Sophia Perennis
Print ISSN: 2251-8932/Online ISSN:2676-6140
Web Address: Javidankherad.ir
Email: javidankherad@irip.ac.ir
Tel:+982167238208
Attribiution-NonCommercial 4.0 International
(CC BY-NC 4.0)
Open Access Journal

SOPHIA PERENNIS

The Semiannual Journal of Sapiential Wisdom and Philosophy

Vol. 18, Number 2, Autumn and winter 2021-2022, Serial Number 40

Critical Study of Burckhardt's View on Iranian Painting

pp. 89- 118
DOI: 10.22034/IW.2021.287982.1531

Mohammad Javad Saeidizadeh*

Abstract

Traditionalists are considered as one of the most influential intellectual movements in the purview of Islamic art. Titus Burckhardt is one of important thinkers who has interpreted Iranian paintings with a gnostic and mystic approach.The extent of his discussion in terms of time begins from the patriarchal period and continues until the second half of the sixteenth century.

Now, the question is that can we get a correct understanding of the paintings with his interpretation? The aim of this essay is to find a closer understanding to Iranian paintings by criticizing Burckhardt's view. The findings of this research indicate that his view is faced with serious challenges and criticisms in three purviews of non- realism, eternal hecceities and the world of imagination. The research is conducted based on library sources, using analytical- descriptive method.

Key words: Iranian Painting, Burckhardt, Imaginal World, Eternal Hecceities, Non-Realism.

---

* Assistant Professor of Art Research's Department, Institute of Art and Islamic Thought, Qom, Iran. E-mail: m.j.saeidizade@gmail.com
Recived date: 26/05/2021 Accepted date: 25/12/2021

Iranian paintings are one of the most controversial topics in the field of Islamic art that has been researched and studied by various researchers. Titus Burckhardt is one of important thinkers who has interpreted Iranian paintings with a gnostic and mystic approach. Now, the question is that can we get a correct understanding of the paintings with his interpretation? In order to find the answer of this question, first a descriptive report of his point of view will be presented and then, we will elaborate on his words and finally, try to examine it with other criteria such as historical and analytical-logical approach. From his point of view, the Persian miniature does not seek to portray the outward world; instead, what it is indirectly describing is the "immutable essences" (al-aʿyān ath-thābitah) of things. Although the “immutable essences” of things, cannot be apprehended because they are beyond form, but they are none the less reflected in the contemplative imagination. Therefore, the above can be summarized in three statements: First: The Iranian artist is not trying to illustrate the sensible world. Second: he draws the imaginary space directly. Third: he indirectly represents immutable essences.

Now, we have to ask what is Burckhardt's argument for the first statement? In this regard, it seems that he points to the lack of use of shading and perspective and considers it as evidence of his claim.

As for the second proposition, it must be noted that Burckhardt does not claim that Iranian paintings are always imaginary, but he says that this atmosphere occasionally confers upon the Persian miniature a kind of Edenic reverberation.

But as for the third sentence, why does he believe that the artist seeks to depict - al-aʿyān ath-thābitah? it seems that Burckhardt tries to justify the generality of the images with this theory.

this research indicate that his view is faced with serious challenges and criticisms in three purviews of non- realism, eternal hecceities and the world of imagination. Here it is enough to mention some of them, such as:

1. From referring to literary works, it defines that the principle of non-realism existed in painting, but this view was not specific to the Ilkhanate, Timurid and Safavid periods, but also existed before that. In addition, although some scholars tried to infer non-realism from some works of painters like Qanun as-Suwar of Sadiqi Beg, but by referring to these works, it becomes clear that the lack of realism can not be used. Moreover, the concept of realism needs to be explained. In other words, there are two types of realism that must be distinguished between them: The first is European realism and the other is Iranian realism. Burckhardt does not deny both of them in relation to Iranian miniatures, but he only denies the European realism about it.
2. But really, does the Iranian artist want to paint imaginal world? Some historical documents do not show that the painters are trying to draw the world of imagination, rather, they refer only to the imagination of the painter. But is this a critique of Burckhardt? it seems that the lack of historical documents in this regard is not a reason to deny it because works such as albums were not the place to declare this subject. Of course, by referring to some historical

sources like Golestan-e Honar, we can find some mystical descriptions about some painters such as Pir and Dervish, etc but the fact is that these attributes can only indicate the possibility of connection with the world of imagination and they do not prove anything more.

3. According to Burckhardt, the Iranian miniature seeks to indirectly draw al-aʿyān ath-thābitah and in this way he tries to explain the generality of the miniatures. But referring to the sources of theoretical mysticism, it becomes clear that eternal essences are not specific to generalities, but there are also individual eternal hecceities. Now, the question here is why the painters did not draw individual eternal essences when they wanted to paint the faces of individual persons? In addition, general and individual are terms that have different meanings in different sciences. For example, the definition of this term in logic is different from its definition in mysticism. But when Burckhardt speaks of the generality of miniatures, his explanation is compatible with the definition of the general in logic, whereas if the paintings are general and they refer to the generality of fixed entities, they must be consistent with the mystical explanation of the general. In response to this critique, one might say that if all painters are not people of intuition and want to draw the generality of objects, they have no choice but to abstract and discard the details of each object. For this reason, Burckhardt's view is that all normal painting is dependent upon sensory intuition to take sense experience and draw out from it those qualities that are typical of a individual thing and transmit them to the surface of the paper.

References

- Baer, Eva, The human figure in Islamic art: inheritances and Islamic transformations,Translated by Behnam Sadri, Institute for Compilation, Translation and Publication of the Artwork "Matn", Tehran, 2015 (in Persian).
- Burckhardt, Titus, "The Spirit of Islamic Art", in the Basics of Islamic Art, translated and edited by: Amir Nasri, Hikmat, Tehran, pp. 59-71, 2007(in Persian).
- Burckhardt, Titus, Art of Islam: Language and Meaning, world wisdom, 2009.
- Burckhardt, Titus, Introduction to Sufi doctrine, Foreword by William C. Chittick, world wisdom, 2008.
- Coomaraswamy, Ananda Kentish, "The Intellectual Operation in Indian Art", in Selected Papers: Traditional Art and Symbolism, edited by Roger Lipsey, Translated by Saleh Tabatabai, Institute for Compilation, Translation and Publication of the Artwork "Matn", Tehran, pp. 185-207, 2010 (in Persian).
- Faramarz Ghramaleki, Ahad, Methodology of Religious Studies, Razavi University of Islamic Sciences, Mashhad, 2008 (in Persian).

- Ghazali, Muhammad, The Revival of the Religious Sciences (Ihya'e Ulum-ed'Deen), Dartmel Publishing, Istanbul, 1985(in Arabic).
- Govashani, Dust Mohammad,"Introduction", in The Art of Bibliopegy in Islamic Civilization: A Collection of Articles on Penmanship, Ink making, Papers, Gilding and Book binding, Research and Written by Nadjib Mayel Hirawi", Islamic Research Foundation of Astane Quds Razavi, Mashhad, pp. 259-276, 1993(in Persian).
- Ibn Arabi, Muḥyi-d-Dīn, Al-Futuhaat Al-Makkiya, Dar Sader, Beirut, 2004 (in Arabic).
- Mawlawī, Jalāl ad-Dīn Mohammad, Masnavi -ye-Ma'navi, Edited by Reynold A. Nicholson, Hermes, Tehran, 2011(in Persian).
- Monshi Ghomi, Ahmad, Golestan-e Honar, Edited by Ahmad Soheili Khansari, Manuchehri Publications, Tehran, 2004 (in Persian).
- Nasr, Seyyed Hossein, Islamic Art and Spirituality, Translated by Rahim Ghasemian, Hikmat, Tehran, 2010 (in Persian).
- Sadeghi Ketabdar, Tazkereh "Majma 'al-Khawas" in Turkish Chagatai, translated by Abdolrasoul Khayyampour, Akhtarshamal Press, Tabriz, 1327(in Persian).
- Seki, Youshifusa, "Introduction of Qutb al-Din Mohammad on Muraqqa of Shah Tahmasb", Baharestan Magazine, No. 6, pp. 309-316, 2002 (in Persian).

این مقاله دارای درجه
علمی-پژوهشی است

مجله علمی جاویدان‌خرد، شماره ٤٠، پاییز و زمستان ١٤٠٠، صفحات ٨٩- ١١٨

بررسی انتقادی دیدگاه بورکهارت درباره نگارگری ایرانی

محمدجواد سعیدی زاده*

چکیده

سنت‌گرایی یکی از جریان‌های فکری تأثیرگذار در عرصه هنر اسلامی به شمار می‌آید. تیتوس بورکهارت، از جمله چهره‌های شاخص ا ست که با رویکردی حکمی و عرفانی به تفسیر نگاره‌های ایرانی دست زده است. دامنه و گستره بحث وی به لحاظ زمانی، از دوره ایلخانی آغاز شده و تا نیمه دوم قرن شانزدهم ادامه می‌یابد. پر سش نو شتار حا ضر آن ا ست که آیا با تفسیر وی می‌توان به درک در ستی از نگاره‌ها ر سید؟ هدف از پژوهش حا ضر در وهله نخست، فهم دیدگاه بورکهارت و در نهایت، درک نگاره‌های ایرانی ا ست. بنا به نتایج مقاله، نظرگاه وی در سه عر صهٔ عدم واقع‌نمایی، تر سیم عالم خیال و اعیان ثابته با چالش‌هایی همراه است که نگارنده به طرح و برر سی آن خواهد پرداخت. روش تحقیق این نو شتار تو صیفی، تحلیلی و انتقادی است و ابزار گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای است.

کلیدواژه ها: نگارگری ایرانی، بورکهارت، عالم مثال، اعیان ثابته، عدم واقع‌نمایی.

* استادیارگروه پژوهش هنر، مؤسسه هنر و اندیشه اسلامی، قم، ایران، رایانامه: m.j.saeidizade@gmail.com
تاریخ دریافت: ١٤٠٠/٣/٥ تاریخ پذیرش: ١٤٠٠/١٠/٤

مقدمه

تیتوس بورکهارت یا ابراهیم عزالدین (۱۹۰۸ــ ۱۹۸٤) یکی از اندیشمندان سنت‌گراست که در آثار مختلف خود به تفسیر هنر اسلامی پرداخته است. نگاره‌های ایرانی یکی از بحث‌برانگیزترین موضوعات در عرصه هنراسلامی است که مورد تحقیق و بررسی پژوهشگران مختلفی واقع شده است. حال، در این نوشتار، پرسش آن است که آیا با تفسیر بورکهارت می‌توان به درک درستی از نگارگری ایرانی دست یافت؟ به منظور دستیابی به پاسخ این پرسش، ابتدا گزارشی توصیفی و بی‌طرفانه از دیدگاه وی عرضه خواهد شد و سپس، با تکیه بر آثار او و دیگر همتایانش، به شرح و بسط سخنان وی دست خواهیم زد و در نهایت، و به منظور شناخت صحت و سقم تفاسیر او، خواهیم کوشید تا هم‌دلانه و با وفاداری به رویکرد عرفانی، آن را با سنجه‌های دیگری همچون رویکرد تاریخی و تحلیلی-منطقی نیز مورد راستی‌آزمایی قرار دهیم. در همین‌جا باید دو رویکرد مزبور را شرح داد. رویکردِ تاریخیِ منظور نگارنده، رویکردی است که:

أ) گزارش‌های تاریخی، اسناد و مدارک در آن نقش منبع را ایفا می‌کنند و پژوهشگر نسبت به درستی اسناد و مدارک اطمینان دارد. از آنجا که اثر هنری پدیده‌ای تاریخی است که در گذشته رخ داده، محقق باید از منابع لازم استفاده نموده و حجاب زمان را درنوردد. بنابراین، برای نقد و ارزیابی گزاره‌های تفسیری بورکهارت باید از اسناد و مدارکی سود جست که خمیره مایهٔ یک مورخ نیز به شمار می‌آید. به عبارت دقیق‌تر، مفسری که دنبال نیت‌خوانی اثر است و بین او و هنرمند بُرش تاریخی وجود دارد چاره‌ای جز مراجعه به اَسناد متنی و هنریِ موجود ندارد یعنی مدارکی که می‌توانند به نحوی شکاف بین او و اثر را پر کنند، و وی را به ساحت اثر نزدیک‌تر گردانند.

ب) هنرمند به هنگام خلق اثر هنری بریده و منقطع از روزگار و شرایط سیاسی، فرهنگی و اقتصادی عصرخویش نیست و اوضاع و احوال زمانه، در کنار دیگر عوامل، اقتضای تأثیرگذاری بر وی را دارند. مفسری که به دنبال رسیدن به نیت هنرمند است ولی به لحاظ زمانی و مکانی متفاوت از وی به‌سر می‌برد، نمی‌تواند نسبت به بستر تاریخی بی‌تفاوت باشد؛ بنابراین، زمینهٔ تاریخی قابلیت آن را دارد که به مثابهٔ قرینه عمل نموده و به فهم اثر هنری کمک کند.

ج) در رویکرد تاریخی مزبور، محقق با گذر زمان سر و کار دارد. پس، طبیعی است که به ظهور، تطور و ضعیت نهایی پدیده یا اندیشه توجه داشته باشد ولی پیشاپیش و الزاماً عنصر«پیشرفت» یا «تکامل» را مفروض نمی‌گیرد.

اما مقصود از رویکرد تحلیلی_ منطقی مطالعه‌ای است که با به‌کارگیری ابزارهای منطقی به تحلیل مفهوم، گزاره و حتی نظام اندیشه متفکر دست زده، مبانی و لوازم منطقی نظریه را مد نظر قرار می‌دهد (رک: قراملکی،۱۳۸۷: ۲۵۱_۲۵۹).

هدف از این پژوهش، درگام نخست، فهم و درک بهترِ دیدگاه بورکهارت و در نتیجه شناخت نگاره‌های ایرانی است.

درباره پیشینه پژوهش باید اذعان داشت که تاکنون تحقیقی بدین گونه، و با تکیه بر خصوص دیدگاه بورکهارت انجام نشده است. یکی از متقدم‌ترین کسانی که با رویکرد عارفانه نسبت به نگاره‌ها مخالفت کرد الگ گرابار فرانسوی بود که نقاشی ایرانی را بیانگر زندگی اشرافی و شاهانه می‌دانست و نه اندیشه‌های عارفانه (گرابار، ۱۳۹۰: ۱۸۸). گرچه وی کوشید تا از رویکرد تاریخی بهره ببرد اما آنها را آثاری برآمده از دربار دانست (همان). ابوالقاسمی با تکیه بر بستر و زمینهٔ اجتماعی نگارگری ایرانی به نتیجه‌ای مشابه دیدگاه گرابار دست یافت (Abolghassemi, 2019: 4) و در مقاله «ملاحظات انتقادی درباره زیبایی شناسی عرفانی، بررسی موردی نگارگری ایرانی» با ایرادهای مختلف پایه‌ریزی زیبایی‌شناسی نگارگری ایرانی بر مبنای متافیزیکِ عالم خیال را فاقد دقت نظری و روش‌شناختی دانست(Abolghassemi, 2015: 32). اما اولیور لیمن با رویکردی زیبایی‌شناسانه به بحث از هنر اسلامی پرداخت و به هنگام مواجهه با نقاشی ایرانی اصلی‌ترین هدف آن را شاد کردن و به حظ رساندن سفارش‌دهنده اثر تلقی کرد (لیمن،۱۳۸۵: ۵۱_____۵۹). اخگر نیز در *باقی و فانی* تلاش می‌کند تا در مورد نقاشی ایرانی با در کنار هم گذاردن زیبایی شناسی و تاریخ به ترکیبی از نظام دو قطبی تخیل و واقعیت، ظاهر و باطن، باقی و فانی دست یابد (اخگر، ۱۳۹۱: ۲۰۷).

۱.گزارش

از نظر بورکهارت، مینیاتور هنری قدسی به شمار نمی‌آید اما هماهنگ با تلقی اسلامی از زندگی یا جهان بوده و فضای معنوی مشخصی (چه در بروز فضایل یا در انعکاس بینش شهودی[۱]) را به وجود می‌آورد (Burckhardt, 2009:32).

دامنهٔ تفسیر بورکهارت به لحاظ مکانی و زمانی مشخص است؛ وی تصریح می‌کند که مقصودش از مینیاتور صرفاً نگارگری ایرانی است زیرا او مینیاتورهای بین‌النهرینی معروف به مکتب بغداد را فاقد کیفیت مینیاتورهای ایرانی می‌داند (Ibid). به نظر ابراهیم عزالدین، اگرچه در عصر سلجوقیان نیز مضامین فیگوراتیو با ویژگی ترکی- مغولی تا حدودی در هنرهای فرعی ایران و عراق آشکار گردید اما مینیاتور راستین ایرانی، که کامل‌ترین هنر فیگوراتیو سرزمین اسلام است، در دورهٔ مغولان ایلخانی (١٢٥٦م) به منصهٔ ظهور رسید (Ibid:37).

از نظر بورکهارت، زیباییِ مینیاتورِ ایرانی مرهون صحنه‌هایی که تصویر می‌شوند نیست؛ بلکه ناشی از شکوهمندی و سادگی جو شاعرانه‌ای است که نگاره‌ها را فرامی‌گیرد. این جو، گاهی به مینیاتور ایرانی نوعی پژواک بهشت عَدَن را می‌دهد که به شدت حائز اهمیت است زیرا یکی از مضامین اصلیِ آن منظره‌ای تغییرشکل‌یافته است که نماد بهشت زمینی و زمین آسمانی است یعنی همان جایی که اگرچه دور از دسترس انسان هبوط یافته است اما همچنان برای اولیای خدا دست‌یافتنی است. این فضا منظرهٔ بی سایه‌ای است که در آن هر چیز از ذاتی بسیار ارزشمند پدید می‌آید و هر درخت و گلی در نوع خود بی‌نظیر است (Ibid).

بنابراین، مینیاتور ایرانی در صدد تصویر نمودن جهان بیرونی نیست بلکه توصیف‌گر غیرمستقیم «ذوات غیرقابل تغییر» (الاعیان الثابته) چیزهاست. بنابراین، یک اسب یا درخت یا گل اصلاً فرد خاصی از نوع خود نیست بلکه اسب، درخت و گلی بی‌نظیر است. این کیفیت کلی همان چیزی است که مینیاتور در صدد است تا آن را به چنگ آورد. گرچه ذوات غیرقابلِ تغییر چیزها، به این دلیل که فراتر از صورت‌اند، نمی‌توانند درک شوند اما از آنجا که در تخیل شهودی هنرمند منعکس می‌شوند می‌توان آنها را به تصویر کشید. به همین جهت، بیشتر مینیاتورهایِ زیبا کیفیتی رؤیامانند دارند اما نه همچون خواب و خیالی بی‌معنا و بی‌ارزش بلکه رؤیایِ واضحی که انگار از درون اشراق شده است (Ibid).

به نظر بورکهارت، تمامی نقاشی‌های معمول وابسته به شهود[۲] است بدین نحو که نگارگر پس از تجربهٔ حسی، ویژگی‌هایِ نوعیِ یک موجود خاص را بیرون می‌کشد و آنها را به عناصر مناسب فضای دو بعدی، یعنی خط و سطوح رنگی، برمی‌گرداند. پس، «هنرمند شرقی هرگز به فکر تلاش برای بیان صرف ظاهر چیزها نیست زیرا او عمیقاً به

پوچی چنین تلاشی اعتقاد دارد و، به این جهت، سادگی تقریباً کودکانهٔ آثارش چیزی جز حکمت نیست» (Ibid: 37-38).

دربارهٔ پرسپکتیو نیز بورکهارت رویکردی متفاوت از مورخان هنر دارد زیرا تاریخ هنر پرسپکتیو را مترادف با دیدی عینی از جهان در نظر می‌گیرد اما، از نظر وی، این سخن کاملاً اشتباه است چون پرسپکتیو به چیزی وفادار نبوده بلکه تنها به مُدرِک و فاعل شناسای فردی وابسته است. بنابراین، مُدرَک بر طبق نقطهٔ دید مُدرِک تعریف می‌شود در حالی که نظم و ترتیب امور باید مبتنی بر سلسله مراتب هستی‌شناختی باشد. به نظر او، پرسپکتیو ریاضی دستاوردهای متفاوتی را در پی داشته است زیرا در وهلهٔ نخست عقل‌گرایی و سپس فردگرایی را به ارمغان آورد و در گام بعد همین فردگرایی جای خود را به فردگرایی احساساتی‌ای داد که در فرم‌های ظاهری هنر باروک کاملاً نمایان است و در نهایت به هنر فردگرایانه‌تری منتهی شد که به نحو آگاهانه فقط برداشت‌های شخصی را نگه می‌داشت. اما مینیاتور ایرانی، در مقابلِ گسترش هنر مدرن اروپایی، از نگرشی عادی نسبت به امور برخوردار بود. این هنر به معنای سنتی کلمه رئالیستی است و این بدین معناست که نمود حسی در آن منعکس می شود زیرا ذات واقعی چیزهاست (Ibid:38).

به نظر ابراهیم عزالدین، مینیاتور ایرانی در صورت وجود برخی مضامین مذهبی می‌تواند برای بیان بینش شهودی به کار رود؛ البته وی تصریح می‌کند که چنین چیزی در محیط اجتماعی شیعه امکان‌پذیر است که مرز بین شریعت و الهام نسبت به اهل سنت خیلی کمتر قوی است. وی نگارهٔ معراج پیامبر در نسخهٔ خطی خمسهٔ نظامی (۱۵۲۹–۱۵۴۳م) را زیباترین و معنوی‌ترین نگاره‌ای می‌داند که در خدمت بیان نگرش شهودی قرار گرفته است (Ibid).

از نظر وی، زوال مینیاتور ایرانی به دوران صفویه و، به تعبیر دقیق‌تر، به نیمه دوم قرن شانزدهم بازمی‌گردد. این هنر به دلیل ارتباط فرعی‌اش با اسلام و ظرافت‌اش، در اولین برخورد با هنر اروپاییِ دوران متوقف و تسلیم شد (Ibid:40).

۲. شرح

بورکهارت، در سرآغاز بحث متذکر شد که مینیاتور در عالم اسلام هنر قدسی نیست زیرا نگارگری، همچون شمایل مسیحی، در پیوند مستقیم با آداب و شعائر دینی نیست چنان‌که وی در پایان گزارش نیز، به صورت گذرا، به این موضوع اشاره کرد که مینیاتور

با اســلام از ارتباط فرعی برخوردار اســت. اما با این حال مینیاتور ایرانی هنرســنتی به شــمار می‌آید یعنی هنری اســت که هنرمند می‌کوشــد تا اشــیاء را مطابق با طبیعت و ســرشــت آنها پدید آورد (بورکهارت، ١٣٨٦: ٦٣)؛ به عنوان مثال، وقتی نقاش مدرن از پرسپکتیو و سایه روشن استفاده می‌کند، در واقع می‌کوشد تا سطح دو بعدی بوم را سه بعدی نشان دهد ولی دیگر مطابق سرشت آن عمل نمی‌کند در حالی که هنرمند سنتی از این تکنیک سود نمی‌جوید.

از گزارش فوق معلوم می شود که بورکهارت نگاره‌های سه مقطع تاریخی را مد نظر قرار داده اســت: ایلخانی، تیموری و اوایل صــفوی (یعنی تقریباً تا اواخر حکومت شــاه تهماسب اول). بنابراین، نگاره‌های سلجوقی، صفویِ دوران شاه عباس و یا قَجَری مورد بحث مقاله نمی‌باشند.

بورکهارت به هنگام سخن از نگارگری ایرانی ت صریح دا شت که هنرمند در صدد تصویرگری جهان بیرونی نیست بلکه وی به صورت غیر مستقیم اعیان ثابته را به تصویر می‌کشد. به دیگر سخن، نگارگر فعالیتی مستقیم و غیرمستقیم دارد اما او به طور واضح مشخص نکرد که اگر هنرمند عالم خارج را نمی‌کشد پس مستقیماً چه چیزی را نمایان می‌کند؟

ابراهیم عزالدین خیلی کوتاه اشــاره داشــت که زیبایی مینیاتور ایرانی مرهون فضــای شاعرانه، لطیف و خیال‌انگیز، است و سپس، در ادامه نوشتارش، از بهشت عَدَن سخن به میان آورد. اما منظور او از آن چیست؟

دهخدا در ذیل این واژه می‌نویسد:

> «بهشت عدن ... یا باغ عدن مذکور در عهد عتیق (پیدایش ٢) که آدم و حوا در آن می‌زیستند ولی به جهت نافرمانی از امر خدا از آن طرد شدند. این بهشت[،] بهشت زمینی و دجله و فرات از رودهای آن بوده است. با پیدایش مفهوم مسیح در نزد یهود امید بازیافتن بهشت زمینی ازدست رفته در آنان راه یافت و بهشت را همان مملکت مسیح منتظر دانستند» (دهخدا، ١٣٧٧، ج١: ٥١٢١).

به نظر مارتین لینگز، بهشت عدن مرکز و نقطهٔ اوج نشئهٔ خاکی است (لینگز،١٣٨٣: ٨٩) و از این جهت غالباً بر روی قلهٔ یک کوه نشان داده می‌شود (همان:١٠٣).

این تفسیر از باغ مذکور با عالم مثال عرفانی قابل تطبیق است زیرا از سویی زمینی است و از سوی دیگر در بالاترین نقطهٔ آن قرار دارد و این خود اشاره‌ای است به جنبهٔ

دوساحتی آن، چنان‌که عالم مثال، از جهت تجرد از مادهٔ جسمانی به عالم عقل، و از جهت جزئیت به عالم ماده نزدیک می‌شود.

در سنت اسلامی برخی از مفسران در ذیل آیهٔ ۳۵ سوره بقره (وَقُلْنَا یا آدَمُ اسْکُنْ أَنْتَ وَزَوْجُکَ الْجَنَّةَ وَکُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَیثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَکُونَا مِنَ الظَّالِمِینَ)، بهشت آدم و حوا را بر بهشت مثالی تفسیر کرده‌اند (رک: صدرالدین شیرازی، ۱۳٦۱، ج۳: ۸۰؛ جوادی آملی، ۱۳۸۰، ج۳: ۳۲۹ـ۳۳۵).

با این توضیحات می‌توان گفت که مقصود بورکهارت از فضای شاعرانه، فضایی خیالی است که گاهی انعکاس عالم مثال است. عبارت‌پردازی وی نیز مؤید همین برداشت است زیرا او معتقد بود که این بهشت اگرچه به دور از دسترس انسان هبوط یافته است ولی همچنان قلمرو اولیای الهی است.

بنابراین، مطالب فوق را در سه گزاره می‌توان جمع‌بندی کرد:

نخست: هنرمند ایرانی در صدد تصویرگری جهان محسوس نیست.

دوم: وی به طور مستقیم فضای خیالی را ترسیم می‌کند.

سوم: او به نحو غیر مستقیم اعیان ثابته را نشان می‌دهد.

حال، باید به سراغ گزارهٔ نخست رفت و پرسید بورکهارت چه استدلالی در این باره داشت؟

از گزارشی که پیشتر عرضه شد معلوم گردید که نگارگر ایرانی چنین کاری را بیهوده می‌داند و اساساً یکی از مضامین اصلی که وی برای کار خود انتخاب می‌کند مربوط به منظره‌ای متفاوت از عالم خارج است. نصر در این باره شرح و بسط بیشتری داده است. وی از یک طرف، به موضوعات حماسی و اخلاقی که برای تصویرگری انتخاب می‌شدند، اشاره کرده است (نصر، ۱۳۸۹: ۱۸۹ـ۱۹۰) بدین معنا که وقتی نگارگر به مصورسازی کتاب‌هایی دست می‌زند که از مضامین حماسی و معنوی برخوردارند، دیگر واقع‌نمایی درباره آن بی‌معناست چون موضوعاتی که برای تصویرگری انتخاب می‌شوند حظّی از واقعیت بیرونی ندارند تا هنرمند آن را الگوی کار خویش قرار دهد.

از طرف دیگر، وی بر فرم اثر نیز تأکید می‌کند: «...استفاده از رنگ‌های غیرواقعی یعنی غیر از آنچه که در عالم جسمانی محسوس است، و احتراز از نشان دادن دورنماهای سه بعدی، به تصویر عالمی غیر از عالم سه بعدی مادی... اشاره دارد» (نصر،

١٣٨٦، ج١: ١٨٣). در این باره، بورکهارت هم به عدم استفاده از سایه روشن و پرسپکتیو اشاره کرد و با استفاده از آن مخالفت نمود.

اما در گزارهٔ دوم چنین ادعا شد که هنرمند در صدد ترسیم فضایی خیالی است. در همین‌جا باید به تفاوت ظریف بورکهارت و نصر اشاره داشت. ادعای بورکهارت این بود که نگارگری ایرانی گاهی پژواکی از بهشت عدن و عالم مثال است ولی نصر اذعان می‌دارد که اکثر فضای مینیاتور ایرانی همان عالم مثال یا خیال است (همان: ١٨٥). گرچه به لحاظ منطقی هر دو قضیه موجبه جزئیه به شمار می‌آیند ولی تفاوت بین «گاه» و «اکثر» روشن است.

باری، پرسش این است که واقعاً برای هنرمند ایرانی چه اتفاقی می‌افتد؟

در اینجا باید برخی عبارت‌های بورکهارت را در کنار هم گذاشت تا بتوان به دیدگاه نهایی او دست یافت. ابتدا، وی به هنگام بحث از فضای نگارگری ایرانی چنین نگاشت:

> «این فضا[ی شاعرانه] یا مقام... یکی از مضامین اصلی‌اش، با ریشه‌های دور ایرانی، منظره تغییرشکل‌یافته‌ای است که نماد بهشت زمینی و ساحت آسمانی است، که در همان هنگامی که وجودی دور از انظار انسان هبوط یافته است در عالم نور معنوی، که برای اولیای خدا آشکار است، موجود باقی می‌ماند» (Burckhardt, 2009: 37).

از دو قرینه می‌توان فهمید که این سخن وی اشاره به عالم مثال منفصل دارد: قرینه اول اینکه، بورکهارت آن را نماد مرتبه زمینی و آسمانی دانست یعنی از جنبه برزخی برخوردار بوده و حد فاصل عالم عقل و ماده قرار دارد و دیگر اینکه، از دسترس انسان‌های عادی به دور بوده ولی مشهود اولیای الهی است و در عین حال، موجودی قائم به خویش است.

و سپس، به هنگام توصیف زیبایی نگاره‌های ایرانی نوشت:

«اکثر مینیاتورهایِ زیبا کیفیتی رؤیامانند - [ولی] نه رؤیایی بی‌اساس - دارند؛ [این نگاره‌ها به مثابه] خوابی واضح و روشن است که انگار از درون اشراق شده است» (Ibid).

وقتی این عبارت را در کنار عبارت قبلی او قرار می‌دهیم درمی‌یابیم که مقصودش دریافت اشراقی و علم حضوری است که البته از کانال قوه خیال صورت گرفته است

زیرا بورکهارت در جایی دیگر به نقش آن در شـــهودات و کج‌روی‌هایش اشـــاره کرده است:

> «اگر[چه] خیال از طریق پیوند عقل با مرتبهٔ صورِ حسی می‌تواند موجب توهّم گردد ولی با این‌حال، به لحاظ معنوی از این جهت که شهودات عقلی یا الهامات را به‌صورت نمادها در می‌آورد از جنبهٔ مثبت نیز برخوردار است. برای اینکه خیال بتواند این کارکرد را برعهده بگیرد باید به اندازهٔ کافی قابلیتِ شکل‌پذیری کسب کرده باشد؛ خطاهای خیال نه از توسّع‌اش بلکه از بردگی‌اش توسط شور و احساس است؛ تخیل یکی از آینه‌های عقل است؛ کمالش در ماندنش در گسترهٔ بکر و وسیع است» (Burckhardt, 2008: 85).

در اینجا بورکهارت توضیح می‌دهد که قوه خیال متکفل صورت‌دهی به شهودات است و در این میان، اگر اشتباه و خطایی رخ دهد به جهت اسارت و گرفتاری‌های اوست.

اما سومین گزاره این بود که هنرمند به نحو غیر مستقیم اعیان ثابته را نشان می‌دهد. پرسشی که در اینجا وجود دارد آن است که چرا بورکهات بر این باور است که هنرمند به دنبال تصویر اعیان ثابته است؟

به نظر می‌رسد که بورکهارت به دنبال فهم معضلی در نگاره‌هاست. وی از مطالعه نگارگری ایرانی به خصوصیتی از آنها دست یافته و آن، فقدان تشخص و جزئیت است. به عبارت دیگر، نگاره‌ها نه تنها از جهت مضـــامین، رنگ و فضـــا متفاوت از جهان بیرونی‌اند بلکه نگارگران ایرانی کوشیده‌اند تا کلیت انسان، حیوان و دیگر موجودات را به نمایش بگذارد. بورکهارت برای اشاره به این مطلب از آن چنین تعبیر کرد:

> «آنچه به طور غیرمستقیم توصیف می‌شود «ذوات غیرقابل تغییر» (الاعیان الثابته) چیزهاست، به سبب اینکه یک اسب اصلاً فرد خاصی از نوع خود نیست بلکه اسب بی‌نظیر است؛ این کیفیت کلی همان چیزی است که هنر مینیاتور در صدد است تا آن را به چنگ آورد» (Burckhardt, 2009: 37).

از همین‌جا می‌توان به نکته‌ای دیگر پل زد یعنی به چرایی تعبیر به «غیرمســـتقیم بودن» این بازنمایی. اعیان ثابته در مرتبه علم حق تعالی قرار دارند که در مرتبه‌ای فراتر از صور است و اساساً هنرمند نمی‌تواند آنها را مستقیماً شکار کند. آنچه در اعیان ثابته وجود دارند برای نخســـتین بار در عالم مثال تقدر جزئی می‌پذیرند (یزدان‌پناه، ۱۳۸۹: ٥٣٤) و هنرمند با شـــهود صـــور خیالی و هویداســـازی کیفیت کلی‌شـــان آنها را به اصـــل‌شـــان بازمی‌گرداند.

۳. نقد و بررسی

۳ـ۱. گزاره نخست

در بررسی این گزاره پرسشی کلیدی به ذهن می‌رسد و آن اینکه، آیا وقتی به متن تمدن ایرانی مراجعه می‌کنیم چنین تلقی‌ای وجود داشته است یا خیر؟

پاسخ این پرسش را در دو ساحت می‌توان پیگیری کرد: یکی مراجعه به آثار غیر نقاشان و دیگری نوشته‌های نقاشان. قطعاً یکی از مواضعی که می‌تواند در این باره ما را یاری کند ادبیات عرفانی است زیرا این برداشت با ادبیات مزبور سنخیت داشته و مطلب را به نحو رو شن‌تری نمایان می‌کند. با مراجعه به ا شعار مولانا (٦٠٤ ـــ٦٧٢ ه.ق)، به عنوان یکی از شاخص‌ترین چهره‌های جریان ادبی مذکور و کسی که بخ شی از حیات وی معاصر با دوره ایلخانی است، می‌توان صحت و سقم این ادعا را پی‌گیری نمود. او در دفتر اول مثنوی به نزاع رومیان و چینیانی ا شاره می‌کند که بر سر هنر خود به بحث و گفتگو پرداخته و هر یک، خود را برتر از دیگری می‌پندارند. پادشاه عصر برای حل این اختلاف پیشنهاد آزمون را مطرح می‌کند. از این رو، خانه‌ای به چینیان و خانه‌ای به رومیان می‌دهند تا آن را نقش و نگار کنند. این دو خانه به‌گونه‌ای بود که روبروی هم قرار داشت. اما شیوهٔ کار چینیان متفاوت از شیوه کار رومیان بود زیرا چینیان از رنگ‌آمیزی دیوارها استفاده می‌کردند ولی رومیان تنها دیوار را صیقل می‌زدند و آن را صاف و شفاف می‌نمودند. وقتی شاه، به عنوان داور اثر، سراغ آثار چینیان آمد و زیبایی نقوش آنها را دید به حیرت افتاد ولی وقتی اثر رومیان را دید متوجه شد که عکس آن تصاویر چینیان به نحو بهتری بر روی دیوارهای صیقلی رومیان افتاده است. مولانا اشاره می‌کند که منظور از رومیان همان صوفیان‌اند که دست از ظواهر ا شیاء برداشته‌اند (رک: مولوی، ۱۳۹۰: ١٥٤).

از اینجا معلوم می‌شود که در نزد هنرمندان آن عصر چنین فهمی وجود داشته که هنرمند کسی است که به تقلید از واقعیت بیرونی نپردازد. اما در اینجا نکاتی چند وجود دارد که باید به آنها ا شاره دا شت: نخست اینکه، خود دا ستان صریح در یک طبقه‌بندی است که نباید از آن غفلت کرد و یکی از آنها را به نفع دیگری تقلیل داد یعنی هنرمند چینی و رومی به عنوان نمایندگان دو جریان واقع‌گرایی و غیرواقع‌گرایی معرفی می شوند و نباید صرفاً رومیان را پر رنگ کرد. دیگر آنکه، وقتی به منابع ادبیات فارسی یا حتی غیر آن مراجعه می‌کنیم در می‌یابیم که قبل از مولانا این داستان در برخی متون

دیگر نیز آمده است. به عنوان نمونه، نظامی گنجوی (حدود ٥٣٤– ٦٠٣ه.ق) در *شرفنامه* مضمون داستان پیشین را آورده البته با دو تفاوت: نخست اینکه، چینیان نماد عرفا و رومیان نماد غیرایشاناند و دیگر اینکه، در داوری نهایی آثار هیچ‌کدام برتر از دیگری شمرده نشده است (رک: نظامی، ۱۳۵۱: ۱۰۷۷_۱۰۷۹). غزالی (٤٥٠_ ٥٠٥ ه.ق) نیز عین داستان در *احیاء علوم الدین* نقل شده و چینیان را نماد اولیای الهی و رومیان را نماد علمای ظاهری دانسته است (غزالی، ۱۹۸۵م، ج۵ _۸: ۳۸). به هر حال، چه رومی نماد عارف باشد و چه چینی، اصل این تلقی وجود دارد که هنرمندان عارفی بودند که دنبال واقع‌نمایی نبودند. حال، ایرادی متوجه بورکهارت می‌شود و آن اینکه گرچه وی بحث درباره نگارگری ایرانی را مقید به سه دوره ایلخانی، تیموری و صفوی کرد اما با استناد به غزالی و نظامی معلوم گردید که این طرز تلقی اختصاصی به این سه دوره نداشته و پیشتر نیز بوده است.

حال، باید پرسید آیا خود هنرمندان نقاش نیز چنین تلقی داشتند؟ چه بسا این داستان و نمونه‌های مشابه آن صرفاً تمثیل‌هایی باشد که ربطی به جهان نگارگر نداشته است. از این‌رو، باید زمینه فکری این موضوع را از طریق آثار مربوط به نقاشی ایرانی نیز پی گرفت.

تنها رسالهٔ فارسی که با محوریت نقاشی نوشته شده، *قانون‌الصور* صادقی بیگ افشار (۹٤۰_۱۰۱۸ یا ۱۰۲۲ ه.ق)، از هنرمندان عصر صفوی است؛ نوشته‌ای که گرابار آن را اثری فلسفی_ عرفانی می‌داند (گرابار، ۱۳۹۰: ٤١) و از این جهت ممکن است حاوی ابیاتی باشد که بتواند ادعاهای بورکهارت را اثبات کند ولی نباید فراموش کرد که زمان نگارش آن، طبق مبنای بورکهارت، به دوران زوال نقاشی ایرانی بازمی‌گردد. به منظور پیشگیری از هرگونه پیش‌داوری باید به متن رساله مراجعه کرد. در ذیل برخی عناوین این اثر، ابیاتی به چشم می‌خورد که می‌توان از آنها عدم واقع‌نمایی را برداشت نمود:

أ) تعریف صورت‌گری:

اگر صورتگری باشد مرادت — بود پس آفرینش اوستادت
در این وادی تتبع سست رائیست — در زحمت بروی خودگشائیست
کی از قید غلط آزاد باشد — اگر مانی وگر بهزاد باشد

(رک: پاورقی منشی قمی، ۱۳۸۳: ۱۵۹).

درباره ابیات فوق:

اول، باید منظور وی از «صورت‌گری» را مشخص کرد. آیا مقصود، نقاشی است یا چهره‌پردازی؟

در کتاب *مرآت‌الاصطلاح*، که در سال ۱۱۵۷ه.ق نوشته شده، آمده است: «صورت‌گر و صورت‌ساز: به معنی مصوِّر است» (مخلص لاهوری، ۱۳۹۵: ٣٤٤). دهخدا نیز با استناد به نمونه‌هایی از ادب پارسی، صورت‌گری را به نقاشی و تصویر سازی ترجمه کرده است (دهخدا، ۱۳۷۷، ج۱۰: ۱۵۰۸). بنابراین، دامنه سخن عمومیت داشته و مقید به خصوص چهره نیست.

دوم، برخی پژوهشگران از مصرع دوم از بیت نخست واقع‌نمایی را استفاده کرده‌اند (رک: نصری، ۱۳۸۵: ۸۷). از این‌رو، باید پرسید که استادی آفرینش به چه معناست؟ در این باره دو احتمال وجود دارد:

۱- تقلید از طبیعت: در این صورت، آفرینش به معنای آفریده‌های الهی است و استادی آن به معنای الگو قرار گرفتن طبیعت است.

۲- تقلید از فعل آفرینش: در این صورت، آفرینش به معنای خود عمل خلقت است. حال، در این باره نیز دو احتمال وجود دارد:

۱- یعنی همان‌طور که خداوند فعل آفرینش را مطابق با الگوی علمش خلق می‌کند، هنرمند نیز به طبیعت بیرونی مراجعه ننموده و به ایدهٔ ذهنی‌اش تحقق می‌بخشد. این احتمال، با دیدگاه سنت‌گرایان درباره فرایند خلق هنر سنتی دمساز است (رک: کوماراسوامی، ۱۳۸۹: ۵۰ـ۵۱).

۲- یعنی همان‌طور که آفرینش الهی دم به دم ادامه دارد و خلاقیت در آن متوقف نمی‌شود هنرمند نیز باید از این شیوه تقلید کند. این احتمال، با بیت بعدی صادقی هماهنگ است زیرا وی در ادامه می‌گوید نباید صرفاً از راه و روش پیشینیان تقلید کرد که در این صورت، انسان صرفاً به خود زحمت تقلید را می‌دهد و هیچ پیشرفتی نخواهد کرد همان‌طور که امثال مانی و بهزاد از قیود غلط سنتی فراروی کردند.

پس، در این بیت احتمالات مختلفی وجود دارد و به طور قطع طبیعت‌گرایی و واقع‌نمایی به دست نمی‌آید.

ب) در صفت جانورسازی

«مکرر گرچه سحرآمیز باشد طبیعت را ملال انگیز باشد»

(رک: پاورقی منشی قمی، ۱۳۸۳: ۱۵۹).

بر خلاف ابیات قبل، پورته از این بیت استفادهٔ عدم واقع‌نمایی در عرصه جانورسازی را کرده است (پورته، ۱۳۸۸: ۱۱۹–۱۲۰). طبق این قرائت، اگر نگارگر در صدد ابراز واقع باشد گرچه کار وی موجب تعجب دیگران می‌گردد ولی طبیعت را برای انسان ملال‌انگیز می‌کند.

حال، درباره این برداشت باید بار دیگر به رساله مراجعه کرد و صدر و ذیل آن را ملاحظه نمود. صادقی درباره «جانورسازی» ابتدا چنین سروده است:

کنی گر جانور سازی اراده ز گلگون تصرف شو پیاده
به‌یکسو از طریق بیش و کم باش به‌راه پیروی ثابت قدم باش
ز راه و رسم استادان مکش پای به‌آیین تتبع راه پیمای

(رک: پاورقی منشی قمی، ۱۳۸۳: ۱۵۹).

و سپس، در پایان می‌گوید:

مکرر ساختن هم نیست مرغوب ولی غیر مکرر هست مطلوب
مکرر گرچه سحرآمیز باشد طبیعت را ملال انگیز باشد

(همان)

از جمع بین این ابیات معلوم می‌گردد که تکرار در اینجا به معنای تقلید از عالم بیرون نیست بلکه باز سخن درباره دامنهٔ تبعیت از سبک اساتید است. در فصل «جانورسازی» ابتدا دستور می‌دهد که نباید از شیوه آنها خارج شد ولی بعد به وی آزادی عمل بخشیده، تقلید محض را نفی می‌کند. بنابراین، ملال‌انگیزی طبیعت در اینجا به معنای ناخوشایندی طبع و سرشت انسانی است نه آنچه پورته برداشت کرده است. به علاوه، چگونه دو بیت پایانی می‌تواند ناظر به عدم واقع‌نمایی باشد در حالی که برخی جانورهایی که او در ادامه از آنها یاد کرده، همچون سیمرغ، اصلاً واقعیت بیرونی ندارند تا هنرمند بخواهد از آن چشم‌پوشی کند (همان)؟ از اینجا نیز معلوم گردید که ایدهٔ دوری از واقع‌نمایی در آن وجود ندارد.

ج) مقدمهٔ رساله

صادقی بیگ در دیباچهٔ اثرش، به هنگام معرفی سابقه و پیشینهٔ خود، توضیح می‌دهد که در عرصه نگارگری به پیش استادی می‌رفته که در تمثال‌پردازی تصویر را عین اصل‌اش ترسیم می‌کرده است به طوری که تمایزگذاری بین آن‌دو سخت و دشوار بوده است:

شدی گر صورتی را چهره پرداز توانستی شمردن سحر و اعجاز

به تمثال کسی کردی چو رغبت چنانش ساختی کز اصل صورت
نیارستی کسی فرقی نهادن مگر از جنبش و از ایستادن
(همان: ١٥٤ـ١٥٥)

از ابیات فوق معلوم می‌گردد که استادش اگر قصد می‌کرد که چهره کسی را بکشد آن را همچون اصل‌اش می‌کشید و تنها تفاوت اصل و فرع در این بود که چهرهٔ اصل جاندار و متحرک بود و ولی فرع و نگاره بی‌جان و ساکن. این توصیفات صادقی بیگ ناظر به مظفرعلی است؛ همان‌طور که خود در رساله‌اش به نام وی اشاره کرده است.

در اینجا واژهٔ کلیدی «واقع‌نمایی» قدری مبهم به نظر می‌رسد به طوری که اگر تحلیل مفهومی شود مقصود صادقی بیگ نیز مشخص خواهد شد. به منظور پیشگیری از هرگونه خلطی، باید بین دو واقع‌نمایی تفکیک کرد: واقع‌نمایی اروپایی و واقع‌نمایی ایرانی. در واقع‌نماییِ نخست هنرمند برای نشان دادن واقعیت بیرونی از ژرف‌نمایی، سایه روشن و تشخص‌بخشی چهره‌ها استفاده می‌کند. این نوع از واقع‌نمایی از زمان شاه عباس اول (٩٩٦ـ ١٠٣٨ق) آغاز، و در دوره شاه عباس دوم (١٠٥٢ـ١٠٧٧ق) رشد کرد و سپس، در روزگار قاجار به کمال خود رسید. اما طبق معنای دوم از واقع‌نمایی، همان‌طور که سوچک و بئر اشاره کرده‌اند، هنرمند برای بیانِ واقع از برخی علائم و ریزه‌کاری‌ها استفاده می‌نمود و بر مخاطب عصرش چنان تأثیر می‌گذاشت که وی آن را تصویری واقعی می‌پنداشت. به عنوان مثال، بیننده از طریق متعلقاتی چون پوشش سر، چتر یا جایگاه و حالت پیکر می‌توانست پادشاه روزگارش را شناسایی کند (سوچک، ١٣٨٨: ٨٧ـ٨٨؛ بئر، ١٣٩٤: ١٨٠).

با این توضیحات، معلوم می‌گردد که هنرمند سنتی‌ـ ایرانی از تلقی خاصی نسبت به واقع‌نمایی برخوردار بوده و آن را در نگاره‌های خود به کار می‌بسته است.

حال، به استدلال بورکهارت و نصر بازگردیم. آنها ادعا کرده‌اند که هنرمند سنتی به دنبال تصویرگری جهان محسوس نیست و دراین باره به دو امر استشهاد کردند: یکی محتوا (مضامین منتخب) و دیگری فرم (همچون عدم پرسپکتیو و رنگ‌های غیرواقعی). از مطالب پیش معلوم می‌گردد که به لحاظ محتوایی، نوعی گرایش به واقع‌نمایی وجود داشته اما ریشه‌های تمایل به واقع‌نمایی فرمی به زمان شاه عباس اول بازمی‌گردد. هنرمند ایرانی همچون مظفرعلی (متوفی ٩٨٣ق/١٥٧٦م) اصلاً با واقع‌نمایی غربی آشنایی نداشته تا بخواهیم از عدم به کارگیری پر سپکتیو و مانند آن، عدم واقع‌نمایی را استفاده نماییم.

به دیگر سخن، او از واقع‌نمایی ایرانی استفاده می‌کرده و از واقع‌نمایی غربی بی‌خبر بوده و عدم آن دلیلی بر عدم واقع‌نمایی، حتی از نوع ایرانی‌اش، نمی‌تواند باشد.
اما آیا مطالب مستفاد از قانون‌الصور می‌تواند نقدی بر بورکهارت باشد؟

اجازه دهید تا منصفانه داوری کنیم و بدین منظور، بار دیگر به گزارش بورکهارت مراجعه نماییم؛ اگرچه وی در وهلهٔ نخست حکم به این کرد که هنرمند شرقی به فکر بیان ظاهر اشیاء نیست (Burckhardt,2009:37) ولی در ادامه، و پس از بحث از پرسپکتیو، بر این نظر شد که نگارگری ایرانی به معنای سنتی کلمه رئالیستی است و او آن را چنین تفسیر کرد که نمود حسی در آن منعکس است (Ibid:38). پس، نباید تنها به جمله نخست وی بسنده کرد و سخن اخیر او را نادیده گرفت؛ بورکهارت نیز با طرح بحث پرسپکتیو و هنرِ مدرنِ اروپایی، واقع‌نمایی غربی را انکار نموده و از نوعی واقع‌نمایی دفاع کرده است.

۳ـ۲. گزاره دوم

بر اساس این گزاره هنرمند در صدد ترسیم فضایی خیالی است. چنین به نظر رسید که بورکهارت «برخی» از این تصاویر را بازتاب عالم مثال می‌داند ولی نه صرف، به «اکثر» تعبیر نمود اما پیش از هرگونه ارزیابی درباره بورکهارت، ابتدا باید عبارت‌های مختلف او را در کنار هم چید و بعد داوری کرد:

أ) «آنچه به مینیاتور تقریباً نوعی زیبایی بی‌نظیر می‌دهد، صحنه‌هایی نیست که به تصویر می‌کشد بلکه شکوهمندی و سادگی فضای شاعرانه‌ای است که آنها را فرامی‌گیرد. این فضا یا مقام ... گاه‌گاهی به مینیاتور ایرانی نوعی پژواک بهشت عدن را می‌دهد» (Ibid:37).

ب) «اکثر مینیاتورهایِ زیبا کیفیتی رؤیامانند – [ولی] نه رؤیایی بی‌اساس – دارند؛ [این نگاره‌ها به مثابه] خوابی واضح و روشن است که انگار از درون اشراق شده است»(Ibid).

ج) «تمامی نقاشی‌های معمول وابسته به شهود است»(Ibid).

سه واژهٔ «گاهی»، «بیشتر» و «همه»، سه تعبیر متفاوت‌اند که دلالت‌های معنایی متفاوتی دارند و به ظاهر، عبارت‌پردازی بورکهارت فاقد انضباط لازم است. برای خوانندهٔ اثر روشن نیست که بالاخره همه نگاره‌ها نتیجه شهود صوری هنرمندند یا برخی یا بیشترآنها. به زبان منطقی، سور قضیه اول و دوم موجبه جزئیه و سور قضیه سوم موجبه

کلیه است. به‌علاوه، «اشراق» در گزاره دوم همراه با تعبیر «گویا» و «انگار» بیان شده ولی « شهود» در گزاره سوم به نحو قطعی به میان آمده ا ست. افزون برآن، وقتی صحبت از شـهود یا اشـراق می‌شـود پای عارف یا صـوفی در میان اسـت؛ نصـر، علی‌رغم اینکه می‌پذیرد که مینیاتور ایرانی هنری درباری است اما، به صراحت تصریح دارد که مینیاتور تو سط صوفیه امتداد یافته و به کمال خود ر سیده ا ست (رک: ن صر،۱۳۸۹: ۲۱)؛ البته بورکهارت نیز به طور اشاره‌وار به این امر اشاره کرد چه اینکه وی نیز دسترسی به عالم خیال را منحصـر در اولیای الهی دانسـت. حال، پرسـش‌هایی درباره لوازم این نظریه به ذهن می‌رسد از جمله اینکه: آیا نگارگران، عارف و صوفی مسلک بودند؟ آیا ایشان اهل شهود بودند؟ آیا به عالم خیال منفصل دسترسی داشتند؟

بر ا ساس تو صیفاتی که قا ضی احمد قمی درباره برخی نقا شان عر ضه کرده، ممکن اسـت بتوان چنین معنایی را اجمالاً برداشـت کرد. به عنوان نمونه، وی درباره مولانا قدیمی به «مرد ابدال صفت» (منشی قمی،۱۳۸۳: ١٤٠)، از مولانا حبیب‌الله و میریحیی به انسان‌های «آدمی صفت» و «درویش» (همان: ۱۵۱ و ۱۵۳)، تعبیر کرده و در مورد مولانا ندرعلی چنین نگاشته است:

«مولانا نَدرعلی قاطع از بَدَخشـان اسـت به مشـهد مقدس آمد در لباس نمدپوشـی و درویشی می‌گشت به‌غایت پیرنورانی با صفا بود...» (همان: ۱۵۵).

صادقی بیگ نیز به هنگام بحث از استاد و دغدغه دستیابی به آن می‌گوید:

شد آخر هادی‌ام روشن ضمیری چراغ افروز را هم دستگیری
مـروت پیـشـه‌ای نیکـو نهـادی فـریـد عصـر نـادر اوستـادی

(پاورقی همان: ١٥٤)

از این ابیات معلوم می‌گردد که مظفرعلی «رو شن ضمیر»، «مروت پی شه» و «نیکونهاد» بوده اسـت ولی خواننده به هنگام کنکاش در دیگر ابیات همین اثر متوجه می‌گردد که این قضیه کلیت نداشته است. او در ذیل فصل «در نصیحت فرزند» به معضلات عصرش اشـاره کرده و به مخاطب خاطر نشـان می‌سـازد که نباید پیش کسـانی رفت که در امر آموزش کوتاهی می‌کنند و در نهایت، او را به مرد راهبر توصـیه می‌کند(همان: ١٥٦). پس، این‌گونه نیسـت که همه یا عموم نگارگران عارف و صـوفی باشـند. طرفه آنکه، صادقی در ر سالهٔ دیگری با نام *حظّیات* بابی ن سبتاً کوتاه تحت عنوان «النادریات» دارد که در ذیل آن موارد کمیاب را برشـمرده که یکی از آنها شـاعر صـادق و دیگر نقاش بی‌نفاق است (افشار، ۱۳۸۲: ١٦٧).

به را ستی، آیا همه نگارگران واجد این او صاف بودند؟ چنان‌که بورکهارت ادعا کرد تمامی نقا شی‌های معمول وابسته به شهود ا ست. به بیان دقیق‌تر، برای تبیین نگاره‌های ایرانی باید از هرگونه کلی‌گویی پرهیز کرد چه در این ادعا که نگارگران جملگی اهل شهود بودند و چه از این نظر که در همه اوقات و مقاطع زندگی چنین امکانی برای آنها فراهم بوده است.

حال، اجازه دهید که در اینجا نیز درنگ کنیم؛ آیا این مطالب را می‌توان نقدی بر بورکهارت دانست؟ آیا او مدعی است که تمام نقاشی‌های معمول وابسته به شهود است؟ به نظر می‌رسد که ابتدا باید به تحلیل مفهومی واژه شهود دست بزنیم و به منظور پرهیز از هرگونه خلط معنایی، ابتدا باید به نوشته‌های خود بورکهارت مراجعه کرد. او در اصطلاح‌نامه پایانی کتاب *درآمدی بر آموزه تصوف* چنین می‌نویسد:

«الکشف: شهود؛ به معنای حقیقی کلمه پرده برداشتن یا کشف حجاب است» (Burckhardt,2008:109) و در ذیل واژه القلب می‌نویسد: «دل؛ ابزار شهود فراعقلی ا ست که با قلب [صنوبری] تناظر دارد در ست همان‌طوری که اندیشه با مغز تناظر دارد. اینکه مردم امروز احساس و نه شهود عقلانی را محدود به قلب می‌کنند نشان می‌دهد که از نظر ایشان این احساس ا ست که در مرکز خصو صیات فردی قرار دارد...» (Ibid:112).

با این توضیحات معلوم می‌شود که شهود از سنخ نوعی آگاهی است که ابزار آن دل و قلب است؛ درست است که اگر ما باشیم و ظاهر مفهوم شهود، بین عبارت‌های بورکهارت یک نوع ناهماهنگی وجود دارد ولی آیا ممکن نیست که بورکهارت در بحث نگارگری معنای دیگری را قصد کرده باشد؟

بنابراین، باید پا را از تحلیل مفهومی فراتر نهاده، و به تحلیل گزاره‌ای دست زد یعنی باید واژه شهود را در بستر متنی فهمید که این واژه در آن قرار گرفته است؛ بورکهارت چنین نو شته بود: «تمامی نقا شی‌های معمول وابسته به شهود ا ست تا تجربه حسی را بگیرد و از آن ویژگی‌های نوعی یک چیز یا موجود خاص را بیرون کشد و آنها را به عناصر مناسب فضای دو بعدی، یعنی خط و سطوح رنگی، برگرداند» (Burckhardt,2009:37-38).

وی در ادامه عبارت فوق توضیح می‌دهد که هنرمند از تجربهٔ حسی خود کمک می‌گیرد و سپس، دریافت‌های تجربی خود را کلی و انتزاعی نموده تا به معقول دست

یابد؛ در اینجا ابراهیم عزالدین صحبتی از قلب و دل به عنوان ابزار شهود عقلی به میان نمی‌آورد و همین قرینه‌ای ا ست بر اینکه خ صوص شهود عرفانی را مد نظر قرار نداده است. به عبارت دیگر، صحبت از دو فرایند متفاوت است: یکی، سیر نزولی حقیقت که در خیال شهودی هنرمند منعکس می‌شود و دیگری، سیر صعودی هنرمند که از پایین و رو به بالا حرکت می‌کند، خ صو صاً اگر مبانی فکری نوافلاطونی وی را در نظر بگیریم چنانکه فلوطین در نسبت هنر و معرفت توضیح داده است:

«هرچه پدید می‌آید، اعم از محصول طبیعت و محصول صنعت، پدیدآورنده‌اش معرفت ا ست... و ا صلاً وجود معرفت سبب می شود که وجود هنر و صنعت ممکن گردد. ولی هنرمند در هر کار به معرفت طبیعت رجوع می‌کند زیرا هنر خود را مدیون معرفت طبیعت است» (فلوطین، ١٣٦٦، ج٢: ٧٦٣). و یا در پاسخ از نقد افلاطون نگاشته است: «ولی اگر کســـی هنر را بدین جهت که از آفرینش طبیعت تقلید می‌کند، به دیدهٔ تحقیر بنگرد باید به او گفت... هنرها از عین پدیده‌های طبیعی تقلید نمی‌کنند بلکه به ســـوی صـــور معقول که طبیعت از آنها برمی‌آید صـــعود می‌کنند و آثار خود را به تقلید از آنها پدید می‌آورند» (همان: ٧٥٨).

از ضمیمهٔ این دو عبارت می‌توان دریافت که اگر بورکهارت نیز مدعی است که تمام نقاشـــی‌های معمول تکیه بر شـــهود دارد معنای ســـخن او این نیســـت که نگارگران اهل شهود خاص عرفانی بوده‌اند. اکنون باید به سراغ گزارهٔ دوم رفت و نسبت آن را با گزارهٔ نخست معین کرد.

در عبارت نخســـت، از واژه «گاه‌گاهی» و «نوعی» اســـتفاده شـــده و در گزاره دوم، از واژه «بی شتر» و «انگار». وجه تفاوت کمّی آن‌دو وا ضح ا ست و نیازی به تکرار نی ست. ممکن ا ست چنین به‌ذهن آید که شاید این تعابیر رهزن نا شی از ترجمه انگلیسی ا ست ولی د شواری مطلب از آنجا ست که در متن فرانسوی نیز از همین واژه‌ها ا ستفاده شده است (Burckhardt, 1985: 72 -74). به راستی، از عبارت بورکهارت چه دریافتی داریم؟ آیا بورکهارت با قاطعیت اشراق عالم مثال را به نگاره‌ها نسبت می‌دهد؟

در این باره باید به ســـاختار زبان گزاره دوم توجه داشـــت. به نظر نمی‌رســـد که بورکهارت در مقام تفســـیر نگاره‌ها باشـــد؛ لااقل وی صـــریحاً مدعی آن نیســـت که اکثر نگاره‌ها برآمده از اشـــراق‌اند بلکه با تعبیر «گویی» در مقام نوعی تداعی معناســـت یعنی مینیاتورها از این حس، و حال و هوا برخوردارند و آن را به مخاطب منتقل می‌کنند.

اما دیگر پرسش آن است که آیا از دیگر اسناد و مدارک تاریخی همچون دیباچه مرقعات می‌توان چنین چیزی را استفاده کرد که نگارگران در صدد ترسیم عالم مثال مطلق‌اند؟ اهمیت مراجعه به اسناد نوشتاری مزبور از این جهت است که نویسندگان این آثار خود نگارگر و یا هنرمند بوده و می‌توانند ما را به فضای این صنف نزدیک‌تر کنند.

قطب‌الدین محمد قصه‌خوان، در دیباچه‌ای که بر مرقع شاه طهماسب نگاشته، چنین تعبیری دارد:

«پوشیده نماند که خیال‌های غریبه و انگیزهای عجیبه ایشان مشهور هر دیار و منظور اولی الابصار است و قوت مخیله و نزاکت طبع که این طبقه راست از اهل صنعت هیچ کس را نیست و پیکری که در لوح خاطر نقاش چهره می‌گشاید در آیینه خیال هر کس روی ننماید» (سکی، ۱۳۸۱: ۳۱۳).

همین مضمون با اندکی تغییر در برخی آثار دیگر چون گلستان هنر (منشی قمی، ۱۳۸۳: ۱۲۹) نیز آمده است.

نقل قول‌های فوق و امثال آن، به تصریح به تفاوت طبقه نگارگر از سایر مردم اشاره دارند ولی ریشه تمایز هنرمند را به پیوندش با عالم مثال بازنمی‌گردانند بلکه نهفته در قوتِ قوه خیال او می‌دانند. در این باره نیز باید واقعیت‌نگر بود بدین معنا که عدم دستیابی به مستندات تاریخی با این جزئیات، دلیل بر نفی وجود تاریخی آن به نحو سالبه کلیه نیست؛ به علاوه، خود عرفا تصریح دارند که عموم مردم از ارتباط خیال متصل و منفصل بی‌خبرند و تنها گروه اندکی از ایشان به این پیوند وقوف دارند (رک: قونوی، ۱۳۷۲: ۱٤٤ـ۱٤٥).

۳ـ۳. گزاره سوم

اما گزاره آخر این بود که هنرمند در صدد است تا اعیان ثابته را به طور غیرمستقیم ترسیم کند. از این طریق، بورکهارت کلی بودن تصاویر را تبیین کرد. اول پرسشی که به ذهن می‌رسد آن است که آیا فقط اعیان ثابتهٔ کلی وجود دارند؟

از مراجعه به منابع عرفان نظری معلوم می‌گردد که دامنهٔ اعیان اختصاصی به کلیات نداشته بلکه اعیان ثابتهٔ جزئی نیز وجود دارد (رک: قیصری رومی، ۱۳۷۵: ٦۱).

حال، اگر نگارگر درصدد ترسیم اشخاص است و در اعیان ثابته نیز عین ثابت جزئی وجود دارد پس چرا نگارگر باید عین ثابت کلی را به تصویر درآورد؟ این دیدگاه توضیح نمی‌دهد که چرا نگارگر به جای ترسیم اعیان جزئی، اعیان کلیه را برای

تصویرگری برمی‌گزیند. به عبارت دیگر، به صرف وجود عین ثابت کلی و کلیتِ نسبیِ نگاره‌ها کافی نیست که دست به چنین تفسیری بزنیم.

ممکن است از این ایراد چنین جواب داد که چون کلی اصل و جزئی فرع است، هنرمند نیز به دنبال کلیت است.

اما در اینجا نقد دیگری به ذهن می‌رسد. اصطلاح «کلی»، مشترک لفظی است که دارای اطلاقات مختلفی است که برخی از آنها به دانش منطق بازمی‌گردد اما وقتی عرفا از کلیت اعیان ثابته یا مُثل سخن به میان می‌آورند مقصود ایشان کلی سِعی است که به معنی احاطهٔ شمولی و سعهٔ وجودی است. به عنوان مثال، رب‌النوع انسان در همه افراد انسان حاضر است و از این جهت کلیت دارد و از طرف دیگر، کلی غیر از تک تک افراد جزئی است چون جزئیتِ علی غیر از جزئیتِ حسن است در حالی که رب‌النوع انسان هم علی است و هم حسن. حال، معضلی در اینجا وجود دارد. وقتی به عبارت بورکهارت مراجعه می‌کنیم نحوه تبیین وی از کلی با رویکرد مشایی سازگار است نه رویکرد عرفانی؛ زیرا آن را به نحوی توضیح داده که گویی ذهن هنرمند خصوصیات فردی را تجرید نموده و به وجه اشتراک آنها دست می‌یابد: «تمامی نقاشی‌های معمول وابسته به شهود است تا تجربه حسی را بگیرد و از آن ویژگی‌هایِ نوعیِ یک چیز یا موجود خاص را بیرون کشد و آنها را به عناصر مناسب فضای دو بعدی، یعنی خط و سطوح رنگی، برگرداند» (Burckhardt,2009:37-38).

در پاسخ به این خرده نیز می‌توان چنین دفاع کرد که، بالاخره، اگر همهٔ هنرمندان عارف نیستند و بخواهند کلیت را در نگاره‌هایشان نشان دهند چاره‌ای جز کنار زدن عوارضِ شخصیِ موجودِ موردِ نظرشان را ندارند.

تا به اینجا کوشیدیم تا به نحو همدلانه به دفاع از بورکهارت بپردازیم ولی هنوز جای طرح این پرسش باقی است که آیا نگارگر هیچ فهمی از اعیان ثابته داشته است؟

معلوم است که در این باره به سختی می‌توان به نحو موجبهٔ کلیه یا سالبهٔ کلیه ادعایی کرد اما از بعضی اَسناد می‌توان پی برد که برخی نگارگران با این مفهوم بیگانه نبوده‌اند؛ به عنوان نمونه، یکی از دلایل نقلی که برخی عارفان برای اثبات اعیان ثابته مطرح کرده‌اند حدیث قدسی «گنج پنهان» است؛ ابن‌عربی در این باره می‌نویسد:

«... آنچه از رسول خدا (ص) روایت شده است که خداوند سبحان فرمود: من گنجی ناشناخته بودم دوست داشتم که شناخته شوم پس خلق را آفریدم و خود را به ایشان

شـــناســـاندم پس مرا شـــناختند. پس در ســـخن خدا که «گنجی بودم» اثبات اعیان ثابته است...» (ابن‌عربی، بی‌تا، ج۲: ۲۳۲).

دوست محمد هروی[۳] نیز در دیباچه خود می‌نویسد:

> «...لطیف‌ترین صورتی که مصوران نگارخانه معنی مجالس ایجاد و اختراع را بدان بیارایند حمد مبدعی است که... به حکم «جف القلم بما هو کائن إلی یوم الدین» صور مؤتلف و پیکر مختلف اعیان را که در خزانه غیب و نهانخانه لاریب به مقتضای «کنت کنزاً مخفیاً» مختفی بود به داعیه «فأحببت ان اعرف فخلقت الخلق لکی اعرف» به انامل تقدیر پرده عدم از چهره وجود در ربود ...». (گواشانی هروی، ۱۳۷۲: ۲۵۹).

از این عبارت م شخص می شود که گوا شانی با مفهوم اعیان ثابته و حدیث گنج مخفی آشـنا بوده اسـت. اما، آیا هیچ سـند و شـاهد تاریخی‌ای وجود دارد که نشـان دهد که هنرمند نیز در صدد نمایان کردن عین ثابت باشد؟

در این باره پورته در مقاله خود می‌نویسد:

«صـادقی بیگ در آغاز رسـاله هدف خویش را چنین بازمی‌گوید :"شـوم معنی طلب از روی صـورت" ... این اظهارات نشـان می‌دهد که وظیفه نقاش گرته‌برداری از طبیعت نیسـت بلکه باید از آن در گذرد تا به جهان مُثل (عالم معنا) برسـد» (پورته، ۱۳۸۸: ۱۱۹_۱۲۰).

بنابراین، این ادعای وی قابل پیگیری اسـت. وقتی به رسـالهٔ صـادقی بیگ مراجعه می‌کنیم درمی‌یابیم که در دو موضع از ابیاتش به مطلبی اشاره کرده است که ممکن است مناسب با این مقام باشد. وی، در جایی، می‌گوید:

کشم رخت هوس در کوی صورت — شوم معنی طلب از روی صورت
دلـم را کـز فن صـورت خبر بـود — به‌خـود در راه معنـی پی سپر بـود

(رک: پاورقی منشی قمی، ۱۳۸۳: ۱۵٤)

و در جایی دیگر، آورده است:

ره صورتگری چندان سپردم — که از صورت به‌معنی راه بردم

(همان: ۱۵۵)

در این ابیات دو واژه صورت و معنا به کار رفته است ولی مقصود وی چیست؟

طبق برداشت پورته، صادقی سعی کرده تا از صور به مُثل افلاطونی یا اعیان ثابتهٔ عرفان ا سلامی بر سد اما خرده‌ای که ابتدا به ذهن می‌ر سد این ا ست که از کجا معلوم که وی نیز همین فهم عرفانی را داشته است؟

به نظر می‌رسد که در این باره دو مطلب قابل ذکر است: نخست، باید میان مقام نظر و عمل تفکیک کرد یعنی چه‌بسا کسی فهمی از اعیان ثابته داشته باشد ولی به مقام کُملّین نرسیده و نتواند اعیان را در حضرت علمیه مشاهده کند؛ از طرف دیگر، در اینجا قرینه روشنی وجود ندارد و چه بسا قرینه بر خلاف آن باشد زیرا دستیابی به جایگاهی چون اعیان ثابته به دور از مقام و منزلت افرادی چون صادقی ا ست زیرا درباره او آمده است:

> «... اما به غایت بد مزاج و غیور و تنگ حوصله، بدخوی زشت، و بد مزاجی هرگز او را از اغراض نفسانی آسوده نمی‌گذاشت و همیشه با یاران ابنای جنس به مقتضای طبع عمل نموده بدسلوکی را از حد اعتدال می‌گذرانید...» (اسکندر بیگ منشی،۱۳۷۷، ج۱: ۲۷٤).

اما برای اینکه به فهم دقیقی از صادقی برسیم باید بار دیگر ابیات وی را مورد تأمل قرار دهیم. در مصرع اول، «کشم رخت هوس در کوی صورت»، سخن از برکندن هوس در مواجهه با صورت است. به راستی، هوس در اینجا به چه معناست؟

معنای اولیه‌ای که از واژه هوس به ذهن می‌رسد نوعی تمایل نفسانی به صورت ا ست. بر این ا ساس، سخن وی ناظر به جمال‌پر ستی ا ست زیرا پیروان مکتب جمال تلاش می‌کنند تا از طریق مشاهده زیبایی مخلوقات به زیبایی ذات حق متعال نائل آیند و البته مهم‌ترین آفت پیش روی ایشان، افتادن به ورطه هوس‌های نفسانی است. صادقی در این ابیات نشان می‌دهد که از مخلوق به خالق عبور کرده و در عین حال خود را د چار آلودگی های نفس نمی‌کند. اما اگر هوس را به معنای دیگرش، یعنی شوق و اشتیاق، بگیریم صادقی در صدد است که به مخاطب بگوید که طبق حرفه‌اش باید مشتاق صورت برای نگارگری با شد ولی وی سعی در طلب معنی دارد. اما از برر سی تاریخی معلوم می شود که مؤید و شواهدی برای معنای نخ ست وجود دارد؛ به عنوان نمونه، صادقی در *مجمع الخواص* به هنگام شرح حال سلطان مصطفی میرزا «حسن و جمال» را بر «صورت و معنی» عطف می‌کند و می‌نویسد:

«فرزند ارجمند شاه مرحوم (طهماسب اول) بود. عنوان "شاه صورت و معنی" بدو لایق بود و "خورشید حُسن و جمال" دربارهٔ وی صادق» (صادقی کتابدار، ۱۳۲۷: ۲۷ـ۲۸).
البته زمینه‌های جمال‌پرستی ناظم را می‌توان از قرینه‌های مختلف دیگری به دست آورد از جمله اینکه صادقی به هنگام شرح حال مولانا نامی، به صراحت اعلام می‌کند که عاشق پسرش شده است و سپس محبت آن از دلش بیرون رفته است (همان: ۲۱٤ـــ۲۱۵). بنابراین، از رساله قانون‌الصور نمی‌توان چنین برداشت کرد که وی یا دیگر نگارگران در صدد ترسیم مُثل یا اعیان ثابته بوده‌اند.

نتیجه

این مقاله کوشید تا پس از گزارش و تبیین دیدگاه بورکهارت، به نقد و بررسی دیدگاه وی نیز بپردازد که البته بدین منظور، از رویکرد تاریخی، تحلیلی و عرفانی سود جست. قطعاً اکنون بهتر می‌توان داوری کرد که تا چه حد این‌دو رویکرد نخست معاضد یا معاند با تفاسیر بورکهارت هستند ولی اجازه دهید تا از طرح مطالب فوق به طرح برخی نقدهایی اشاره نماییم که در محافل آکادمیک ما متداول شده است: نخست، اتهام کلی‌گویی است بدین معنا که گزاره‌های سنت‌گرایان در عرصهٔ هنر صرفاً نوعی کلی‌گویی است؛ این اتهام اگرچه در دیگر موضوعات قابل پی‌گیری و بحث است ولی بی‌تردید، درباره تفاسیر بورکهارت از نگارگری صادق نیست زیرا وی دامنه بحث خویش را به لحاظ زمانی و مکانی مشخص کرد یعنی ایران، و آن هم تنها سه دوره ایلخانی، تیموری و اوایل صفوی؛ دیگر ایراد، ذوقی‌گویی و عدم استدلال‌ورزی برای تفاسیری است که عرضه می‌کنند. اگر بورکهارت و به تبع وی نصر برای مینیاتور ایرانی ویژگی‌هایی برشمردند که در دوری از واقع‌نمایی غربی، نشان دادن غیرمستقیم اعیان ثابته، و گاه نمایاندن عالم مثال خلاصه می‌شود اما آن دو به فقدان پرسپکتیو، نبود سایه روشن و محتوای حماسی ـ معنوی توسل جستند که نشان می‌دهد این ایراد دوم نیز در اینجا وارد نیست. به عبارت دیگر، باید بین عدم استدلال و قابل بحث بودن استدلال‌ها تفکیک کرد. ایراد سوم، مخالفت تفاسیر ایشان با اسناد و مدارک تاریخی است. از مطالب نوشتار حاضر معلوم می‌شود که کاربست رویکرد تاریخی به عنوان یک سنجه همواره نتیجه واحد و مخالفی با رویکرد سنت‌گرایی ندارد؛ به عنوان نمونه، از طرفی، از مراجعه به آثار ادبی و غیرادبی معلوم شد که اصل نگرش عدم واقع‌نمایی در نگارگری اختصاصی به دوره زمانی ایلخانی، تیموری و صفوی نداشته بلکه پیش از آن نیز وجود

داشته است اما از طرف دیگر، اگر بورکهارت دربارهٔ برخی نگاره‌ها صحبت از عالم مثال به میان آورد به لحاظ تاریخی زمینه، امکان و اقتضـــای چنین امری غیرممکن و یا محال نیست زیرا برخی گزارش‌ها حاکی از آن است که بعضی نقاشان متصف به صفاتی چون پیر و غیره بوده‌اند؛ و از طرف ســـوم، از نوشـــته‌ها و دیباچه مرقعات تنها می‌توان چنین استفاده کرد که نگارگران از قوه خیال قوی برای تصویرگری برخوردار بودند و بیش از آن قابل اســـتفاده نیســـت اما انتظار طرح عالم خیال در آثار مزبور تا حدی غیرواقع‌بینانه است چون این اسناد در مقام طرح چنین مطالبی نیستند. باید افزود که درباره تر سیم اعیان ثابته نیز با همین دوگانگی مواجه بودیم یعنی گرچه از عبارت دوســـت محمد هروی اصـــل فهم اعیان ثابته وجود داشـــت ولی از رســـالهٔ صـــادقی نمی‌توانســـتیم چنین برداشت کنیم که او نیز در صدد ترسیم مثل است. البته در همین باره کوشیدیم تا با اســـتفاده از رویکرد عرفانی به بررســـی دیدگاه بورکهارت دســـت بزنیم از قبیل اینکه اگر نگارگر در صدد ترسیم شخصیت‌های جزئی است و در اعیان ثابته نیز عین ثابت جزئی وجود دارد پس چرا نگارگر باید عین ثابت کلی را به تصـــویر درآورد؟ و یا مقصـــود از کلیت و جزئیتِ اعیان ثابته، کلی و جزئی سِعی است و این برخلاف کلی و جزئی بحثی و مشـــایی اســـت؛ و در نهایت، کوشـــیدیم تا به این ایرادها پاســـخ دهیم. ایراد چهارم، در حقیقت ایرادی است که ممکن است از مطالعه آثار سنت‌گرایان به مخاطب دست دهد و آن عدم استفاده از رویکرد منطقی و تحلیلی در نوشته‌های ایشان است که منجر به نوعی تناقض‌گویی منطقی می‌گردد. در این خصـــوص نیز تلاش شـــد تا نشـــان دهیم که درباره نگارگری نه تنها تناقضـــی بین گزاره‌های تفســـیری بورکهارت وجود ندارد بلکه حتی استفاده از مبانی فکری و ساختار زبانی وی کمک شایانی در فهم دیدگاه او دارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. contemplative vision

۲. intuition

۳. وی از جمله هنرمندانی اســـت که از حدود ۱۵۳۰ تا ۱۵٦۹م فعالیت می‌کرده (پاکباز، ۱۳۹۵، ج۳: ٦۵۷) و در یکی از ۹ اثر برجای مانده و رقم‌دارش خود را چنین معرفی کرده: «کاتبها شـــاه محمود و قاطعها دوســـت محمد مصـــور» که معلوم می‌شـــود که اهل هنر قطاعی و تصـــویرگری بوده اســـت (کریم‌زاده، ۱۳۷۰، ج۳: ١٤٥١).

References

- Holy Quran
- Abolghassemi, Mohammadreza, "Critical Remarks on “Mystical Aesthetics, The Case of Persian Painting", Kimiya-ye-Honar, Fourth Year, No. 17, pp32-43, 2016.
- Abolghassemi, Mohammadreza, "Painting and Society The Formation of the Persian Painting in the 14th Century", Kimiya-ye-Honar, Seventh Year, No. 29, pp 4-18, 2019.
- Afshar, Iraj, "Essays: Haziyat (written by Sadeghi Beyk Afshar)", Ayneh Mirath, No. 23, pp. 145-184, 2003 (in Persian).
- Akhgar, Majid, Mortal and Imortal: A Critical Introduction to the Study of Iranian Painting, Herfeh Honarmand, Tehran, 2012(in Persian).
- Baer, Eva, The human figure in Islamic art: inheritances and Islamic transformations,Translated by Behnam Sadri, Institute for Compilation, Translation and Publication of the Artwork "Matn", Tehran, 2015 (in Persian).
- Burckhardt, Titus, "The Spirit of Islamic Art", in the Basics of Islamic Art, translated and edited by: Amir Nasri, Hikmat, Tehran, pp. 59-71, 2007(in Persian).
- Burckhardt, Titus, Art of Islam: Language and Meaning, world wisdom, 2009.
- Burckhardt, Titus, Introduction to Sufi doctrine, Foreword by William C. Chittick, world wisdom, 2008.
- Burckhardt, Titus, L'Art de l'Islam: Langage et Signification, Sindbad, Paris,1985.
- Coomaraswamy, Ananda Kentish, "The Intellectual Operation in Indian Art", in Selected Papers: Traditional Art and Symbolism, edited by Roger Lipsey, Translated by Saleh Tabatabai, Institute for Compilation, Translation and Publication of the Artwork "Matn", Tehran, pp. 185-207, 2010 (in Persian).
- Dehkhoda, Ali Akbar, Dehkhoda Dictionary, under the supervision of Dr. Mohammad Moin and Dr. Seyed Jafar Shahidi, Institute of Publishing and Printing, University of Tehran, Tehran, 1998 (in Persian).
- Eskandar Beig Monshi, History of Abbasid Beautifier (Tarikh Alam Araye Abasi), edited by Mohammad Ismail Rezvani, Ashna, Tehran, 1998 (in Persian).
- Faramarz Ghramaleki, Ahad, Methodology of Religious Studies, Razavi University of Islamic Sciences, Mashhad, 2008 (in Persian).
- Ghazali, Muhammad, The Revival of the Religious Sciences (Ihya'e Ulum-ed'Deen), Dartmel Publishing, Istanbul, 1985(in Arabic).
- Govashani, Dust Mohammad,"Introduction", in The Art of Bibliopegy in Islamic Civilization: A Collection of Articles on Penmanship, Ink making, Papers, Gilding and Book binding, Research and Written by Nadjib Mayel Hirawi", Islamic Research Foundation of Astane Quds Razavi, Mashhad, pp. 259-276, 1993(in Persian).
- Grabar, Oleg, Mostly Miniatures: An Introduction to Persian Painting, Translated by Mehrdad Vahdati Daneshmand, Institute for Compilation, Translation and Publication of the Artwork "Matn", Tehran, 2011(in Persian).
- Ibn Arabi, Muḥyi-d-Dīn, Al-Futuhaat Al-Makkiya, Dar Sader, Beirut, 2004 (in Arabic).
- Javadi Amoli, Abdullah, Tasnim: Interpretation of the Holy Quran, Esra Publishing, Qom, 2001(in Persian).

- Karimzadeh Tabrizi, Mohammad Ali, The Life and Works of Old Iranian Painters and Some Famous Indian and Ottoman Painters, Mostofi Publications, London, 1991(in Persian).
- Leaman, Oliver, Islamic Aesthetics: An Introduction, Translated by Mohammadreza Abolghassemi, Mahi, Tehran, 2014(in Persian).
- Lings, Martin, What is Sufism?, translated by Forouzan Rasekhi, Edited by Mostafa Malekian, Suhrawardi Research and Publishing Office, Tehran, 2004 (in Persian).
- Mawlawī, Jalāl ad-Dīn Mohammad, Masnavi -ye-Ma'navi, Edited by Reynold A. Nicholson, Hermes, Tehran, 2011(in Persian).
- Monshi Ghomi, Ahmad, Golestan-e Honar, Edited by Ahmad Soheili Khansari, Manuchehri Publications, Tehran, 2004(in Persian).
- Mukhlis, Anand Ram, The Mirror of the Term, with Introduction and Correction by Chander Shekhar, Hamidreza Ghelichkhani and Houman Yousefdehi, Sokhan, Tehran, 2016(in Persian).
- Nasr, Seyyed Hossein, Islamic Art and Spirituality, Translated by Rahim Ghasemian, Hikmat, Tehran, 2010 (in Persian).
- Nasr, Seyyed Hossein," The World of Imagination and the Concept of Space in the Persian Miniature", in Perennial knowledge: a collection of Essays, By the efforts of Seyyed Hassan Hosseini, Mehrniousha, Tehran, pp. 179-192, 2007 (in Persian).
- Nasri, Amir, "Iranian Painting from Sadegh Beik Afshar' s Perspective", Literary Text Research, Volume 10, Issue 27, pp 76-91, 2006 (in Persian).
- Nizami, Ilyās, Khamsa: Makhzan-ol-Asrâr, Khosrow and Shirin, 'Layla and Majnun', Eskandar-Nâmeh, Haft Peykar, Amirkabir, Tehran, 1972 (in Persian).
- Pakbaz, Rouin, "Dust Mohammad Govashani", in Encyclopedia of Art, Contemporary Culture, Tehran, pp. 657-658, 2016 (in Persian).
- Plotinus, Plotins schristen, translated by Mohammad Hassan Lotfi, Kharazmi, Tehran, 1987 (in Persian).
- Porter,Yves, "From the Theory of the two Qalams to the Seven Principles of Painting:Theory, Terminology,and Practice in Persian Classical Painting", In Iranian-Islamic Painting in Thought and Action, translation and research by Saleh Tabatabai, Academy of the Arts, Tehran, pp. 111-140, 2009 (in Persian).
- Qayṣarī, Dāwūd, Sharḥ Fuṣūṣ al-Ḥikam, By the effort of Jalaluddin Ashtiani, Elmi Farhangi, Tehran, 1996 (in Arabic).
- Qunawi, Sadr al-Din, Sharḥ al-arba'īn ḥadīthan, Edited and annotated by Ḥasan Kāmil Yılmaz, Bidar, Qom, 1993(in Arabic).
- Sadeghi Ketabdar, Tazkereh "Majma 'al-Khawas" in Turkish Chagatai, translated by Abdolrasoul Khayyampour, Akhtarshamal Press, Tabriz, 1327(in Persian).
- Sadr al-Din Shirazi, Mohammad, Interpretation of al-Quran al-Karim, emendated by Mohammad Khajavi, Bidar, Qom, 1982 (in Arabic).
- Seki, Youshifusa, "Introduction of Qutb al-Din Mohammad on Muraqqa of Shah Tahmasb", Baharestan Magazine, No. 6, pp. 309-316, 2002(in Persian).
- Soucek, Priscila, "The Theory and Practice of Portraiture in Persian Tradition", In Iranian-Islamic Painting in Thought and Action, translation and research by Saleh Tabatabai, Academy of the Arts, Tehran, pp. 83-109, 2009 (in Persian).
- Yazdanpanah, Seyyed Yadollah, Principles and Principles of Theoretical Mysticism, written by Seyyed Ata Anzali, Imam Khomeini Educational and Research Institute, Qom, 2010 (in Persian).