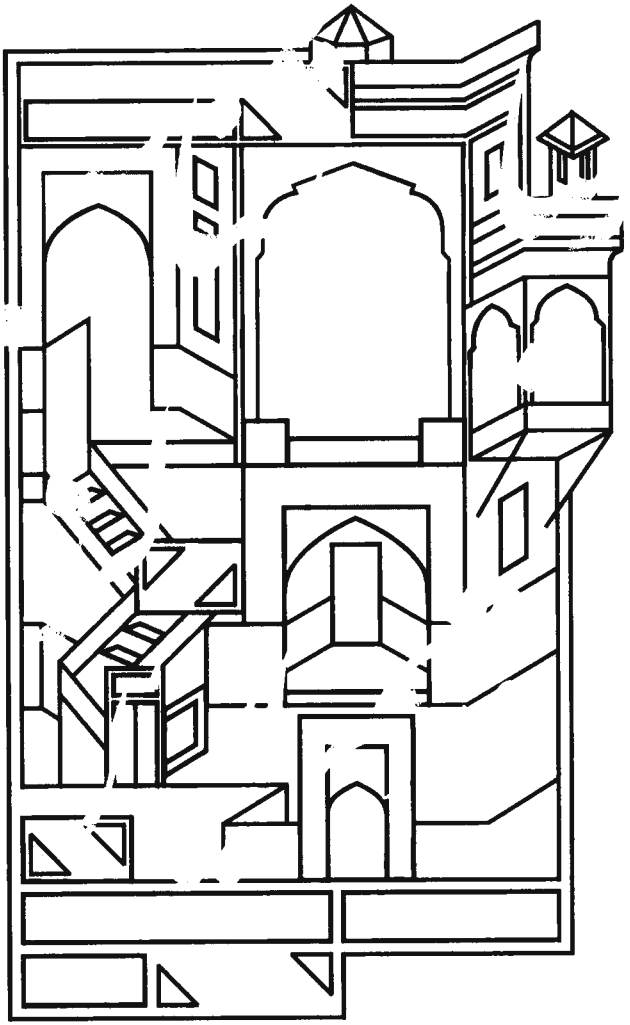
# زیبایی‌شناسی معماری قدیم ایران

دکتر آرامش سلیمی مقدم

بسم الله الرحمن الرحيم

# زیبایی‌شناسی نگارگری قدیم ایران

سرشناسه بابائی‌فلاح، هادی، ۱۳۶۲ -
عنوان و نام پدیدآور زیبایی‌شناسی نگارگری قدیم ایران (در آرای صاحب‌نظران معاصر)/ نویسنده هادی بابائی‌فلاح؛[برای] معاونت پژوهش و آموزش.
مشخصات نشر تهران:شرکت انتشارات سوره‌مهر، ۱۴۰۰.
مشخصات ظاهری ۲۰۰ ص.: مصور (رنگی).
شابک ۹۷۸-۶۰۰-۰۳-۵۰۷۱-۰
وضعیت فهرست‌نویسی فیپا
یادداشت کتابنامه
موضوع نقاشی ایرانی -- تاریخ
زیبایی‌شناسی -- Painting, Iranian -- History
تاریخ Aesthetics -- History
شناسه افزوده شرکت انتشارات سوره مهر
شناسه افزوده سازمان تبلیغات اسلامی. حوزه هنری. معاونت آموزش و پژوهش
رده‌بندی کنگره ND۹۸۰
رده‌بندی دیویی ۷۵۹/۹۵۵
شماره کتابشناسی ملی ۸۶۶۵۹۶۳
اطلاعات رکورد کتابشناسی فیپا



# زیبایی‌شناسی نگارگری قدیم ایران

(در آرای صاحب‌نظران معاصر)

نویسنده: هادی بابائی فلاح

با اسکن بارکد در نظرسنجی این کتاب شرکت نمایید.

انتشارات سوره مهر (وابسته به حوزه هنری)
معاونت پژوهش و آموزش

www.sooremehr.ir

زیبایی‌شناسی نگارگری قدیم ایران
در آرای صاحب‌نظران معاصر

نویسنده: هادی بابائی فلاح
ویراستار: نجمه حسینیان‌فر
طراح جلد: ناهید قهرمانی

چاپ و صحافی: واژه‌پرداز اندیشه
چاپ اول: ۱۴۰۱
شمارگان: ۱۲۵۰ نسخه
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۰۳-۵۰۷۱-۰۰

نشانی انتشارات: تهران، خیابان حافظ، خیابان رشت، پلاک ۲۳، تلفن: ۶۶۴۶۹۹۵۱، ۶۱۹۴۲، دورنگار: ۶۶۴۶۹۹۵۱

فروشگاه مرکزی: تهران، خیابان سمیه، نرسیده به خیابان حافظ، جنب حوزه هنری، پلاک ۲۴۵، تلفن: ۲-۸۸۹۴۹۷۹۱

فروشگاه انقلاب: تهران، خیابان انقلاب، میدان انقلاب، جنب سینما بهمن، پلاک ۱۰۲۳، تلفن: ۹-۶۶۴۷۶۵۶۸

فروشگاه اصفهان: اصفهان، میدان انقلاب، سینما ساحل، کدپستی: ۸۱۳۳۶۱۴۵۱۱، تلفن: ۶-۳۲۲۴۷۷۳۵-۰۳۱

Sooremehr.ir
Mehrak.ir
@Sooremehr
(پنج خط) ۶۶۴۶۰۹۹۳
۱۵۹۱۸-۱۷۸۱۱
۳۰۰۰۵۳۱۹

نقل و چاپ نوشته‌ها منوط به اجازهٔ رسمی از ناشر است.

کتاب‌ها در زمین ریشه دارند.

طبق تفاهم‌نامهٔ انتشارات سوره مهر و سازمان منابع طبیعی بخشی از عواید فروش این کتاب به کاشت درخت اختصاص دارد.

# فهرست


مقدمه: زیبایی‌شناسی نگارگری؛ نیازها و بضاعت‌ها ..... ۱۱

فصل اول: تعاریف و مفاهیم ..... ۱۷

نگارگری ایرانی در سده‌های هشتم تا یازدهم هجری قمری ..... ۱۷

درآمدی بر معنای زیبایی ..... ۲۳

داوری دربارهٔ زیبایی ..... ۲۹

رابطهٔ ذوق شخصی و زیبایی ..... ۳۲

فصل دوم: مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی ..... ۳۵

۱. تناسب میان رنگ‌های درخشان و خالص و باهویّت در سطوح متعدد و متنوع ..... ۳۶

۲. صراحت بصری در طراحی و طرح‌واره‌ها ..... ۴۴

۳. قلم‌گیری‌های ظریف و دقیق ..... ۵۱

۴. ترکیب‌بندی‌های تناسب‌محور ..... ۵۵

۵. پرهیز از فضای تهی و اهمیت یکسان به همهٔ عناصر بصری ..... ۶۲

۶. تزئین‌گرایی و پرداخت‌های ظریف و ماهرانه ..... ۶۷

۷. زمان‌گریزی و مکان‌گریزی و ترسیم هم‌زمان ساحات متنوع ..... ۷۲

۸. زاویهٔ دید فراگیر و نمایش دوبُعدی فضاها ..... ۷۷

۹. نور فراگیر و یکسان در همه‌جای تصویر ..... ۸۱

۱۰. عینیت‌گریزی و تمایل به تجرید ..... ۸۵

۱۱. فضاسازی رؤیایی و بهجت‌انگیز ..... ۸۹

۱۲. هم‌نشینی با کتاب‌آرایی و هنرهای تابعه ..... ۹۶
۱۳. گزینش کتاب‌ها و متن‌های ارزشمند برای نسخه‌سازی و نگارگری ..... ۱۰۲
۱۴. شاعرانگی و روایت‌محوری و هم‌سویی قالب و محتوا ..... ۱۰۷
۱۵. معناگرایی و نمادگرایی تمثیلی مفاهیم حکمی و ادبی و عرفانی ..... ۱۱۵
۱۶. پیکره‌سازی متأثر از شعر فارسی و ممیزات اسلامی ..... ۱۲۲
۱۷. تمایل به بصری‌سازی عالم مثال ..... ۱۲۹
فصل سوم: بازیابی مؤلفه‌ها در تعدادی از آثار ..... ۱۴۱
۱. شاهنامهٔ فردوسی؛ کشته‌شدن پیران ویسه توسط گودرز کشوادگان، ۶۹۰ هـ.ق، احتمالاً بغداد ..... ۱۴۲
۲. جامع التواریخ خواجه رشیدالدین فضل‌الله؛ رستم و شغاد، ۷۱۴ هـ.ق، تبریز ..... ۱۴۵
۳. شاهنامهٔ فردوسی؛ رستم و شغاد، ۷۳۰ هـ.ق، تبریز ..... ۱۴۷
۴. شاهنامهٔ فردوسی؛ نوازندگی بارید در مجلس خسرو، ۷۴۱ هـ.ق، شیراز ..... ۱۴۹
۵. کلیله و دمنه؛ ضرب‌وشتم دزد توسط صاحب‌خانه، دهه‌های ۷۶۰ یا ۷۷۰ هـ.ق، تبریز ..... ۱۵۲
۶. همای و همایون خواجوی کرمانی؛ همای بر در قصر همایون، ۷۹۹ هـ.ق، بغداد ..... ۱۵۴
۷. شاهنامهٔ فردوسی؛ نمازبردن فرامرز بر جنازهٔ رستم، ۸۳۳ هـ.ق، هرات ..... ۱۵۶
۸. شاهنامهٔ فردوسی؛ نشان‌دادن تصویر رستم به سام، ۸۴۴ یا ۸۴۸ هـ.ق، هرات ..... ۱۵۹
۹. گلستان سعدی؛ ملاقات سعدی و جوان کاشغری، ۸۹۱ هـ.ق، هرات ..... ۱۶۲
۱۰. شاهنامهٔ فردوسی؛ حملهٔ شبانهٔ تورانیان به ایرانیان، ۸۹۹ هـ.ق، لاهیجان ..... ۱۶۵
۱۱. شاهنامهٔ فردوسی؛ دیده‌شدن زال در آشیانهٔ سیمرغ توسط کاروانیان، ۹۲۸ تا ۹۴۶ هـ.ق، تبریز ..... ۱۶۸
۱۲. دیوان حافظ؛ مستی لاهوتی و مستی ناسوتی، دهه‌های ۹۳۰ یا ۹۴۰ هـ.ق، تبریز ..... ۱۷۱
۱۳. خمسهٔ نظامی گنجوی؛ هفت‌پیکر، معراج حضرت رسول(ص)، دههٔ ۹۴۰ هـ.ق، تبریز ..... ۱۷۵
۱۴. هفت‌اورنگ جامی؛ لیلی و مجنون، مجنون در پی قافلهٔ لیلی، دهه‌های ۹۶۰ و ۹۷۰ هـ.ق، مشهد ۱۷۸
۱۵. هفت‌اورنگ جامی؛ یوسف و زلیخا، بیرون‌کشیدن حضرت یوسف(ع) از چاه، ۹۷۳ هـ.ق، بخارا ..... ۱۸۲
۱۶. شاهنامهٔ فردوسی؛ به بند کشیده‌شدن ضحاک در کوه دماوند، احتمالاً دههٔ ۱۰۴۰ هـ.ق، احتمالاً اصفهان .. ۱۸۵
سخن پایانی ..... ۱۸۷
کتابنامه ..... ۱۹۳

تقدیم به:

نگارگران گمنامِ
مکاتب تبریز، شیراز، هرات، بخارا، قزوین، مشهد، و بغداد جلایری

با تشکر از:
دکتر مهدی محمدزاده
دکتر یعقوب آژند
دکتر بهمن نامورمطلق
دکتر اسماعیل بنی‌اردلان
و
دکتر محمدعلی رجبی دوانی

## مقدمه: زیبایی‌شناسی نگارگری؛ نیازها و بضاعت‌ها

آنچه امروز با نام نگارگری شناخته می‌شود، هنر تجسمی رایج در سده‌های هشتم تا یازدهم هجری قمری است که عموماً در میان صفحات نسخه‌های خطی نفیس هویدا گشته و نقش تصویرسازی کتاب‌ها را بر عهده داشته است.

نگارگری ایرانی ارتباطی قوی با متون ادبی، به‌ویژه آثار شعرای بزرگ فارسی‌زبان داشته و از مؤلفه‌های بصری خاص و منحصربه‌فردی تبعیت کرده است. اصولی که باعث شده تا در حیطهٔ جغرافیایی بسیار گسترده‌ای از آسیای مرکزی تا آناتولی و بین‌النهرین، پیوندهای هنری مشترکی میان آثار وجود داشته باشد.

نگارگری ایرانی در اواخر حکومت شاه‌طهماسب اول صفوی، راه جدایی از متون ادبی و نسخ خطی را پیش گرفت و به‌مرور وارد مسیر هنری دیگری شد. در بازهٔ حدوداً سیصدساله، بین سده‌های هشتم تا یازدهم هجری قمری، نگارگری واجد دو بُعد فرمی و محتوایی بود که به‌طور واضح، ابعاد فرمی آن از محتوای متون ادبی به‌تصویردرآمده تبعیت می‌کرد.

نقاشی‌های سده‌های هشتم تا یازدهم هجری قمری را که مهم‌ترین نمونه‌های آن بر روی بستر کاغذ ترسیم شده و در درون نسخه‌های خطی قرار گرفته است، با نام نگارگری قدیم ایران معرفی خواهیم کرد، هنری درهم‌تنیده با ادبیات، به‌خصوص شعر فارسی که با آنچه نگارگری معاصر نامیده می‌شود، تفاوت‌های اساسی دارد. شاهکارهای خلق‌شده در این بازهٔ تاریخی شهرتی جهانی داشته و شناسنامهٔ هنرهای تجسمی ایران به حساب می‌آید.[1]

نامتعارفی زبان نگارگری قدیم برای مخاطبان معاصر، تدوین تألیفات زیبایی‌شناختی دربارهٔ

---

۱. در منابع تخصصی هنر جهان، شاهکارهای نگارگری ایرانی در این بازهٔ حدوداً سیصد تا چهارصدساله با نام Persian Painting معرفی شده است.

این آثار را با دشواری مواجه کرده است. از سوی دیگر، بی‌رغبتی هنرمندان نگارگری قدیم به تشریح آثارشان و نبود تذکره‌نویسان و هنرنویسانِ موشکافی که الگوهای بصری رایج را تفسیر و مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی آثار را استخراج کرده باشند، موجب شده است که منابع امروز جامعهٔ هنری دربارهٔ مؤلفه‌های زیبایی در دوره‌های اوج نگارگری بسیار محدود و اتکاناپذیر باشد. منابعی که تحت‌حمایت مکاتبی چون تبریز، هرات، شیراز، قزوین، مشهد، بخارا و بغداد جلایری خلق شده‌اند.

به‌دلیل نیاز امروز جامعهٔ هنری و دانشگاهی به درک درست چهارچوب هنری و زیبایی‌شناختی آثار اصیل نگارگری، برای تعیین تعریف زیبایی‌های نگارگری، اتکا به آرای فردی اعتبار کافی نخواهد داشت. این در حالی است که اساساً، تعیین اینکه تألیفی زیبایی‌شناختی باید حاوی چه چهارچوب و قواعدی باشد نیز چندان روشن نیست. در عموم تألیفات زیبایی‌شناختی، مرز باریک میان نقد، توصیف، تعریف، تعیین ویژگی و تعیین مؤلفه‌های زیبایی، به‌شدت مبهم و غیرشفاف است.

در این عرصه، نمونه‌آثار مدعی طرح مسائل زیبایی‌شناختی به توصیف و درنهایت ستایش نمودهای جذاب مدنظرشان متمرکز بوده‌اند. این آثار به‌رغم بهره‌گیری از عنوان زیبایی‌شناسی، به بازخوانی کلیاتی اعم از شناخت هنرمند، شناخت اثر هنری، شناخت بسترهای مؤثر در شکل‌گیری اثر هنری، ارتباطات هنرمند، فلسفهٔ وجودی آثار و جامعه‌شناسی مبادرت ورزیده‌اند. اموری که بیشتر از ارتباط با حوزهٔ زیبایی‌شناسی آثار، در حوزهٔ کالبدشکافیِ چگونگی خلق آثار هنری درخور بحث است.

غالب این آثار، تألیفی زیبایی‌شناسانه را توصیف اثر یا درنهایت توصیف ستایش‌گونهٔ آن معنا کرده‌اند. توصیف و درنهایت شرح و تذکره‌ای که ذوق شخصی نگارنده را بازتاب می‌دهد و قلم نویسنده متناسب با احوالات لحظهٔ نگارش اوج گرفته و تمجیدگونه شده یا به توصیفات صرف تقلیل پیدا می‌کند.

این وضعیت در کلام هگل[1] که یکی از پیشتازان مباحث جدی دربارهٔ زیبایی‌شناسی است، چنین توضیحی پیدا کرده است:

آفرینش‌های هنری، ساحاتی دور از دسترس ابزارهای اندازه‌گیری علمی دارند.

1. Georg Wilhelm Friedrich Hegel

زیبایی هنری تماشاگه احساس، دریافت حسی، رؤیت و نیروی تخیل است. ازاین‌رو، برای درک آفرینش هنری، به ابزاری غیر از تفکر علمی محسوس نیاز است (هگل، ۱۳۶۳: ۳۳).[۱]

طبق نگاهی زیبایی‌شناختی، در طول تاریخ، همهٔ مردم در همهٔ نقاط جهان به موضوع زیبایی حساس بوده‌اند. به این معنی که جملگی افراد معتدل، به دو مقولهٔ زیبایی و زشتی عکس‌العمل حسی داشته و از کنار مظاهر آن‌ها بی‌تفاوت عبور نکرده‌اند. اما باوجوداین، زیبایی برای هر قوم و در هر جغرافیای مشخصی، معنای مخصوص به خود را دارد (جعفری، ۱۳۶۹ : ۳۰).

دشواری‌های ذکرشده دربارهٔ خوانش‌های زیبایی‌شناختی، دربارهٔ زیبایی‌شناسی هنر نگارگری نیز صادق است. در آرای برخی از صاحب‌نظران، به‌دلیل تنوع مضامین و سبک‌های متنوع، تلاش برای تدوین نوعی زیبایی‌شناسی واحد که تعمیم‌پذیر به کل تاریخ نقاشی ایران باشد، کاری دشوار و حتی غیرمنطقی به‌حساب می‌آید (گرابر، ۱۳۸۳: ۱۱۴).

باوجوداین، به‌دلیل نیاز مبرم به درک حداکثری مؤلفه‌های زیبایی در این هنر، بدون اتکا به نظرات یک یا دو فرد مشخص، بلکه با اتکا به فصول مشترک آرای صاحب‌نظران، رسیدن به درکی حداقلی دربارهٔ مؤلفه‌های زیبا، از زاویهٔ نگاه جامعهٔ آماری نخبه ممکن خواهد شد.

پژوهش جدی در موضوع نقاشی ایران از اوایل سدهٔ بیستم میلادی شروع شده و در دهه‌های اخیر وسعت فراوانی یافته است. اغلب کوشش‌های نخست پژوهندگان گردآوری و رده‌بندی آثار متعلق به سده‌های هفتم تا یازدهم هجری قمری و معرفی هنرمندان این دوره معطوف بوده است (پاکباز، ۱۳۸۰: ۷). اما باوجوداین، تا زمانی که گفته‌ها و نوشته‌های سنجیده و آرای صحیح از میان همهٔ مدارک و منابع قدیمی گلچین نشود و تمامی نسخ خطی و مرقعات موجود بررسی جامع نشوند، تدوین وافی و بیّن تاریخ نگارگری در ایران امکان‌پذیر نخواهد شد (کونل، ۱۳۸۷: ۲۰۹۵).

باوجوداین، اکثر مطالعات نگارگری در پهنهٔ سدهٔ بیستم میلادی، بر شناخت و معرفی کلیات این هنر بر اساس داشته‌های محدود و درنهایت تدوین تاریخ نگارگری متمرکز بوده است. به

---

۱. ظاهراً، پایه‌های اصلی زیبایی‌شناسی هگل مبتنی بر دستاوردهای کانت و تغییرات پیچیده‌ای است که مدرنیته به وجود آورده بود. آنچه ازنظر هگل درخور توجه است، اختلاف‌نظر اصحاب تجربه و اصحاب خرد در عرصهٔ زیبایی‌شناسی است؛ اما تأکید هگل بر وحدت محتوا و شکل در اثر هنری به‌منظور فرارفتن از تقابل حکم شناختی و قضاوت زیبایی‌شناسی است.

نظر می‌رسد که این فعالیت‌های پژوهشی در واپسین سال‌های این سده، در سه مسیر عمده ادامهٔ حیات داده باشند: اول، معرفی مجموعه‌ها به روش متداول؛ دوم، انجام پروژه‌هایی با بحث دربارهٔ جنبه‌های مختلف آثار نگارگری و درنهایت تعیین واژگان و دستورزبان برای این هنر؛ سوم، تحلیل تاریخ نقاشی ایران و نسبت‌سنجی آن با فرهنگ و زبان فارسی، ساختار اجتماعی ایران، هنرهای مسلمانان و سرانجام تاریخ هنر جهان (گرابر، ۱۳۸۳: ۲۲).

به‌شکل دقیق‌تر، مکتوبات پژوهشی موجود که به نگارگری سده‌های هشتم تا یازدهم هجری قمری ایران اختصاص دارند، بر روی مطالعه در حوزه‌هایی مثل تاریخ نگارگری، مکتب‌شناسی، شناخت هنرمندان شاخص و شناخت نسخه‌ها متمرکز بوده است. در کنار این‌ها، مطالعات محدودی نیز به مباحثی از قبیل شناخت مسائل فرمی[1] و محتوایی در نگارگری و شناخت مؤلفه‌های هنری رایج در آن تعلق داشته است. در ذیل برخی از این تألیفات، تعدادی از ویژگی‌های رایج و پُرتکرار نگارگری ستایش شده و به‌شکل صریح یا غیرصریح به‌عنوانِ مؤلفه‌های زیبایی در نگارگری ایرانی مطرح شده است. این نمونه‌ها یگانه منابع موثق در مطالعات مرتبط با نگارگری ایران هستند. در غیاب منابع مستقل دربارهٔ زیبایی‌شناسی نگارگری، این اظهارات امکان تأمل دربارهٔ الگوهای تطبیق‌پذیر با زیبایی‌شناسی این هنر و تعیین مؤلفه‌های زیبا را فراهم آورده است.

باتوجه‌به کاستی‌های پژوهشی در حوزهٔ زیبایی‌شناسی نگارگری ایرانی و لزوم دستیابی به منبع پژوهشی حداقلی، موضوع اصلی کتاب حاضر شناخت و تفسیر و تبیین[2] اظهارنظرهای زیبایی‌شناختی معاصر دربارهٔ نگارگری قدیم ایران خواهد بود.

---

۱. «فرم از ارکان هنرهای تجسمی محسوب می‌شود و با همهٔ مباحث طرح‌شده در مبانی این هنرها مانند توازن، تعادل، ریتم، تضاد، هارمونی، ترکیب‌بندی و فضا ملازم است و عموماً در مباحث نظری هنر، فرم به شکل محسوس اطلاق می‌گردد و زمانی که ظاهر می‌شود، معنی می‌یابد. فرم تجلی ظاهری یک معنای درونی است. فرم دلالت بر وجهی از اثر می‌کند که قابل‌رؤیت است. برای واژهٔ فرم، معانی متعددی ذکر گردیده است که هرکدام حاوی بخشی از معنای این واژه هستند. در زبان فارسی، واژه‌های شکل، صورت، هیئت و قالب را معادل فرم آورده‌اند؛ اما در نسبت با هنرهای تجسمی، نزدیک‌ترین معانی به این واژه را می‌توان کلمات صورت و قالب دانست» (قاضی‌زاده، ۱۳۸۷: ۳۲۶).

۲. تبیین به‌معنای بیان‌کردن و آشکارساختن موضوع یا مطلبی خاص است (دهخدا، ۱۳۷۷: ۶۴۱۵؛ داعی الاسلام، ۱۳۶۲: ۲۰۳؛ انوری، ۱۳۸۱: ۱۶۱۲). این واژه به معانی «پیداکردن، روشنگری و روشن‌گویی» (معین، ۱۳۸۱: ۱۰۲۵) و «هویداکردن و ایجاد وضوح» نیز کاربرد پیدا کرده است (دهخدا، ۱۳۷۷: ۶۴۱۵). منظور از تبیین نظریه‌های زیبایی‌شناختی نگارگری، آشکارساختن، روشن‌گویی، تفسیر جزءبه‌جزء و ایجاد وضوح دربارهٔ اظهارات زیبایی‌شناختی موجود دربارهٔ نگارگری ایرانی است.

در این پژوهش، مؤلفه‌های شاخصِ مطرح در حوزهٔ زیبایی‌شناسی نگارگری طبقه‌بندی شده است و دربارهٔ هرکدام از آن‌ها بحث خواهد شد. دلیل انتخاب نگاره‌های این بازهٔ سیصدساله اذعان بسیاری از صاحب‌نظران به ممتازی ویژگی‌های آثار این دوره از تاریخ نگارگری ایران است. بازه‌ای که تقریباً اکثر آثار شاخص آن، الگوهای بصری و محتوایی نسبتاً مشترکی را مبنای کار قرار داده بودند. تعلق مثال‌های شاخص صاحب‌نظران نگارگری به آثار این دوره‌ها و فراوانی بحث دربارهٔ مکاتب این سه سده از تاریخ هنر ایران نیز از دلایل دیگر انتخاب این بازهٔ سیصدساله بوده است.

دورهٔ تاریخی مذکور با استقرار حاکمان ایلخان بر شهرهای ایرانی و حمایت جدی آن‌ها از هنر نگارگری آغاز شده است و تا حدود ابتدای سلطنت شاه‌عباس اول صفوی و انتهای مکتب قزوین ادامه پیدا می‌کند.[1]

کتاب حاضر بر روی اظهارات زیبایی‌شناختی معاصر متمرکز خواهد بود، به‌طور دقیق، آرای ثبت‌شده در سدهٔ بیستم، به‌علاوهٔ دههٔ اول از سدهٔ بیست‌ویکم میلادی. ازنظرِ جغرافیایی برای انتخاب صاحب‌نظران، هیچ محدودیتی اعمال نشده و به اظهارات صاحب‌نظرانی از آسیا، اروپا، آفریقا (کشور مصر) و آمریکا استناد خواهد شد.

این اثر آرای صاحب‌نظران را دربارهٔ نگارگری سده‌های هشتم و نهم و دهم هجری قمری (یعنی سال‌های ۷۰۰ تا ۱۰۰۰ هجری قمری) در محدودهٔ جغرافیایی و فرهنگی ایران بزرگ، از آسیای مرکزی (بخارا) تا بین‌النهرین (بغداد) بررسی خواهد کرد.

---

۱. تا پیش از این بازهٔ تاریخی، به دلیل تسلط فرهنگی خلفای عباسی بر کل ممالک اسلامی، تشکیل مکاتب ایرانی نگارگری در شهرهای شاخص حوزهٔ فرهنگی ایران‌زمین ممکن نبود. اما با سقوط خلافت عباسی و استقرار مغولان، از اواخر سدهٔ هفتم هجری قمری، مکاتبی چون مکتب تبریز ایلخانی پا به عرصهٔ وجود گذاشت و مقدمات حرکتِ آهسته و پیوستهٔ مکتب شیراز نیز فراهم شد. با شروع سدهٔ هشتم هجری قمری، نگاره‌های بهره‌مند از هویت مستقل ایرانی که امکان تمییز آن‌ها از هنر تجسمی تمدن‌های دیگر آسان بود، به‌شکل جدی‌تری وارد تاریخ هنر ایران شدند. بستر شکل‌گیری نگاره‌های مذکور، صفحات کتاب‌های شاخص ادبی و تاریخی و علمی بوده است. به‌این‌ترتیب، شاخص‌ترین و بحث‌انگیزترین نگاره‌های تاریخ ایران، از طریق تصویرسازی نسخه‌های متنوع از کتاب‌های شاهنامه، خمسه، گلستان، بوستان و هفت‌اورنگ امکان تجلی پیدا کردند. از آن‌سو، با شروع سدهٔ یازدهم هجری قمری و استقرار حکومت شاه‌عباس اول صفوی نیز ترسیم نگاره‌های فاخر در درون نسخه‌های خطی، رو به کاهش گذاشت و در عوض ترسیم تک‌برگ‌های عموماً تک‌پیکره‌ای با موضوعات ساده و در بسیاری مواقع، فارغ از داستان‌ها و حکایات ادبی و تاریخی، جایگزین نگاره‌های قبلی شد. بنابراین از همان ابتدای سدهٔ یازدهم هجری قمری، نگاره‌هایی وارد تاریخ هنر ایران شد که از جهات فنی و محتوایی با آثار سه سدهٔ قبل از خود تفاوت‌های بنیادی داشت.

جامعهٔ آماری مدنظر نیز می‌تواند از دو زاویه مطرح شود: از زاویهٔ دید صاحب‌نظران معاصر و از زاویهٔ نسخه‌ها و آثار نگارگری. به این معنی که اعضای جامعهٔ آماری پژوهش تمامی صاحب‌نظران حوزهٔ نگارگری ایرانی در ایران و در اقصی‌نقاط جهان هستند که دربارهٔ زیبایی‌های نگارگری سده‌های هشتم تا یازدهم هجری قمری اظهارنظری داشته‌اند. آرای این صاحب‌نظران می‌بایست در بازهٔ زمانی سال‌های ۱۹۰۰ تا ۲۰۱۰ میلادی مکتوب و چاپ شده باشد. آرای شفاهی صاحب‌نظران مدنظر نبوده است. برای تکمیل این آرای مأخوذه، به شارحان مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی نیز استناد خواهد شد.[۱]

۱. به‌این‌ترتیب، منظور از صاحب‌نظران حوزهٔ نگارگری ایران مؤلفان و پژوهشگرانی است که حداقل در یکی از حوزه‌های تخصصی نگارگری ایرانی، صاحب تألیف یا پژوهشی معتبر و تأمل‌برانگیز هستند. اهمیت این اشخاص از جهت اعتبار دانشگاهی و اعتبار هنری و اعتبار آثار مکتوبشان است. تکمیل آرای صاحب‌نظران نیازمند بهره‌گیری از آرای شارحانی است که به‌رغم نداشتن جایگاه علمی صاحب‌نظران، صاحب تألیفاتی تأمل‌انگیز و راهگشا در تعیین و تدوین مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی هستند. در این پژوهش، شارح به فردی اطلاق خواهد شد که جایگاه علمی لازم و مرتبط با مباحث نظری هنر نگارگری را داشته و از طریق مشارکت در انجام یک یا چند پژوهش مرتبط با نگارگری، عموماً پایان‌نامه و رساله‌های دانشگاهی، آرایی تکمیل‌کنندهٔ اظهارات صاحب‌نظران را ارائه کرده باشد، نظراتی که بتوان در تکمیل بحث و تعیین جایگاه نهایی هر مؤلفهٔ زیبایی‌شناختی مطرح کرد. گزینش کیفی آراء و تمایز میان صاحب‌نظران و شارحان، براساس مؤلفه‌هایی چون جایگاه صاحب‌نظر، سوابق علمی، سوابق تحصیلی و میزان بازخورد مکتوبات او در جامعهٔ علمی و هنری انجام شده است.

# فصل اول: تعاریف و مفاهیم

## نگارگری ایرانی در سده‌های هشتم تا یازدهم هجری قمری

در تصور مخاطبان عام، هنر نگارگری با واژهٔ نادرستی به نام مینیاتور شناخته می‌شود. عامهٔ ایرانیان معاصر با شنیدن این واژه به یاد تصاویر پرتکلّف سنتی می‌افتند که با مایه‌ها و عناصر ظاهراً سنتی و پُرکار تزئین شده است. مهم‌ترین ویژگی نقش‌بسته از این هنر در ذهن عموم مخاطبان معاصر، محدود به وقایعی از قبیل صحنه‌های شکار، صحنه‌های بزم، تمنای مِی از ساقیان سیمین‌ساق، گیسوان آشفته در باد و پیران متفکر و منزوی است. وقایعی که به‌دلیل بهره‌گیری شخصیت‌ها از لباس‌های قدیمی، وضعیت معاصرگریزی دارند. این به‌اصطلاح مینیاتورها به‌دلیل بازآفرینی الگوهای تکراری، هنری سنتی صرفاً تزئینی است که علاقه‌مندان و دنبال‌کنندگان محدودی دارد.

این تصورات در حالی جایگزین معنا و مصادیق واقعی هنر نگارگری شده است که نگارگری قدیم و اصیل ایران محبوب‌ترین و شناسنامه‌دارترین هنر تجسمی تاریخ ایران نزد نخبگان، دانشگاهیان، هنرشناسان، پژوهشگران، نسخه‌شناسان، مجموعه‌داران و موزه‌داران است. آثاری که برخلاف مینیاتورهای معاصر، به خلاقیت بصری و عمیقی مضامین شهره هستند و مهم‌ترین نمونه‌های آن‌ها در موزه‌ها و کتابخانه‌های معتبر جهان نگهداری می‌شود.

«نگارگری ایرانی» یا «نگارگری قدیم ایران» عنوانی صحیح برای نقاشی و تصویرسازی‌های رایج در بین سده‌های هشتم تا یازدهم هجری قمری است که در حیطهٔ جغرافیایی عظیمی بین آسیای مرکزی و بین‌النهرین رواج داشته است. این آثار براثرِ هم‌نشینی مداوم با ادبیات

ایران، مضمون و محتوا و حتی ساختار بصری خود را از متون شاخص ادبیات الهام می‌گرفتند. عموم شاهکارهای نگارگری ایران برگ‌هایی از صفحات نسخه‌های نفیس شاهنامهٔ فردوسی، گلستان و بوستان سعدی، خمسهٔ نظامی، دیوان حافظ و هفت‌اورنگ جامی است. نگاره‌ها عموماً عینیت‌گریز هستند و دنیایی را نمایش می‌دهند در ظاهر شبیه به دنیای کودکان؛ اما غنی و دارای پشتوانه‌هایی عظیم از ادبیات فارسی. آثار شاخص نگارگری تحت‌حمایت شاهان و امیران و در کارگاه‌های درباری خلق می‌شدند (پاکباز، ۱۳۷۸: ۵۷۶).

آثار نگارگری به‌سبب خصوصیات معنایی و بصری و فنی از سایر آثار تصویری مربوط به فرهنگ‌های دیگر متمایز بوده است.[۱] این هنر تفاوتی اساسی و ذاتی با نقاشی طبیعت‌گرایانهٔ اروپایی داشت و در اصول فلسفی و معیارها و قواعد زیبایی‌شناختی نیز با هنر تصویری خاور دور و هند متفاوت بود (همان: ۵۹۹).

طبق این تعریف، مؤلفه‌هایی از قبیل تمایزات بصری این آثار از فرهنگ‌های بصری دیگر و استقلال محتوایی و مضمونی آن که اصول فلسفی منحصربه‌فردی را به وجود می‌آورد، شکل‌گیری هویت مستقلی برای این آثار تجسمی را موجب شد و آن‌ها را در یک خانواده قرار داد. کتاب دائرةالمعارف هنر، تجلی اصلی این آثار را در سده‌های نهم و دهم هجری قمری دانسته است (همان). ولی با استناد به نمونه‌آثار شاخص سدهٔ هشتم هجری قمری که از همین الگوها تبعیت می‌کردند، نگارگری این سده را نیز باید به این دسته‌بندی افزود.

نگارگری ایرانی مطابق با تفکر ایرانی[۲] و در چهارچوب ممیزات اسلامی رشد و نمو پیدا کرد و به‌مرور با ایرانی‌کردن تجربیات تمدن‌های همسایه و افزودن آن به داشته‌ها و تجربه‌های

---

۱. سر توماس آرنولد (Thomas Walker Arnold) در کتاب سیر و صور نقاشی ایران و در مقاله‌ای با عنوان «خصایص زیبایی در نقاشی ایران»، ضمن معرفی نقاشی ایران به‌عنوانِ یکی از مکاتب تراز اول آسیا، این هنر را دارای معیارها و ضوابط سنتی مشترک با نقاشی هندی، چینی و ژاپنی دانسته است. ولی او نیز معتقد است که نقاشی ایرانی در حد و حجم خود خصوصیاتی خاص و بی‌همباز دارد. مرزبندی‌ها و محدودیت‌های آن روشن و بارز است و به‌موجب همین مرزبندی‌ها و محدودیت‌ها، اهداف و مقاصد خویش را با انسجامی ویژه پی‌جویی کرده است. بعضی از محدودیت‌ها از بیرون تحمیل شده و برخی دیگر به دلخواه و همزمان اختیار شده است (آرنولد، ۱۳۷۸ ب: ۱۶۹). همچنین، پاپادوپولو نیز معتقد است که هیچ‌کس اثر نقاش مسلمانی را با اثری بیزانسی یا چینی یا حتی هندی اشتباه نمی‌گیرد. چنین اصالت عمیقی از انقلاب عمیقی در زیبایی‌شناسی، در پیوند با مجموعه‌ای از بینش و هنر سرچشمه گرفته است (پاپادوپولو، ۱۳۸۴: ۲۲۹).

۲. جایگاه تفکر ایرانی در شکل‌گیری نگارگری به حدی بوده است که در تعاریفی از آن، نگارگری به جمع‌شدن سلسله‌تفکراتی درهم‌حلقه‌شدهٔ ایرانیان که حاوی برداشت آن‌ها از نور، رنگ، طبیعت و جهان بوده است، اطلاق شده است (آیت‌اللهی، ۱۳۷۶: ۱۵۴).

بومی و ملی سده‌های قبل از سقوط خلافت عباسی و حتی دوران پیش از ظهور اسلام، جایگاه مستقلی را به دست آورد.

نگارگری ایرانی بخش اعظم هویت خود را از متون ادبی شاخصی دریافت کرده است که ستون‌های زبان فارسی به حساب می‌آمده‌اند و کارکرد اصلی هنر نگارگری نیز کمک به روایت‌های این متون از طریق تصویرگری داستان‌ها و نقاط اوج آن‌ها بوده است.

از ابتدای سدهٔ هشتم هجری قمری،با استقلال پیداکردن شهرهای مهم ایران از سیطرهٔ خلفای عباسی و با حاکم‌شدن ایلخانان، مؤلفه‌های بصری نگارگری در سیری صعودی صیقل خورد و در مکاتب نیمهٔ دوم سدهٔ نهم و کل سدهٔ دهم هجری قمری به اوج شکوفایی رسید.

شهرت این هنر به نگارگری، خود نشان‌دهندهٔ جایگاه ویژهٔ زیبایی و زیبانگاری در آن است. نگار در واژه با معانی مشخصی مثل محبوب خوب‌رو و یار دوست‌داشتنی معنا پیدا کرده است. نگارگری نیز باتکیه‌بر این موضوع، معنای گسترده‌تری پیدا کرده و به نقش‌ونگار زیبا و جذاب و رؤیایی اطلاق شده است. هنری که در فلسفهٔ وجودی خود به موضوع زیبایی‌آفرینی توجه زیادی داشته است. واژه‌های نگارگری و نگارگر در شعر و ادبیات تغزلی فارسی نیز کاربرد زیادی داشته است و شاید بتوان گفت که نگارگر در همهٔ این مباحث، شخصی دانسته شده که به خلق توأمان جمال و کمال اقدام کرده است.

در این کتاب، منظور از نگارگری ایرانی و به‌طور مشخص‌تر «نگارگری قدیم ایران»، آن دسته از آثار نقاشی ایرانی است که درون نسخ خطی یا بر روی تک‌برگ‌های کاغذی نقش بسته و ارتباطی فرمی و محتوایی با متون ادبی داشته است. ازاین‌رو، آثار تجسمی دیگری که بر روی بسترهایی مثل دیوار، کاشی، سفال و سرامیک، سنگ یا بستر دیگری غیر از کاغذ نقش بسته است، در زمرهٔ آثار نگارگری محل بحث در این کتاب نخواهند بود.

با هجوم مغولان و سقوط خلافت مستقر در بغداد، استقلال‌خواهی هنر تجسمی ایران از سیطرهٔ فرهنگی و هنری خلافت عباسی شکل جدی به خود گرفت. با کشته‌شدن آخرین خلیفهٔ عباسی توسط هلاکو در سال ۶۵۶ هجری قمری، چند سده سیطرهٔ مادی و معنوی خلفای عباسی بر جهان اسلام پایان پیدا کرد (اقبال آشتیانی، ۱۳۸۰: ۴۲۱). چند سال بعد، با درگذشت هلاکو در سال ۶۶۳ هجری قمری و کاهش ارتباط بازماندگان او با موطن اصلی، به‌تدریج، نفوذ فرهنگ مغولی نیز رو به کاهش نهاد و جانشینان آن‌ها در ایران یعنی ایلخانان،

راه‌ورَسم سلاطین و پادشاهان سابق ایران را در پیش گرفتند و به‌تعبیری تدریجاً ایرانی شدند.

تحت‌حمایت ایلخانان، کتاب‌نگاری از زیر سلطهٔ خلفای عباسی خارج شد و تصویرگری متون دلخواه خلفای عباسی جای خود را به تصویرگری متون دلخواه ایرانیان داد. در این تحول فرهنگی، شهرهای شیراز، تبریز و مراغه، زودتر از دیگر شهرهای ایران، به تشکیل کتابخانه‌های تخصصی و کارگاه‌های کتاب‌سازی اقدام کردند. با وجود ثبت گزارش‌های تاریخی از تصویرگری کتاب‌های مختلف، آثار باقی‌ماندهٔ قبل از نیمهٔ اول سدهٔ هفتم هجری قمری، فوق‌العاده نادر و کمیاب هستند (آرنولد، ۱۳۷۸ ج: ۳).

یکی از شواهد وجود نگارگری قدرتمند ایرانی در دوران پیش از حملهٔ مغول، نقوش غنی تصویرشده بر روی سفالینه‌های تاریخی باقی‌مانده از دورهٔ سلجوقی است. آثاری که سبک‌های غنی بصری در این دوره را اثبات کرده و نکتهٔ جذاب آن‌ها هم‌نشینی گاه و بی‌گاه تصاویر با شعر و ادبیات است.

موج اصلی نگارگری سدهٔ هشتم هجری قمری با همت خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی و در شهر تبریز تجلی پیدا کرد. نگاره‌های کتاب جامع التواریخ و پس از آن شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی (شاهنامهٔ دموت) مصادیق شاخص نگارگری این عصر را در خود دارند. نمونه‌هایی که تجربیات بصری بومی ایران را با آورده‌های جدید از تمدن‌های چین و بیزانس در هم آمیخته و به چهارچوبی جدید دست یافته بود.

اکبر تجویدی معتقد است که از مکتب تبریز ایلخانی، به‌یک‌باره، شاهد خلق آثاری هستیم که با حفظ پیوندهای خود با سنت هنرهای تصویری قدیم ایران، به گونه‌ای آفرینش و نوآوری دست یافته بودند. نوآوری‌هایی که بعد از آن، هنر نگارگری ایرانی را در زمرهٔ عالی‌ترین شاهکارهای هنری جهان قرار داد (تجویدی، ۱۳۷۵: ۶۷).

تجربیات نگارگری سدهٔ هشتم هجری قمری با فعالیت کتابخانه‌های ایلخانان و اعقاب آن‌ها در ایران از قبیل آل‌اینجو و آل‌مظفر و آل‌جلایر گسترش چشمگیری یافت. آخرین فعالیت هنری شاخص این سلسله‌ها در ایران‌زمین که اتفاقاً یکی از کامل‌ترین و جریان‌سازترین مجموعه‌های نگارگری ایرانی نیز لقب گرفته است، دیوان خواجوی کرمانی نام دارد که نسخه‌سازی آن در سال آخر سدهٔ هشتم هجری قمری در شهر بغداد به اتمام رسید. بسیاری از مؤلفه‌های زیبایی از دید صاحب‌نظران حوزهٔ نگارگری در نگاره‌های این نسخه به‌حدِاعلای

خود رسیده و مؤلفه‌های بصری آن-الگویی برای نگارگری تیموری و ترکمانی در سدهٔ بعد به حساب می‌آید.

در این سده، شهر شیراز به‌دلیل آسیب کمتری که از حملهٔ مغولان دیده بود، تا حد زیادی از تأثیر فرهنگ‌های بصری بیگانه نیز در امان ماند و با تمرکز بر شاهنامه‌نگاری، مرکز مهمی برای حفظ و احیای نگارگری اصیل ایرانی لقب گرفت.

موج مهم نگارگری سدهٔ نهم هجری قمری نیز با استقرار شاهرخ تیموری به‌جای پدرش تیمور و از دو شهر هرات و شیراز آغاز شد. حضور اعضای خانوادهٔ سلطنتی در رأس امور کتابخانه‌های این دو شهر و علاقهٔ وافر این حاکمان به فرهنگ و هنر ایرانی، پیدایش تعدادی از نفیس‌ترین نسخ مصور تاریخ ایران را موجب شد، به‌خصوص نسخه‌های نفیسی از کتاب شاهنامه و گلستان و بوستان.

موج اول از تجلی آثار شاخص نگارگری در این سده، تا پیش از به‌نیمه‌رسیدن آن ادامه یافت و پس از حدود یک یا دو دهه رکود، دوباره با به‌سلطنت‌رسیدن عضو مقتدری از خاندان تیموری به نام سلطان حسین بایقرا، به راه خود ادامه داد.

نیمهٔ دوم سدهٔ نهم هجری قمری بیشتر از همه، با نام نقاش معروف آن دوران؛ یعنی کمال‌الدین بهزاد شناخته می‌شود. قاضی احمد منشی در کتاب گلستان هنر، کمال‌الدین بهزاد را شکل‌دهندهٔ سنت‌های جدید نقاشی لقب می‌دهد (منشی قمی، ۱۳۵۲: ۱۳۵).

در آرای تاریخ نویسان، نگارگری دورهٔ تیموری، عالمی خصوصی و سرشار از فراغ‌خاطر و خالی از دغدغه را نمایش داد که توجه کامل به زیبایی‌های جهان و مخلوقات را ممکن می‌ساخت (تجویدی، ۱۳۷۵: ۸۷). در دورهٔ تیموری، نگارگری ایرانی دارای وحدت و تکاملی قوی شد و روح ایرانی به خود گرفت. این روح ایرانی کشف عوامل بصری بیگانه را در آن دشوار کرد (حسن، ۱۳۷۲: ۷۲).

از یک دوره، هم‌زمان با هنرپروری تیموریان در شرق ایران، ترکمانان نیز بر نواحی غربی به حکومت پرداختند و آثار شاخصی را از خود بر جا گذاشتند. تاریخ‌نویسان حوزهٔ نگارگری، به‌رغم باقی‌ماندن نسخه‌های مهم و نفیس از هنرپروری ترکمانان، توجه کمتری به آن داشته‌اند.

شش سال پس از شروع سدهٔ دهم هجری قمری، با برتخت‌نشستن شاه‌اسماعیل اول، سلسلهٔ صفوی آغاز به کار کرد و جایگزین تیموریان و ترکمانان شد. اقدام اصلی صفویان

رسمی‌کردن مذهب تشیع و یکپارچه‌سازی سرزمین ایران بود. با این کار، برای اولین بار پس از ظهور اسلام، مرزهای مذهبی و سیاسی ایجادشدهٔ میان ایران و ازبکان در شرق و شمال شرق و با عثمانی‌ها در غرب و شمال غرب، هویت مستقلی را برای سرزمین ایران به ارمغان آورد.

شاه‌اسماعیل اول صفوی در طول عمر نسبتاً کوتاه خود، توانست هنرمندان شاخص نگارگر و خوشنویس را از سرتاسر ایران جمع کرده و در شهر تبریز گرد هم بیاورد. این هنرمندان تحت‌نظارت کلانتر کتابخانهٔ تبریز و با بهره‌گیری از تجربیات نگارگری شرق ایران، به‌خصوص تجربیات بهزاد و شاگردانش، دست‌به‌کار تدوین نفیس‌ترین نسخه‌های مصور شدند.

شکل‌گیری شاهنامهٔ طهماسبی به‌دلیل کفاف‌ندادن عمر شاه‌اسماعیل اول، به‌دستِ فرزند جوان او (شاه‌طهماسب اول) که خود تجاربی در هنر نگارگری داشت، ادامه پیدا کرد. به‌این‌ترتیب، مکتب تبریز قزلباش، نه‌تنها در امر شاهنامه‌نگاری، بلکه در ترسیم نگاره برای بسیاری متون ارزشمند ادبیات فارسی مثل خمسهٔ نظامی و دیوان حافظ نیز صاحب آثاری ممتاز و یگانه در تاریخ هنر ایران شد.[1] آثار مکتب تبریز دوم صفوی را که در نیمهٔ اول سدهٔ دهم هجری قمری به وجود آمد، متعالی‌ترین و کامل‌ترین آثار نگارگری ایرانی لقب داده‌اند.[2]

این مکتب از نیمه‌های این سده، با رویگردانی شاه‌طهماسب از هنر نگارگری و تارانده‌شدن هنرمندان از گرد کتابخانه‌های تبریز و قزوین رو به افول گذاشت. آخرین نشانه‌های بقای نگارگری قدیم ایران که ارتباطی تنگاتنگ با متون ادبی داشت و از قواعد بصری نسبتاً یکسانی نیز تبعیت می‌کرد، در نیمهٔ دوم سدهٔ دهم هجری قمری در کتابخانه‌های مشهد، زیرنظر ابراهیم‌میرزا و قزوین، به دستور شاه‌اسماعیل دوم متجلی شد.

با نزدیک‌شدن به اواخر سدهٔ دهم هجری قمری و شروع سلطنت شاه‌عباس اول، فضای فرهنگی ایران به‌سمتی حرکت کرد که رغبت به ترسیم نگاره‌های باشکوه و گران‌قیمت، جای خود را به ترسیم تک‌پیکره‌های ساده و فارغ از تعلق به متون ادبی داد. فضای هنری جدیدی که طی

---

۱. پژوهشگرانی چون سیمپسون علاوه بر سلطان‌محمد، کمال‌الدین بهزاد را نیز در دورهٔ مشخصی کلانتر کتابخانهٔ سلطنتی شاه‌طهماسب اول معرفی کرده‌اند. آن‌ها معتقدند که این انتخاب بازتابی از وجود آرمان‌های فرهنگی در ذهن شاه جوان است که در پی به‌جاگذاشتن تصویری فرهیخته از خود بود و این امر نشانی از قدرت و اعتبار برای شاه‌طهماسب محسوب می‌شد (سیمپسون، ۱۳۸۳: ۷۸).

۲. بدون هنرشناسی و زیباپسندی شاه‌طهماسب، هنرمندان دربار او هرگز بدانچه اکنون یکی از برجسته‌ترین دوره‌های تاریخ هنر ایرانی به شمار می‌رود، دست نمی‌یافتند (کنبای، ۱۳۸۶: ۶۴).

آن اکثر آثار طراحی و نقاشی جداگانه و مستقل از کتاب ترسیم می‌شدند (پاکباز، ۱۳۸۰: ۹۶).

مکاتب شیراز و هرات و تبریز نمایانگر تحول نظام زیبایی‌شناختی خاص در نقاشی قدیم ایران بود؛ ولی در مکتب اصفهان، شیوهٔ مبتنی بر فضاسازی تمثیلی و بهره‌گیری از خط و رنگ ناب دچار نقصان شد و سرانجام به‌نوعی طراحی خطی استحاله یافت (پاکباز، ۱۳۷۸: ۵۷۷).

حتی افرادی چون تیتوس بورکهارت،[1] پا را از این تعابیر نیز فراتر گذاشته و اعتقاد دارند هنر نگارگری ایرانی از این دوران؛ یعنی تقریباً از دورهٔ شاه‌عباس اول، راه انحطاط را پیمود (بورکهارت، ۱۳۷۲: ۵۰). انحطاطی که با دورشدن این هنر از ادبیات ارتباط مستقیم داشت.

## درآمدی بر معنای زیبایی

تقریباً، به اندازهٔ کل تاریخ مدون فلسفه و هنر، تعاریف یا تعابیری دربارهٔ واژهٔ زیبایی ارائه شده است. تعاریف و تعابیری که متأثر از دورهٔ تاریخی حیات صاحب‌نظر یا جایگاه جغرافیایی زندگی او بوده و مطابق با جایگاه و اعتبار صاحب‌نظر، اهمیت پیدا کرده است.

تلاش برای جمع‌بندی نظرات مهم و معتبر دربارهٔ زیبایی یا به‌شکل دقیق‌تر، زیبایی هنری، با هدف رسیدن به تعریفی جامع از آن، به‌دلیل اختلافات ذوقی و تفاوت‌های فرهنگی، با دشواری‌های جدی مواجه است. به‌خصوص با تعاریف ارائه‌شده در دورهٔ مدرن که متأثر از آثار ساختارشکنانهٔ هنری سدهٔ اخیر بوده، جمع‌بندی این تعاریف، دشوارتر نیز شده است. در این فضا، گروهی از صاحب‌نظران به‌شکل بدبینانه هرگونه تلاش برای تعیین اصول زیبایی‌شناختی برای هر سوژه را محکوم به شکست می‌دانند (مک مان، ۱۳۸۴: ۱۶۷).

در این فضا که تعیین تعریفی جامع جهانی کار دشواری است، شاید معقول‌ترین نوع مواجهه با تعاریف متنوع از واژهٔ زیبایی، انتخاب آثار هنری نوعی جامعهٔ آماری مشخص و داوری آن‌ها با تعاریف ارائه‌شدهٔ صاحب‌نظران و متخصصان همان جامعه باشد. از این طریق، آثار هنری با متر و معیارهای رایج در همان فرهنگ سنجیده خواهند شد. برای مثال، در این روش، درک حداقلی دربارهٔ مفهوم زیبایی در هنر نگارگری، نیازمند آگاهی از تعاریف رایج در فرهنگ ایرانی و اسلامی است.

در معنای لغوی و فرهنگ‌نامه‌ای، واژهٔ زیبایی به‌معنای خوبی، نیکویی، جمال، ظرافت و

1. Titus Burkhardt

لطافت، نظم و هماهنگی همراه با عظمت و پاکی قلمداد شده که عقل و تخیل و تمایلات عالی انسان را تحریک کرده و لذت و انبساط پدید می‌آورد (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۳۰۶۳). این واژه نقیض زشت و بد است (همان: ۱۳۰۶۱).

مهم‌ترین معادل این واژه در زبان عربی «جمال» است. واژه‌ای که هم‌زمان یکی از اسماء خداوند محسوب شده و در قرآن کریم، احادیث، ادعیه و روایات معصومین به آن اشاره شده است.[۱] در فرهنگ اسلامی؛ زیبایی معادل واژهٔ جمال و جمالِ فراتر از اندازه؛ حُسن نامیده می‌شود. حُسن نیز لفظی برآمده از زبان عربی و به‌کاررفته در معارف اسلامی است و در فلسفه و عرفان، با مفهومی خاص به کار رفته است. حُسن اغلب در زبان فارسی به نیکویی ترجمه شده و بدین معنی معادل جمال و زیبایی و مقابل قبح و زشتی است. گاهی نیز در ترکیباتی چون «حُسن‌خلق» و «حُسن‌خط» به خوشی و خوبیِ پدیده‌ای تبدیل شده است.

واژهٔ زیبایی به‌دلیل طرز تلقی‌های گوناگون دربارهٔ آن و به‌دلیل این اعتقاد که تعریف آن در حروف و کلمات نمی‌گنجد، حدومرز تعریف‌شده و دارای مقبولیت عمومی ندارد.[۲] باوجوداین، برآیند آرای صاحب‌نظران، مبیّن برخی تعاریف کلی و اتکاپذیر دربارهٔ آن است؛ این واژه به شیرینی مستور در سوژه‌ها، که تعریف دشوار و شکل تقریباً ناملموسی دارد، اطلاق می‌شود. در بین صاحب‌نظران متأخر ایرانی و مسلمان، محمدتقی جعفری در مکتوباتش دربارهٔ موضوع زیبایی در فرهنگ ایرانی و اسلامی، اشاراتی راهگشا به واژهٔ زیبایی و واژگان هم‌خانوادهٔ با آن داشته است. از نگاه جعفری:

زیبایی محسوس پدیده‌ای است که شهود زیبایی انسان را از راه حواس

---

۱. زیبا با کلمهٔ عربی جمیل در روایات فراوانی از اوصاف خداوندی مشاهده می‌شود (جعفری، ۱۳۷۸: ۲۳۸).

۲. اگرچه همگان تجربهٔ درک واژهٔ زیبا را دارند؛ مفهوم کلان زیبایی تا حدی تعریف‌ناپذیر است. کاربرد این واژه گنگی و ناروشنی بسیاری دارد. برخی از دلایل گنگی و ناروشنی تعریف زیبایی در این است که اولاً، رأی و سلیقه در آن دخالت دارد؛ دوماً، توافق در تجربهٔ زیبایی‌شناختی لزوماً به توافق در مفهوم زیبایی نمی‌انجامد و سوماً، تجربهٔ زیبایی‌شناختی هم زیبایی طبیعت و هم زیبایی هنری را در بر می‌گیرد و این دو نوع زیبایی، خصلت‌های همانند و ناهمانند دارند. زیبایی‌شناسی به‌طور عام، اصطلاحی مربوط به شناخت مفاهیم زیبایی و هنر است. در گذشته، زیبایی‌شناسی را شاخه‌ای از فلسفه می‌دانستند؛ ولی امروزه آمیزه‌ای از فلسفه و روانشناسی و جامعه‌شناسی هنر محسوب می‌شود. بنابراین، زیبایی‌شناسی جدید فقط به اینکه چه چیزی در هنر زیبا است نمی‌پردازد، بلکه می‌کوشد سرچشمه‌های حساسیت آدمی به صور هنری و ارتباط هنر با سایر عرصه‌های فرهنگ را نیز کشف کند. توضیح واکنش انسان به زیبایی و هنر، توصیف این واژه‌ها، تبیین چگونگی دریافت پدیده‌های زیبا و هنری توسط انسان، توضیح کیفیت‌ها و راه‌های تجربهٔ انسان در برابر شیء زیبا یا اثر هنری، تعیین اینکه مفاهیم زیبایی و هنر، معانی دیگری جز معنای ذهنی دارند یا خیر و مباحثی ازاین‌دست، همگی از مباحث زیبایی‌شناسی به شمار می‌آیند (پاکباز، ۱۳۷۸: ۲۸۷).

طبیعی برانگیخته و ارتباطی با اشکال و صورت‌ها و رنگ‌ها و غیرذلک برقرار کرده و واسط انتقال آن به کارگاه مغز می‌باشد (جعفری، ۱۳۷۸: ۲۴۰).

او زیبایی معقول را هم محصولی از فعالیت‌های درون‌ذاتی دانسته که فقط از عامل شناخت اصول و ارزش‌های انسانی به وجود می‌آید و درون ذات حالت شکوفایی به خود می‌گیرد. به تعبیر جعفری زیبایی معقول به‌طور مستقیم از ارتباط حواس با نمودهای جهان عینی به وجود نمی‌آید (همان). وی از چیزی با نام زیبایی معقول و ارزشی سخن به میان می‌آورد و زیبایی‌های متعلق به عدالت، حکمت، عفت، شجاعت و دیگر وارستگی‌های روحی را متعلق به آن می‌داند (همان). او برای یکی دیگر از تعابیرش یعنی «زیبایی نامحسوس طبیعی» نیز زیبایی‌های آزادی و علم محض و نمودهای قدرت را مثال می‌آورد. زیبایی‌های آزادی و علم محض با قطع‌نظر از جنبهٔ قداست و نمودهای قدرت مشروط بر اینکه در استخدام فساد قرار نگرفته باشند (همان). او در جایی دیگر، واژهٔ جمال را نیز با این تعبیر جذاب به تعریف درآورده است:

جمال پرده‌ای است شفاف و نگارین که بر روی کمال کشیده می‌شود (جعفری، ۱۳۶۸: ۱۳۶).

نکتهٔ تأمل‌برانگیز در آرای ایرانیان مسلمان، توجه به زیبایی‌های معنوی و غیرظاهری است. زیبایی‌هایی که ظرفیت زیادی برای بازخوانی در هنرهای ایرانی و اسلامی دارند؛ ولی به‌دلیل ناملموسی و نبود پژوهش‌های کافی برای استخراج آن‌ها، مهجور باقی‌مانده‌اند. برای مثال، از حکما و فلاسفهٔ قدیمی، غزالی معتقد به تعبیر «زیبایی صورت باطن» است. وی این زیبایی را محبوب‌تر از جمال ظاهر می‌داند (غزالی، ۱۳۶۴: ۵۷۶). ازنظرِ غزالی، حُسن و نیکویی نه‌فقط در شکل و رنگ و به‌طورکلی در مبصرات یا امور ظاهری، بلکه در مسموعات و همچنین امور اخلاقی و باطنی نیز مشهود است.

علاوه بر حُسن و جمال و نیکویی،[1] لفظ دیگری هم برای زیبایی به کار رفته و آن واژهٔ ملاحت است.[2] در تعبیر عامیانه، ملاحت نمکی دانسته شده که به غذا اضافه شده و ایجاد مزه می‌کند؛ اما آشکار نیست. در میان آرای صاحب‌نظران دربارهٔ زیباشناسی نگارگری ایرانی،

---

۱. «معنی نیکویی در هر چیزی آن بُوَد که هر کمال که به وی لایق بُوَد، حاضر بُوَد و هیچ چیز در نباید [یعنی برای کمال، به چیز دیگری نیاز نداشته باشد]» (غزالی، ۱۳۶۴: ۵۷۵).

۲. حسنت به اتفاق ملاحت جهان گرفت
آری به اتفاق جهان می‌توان گرفت (حافظ، ۱۳۹۴: ۹۳)

تعبیر ملیح دربارهٔ پیکره‌سازی و به‌خصوص چهره‌سازی نگارگری را اکبر تجویدی ارائه کرده است. او در توصیف برخی نگاره‌ها چنین تعبیری را به کار برده و نوشته است: «چهره‌های نگاره درنهایت ملاحت تصویر شده است» (تجویدی، ۱۳۷۵: ۸۰).

در بین گروه‌های صاحب‌نظر، شاعران نیز تعاریف تأمل‌برانگیزی دربارهٔ واژهٔ زیبایی و واژه‌های نزدیک به آن دارند. شعرای تراز اول که در فرهنگ ایرانی با نام حکیم شناخته می‌شوند، تعاریفی نزدیک به تعاریف عموم اما از نوع والا و فرهنگ‌ساز آن را در آثارشان به کار برده‌اند. با عنایت به اینکه وظیفهٔ هر هنرمند، ارائهٔ تعریف و تشریح زیبایی و نظریه‌پردازی مکتوب دربارهٔ آن نیست، مراجعه به آرای شاعران که بخش مهم از مایه‌های فکری آن‌ها چه به‌طور مستقیم و چه به‌طور غیرمستقیم بر آثار نگارگران تأثیر گذاشته است، بیانگر بخشی از نزدیک‌ترین تعاریف به ذهنیّت نگارگران خواهد بود.

از نگاه عمدهٔ شاعران قدیم ایران دو گونه زیبایی وجود دارد: زیبایی ظاهری (شکلی) و زیبایی باطنی.[1] زیبایی ظاهری مستقیماً از طریق چشم مشهود و تشخیص‌پذیر است و درک ساده‌تری دارد. اما زیبایی باطنی تنها از طریق ارتباط مستقیم حواس پنج‌گانه تشخیص‌پذیر نیست. این زیبایی نوعی زیبایی درونی و ناشی از وجوه اخلاقی و معنوی است که در درون افرادی خاص نهادینه و متجلی شده است. سعدی و مولوی[2] از شعرای صاحب‌نظر دربارهٔ

---

۱. زیبایی ظاهری و زیبایی باطنی نزد شعرا با عناوین دیگری نیز معرفی شده است. مثل روایت سعدی که یکی را زیبایی صورت و دیگری را زیبایی سیرت نامیده است:

اکبر و اعظم خدای عالم و آدم
صورت خوب آفرید و سیرت زیبا (سعدی، ۱۳۸۵: ۵۲۱)

یا ابیاتی از مولوی که او نیز نه‌تنها صراحتاً از این دو واژه استفاده کرده، بلکه به شکل ظریفی، عمق زیبایی سیرت را بیشتر دانسته است:

ظاهرش گیر ار چه ظاهر کژ پرد
عاقبت ظاهر سوی باطن برد
اول هر آدمی خود صورت است
بعد از آن جان کاو جمال سیرت است (مولوی، ۱۳۹۰: ۳۶۲)

۲. مولوی در ذیل یکی از حکایت‌های کتاب مثنوی، از قول پیامبر گرامی اسلام(ص)، توجه تک‌بعدی به زیبایی ظاهری را موجب گمراهی عنوان می‌کند. ضمن اینکه در این ابیات از واژه‌ای کلیدی و راهگشا به نام «عقل زیبا» نیز بهره‌برداری می‌کند:

ای بسا زرِّ سیه کرده به دود
تا رهد از دستِ هر دزدی حسود
ای بسا مِسّ زراندوده به زر
تا فروشد آن به عقل مختصر

زیبایی‌های باطنی و تکریم‌کنندگان آن هستند. این شعرا جان و درون‌مایهٔ افراد را معیار سنجش زیبایی واقعی آن‌ها دانسته و توجه یک‌سویه به زیبایی‌های ظاهری را نادرست می‌دانند.[1] این تعبیر با آنچه دربارهٔ دسته‌بندی‌های زیبایی در نگارگری ایرانی متصور هستیم، شباهت‌هایی دارد. زیبایی‌های نگارگری نیز در نگاه کلی در دو دستهٔ زیبایی‌های شکلی و زیبایی‌های محتوایی یا معنایی طبقه‌بندی می‌شود.

با وجود بهره‌مندی فرهنگ غنی ایرانی از این منابع وسیع و عمیق و تمدن‌ساز، هنوز شکل تبیین‌شده‌ای از این آراء به جرگهٔ نظریه‌های زیبایی‌شناختی اضافه نشده است.

برای پایه‌گذاران فلسفه در جهان غرب نیز سؤالات زیادی دربارهٔ زیبایی مطرح بود و بحث زیبایی از همان ابتدا درخور توجه ایشان نیز قرار گرفت. برای مثال، سقراط تلاش می‌کرد تا به اَعمالِ هنری، در سطح مفهومی، رسمیت ببخشد. به این منظور، برای زیبایی‌شناسی سه مقوله مشخص کرد: زیبایی آرمانی؛ زیبایی معنوی؛ زیبایی سودمند یا کاربردی. اما موضعِ افلاطون تا حدی پیچیده‌تر بود که به دو مفهوم مهم از زیبایی منجر شد. نگاهی که طی سده‌های متمادی بسط داده شده و کامل‌تر شد: زیبایی به‌مثابهٔ هماهنگی و تناسب میان اجزاء[2] و زیبایی به‌مثابهٔ شکوه (اکو، ۱۳۹۶: ۲۵). با وجود روایت‌های نقل‌شده از سقراط، به نظر می‌رسد افلاطون اولین کسی است که به‌شکل نظام‌مند به موضوع زیبایی‌شناسی پرداخته است.

---

ما که باطن‌بین جمله کشوریم
دل ببینیم و به ظاهر ننگریم
جهد کن تا پیر عقل و دین شوی
تا چو عقل کل تو باطن‌بین شوی
از عدم چون عقل زیبا رو گشاد
خلعتش داد و هزارش نام داد (مولوی،۱۳۹۰: ۶۴۵)

۱. تن آدمی شریف است به جان آدمیت
نه همین لباس زیباست نشان آدمیت
اگر آدمی به چشم است و دهان و گوش و بینی
چه میان نقش دیوار و میان آدمیت (سعدی، ۱۳۸۵: ۶۱۸)

۲. در طول زمان، الگوهای بسیار متفاوتی به‌وجود آمده است. برداشتی که نخستین پیکره‌سازان یونانی از تناسب داشتند، به برداشت پولیکلیتوس شباهتی نداشت. آن نوع تناسب‌های موسیقی که فیثاغورث را به فکر انداخته بود، همانند تناسبات قرون‌وسطایی نبود... . تا اینکه در سپیده‌دم رنسانس، مفهوم مهمی شکل گرفت و آن این بود که زیبایی چندان هم از تناسب متعادل بر نمی‌خیزد، بلکه از نوعی پیچش یا بی‌قراری برای رسیدن به چیزی ورای قوانین ریاضی سرچشمه می‌گیرد (اکو، ۱۳۹۶: ۵۵).