ارزیابی نظریهٔ هنر و معنویت اسلامی سید حسین نصر؛ با تکیه بر نگارگری ایرانی عصر صفوی (از آغاز تا دوران شاه‌عباس اول)

محمدجواد سعیدی‌زاده[1]
زهرا جلائی زفره‌ای[2]

دوفصلنامهٔ علمی مطالعات نظری هنر
سال پنجم | شماره ۸ | بهار و تابستان ۱۴۰۴
شاپا: ۰۰۳۴ - ۲۸۲۱ | ص: ۲۱۷ - ۲۶۱

چکیده

نصر از معروف‌ترین چهره‌های سنت‌گرای معاصر به شمار می‌آید. نقش سنت برای وی تا حدی است که عمده آثار وی در دفاع از آن و نقد مدرنیته نگاشته شده است. به نظر وی، گسترهٔ سنت به‌گونه‌ای است که در تمدن‌های سنتی هیچ‌چیزی خارج از قلمروی آن قرار نمی‌گیرد. معنای این سخن آن است که هنر نیز از جمله مصادیقی که در زیر چتر سنت قرار می‌گیرد. نصر برای هنر سنتی ویژگی‌های متعددی برمی‌شمرد که معنویت یکی از آنهاست. اساساً وی کتاب *هنر و معنویت اسلامی* را به همین منظور نوشته تا رابطه این دو را در هنرهای مختلف پیگیری کند. او، چه در این اثر و چه در برخی دیگر آثارش، نگارگری ایرانی را در پیوند با معنویت قلمداد می‌کند و در نتیجه، آن را پژواکی از عالم خیال می‌داند. حال، سؤال اصلی پژوهش حاضر این است که دیدگاه نصر

۱. استادیار گروه فلسفه و حکمت هنر، دانشکده مطالعات عالی هنر، مؤسسه آموزش عالی هنر و اندیشه اسلامی، قم، m.j.saeidizade@gmail.com.
۲. فارغ‌التحصیل کارشناسی ارشد رشته پژوهش هنر مؤسسه هنر و اندیشه اسلامی، S.jalaei۱۹۹۱@gmail.com.

درباره پیوند هنر و معنویت اسلامی، در خصوص نگارگری ایرانی تا چه حد قابل‌پیگیری است؟ ازآنجاکه گسترهٔ این ادعا و نظریه وسیع است، نویسندگان مقاله خود را به لحاظ زمانی صرفاً به عصر صفوی نخست مقید نموده و می‌کوشند تا با رویکردی تحلیلی - تاریخی این رابطه را دنبال کنند؛ بنابراین، هدف تعیین ارتباط نگارگری با معنویت در عصر صفوی متقدم است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که اسناد تاریخی در این باره نتایج یکدستی عرضه نمی‌کنند زیرا اگرچه ممکن است از شرح‌حال برخی نگارگران بتوان معنویت شخصی آنها را اثبات کرد ولی در مقابل، سفرنامه‌ها دراین‌خصوص ساکت‌اند. از تحلیل محتوایی *دیباچه مرقعات*، *قانون‌الصور* و برخی منابع مهم تاریخ صفویه نتایج متفاوتی به دست آمد. روش این پژوهش به‌صورت تحلیلی - توصیفی است و ابزار گردآوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای است.

واژگان کلیدی: سید حسین نصر، نگارگری، دوره صفویه متقدم، معنویت اسلامی، هنر اسلامی.

۱- بیان مسئله

سید حسین نصر، سنت‌گرای ایرانی است که عمده آثار وی در راستای نقد مدرنیته و دفاع از سنت نگاشته شده است. سنت در نزد وی، به معنای حقایق یا اصولی است که دارای منشأ الهی بوده، و از طریق عوامل انتقال همچون رسولان به بشر ارزانی شده، و بشر پس از دریافت این اصول، آنها را در حوزه‌های مختلف اعم از ساختار اجتماعی و حقوقی، اخلاقی، هنر، رمزگرایی و علوم به کار گرفته است (نصر، ۱۳۸۵، ۱۵۵)؛ بنابراین، سنّت ماهیتی فراگیر دارد به این معنا که در تمدن سنتی هیچ‌چیزی خارج از قلمرو سنّت نیست به‌نحوی‌که بر تمامی قلمروها اعم از عرصه سیاست، جامعه، علم و هنر حاکم است (همان،۱۷۴-۱۷۵).

در نقطه مقابل سنت، مدرنیته قرار دارد و برای سنت‌گرایان، دوگانه سنت و مدرنیته در عرصه‌های مختلف قابل‌ردیابی است: هستی‌شناسی سنتی در مقابل هستی‌شناسی مدرن، انسان‌شناسی سنتی در قبال انسان‌شناسی مدرن، معرفت‌شناسی سنتی در برابر مدرن، و نیز هنر سنتی در نقطه مقابل هنر مدرن. نصر در کتاب *معرفت و معنویت* فصلی را با عنوان «هنر سنتی: سرچشمه معرفت و رحمت» نگاشته و مفصلاً ویژگی‌هایی را برای هنر سنتی برمی‌شمرد که از جملهٔ آنها پیوند با سنت است. او دراین‌خصوص می‌نویسد: «هنر سنتی با حقایقی سروکار دارد که در آن سنتی که این هنر جلوه هنری و صوری آن

است، مندرج‌اند... سنت از طریق هنرش فضایی را پدید می‌آورد و شکل می‌دهد که در جای‌جای آن، حقایق آن سنت جلوه‌گر است...» (همان،۴۹۵-۴۹۶)؛ بنابراین، علت توجه نصر و دیگر سنت‌گرایان به هنر، قرب و بُعدی است که از سنت دارد. البته وی در تعریف و تبیین هنر سنتی صرفاً به فصل هشتم کتاب مزبور بسنده ننموده و در جای دیگر چنین می‌نویسد: «صفت سنتی گویای همه آن دسته از تجلیات تمدن سنتی است که به طور مستقیم یا غیرمستقیم اصول معنوی آن تمدن را جلوه‌گر می‌سازد» (نصر،۱۳۹۴، ۷۸).

با این ملاک، روشن است که هنر سنتی با معنویت نیز در پیوند است. ثمره این نوع نگرش، نگارش کتاب *هنر و معنویت اسلامی* است یعنی چون هنر اسلامیِ ماقبل مدرن شاخه‌ای از هنر سنتی است، و هنر سنتی، به جهت حضور سنت، با لایه معنویت در پیوند است، پس، طبیعی است که هنر اسلامی نیز هنری معنوی باشد. وی درباره «معنویت» چنین می‌نویسد:

پس برای یافتن سرچشمه هنر اسلامی باید به بطن دین اسلام که در طریقت مستتر بوده و حقیقت آن را روشن ساخته است، رجوع کرد. این وجه درونی به نحو انفکاک‌ناپذیری با معنویت اسلامی نیز پیوند دارد. واژه معادل spirituality در زبان اسلامی "روحانیت" یا "معنویت" است که از واژه روح یا معنا مشتق می‌شود. در هر دو مورد خود واژه‌ها به طور ضمنی بر باطن یا درون دلالت دارند (همان، ۱۵).

سنت‌گرایِ ایرانی در کتاب *هنر و معنویت اسلامی* می‌کوشد تا رابطه این دو را در آثار مختلفی چون خوشنویسی، معماری، شعر، موسیقی و نگارگری دنبال کند. حال، پرسش آن است که با اسناد و مدارک تاریخی موجود تا چه حد می‌توان این رابطه را اثبات کرد؟

اما این پرسش، سؤال کلانی است؛ چه به لحاظ زمانی، چه به لحاظ مکانی و چه به لحاظ موضوعی. توضیح مطلب اینکه، چون هنر اسلامی در طول قرن‌های مختلف و در نقاط متفاوتی پدیدآمده دامنه این پرسش به لحاظ زمانی و مکانی بسیار وسیع بوده و نیاز به محدودشدن دارد. از سوی دیگر، عنوان هنر اسلامی نیز عنوان کلانی است که شامل هنرهای دیداری، شنیداری و دیداری - شنیداری می‌شود؛ پس، به لحاظ

موضوعی نیز نیاز به ضیق شدن دارد. به همین جهت، پژوهش حاضر تنها بر روی صفویه اول متمرکز خواهد شد چون هنر در عصر صفوی به‌عنوان یکی از نقاط طلایی و مهم ایران تلقی می‌شود و هنوز تا زمان حکومت شاه‌عباس مواجهه با فرهنگ غرب و اروپا به نحو جدی صورت نگرفته است. در نتیجه، در تحقیق حاضر این پرسش به این محدوده زمانی و مکانی ایران عصر صفوی نخست مقید خواهد شد زیرا ایران در دوران شاه‌عباس شاهد گشوده شدن بیش‌ازپیش درهای خود به روی غرب است. از سوی دیگر، به لحاظ موضوعی، در بررسی اسناد و مدارک تاریخی موجود تنها بر نگارگری ایرانی تمرکز خواهیم کرد تا دیدگاه نصر را با این رویکرد مورد راستی‌آزمایی قرار دهیم.

اما از پرسش اصلی فوق، به چند پرسش فرعی خواهیم رسید:

نخست، مقصود او از هنر اسلامی چیست؟ دوم، وی چه دلایلی برای پیوند بین هنر و معنویت اسلامی ارائه می‌کند؟ سوم، او معنویت موجود در نگاره‌های ایرانی را چگونه توضیح می‌دهد؟ و در این باره چه استدلال‌هایی را طرح می‌نماید؟

پژوهش پیشرو می‌کوشد تا علاوه بر طرح دلایل نصر، به ارزیابی آنها پرداخته و با رویکرد تحلیلی- تاریخی این ادعاها را موردبررسی و ارزیابی قرار دهد؛ بنابراین، هدف از تحقیق دستیابی به میزان ارتباط بین نگارگری و معنویت اسلامی در عصر صفوی اول با تکیه بر اسناد و مدارک است.

۲- پیشینه تحقیق

برای این موضوع تاکنون پژوهش و مطالعه‌ای نظام‌مند و مستقلی با این عنوان صورت نگرفته است. بااین‌حال می‌توان به برخی تلاش‌های صورت‌گرفته اشاره کرد. نزدیک‌ترین پژوهش به این مسئله مقاله محمد معین‌الدینی با عنوان «نقد مفهوم سالک/عارف - هنرمند از دیدگاه سنت‌گرایان بر اساس مطالعات تاریخ اجتماعی» است. در این پژوهش با ترکیب روش‌های تاریخی و توصیفی، و با مراجعه به گزارش‌های دست‌اول، نحوه زیست اجتماعی و اخلاقی هنرمندان نامدار ایرانی در عهد تیموری و صفوی، سعی شده

تا این ادعای سنت‌گرایان در ارتباط با جایگاه هنرمند به آزمونی تاریخی گذاشته شود. یافته‌های پژوهش معین‌الدینی نشان می‌دهد که آنچه از زندگی نام‌آوران هنری ایران در متون دست‌اول تاریخی نقل شده بیش از اینکه حاوی بیان سلوک اعتقادی یا عارفانه آن‌ها باشد تصویرگر انسان‌هایی عادی ولی توانمند و خلاقی است که گاه رفتاری مغایر با اخلاق عُرفی و حتی شرعی بروز می‌داده‌اند. در نهایت وی بر این نظر است که قائل‌شدن به مقام عارف - هنرمند برای نگارگران ایرانی صرفاً مبتنی بر نگرشی ذهن‌گرایانه است و این ادعا با یافته‌های تاریخی قابل‌تأیید نیست.

پژوهش مزبور، به لحاظ دامنه زمانی وسیع‌تر از تحقیق پیش روست زیرا شامل تمام تیموری و صفوی می‌شود و از چند جهت، قابل‌ارزیابی است: نخست، معین‌الدینی به‌منظور نقد سنت‌گرایان بیشتر بر جنبه‌های منفی هنرمندان متمرکز است. دوم، وی در بررسی «نقد متون قبلی» دچار خلط روشی شده به‌طوری‌که مددپور را جزو سنت‌گرایان قلمداد کرده، و گاه به وی ارجاع داده است. سوم، هیچ اشاره‌ای به استدلال نصر یا دیگر سنت‌گرایان درباره نحوه اثبات رابطه بین هنر و معنویت اسلامی یا مثالی بودن نگاره‌ها ننموده است.

دیگر پژوهش، مقاله سعیدی‌زاده با عنوان «بررسی انتقادی دیدگاه بورکهارت درباره نگارگری ایرانی» است. در این نوشتار او می‌کوشد تا نشان دهد که بورکهارت، دیگر همتای نصر، با رویکردی حکمی و عرفانی به تفسیر نگاره‌های ایرانی دست‌زده است. اما دامنه و گستره بحث تیتوس بورکهارت به لحاظ زمانی، از دوره ایلخانی آغاز شده و تا نیمه دوم قرن شانزدهم ادامه می‌یابد. پرسش مقاله فوق آن است که آیا با تفسیر وی می‌توان به درک درستی از نگاره‌ها رسید؟ هدف وی از این پژوهش، فهم دیدگاه بورکهارت و سپس، درک نگاره‌های ایرانی است. بنا به نتایج مقاله، نظرگاه وی در سه عرصه عدم واقع‌نمایی، ترسیم عالم خیال و اعیان ثابته با چالش‌هایی همراه است که او به طرح و بررسی آن پرداخته است. همان‌طور که پیداست این نوشتار بر روی بورکهارت متمرکز است و خود را مقید به عصر صفوی ننموده است.

در جدیدترین پژوهش‌ها (۱۴۰۰) عادله رحیمی باغ ابریشمی پایان‌نامه‌ای با عنوان *بازسازی انتقادات بر دیدگاه‌های تفسیری سید حسین نصر دربارهٔ آثار هنر اسلامی*، را دفاع کرده است. پرسش نوشتار وی آن است که تاکنون چه انتقاداتی درباره دیدگاه‌های تفسیری سید حسین نصر در عرصه آثار هنر اسلامی مطرح شده است؟ هدف از پژوهش او، دسته‌بندی انتقادات و ارائه گزارشی توصیفی از آنهاست. بر اساس نتایج تحقیق، رویکردهای مهمی چون تاریخی نگری، زیبایی شناسی، گفتمان پیرااسلامی و غیره، تفاسیر نصر درباره ی آثار هنر اسلامی را نقد کرده‌اند. روش تحقیق این نوشتار توصیفی - تحلیلی و ابزار گردآوری اطلاعات، به نحو کتابخانه‌ای است. چنان‌که از عنوان این اثر پیداست، تفاسیر عرفانی نصر درباره همه آثار هنر اسلامی مورد ارزیابی رویکردهای مختلفی شده، و رحیمی کوشیده تا این انتقادات را دسته‌بندی و عرضه نماید.

پایان‌نامه سمیه خلیلی با عنوان *رابطه هنر و عرفان اسلامی با تأکید بر اندیشه سید حسین نصر* از جمله پژوهش‌هایی است که می‌توان در اینجا به آن اشاره کرد. به نظر وی، جدی‌ترین مباحث هنر اسلامی در متون عرفانی مطرح شده و فاخرترین آثار متعلق به کسانی بوده که در مسیر سیروسلوک قدم برداشته‌اند. در این پژوهش، نویسنده تلاش کرده تا با بررسی مفاهیم عرفانیِ مؤثر در هنر اسلامی و نیز باتوجه‌به اندیشه سید حسین نصر درباره هنر قدسی، به اثبات این پیوند بپردازد. در نهایت، نویسنده به هم‌نوایی بین دو پدیده هنر و عرفان رسیده است.

روشن است که این اثر نیز از چند جهت با پژوهش حاضر متفاوت است: نخست، در این اثر تلاش شده تا این ارتباط اثبات شود، نه اینکه بی‌طرفانه ارزیابی گردد. دوم، تمرکز آن تحقیق بر روی هنر قدسی است درحالی‌که تحقیق پیشرو متمرکز بر نگارگری به‌عنوان مصداق هنر غیرقدسی است. سوم، محوریت پایان‌نامه خلیلی با مفاهیم و مباحث نظری است اما مقاله حاضر خود را مقید به گزاره‌های تاریخی در خصوص نگارگری نموده است.

غزاله واعظ موسوی (۱۳۸۷) در پایان‌نامه‌ای با عنوان *هنر معنوی از دیدگاه سید*

حسین نصر و تحلیل نگاره‌های شاهنامه بایسنقری بر این اساس، سعی می‌کند تا با نگرش نصر از هنر، به تحلیل نگاره‌های ارزشمند شاهنامهٔ بایسنقری(متعلق به قرن نهم هجری قمری) بپردازد. در نهایت او چنین نتیجه‌گیری می‌کند که هدف هنر سنتی تجلی صفات الهی در زندگی روزمره ی بشر است و نگاره‌های شاهنامه‌ی بایسنقری این واقعیت را بیان می‌کنند. این اثر، در بحث ازدیدگاه نصر، همدلانه نگاشته شده و به لحاظ مطالعه موردی متفاوت از پژوهش کنونی است.

رضا حسینی (۱۳۸۳) در پایان‌نامه خود، *بررسی مفهوم و معنویت در نقش و نگاره‌های نقاشی ایرانی*، معنویت نهفته در نقاشی ایرانی را دنبال کرده است. وی به بحث از هنر اسلامی و معنویت هنر سنتی و نیز ریشه‌های آن پرداخته و سپس، حکمت و عرفان در عالم اسلامی را پیگیری کرده است. به نظر می‌رسد که تحقیق وی همچون برخی پژوهش‌های قبل، همسو با نگره سنت‌گرایان است و بیشتر در تلاش است تا دیدگاه مزبور را اثبات کند تا اینکه بخواهد ارزیابی بی‌طرفانه‌ای مطرح کند.

شایسته‌فر (۱۳۸۱)، مقاله «معنویت دینی در نقاشی‌های دوران صفوی و عثمانی» را نگاشته است. اگرچه ظاهر این مقاله به‌گونه‌ای است که وی قرار است درباره معنویت در نقاشی عصر صفوی قلم زند ولی از مطالعه این پژوهش معلوم می‌شود که وی به دنبال وجود عناصر مشابه در تصویرگری‌های مذهبی همانند پوشش پیامبر ﷺ و امامان علیهم‌السلام، و وجود قداست آنان در نقاشی‌ها و نیز انتخاب موضوعات مشابه است.

بنابراین، نوآوری تحقیق حاضر آن است که سعی می‌کند تا به استدلال نصر درباره وجود رابطه هنر و معنویت اسلامی توجه کند و این استدلال را با تکیه بر اسناد و مدارک تاریخی موجود مورد ارزیابی قرار دهد.

۳- گزارش دیدگاه نصر

۳-۱- چیستی هنر اسلامی

قبل از ورود به بحث اصلی پژوهش، ابتدا باید به‌صورت مقدماتی معنای هنر اسلامی

را بر طبق دیدگاه نصر دنبال کرد. او به‌صورت غیرمنسجم، ویژگی‌هایی را برای هنر اسلامی برشمرده که با کنار هم چیدن آنها می‌توان به این خصوصیات پی برد:

نخست، منشأ و سرچشمه هنر اسلامی قرآن و برکت محمدی است؛ پس، هنر اسلامی از وحی اسلامی نشئت می‌گیرد بدین معنا که این هنر حقایق درونی وحی اسلامی را در جهان صورت‌ها متبلور می‌کند. به دیگر سخن، هنر اسلامی با سنت اسلام در پیوند است؛

دوم، هنر اسلامی از وجه باطنی اسلام ناشی می‌شود. در نتیجه، انسان را به خلوت درونی وحی الهی رهنمون می‌کند. هنر اسلامی از نظر پیدایش ثمره معنویت اسلامی است. کسانی موفق به خلق آثار هنر اسلامی شده‌اند که یا خود به شهود عالم مثال دست یافته‌اند یا در محضر چنین کسانی پرورش یافته‌اند؛

سوم، این هنر حقایق مثالی را در این نظام مادی آشکار می‌سازد و به‌مثابه نردبانی برای عبور نفس از عالم محسوس به عالم غیب است؛ بنابراین، هنر اسلامی مقلد اشکال ظاهری طبیعت نیست بلکه اصول اساسی آنها را متجلی می‌کند؛

چهارم، هنر اسلامی مبتنی بر حکمت است یعنی معرفتی که سرشت معنوی دارد؛ بنابراین، هنر مزبور بر علم باطنی‌ای مبتنی است که به ظواهر اشیا نظر ندارد بلکه به حقیقت درونی آنها نظر دارد. پس، هنر اسلامی مبتنی بر علم است ولی نه علم عقلی یا تجربی بلکه علم مقدس؛

پنجم، هنر اسلامی هنری فرا فردی است و از خلاقیت فردی هنرمند به منصه ظهور نمی‌رسد؛

ششم، هنر اسلامی متأثر از ویژگی‌های محل ظهور وحی یعنی جامعه سامی و کوچ‌نشین است (نصر، ۱۳۹۴، ۱۶-۱۸).

از ذکر این مطالب معلوم می‌شود که نصر برای هنر اسلامی خصوصیاتی را بر می‌شمرد که آنها را با معنویت گره می‌زند زیرا نصر هنر اسلامی را با وجه باطنی سنت اسلام گره زد

و آن را مبتنی بر حکمت و علمی باطنی دانست که به ظواهر اشیا نظر ندارد بلکه جهان مثالی را تصویر می‌کند.

۳-۲- خاستگاه هنر اسلامی

نصر در آغاز کتاب *هنر و معنویت اسلامی* به بحث از خاستگاه هنر اسلامی و ماهیت وحدت‌بخش آن می‌پردازد. به‌عبارت‌دیگر، پرسش وی آن است که چرا وقتی به آثار هنر اسلامی نظر می‌افکنیم، علی‌رغم تفاوتی که در مواد و مصالح و فنون دارند، خود را در عالم هنری و معنوی مشابهی می‌بینیم؟

سنت‌گرای ایرانی، احتمالات مختلفی را در این باره مطرح، و بررسی می‌کند. به نظر وی سرمنشأ هنر اسلامی را در وجه درونی و باطنی سنت اسلامی، یعنی طریقت و حقیقت، باید جست‌وجو کرد و این وجه درونی به نحو انفکاک‌ناپذیری با معنویت اسلامی نیز پیوند دارد و منابع معنویت اسلامی هم عبارت است از حقایق درونی قرآن و برکت محمدی. مقصود از برکت محمدی آن است که برای شخص مسلمان حقیقت روح پیامبر تنها از طریق حدیث و سنت، حضور ندارد بلکه وی به طور نامحسوس در دل‌وجان مسلمان استقرار است. به نظر او، دلیل اینکه استادان بزرگ هنر اسلامی عشق خاصی نسبت به پیامبر ﷺ دارند یا هنرمندان شیعی علاقه وافری به اهل‌بیت علیهم‌السلام نشان می‌دهند، از همین‌جا ناشی می‌شود(همان، ۱۶)؛ بنابراین، نصر نه‌تنها هنر اسلامی را هنری معنوی دانست بلکه دلیل وحدت آثار را به خاستگاه معنوی آن پیوند زد.

۳-۳- دلائل رابطه هنر و معنویت اسلامی

پس از تعریف خاص نصر از هنر اسلامی و طرح سرمنشأ عرفانی برای آن، پرسش قابل‌طرح آن است که اندیشمند ایرانی نوشتار حاضر چگونه به اثبات رابطه هنر و معنویت اسلامی دست می‌زند؟

او در این باره به دلایل مختلفی استناد می‌ورزد:

نخست، منابع مکتوب موجود مربوط به دوره‌های خاص که رابطه معنویت و هنر را به اثبات می‌رسانند. به نظر وی، اگر نظریه خیال حکمایی چون صدرای شیرازی بررسی شود پیوند بین نظریه‌های مابعدالطبیعی و هنر آن عصر نظیر مینیاتور آشکار می‌گردد. البته در دوره‌های متعددی سنت شفاهی‌ای وجود داشته که هیچ اثر مکتوب بی‌واسطه‌ای را برجای نگذاشته تا بتوان این رابطه را نشان داد؛

دوم، از طریق تأثیری که آثار هنر اسلامی بر روی مخاطب برجای می‌گذارد؛ به نظر وی، رابطه هنر و معنویت را نه‌تنها در هنرهای قدسی چون خوشنویسی و معماری بلکه در برخی هنرهای دینی چون تعزیه نیز می‌توان پیگیری کرد؛

سوم، از راه تأثیری که شعایر اسلامی بر روی شخصیت هنرمند مسلمان برجای می‌گذارد. به‌عبارت‌دیگر، ارتباط معنویت اسلامی با هنر اسلامی را باید در نحوه شکل‌بخشی مناسک و شعائر اسلامی در ذهن و ضمیر مسلمانان، از جمله هنرمندان، پیدا کرد(همان،۱۸-۱۹)؛

چهارم، رابطه هنر و معنویت اسلامی را می‌توان از طریق آیین جوانمردی نیز دنبال کرد بدین معنا که فتوت، روح و مبدأ هدایت‌کننده بسیاری از اصناف در ایران، آناتولی، و سایر مناطق جهان اسلامی بوده و بدین نحو، فعالیت‌های پیشه‌وران را با زندگی مذهبی درآمیخته به‌طوری‌که فعالیت ظاهری ایشان تکیه‌گاهی برای عمل باطنی آنها شده است (نصر، ۱۳۸۹: ۷۶).

۳-۴- نقد نصر بر نظریه فوق و پاسخ وی از آن

نصر پس از مطرح‌کردن نظریه پیوند میان هنر و معنویت اسلامی، نقدی بر دیدگاه خود مطرح می‌کند مبنی بر اینکه پس چرا برخی فرم‌های هنری هرگز از حمایت مقامات مذهبی بهره‌مند نشدند و فقط به حمایت دربار و طبقات حاکم دلگرم بودند؟

به نظر وی، جامعه سنتی اسلامی متفاوت از جامعه غربی است. در جامعه غربی تعارض میان دین و دنیا موجب پیدایش نوعی دوگانگی شده، اما در جامعه سنتی

اسلامی عناصر دنیوی به همان اندازه عناصر مذهبی اهمیت دارند. او اضافه می‌کند که در حمایت و کاربرد هنرها میان قدرت سیاسی و قدرت مذهبی یک رابطه تکمیلی وجود داشته است. هنرهای زنانه (لطیف‌تر) یعنی موسیقی، شعر و نقاشی هنرهایی هستند که موردحمایت دربار بوده‌اند و هنرهای مردانه همچون هنر تلاوت قرآن، معماری و خوشنویسی(به‌ویژه خط کوفی) موردحمایت عناصر مذهبی بوده‌اند زیرا هنرهای دسته دوم از مرکز فعالیت‌های دینی نشئت‌گرفته است(نصر،۱۳۹۴، ۲۰-۲۱).

حال، پرسش آن است که چگونه می‌توان اثبات کرد که هنر درباری نیز از کیفیت معنوی برخوردار است؟

نصر در پاسخ به این سؤال بر این نظر است که بسیاری از صوفیان در زمره علما بوده و در دفاع از شریعت با مسجد در ارتباط بوده‌اند، اما از سوی دیگر با مرجع قدرت سیاسی نیز به‌منظور ارشاد معنوی و ارائه الگوی عملی پیوند داشتند. به‌هرحال، صوفیان در عرصه هنرهای درباری نفوذ فراوانی داشتند. گواه وی بر این مطلب آن است که بسیاری از نقاشان و استادان موسیقی سلسله‌های صفوی، عثمانی و مغولی در زمره صوفیه به‌حساب می‌آمدند؛ بنابراین، مسجد و دربار رابطه تکمیلی متقابلی در خلق فرم‌های هنر اسلامی داشتند (همان).

۳-۵- رابطه نگارگری ایرانی و معنویت، و دلائل آن

نصر در کتاب *هنر و معنویت اسلامی* می‌کوشد تا در فصول مختلف رابطه هنر و معنویت اسلامی را در هنرهای مختلف دنبال کند. وی فصل یازدهم کتاب را به مینیاتور ایرانی اختصاص داده، و می‌نویسد:

> «ارتباط میان هنر و معنویت اسلامی را در هنرهای تجسمی]نیز[... می‌توان مشاهده کرد. الگوها و اشکال هنر اسلامی یکسره با همان اصول معنوی و عقلی معنوی پیوندند... درباره مینیاتور ایرانی... توجه چندانی به اهمیت معنوی این هنر خیره‌کننده و رابطه آن با مفهوم زمان، فضا، فرم و جامع‌تر از

همه مفهوم واقعیت در فرهنگی که موجد این هنر بوده، مبذول نشده است» (همان، ۱۸۷).

نقل‌قول فوق ازاین‌جهت حائز اهمیت است که به طور خلاصه نشان می‌دهد نصر رابطه نگارگری و معنویت را با تکیه بر چه مفاهیمی دنبال می‌کند: زمان، فضا، فرم و واقعیت. به‌عبارت‌دیگر، وی باتوجه‌به هستی‌شناسی سنتی، واقعیت را منحصر در واقعیت مادی منحصر نمی‌داند و در نتیجه، زمان و مکان برای او صرفاً فیزیکال نیست؛ او فرم به‌کاررفته در نگارگری را در خدمت به همین فضا و زمان می‌داند. توضیح مطلب اینکه، نصر برای هنر اسلامی ویژگی‌هایی برشمرد که یکی از آنها عدم تقلید از جهان خارج بود. به نظر می‌رسد که بهترین مصداق برای خصوصیت مزبور نگارگری ایرانی است چون در صدد ترسیم واقعیتی فرامادی و محسوس است. در این باره نصر می‌نویسد:

مینیاتور ایرانی با پیروی کامل از مفهوم فضای منفصل و کیفی توانست سطح دو بعدی مینیاتور را به تصویری از مراتب وجود بدل سازد و بیننده را از افق حیات مادی و غیرقدسی به مرتبه‌ای عالی‌تر از وجود و آگاهی ارتقا دهد و او را متوجه جهانی سازد ما فوق این جهان جسمانی، اما دارای زمان و مکان و رنگ و اشکال خاص خود... همین جهان است که حکمای اسلامی آن را «عالم خیال» خوانده‌اند (همان، ۱۸۸-۱۸۹).

سپس، وی دوباره در این فصل به طرح نقدی بر علیه خود می‌پردازد مبنی بر اینکه چگونه مینیاتور که هنر درباری است در صدد ترسیم چنین عالمی است؟ او در پاسخ به این پرسش چنین جواب می‌دهد:

«در ایران، به‌ویژه به‌واسطهٔ گسترش نهادهای مربوط به فرقه‌های صوفیه، بسیاری از آنچه مربوط به جوانمردی و سلحشوری بود مستقیماً در طریق صوفیه جذب شد و بسیاری از هنرهای درباری را، مانند مینیاتور و موسیقی، صوفیان دنبال کردند. نمونه‌های بسیار این امر در دوره صفویه یا حتی قاجاریه... بیش از آن است که به تذکر یا شرح و بسط نیاز داشته باشد» (همان، ۱۸۹).

از جمله واژگان کلیدی عبارت فوق «دوره صفویه» و «فرقه‌های صوفیه» است که زمینه را برای پژوهش حاضر بیشتر فراهم می‌کند.

به‌هرحال از نظر نصر شواهدی وجود دارد که نشان می‌دهد مینیاتور ایرانی در صدد نشان‌دادن چنین جهانی است:

> نخست، بیشتر موضوعات نگارگری داستان‌های حماسی مانند شاهنامه یا داستان‌های معنوی مانند آثار نظامی و سعدی است، و این مضامین بیش‌تر در طریقت‌های صوفیه به‌صورت مستقیم جذب می‌شدند. در صحنه‌های نبرد شاهنامه یا در مورد آثاری مثل کلیله‌ودمنه صحنه‌های حادثه در جهانی مافوق جهان مادی اتفاق می‌افتد به همین جهت حادثه‌ای که نقاشی شده، دارای اهمیت و معنای غیر زمانی و همیشگی دارد؛
>
> دوم، به لحاظ فرمی، حیوانات و گیاهان موجود در نگاره‌ها تقلید از عالم مادی نیستند بلکه طبیعت بهشتی را نشان می‌دهد که در عالم خیال فعلیت دارد. همچنین رنگ هر کوه، ابر یا آسمان خاص و بی‌همتاست ازاین‌جهت که با رنگ طبیعت فرق می‌کند و این بی‌همتایی به عالم ملکوت اشاره دارد. رنگ‌هایی همچون طلایی، آبی کبود و فیروزه‌ای نتیجهٔ رؤیت و شهود حقیقتی است که به عالم مثال تعلق دارد. در کل فضا در مینیاتور ایرانی نمودار یک فضای ملکوتی است (همان ۱۸۸ -۱۹۴).

نکتهٔ قابل‌ذکر در پایان این بخش آنکه نصر تمام نگارگری ایرانی را مثالی نمی‌داند بلکه بر این نظر است که «سروکار اکثر مینیاتورهای ایرانی با عالم مادی و محسوس نیست» (همان، ۱۹۰).

❁ ۴- ارزیابی نظریه نصر درباره رابطه هنر و معنویت اسلامی

۴-۱- ارزیابی استدلال‌های عام نصر درباره رابطه فوق

نصر در این باره به دلایل مختلفی استناد نمود:

نخست، وی بر این باور بود که منابع مکتوبی وجود دارد که مربوط به دوره‌های خاصی هستند و رابطه معنویت و هنر را به اثبات می‌رسانند همچون ایران دوره صفوی و نظریه خیال حکمایی چون صدرای شیرازی. اما اکنون جای دو بحث باقی است: اول، آیا به‌صرف وجود نظریه خیال ملاصدرا می‌توان اثبات کرد که بین هنر و معنویت اسلامی رابطه‌ای وجود دارد؟ دوم، آیا به‌صرف وجود نظریه مزبور نگارگران نیز از آن اطلاعی داشتند تا بر مبنای آن دست به خلق اثر هنری بزنند؟ به‌عبارت‌دیگر، این استدلال نیاز به مکملی دارد که این پیوند را نشان دهد درحالی‌که خالی از این متمم است.

استدلال دوم وی مخاطب‌محور بود یعنی از راه تأثیری که آثار هنر اسلامی بر روی مخاطب برجای می‌گذاشتند. وی دراین‌خصوص به نمونه‌های مختلفی از هنر قدسی، همچون معماری مسجد، و هنر دینی، چون تعزیه، و هنر سنتی، چون شعر فارسی، مثال زد ولی سؤال آن است که آیا نگاره‌ها نیز از چنین خصوصیتی بهره‌مندند و تا بدین اندازه می‌توانند اثرگذار باشند؟ در تأثیر معماری مسجد یا اشعار مولانا و حافظ شاید کمتر کسی تردیدی داشته باشد ولی وضعیت در نگاره‌ها چندان واضح و روشن نیست و با پیچیدگی‌های خاصی همراه هست و حتی احتمال برداشت‌های مختلف وجود دارد. به‌عبارت‌دیگر، اثرگذاری نگاره‌ها تا حدودی متفاوت و نِسبی است. اگر معماری مسجد از چنین قابلیتی برخوردار است به دلیل کارکرد دینی آن است و تعزیه نیز مضمونی دینی دارد و با نگاره‌ها قابل‌مقایسه نیستند.

استدلال سوم نصر مبتنی بر شعائر بود یعنی از راه تأثیری که شعایر اسلامی بر روح و جان هنرمند مسلمان داشت. در خصوص استدلال مزبور نیز باید اعتراف کرد که همه نگارگران و هنرمندان از میزان دین‌ورزی یکسانی برخوردار نیستند و نباید همه آنها را به یک‌چشم دید چنان‌که در ادامه روشن‌تر خواهد شد.

چهارمین استدلال نصر مبتنی بر آیین جوانمردی بود به این معنا که بین فتوت و هنرهای مختلف رابطه‌ای وجود دارد که از این طریق می‌توان پیوند هنر و معنویت را نشان داد (نصر،۱۳۸۹، ۷۶). نصر مقاله‌ای با عنوان «جوانمردی و کار» دارد که در این باره به

شرح و تبیین بیشتری دست‌زده است. وی سه دیدگاه را درباره خاستگاه پیدایش فتوت مطرح می‌کند: نخست، رسم ایرانی عیاری قبل از اسلام با تصوف درآمیخته شد و فتوت را به وجود آورد؛ دوم، اخلاق مروت که شامل سخاوت و شجاعت بود در بین اعراب قبل از اسلام وجود داشت، فتوت را در سرزمین‌های اسلامی پدید آمد؛ سوم، فتوت شاخه‌ای از تصوف است (همان، ۶۴-۶۵). نصر صریحاً دیدگاه خود را دراین‌خصوص نمی‌گوید ولی احتمالاً، و باتوجه‌به علایق وی به تصوف، طرف‌دار دیدگاه سوم باشد یعنی فتوت را در پیوند با تصوف بداند. اگر این احتمال را او بپذیرد می‌توان استدلال چهارم را مکمل استدلال اول وی دانست با این بیان که تعالیم صوفیانه از طریق فتوت وارد حرفه‌ها و صنایع می‌شده است همان‌طور که پازوکی نیز صریحاً می‌نویسد: «... فتوت در حقیقت یکی از شئون تصوف است. در عالم اسلام کسانی که خود را صوفی می‌نامیدند، می‌گفتند یک صوفی باید فتی (جوانمرد) باشد...» (پازوکی، ۱۳۹۶، ۴۵). وی در ادامه می‌گوید:

> «حال اینها چه ربطی به هنر دارد؟ در پاسخ باید گفت، هنر در عالم اسلام ارتباط مستقیم با فتوت داشته، یعنی کسی که می‌خواسته وارد صنعت و پیشه‌ای شود باید وارد طریق فتوت شده و فتی می‌شده. مثلاً کسی که می‌خواسته معماری و خط یاد بگیرد باید از استادی - که این استاد نیز خود نیز اهل سلوک بوده - درس می‌گرفته و ابتدا درس فتوت یاد می‌گرفته، سپس درس فن و حرفه» (همان، ۴۷).

بنابراین، اگر این تقریر را بپذیریم می‌توانیم استدلال چهارم نصر را مکمل استدلال نخست وی بدانیم یعنی آموزه‌های عرفانی صدرا درباره خیال و زیبایی از طریق آئین جوانمردی به اصحاب حرفه‌های مختلف انتقال داده می‌شده است. اگرچه با این دفاعیه استدلال نصر موجه می‌نماید و می‌تواند رابطه هنر و معنویت را به نحو کلی اثبات کند ولی در خصوص نقاشی معضل بزرگ‌تری وجود دارد و آن اینکه در خصوص این حرفه هیچ فتوت‌نامه‌ای، چه در عصر صفوی و چه پیش از آن، وجود ندارد. به‌عبارت‌دیگر، نقاشی فاقد فتوت بوده است. مؤید سخن، ابن معمار بغدادی (م . ۶۴۲ق) در کتاب

الفتوة است که ذیل عنوان «القول فی الناقص الفتوه» می‌نویسد: «فتوت چند گروه ناقص و معیوب است: فاسقی که گناهان صغیره می‌کند، نگارگران، تقلیدکنندگان صداها، رقاصان، نوازندگان و...» (ابن‌ابی‌المکارم، ۱۹۵۸، ۱۷۶).

بنابراین، استدلال اول وی هنوز به مکمل نیاز دارد و استدلال اخیر وی بر نقاشان منطبق نیست.

۴-۲- ارزیابی استدلال‌های خاص نصر درباره رابطه نگارگری ایرانی و معنویت

وی بر این نظر بود که نگاره‌های ایرانی در صدد ترسیم عالم مادی و واقعی نیستند بلکه جهان دیگری را ترسیم می‌کنند که از آن به عالم خیال یا مثال تعبیر می‌شود. وی در این باره دو استدلال را مطرح کرد:

نخست، وی بر این نظر بود که به لحاظ موضوعی، بیشتر موضوعات نگارگری داستان‌های حماسی یا داستان‌های معنوی است که بیش‌تر در طریقت‌های صوفیه دنبال می‌شده و اساساً در جهان دیگری رخ می‌داده است.

نقدی که به نظر می‌رسد آن است که موضوعات نگاره‌ها در مضامین حماسی و معنوی خلاصه نمی‌شوند زیرا طبق نظر برخی پژوهشگران می‌توان به یک دسته‌بندی گسترده‌تری دست زد و مضامین نگاره‌ها را در این موارد گردآورد: تاریخ، دین، حماسه، عشق، واقع‌گرایی و تزیین (گرابار، ۱۳۹۰، ۱۱۳- ۱۶۰). به‌علاوه، ایراد دیگر آن است که آیا با تغییر موضوع نگاره‌ها، نحوه تصویرگری هنرمند هم متفاوت می‌گردد؟ یعنی استدلال فوق در صورتی صحیح است که وقتی هنرمندی به دنبال واقع‌نمایی است به گونه دیگری تصویر کند درحالی‌که چنین اتفاقی رخ نمی‌دهد. افزون بر این، آیا به‌صرف اینکه مضمون داستان‌ها مربوط به جهان واقعی نیست، کافی است که آن را مثالی بدانیم؟ به‌عبارت‌دیگر، اینکه نگارگران هم در صدد ترسیم چنین عالمی باشند نیاز به‌ضمیمه دلیل دیگری دارد.

استدلال دوم سنت‌گرای ایرانی آن بود که رنگ کوه، ابر یا آسمان خاص است و با رنگ

طبیعی فرق می‌کند؛ وی، سپس، چنین نتیجه گرفت که این بی‌همتایی به عالم ملکوت اشاره دارد.

در اینجا نیز جای طرح این ایراد هست که به‌صرف تفاوت رنگ نمی‌توان آن را دلیل بر عالمی دیگر گرفت. آنچه عارفان در خصوص عالم مثال گفته‌اند تنها این است که حقایق آن از رنگ، شکل و اندازه بهره‌مندند اما اینکه رنگی متفاوت داشته و هنرمند هم همان رنگ را می‌خواسته ترسیم کند، نیاز به اثبات دارد. به‌عبارت‌دیگر، تفاوت رنگ می‌تواند برآمده از ذوق و تخیل هنرمند باشد. با این توضیحات معلوم می‌شود که استدلال‌های نصر در خصوص مثالی بودن نگاره‌ها چیزی را اثبات نمی‌کند؛ بنابراین، باید کوشید تا بحث را از مسیر شواهد و مدارک تاریخی دنبال کرد. ادامه پژوهش حاضر ازاین‌جهت حائز اهمیت است که خود نصر در چند جایِ کتاب هنر و معنویت اسلامی در نقد به درباری بودن نگارگران، آنها را با تصوف گره‌زده بود و به برهه تاریخی صفوی استناد ورزیده بود (رک: ۲۱؛۱۸۹).

❁ ۵- بررسی اسناد و مدارک تاریخی

با مطالعه آثار زیر تلاش می‌شود تا رابطه هنر و معنویت اسلامی از طریق شرح احوال یا تحلیل محتوایی متون دنبال شود.

۵-۱- زیست‌نامه هنرمندان

۵-۱-۱- دیباچه مرقعات

مرقع مجموعه‌ای از قطعات مختلف نقاشی، طراحی و خوشنویسی است که در دفتری به شیوه‌ای مخصوص گردآوری شده است. معمولاً حواشی صفحات مرقع با تذهیب یا تشعیر آرایش پیدا می‌کنند و اسامی سفارش‌دهنده و گردآورنده در ابتدا و همچنین تاریخ اتمام کار در پایان آن نوشته می‌شود. مرقع‌سازی در ایران از نیمه قرن دهم هجری معمول شده و این امر با کاهش سفارش‌های کتاب‌آرایی همراه بوده است (پاکباز، ۱۳۸۳، ۵۳۰).

به لحاظ تاریخی، قدیمی‌ترین نمونه موجود از مرقع مربوط به عصر شاهرخ و متعلق به شاهزاده بایسنقر میرزاست؛ بنابراین، به نظر می‌رسد که برای نخستین‌بار، تیموریان فکر ساخت مرقع را به وجود آوردند. ظاهراً اضافه‌کردن دیباچه به اول مرقع نیز از ابداعات تیموری است زیرا نخستین دیباچه مرقع شناخته شده، دیباچه مرقع خواجه عبدالقادرِ گوینده، موسیقی‌دان و خوشنویس دربارهای آل جلایر و تیموری است(رحیمی پردنجانی، ۱۴۰۲، ۲۰). سنت دیباچه‌نگاری در عصر صفوی نیز ادامه یافت و دیباچه‌هایی در این عصر نگاشته شده است که می‌توان به این موارد اشاره کرد: دیباچه دوست‌محمد بر مرقّع بهرام میرزا (۹۵۱ ق)، دیباچه قطب‌الدّین محمّد بر مرقّع شاه‌تهماسب(۹۶۴ ق)، دیباچه بر مرقّع شاهقلی خلیفه مُهردار (۹۶۵ق)، دیباچه مالک دیلمی بر مرقع امیرحسین بیک (۹۶۸ق)، دیباچه شمس‌الدین محمد وصفی بر مرقع ۲۱۳۸.H توپقاپی سرای استانبول (۹۸۴ق)، دیباچه‌ای به خط محمد محسن بر مرقع ۲۱۵۷.H توپقاپی سرای استانبول (۹۹۰ق) (همان: ۲۴).

۵-۱-۱-۱- دیباچه دوست‌محمد

در اثر فوق، دوست‌محمد گواشانی سخن را چنین آغاز می‌کند:

«... لطیف‌ترین صورتی که مصوران نگارخانه معنی مجالس ایجاد و اختراع را بدان بیارایند حمد مبدعی است که حروف عالیات و صور متعالیات نگاشته قلم تحریر و افراشته رقم تصویر اوست و به حکم «جف القلم بما هو کائن إلی یوم‌الدین» صور مؤتلف و پیکر مختلف اعیان را که در خزانه غیب و نهان‌خانه لاریب به‌مقتضای «کنت کنزاً مخفیاً» مختفی بود به داعیه «فأحببت ان اعرف فخلقت الخلق لاعرف» به انامل تقدیر پرده عدم از چهره وجود در ربود... صانعی که مجموعه صورت انسانی را که از جامعیت صور و معانی عالم ثانی است در کارگاه «خلق الله آدم علی صورته» بر صفحه ایجاد به خوب‌ترین وجهی پرداخت و لوح

وجودش را... در مدارج «تخلقوا باخلاق الله» آینه‌کردار مظهر اسما و آثار خود ساخت...»(گواشانی، ۲۰۱۴: ۴).

این اثر ازاین‌جهت حائز اهمیت است که نویسنده خود یکی از هنرمندان عصر صفوی است و از عبارت‌های وی معلوم می‌گردد که با برخی مفاهیم عرفانی آشنایی داشته است؛ در ذیل به برخی از آنها اشاره می‌شود:

نخست، او به روایت جف‌القلم استشهاد می‌کند که یکی از تکیه‌گاه‌های بحث عرفاست. معنای روایت آن است که قلم تقدیر بر آنچه تا روز قیامت خواهد آمد، خشک شده است. عارفان از این روایت، برای علم الهی قبل از ایجاد استناد می‌کنند (امینی‌نژاد، ۱۳۹۰: ۴۷۵). به‌عنوان‌مثال، مولانا برای حل مسئله علم باری‌تعالی و افعال بندگان می‌گوید:

«همچنین تأویل قد جف القلم بهر تحریضست بر شغل اهم
پس قلم بنوشت که هر کار را لایق آن هست تأثیر و جزا
کژ روی جف القلم کژ آیدت راستی آری سعادت زایدت» (بلخی، ۱۳۷۳، ۷۶۹).

دوم، در نقل‌قول بالا روایت «کنت کنزاً مخفیاً» همان روایت گنج مخفی است که عرفا برای مفهوم تجلی از آن استفاده کرده‌اند و مفاد آن این است که ذات حق پنهان و در پرده غیب بوده ولی چون دوست داشت که ظهور کند، ظهور کرد (ابن‌عربی، ۱۹۴۶، ج۲، ۲۷). در اینجا گواشانی به‌صورت تلویحی به آموزه عرفانی اعیان ثابته نیز اشاره دارد زیرا توضیح می‌دهد که صور موجودات مختلف (اعیان خارجی) در علم الهی پنهان بودند و وجود خارجی نداشتند (اعیان ثابت)، اما بر اساس تجلی الهی ظهور و بروز خارجی یافتند.

سوم، عارفان معتقدند که حق‌تعالی همه حقایق را در ذات خود دارد و از حقایق موجود در ذات الهی به حروف عالیات یا حروف اصلیات تعبیر می‌کند که در متن فوق به آن اشاره شده است (رک: آملی، ۱۴۲۲، ج۲، ۳۵۳).

چهارم، گواشانی با تکیه بر روایت «خلق الله آدم علی صورته» سعی دارد تا با خوانش

عرفانی رابطه انسان و خدا را توضیح دهد و او را مظهر تمام اسما و صفات الهی می‌داند. در پایان نقل‌قول فوق نیز با استناد به روایت «تخلقوا باخلاق الله» انسان را مظهر اسما و صفات الهی می‌داند.

پنجم، در ادامه مرقع مزبور آمده است: «آن انسان کامل و در طریقه کمال مکمل که اول پیکری که از محض نور وجود بر صفحه هستی جلوه نمود طرح عالی شجره ثمره او بود و آن نهال به آب رحمت و جمال برآمده از هر دوحه‌اش هزار گل کرامت و هدایت بگشود، و...» (گواشانی، ۲۰۱۴،۵). در این عبارت واژه عرفانی انسان کامل به کار رفته است. به نظر نیکلسون، ابن‌عربی اولین کسی است که اصطلاح انسان کامل را به کار برده است. به نظر او ابویزید بسطامی نیز اصطلاح «انسانِ کاملِ تمام» را به کار گرفته ولی آن را به نحوی معنا کرده که کاملا وارد مقام فنا می‌گردد و دیگر آن معنای خاصِ ابن‌عربی و جیلی از انسان کامل را ندارد (سعیدی‌زاده، ۱۳۹۸: ۶۵).

درهرصورت، این عبارت‌پردازی‌ها نشان می‌دهد که گواشانی با عرفان نظری و معنویت آشنایی داشته است اما اینکه آیا واقعاً نگارگری ارتباطی با عالم مثال داشته باشد، امر دیگری است که نیاز به دلیل دارد.

به‌علاوه، دوست‌محمد در *دیباچه* خود به ذکر احوال برخی از نقاشان عصر صفوی نیز پرداخته است. اگرچه وی برخی از آنها همچون سلطان محمد، آقا میرک اصفهانی و کمال‌الدین حسین را از جنبه زیباشناختی نگاره‌هایشان ستوده، ولی درباره برخی از آنها به جنبه معنوی‌شان نیز اشاره کرده است. به‌عنوان نمونه، وی درباره محمد قدیمی می‌نویسد: «دیگر مصور شبیه‌کش شاعر آراسته به‌صورت باطن و ظاهر مستوثق به لطف واحد الاحد مولانا محمد المشهور به قدیمی که تقدیم معنی را بر صورت دانسته و آنچه گفته و کشیده آن‌چنان بایسته» (گواشانی، ۲۰۱۴، ۱۶). در این عبارت «ظاهر و باطن» و «صورت و معنا» که دو روی یک سکه‌اند، قابل‌توجه است اما نباید فراموش کرد که در آن به «شبیه‌کش» نیز تعبیر شده است یعنی وی شبیه‌کشی است که برای معنا اهمیت بیشتری نسبت به‌صورت ظاهری قائل است. در اینجا پارادوکسی در کار است؛ گواشانی از طرفی،

قدیمی را شبیه‌کش می‌داند و از طرف دیگر، بر این نظر است که معنا را بر صورت مقدم می‌دارد؛ جمع بین این دو مطلب چگونه ممکن است؟

به نظر می‌رسد که مقصود آن است که قدیمی نوعی واقع‌نمایی را در تصویرگری به کار می‌بندد ولی در این باره تمرکزش بیش از آن که بر روی صورت واقعی و خارجی باشد بر روی تصویر ذهنی است که از آن موجود قصد دارد. در این باره، شواهدی نیز وجود دارد:

نخست، گواشانی در ادامه همین متن چنین گفته است: «و آنچه گفته و کشیده آن‌چنان بایسته» (همان) و نگفته: «و آنچه گفته و کشیده آن‌چنان که بوده».

دوم، این برداشت از متن دیباچه دوست‌محمد با محتوای دیباچهٔ قصه‌خوان و وصفی که در ادامه می‌آید، هماهنگ‌تر است. سوم، شاهدی خارج از دیباچه‌هاست. سام میرزای صفوی (۱۳۸۸) در کتاب *تحفه سامی* در شرح‌حال یکی از شعرای عصر خویش به نام معانی یزدی می‌نویسد: «در شاعری خود را کم از شعرای نامی نمی‌داند، اما در شعر او، به معنی «المعنی فی بطن الشاعر» به حسب ظاهر، معانی کم می‌توان یافت. هر چند تخلصش معانی است، شعرش خالی از معانی است...» (۲۹۰- ۲۹۱).

همچنین، باید اضافه کرد که برخی عبارت‌پردازی‌های دوست‌محمد در شرح‌حال‌نویسی نیز قابل‌توجه است. به‌عنوان نمونه، وی در خصوص محمد قدیمی به «مستوثق به لطف واحد الاحد» تعبیر کرد یا درباره استاد حسن‌علی می‌نویسد: «... محتاج به لطف قادر لم‌یزلی استاد حسن‌علی...» (همان). این قبیل عبارت‌پردازی‌ها، خود نشانگر میزان توجه گواشانیِ نقاش به لطف حق متعال است که نباید از آن غفلت ورزید.

۵-۱-۱-۲- دیباچه قطب‌الدین محمد قصه‌خوان

نویسنده درباره نقاشان می‌نویسد:

«پوشیده نماند که خیال‌های غریبه و انگیزه‌های عجیبه ایشان مشهور هر دیار و منظور اولی الابصار است و قوت مخیله و تراکت طبع که این طبقه راست

از اهل صنعت، هیچ‌کس را نیست و پیکری را که در لوح خاطر نقاش چهره می‌گشاید در آیینه خیال هر کس روی ننماید» (قصه‌خوان، ۱۳۷۲، ۲۸۳).

از این عبارت به دست می‌آید که نقاشان قوه خیال قوی‌ای دارند که آنها را از دیگران متمایز می‌کند اما اینکه این قوه خیال در پیوند با عالم خیال نیز باشد، متن فوق هیچ اشاره‌ای به آن نمی‌کند. به‌علاوه، جمله «و پیکری را که در لوح خاطر نقاش چهره می‌گشاید»می‌تواند گواهی بر برداشت پیش‌تر از تعبیر «صورت و معنا»ی گواشانی باشد یعنی نگارگر از قوه خیال قوی برخوردار است و درعین‌حال، تصویر را بر اساس الگوی واقعیت خارجی ترسیم نمی‌کند بلکه به ذهن و خاطر خود مراجعه می‌کند.

قطب‌الدین محمد، نام چند تن از استادان نقاشی از جمله خواجه میرک و استاد بهزاد را می‌برد و ابیاتی در توصیف بهزاد آورده که جنبه معنوی و عرفانی ندارد (همان، ۳۱۵). به‌هرحال، در این دیباچه نیز مدرکی بر پیوند معنویت و نگارگری، یافت نشد.

۵-۱-۱-۳- دیباچه شاه قلی خلیفه مهردار

نویسندهٔ مرقع پس از حمد خدا می‌نویسد:

... و اگر کلک تصویرت بر لوح وجود قدم ننهد* قلم وجود قدم از حیز عدم برندارد

ای زبود تو عالمی را بود کیست غیر تو موجد و موجود

هرکجا بنگرم تویی منظور هر طرف رو کنم تویی مشهود

هر طرف شاهدی به جلوه ناز تو مشاهد شده به چشم شهود (شاه قلی، ۲۰۱۴، ۱).

در این عبارت اندیشه عرفانی وحدت وجود روشن است. طبق این اندیشه، وجودی بی‌کران تمام هستی را پر کرده به‌نحوی‌که دیگر جایی برای وجود غیر باقی نمی‌گذارد؛ بنابراین، به نظر می‌رسد که نویسنده با مسائل عرفانی آشنایی داشته اما معلوم نیست که خود وی نیز در زمره نقاشان بوده باشد. تنها از نام وی می‌توان فهمید که منصب «مهرداری»[1]

---

۱. دهخدا (۱۳۷۷) درباره این حرفه می‌نویسد:

در عهد صفویان مهردار یا وزیر مهر همیشه در مجلس شاه نزدیک وی می‌نشسته است. مهرداران شاه سه تن بوده‌اند، یکی...

پیشه وی بوده است. به‌علاوه، در دیباچه فوق سخنی از شرح احوال نقاشان به میان نیامده است[1]. درهرصورت، این متن بیشتر به حمد و ستایش خداوند و شاه‌تهماسب پرداخته شده است. در نتیجه، مدرکی خاص مبنی بر این که نقاشان ارتباطی با معنویت داشته باشند، یافت نشد.

۵-۱-۱-۴- دیباچه مالک دیلمی

در این دیباچه دیلمی[2]، از جمله خوشنویسان عصر صفوی، به حمایت امیرحسین بیگ از صنعت مرقع‌سازی اشاره کرده، و می‌نویسد:

> و چون... این رفعت و امارت پناه... خطوط و تصویرات به نظر شریف ایشان می‌رسانیدند... قطعه‌ای نفیس که هر یک چون قطعه یاقوت صفا و قیمتی تمام داشت و رسائل حسن خط و المسائل که با زینتی مالاکلام بود به هم رسید و صفحات صور حسنه و اوراق نقوش مستحسنه که هریک از استادی کامل به‌دقت تمام حاصل شده بود با آن خطوط منضم گردید (دیلمی، ۲۰۱۴، ۱۹).

از لابه‌لای این عبارت می‌توان فهمید که وجوه زیباشناسانه خطوط و نگاره‌ها مدنظر دیلمی و امیرحسین بیگ قرار گرفته است. سپس، وی از بهزاد و مظفرعلی یاد می‌کند و از رابطه استاد- شاگردی و مهارت آن دو سخن به میان می‌آورد(همان، ۲۰) اما هیچ اشاره‌ای به ارتباط این دو هنرمند با معنویت مطرح نمی‌کند. از بررسی این دیباچه نیز مدرک خاصی بر اثبات رابطه بین معنویت و نقاشان یافت نشد.

وزیر مهر، دیگری، مهردار مهر شرف نفاذ، و این دو هر یک قسمتی از نامه‌ها و فرمان‌های شاهی را مهر می‌کرده و برخی از احکام را نیز به هر دو مهر می‌رسانده‌اند، سومی مهردار قشون که فقط احکام مربوط به سرداران و سپاهیان و مسائل جنگی را مهر می‌کرد (ج۱۴،۲۱۸۹۶).

۱. دلیل ذکر دیباچه مزبور در اینجا صرفاً استقرای تام دیباچه‌ها در چارچوب زمانی مورد بحث بود.

۲. درباره اصالت تبریزی یا قزوینی وی اختلاف‌نظر است. او بیشتر خطوط، خصوصاً نستعلیق، را خوب می‌نگاشته و بر موسیقی و شعر نیز آگاهی داشته است (سام میرزای صفوی، ۱۳۸۸، ۱۴۹).

۵-۱-۱-۵- دیباچه شمس‌الدین محمد وصفی

از متن این اثر معلوم می‌شود که وصفی خود جزو خوشنویسان عصر صفوی بوده است (وصفی، ۲۰۱۴، ۳۳). در این دیباچه دو عبارت در خصوص نقاشی قابل‌توجه است:

نخست، وقتی وی قلم را به دو قسم نباتی و حیوانی تقسیم می‌کند، و قلم نباتی را ابزاردست خوشنویسان و قلم حیوانی را ابزاردست نگارگران می‌داند، درباره دسته اخیر چنین می‌نویسد:

> دیگر قلم حیوانی است و آن از موست و در این باب موشکافان مانی فرهنگ و جادوطبعان خطایی و فرنگ تصویرات و خیالات عجیبه و نقش‌ها و انگیزهای غریبه برانگیخته‌اند مثل استاد مانی و استاد بهزاد و مظفرعلی و مولانا علی مصور، دیگر نادرالعصری مولانا کپک عکاس الهروی که تصویرات و خطوط عکس نموده و عکس الوان و الوان افشان و رنگ‌های گوناگون و طراحی و مثنی را هیچ فردی از افراد انسانی بهتر و نیکوتر از وی نکرده است حقاً که پری‌پیکری و حور منظری که بر لوح خاطر نقاش و بر صفحه ضمیر طراح جلوه نماید در آیینه خاطر هیچ‌کس روی ننماید (همان، ۳۲ و ۳۴).

از این عبارت معلوم می‌شود که نقاشان قوه خیال قوی‌ای دارند که تکیه‌گاه آنها تصاویر ذهنی است و تعدادی از نقاشان صفوی نظیر بهزاد و مظفرعلی چنین بوده‌اند.

دوم، وصفی بر این نظر است که در توصیف و تمجید صور و اشکال نقاشان نمی‌توان حق مطلب را ادا کرد؛ سپس، خود وی درباره صوری که آنها خلق می‌کنند، چنین می‌نویسد:

> «ز بس لطف و پاکیزگی و تمیز نگنجد به‌جز جان درو هیچ‌چیز
> ز اشکال گل‌ها و نقش طیور بهشتی ز باد خزان بی‌قصور
> هزاران گل و لاله و شاخ‌وبرگ همه امن از آسیبِ باد و تگرگ» (همان، ۳۴).

این ابیات می‌تواند شاهدی بر سخن نصر باشد زیرا یادآور سخن وی است که می‌گفت:

حتی حیوانات و نباتات صحنه‌های مینیاتور صرفاً تقلید از عالم طبیعت نیست، بلکه کوششی است در مجسم ساختن آن طبیعت بهشتی و آن خلقت اولیه و فطرت، همان فردوس برین و جهان ملکوتی که در این لحظه نیز در عالم خیال یا عالم مثال فعلیت دارد. به همین ترتیب، رنگ هر کوه، ابر یا آسمان یگانه است و با رنگ‌های طبیعی تفاوت دارد؛ این یگانگی و بی‌همتایی به عالم ملکوت اشاره دارد... (نصر، ۱۳۸۹، ۱۹۰).

حال، آیا می‌توان دو مطلب فوق را به یکدیگر ضمیمه کرد بدین نحو که منشأ تصاویر ذهنی نگارگران خیال متصلی است که در پیوند با خیال منفصل بوده است و نتیجه همان چیزی شود که نصر می‌خواهد؟ باید اعتراف کرد که این ابیات با سخن نصر قرابت دارند اما معضل مهم زبان شاعرانه وصفی است بدین معنا که وی در صدد ستایش و تمجید نقاشان است و معلوم نیست که واقعاً نیز وی بخواهد آثار آنها را با عالم مثال گره زند.

۵-۱-۱-۶- دیباچه یک مرقع صفوی به خط محمد محسن

محمد محسن از نقاشان و خوشنویسان قرن ده هجری بوده که در خط نستعلیق مهارت داشته است (کریم‌زاده،۱۳۷۰ ،ج۳، ۱۰۷۸). نویسنده دیباچه درباره نگاره‌های موجود در مرقع خویش می‌نویسد:

صورت‌خانه‌ای است که مصوران شیرین‌قلم* و محرران نازک رقم در تصویرات آن کمال قدرت از قوه به فعل آورده در تحریرات و تکسیرات آن صفت اعجاز به ظهور رسانیده‌اند*

لطفی که گل و سنبل و ریحان دارد در گلشن دهر نقش انسان دارد

هر صورت زیبا که کشیدند اینجا ز غایت لطف گوئیا جان دارند (محمد محسن، ۲۰۱۴، ۳۷).

در نثر و نظم فوق مهارت نقاشان مورد ستایش واقع شده است تاحدی‌که گویی

تصاویر زیبای آن‌ها جان دارند و زنده‌اند. وی در ادامه هر برگی از مرقع را چنین توصیف می‌کند: «هر ورقی بهشت‌آیین مشتمل بر رنگی دیگر از شقایق* و بوی دگر از ریاحین* نه شقایقش را از پایمال باد خزان پژمردگی* و نه ریاحینش را از دست بُرد بَرد دی افسردگی» (همان).

این عبارت، بر رنگ‌وبوی خاص آثار تأکید دارد و آنها را به‌نوعی باقی و غیرفانی می‌داند یعنی همان چیزی که نصر (۱۳۹۴) باورداشت: «فضا در مینیاتور ایرانی در واقع نمودار این فضای ملکوتی است و اشکال و رنگ‌های آن جلوه‌ای از اشکال و رنگ‌های همین عالم مثالی است... مینیاتور... خود پژواکی از لذات و شادی‌های بهشت است» (۱۹۴).

نویسنده دیباچه در ادامه می‌نویسد: «این مرقع که زبس حسن و جمال* خلق را واله و شیدا دارد* صنعتش نیست حد خلق مگر* نظر از عالم بالا دارد* این طرح بدیع که نبود دومین* تمثال بهشت است که آمد به زمین...» (همان).

اگرچه در این عبارت اخیر نویسنده در مقام توصیف زیبایی مرقع برآمده و آن را مرهون لطف الهی دانسته است اما می‌توان از زاویه دیگری نیز به این عبارت نگریست؛ زیبایی مرقع مزبور محصول آثاری است که در آن گردآوری شده است و از این طریق، عبارت وی به طور باواسطه آثار موجود در خود مرقع را نیز شامل می‌شود. آیا این عبارات مؤیدی برای نصر به شمار می‌آیند؟

در اینجا نیز باید اذعان کرد که ظاهر این عبارت‌ها به متن نصر نزدیک است ولی جای ذکر دو مطلب باقی است:

نخست، نصر در مقام خوانش نگاره‌هاست یعنی آنها را رمزی دانسته و در صدد معنایابی برای آنهاست ولی نگارنده دیباچه در مقام توصیف نگاره‌هاست و بین توصیف و تفسیر فرق است ازاین‌جهت که در مقام توصیف، توصیف‌گر به دنبال فهم معنای اثری نیست بلکه صرفاً خصوصیات و زیبایی آن اثر را وصف می‌کند ولی در مقام تفسیر، و به عبارت دقیق‌تر تأویل، مؤوّل از ظاهر اثر به باطن سیر می‌کند و برای آن معنایی در نظر می‌گیرد.

دوم، به نظر می‌رسد که عبارت‌های مؤلف دیباچه خود مشتمل بر صور خیال مجاز و استعاره است و این متفاوت از زبان نصر است که در مقام خوانش با عبارت‌های حقیقی و عاری از صور خیال به سراغ فهم نگاره‌ها می‌رود.

۵-۱-۲- گلستان هنر

از مطالعه این اثر معلوم می‌شود که در روابط بینامتنی با برخی دیباچه‌های پیشین واقع شده است. به‌عنوان نمونه، قاضی احمد قمی (۱۳۸۳) در فصل چهارم و ذیل عنوان«در ذکر احوال نقاشان» عینا می‌نویسد:

«پوشیده نماند که خیالات عجیبه و انگیزهای غریبه اهل این صنعت مشهور هر دیار و منظور اولو الابصار است و قوت مخیله و نزاکت طبع که این طبقه راست از اهل صنعت، هیچ‌کس را نیست پیکری که در لوح خاطر نقاش چهره می‌گشاید در آیینه خیال هر کس روی ننماید» (۱۲۹).

در این عبارت نیز صحبت از قوه خیال است چنان‌که قمی درباره ابراهیم میرزا نیز چنین نگاشته است: «... در تصویر ید بیضاء داشتند به فکر دقیق و رأی ثاقب و خیال عمیق تصرفات نیکو در آن می‌نمودند» (۱۴۲- ۱۴۳). به‌عبارت‌دیگر، صرفاً سخن از خیال متصل است.

خصوصیت *گلستان هنر*، در قیاس با دیباچه‌ها، آن است که احوال نقاشان دوره صفوی مفصل‌تر و بی‌پرده‌تر مطرح شده است. به نظر می‌رسد که می‌توان از نحوه توصیفات وی به یک طبقه‌بندی دست زد:

نخست، نگارگرانی که به جنبه مثبت زیست آنها اشاره شده است؛ به‌عنوان نمونه، برای قدیمی از وصف «ابدال صفت» (همان، ۱۴۰) استفاده کرده یا درباره استاد خویش مولانا محمدامین اوصاف متعددی به کار گرفته: «... کمال درویشی و آدمی‌گری و استعداد و اهلیت و قابلیت و کمالات و حیثیات داشت...» (همان، ۱۴۸) یا در مورد ابوالمعصوم میرزا چنین گفته است: «...

همیشه در صحبت او اهل هنر و استعداد و فقرا و نامرادان جمع بودند و از خوان احسان او تمتع می‌یافتند» (همان، ۱۴۹). وی از صفت درویشی و آدم‌گری برای افراد دیگری چون مولانا حبیب‌الله (همان، ۱۵۱) و میر یحیی نیز (همان، ۱۵۳) استفاده کرده و درباره مولانا ندر علی (همان، ۱۵۵) چنین افزوده است: «... در لباس نمدپوشی و درویشی می‌گشت بغایت پیر نورانی با صفا بود...»؛

دوم، نگارگرانی که به برخی جنبه منفی زندگی آنها اشاره شده است؛ به‌عنوان‌مثال، درباره خواجه عبدالعزیز (همان، ۱۴۱) و مولانا علی (همان، ۱۴۴) آورده که به جعل مهر شاهنشاهی دست زده‌اند؛

سوم، نگارگرانی که درباره شخصیت آنها سکوت شده و هیچ اشاره‌ای نشده است و تنها به ابعاد تخصصی‌شان پرداخته شده است همچون مولانا مظفرعلی (همان، ۱۴۱) و سیاوش بیگ (همان، ۱۴۸)؛

اما در اینجا چند مطلب قابل‌ذکر است:

نخست، توصیفاتی که در دسته نخست قرار گرفتند و به‌عنوان توصیفات مثبت از آنها یاد شد، دامنه وسیعی را در برمی‌گیرند که نباید تفاوت آن‌ها را فراموش کرد. به‌عنوان نمونه، درباره المعصوم میرزا به سخاوت و مردمی‌بودن وی اشاره شد که به معنای عارف یا باطنی بودن او نیست. به‌عبارت‌دیگر، از تمایز بین زیست اخلاقی و عرفانی نباید غفلت ورزید. در این دسته توصیفاتی وجود دارد که جنبه صوفیانه دارد نظیر ابدال و درویش؛ حتی از برخی آثار نگاشته شده در همین عصر می‌توان برای فهم این واژگان کمک گرفت. به‌عنوان نمونه، الئاریوس (۱۳۶۳) در سفرنامه خویش[1] درباره ابدال دوره صفوی توضیحات قابل‌توجهی ارائه می‌دهد:

یک گروه روحانی دیگر در ایران وجود دارد که گویا نسب خود را از حضرت علی علیه‌السلام می‌دانند. این گروه]،[ابدال و مانندِ گونه‌ای راهبان هستند که بالاپوش بدریختی مانند

۱. وی سفرنامه خویش را در سال ۱۰۶۵ قمری نگاشته و دو سال بعد منتشر کرده است (رک: دانش پژوه، ۱۳۸۵، ۱۸۳).

ملوانان که وصله‌خورده و ناجور دوخته شده است، به تن دارند. عده‌ای از آنان پوستین پشمی بر تن دارند که آن را با بندی شبیه مار به بدن محکم می‌کند. این بند را وقتی که به مقام ابدال می‌رسند، از استاد خود به نشانه رسیدن به مرحله خرد و دانایی دریافت می‌کنند... در مساجد مکان کوچکی را برای آنها ساخته‌اند که بتوانند در آنجا به سر برند (۳۳۴-۳۳۳).

و یا صادقی(۱۳۲۷)، از نقاشان و تذکره‌نویسان عصر صفوی، درباره استادش میرصنعی می‌نویسد: «... شخصی درویش‌وش و ریاضت‌کش بود...» (۷۵)؛ همچنین،وی درباره میرقربی آورده است: «... میر... در حق من]یعنی صادقی[دعای خیر کرد... چون درویش و صادق‌القول بود امید است که دعایش مستجاب شده باشد» (۸۵). این‌گونه تعابیر بار معنایی درویش‌صفتی را برای ما قابل‌فهم‌تر می‌کنند. او درباره کاکای قزوینی می‌نویسد: «... در باطن خیلی هموار و آدمی صفت بود» (۱۹۸). از هم‌جواری واژگان می‌توان فهمید که «درویشی» و «آدمی» نوعی صفات باطنی بوده‌اند که اولی رنگ‌وبوی صوفیانه بیشتری داشته و دومی به‌نوعی تعادل اخلاقی نزدیک است.

دوم، چه‌بسا هنرمندانی چون دوست‌محمد گواشانی که یادی از کیفیت زیست آن در این اثر نشده (رک: همان، ۹۹) ولی از زیستی معنوی برخوردار بوده‌اند چنان‌که نگارنده از دیباچه مرقعش برخی جنبه‌های عرفانی زیست وی را استخراج نمود. به‌عبارت‌دیگر، فقدان نام برخی نگارگران در تذکره‌نامه‌ها یا سکوت درباره چگونگی زندگی آنها به معنای فقدان زیست معنوی آنها نیست بلکه چه بسا بتوان با حفاری متن‌هایِ موجود به نکات ایجابی یا سلبی تازه‌ای در خصوص آنها دست یافت.

سوم، برخی از این نگارگران صرفاً در صنف نقاشان قرار نداشتند بلکه اهل کمالات دیگری چون خوشنویسی نیز بوده‌اند. بی‌تردید، فضای عرفانی و معنوی که در این عرصه وجود داشته بر روحیه و زیست هنرمند نگارگر مؤثر بوده و نباید آن را نادیده گرفت. سخن روشن‌تر اینکه، برای فهم ابعاد معنوی نگارگران نباید ساده‌انگاری کرد و به‌صرف توصیفات مستقیم مکتوب بسنده کرد.

چهارم، از شرح‌حال برخی نگارگران *گلستان هنر* معلوم می‌شود که به دنبال واقع‌نمایی نیز بوده‌اند. در این باره می‌توان به دو نمونه از هنرمندان دربار شاه‌تهماسب اشاره کرد که قمی به سرگذشت آنها دست‌زده است؛ یکی، مولانا قدیمی است که علی‌رغم توصیفات صوفیانه‌ای که نویسنده کتاب در خصوص وی داشته، چنین نیز می‌گوید: «مرد ابدال صفت بوده و شاه عالم پناه رضوان جایگاه، شاه‌طهماسب، جهت شبیه کشیدن او را در کتابخانه معموره نگاه داشت» (همان، ۱۴۰) یا درباره میر مصور می‌نویسد: «... شبیه‌کش و پاکیزه کار بود. به‌غایت تصویر را لطیف و رعنا می‌ساخته»(همان، ۱۳۹).

با تکیه بر این اثر معلوم می‌شود که بین برخی نگارگران و معنویت پیوندی برقرار بوده ولی معنای این سخن مثالی بودن نگاره‌ها نیست.

۵-۱-۳- مناقب هنروران

در اثر فوق، نگاشته ۹۵۵ قمری، به شرح‌حال برخی تصویرسازان ایرانی عصر صفوی نیز پرداخته است اما اصلا به جنبه‌های معنوی و عرفانی هیچ یک از آنها اشاره‌ای نمی‌کند؛ می‌توان توصیفات وی(۱۳۹۹) در این کتاب را چنین دسته‌بندی کرد:

الف) هنرمندانی که صرفاً نامی از آنها به میان می‌آید یا نسبت استاد و شاگردی‌شان معلوم می‌گردد نظیر میر زین‌الدین اصفهانی که شاگرد میر مصور (۱۴۵) بوده است؛

ب) هنرمندانی که به برخی جنبه‌های منفی زندگی آنها اشاره می‌شود مثل خواجه عبدالعزیز اصفهانی که به «اخلاق بد مسموم» (۱۴۷) بوده است؛

ج) هنرمندانی که بیشتر جنبه‌های فنی و هنری کارشان موردتوجه قرار گرفته است همچون بهزاد که «سرآمد مصوران نامدار و شهره دار و دیار» (۱۴۵) بوده است.

از این اثر می‌توان به نکته دیگری درباره اسناد تاریخی مربوط به زیست‌نامه‌ها اشاره داشت مبنی بر اینکه دغدغه‌ها و احوال درونی خود مورخان و میزان اطلاعات در دسترس ایشان نیز در نحوه تاریخ‌نگاری‌شان مؤثر بوده است؛ بنابراین، نباید صرفاً با نگاهی

پوزیتویستی به سراغ اسناد تاریخی رفت و سریع به نتیجه‌گیری رسید زیرا در این صورت برخی امور از نظر پنهان خواهد ماند.

۵-۱-۴ و ۵- تحفه سامی و مجمع‌الخواص

اگرچه این دو اثر به شرح‌حال شاعران مربوط می‌شوند ولی ازآنجایی‌که برخی از آنها نقاش بوده‌اند، به مناسبت ذکری از آنها نیز در این دو به میان آمده است؛ ازاین‌جهت، می‌توان آنها را به‌عنوان سند تاریخی برای بحث به شمار می‌آورد. کیفیت شرح‌حال‌نویسی سام میرزا در *تحفه سامی* که تألیف آن در ۹۵۷ هجری آغاز شده و در ۹۷۲ پایان‌یافته (ولش،۱۳۸۵، ۸۴)، را می‌توان چنین طبقه‌بندی کرد:

الف) کسانی که صرفاً یادی از آنها به میان آورده است مانند نباتی تبریزی که «به نقاشی و لاجوردشویی اوقات می‌گذرانید» (سام میرزا، ۱۳۸۸، ۲۹۹)؛

ب) شاعرانِ نقاشی که تصویرگری آنها مورد ستایش واقع شده است نظیر آقامیرک که «در طراحی و تصویر بی‌نظیر زمان» (همان،۹۲) بوده است؛

ج) نقاش شاعرانی که از منش آنها با صفات مثبت یاد شده است همچون دوست‌محمد گواشانی که «جوان آدمی و خوش‌صحبت و شوخ‌طبع» (همان،۱۵۱) توصیف شده است؛

د) آنهایی که از آنها با صفات ذمیمه یاد شده است. اگرچه در این اثر چنین تعبیری درباره شاعران نقاش چندان چشمگیر نیست ولی آنچه جای تأمل دارد عبارت بحث‌برانگیزی است که درباره ملک قاسم نقاش دارد؛ سام میرزا می‌گوید: «]وی[شیرازی بود و می‌گفت از اولاد]شاه شجاع[کرمانی‌ام و به‌غیراز این عیبی نداشت که مصور بود...» (همان،۱۲۰).

اگر این عبارت نسخه فوق را بپذیریم معنای آن این است که تصویرگری از حرفه‌های مذموم بوده است مگر اینکه نسخه آستان قدس رضوی و نسخه همایون فرخ را بپذیریم که در آنها عبارت بالا فاقد «که» هست (رک: همان، پاورقی ۷)؛ در این صورت، معنای

متن آن خواهد بود که بزرگترین ایراد قاسم نقاش انتسابش به شاه شجاع صوفی است. به نظر می‌رسد که برداشت نخست با متن دیباچه دوست‌محمد گواشانی (۲۰۱۴) همخوان است زیرا او نیز درباره حرفه نقاشی چنین می‌نویسد: «و اگر ارباب تصویر را به ظاهر شرع سر خجالت در پیش است اما آنچه از کتب اکابر مستفاد می‌گردد مآل این کار منتهی به حضرت دانیال پیغمبر می‌شود» (۱۱).

کیفیت شرح‌حال‌نویسی صادقی در *مجمع‌الخواص* که تألیفش بین سال‌های ۱۰۰۷ق تا ۱۰۱۰ق تمام یافته (ولش، ۱۳۸۵، ۸۴)، را نیز می‌توان به ترتیب فوق طبقه‌بندی کرد؛ به‌عنوان‌مثال، شاه محمود رهی(صادقی کتابدار،۱۳۲۷، ۲۶۴) در دسته اول، میر سیدعلی مصور (همان،۹۷) در دسته دوم، ابراهیم دردی به جهت حیا و ادب (همان، ۹۲) در دسته سوم، و خواجه عبدالعزیز (همان، ۲۵۵) به دلیل تقلید مهرشاهی در دسته چهارم قرار می‌گیرد.

از مطالعه این دو اثر می‌توان به مطالب زیر پی برد:

نخست، در شرح‌حال نگارگران لایه دیگری جز خوشنویسی و دیگر صنایع به آن اضافه می‌شود بدین معنا که فضای شعر و سرودن انواع اشعار عاشقانه یا صوفیانه یا منقبتی بر احوال نگارگران نیز بی‌تأثیر نبوده است؛ بنابراین، اگر برخی از شاعران وابستگی به فرقه‌های صوفیه داشته‌اند، نظیر ابوالوفای قلندر «از دراویش شاه نعمت‌الله ولی» (همان، ۳۰۱) یا امیر سعدالحق «از سادات نوربخشی»(سام میرزای صفوی، ۱۳۸۸، ۸۸)، بی‌تردید این ترددها و ارتباطات با فرق صوفیه بر روی برخی نگارگران شاعر نیز مؤثر واقع می‌شده است.

دوم، در این دو اثر نیز از توصیفات صوفیانه درباره برخی شعرا استفاده شده است نظیر درویش‌نهاد(همان، ۸۹)، صوفی‌وش (صادقی، ۱۳۲۷، ۲۸۰).

سوم، شرح‌حال برخی افراد در تذکره‌های فوق جای چون‌وچرا دارد بدین معنا که نباید ساده‌انگاری کرد و به‌صرف توصیف صوفیانه از کسی وی را شخصیتی عارف پنداشت. به‌عنوان نمونه، صادقی بیگ افشار، ازیک‌طرف، استادش میرصنعی شاعر را درویش‌صفت

و ریاضت‌کش توصیف می‌کند و از سوی دیگر، آن را شیفته پسری می‌داند که در کوی وی همیشه پرسه می‌زده است(همان، ۷۵). این دست از نمونه‌ها، در *مجمع‌الخواص* اندک نیست و می‌تواند صعوبت و پیچیدگی‌های کار را بیشتر نمایان کند.

۵-۲- قانون‌الصور

این رساله تنها نوشته تخصصی در عرصه نقاشی محسوب می‌شود، هر چند که زمان‌نگارش آن، حدود ۱۰۰۶ق، (ولش، ۱۳۸۵، ۸۴) خارج از چارچوب زمانی مقاله پیش روست اما باتوجه‌به زیست بخش نخست زندگی صادقی در دوران صفویه نمی‌توان به سادگی از این رساله عبور کرد؛ بنابراین، از چند جهت حائز اهمیت است:

نخست، صادقی بیگ، به هنگام بحث از دغدغه دستیابی به استاد برای خود می‌گوید:

«شد آخر هادیم روشن‌ضمیری چراغ افروز راهم دستگیری
مروت پیشه‌ای نیکو نهادی فرید عصر نادر اوستادی» (دانش‌پژوه، ۱۳۴۹، ۱۵).

این ابیات در وصف استاد وی، مظفرعلی، نشان از برخی صفات وی دارد: «روشن‌ضمیر»، «مروت‌پیشه» و «نیکونهاد»؛ توصیفاتی که بیشتر بار معنایی اخلاقی دارد تا عرفانی. اما خواننده به هنگام مطالعه دیگر ابیات همین اثر متوجه می‌گردد که این قضیه کلیت نداشته است زیرا او در ذیل فصل «در نصیحت فرزند» آورده:

مجو تعلیم ز استادان تصویر که از فرزند خود دارند تقصیر
اگر فهمت کند سستی درین فن بشاگردی گرایی تا بمردن
و گر کردی بآسانیش تفهیم حسد گردد حجاب راه تعلیم
بود مردی نه مرد ریش و دستار که در قید حسد باشد گرفتار
نمی‌گویم که خود سر رهسپر باش ولی جویای مرد راهبر باش (همان، ۱۶)؛

ناظم در اینجا به معضلات عصرش اشاره کرده و به مخاطب خاطرنشان می‌سازد که نباید پیش کسانی رفت که در امر آموزش کوتاهی می‌کنند یا به رذیله اخلاقی حسد گرفتارند

ولی نباید غافل شد که در نهایت او را به مرد راهبر توصیه می‌کند و به طور ضمنی، معلوم می‌شود که مرد راهبر کسی است که از نوعی تعادل و کمال در امر آموزش برخوردار باشد.

دوم، از دیگر ابیات این رساله به دست می‌آید که مظفرعلی، هنرمند عصر شاه‌تهماسب، نیز به دنبال واقع‌نمایی بوده:

«به تمثال کسی کردی چو رغبت　　چنانش ساختی کز اصل صورت

نیـارستی کسـی فرقـی نهـادن　　مگر از جنبش و از ایستادن»(همان، ۱۵)؛

سوم، در این اثر تعبیر قابل‌توجه دیگری نیز وجود دارد و آن، «صورت - معنی» است. به‌عنوان‌مثال، وی می‌گوید:

«ره صورتگری چندان سپردم　　که از صورت بمعنی راه بردم» (همان)؛

حال، آیا می‌توان این بیت را دلیلی بر دیدگاه نصر دانست بدین معنا که نقاشان عصر صفوی اهل معنویت بودند به‌گونه‌ای که در صدد تصویر عالم دیگری جز عالم ماده بوده‌اند چون از صورتِ ظاهری به ملکوت و مثال آن منتهی می‌شدند همان‌طور که صادقی نیز اذعان می‌کند؟

در پاسخ به این پرسش باید گفت که وی قبل از بیت فوق چنین آورده است:

«کشم رخت هوس در کوی صورت　　شوم معنی طلب از روی صورت

دلم را کـز فـن صـورت خبـر بـود　　به خود در راهِ معنی پی سپر بود» (همان)؛

بنابراین، باید مجموع این ابیات را مدنظر قرار داده و سپس، به جمع‌بندی رسید. مقصود از واژه هوس نوعی تمایل نفسانی به‌صورت است؛ بنابراین، سخن وی ناظر به جمال‌پرستی است زیرا پیروان مکتب جمال تلاش می‌کنند تا از طریق مشاهده زیبایی مخلوقات به زیبایی ذات حق متعال نائل آید و البته مهم‌ترین آفت پیشروی ایشان، افتادن به ورطه هوس‌های نفسانی است(سعیدی‌زاده، ۱۴۰۰، ۱۱۴). صادقی در این ابیات نشان می‌دهد که از صورت به معنا عبور کرده ولی درعین‌حال خود را دچار آلودگی‌های نفسانی نمی‌کند. اما ادعای عبور از صورت را تا چه حد می‌توان از صادقی پذیرفت؟

ممکن است از *مجمع‌الخواص* موارد نقضی برای آن یافت؛ به‌عنوان‌مثال، خاطراتی که

درباره علاقه خود به یوسف چلبی (صادقی، ۱۳۲۷، ۱۱۶) یا پسر مولانا نامی (همان، ۲۱۴-۲۱۵) نگاشته، قابل‌تأمل است. البته می‌توان چنین دفاع کرد که این وقایع مربوط به دوران جوانی وی است و این ابیات مربوط به ایام پیری وی.

به‌علاوه، از برخی اسناد تاریخی معلوم می‌شود که استفاده از الفاظی چون صورت و معنا در بین شاعران نقاش صفوی رواج داشته است. به‌عنوان نمونه، سام میرزای صفوی (۱۳۸۸) در ذیل احوال مانی شیرازی می‌نویسد:

«... چون مصور بی‌بدل و نقاش بی‌نظیر بوده، اشعارش خالی از صورتی نیست چنانچه گوید...

"مانی" که بود و صورت بی‌معنی‌اش، چه بود؟ "مانی" منم که چهره‌گشای معانیم» (۲۳۰-۲۳۱).

در نتیجه، ابیات صادقی الزاما سر از عالم مثال در نمی‌آورد.

۵-۳- منابع تاریخ صفویه

با مطالعه منابع تاریخی این عصر معلوم می‌شود که این آثار اطلاعات یکدستی در اختیار خواننده قرار نمی‌دهند. در برخی از آنها هیچ اطلاعی درباره هنرمندان مطرح نشده است. به‌عنوان‌مثال، *تذکره شاه‌طهماسب* که به قلم خود پادشاه صفوی است، بیشتر به شورش‌های شاهزادگان، عزل و نصب‌ها و خواب‌های وی اشاره دارد. تنها مطلب قابل‌ذکر اینکه وی بر اساس رؤیایی که دیده در سن بیست‌سالگی از تمام محرمات توبه می‌کند: «... در وقتی که از هرات کوچ کرده به زیارت مشهد مقدس... می‌رفتم می‌رسید محمد پیش‌نماز مدینه مبارکه... در خواب دیدم که به من می‌فرماید که از مناهی بگذر که تو را فتوحات خواهد شد...» (شاه‌طهماسب، ۱۳۴۳، ۳۰). در برخی منابع، صرفاً به نام برخی نقاشان اشاره شده است. به‌عنوان نمونه، در کتاب *جواهر الاخبار* که تألیف آن ۹۸۴ق به اتمام رسیده، در ذیل عنوان «صفات حمیده» درباره علاقه دوران جوانی شاه‌طهماسب به نقاشی سخن به میان آمده و به نام برخی نقاشانی اشاره شده که

پادشاه به آنها توجه داشته است نظیر سلطان محمد مصور (منشی قزوینی، ۱۳۷۸، ۱۴۴). می‌توان به منابع دسته سومی اشاره کرد که به ستایش نگارگر هم پرداخته است مثلاً در کتاب *حبیب‌السیر*، به تألیف ۹۲۷ تا ۹۳۰ق، درباره کمال‌الدین بهزاد می‌نویسد: «مظهر بدایع صور است و مظهر نوادر هنر قلم مانی رقمش ناسخ آثار مصوران عالم و بنان معجز شیمش ماحی تصویرات هنروران بنی‌آدم...» (خواندمیر،۱۳۸۰، ج۴، ۳۶۲). این عبارت‌پردازی صرفاً مدحی بر نگارگر سده‌های نهم و دهم هجری است و در ادامه، خواندمیر به نقش امیرعلیشر نوایی در رشد بهزاد اشاره می‌کند و در پایان نگارگر موردبحث را «صافی اعتقاد» توصیف می‌کند (رک: همان). برخی منابع متأخرتر از صفوی اول اطلاعات بیشتری در اختیار ما می‌گذارند. به‌عنوان‌مثال، در *خلدبرین*، به تألیف ۱۰۷۸ق، دو مطلب قابل‌توجه است:

نخست، در کتاب فوق برخی همچون مظفرعلی (واله اصفهانی، ۱۳۷۲ ، ۴۶۷)، سیاوش بیگ گرجی(همان، ۴۷۰) و علی اصغر کاشی (همان، ۴۷۱) مورد ستایش هنری واقع شده‌اند ولی میر زین‌العابدین، به «سلامت نفس و حسن اخلاق و رعایت ادب» نیز توصیف شده است (همان، ۴۶۷-۴۶۸). نویسنده، در ادامه، سخن از صادقی بیگ به میان آورده است و از برخی معایب وی پرده برداشته است (همان، ۴۶۹).

دوم، واله اصفهانی درباره شاه‌طهماسب به‌عنوان کسی که در این حرفه آموزش‌دیده، چنین می‌نویسد: «الحاصل این شهریار... در کم زمانی و اندک فرصتی صورت هر اندیشه که بر پرنیان خیال هر یک از نادره‌کاران این فن التیام یافت بر لوح ظهور چهره گشود...»(همان، ۴۶۷). این عبارت وی، ناظر به قوه خیال است و نه بیش از آن یعنی شاه‌طهماسب می‌توانست به‌سرعت هر تصویری که به ذهن استادکاری می‌آمد، ترسیم کند. حال، آیا می‌توان گفت که برداشت مثالی از نگاره‌ها صرفاً مختص به سنت‌گرایان است و اساساً چنین فهمی در تاریخ صفویه وجود نداشته است؟

نقاوة الآثار فی ذکر الاخیار که در سال ۱۰۷۰ق تحریر یافته، اطلاعات جالبی در اختیار ما می‌گذارد. نویسنده ذیل عنوان «کیفیت احوال شقاوت‌مآب ملاحده» به نقش اغواگری

شیطان نسبت به انسان اشاره نموده و توضیح می‌دهد که در هر دوره‌ای ابلیس به نحوی مردم را فریب می‌دهد؛ دراین‌خصوص، وی به مانی نقاش مثال می‌زند و می‌نویسد:

... در ولایت چین، مانی نقاش که در فن نقاشی و تصویر سرآمد اهالی آن سرزمین بود... آن ملعون دقایق آن فنون را معجزه خودساخته دعوی نبوت کرد... با بعضی مخصوصان گفت که من به آسمان می‌روم و بعد از یک سال می‌آیم، مرا در پایان فلان کوه طلب کنید تا کتاب جهت شما بیاورم و شعبی در آن کوه پیدا کرده قوت یک‌ساله به‌تدریج به آنجا کشید و رفت و در این یک سال صورت کائنات را آنچه در آسمان و زمین بود... بر طوماری تصویر کرده... و آن طومار را به خلایق نموده گفت خداوند تعالی در عوض کتاب به من داد و صورت موجودات به من نمود و حقیقت و کیفیت جمیع آنچه در این طومارست مرا محقق شد و علم بماسوی مرا تعلیم کرد... (افوشته‌ای نطنزی،۱۳۷۳، ۵۰۹ - ۵۱۰).

اگرچه متن نطنزی قدری متأخر از زمان صفوی اول است ولی دیدگاه وی از چند جهت قابل‌استفاده است:

نخست، مانی چهره منفوری در نظر این مورخ دارد؛ دیگر اینکه، مانی مدعی شده که خدا صورت همه موجودات را به وی عطا کرده و از این طریق، علم به حقیقت همه آنها را پیدا کرده است. این ادبیات تا حدی نزدیک به دیدگاه نصر درباره نگارگری است ولی نباید فراموش کرد که مانی با دروغ تا سرحد پیغمبری این ادعا را داشته است. فارغ از اینکه مانی پیامبر بوده یا نبوده، و با تعلیق اینکه خود این داستان اصیل است یا جعلی، طرز تلقی نطنزی که تا حدی نزدیک به عصر صفوی اول است قابل‌توجه است از این نظر که نگارگر از طریق الهام می‌تواند به حقیقت اشیا برسد، هر چند که برای رسیدن به چنین خواسته‌ای باید پیامبر بود. ممکن است خواننده با این ایراد مواجه شود که حتی اگر چنین تلقی مثالی از نگاره‌ها وجود داشته باشد مربوط به صفویه دوم است و ربطی به چارچوب زمانی مقاله حاضر ندارد.

در پاسخ به این چالش، باید به متنی دیگر از عصر صفوی اول اشاره کرد و آن *دیباچه دوست‌محمد بر مرقع بهرام میرزاست*. دوست‌محمد تلاش می‌کند تا برای حرفه نگارگری سرسلسله‌ای قداست آمیز پی‌ریزی کند؛ وی در این باره، پس از اشاره به دانیال نبی، سخن از مانی به میان می‌آورد و داستان فوق را، باعرضه نه‌چندان منفورمانی، تکرار می‌کند:

... مانی دعوی پیغمبری آغاز کرد و این معنی را در لباس صورت‌گری در دیده مردم جلوه قبول داد. مردم از او معجز طلب داشتند. او یک ذرع حریر گرفته به غاری درآمد و فرمود تا مغاره را مسدود کردند. چون یک سال از عزلت او بگذشت، از آنجا بیرون آمد و حریر را ظاهر ساخت. در آنجا صورت انسان و حیوانات و اشجار و طیور و انواع اشکال که جز در آیینه عقل به دیده خیال صورت نتوان بست و جز در صورِ وهم و گمان در عالم عیان بر صفحه امکان نتواند نشست منقش و مصور کرد (گواشانی،۲۰۱۴، ۱۲).

این عبارت، اگرچه مشابه نقل‌قول قبلی است ولی از دقایق و ظرائف بیشتری برخوردار است زیرا به نحو ضمنی تحلیل می‌کند که چگونه‌مانی صور را مصور کرده است. در اینجا سخن از خیال متصل‌مانی است ولی نه به‌تنهایی بلکه به مدد آیینه عقل شهودی؛ یعنی عقل شهودی حقایقی را دریافت می‌کند و قوه خیال مانی تصویرسازی کرده است. البته نباید کاملاً متن را آرمانی و مثالی‌زده کرد زیرا در ادامه صحبت از وهم و گمان نیز شده است یعنی قوه خیال مانی به‌تنهایی و مستقل از عقل هم بازیگری می‌کرده است؛ بنابراین، برداشت مثالی‌گونه درباره نقاشی در عصر صفوی وجود داشته است هر چند که ممکن است به بهانه‌مانی گاه لحن عبارت مثبت یا منفی باشد.

۵-۴- سفرنامه‌های ونیزیان

۵-۳-۱- سفرنامه کاترینو زنو

این سفرنامه (۱۳۸۱) بیشتر به نزاع شاه اسماعیل اول و سلطان سلیم عثمانی می پردازد و تنها مطلب قابل ذکر این است که پادشاه عثمانی پس از رسیدن به تبریز برخی هنرمندان را از ایران به دربار خود منتقل کرد (۲۷۹).

۵-۳-۲- سفرنامه آنجوللو

اگرچه سفرنامه فوق (۱۳۸۱) نیز عصر شاه اسماعیل اول را پوشش می‌دهد اما عمدتا جنبه‌های نظامی و نزاع‌های وی را با جزئیات بیشتری توضیح می‌دهد و هیچ مطلب قابل استفاده‌ای برای پرسش مقاله مطرح نمی‌کند.

۵-۳-۳- سفرنامه بازرگان ونیزی در ایران

این سفرنامه (۱۳۸۱)، چنان‌که از نامش پیداست، متعلق به بازرگانی است که نام وی مجهول است. اگرچه گزارش وی به لحاظ زمانی، همچون دو سفرنامه قبل، به دوران شاه اسماعیل نخست مربوط می‌شود ولی، متفاوت از آن‌دو، به تاخت و تازهای سلطان سلیم اشاره‌ای نمی‌کند. ممکن است برای خواننده برخی قتل‌های اسماعیل همچون قتل مادرش (رک: همان، ۴۳۶)، یا چگونگی برگزاری جشن‌ها (همان، ۴۵۰)، یا طرز تلقی مردم نسبت به او (همان، ۴۵۶) و برخی کردارهای شنیعش (۴۵۷) جالب یا عجیب باشد اما به‌هرحال، درباره رابطه هنرمندان و معنویت سخن به میان نیاورده است.

۵-۳-۴- سفرنامه وینچنتو دالساندری

سفرنامه اخیر(۱۳۸۱) به لحاظ زمانی به دوران شاه‌تهماسب مربوط می‌شود و اطلاعات قابل‌توجهی درباره وی ارائه می‌دهد: عدم خروج از کاخ به مدت ۱۱ سال(همان، ۴۶۵)، بی‌رغبتی به جنگ (همان، ۴۶۶)، علاقه به زنان و طلا (همان، ۴۶۷)، معامله جواهر(همان، ۴۶۹)؛ بااین‌وجود، هیچ اطلاعی درباره مسئله تحقیق عرضه نمی‌کند.

❁ نتیجه

اکنون باید بار دیگر پرسش اصلی تحقیق را تکرار کرد: با تکیه بر اسناد و مدارک تاریخی موجود، تا چه حد می‌توان رابطه نگارگری و معنویت را در تمدن اسلامی اثبات کرد؟ در این باره از دو متد استفاده شد: یکی، مراجعه به شرح‌حال نگارگران و دیگری، تحلیل متون.

از مراجعه به زیست‌نامه‌ها معلوم می‌شود که در برخی نگارگران صفوی روحیات صوفیانه یا خوی اخلاقی وجود داشته است ولی صرف این روحیه چه چیزی را اثبات می‌کند؟ آیا این روحیه می‌تواند به اثر نیز منتقل شود؟ بی‌تردید سنت‌گرایی چون نصر این ادعا را دارد ولی از نظر نگارنده چنین ادعایی نیاز به دلیل دارد. البته در این باره نصر به شواهدی استناد ورزید نظیر محتوای حماسی و معنوی نگاره‌ها یا فرم خاص آنها درحالی‌که از هر دوی آنها جواب داده شد: نخست، مضمون نگاره‌ها متنوع است و منحصر در مضامین معنوی و حماسی نیست؛ دوم، با تغییر مضمون، تغییری در فرم پدید نمی‌آید؛ سوم، صرف مضمون اخلاقی یا حماسی و حتی عارف بودن برخی نگارگران دلیل بر تصویر جهان مثالی نخواهد بود. چهارم، تفاوت رنگ و شکل نگاره‌ها نیز الزاماً نشان از عالم خیال ندارد بلکه ممکن است که برخاسته از قوه خیال او باشد. شاهد این ادعا تحلیل برخی متون صفوی است که وقتی درباره نقاش سخن به میان می‌آورند بیشتر بر قوه خیال آنها متمرکزند. دراین‌خصوص می‌توان به آثار قصه‌خوان، وصفی، قمی و واله اصفهانی استشهاد کرد. تعبیر به «صورت/ معنا» از جمله شواهدی است که می‌تواند مؤیدی برای دیدگاه نصر باشد ولی اگر صورت و معنا تعبیر دیگر همان ظاهر و باطن باشد الزاماً معنای باطن جهان مثال نیست بلکه باطن می‌تواند معنایی ذهنی باشد که درون هنرمند است و نه بیشتر. باید اعتراف کرد که برخی عبارت‌پردازی‌ها در *دیباچه وصفی* و *محمد محسن* شبیه به عبارت‌های نصر است و ممکن است خوانش و فهمی مثالی از نگاره‌های صفوی عرضه کند ولی زبان تمجیدی، شاعرانه و خیال‌انگیز آنها متفاوت از زبان حقیقی و تأویلی نصر است. بااین‌وجود، از برخی آثار دیگر نظیر *دیباچه دوست‌محمد* یا *نقاوة الآثار* نطنزی می‌توان به بهانه سخن از مانی چنین طرز تلقی‌ای درباره نگاره‌ها را استنباط نمود. در پایان باید به برخی متون ساکت نظیر سفرنامه‌ها یا *دیباچه دیلمی و شاه قلی خلیفه* اشاره کرد که اطلاعات چندانی درباره مسئله تحقیق در اختیار ما نمی‌گذارند ولی باید توجه داشت که عدم اطلاعات در این متون خود به منزله اطلاعات است.

منابع

۱. آملی، حیدر (۱۴۲۲ق). *تفسیر المحیط الاعظم*، با تحقیق و تعلیق محسن موسوی تبریزی، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت ارشاد اسلامی.

۲. ابن‌ابی‌المکارم، شیخ ابی‌عبدالله (۱۹۵۸). *الفتوة*، بغداد، مکتبة المثنی، مطبعة شفیق.

۳. ابن‌عربی، محمد (۱۹۴۶). *فصوص‌الحکم*، با تعلیق ابوالعلاء عفیفی، قاهره، داراحیاء الکتب العربیه.

۴. الئاریوس، آدام (۱۳۶۳). *سفرنامه آدام الئاریوس*: بخش ایران، ترجمه احمد بهپور، تهران، ابتکار.

۵. افوشته‌ای نطنزی، محمود (۱۳۷۳). *نقاوة الآثار فی ذکر الاخیار در تاریخ صفویه*، به اهتمام احسان اشراقی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

۶. امینی‌نژاد، علی (۱۳۹۰). *حکمت عرفانی: تحریری از درس‌های عرفان نظری استاد یدالله یزدان‌پناه*، قم، مؤسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی(ره).

۷. بلخی، محمد (۱۳۷۳). *مثنوی معنوی*، به کوشش توفیق سبحانی، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت ارشاد اسلامی.

۸. بی‌نا (۱۳۸۱)، سفرنامه بازرگان ونیزی در ایران، *سفرنامه‌های ونیزیان در ایران*، ترجمه منوچهر امیری، تهران، خوارزمی، صص ۳۷۵-۴۵۸.

۹. پازوکی، شهرام (۱۳۹۶). *حکمت هنر و زیبایی در اسلام*، تهران، مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری، متن.

۱۰. پاکباز، رویین (۱۳۸۱)، *دایرةالمعارف هنر*، فرهنگ معاصر، تهران.

۱۱. حسینی، رضا (۱۳۸۳). *بررسی مفهوم و معنویت در نقش و نگاره‌های نقاشی ایرانی*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه شاهد، تهران.
۱۲. خلیلی، سمیه (۱۳۹۵). *رابطه هنر و عرفان اسلامی با تأکید بر اندیشه سید حسین نصر*، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه پردیس فارابی، قم.
۱۳. خواندمیر، غیاث‌الدین (۱۳۸۰).*تاریخ حبیب السیر*، تهران، خیام.
۱۴. جووان، ماریا آنجوللو(۱۳۸۱). سفرنامه آنجوللو، *سفرنامه‌های ونیزیان در ایران*، ترجمه منوچهر امیری، تهران، خوارزمی، صص۲۸۳- ۳۷۳.
۱۵. دانش‌پژوه، محمدتقی(۱۳۴۹). «قانون‌الصور»، *مجله هنر و مردم*، شماره ۹۰، صص۱۱-۲۰.
۱۶. دانش‌پژوه، منوچهر(۱۳۸۵). بررسی سفرنامه‌های دوره صفوی، اصفهان، انتشارات دانشگاه اصفهان، انتشارات فرهنگستان هنر.
۱۷. دیلمی، مالک (۲۰۱۴). «مرقع امیرحسین بیگ؛ دیباچه مالک دیلمی»، Album prefaces and other documents on the history of calligraphers and painters, Wheeler M. Thackston, Brill, Leiden; Boston, pp۱۸-۲۱.
۱۸. دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). *لغت‌نامه دهخدا*، تهران، ناشر مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
۱۹. رحیمی باغ‌ابریشمی، عادله (۱۴۰۰). *بازسازی انتقادات بر دیدگاه‌های تفسیری سید حسین نصر دربارهٔ آثار هنر اسلامی*، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشگاه ادیان و مذاهب، قم.
۲۰. رحیمی پردنجانی، حنیف (۱۴۰۲)، «مطالعه‌ای در سیر تحول ساختار دیباچه‌های مرقع عصر صفوی»، *مجله نگره*، شماره ۶۵، صص ۱۸- ۳۵.
۲۱. زنو،کاترینو (۱۳۸۱)، سفرنامه کاترینو زنو،*سفرنامه‌های ونیزیان در ایران*، ترجمه منوچهر امیری، تهران، خوارزمی، صص۱۹۷- ۲۸۱.
۲۲. سام میرزای صفوی (۱۳۸۸)، *تحفه سامی*، به کوشش احمد مدقق یزدی، یزد، سامی.
۲۳. سعیدی‌زاده، محمدجواد (۱۴۰۰). «بررسی انتقادی دیدگاه بورکهارت درباره نگارگری ایرانی»، *مجله جاویدان خرد*، دوره ۱۸، شماره ۴۰، صص ۸۹-۱۱۸.
۲۴. سعیدی‌زاده، محمدجواد (۱۳۹۸). نقد و بررسی تفاسیر بورکهارت از آثار بصری هنر اسلامی، رساله دکتری، دانشگاه ادیان و مذاهب، قم.
۲۵. شاه‌طهماسب (۱۳۴۳). *تذکره شاه‌طهماسب*، برلین، کاویانی.

۲۶. شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۱). «معنویت دینی در نقاشی‌های دوران صفوی و عثمانی»، *جامعه‌شناسی کاربردی*، شماره ۱۳، بهار و تابستان ۱۳۸۱، صص ۱۳۳-۱۵۰.

۲۷. صادقی کتابدار(۱۳۲۷). *تذکره «مجمع‌الخواص» به زبان ترکی چغتای*، ترجمه عبدالرسول خیام‌پور، تبریز، چاپخانه اختر شمال.

۲۸. قصه‌خوان، محمد (۱۳۷۲). «دیباچه»، *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی: مجموعه رسائل در زمینه خوشنویسی، مرکب‌سازی، کاغذگری، تذهیب و تجلید*، تحقیق و تألیف مایل هروی، مشهد، بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی، صص۲۷۹-۲۸۸.

۲۹. کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی (۱۳۷۰). *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی*، لندن، انتشارات مستوفی.

۳۰. گرابار، الگ (۱۳۹۰). *مروری بر نگارگری ایرانی*، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، تهران، مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.

۳۱. گواشانی، دوست‌محمد (۲۰۱۴).«مرقع بهرام میرزا؛ دیباچه دوست‌محمد»، *dna secaferp mublA* Wheeler M. Thackston, *sretniap dna srehpargillac fo yrotsih eht no stnemucod rehto*, Brill, Leiden; Boston, pp۴-۱۷.

۳۲. محمد محسن (۲۰۱۴). «دیباچه یک مرقع صفوی به خط محمد محسن»، *dna secaferp mublA* Wheeler M. Thackston, *sretniap dna srehpargillac fo yrotsih eht no stnemucod rehto*, Brill, Leiden; Boston,pp۳۵-۳۷.

۳۳. معین‌الدینی، محمد (۱۳۹۹). «نقد مفهوم سالک/عارف - هنرمند از دیدگاه سنت‌گرایان بر اساس مطالعات تاریخ اجتماعی»، *مجله تحقیقات تاریخ اجتماعی*، سال دهم، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۹، صص ۲۷۵-۲۹۵.

۳۴. منشی قزوینی، بوداق (۱۳۷۸). *جواهر الاخبار*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محسن بهرام‌نژاد، تهران، میراث مکتوب.

۳۵. مهردار، شاه‌قلی خلیفه (۲۰۱۴). «مرقع شاه‌طهماسب؛ دیباچه شاه‌قلی خلیفه مهردار»، *mublA* Wheeler M. *sretniap dna srehpargillac fo yrotsih eht no stnemucod rehto dna secaferp*, Brill, Leiden; Boston,pp۱-۳.

۳۶. نصر، حسین (۱۳۸۹). «جوانمردی و کار»، *هنر و زیبایی در عرفان ایران: مجموعه‌مقالات*

درباره هنر و زیبایی در نشریه عرفان ایران، گردآوری و تدوین: لادن اعتضادی، تهران، حقیقت، صص۶۳-۸۶.

۳۷. نصر، سید حسین (۱۳۸۵). *معرفت و معنویت*، ترجمه انشاءالله رحمتی، تهران، دفترپژوهش و نشر سهروردی.

۳۸. نصر، سید حسین (۱۳۹۴). *هنر و معنویت اسلامی*، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، تهران، مؤسسه انتشارات حکمت.

۳۹. واعظ موسوی، سیده غزاله (۱۳۸۷). *هنر معنوی از دیدگاه سید حسین نصر و تحلیل نگاره‌های شاهنامه بایسنقری براین‌اساس*، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشگاه الزهرا، تهران.

۴۰. واله اصفهانی، محمد یوسف (۱۳۷۲). خلد برین: ایران در روزگار صفویان، به کوشش میرهاشم محدث، تهران، بنیاد موقوفات محمود افشاری.

۴۱. وصفی، شمس‌الدین محمد (۲۰۱۴).«دیباچه»، *stnemucod rehto dna secaferp mublA* Wheeler M. Thackston, Brill, Leiden; *sretniap dna srehpargillac fo yrotsih eht no* .۳۴-Boston,pp۳۲

۴۲. ولش،آنتونی (۱۳۸۵). *نگارگری و حامیان صفوی: بررسی تحولات دوره گذار از مکتب قزوین به مکتب اصفهان*، ترجمه روح‌الله رجبی، تهران، فرهنگستان هنر.