فانی و باقی

درآمدی انتقادی بر مطالعه‌ی نقاشی ایرانی | مجید اخگر

Transient and Permanent

a theoretical-critical contribution to
the study of persian miniatures | Majid Akhgar

فانی و باقی
درآمدی انتقادی بر مطالعه‌ی نقاشی ایرانی
مجید اخگر

نسخه‌پرداز: فریدالدین سلیمانی
نمونه‌خوان: میترا سلیمانی
مدیر هنری و طراح گرافیک: سیاوش تصاعدیان
مدیر تولید: مصطفی شریفی
چاپ اول، ۱۳۹۹ تهران، ۱۰۰۰ نسخه
شابک: ۹-۴۶-۶۸۶۳-۶۲۲-۹۷۸

Bidgol Publishing co. | نشر بیدگل

تلفن انتشارات: ۲۸۴۲۱۷۱۷
فروشگاه: تهران، خیابان انقلاب، بین ۱۲فروردین و فخررازی، پلاک ۱۲۷۴
تلفن فروشگاه: ۶۶۹۶۳۶۱۷، ۶۶۴۶۳۵۴۵

bidgolpublishing.com
همهٔ حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است.

فهرست

مقدمه ۹

فصل اول

ورود به بحث ۱۷

۱. فاصله و نقطه‌نظر ۱۷

۲. همان، دیگری، نظیر ۲۰

۳. دو رهیافت به تاریخ ایران ۲۴

۴. اشکال غالب دریافت نقاشی ایرانی ۲۷

۵. گفتمان هنرقدسی ۳۱

۶. پدیدارشناسیِ هرمنوتیکی و نظریه‌ی انتقادی ۳۵

۷. فرهنگ ۴۳

۸. کلیت ۴۸

نشر بیدگل

فصل دوم

تخیّل: از هستی‌شناسیِ فردی تا معرفت‌شناسیِ فرهنگی ۶۵

۱. در ضرورت مفهوم تخیّل ۶۶

۲. تخیّل و گوناگونی‌های آن ۷۲

۳. پدیدارشناسی تخیّل ۸۹

الف. کانت و تخیّل استعلایی ۹۱

ب. هستی‌شناسی تخیّل ۹۵

۴. سنخ‌شناسی تخیّل ۱۰۱

فصل سوم

سنخ‌شناسی تخیّل و جهان ایرانی-اسلامی ۱۱۹

۱. زمان‌مندی و تاریخ ۱۲۵

الف. استبداد شرقی ۱۲۵

ب. اندیشه‌ی تاریخی و دریافت تاریخ (مثالِ تاریخ) ۱۳۳

۲. فلسفه‌ی عالم مثالین ۱۳۸

الف. «زائری از غرب» ۱۳۸

ب. جهان تفکر اسلامی و سنّت نوافلاطونی ۱۴۵

ج. مفهوم عالم مثال ۱۴۹

د. ماده‌ی تاریخیِ عالم مثال (تاریخِ مثال) ۱۵۹

۳. جمع‌بندی: نقشی برآب ۱۶۴

فصل چهارم

به‌سوی ترسیم برخی از مؤلفه‌های بوطیقاییِ نقاشی ایرانی ۱۷۱

۱. نقاشی ایرانی به‌مثابه‌ی هنری درباری ۱۷۱

۲. درباره‌ی واقعیت، حقیقت، و بازنمایی ۱۷۸

۳. از بازنمایی به نمادپردازیِ تصویر ۱۸۶

۴. رمزاندیشی ۱۸۹

۵. نظریه‌ی دووجهی نماد ۱۹۵

فصل پنجم
ملاحظاتی در پدیدارشناسی نقاشی ایرانی ۲۱۱
۱. نقاشی ایرانی و نظریه‌ی دووجهی نماد ۲۱۱
۲. سه حوزه‌ی موضوعیِ نقاشی ایرانی ۲۱۵
۳. ذوق‌ورزی، فراغت، زیبایی‌نگری ۲۲۳
۴. نکاتی پیرامون برخی نقش‌مایه‌های تاریخی-زیبایی‌شناختی ۲۲۸

ملاحظات پایانی ۲۳۹
یادداشت‌ها ۲۴۷
تصاویر رنگی ۲۷۳
کتاب‌شناسی ۲۹۱
نمایه ۲۹۷

نشر بیدگل

مقدمه

کتابی که در دست دارید بررسی تفصیلیِ نقاشی ایرانی نیست، نقاشی ایرانی در این کتاب نوعی موردپژوهی یا بررسی موردیِ بسط‌یافته است. در این کتاب، با تکیه‌بر بصیرت‌هایی که به‌لحاظ تکوینی بیشتر به حوزه‌های علوم انسانی و فلسفه تعلق دارند، نظریه‌ای طرح می‌شود که از نظر نگارنده می‌تواند برای رسیدن به درکی جامع‌تر از برخی صورت‌های فرهنگی ایرانِ سده‌های ــ به‌تقریب ــ هشت تا دوازده هجری قمری (به‌ویژه نقاشی ایرانی، ادبیات تغزلی، و متون سنّت حکمت اشراقی و عرفان نظری) مورد استفاده قرار گیرد، و بحث نقاشی ایرانی عمدتاً در دو فصل آخر و به‌عنوان کانون تمرکزی مطرح می‌شود که نظریه‌ی طرح‌شدهْ در آن به شکلی انضمامی‌تر برای تحلیل یکی از این صورت‌های فرهنگی به کار گرفته می‌شود. اما استفاده از ابزارهای نظری در این کتاب نباید بدان معنا تلقی شود که در این‌جا از موضعی «خاص» به نقاشی یا هنرهای ایرانی پرداخته می‌شود ــ موضعی که بدون تداخل با بررسی‌های رسمی‌ترِ مستقر در دلِ حوزه‌های تفسیری و زیبایی‌شناختیِ متناظر با هر حوزه به کار خود ادامه می‌دهد. هر فرم یا مدیوم هنری تا آن‌جا که از منظر ویژگی‌های عینی و سبک‌شناختی خود مورد بررسی قرار گیرد موضوعِ زیبایی‌شناسی و نقد هنری (به معنای محدود کلمه) محسوب می‌شود، و تا آن‌جا که به‌عنوان صورتی فرهنگی مدنظر قرار گیرد که تجارب فردی و جمعیِ

شماری از انسان‌ها در یک برهه‌ی تاریخی و یک موقعیت جغرافیایی خاص را در خود گرد می‌آورد و نمادین می‌کند، می‌تواند به‌حق موضوع بررسی‌هایی گسترده‌تر قرار گیرد. به علاوه، از نقد هنری و ادبی سنّتی که بگذریم، از حدود آغاز سده‌ی بیستم به این سو کمتر با نمونه‌های «خالص» بررسی‌های سبک‌شناختی و زیبایی‌شناختی مواجه می‌شویم که ابعاد معناشناختی، تفسیری، یا به عبارتی «انسانی»ترِ موضوع کار خود را مطلقاً کنار گذاشته باشند، و به‌هرحال به درجات مختلف و با میزان‌های اصالت یا التقاط گوناگون با نفوذ حوزه‌های نظری علوم‌انسانی به درون مطالعات هنری و فرهنگی روبه‌رو می‌شویم. جالب آن‌جاست که اگر مطالعات موجود درمورد سنّت هنری و ادبی ایران به‌طور عام و نقاشی ایرانی به‌طور خاص را نیز مبنای قضاوت خود قرار دهیم، عمدتاً با شکل خاصی از این‌گونه تداخل حوزه‌ها سروکار خواهیم داشت.

عنوان فرعی کتاب «درآمدی انتقادی ...» است، زیرا درواقع متن حاضر در حکم مقدمه‌ای طولانی یا نوعی ایجاد «تأخیر» در پرداختن به خود موضوع است. مطلوب این متن آن است که راه‌های کوتاه به مطالعه و بررسی سنّت فرهنگی ایران و نقاشی ایرانی را بلند و طولانی کند، زیرا بی‌واسطگی‌ای که در این‌گونه مسیرهای کوتاه به ما القا می‌شود ــ از بی‌واسطگیِ داده‌های تاریخی در مطالعات پژوهشی گرفته تا بی‌واسطگی و فوریتی که روند دلالت و تفسیر این داده‌ها در مطالعاتِ تفسیری‌تر را تضمین می‌کند ــ ممکن است از نقطه‌نظری متفاوت بداهت و استواری خود را از دست بدهد. چنان‌که در فصل اول خواهیم دید، پذیرش بی‌قیدوشرط این پیش‌فرض‌ها ما را به مسیرهای دوگانه و میانجی‌ناپذیرِ پژوهش / تفسیر، تاریخ / فلسفه، جزءنگری / کل‌نگری و عینی‌نگری / شیفتگی می‌کشاند، مسیرهایی که هرگونه مجرای ارتباط میان متن و مفسر و گذشته و حال را مسدود می‌کنند: ویژگی مشترک هردو سویِ این جفت‌ها یکپارچه‌سازی، بی‌منفذسازی، کلیت‌بخشی، و «دور و سرد»کردن چیزی است که پرداختن به آن ظاهراً قرار است برای هویت تاریخی ما نقش نوعی تأمل در نفس

را ایفا کند. هگل اشاره می‌کند که دربرابر پدیده‌ای که به سطح و مرتبه‌ی نظریه نرسیده است نقد ناممکن می‌شود، زیرا در چنین شرایطی نقد به‌ناگریز به «نفی» مطلق و بی‌قیدوشرط موضوع بدل می‌شود. شاید در این مورد نیز بتوان چنین گفت: اگر یک سنّت فرهنگی به هرشکلْ خصیصه‌ای مطلق، انتزاعی و سرد پیدا کند ــ اعم از این‌که این فرایند نازل‌کننده باشد یا ارتقابخش ــ امکان نقد درونی آن از میان می‌رود، زیرا در این شرایط با دیگری مطلقی روبه‌رو خواهیم شد که صرفاً می‌توانیم درمورد آن اطلاعات کسب کنیم، و به نفی یا ستایش مطلق آن روی آوریم.

اشاره به این نکات درعین‌حال در حکم دعوت به آگاهی‌یافتن از موضع تاریخی خود ما و اذعان به این واقعیت است که ما همواره به‌صورت آشکار یا پنهان بر مبنای الگو یا انگاره‌ای خاص به گذشته‌ی تاریخی خود نزدیک می‌شویم، و این‌که صراحت بخشیدن به این الگوها و درک پیامدهای منطقی و عملی آن‌ها نهایت اهمیت را در نوع قرائت ما از سنّت و درنتیجه تعریف‌مان از زمان حال دارد.[1]

ملاحظات فوق شاید جایگاه نقاشی ایرانی در بررسی حاضر را تا حدی روشن‌تر کرده و نوعی بازنگری در صورت‌بندی ابتدایی‌مان را ضروری کرده باشد. درواقع چنین نیست که ما در ابتدا نظریه‌ای را طرح‌ریزی کنیم و بعد بخواهیم آن را در قالب نوعی بررسی موردی درمورد نقاشی ایرانی و فهم وجوهی از آن «به کار بگیریم». اگر بخواهم به ساده‌ترین شکل نقطه‌ی عزیمت خود را بیان کنم، می‌توانم بگویم احساس کلی من آن بود که نقاشی ایرانی (درکنار سنّت شعرتغزلی ـ عرفانی و متون حکمی ـ عرفانیِ هم‌زمان با آن به‌عنوان ساخت‌هایی همپایه) به‌صورت فشرده چیزی را در خود به نمایش می‌گذارد که با تأمل تاریخی ـ انتقادی در آن می‌توان به برخی از مهم‌ترین وجوه پویایی‌شناسی دوره‌ی تاریخی مورد بحث راه برد ــ و این مسئله‌ای بود که جست‌وجو در آن با شیوه‌ی تمرکز بر جزئیات تاریخی یا زیبایی‌شناختی آثار و دوره‌های نقاشی ایرانی، و یا تفاسیر کلی و غیرتاریخی درمورد آن‌ها، قابل‌دسترسی به نظر نمی‌رسید. با تکیه بر

استعاره‌ای که در انتهای کتاب به آن بازخواهیم گشت، می‌توانیم نقاشی ایرانی را تصویر رؤیای هوش‌ربایی بدانیم که یک عصر تاریخی خاص در مورد خود می‌دیده است. در این صورت، تحلیل سرراست این رؤیا و ویژگی‌های صوری زیبا و افسون‌گرِ آن نمی‌توانست ما را به نظام نیروهایی که منجر به شکل‌گرفتن آن شده بود برساند. و این‌جا بود که استفاده از ابزارهایی «بیرونی» برای این کار ضرورت می‌یافت.

بدین ترتیب، برای فهم مدل تاریخی یا پویایی‌شناسی‌ای که از نظر ما به‌صورت کریستال‌گون در نقاشی ایرانی و ساخت‌های تاریخی دیگری که به آن‌ها اشاره شد تعیّن یافته بود، ناگزیر از طی مسیری طولانی شدیم که در فصل‌های اول و دوم و سوم به نمایش درآمده است. بر طبق این روایت، فصل‌های چهارم و پنجم درواقع در حکم «بازگشت» به نقطه‌ی عزیمت ناپیدای این پژوهش، یا همان نقاشی ایرانی، پس از طی مسیری کم‌وبیش طولانی خواهد بود. فصل اول کتاب در حکم مقدمه‌ای بر مقدمه‌ی طولانی‌تری است که کل کتاب را تشکیل می‌دهد. در این فصل برخی از ملاحظات نظری مربوط به روش‌شناسی کار را مطرح می‌کنیم، و درعین‌حال از دل آن‌ها به بعضی از مسائل اصلی و رهیافت‌های غالب در بررسی تاریخ ایران، سنّت هنریِ گذشته‌ی ایران، و نقاشی ایرانی می‌پردازیم. در فصل دوم مفهوم تخیّل و برخی مشتقات آن را به‌عنوان اصلی‌ترین مقولات تحلیلی کار معرفی می‌کنیم. ما پس از ارائه‌ی دلایل خود در گزینش این مفهوم و ارائه‌ی تاریخچه‌ی مختصری از فرازوفرودهای آن در طول تاریخ فلسفه‌ی غرب، در بندهای ۳ و ۴ این فصل رهیافت خاص خود را به آن طرح می‌کنیم. در فصل سوم با استفاده از مفهوم سنخ‌شناسی تخیّل، که طبق تحلیل فصل دوم به معنای بررسی شیوه‌های نمونه‌وار عملکرد تخیّل جمعی و نوع مفصل‌بندیِ تخیّل و واقعیت در یک زیست‌جهانِ تاریخی-فرهنگی خاص است، به تحلیل سنخ تخیّل جمعیِ به نمایش درآمده در برخی ساخت‌های تاریخی و صورت‌های فرهنگیِ دوره‌ی تاریخی موردنظر در ایران می‌پردازیم. فصل‌های دوم و

سوم هسته‌ی نظری کلی کار را تشکیل می‌دهند، و درصورتی‌که چارچوب نظریِ ترسیم‌شده در آن‌ها اساساً موفقیت و مناسبتی داشته باشد، می‌توان آن را برای فهم انتقادی برخی دیگر از ساخت‌های نهادی و گفتمانیِ جامعه‌ی ایران در دوره‌ی موردنظر نیز به آزمون نهاد. البته در این صورت، ضروری خواهد بود که این الگو متناسب با اقتضائات خاص هر حوزه تغییر یابد و درواقع نوعی «نظریه‌ی واسط» برای این پیوند فراهم شود.

فصل چهارم با طرح برخی ملاحظات مربوط به زمینه‌های تاریخی و جامعه‌شناختی نقاشی ایرانی آغاز می‌شود، و در ادامه با توجه به وجود برخی فرضیات مورد اجماع مبنی بر وجوه تفسیرپذیر و نمادین نقاشی و ادبیات ایرانی، این بحث مطرح می‌شود که هنرهای ایرانی را تا چه حد و به چه معنا می‌توان نمادین یا رمزی به شمار آورد، و بهترین مدل برای درک وجوه نمادین یا معانی مازاد آن‌ها کدام است. این بحث با تکیه بر ملاحظاتی که در مورد نسبت میان نقاشی ایرانی و واقعیت و مفهوم بازنمایی ارائه می‌شود پیش خواهد رفت. اما در فصل پنجم این الگو مشخصاً در مورد نقاشی ایرانی به کار گرفته می‌شود و برخی از دلالت‌های آن مورد بررسی قرار می‌گیرد. در این فصل با اتکا به نوعی پدیدارشناسیِ موضوعی، گونه‌گونی‌های دستمایه‌ها یا «مجالس» مختلف نقاشی ایرانی در پیوند با حالات و شئون تاریخی نمونه‌وارِ زیست جهان ایرانی مورد بررسی قرار می‌گیرد، و در پایان نیز طرح مقدماتیِ برخی از سرفصل‌هایی ارائه می‌شود که می‌توانند در مقام نقش‌مایه‌هایی که پایی در حوزه‌های مضمونی و سبک‌شناختی نقاشی ایرانی دارند و پایی در تاریخ ایران و برخی از مؤلفه‌های با اهمیتِ آن، به‌عنوان نشانه‌های راهنمای بررسی‌های تفصیلی ممکن در این عرصه، ایفای نقش کنند. درواقع فصل پنجم را باید در حکم حوزه‌ی گذاری دانست که ما را به آستانه‌ی بررسی‌های آینده در جهت رسیدن به فهمی تاریخی-انتقادی از نقاشی ایرانی می‌رساند، و نه محصول کامل و به‌بارنشسته‌ی آنچه در سرتاسر کتاب به‌عنوان الگویی نظری ارائه شده است.

کتاب ساختار پیوسته‌ای دارد، و ممکن است فهرست مطالب یا پیوندهای درونی و ارجاعات آن در برخی موارد تصور متنی عبوس یا حتی آکادمیک را به ذهن خواننده متبادر کنند. اما بد نیست اشاره کنم که مطلوب نگارنده آن بوده است که در عین مستند و مستدل‌ساختن زنجیره‌ی بحثْ روح مقاله‌نویسی بر کار حاکم باشد، و به قول بنیامین بیشتر حاکی از توجه به آتش باشد تا هیزم و خاکستر. «توجه به آتش» این آگاهی را در پی دارد که هر آتشی توسط فرد خاصی افروخته می‌شود، و ضرورتاً پست و بلندهای زمین اطراف خود را از زاویه‌ای خاص روشنا می‌بخشد و سایه‌روشن‌های خاصی در آن پدید می‌آورد. به عبارت دیگر، مسئله صرفاً بر سر مشاهده یا نمایان‌ساختن سرتاسری داده‌های «واقعی» یا «آنچه هست» زیر نور یکنواخت عقل نیست؛ بلکه وجهی از مسئله نقش خودِ کنش نظری در مقام نیرویی واقعی در عرصه است که حاضران در صحنه را به دیدن موضوع در پرتو شعله‌ای خاص دعوت می‌کند.

بد نیست در پایان اشاره کنیم که ما اصطلاح «نقاشی ایرانی» را در تمایز از «نقاشی ایران»، که به‌یکسان تمامی جلوه‌های هنر نقاشی در سرتاسر تاریخ ایران را از پیش از اسلام تا زمان حاضر دربر می‌گیرد، به کار می‌بریم، و با این اصطلاح مشخصاً نوع نقاشی‌ای را مورد نظر داریم که به‌تقریب از ابتدای سده‌ی هشتم هجری به این سو به‌عنوان یک فرم هنری خاص با ویژگی‌های مضمون‌شناختی و سبک‌شناختی خاص شکل گرفت و تا سده‌های ده و یازده هجری، کم‌وبیش در همان چارچوب‌های اصلی، ادامه یافت. به عبارت دیگر، ما کلیت چیزی را مدنظر داریم که به‌عنوان «نگارگری» یا «مینیاتور» شناخته می‌شود، و تحولاتِ سبکی و مکتبیِ درون این چارچوب کلی به‌جز موارد خاصی که به آن‌ها اشاره شده است موردنظر ما نیست. این چارچوب تاریخی البته زمانی که در مورد عرصه‌های دیگر تاریخ ایران سخن می‌گوییم کمی گسترده‌تر می‌شود؛ چنان‌که به‌عنوان مثال سرآغاز نوع فلسفه‌ی اشراق و عرفان نظری‌ای که در این دوره قوام پیدا می‌کند به سده‌ی ششم و

چهره‌هایی چون شهاب‌الدین سهروردی می‌رسد، و یا گفتمان ادبیات و عرفان عاشقانه‌ی ایران پیشاپیش در سده‌های ششم و هفتم هجری پا گرفته است.

نوشتن کتابی نظری به این سبک و سیاق، در یک شرایط تاریخی متعارف‌ترتنها با تکیه بر حمایت‌های نهادهای پژوهشی، دانشگاهی، یا دولتی قابل تصور است، و به‌هرحال به‌شکلی غیرشخصی‌تر پیش می‌رود. اما آنچه پیش روی شماست عمدتاً حاصلِ تلاش شخصیِ حدوداً سی‌ساله‌ای است (با احتساب وقفه‌هایی مقطعی که لاجرم در این شکل از کار پیش می‌آید) که تداوم آن از نظر عینی و ذهنی انرژی بسیاری طلب می‌کند، و به‌هرحال این روش چندان به کسی قابل توصیه نیست!

مجید اخگر

تابستان ۸۸

نشر بیدگل