The Impossibility of The Presence of Movement and Temporality in the World of Iranians Painting*

Abstract

Iranian painting represents a world without movement, without time and also without place. Therefore, it is necessary to answer the question that under which ontological conditions it becomes possible for an artist to depict such a world, and why it may not be possible to show movement, temporality, and spatiality in this epistemological geometry. This study has been done in a historical-analytical manner, and its data has been collected through library research. With Ernst Cassirer's *Philosophy of Symbolic Forms theory*, it was explained that Iranian painting can be interpreted as a kind of mythological knowledge of the real world. This knowledge is in opposition to scientific and experimental knowledge; mythological time is different from the linear concept of historical time. Also, scientific and geometric spatial coordinates cannot be seen here. Iranian painting, in order to preserve its foundation—namely, its adherence to a kind of timelessness and placelessness, in the first step removes the perspective of the subject or artist from his mind and then from the image that is the result of his visualization of the world; because the concepts of time and place are completely dependent on subjective perception. In fact, this is the formula that experimental and scientific understanding seeks to prove and adhere to; namely, to reach a humanistic structure that is the result of the visual perception of a human subject, and this idea is completely at odds with the ontological structure of Iranian painting. On the contrary, Iranian painting tries to emphasize an intuitive and non-rational aesthetic view; therefore, the most important and basic step in depicting the mental world is to remove the mental perspective of the human subject as the subject who knows the world and to reject scientific and experimental knowledge. The prominent point in the study of the history of Iranian painting which is generally overlooked is that it is thought that this style of illustration is specific to the representation of mythological or mystical narratives, and the artist has consciously chosen this way of representation, considering the nature of the theme. This is often assumed. Or it is believed that this form will change with the introduction of Western techniques. But it must be said that this form of representation cannot be explained by themes or techniques. Many works can be cited that contradict this assumption. The absence of time, space, and movement here is because in this mental thought everything is fluid, and there is no boundary between inside and outside, here and there, night and day in the artist's mind. Mythological knowledge remains captive to phenomena and stops at a certain moment, because the myth lacks a tool that can go beyond this moment. Therefore, in this epistemological space, the artist is not able to record or represent the tension, movement, and becoming of phenomena -not in the sense that he cannot represent it, because here the issue of representation is not in its technical sense. Rather, it is impossible to represent movement in its epistemological sense.

Keywords

Iranian Painting, Ernest Cassirer, The Philosophy of Symbolic Forms, Timelessness, Spacelessness, Movement

Received: 21 Feb 2024
Received in revised form: 11 May 2024
Accepted: 13 July 2024

Mariam Salari[1] iD (Corresponding Author)
PhD Candidate in Art Research, Department of Advanced Studies of Art, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: Maryam.salari@ut.ac.ir

Mostafa Goudarzi[2] iD
Professor, Department of Advanced Studies of Art, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
E-mail: Mostafa.Goudarzi@ut.ac.ir

https://doi.org/10.22059/jfava.2024.372677.667253

Citation: Salehikia, Mariam; Salehi Kakhki, Ahmad; & Shateri, Mitra (2025). The impossibility of the Presence of movement and temporality in the world of iranians painting. *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, *30*(2), 123-135. (in Persian)

Authors retain the copyright and the full publishing. **Publisher: University of Tehran.**

*This article is derived from the first author's doctoral dissertation, titled: "Genealogy of visual developments of Qajar painting" supervised by the second author at the University of Tehran.

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی● دوره ۳۰، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۴

امکان‌ناپذیری حضور جنبش و زمانمندی در جهانِ نگارگری ایرانی*

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۲/۰۲
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۲/۲۲
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۴/۲۳

مریم سالاری[۱] (نویسنده مسئول)؛ دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
E-mail: Maryam.salari@ut.ac.ir

مصطفی گودرزی[۲]؛ استاد گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
E-mail: Mostafa.Goudarzi@ut.ac.ir

https://doi.org/10.22059/jfava.2024.372677.667253

چکیده

مقالهٔ حاضر بر این فرضیه استوار است که نگارگری ایرانی نمایش‌دهندهٔ جهانی ایستا، بدون زمان و بدون مکان است. بنابراین پرسش این است که در چه شیوهٔ معرفت‌شناختی این امکان فراهم شده تا هنرمند دنیایی این چنین را به تصویر کشد و چرا نمایش جنبش، زمانمندی و مکانمندی در این هندسهٔ معرفتی امکان‌ناپذیر است؟ این مطالعه به شیوهٔ توصیفی‌تحلیلی انجام پذیرفته و داده‌های آن از منابع کتابخانه‌ای و الکترونیکی گردآوری گردیده است. با نظریهٔ «فلسفهٔ صورت‌های سمبلیک» ارنست کاسیرر توضیح داده شد که آثار نگارگری را می‌توان به مثابه نوعی شناخت اسطوره‌ای از جهان مورد خوانش قرار داد. نتایج این مطالعه نشان می‌دهد در جهان نگارگری شکلی از آگاهی اسطوره‌ای حاکم است که در آن رابطهٔ میان جزء و کل در یک پیوستگی نمادین، غیرقابل‌تجزیه و همیشگی به‌سر می‌برد. زمان اسطوره‌ای با مفهوم خطیْ از زمان تاریخی متفاوت است. زمان اسطوره‌ای همچون فضای اسطوره‌ای سرشتی ایستا و ناگسستنی دارد، این زمان، نوعی از لیت دائمی و لحظهٔ‌ای از «بودن» بدون تغییر و بی‌هماستاست. با چنین دریافتی از مقولهٔ زمان است که نگارگر یک «بودن» منحصربه‌فرد را از موقعیت جدا می‌کند و در آن لحظهٔ ناب متوقف می‌ماند. زیرا او فاقد نگرشی است که بتواند با آن، از این لحظهٔ «بودنِ» ایده‌ئال فراتر رود. بنابراین در درون این فضای معرفتی هنرمند قادر به ثبت یا بازنمایی تنش، حرکت و «شدن» پدیده‌ها نیست. نه از آن حیث که در بازنمایی آن ناتوان باشد. زیرا در اینجا بازنمایی به معنای تکنیکال آن مطرح نیست. بلکه بازنمایی جنبش به معنای معرفت‌شناختی آن ناممکن است.

واژه‌های کلیدی
نگارگری ایرانی، ارنست کاسیرر، صورت سمبلیک اسطوره، زمانمندی، مکانمندی، جنبش

استناد: سالاری، مریم و گودرزی، مطصفی (۱۴۰۴). امکان‌ناپذیری حضور جنبش و زمانمندی در جهانِ نگارگری ایرانی. نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۳۰(۱)، ۱۲۳-۱۳۵.

نگارندگان، حق تکثیر و امتیاز کامل انتشار مقاله خود را حفظ می کنند.
ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

* مقاله حاضر برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان «تبار شناسی تحولات تصویری نقاشی قاجار» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه تهران در حال انجام است.

مقدمه

شیوهٔ خاصی از نقاشی ایرانی را که بعد از حملهٔ مغول به ایران توسط هنرمندانی همچون احمدِ موسی پایه‌ریزی شد، در دورهٔ جلایری با جنید ساختار یافت و در نهایت در دورهٔ تیموری و صفوی توسط کمال‌الدین بهزاد و سلطان محمّد نقاش به اوج خود رسید (پاکباز، ۱۳۸۷، ۶۰-۹۴) را «نگارگری» نامیده‌اند.

از آنجا که این تصاویر دارای رنگ‌هایی تخت و درخشان هستند آن‌ها را فریبنده می‌نگرند و چون هنری در حوزهٔ کتاب‌آرایی است بیش‌تر آن را هنری تزئینی می‌پندارند. همچنین چون مضامین آن‌ها اغلب مرتبط با تصویرگری داستان‌های اسطوره‌ای و عرفانی است آن را برآمده از جایگاه خیال هنرمند دانسته‌اند. و چون اندازه‌اش کوچک است آن را هنری کوچک می‌انگارند. اما از نظر ایران که زادگاه این هنر به شمار می‌رود، نگارگری هنری است بزرگ که شاهزادگان شاهکارهای آن را به یکدیگر هدیه می‌کردند. در تمام کشورهای شرقی مسلمان که تحت تأثیر فرهنگ ایرانی قرار داشتند- از گولکند در هند تا استانبول تحت حاکمیت امپراطوری عثمانی- نگارگری هنری خواستنی‌تر از سایر هنرها بود؛ هنری که پادشاهان، در ازای اعطای خلعت‌های گران‌بها، هنرمندان را از دورترین نقاط ایران به دربار خود فرا می‌خواندند.[۱] در واقع این تصاویر به‌مثابه گوهری درخشان نگریسته می‌شدند که فاتحان و اشغالگران پیش از هر چیز به تصرف آن دست می‌انداختند و بدان رغبت نشان می‌دادند. و عجیب آن‌که هنری تا این حد ارزشمند و خواستنی هنوز تا این حد ناشناخته باقی مانده‌است.

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

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

به‌نظر می‌رسد اندیشهٔ بی‌زمانیِ بازتاب یافته در نگارگری ایرانی در تقابل مشخص با تجربهٔ ادراک حسی و اندیشهٔ تعقلی و در پیوند با اندیشهٔ اسطوره‌ای از جهان باشد. «آگاهی اسطوره‌ای را "آگاهی بدون زمان" نامیده‌اند» (کاسیرر، ۱۹۲۳/۱۴۰۰، ۱۷۱) همچنین مکان‌زدودگی مستتر در این جهان تصویری نیز می‌تواند در همین اندیشهٔ اسطوره‌ای قابل تبیین باشد که متفاوت با معیاری است که تفکر علمی-تئوریک برای ایجاد تمایزات فضایی و مکانی به کار می‌گیرد. ارنست کاسیرر[۲] فیلسوف معاصر این آگاهی را «صورت سمبلیک اسطوره‌ای» نام می‌نهد.

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

بنابراین برای درک و شناخت این جهان تصویری، پیش از هر چیز می‌بایست مختصات جهان اندیشه‌ای را مورد مطالعه قرار داد که این آثار تحت سیطرهٔ آن اندیشه امکان خلق و تولید داشته است. یعنی به جای پناه بردن در دامان روایات اسطوره‌ای، ادبیات عرفانی، رنگ‌ها، سمبل‌ها و استعاره‌ها، باید این پرسش را مطرح کرد که در چه شرایط هستی‌شناختی و اندیشه‌ای این فرصت مهیا شده است که نگارگر ایرانی بتواند جهانی بدون زمان، یدون مکان، بدون جنبش را بازنمایی نماید؟ در واقع طرح «این پرسش که چرا نقاشان کهن «نمی‌توانستند» یا «نمی‌خواستند» به شیوهٔ خاصی نقاشی کنند، پرسش درستی نیست. قضیه کاملاً از اختیار هنرمند بیرون بوده است، چرا که «ارادهٔ» هنری رانه‌ای است مطلقاً غیر شخصی» (پانوفسکی، ۱۹۲۷/۱۳۹۹، ۱۸) پس باید پرسش را این گونه مطرح ساخت که شرایط و امکان پدیداری و ظهور این فرم خاص از بازنمایی در چه بستر و چه نوعی از نظم معرفت‌شناسانه‌ای ممکن و مقدر شده است؟ و هنرمند در چه هندسهٔ معرفتی این امکان را می‌یابد که جهانی ایستا، بدون زمان و بدون مکان را بازنمایی کند؟ از این‌رو پژوهش حاضر از این نقطه و با این پیش‌فرض آغاز می‌گردد که انفعال در برابر ادراک حسی مکان و زمان، برگرفته از نوع خاصی از شناخت است که اساساً در تقابل با ادراک حسی- تجربی یا شیوهٔ ادراک هندسی و علمی قرار می‌گیرد و این پژوهش بنا دارد جهان تصویری نگارگری ایرانی را براساس این شکل خاص از شناخت مورد خوانش قرار دهد.

روش پژوهش

این مطالعه به روش توصیفی‌تحلیلی انجام گرفته است و بر بستر تاریخ اندیشه و بنیان‌های معرفت‌شناختی، دلایل امکان‌ناپذیری حضور زمانمندی،

مکانمندی و جنبش را در آثار نگارگری ایرانی مورد ملاحظه قرار می‌دهد. داده‌های کیفی از منابع کتابخانه‌ای گردآمده و شیوهٔ تحلیل داده‌ها نیز به روش کیفی انجام گرفته است.

پیشینه‌پژوهش

در مورد پیشینهٔ تحقیق با جست‌وجوی انجام گرفته می‌توان گفت تاکنون مطالعه‌ای که نگارگری ایرانی را منحصراً به‌مثابه یک صورت سمبلیک اسطوره‌ای مورد خوانش قرار دهد انجام نگرفته است. در تحقیقات متعددی که تا امروز در مورد این فرم خاص تصویری صورت گرفته، رویکرد غالب معمولاً این بوده که این آثار ذیل قلمروهای سیاسی، دوره‌های زمانی، سبک‌پردازی تکنیکال یا در خدمت سلیقه و اهداف حامیانش یا غایات اخلاقی و فلسفی‌اش طبقه‌بندی شده و سپس با دست‌یازیدن به عرفان اسلامی، آن را هنری فراتاریخی دانسته و به مفاهیم و معناهایی بیرون از جهان تاریخی- تصویری نسبت داده شده است. برای مثال در مقالهٔ مصطفی گودرزی و گلناز کشاورز با عنوان «بررسی مفهوم زمان و مکان در نگارگری ایرانی» (۱۳۸۵) چنین خوانشی به‌کار گرفته شده است. خطای این نوع تحلیل آنجا آشکار می‌گردد که اگر نگارگری را هنری فراتاریخی تعبیر کنیم، رویگردانی هنرمند از بازنمایی این جهان فرا زمانی و فرا مکانی چگونه قابل توضیح است؟ اما در این بین می‌توان به دو مقاله اشاره کرد که رویکردی متفاوت از خوانش حکمی- عرفانی برای تحلیل مختصات نگارگری ایرانی را به کار گرفته‌اند. مقاله‌ای با عنوان «چرا علم مناظر در نقاشی سده‌های هفتم تا نهم قمری به پرسپکتیو راه نبرد» از مریم کشمیری (۱۴۰۱) است. نویسنده در این مقاله با کاوش در سیر علم مناظر و نورشناسی در سدهٔ ۵-۹ ه.ق به سنجش تأثیر و تعامل بازنمایی و علم مناظر و تأثیر آن بر نقاشی می‌پردازد. نویسنده معتقد است عدم رعایت پرسپکتیو به مجموعه علل بیرونی و درونی مرتبط با مسألهٔ بازنمایی مرتبط است که مهم‌ترین این علت‌ها، وضع علم نورشناسی در سدهٔ هفتم بود و این علم نتوانست در مسیر رویارویی با مسائل و پرسش‌های جدید پیش رود و پیامد این وضعیت را می‌توان در نقاشی مشاهده نمود. مقالهٔ دیگر با عنوان «تحلیل مفاهیم عینیت گرایی و ذهنیت گرایی در نگارگری ایرانی به‌واسطهٔ بررسی جایگاه پرسپکتیو» از علی‌اکبر جهانگرد (۱۳۸۸) است. نویسنده ابتدا با توضیح مفاهیمی همچون عینیت گرایی و ذهنیت گرایی، شکل گیری و برآمدن پرسپکتیو نقطه‌مرکزی در نقاشی غربی را مبتنی بر تسلط مفهوم اومانیسم می‌داند که هنرمند با کاربست قواعد پرسپکتیوی، کیفیتی ذهن گرایانه به نقاشی می‌دهد. او توضیح می‌دهد برخلاف تصور رایج رویکرد نگارگری ایرانی به واسطهٔ عدم به‌کارگیری اصول پرسپکتیو بیشتر گرایشی به سمت عینیت دارد. زیرا هنرمند به‌جای بازنمایی جهان پیرامون براساس قوای بینایی خود تلاش بر حذف خویش به‌عنوان ناظر در جهت رسیدن به پدیده دارد.

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

مبانی نظری پژوهش

صورت سمبلیک آگاهی اسطوره‌ای

پیش از ورود به بحث «فلسفهٔ صورت‌های سمبیک» می‌بایست این مهم را به خاطر سپرد که فرم هنری اگرچه پدیده‌ای مرتبط با مسائل زیبایی‌شناسی است اما امر زیبایی‌شناسانه خود امری است که اساساً با مسألهٔ «شناخت» در ارتباط است. ارنست کاسیرر (۱۴۰۰/۱۹۲۳) معتقد است انسان برای شناسایی هستی از ابتدا با ابزار منطق و صورت‌های تعقلی شروع به شناسایی جهان نکرده است بلکه هزاران سال زندگی خویش را با جهانی اسطوره‌ای، ذهنی و غیر تعقلی سپری کرده است. کاسیرر اینجا به این نتیجه رسید که آنچه که این فرم‌ها و مقولات را تعیین می‌کند «صورت سمبلیک»[۳] آن‌هاست.

«صورت سمبلیک در واقع «به هر گونه «انرژی روح»[۴] اطلاق می‌شود که از طریق آن، محتوای ذهنی معنا با نشانه‌های محسوس و ملموس مرتبط می‌گردند» (کاسیرر، ۱۹۲۳/۱۴۰۰، ۳). ازاین‌رو، صورت‌های سمبلیک یکی از مظاهر گوناگون ارادهٔ بشری و رانه‌ای در جهت ایجاد رابطه‌ای رضایت‌بخش با جهان هستند. به دیگر سخن باید گفت صورت سمبلیک چگونگی فهم و دریافت ما و نحوهٔ نگریستن ما به جهان را نظم‌آرایی و شکل‌دهی می‌کند. بدین‌ترتیب او (کاسیرر) به مطالعهٔ صورت‌های سمبلیکی همچون زبان، اسطوره و علم پرداخت.

در این میان صورت سمبلیک اسطوره‌ای شیوهٔ شناختی مستقلی است که جهان را نه به‌صورت مجموعه‌ای از اشیاء مادی، بلکه به‌مثابه شبکه‌ای از نیروهای زنده درک می‌کند. در اسطوره، مرز میان انسان و طبیعت، میان خالق و مخلوق، مرزی نامشخص و سیال است. در یک توصیف کلی، شناخت اسطوره‌ای را می‌توان شبکهٔ به‌هم پیچیده‌ای از معناها و نیروها دانست که گاهی تمایزگذاری میان مقولات فهم[۵] در آن بسیار دشوار می‌نماید.

نخستین تمایز هستی‌شناختی میان جهان اسطوره‌ای و آنچه در جهان ادراکات تجربی و علمی وجود دارد را می‌بایست در یکی از بنیادی‌ترین مقولات فهم، یعنی مفهوم «کیفیت» نظاره کرد. در اینجا کیفیت ویژگی منحصربه‌فردی دارد که تمامی دیگر مقولات فاهمه یعنی زمان، فضا، علیت را تحت تأثیر وجود خود قرار می‌دهد و آن پیوستگی دائمی است که میان کل کیهانی یا جزء کیهانی برقرار است.

درواقع برخلاف نگاه علمی که کیفیت را به‌ویژگی‌های قابل‌اندازه‌گیری و عینی فرو می‌کاهد، در شناخت اسطوره‌ای، کیفیت از پیوند ناگسستنی و هویت‌ساز میان جزء و کل زاده شده است. یعنی در مقایسه با شیوهٔ شناخت علمی که مرزهای روشنی میان رابطهٔ جزء و کل ترسیم می‌کند، در آگاهی اسطوره‌ای، هر جزء به‌تنهایی حامل کل نظام کیهانی، معنوی یا اجتماعی است که به آن تعلق دارد. بنابراین در هستی اسطوره‌ای جزء و کل همواره در یک پیوستگی نمادین، غیرقابل‌تجزیه و همیشگی با یکدیگر به‌سر می‌برند (کاسیرر ۱۴۰۰/۱۹۴۶، ۱۰۲).

در مقایسه با شناخت علمی، که کیفیت را چیزی مستقل از کل درک می‌کند، شناخت اسطوره‌ای کیفیت را به‌صورت چیزی یکپارچه و در ارتباط با کل عالم تجربه می‌کند. بدین‌ترتیب در اینجا جزء نه‌تنها نمایندهٔ

کل است، بلکه تجلی کامل کیفیات کل نیز هست یعنی تمام مشخصات معنایی و نمادین کل در هر جزء، حضوری قاطع و غیرقابل پرسش دارد. (کاسیرر، ۱۹۴۶/۱۴۰۰، ۱۰۷)

برای مثال در آیین‌های باستانی، آفرینش اغلب با نور همراه است. در جهان اندیشه، روشنایی و تاریکی محرک تفکر بوده و نحوهٔ اندیشه دربارهٔ خود را شکل داده است. در افسانهٔ بابلی، مردوخ (خدای خورشید بامدادن و خورشید بهاران) با هیولای تیامات نبرد کرده و روشنایی بر تاریکی پیروز می‌شود. در مصر، آفرینش با طلوع خورشید آغاز می‌گردد و «راء» خدای روشنایی ظهور می‌کند. در آیین زرتشت، اهورامزدا سرچشمهٔ نور و اشیاء است. در گات‌ها می‌خوانیم: اهورامزدا «آن کسی که از روز نخست به درخشیدن و نورانی گشتن این بارگاه نغز اندیشید» (گات‌ها، ۱۰۰۰ق.م/ ۱۳۷۷، ۱۵۱) یا «ما می‌ستاییم اهورامزدایی که سرچشمهٔ همهٔ اشیاء است، اهورامزدایی که فروغ سرشار است»(گات‌ها، ۱۰۰۰ق.م/ ۱۳۷۷، ۱۸۷) و این فرآیند در پیشرفت بعدی اندیشهٔ اسطوره‌ای یعنی در تجسم دینی و عرفانی از آفرینش نیز همچنان زنده و پایدار باقی مانده است. در کتاب مقدس یهودیان، آفرینش، پدیدارشدن نور تلقی می‌شود (پیدایش۵-۱:۳). در کتاب عهد عتیق نیز خورشید را نشانهٔ خداوند دانسته و مسیح را «آفتاب حقیقت» می‌داند (ملاکی ۴:۲) (یوحنا ۸:۱۲). در الهیات مسیحی قرون وسطی نیز که متأثر از اندیشه‌های سنت آگوستین است، سنت آگوستین در فصل ۳۴ از کتاب «اعترافات» خود، از نور به‌عنوان نمادی از حقیقت الهی یاد می‌کند و آن را با خورشید مقایسه می‌کند. او نور را از بی‌واسطه‌ترین نشانه‌های خداوند می‌داند. در قرآن کریم، خداوند نور آسمان‌ها و زمین است و تمام پدیده‌ها جلوه‌هایی از نور الهی‌اند (سورهٔ نور، آیهٔ ۳۵)، همان‌طور که سهروردی معتقد است تمامی هستی، تطورات نور است (*حکمت‌الاشراق*، ۱۳۳۱/۱۱۸۶، ۱۱۵-۱۵۰).

از پس فهم این مقوله است که می‌توان تمامی دیگر عناصر سازندهٔ این نظام ادراکی را به شکل دقیقی درک کرد. در واقع به‌خاطر این یکپارچگی درونی است که در اینجا تلاش می‌شود همه چیز در قالب یک نظم مشترک فضایی فهمیده شود و همچنین همهٔ حوادث به‌صورت یک نظم مشترک زمانی بیان می‌شوند. بنابراین مفاهیمی همچون فضا و زمان نیز در این هستی‌شناسی هم‌ارز با مفهوم کیفیت معنا می‌یابند.

برای مثال، «فضا در آگاهی اسطوره‌ای جایی را اشغال می‌کنند که حدِ واسط فضای ادراکِ حسی و فضای شناختی نظری یعنی هندسه است» (کاسیرر، ۱۹۴۶/۱۴۰۰، ۱۵۲). فضای اسطوره‌ای با مفهومی که شناخت علمی از فضا می‌سازد، اساساً متفاوت است.

فضای شناخت علمی فضای ریاضی محض است. البته چنان که می‌دانیم، آنچه فضای ریاضی نامیده می‌شود، نسبتی با فضای حسی ندارد و از آن حاصل نمی‌شود، در واقع برای رسیدن به «فضای منطقی» ریاضیاتِ محض باید هر آنچه را ادراکِ حسی ارائه می‌دهد نفی کرد. یعنی نمی‌توان فضای ریاضی را به طریق منطقی از فضای حسی استنتاج کرد.

«فضای هندسی دارای سه خاصیت اساسی است که عبارت است از: پیوستگی، همسانی و بی‌نهایت‌بودن [ابعاد آن]. اما این خصوصیات در تقابل کامل با ادراکِ حسی از فضا قرار دارند. ادراکِ حسی، مفهوم بی‌نهایت را در نمی‌یابد و از همان آغاز در محدودهٔ فضایی به‌خصوصی که قوهٔ ادراک بر آن تحمیل می‌کند محبوس می‌شود. از طرفی در مورد فضای ادراک حسی همان‌طور از بی‌نهایت‌بودن فضا نمی‌توان گفت که از همسان‌بودنِ آن» (کاسیرر، ۱۹۴۶/۱۴۰۰، ۱۵۲)

فضای هندسی اقلیدسی بر روابط صوری و تابعی میان نقطه‌ها استوار است که فاقد محتوای جوهری بوده و تنها از طریق نسبت‌های ایده‌آل معنا می‌یابند. این فضا یکنواخت است و امکان ترسیم اشکال مشابه در هر نقطه و جهت را فراهم می‌کند، مستقل از ادراک حسی. نقطه‌ها در این فضا صرفاً شرایط مکانی را تعیین می‌کنند و واقعیت آن‌ها به روابط دوجانبه‌شان محدود است. در مقابل، فضای ادراک حسی (بینایی و لامسه) غیریکنواخت و ناهمسان است؛ هر مکان و جهت (مانند بالا، پایین، راست، چپ) دارای ارزش و محتوای خاص خود است که از وضعیت صوری جدا نیست. این ناهمسانی در فضای ادراک حسی مانع از تحقق اصل یکنواختی هندسه اقلیدسی می‌شود، زیرا هر نقطه با محتوای حسی مشخص تعریف می‌گردد.

فضای اسطوره‌ای نیز، مشابه فضای حسی، به آگاهی ملموس وابسته است و هر عنصر آن خصلتی منحصربه‌فرد دارد که با مفاهیم عمومی قابل توصیف نیست. «در اسطوره کل فضایی از طریق رشد تکوینی عناصرش که طبق قاعده‌ای مشخص صورت می‌گیرد، به‌دست نمی‌آید. بلکه رابطهٔ کل فضایی با جزء فضایی رابطه‌ای ایستا و ذاتی است» (کاسیرر، ۱۹۴۶/۱۴۰۰، ۱۵۹) .در این فضا، کل و اجزا دارای فرم ذاتی یکسانی هستند که تجزیه‌ناپذیر است و با تقسیم‌بندی از بین نمی‌رود. این فرم در تمام مقیاس‌ها (خرد و کلان) حفظ می‌شود و بر «هم‌هویتی» ذاتی استوار است، نه بر قوانین دینامیک یا علّی.

به بیان دیگر فضای اسطوره‌ای، ساختاری مشخص و از آنِ خود دارد که در همهٔ هیئت‌های جداگانه و مجزای آن نیز تکرار می‌شود و هیچ چیز خاصی یا روند ویژه‌ای نمی‌تواند از شکل و فرم مقدّری که کل داراست، بگریزد. یعنی نمی‌تواند از شکل کل عدول کند. زیرا جزء تنها در نسبتی تنیده و درهم بافته با کل معنا دارَد.

اگرچه تعریف فضا در هر هستی‌شناسی‌ای بسیار پر اهمیت است، اما «میتوس به طور بارز«وجه» مربوط به زمان را ارائه می‌دهد و بر «چشم‌انداز» زمانی دلالت دارد که در آن، جهان به منزلهٔ یک کل دیده می‌شود»(موقن، ۱۳۷۸، ۲۳۱) در واقع «شیوهٔ عملکرد اندیشهٔ اسطوره‌ای را می‌توان در مورد زمان نیز مانند فضا دنبال کرد. اسطوره شهود توالی زمانی و همزمانی را به قالب اندیشهٔ خود در می‌آورد» (کاسیرر، ۱۹۴۶/۱۴۰۰، ۱۰۹)

در شناخت اسطوره‌ای همچنان که «میان خواب و بیداری تفاوتی وجود ندارد، میان مرگ و زندگی نیز تمایز روشنی وجود ندارد. رابطهٔ مرگ و زندگی، رابطهٔ بودن و نبودن نیست بلکه به‌عنوان دو بخش مشابه و همگون وجودی واحد به هم مرتبط می‌شوند. در اندیشهٔ اسطوره‌ای لحظه‌ای که در آن زندگی پایان می‌پذیرد و مرگ رخ می‌دهد یا مرگ به پایان می‌رسد و زندگی آغاز می‌گردد وجود ندارد. اندیشهٔ اسطوره‌ای زایش را بازگشت و مرگ را بقا می‌داند» (کاسیرر، ۱۹۴۶/۱۴۰۰، ۸۹).

در رابطه با توضیح این زمان خاص باید گفت آنچه زمان اسطوره‌ای را از زمان تاریخی در شناخت علمی و تجربی (یعنی مفهوم خطی زمان از زمان)، متمایز می‌سازد این است که در زمانِ اسطوره‌ای «گذشتهٔ» مطلقی وجود دارد که نه نیازی به تبیین دارد و نه پذیرای توضیح بیشتری است.

در این اندیشه وجود «گذشته» وجودی بدون پرسش است زیرا «گذشته»، خود «چرای» چیزهاست. اما در رابطه با زمان تاریخی، این هستی‌شناسی تمایل دارد تاریخ و زمان را به رشتهٔ بی‌انتهایی از «شدن» تجزیه کند که در آن هیچ لحظه‌ای از زمان (به‌عنوان تبیین کنندهٔ همهٔ امور) برگزیده نمی‌شود، بلکه هر لحظه، لحظهٔ پیش از خود را نشان می‌دهد و این سیر تا به گذشتهٔ پدیدار ادامه می‌یابد.

البته در جهان اسطوره نیز فاصلهٔ ظریفی میان «بودن» و «شدن» و میان حال و گذشته، وجود دارد، اما وقتی این «بودن» و این «گذشتهٔ» مطلق به وجود آمد، اسطوره در آن چیزی پایدار و ابدی می‌بیند. زیرا در اینجا زمان به شکل نسبیت محض مطرح نیست که در آن، گذشته، اکنون و آینده جای یکدیگر را بگیرد. اکنون، گذشته شود و زمان حال، آینده شود. در آگاهی اسطوره‌ای-دینی سد و مانع عبورناپذیری زمان حال تجربی را از منشأ خود جدا می‌کند و به آن سرشتی غیرقابل تغییر می‌بخشد. از این حیث چنان‌چه شلینگ[۶] می‌گوید در (آگاهی اسطوره‌ای) با شکل خاصی از زمان مواجه هستیم که:

> *بنا بر سرشت خود تجزیه‌ناپذیر است و مطلقاً همان که بوده، همواره باقی می‌ماند. بنابراین فرقی نمی‌کند چه مدت زمانی بر آن گذشته باشد، پهنهٔ زمان در نظرش یک لمحه است. زمان اسطوره‌ای زمانی است که در آن پایان مانند آغاز و آغاز مانند پایان است. زمان اسطوره‌ای نوعی "ازلیت" است. زیرا زمان اسطوره‌ای رشته‌ای از لحظات که در پی یکدیگر می‌آیند نیست. بلکه فقط یک زمان (One Time) است که فی‌النفسه عینی نیست، یعنی توالی زمان‌ها نیست، بلکه فقط نسبت به زمانی که در پیش می‌آید زمان (یعنی زمان گذشته) می‌شود.* (شلینگ، ۱۸۷۵/۱۹۴۶، ۱۸۲)

بنابراین در این نوع آگاهی، تمایز میان گذشته، حال و آینده از میان می‌رود و این زمان‌ها در یکدیگر ادغام می‌شوند. اما «اکنون» (One Time) در اندیشه اسطوره‌ای، لحظه‌ای منفک و خالص نیست، بلکه گذشته را در خود دارد و آبستن آینده نیز هست؛ به همین دلیل غیب‌گویی جزء جدایی‌ناپذیر آگاهی اسطوره‌ای است. در واقع در این جهان «اکنون» به هیچ‌وجه اکنونِ محض، یعنی زمانِ حالِ ساده و متمایز شده نیست، بلکه بودنی بدون تغییر است.

این «بودن» یا «هستی بدون تغییر» را فقط می‌توان به‌عنوان چیزی در زمان «حال» شناخت، این هستی نه در گذشته بوده است و نه در آینده خواهد بود؛ زیرا کل آن یگانه و تجزیه‌ناشدنی است پس فقط در «اکنون» (یا زمان حال) وجود دارد. همچنان که ایده (یا مثال) افلاطونی نیز صرفاً در زمان حال است؛ زیرا ایده چیزی است که همیشه هست و تغییر نمی‌کند و کون و فساد بر آن راه نمی‌یابد.

در واقع آگاهی اسطوره‌ای، برخلاف آگاهی تاریخی که بر زمان‌سنجی خطی و تمایز میان «پیش از» یا «پس از» و در نظمی برگشت‌ناپذیر متکی است، زمان خطی آگاهی تاریخی را درنمی‌یابد و فاقد تقسیم‌بندی مراحل زمانی یا انتظام دقیق وقایع است. این آگاهی میان «اینجا» و «آنجا»، «بود» و «نمود»، یا «ذهنیت» و «عینیت» تمایز قائل نمی‌شود. این عدم تمایز ریشه در برداشت متفاوت اسطوره از رابطه علت و معلول دارد. در واقع در فضای شناخت نظری، رابطه علّی با تحلیل منطقی و شک همراه است و ابژه (عین) از طریق قوانین کلی تبیین می‌شود. اما در اسطوره، ابژه به‌صورت بی‌واسطه و با شدت تمام آگاهی را تسخیر می‌کند، بدون اینکه اسطوره اراده‌ای یا دلیلی برای تحلیل منطقی آن داشته باشد.

شناخت اسطوره‌ای در جهانی از تصاویر محض سیر می‌کند که آن‌ها را همچون عینیت‌های ناب می‌بیند، بدون تمایز میان حقیقت و نمود. در واقع این شناخت فاقد ابزار نقد یا تحلیل است و نمی‌تواند لحظه کنونی را با گذشته یا آینده پیوند دهد. در نتیجه، در لحظه‌ای منحصربه‌فرد متوقف می‌ماند و از کشف قوانین کلی طبیعت ناتوان است. بدین‌ترتیب آگاهی اسطوره‌ای، محصور در پدیدارهای بی‌واسطه، انگیزه یا وسیله‌ای برای اصلاح یا سنجش عینی ابژه ندارد و صرفاً منقاد وجود محض آن (ابژه) قرار می‌گیرد. این محدودیت، اسطوره را در قلمرو امور پدیداری نگه می‌دارد، بدون توانایی ترسیم مرز میان جهان حقیقت و نمود آن.

در واقع؛

> *در اندیشهٔ اسطوره‌ای درجات مختلفی از واقعیت و نیز درجات متمایزکننده‌ای برای تعیین قطعیت عینیت وجود ندارد. تصویری که از واقعیت به دست آمده، فاقد عمق است (واقعیت در اندیشهٔ اسطوره‌ای بسیار سطحی است). برای اندیشهٔ اسطوره‌ای تمایز میان پس‌زمینه و پیش‌زمینه که در مفهوم علمی مقام شامخی دارد و موجب تمایز میان "شالوده" [اصل عینیت] و آنچه بر این شالوده استوار است [فرع، معلول] می‌گردد، ناشناخته است.* (کاسیرر، ۱۹۴۶/۱۴۰۰، ۸۸)

بنابراین عینیت اسطوره را باید همچون یک کل نگریست. کلی که حقیقتی مستقل و از آن خود دارد، این شیوه شناختی به‌طور کلی از واقعیت اشیاء، از واقعیت رئالیسم خام و دگماتیسم دور است. در واقع چنین نگرشی به اسطوره‌شناسی ما را به درکی جامع‌تر از تاریخ رهنمون می‌دارد.

مطالعهٔ جهان‌نگارگری ایرانی بر مبنای «صورت سمبلیک آگاهی اسطوره‌ای»

> *با نور اوست که جهان پوششی از شادی به بَر کرده است.* (پورداوود، ۱۹۲۶/۱۳۷۷، ۱۳۵)

> *دل هر ذره که بشکافی، آفتابیش در میان بینی* (هاتف اصفهانی، ۱۳۷۳، ۸۷)

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

اگرچه قوانین و زیبایی‌شناسی گنجانده شده در نگارگری ایرانی برآمده از نوعی عرفان اسلامی طبقه‌بندی شده است اما می‌بایست این نکته را نیز مورد تأکید قرار داد که؛

> *هیچ دینی نبوده که علاوه بر جنبهٔ نگرش به الوهیت در عین حال نوعی جهان‌شناسی هم در خود نداشته باشد. اگر می‌گوییم که فلسفه و علم از دین سرچشمه گرفته‌اند برای این است که خود دین به جای علم و فلسفه و بر همین عنوان کار خود را آغاز کرده است. اما نکته‌ای که کم‌تر مورد توجه قرار گرفته است این است که کار دین [در این زمینه] به همین جا پایان نمی‌یافته که با رساندن برخی فکرت‌ها به جان بشری، که خود پیش‌تر شکل گرفته بوده، غنایی ببخشد؛ دین در شکل‌دادن به خود جان بشری دخالت داشته است. افراد بشر نه تنها از لحاظ بخش مهمی از مادهٔ شناسایی خود مدیون دین بوده‌اند بلکه صورت یا قالب[۷] این شناسایی‌ها هم پروردهٔ تأثیرهای دینی است.* (دورکیم ۱۹۱۲/۱۳۸۲، ۱۲)

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

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

برای نمونه اگر آنچه در مورد علیّت آغازین در اسطوره مطرح بود را در صورت سمبلیک دینی جست‌وجو کنیم نتیجه‌ای مشابه و یکسان به دست می‌آوریم. برای مثال از نظر عین‌القضات همدانی[۸]؛

> *کسانی که ازلیّت خداوند را چیزی مربوط به گذشته می‌دانند، دچار خطایی ناپسند و اسیر وهم‌اند. در ازلیّت حق تعالی، گذشته و آینده وجود ندارد. ازلیّت او همان‌گونه که بر گذشته محیط است بر آینده نیز محیط است. برای خداوند ماضی و مستقبل بی‌معناست و نیز اختلاف در فعل او که آیا متعلق به گذشته یا آینده است نیز بی‌معنی خواهد بود.*
> (عین‌القضات، ۱۱۲۰م./۱۳۷۹، ۵۹؛ عین‌القضات، ۵۱۳ ه.ق/۱۳۷۹، ۵۹)

بنا به همین استدلال «حقیقت این است که خدا بود و هیچ موجودی با او نبود و اکنون نیز هست و هیچ موجودی با او نیست و در آینده نیز خواهد بود و هیچ چیز با او نخواهد بود. ازلیّت او با ابدیت اوست. بی‌هیچ تفاوتی. و آنجا که سلطنت اوست، چیزی غیر او نیست و نیز وجود چیزی دیگر قابل تصور نیست» (عین‌القضات ۱۱۲۰/۱۳۷۹م./۱۳۷۹، ۵۷؛ عین‌القضات، ۵۱۳ ه.ق/۱۳۷۹، ۵۷).

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

> *بدان که نسبت ازل به خداوند مانند نسبت زمان به ماست. نسبت ازل وصفی سلبی است که عینیتی ندارد، پس این حقیقت، وجودی ندارد. زمان برای ممکن نسبتی وهمی است که وجودی ندارد، زیرا هر شیء مفروض را می‌توان با "متی" مورد پرسش قرار داد؛ "متی" سؤال از زمان است (و دربارهٔ زمان نمی‌توان این سؤال را پرسید) و به این دلیل است که خداوند در آیات قرآنی "و کانَ اللهُ بِکلِّ شَیءٍ علماً و للّهِ الأمرُ من قَبلُ و مین بَعدُ" آن را بر خود اطلاق می‌کند و نیز در حدیثی که تقریر قول سؤال‌کننده است، بیان می‌کند: "پروردگار قبل از خلق مخلوقات کجا بود؟" اگر زمان امری وجودی بود، خداوند در این آیات و این حدیث مقید می‌شد و دیگر تنزیه حق صحیح نبود.* (ابن عربی ۱۲۳۸م./۱۳۸۰، ۲۹۱)؛ ابن عرب، ۶۳۵ ه.ق/ ۱۳۸۰، ۲۹۱)

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

> *آسمان و زمین از قدرت ازلی به وجود آمد. در حالی که قبل از وجود آن "قبلی" و "بعدی" وجود نداشت تا گفته شود: چرا قبل از آن وجود نیافت؛ زیرا "قبل" و "بعد" از عوارض زمان است و زمان وجود نمی‌یابد مگر پس از به وجود آمدن اجسام. همچنان که پیش از به وجود آمدن اجسام، "بالا" و "پایین" نیز معنی نداشت. چون "بالا" و "پایین» از عوارض مکان است. بنابراین جایز نیست که قبل از وجود اجسام "قبل" و "بعد"ی وجود داشته باشد، زیرا وجود آن‌ها متوقف بر وجود زمان است و وجود زمان، موقوف بر وجود حرکت است و حرکت موقوف بر وجود جسم است. پس زمان ظرف حرکت است، چنان که مکان ظرف جسم است.*
> (عین‌القضات، ۱۱۲۰م./۱۳۷۹، ۵۴–۵۵؛ عین‌القضات، ۵۱۳ ه.ق/۱۳۷۹، ۵۴–۵۵)

از طرفی نسبت به اندازه‌های مکانی می‌گوید: «هیچ‌گاه علم به نزدیک‌بودن به مکانی یا دوربودن از مکانی وصف نمی‌شود بلکه نسبت آن به همهٔ مکان‌ها یکسان است. علوم با همهٔ مکان‌ها هست، در عین حال که همهٔ مکان‌ها از آن تهی است» (عین‌القضات، ۱۱۲۰م./۱۳۷۹، ۵۹؛ عین‌القضات، ۵۱۳ ه.ق/۱۳۷۹، ۵۹).

با در نظر گرفتن این شکل از شناخت است که عدم نمایش پرسپکتیو در نگارگری ایرانی را می‌توان توضیح داد. نگارگر ایرانی برای بازنمایی هر عنصر در اثرش به دوری یا نزدیکی آن توجهی نمی‌کند. برای او تفاوتی ندارد که انسان، حیوان یا درخت در کدام پلان و در کدام سطح از تصویر قرار گرفته باشند، زیرا هر کدام از این عناصر برای او اندازهٔ مشخص و ثابتی دارند و دوربودن یا نزدیک‌بودن‌شان (جلو یا عقب بودن‌شان در صفحهٔ تصویر) تأثیری در ابعاد و ماهیت پدیداری آن‌ها به وجود نخواهد آورد، زیرا در اندیشهٔ اسطوره‌ای «حقیقت» همواره امری ثابت، تغییرناپذیر و پایدار است، پس دوری یا نزدیکی یک چیز خللی در حقیقت آن چیز ایجاد نخواهد کرد و مقیاسش در فاصله‌های متفاوت و در نسبت با دیگر عناصر تصویر ثابت و دست‌نخورده باقی خواهد ماند.

در واقع در نظر نگارگر یک «درخت» در «حقیقت» خود، اندازهٔ ثابت

و مشخصی دارد، خواه این درخت در کنار یک انسان باشد، خواه در کنار یک بنا و خواه در کنار یک کوه نمایش داده شود. ارتفاع و ابعاد این درخت یا به تعبیری حقیقت این درخت هیچ‌گاه تحت تأثیر دیگر عناصر تصویر قرار نخواهد گرفت چرا که اساساً ماهیتش(حقیقت درخت) در قیاس با چیز دیگری معنا پیدا نمی‌کند. بنابراین در نظر او (هنرمند) درخت، همواره درخت است، اندازهٔ مشخص و ثابتی دارد، بزرگ و کوچک نمی‌شود، حال هر کجای جهان که ایستاده باشد. اما در اندیشهٔ علمی ابعاد یک درخت در فاصله‌های گوناگون ابعاد متفاوتی خواهد داشت. و بنا بر موقعیت‌اش با دیگر عناصر و همچنین جایگاه بیننده، کوچک‌تر یا بزرگ‌تر خواهد شد.

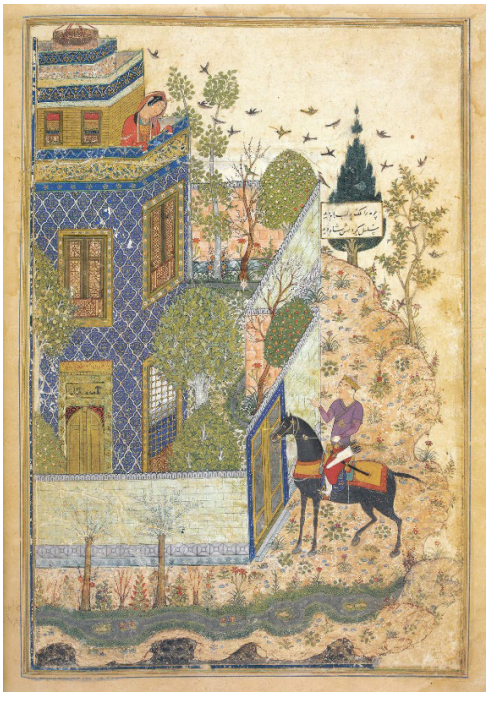
نکتهٔ دیگری که در خوانش آثار نگارگری باید مورد ملاحظه قرار گیرد بیان این مطلب است که در این جهان تصویری مشابه قاعده‌ای که در شیوهٔ شناخت اسطوره‌ای وجود دارد، امر کلی از امر جزئی و گذرا، امر پایدار و ثابت از امر ناپایدار و بی‌ثبات همچون جهان مادی، جدا و متمایز نمی‌شود. در این فضا، طنین ارزش واحد و یگانه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

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

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

همچنین در پرتو این نگرش و عدم تبعیت از شناخت علمی یا ادراکی تجربی است که نگارگر تمایلی در جهت نمایش علائم ناشی از وجود زمان و مکان ثابت و مشخص در تصویر ندارد. در این آثار همچنان که می‌توانیم در یک نگاره همزمان شاهد درخت بهاری تازه شکوفه داده‌ای باشیم و در گوشهٔ دیگر تصویر یا نزدیک به همین درخت می‌توانیم درخت دیگری را در شُکوه تابستانهٔ پر از میوه‌اش و درخت دیگری را با برگ و بار پاییزی بر تن به تماشا بنشینیم (تصویر ۱) و بر مبنای همین شکل از شناخت است که نگارگر می‌تواند وقایع درون و بیرون یک ساختمان را به صورت همزمان به ما عرضه دارد. چنان‌چه برای مثال در نگارهٔ «جشن عروسی همای و همایون» (تصویر ۲)، نگارگر تمام اتفاقات درون و بیرون کاخ را با تمام جزئیات تصویری به ما ارائه می‌دهد. چرا که در این فرم ساختاری مرزها به حالت سیال خود در آمده‌اند. به تعبیری در اینجا برون و درون به منزلهٔ دو ساحت یا قلمرو متمایز و جدای از یکدیگر در نظر گرفته نمی‌شوند بلکه هر یک از آن دو در دیگری بازتاب و انعکاس یافته‌اند و تنها بر اثر همین تأثر متقابل است که معنای هر کدام آشکار می‌گردد.

تصویر ۱. *رسیدن همای به درِ کاخ همایون، برگی از دیوان خواجوی کرمانی، رقم جنید، ۷۹۹ ه.ق، محل نگهداری: کتابخانهٔ بریتانیا*



تصویر ۲. *مجلس عروسی همای و همایون، برگی از دیوان خواجوی کرمانی، رقم جنید، ۷۹۹ ه.ق، محل نگهداری: کتابخانهٔ بریتانیا*

از طرفی عرفا معتقدند وقتی بند زمان و مکان از دست‌وپای آدمی باز شد، بال و پرِ پرواز به غیب یافته و به عدم پر می‌کشد. به همین ترتیب است که در جهان بازنمایی شده در نگارگری ایرانی ما تصویر را از نگاه یک سوژهٔ انسانی به‌عنوان ناظر و فاعل شناسندهٔ صحنه رویت نمی‌کنیم. بلکه سوژهٔ شناسنده در اینجا نیرویی مقتدر، بینا و لایزال است که به عدن رسیده و ناظر بر کل عالم هستی است و بر تمامیت فضا اشراف دارد. در واقع بازنمایی فضا در اینجا آن‌چنان که انسان بر رخدادی نظاره دارد نیست، یعنی زاویهٔ ورود به تصویر در قالب یک پنجره یا یک دریچه، روبه‌روی یک منظره یا یک واقعه گشوده نشده است. بلکه واقعه به گونه‌ای بازنمایی شده که سوژهٔ شناسنده از زاویهٔ بالا (آسمان) بر تمامیت فضا سیطره دارد. بنابراین می‌بایست تأکید کرد که در اینجا ذهنیت سوژه (هنرمند) به‌عنوان فاعل شناسنده و خاستگاه اصلی پدیدار تلقی نمی‌گردد، چرا که زمانی که سوژه‌از منظر ادراکِ بینایی خود تبعیت کند حاصلِ کار فضایی وحدت‌یافته و کاملاً انسانی خواهد بود که مطابق آن هنرمندِ به‌عنوان فاعل شناسنده بنابر جایگاه و فاصلهٔ خود از موضوع یا رخداد طبیعتاً با مشخصاتی از جمله شدت یا ضعف منبع نور، بزرگ‌نمایی یا کوچک‌نمایی اشیاء و پیکره‌ها، اعمال سایه–روشن و نمایش عمق بی‌نهایت در فضا و مکان مواجه می‌گردد. این شیوهٔ بازنمایی بر اساس ادراک علمی– تجربی و نمایان‌گر مشاهدات یک بیننده منفرد از جهان و حیطهٔ ادراکات اوست که فضا را مطابق با زاویهٔ دید و فاصله‌اش از ابژه طرح‌ریزی می‌نماید.

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

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

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

پیرو نفی سوژهٔ شناسنده است که هنرمند به دنبال نمایش فضایی وحدت‌یافته نیست و برای نمایش عدم پایبندی به فضای نظام‌مند و وحدت‌یافته وی می‌کوشد عناصر تصویر را حول یک مرکز واحد (پرسپکتیو نقطه گریز مرکزی) سامان‌دهی نکند. در واقع با رعایت قانون نقطه‌گریز است که اشیاء و جهان، متکی به منظر و جایگاه ناظر، نظم و وحدت می‌یابند. «اگرچه رعایت و به‌کارگیری قانون نقطه‌گریز مرکزی و نمایش بی‌نهایت نیز صرفاً امری قراردادی و وابسته به منظر و تصور سوژه است و هیچ نسبتی با واقعیت (مستقل از سوژه) ندارد» (پانوفسکی، ۱۳۹۸/۱۹۲۷، ۱۹).

نمایش فضای وحدت‌یافته حول نقطهٔ مرکزی(پرسپکتیو رنسانسی) در تقابل با نظم پراکنده و عناصر ناهم‌سانی قرار دارد که نگارگری ایرانی سعی در تصویرسازی آن دارد. درست بالعکس در اینجا (نگارگری) اجزا و ارکان ترکیب‌بندی در فضایی در چند نقطهٔ مجزا به‌هم متصل می‌گردند و در سطوحی ناهم‌سان کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. زیرا همان‌طور که در بخش پیشین توضیح داده شد صورت سمبلیک اسطوره‌ای در جهانی سیال به‌سر می‌برد و اساساً مفاهیم پیوستگی، بی‌کرانگی و هم‌سانی را فهم نمی‌کند و از همان ابتدا در محدودهٔ فضایی به‌خصوصی که ادراک شهودی بر او تحمیل می‌کند محبوس می‌ماند.

البته برخی مطالعات انجام گرفته بر روی آثار نگارگری ایرانی وجود

نوعی پرسپکتیو ویژه را یادآوری می کنند. اما این شکل از پرسپکتیو با مبانی شناخت نظری و هندسی ناهم‌خوانی دارد. برای مثال در مطالعهٔ انجام گرفته با عنوان «بازنمایی ساختمان در نقاشی ایرانی و نقش آن در گستردگی فضای تصویر و ژرفنمایی» (کشمیری، ۱۴۰۲الف) که بر پایهٔ نظام سه‌بُعدی‌های موازی[9] انجام پذیرفته، روند گسترش فضا از راه ساختمان در سه محور «بلندا،پهنا و ژرفا» در آثار نگارگری از دورهٔ ایلخانی تا صفوی مورد بررسی قرار گرفته است. این مطالعه نشان می‌دهد که هنرمندان با طرح‌ریزی سطوحی در راستای عمودی(بلندای صحنه)، عرضی(پهنا/بَر صحنه) و عمق(ژرفای صحنه) سعی در گسترش فضای تصویر داشته‌اند. که البته هر کدام از این سه مؤلفه یعنی بلندا، پهنا و عمق، خود با تکنیک‌های خاصی نظیر نمایش آجرکاری‌ها، گره‌های مثلثی و گره‌های غیرمثلثی و نقوش آزاد در پیکرهٔ ساختمان اجرا می‌شده است. اگرچه در متن به این نکته اشاره شده است که در این ژرفاسازی «همگرایی نظام‌مندی وجود ندارد، اما اجرای آن‌ها درک واقع‌گرایانه‌ای از جداسازی فضا پدید می‌آورد... اجرای خط‌های عمودی، نیز ایستایی را القاء می‌کند» (کشمیری، ۱۴۰۲الف، ۱۵) و همچنین این تحقیق خود اذعان می‌دارد که «این کشیدگی بالارونده با چارچوب ادراک بصری بینندهٔ امروزی هم‌خوان نیست و با آن‌که جهت (موزاییک کاری) اشتباه است...اما تکرار این شیوه در آثار گوناگون نشان می‌دهد بینندگان هم‌روزگار با آثار، چنین برداشتی نداشته‌اند» (کشمیری، ۱۴۰۲الف،۱۸). همچنین در تحقیق انجام گرفتهٔ دیگری با عنوان «کارآمدی خط افق در سازمان‌یابی فضا و بازنمایی عمق صحنه در نقاشی ایرانی» (کشمیری، ۱۴۰۲ب) وجود خط افق در آثار نگارگری نمایندهٔ دورترین/ ژرف‌ترین تراز بصری زمین دانسته شده که به‌ژرف‌نمایی تصویر می‌انجامیده است

در توضیح این شکل از ژرف‌نمایی می‌بایست یادآور شویم که همان‌طور که گفته شد فضای اسطوره‌ای در جایی حد واسط فضای ادراک تجربی- حسی و فضای شناخت نظری یعنی هندسه قرار دارد و این دو نوع فضا اساساً با یکدیگر تفاوت دارند. شاخص‌های تعیین کنندهٔ فضای ریاضی به آسانی از فضای حسی دریافت نمی‌شوند، بلکه باید منظر فضای حسی را به شکل غریبی باژگونه کرد. در شیوهٔ شناخت اسطوره‌ای فضا اگرچه از حیث فرم با ساختمان فضای هندسی و با بنا نهادن «طبیعت» عینی و تجربی همانندی و مشابهت‌هایی دارد. اما ساختاری که ارائه می‌دهد از لحاظ محتوا با فضای هندسی یکسان نیست. فضای اسطوره‌ای نیز الگویی دارد که به وساطت آن عناصر کاملاً متباعد با یکدیگر مرتبط می‌شوند.این الگو در شناخت عینی بر اثر این است که همهٔ تمایزات صرفاً حسی که حسّیت بی‌واسطه ارائه می‌دهد، به اختلاف‌های صرفاً فضایی و تفاوت در مقدار و اندازه فروکاسته می‌شوند و شناخت ریاضی و هندسی این اندازه‌ها را گرد هم نظم می‌دهد. «در شناخت اسطوره‌ای نیز روند مشابهی وجود دارد اما از آن چیزهایی که ذاتاً غیرفضایی‌اند نوعی بازنمایی فضایی یا «رونوشت» فضایی ارائه می‌دهد. از دیدگاه اسطوره در هر اختلاف کیفی، جنبه‌ای وجود دارد که در عین حال فضایی است؛ و اختلاف وضعیت با جهت فضایی نیز به نوبهٔ خود اختلافی کیفی است» (کاسیرر، ۱۹۴۶/۱۴۰۰، ۱۵۵).

به بیان دیگر در شناخت نظری یک الگوی تابعی وجود دارد نه واقعیتی جوهری. حال آن‌که در شناخت اسطوره‌ای الگویی ساختاری‌ای حاکم است که بر مبنای جوهر و ذات عناصر پایه‌ریزی شده است. بنابراین در اینجا نیز یک الگویی خاص از فضا داریم که از طریق آن، فضا عناصر ناهمگون را گردهم می‌آراید و برای ذهن اسطوره‌ای این شکل از فضاسازی قابل دریافت است (کشمیری، ۱۴۰۲الف، ۱۴-۲۰).

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

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

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

از طرفی نباید از خاطر برد که بی تردید حامی نسخه‌های مصور مورد بحث، پادشاه، دربار و دستگاه قدرت بوده‌اند. آن‌ها تنها دارای قدرت عرفی نبودند بلکه قدرت معنوی نیز داشتند. به تعبیری نگارگری کاملاً وابسته و متکی به نظر حامیان قدرتمندش بود که ارزش و اعتبار عرفی و معنوی بسیار بالایی می‌یافت. مائیس نظرلی[10] (۱۳۹۰/۲۰۰۶) در پژوهش خود با نام «*جهان دوگانهٔ مینیاتور ایرانی*» دربارهٔ سندی صحبت می کند که فرمان شاه عباس اول دربارهٔ «برنامهٔ دولتی» توسعهٔ هنرهای تجسمی است. در این

سند به روشنی به هنرمندان دستور داده شده که زندگی شاه و دربار را منعکس کنند و آن‌ها می‌بایست با خِرد و ذکاوت خود به گشودن «نقاب حجاب از چهرهٔ مطلوب و مقصود» می‌پرداختند. در واقع آنان از یک‌سو باید گونه‌ای مستند–تاریخی را مصور می‌کردند و از سوی دیگر به «بیانی پنهانی» می‌پرداختند (نظرلی، ۱۳۹۰/۲۰۰۶، ۲۷–۲۸).

همچنین نویسنده اشاره می‌کند در دورهٔ صفوی به واسطهٔ جریان‌هایی که در در طریقت‌های صوفیه رخ داد در مفاهیمی مانند زمان و مکان، پیدا و پنهان، آسمانی و زمینی تأثیرات مهمی به وقوع پیوست. برای مثال در طریقت حروفیه، اندیشهٔ «خلق جدید» (که به‌وسیلهٔ فیلسوفانی بزرگی مانند ابن‌عربی، جامی و دیگران مطرح شده بود) با شدت بیشتری مورد توجه قرار گرفت. بنا بر نظریهٔ «خلق جدید» عمل خلق خاصیت ذاتی جوهر الهی است که از یک‌سو ظهور جاودانی وجود واحد خداوند به شکل پدیده، و از سوی دیگر از بین رفتن ظهور مستقل همهٔ موجودات است». از این منظر هر رویدادی (خصوصاً در پیوند با شاه) که قدرت مشارکت مستقیم در آن رویداد الهی را دارد، دارای اهمیت است: «اسم اعظم، صورت ماست، همهٔ اشیاء ماییم». در واقع حروفیه در سیمای هر شخصی انعکاس ذات الهی را می‌دیدند (نظرلیف، ۱۳۹۰/۲۰۰۶، ۲۹–۳۰).

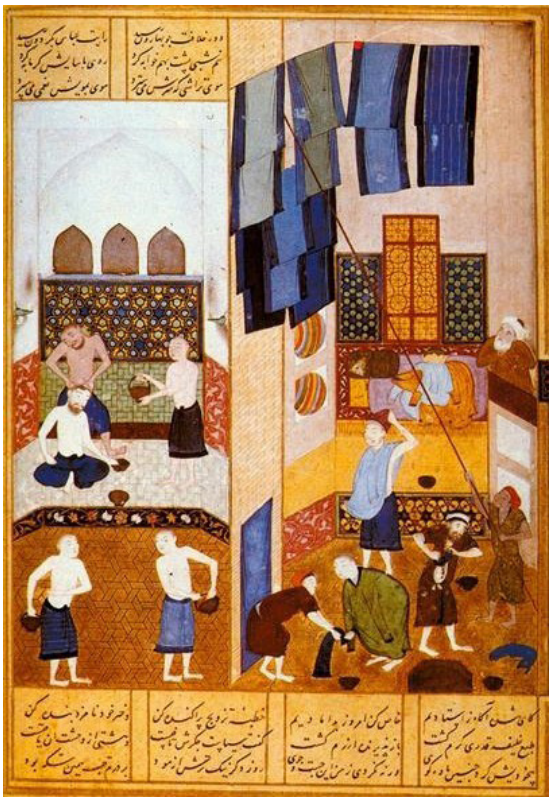
به‌نظر می‌رسد استدلال نظرلی تناقضی با صورت شناخت اسطوره‌ای نداشته باشد. همان‌طور که گفته شد در ذهنیت اسطوره‌ای «همهٔ هستی به درجات مختلف از منشأ آغازین (خدا) صادر می‌شوند، همان گونه که همهٔ شعاع‌های یک دایره از مرکزش بیرون می‌آیند. همین‌طور نیز خدا آغاز و پایان همه چیز است. درست همان گونه که شعاع‌های دایره هر چه به مرکز نزدیک‌تر می‌گردند به یکدیگر نیز نزدیک‌تر می‌شوند، همان‌طور نیز هر چه فاصلهٔ موجودات از این مرکز مشترک، از این سرچشمهٔ هستی و حیات کم‌تر می‌شود، وحدتِ ذات‌شان بر جدایی‌شان غالب می‌شود» (کاسیرر، ۱۴۰۱/۱۹۲۷، ۷۳). ازاین‌رو، «جهان قلمروی محصور در خود می‌شود که در درونش فقط تفاوت در درجات هستی وجود دارد. از خدای جنبانندهٔ ناجنبنده (= متحرک لایتحرک) کیهان نیرویی ساطع می‌شود که به دورترین افلاک آسمانی می‌رسد و در آنجا به‌طور یکنواخت و طبق قاعده در کل هستی پخش می‌شود» (کاسیرر، ۱۴۰۱/۱۹۲۷، ۸۱).

بنابراین بازنمایی وقایع تاریخی در این فرم تصویری (نگارگری) به این نتیجه می‌انجامد که شخصیت بازنمایی شده همزمان دو الگوی اسطوره‌ای و تاریخی را ارائه می‌دهد. از این‌رو نقاش «دو واحد را با هم منطبق می‌کند، به این معنی که نه فقط عرض، بلکه چیزی بیشتر را به تصویر می‌کشد. او رویدادی جامع و الگویی فراگیر را بی‌آن که تغییر دهد مصور می‌کند و با ارتقاء دادن مفهوم آن، جوهر عرضی را با جوهر فراگیر پوشش می‌دهد. به این ترتیب، نقاش با اجرای وظیفه‌ای که به برعهدهٔ او گذاشته شده، "روح ملوکانه" را در "کرایم مهمات سرکار کامرانی" به تصویر می‌کشد» (نظرلی، ۱۳۹۰/۲۰۰۶، ۶۷) چنان‌چه نویسنده متذکر می‌شود که «در این آثار نیز تصویر شخصیت‌ها از حالت عادی خارج می‌شود و ماهیت فرازمانی و فرامکانی به خود می‌گیرد و وجودی که در وجودی مأورایی تجسم یافته» (نظرلی، ۱۳۹۰/۲۰۰۶، ۶۶) را به بیننده القا می‌نماید.

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

تصویر۳. *هارون‌الرشید در گرمابه، برگی از خمسه نظامی، رقم بهزاد، ۸۷۲ ه.ق، محل نگهداری: کتابخانهٔ بریتانیا*

تصویر ۴. *ساخت مسجد بزرگ سمرقند، برگی از ظفرنامه تیموری. رقم بهزاد. قرن ۹ ه.ق، محل نگهداری: کاخ گلستان*



نتیجه‌گیری

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

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

پی‌نوشت‌ها

۱. برای نمونه نگاه کنید به فصل پانزدهم و شانزدهم از کتاب *هنر و معماری اسلامی* ۱۲۵۰–۱۸۰۰ اثر شیلا بلر و جاناتان بلوم، صفحات ۵۴۸–۶۲۹. همچنین زیرنویس صفحهٔ ۹۳ از کتاب *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز* اثر روئین پاکباز.

2. Ernst Cassirer (1884-1945). 3. Symbolic Forms.

4. Energie dus Geistes.

۵. مقولات فاهمه (Categories of Understanding) از مفاهیم کلیدی در فلسفه، به ویژه در سنت فلسفی کانت است که به ساختارهای پیشینی ذهن برای سازماندهی تجربیات حسی اشاره دارد. به‌طور خلاصه این مقولات شامل تعاریف ذهنی انسان از مفاهیم: کمیت، کیفیت، فضا، زمان، جوهر است. در واقع چگونگی تعریف این مفاهیم است که به شناخت انسان جهت می‌دهد.

6. Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854).

7. Form.

۸. عین‌القضات همدانی با نام کامل ابوالمعالی عبدالله بن محمد بن علی میانجی همدانی (۴۹۲-۵۲۵ ه.ق) حکیم، صوفی، فقیه و مفسر قرآن بود.

9. Exometric 10. Mais. M.D. Nazarli

فهرست منابع

Ayn al-Qudat Hamadani. (2000). *Zubdat al-Haqa'iq* (A. Osseiran, Ed.; M. Tadayyon, Trans.). University Publishing Center. (Original work published ca. 1120) (in Persian)

Cassirer, E. (2011). *Language and myth* [Zaban va osture] (M. Salasi, Trans.). Morvarid. (Original work published 1946) (in Persian)

Cassirer, E. (2021). *Philosophy of symbolic forms* [Falsafe-ye sourt-haye seambolik] (Y. Mowghen, Trans.). Hermes. (Original work published 1923–1929) (in Persian)

Cassirer, E. (2022). *The individual and the cosmos in Renaissance philosophy* [Fard va keyhan dar falsafe-ye Ronesanse] (Y. Mowghen, Trans.). Mahi. (Original work published 1927) (in Persian)

Cassirer, Ernst. (1955). *The Philosophy of Symbolic Forms: Volume Two: Mythical Thought*. (Ralph Manheim, Trans.; Charles W. Hendel, Intro. Note). YALE University. (Original work published 1925) (In English)

the key to understanding the world [Moqaddama-i tahlili dar bab-e osture-shinasi: Osture kelid-e ruyaruyi ba dark-e jahan]. *Azma*, (72), 40-42. https://www.doi.org/10.22051/jjh.2023.43580.1_971 (in Persian)

ابن‌عربی، شیخ اکبر محیی‌الدین (۱۳۸۷). *فتوحات‌المکیه* (محمد خواجوی، مترجم و تعلیق). مولی. (چاپ اثر اصلی ۱۲۳۸)

پاکباز، روئین (۱۳۸۷). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*. سیمین و زرین.

پانوفسکی، اروین (۱۳۹۸). *پرسپکتیو به منزلهٔ صورت سمبلیک* (محمد سپاهی، مترجم). چشمه. (چاپ اثر اصلی ۱۹۲۷)

دورکیم، امیل (۱۳۸۲). *صور بنیانی حیات دینی* (باقر پرهام، مترجم). مرکز. (چاپ اثر اصلی ۱۹۱۲)

زمردی، حمیرا (۱۳۸۹). مقدمه‌ای تحلیلی در باب اسطوره‌شناسی: اسطوره کلیدرویارویی با درک جهان. *نشریه آزما*، (۷۲)، ۴۰-۴۲. https://ensani.ir/fa/article/217183

سهروردی، شهاب‌الدین (۱۳۶۵)، *حکمت الاشراق* (سید حسین نصر، تصحیح و مقدمه). حکمت.

پورداوود، ابراهیم (۱۳۷۷). *گاتها، قدیمی‌ترین قسمت اوستا*. *تهران: انتشارات اساطیر*. (چاپ اثر اصلی ۱۹۲۶)

سهروردی، یحیی (۱۳۳۱ ه.ش). *حکمة الاشراق* (سید جعفر سبحانی، مترجم). دانشگاه تهران. (چاپ اثر اصلی حدود ۱۱۸۶ م.)

عین‌القضات همدانی (۱۳۷۹)، *زبدة‌الحقایق*، به تصحیح عفیف عسیران (یدالله موقن، مترجم). مرکز نشر دانشگاهی. (چاپ اثر اصلی ۱۱۲۰)

کاسیرر، ارنست (۱۴۰۰)، *فلسفهٔ صورت‌های سمبلیک* (یدالله موقن، مترجم). هرمس. (چاپ اثر اصلی ۱۹۲۳-۱۹۲۹)

کاسیرر، ارنست (۱۴۰۱)، *فرد و کیهان در فلسفهٔ رنسانس* (یدالله موقن، مترجم). (چاپ اثر اصلی ۱۹۲۷)

کشمیری، مریم (۱۴۰۲الف)، بازنمایی ساختمان در نقاشی ایرانی و نقش آن در گستردگی فضای تصویر و ژرف‌نمایی، *نشریه مبانی هنرهای تجسمی*، ۸(۲)، ۱۶-۱۹. https://doi.org/10.22051/jtpva.2022.41695.146010.22051/jtpva.2022.41695.1460

کشمیری، مریم، (۱۴۰۲ب)، کارآمدی خط افق در سازمان‌یابی فضا و بازنمایی عمق صحنه در نقاشی ایرانی، از دورهٔ ایلخانی تا پیدایی فرنگی‌سازی، *فصلنامه جلوهٔ هنر*، ۱۵(۴)، ۱۰۷-۱۲۰. https://www.doi.org/10.22051/jjh.2023.43580.1971

موقن، یدالله (۱۳۷۸)، *زبان، اندیشه و فرهنگ*. هرمس.

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

هاتف اصفهانی (۱۳۷۳)، *دیوان هاتف اصفهانی*، تصحیح وحید دستگردی، انتشارات نگاه.

Durkheim, É. (2003). *The elementary forms of religious life* [Sovare bonyani-e hayate dini] (B. Parham, Trans.). Markaz. (Original work published 1912) (in Persian)

Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling. (1995). *Schelling's Philosophy of mythology and revelation: Three of seven books* (Special studies in religions / Australian Association for the Study of Religions). Australian Association for the Study of Religions. (Original work published 1857) (In English)

Hatef Esfahani. (1994). *Divan of Hatef Esfahani* (V. Dastgerdi, Ed.). Negah Publishing. (Original work published ca. 1780) (in Persian)

Ibn Arabi, M. (2008). Al-Futuhat al-Makkiyya [The Meccan revelations] (M. Khajavi, Trans.). Mola. (Original work published 1238) (in Persian)

Kashmiri, M. (2023a). Representation of buildings in Iranian painting and its role in expanding pictorial space and depth perception. *Journal of Theoretical Principles of Visual Arts*, *8*(2), 16–19. https://doi.org/10.22051/jtpva.2022.41695.1460

Kashmiri, M. (2023b). The efficacy of the horizon line in organizing space and representing scene depth in Iranian painting, from the Ilkhanid period to the emergence of Europeanization techniques. *Jelve-ye Honar*, 15(4), 107–120. https://www.doi.org/10.22051/jjh.2023.43580.1971

Mowghen, Y. (1999). *Language, thought, and culture* [Zaban Andishe va Farhang]. Hermes. (in Persian)

Nazarli, M. (2011). *The dual world of Iranian miniature: A practical interpretation of Safavid period painting* [Jahan-e do ganeye Miniature Irani] (A. A. Ezzati, Trans.). Art Academy. (Original work published 2006). (in Persian)

Pakbaz, R. (2008). *Iranian painting: From ancient times to the present* [Naghashi Iran az dirbaz ta emrooz]. Simin & Zarrin. (in Persian)

Panofsky, E. (2019). Perspective as symbolic form [Perspektiv beh manzure-ye Surat-e Sambolik] (M. Sepahi, Trans.). Cheshmeh. (Original work published 1927) (in Persian)

Pourdavoud, E. (1998). Gathas: The oldest part of the Avesta Tehran: Asatir Publishing. (Original work published 1926) (in Persian)

Suhrawardi, Y. (1952). *The Philosophy of Illumination* [Hekmat-e eshragh] (J. Subhani, Trans.). University of Tehran. (Original work published ca. 1186 CE) (in Persian)

Zomorodi, H. (2010). An analytical introduction to mythology: Myth as