امکان‌ناپذیری حضور جنبش و زمانمندی در جهانِ نگارگری ایرانی

آماده انتشار هنرهای زیبا

- **چکیده**

مقالهٔ حاضر بر این فرضیه استوار است که نگارگری ایرانی نمایش‌دهندهٔ جهانی ایستا، بدون زمان و بدون مکان است. پرسش این است که در چه شیوهٔ معرفت‌شناختی این امکان فراهم شده تا هنرمند دنیایی این چنین را به تصویر کشد و چرا نمایش جنبش، زمانمندی و مکانمندی در این هندسهٔ معرفتی امکان‌ناپذیر است؟ این مطالعه به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی انجام پذیرفته و داده‌های آن از منابع کتابخانه‌ای گردآوری گردیده است. با نظریهٔ «فلسفهٔ صورت‌های سمبلیک» ارنست کاسیرر توضیح داده شد که آثار نگارگری را می‌توان به مثابه نوعی شناخت اسطوره‌ای از جهان مورد خوانش قرار داد. این شناخت در تقابل با شناخت علمی و تجربی قرار دارد، زمان اسطوره‌ای با مفهوم خطیْ از زمان تاریخی متفاوت است.مختصاتی که آگاهی علمی و هندسی از فضا دارد را نیز نمی‌توان در اینجا مشاهده نمود. شناخت اسطوره‌ای زندانی امور پدیدارهاست، از این‌رو اسطوره لحظهٔ منحصربه‌فردی را از ابژه جدا می‌کند و در آن لحظهٔ ناب متوقف می‌ماند. زیرا اسطوره فاقد ابزاریست که بتواند با آن، از این لحظه فراتر رود. بنابراین در درون این فضای معرفتی هنرمند قادر به ثبت یا بازنمایی تنش، حرکت و شدن پدیده‌ها نیست. نه از آن حیث که در بازنمایی آن ناتوان باشد. زیرا مسأله در این‌جا بازنمایی به معنای تکنیکال آن نیست. بلکه بازنمایی جنبش به معنای معرفت‌شناختی آن ناممکن است.

کلمات کلیدی: نگارگری ایرانی- ارنست کاسیرر- صورت سمبلیک اسطوره- زمانمندی-مکانمندی- جنبش

- مقدمه و طرح مسأله

شیوهٔ خاصی از نقاشی ایرانی را که بعد از حملهٔ مغول به ایران توسط هنرمندانی همچون احمدِ موسی پایه‌ریزی شد، در دورهٔ جلایری با جنید ساختار یافت و در نهایت در دورهٔ تیموری و صفوی توسط کمال‌الدین بهزاد و سلطان محمّد نقاش به اوج خود رسید را «نگارگری» نامیده‌اند. چون این تصاویر دارای رنگ‌های تخت و درخشان هستند آن‌ها را فریبنده می‌نگرند و چون هنری در حوزهٔ کتاب‌آرایی است بیش‌تر آن را هنری تزئینی می‌پندارند. همچنین چون مضامین آن‌ها اغلب مرتبط با تصویرگری داستان‌های اسطوره‌ای و عرفانی است آن را برآمده از جایگاه خیال هنرمند دانسته‌اند. و چون اندازه‌اش کوچک است آن را هنری کوچک می‌انگارند. اما از نظر ایران که زادگاه این هنر به شمار می‌رود، نگارگری هنری است بزرگ که شاهزادگان شاهکارهای آن را به یکدیگر هدیه می‌کردند. در تمام کشورهای شرقی مسلمان که تحت تأثیر فرهنگ ایرانی قرار داشتند-از گولکند در هند تا استانبول تحت حاکمیت امپراطوری عثمانی- نگارگری هنری خواستنی‌تر از سایر هنرها بود؛ «هنری که سلاطین به قیمت خلعت‌های شگفت، خالقان آن را از دربارهای دور دست ایران به بارگاه خود می‌خواندند و این هنر، گنجینه‌ای به شمار می‌رفت که در شهرهای اشغالی پیش از هر چیز به آن دست می‌انداختند»(کاسیرر و دیگران، ۱۳۸۲، ۱۵۳) عجیب آنکه هنری تا این حد ارزشمند و خواستنی تا این حد ناشناخته باقی مانده است.

به‌نظر می‌رسد یکی از ویژگی اصلی نگارگری ایرانی را می‌توان ایستایی و سکون موجود در عناصر این جهان تصویری دانست. چه در مضامین عاشقانه مانند بی‌شمار صحنهٔ آب‌تنی کردن شیرین و تماشا کردن خسرو به او و چه در مضامین حماسی- رزمی همچون صحنهٔ فوّران خون از گردن بریدهٔ یک سوار، همچنان نشسته بر پشتِ اسبِ خود، در حالی که سر بریده‌اش روی زمین غلتیده است. تأثیر تکان‌دهندهٔ تصویر در هر دو مورد یکسان است. نه درامی وجود دارد نه اندوهِ تراژیکی. رزم‌های خونین نه وحشت ایجاد می‌کنند و نه ترحم. ویرانه‌ها با وجود احساس گذرایی دنیا ابداً نه از شکوه و جلال صحنه می‌کاهند و نه از زیبایی آن. در این تصاویر رویداد یا چیزی که حضوری واقعی داشته باشد، وجود ندارد. آنچه هست فقط عناصری ایستاست که در جهانی معلق و غیرمادی از رنگ‌های درخشان هستی یافته است.

از سوی دیگر چنین گمان می‌رود جهانی که نگارگر ایرانی بازنمایی می‌کند دنیایی بدون زمان، بدون مکان، بدون بدن، بدون عمق و بدون چهره است. در این جهانِ تصویری، فارغ از آنکه بر اساس متن می‌دانیم رویداد در چه زمانی از روز رخ داده است، نگارگر از نمایش روز و شب و جهت تابش نور پرهیز می‌کند. اگر در اینجا چهره‌ها عاری از سایه هستند به این دلیل است که هم در جهان اسطوره‌ای و هم در عالم عرفان ایرانی-اسلامی روی چهرهٔ یک قهرمان یا یک عارف گَردِ تاریکی نمی‌نشیند. از سوی دیگر در مورد مکان وقوع رویداد نیز نگارگر اطلاعات دقیقی به ما ارائه نمی‌دهد. واقعه چه درون یا بیرون ساختمان باشد و چه در دشت یا بیابانی اتفاق افتاده باشد، نگارگر تمایلی ندارد جهانی مطابق با واقعیت مادی را به نمایش بگذارد. ساختمان‌ها، درختان، کوه‌ها، عناصر دیگر طبیعت نظیر گیاهان یا گل‌ها تنها نمایانگر عینیت واقعی که به چشم می‌آید نیستند بلکه نمایندهٔ انگاره‌ای از بنا، کوه یا طبیعت هستند. آن‌ها به عناصر طبیعی شباهت ندارند، بلکه درست نظیر عبارات ادبی هستند که برای تبیین این عناصر مورد استفاده قرار می‌گرفتند، از این‌رو در قاب تصویر به‌عنوان مظهر و جلوه‌گاه انگاره‌ها تلقی می‌شدند. همچنین سوژه‌های به تصویر درآمده همگی چهره‌هایی شبیه به یکدیگر دارند و در سه یا چهار تصویر ایده‌ئال بازتاب یافته‌اند.

آماده انتشار هنرهای زیبا

به‌نظر می‌رسد اندیشهٔ بی‌زمانیِ بازتاب یافته در نگارگری ایرانی در تقابل مشخص با تجربهٔ ادراکِ حسی و اندیشهٔ تعقلی و در پیوند با اندیشهٔ اسطوره‌ای از جهان باشد. «آگاهی اسطوره‌ای را «آگاهی بدون زمان» نامیده‌اند»(کاسیرر، ۱۳۹۹، ۱۷۱)همچنین مکان‌زدودگی مستتر در این جهان تصویری نیز می‌تواند در همین اندیشهٔ اسطوره‌ای قابل تبیین باشد که متفاوت با معیاری است که تفکر علمی-تئوریک برای ایجاد تمایزات فضایی و مکانی به کار می‌گیرد. ارنست کاسیرر فیلسوف معاصر این آگاهی را «صورت سمبلیک اسطوره‌ای» نام می‌نهد.

بنابراین متن پیش‌رو با این فرضیه آغاز می‌گردد که جهان بازنمایی شده در نگارگری ایرانی جهانی بدون زمان و بدون مکان است و بی‌زمانی و بی‌مکانی در تقابل با جهان زمانمند و مکانمند ادراک علمی قرار دارد، پس به‌نظر می‌رسد می‌توان این آثار را ذیل نوعی آگاهی غیرتعقلی بازشناخت که موجبات این انتظام خاص را سازمان‌دهی کرده‌اند. از این‌رو شاید بتوان آگاهی بازتاب یافته در نگارگری ایرانی را به‌سان شیوه‌ای از تفکر پیش-مدرن نگریست و سپس آثار را مورد مطالعه قرار داد.

بنابراین برای درک و شناخت این جهان تصویری، پیش از هر چیز می‌بایست مختصات جهان اندیشه‌ای را مورد مطالعه قرار داد که این آثار تحت سیطرهٔ آن اندیشه امکان خلق و تولید داشته است. یعنی به جای پناه بردن در دامان روایات اسطوره‌ای، ادبیات عرفانی، رنگ‌ها، سمبل‌ها و استعاره‌ها، باید این پرسش را مطرح کرد که در چه شرایط هستی‌شناختی و اندیشه‌ای این فرصت مهیا شده است که نگارگر ایرانی بتواند جهانی بدون زمان، بدون مکان، بدون جنبش را بازنمایی نماید؟ ؟ در واقع طرح «این پرسش که چرا نقاشان کهن «نمی‌توانستند» یا «نمی‌خواستند» به شیوهٔ خاصی نقاشی کنند، پرسش درستی نیست. قضیه کاملاً از اختیار هنرمند بیرون بوده است، چرا که «ارادهٔ» هنری رانه‌ای است مطلقاً غیر شخصی»(پانوفسکی، ۱۳۹۸، ۱۸) پس باید پرسش را این‌گونه مطرح ساخت که شرایط و امکان پدیداری و ظهور این فرم خاص از بازنمایی در چه بستر و چه نوعی از نظم معرفت‌شناسانه‌ای ممکن و مقدر شده است؟ و هنرمند در چه هندسهٔ معرفتی این امکان را می‌یابد که جهانی ایستا، بدون زمان و بدون مکان را بازنمایی کند؟ از این‌رو پژوهش حاضر از این نقطه و با این پیش‌فرض آغاز می‌گردد که انفعال در برابر ادراک حسی مکان و زمان، برگرفته از نوع خاصی از شناخت است که اساساً در تقابل با ادراک حسی- تجربی یا شیوهٔ ادراک هندسی و علمی قرار می‌گیرد و این پژوهش بنا دارد جهان تصویری نگارگری ایرانی را براساس این شکل خاص از شناخت مورد خوانش قرار دهد.

- **روش پژوهش**

این مطالعه به روش توصیفی-تحلیلی انجام گرفته است و بر بستر تاریخ اندیشه و بنیان‌های معرفت‌شناختی، دلایل امکان‌ناپذیری حضور زمانمندی، مکانمندی و جنبش را در آثار نگارگری ایرانی مورد ملاحظه قرار می‌دهد. داده‌های کیفی از منابع کتابخانه‌ای گردآمده و شیوهٔ تحلیل داده‌ها نیز به روش کیفی انجام گرفته است.

- **پیشینه و ضرورت پژوهش**

در مورد پیشینهٔ تحقیق با جستجوی انجام گرفته می‌توان گفت تاکنون مطالعه‌ای که نگارگری ایرانی را منحصراً به مثابه یک صورت سمبلیک اسطوره‌ای مورد خوانش قرار دهد انجام نگرفته است. در تحقیقات بی‌شماری که تا امروز در مورد این فرم خاص تصویری صورت گرفته، رویکرد غالب معمولاً این بوده که این آثار ذیل قلمروهای سیاسی، دوره‌های زمانی، سبک‌پردازی تکنیکال یا در خدمت سلیقه و اهداف

آماده انتشار هنرهای زیبا

حامیانش یا غایات اخلاقی و فلسفی‌اش طبقه‌بندی شده و سپس با دست‌یازیدن به عرفان اسلامی، آن را هنری فراتاریخی دانسته و به مفاهیم و معناهایی بیرون از جهان تاریخی-تصویری نسبت داده شده است. برای مثال در مقالهٔ «بررسی مفهوم زمان و مکان در نگارگری ایرانی»(۱۳۸۵) این خوانش به‌کار گرفته شده است. خطای این نوع تحلیل آنجا آشکار می‌گردد که اگر نگارگری را هنری فراتاریخی تعبیر کنیم، رویگردانی هنرمند از بازنمایی این جهان فرا زمانی و فرا مکانی چگونه قابل توضیح است؟ اما در این بین می‌توان به دو مقاله اشاره کرد که رویکردی متفاوت از خوانش حکمی-عرفانی برای تحلیل مختصات نگارگری ایرانی را به کار گرفته‌اند. مقاله‌ای با عنوان «چرا علم مناظر در نقاشی سده‌های هفتم تا نهم قمری به پرسپکتیو راه نبرد» از مریم کشمیری (۱۴۰۱) است. نویسنده در این مقاله با کاوش در سیر علم مناظر و نورشناسی در سدهٔ ۵-۹ ق به سنجش تأثیر و تعامل بازنمایی و علم مناظر و تأثیر آن بر نقاشی می‌پردازد. نویسنده معتقد است عدم رعایت پرسپکتیو به مجموعه علل بیرونی و درونی مرتبط با مسألهٔ بازنمایی مرتبط است که مهم‌ترین این علت‌ها، وضع علم نورشناسی در سدهٔ هفتم بود و این علم نتوانست در مسیر رویارویی با مسائل و پرسش‌های جدید پیش رود و پیامد این وضعیت را می‌توان در نقاشی مشاهده نمود. مقالهٔ دیگر با عنوان «تحلیل مفاهیم عینیت‌گرایی و ذهنیت‌گرایی در نگارگری ایرانی به‌واسطهٔ بررسی جایگاه پرسپکتیو» از علی‌اکبر جهانگرد(۱۳۸۸) است. نویسنده ابتدا با توضیح مفاهیمی همچون عینیت‌گرایی و ذهنیت‌گرایی، شکل‌گیری و برآمدن پرسپکتیو نقطه‌مرکزی در نقاشی غربی را مبتنی بر تسلط مفهوم اومانیسم می‌داند که هنرمند با کاربست قواعد پرسپکتیوی، کیفیتی ذهن‌گرایانه به نقاشی می‌دهد. او توضیح می‌دهد برخلاف تصور رایج رویکرد نگارگری ایرانی به واسطهٔ عدم به‌کارگیری اصول پرسپکتیو بیشتر گرایشی به سمت عینیت دارد. زیرا هنرمند به‌جای بازنمایی جهان پیرامون براساس قوای بینایی خود تلاش بر حذف خویش به عنوان ناظر در جهت رسیدن به پدیده دارد.

ضرورت تحقیقاتی همچون پژوهش حاضر از این حیث مورد اهمیت است که باید کوشید تحولات رخ داده در تاریخ نقاشی را در دگرگونی‌های بزرگی جستجو کنیم که در دگرگونی معرفت‌سناختی انسان نسبت به خودش، جهان هستی و الوهیت پدید آمده است. از این منظر در اینجا برای درک و شناخت جهان تصویری نگارگری که مختصات ویژه و خاص خود را دارد باید به هستی‌شناسی و تاریخ اندیشه‌ای رجوع کنیم که در جایی مابین ادراک تجربی و ادراک علمی، یعنی شناخت اسطوره‌ای قرار گرفته است.

- **صورت سمبلیک آگاهی اسطوره‌ای**

پیش از ورود به بحث «صورت سمبیک اسطوره» می‌بایست این مهم را به خاطر سپرد که فرم هنری اگرچه پدیده‌ای مرتبط با مسائل زیبایی-شناسی است اما امری است که اساساً با مسألهٔ «شناخت» در ارتباط است. هنر، جهانی از تصاویر را مقابل ما می‌گشاید که از طریق آن‌ها، چشم‌اندازی از جهانْ که هنرمند در آن می‌اندیشد، روبه‌روی ما گسترده می‌شود. از این‌رو باید هنر را حامل و دربردارندهٔ فرمی خاص از شناخت دانست که جهان تأثرات و فرم عینی منحصربه‌فرد خود را دارد.

کاسیرر، مانند کانت، باور داشت که شناخت انسان تنها از طریق مفاهیم ذهنی و الگوهای شناختی او امکان‌پذیر است. اما زمانی مسیر کاسیرر از کانت متمایز شد که او به این نتیجه رسید که این مفاهیم و الگوها تنها به صورت‌های عقلی محدود نیستند و مفاهیم غیرتعقلی نیز نقش مهمی در شیوهٔ شناخت انسانی ایفا می‌کنند. به بیان دیگر می‌توان گفت انسان برای شناسایی هستی از ابتدا با ابزار منطق و صورت‌های

تعقلی شروع به شناسایی جهان نکرده است بلکه هزاران سال زندگی خویش را با جهانی اسطوره‌ای، ذهنی و غیر تعقلی سپری کرده است. کاسیرر اینجا به این نتیجه رسید که آنچه که این فرم‌ها و مقولات را تعیین می‌کند «صورت سمبلیک» آن‌هاست.

«صورت سمبلیک در واقع «به هر گونه «انرژی روح » اطلاق می‌شود که از طریقِ آن، محتوای ذهنیِ معنا با نشانه‌های محسوس و ملموس مرتبط می‌گردند»(کاسیرر، ۱۳۹۹، ۳) به تعبیری «یک نیروی ذهنی جهانشمول در عینیت‌های جهان مادی خود را محقق می‌سازد و پدیده-های عینی نتیجه ظهور و تجلی نیروی ذهنی جهانی هستند. در واقع عین و ذهن یکی هستند و هیچ‌گونه جدایی از یکدیگر ندارند. بلکه واقعیت عینی، نتیجهٔ تحقق عینی واقعیت ذهنی است»(کاسیرر، ۱۳۹۰، ۱۲) پس این صورت‌های سمبلیک یکی از مظاهر گوناگون «ارادهٔ بشری» و رانه‌ای در جهت «ایجاد رابطه‌ای رضایت‌بخش با جهان» هستند. به دیگر سخن باید گفت صورت سمبلیک چگونگی فهم و دریافت ما و نحوهٔ نگریستن ما به جهان را نظم‌آرایی و شکل‌دهی می‌کند.

بنا به استدلال او [کاسیرر] انسان آفرینندهٔ جهان‌های سمبلیکی است که میان او و واقعیت حجاب و مانع ایجاد می‌کند، مانند جهان زبان، جهان اسطوره، جهان علم. و هر یک از این جهان‌ها مستقل و خود به سامان هستند و قوانین خاص خود را دارند.

یکی از صورت‌های سمبلیک آفرینندهٔ انسان برای شناسایی جهان صورت سمبلیک اسطوره‌ای است. این صورت سمبلیک شیوهٔ خاصی از عینیت بخشیدن به جهان است که قادر است جهان را به شکل معینی تجربه و تفسیر کند. این فرم خاص از شناخت درست در مقابل ادراکِ تجربی و ادراک علمی قرار دارد. به عنوان مثال، اندیشه علمی تلاش دارد از میان تأثیرات حسی تغییرپذیر، متزلزل و نامشخصی که از مسیر حواس خود از جهان خارج استنباط می‌کند، روابط یا نسبت‌های تغییرناپذیر را کشف کند. این نسبت‌ها با روابط پایدار است که در واقع ساخت ثابت و نامتغیر ابژه [یا عین] و چارچوب کلی آن را برمی‌سازد. بدین‌ترتیب در ساحت شناخت علمی-انتقادی، مفهوم ابژه یا عین را تا مبادی عقلانی آن پیگیری می‌شود و تلاش می‌شود تا بایستگی وجود آن را به روابط ثبات‌پذیر همچون به «مقدار» و «عدد» تبدیل کند. زیرا در شناخت تجربی-علمی همین دو نسبت،عینیت اشیای تجربه شده را تبیین و تحلیل می‌کنند. بنابراین هر ادراکی از امر تجربی متضمن تفسیر و ارزیابی انتقادی است. در حالی که اساساً شناخت اسطوره‌ای با هرگونه شک و پرسش معرفت‌شناختی بیگانه است و ساده‌انگارانه از «اشیای ناپایدار» و «خواص ثابت» آن‌ها سخن می‌گوید.

به این شکل، آگاهی اسطوره‌ای از تأثیر بی‌واسطه‌ی حسی منتج می‌شود و بدون اینکه با چیز دیگری مقایسه شود، مورد تأیید قرار می‌گیرد، زیرا برای آگاهی اسطوره‌ای تأثیر حسی امری نسبی نیست بلکه کامل و مطلق است. در واقع تأثر حسی تماماً مستقل است، از طریق چیز دیگری معنا نمی‌یابد و وجودش به چیز دیگری غیر از خود وابسته نیست، در واقع به این معنا، تأثر حسی خود را فقط از طریق قطعیت حضور خویش و نیروی پر قدرت مهارناپذیری که بر آگاهی می‌گذارد، اعلام می‌دارد و سرانجام وجود خود را به ثبات و استحکام می‌رساند.

به تعبیری، آگاهی اسطوره‌ای در جهانی از تصاویر ناب و محض به سر می‌برد، که بدان‌ها به منزلهٔ اموری عینی و در واقع عینیت‌های بی‌آلایش توجه نشان می‌دهد. رابطه اسطوره با این تصاویر و هیئت‌ها هیچ نشانه‌ای از آن «تنش»، «جدال« یا «بحرانی» را شامل نمی‌شود که شناخت تجربی و علمی از همان آغاز با آن مواجه است. شالودهٔ شناخت اسطوره‌ای اساساً از گسترهٔ معنایی و ارزشی که شناخت تئوریک در مفهوم خود از عین [ابژه] خلق می‌کند، بی‌بهره است در شیوهٔ شناخت علمی قلمروهای مختلف امور گوناگون و اعیان خارجی از یکدیگر متمایز می‌شوند و بدین‌ترتیب میان جهان حقیقت و جهان نمود مرزی ترسیم می‌شود. اما آگاهی اسطوره کاملاً در حضور بی‌واسطهٔ ابژه

[عین، موضوع] باقی می‌ماند. ابژه در لحظه‌ای خاص و منحصربه‌فرد، آگاهی اسطوره‌ای را با شدت تسخیر و تصرف می‌کند و ان را در سلطهٔ کامل خویش قرار می‌دهد. اما اسطوره فاقد ابزاری است که بتواند با آن، این لحظه را یک گام فراتر ببرد، یعنی آن را با پدیدارهای بعد از آن مرتبط سازد. «بدین ترتیب عینیت اسطوره بیش از هر چیز در این است که از واقعیت اشیاء و از واقعیت رئالیسم خام و دگماتیسم دور است. عینیت اسطوره برساخته از داده‌های مادی نیست بلکه شیوهٔ خاصی از شکل‌گیری آگاهی است. در این شکل‌گیری، آگاهی خود را از حالت انفعالی که در برابر تأثرات حسی داشت خلاص می‌کند و رویاروی آن‌ها می‌ایستد»(کاسیرر، ۱۳۹۹، ۵۹)

همچنین در شیوهٔ شناخت اسطوره‌ای مراتب مختلفی از واقعیت و نیز در جایگاه متمایزکننده‌ای برای تعیین قطعیتِ عینیت وجود ندارد. بر همین اساس تصویر به دست آمده از واقعیت، فاقد عمق است [واقعیت در اندیشهٔ اسطوره‌ای بسیار سطحی است]. از این جهت در اندیشهٔ اسطوره‌ایاخلاف و مرزی میان پس‌زمینه و پیش‌زمینه که در شیوهٔ شناخت علمی دارای جایگاه والا و برجسته‌ای است، وجود ندارد و موجب تمایز میان «شالوده»[اصل عینیت] و آنچه بر این شالوده استوار است [فرع، معلول] می‌گردد، ناشناخته است.(همان، ۸۸)

یکی از تمایزات اساسی صورت سمبلیک اسطوره از صورت عقلی و ادراک تجربی نحوهٔ صورت‌بندی آن از فضا و زمان است. شناخت اسطوره‌ای در جایی حد واسط دو شناخت دیگر [شناخت عقلی و ادراک تجربی] قرار می‌گیرد. در این هستی [اندیشهٔ اسطوره‌ای] تلاش می‌شود همه چیز در قالب یک نظم مشترک فضایی فهمیده شود و همهٔ حوادث را به صورت نظم مشترک زمانی بیان می‌کند. آگاهی اسطوره‌ای به قالب‌بندی فضا و زمان از طریق ثبات بخشیدن به متغیرهای حسی دست نمی‌یابد بلکه تقابل خاصی که خود به آن قائل است را در مورد واقعیت فضایی و زمانی نیز به کار می‌برد. از طرفی شیوهٔ شناخت اسطوره‌ای به لایه‌بندی و جداسازی امور از یکدیگر نیز تمایل و توجهی ندارد و اساساً با مرزگذاری امور از یکدیگر بیگانه است.

در واقع فضا و زمان در آگاهی اسطوره‌ای جایی را اشغال می‌کنند که حدِ واسط فضای ادراکِ حسی و فضای شناختی نظری یعنی هندسه است. پر واضح است که فضای ادراک حسی، یعنی فضایی که حس بینایی و لامسه پیش روی آگاهی قرار می‌دهد، با فضای ریاضیات محض یکسان و هماهنگ نیست. در واقع، تقابل صریح و آشکاری میان این دو نوع فضا وجود دارد. خصوصیات فضای ریاضی صرفاً نمی‌تواند از طریق فضای حسی منتج شود، بلکه برای دستیابی به «فضای منطقی» ریاضیات محض باید هر آنچه ادراک حسی ارائه می‌دهد را مورد بازبینی و سنجش قرار داد. مقایسهٔ میان فضای «فیزیولوژیک» و فضایِ «متریک»، که هندسهٔ اقلیدسی بر اساسِ آن بنا شده این تقابل را از هر نظر اثبات می‌کند.

فضای اقلیدسی دارای سه مؤلفهٔ اساسی است که عبارت است از: پیوسته بودن، بی‌کران بودن[مفهوم بی‌نهایت] و همسان بودن. اما نا گفته پیداست که این خصوصیات در تقابل کامل با ادراکِ حسی از فضا و ادراک اسطوره‌ای قرار دارد. اشیوهٔ شناخت اسطوره‌ای و حسی به‌طور کلی مفهوم بی‌نهایت را فهم نمی‌کند و در وهلهٔ نخست در محدودهٔ فضایی به‌خصوصی که قوهٔ ادراک و شهود بر آن تحمیل می‌کند در زنجیر می‌ماند. از سوی دیگر در ساحت ادراک حسی به همان میزان از بی‌نهایت بودن فضا نمی‌توان سخن به میان آورد که از یکسانی و همانندی آن. شالودهٔ نهایی یکسانیِ فضای هندسی چنین در نظر گرفته می‌شود که همهٔ عناصر فضا یعنی «نقطه»هایی که در به هم مرتبط می‌شوند، تنها چگونگی وضعیت را مشخص می‌کنند و بیرون از این رابطه، چنین وضعیتی که نقطه‌ها نسبت به یکدیگر دارند، بن‌مایه‌ای وجود ندارد. واقعیتِ نقطه‌ها تنها در رابطهٔ دو سویه‌شان مطرح می‌شود: این واقعیت صرفاً واقعیتی وابسته و تابعی است و نه ۳

واقعیتی ذاتی و جوهری. زیرا این نقطه‌ها اساساً بی‌بهره از هر نوع محتوا و درون‌مایه‌ای هستند و فقط روابط و نسبت‌های غیرواقعی [ایده‌ئال] را بیان می‌کنند.

اما این قاعده در آگاهی اسطوره‌ای قابل شناسایی نیست. همچنین در ساحت ادراک حسیِ بی‌واسطه این اصل کلی را نیز نمی‌توانمیسر و عملی ساخت. در فضای ادراکِ حسی حالات، جهات و وضعیت‌ها همسان نیستند؛ هر مکانی برای خود ویژگی خاص و ارزشی مختص خود دارد. برخلاف فضای متریک هندسهٔ اقلیدسی فضای بینایی و بساوایی فضایی غیر یکنواخت و ناهمسان است.

در فضای شناخت محض، رابطهٔ کل فضا با جزء فضایی شکل عینی ندارد، بلکه اساساً به‌صورت وابسته و تابعی درک می‌شود: فضا بر اساس عناصری سازمان یافته که آن‌ها را «شرایط» تشکیل‌دهندهٔ فضا در می‌یابد نه از عناصری که به هم متصل شده باشند. خط از نقطه، سطح از خط و جسم [یا حجم] از سطح تشکیل و تکوین یافته است. اما فضای اسطوره‌ای در تقابل با فضای تابعی ریاضیات محض قرار می‌گیرد که فضایی ساختاری است. در شیوهٔ شناخت اسطوره کلِ فضایی به شیوهٔ رشد تکوینی اجزایش که طبق قاعده‌ای مشخص شکل می‌گیرد، حاصل نمی‌شود. زیرا رابطهٔ کل فضایی با جزء فضایی اساساً رابطه‌ای پایدار، ذاتی و ایستاست. در اینجا هر قدر کلِ فضایی را به اجزایش تقسیم کنیم باز هم در هر جزء فرم یا ساختار کل قابل مشاهده است. این فرم هماانند فرمی که در تحلیل ریاضیِ فضا به عناصر همگون و همسان و در نهایت بی‌شکل تفکیک می‌شود، نیست. بلکه در نقطهٔ مقابل آن قرار دارد، فرم کل فضای اسطوره‌ای در اثر تجریه باز هم در تک‌تک اجزای آن نیز پدیدار، پایدار باقی می‌ماند. رابطهٔ کل و جزء در اینجا خصیصه‌ای دائمی است، کل بر اثر تقسیم نمی‌تواند از میان رود. بر این اساس کلِ جهانِ فضای اسطوره‌ای و همراه با آن کیهان، طبق مدلی منحصربه‌فرد و متمایز از فضای علمی ساخته شده است و این مدل یا ساختار در همهٔ مقطع‌ها، چه خُرد و چه کلان، یگانه و یکسان است. در فضای اسطوره‌ای فرجام و غایت همهٔ نسبت‌ها و روابط به هم‌هویتی آغازین تکیه دارد. البته باید در نظر داشت یکسانی این روابط و نسبت‌ها برآمده از هم‌هویتی و یکسانی جوهری آن‌هاست نه تأثیر مشابه و یکسان و یا منبعثی که از قانونی دینامیک سرچشمه می‌گیرد.به‌طور کلی در این شیوه از شناخت فرم هستی و فرم زندگی از عناصر گوناگون یا از تنیده شدن شرایط بسیار پیچیدهٔ علّی حاصل نمی‌شود، بلکه از همان آغاز به صورت از پیش تعیین‌شده و مقدر وجود دارند. بنابراین تنها می‌توان این تقدیر را توضیح داد.

از این‌رو در این‌جا [آگاهی اسطوره‌ای] تفاوتی نمی‌کند تا چه حد از کل دور و به جزء نزدیک شده باشیم و همچنین فرقی نمی‌کند که این کل فضایی را چقدر تقسیم کرده باشیم. زیرا ذات حقیقی آن‌ها دست‌نخورده باقی می‌ماند چرا که خصلت حقیقی این ذات تجزیه‌ناپذیری آن است. در واقع فضای اسطوره‌ای، ساختاری آشکار و مستقل برای خود دارد که در تمام صورت‌های مجزا و جداگانهٔ آن نیز تکرار می‌شود و هیچ پدیده‌ای نمی‌تواند از شکل و فرم مقدّری که کل داراست، عبور کند یا بگریزد. یعنی نمی‌تواند از شکلِ کل عدول کند. زیرا کل هستی منشعب و برآمده از ذات آفرینندهٔ خود است.

همان‌طور که دانستیم فرمِ فضا برای ساختِ جهانِ عینیِ اسطوره‌ای بسیار پراهمیت و معنابخش است؛ اما «اگر در مقولهٔ فضا توقف کنیم هرگز نمی‌توانیم به هستیِ واقعی یا به «قلبِ» جهانِ اسطوره‌ای راه یابیم. البته خودِ اصطلاحی که زبان با آن جهانِ اسطوره‌ای را معرفی می‌کند، نیز بیان‌گر همین نکته است. زیرا معنای اصلی «میتوس»[اساطیر]، نه بینشی فضایی بلکه بینشی زمانی را در بر دارد. میتوس به

آماده انتشار هنرهای زیبا

طور بارز«وجه» مربوط به زمان را ارائه می‌دهد و بر «چشم‌انداز» زمانی دلالت دارد که در آن، جهان به منزلهٔ یک کل دیده می‌شود»(موقن، ۱۳۷۸، ۲۳۱)

اسطورهٔ راستین با شهودِ کیهان و اجزاء و نیروهای آن، که به شکل تصاویری مشخص یعنی به صورت ایزدان و دیوان درآمده باشند، شروع نمی‌شود؛ بلکه با «پیدایش» و تکوینِ این تصاویر، با «شدن» یا حیاتِ در زمانِ آن‌ها آغاز می‌گردد. در واقع اسطوره دربردارندهٔ سرگذشتی مینوی و قدسی و بازگوکنندهٔ واقعه‌ای است که در ابتدای هستی یا در لحظهٔ آغازین خلقت به وقوع پیوسته است. کارکرد اسطوره به این معنا در واقع سخن گفتن از «کشف سرمشق‌های نمونه‌وار آیین‌ها و فعالیت‌های معنی‌دار آدمی اعم از تغذیه، زناشویی، تربیت، هنر و فرزانه‌گی که برای فهم انسان جوامع کهن و سنتی اهمیت داشته است»(زمردی، ۱۳۸۹، ۷۲)

شیوهٔ عملکرد اندیشهٔ اسطوره‌ای را می‌توان در مورد زمان نیز مانند فضا دنبال کرد. اسطوره شهود توالی زمانی و هم‌زمانی را به قالب اندیشهٔ خود در می‌آورد(کاسیرر، ۱۳۹۹، ۱۰۹) در شیوهٔ شناخت اسطوره‌ای همچنان که میان رویا و واقعیت تفاوتی قائل نمی‌شود، میان مرگ و زندگی نیز تمایز روشنی برقرار نمی‌کند. رابطهٔ مرگ و زندگی، رابطهٔ بودن و نبودن نیست بلکه این دو ساحت به عنوان دو بخش مشابه و همگون وجودی واحد به‌هم نگریسته می‌شوند. اندیشهٔ اسطوره‌ای زایش را بازگشت و مرگ را بقا می‌داند بر این اساس در اندیشهٔ اسطوره‌ای لحظه‌ای که در آن زندگی پایان می‌پذیرد و مرگ رخ می‌دهد، همانند لحظهٔ آغاز دانسته می‌شود.

در رابطه با توضیح این زمان خاص باید گفت آنچه زمان اسطوره‌ای را از زمان تاریخی(مفهوم خطی زمان) متمایز می‌کند این است که برای زمان اسطوره‌ای «گذشتهٔ» مطلقی وجود دارد که نه نیازی به تبیین دارد و نه پذیرای توضیح بیشتری است. در این اندیشه وجود «گذشته» وجودی بدون پرسش است زیرا «گذشته»، خود «چرای» چیزهاست. اما در رابطه با زمان تاریخی علمی، این هستی‌شناسی تمایل دارد تاریخ و زمان را به رشتهٔ بی‌انتهایی از «شدن» تجزیه کند که در آن هیچ لحظه‌ای از زمان [به عنوان تبیین کنندهٔ همهٔ امور] برگزیده نمی‌شود بلکه هر لحظه، علت لحظهٔ پیش از خود را توضیح می‌دهد و این روند تا به گذشتهٔ پدیدار مورد ارزیابی قرار می‌گیرد.

البته در جهان اسطوره نیز میان «بودن» و «شدن» و میان حال و گذشته تمایز وجود دارد، اما وقتی این «بودن» و این «گذشتهٔ» مطلق به وجود آمد، اسطوره در آن چیزی استوار، ازلی و فناناپذیر می‌یابد و در آن لحظهٔ منحصربه‌فرد متوقف می‌ماند. در واقع در آگاهی اسطوره‌ای با شکل خاصی از زمان مواجه هستیم که «بنا بر سرشت خود تجزیه‌ناپذیر است و مطلقاً همان که بوده، همواره باقی می‌ماند. بنابراین فرقی نمی‌کند چه مدت زمانی بر آن گذشته باشد، «پهنهٔ زمان در نظرش یک لمحه است. زمان اسطوره‌ای زمانی است که در آن پایان مانند آغاز و آغاز مانند پایان است. زمان اسطوره‌ای نوعی «ازلیت» است. زیرا زمان اسطوره‌ای رشته‌ای از لحظات که در پی یکدیگر می‌آیند نیست. بلکه فقط یک زمان است که فی‌النفسه عینی نیْست، یعنی توالی زمان‌ها نیست، بلکه فقط نسبت به زمانی که در پیش می‌آید زمان (یعنی زمان گذشته) می‌شود»(**schelling, ۱۹۹۵, ۱۸۲**)

به‌طور کلی شناخت اسطوره‌ای از زمان، مانند شناخت اسطوره‌ای از فضا، در مجموع کیفی و محسوس است نه کمّی و انتزاعی. زیرا برای اسطوره زمان «کمّی و انتزاعی» یعنی زمانی که به‌صورت خطی به جلو می‌رود و طبق قاعده‌ای مشخص و ثابت تکرار شود و توالی داشته باشد، بی‌معناست. برای اسطوره تنها فرم‌های خاص زمانی یا محتوایی وجود دارند که این‌ها نیز هر یک در خود نوعی انگاره زمانی خاص را مطرح می‌کنند که عبارت است از: آمدن و رفتنِ هستیِ موزون و بودنی ثابت و پابرجا.

- **مطالعهٔ جهان نگارگری ایرانی بر مبنای «صورت سمبلیک آگاهی اسطوره‌ای»**

«با نور اوست که جهان پوششی از شادی به بَر کرده است»(گاتها، ۱۳۷۷، ۱۳۵)

«دل هر ذره که بشکافی، آفتابیش در میان بینی»(هاتف اصفهانی)

حال با توجه به آنچه تا اینجا شرح داده شد در اینجا کوشیده می‌شود تا مختصات نگارگری ایرانی را با توجه به صورت سمبلیک اسطوره‌ای مورد خوانش و سنجش قرار دهیم.

اگرچه قوانین و زیبایی‌شناسی گنجانده شده در نگارگری ایرانی برآمده از نوعی عرفان اسلامی طبقه‌بندی شده است اما می‌بایست این نکته را نیز مورد تأکید قرار داد که «هیچ دینی نبوده که علاوه بر جنبهٔ نگرش به الوهیت در عین حال نوعی جهان‌شناسی هم در خود نداشته باشد. اگر می‌گوییم که فلسفه و علم از دین سرچشمه گرفته‌اند برای این است که خود دین به جای علم و فلسفه و بر همین عنوان کار خود را آغاز کرده است. اما نکته‌ای که کم‌تر مورد توجه قرار گرفته است این است که کار دین [در این زمینه] به همین جا پایان نمی‌یافته که با رساندن برخی فکرت‌ها به جان بشری، که خود پیش‌تر شکل گرفته بوده، غنایی ببخشد؛ دین در شکل دادن به خود جان بشری دخالت داشته است. افراد بشر نه تنها از لحاظ بخش مهمی از مادهٔ شناسایی خود مدیون دین بوده‌اند بلکه صورت یا قالب این شناسایی‌ها هم پروردهٔ تأثیرهای دینی است».(دورکیم، ۱۳۸۲، ۱۲)

بنابراین جهان بازتاب‌یافته در نگارگری ایرانی تنها بیان سمبلیک از باورهای دینی و الوهی نیست بلکه بازتاب فلسفه و اندیشه‌ای است که نگارگر از جهان و پدیدارهای پیرامون خود در ذهن دارد. از این جهت برای درک آگاهیِ اسطوره‌ای-دینی مندرج در آثار نگارگری باید از مسیری دوگانه گذر کرد، یعنی هم از حیث سوژهٔ [شناسنده] و هم به لحاظ ابژه [موضوع مورد شناخت]، در واقع این مسئله هم می‌بایست از سمت خودآگاهی انسان و هم از جهت قدرت آگاهی امرِ مطلق [که موضوع اسطوره و دین است] مورد بررسی قرار گیرد، یعنی شکلی از شناخت که از طریق آن خودآگاهی انسان دین را تجربه می‌کند. در واقع می‌بایست از این قلمرو مطالعهٔ خود را آغاز کنیم.

در اینجا قصد نداریم داده‌های خداشناسی با قوم‌شناسی را انباشته کنیم، بلکه بنا داریم محتوای آن جهان اندیشه‌ای را روشن سازیم که این داده‌ها مطرح می‌سازند و بر پایهٔ آن شکل گرفته‌اند. اگر این هم‌بودگی و به‌هم پیوستگی‌ای که میان صورت سمبلیک دین و اسطوره وجود دارد را مورد قیاس قرار دهیم. به شباهتی دست می‌یابیم که نمی‌تواند به صرف تصادف باشد، بلکه هر دوی این صورت‌ها می‌بایست از یک نوع ویژگی و ساختار مشترک که میان دین-عرفان و اسطوره وجود دارد، سرچشمه گرفته باشند. آنچه در اینجا در صدد تبیین آن هستیم این مسأله است که این شکل از شناخت که در آثار نگارگری بازتاب یافته است بر اثر ادراکی مغایر با تفکر نظری و استدلالی پدید آمده است. در واقع تفکر علمی و استدلالی به بسط و دلالت ضمنی و پیوند نظام‌دار مفاهیم گرایش دارد، حال آن که اندیشهٔ اسطوره‌ای به تمرکز، ایجاز و تشخیص جداگانه متمایل است. در اندیشهٔ استدلالی، هر پدیدهٔ جزئی به الگو و فراگرد کل هستی مرتبط است و با یک رشتهٔ سخت محکم

و استوار به این کلیت وابسته است؛ اما در صورت سمبلیک اسطوره‌ای و دینی، چیزها نه به معنای غیرمستقیم بلکه با نمود بی‌میانجی‌شان دریافته می‌شوند و به گونه‌ای دخل و تصرف نشده و متجسم در تخیل، به ذهن متبادر می‌شوند.

برای نمونه اگر آنچه در مورد علیّت آغازین در اسطوره مطرح بود را در صورت سمبلیک دینی جستجو کنیم نتیجه‌ای مشابه و یکسان به دست می‌آوریم. برای مثال از نظر عین‌القضات همدانی «کسانی که ازلیّت خداوند را[۸] چیزی مربوط به گذشته می‌دانند، دچار خطایی ناپسند و اسیر وهم‌اند. در ازلیّت حق تعالی، گذشته و آینده وجود ندارد. ازلیّت او همان‌گونه که بر گذشته محیط است بر آینده نیز محیط است. برای خداوند ماضی و مستقبل بی‌معناست و نیز اختلاف در فعل او که آیا متعلق به گذشته یا آینده است نیز بی‌معنی خواهد بود»(عین‌القضات، ۱۳۷۹، ۵۹)

بنا به همین استدلال «حقیقت این است که خدا بود و هیچ موجودی با او نبود و اکنون نیز هست و هیچ موجودی با او نیست و در آینده نیز خواهد بود و هیچ چیز با او نخواهد بود. ازلیّت او با ابدیت اوست. بی‌هیچ تفاوتی. و آنجا که سلطنت اوست، چیزی غیر او نیست و نیز وجود چیزی دیگر قابل تصور نیست»(همان، ۵۷)

از این‌رو در قدم اول پرسش دربارهٔ شروع هستی بی‌معناست. و نیز پرسش باطلی است که: «کِی عالم از وجود خداوند ایجاد شد؟» زیرا «کِی» و «چه وقت» پرسش زمانی است و زمان در خداوند معنی ندارد. هستی را نه گذشته‌ای هست و نه آینده‌ای؛ هستی همان‌گونه است که اکنون هست و به‌سان هسته‌ای پیوسته و لاینقطع وجود دارد و اساساً خودِ پایداری هستی، ضرورت و ماهیت آن است.

«بدان که نسبت ازل به خداوند مانند نسبت زمان به ماست. نسبت ازل وصفی سلبی است که عینیتی ندارد، پس این حقیقت، وجودی ندارد. زمان برای ممکن نسبتی وهمی است که وجودی ندارد، زیرا هر شیء مفروض را می‌توان با «متی» مورد پرسش قرار داد؛ «متی» سؤال از زمان است [و دربارهٔ زمان نمی‌توان این سؤال را پرسید] و به این دلیل است که خداوند در آیات قرآنی «و کانَ االلّه بِکُلِّ شَیءٍ علماً و لِلّه الْأمرُ من قَبلُ وَ مین بَعدُ» آن را بر خود اطلاق می‌کند و نیز در حدیثی که تقریر قول سؤال‌کننده است، بیان می‌کند: «پروردگار قبل از خلق مخلوقات کجا بود؟» اگر زمان امری وجودی بود، خداوند در این آیات و این حدیث مقید می‌شد و دیگر تنزیه حق صحیح نبود» (ابن-عربی، ۱۳۸۷، ۲۹۱)

همچنین تعاریف و ساختاری را که اندیشهٔ اسطوره‌ای برای مفاهیمی همچون فضا و زمان قائل می‌شود را می‌توانیم در تلقی عین‌القضات از این مفاهیم در بابی از رسالهٔ «زبدةالحقایق» به روشنی بیابیم.

«آسمان و زمین از قدرت ازلی به وجود آمد. در حالی که قبل از وجود آن «قبلی» و «بعدی» وجود نداشت تا گفته شود: چرا قبل از آن وجود نیافت؛ زیرا «قبل» و «بعد» از عوارض زمان است و زمان وجود نمی‌یابد مگر پس از به وجود آمدن اجسام. همچنان که پیش از به وجود آمدن اجسام، «بالا» و «پایین» نیز معنی نداشت. چون «بالا» و «پایین» از عوارض مکان است. بنابراین جایز نیست که قبل از وجود اجسام «قبل» و «بعد»ی وجود داشته باشد، زیرا وجود آن‌ها متوقف بر وجود زمان است و وجود زمان، موقوف بر وجود حرکت است و حرکت موقوف بر وجود جسم است. پس زمان ظرف حرکت است، چنان که مکان ظرف جسم است»(عین‌القضات، ۱۳۷۹، ٥٤-٥٥)

از طرفی نسبت به اندازه‌های مکانی می‌گوید «هیچ‌گاه علم به نزدیک بودن به مکانی یا دور بودن از مکانی وصف نمی‌شود بلکه نسبت آن به همهٔ مکان‌ها یکسان است. علوم با همهٔ مکان‌ها هست، در عین حال که همهٔ مکان‌ها از آن تهی است»(همان، ۵۹)

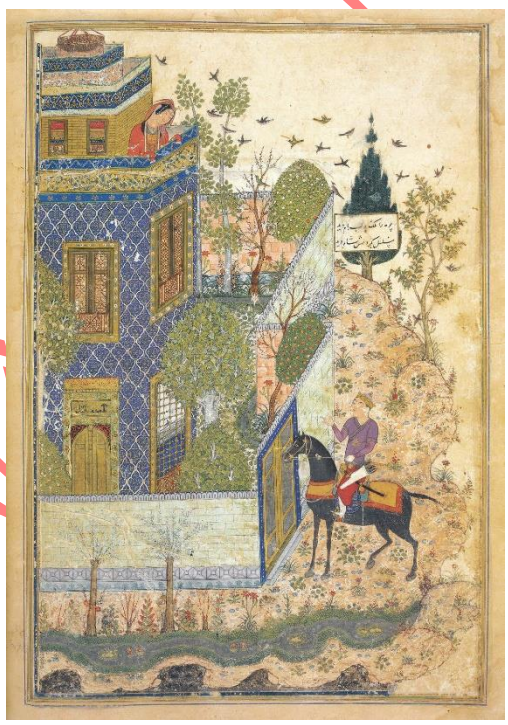
نکتهٔ دیگری که در خوانش آثار نگارگری باید مورد ملاحظه قرار گیرد بیان این مطلب است که در این جهان تصویری مشابه قاعده‌ای که در شیوهٔ شناخت اسطوره‌ای وجود دارد، امر کلی از امر جزئی و گذرا، امر پایدار و ثابت از امر ناپایدار و بی‌ثبات همچون جهان مادی، جدا و متمایز نمی‌شود. در این فضا، طنین ارزش واحد و یگانه وجود دارد که در تمام وقایع و رخدادها با منطق خاص خود بازتاب می‌یابد. در این تصاویر، برای نگارگر بی‌تفاوتی واقعی نسبت به کل و اجزایش وجود دارد و هنرمند تمایلی به نمایش جزئیات تصویری از خود نشان نمی‌دهد. چرا که در نظر او [هنرمند] «کل» اجزا ندارد و به اجزا تقسیم نمی‌شود، برای هنرمند نمایش بخشی از کل [جزء] بی‌واسطه به معنای نمایش کل است و نقش کل را دارد. و این جزء هر چقدر تجزیه شود و به ذرات کوچک تقسیم شود باز ماهیت کل را در خود نگه می‌دارد. پس در اینجا تمام جزئیات تصویر چه فیگور آدمی باشد، چه یک حیوان و چه منظره‌ای از طبیعت، با وجود تجزیه‌شدن می‌توانند سرشت و جوهرِ کل را در خود نگه دارند. بر همین مبناست که برای مثال در صحنه‌های نبرد اگر قهرمان یا سربازی سر جداشده‌اش بر روی زمین افتاده، همچنان می‌توانیم خود او را پایدار و استوار سوار بر اسبش نظاره کنیم، چرا که بدن او جزئی از جوهر است و با وجود از هم‌پاشیدگی باز هم ویژگی‌های کل را در خود حفظ خواهد کرد. یا مثلاً نقش‌کردن بوته گیاهِ سبزِ کوچکی نمایندگی کامل طبیعتی سرسبز را دارد و یا نمایش دیواری از یک بنا می‌تواند نشان‌دهندهٔ عمارتی بزرگ یا بنای کاخ شاهی باشد.

بنابراین در نظر هنرمند نگارگر جزء صرفاً نمایندهٔ کل نیست بلکه واقعا خودِ «کل» است. با همهٔ خصوصیات آن. از این‌رو برخلاف آنچه غالباً تصور می‌شود این جزئیات نمی‌توانند استعاری باشند.یعنی برای هنرمند رابطهٔ جزء با کل به هیچ عنوان رابطه‌ای سمبلیک و معنوی نیست بلکه واقعی و مادی است. در اینجا جزء همان چیزی است که کل است زیرا جزء وسیلهٔ واقعی اثرگذاری و کارآمدی کل است. هر چیزی که جزء انجام می‌دهد یا ایجاد می‌کند در عین حال کل نیز انجام داده و ایجاد کرده است. آگاهی از جزء به منزلهٔ جزء «محض» به ادراک شهودی بی‌واسطه از واقعیت که خصلتی ساده‌لوحانه دارد متعلق نیست؛ بلکه حصول این آگاهی فقط از طریق کارکرد تحلیلی و تألیفی اندیشهٔ میانجی‌گر میسر است که اشیاء به منزلهٔ واحدهای مادی ملموس فراتر می‌رود و به شرایط تشکیل‌دهندهٔ آن‌ها توجه می‌کند و به این ترتیب است که در این تصاویر هیچ درجه‌بندی‌ای از معنا وجود ندارد و تمام جزئیات اهمیتی یکسان و برابر با یکدیگر دارند.

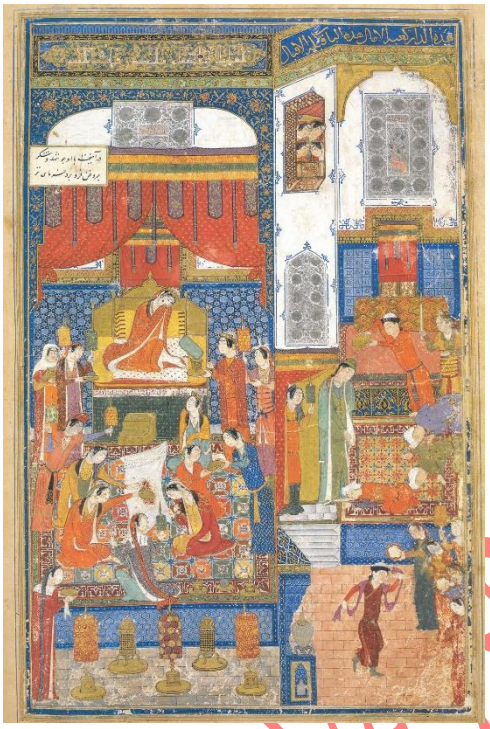
این در حالی است که در اندیشهٔ علمی، هر امرِ جزئی از تابعِ امرِ کلی است، اما این امر جزئی را نمی‌توان به تمامی از امر کلی استنتاج کرد. از نظر فهم علمی-تجربی، کل از اجزایش تشکیل شده است و علّیتِ کل، ناشی از اجزایش است. اما در بینش اسطوره‌ای هیچ یک از این حکم‌ها درست نیست. در جهان نگارگری هر جزء در کامل‌ترین وجه خود قرار دارد و نیازمند رابطه به ساختاری بزرگ‌تر برای بیان خود نیست. در واقع می‌توان گفت در این‌جا کل و اجزایش به نوعی در هم تنیده شده‌اند، با هم درآمیخته‌اند و در یکدیگر ممزوج شده‌اند. این وضعیت حتی پس از آن که اجزاء آشکارا از هم جدا شده باشند نیز همچنان برقرار است و هنوز هم به سرنوشت کل وابسته است.به تعبیر دیگر «کل با تمام ذات اسطوره‌ای-جوهریِ خود به جزء وارد می‌شود و به‌طور محسوس و مادی در جزء وجود دارد»**(Cassirer, ۱۹۵۵, ۶۴)**

همچنین در پرتو این نگرش و عدم تبعیت از شناخت علمی یا ادراکی تجربی است که نگارگر تمایلی در جهت نمایش علائم ناشی از وجود زمان و مکان ثابت و مشخص در تصویر ندارد. در این آثار همچنان که می‌توانیم در یک نگاره همزمان شاهد درخت بهاری تازه شکوفه

داده‌ای باشیم و در گوشهٔ دیگر تصویر یا نزدیک به همین درخت می‌توانیم درخت دیگری را در شُکوه تابستانهٔ پر از میوه‌اش و درخت دیگری را با برگ و بار پاییزی بر تن به تماشا بنشینیم (تصویر شماره ۱) و بر مبنای همین شکل از شناخت است که نگارگر می‌تواند وقایع درون و بیرون یک ساختمان را به صورت همزمان به ما عرضه دارد. چنان‌چه برای مثال در نگارهٔ «جشن عروسی همای و همایون»(تصویر شماره ۲)، نگارگر تمام اتفاقات درون و بیرون کاخ را با تمام جزئیات تصویری به ما ارائه می‌دهد. چرا که در این فرم ساختاری مرزها به حالت سیال خود در آمده‌اند. به تعبیری در اینجا برون و درون به منزلهٔ دو ساحت یا قلمرو متمایز و جدای از یکدیگر در نظر گرفته نمی‌شوند بلکه هر یک از آن دو در دیگری بازتاب و انعکاس یافته‌اند و تنها بر اثر همین تأثر متقابل است که معنای هر کدام آشکار می‌گردد.



تصویر ۱: رسیدن همای به در کاخ همایون، برگی از دیوان خواجوی کرمانی، رقم جنید، بغداد، ۷۹۹ ق



تصویر ۲: مجلس عروسی همای و همایون، برگی از دیوان خواجوی کرمانی، رقم جنید، بغداد، ۷۹۹ ق

از طرفی عرفا معتقدند وقتی بند زمان و مکان از دست و پای آدمی باز شد، بال و پرِ پرواز به غیب یافته و به عدم پر می‌کشد. به همین ترتیب است که در جهان بازنمایی شده در نگارگری ایرانی ما تصویر را از نگاه یک سوژهٔ انسانی به عنوان ناظر و فاعل شناسندهٔ صحنه رویت نمی‌کنیم. بلکه سوژهٔ شناسنده در اینجا نیرویی مقتدر، بینا و لایزال است که به عدن رسیده و ناظر بر کل عالم هستی است و بر تمامیت فضا اشراف دارد. در واقع بازنمایی فضا در اینجا آن‌چنان که انسان بر رخدادی نظاره دارد نیست، یعنی زاویهٔ ورود به تصویر در قالب یک پنجره یا یک دریچه، روبه‌روی یک منظره یا یک واقعه گشوده نشده است. بلکه واقعه به گونه‌ای بازنمایی شده که سوژهٔ شناسنده از زاویهٔ بالا[آسمان] بر تمامیت فضا سیطره دارد. بنابراین می‌بایست تأکید کرد که در اینجا ذهنیت سوژه [هنرمند] به عنوان فاعل شناسنده و خاستگاه اصلی پدیدار تلقی نمی‌گردد، چرا که زمانی که سوژه از منظر ادراکِ بینایی خود تبعیت کند حاصلِ‌کار فضایی وحدت‌یافته و کاملاً انسانی خواهد بود که مطابق آن هنرمند به عنوان فاعل شناسنده بنابر جایگاه و فاصلهٔ خود از موضوع یا رخداد طبیعتاً با مشخصاتی از جمله شدت یا ضعف

منبع نور، بزرگ‌نمایی یا کوچک‌نمایی اشیاء و پیکره‌ها، اِعمال سایه-روشن و نمایش عمق بی‌نهایت در فضا و مکان مواجه می‌گردد. این شیوهٔ بازنمایی بر اساس ادراک علمی- تجربی و نمایان‌گر مشاهدات یک بیننده منفرد از جهان و حیطهٔ ادراکات اوست که فضا را مطابق با زاویهٔ دید و فاصله‌اش از ابژه طرح‌ریزی می‌نماید.

در واقع تعیین و تعریف جایگاه و موقعیت اشیا و عناصر در نقاشی نسبت به ناظر انسانی به دو نکتهٔ پراهمیت اشاره دارد: نخست بر این مسئله تأکید دارد که موقعیت و فاصلهٔ هر شی نسبت به موقعیت ناظر، -که مالک سنجش تمامی عناصر دیگر است- تعیین و سنجیده می‌شود. به دیگر سخن موقعیت هر جسمی از طریق موقعیت و جایگاه ناظر که سوژهٔ شناسنده است، اعتبار می‌یابد. و نکتهٔ دیگر به مفهوم فضا در عرصه هنرهای بصری اشاره دارد که در ذیل قواعد علمی و هندسی قابل توضیح است.

اما ساحت نگارگری ایرانی شناخت و تبیین پدیدار را به انسان واگذار نمی‌کند و اساساً هرگز چنین جایگاهی به سوژه/هنرمند تفویض نمی‌شود. جهان بازنمایی شده در اینجا دلالت بر نوعی فرا ادراک و فرا جایگاه دارد که این دیدگاه معرفتی برای پدیدارها قائل می‌شود و همواره می‌کوشد برای پدیده‌ها منزلتی فراتر از ساحت عینی‌شان، ورای دید انسانی قائل شود. چرا که در این شکل از اندیشه، پدیدارها پیش از آن‌که به‌عنوان ابژه مورد مشاهدهٔ سوژه [هنرمند] قرار گیرند، پیش‌تر جایگاهی مستقل از ذهن(سوژه/هنرمند) برای خود دارند، به بیان دیگر پدیدارها در ذهن سوژه سامان نیافته‌اند، بلکه به خودی خود از ابتدا و پیش از نگریسته شدن، وجود داشته‌اند.

بنابراین این دستگاه معرفتی برای نظم بخشیدن به بنیان خود که پایبندی بر نوعی بی‌زمانی و بی‌مکانی است در نخستین اقدام زاویهٔ دید و منظر مشاهدهٔ سوژه [هنرمند] را از ذهن او و سپس از تصویری که حاصل تجسم او به جهان است حذف می‌کند؛ چرا که مفاهیم زمان و مکان وابستگی تام با ادراک سوبژکتیو دارند و تصویر با گذار از زاویهٔ دید هنرمند به طور عمده ساختاری عینی را به خود می‌گیرد. اما نگارگری ایرانی می‌کوشد بر نوعی دیدگاه زیبایی‌شناسی شهودی و غیرعقلانی تأکید ورزد، بنابراین مهم‌ترین قدم برای به تصویر درآوردن دنیای ذهنی، حذف منظرگاه سوژه و به دنبال آن عدم تبعیت از ادراک تجربی از فضا در اثر است. پس به تبعیت از این بینش که امر واقع را فارغ از زاویهٔ دید یک ناظر انسانی می‌داند، بر همین اساس قواعد و اصول ژرف‌نمایی نمی‌تواند در اثر وارد شوند و بنابراین به‌نظر می‌رسد که تمامی فضا به یکسان و با تسلط بر تمام جزئیات مورد ادراک بصری قرار گرفته است.

پیرو نفی سوژهٔ شناسنده است که هنرمند به دنبال نمایش فضایی وحدت‌یافته نیست و برای نمایش عدم پایبندی به فضای نظام‌مند و وحدت‌یافته وی می‌کوشد عناصر تصویر را حول یک مرکز واحد (پرسپکتیو نقطه گریز مرکزی) سامان‌دهی نکند. در واقع با رعایت قانون نقطه‌گریز است که اشیاء و جهان، متکی به منظر و جایگاه ناظر، نظم و وحدت می‌یابند. اگرچه رعایت و به‌کارگیری قانون نقطه‌گریز مرکزی و نمایش بی‌نهایت نیز صرفاً امری قراردادی و وابسته به منظر و تصور سوژه است و هیچ نسبتی با واقعیت (مستقل از سوژه) ندارد، (پانوفسکی، ۱۳۹۸، ۳۵-۴۰) نمایش فضای وحدت‌یافته حول نقطهٔ مرکزی(پرسپکتیو رنسانسی) در تقابل با نظم پراکنده و عناصر ناهم‌سانی قرار دارد که نگارگری ایرانی سعی در تصویرسازی آن دارد. درست بالعکس در اینجا [نگارگری] اجزا و ارکان ترکیب‌بندی در فضایی در چند نقطهٔ مجزا به‌هم متصل می‌گردند و در سطوحی ناهم‌سان کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. زیرا همان‌طور که در بخش پیشین توضیح داده شد صورت سمبلیک اسطوره‌ای در جهانی سیال به‌سر می‌برد و اساساً مفاهیم پیوستگی، بی‌کرانگی و هم‌سانی را فهم نمی‌کند و از همان ابتدا در محدودهٔ فضایی به‌خصوصی که ادراک شهودی بر او تحمیل می‌کند محبوس می‌ماند.

البته برخی مطالعات انجام گرفته بر روی آثار نگارگری ایرانی وجود نوعی پرسپکتیو ویژه را یادآوری می‌کنند. اما این شکل از پرسپکتیو با مبانی شناخت نظری و هندسی ناهم‌خوانی دارد. برای مثال در مطالعهٔ انجام گرفته با عنوان «بازنمایی ساختمان در نقاشی ایرانی و نقش آن در گستردگی فضای تصویر و ژرفنمایی»(کشمیری، ۱۴۰۲، الف) که بر پایهٔ نظام سه‌بُعدی‌های موازی انجام پذیرفته، روند گسترشْ فضا از راه ساختمان در سه محور «بلندا،پهنا و ژرفا» در آثار نگارگری از دورهٔ ایلخانی تا صفوی مورد بررسی قرار گرفته است. این مطالعه نشان می‌دهد که هنرمندان با طرح‌ریزی سطوحی در راستای عمودی(بلندای صحنه)، عرضی(پهنا/بَر صحنه) و عمق(ژرفای صحنه) سعی در گسترش فضای تصویر داشته‌اند. که البته هر کدام از این سه مؤلفه یعنی بلندا، پهنا و عمق، خود با تکنیک‌های خاصی نظیر نمایش آجرکاری‌ها، گره‌های مثلثی و گره‌های غیرمثلثی و نقوش آزاد در پیکرهٔ ساختمان اجرا می‌شده است. اگرچه در متن به این نکته اشاره شده است که در این ژرفاسازی «همگرایی نظام‌مندی وجود ندارد، اما اجرای آن‌ها درک واقع‌گرایانه‌ای از جداسازی فضا پدید می‌آورد...اجرای خط‌های عمودی، نیز ایستایی را القاء می‌کند»(کشمیری، ۱۴۰۲، الف، ۱۵) و همچنین این تحقیق خود اذعان می‌دارد که «این کشیدگی بالارونده با چارچوب ادراک بصری بینندهٔ امروزی هم‌خوان نیست و با آن‌که جهت [موزاییک‌کاری] اشتباه است...اما تکرار این شیوه در آثار گوناگون نشان می‌دهد بینندگان هم‌روزگار با آثار، چنین برداشتی نداشته‌اند»(همان، ۱۸) همچنین در تحقیق انجام گرفتهٔ دیگری با عنوان «کارآمدی خط افق در سازمان‌یابی فضا و بازنمایی عمق صحنه در نقاشی ایرانی»(۱۴۰۲ب) وجود خط افق در آثار نگارگری نمایندهٔ دورترین/ژرف‌ترین تراز بصری زمین دانسته شده که به ژرف‌نمایی تصویر می‌انجامیده است

در توضیح این شکل از ژرف‌نمایی می‌بایست یادآور شویم که همان‌طور که گفته شد فضای اسطوره‌ای در جایی حد واسط فضای ادراک تجربی-حسی و فضای شناخت نظری یعنی هندسه قرار دارد و این دو نوع فضا اساساً با یکدیگر تفاوت دارند. شاخص‌های تعیین‌کنندهٔ فضای ریاضی به آسانی از فضای حسی دریافت نمی‌شوند، بلکه باید منظر فضای حسی را به شکل غریبی باژگونه کرد. در شیوهٔ شناخت اسطوره‌ای فضا اگرچه از حیث فرم با ساختمانِ فضای هندسی و با بنا نهادن «طبیعتِ» عینی و تجربی همانندی و مشابهت‌هایی دارد. اما ساختاری که ارائه می‌دهد از لحاظ محتوا با فضای هندسی یکسان نیست. فضای اسطوره‌ای نیز الگویی دارد که به وساطت آن عناصر کاملاً متباعد با یکدیگر مرتبط می‌شوند.این الگو در شناخت عینی بر اثر این است که همهٔ تمایزات صرفاً حسی که حسّیت بی‌واسطه ارائه می‌دهد، به اختلاف‌های صرفاً فضایی و تفاوت در مقدار و اندازه فروکاسته می‌شوند و شناخت ریاضی و هندسی این اندازه‌ها را گرد هم نظم می‌دهد. «در شناخت اسطوره‌ای نیز روند مشابهی وجود دارد اما از آن چیزهایی که ذاتاً غیرفضایی‌اند نوعی بازنمایی فضایی یا «رونوشت» فضایی ارائه می‌دهد. از دیدگاه اسطوره در هر اختلاف کیفی، جنبه‌ای وجود دارد که در عین حال فضایی است؛ و اختلاف وضعیت با جهت فضایی نیز به نوبهٔ خود اختلافی کیفی است»(کاسیرر، ۱۳۹۹، ۱۵۵) به بیان دیگر در شناخت نظری یک الگوی تابعی وجود دارد نه واقعیتی جوهری، حال آن‌که در شناخت اسطوره‌ای الگویی ساختاری‌ای حاکم است که بر مبنای جوهر و ذات عناصر پایه‌ریزی شده است. بنابراین در اینجا نیز یک الگویی خاص از فضا داریم که از طریق آن، فضا عناصر ناهمگون را گردهم می‌آراید و برای ذهن اسطوره‌ای این شکل از فضاسازی قابل دریافت است.(نک به: کشمیری، ۱۴۰۲، الف، ۱۴-۲۰)

از این‌رو شاید می‌بایست این اعتقاد را که نقاشی ایرانی، «فاقد ژرف‌نمایی(پرسپکتیو) است را با عبارتی دیگر جایگزین نمود. نقاشی ایرانی دارای روش‌های گوناگون ژرف‌نمایی، البته متفاوت با چارچوب رنسانسی است»(کشمیری، ۱۴۰۲، ب، ۱۱۵). چرا که در این آثار نیز الگویی کارآمد وجود دارد که می‌تواند عمق‌های متفاوت معنایی و عینی را به لحاظ کیفی امکان‌پذیر سازد.

بنابراین با در نظر گرفتن موقعیت و جایگاه سوژهٔ شناسنده است که ویژگی‌هایی همچون زمانمندی و مکانمندی در نقاشی به شیوه‌ای قراردادی و با تکیه بر خصایصی مانند رنگ‌ها، زاویهٔ نور، سایه‌ها، فضای میان اجسام و نسبت آن‌ها با دیگر عناصر در فضا پدیدار می‌شوند. اما در ساحت نگارگری منبع نور معینی از زمان و مکانی خاص که سایه‌ها و رنگ‌هایی از آن منتج گردد، نمایش داده نمی‌شود و به این ترتیب است که از پس آن، فضا نیز که نمود عینی مکانمندی را مشخص می‌کند در اثر ظهور نمی‌کند؛ چرا که ادراک این مفاهیم برای نگارگر نه از منظر ادراک بصری او و نه به عنوان فاعل شناسنده جهان بلکه از صافی ذهن شهودی او که متکی بر صورت سمبلیک اسطوره‌ای است گذر کرده است.

نکتهٔ بسیار قابل تأمل در مطالعهٔ تاریخ نقاشی ایران که عموماً از نظر دور نگه داشته می‌شود این است که تصور می‌شود این سبک از تصویرگری مختص به بازنمایی روایات اسطوره‌ای یا مضامین عرفانی است و هنرمند با توجه به ماهیت مضمون، به صورت آگاهانه این شیوه از بازنمایی را که جهانی عاری از زمان و مکان و چهره است، برای موضوع تصویر خود برمی‌گزیده است. یا آنکه گمان می‌رود با برآمدن جنبش فرنگی-سازی و ورود تکنیک غربی، این سبک از بازنماییِ جهان کم‌کم از جهان تصویری نقاشی ایرانی رخت بر می‌بندد. اما باید عنوان کرد که این قاعدهٔ بازنمایی نه پیرو مضامین تصویرگری بوده است و نه با مقولهٔ تکنیکی قابل توضیح است. برای نقض این فرض می‌توان آثار متعددی را به میان آورد که مضمون‌شان مرتبط با اسطوره یا ادبیات عرفانی و غنایی نبوده است. از جمله می‌توان به تعداد بسیاری آثار بهزاد از جمله کارگران در حال ساخت مسجد بزرگ سمرقند، هارون‌الرشید در گرمابه، تک چهرهٔ سلطان حسین بایقرا یا تک نگارهٔ میرعلیشیر نوایی را مثال زد. مسلماً فیگور سیاه زنگی‌ای که لنگ‌های خیس را به بند می‌آویزد و شاگرد گرمابه‌بانی که با سطلی در دست به انتظار ایستاده تا سر خواجه‌ای را با آب بشوید(تصاویر شماره ۳ و ۴)، متعلق به جهانی اسطوره‌ای یا عرفانی نیست. بلکه بالعکس این تصاویر تنها کوششی از سوی هنرمند در جهت بازنمایی زندگی روزمره و فعالیت‌های انسانی بوده است.

از طرفی نباید از خاطر برد که بی تردید حامی نسخه‌های مصور مورد بحث، پادشاه، دربار و دستگاه قدرت بوده‌اند. آن‌ها تنها دارای قدرت عرفی نبودند بلکه قدرت معنوی نیز داشتند. به تعبیری نگارگری کاملاً وابسته و متکی به نظر حامیان قدرتمندش بود که ارزش و اعتبار عرفی و معنوی بسیار بالایی می‌یافت. «مائیس نظرلی » در پژوهش خود با نام «جهان دوگانهٔ مینیاتور ایرانی» دربارهٔ سندی صحبت می‌کند که فرمان شاه عباس اول دربارهٔ «برنامهٔ دولتی» توسعهٔ هنرهای تجسمی است. در این سند به روشنی به هنرمندان دستور داده شده که زندگی شاه و دربار را منعکس کنند و آن‌ها می‌بایست با خِرد و ذکاوت خود به گشودن «نقاب حجاب از چهرهٔ مطلوب و مقصود» می‌پرداختند. در واقع آنان از یک‌سو باید گونه‌ای مستند-تاریخی را مصور می‌کردند و از سوی دیگر به «بیانی پنهانی» می‌پرداختند.(نظرلی، ۱۳۹۰، ۲۷-۲۸)

همچنین نویسنده اشاره می‌کند در دورهٔ صفوی به واسطهٔ جریان‌هایی که در در طریقت‌های صوفیه رخ داد در مفاهیمی مانند زمان و مکان، پیدا و پنهان، آسمانی و زمینی تاثیرات مهمی به وقوع پیوست. برای مثال در طریقت حروفیه، اندیشهٔ «خلق جدید» (که به‌وسیلهٔ فیلسوفانی بزرگی مانند ابن‌عربی، جامی و دیگران مطرح شده بود) با شدت بیشتری مورد توجه قرار گرفت. بنا بر نظریهٔ «خلق جدید» عمل خلق خاصیت ذاتی جوهر الهی است که از یک‌سو ظهور جاودانی وجود واحد خداوند به شکل پدیده، و از سوی دیگر از بین رفتن ظهور مستقل همهٔ موجودات است». از این منظر هر رویدادی،[خصوصاً در پیوند با شاه] که قدرت مشارکت مستقیم در آن رویداد الهی را دارد، دارای اهمیت است: «اسم اعظم، صورت ماست، همهٔ اشیاء ماییم». در واقع حروفیه در سیمای هر شخصی انعکاس ذات الهی را می‌دیدند (همان، ۲۹-۳۰)

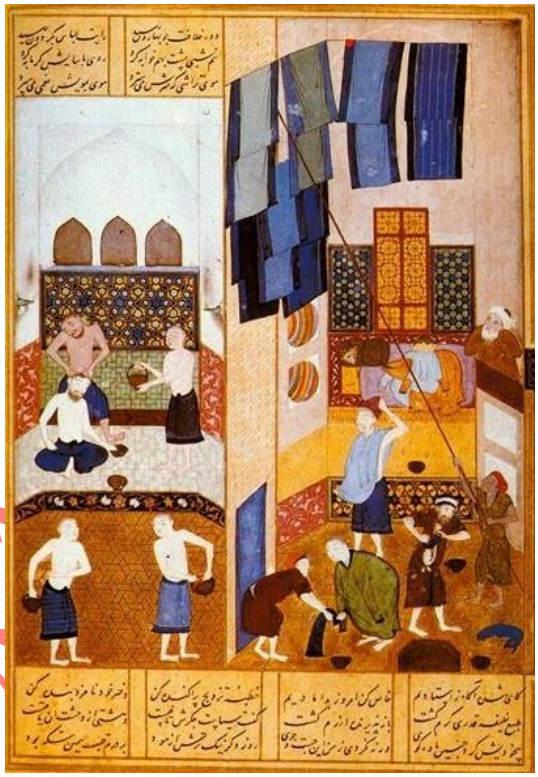
به‌نظر می‌رسد استدلال نظرلی تناقضی با صورت شناخت اسطوره‌ای نداشته باشد. همان‌طور که گفته شد در ذهنیت اسطوره‌ای «همهٔ هستی به درجات مختلف از منشأ آغازین [خدا] صادر می‌شوند، همان‌گونه که همهٔ شعاع‌های یک دایره از مرکزش بیرون می‌آیند. همین‌طور نیز خدا آغاز و پایان همه چیز است. درست همان‌گونه که شعاع‌های دایره هر چه به مرکز نزدیک‌تر می‌گردند به یکدیگر نیز نزدیک‌تر می‌شوند، همان‌طور نیز هر چه فاصلهٔ موجودات از این مرکز مشترک، از این سرچشمهٔ هستی و حیات کم‌تر می‌شود، وحدتِ ذات‌شان بر جدایی‌شان غالب می‌شود»(کاسیرر، ۱۴۰۱، ۷۳) از این‌رو «جهان قلمروی محصور در خود می‌شود که در درونش فقط تفاوت در درجات هستی وجود دارد. از خدای جنبانندهٔ ناجنبیده (=متحرک لایتحرک) کیهان نیرویی ساطع می‌شود که به دورترین افلاک آسمانی می‌رسد و در آنجا به‌طور یکنواخت و طبق قاعده در کل هستی پخش می‌شود»(همان، ۸۱)

بنابراین بازنمایی وقایع تاریخی در این فرم تصویری [نگارگری] به این نتیجه می‌انجامد که شخصیت بازنمایی شده همزمان دو الگوی اسطوره‌ای و تاریخی را ارائه می‌دهد. از این‌رو نقاش «دو واحد را با هم منطبق می‌کند، به این معنی که نه فقط عرض، بلکه چیزی بیشتر را به تصویر می‌کشد. او رویدادی جامع و الگویی فراگیر را بی‌آن که تغییر دهد مصور می‌کند و با ارتقاء دادن مفهوم آن، جوهر عرضی را با جوهر فراگیر پوشش می‌دهد. به این ترتیب، نقاش با اجرای وظیفه‌ای که به برعهدهٔ او گذاشته شده، «روح ملوکانه» را در «کرایم مهمات سرکار کامرانی» به تصویر می‌کشد»(نظرلی، ۱۳۹۰، ۶۷) چنان‌چه نویسنده متذکر می‌شود که «در این آثار نیز تصویر شخصیت‌ها از حالت عادی خارج می‌شود و ماهیت فرازمانی و فرامکانی به خود می‌گیرد و وجودی که در وجودی مأورایی تجسم یافته»(همان، ۶۶) را به بیننده القا می‌نماید.

به‌طور کلی در پاسخ به این پرسش که چرا در این تصاویر نیز هنرمند همچنان از قوانین پیشین یعنی پایبندی به ادراک شهودی، عدم نمایش جنبش و عدم نمایش زمان و مکان است تبعیت کرده است می‌توان گفت که این مقوله کاملاً از اختیار هنرمند خارج بوده است. زیرا او [هنرمند] با توسل به صورت سمبلیک اسطوره جهان را درک و تبیین می‌کند. قاعدهٔ اصلی اندیشهٔ اسطوره‌ای همان‌طور که گفته شد در این است که اسطوره در حضور بی‌واسطهٔ ابژه [عین، موضوع] به سر می‌برد. این هستی نه در گذشته بوده و نه در آینده خواهد بود، زیرا کل آن یگانه و تجزیه‌ناشدنی است. پس فقط در اکنون [یا زمان حال] وجود دارد. ایده [یا مثال] افلاطونی نیز صرفاً در زمان حال است؛ زمان حال، چیزی است که همیشه هست و تغییر نمی‌کند. از این‌رو اسطوره لحظهٔ نابی را از ابژه جدا می‌کند و این ابژه در آن لحظهٔ خاص، متوقف می‌ماند، اسطوره آن را با حدّت و شدت به تسخیر خود در می‌آورد و به اختیار کامل خود می‌گیرد. اما از آنجا که اسطوره فاقد ابزاری است که بتواند با آن، از این لحظه را فراتر رود و آن را با پدیدارهای بعد از آن مرتبط سازد. پس به همین دلیل ابژه در لحظه‌ای ایده‌آل ساکن و ایستا باقی می‌ماند. اسطوره قادر نیست لحظهٔ «شدن»[=تغییر] را مطیع امر خود سازد. بلکه در «بودن» ابژه افسون می‌ماند. در این اندیشه، هستی نه منشأیی دارد و نه فرجامی. زیرا شدن [=تغییر] و نابودی از هستی دور رانده شده‌اند و عقیدهٔ درست نیز تغییر و نابودی را مردود دانسته است. هستی چون تغییرناپذیر است در یک وضعیت باقی می‌ماند و بنابراین به خود متکی است و ثابت باقی می‌ماند؛ پس در اینجا تنها ایده و جوهر پدیده‌ها شایستهٔ به تصویر درآمدن می‌شوند، جایی که کون و فساد در آن راه ندارد و همه چیز در بالاترین و ایدئال‌ترین وجه خود، یعنی در نهایت کمال و شکوه خویش قرار دارد. و از آن‌جا که ایده امری ثابت، لایتغیر، استوار و همیشگی است، از این‌رو همین ویژگی ایستایی و پایدار بودن آن‌ها در نقاشی‌ها نیز ظهور و بروز می‌نماید. بنابراین شدن، سیالیت و جنبش را نمی‌توان در این آثار مشاهده نمود. بنابراین در

آماده انتشار هنرهای زیبا

این منطق معرفتی، امر روزمره نمی‌تواند موضوع بازنمایی واقع شود، مگر آن که استعلایی شود. یا مگر اینکه در لحظه «بودن» متوقف بماند. چرا که آنچه واجد معنای زیبایی‌شناسانه است نه سیالیّت پدیدارها بلکه ثبات و اصالت آن‌هاست.



تصویر۳: هارون‌الرشید در گرمابه، برگی از خمسه نظامی، رقم بهزاد، ۸۷۲ه.ق، هرات

تصویر ۴: ساخت مسجد بزرگ سمرقند، برگی از ظفرنامه تیموری. رقم بهزاد. قرن ۹ ه.ق. هرات

- **نتیجه‌گیری**

این مقاله با این فرضیه آغاز شد که جهان نگارگری ایرانی دنیایی ایستا، بدون زمان و بدون مکان را بازنمایی می‌کند، مسألهٔ مطالعهٔ حاضر این بود که در چه شرایط هستی‌شناختی این امکان میسر شده تا هنرمند دنیایی این چنین را به تصویر کشد و اصولا چرا نمایش جنبش، زمانمندی و مکانمندی در این هندسهٔ معرفتی ناممکن بوده و امکان ظهور نداشته است؟ باید این نکته را به خاطر سپرد که فرم هنری گرچه پدیده‌ای مرتبط با مسائل زیبایی‌شناسی است اما امری است که اساساً با مسألهٔ «شناخت» در ارتباط است. ارنست کاسیرر، با طرح مفهوم «صورت سمبلیک» بیان می‌دارد که انسان تنها به مدد ابزارهای تعقلی دست به شناسایی جهان نمی‌زند بلکه مفاهیم و الگوهای غیرتعقلی نیز در مسألهٔ شناخت نقش ویژه‌ای دارند. وی این فرم‌ها و مقولات را که در آگاهی انسان دخیل‌اند «صورت سمبلیک» خواند. صورت سمبلیک اسطوره‌ای یکی از این فرم‌های شناختی انسان برای شناسایی و برقراری ارتباط با جهان بوده است. این فرم شناختی [صورت سمبلیک اسطوره‌ای] اساساً در تقابل با شناخت علمی و شناخت تجربی قرار دارد.

اندیشهٔ اسطوره‌ای شیوهٔ خاصی از عینیت بخشیدن به جهان است که قادر است جهان را به شکل ویژه‌ای تجربه و تفسیر کند. جهانی که در آگاهی اسطوره‌ای ساخته می‌شود با مقولاتی که سازندهٔ جهان علمی است به‌رغم هم‌نام بودن، الگو و مدل متفاوتی دارد. این اندیشه فاقد ابزارهای تحلیلی و انتقادی است و نمی‌تواند از زندان پدیدار پای بیرون بگذارد. در اندیشهٔ اسطوره‌ای تمایز میان ذهنیت و عینیت وجود ندارد و تقابل پدیدار و واقعیت نیز شناخته شده نیست. اگر جهان بازتاب‌یافته در نگارگری ایرانی را شکلی از شناخت اسطوره‌ای از جهان در نظر آوریم درمی‌یابیم که این شیوه از تصویرگری جهان، تنها بیان سمبلیک از باورهای دینی و الوهی نیست بلکه بازتاب فلسفه و اندیشه‌ای است که نگارگر از جهان و پدیدارهای پیرامون خود در ذهن دارد. از این‌رو در اینجا با شیوه‌ای خاص از ژرف‌نمایی مواجه هستیم که با پرسپکتیو نقطه مرکزی رنسانسی متفاوت است. غایب بودن زمان، مکان و جنبش در اینجا از این جهت است که در این اندیشهٔ ذهنی همه چیز به حالت سیال قرار گرفته است و مرزی میان درون و برون، اینجا و آنجا، شب و روز در ذهن هنرمند وجود ندارد. به‌طور کلی مسأله در اینجا بازنمایی زمانمندی و مکانمندی و تحرک به معنای مضمونی یا شیوهٔ اجرایی آن مطرح نیست. بلکه بازنمایی این عناصر به معنای معرفت-شناختی آن امکان‌ناپذیر بوده است.

- منابع:

- ابن‌عربی، شیخ اکبر محیی‌الدین (۱۳۸۷)، فتوحات المکیة، ترجمه و تعلیق محمد خواجوی، تهران: مولی

-پانوفسکی، اروین (۱۳۹۸)، پرسپکتیو به منزلهٔ صورت سمبلیک، ترجمهٔ محمد سپاهی، تهران: چشمه

-دورکیم، امیل (۱۳۸۲)، صور بنیانی حیات دینی، ترجمهٔ باقر پرهام، تهارن: مرکز

-زمردی، حمیرا (۱۳۸۹)، مقدمه‌ای تحلیلی در باب اسطوره‌شناسی: اسطوره کلید رویارویی با درک جهان، نشریهٔ آزما، شماره ۷۲

-کاسیرر، ارنست (۱۳۹۹)، فلسفهٔ صورت‌های سمبلیک، ترجمهٔ یدالله موقن، تهران: هرمس

-کاسیرر، ارنست (۱۳۹۰)، زبان و اسطوره، ترجمهٔ محسن ثلاثی، تهران: انتشارات مروارید

-کاسیرر، ارنست (۱٤۰۱)، فرد و کیهان در فلسفهٔ رنسانس، ترجمهٔ یدالّله موقن، تهران: ماهی

-کاسیرر، ارنست، و دیگران (۱۳۸۲)، نظارهٔ هنر، گزیدهٔ مقالات مجلهٔ رودکی(۱۳۵۰ تا ۱۳۵۷)، ترجمهٔ بزرگ نادرزاده و دیگران، تهران: وزرات فرهنگ و ارشاد اسلامی

- کشمیری، مریم (۱٤۰۲ الف)، بازنمایی ساختمان در نقاشی ایرانی و نقش آن در گستردگی فضای تصویر و ژرف‌نمایی، نشریهٔ مبانی هنرهای تجسمی، ۸(۲)،۱۹-۱۶، doi:1022051/JTPVA2022.41695.1460

-کشمیری، مریم، (۱٤۰۲ب)، کارآمدی خط افق در سازمان‌یابی فضا و بازنمایی عمق صحنه در نقاشی ایرانی، از دورهٔ ایلخانی تا پیدایی فرنگی‌سازی، فصلنامهٔ جلوهٔ هنر،۱۵(٤)۱۰۷-۱۲۰. doi: jjh.2023.43580.1971/11022051

- گاتها، قدیمی‌ترین قسمت اوستا (۱۳۷۷)، تألیف و ترجمهٔ ابراهیم پورداوود، تهران: اساطیر

-عین‌القضات همدانی (۱۳۷۹)، زبدةالحقایق، به تصحیح عفیف عسیران، ترجمهٔ مهدی تدین. تهران: مرکز نشر دانشگاهی

-موقن، یدالله (۱۳۷۸)، زبان، اندیشه و فرهنگ، ترجمه و تألیف یدالله موقن، تهران: هرمس

آماده انتشار هنرهای زیبا

-نظرلی، مائیس (۱۳۹۰)، جهان دوگانهٔ مینیاتور ایرانی، تفسیر کاربردی نقاشی دورهٔ صفوی، مترجم عباس‌علی عزتی، تهران: فرهنگستان هنر

- Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling. (1995). Schelling's Philosophy of mythology and revelation: Three of seven books (Special studies in religions / Australian Association for the Study of Religions). Publisher: Australian Association for the Study of Religions.

- Cassirer, Ernst (1955). The Philosophy of Symbolic Forms: Volume Two: Mythical Thought, translated by Ralph Manheim introductory note by Charles W. Hendel. NEW HAVEN: YALE UNIVERSITY PRESS. London · Geoffrey Cumberlege · Oxford University Press.

- پی‌نوشت:

[1] - Ernst Cassirer (1884-1945)
[2] -Energie dus geistes
[3] -functional
[4] -Structural
[5] -One Time
[6] -concrete
[7] - Form
[8] -عین‌القضات همدانی با نام کامل ابوالمعالی عبدالله بن محمد بن علی میانجی همدانی (۵۲۵-۴۹۲ه.ق) حکیم، صوفی، فقیه و مفسر قرآن بود.
[9] - Exometric
[10] -Mais. M.D. Nazarli

آماده انتشار هنرهای زیبا