

نگارگری ایران، فراتر از نظریات

چکیده:

نگارگری اسلامی والاترین جایگاه خود را به‌طور ویژه در ایران به‌دست آورده و در صدر هنرهای اسلامی قرار گرفته است، اما هنوز آن چنان که باید به آن توجهی صورت نگرفته و به همین دلیل چارچوبی نظری که بتوان با آن چنین هنری را بررسی کرد معرفی نشده است. هدف پژوهش حاضر، بررسی خطوط اصلی فکری‌ای است که با آن بتوان آثار نگارگری ایران را تفسیر و ارزیابی کرد. بدین منظور نخست ضرورت این پژوهش تبیین، و پس از آن مفاهیم اساسی «هنر اسلامی» و «نگارگری» واکاوی می‌شود. در ادامه این جستار، دیدگاه‌ها و نظریه‌های مختلف درباره نگارگری ایران به سه بخش عمده هویت‌بنیاد، عرفان‌بنیاد و فلسفه‌بنیاد دسته‌بندی می‌شود و پس از بیان هر یک از این دیدگاه‌ها، بررسی ضعف‌های آن‌ها در تبیین نگارگری ایران صورت می‌گیرد. براساس نتایج پژوهش، نمی‌توان نگارگری ایران را به‌تنهایی و به‌طور کامل با این نظرات تبیین کرد. به عبارت دیگر، تجلیات نگارگری ایران در دوران پرفراز و نشیب خود، بیش از آن است که در چارچوب دیدگاه‌های یادشده قرار بگیرد.

واژه‌های کلیدی: فلسفه هنر، نگارگری ایران، هنر اسلامی، نظریه پردازی هنر.

مهتاب مبینی

استادیار گروه هنر، دانشگاه پیام‌نور تهران، تهران، ایران.
نویسنده‌مسئول

Email: dr.m.mobini@gmail.com

امین شاهوردی

کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه پیام‌نور تهران، تهران، ایران.

Email: amin.shahverdy@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۶/۰۶

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۰/۱۰

DOI: 10.22051/pgr.2019.21818.1010

مقدمه

درک زیباشناسانه آثار نگارگری ایران می‌شود، به الگوی برگزیده در این بخش بستگی دارد، اما در مجموع، صرف نظر از اینکه از چه دیدگاهی به نگارگری ایران توجه شود، آشکار کردن مبانی نظری آن سبب می‌شود درک زیباشناسانه این هنر از دیدگاه روشن‌تری مدنظر قرار گیرد؛ بنابراین، پس از ارائه توضیحاتی بسنده از مفاهیم فوق، به بررسی نظریه‌ها پرداخته می‌شود تا محملی نظری برای ارزیابی نگارگری ایران فراهم آید.

پیشینه پژوهش

در زمینه نگارگری ایرانی پژوهش‌های بسیاری توسط محققان نوشته شده که بیشتر از جنبه‌های بررسی تطبیقی و تاثیر و تاثرات نگارگری ایرانی با مکاتب نگارگری دیگر و یا با رویکردهای زیبایی‌شناسی، مضمونی، نشانه‌شناسی، فرمالیستی، نمادشناسی و ... به نگارگری ایرانی صورت گرفته است. اما پژوهش در خصوص چارچوبی نظری که بتوان با آن هنر نگارگری ایران را تفسیر و ارزیابی کرد و دیدگاه‌ها و نظریات مختلف در این زمینه را طبقه بندی و تحلیل نمود؛ کمتر صورت گرفته است. از طرفی وجود نظریات مختلف در این زمینه درک زیباشناسانه نگارگری ایران را با مشکل مواجه می‌کند. در این پژوهش سعی شده است با بیان هر یک از این دیدگاه‌ها و بررسی ضعف‌های آن‌ها در تبیین نگارگری ایران، محملی نظری برای ارزیابی نگارگری ایران فراهم آید.

روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی دیدگاه‌ها و نظریه‌ها مختلف درباره نگارگری ایران را بررسی می‌کند که این دیدگاه‌ها به سه بخش عمده هویت‌بنیاد، عرفان‌بنیاد و فلسفه‌بنیاد دسته‌بندی می‌شود و پس از بیان هر یک از این دیدگاه‌ها، بررسی ضعف‌های آن‌ها در بیان نگارگری ایران صورت می‌گیرد. شیوه گردآوری اطلاعات با استناد به منابع کتابخانه‌ای است.

نگارگری در هنر اسلامی

نگارگری از هنرهایی است که به شیوه‌ای خاصی در هنر ایران دیده می‌شود، اما با برخی مفاهیم دیگر اشتباه گرفته شده و معانی چندگانه یافته است. نقاشی مفهوم عام نگارگری است که تمامی نقش‌ها و تصاویر مصنوع را شامل می‌شود، اعم از اینکه این نقش‌ها بر روی سفال، پارچه، کاغذ، دیوار و ... باشد. اما نگارگری به معنایی

هنر اسلامی به‌مثابه یکی از بزرگ‌ترین تجلیات فرهنگ و تمدن اسلامی، در کنار دیگر تجلیات از جمله علم، عرفان و ... همواره توجه جست‌وجوگران و مشتاقان را به خود جلب کرده است. از این میان، نگارگری از جمله هنرهایی است که در میان هنرمندان مسلمان جایگاه والایی دارد. باید توجه داشت که برترین ارزش‌های نگارگری اسلامی، به‌طور ویژه در ایران به‌دست آمده است؛ به‌گونه‌ای که پاپادوپولو در مقدمه کتاب خود، نگارگری ایران را اوج هنر اسلامی معرفی می‌کند (آیت‌اللهی، ۱۳۹۰: ۲۸).

اگرچه نگارگری ایران بعد از هنرهایی مانند سفالگری و خوشنویسی شکوفا شد، پس از نشان دادن ظرفیت‌های نهفته خود، در پایان دوره تیموری گوی رقابت را حتی از شاهزاده هنرهای دوره اسلامی یعنی خوشنویسی ربود (آژند، ۱۳۸۹: ۲۶۷). با وجود این، آن‌چنان که باید به آن توجه نشد. همین امر سبب شد تا چارچوبی نظری که این هنر را ارزیابی می‌کند، شناسایی نشود. هدف از این پژوهش، بررسی چارچوب‌های نظری است که امکان تحلیل و بازاندیشی تجلیات نگارگری ایران را فراهم می‌کند.

هنگامی که درباره فلسفه نگارگری ایران سخن می‌گوییم، نخست باید چستی فلسفه هنر و هنر اسلامی را مشخص کنیم. همچنین باید بدانیم نگارگری ایران کدام است و ارتباط میان این حوزه‌ها بر چه اساسی است. از سوی دیگر، باید ضرورت و اهمیت طرح بحثی نظری درباره نگارگری ایران روشن شود. برای این منظور، ناچار باید درباره هر یک از این موضوعات بحثی اجمالی کنیم تا هنگام بررسی موارد جزئی‌تر، خطا و اشتباهی در انتخاب چارچوب بحث رخ ندهد. در ابتدا شاید به‌نظر برسد بحث درباره هنر اسلامی چندان مناسب این جستار، یا دست‌کم در هماهنگی کامل با آن نباشد. در این مورد می‌توان گفت بحث صاحب‌نظران درباره نگارگری ایران، همواره ذیل مفهوم کلی هنر اسلامی قرار گرفته است. از این رو نتایج مربوط به هنر اسلامی، ذاتاً به نگارگری ایران به‌عنوان یکی از انواع هنرهای اسلامی تسری داده شده است؛ بنابراین، ضروری است در این پژوهش از هنر اسلامی به‌سوی نگارگری ایران حرکت کنیم.

از سوی دیگر، بحث نظری درباره نگارگری ایران ضروری است؛ زیرا دیدگاه‌های متفاوت و گاه متناقضی در این زمینه وجود دارد که درک زیباشناسانه نگارگری ایران را با مانعی بزرگ مواجه می‌کند. شناخت موانع و اینکه آیا بحث‌های نظری سبب انسداد

را که در دوران ابتدایی هنر نگارگری کشیده شده است، جزء هنر اسلامی دانست؛ براساس معیار یادشده، چنین نگاره‌هایی در گروه هنر اسلامی قرار می‌گیرند؛ زیرا آن‌ها را هنرمندان مسلمان در سرزمین‌های اسلامی به وجود آورده‌اند. از سوی دیگر وقتی به این نگاره‌ها دقت می‌شود، مثلاً به اسبی که در کتاب *منافع الحيوان*^۱ به شدت از هنر چینی تأثیر پذیرفته است، نمی‌توان میان آن و هنر چینی‌ای که آن نگاره از آن اقتباس شده است، تفاوتی یافت.^۲ در عین حال، برخی پژوهشگران مانند الکساندر، هنر اسلامی را هنری دانسته‌اند که هنرمندان گرویده به اسلام آن را شکل داده‌اند و آثاری هنری هم‌خوان با معیارهای فرهنگی اسلام به وجود آورده‌اند.

علاوه بر نقد این دیدگاه مانند رویکرد پیشین، برخی آثار هنری‌ای که به‌عنوان هنر اسلامی شناخته می‌شوند، اساساً نه برای مسلمانان و نه به دست آن‌ها ساخته شده‌اند (همان: ۲۰)؛ بنابراین، به نظر می‌رسد باید از تلاش برای دستیابی به معیاری ایزکتیو دست کشید. اگر قرار است تبیینی برای هنر اسلامی صورت بگیرد، ضروری است در سوژه فردی یا جمعی جست‌وجو شود. از آنجا که یکسان‌سازی مفهومی مانند هنر اسلامی در سوژه‌های منفرد، به‌ناچار به سوژه جمعی راه می‌برد و باید میزان و معیار هنر اسلامی را در سوژه جمعی جست‌وجو کرد. این راهی است که افرادی مانند بورکهارت برگزیده‌اند.

سنت با نقل و انتقال الگوهای مقدس، اعتبار روحانی صورت‌ها را تضمین می‌کند و واجد قوای سری است که بر کل هر تمدن اثر می‌گذارد. همچنین صنایع و حرفه‌هایی را که هدف بی‌واسطه‌شان خصیصه‌ای قدسی ندارد، تعیین می‌کند و قطعیت می‌بخشد (بورکهارت، ۱۳۷۶: ۸). چنین دیدگاهی اساساً رویکرد سنت‌گرایانی است که معتقدند در هنر اسلامی محتوا و روحی دینی (در اینجا اسلامی) وجود دارد. براساس این دیدگاه، چنین ویژگی‌ای از سنجی نیست که به صورت کاملاً مفهومی بیان شود، بلکه معنای آن با قرار گرفتن در زمینه سنت برای مخاطب آشکار می‌شود. بدین ترتیب، از نظر این افراد، زمینه درک هنر اسلامی با زمینه‌ای که در آن هنرهای غربی معنا می‌یابد کاملاً متفاوت است.

مفهوم اروپایی و اسلامی هنر با یکدیگر متفاوت‌اند؛ تا آنجا که ممکن است این پرسش مطرح شود که آیا استفاده از واژه‌هایی مانند هنر و هنری برای اشاره به این مفاهیم، بیش از آنکه سبب تفاهم شود، خلط و اشتباه به وجود نمی‌آورد (بورکهارت، ۱۳۸۱:

که در این پژوهش مدنظر است، مفهومی خاص از نقاشی است. به عبارت دیگر، رابطه میان آن‌ها عموم و خصوص مطلق است؛ یعنی نگارگری یکی از انواع نقاشی است که برای تصویرپردازی منقوش در نسخ خطی به کار می‌رفته است (آژند، ۱۳۸۹: ۸). البته در دوره صفوی و پس از آن، نگارگری دیگر چنین مصداقی نداشت و به صورت مستقل و جدا از کتاب‌ها یافت می‌شد (پاکباز، ۱۳۸۹: ۹۶). برخلاف نگارگری که ممکن است توافق نسبی درباره مفهوم آن وجود داشته باشد، هنر اسلامی با ابهام بیشتری همراه است. نخست اینکه اصطلاحی که معادل لفظ هنر در زبان عربی است، در دوره اسلامی با معنایی ارزش‌مدارانه که بیانگر خلاقیت و ذوق باشد همراه نبوده است. از دیدگاه ایروین، در قرون وسطا (در فرهنگ اسلامی) فن (جمع: فنون) بچه‌گانه نوع، شیوه یا روش بود. با گسترش معنایی، واژه فن بچه‌گانه نوعی مهارت یا صنعت نیز به کار رفت. تنها در دوران معاصر، این واژه معنای هنری و زیبایی‌شناختی پیدا کرد، همان‌طور که در «الفنون المستظرفه» (هنرهای زیبا) به کار رفته است (ایروین، ۱۳۸۹: ۲۱).

دوم اینکه برای بررسی این مفهوم باید نخست دقت کرد که آیا می‌توان برای آن ماهیتی مستقل در نظر گرفت یا اینکه باید آن را در شمار مفاهیم اعتباری قرار داد. در عالم خارج، ماهیتی مستقل به نام هنر اسلامی، برخلاف اشیای دیگر وجود ندارد. اما آیا می‌توان برای این مفهوم منشأ انتزاعی در این عالم در نظر گرفت؟ به نظر می‌رسد چنین کاری ممکن نیست. در نتیجه هنر اسلامی مفهومی اعتباری است که برای جدا کردن پدیده‌هایی وضع شده است که از جنبه‌ای اهمیت دارند. اگر این مطلب پذیرفته شود، باید علت وضع کردن چنین اصطلاحی جست‌وجو شود. برای این منظور باید توجه کرد اصطلاح هنر اسلامی را نخست هنرشناسان و مورخان اروپا ایجاد کردند تا هنر موجود در سرزمین‌های اسلامی را از هنر دیگر تمدن‌ها متمایز کنند. براساس این رویکرد، قید «اسلامی» در اصطلاح هنر اسلامی از باب فرهنگ و تمدنی بوده که در آن چنین هنری به وجود آمده است. در نتیجه، در سرزمین‌های اسلامی، هیچ هنری به جز هنر اسلامی به وجود نیامده است. در غیر این صورت، نیاز است تا چیسستی این هنر بیان شود.

به نظر می‌رسد به کارگیری چنین مفهومی با دشواری‌های دیگری همراه است؛ زیرا براساس این معیار، آثار هنری که به شدت از هنرهای دیگر فرهنگ‌ها تأثیر می‌پذیرند، به‌عنوان «هنر اسلامی» پذیرفته می‌شوند؛ برای مثال، آیا باید نگاره‌هایی

۲۵). از سوی دیگر، برخی پژوهشگران مانند الیور لیمن، این مرزبندی‌ها را مغالطه می‌دانند و آن را یکی از علل کج‌فهمی درک و شناخت هنر اسلامی محسوب می‌کنند (حنایی کاشانی، ۱۳۹۰: ۳۴۸). بدین ترتیب به نظر می‌رسد هنر اسلامی از هر چارچوبی نگریسته شود، نمی‌توان معیاری عینی یا مفهومی برای مرزبندی آن در مقابل هنرهای غیراسلامی به دست آورد، هم به دلیل ابهام مفهوم «هنر اسلامی» و هم به علت الگوی مفهومی برگزیده شده در پژوهش‌های آکادمیک.

نگارگری ایران

پس از بیان دشواری‌هایی موجود در تحدید مفهوم هنر اسلامی، یکی از شاخه‌های این هنر، یعنی نگارگری ایران باید بررسی شود. شاید به نظر برسد از آنجا که مفهوم نگارگری خاص تر از اصطلاح هنر اسلامی است، دشواری کمتری در تعریف آن وجود دارد، اما چنین نیست. نگارگری ایران یکی از هنرهایی است که دیدگاه‌های کاملاً متفاوتی در مورد آن وجود دارد؛ تا آنجا که گاهی پژوهشگر پس از خواندن نظرها درباره نگاره‌ای گمان می‌کند با دو یا چند نگاره مختلف سروکار دارد. به همین دلیل، در ادامه دیدگاه‌های متفاوت درباره نگارگری ایران دسته‌بندی می‌شود و در پایان با بررسی قوت‌ها و ضعف‌های این هنر، راهی نسبتاً درست مدنظر قرار می‌گیرد.

می‌توان دیدگاه‌های موجود درباره نگارگری ایران را در سه دسته قرار داد:

۱. نظریه‌هایی که در درک نگارگری ایران به هویتی نسبتاً پایدار توجه دارند و معتقدند نگارگری ایران زیرمجموعه‌ای از هنر اسلامی است؛ بنابراین، نگارگری ایران مانند دیگر هنرهای این رده، هویتی دینی و اسلامی دارد. با وجود اینکه نگارگری در دوره‌های مختلف تاریخ فراز و فرودهایی داشته است، همواره می‌توان سرشتی واحد، یعنی هویت دینی-اسلامی را در آن دید.

۲. نظریه‌هایی که نگارگری ایران را تلاشی دائمی برای رهایی از عالم ماده و دستیابی به نوعی شهود عالم ماورای ماده می‌دانند؛ آنچه در این نظریه‌ها بیشتر اهمیت دارد، تفسیر نقش‌ها و تصاویر به‌مثابه بازنمایاننده طبیعت نیست، بلکه توجه به آن‌ها نمادهایی است که نیازمند تأویل و تفسیرند. براساس این دیدگاه، نگارگر همواره تلاش می‌کرد جامعه‌ای این جهانی به کشف و شهودهای به‌دست‌آمده از حقیقت غیرمادی در عالم خیال بیوشاند و نوعی امکان فراروی برای مخاطبان خود فراهم کند.

۳. نظریه‌هایی که الهام‌گرفته از آثار فیلسوفان مسلمان هستند؛ در این نظریه‌ها بیش از آنکه به تطبیق میان تئوری‌های استخراج‌شده از نظریه‌های این فیلسوفان و آثار نگارگری ایران توجه شود، حفظ هماهنگی و انسجام این نظریه‌ها با سیستم فلسفی فیلسوفانی که این تئوری‌ها از آثار آن‌ها استخراج شده است، مدنظر قرار می‌گیرد.

پس از این تقسیم‌بندی کلی، نظریه‌های هر یک از این سه دسته جداگانه بررسی می‌شود و توانایی آن‌ها در تبیین نگارگری ایران مدنظر قرار می‌گیرد؛ بنابراین، از این پس برای اشاره به نظریه‌های اول از اصطلاح هویت بنیاد، برای نظریه‌های دوم از اصطلاح عرفان بنیاد و برای نظریه‌های سوم از اصطلاح فلسفه بنیاد استفاده می‌شود.

نظریه‌های هویت بنیاد

معمولاً در دیدگاه‌های این دسته به‌طور خاص به نگارگری ایران توجه نمی‌شود، بلکه این هنر در ذیل هنر اسلامی مدنظر قرار می‌گیرد و نظریه‌های به‌دست‌آمده در هنر اسلامی به نگارگری ایران تسری داده می‌شود. براساس نظر افراد این گروه می‌توان هویتی یگانه اما سیال را در تمامی هنرهای اسلامی شناسایی کرد که از نظر آن‌ها همان هویت دینی-اسلامی است. اشکالات وارد بر این دسته از دیدگاه‌ها، در بیان‌های مختلف و ذیل تفسیر مفهوم «هنر اسلامی» بررسی می‌شود و چنین دیدگاه‌هایی در مواجهه با نگارگری ایران، از هنرهای دیگر (مثلاً خوشنویسی) ضعیف‌تر هستند. از جمله اشکالات این دیدگاه‌ها، بی‌توجهی به تحریم‌های نقاشی در اسلام است. حتی اگر ریشه این تحریم‌ها درست نباشد و احادیث مرتبط با این زمینه نامعتبر باشد، مشکل به‌قوت خود باقی است؛ زیرا چنین رویکردی همواره در جامعه اسلامی تأثیرگذار بوده است و بزرگان دینی با آن موافق نبوده‌اند. حسن در این باره می‌گوید: به هر حال حقیقت امر هر چه باشد، حدیث‌های منسوب به پیامبر در تحریم نقاشی - خواه درست باشد یا غلط - انکارناپذیر است. کراهت نقاشی میان بزرگان دین اعم از سنی و شیعه مشترک است (زکی محمد حسن، ۱۳۸۸: ۷۵).

حتی اگر رویکرد مذهب شیعه با اهل سنت متفاوت در نظر گرفته شود، این مقوله همچنان به‌قوت خود باقی است؛ زیرا مذهب رسمی ایران تا پیش از صفویه، شیعه نبوده است. نکته دیگر و خاص در نظریه‌های هویت بنیاد، بی‌توجهی به این نکته است که نگارگری، هنری همگانی محسوب نمی‌شود و برخلاف آثار

غربی با آثار هنری دیگر نقاط جهان از جمله آسیا و آفریقا در گسست از نظریه بازنمایی اهمیت یافت و سبب شد نگاه آنان به دیگر معیارهایی که می‌توان برای نقاشی در نظر گرفت جلب شود. در واقع، نقاش و نگارگر ایرانی هرگز در اندیشه بازنمایی طبیعت نبوده‌اند. چنین معیاری در نقاشی و نگارگری ایران جز در زمان نفوذ آثار هنری غرب که در برخی دوره‌های تاریخی پررنگ شده، ارزش ذاتی نداشته است. علی‌رغم نفوذ هنر اروپایی از قرن هفدهم/ یازدهم به بعد، نقاشان ایرانی ظاهراً تمایلی برای خیال‌بافی که نقاشی‌های دوبعدی را سه‌بعدی کند نداشتند و احتمالاً این حیل‌های بصری را خلاف ارزش می‌دانستند (کنبای، ۱۳۸۹: ۱۲).

اگرچه در حال حاضر نظریه فوق (بررسی نگارگری ایران ذیل مفاهیمی که با آثار هنری غربی غرابت دارند) چندان مدنظر نیست، برخی لوازم آن همچنان در لابه‌لای آثار متفکران در این حوزه به چشم می‌خورد. از جمله مواردی که راکسبرگ به آن‌ها اشاره می‌کند، اطلاق اصطلاح «تزیینی» یا «آرایش» بر نگارگری ایران و بدون تعریف‌ماندن نظام‌های فضایی و ترکیب‌بندی این نگارگری است (طباطبایی، ۱۳۸۸: ۶۹).

نظریه‌های عرفان‌بنیاد

در این نظریه‌ها، به تأویل و تفسیر نگارگری ایران در پرتو مفاهیم عرفانی پرداخته می‌شود. همچنین نقاشان به‌طور خاص و هنرمندان اسلامی به‌طور عام، از جمله افرادی محسوب می‌شوند که سعی دارند به حقیقتی برتر دست یابند. از دیدگاه فائلان به نظریه‌های این‌چنینی، هنرمند مانند بسیاری از افراد دیگر سعی می‌کند به مراتب بالاتری از حقیقت دست یابد که بخش ناچیزی از آن در عالم مادی ظهور یافته است؛ با این تفاوت که او استعداد و مهارتی دارد که می‌تواند این تجربه را در اثری هنری که شاید شعر، نقاشی و... باشد آشکار کند. براساس این نظریه‌ها، حقیقت مراتبی تشکیکی دارد که بالاترین آن حقیقتی بسیط است. در این سلسله‌مراتب، هنرمند نه مانند عارف کامل به حقیقت نهایی می‌رسد و در آن غوطه‌ور می‌شود و نه مانند افرادی است که به این حقیقت دل مشغول نیستند و در پایین‌ترین مرتبه ارتباط با حقیقت قرار دارند، بلکه او در مرتبه‌ای میان این مراتب به‌سر می‌برد.

نگارگر ایرانی یا صوفی و عارف محسوب می‌شد یا زمینه فکری‌اش، به‌دلیل الفت با شعر و ادب فارسی، به حکمت کهن ایرانی و عرفان

چشم‌نواز معماری اسلامی است که همواره با توده جامعه ارتباط دارند و اعتبار، مشروعیت و ویژگی‌های زیباشناسانه خود را از دین و فرهنگ رایج جامعه کسب می‌کنند. در واقع، هنر نگارگری همواره به دربار شاهان وابسته بود و تقریباً هیچ‌گاه در دسترس افراد دیگر قرار نمی‌گرفت. از این‌رو ممکن بود نگارگران بسیاری از اموری را که در جامعه اسلامی ممنوع یا ناخوشایند بود نادیده بگیرند. اما از دیدگاه گرابر (گرابر، ۱۳۹۰: ۱۶۶) می‌توان ادعا کرد که این زمینه خصوصی، آزادی بیان فراوانی را در اختیار هنرمندان گذارد که به لطف بلندپروازی‌های شاهان و نگرش‌های هجوآمیز نقاشان، زمینه‌ای مساعد برای نشو و نمو یافتند؛ حال آنکه اگر این آثار برای تماشای شمار زیادی از مردم آفریده می‌شد، پرداختن به این امور ممنوع اعلام می‌شد.

محدودیت دسترسی به آثار نگارگری به‌اندازه‌ای بود که حتی نگارگران نمی‌توانستند بسیاری از نوآوری‌ها و آثار دست‌اول را ببینند. در میان نظریه‌های هویت‌بنیاد، نظریه‌هایی دیده می‌شود که در آن‌ها هنر اسلامی براساس مفاهیم هنرهای غربی بررسی شده است. شاید مهم‌ترین مفهوم «بازنمایی» است که از رنسانس به بعد بر ذهن هنرمندان غربی حاکم شد. براساس این نظریه‌ها، نگارگری ایران نوعی واپس‌ماندگی از کمال مطلوب نقاشی بود که در اروپا رخ داد. از دیدگاه این افراد، بازنمایی طبیعت، غایت اثر هنری است. از این‌رو نقاشی ایرانی نوعی درج‌زدن در سنت‌های ایستاست که نمی‌توان آن را از پילה محکمی که در حاشیه آن تنیده شده است نجات داد.

از میان افرادی که این دیدگاه را برای پژوهش در نگارگری ایران برگزیده‌اند، می‌توان به بنیون، ویلکینسون و گری اشاره کرد (طباطبایی، ۱۳۸۸: ۶۹). مهم‌ترین ایراد دیدگاه‌های این افراد، مینا قرار دادن نوعی ارزش داوری است. براین‌اساس، غایت نهایی نقاشی، بازنمایی طبیعت است و همه نقاشان باید برای رسیدن به این هدف بکوشند؛ بنابراین، کسی که به‌سوی این هدف حرکت نکند، در مهارت یا مبانی فکری و ذهنی ناتوان می‌شود.

حداقل یک قرن از زایل شدن این پیش‌فرض از ذهن جامعه هنری می‌گذرد. نقاشان غربی نیز از امپرسیونیست‌ها به بعد، آگاهانه از چنین غایتی برای نقاشی اعراض کردند. براساس این جنبش‌ها، نمی‌توان بازنمایی طبیعت را تنها وظیفه نقاشی دانست. همچنین منحصر دانستن وظیفه نقاش در بازنمایی طبیعت، گونه‌ای تقلیل به نظام ذات‌گرایانه‌ای است که پدیده‌ها را براساس دیدگاه ذاتی و عرضی دسته‌بندی می‌کند. در این میان، مواجهه هنرمندان

آنچه مشخصه نقاشی و نگارگری ایرانی است، مانی‌نگاری است که به‌نحو شگفت و شگرفی میان فرهنگ باستان و دوران اسلامی پیوند می‌زند و با همه تنوع روحی، حکمت ایرانی و از همه مهم‌تر فراروی به‌سوی خیال انتزاعی در آن موج می‌زند» (خاتمی، ۱۳۹۰: ۲۱۴).

درک درست مانی‌نگاره بر اندیشه اسارت نور در عالم ظلمت استوار است؛ عالمی که از جنس ملاً‌اعلی نیست و نمی‌گذارد آدمی حقیقت خود و دیگر چیزها را دریابد. براساس این دریافت، هنرمند مانوی و به تبعیت آن نگارگران دوره اسلامی سعی می‌کنند رهایی از این اسارت را در نگاره‌های خود نمایش دهند و از زیبایی و طراوت جهان نور سخن بگویند. آنان تلاش می‌کنند با رنگ‌های نمادین و طرح‌های مینوی، جلوه‌ای از زیبایی حقیقی را که در چنین جهانی وجود دارد، برای بینندگان خود به ارمغان بیاورند. همچنین می‌خواهند به‌وسیله فرم‌های دوبعدی که نمایشگر عالم ماده نیست، به مخاطبان خود بگویند در این نگاره‌ها نه حضور مادی بلکه ظهور چیزی را تماشا کنند که در باطن غیرمادی است.

این تقابل اسارت و رهایی در مانی‌نگاری با ظرافت برجسته شده است؛ به‌ویژه اینکه این نگاره‌ها فضا و چشم‌انداز ندارند و اجسام در آن‌ها بی‌سایه‌اند. در عین حال، با فلزهای رنگین و گران‌بها، طلا و نقره تزئین می‌شوند و در مجموع نشان می‌دهند نور اسیر شده در زندان مادی در حال رهایی و تعالی و رسیدن به رستگاری است (همان: ۲۲۳).

در چنین نگرش‌هایی، معنای رمزی نگاره‌ها دریافت می‌شود. برای آشکار کردن آنچه این نظریه‌ها برعهده دارند، می‌توان از تمثیل‌های اشعار عارفانه کمک گرفت. از نظر قائلان به چنین نظریه‌هایی، هنگامی که در اشعار عرفانی از معشوق، جام می، شاهد، مستی و... صحبت می‌شود، هدف فرارفتن از معنایی ظاهری است. مطابق این دریافت، نبود تناسب میان درک هنرمند و تجربه منحصر به‌فرد او، چنین نمادهایی را به‌وجود می‌آورد. مخاطب باید خود راه درست را دریابد و از درک ظاهری عناصر نقش‌بسته خودداری کند. باید توجه داشت که توسل به نماد، جنبه دیگری از تأکید بر تضاد میان ظاهر و باطن است؛ باطنی از جنس نور و ظاهری که اسارت‌نگاه آن محسوب می‌شود.

در این سطح، سرشت به‌ظاهر قراردادی فرم‌ها و نوع سازماندهی آن‌ها، درواقع بیان واقعیت آن‌هاست؛ زیرا فرم‌ها صرفاً آینه‌اند و همه‌چیز درواقع انعکاسی است از آنچه واقعاً وجود دارد. به همین

اسلامی پیوسته بود. [...] او هرگز در پی بازنمایی طبیعت نبود، بلکه می‌کوشید اصل و جوهر صور طبیعی و طرح متجلی در باطن خویش را به‌تصویر بکشد (پاکباز، ۱۳۹۱: ۵۹۹).

در چنین دیدگاه‌هایی به مانی (یکی از مهم‌ترین افرادی که به تلفیق دین و هنر پرداخت) توجه ویژه‌ای می‌شود. همچنین نگارگری مانوی، پایه و اساس نگارگری ایران در دوران بعد به‌شمار می‌آید. به‌نظر می‌رسد مانی برای تعلیم آموزه‌های خود به افراد بی‌سواد، از تصویر و نقاشی استفاده می‌کرد. برای فرزندان ظلمت، از چهره‌های نفرت‌انگیز و برای فرزندان نور، از تمثال‌های زیبا بهره می‌برد (میرفخرایی، ۱۳۸۷: ۵۱)؛ بنابراین، نقاشی برای مانویان، یکی از وسایل تبلیغ و تعلیم، و آکنده از نماد و رمز بود (تصویر ۱).

نقاشان مانوی غالباً مفاهیم نمادین را به‌کمک نقش مایه‌های قراردادی بیان می‌کردند. همچنین نگاره‌ها را به‌شکلی خلاصه با خطوط موزون و رنگ‌های درخشان می‌ساختند و با نقوش انتزاعی می‌آراستند. گزینه رنگی آنان شامل لاجوردی، آبی روشن‌فام، نارنجی، سرخ و سبز بود و همیشه رنگی یکدست (آبی یا سبز یا سرخ) در پس‌زمینه تصویر به کار می‌بردند (پاکباز، ۱۳۸۹: ۴۶).



تصویر ۱. خوشنویسان مانوی منبع: کلیم کایت، ۱۳۸۴، ت ۲۶

نظریه پردازان عرفان بنیاد با یادآوری این مطلب سعی می‌کنند از چنین محملی برای تفسیر نگارگری ایران در دوره‌های بعد استفاده کنند. آنها با تأکید فراوان بر معنای رمزی و اسرار نهفته در نگاره‌ها، به‌نوعی به بازخوانی نگاره‌ها می‌پردازند. نمونه‌ی زیر در زمره‌ی این دیدگاه‌هاست که حتی از اصطلاح «مانی‌نگاره» برای نگاره‌های دوره‌های بعد استفاده می‌کند. در این نگرش، «بی‌گمان



تصویر ۲. معراج پیامبر، اثر سلطان محمد، خمسه طهماسبی، کتابخانه بریتانیا

نظریه‌هایی که در این دسته قرار می‌گیرند، ارزیابی دقیق و توضیح بیشتری از آثار برای مخاطب نداشته باشند. علاوه بر این، در این نظریه‌ها به مضامین آثار و سفارش دهنده آثار نگارگری کمتر توجه شده است. بیشتر سفارش دهندگان چنین آثاری، شاهانی بودند که چندان با نگرش‌های عرفانی موافقت نداشتند. برخی از آن‌ها اشعار عرفانی فارسی حاشیه این نگاره‌ها را درک نمی‌کردند و نمی‌توانستند آنها را بخوانند. در نهایت، با توجه کردن به دین و شعائر مذهبی، از این هنرها بسیار فاصله می‌گرفتند و در بیشتر موارد نگارگران را رها می‌کردند (گرابر، ۱۳۹۰: ۱۸۸).

نظریه‌های فلسفه بنیاد

از جمله نظریه‌هایی که هنر اسلامی را به‌طور عام و نگارگری ایران را به‌طور خاص تبیین می‌کنند، آنهایی هستند که در آن‌ها از متون فلسفی فیلسوفان اسلامی استفاده می‌شود. البته باید توجه داشت مدافعان این نظریه‌ها، به‌طور ویژه از نگارگری ایران نام نمی‌برند، اما لازمه مباحث آنان، تسری دادن احکام به‌دست‌آمده در مورد هنر اسلامی به نگارگری است. مهم‌ترین نکته برای افرادی که از این زاویه به هنر اسلامی توجه می‌کنند،

دلیل، واقعیت آن چیزی نیست که از حواس به‌دست می‌آید، بلکه عشق است که حقیقت دارد؛ عشق جان‌سوزی که هر فرد را به زائری در طلب خویشستن و معبود خویش مبدل می‌کند که الهی شده است. از این دیدگاه، سنت بزرگ نقاشی ایرانی چیزی جز تبدیل امور مشهود به تجسم مثل مینوی نیست (گرابر، ۱۳۹۰: ۱۸۷).

آنچه در آغاز مواجهه با این نظریه‌ها به ذهن می‌رسد این است که چگونه باید نگاره‌هایی را که به‌وضوح اینجهمانی به‌نظر می‌رسند مشمول احکام آنجهمانی این نظریه‌ها دانست. در اینجا مشکلی اساسی بروز می‌یابد: یا هر نگاره‌ای بر اساس مفاهیم و نمادهای ارائه‌شده قابل تأویل است یا جزء آثار کم‌ارزش هنری محسوب می‌شود. بدین ترتیب، این حکم که در نگاه اول پذیرفتنی به‌نظر می‌رسد، در عمل بسیاری از آثار نگارگری را از حوزه اثر هنری بیرون می‌گذارد. در حالی که با نگاهی واقع‌بینانه به نگارگری ایران، تقریباً از قرن نهم به بعد نمادهای کاملاً عرفانی در آن قابل مشاهده است (تصویر ۲).

با دقت در نگاره‌های ابتدایی درمی‌یابیم بسیاری از آن‌ها در درجه نخست، تنها برای تزئین، روشن‌تر کردن مطالب و جذابیت در بیننده به‌وجود آمده‌اند. این نکته از جنبه دیگری مدنظر است و آن، بی‌توجهی نظریه‌های عرفان‌بنیاد به سیر تاریخی نگارگری ایران و گسسته‌دانستن نگاره‌ها از زمینه‌ای است که در آن شکل گرفته‌اند؛ برای مثال، در چنین نظریه‌هایی، استقلال ذاتی برای نگارگری در همه ادوار در نظر گرفته شده است و این نگاره‌ها مانند تابلوهای نقاشی غربی هستند که بر دیوارهای نمایشگاه‌ها آویخته شده‌اند؛ در حالی که باید نگارگری ایران را در بیشتر مواقع تاریخی آن، مانند اثری دانست که وابسته به کتاب است (طباطبایی، ۱۳۸۸: ۵۹).

از دیگر مشکلات پیش‌روی نظریه‌های عرفان‌بنیاد، ارائه‌نشدن معیاری ابژکتیو برای نگارگری ایران است. همان‌طور که گفته شد، این مشکل در نظریه‌های دسته اول نیز وجود داشت. اکنون با این پرسش مواجه می‌شویم که چه ملاکی، معنایی فراطاهری و به عبارت دیگر عرفانی-تأویلی به‌نگاره ایرانی می‌دهد که در دیگر آثار نقاشی وجود ندارد. در اینجا می‌توان خود را شخصی تصور کرد که در گالری قدم می‌زند. چنین فردی به هیچ معیار فرمی که این آثار را از دیگر آثار در معرض نمایش او جدا کند، دست نمی‌یابد. به عبارت دیگر، محتوای عرفانی مدنظر است تا معیار فرمی مشخص. ضمن آنکه به‌نظر می‌رسد چنین محتوایی تنها در زمینه فرهنگی مشخصی قابل فهم است. این موارد سبب می‌شود



تصویر ۳. جشن عید، دیوان حافظ، تبریز، حدود ۹۳۲ هجری قمری، اثر سلطان محمد، گالری هنری فاگ، منبع: آزند، ۱۳۸۴: ۱۶۰

و صورت‌های جدیدی شکل دهد. وی سپس امور و کیفیات محسوسی مانند صدا و رنگ را به صورت آن‌ها درمی‌آورد و اثری هنری ایجاد می‌کند. از آن سو، مخاطبان آثار هنری با مشاهده این آثار، صورت نهفته در آن‌ها را درمی‌یابند و از درک آن صورت‌ها لذت می‌برند. (ربیعی، ۱۳۹۰: ۶۸).

این نظریه کلی درباره هنر به هیچ وجه هنری به نام هنر اسلامی را از سایر هنرها تفکیک نمی‌کند. به همین دلیل باید قیدهایی به آن افزوده شود تا بتوان انواع دیگر هنر را از آن جدا کرد. از این رو در نظریه‌های فلسفه بنیاد، از یک سو به شرایطی اشاره می‌شود که صور ایجاد شده باید داشته باشند و از سوی دیگر به شرایطی ارجاع داده می‌شود که هنرمند باید واجد آن‌ها باشد. از جمله اینکه این صور باید حاصل تخیل معقول باشند؛ یعنی قوه متخیله به تنهایی و به طور مستقل چنین صوری را ایجاد نکند، بلکه با مشارکت و تأسی به قوه ناطقه چنین صوری را به وجود بیاورد. در این میان، سه شرط برای هنرمند وجود دارد که اگر رعایت شود، قوه متخیله از پایین به عالم قدس جذب می‌شود (ربیعی، ۱۳۹۰: ۶۸).

در این صورت، همه مشکل این است که امکان بررسی چنین شرایطی به نحو عینی وجود ندارد. به عبارت دیگر، آنچه در این نظریه‌ها به عنوان مراحل و شرایط شکل‌گیری اثری هنری ذکر

رسیدن به پایه‌ای فلسفی برای تفکیک هنر اسلامی و به تبع آن نگارگری از هنرهای دیگر است.

پژوهشگران این مقوله، انواع هنر غیراسلامی را ذیل نام هنر به رسمیت می‌شناسند. همچنین می‌دانند نظریه‌های موجود در آثار فیلسوفان اسلامی درباره هنر و زیبایی‌شناسی، به طور مطلق به زیبایی‌شناسی و هنر می‌پردازند. این افراد یا باید بپذیرند این نظریه‌ها درباره تمام آثار هنری صدق می‌کند (البته هیچ کس چنین چیزی را نمی‌پذیرد) یا ضروری است دامنه این نظریه‌ها را به نحوی محدود کنند و این همان امری است که برای رسیدن به آن گام برمی‌دارند. در واقع، کسانی که به چنین نظریه‌هایی می‌پردازند، به خوبی واقفاند که هیچ یک از این فیلسوفان، به اصطلاح هنر اسلامی و فلسفه اسلامی اشاره نکرده‌اند.

نکته دیگر اینکه این فیلسوفان هیچ گاه اصطلاح هنر اسلامی را در آثارشان به کار نبردند و بحثی مستقل در این باب نداشتند. البته نه اینکه از سخنانشان چیزی در این مورد استنباط نشود (ربیعی، ۱۳۹۰: ۶۴). محدود کردن دامنه نظریه‌های زیبایی‌شناسی در آثار فیلسوفان اسلامی، به شواهد و مدارکی در آثار آنان نیاز دارد که در بهترین حالت با فرض پذیرش این شواهد، نظریه‌ای اصلاح شده شکل می‌گیرد. در ادامه، نحوه محدود کردن دامنه نظریه‌های فیلسوفان اسلامی در این زمینه بررسی می‌شود. از آنجا که شرح نظریه‌های همه فیلسوفان به بحثی مستقل نیاز دارد و نمی‌توان در این نوشتار به همه آن‌ها پرداخت، نظریه حکمای مشایی و از میان آن‌ها نظریه ابن سینا مدنظر قرار می‌گیرد. ممکن است نتایج این بررسی در بسیاری از قسمت‌ها به فیلسوفان منتسب شود، به ویژه در بحث دستیابی به ملاکی عینی برای هنر اسلامی.

مهم‌ترین بحثی که فیلسوفان اسلامی درباره هنر مطرح کرده‌اند، تخیل است. از نظر آن‌ها، انسان قوای مختلفی دارد. یکی از آن‌ها قوای ادراکی است که به چندین قوه تقسیم می‌شود و تعداد آن‌ها نزد همه فیلسوفان مسلمان یک اندازه نیست. در میان این قوای ادراکی، دو قوایی که در بحث هنر و آفرینش هنری مهم‌اند، قوه خیال و قوه متصرفه‌اند. از نظر فیلسوفان مشایی^۳ هنرمند مانند دیگر افراد، از قوه خیال بهره‌مند است و با استفاده از قوه متصرفه می‌تواند صور ذخیره شده در قوه خیال را تصرف، و آن‌ها را به صوری زیبا تبدیل کند. بدین ترتیب، وقتی هنرمند همین صور را به عالم ماده منتقل می‌کند، سبب لذت مخاطب می‌شود.

از دیدگاه ابن سینا، هنرمند می‌تواند با قوه متخیله قدرتمند خود در ادراکات خیالی نهفته در قوه خیال، دخل و تصرف کند

مانند پیروزی در جنگ و شکار، دیهیم‌گیری از اهورامزدا، جلوس شکوهمند بر تخت و... اختصاص می‌یافت (پاکباز، ۱۳۸۹: ۲۷). بنابراین، بی‌توجهی به این جنبه از هنر ایرانی مؤثر بر نگارگری ایران، به‌وضوح در نظریه‌های مورد بحث نمایان می‌شود و این دیدگاه‌ها را یک‌سویه‌نگر می‌سازد. جنبه غایب دیدگاه‌های یادشده به‌خوبی در سخن گرابر مشخص است. از دیدگاه وی، خیالی بودن فرم‌ها، بدن‌ها و فضاها، انعکاس صرف جهان کوچک درباری بود که سلسله‌مراتب اجتماعی آن بر خصایل فردی هر عضو تسلط داشت. مهم‌تر اینکه بر زندگی شهرها، بازرگانان، صنعتگران، خرده‌کشاورزان، حتی علما و همه طبقات دیوانیان، قضات، عالمان و اولیا حاکم بود (گرابر، ۱۳۹۰: ۱۸۹). البته چنانکه پیش از این بیان شد، همه هنر نگارگری ایران مشمول چنین نظریه‌ای نیست و این حکم در مورد بخشی از نگاره‌های آن درست به نظر می‌رسد. همان‌طور که نظریه‌های سه‌گانه یادشده وجهی از تجلیات گوناگون نگارگری ایران را پوشش می‌دهند.

نتیجه‌گیری

- نگارگری ایران یکی از شاخه‌های هنر اسلامی است که قضاوت آن بر اساس احکام صادرشده در مورد هنر صورت می‌گیرد.
 - در بررسی مفهوم هنر اسلامی، اتفاق نظری میان متفکران این حوزه وجود ندارد. از این‌رو نمی‌توان معنای حداقلی و مشترک برای آن در نظر گرفت.
 - در مواجهه با نگارگری ایران می‌توان منظرهای متفاوتی را برگزید که در این مقاله به سه دیدگاه هویت‌بنیاد، عرفان‌بنیاد و فلسفه‌بنیاد اشاره شد.
 - هیچ‌یک از منظرهای ذکر شده نمی‌توانند تنوع و گوناگونی آثار نگارگری ایران را به‌طور کامل توضیح دهند. همچنین از ارائه معیاری عینی برای ارزیابی این آثار ناتوان‌اند؛ در حالی که هر یک از این نظرات به جلوه‌ای از نگارگری ایران اشاره می‌کنند.
 - یکی از مهم‌ترین مواردی که در این سه نظریه به آن توجه نشده است، خصوصی بودن هنر نگارگری ایران است که همواره به طبقه حاکم اختصاص داشته و بسیاری از ویژگی‌ها و سلاقی این طبقه در آن رعایت می‌شده است.
 بدین ترتیب، در هیچ‌یک از دیدگاه‌های یادشده به‌تنهایی، نمی‌توان به توضیح و تبیین نگارگری ایران پرداخت. به عبارت دیگر، گستردگی تجلیات نگارگری ایران به‌اندازه‌ای است که در محدوده مشخص هیچ‌یک از این نظریه‌ها نمی‌گنجد.



تصویر ۴. به تخت‌نشستن بهرام گور، کتاب خطی جامی، سده دهم هجری
 منبع: سودا، ۱۳۸۰: ۲۴۹

می‌شود، به‌هیچ‌عنوان قابل بررسی عینی نیست؛ زیرا ما هیچ‌گاه با مراحلی که هنرمند طی کرده یا کارهای اخلاقی و دینی که انجام داده است، مواجه نمی‌شویم. علاوه بر این، آثار بسیاری در عرصه هنر نگارگری ایران وجود دارد که حتی نام نگارگران آن‌ها مشخص نیست. از سوی دیگر، چنین نظریه‌هایی هیچ ملاک عینی و فرمی را در اختیار پژوهشگر قرار نمی‌دهند تا بر اساس آن‌ها بتوان در مورد آثار هنری که ذیل نام هنر اسلامی قرار می‌گیرند، داوری کرد.
 جنبه‌ای دیگر از هنر نگارگری ایران که هیچ‌یک از دیدگاه‌های سه‌گانه بالا به آن توجه نمی‌کنند، نگارگری ایران به‌مثابه هنری است که دنیایی غیرقابل دسترس را برای افراد غیروابسته به طبقات بالای جامعه انعکاس می‌دهد (تصاویر ۳ و ۴). این جنبه از هنر سابقه طولانی دارد و از دوران باستان تا عصر قاجار همواره به حیات خود ادامه داده است. شاید یکی از مهم‌ترین دورانی که این وجه از هنر ایران در آن برجسته‌تر می‌شود، دوره ساسانی است. در این دوره، پادشاه با داشتن فره ایزدی به شخصیتی منحصر به فرد تبدیل می‌شد که بیشتر هنرها پیرامون او شکل می‌گرفت. وجه شاهانه در این هنر [هنر ساسانی] غالب بود؛ یعنی عمدتاً به‌بازنمایی هیئت پادشاه در اعمال و احوال مختلف،

پی نوشت

۱. منافع الحيوان کتابی درباره حیوانات و خواص پزشکی و دارویی اعضای بدن آن هاست. این کتاب در مکتب تبریز ایلخانی (مکتب تبریز اول) به دستور غازان خان تصویرسازی شده است (پاکباز، ۱۳۸۹).
۲. در این زمینه نگاه کنید به Kadjo, 2009.
۳. فلسفه مشاء مکتبی فلسفی است که از آموزه‌های ارسطو الهام می‌گیرد و در دوره اسلامی به مثابه یکی از سه رویکرد اصلی به فلسفه محسوب می‌شده است.

منابع

- آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۹۰)، مروری بر تاریخ نگارگری ایرانی-اسلامی؛ جستارهایی در چیستی هنر اسلامی، به اهتمام هادی ربیعی، چاپ سوم، تهران: فرهنگستان هنر.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۹)، نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)، جلد اول، تهران: سمت.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۴)، مکتب نگارگری تبریز و قزوین-مشهد، تهران: نشر فرهنگستان هنر.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۴)، سلطان محمد نقاش، تهران: نشر فرهنگستان هنر.
- ایروین، روبرت (۱۳۸۹)، هنر اسلامی، ترجمه رؤیا آزادفر، تهران: سوره مهر.
- بورکهارت، تیتوس (۱۳۸۱)، سهم هنرهای زیبا در تعلیم مسلمانان، ترجمه سید علاءالدین طباطبایی، فصلنامه خیال، شماره ۳، صص ۲۲-۳۳.
- بورکهارت، تیتوس (۱۳۷۶)، هنر مقدس: اصول و روش‌ها، ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش.
- پاکباز، رویین (۱۳۹۱)، دایره‌المعارف هنر، چاپ دوازدهم، تهران: فرهنگ معاصر.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۹)، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، چاپ نهم، تهران: زرین و سیمین.
- حسن، زکی محمد (۱۳۸۸)، هنر ایران در روزگار اسلامی، چاپ دوم، ترجمه ابراهیم اقلیدی، تهران: صدای معاصر.
- حنایی کاشانی، محمدسعید (۱۳۹۰)، رویکردهای هرمنوتیکی به هنر اسلامی؛ جستارهایی در چیستی هنر اسلامی، به اهتمام هادی ربیعی، چاپ سوم، تهران: فرهنگستان هنر.
- خاتمی، محمود (۱۳۹۰)، پیش‌درآمد فلسفه‌ای برای هنر ایرانی، تهران: فرهنگستان هنر.
- ربیعی، هادی (۱۳۹۰)، رویکرد حکمای مشاء مسلمان به هنر؛ جستارهایی در چیستی هنر اسلامی، به اهتمام هادی ربیعی، چاپ سوم، تهران: فرهنگستان هنر.
- سودآور، ابوالعلا (۱۳۸۰)، هنر دربارهای ایران، ترجمه ناهید محمد شمیرانی، تهران: نشر کارنگ.
- طباطبایی، صالح (۱۳۸۸)، نگارگری ایرانی-اسلامی در نظر و عمل، تهران: فرهنگستان هنر.
- کلیم کایت، هانس یواخیم (۱۳۸۴)، هنر مانوی، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور، تهران: نشر اسطوره.
- کنبای، شبلا (۱۳۸۹)، نگارگری ایرانی، ترجمه مهناز شایسته‌فر، چاپ دوم، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- گرابر، اولگ (۱۳۹۰)، مروری بر نگارگری ایرانی، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.
- میرفخرایی، مهشید (۱۳۸۷)، فرشته‌روشنی مانی و آموزه‌های او، چاپ دوم، تهران: ققنوس.
- Ajand, Yaghoob (2010), Iranian Painting (Research of History and Iranian painting), Vol. 1, Tehran: Samt.
- Ajand, Yaghoob (2005), Style of Tabriz and Ghazvin-Mashhad Painting, Tehran: Art Academy
- Ajand, Yaghoob (2005), Soltan Mohamade Painter, Tehran: Art Academy.
- Ayatollahi, Habibollah (2011), Review of History of Iranian-Islamic Painting, Queries in Islamic Art, Edit by Hadi R. Tehran: Art Academy.
- Burckhardt, Titus (2002), Contribution of Fine Arts in Teaching of Muslims, Tr. By Seyed Alaedin. Tabatabae, Faslname Khyal, No. 3: 22-33.
- Burckhardt, Titus (1997), Sacred Art: Principles and Methods, Tr. By Jalale Satari, Tehran: Soroosh.
- Canby, Sheila R. (2010), Persian Painting, Translated by: Mahnaz Shayestefar, Tehran: Moasese Motaleat Honare Eslami.
- Grabar, Oleg (2011), Review of Persian Painting (Mostly Miniatures: An Introduction to Persian Painting), Translated by: Mehrdad Vahdati Dāneshmand. Tehran: Art Academy.
- Hasan, Zaki Muhammad (2009), Iranian Art in Islamic Period, Tr. By Ebrāhime Eghlidi. Tehran: Sedaye Moaser.
- Hanae Kashani, Mohamad Saeid (2011), Hermeneutic Approaches to Islamic Art, Queries in Islamic Art, Edit by Hadi R. Tehran: Art Academy.
- Irwin, Robert (2010), Eslamic Art, Translated by: Roya Azad far. Tehran: Soore Mehr.
- Kadjo, Y. (2009), Islamic Chinoiserie: The Art of Mongol Iran (Edinburgh Studies in Islamic Art), Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Khatami, Mahmood (2011), Philosophical Advance for Iranian Art, Tehran: Art Academy.
- Kimkeit Hans, Joachim (2004), Spiritual art (Manichaeon Art and Calligraphy), Translated by: Abolghaseme Esmailpoor, Tehran: Nashre Ostoore.
- Mirfakhrae, Mahshid (2008), Bright Angel Mani and His Teachings, Tehran: Ghoghnoos.
- Pakbaz, Rooin (2012), Encyclopedia of Art, Tehran: Farhange Moaser.
- Pakbaz, Rooin (2010), Persian Painting from Long Ago to Today, Tehran: Zarin o Simin.
- Rabie, Hadi (2011), The Approaches of Muslim Scholars to Art, Queries in Islamic Art, Edit by Hadi R. Tehran: Art Academy.
- Soodavar, Abolala (2001), Art of the Courts of Iran, Tr. By Nahid Mohamad Shemirani, Tehran: Karang.
- Tabatabae, Saleh (2009), Iranian- Islamic Painting in Mind and Action, Tehran: Art Academy.

Iranian Painting beyond Theories

Abstract

Islamic painting has won its highest status especially in Iran and has been at the forefront of Islamic arts, but it has not yet been taken into account as such, and therefore the theoretical framework for reviewing such an art has not been introduced. The purpose of this study is to study the main lines of thought that can be interpreted and evaluated by the works of Iranian painting. To this end, the necessity of this research is explained, and then the basic concepts of “Islamic art” and “painting” are analyzed. In the course of this research, various views and theories about Iranian painting are classified into three main sections of basic identity, mysticism and philosophy of the foundation. After expressing each of these views, their weaknesses are explained in the explanation of Iranian art. Based on the results of the research, it is impossible to explain the Iranian painting alone and fully with these views. In other words, the manifestation of Iranian painting in its propaganda era is more than that within the framework of these views.

Keywords: Philosophy of art, Iranian painting, Islamic art, Theorizing of Art.



Mahtab Mobini

Assistant Prof of Art Research, Faculty of Art, Payame Noor University, Iran.
(Corresponding Author)

Email: dr.m.mobini@gmail.com

Amin Shahverdi

M.A. of Art Research, Faculty of Art, Payame Noor University, Iran.

Email: amin.shahverdy@gmail.com

.....
Date Received: 2018/6/6

Date Received: 2018/12/31

.....
DOI: 10.22051/pgr.2019.21818.1010