**Hekmat va Falsafeh**
Vol. 20, No.79, Autumn 2024, Pp 61-96
**wph.atu.ac.ir**
DIO: 10.22054/wph.2024.79361.2237

Original Research
Received: 21/04/2024 Accepted: 26/10/ 2024.
eISSN: 2476-6038
ISSN: 1735-3238

# An Analytical-Critical Description of the Concept of the Mundus Imaginalis or the Imaginal in the Reading and Interpretation of Iranian Painting

**Monireh Panjtani*** PhD student of Art Research, Tabriz University of Islamic Arts, Tabriz, Iran

**Mehdi Mohammadzadeh** Professor, School of Fine Arts. Ataturk University, Erzurum. Türkiye

**Shahriar Shokrpour** Assistant Professor, Art Research, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran

**Mohammad Asghari** Professor of Philosophy Department, Tabriz University, Tabriz, Iran

## Abstract

The present article is an analytical-critical description of the concept of the Mundus Imaginalis or the Imaginal in the reading and interpretation of Iranian painting. Which thinkers and with what interpretational purposes have put forward the concept of the imaginal in the reading of Iranian painting? What new possibilities have they opened up and what obstacles have they brought forth with the frequent reference to the imaginal in the interpretation of Iranian painting? The research method is descriptive-analytical and critical mainly developed through description, comparison, finding untenable claims in other research sources, lack of examples of painting works, and unprovable and frequent propositions, as well as raising critical questions. The data collection method is dependent on library and online research. In addition to showing the theoretical and methodological shortcomings of this field study, the research aims to emphasize some other possible readings. I will proceed to explore the ideas of Titus Burkhart and Seyed Hossein Nasr (traditionalism), as well as Dariush Shaygan and Majid Akhgar (phenomenological approach) to conclude as follows: Burkhardt and Nasr, by using the concept of the imaginal and suspended forms (Sowar al-Mu'allaqah) about Iranian painting, did not try to discover the world of this genre. They instead sought to exemplify their previous ideas about tradition,

* **Corresponding Author: mo.panjtani@tabriziau.ac.ir**
**How to Cite:** Panjtani, Monireh; Mohammadzadeh, Mehdi; Shokrpour, Shahriar & Asghari, Mohammad. (2024). An Analytical-Critical Description of the Concept of the Mundus Imaginalis or the Imaginal in the Reading and Interpretation of Iranian Painting, *Hekmat va Falsafeh*, 20 (79), 61-96.
**DIO:** 10.22054/wph.2024.79361.2237

Islam, and art in general. Their references are often unsubstantiated. That is why they usually draw sweeping conclusions relying on a few limited examples. Not returning to the paintings themselves in a traditionalist approach implies that these paintings have no concern but spiritualism in the Islamic mystical context.

**Extended Abstract:**
The present article is an analytical-critical description of the Mundus Imaginalis or the imaginal (coined by Henry Corbin) that has been applied to the interpretation of Iranian painting. There are two principal approaches in the interpretation of the Iranian painting to be examined here: traditionalism and phenomenology. The article brings in focus the ideas of Titus Burkhardt and Seyed Hossein Nasr, as representatives of traditionalism and tries to discuss some aspects of Dariush Shaygan and Majid Akhgar's phenomenological approach as well. I will offer a brief presentation of their methods and remarks then raise some questions to show how they miss some crucial aspects of the world of Iranian painting particularly when they impose their presuppositions rather than returning to the works themselves.

**The main research questions:**
Which thinkers and with what interpretational purposes have put forward the concept of the imaginal in the reading of Iranian painting? What new possibilities have they opened up and what obstacles have they brought forth with the frequent reference to the imaginal in the interpretation of Iranian painting?

**Research literature:**
As a major contribution in this field, I would like to mention a paper by Mohammad Reza Abolghasemi: "Considerations on the Aesthetics of Islamic Painting" a summary of which was published in English titled" Critical Considerations on Mystical Aesthetics: A Case Study of Iranian Painting". Although the titles of the two articles and the place of their publication are different, it is difficult to consider the two mentioned articles as two independent and different texts because the central topics are mostly repeated in both articles, but there are relatively small differences in the mention of details and research references. Thinkers such as Corbin, Burkhart, and Nasr have resorted to mystical teachings centered on the imaginal to explain the aesthetics of Iranian painting. Starting with the traditionalists' views the article tries to show that the way they relate metaphysical concepts to the world of Imagination is not acceptable due to the pictorial aesthetics of Iranian painting both theoretically and methodologically. Returning to the paintings themselves is the best way to reveal the aesthetic aspects of these works (Abolghasmi, 2014, A). The points of commonality between the

mentioned articles and the current research is from the point of view that both of them agree that in the written and solid works of that period, no convincing evidence can be found that the painters were familiar with the mystical teachings related to the imaginal, and if so, reaching this level was possible only for the perfect mystic. Also, both researches emphasize that the best way to extract the aesthetic aspects of these works is to refer to them. (Ibid and Abolghassemi; 2015: 42). In addition, Abolghasemi's article has given a sufficient and useful description of what this world is in two sections, mysticism and the characteristics of the imaginal world, which has made the present article unnecessary to reexamine the topic. The current research explores the repeated propositions about the Mundus Imaginalis attributed to Iranian painting in the works of several renowned thinkers to reveal how these interpretations can be made without referring to the works of painting themselves. Such views have been accumulated so that become dominant in the interpretation of Iranian painting to impose different purposes in several periods

**Research method:**

The research method is descriptive-analytical and critical mainly developed through description, comparison, finding untenable claims in other research sources, lack of examples of painting works, and unprovable and frequent propositions, as well as raising critical questions. The data collection method is dependent on library and online research. In addition to showing the theoretical and methodological shortcomings of this field study, the aim of the research is to emphasize some other possible readings of these works.

**Findings:**

The findings of the research can be summarized as follows: Burkhardt and Nasr, by using the concept of the imaginal and suspended forms (Sowar al-Mu'allaqah) in reference to Iranian painting, did not try to discover the world of this genre. They instead sought to exemplify their previous ideas about tradition, Islam, and art in general. Their references are often unsubstantiated. That is why they usually draw sweeping conclusions relying on a few limited examples. Not returning to the paintings themselves in a traditionalist approach implies that these paintings have no concern but spiritualism in the Islamic mystical context. So, how should a great number of minor, daily, and earthly subject matters of these works be apprehended? In addition, conclusions such as the certainty of the representation of the imaginal in paintings or the definite vision of Mundus Imaginalis by painters in the works of people like Seyyed Hossein Nasr have led to theoretical

problems suffering from interpretive limitations. Introducing painting as a spiritual art without paying attention to social and historical implications, forgetting about the heterogeneous history of the Iranian painting, and sanctifying it from a religious outlook leads to ignorance of the aesthetic aspects of the works themselves. Concerning the phenomenological tendency, Shayegan and Akhgar's phenomenological approach does not go beyond Corbin and traditionalists' views. Again, the return to the works themselves and the comprehensive examination of works, which are crucial to any phenomenological approach, are not taken seriously. Moreover, it looks like their emphasis on the "ambiguity" of the Iranian culture has made their interpretation ambiguous too. Akhgar's reference and use of the concept of the imaginal is mainly based on Shayegan's texts. The distinguishing feature of Akhgar's interpretations is juxtaposing survival/annihilation and timelessness/temporality in the world of imagination, the attribution of which to Iranian paintings cannot be rejected. However, he follows the line of Shayegan and Nasr, in general. Despite his limited reference to the works of art, he is much more devoted to returning to works themselves than others.

**Discussion:**
I should point out that, affected by Corbin, the Imaginal has been central to the interpretation of the Iranian paintings as an unwritten and unstudied agreement. The case demands examination as this notion is frequently presupposed in articles, dissertations, and books like an axiom.

**Results:**
The Mundus Imaginalis, which opened a horizon to Iranian painting at the beginning, has become the only way to understand Iranian painting after a course of time. Despite the methodological and theoretical problems, the application of the conceptual model of the imaginal has its own benefits. It has created a certain meaning for this sort of art. But on the other hand, the predominance of this mode of interpretation has concealed some other aspects of this art to be found within the Iranian life-world. Therefore, it is necessary to get out of the shadow of the imaginal in order to make room for other meanings to appear.

**Keywords:** Iranian painting, the Imaginal, Islamic art, traditionalism, phenomenology.

مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۰۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۸/۰۵

eISSN: ۲۴۷۶-۶۰۳۸ ISSN :۱۷۳۵-۳۲۳۸

حکمت و فلسفه

دورهٔ ۲۰، شمارهٔ ۷۹، پاییز ۱۴۰۳، صص ۶۱-۹۶

wph.atu.ac.ir

DIO: 10.22054/wph.2024.79361.2237

# نگاهی توصیفی انتقادی به مفهوم عالمِ مثال در خوانش و تفسیر نقاشیِ ایرانی[1]

**منیره پنج‌تنی** * دانشجوی دانشجوی پژوهش هنر، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران

**مهدی محمدزاده** استاد، دانشکدهٔ هنرهای زیبا. دانشگاه آتاتورک، ارزروم، ترکیه

**شهریار شکرپور** استادیار، پژوهش هنر، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران

**محمد اصغری** استاد گروه فلسفه دانشگاه تبریز، تبریز، ایران

## چکیده

مقالهٔ حاضر توصیفی تحلیلی-انتقادی از مفهوم عالمِ مثال در خوانش و تفسیر نقاشیِ ایرانی است. پرسش‌های اصلی پژوهش عبارتند از: مفهوم عالمِ مثال برای خوانشِ نقاشی ایرانی عمدتا از سوی کدام اندیشمندان و با چه مقاصدِ تفسیری طرح شده است؟ ارجاعِ مکرر به مفهوم عالمِ مثال در تفسیرِ نقاشی ایرانی عمدتا چه انسدادها و احتمالا چه راهگشایی‌هایی در تفسیر به همراه داشته است؟ روشِ پژوهش، توصیفی-تحلیلی و انتقادی است که عمدتا از طریق توصیف، مقایسه، یافتن گزاره‌های بدون مبنا در نسبتِ با خودِ اثر و همچنین در دیگر مراجع تحقیق، نداشتن نمونه یا کافی نبودن نمونه‌ها در آثارِ نگارگری و هچنین طرح پرسشِ انتقادی پیش‌رفته است. روشِ گردآوری داده‌ها کتابخانه‌ای و برخط است. هدفِ پژوهش، افزون‌بر نشان‌دادنِ ضعف‌های نظری و روشی این منظر، تأکید بر امکان‌های دیگر برای نگریستن و مواجهه با خودِ این آثار است. در مسیر پژوهش در رویکرد سنت‌گرایی آرای تیتوس بورکهارت و سید حسین نصر و در رویکرد پدیدارشناختی آرای داریوش شایگان و مجید اخگر را درحدامکان کاویده‌ایم. یافته‌های پژوهش را می‌توان چنین خلاصه کرد: بورکهارت و نصر با کاربرد مفهومِ عالمِ مثال و صورمعلقه در ارجاع به نقاشی ایرانی، نه به دنبال شناختِ زوایای پنهان و آشکار این هنر بلکه در پی یافتنِ مثالی برای هنر سنتی و در مواقعی هنر اسلامی بوده‌اند. ارجاعات آن‌ها اغلب بی‌مصداق است و همین امر سبب می‌شود، که این اندیشمندان با

---

۱. این مقاله مستخرج از رسالهٔ دکتری با عنوان «چیستیِ نگارگری ایرانی: مطالعهٔ پدیدارشناختی – هرمنوتیکی نگاره‌های قرون ۹ و ۱۰ ه.ق» که با راهنمایی دکتر مهدی محمدزاده به عنوان استاد راهنمای اول و دکتر شهریار شکرپور به عنوان استاد راهنمای دوم در دانشگاه هنر اسلامی تبریز انجام گرفته است.

* نویسنده مسئول: mo.panjtani@tabriziau.ac.ir

درنظرداشتن چند نمونهٔ محدود نتیجه‌گیری‌های فراگیر کنند. مسئلهٔ رجوع‌نکردنِ سنت‌گرایان به خودِ نگاره‌ها این گمان را پدید می‌آورد که موضوع نگاره‌ها فقط معنوی هستند، درحالی‌که تعداد بی‌شماری از نگاره‌ها موضوعاتی جزیی و روزمره و کاملا زمینی دارند. افزون‌براین، نتیجه‌گیری‌هایی چون حتمی‌بودن نمایشِ عالمِ مثال در نگاره‌ها و یا رؤیتِ قطعی عالمِ مثال از سوی نگارگران در آثار افرادی مانند سیدحسین نصر مشکلات نظری و محدودیت‌های تفسیری در نسبت با اقتضائاتِ تاریخی به‌همراه می‌آورد. همچنین با قلمداد کردن نگارگری به عنوان هنری صرفا معنوی و درنظرنگرفتن استلزاماتِ جامعه‌شناختی، تاریخِ پر فرازونشیبِ نقاشی ایرانی با هدف نوعی مقدس‌سازی در بستری عرفانی یک‌دست می‌شود و جنبه‌های زیبایی‌شناختیِ خودِ آثار نادیده گرفته می‌شوند. در رویکرد پدیدارشناختی، اندیشه‌ها و کلیدواژگانِ شایگان و اخگر محدود به مباحث کربن و سنت‌گرایان است و در عدم‌ارجاع یا رجوع اندک به نگاره‌ها به‌طرز قابل‌توجهی راه سنت‌گرایان را پیموده‌اند. همچنین شایگان با تأکید بر ویژگی «ابهام» در فرهنگ ایرانی، آثاری پرافسون ولی پرسش‌برانگیز و مبهم نگاشته است. ارجاع و استفادهٔ اخگر نیز از مفهومِ عالمِ مثال عمدتا برمبنای متون شایگان است. وجه تمایز اندیشهٔ اخگر از دیگران تأکید بر هم‌کناری دو وجه بقا و فنا و بی‌زمانی و زمان‌مندی عالمِ مثال است که به نوعی در نقاشی ایرانی خود را بازنمایانده است. با این‌حال اندیشهٔ او نیز در امتدادِ نگاهِ اندیشمندان مذکور نگاشته شده و اگرچه رجوعش به نگاره‌ها محدود است اما نسبت به پیش‌متن‌هایِ پژوهشِ خود رجوعِ بیشتری به خودِ آثار داشته است. مفهومِ عالمِ مثال که شاید نخستین‌بار صرفا به‌مثابهٔ دریچه‌ای به نقاشی ایرانی گشوده شده، پس از مدتی به یکی از اصلی‌ترین پنجره‌ها برای نگریستن به نقاشی ایرانی بدل شده است. صرف‌نظر از مشکلات روشی و نظری، کاربرد مدلِ مفهومی عالمِ مثال آشکارگی‌های خاص خود را داشته و از جهاتی که نزد همین اندیشمندان مذکور قابل دسترسی است، معنایی از این هنر در نسبت با مفاهیم دیگر برساخته است؛ اما از دیگرسو، به‌علت تبدیل شدن به خوانشِ غالب، وجوه بسیاری از این هنر را در متن زیست‌جهانِ ایرانی به غیاب برده است. ابعادی که اگر سایهٔ مفهومِ عالمِ مثال تا حدودی کم‌رنگ شود، وجوه دیگر نیز حاضر و ظاهر خواهند شد.

**واژه‌های کلیدی:** نقاشی/نگارگری ایرانی، عالم مثال، هنر اسلامی، سنت‌گرایی، پدیدارشناسی.

## مقدمه

مقالهٔ حاضر با هدفِ توصیف و نقد و بررسی مفهومِ عالمِ مثال در خوانش و تفسیر نقاشی ایرانی به سراغ دو رویکرد عمده رفته است که عبارتند از سنت‌گرایی و پدیدارشناسی. به ترتیب در رویکرد سنت‌گرایی اندیشه‌های تیتوس بورکهارت و سید حسین نصر و در رویکرد پدیدارشناختی به آرای داریوش شایگان و مجید اخگر پرداخته شده است. ضمن توصیف و گزارشِ رأی هر پژوهشگر، ملاحظاتِ انتقادیِ دربارهٔ آن بیان شده و گاه با طرح پرسش در برابرِ تفسیرِ پژوهشگر، انسداد اندیشهٔ مذکور نشان داده شده است. بخش پایانی مقاله در قالب نتیجه‌گیری پاسخ به پرسش‌های پژوهش است. ذکر دو نکته ضروری است: نخست این‌که پژوهشِ حاضر صرفا به نقدوبررسی این آثار پرداخته است و بنا ندارد که به بسط نظریهٔ دیگری برای خوانش نقاشی ایرانی در برابر تفسیرِ عالمِ مثالی بپردازد و یا مصادیقی ارائه کند. به‌دیگرسخن، این موضوع از دغدغه و تمرکزِ پژوهش حاضر خارج است و در پژوهش دیگری این نمونه‌ها ارائه خواهد شد. دوم این‌که در این مقاله واژگان تخصصیِ نویسندگان موردِ نقد عامدانه و باهدفِ نشان دادن تشتتِ واژگانی حفظ شده است؛ ازاین‌رو، نقاشی، مینیاتور و نگارگری در نقل‌قول‌های مستقیم و غیرمستقیم عینا حفظ شده است اما نویسندگانِ مقالهٔ حاضر از واژهٔ «نگارگری» استفاده کرده‌اند.[۱]

## پیشینه

پیشینهٔ اصلی پژوهشِ حاضر مقاله‌ای با عنوان *ملاحظاتی دربارهٔ زیباشناسی نگارگری اسلامی*[۲] به قلم محمدرضا ابوالقاسمی است. همچنین خلاصه‌ای از این مقاله با عنوان *ملاحظاتی انتقادی دربارهٔ زیباشناسی عرفانی: بررسی موردی نگارگری ایرانی*[۳] به زبان انگلیسی منتشر شده است. با این‌که عناوین دو مقاله و محل انتشارشان متفاوت است، اما

---

۱. از آن‌جا که این مقاله مستخرج از رسالهٔ دکتری نویسندهٔ اول به راهنمایی نویسندهٔ مسئول است، در مقالهٔ دیگری دلایلِ ترجیح واژهٔ نگارگری را شرح داده‌ایم.

۲. پژوهش‌های ایران‌شناسی، سال ۵، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۴.

۳. این مقاله به زبان انگلیسی با عنوان « Critical Remarks on "Mystical Aesthetics' The Case of Persian Painting» با این مشخصات منتشر شده است: کیمیای هنر. ۱۳۹۴؛ ۴ (۱۷) :۳۲-۴۳.

به‌دشواری بتوان دو مقالهٔ مذکور را دو متن کاملاً مستقل و متفاوت دانست زیرا مباحثِ محوری عمدتاً در هر دو مقاله تکرار شده است اما در ذکرجزییات و مراجع پژوهش تفاوت‌های نسبتا جزیی وجود دارد.[1] بااین‌حال دغدغهٔ نویسنده این است که برخی از اندیشمندان (مانند کربن، بورکهارت، نصر) برای تبیینِ زیبایی‌شناسی نقاشی ایرانی به آموزه‌های عرفانی با محوریتِ عالمِ مثال متوسل شده‌اند اما نویسنده با ابتناء بر آرایِ خودِ سنت‌گرایان نشان می‌دهد که برقراری نسبت بین مفاهیم متافیزیکیِ مربوط به عالم خیال با زیبایی شناسیِ تصویریِ نگارگری ایرانی از منظرِ نظری و روشی پذیرفتنی نیست. همچنین رجوعِ به خود آثار نگارگری بهترین روش برای آشکار شدن جنبه‌های زیبایی شناختی این آثار است (ابوالقاسمی، ۱۳۹۴، الف). وجوه اشتراک مقالاتِ مذکور با پژوهش حاضر از این منظر است که هر دو بر این موضوع توافق دارند که در متون و آثار مکتوب و مضبوط از آن دوره نمی‌توان شواهد قانع‌کننده‌ای یافت که نگارگران با آموزه‌های عرفانی مربوط به عالمِ مثال آشنا بوده‌اند و اگر چنین باشد، رسیدن به این مراتب فقط برای عارف کامل مقدور بوده است. همچنین هر دو پژوهش بر این امر تأکید دارند که برای استخراج وجوه زیبایی‌شناختی این آثار بهترین مسیر رجوع به آن خودشان است (همان و Abolghassemi; 2015: 42).

افزون‌براین، مقالهٔ ابوالقاسمی در دو بخش عرفان و ویژگی‌های عالمِ خیال، توصیفی کافی و سودمندی از چیستی این عالم داده است که مقالهٔ حاضر را از طرح دوباره بی‌نیاز کرده است. اما وجه افزودهٔ پژوهش حاضر این است که گزاره‌های مکرر دربارهٔ عالم خیال و مثال را که به نقاشی ایرانی نسبت داده شده در آثار چند اندیشمندِ صاحب‌نام -که به تعبیری مسبب این تفاسیر نیز بوده‌اند- کاویده تا آشکار شود چگونه بدون رجوع به خودِ آثار نگارگری این تفاسیر بر هم انباشت شده و بر اساس مقاصد مختلف در چند دوره به تفسیر غالب نگارگری بدل شده است.

## داده‌ها

---

۱. عنوان مقالهٔ «ملاحظاتی دربارهٔ زیباشناسی نگارگری اسلامی» در صفحهٔ نشریه به انگلیسی چنین آمده است: «Observations on the Aesthetics of Persian Painting». پرسش این است که چرا در عنوان فارسی نگارگری اسلامی آمده که عنوان فراگیری دارد و در عنوان انگلیسی نقاشی ایرانی؟ همچنین منابع مقالهٔ انگلیسی و نقل‌قول‌ها محدودتر است.

## خاستگاهِ بسط مفهوم عالمِ مثال و خیال به نگارگری ایرانی

چنان‌که از منابع مکتوب برمی‌آید نخستین‌بار هانری کربن در کتاب *تخیل خلاق در عرفان ابن‌عربی*[1] (۱۹۶۹) به موضوع نگارگری و عالم خیال و مثال اشاره کرده است. کربن در بحث از «شاگردان خضر» و نحوهٔ اتحاد با جماعت ملکوتی نامرئی و سیرِ عمودی طولی آن با ارجاع به تصویری از یک نسخهٔ خطی فارسی متعلق به سدهٔ ۱۶/۱۰ مشتمل بر قصیدهٔ فارسی *فتوح‌الحرمین* محی‌الدین لاری[2] توصیفاتی از عالم دیداریِ نگارگری ایرانی داده است. کربن در این متن به منظره‌پردازی کلاسیکِ غربی که در آن پرسپکتیو — بزرگ و کوچکی، عقب‌وجلویی، گذشته و حال- وجود دارد، اشاره کرده و آن را با تصویرپردازیِ نگارگری ایرانی که اجزاء و عوامل تصویر در ساحاتِ واقعی خود و عمود بر محور نگاهِ بیننده و همگی در زمان حال ترسیم شده‌اند، مقایسه کرده است. او این فضای چندساحتی را تجسمِ بصری و رمزی عالمِ مثال توصیف می‌کند (کربن، ۱۳۹۹: ۱۸۷-۱۸۸).

ذکر این نکته به‌جاست که *فتوح‌الحرمین* را راهنمای حجاج در سفر به مکه دانسته‌اند که تصاویر نسبتاً دقیقی در زمان خود از کعبه و مسجدالحرام ارائه کرده و در نوع خود نه به قصد رمز و تمثیل که با هدف راهنمای مسیر نگاشته شده ولی کربن متناسب با مقاصد خود تفسیر متفاوتی از آن ارائه می‌دهد که خودش سرسلسلهٔ مابقی تفاسیر با مضمون عالمِ خیال می‌شود. اشارهٔ برجستهٔ دیگر کربن به نگارگری در کتاب *ارض ملکوت* و نگاره‌ای از مکتب شیراز- بهبهان است. همچنین دربارهٔ معماری در کتاب *اصفهان تصویر بهشت* اشاراتی دارد.[3] اندیشمندان دیگر با رویکردهای مختلف از کربن متأثر شده و اندیشهٔ او را بسط داده‌اند. بنابراین می‌توان کربن را سر سلسلهٔ خوانشِ پدیدارشناسانه از نگارگری ایرانی

---

۱. L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn' Arabî

۲. محی‌الدین لاری (متوفی ۱۵۲۱-۱۵۲۷) نگارگر و نویسنده که شهرتش را وامدار کتاب ف*توح‌الحرمین* است. این اثر راهنمای شهرهای مقدس اسلامی مکه و مدینه است و اثری درباب راهنمایی حجاج به‌شمارمی‌رفته است.

۳. چنان‌که آمد، کربن غیر از چند اشارهٔ پراکنده، به‌طور مشخص دربارهٔ نگارگری ایرانی در کتاب *ارض ملکوت* اشارهٔ بسیاری مختصری به یکی از نقاشی‌های مکتب شیراز-بهبهان کرده است. در منابع دیگر هم عمدتا اشارهٔ گذرایی به معماری اسلامی کرده و به‌طور ویژه در مقدمه‌ای که بر کتاب *اصفهان تصویر بهشت* (استیرلن، هانری (۱۳۷۷). *اصفهان تصویر بهشت*. با مقدمهٔ هانری کربن. ترجمهٔ جمشید ارجمند. دبیر مجموعه داریوش شایگان. تهران: فرزان روز) نوشته بحثی دربارهٔ معماری ایرانی باز کرده است. بنابراین هنگامی که از اندیشه‌های کربن در زمینهٔ هنر ایرانی یاد می‌کنیم باید به این نکته توجه داشته باشیم که غیر از اشاراتی که آمد، کربن به‌طور مشخص پژوهشی مستقل یا نظرورزی اختصاصی دربارهٔ هنر ایران و نقاشی ایرانی انجام نداده یا اثری ننگاشته است.

با محوریت اندیشهٔ اشراقیِ سهروردی و عالمِ خیال دانست. با این‌حال نگارگریِ ایرانی از دغدغه‌های او نبوده است.

پس از کربن، تیتوس بورکهارت از اصحاب حکمتِ خالده در کتاب *هنر اسلامی: زبان و بیان*[1] (۱۹۷۶) نگارگری را تجسم اعیان‌ثابته توصیف کرد. پس از او سیدحسین نصر در پاره‌ای از آثار خود این اندیشه را بسط داد. همچنین باید از داریوش شایگان یاد کنیم که با آثارش نقش مهمی در بسط تفسیر عالمِ مثالی از نگارگری ایرانی داشته است. از این پس افراد دیگری[2] متأثر از مبانی نظری مطرح در آثار افراد مذکور، مفهوم عالمِ مثال را به یکی از تفاسیرِ رایجِ نگارگری ایرانی تبدیل کردند. آثار و مقالات[3] بسیاری نوشته شد؛ تاجایی‌که در مدخل نگارگری *دایره‌المعارف هنر*[4] عالمِ مثال و تصویرسازی صورِمعلقه ویژگی اصلی نگارگری ایرانی قلمداد و چه‌بسا تثبیت شد.

پژوهش حاضر در ادامه با تفکیک اندیشه‌های چهره‌های برجستهٔ این خوانش به نقدوبررسی آرای آنان پرداخته است. یاد این نکته ضروری است که این اندیشمندان بر اساس رویکردشان به دو تفسیر سنت‌گرایی و پدیدارشناختی تقسیم شده‌اند. در گروه نخست آرای بورکهارت و نصر و در گروه دوم آرای شایگان و اخگر را بررسی شده است. دربارهٔ سنت‌گرابودن دو چهرهٔ نخست توافق آشکاری وجود دارد اما دربارهٔ این که چرا آرای شایگان و اخگر در زمرهٔ رویکرد پدیدارشناسانه-هرمنوتیکی قرار گرفته‌اند، در ادامه شرح بیشتری آمده است.

---

۱. Art of Islam: language and Meaning

۲. برای نمونه ر.ک به:

پازوکی، شهرام. (۱۳۹۳). «رویکرد عرفانی به هنر اسلامی»، جستارهایی در چیستی هنر اسلامی، تهران: فرهنگستان هنر. صص ۵۷-۵۹.

مددپور، محمد. (۱۳۸۷). *حکمت انسی و زیبایی‌شنایی عرفانی هنر اسلامی*. تهران: سورهٔ مهر. در فصل چهارم با عنوان «صور مختلف هنر اسلامی».

۳. چندین نمونه از این منابع را در مقالهٔ دیگری گردآوردی شده است. برای مطالعهٔ بیشتر ر.ک به پنج‌تنی، منیره. (۱۴۰۰). ص ۶۹.

۴. پاکباز، رویین. (۱۳۹۴). *دایره‌المعارف هنر*، دورهٔ سه جلدی. تهران: فرهنگ معاصر. صص ۱۵۲۶-۱۵۲۸.

## رویکرد سنت‌گرایی

جریان موسوم به سنت‌گرایی[۱] را رنه‌گنون[۲] متفکر فرانسوی بنیان‌گذاشته است. هنرِ موردِ پذیرش سنت‌گرایان هنری است که در دامان سنت رشد کرده و مقصود از سنت همان حکمتِ خالده است که خالقش خداوند است و از قید زمان و مکان بیرون و حضوری مستمر در عالم دارد (رحمتی، ۱۳۹۴: ۷-۸).

یکی از موضوعات مورد توجه سنت‌گرایان هنرِ اسلامی است و از میان آن‌ها بورکهارت و نصر به هنر ایرانی در دورهٔ اسلامی توجه ویژه‌ای داشته‌اند. از آن‌جا که پرسش پژوهش حاضر نه چیستیِ هنر اسلامی[۳] در دیدگاهِ سنت‌گرایان بلکه نگارگری است، صرفاً بر آرای این دو اندیشمند دربابِ نگارگریِ ایرانی تمرکز شده است اما این نکته قابل ذکر است که بورکهارت در فصل سوم از کتاب *هنر اسلامی: زبان و بیان* با عنوان «مسألهٔ تمثال‌نگاری» به‌طور ویژه به نگارگری ایرانی پرداخته است. خلاصهٔ نظرات بورکهارت با نقلِ به مضمون عبارتند از:

۱- مینیاتور[۴] ایرانی هنری مقدس نیست اما در منظومهٔ هنر اسلامی بازتاب نوعی اشراق و تفکر است.

۲- در هنر مینیاتور بهترین نمونه مینیاتور ایرانی است و مینیاتورِ راستین ایرانی مربوط دورهٔ فرمانروایی ایلخانان است که ویژگی‌هایش عبارتند از: ابتناء بر شیوهٔ نقاشی چینی، درآمیختگی خوشنویسی و تصویر، محدودیت فضا به یک سطح، وابستگی به هنر نسخه‌برداری. این هنر در دورهٔ صفویان به خاطر وابستگی به دربار و برخورد با هنر فرنگی زوال یافت.

---

۱. traditionalism

۲. (۱۸۸۲-۱۹۵۱).

۳. برای مطالعهٔ بیشتر درباب اندیشه‌ها و آرای سنت‌گرایان در باب هنر اسلامی رجوع کنید: مازیار، امیر. (۱۳۹۱). «نسبت هنر اسلامی و اندیشهٔ اسلامی از منظر سنت‌گرایان»، *فصلنامهٔ کیمیای هنر*، سال اول، شمارهٔ ۳، تابستان ۱۳۹۱. صص ۷-۱۲.

۴. بورکهارت و مترجم فارسی از مینیاتور استفاده کرده‌اند که در نقل‌قول‌ها به رسم امانت‌داری مینیاتور حفظ شده و به نگارگری تبدیل نشده است. این رویه دربارهٔ تمام نقل‌قول‌های مستقیم و غیرمستقیم از متون مختلف در پژوهش حاضر نیز صادق است.

۳- زیبایی مینیاتور ایرانی وامدار فضای شاعرانهٔ زیبا و سادهٔ آن است که حالتی فردوس‌آسا دارد.

۴- مینیاتور ایرانی بهشت زمینی و سرزمین آسمانی را به هم پیوند داده است.

۵- این هنر دورنمایی بی‌سایه است.

۶- مینیاتور ایرانی نه در پی توصیف جهان مادی بلکه خواهان توصیف غیرمستقیم اعیان ثابته یا مُثُل است که نمی‌توان آن‌ها را از طریق حواس دریافت.

۷- پرسپکتیو ندارد، چون به معنای سنتی کلمه رئالیستی[1] است و ذات اشیاء را بازتاب می‌دهد.

۸- مینیاتور ایرانی در نمودار ساختن اشیاء گونه‌ای دید عقلی-احساسی دارد که با جامعهٔ شیعی مرتبط است که در آن میان شریعت خشک سنت و جماعت با احوالات قلبی و الهام مرزی وجود دارد (بورکهارت، ۱۳۹۲: ۴۰-۴۴)

پیش از پرداختن به بحث عالم مثال نزد بورکهارت چند ادعای او در گزاره‌های فوق از نظر بگذرانیم: بورکهارت نگارگری/نقاشی ایرانی را مینیاتور توصیف می‌کند، درحالی‌که کاربرد واژهٔ مینیاتور برای این هنر نادرست است (پاکباز، ۱۳۴۹: ۱۵۲۶).

از طرفی از مینیاتورِ راستین با نگاهی ارزش‌گذارانه سخن می‌گوید درحالی‌که مشخص نیست اساساً مگر مینیاتور راستین و غیرراستین دارد؟ و اگر بله چه تفاوتی با هم دارند و چرا این آثار مینیاتور راستین‌اند؟ همچنین می‌گوید مینیاتور راستین در دورهٔ ایلخانی تحقق یافته است: غیر از مناقشه دربارهٔ صفتِ «راستین»، اگر بورکهارت به لحاظ «معنا» این دوره را مهم می‌داند، نمی‌گوید چرا و اگر به لحاظ سیر تحولِ فرمِ هنری چنین قضاوتی می‌کند نه تنها از دایرهٔ تخصص‌اش بیرون رفته است بلکه داوری نادرستی کرده است زیرا عصر کلاسیک نگارگری ایرانی سده‌های نهم و دهم ه.ق یعنی در دورهٔ صفوی است (پاکباز، همان) که بورکهارت آن دورهٔ زوال دانسته است. تغییر[2] فرم نگاره‌ها در پایانِ دورهٔ صفوی آغاز شد.

---

۱. بورکهارت در متن از «it is "realist" in the traditional meaning of the term» استفاده کرده است که در نسبت حقیقت و واقعیت مناقشه برانگیز است. ر.ک به:

Burckhardt, Titus. (2009). Art of Islam, Language and Meaning. Foreword by Seyyed Hossein Nasr. Introduction by Jean-Louis Michon. Commemorative ed. World Wisdom, Inc. Pp 38.

۲. بورکهارت با نگاه ارزش‌گذارانه از واژهٔ زوال استفاده کرده است.

افزون‌براین، بورکهارت توضیح نمی‌دهد مقصودش از اشراق، حالتِ فردوس‌آسا، سرزمین آسمانی، توصیف اعیانِ ثابته در نگارگری چیست و نمی‌گوید که این امور چگونه و با چه مختصاتی در نگارگری ایرانی توصیف شده‌اند. اگر این فرض را مبنا بگیریم که اعیان‌ثابته به حواس دریافت نمی شوند پس چگونه در قالب شکل و رنگ مجسم شده‌اند؟ بر مبنای چه شواهدی نبودِ پرسپکتیو در نگارگری ایرانی به هدفِ بازتابِ ذاتِ اشیاء است؟ بورکهارت شواهدی بر مدعایش ارائه نمی‌کند. اغلب پژوهشگران ایرانی که دربارهٔ هنر اسلامی و نگارگری نوشته‌اند، متأثر از دیدگاه بورکهارت و نصر هستند و همین مواردِ هشت‌گانهٔ مذکور را تقریبا با همین محتوا و بدون نقد یا ارجاع به متون دیگر در آثارشان تکرار و یا حتی تلاش برای اثبات کرده‌اند.[1] این ابهامات و چنین نتیجه‌گیری‌هایی آشکارا در حوزهٔ مطالعات مربوط به هنر اسلامی بازتولید شده‌اند و گویا مجوز غیررسمی‌شان از همین منابع صادر شده است. میان این مقالات و دستهٔ دیگری از نوشتارها که عنوان فلسفهٔ هنر اسلامی یا زیبایی‌شناسی اسلامی را نیز برخود دارند ارتباط و تأثیر و تأثراتی وجود دارد؛ بی‌آن‌که در اغلب مواقع، نویسندگان به حلقه‌های واسط مباحث نظری و مؤلفه‌های هنری توجه داشته باشند که مثلا مفاهیم فلسفی ذهنی و عناصر هنری مثل یک گنبد در

---

۱. محمدجواد سعیدی‌زاده مقاله‌ای با عنوان «بررسی انتقادی دیدگاه بورکهارت دربارهٔ نگارگری ایرانی» نگاشته که توجه‌کردنی است. نویسنده سه فرض اصلی شهود صور خیالی، بازتاب عالم مثال بودن نگاره‌ها و دیدار نگارگران از عالم مثال، ترسیم اعیان‌ثابته در نگارگری از سوی هنرمند و کلی و مثالی بودن نگاره‌ها را از اندیشهٔ بورکهارت را مبنا قرار داده و با اتخاذِ رویکرد تاریخی به نقد و بررسی آن‌ها پرداخته است (سعیدی‌زاده، ۱۴۰۰: ۱۰۱-۱۰۶). اگرچه در نهایت پژوهش او به تأیید و گسترش آرای بورکهارت انجامیده است. نویسنده در صدد اثبات سه مدعای بورکهارت است. او مدعای شهود صور خیالی را با ارجاع به داستان نزاع رومی‌ها و چینی‌ها در *شرف‌نامهٔ* نظامی و *احیاء علوم الدین* غزالی و تقلید عالم بیرون نبودن نگاره‌ها را با چند بیت از قانون *قانون‌الصور* صادقی‌بیگ قابل اثبات می‌داند، درحالی‌که اشارات و ارجاعات متنی برای اثبات این مدعا ناکافی‌ست. همچنین در بحث از نائل شدن نگارگران برای دیدار حقایق عالم مثال با ارجاع به بندی از *گلستان هنر* و تأکید بر معنای عام شهود این موضوع را هم قابل اثبات می‌داند که در این‌جا هم متن به معانی دیگر تفسیرپذیر و شواهد پژوهشگر ناکافی است. در بحث از این‌که نگارگر در صدد ترسیم اعیان‌ثابته بوده با ارجاع به حدیث قدسی «گنج پنهان» در دیباچهٔ دوست‌محمد نتیجه می‌گیرد که او و نگارگران با این مفهوم آشنا بوده‌اند. دربارهٔ ارتباط بین این حدیث و استفادهٔ دوست‌محمد از آن و تفسیر نویسنده و ارتباطش با اعیانِ ثابته می‌توان درنگ کرد اما کماکان از ناکافی و تفسیرپذیربودنش به دیگر موضوعاتِ عرفانی نمی‌توان چشم‌پوشی کرد. پرسش این است که چگونه می‌توان گفت تمام این آثار بازتابی از اعیان ثابته هستند؟ بماند که در اغلب این متون گویی توافقی آشکار از چیستی اعیانِ ثابته وجود دارد که مفسران وقتی نگاره‌ها را می‌بینند، داوری‌شان بیشتر شبیه به راستی‌آزمایی تا تفسیر به‌نظرمی‌رسد.

معماری یا درخت در نقاشی عینی هستند و چه حلقه‌هایی حکم واسطِ میان مفاهیم و عناصر را دارند (پیراوی‌ونک، ۱۳۹۷)[۱] زیرا در غیراین‌صورت یا مباحث فلسفی دربارهٔ هنر بدون مصداق می‌مانند یا مصادیق هنر ارتباط معرف‌شناختی با مباحث فلسفی برقرار نمی‌کنند.

## نقد و نظر

هدف بورکهارت از پرداختن به نگارگری ایرانی، یا به تعبیر او مینیاتور، عمدتا آوردن نمونه‌ای دیگر برای هنر اسلامی است. در واقع هنر اسلامی شبیه موزاییک یا پازل رنگینی است که نقاشی ایرانی هم قطعه‌ای ولو درخشان‌ترین قطعهٔ آن است. روایتِ بورکهارت نسبت آشکاری با مستندات تاریخی و یا نیازی به اشاره به جزییات تاریخی ندارد. با این‌که اشارهٔ بورکهارت به نگارگری ایرانی جزیی و محدود است اما به دلیل فراگیربودن زمینه برای رشد این اندیشه در دورهٔ معاصر ایران، به یکی از گفتمان‌های غالبِ فهم و تفسیر نگارگری ایرانی تبدیل شده است. اگر بورکهارت به تفسیرِ مثالی از این آثار بسنده می‌کرد یعنی آن‌ها را پدیدار و یادآورِ فضای مثالی می‌دانست، این مواجهه به‌خودی‌خود قابلِ‌نقد نبود اما از آن جا که در پی نوعی نظریه‌پردازی و هماهنگ کردن این هنر با اندیشهٔ سنت‌گرایی و نسبت دادن به تاریخ است، برآیند اندیشه‌اش تفسیر به‌رأی برای مقصود نهایی‌اش با نادیده گرفتن شواهد تاریخی می‌شود. در نهایت کلی‌گویی، تفسیر بر اساس ساختارِ موجود اندیشهٔ سنت‌گرایی، قطع ارتباط با تاریخ و خوانشِ صرفِ آثار در بستر تاریخ قدسی از ویژگی‌های اندیشهٔ تیتوس بورکهارت — و دیگر سنت‌گرایان و پژوهشگران پیرو این اندیشه– است.

## سید حسین نصر

بااین‌که نصر مقالهٔ مستقلی دربارهٔ نگارگری ایرانی نوشته است اما برای فهم تفسیر او ابتدا بهتر است اندکی موضع او نسبت به هنر اسلامی در بافتِ اندیشهٔ سنت‌گرایی مرور شود. عمدهٔ این مباحث در مجموعهٔ مقالات او دربارهٔ هنر اسلامی در کتابی با عنوان *معنویت و هنر اسلامی* منتشر شده است. نصر بر این نظر است که تعریف هنر اسلامی مانند هر هنر قدسی دیگر، صرفا

---

۱. برای مطالعهٔ مفصل این موضوع ر.ک به: پیراوی‌ونک، مرضیه. (۱۳۹۷). نقد روش‌شناختی: نظریه‌های فلسفی اسلامی در حوزهٔ مطالعات هنر و معماری. نشریهٔ الیهات هنر. شمارهٔ ۱۴. صص ۵-۱۸.

به مواد و مصالح استفاده شده نیست بلکه نحوه‌ای ست که با این مواد کار کرده است. این به معنی سرشت و نیروها و اصولی‌ست که این هنر را به وجود آورده است یعنی دو عامل وحی و جهان‌بینی اسلامی. همچنین باید ارتباط ارگانیک میان هنر و اعمال و شعائر اسلامی را هم بر آن افزود. نصر دیدگاه کسانی که منشأ هنر اسلامی را در شرایط اجتماعی-سیاسی ناشی از ظهور اسلام می‌دانند، به این دلیل که متجدد و غیراسلامی‌ست، رد می‌کند. به زعم او و دیگر سنت‌گرایان، خداوند منشأ تمام صورت‌هاست. او سرچشمهٔ هنر اسلامی را در وجه درونی یا باطنی سنت اسلامی می‌یابد که بدون قرآن و سنت نبوی آن را تحقق‌یافتنی نمی‌داند. عمدهٔ نظرات او را در مقالهٔ *معنویت و هنر اسلامی* قابل جمع‌بندی و نقد است.[1] اما در بابِ نگارگری، نصر مینیاتور[2] را به‌نوعی بسط خوشنویسی توصیف می‌کند که مراتب ملکوت را نشان می‌دهد (نصر، ۱۳۸۹: ۷۶-۸۷).

ابتدا باید پرسید نگارگری به چه معنا و چرا و چگونه بسط هنر خوشنویسی است؟ نصر نیز مانند بورکهارت توضیحی نمی‌دهد. او در نهایت چنین نتیجه می‌گیرد: «همهٔ قالب‌های هنری مذکور بر مبنای بینشی کامل و مجموعه‌نگر نسبت به حیات، که مشخصهٔ اصلی فرهنگ سنتی ایران است، از طریق اصول و قواعد سنت که به یکدیگر می‌پیوندد و به‌واسطهٔ این اصول و قواعد صبغه‌ای قدسی می‌یابند، همان‌طور که در عین حال که اصول معنوی حاکم بر تمام وجوه زندگی انسان سنتی از ورای آن تجلی پیدا می‌کند» (همان: ۸۷). نصر دربارهٔ نقاشی ایرانی به‌طور مشخص مقاله‌ای «عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی» نوشته است. او در این مقاله از کم‌توجهی به اهمیت معنوی این هنر و رابطهٔ آن با مفهوم فضا، فرم، زمان و واقعیت ابراز ناخشنودی کرده است. او عمدتا بر مفهوم فضا و مکانِ غیرمادی متمرکز است که تمام هنرهای قدسی به آن ربط دارند و آن را از طریق رمز و تمثیل بیان می‌کنند. به زعم نصر مینیاتور ایرانی مبتنی بر تقسیم‌بندی منفصل فضای دوبعدی تصویر است که هر افقی از آن مرتبه‌ای از وجود و مرتبه‌ای از آگاهی است. مینیاتور ایرانی که پیرو قوانین علم مناظر است و بر طبق یک نوع «واقع‌بینی» که از خصوصیات دین اسلام است، هیچ‌گاه به طبیعت دوبعدی سطح کاغذ خیانت نکرده است. مینیاتور ایرانی با پیروی

---

۱. نظرات نصر درباب هنر اسلامی در ۸ بند نقدوبررسی شده بود که به‌دلیل تعداد واژگان بالا و قوانین نشریه ناگزیر به حذف آن‌ها شدیم. اگرچه بودن‌شان می‌توانست برای نقد رأی او درباب نگارگری سودمند باشد.

۲. نصر و بورکهارت هر دو از واژهٔ نادرست مینیاتور برای نامیدن نقاشی/نگارگری ایرانی استفاده کرده‌اند.

کامل از مفهوم فضای منفصل و کیفی سطح دو بعدی را به تصوری از مراتب وجود تبدیل کرد و بیننده را از افق جهان مادی به عالم خیال سوق داد. اندیشه‌های نصر دربارهٔ نگارگری را می‌توان چنین جمع‌بندی، نقد و از آن پرسش کرد:

۱- نصر: هنر ناب قدسی اسلام در خوشنویسی و معماری مطابق رازآشنایی روحانیان و اسرار کبیر، درحالی‌که مینیاتور و سایر هنرهای درباری مطابق با رازآشنایی دلاورانه و شاهانه و اسرار صغیر. مینیاتور و موسیقی عمدتا از سوی صوفیان دنبال می‌شده است (نصر، ۱۳۸۹: ۱۸۸).[۱]

باتوجه به این‌که اغلب این هنرها در دربار و با حمایت و برای دربار انجام می‌شده است، ملاک تفکیک و سنگ محک تطابق این آثار با عالم کبیر و صغیر چیست؟

۲- نصر: موضوع مینیاتور داستان‌های حماسی، اخلاقی و معنوی که البته هر دو جنبه‌ای عرفانی و ذوقی به خود گرفته است.

داستان‌های حماسی و اخلاقی بخشی از ادبیات غنی فارسی هستند و نگارگران این داستان‌ها را تصویرسازی کرده‌اند. افزون‌براین، موضوع نگاره‌ها فراتر از داستان‌های حماسی و اخلاقی است و موضوعات مختلفی را شامل می شوند که عبارتند از نگاره‌های کاملا با مضامین تاریخی مربوط به امور جزئی (*تسلیم رکن‌الدین خورشاه به هولاکو*، جامع‌التواریخ رشیدی، هرات ۸۲۶ هـ‌ق) (آژند، ۱۳۹۹: ۲۷۳)، عاشقانه دیدارهای همای و همایون (*عروسی همای و همایون*، دیوانِ خواجوی کرمانی، جنید، ۷۹۸هـ‌ق، کتابخانهٔ بریتانیا، لندن) (همان: ۲۰۹) و لیلی و مجنون (لیلی‌ومجنون در مکتب خانه، نظامی، هرات، ۸۳۱ هـ میرخلیل‌الله مصور) (همان ۲۸۳) و خسرو و شیرین (*خسرو و آب‌تنی شیرین*، خمسهٔ نظامی، نیمهٔ اول سدهٔ نهم هجری، گالری هنری فریر واشنگتن) (همان: ۲۷۵)، زندگی روزمرهٔ درباری (*شکار بهرام گور*، خمسهٔ نظامی، هرات، ۸۴۹هـ برگ ۱۵۴b، کتابخانهٔ توپقاپی سرای استانبول) (همان: ۲۷۷)، بر تخت نشستن و تاج‌گذاری (*مراسم تاج‌گذاری سلطان حسین بایقرا*، هرات، ۸۷۳هـ‌ق، منسوب به منصور) (همان: ۲۹۶)، مهمانی‌های درباری (*مجلس ضیافت*، دیوان امیر شاهی سبزواری، تبریز، ۹۵۱هـ از کتاب شاه‌محمود نیشابوری، کتابخانهٔ کاخ گلستان، تهران) (همان: ۵۶۴)، جنگ و نبرد ملل —نه در موضوع شاهنامه- (*نبرد قبایل*، خمسهٔ نظامی، بهزاد، هرات، حدود ۸۹۵ه.ق، کتابخانهٔ بریتانیا، لندن)

---

۱. هر شش بندِ پیاپی از مقالهٔ «عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی» (۱۸۸-۱۹۵) نقل شده است.

(آژند، ۱۳۸۷: ۴۰۱) امور روزمره از زندگی مردم عادی (*ساختن کاخ خُورَنَق*، خمسهٔ نظامی، هرات، ۹۰۰، بهزاد، کتابخانهٔ بریتانیا، لندن) (آژند، ۱۳۹۹: ۳۰۸) و (*تدارکِ ضیافت*، بهزاد، حدود ۸۹۰ه.ق، موزهٔ هنری متروپولیتن، نیویورک) (آژند، ۱۳۸۷: ۴۲۵) را نیز دربرمی‌گیرد[۱].

۳- نصر: واقعه دارای اهمیت و معنایی غیرزمانی و همیشگی است و هدف مجسم ساختن بهشتی است که اکنون در عالم خیال یا عالمِ مثال فعلیت دارد.

در تاریخ نگارگری با نگاره‌هایی روبه‌رو هستیم که معنایی کاملاً در زمانی و مختص به دورهٔ ویژه دارند. نصر با قیدهای کلی بر اساس چند اثر شاید بیشتر دیده شده و بدون ارجاع به دیگر نمونه‌های محصل در پی یکدست‌سازی تاریخِ نگارگری است. موضوعی که با رجوع به نمونه‌ها پذیرفتنی نیست. پیش‌تر به برخی نگاره‌ها به‌عنوانِ مثالِ نقض ارجاع دادیم.

همچنین نصر گفته است که هدف این نگاره‌ها مجسم ساختنِ بهشت است. برخی از این نگاره‌ها حاوی موضوعات جزیی و روایت‌گرِ رنجِ انسانی هستند که در بهشتِ بدون تألم جایی ندارند. برای نمونه نقاشی‌های مختلف با مضمون سلطان ملکشاه و پیرزن از دیوان خواجوی کرمانی که روایت‌گرِ رنجوری و شکایت به پادشاهِ کاخ‌نشین است.[۲]

۴- نصر: مینیاتور هنر سنتی مربوط به جهان برزخی یا عالم خیال است.

به چه معنا؟ و چرا و بر چه اساس و با ارجاع به کدام متون؟ نگارگری از این عالم ناشی شده یا این عالم را روایت می‌کند؟ آیا مقصود این است که هنرمند در حالتی از خودبی‌خود شده این آثار را ترسیم می‌کردهاست؟ اگر مقصود نویسنده چنین باشد، می‌دانیم که نگارگر با یادگیری و تلمذ و ممارست و کار گروهی به خلق این آثار نائل می‌شده نه الهامی شاعرانه حتی به معنای افلاطونی آن.

۵- نصر: فضا در مینیاتور ایرانی نمودار این فضای ملکوتی است و اشکال و رنگ‌های آن جلوه‌ای فیروزه‌ای که نه صرفا از ذوق هنرمند بلکه نتیجهٔ رؤیت و شهود واقعیتی عینی که به عالمِ مثال تعلق دارد.

---

۱. این نمونه‌ها صرفا برای نشان دادن موضوعات مختلف دیگر در نگارگری ایرانی است. برای هر مدخل یا موضوع می‌توان نگاره‌های متعددی را مثال زد. آوردن این نمونه‌ها برای گرفتار نشدن در دام روشِ سنت‌گرایان و همچنین ارائهٔ مثالِ نقض برای مدعای کلی آنان است وگرنه موضوع و مضمون‌شناسیِ نگاره‌ها از دغدغهٔ مقالهٔ حاضر خارج است.

۲. جنید، تبریز، حدود ۷۹۸ه. کتابخانهٔ بریتانیا، لندن (آژند، ۱۳۹۹: ۲۱۲). همین مضمون منسوب به سلطان محمد، از نسخهٔ خمسهٔ شاه‌تهماسبی، مثنوی مخزن‌الاسرار، مکتب تبریز دوم، کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیا (آژند، ۱۳۹۴: ۱۲۶).

نخست این‌که تمام نگاره‌ها جلوه‌ای فیروزه‌ای ندارند. دوم این‌که در کدام متن به رنگ فیروزه‌ایِ عالم ملکوت اشاره شده است؟ سوم این‌که اگر نصر با اطمینان چنین فضاسازی و رنگ‌پردازی نگارگری را ناشی از رؤیت واقعیتِ عینی متعلق به عالمِ مثال می‌داند، این مدعا را چه ادله‌ای تقویت می‌کند؟ آیا نگارگران چنین روایتی داده‌اند؟ اگر بله، در کدام منابع؟ و اگر منابعی وجود دارد چرا به آن‌ها ارجاع داده نمی‌شود؟ اگر نصر خود این عالم را رؤیت کرده است، دستِ‌کم مدعایش را با این تجربه اندکی تقویت کند که حتی اگر چنین باشد، در استناد به آن و تسری به تجربهٔ نگارگران که خودشان روایتی نداشته‌اند، جای تردید باقی است. اگر در سخنانِ سینه‌به‌سینه و متونِ انباشت‌شده عالمِ مثال با این رنگ وصف شده، چرا نصر منبعی معرفی نمی‌کند که احتمالاً چنین رنگ‌پردازی حاصل مطالعهٔ متون و استناد به سخنان شفاهی نیست. آشکار نیست که چرا آن را حاصل تجربهٔ یقینی نگارگر می‌داند؟

۶- نصر: کارکرد مینیاتور اصیل ایرانی مانند تمام هنرهای قدسی و سنتی این است که با رمز و تمثیل شمّه‌ای از آن جهان را که این جهان سایهٔ آن است، ترسیم کند (۱۸۸-۱۹۵).

اگر آن‌جهان به تمامه سایهٔ این‌جهان است، آن جهان هم مجموعه‌ای از تمام موضوعات و امور جزیی و اعمال و افعال انسانی ست. وجه شباهت دو جهان آشکار است چون اساساً چیزی بیرون از تجربهٔ انسانی در نگاره‌ها وجود ندارد؛ حتی موجودات ترکیبی یا افسانه‌ای هم در بطن جهان ادبی و خیالی انسان‌ها وجود دارند. پس پرسش این است که آن جهان که در آن همه چیز اصل است، چه وجه افتراق آشکاری با این جهان دارد؟

در آخر می‌توان چنین جمع‌بندی کرد که ویژگی‌هایی نظیر پرهیز از مطالعهٔ تاریخی، استفاده از بیان‌های خطابی، نفی علوم سکولار، قائم‌به‌ذات دانستن موضوعات تحقیق، گزینش‌ها و تعریف‌های تقلیل‌گرایانه و قداست بخشیدن به گذشته از جمله نقدهای برجسته‌ای است که به رویکردهای هرمنوتیکی سنت‌گرایان وارد است (حنایی‌کاشانی، ۱۳۸۸: ۳۴۷).

## نقدونظر

اندیشهٔ نصر در چارچوب اندیشهٔ سنت‌گرایی و در قالب سه مفهوم سنت، اسلام و قدس/قدسی بودن قابل فهم است که یک نقطهٔ صفر و ثقلِ معرفتی مشخص یعنی سنت یا حکمت خالده دارد. بنابراین تمام امور در نسبت با این مفهوم تفسیر می‌شوند. این اندیشه که عمدتاً انعطاف‌ناپذیر است، امور را تا جایی که قابل گنجاندنِ در بستر حکمتِ خالده

باشد، می‌پذیرد و غیر از آن را با برچسب دنیوی، شرک‌آلود و متجدد بودن از دایرهٔ بررسی خارج می‌کند. چنان‌که آشکار شد، سنگِ محک، مبنای بصری، ملاکِ داوری نصر برای هر امری – که در این‌جا مقصود هنر است- اسلام است. پس هر بررسیِ غیرِ اسلامی نه تنها رد می‌شود بلکه نادرست است. برای نمونه، نصر دیدگاه کسانی را خاستگاه هنر اسلامی را در شرایط اقتصادی و اجتماعی می‌دانند، صرفا به این دلیل که متجدد و غیر اسلامی است رد می‌کند. راه خلق و فهم هنر قدسی را ایمان می‌داند، چنان‌که آمد به زعم او شناخت و معرفت کامل نسبت به امر قدسی و مظاهر آن مثل تجلی هنری، جز از طریق ایمان و مشارکت در آن امکان‌پذیر نیست، درحالی‌که شواهد تاریخی شاید در «موارد معدودی» به صوفی و عارف بودن نگارگر آن هم در دورهٔ صفوی اشاره می‌کند و این امر دربارهٔ تمام نگارگران نمی‌تواند صادق باشد. ازدیگرسو، فهم و ارتباط با این آثار را منوط به ایمان می‌کند، این‌درحالی است که این هنر مخاطبان و متخصصانی دارد که به معنای دقیق کلمه یا آن‌گونه که مد نظر سنت‌گرایان است، مسلمان یا مؤمن نیستند.

همچنین از نظر نصر هنرمند/نگارگر بودن رسالتی دینی است، موضوعی که باز هم شواهد تاریخی تأییدش نمی‌کند برای مثال گرابار در کتاب *مروری بر نگارگری ایرانی*، همچنین ابوالقاسمی در مقالهٔ «نقاشی و جامعه: شکل‌گیری نقاشی ایرانی در قرن هشتم هجری» آشکار می‌کنند که زمینهٔ اجتماعی نقش مهمی در شکل‌گیری نگارگری ایرانی داشته است و این هنر بیشتر هنری درباری‌ست تا هنری متأثر از عرفان و معنویت (Abolghassemi,1397: 4 ).

نصر نگارگری را هنری معنوی می‌داند، به ویژه که مبنای آن مکان و فضای غیرمادی است. همچنین نگارگری و سایر هنرهای درباری را با رازآشنایی دلاورانه و شاهانه و مطابق با اسرار صغیر مطابق می‌داند. تنوعِ موضوعی و مضمونی نگاره‌ها معنوی و دینی بودن نگارگری را کمتر تأیید می‌کند و عمدتا آن را هنری درباری توصیف می‌کنند[1]. اما جالب

---

۱. جمع‌بندی نهایی گرابار این است که با این‌که پژوهشگر وسوسه می‌شود خود را درگیر توضیحات عرفانی کند اما بهترین روش توضیح نقاشی ایرانی این است که باید آن‌را بیانگر زندگی آرمانی اشرافی و شاهانه دانست تا اندیشه‌های عارفانه. گرابار با وقوف به تناقض میان اندیشه‌های عرفانی و جشن‌های شاهنامه و نگاره‌های شاعرانه و مقاصد واقع‌گرایانه، نقاشی ایرانی را مجموعه‌ای از تناقض وصف می‌کند. اما در نهایت نقاشی ایرانی را کیشِ نمایشِ جزییات می‌نامد که اگرچه با شکوه اما گویی در غنای خود پوچ‌اند. با این‌حال اگر نگرنده بر تک‌تک عناصر تصویر تمرکز کند لذت بی‌نظیری خواهد برد (گرابار، ۱۳۹۶: ۱۸۹-۱۹۳).

این‌جاست که نصر، دربار – یا شاید بتوان گفت هر قدرت حاکمه‌ای- را هم به عنوان یک عنصر دنیوی در جامعهٔ دینی و امری معنوی محسوب می‌کند و ازاین‌رو، آن را متناسب با اسرار صغیر حکمتِ خالده می‌داند، بی‌آن‌که به استلزامات تاریخی این سخن و پیامدهای آن توجه کند. دیدگاه نصر مانند بورکهارت به علل و دلایلی که از توان و دغدغهٔ پژوهش حاضر خارج است به یکی از خوانش‌های رایجِ فهم نگارگری ایرانی تبدیل شده است و همین امر اسبابِ به غیاب رفتنِ لایه‌هایِ بسیارِ معناییِ این هنر را پدید آورده است. شناخت رأی و نظر سنت‌گرایان دربارهٔ نگارگری ایرانی بسیار مهم است زیرا به یکی از جنبه‌های تفسیری این هنردر ارتباطیِ چندگانه با دیگر موضوعات و مفاهیم برآمده از زیست‌جهان ایرانی توجه کرده‌اند.

## رویکرد پدیدارشناختی

شعار اصلی پدیدارشناسی بازگشت به خود چیزها فقط یک شعار نیست بلکه راهی برای نزدیک شدن به پدیده‌ها و شنیدن صدای آن‌هاست (پیراوی‌ونک، ۱۳۹۸: ۱۴۰) اما ضروری است ابتدا دربارهٔ رویکرد پدیدارشناختی که عمدتا در نگارگری ایرانی به‌کارگرفته شده، و در مواقعی متأثر از هانری کربن است، توضیح مختصری بدهیم. در یک تعریف کلی می‌توانیم پدیدارشناسی را بررسی ساختارهای تجربهٔ آگاهانه از منظر اول شخص همراه با شرایط مرتبط با تجربه بدانیم که ساختارش روی‌آورندگی است و همواره به عینی در جهان معطوف است (اسمیت، ۱۳۹۳: ۱۹).

پدیدارشناسی مدِنظرِ کربن با این‌که شاید نسبتی کم‌رنگ و گاه بی‌رمق با جنبشِ پدیدارشناسی دارد اما در نوع خودش قابلِ تأمل است. کربن خودش را پدیدارشناس و تأویل‌گر به معنای خاصی می‌داند[1](کربن، ۱۳۹۱: ج۲: ۷۰).

کربن روش خود را پدیدارشناسی می‌داند اما خود را ملزم به مکتب خاصی نمی‌داند. نزد او پدیدارشناسی مواجهه با واقعهٔ دینی است و مجال‌دادن به واقعهٔ دینی برای ظهور و بروز (همان). پدیدارشناسی نزد کربن معادل کشف‌المحجوب و هدف عمل پدیدارشناسانه نجات پدیده‌هاست و مقصود از پدیدارها پدیدارِ کتاب مقدس و آینه است. همچنین

---

۱. در مقالات پیشین به اندازهٔ کافی به این بحث پرداخته شده است. برای مطالعهٔ بیشتر ر.ک به: پنج‌تنی (۱۴۰۰). صص ۶۴-۶۵.

هرمنوتیک نزد کربن به معنای تأویل یا بازگرداندنِ چیزی به اول و آغاز است و متضمن گذر از ظاهر به باطن است (پنج‌تنی، ۱۴۰۰: ۶۵).

افزون بر اهمیت کربن به عنوان خاستگاه تفسیرِ عالمِ مثالی از نگارگری، رویکرد پدیدارشناسانه-هرمنوتیکی او با توجه به تاریخ و فرهنگ ایران و تفسیر خاص از او از اسلامِ ایرانی در آرای برخی از اندیشمندان اثرگذار بوده یا نسبت به آن موضع‌گیری کرده‌اند. افرادی مانند داریوش شایگان، یوسف اسحاق‌پور[۱] و مجید اخگر[۲]، کورکیان و سیکر[۳] هم کمابیش، آشکار و پنهان از اندیشهٔ او متأثر هستند[۴]. از آن‌جا که کربن به‌طور مشخص دربارهٔ نگارگری ایرانی نظرورزی نکرده یا ارجاعات چشمگیری ندارد، بنابراین در مقالهٔ حاضر به اندیشهٔ او پرداخته نشده است اما به‌دلیل اهمیتِ اندیشهٔ او و همچنین به‌خاطر ارجاعات مستقیم و غیرمستقیم به امکانات اندیشهٔ او در خوانش و تفسیر نگارگری ایرانی، در یک برنامهٔ مطالعاتی امکانات و موانع اندیشهٔ او و همچنین موردپژوهی بر اساس امکاناتِ اندیشهٔ او بررسی شده و در قالب مقالات جداگانه‌ای منتشر شده است.[۵] در مقالاتِ مذکور در نهایت با الهام از رویکرد و اندیشهٔ هانری کربن و با مرکزیت عالمِ مثال و با رجوع به چندین نگاره به تفسیر برخی از نگاره‌ها پرداخته شده است.

در مقالهٔ نخست بحث از حکمت زمین[۶] (پنج‌تنی، محمدزاده، ۱۴۰۲) و در مقالهٔ دوم تاریخ جان‌ها و ارتباطش با عالمِ مثال[۷] (پنج‌تنی، شکرپور. ۱۴۰۲) تفسیر شده است.پیش از

---

۱. اسحاق‌پور، یوسف. (۱۳۹۷). *مینیاتور ایرانی: رنگ‌های نور: آینه و باغ. ترجمهٔ جمشیدارجمند. تهران. دمان.*

۲. اخگر، مجید. (۱۳۹۱). *فانی و باقی: درآمدی انتقادی بر مطالعهٔ نقاشی ایرانی*. تهران: حرفه: هنرمند.

۳. کِورکیان و سیکر روایت پدیدارشناسانه‌شان را در کتاب *باغ‌های خیال: هفت قرن مینیاتور ایران (ترجمهٔ پرویز مرزبان، نشر فرزان روز، ۱۳۷۷) نگاشته‌اند.*

۴. در متن رسالهٔ دکتری نویسندهٔ اول کوشیده شده که این ردِّپاها نشان داده شود.

۵. پنج‌تنی، منیره. (۱۴۰۰). «تأملی در باب امکانات و موانع دستگاهِ فکری پدیدارشناسانه-هرمنوتیکی هانری کربن در خوانش نگارگری ایرانی». فصلنامهٔ علمی-تخصصی اطلاعات حکمت و معرفت. سال شانزدهم، شمارهٔ ۳. پیاپی ۱۶۰. صص ۶۱-۶۹.

۶. پنج‌تنی، منیره. محمدزاده، مهدی. (۱۴۰۲). «حکمت زمین: جهانِ معنای نقاشی‌های مکتب شیراز-بهبهان از منظر فلسفهٔ پدیدارشناسانه- هرمنوتیکی هانری کربن با رجوع به متون مزدایی ایران باستان». نشریهٔ پژوهش‌های فلسفی دانشگاه تبریز. دوره ۱۷، شماره ۴۴، آذر ۱۴۰۲،، صفحه ۱۵۰-۱۷۸.

۷. پنج‌تنی، منیره. شکرپور، شهریار (۱۴۰۲). «تاریخِ جان‌ها: جهانِ معنای چند برگ از نگارگری ایرانی با محوریتِ کیخسرو از منظر فلسفهٔ پدیدارشناسانه-هرمنوتیکی هانری کربن با تمرکز بر مفهومِ تاریخ تمثیلی». نشریهٔ عرفان اسلامی.

توصیف و نقد و آرای داریوش شایگان و مجید اخگر ذکر این نکته ضروری ست که چرا دو اندیشمند مذکور را در رویکرد پدیدارشناسی طبقه‌بندی کردیم. در برخی منابع داریوش شایگان را در گروه سنت‌گرایان آورده‌اند، این پرسش که شایگان سنت‌گراست یا خیر از دغدغهٔ مقالهٔ حاضر بیرون است، اما از آن‌جا که ردِّپای آشکار اندیشهٔ کربن را می‌توان در آثار شایگان یافت،[۱] رأی او در پدیدار شناسان ایرانی طبقه‌بندی کردیم. مجید اخگر نیز در کتاب *فانی و باقی* آشکارا از مواجههٔ پدیدارشناسانه با نگارگری ایرانی سخن گفته و نسبت به مفهوم عالمِ مثالی هانری کربن موضع‌گیری کرده است.

## داریوش شایگان و مفهوم عالمِ مثال:

شایگان در کتاب *بت‌های ذهنی و خاطرهٔ ازلی* در مقاله‌ای با عنوان «تصویر یک جهان یا بحثی دربارهٔ هنر ایران»[۲] منشأ آثار هنری هر قوم را خاطره‌ای می‌داند که از صورت‌های ازلی برخواسته است و حال و گذشته و آینده را به‌هم می‌پیوندد ( شایگان، ۱۳۸۰: ۷۸). او اصفهان را شهری تمثیلی وصف می‌کند[۳]که همهٔ عناصرش درهم پیچیده‌اند تا فضای ظهور «صور معلقه» را بسازند (شایگان، ۱۳۹۵: ۹۰-۹۴).

اما آشکار نشده است که چرا باید چنین باشد و اساسا شهر چگونه صورمعلقه را بازتاب داده است؟ شایگان می‌گوید اگر گذشته[۴] را یک رویا بدانیم، مشکل ما بیدار شدن از رؤیاست (همان: ۸۲). او می‌گوید باید از گذشته به مفهوم هگلی کلمه بگذریم، یعنی میراث آن را در زمان حال تضمین کنیم. راه عبور از گذشته بیدار شدن از خواب و تعبیر

---

۱. افزون‌براین که در مقالهٔ حاضر این شباهت را نشان خواهیم داد، امیر مازیار متخصص فلسفهٔ هنر در یکی از سخنرانی‌هایش درباب طبقه‌بندی انواعِ رویکرد به هنر اسلامی، شایگان وکربن را در گروه پدیدارشناسان جا داده است. رجِ کنید سخنرانی امیر مازیار دربارهٔ فلسفهٔ هنر اسلامی به حمایت کافه سر است. این رویکردها را با مشورت خود ایشان دربارهٔ مطالعات مربوط به نگارگری در این‌جا آوردم و پژوهش‌هایی را که مبتنی بر آن‌ها انجام شده، یافتم. این سخنرانی در سایت آپارات به آدرس زیر قابل دسترسی است:

۲. امیرکبیر، چاپ سوم: ۱۳۸۰.

۳. «میان مسکن، یعنی فضای بناشده، و فضای ذهن و نیز اقلیم دل هم‌شکلی‌های اجتناب‌پذیر وجود دارد. به‌گونه‌ای که نمی‌توان یکی را بدون دست بردن در دیگری تغییر داد و معمولا فضای درون است که مسکن و روح یک شهر را شکل می‌دهد و می‌سازد. بشر حس فضا را بدن جهت از دست داده که سرچشمهٔ تخیل خلاقه‌اش خشکیده است؛ او نه تنها دیگر قادر به رؤیاپردازی نیست، بلکه حتی از طرح‌ریزی رؤیاهای خود نیز عاجز است» (شایگان، ۱۳۹۵: ۷۴).

۴. مقصودش قرن ۱۹ است.

آن‌هاست[1] (همان). حال آن‌که بازهم چگونگی برخاستن از رویا و تعبیرش نیز آشکار نیست. کلیدواژگان شایگان در بحث از فرهنگ و هنر ایران محدودند به پدیدار آینه (همان، ۲۰۵)[2]، عالم خیال، فضای مثالی و تأویل (همان) که همان واژگان مألوف و و پرتکرار کربن و پیروانش و بعضا سنت‌گرایان است. غیر از اشاراتی به معماری و ادبیات – آن‌هم با محوریت حافظ- سطح بحث شایگان از آرای اندیشمندانِ مذکور پیش‌تر نمی‌رود، اگرچه تلاش می‌کند بر جذابیت‌های شاعرانهٔ قلم و روایت‌اش بیفزاید. شایگان هنگامی که از خاطرهٔ ازلی و فضای مثالی سخن می‌گوید که سبب میراث‌داری می‌شود، آن را در معماری و هنر ایرانِ قبل از اسلام در اوستا (ورجمکرد) در نقشه‌های کیهان‌شناسی مزدیسنی (خورنه)، در شمایل‌نگاری تحققش را در فره ایزدی به شکل هاله‌ای گرد بر سر افراد مقدس، بازنمود این صورت ازلی را در معماری پارتی و ساسانی «چهارتاق» در بشقاب‌های ساسانی و در ایران بعد از اسلام در مینیاتورها، باغ‌ها و مسجدها با حیاط مرکزی و چهار ایوان می‌داند (همان،۱۳۹۵: ۹۰-۹۴). هرچند توضیحی نمی‌دهد چرا و چگونه این عوامل – در استمراری تاریخی که تبیین‌اش هم نمی‌کند- بازتاب عالمِ مثال هستند. افزون بر این، در بحث از «فضای مثالی در هنر سنتی ایران» فضای بی سایه و پرنور از جلای سیمابی و بدون پرسپکتیو را حاکی از نفوذ مانویت می‌داند (شایگان، ۱۳۸۰: ۸۲).

شایگان تأثیر نگاره‌ها را عمدتا از طریق جذبه و افسون می‌داند تا ادراک عقلانی. و می‌گوید این فضا همچون آیینه‌ایست که روح در آن رؤیای خیالی خود را می‌بیند (شایگان، ۱۳۸۰: ۸۲). اما نمی‌گوید مقصود از این رؤیای خیالی چیست؟ یا نگارگری چگونه چونان آینه‌ای برای روح است؟ در ادامه نیز صرفا زنهار می‌دهد که نباید نگارگری را صرفا عنصری تزیینی بدانیم زیرا فضای آن به دریافتی کیمیایی از نور و تخیل وابسته و مربوط به عالم خیال است. بااین‌حال سخنی از شرایط تحقق این دریافت کیمیایی نمی‌گوید. درواقع شایگان به‌گونه‌ای با مخاطب سخن می‌گوید که گویی قرار است در ادامه ادله‌ای برای مدعای خود بیاورد و البته این امر محقق نمی‌شود. از طرفی لحن هشداردهندهٔ نویسنده

---

۱. وظیفهٔ مورخ.

۲. شایگان در مقالهٔ راز استحالهٔ درونی» می‌گوید که پدیدار آینه که عبارتست از استحالهٔ عالم محسوس از فرافکندن سحر درونی و دست یافتن به عالمی که در آن نحوهٔ بودن و ادراک یکی می‌شود یعنی نمودِ بی‌بود، همواره نقطهٔ جست‌وجوی هنر ایرانی بوده است (۲۰۵).

اجازه نمی‌دهد که آن‌چه را روایت کرده نگاهی پدیدارشناسانه به تجربهٔ زیباشناختی‌اش از مواجهه با متون و نگاره‌ها بدانیم. برای نمونه می‌گوید باید به یکی دیگر از جنبه‌های اساسی تفکر و هنر ایرانی توجه کنیم که «عبور از سطحی به سطح دیگر، که منظور همان تأویل است» (همان: ۸۴). اما باز هم مشخص نیست چرا عبور از سطحی به سطح دیگر همان تأویل است؟ و چرا این یکی از جنبه‌های اساسی فرهنگ ایرانی است؟ همچنین غیاب فضای سه‌بعدی را نه تصادفی و از سر بی‌مهارتی بلکه عامدانه و برای تحقق فضای خیالی می‌داند که اشکال آن شبیه صور معلق فاقد ماده و خصایص آن هستند. درواقع نمی‌گوید این نگاره‌ها شباهتی به توصیف عالم مثال دارند یا یادآور چنان عالمی‌اند بلکه به حتم نگاره‌ها را بازنمایی امر دیگری می‌دانند. اغلب این نویسندگان به‌گونه‌ای صور معلقه را توصیف می‌کنند که گویی به دیدار شان نائل شده‌اند و نگاره‌ها را عینا بازنمایی صورمعلقه می‌یابند. شایگان این گزاره را در کتاب *آسیا در برابر غرب* نیز تکرار می‌کند که بین صور معلقِ عالمِ مثال و فضای متحرک و چندبعدی هنرهای ایران از جمله مینیاتور ارتباطی جوهری وجود دارد. او می‌گوید نبودن فضای سه‌بعدی در نگارگری تصادفی و بی‌خبری تکنیکی نیست بلکه چون هنرمند می‌خواسته فضایی خیالی تصویر کند که صور عاری از ماده و خصائص آن باشند و چشم از سطحی به سطح دیگر برود، درنتیجه عاری از پرسپکتیو است (شایگان، ۱۳۷۸: ۱۱۶-۱۱۷).

سپس نتیجه می‌گیرد که در چنین فضایی از مینیاتور ایرانی‌ست که اثر از قوانینی چون رابطهٔ علی و منطقی عبور کرده و رویدادهای متقارن بدون رابطهٔ زمانی را کنار هم گنجانده است (شایگان، ۱۳۸۰: ۸۲-۸۵). او در حالتی استثنایی برای تأیید مدعایش وصفی از یک نگاره با نقل مضمونش می‌دهد، هرچند نگاره را نمی‌آورد[1] و درواقع از خواننده می‌خواهد صرفا با توصیف او تصویری در ذهن بسازنند[2]. سپس مضمون نگاره را که هم‌کناری سه واقعه است، شاهدی برای تر سیم عالم خیال در فضایی غیرعلی و متقارن می‌داند. درحالی که موارد مشابه این مضمون هم‌کناری وقایع در زمان‌های مختلف را می‌توان در نقاشی

---

۱. برای تماشای نگاره در کتاب نیامده به این لینک ر.ک:

https://en.m.wikipedia.org/wiki/Musa_va_Uj۲۷٪

۲. این موضوع در آثار اغلب سنت‌گرایان و نویسندگانی چون داریوش شایگان هست که عملاً به خود آثار رجوع نمی‌کنند.

غرب نیز یافت (گاردنر، ۱۳۹۱: ۳۸۷ و ۳۹۱) و (ابوالقاسمی، ۱۳۹۴: ۲۶))[۱]. او در ادامه و در بحث از «تماس با غرب» تفاوت بینش ایرانی و غربی را این می‌داند که اولی «شاعرانه-اساطیری» و دومی «تعقلی-تحصلی» است و نتیجهٔ دومی را تاریخ‌پرستی و دنیوی شدن روح و متلاشی شدن ارزش‌های متافیزیکی می‌داند[۲].

## نقدونظر

بر اساس گزارش و توصیفی که از اهم رئوس اندیشهٔ شایگان ارائه شد، شایگان از مفهوم عالمِ مثالی کربن و بورکهارت در توصیف نگارگری ایرانی متأثر است. هستهٔ مرکزی اندیشهٔ او فراتر از مفاد اندیشه و کلیدواژگان این دو تن نمی‌رود و اگرچه وصف‌هایی اضافه می‌کند اما عملا در همان دایره می‌ماند و مهم‌تر این‌که نسبتش با خودِ نگاره‌ها یا ارجاع به شواهد تاریخی تقریباً قطع است. همچنین او عمدتاً پیش‌فرض‌هایی را در متونش می‌آورد که خود را بی‌نیاز از ارجاع می‌داند و گویی اثرش را بر توافقی پنهانی و ضمنی با خواننده استوار می‌کند. همین امر سرسلسلهٔ مشکلات بعدی می‌شود که متن شایگان پیش‌متنِ پذیرفته‌شدهٔ پژوهش‌های بعدی می‌شود. از آن‌جا که شایگان هم مانند بورکهارت و نصر اغلب به نگاره‌ها به‌طور موردی ارجاع نمی‌دهد، اساساً مشخص نیست پدیدهٔ نقاشی ایرانی در ذهن او چیست؟ آثار شایگان نوعی رویارویی شیداگونه و مسحور و مجذوب نسبت به فرهنگ ایرانی دارد. شاید بتوان گفت او بیشتر شبیه قصه‌گویی است که فقط سوی روشن همه چیز را روایت می‌کند و شوربختانه غالباً روایتِ دست اول یا بدیعی هم ارائه نمی‌دهد، فقط در مواقعی شاید نثر او کششی در خواندن مطالب پدید آورد. ردِّ این نثر رویاگون را می‌توان در چند نقل‌قول از او یافت. مثلا در مقالهٔ «آیا تهران مدینه‌ای تمثیلی است؟» می‌گوید، ابهام یکی از صفات شاخص تفکر ایرانی است و نشانش در رفتار، خلقیات، سیاست، شطحیات عرفا آشکار است (شایگان: ۱۳۹۵: ۱۳۲). یا می‌گوید فهم نقاشی ایرانی هم نه از طریق ادراک عقلانی بلکه از طریق جذبه و افسون رخ می‌دهد. یا

---

۱. مثل نقاشی خراج از مازاتچو (۱۴۰۱-۱۴۲۸) که در آن سه رخداد همزمان نمایش داده شده است (گاردنر، ۱۳۹۱: ۳۸۷ و ۳۹۱). ابوالقاسمی به چند نمونهٔ دیگر نیز اشاره کرده است (ابوالقاسمی، ۱۳۹۴: ۲۶).

۲. این مدل نگاه به غرب همان چیزی است که در رسالهٔ *مشکل مبنا در مباحث نظری هنر ایران* طرح شده است یعنی مشخص نشدن یا نکاویدن یا در کلیشه ماندن نسبت ما و غرب.

اشاره می‌کند در فرهنگ ایرانی قوهٔ متخیله نقش بسیار مهمی داشته است و ایرانیان برای تخیل بیش از واقعیت ملموس ارزش قائل‌اند[۱] (همان: ۱۴۰).

براساس همین گزاره‌ها و مواجهه با متون شایگان، می‌توان گفت، ابهام، افسون، نبود اشاراتِ دقیقِ تاریخی، ویژگی نثر خودِ شایگان نیز هست. به «فرض» این‌که صفاتِ مذکور ویژگی فرهنگ ایرانی باشد، آیا مجازیم در «پژوهش» هم این‌گونه بیندیشیم و عمل کنیم؟ آیا شایگان برای نحوهٔ اندیشیدن خود توجیهی در فرهنگِ ایرانی می‌جوید؟ یا آن‌چنان در روایتِ خود از فرهنگِ ایرانی مغروق است که برایش روشن نیست که در مواردی خودش هم این‌گونه می‌اندیشید و می‌نویسد؟ یا شاید کاملا از این امر آگاه و سرخوش و رضایت‌مند است. هر کدام از این‌ها باشد، پژوهشگرانِ پس از او، ناگزیر به واکاوی و واسازیِ متون برای کشفِ علل و دلایلِ گفتمان‌های غالب در فهم و تفسیر هنر ایرانی هستند. در نهایت ذکر این نکته ضروری است که اگرچه ظاهراً بناست شایگان روایتی پدیدارشناسانه از نگارگری ایرانی به قصد آشکارگی دوباره و به‌سخن‌درآوردن آن‌ها در زمانهٔ خودش برای دوباره دیده‌شدن بدهد اما متن او جنبهٔ اثباتی و زنهاری به خود می‌گیرد که اولی نیازمند دلایل متنی و دومی شاید به‌نوعی اسکاتِ خواننده منجر شود.

## مجید اخگر

یکی از آثار مهم مطالعاتِ نقاشی ایرانی کتاب *فانی و باقی: درآمدی انتقادی بر مطالعهٔ نقاشی ایرانی*[۲] از مجید اخگر است. خوانشِ انتقادی این اثر برای مطالعات نظری دربارهٔ نقاشی ایرانی ضروری است. همچنین از این جهت که نویسنده آشکارا از سه اندیشمند این حوزه یعنی کربن، اسحاق‌پور و شایگان متأثر است، مرور پاره‌ای از اثر او برای پژوهش حاضر دارای اهمیت است. مهم‌ترین پرسشی که در مواجهه با اثر اخگر می‌توان طرح کرد این است که او از چه منظری به آرایِ متفکران مذکور ارجاع داده است؟ منظر او همدلانه و موافق است یا انتقادی یا آزمودن اندیشه‌ها بر خودِ نگاره‌ها؟

---

۱. نوالیس شاعر آلمانی: هر چه شاعرانه‌تر واقعی‌تر (۱۴۰).

۲. تهران، حرفه هنرمند، چاپ اول ۱۳۹۱.

اخگر در مقدمه کتابش را نوعی موردپژوهشیِ نقاشی ایرانی معرفی می‌کند[۱]. کتاب مشتمل بر پنج فصل است و عمدتا در فصل سوم با عنوان «سنخ‌شناسی تخیل و جهان ایرانی-اسلامی» به بحث از عالمِ مثال پرداخته است. او فصل دوم[۲] و سوم را هستهٔ نظری کلی کارش می‌داند که اگر درست پی‌ریزی شود قابلیت کاربرد برای فهم انتقادی برخی دیگر از ساخت‌های نهادی و گفتمانیِ جامعهٔ ایرانی[۳] را دارد. او مطالعات مربوط به نقاشی ایرانی را به دو دستهٔ عمدهٔ ۱- پژوهش‌های تاریخی-زیبایی شناختی؛ ۲- پژوهش‌های مبتنی بر گفتمان هنر قدسی تقسیم می‌کند. ویژگی دستهٔ دوم را که عمدتا متأثر از جریان اندیشهٔ سنت‌گرایی هستند، توجه به صورت‌های نمادین، خوانش نقاشی ایرانی به‌عنوان شاخه‌ای از هنر اسلامی، توجه اندک به تاریخ زیبایی‌شناسی نقاشی ایرانی، با محتوای عرفانی-باطنی و روش تفسیری-رمزگشایانه می‌داند. به زعم او گفتمان هنر قدسی جریان تفسیری غالب در مورد نقاشی ایرانی است و هژمونی آن به حدی است که اغلب افراد خواسته یا ناخواسته با واژگان و چارچوب‌های آن دربارهٔ این هنر سخن می‌گویند (اخگر، ۱۳۹۱: ۳۰-۳۱).

در فصل سوم با عنوان «سنخ‌شناسی تخیل و جهان ایرانی-اسلامی» نویسنده مقصودش از تخیل و سنخ تخیل را چنین مطرح می‌کند: «تخیل در این معنا همان چیزی است که امر بی‌واسطه را به امر باواسطه، امر جزیی را به امر کلی، امر فردی را به امر جمعی و درون‌ماندگاری را به استعلا پیوند می‌دهد؛ و سنخ تخیل در واقع ناظر به نوعی پیوند یا نسبتی است که میان این دو قلمرو یا دو سطح برقرار می‌شود و در قالب یک هیئت، پیکره یا فرم فرهنگی ظاهر می‌شود» (اخگر، ۱۳۹۱: ۱۱۷) و می‌کوشد که مباحث فصل سه و چهار را با محوریت ایدهٔ زمان‌مندی یا فنا با هدف کشفِ منطق حاکم بر وقایع تاریخی این دوره و نحوهٔ دریافت آن از سوی مشارکت‌کنندگان طرح کند. نویسنده اندیشهٔ عالمِ مثال را برای صورت‌بندی ایدهٔ بی‌زمانی یا بقا می‌آورد و شارحان و هواداران آن را در ایران تحت عنوان گفتمانِ هنرِ قدسی طبقه‌بندی می‌کند[۴]. اخگر می‌گوید که «ما به عالمِ مثال این

---

۱. اخگر فقط در بخش کوتاهی از فصل پنجم در پایان کتاب اشارهٔ گذرایی به چند نگاره‌ای می‌کند که تصاویرشان به کتاب پیوست شده است.

۲. با عنوان «تخیل: از هستی‌شناسیِ فردی تا معرفت‌شناسیِ فرهنگی».

۳. در دورهٔ مدنظر نویسنده یعنی سده‌های ۸ تا ۱۱ ه.ق.

۴. ذکر این نکته ضروری است که تفاوت‌هایی میان اندیشه‌های برخی از افراد مذکور در این پژوهش و طرفداران گفتمانِ هنر قدسی وجود دارد و دومی به اولی به قابلِ تقلیل نیست.

تاریخ (یا تاریخِ ماندگارِ این گذرایی) و تاریخِ این عالمِ مثال (یا قرینه‌های گذاریِ این ماندگاری) نیز توجه خواهیم داشت» (همان: ۱۲۲). به زعم او نقاشی ایرانی نوعی تصویر دیالکتیکی است که دو قطب زمان‌مندی و بی‌زمانی، فنا و بقا یا تاریخ و فلسفهٔ عالمِ مثال را با تنش بالا در خود گرد می‌آورد یا آن‌ها را بر یکدیگر برهم‌نمایی می‌کند (همان). پس از این‌جا به بعد انتظار می‌رود که نویسنده با این منظر به توصیف و تفسیر اندیشهٔ عالمِ مثال بپردازد؛ ولی در عمل این انتظار برآورده نمی شود. در این فصل به دو موضوع «زمان‌مندی و تاریخ» و فلسفهٔ «عالمِ مثالین» می‌پردازد. در بخش دومِ این فصل با عنوان «فلسفهٔ عالمِ مثالین: زائری از غرب» نویسنده می‌کوشد با اشاره‌ای گذرا به مفهوم عالمِ مثال در اندیشه‌های ابن‌سینا، سهروردی، روزبهان بقلی و ابن‌عربی و کربن —در مورد اخیر بسیار اجمالی- بپردازد و در نهایت منظر کربنی را انتخاب می‌کند و دلایلش را چنین برمی‌شمارد: ایجاز و تمرکز بحث، ارائهٔ یکی از منقح‌ترین ویراست‌های انتقادی و شرح تفسیر آرای متفکران در این زمینه و در نهایت مبنای روشن برای درک بسیاری از متون و نقاشی ایرانی (همان: ۱۳۵-۱۳۷).

چند نکته قابل‌ملاحظه است: اخگر متأثر از شایگان —و شایگان متأثر از کربن- مفهوم عالمِ مثال را که ایدهٔ بقا و فنا در آن پررنگ است برای تفسیر نقاشی ایرانی در این بازهٔ زمانی سودمند می‌داند اما هرچند اشاراتی به خاستگاه این اندیشه نزد کربن می‌کند و روایتی کلی از اندیشهٔ او ارائه می‌دهد ولی چنان‌که از متن و منابع اثر برمی‌آید، به اصل آثار کربن رجوع نکرده و بیشتر بر اساس نقل‌قول‌هایی از داریوش شایگان نکاتی را مطرح می‌کند و اگر رجوع کرده، ردپایِ قابل دفاعی از این رجوع در منابع کتاب دیده نمی‌شود. مثلا در فهرست منابع فقط نام کتاب *ارض ملکوت* و *تاریخ فلسفهٔ اسلامی* (جلد اول) از کربن را آورده است و در فصل سوم که درواقع اوج ارجاع به کربن است، اغلبِ غریب به اتفاق نقل‌قول‌های نویسنده از متون شایگان است. اخگر در موضوع «جهان تفکر اسلامی و سنت نوافلاطونی» به مباحثی دربارهٔ تخیل، حس و عقل و وحی با محوریت نام‌هایی چون فارابی و ابن سینا، ارسطو و سهرودی اشاراتی مجمل- به تعبیر خودش- و ناکافی و پراکنده —به تعبیر ما- می‌کند و بر همان اساس در ۸ بند توصیفی از عالمِ مثال بدون ارجاع به متن یا متونی در این زمینه می‌دهد که با توجه به عدم تخصص نویسنده در این مباحث، علاوه بر ساده‌سازی بیش‌ازاندازه، این پرسش را برمی‌انگیزد که نویسنده با رجوع به چه منبع یا

منابعی این ویژگی‌ها را استخراج کرده است. برای نمونه در بند سوم نوشته است که عالمِ مثال و تجاربی که در آن رخ می‌دهد عمدتاً خصیصه‌ای دیداری دارند که با تصاویر انعکاس‌یافته در آب و آینه و تصاویر اثیری قابل مقایسه است و نوعی عالم مناظر و مرایاست که به همین علت واسطهٔ آشکارگی یا اندام معرفتی آن تخیل است (همان: ۱۴۶).

اخگر هم عالمِ مثال را به‌گونه‌ای وصف می‌کند که گویی که این عالم و نحوهٔ دریافت آن کاملاً آشنا و مورد توافق است و جالب آن‌که آن را عالم مناظر و مرایا و صف می‌کند اما نمی‌گوید مقصود چیست. افزون بر این مقصود اصلی اخگر در این بحث را شاید بتوان در این جمله خلاصه کرد که «خصیصهٔ عالمِ مثال کارکرد واسطه و میانجی‌گری آن است» (همان: ۱۴۸).

نویسنده در ادامه به مدد این مفهوم می‌گوید عبور از سرمشق‌های عقل‌گرا و جزم‌اندیش و دنیاگریز به سرمشق‌های خیالی و عاشقانه و زندگی‌فزا به مدد مفهوم عالمِ مثال تکوین می‌یابد (همان). و در بحث از «مادهٔ تاریخی عالمِ مثال (مثالِ تاریخ)» چنین جمع‌بندی می‌کند که «نحوهٔ نگرشی که سعی دارد تاریخ را از اساس نادیده بگیرد یا آن را به طرحی از تقارن‌ها و تناظرهای مکانیِ از پیش‌تعیین شده تبدیل کند، نمی‌تواند از تعین تاریخی خود بگریزد» (همان: ۱۶۰).

یکی از نظرات قابل‌تأمل نویسنده تابه‌این‌جا در نقلِ فوق خودش را نشان داده است که نقدی مهم به نگاه کربن و سنت‌گراها به تاریخ دارد. نویسنده در نهایت در بخش پایانیِ فصل سوم با عنوان «جمع‌بندی: نقشی بر آب» چنین جمع‌بندی می‌کند که «تصویر روی آب در حقیقت تصویر معلق و بازتاب یافتهٔ تاریخ، تصویر استعلایی و مثالی شدهٔ تاریخ خواهد بود؛ تصویری که هرگونه دگرگونی زمان‌مندی و تغیر واقعی از آن رخت بربسته است ... و این چنین است که تصویر در این موقعیت می‌تواند همزمان نمودگار جزیی و کلی، مادی و معنی و زمینی و الوهی باشد» (۱۴۳-۱۶۴).

نویسنده در فصل چهارم برخی از مؤلفه‌های نقاشی ایرانی با محوریت مفهوم دووجهی نماد ارائه کرده و در فصل پایانی ملاحظاتی در پدیدارشناسی نقاشی ایرانی آورده است. با روایتی که از دغدغهٔ اخگر و مواجههٔ او با اندیشهٔ عالمِ مثال ارائه شد، می‌توان در مجموعه رویکرد او را در کتاب فانی‌وباقی پدیدارشناسانه دانست؛ اما او در دو فصل پایانی، بیش از کربن و شایگان متأثر از اندیشه‌های الگ گرابار یا در ادامهٔ آرای او در کتاب *مروری بر*

*نگارگری ایرانی* اندیشیده است و این تأثیرپذیری بیش از همه خودش را در فصل پنجم با عنوان «ملاحظاتی در پدیدارشناسی نقاشی ایرانی» و در نسبت با فصل چهارم کتاب گرابار با عنوان «مضامین اصلی نقاشی ایرانی» نشان می‌دهد.

پیش‌تر پرسیده بودیم که او از چه منظری به آرای متفکران مذکور ارجاع داده است؟ منظر او همدلانه و موافق است یا انتقادی یا آزمودن اندیشه‌ها بر خودِ نگاره‌ها؟ درمجموع می‌توان گفت که اخگر ضمنِ آگاه بودن به محدودیت‌های مفهوم عالمِ مثال در تفسیر نقاشی ایرانی، درکل با این اندیشه همدل به‌نظرمی‌رسد و آن را راهگشا می‌داند. اگرچه در مواردی نقد اندکی به اندیشهٔ کربن – و در مواردی سیدجواد طباطبایی- دارد اما به نقد ورود نمی‌کند و اندیشه‌های آنان را بر نگاره‌ها نیازموده است؛ چنان‌که می‌توان گفت در نهایت او نیز به خودِ آثار نگارگری رجوع نمی‌کند – مگر در موارد بسیاری معدود و گذرایی در فصل پنجم. همچنین، نویسنده آرای کربن را یکی از منقح‌ترین ویراست‌های انتقادی در شرح و تفسیر آرای متفکران درباب عالمِ مثال توصیف می‌کند اما از آن‌جا که ردپایی از ارجاع به آثار خود کربن در کتاب او نیست، به‌نظرمی‌رسد که مبنای چنین مدعایی آرا و آثار دیگران باشد که اگر چنین باشد باز هم به‌ندرت به دیگران ارجاع می‌دهد یا عمدتا منبع او دو سه اثر از شایگان است. همچنین می‌گوید که آرای کربن در این زمینه مبنای روشنی برای درک متون و نقاشی ایرانی ست اما نمی‌گوید چرا و چگونه؟ از آن‌جاکه بحث نویسنده دربارهٔ نقاشی ست، از ابتدا متنِ او این انتظار را در خواننده شکل داده که مدعای فوق را اثبات یا روشن کند اما این انتظار برآورده نمی‌شود. آن‌چه در نهایت از روایتِ نویسنده با مباحث عالمِ مثال در بحث از نقاشی ایرانی برمی‌آید، مواجههٔ دستِ‌اول نویسنده با موضوع نیست. از طرفی چنان‌که آمد، نویسنده در بخشی از اثرش مفهوم عالمِ مثال را برای فهم متون و نقاشی ایرانی کارآمد می‌داند ولی در این بخش درنگ قابل توجهی ندارد، از مباحث سنت‌گرایان و شایگان و اسحاق‌پور فراتر نمی‌رود و یا دست‌کم بین توصیفاتِ آنان با خودِ نگاره‌ها نسبتی برقرار نمی‌کند. نکتهٔ قابل‌توجه آخر هم این که در مواردی به راهگشا بودن مفهوم عالمِ مثال برای مواجهه با این هنر اشاره می‌کند اما در دو فصل پایانی عمدتا به نگاه زیباشناختی-جامعه‌شناختی- نشانه‌شناختی گرابار نزدیک می‌شود که البته این امر تفاوت عمدهٔ کار اخگر با سه اندیشمند دیگر است.

## بحث و جمع‌بندی

در این مقاله آرای چهار اندیشمند در تفسیر نقاشی ایرانی با محوریت مفهوم عالمِ مثال را گزارش و نقد و بررسی کردیم. علاوه بر نقد بندبه‌بند برخی از گزاره‌های مهم، در پایانِ هر بخش نیز نقدهای ارائه شده را جمع‌بندی کردیم. دراین‌جا یک‌بار دیگر به پرسش‌های پژوهش بازمی‌گردیم و نقدهای طرح شده در مقاله را در قالب پاسخ‌های مختصرتر جمع‌بندی می‌کنیم. پرسش‌ها عبارتند از:

مفهوم عالمِ مثال برای خوانش نقاشی ایرانی عمدتاً از سوی کدام اندیشمندان و با چه مقاصدِ تفسیری طرح شده است؟ ارجاعِ مکرر به مفهوم عالمِ مثال در تفسیرِ نقاشی ایرانی عمدتاً چه انسدادها و احتمالاً چه راهگشایی‌هایی در تفسیر به همراه داشته است؟

ظاهراً نخستین بار هانری کربن مفهوم عالم را مثال برای خوانش نقاشی ایرانی به‌کارگرفته است. پس از او تیتوس بورکهارت، سیدحسین نصر، داریوش شایگان و مجید اخگر برجسته‌ترین افرادی هستند که در آثارشان به این مفهوم و با هدفِ مذکور اشاره کرده‌اند. بورکهارت و نصر با کاربرد مفهومِ عالمِ مثال و صورمعلقه در ارجاع به نقاشی ایرانی، نه به دنبال شناختِ زوایای پنهان و آشکار این هنر بلکه در پی یافتن مثالی برای هنر سنتی و در مواقعی هنر اسلامی بوده‌اند. ارجاعات آن‌ها اغلب بی‌مصداق است و حتی بورکهارت هم که اشاره‌ای به دوره‌ای از نقاشی ایران می‌کند فقط نامی از ایلخانان می‌برد و به آثار این دوره ارجاع نمی‌دهد. همین امر سبب می‌شود که این اندیشمندان با در نظر داشتن چند نمونهٔ محدود نتیجه‌گیری فراگیری کنند. مسئلهٔ رجوع‌نکردن سنت‌گرایان در آثارشان به خودِ نگاره‌ها این گمان را پدید می‌آورد که موضوع نگاره‌ها فقط موضوعاتی معنوی هستند، درحالی‌که تعداد بی‌شماری از نگاره‌ها موضوعاتی کاملا زمینی دارند. اگر مقصود سنت‌گرایان از تجسم مفاهیمی چون زیبایی، خیر و عدالت و ... در نگاره‌هاست، پرداختن نگاره‌ها به موضوعاتِ بسیار جزییِ دیگر مانع از پذیرش این تفسیر می‌شوند. این عدم رجوع به خودِ آثار و حتی توصیف نکردن‌شان، این پیامد را نیز دارد که اگر مخاطبی این آثار را ندیده باشد، اساساً نمی‌داند با چه پدیدهٔ هنری روبه‌روست. افزون‌براین، نتیجه‌گیری‌هایی چون حتمی‌بودن نمایشِ عالمِ مثال در نگاره ها و یا رؤیتِ قطعی عالمِ مثال از سوی نگارگران در آثار افرادی مانند سیدحسین نصر مشکلات نظری و محدودیت‌های تفسیری در نسبت با اقتضائاتِ تاریخی به‌همراه می‌آورد. همچنین با قلمدادکردن نگارگری به‌عنوان

هنر معنوی و درنظرنگرفتن استلزاماتِ جامعه شناختی، تاریخِ پر فرازونشیب نقاشی ایرانی با هدف نوعی مقدس‌سازی یک‌دست می‌شود و جنبه‌های زیبایی‌شناختی آثار در تاریخی عرفانی نادیده گرفته می‌شوند. در رویکرد پدیدارشناختی از شایگان و اخگر گفته شد. چنان‌که آمد اندیشه‌ها و کلیدواژگان شایگان محدود به مباحث کربن و سنت‌گرایان است، در عدم ارجاع به نگاره‌ها همان راه سنت‌گرایان را پیموده است. شایگان نیز به نقاشی ایرانی به عنوان جزیی از فرهنگ ایرانی می‌پردازد که به زعم او با حالت جادویی‌اش که نه از طریق عقل بلکه از طریق جذبه دریافت می‌شود و این امر شاهدی بر شاخصهٔ ابهام در فرهنگ ایرانی است. شایگان نیز در آثارش همین مسیر را می‌پیماید. ارجاع و استفادهٔ اخگر نیز از عالمِ مثال عمدتا برمبنای متون شایگان است. وجه تمایز اندیشهٔ او از دیگران تأکید بر هم‌کناری دو وجه بقا و فنا و بی‌زمانی و زمان‌مندی عالمِ مثال است که به نوعی در نقاشی ایرانی خود را بازنماینده است. اندیشهٔ اخگر نیز در امتداد اندیشمندان مذکور است و اگرچه رجوعش به آثار محدود است اما به نسبت پیش‌متن‌های پژوهش خود بیشتر است. هدف مقالهٔ حاضر از کاویدن متون اصلی که در آن‌ها مفهوم عالمِ مثال برای خوانش نقاشی ایرانی به کاررفته، این بود که آشکار شود که گویی عمدتا این مفهوم بر مبنای توافقی ضمنی و نپژوهیده پس از کربن برای تفسیر نقاشی ایرانی به‌کار رفته است. پیچیدگی تفسیری زمانی بیشتر می‌شود که این آراء در مقالات، رساله‌ها و پایان‌نامه‌ها و کتاب‌های دیگر نیز به‌عنوان مبنایی بی‌نیاز از سنجش به‌کاررفته است. جالب این‌جاست که خود این مفهوم که شاید نخستین‌بار صرفا به‌مثابهٔ دریچه‌ای به نقاشی ایرانی گشوده شده، پس از مدتی به اصلی‌ترین پنجره برای نگریستن به نقاشی ایرانی بدل شده است. درواقع، خوانش عالمِ مثالی صرفا راهی برای آشکارسازی دوبارهٔ این آثار یا گفت‌وگو کردن با آن‌ها نبود، زیرا پس از کربن در ادامه این تفسیر به شکلی پیش رفت که در مواردی به واقعیتی مسلم تبدیل شد که گاه به روش، کارکرد و هدف نگارگری در بستر تاریخی-اجتماعی‌اش هم دست‌اندازی کرد. در نهایت صرف‌نظر از مشکلات روشی و نظری، کاربرد مدل مفهومی عالمِ مثال آشکارگی‌های خاص خود را داشته و از جهاتی که نزد همین اندیشمندان مذکور قابل دسترسی است، معنایی از این هنر در نسبت با مفاهیم دیگر برساخته است. اما از دیگرسو، به علتِ تبدیل شدن به خوانشِ غالب وجوه بسیاری از این هنر به غیاب برده است. ابعادی که اگر سایهٔ این عالمِ مثال تا حدودی کم شود، ظاهر و آفتابی خواهند شد.

## تعارض منافع

تعارض منافع ندارد.

**ORCID**

**Monireh Panjtani** https://orcid.org/0000-0001-7803-5295
**Mehdi Mohammadzadeh** https://orcid.org/0000-0003-1521-4469
**Shahriar Shokrpour** https://orcid.org/0000-0002-1082-4826
**Mohammad Asghari** https://orcid.org/0000-0003-3874-4702

## فهرست منابع

آژند، یعقوب. (۱۳۸۷). *مکتب نگارگری هرات*. تهران: فرهنگستان هنر.

آژند، یعقوب. (۱۳۹۴). *مکتب نگارگری تبریز و «قزوین-مشهد»*. تهران. فرهنگستان هنر.

آژند، یعقوب. (۱۳۹۹). *نگارگری ایران: پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران*. تهران: سمت.

اخگر، مجید. (۱۳۹۱). *فانی و باقی: درآمدی انتقادی بر مطالعهٔ نقاشی ایرانی*. حرفه: هنرمند.

ا سمیت، دیوید وودراف. (۱۳۹۳). *پدیدار شنا سی*: دان شنامهٔ فل سفهٔ ا ستنفورد. ترجمهٔ م سعود علیا. تهران: ققنوس.

بورکهارت، تیتوس. (۱۳۹۲). *هنر اسلامی: زبان و بیان*. ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا. تهران: سروش.

پاکباز، رویین. (۱۳۹۴). *دایرةالمعارف هنر*. جلد دوم. تهران: فرهنگ معاصر.

پنج‌تنی، منیره. (۱۴۰۰). «تأملی در باب امکانات و موانع دستگاهِ فکریِ پدیدارشناسانه-هرمنوتیکی هانری کربن در خوانش نگارگری ایرانی». فصلنامهٔ علمی-تخصصی اطلاعات حکمت و معرفت. سال شانزدهم، شمارهٔ ۳. پیاپی ۱۶۰. صص ۶۱-۶۹.

پنج‌تنی، منیره. محمدزاده، مهدی. (۱۴۰۲). «حکمت زمین: جهانِ معنای نقا شی‌های مکتب شیراز-بهبهان از منظر فلسفهٔ پدیدارشناسانه- هرمنوتیکی هانری کربن با رجوع به متون مزدایی ایران باستان». نشریهٔ *پژوهش‌های فلسفی دانشگاه تبریز*. دوره ۱۷، شماره ۴۴، آذر ۱۴۰۲،، صفحه ۱۵۰-۱۷۸.

https://doi.org/10.22034/jpiut.2023.55014.3457

پنج‌تنی، منیره. شکرپور، شهریار (۱۴۰۲). «تاریخِ جان‌ها: جهانِ معنای چند برگ از نگارگری ایرانی با محوریتِ کیخسرو از منظر فلسفهٔ پدیدارشناسانه-هرمنوتیکی هانری کربن با تمرکز بر مفهومِ تاریخ تمثیلی». نشریهٔ *عرفان اسلامی*.

(DOI): 10.2234/ERFAN.2023.701151
پیراوی‌ونک، مرضیه. (۱۳۹۷). «نقد روش‌شناختی: نظریه‌های فلسفی اسلامی در حوزهٔ مطالعات هنر و معماری». نشریهٔ *الیهات هنر*. شمارهٔ ۱۴. صص ۵-۱۸.
پیراوی‌ونک، مرضیه. (۱۳۹۸). «پدیدارشناسی راه تحقیق و تفکر». فصلنامهٔ علمی *پژوهش‌های فلسفی دانشگاه تبریز*. سال ۱۳. شمارهٔ ۲۹. صص ۱۲۷-۱۴۴.
https://doi.org/10.22034/jpiut.2019.28780.2061
حنایی کاشانی، محمدسعید. (۱۳۸۸). رویکردهای هرمنوتیکی به هنر اسلامی. چاپ‌شده در *جستارهایی در چیستی هنر اسلامی*. به‌اهتمام هادی ربیعی. تهران: فرهنگستان هنر.
رحمتی، انشاءالله. (۱۳۹۴). *هنر و معنویت: مجموعهٔ مقالاتی در زمینهٔ حکمت هنر*. تهران: فرهنگستان هنر.
شایگان. داریوش. (۱۳۸۷). *آسیا در برابر غرب*. تهران: امیرکبیر.
شایگان، داریوش. (۱۳۸۰). *بت‌های ذهنی و خاطرهٔ ازلی. تهران*. امیرکبیر.
شایگان، داریوش. (۱۳۹۵). *در جست‌وجوی فضاهای گمشده:* (مجموعه مقالات مرتبط با هنرهای تجسمی). تهران: فرهنگ معاصر.
کربن، هانری. (۱۳۹۱). *چشم‌اندازهای معنوی و فلسفی اسلام ایرانی: سهروردی و افلاطونیان پارس*. ترجمه و تحقیق انشاءالله رحمتی. تهران: سوفیا.
کربن، هانری. (۱۳۹۹). *تخیّل خلاق در ابن‌عربی*. مقدمه، ترجمه، تحقیق: انشاءالله رحمتی. تهران. سوفیا.
گاردنر، هلن. (۱۳۹۴). *هنر در گذر زمان*. ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی. تهران: نگاه.
گرابار، الگ. (۱۳۹۶). *مروری بر نگارگری ایرانی*. مهرداد وحدتی دانشمند، فرهنگستان هنر-متن.
سعیدی‌زاده، محمدجواد. (۱۴۰۰). «بررسی انتقادی دیدگاه بورکهارت دربارهٔ نگارگری ایرانی». مجلهٔ علمی جاویدان خرد، شمارهٔ ۴۰، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، صص ۸۹-۱۱۸.
https://journalsirip.com/index.php/javidankherad/article/view/835
10.22034/IW.2021.287982.1531
نصر، سیدحسین. (۱۳۸۹). *معنویت و هنر اسلامی*. ترجمهٔ رحیم قاسمیان. تهران: حکمت.
Abolghassemi, Mohammadreza, "Critical Remarks on "Mystical Aesthetics, The Case of Persian Painting", Kimiya-ye-Honar, Fourth Year, No. 17, pp32-43, 2016. http://kimiahonar.ir/article-۵۹۴-۱-fa.html
- 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.
http://kimiahonar.ir/article-۱۴۱۸-۱-fa.html

**References**

Azhand, Ya'qub. (2008). *The Herat School of Painting*. Tehran: Academy of Arts. [In Persian]

Azhand, Ya'qub. (2015). *The Tabriz School of Painting and "Qazvin-Mashhad"*. Tehran: Academy of Arts. [In Persian]

Azhand, Ya'qub. (2020). *Iranian Painting: A Study on the History of Painting and Illumination in Iran*. Tehran: SAMT. [In Persian]

Akhgar, Majid. (2012). *Fani va Baghi: A Critical Introduction to the Study of Iranian Painting*. *Job: Artist.* [In Persian]

Burckhart, Titus. (2013). *Islamic Art: Language and Expression*. Translated by Masoud Rajabnia. Tehran: Soroush. [In Persian]

Corbin, Hanry. (2012). *Spiritual and Philosophical Perspectives of Iranian Islam: Suhrawardi and the Platonic Persians*. Translated by Ensha'Allah Rahmati. Tehran: Sophia. [In Persian]

Corbin, Henry. (2020). *Creative Imagination in Ibn Arabi*. Translated by Ensha'Allah Rahmati. Tehran: Sophia. [In Persian]

Gardner, Helen. (2015). *Art Through the Ages*. Translated by Mohammad Taghi Faramarzi. Tehran: Negah. [In Persian]

Grabar, Oleg. (2017). *A Review of Iranian Painting*. Translated by Mehrdad Vahdati Daneshmand. Tehran: Academy of Arts. [In Persian]

Hanaei-Kashani, Mohammad Saeed. (2009). *Hermeneutical Approaches to Islamic Art*. Published in *Essays on the Nature of Islamic Art*. Edited by Hadi Rabiei. Tehran: Academy of Arts. [In Persian]

Nasr, Seyyed Hossein. (2010). *Spirituality and Islamic Art*. Translated by Rahim Qasemian. Tehran: Hekmat. [In Persian]

Pakbaz, Rouin. (2015). *Encyclopedia of Art. Volume Two*. Tehran: Farhang Moaser. [In Persian]

Panjtani, Monireh. (2021). "A Reflection on the Possibilities and Obstacles of Henry Corbin's Phenomenological-Hermeneutical Framework in Reading Iranian Painting." *Scientific-Professional Quarterly of Wisdom and Knowledge Information*, Year 16, Issue 3, No. 160, pp. 61-69. [In Persian]

Panjtani, Monireh, & Mohammadzadeh, Mahdi. (2023). "The Wisdom of Earth: The World of Meaning in the Shiraz-Behbahan School Paintings from Henry Corbin's Phenomenological-Hermeneutical Perspective with Reference to Zoroastrian Texts of Ancient Iran." *Journal of Philosophical Studies, University of Tabriz*, Vol. 17, No. 44, December 2023, pp. 150-178. [In Persian]
https://doi.org/10.22034/jpiut.2023.55014.3457

Panjtani, Monireh, & Shokrpour, Shahryar. (2023). "The History of Souls: The World of Meaning in Several Folios of Iranian Painting Focused on Keykhosrow from Henry Corbin's Phenomenological-Hermeneutical Philosophy with an Emphasis on the Concept of Allegorical History." *Islamic Mysticism Journal*. [In Persian]
[DOI: 10.2234/ERFAN.2023.701151]
(DOI: 10.2234/ERFAN.2023.701151)

Piravi-Vanak, Marzieh. (2018). "Methodological Critique: Islamic Philosophical Theories in the Field of Art and Architecture Studies." *Journal of Theology of Art*, No. 14, pp. 5-18. [In Persian]

Piravi-Vanak, Marzieh. (2019). "Phenomenology as a Way of Research and Thought." *Journal of Philosophical Studies, University of Tabriz*, Year 13, Issue 29, pp. 127-144. [In Persian]
https://doi.org/10.22034/jpiut.2019.28780.2061

Rahmati, Ensha'Allah. (2015). *Art and Spirituality: A Collection of Articles on the Wisdom of Art*. Tehran: Academy of Arts. [In Persian]

Shayegan, Daryoush. (2008). *Asia Against the West*. Tehran: Amir Kabir. [In Persian]

Shayegan, Daryoush. (2001). *Idols of the Mind and Eternal Memory*. Tehran: Amir Kabir. [In Persian]

Shayegan, Daryoush. (2016). *In Search of Lost Spaces: (A Collection of Articles Related to Visual Arts)*. Tehran: Farhang Moaser. [In Persian]

Saeidi-Zadeh, Mohammad Javad. (2021). "A Critical Analysis of Burckhardt's Perspective on Iranian Painting." *Scientific Journal of Javidan Kherad*, No. 40, Autumn and Winter 2021, pp. 89-118. [In Persian]
https://journalsirip.com/index.php/javidankherad/article/view/835
[DOI: 10.22034/IW.2021.287982.1531]
(DOI: 10.22034/IW.2021.287982.1531)

Smith, David Woodruff. (2014). *Phenomenology: Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Translated by Masoud Alia. Tehran: Qoqnous. [In Persian]

**استناد به این مقاله:** پنج‌تنی، منیره؛ محمدزاده، مهدی؛ شکرپور، شهریار و اصغری، محمد، نگاهی توصیفی انتقادی به مفهوم عالمِ مثال در خوانش و تفسیر نقاشیِ ایرانی، *حکمت و فلسفه*، ۲۰ (۷۹)، ۶۱-۹۶.

**DIO:** 10.22054/wph.2024.79361.2237

*Hekmat va Falsafeh* is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.