

## The Critique of the artist-mystic concept from the perspective of traditionalists based on studies of social history

Mohammad Moeinaddini\*

### Abstract


For years, the Traditionalist approach to reading traditional works of art has become a major paradigm in Iran's academic studies of arts. Traditionalists believe that traditional arts, including those related to Kitab Araei, especially painting, reflect the world of ideals, and the images used in them are not merely representations of the real world. This view has led many of them to place the painter beyond the ordinary artist, as a mystic, the artist, with an intuitive understanding of ideas forms, has ability to represent idealistic forms in his work. In this article, based on credible historical reports, the social and moral life of famous Iranian artists in the Timurid and Safavid eras is studied, in order to To examine the claims of traditionalists about the mystical life of the artist. The research findings show that what has been quoted from the lives of prominent Iranian artists in historical texts, is more about ordinary people than a mystics or mystical behavior of them. It narrates ordinary but capable and creative human beings that in some cases, they behaved contrary to religious and customary morals and rules. As a result, contrary to popular belief, it can be said that assigning a mystic-artist status to Iranian painters is based solely on a subjective attitude. And this claim of traditionalists about the mystical status of artists is not only inconclusive with historical findings, but in many cases faces serious challenges in studying the lives of artists of that time.

**Keywords:** Persian painting †traditionalism †mysticism †sacred art †social history of art

---

\* Assistant Professor of Painting, Soura University, Tehran, Iran, mo.moeinadini@gmail.com

Date received: 12/07/2020, Date of acceptance: 17/11/2020

 Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



## نقد مفهوم سالک/ عارف - هنرمند از دیدگاه سنت گرایان بر اساس مطالعات تاریخ اجتماعی

محمد معین الدینی\*

### چکیده

سالهاست که رویکرد سنت گرایان به خوانش آثار هنری سنتی تبدیل به پارادایم اصلی در فضای دانشگاهی ایران شده است. به باور سنت گرایان هنرهای سنتی و از جمله هنرهای مرتبط با کتاب آرایبی به ویژه نگارگری، بازتاب دهنده عالم مثال هستند و تصاویر به کاررفته در آنها صرفاً بازنمایی عالم واقع نیستند. این دیدگاه باعث شده است تا بسیاری از ایشان نگارگر را فراتر از یک هنرمند معمولی بلکه در جایگاه سالک یا عارفی حقیقت بین نشانند که توانسته است با درکی شهودی، صور مثالی را ببیند و در اثرش آنها را بازنمایی کند. از این رو مسئله این پژوهش آزمون مفهوم «سالک/ عارف - هنرمند» است که عموماً سنت گرایان در تحلیل شخصیت هنرمند سنتی روی آن تأکید می کنند. از این رو در این پژوهش با ترکیب روش های تاریخی و توصیفی و با تدقیق در گزارشهای دست اول، نحوه زیست اجتماعی و اخلاقی هنرمندان نامدار ایرانی در عهد تیموری و صفوی، بررسی شده تا این ادعای سنت گرایان در ارتباط با جایگاه هنرمند به آزمونی تاریخی گذاشته شود. یافته های پژوهش نشان می دهد آنچه از زندگی نام آوران هنری ایران در متون دست اول تاریخی نقل شده است بیش از اینکه حاوی بیان سلوک اعتقادی یا عارفانه آن ها باشد تصویرگر انسان هایی عادی ولیکن توانمند و خلاق است که گاه رفتاری مغایر با اخلاق عرفی و حتی شرعی بروز می داده اند. در نتیجه برخلاف تصور رایج، می توان گفت که قائل شدن به مقام سالک/ عارف - هنرمند برای نگارگران ایرانی صرفاً مبتنی بر نگرشی ذهن گرایانه است و این ادعا نه تنها با یافته های تاریخی قابل تأیید نیست بلکه در موارد

\* استادیار گروه نقاشی، دانشگاه سوره، تهران، ایران، mo.moeinadini@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۴/۲۳، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۸/۲۷



بسیاری با مراجعه به زندگی زیسته‌ی این هنرمندان و گزارشهای موجود در منابع تاریخی، ادعای ایشان با چالشهایی جدی مواجه است.

**کلیدواژه‌ها:** نگارگری ایرانی، سنت‌گرایی، عرفان، هنر قدسی، تاریخ اجتماعی هنر.

## ۱. مقدمه

مدت‌هاست که رویکردهای سنت‌گرایان از خوانش آثار هنری بخشی از یک گفتمان مسلط در خوانش آثار هنری سنتی ایرانی - اسلامی شده است. حتی امروزه علیرغم نقدهای جدی که به آرای سنت‌گرایان وارد شده است، هنوز هم رد پای سنت فکری ایشان - به دور از یک رویکرد انتقادی مشخص - در بسیاری از پایان‌نامه‌ها و رساله‌های مرتبط با هنرهای سنتی غلبه دارد. عمده طرفداران این رویکرد در ایران سعی در تلفیق آرای سنت‌گرایان متأخر مسلمان به ویژه سید حسین نصر با عرفان اسلامی در راستای برساخت مفاهیم معنوی در هنر ایرانی - اسلامی دارند. دلایل زیادی برای این استقبال از آرای سنت‌گرایان در ایران وجود دارد که یکی از مهم‌ترین آن‌ها برساختن هویتی است که سنت‌گرایان در مقابل هنر غربی ارائه کرده‌اند. در فضای گفتمانی که پس از انقلاب اسلامی و با شعار «ما در برابر دیگری» شکل گرفته بود، این برساخت، مفهوم شرق اشرافی را در برابر غرب ظلمانی انسجام می‌بخشید. امری که با سیاست‌های علمی و فرهنگی جمهوری اسلامی ایران نیز هماهنگ بود و در نتیجه از طرف نهادهای مختلف فرهنگی و علمی حمایت شد.

تلقی سنت‌گرایان از هنر باعث شد تا مدت‌ها هاله‌ای قدسی اطراف هنرهای سنتی ایرانی شکل بگیرد، گویی هنرهایی ملکوتی هستند که به دور از تمنیات و خواست‌های انسان‌های زمینی پدید آمده‌اند. اما یکی از نقاط ضعف رویکرد سنت‌گرایان عدم ارجاعات تاریخی به نحوه زیست فرهنگی و اجتماعی هنرمندان خالق این آثار است؛ به گونه‌ای که اگر مخاطب ناآشنا با تاریخ هنر ادعای سنت‌گرایان را بپذیرد در ذهن خود نه هنرمند، بلکه عارفانی هنرپیشه را متصور می‌شود. بنابراین این مقاله با هدف نقد ادعای سنت‌گرایان در ارتباط با هنرهای مرتبط با کتاب‌آرایی و به‌طور ویژه نگارگری به دنبال این است تا با پژوهش در متون تاریخی ادعای ایشان در ارتباط با مقام هنرمند و سلوک عارفانه او در خلق دنیایی فرا مادی را بررسی کند. از این‌رو با فرض بر اینکه هنرمند عارف یا هنرمند سالک نیازمند نوعی زیست اخلاقی و عرفانی است، با جستجو در متون دست‌اولی که به زندگانی هنرمندان برجسته نگارگر و خوشنویس تیموری و صفوی پرداخته‌اند تلاش می‌کند تا در پرتوی

گزارش‌های تاریخی، زندگی روزمره برخی از مهم‌ترین چهره‌های تاریخ هنر ایران و نحوه زیست اجتماعی ایشان را نظاره کند.

### ۱.۱ بیان مسئله، روش و چارچوب نظری پژوهش

در میان انبوه مطالعاتی که پیرامون کتاب‌آرایی ایرانی و هنرهای مرتبط با آن مانند نگارگری، تذهیب و خوشنویسی صورت می‌گیرد، بخش قابل توجهی زیرشاخه تاریخ هنر، عمدتاً به معرفی نسخ و تحلیل ساختاری و سبک‌شناسی آثار می‌پردازند و بخش مهم دیگری نیز بر خوانش، تفسیر و تأویل معانی تزئینات و نگاره‌ها تمرکز می‌کنند. در این میان می‌توان به تعداد زیادی کتاب، رساله و مقاله اشاره کرد که تحت تأثیر آرای سنت‌گرایان نوشته شده است که در بین آن‌ها می‌توان به مقاله‌های اندیشمندان طراز اولی مانند گنون René Guénon (1886 – 1951)، بورکهارت (1908-1984) Titus Burckhardt، شوان Frithjof Schuon (1907 – 1998)، کوماراسوامی (1887 – 1947) Ananda Kentish Muthu Coomaraswamy و سید حسین نصر تا انبوهی از کتاب‌ها و مقالات پژوهشی و دانشگاهی نوشته‌شده به قلم استادان و دانشجویان رشته‌های مختلف هنر و فلسفه برخورد.

به‌طور کلی خوانش‌های سنت‌گرا از هنر قائل به تفسیر معنوی و ازلی زیر لوای مفهومی کلی به نام «سنت» هستند. سنت در اینجا یعنی حقیقتی ازلی، جهان‌شمول، ورای عالم مادی با ماهیتی که فراتر از زمان و مکان است یا به عبارتی این جهانی نیست و متعلق به عالم بالا هست. (برای آگاهی بیشتر، بنگرید به خندقی و موسوی گیلانی ۱۳۹۴؛ جاودان ۱۳۹۲) این رویکردها تحت تأثیر دیدگاه‌های افلاطونی و نوافلاطونی، عموماً به عالمی ورای عالم مادی اعتقاد دارند، آنجا که صور اصیل قرار دارند. از این رو سنت‌گرایان پیوند محکمی بین اثر هنری اصیل و مبانی ازلی و قدسی برقرار می‌کنند چراکه از نگاه ایشان هنر «تجسم فرم از پیش تصور شده در قالب مادی» است (کوماراسوامی ۱۳۸۹: ۱۱۵) است، همان فرمی که در «عالم مثال» یا «اعیان ثابته» یا به زبان سیدحسین نصر «لوح محفوظ» است (برای مطالعه بیشتر، بنگرید به نصر ۱۳۷۵) و درک آن فرم بر عهده هنرمندی است که توان تصور آن را دارد. به همین دلیل برخی از سنت‌گرایان هنرمند راستین را فراتر از یک انسان عادی، در جایگاه سالک و عارفی حقیقت‌بین ارتقاء مقام می‌دهند. در ارتباط با کتاب‌آرایی ایرانی نیز - به‌ویژه دوران اوج آن یعنی عصر تیموریان و صفویان - ادعاهایی این‌چنینی زیاد است. به

اعتقاد برخی سنت‌گرایان، نگارگران و خوشنویسان آن دوران همانند عرفا به مقامی رسیده بودند که با ابزار شهود و معرفت موفق به خلق دنیایی فرا مادی می‌شدند.

حال فارغ از هر نوع پیش‌داوری درباره صحت و سقم ادعای سنت‌گرایان، مسئله این است چنانچه بخواهیم هنرمندان آن دوران، اعم از نگارگر یا خوشنویس و مذهب و... را در مقامی هم‌تراز عارفان و سالکان در نظر بگیریم، چه نوع زیست اجتماعی را باید برای آن‌ها متصور شویم تا بتوانیم به شناختی نسبی از احوال و مقامات معنوی ایشان پی ببریم؟ آیا نحوه زندگی اجتماعی و حرفه‌ای آن‌ها به گونه‌ای بوده است که ایشان را قادر به دستیابی به مراتبی بکند تا بتوانند به فهم دنیای مثالی دست یابند؟ و اگر بوده است چگونه؟ آیا به‌راستی نحوه زندگی اجتماعی و اخلاقی هنرمندان مبدعی مانند بهزاد، سلطان محمد، میرک، صادقی بیک، رضا عباسی و... که از مهم‌ترین هنرمندان ادوار تاریخی نگارگر ایرانی هستند به گونه‌ای بوده است که آن‌ها را در جایگاه عارف/سالک - هنرمند بنشانند؟ به نظر می‌رسد مطالعات تاریخی در این زمینه می‌تواند به روش شدن بحث تا حدودی کمک کند؛ کما اینکه در ادبیات فارغ از محتوای برخی از متون عرفانی، با مطالعه زندگی شاعرانی مانند **خواجه عبدا... انصاری، مولانا، عطار و سنایی** و دیگران می‌توان به احوال معنوی و مبانی فکری آن‌ها پی برد. از این‌رو این پژوهش با رویکرد تاریخی و تمرکز بر زیست اجتماعی هنرمندان آن دوران و با هدف دستیابی به نحوه تعاملات اجتماعی هنرمندان مطرح عهد تیموری و صفوی به دنبال پاسخی به پرسش‌های فوق است.

اهمیت پرداختن به این موضوع از این بابت است که کثرت مقاله‌های پیرامون تفسیر سنت‌گرایان از آثار هنری باعث شده است تا بسیاری از علاقه‌مندان به حوزه هنرهای ایرانی - اسلامی ادعاهای سنت‌گرایان درباره هنر و هنرمندان را بدیهی فرض کنند. امری که باعث می‌شود تاریخ به نفع سنت‌گرایان مصادره به مطلوب شود. بنابراین مطالعاتی با محوریت تاریخ اجتماعی هنر و هنرمندان می‌تواند برخی یکسویه‌انگاری‌ها را در مطالعات هنرهای اسلامی - ایرانی کنار بزند و از زوایای دیگر هنر ایران را مورد بررسی قرار دهد. لازم به ذکر است در این مقاله، گزینش نمونه‌های انتخابی به گونه‌ای نبوده است که نگارنده بخواهد با انتخاب آن‌ها موضع خود را در برابر آرای سنت‌گرایان تحکیم کند، زیرا در این صورت مغالطه تعمیم جزء به کل صورت می‌گرفت. نمونه‌ها صرفاً هنرمندان شاخصی هستند که بر نوع زیست اجتماعی آن‌ها در متون دست اول مختلفی مانند گلستان هنر قاضی احمد قمی، دیباچه دوست‌محمد گواشانی، عالم‌آرای عباسی و منابع معتبر دیگر اجماع نظر وجود

داشت؛ و البته این‌گونه هم نبوده که در منابع تاریخی ذکری از سلوک عرفانی هنرمندان دیگر رفته و نگارنده از آن‌ها غفلت کرده باشد تا مصادره به مطلوب کند.

## ۲.۱ بررسی پیشینه و نقد متون قبلی

از آنجایی که نگارگری ایرانی در دامان یک سنت متنوع و پرنسب فرهنگی و تاریخی شکل گرفته است در پیوند محکمی با طیفی از باروهای اسطوره‌ای، تاریخی، مذهبی و آیینی است. نوع بازنمایی جهان در نگارگری ایرانی به‌گونه‌ای است که ابژه‌ها در نگارگری بسیاری از واقعیت‌های جهان خارج را آن‌گونه که ما می‌بینیم بازنمایی نمی‌کنند؛ به عبارت بهتر جنس بازنمایی آن‌ها از نوع شباهت‌پردازی جهان بیرونی نیست؛ از این‌رو نگاره‌ها جلوه‌های مثالی و فراواقعی پیدا می‌کنند. اینجاست که پیروان مکتب‌های سنت‌گرا، با اتکا به همین نحوه بازنمایی، برداشت خود از معنای نگاره‌ها را با عوالم مافوق‌عالم ماده پیوند می‌زنند. به باور سنت‌گرایان در اثر هنری «حقیقتی» نهفته است که دانش زیبایی‌شناختی از درک آن عاجز است؛ چراکه زیبایی‌شناسی تکیه بر حواس دارد و احساسات با برانگیختگی تحریک می‌شوند (کوماراسوامی ۱۳۸۹: ۱۰۹)؛ بنابراین کشف حقیقت اثر هنری و رای احساسات منشأ نظریه‌های سنت‌گرایان درباره هنر است. از نگاه ایشان هنرمند سستی چیزی را بازنمایی می‌کند که فراتر از عالم مادی و محسوس یا به بیان سید حسین نصر «عالم برزخی» و «مثالی» است، عالمی که مافوق عالم جسمانی قرار گرفته و اولین قدم به سوی مراتب عالی‌تر وجود است (نصر ۱۳۸۲: ۱۰۷). عالمی که «اصل و ریشه‌ی صور طبیعت و اشجار و گل‌ها و پرندگان و نیز پدیده‌هایی که درون روح انسان متجلی می‌شود [از آن] سرچشمه می‌گیرد» (نصر ۱۳۷۳: ۸۵). البته هرکدام از سنت‌گرایان با توجه به جامعه و فرهنگی که آن را واکاوی می‌کنند این عالم را با نام مشخصی می‌شناسند، برای نمونه **بورکهارت** تحت تأثیر عرفای اسلامی منشأ و مرجع نقش‌ها در نگارگری را «اعیان ثابته» می‌داند و مثلاً در مورد نقش اسب می‌نویسد در نگارگری «اسب یکی از افراد نوع خویش نیست، بلکه اسب ممتاز عالم مُثُل است» (بورکهارت ۱۳۶۵: ۴۴). در عالم مورد بحث سنت‌گرایان نه تنها صور، بلکه عناصر انتزاعی مانند فرم‌ها و رنگ‌ها به‌خصوص رنگ‌های طلایی، نقره‌ای، لاجوردی و فیروزه‌ای نیز به دور از توهم ذهنی هنرمند، «محصول باز شدن چشم دل او و رؤیت عالم مثالی است؛ همان عالمی که طبق نظر حکمای اسلامی همچون ملاصدرا، مقرر بهشت است» (خوش‌نظر و رجبی ۱۳۸۸: ۷۴).<sup>۱</sup>

طبیعی است که این دست تفسیرها خوانش نگارگری را ورای ساحت زیبایی‌شناختی می‌برد. با این رویکردها نگارگری تنها نیازمند تفسیر نیست بلکه در جایگاهی قرار می‌گیرد که باید تأویل شود؛ و از آنجایی که مبانی فقه اسلامی سازگاری زیادی با تصویر ندارد، مبانی عرفانی و ذوقی اساس تفسیرها را شکل می‌دهد. از این رو برخی پژوهشگران نگاره‌ها را تا پای هنرهای قدسی بالا بردند و سعی کردند با توسل به زبان ابن عربی و ملاصدرا، سهروردی و عزیزالدین نفسی و غیره جهان لاهوتی را در آن‌ها رمزگشایی کنند. امری که باعث شد مجموعه‌ای نظریه ذیل لوای هنر دینی، هنر معنوی و هنر قدسی پای مؤلفه‌هایی مانند صور ازل، عالم اسماء، وجود، وحدت/کثرت، اعیان ثابت، خیال متصل و منفصل را به خوانش آثار نگارگری باز کند.

با این رویکرد نگارگری به‌عنوان آینه تجلی حق نماینده تصویری عالم لاهوتی بود که ریشه در عرفان و قداست اسلامی داشت و نگارگران واسطه این بازنمایی شدند و برخی نویسندگان صراحتاً بر آن تأکید می‌کردند؛ مانند این جمله، «قداست نگارگری اسلامی ایران، حقیقتی است که در اولین نگاه خودنمایی می‌کند» (صدری ۱۳۷۷: ۹). محمدعلی رجبی (۱۳۷۷: ۷) نیز نگارگری را دارای محتوایی عرفانی توصیف می‌کند که جلوه‌ای از هنر قدسی اسلام است. او برای درک حقیقت آن سه مرتبه را مدنظر قرار می‌دهد. «ظاهر اثر هنری، تفکر بنیادین آن و طریقی که هنرمند به واسطه آن به حقیقت هنر واقف شده و از آن حقیقت به این آثار و از این آثار رجوع مجددی به آن حقیقت می‌نماید». او این مراتب را به آداب معنوی نگارگری تعبیر می‌کند و اعتقاد دارد که «این طریقت معنوی هنرمندان گذشته بوده است» (همان).

نشانه‌ها هم به‌اندازه کافی در نگارگری وجود داشت؛ نبود ژرف‌نمایی یا پرسپکتیو، فضای چند ساحتی، عدم تلاش هنرمند برای بازنمایی عین به‌عین جهان خارج یا شباهت پردازی در چهره باعث شد تا نگاره‌ها ورای عالم ملک تفسیر شوند؛ آن‌گونه که صدر می‌نویسد «اگر فضای تصویری نگارگری، کیفیتی سه‌بعدی می‌یافت در این صورت از عالم ملکوت سقوط می‌کرد و مبدل به تصویر عالم ملک یا ماده می‌شد» (نصر ۱۳۷۳: ۸۵). هدف از این بازنمایی نیز خرق عادت بینایی انسان بود تا «آدمی را از عالم پایین و کثرت متوجه عالم بالا و وحدت» کند (مدد پور ۱۳۷۷: ۱۱۰). در تصور ایشان هنرمند همانند عارفی است که توانسته با مکاشفه به حقیقتی شهودی دست یابد در نتیجه هنرمند فراتر از یک انسان معمولی همچون یک عارف به ساحتی از شناسایی عالم می‌رسد که به آن «دل آگاهی» یا



«حق الیقین» می‌گویند؛ یعنی مرتبه‌ای که انسان سراغ ماهیت چیزها می‌رود و «قرب و حضور و نسبتی بی‌واسطه با حقیقت پیدا می‌کند» (مدد پور ۱۳۷۷: ۸۷). اینجاست که پای مؤلفه‌هایی مانند «خیال منفصل» و «خیال متصل» و آرای عارفانی مانند ابن عربی و شیخ شهاب‌الدین سهروردی هم به میدان می‌آید. برای نمونه مسئله فقدان نور متمرکز و نور موضعی در نگاره‌ها پای تفسیرهای اشراقی را به خوانش نگاره‌ها باز می‌کند و اسکندرپور خرمی و شفیعی (۱۳۹۰: ۲۵) در مقاله‌ای با عنوان «نگارگری ایرانی تجلیگاه ملکوت خیال» با رجوع به مبانی حکمی و آرای عرفانی سهروردی نتیجه می‌گیرند که «هنر نگارگری را می‌توان هنر متعالی و مقدس و به بیان بهتر هنر اشراقی دارای منشأیی از عالم مقداری علوی و نورانی معرفی نمود که تجلی آن در عالم سفلی است. ... هدف آن‌هم القای حقایق آسمانی و معنوی است و هم یادآور حضور یک حقیقت ملکوتی یعنی زیبایی نامتناهی نورالانوار».

طبیعی است با چنین خوانش‌هایی از نگارگری، نگارگر فقط یک نقاش چیره‌دست و هنرور نیست بلکه از او توقع می‌رود دارای بینش عمیق عرفانی باشد تا بتواند صورتی آن جهانی و ماورایی - و رای درک انسان ناسوتی را - در اثرش به تصویر درآورد. در نتیجه در دستگاه فکری سنت‌گرایان نگارگران از سطح هنرمند به عارفی ارتقاء مقام می‌یابد که از طریق تخیل یا شهود راه به ایده‌ها و مُثُل می‌برد؛ البته ایده‌هایی جهان‌شمول که صرفاً در انحصار هنرمند نیستند. همه این گزاره‌ها دال بر این است که از نگاه سنت‌گرایان هنرمند واقعی کسی است که در مرحله‌ای از آمادگی عقلی و روحی قرار دارد که از راه مکاشفه و خیال می‌تواند به جهان ایده‌ها راه یابد و با تخیل و کار و هنر خود صورت مادی آن‌ها را بسازد.<sup>۲</sup> از جمله این دست ادعاها در مقاله پورمند و حکیم جوادی (۱۳۹۵: ۱۲) با عنوان «تمثیل در عرفان اسلامی و تأثیر آن در نگاره‌های سلمان و آبسال هفت‌اورنگ جامی» دیده می‌شود که پس از بررسی تأثیر عرفان بر زبان تمثیلی نگارگری ایرانی ادعا می‌کنند «در هنر اسلامی، یک هنرمند باید همان مراتبی را طی می‌کرد که یک عارف برای دیدن حقیقت طی می‌کند تا به مقام رؤیت رسد». در واقع هنرمند اسلامی و به‌طور مشخص چشم‌نگارگر، و رای عالم محسوس را می‌بیند، به این معنی که «عالم را از منظر حق می‌بیند به گونه‌ای که اراده خداوند بر آن حاکم گشته نه چنانکه در دیده محدود ما جای گرفته است» (محمدعلی رجبی، ۱۳۷۷: ۷). به عبارتی دست و قلم نگارگر در طول اراده خداوندی است بنابراین هنرمند باید به جایگاه رسیده باشد تا لایق این لطف الهی شده باشد.

مینا صدری (۱۳۹۲) نیز در کتاب «نگاره‌های عرفانی» اساس مطالعاتش را بر ماهیت قدسی، معنوی و عرفانی نگاره‌ها گذاشته و نگارگران را همانند شعرایی می‌داند که با حضوری عارفانه تصویر را در خدمت محتوا و معنای عرفانی آن بکار می‌گیرند. او در این کتاب حتی نگارگران را قادر به توانایی‌هایی می‌داند که به شکلی استعاری توانسته‌اند مضامین عرفانی مانند «فنا» و «بقا» را هم با تمهیداتی عیان کنند. او با یاری از آرای عزیزالدین نسفی در کتاب «انسان کامل» شانزده مقام عرفانی را شناسایی و معرفی کرده است که نگارگران موفق به تصویرگری آن‌ها شده‌اند. از این دست تفسیرها کم نیست و برای مدتی حدود سه دهه تبدیل به گفتمان رایج خوانش نگارگری شده بودند و نمونه‌های آن را به وفور می‌توان در مجموعه گسترده‌ای از کتاب‌ها و مقاله‌ها و پایان‌نامه‌های دانشگاهی دید.

از سوی دیگر در عمده مقالاتی که در نقد ادعای سنت‌گرایان نوشته شده است، بیش از اینکه روی مبانی تاریخی مد نظر گرفته شود، عمده تمرکز نویسندگان بر نقد عقلانی آرای ایشان است. برای نمونه موسوی رکنی (۱۳۹۵) در مقاله «نقد دیدگاه سنت‌گرایان در مورد سرآغاز هنر خوشنویسی اسلامی» با مراجعه به آثار کسانی مانند مارتین لینگز Martin Lings (1909 – 2005) و الگ گرابار (1929 – 2011) Oleg Grabar، آرای سنت‌گرایان در ارتباط با منشأ خوشنویسی را نقد می‌کند. بنابراین کمبود پژوهش‌هایی تاریخی به ویژه مطالعات تاریخ اجتماعی که بستر زیست هنرمندان و شکل‌گیری آثار هنری را مطالعه کنند در این زمینه احساس می‌شود. در واقع آنچه که در بسیاری از این نوشته‌ها به آن کمتر پرداخته شده است پژوهش در کیفیت زندگی هنرمندان است و اینکه هنرمندانی که ما آن‌ها را عرفای حقیقت‌بین می‌دانیم چگونه زندگی می‌کردند؟ اینک پیش از اینکه با نحوه زیست هنرمندان در ابعاد تاریخی آشنا شویم لازم است به تفسیر برخی مفاهیم در اندیشه سنت‌گرایان بپردازیم.

## ۲. سنت‌گرایان و تاریخ

اساساً آنچه در آرای سنت‌گرایان و پیروان آن‌ها عموماً دیده می‌شود طرح مباحثی تئوریک فارغ از تاریخ‌مندی است. در نگاه ایشان تاریخ به معنای رایج و آکادمیک معنی نمی‌دهد و از آن گذر طولی زمان در جغرافیای مشخص که دربرگیرنده مجموعه‌ای رخدادهای متنوع است را مفاد نمی‌کنند؛ ایشان رویدادهای عام تاریخی را صرفاً مرتبه‌ای از تاریخ می‌دانند که به مقام و منزلت انسانی در عالم معاش تعلق دارد (مدد پور ۱۳۷۷: ۲۳). در واقع از نظر ایشان

تاریخ به معنای عمومی جبرهایی را بر اثر هنری تحمیل می‌کند و درک حقیقت اثر هنری را در لایه‌های ضرورت‌ها پنهان می‌کند. (برای آگاهی بیشتر، بنگرید به رهنورد ۱۳۸۲: ۹۴) آن‌ها تحت مفهوم کلی «سنت» به گفتمانی فرا تاریخی اشاره می‌کنند که منشأ آن حقیقت است؛ بنابراین از نظر ایشان کلیت تاریخ و از جمله تاریخ هنر نیز نسبتی است که هر دوره‌ای با حقیقت پیدا می‌کند و رخدادهای جغرافیایی، سیاسی، فرهنگی و اجتماعی فرع بر آن هستند، چراکه آنها به دنبال حقیقت و منشأ می‌گردند. امری که سید حسین نصر صراحتاً بر آن تأکید می‌کند «پاسخ مسائل مرتبط با پیوندهای فرهنگی در طول قرون و اعصار، با وجود جذابیتی که از دیدگاه تاریخ هنر دارد، سرمنشأ هنر اسلامی را بر ما مکشوف نمی‌کند» (نصر ۱۳۷۵: ۱۰). اما در عین حال مغالطه‌هایی نیز دیده می‌شود به این معنا که سنت‌گرایان هر جا که گزاره‌های تاریخی مورد تأییدشان برمی‌خورند، برای توجیه عقاید خود به آن‌ها استناد می‌کنند، حتی اگر این گزارش‌ها غیر مستند و علمی باشند. مانند استناد سید حسین نصر به آغاز نوشتار خط کوفی به قلم حضرت علی (ع) که در گلستان هنر قاضی احمد قمی نقل شده است. (برای آگاهی بیشتر، بنگرید به موسوی رکنی، ۱۳۹۵)

در هر صورت با زیر سؤال بردن وجوه مادی تاریخ، سنت‌گرایان - به‌ویژه آن‌ها که سعی در پیوند مفاهیم سنت‌گرایان با عرفان اسلامی دارند - تاریخ را به شکلی دوری تعریف می‌کنند که هر یک از «ادوار» آن مظهر اسمی از «اسماء الله» است؛ (برای آگاهی بیشتر، بنگرید به مددپور ۱۳۷۷) بنابراین معنی اثر هنری در ارتباط با رخدادهای تاریخ و فرهنگی زمان خود نیست، بلکه در ارتباط با منشأ اسمی است که از آن بهره گرفته است. ایشان عموماً اسم «جمال» را مظهر حقیقت هنر می‌دانند؛ از جمله راضیه یاسینی (۱۳۷۹) در کتاب «تصویر زن در نگارگری» ضمن اینکه چهره عقیف زن در نگارگری را نشانی از قداستی می‌داند که از حقیقتی الهی حکایت می‌کند، در عین حال زن را مظهری از جمال الهی نیز می‌داند که طبیعتاً با اسم جمال ارتباط دارد؛ در نتیجه زن در نگارگری جلوه‌ای از مظهر جمال الهی می‌شود.

به تبع تغییر ادوار نیز، هر تحولی در هنر، ناشی از ظهور اسمی جدید است که منجر به «نسخ» و «فسخ» هنر قدیمی می‌شود. این تلقی از تاریخ باعث می‌شود تا سنت‌گرایان پا را از منطق علمی تاریخ بیرون گذارند و در توجیه استنباط خود از پدیده‌ها خارج از چارچوب جغرافیا و روند تاریخی به شرح و تفسیر آرای خود از جمله در ارتباط با آثار هنری بپردازند. به عبارتی شناخت در قالب زمان و مکان معنی خود را از دست می‌دهد؛ و

از آنجایی که هنر در نگاه ایشان همواره نسبتی به حقیقتی ازلی دارد، در نتیجه شرایط تاریخی و جغرافیایی فرع بر نسبت هنر با عالم ماورا می‌شوند و در خوانش آثار هنری اولویت پیدا نمی‌کنند.<sup>۳</sup>

### ۳. هویت و فردیت هنرمند

یکی دیگر از مشکلات تفسیر سنت‌گرایان از هنر، مسئله استقلال هنرمند و اثر هنری است. به عبارتی در خوانش سنت‌گرایان از هنر جنبه‌های نوآوری، سبک شخصی هنرمند و در مجموع هویت فردی هنرمند زیر سؤال می‌رود. از نگاه ایشان مقام و درک هنرمند از عالمی که مظهر حقیقت است بیش از اسلوب، سبک و رویکرد هنرمند اهمیت دارد، در نتیجه هویت فردی هنرمند زیر سایه کلیتی به نام سنت و اسمی که مظهر دوره تاریخی خاص اوست استحاله و کمرنگ می‌شود. به تعبیر بهتر نقش هنرمند به واسطه بین عالم اسما و به عبارت جامع‌تر «سنت» و ظهور مادی هنر فروکاسته می‌شود. به باور ایشان «انسان سنتی در عالم سنتی همچون ماهی غرق دنیای سنت است، سنتی می‌آید، سنتی می‌زید و سنتی می‌رود.» (حجت ۱۳۹۴: ۷) در نتیجه هنرمند سنتی در مقوله‌ای کلی به نام «سنت» استحاله می‌شود. کلیدواژه «سنت» همه چیز را تابع تفسیر سنت‌گرایان می‌کند، بدون اینکه نیاز داشته باشند مدارکی یا دلایلی مستند و علمی ارائه دهند. به عبارت بهتر این کلیدواژه به آن‌ها کمک می‌کند تا «استنباط» را در برابر «استدلال» بگذارند. با این خوانش زیست اجتماعی و تاریخی هنرمند به حاشیه رانده می‌شود و جایگاه تاریخی‌اش به نفع آرای سنت‌گرایان مصادره می‌شود.

### ۴. زیست اجتماعی و اخلاقی هنرمندان

تقریباً در هیچ تذکره یا متنی از شرح حال نویسان دوران تیموری و صفوی در مورد زیست عارفانه هنرمندان نگارگر و خوشنویس صراحتاً موردی بیان نشده است. چنانچه نکته‌ای هم باشد بی‌ارتباط با پیشه هنری آن‌هاست. در معروف‌ترین این کتاب‌ها یعنی گلستان هنر نوشته قاضی احمد (۱۳۸۳: ۱۳۴) زمانی که به معروف‌ترین نگارگر آن عصر یعنی بهزاد می‌رسد او را صرفاً «نادره دوران و اعجوبه زمان و بهترین نقاشان» توصیف می‌کند؛ شرحی از کودکی و مراتب شاگردی‌اش نزد میرک می‌دهد و سپس به جایگاه وی در دربار حسین

بایقرا و شاه‌تھماسب و تأثیر او بر شاگردانش می‌پردازد، سرآخر نیز مکان دفن وی را نام می‌برد. در شرح حال هایی که برای هنرمندان آن روزگار نوشته شده است عمده تمرکز مورخان بر کیفیت کار آنهاست تا شخصیت معنوی ایشان و اگر هم وارد جزئیات شخصیتی شده‌اند موارد ارائه شده بیشتر در تناقض با تفسیر سنت‌گرایان از مقام عارفانه هنرمند است. نزد مورخان آن دوران هنرمندان نه تنها انسان‌هایی عارف نبودند، بلکه در کنار تمجید هنرشان گهگاه آثار و رفتارشان را هم نقد و سرزنش می‌کردند. به‌واقع یکی از جنبه‌های مهمی که از چشم مورخان آن دوران دور نمانده بود اهمیتی است که نسبت به اخلاق و منش اجتماعی این هنرمندان نشان می‌دادند. با استناد به این متون در بسیاری از موارد نه تنها با هنرمندانی عارف مواجه نیستیم بلکه شخصیتی از آن‌ها نشان می‌دهند که دقیقاً در برابر روحیه عارفانه قرار می‌گیرد. برخی از مهم‌ترین هنرمندان آن دوران چنان رفتار ناشایستی از خود بروز می‌دادند که باعث بُهت مورخان آن دوران شده بود، تا آنجا که بر خود لازم می‌دیدند تا آن‌ها را در تاریخ ثبت کنند. برای نمونه **عبدالعزیز کاشانی**، نگارگر چیره‌دست دربار شاه‌تھماسب، باینکه مورد مهرورزی شدید شاه‌تھماسب بود، سرآخر «با جمعی از ناقصان و جاهلان همزبان شد مُهر شاه بارگاه را تقلید نمود» (قاضی احمد ۱۳۸۳: ۱۶۱) ولی با تخفیف مجازات از مرگ جَسْت؛ هرچند «بدان سبب گوش و بینی بر باد داد» (همان). دو نگارگر همراه وی **مولانا علی** معروف به **کله‌گوش** (قاضی احمد ۱۳۸۳: ۱۶۴) و **علی اصغر کاشانی** نیز گوش و بینی خود را از دست دادند (صادقی بیک ۱۳۲۷: ۲۵۵). این خود نشان می‌دهد حیرت از این رفتار غیرحرفه‌ای این نگارگران به قدری بوده است که هم قاضی احمد و هم صادقی بیک به آن اشاره کرده‌اند.

فرزند علی اصغر کاشانی یعنی **آقا رضا کاشانی** نگارگر زبردست اوایل قرن ۱۱ هجری قمری نیز علیرغم اینکه از مقربان شاه‌عباس بود، خوش‌نام نبود و در هوسرانی ید طولایی داشت؛ چندان‌که «بغایت کاهل افتاده و اختلاط نامردان و لوندان اوقات او را ضایع» می‌کرد (قاضی احمد ۱۳۸۳: ۱۵۰). ظاهراً او علاقه زیادی به کشتی‌گیری داشت و اوقات زیادی را صرف مشاهده و یادگیری فنون آن‌ها می‌کرد (همان). اسکندر بیک ترکمان نیز باینکه او را «عجوبه زمان» معرفی می‌کند، درعین حال او را بدمزاج و تنگ‌حوصله و سرد اختلاط توصیف می‌کند. الفت وی به کشتی‌گیری و لاقیدی را نکوهش می‌کند و با لحنی که گویی افسوس از آن برمی‌آید درباره‌اش می‌نویسد «الحق استغیابی در طبیعتش هست در خدمت حضرت اعلی شاهی ظل‌اللهی مورد عواطف گردید و رعایت‌های کلی یافت اما از اطوار

ناهنجار صاحب اعتبار نشد و همیشه مفلس و پریشان حال است» (اسکندر بیک ترکمان ۱۳۸۲، ج ۱: ۱۷۶). آقا میرک نقاشی دربار شاه تهماسب نیز نقاشی «بی بدل و هنرمند ارجمند و عاشق پیشه و لوند و مرد مصاحب و خردمند» وصف شده است (قاضی احمد ۱۳۸۳: ۱۳۹). بماند که در کنار این هنرمندان باید از شاهان و شاهزادگانی مانند **احمد جلایر، ابراهیم میرزا و بهرام میرزای صفوی، حسین بایقرا** و سرآمد همه **بایسنقر** نویسنده «کتیبه مسجد گوهرشاد» نیز نام برد که علی رغم سیاست ورزی هنرمندانی برجسته و صاحب سبک بودند (برای آگاهی بیشتر، بنگرید به خواند میر ۱۳۶۲ الف، ج ۳: قاضی احمد ۱۳۸۳؛ صادقی بیک ۱۳۲۷؛ دوست محمد ۱۳۷۲). علاقه مندان و حامیانی که برخی از بزرگ ترین هنرمندان زمان از دربار ایشان برخواستند و تاریخ شرح مفصلی از می گساری ها و خوش گذرانی های آن ها می دهد. کما اینکه در یکی از همین می گساری ها مولانا **امیر خلیل نگارگر** صاحب نام دربار **بایسنقر** آن قدر شوخی را از حد گذراند که با پرتاب کفش، پیشانی **بایسنقر** را شکست (دوست محمد ۱۳۷۲: ۲۷۰). قاضی احمد آنجا که شرح صفات و هنرمندی های **ابراهیم میرزای صفوی** را می دهد، سر آخر می نویسد: «و از این شغلها و هنرها بهتر عشق و عاشقی بود که هرگز بی منظوری خوب روی نبودند و همگی اوقات شریف صرف جوانان و میل لاله رخان می فرمودند» (قاضی احمد ۱۳۸۳: ۱۴۴).

مثال هایی از این دست را نه تنها در نگارگران بلکه در خوشنویسان نامی هم می توان دید؛ طبیعتاً از خوشنویسان به ویژه در آن روزگار چون بیشتر مشغول نوشتن مصحف شریف و متون شاعرانه بودند انتظار می رود بیشتر مبادی اخلاق و پایبند به قوانین شریعت باشند ولیکن نمونه های نقض هم هست. یک نمونه بارز آن ماجرای **صادقی بیک** است که در روزگار کهن سالی درگیر دسیسه هنرمندی برجسته دیگری به نام **علیرضا عباسی** نویسنده کتیبه «بارگاه امام رضا (ع)» شد. خوشنویسی که گفته می شود برای گرفتن منصب ریاست کتابخانه سلطنتی شاه عباس با **صادقی بیک** از سر رقابت درآمده بود تا جایی برای خلع مقام **صادقی بیک** گفته شده [البته نه مشخصاً از سوی **علیرضا عباسی**] تهمت دزدی هم به **صادقی بیک** زده بودند (جهانگیر گورکانی ۱۳۵۹: ۳۲۳) و همچنین بنگرید به خاطر تندخویی بیش از حدی که داشت «از بساط قرب و منزلت دور و از خدمت مرجوعه [ریاست کتابخانه] **مهجور**» ماند (اسکندر بیک ترکمان ۱۳۸۲، ج ۱: ۱۷۶؛ همچنین بنگرید به منجم یزدی ۱۳۶۶: ۱۷۰) یا **میر معزالدین محمد** از سادات حسینی کاشان **علیرغم** اینکه در خوشنویسی و شعر تبحر داشت، فردی «بغایت فانی و لابلالی و اکثر ایام و لیالی بسیر بازار و کبوتری

بازی اشتغال» داشت (قاضی احمد ۱۳۸۳: ۱۱۹). **مولانا محمد خندان**، از شاگردان مولانا سلطانه‌علی مشهدی خوشنویس معروف هرات نیز از کسانی بود که باینکه کتابت نسخ شریف می‌کرد «بصحب اهل عیش و طرب مشعوف» بود (خواند میر، ۱۳۶۲ ب، ج ۴: ۳۶۴ و محمود بن محمد ۱۳۷۲: ۳۱۳). عبارت‌های «لابالی» و «اهل عیش و طرب» همه نشان می‌دهد که چقدر سخت است که تحت لوای هنر قدسی خوشنویسی از خوشنویسان اسطوره‌های اخلاق و عرفانی ساخت. از دیگر کسانی نیز که علاقه به خوشگرانی داشت آقا میرک نگارگر دربار تبریز بود که در موردش گفته شده است

برای ارائه مصداق بهتر می‌توان به استاد **میر سید احمد** از سادات حسینی مشهد اشاره کرد، خوشنویسی که آن‌قدر مجلس درسش پر از عیش و دلدادگی بود که قاضی احمد با تفصیل درباره وی می‌نویسد:

فارغ‌البال و خوشحال بیکلال و ملال بامر کتابت و قطعه‌نویسی اقدام داشتند جمعی کثیر از ساده رخان مشهد و لاله‌عذران آن سرحد در ملازمت میر مشق و تعلیم در روز دوشنبه و پنجشنبه می‌گرفتند و در آن زمان بازار عشق و جنون و هنگامه مشق و کیفیت افیون گرم بود و ازدحام عشاق و معشوقان در منزل ایشان در آن دو روز صحبت فراوان بود و آن انجمن بطریق گلشن پر از گل و گرفتاران بلبل بود میر دو شاگرد مشهدی الاصل داشتند که هر دو منظور نظر ایشان بودند و تعلق خاطر و گرفتاری نزد آن‌ها داشتند یکی (قاضی احمد ۱۳۸۳: ۹۱).

و سرآخر یکی از جالب‌ترین نمونه‌ها **مولانا حسن بغدادی** رئیس جماعت هنرمندان در اواخر دوران شاه‌تھماسب است. هنرمندی والا مرتبه که بر اساس حکم شاه مأموریت او نظارت بر کیفیت کار و تعهدات اخلاقی و رعایت اصول شریعت همه هنرمندانی بود که در کار تهیه و کتابت مصحف آیات قرآنی بودند (قاضی عبدالله خویی به نقل از سهیلی خوانساری ۱۳۸۳: ۱۴۷). در اهمیت مقام او همین بس که طراحی تزئینات مرقد امام حسین (ع) به دست او بود. ظاهراً او بیش از همه هنرمندانی که نام بردیم سوء رفتار داشت و باوجودی که هنرمند والامقام و برجسته‌ای بود مردی بدطینت و فتنه‌انگیز بوده است. صادقی بیگ (۱۳۲۷: ۲۵۷) در مجمع الخواص درباره‌اش می‌نویسد که «با اینکه پدرش محسنات زیاد داشت وی برعکس پدر آنچه از دستش برمی‌آمد اذیت و آزار مردم دریغ نمی‌کرد. ... کارهای عجیب از وی سر می‌زد» و تا جایی پیش رفت که «پدرش بخط و مهر اکابر و اهالی بغداد نوشته‌ای تهیه کرده به عراق فرستاده بود که هر کس حسن مذهب را

بکشد در دنیا و آخرت جوابشرا من خواهم داد». تندخویی و بدرفتاری های وی به حدی بود که اکثر مورخان وی را نکوهش کرده اند، از زیادی شرارت‌هایش و از جمله تقلید مَهْرُ پادشاه کار به جایی رسیده بود که شاه تهماسب همواره او را تهدید به قطع دست می‌کرد اما به حرمت طراحی تزئینات گنبد حضرت ابو عبدالله الحسین از سیاستش اغماض کردند و توبه‌اش دادند (اسکندر بیک ترکمان ۱۳۸۲، ج ۱: ۱۷۷؛ واله اصفهانی ۱۳۷۲: ۴۷۲). مدتی هم که مهمان قاسم بیک صحاف در تبریز بود با کنیز او ارتباط نامشروع برقرار کرد و سرانجام از ترس رسوایی و مجازات به حيله‌ای کنیز را خرید و از او صاحب فرزند هنرمندی نیز شد (صادقی بیک ۱۳۲۷: ۲۵۸). او حتی از پشت‌بام با سنگ به پدرش تعرض کرد (همان: ۲۵۷). ظاهراً تقلید مهر شاه در آن روزگار بین هنرمندان رواج داشته است چراکه به‌جز عبدالعزیز و مولانا علی و علی اصغر کاشانی و حسن مذهب که درباره اشان نوشتیم، یاری مذهب نیز مَهْر پادشاه و دیوانیان را تقلید کرده بود و برای خود نشان‌های نویخته بود و اگر میرعلیشیر وساطت نمی‌کرد دستش را قطع می‌کردند. (رازی، ج ۱: ۲۳۸) آگهی میرزا، شاعر و منشی سلطان حسین بایقرا نیز جعل مَهْر کرده بود که او نیز مورد عفو قرار گرفت (سام میرزا ۱۳۱۴: ۱۱۷).

در کنار این‌ها می‌توان به رفتار توأم با خودنمایی و نخوت هنرمندانه برخی از این هنرمندان نیز اشاره کرد. آنچه در ظاهر با مقام و معرفت عارفانه منافات دارد. در زمانه‌ای که اظهار فروتنی در برابر بزرگان و اسطوره‌های هنری مانند مانی و بهزاد و یاقوت مستعصمی و امثالهم ملاک بود و حتی برخی از هنرمندان به خاطر مرتبه شاگردی در برابر استاد، کار خود را امضا نمی‌کردند و از سر تواضع خود را وارث کلک ایشان می‌خواندند، هنرمندانی نیز بودند که در کمال خودستایی به هنر خود می‌بالیدند و خود را سرآمد آن فن می‌دانستند. از جمله احمد رومی خوشنویسی عهد ایلخانان که برخلاف تصور به دور از فروتنی خط خودش را بهتر از یاقوت مستعصمی می‌دانست و فرزند خودش را نصیحت می‌کرده که «جهدی کن که اگر همچو من ننویسی مثل آن غلامک یعنی یاقوت بنویسی» (قاضی احمد ۱۳۸۳: ۲۳). یا مولانا شیخ محمد سبزواری نگارگر مطرح که «در فن تزویر و رنگ آمیزی یکه صورت دم از یکتائی می‌زد» (اسکندر بیک ترکمان ۱۳۸۲، ج ۱: ۱۷۶).

بعضی هنرمندان نیز تمایل به خودنمایی داشتند مانند میر عبدالوهاب نوه سلطانعلی مشهدی خوشنویس مشهور و صاحب صراط السطور که در سن هشتادسالگی «ریش رنگ می‌کرد» و با گشاده‌رویی و خوش مشربی «لباس رنگین برنگ آمیزی می‌پوشید» و با جزوه



دانی پر از قطعات خوشنویسی «افشان و حاشیه و جدول» شده در میان مردم می‌رفت و تعریف خط خود می‌کرد (قاضی احمد ۱۳۸۳: ۹۰). یا **مولانا قیدی** شاعر که صادقی بیک در وصف رفتارش می‌نویسد «با مردم نمی‌تواند آمیزش کند، به تاج‌گذاری و خرسواری خیلی علاقه دارد چنانکه در کوچه و بازار بدون آنها به راه نمی‌افتد» (صادقی ۱۳۲۷: ۱۸۴). همچنین مولانا عبدالکریم بود که خود را پادشاه می‌خوانده و می‌نوشته است و به مردم حکمهای عجیب می‌فرمود (قاضی احمد، ۱۳۸۳: ۵۸). هرچند این گزارش‌ها را نمی‌توان مصداق کامل کبر و خودستایی دانست ولیکن نشان می‌دهد تا چه اندازه باید در برخی موارد بین گزاره‌های تاریخی با هاله‌های معنوی و فرامادی رسم شده به دور شخصیت هنرمندان تفاوت گذاشت.

## ۵. درویشی و سلوک عارفانه

در ارتباط با سلوک و رفتار عارفانه هنرمندان نیز، مورخان مطالب چندانی ننوشته‌اند، مگر استفاده از واژه «درویشی» که به نسبت متن، معانی مختلفی می‌شود از آن دریافت. یکی از هنرمندانی که نامش با درویشی پیوند خورده است **روح‌الله میرک نقاش**، نگارگر نامدار، مبدع و کتابدار مخصوص کتابخانه سلطان حسین بایقرا بود (دوست محمد ۱۳۷۲: ۲۷۲). پرداختن به امور متفرقه آن‌چنان وی را به خود مشغول داشته بود که مقدار پولی که از امیر علی شیر نوایی بابت ترسیم مسجد هرات گرفته بود را صرف عیاشی کرده و آن‌قدر کار را به تعویق انداخته بود که سرانجام میر علی شیر با نیرنگی فرمانی از سلطان حسین بایقرا می‌گیرد با این محتوا که «مبلغ باقیات دیوان سلطنتی که بر ذمه شماست خیلی فوری تحویل خزانه داده و رسید دریافت دارید» (فکری سلجوقی ۱۳۳۳: ۲۱۰) و این تهدید باعث شد تا میرک که پولی در بساط نداشت کار مسجد را به پایان رساند. **میرزا حیدر دوغلات** نیز در ارتباط با خلق و خوی میرک می‌نویسد «مع‌هذا الاشکال انواع زورمندی‌ها می‌کرد که مطلقاً نفی تصویر و نقاشی است. از این جهت گرفتن کمانداری. اکثر زورمندی‌ها را ورزش می‌کرده، به آن شهرت داشته است. جمع ساختن تصویر به این امور بسیار غریب است» (میرزا حیدر دوغلات ۱۳۸۳: ۳۱۸) روایت دیگر را هم **کریم زاده تبریزی** از نسخه شخصی خود از تاریخ رشیدی دوغلات می‌نویسد که جای برخی واژگان عوض شده است: «اشکال و انواع آرزومندی‌ها می‌کرد که مطلقاً منظور تصویر و نقاشی است. از این جهت گرفتن اکثر آرزومندی‌های درویشی می‌کرد، به آن شهرت داشته است. جمع ساختن تصویر به این

امور بسیار غریب است.» (میرزا حیدر دوغلات به نقل از کریم زاده، ج ۱: ۲۱۱) هرچند با توجه به نسخ متفاوت از تاریخ رشیدی نمی‌توان قول دوغلات را در ارتباط با درویشی وی محرز دانست ولیکن بارز است با یک میرک عارف و اهل مراقبه مواجه نیستیم.

البته در میان هنرمندان کسانی هم بودند که روحیه درویش مسلکی داشتند. کسانی مانند **حافظ کمال‌الدین حسین واحد العین** که علاوه بر خوشنویسی قرآن را نیز خوب تلاوت می‌کرد. او که مردی درویش و پاک‌باخته بود، حتی وقتی در مجلس شاه از او خواستند قرآن بخواند گفت: «خواندگیم نیاید.» باوجود این شاه هدایای زیادی از اسب و اشتر و خیمه و ضروریات دیگر به او پیشکش کرد که او از قبول آن‌ها خودداری کرد. قاضی احمد با لحنی ستایش‌آمیز او را «بسیار درویش و فانی از خود گشته» معرفی می‌کند (قاضی احمد ۱۳۸۳: ۱۰۳). نمونه دیگر **قدیمی گیلانی** است. کسی که دوست محمد (۱۳۷۲: ۲۷۴) با تمجید از او می‌نویسد «تقدیم [تقویم] معنی را به صورت دانسته و آنچه گفته و کشیده آن‌چنان بایسته». او نیز «مردی ابدال صفت بود» (قاضی احمد ۱۳۸۳: ۱۴۰). سام میرزای صفوی (۱۳۱۴: ۱۳۸) نیز بدون توضیح خاصی در ارتباط با مقام قدیمی گیلانی او را در سلک شاعران آورده است و نوشته در «شاعری خود را کمتر از دیگران نمی‌داند». همچنین **مولانا ندر علی قاطع** که «در لباس درویشی و نم‌پوشی می‌گشت بغایت پیر نورانی و باصفا بود» (قاضی احمد ۱۳۸۳: ۱۵۵). و یک مورد مهم دیگر استاد علی‌اکبر اصفهانی معمار مسجد کبیر اصفهان عهد صفوی است که نصرآبادی او را «مرد کدخدائی در نهایت آرام و صلاح درویشی» معرفی می‌کند (نصرآبادی ۱۳۱۷: ۱۳۸). همچنین می‌توان به **میرزا ابراهیم متخلص** به «دردی» نیز اشاره کرد، او که شاگرد صادقی بیک افشار بود، بعد از مدتی به کرمان رفت و در آستانه شاه ولی گوشه‌نشین شد (صادقی بیک ۱۳۲۷: ۹۲).

از دیگر هنرمندانی که علاقه‌مند به درویشی بود، خود **صادقی بیک افشار** هنرمند نامدار و صاحب‌کمال است که تذکره مجمع الخواص در شعر و رساله قانون الصور در نقاشی به قلم اوست. به گفته اسکندر بیک ترکمان (۱۳۸۲، ج ۱: ۱۷۶) مدتی به دلیل اینکه زمانه بر وفق مرادش نبود و همچنین از «غرور نفس و سرکشی طبیعت که در کار نقاشی رواجی نبود» لباس درویشی پوشیده بود با زمره قلندران به سیروسفر رفت تا اینکه حاکم همدان او را از جامعه درویشی درآورد و ملازم خود کرد. ظاهراً از نظر روحیه فردی بسیار مشوش بوده است به طوری که نصرآبادی درباره وی می‌نویسد «از فرط همت پیوسته پریشانی داشت» (نصرآبادی ۱۳۱۷: ۳۹). علاوه بر این «بغایت بدمزاج و غیور و تنگ حوصله بدخوی زشت و

بدمزاج» بود (اسکندر بیک (۱۳۸۲: ۱۷۶) به گونه‌ای که همه کس را از خود می‌رنجانید و با بی‌انصافی حتی با یاران «بدسلوکی را از حد اعتدال می‌گذرانید» (اسکندر بیک (۱۳۸۲: ۱۷۶)). شمه‌ای از رفتار او را میرزا محمد طاهر نصرآبادی (۱۳۱۷: ۵) در تذکره خود آورده است.<sup>۵</sup> او به قدری خشن بود که رفتارش نه تنها برخلاف روحیه درویشی بلکه برخلاف طبع لطیف و خیالین نگارگران نیز بود تا جایی که «بمقتضای طبع ترکیت و شیوه قزلباشی دعوی جلادت و شجاعت نموده» (اسکندر بیک ترکمان ۱۳۸۲، ج ۱: ۱۷۵) در جنگ شرکت کرده و «در معرکه ترکمانان استرآباد جلادتهای بیعقلانه از او بظهور رسیده» (همان: ۱۷۶). جالب اینکه تا زمان پیری نیز دست بر نمی‌داشت به طوری که واله اصفهانی می‌نویسد «با آن که کارش نقاشی بود پای از پایه قزلباشی پائین نمی‌گذاشت و مدارش به اظهار جلادت و پهلوانی و شجاعت و تیغ‌رانی می‌گذشت» (واله اصفهانی ۱۳۷۲: ۴۸۶).

در هر صورت برآیند همه اینها می‌توان گفت وجه مشترک همه این نمونه‌های تاریخی این است که هیچ‌کدام از مورخان بین مرام «درویشی» و «هنر» ارتباط طولی برقرار نمی‌کنند. به این نکته هم باید توجه کرد که در برخی نمونه‌ها منظور از واژه درویشی تماماً به معنای صوفیانه و عارفانه آن نیست. حتی چنانچه از واژه درویشی بخواهیم سلوک عارفانه مراد کنیم، هم میرزا حیدر دوغلات، هم قاضی احمد قمی، هم اسکندر بیک ترکمان و البته دیگران مشخصاً بین خُلق درویشی و کار هنری جدایی می‌اندازند.

## ۶. نتیجه‌گیری

اینکه هنرمند سستی و ازجمله نگارگر ایرانی همواره وجه مثالی در نقاشی خود داشته است، انکارناپذیر است، حتی در نوشته‌های کسانی که نگارگری را به دور از رویکردهای سنت‌گرایان نگارگری را تفسیر می‌کنند نیز می‌توان این خوانش نمادین را دید. (برای آگاهی بیشتر بنگرید به بنیون، ۱۳۸۳) اما آنچه در اینجا مسئله می‌شود فروکاستن مفاهیم نمادین نگارگری به نوعی هستی‌شناسی عرفانی است که سنت‌گرایان شارح آن هستند. ازجمله نواقص رویکرد سنت‌گرایان به هنر ندیده یا سهل گرفتن بسیاری از شاخصه‌های مؤثر در شکل‌گیری شخصیت هنرمند و اثر هنری او مانند جغرافیای فرهنگی، مکاتب هنری، مسائل مربوط به سبک و جنبه‌های تأثیرپذیری از هنرهای سرزمین‌های دیگر است. در واقع ایراد عمده به سنت‌گرایان قطعیتی است که در تفسیر خود از نگارگری و دیگر هنرهای سستی

می دهند؛ ایشان مفهوم علمی از تاریخ را با مفهومی عرفانی و فرا تاریخی از سنت جایگزین می کنند و به دور از ارائه گزاره های مستند تاریخی صرفاً به تفسیر آثار می پردازند. به باور سنت گرایان جلوه های عارفانه و مثالی آثار هنر سنتی امری گفتمانی است و هنرهایی مانند نگارگری در بطن گفتمانی به وجود آمده اند که عرفان روح آن را شکل می داد؛ بنابراین هنرمند ناگزیر وجه مفهومی مورد نظر ایشان را به تصویر کشیده است. حتی چنانچه بخواهیم چنین ادعایی را هم بپذیریم باز هم شواهد تاریخی زیادی برای نقض ادعای سنت گرایان وجود دارد. قطعاً بسنده کردن به آرای سنت گرایان در ارتباط با نگارگری و کنار گذاردن واقعیت های تاریخی در خوانش آثار هنری باعث می شود تا کسانی که آشنایی کافی با این هنرها ندارند آن ها را در نوعی هاله قدسی و هنرمندان آن ها را ورای انسان های معمولی ببینند، در نتیجه درک سویه های متفاوت و برخی از واقعیت های اثر هنری به حاشیه رانده می شود. لیکن چنانچه با رویکردهای تاریخی به ویژه تاریخ اجتماعی به بررسی احوال هنرمندان در آن دوران پردازیم خواهیم دید تفاوت های عمده ای بین زندگی روزمره آن ها با برساخت های سنت گرایان وجود دارد. مطالعات تاریخ اجتماعی نشان می دهد که نباید فراموش کرد هنرمندان در هر دوره ای بر اساس ویژگی های سبک شناسی، الگوهای رایج هنری، سلیقه سفارش دهندگان و حمایت حامیان کار می کردند و همانند هر انسانی درگیر تنوع اخلاقی و اعتقادی و نیازمند احتیاجات زندگی و دیگر مسائل زیستی خود بودند. در هر صورت آنچه از مستندات تاریخی ذکر شده در متن برمی آید این است که به ندرت می توان ارتباطی میان سلوک و عقاید هنرمندان و هنرشان پیدا کرد. تاریخ نویسان آن دوران به دور از هرگونه تفسیر معنانشناسی آثار ایشان صرفاً به ذکر توانمندی های ایشان و برخی رفتار و مرام اخلاقی و اجتماعی آن ها پرداخته اند؛ بنابراین بین تعبیر **عارف/سالک** - هنرمند که ستگریان مطرح می کنند با واقعیت زندگی این هنرمندان تفاوت های روشنی وجود دارد. به عبارتی چنانچه بخواهیم از رویکرد تاریخ اجتماعی به بررسی احوال هنرمندان آن دوران پردازیم باید بیش از هر چیزی آنها را در هم تنیده با بافت فرهنگ عمومی حاکم بر زندگی مردم آن دوران در نظر بگیریم، با همه ارزش ها و ضدا ارزش هایشان.

## پی نوشت ها

۱. عمده تفاسیر مقاله نویسان ایرانی در این حوزه ها برگرفته از سید حسین نصر است، از جمله همین نقل قول داخل گیومه.

نقد مفهوم سالک/عارف - هنرمند از دیدگاه سنت‌گرایان بر اساس ... (محمد معین الدینی) ۲۹۳

۲. البته برخی از سنت‌گرایان بر این باورند که زیستی که در جوامع سنتی وجود دارد و گفتمان معنوی حاکم بر آن خودبه‌خود این امر را درون هنرمند به‌جای می‌گذارد. (برای آگاهی بیشتر، بنگرید به کوماراسوامی، ۱۳۸۹)

۳. امروزه این ادعای سنت‌گرایان توسط بسیاری از محققان هنر اسلامی مانند اولگ گرابار، الویر لمن، تری آلن و گل رو نجیب اغلو نقد می‌شود که در بحث این مقاله نمی‌گنجد. ایشان به طور عام بر این باورند که سنت‌گرایان تفسیر خود از آثار هنری بیشترین تکیه را بر متون عرفانی و اهل تصوف بنا می‌کنند بدون آنکه «به زمان و مکان یا به سازوکارهای فرهنگی که از ارتباط مفروض میان زیباشناسی بصری و تصوف حکایت کند، توجهی داشته باشند» (نجیب اغلو ۱۳۷۹: ۱۰۸).

۴. صادقی بیک در تذکره اش می‌نویسد که وی مهر شاه اسماعیل دوم را جعل کرده بود (صادقی بیک ۱۳۲۷: ۲۵۷) ولی روایت اسکندر بیک ترکمان صحیح تر به نظر می‌آید.

۵. داستان از این قرار است که مرحوم ملاغروی قصیده‌ای در مدح صادقی بیک سروده بود که وقتی برایش می‌خواند قصیده به پایان نرسیده صادقی بیک با بی‌حوصلگی متن را از او گرفته «بر خواسته بعد از لحظه آمده پنج تومان بدستاری بسته با دو صفحه کاغذ که خود از سیاه‌قلم طرحی کرده بود بمن داده و گفت تجار هر صفحه کار مرا به سه تومان می‌خرند که به هندوستان برند مبادا ارزان بفروشی» (نصرآبادی ۱۳۱۷: ۳۵ - ۳۴).

## شیوهٔ ارجاع به این مقاله

معین‌الدینی، محمد (۱۳۹۹)، «نقد مفهوم سالک/عارف - هنرمند از دیدگاه سنت‌گرایان بر اساس مطالعات تاریخ اجتماعی»، دوفصل‌نامه علمی - پژوهشی تحقیقات تاریخ اجتماعی، س ۱۰، ش ۱.  
doi: 10.30465/shc.2020.30800.2075

## کتاب‌نامه

اسکندر بیک ترکمان (۱۳۸۲)، *تاریخ عالم‌آرای عباسی*، جلد اول. به کوشش: ایرج افشار، تهران: امیرکبیر.  
اسکندرپور خرمی، پرویز؛ شفیعی، فاطمه (۱۳۹۰)، *نگارگری ایرانی تجلیگاه ملکوت خیال با تأکید بر آرای شیخ شهاب‌الدین سهروردی درباره عالم خیال (مثال)*. نشریه هنرهای زیبا، شماره ۴۸. زمستان. ۱۹-۲۸.

بنیون، لورنس (۱۳۸۳)، *روح انسان آریایی در هنر*، ترجمه: محمدحسین آریا، تهران: فرهنگستان هنر.  
بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۵)، *هنر اسلامی، زبان و بیان*. ترجمه: مسعود رجب‌نیا، تهران: سروش.

- پورمند، حسنعلی؛ حکیم جوادی، مرضیه (۱۳۹۵)، «تمثیل در عرفان اسلامی و تأثیر آن در نگاره سالمان و آبسال هفت‌اورنگ جامی»، هنرهای کاربردی. شماره ۱۸. ص ۱۴-۵.
- جاودان، محمد (۱۳۹۲)، «تحلیل و بررسی اصطلاح سنت در نظریه سنت‌گرایان». اندیشه نوین دینی. شماره ۲۳. ص ۱۹۲-۱۷۳.
- جهانگیر گورکانی، نورالدین محمد (۱۳۵۹)، جهانگیرنامه. توزک جهانگیری. به کوشش: محمد هاشم، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- حجت، عیسی (۱۳۹۴)، سنت سنت‌گرایان و سنت‌گرایی معماران، هنرهای زیبا - معماری و شهرسازی، دوره ۲۰، شماره ۱. ص ۱۶-۵.
- حیدر میرزا دوغلات، محمد (۱۳۸۳)، تاریخ رشیدی، به کوشش: عباسقلی غفاری فرد. تهران: میراث مکتوب.
- خندقی، جواد؛ موسوی گیلانی، سید رضی (۱۳۹۴)، «نقد سنت‌گرایان در باب هنر سنتی، هنر مقدس و هنر دینی». معرفت ادیان. شماره ۳ پیاپی ۲۳. ۱۲۸-۱۰۷.
- خواند میر، غیاث‌الدین بن همام‌الدین حسینی (۱۳۶۲ الف)، تاریخ حبیب‌السیر فی اخبار افراد بشر. جلد سوم. مقدمه: جلال‌الدین همایی، تهران: خیام.
- خواند میر، غیاث‌الدین بن همام‌الدین حسینی (۱۳۶۲ ب)، تاریخ حبیب‌السیر فی اخبار افراد بشر. جلد چهارم. مقدمه: جلال‌الدین همایی، تهران: خیام.
- خوش‌نظر، سید رحیم؛ رجبی، محمدعلی (۱۳۸۸)، «نور و رنگ در نگارگری ایرانی و معماری اسلامی». کتاب ماه هنر. شماره ۱۲۷. ص ۷۶-۷۰.
- دوست‌محمد گواشانی (۱۳۷۲)، دیباچه مرقع بهرام میرزای صفوی. در: کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی. به کوشش: نجیب‌مایل هروی. مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
- رازی، امین احمد (۱۳۷۸)، تذکره هفت اقلیم. تصحیح تعلیقات و حواشی: سید محمد رضا طاهری. جلد اول. تهران: سروش.
- رجبی، محمدعلی (۱۳۷۷)، «نگارگری اسلامی ایران». کتاب ماه هنر، شماره ۶. ص ۷-۶.
- رهنورد، زهرا (۱۳۸۲)، حکمت هنر اسلامی. تهران: سمت.
- سام میرزای صفوی (۱۳۱۴)، تحفه سامی. به کوشش: وحید دستگردی. تهران: ارمغان.
- سهیلی خوانساری، احمد (۱۳۸۳). پانویس. در: گلستان هنر. قاضی احمد قمی. تهران: منوچهری.
- صادقی بیک افشار (۱۳۲۷)، مجمع الخواص. ترجمه: عبدالرسول خیامپور. تبریز: اختر شمال.
- صدری، مینا (۱۳۷۷)، «نگاره‌های عرفانی». کتاب ماه هنر، شماره ۶ اسفند ۱۳۷۷ ص ۹.
- صدری، مینا (۱۳۹۲)، نگاره‌های عرفانی. تهران: علمی فرهنگی.

نقد مفهوم سالک / عارف - هنرمند از دیدگاه سنت‌گرایان بر اساس ... (محمد معین الدینی) ۲۹۵

فکری سلجوقی (۱۳۶۳)، *تعلیقات فکری سلجوقی بر دیباچه دوست محمد هروی*. در: احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی. نوشته: محمدعلی کریم زاده تبریزی. لندن.

قاضی میر احمد منشی قمی. (۱۳۸۳)، *گلستان هنر*. تصحیح: احمد سهیلی خوانساری. تهران: منوچهری. کریم زاده تبریزی، محمدعلی (۱۳۶۳)، *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی*. جلد اول، لندن.

کوماراسوامی، آناندا (۱۳۸۹)، *فلسفه هنر مسیحی و شرقی*. ترجمه: امیرحسین ذکری. تهران: فرهنگستان هنر.

محمود بن محمد (۱۳۷۲)، *قوانین الخطوط*. رساله در: کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی. به کوشش: نجیب مایل هروی. مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.

مدد پور، محمد (۱۳۷۷)، *حکمت معنوی و ساحت هنر*. تهران: حوزه هنری.

منجم یزدی، ملاجلال الدین محمد (۱۳۶۶)، *تاریخ عباسی یا روزنامه ملاجلال*. به کوشش: سیف‌الله وحید نیا. تهران: وحید.

موسوی رکنی، سید محمد هادی (۱۳۹۵)، «نقد دیدگاه سنت‌گرایان در مورد سرآغاز هنر خوشنویسی اسلامی»، *باغ نظر*، شماره ۳۸، ص ۶۸ - ۶۱.

نجیب اوغلو، گل‌رو (۱۳۷۹)، *هندسه و تزئین در معماری اسلامی*. ترجمه: مهرداد قیومی بیدهندی. تهران: روزنه.

نصر، سید حسین (۱۳۷۳)، «عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایران». فصلنامه هنر. شماره ۲۶. ۸۶ - ۷۹.

نصر، سید حسین (۱۳۷۵)، *هنر و معنویت اسلامی*. ترجمه: رحیم قاسمیان، تهران: دفتر مطالعات دینی.

نصر، سید حسین (۱۳۸۲)، *جاودان خرد*. ترجمه: سید حسن حسینی. تهران: سروش.

نصر، سید حسین (۱۳۸۳)، *آرمان‌ها و واقعیت‌های اسلام*. ترجمه: شهاب‌الدین عباسی. تهران: سهروردی.

نصرآبادی اصفهانی، میرزا محمد طاهر (۱۳۱۷)، *تذکره نصرآبادی*. تهران: ارمغان.

واله اصفهانی، محمد یوسف (۱۳۷۲)، *خلد برین، ایران در روزگار صفوی*. به کوشش: میرهاشم محدث. تهران: مجموعه انتشارات ادبی و تاریخی.

یاسینی، راضیه (۱۳۹۷)، *تصویر زن در نگارگری*. تهران: علمی فرهنگی.