مقایسهٔ نگارگری مکتب گورکانی و مکتب هرات بر مبنای اندیشهٔ کوماراسوآمی

سیدمحسن موسوی*

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۸/۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۴/۲۰

چکیده

نوشتار حاضر به مطالعهٔ تطبیقی نگارگری مکتب گورکانی و مکتب هرات، بر مبنای اندیشهٔ کوماراسوآمی می‌پردازد. اهمیت انتخاب اندیشهٔ کوماراسوآمی در این تطبیق، براساس امر غیرمنتظره‌ای است که در آثار وی وجود دارد؛ یعنی برشمردن عناصر نامطلوب در مورد هنر اسلامی. این در حالی است که سایر هم‌مسلکان وی با مبانی مشابه به ستایش این هنر می‌پردازند. هدف ما از این تطبیق اثبات این گزاره است که این عناصر نامطلوب بر کل هنر اسلامی دلالت نمی‌کند، بلکه بر بخش خاصی از این هنر، به‌ویژه مکتب گورکانی، مطابق است و هنری مانند مکتب هرات یکی از نقاط شکوه هنر سنتی مورد تأیید کوماراسوآمی است. برای نیل به این هدف، از روش تحقیق توصیفی ـ تحلیلی، با رویکرد تطبیقی، بهره گرفته شده است. حاصل این مطالعه، وجود عناصر غیرسنتی در مکتب گورکانی است که با ویژگی‌هایی مانند توجه به هنرمند به‌عنوان شخص منحصربه‌فرد، تاریخمندی در موضوع، تقلید از ظاهر طبیعت، دنیاگرایی و تجمل‌گرایی؛ از هنر سنتی فاصله گرفته است. در حالی که مکتب هرات با ویژگی‌های سنتی، قابل شناسایی است که می‌توان به خاستگاه سنتی آن، قرارگیری هنرمند به‌عنوان بخشی از یک روند سنتی و دارا بودن موضوع و سبک تمثیلی این هنر اشاره کرد.

کلیدواژه‌ها: کوماراسوآمی، مکتب هرات، مکتب گورکانی، نگارگری، هنر سنتی

*. دانشجوی دکتری حکمت هنرهای دینی، دانشگاه ادیان و مذاهب، قم، ایران. (نویسندهٔ مسئول)Email: m.mohajer1369@gmail.com

مقدمه

زمانی که به آثار کوماراسوآمی رجوع می‌کنیم، حتی از عناوین آثار وی مشخص است که دغدغهٔ اصلی او پرداختن به هنر مسیحی و هندی از منظری سنت‌گرایانه است و چندان توجهی به هنر سایر سرزمین‌ها ندارد. اما زمانی که به متن آثار وی وارد می‌شویم، شاهد نوشتارهایی خواهیم بود که به‌طور جسته و گریخته به هنر اسلامی پرداخته است. نکتهٔ جالب توجه در این نوشتارها رویکرد عموماً منفی آن‌ها، نسبت به هنر اسلامی است. این در حالی است که سایر سنت‌گرایان نسبت به این هنر نظرهای کاملاً مثبتی دارند؛ مثلاً سیدحسین نصر دربارهٔ هنر اسلامی می‌گوید: «هنر اسلامی به شیوه‌ای بی‌واسطه از معنویت اسلامی سرچشمه می‌گیرد... هنر اسلامی بر معرفتی مبتنی است که خود سرشتی معنوی دارد» (نصر، ۱۳۸۹: ۱۷) و یا تیتوس بورکهارت معتقد است که هنر اسلامی، چه به‌لحاظ زیبایی‌شناسی و چه به‌لحاظ معنویت، رویکردی قانع‌کننده دارد و به‌هیچ‌وجه نمی‌توان در آن ناهماهنگی خاصی یافت (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۱۶). پس بین دیدگاه کوماراسوآمی و سایر سنت‌گرایان، دربارهٔ هنر اسلامی یک اختلاف نظر جدی وجود دارد؛ این در حالی است که عموم دیدگاه‌های سنت‌گرایان به‌دلیل اینکه بر مبانی واحدی استوار هستند، تضادی در آن‌ها دیده نمی‌شود و در مورد مصادیق نیز در اکثر مواقع، با یکدیگر موافق‌اند. فرض نوشتار حاضر این است که عبارات منفی کوماراسوآمی، در باب هنر اسلامی بر کلیت این هنر دلالت نمی‌کند و تنها در مورد مصادیق خاصی از آن طرح شده است که مشخص‌ترین این مصادیق، هنر گورکانی است. برای اثبات این فرض قصد داریم؛ در ذیل دیدگاه‌های کوماراسوآمی به مقایسهٔ مکتب گورکانی با مکتب هرات بپردازیم که مکتب هرات را می‌توان یکی از نمونه‌های شاخص هنر اسلامی دانست. ساختار نوشتار خود را برای دست‌یابی به این هدف بدین ترتیب صورت خواهیم داد که ابتدا ویژگی‌های انواع هنر از دیدگاه کوماراسوآمی را مشخص خواهیم کرد و سپس این ویژگی‌ها را بر دو مکتب نگارگری گورکانی و هرات تطبیق می‌دهیم، تا معلوم شود؛ هریک از این دو مکتب با کدامین نوع از هنرها هم‌خوانی بیشتری دارد.

در مورد پیشینهٔ نوشتار حاضر می‌توان به مقالهٔ «افتراق معنای هنر در نگرش سنّتی و مدرن از دیدگاه کوماراسوآمی» نوشتهٔ غلامعلی حاتم و دیگران اشاره کرد که هدف آن مشخص کردن وجوه تمایز هنر سنتی از هنر مدرن در دیدگاه کوماراسوآمی است. این مقاله وجوه تمایز را در باب هنری خاص بررسی نمی‌کند، که نشان‌دهندهٔ متفاوت بودن اهداف این مقاله با اهداف نوشتار حاضر است.

در باب پیشینهٔ مقایسهٔ تطبیقی بین مکتب هرات و مکتب گورکانی موردی یافت نشد. هرچند در برخی مقالات شاهد مقایسهٔ یکی از این دو مکتب با مکاتب دیگر هستیم که اغلب این مقالات بر ویژگی‌های صرفاً صوری و ظاهری به مقایسه پرداخته‌اند، مانند:

«مطالعهٔ تطبیقی شکل انسان در نگارگری مکتب هرات و نقاشی قاجار» نوشتهٔ ابراهیمی ناغانی و «بررسی تطبیقی نگارگری مکتب تبریز و مکتب گورکانی هند (قرن ۱۰ هجری)» نوشتهٔ فرزانه فرخ‌فر و محمدرضا پورجعفر.

انواع هنر از منظر کوماراسوآمی

کوماراسوآمی، از جملهٔ سنت‌گرایانی است که به بحث دربارهٔ هنر پرداخته است. کوماراسوآمی کمتر به نحو مستقیم، به هنر اسلامی توجه داشته، پس نیاز است، ابتدا انواع هنر در نظام فکری وی را مشخص کنیم و سپس به‌وسیلهٔ تک‌گفتارهای وی در باب هنر اسلامی، جایگاه این هنر را بین انواع هنرها از منظر او بیابیم. با توجه به مبانی سنت‌گرایی، می‌توان گفت که تمایل وی به سمت هنر سنتی است و قاعدتاً نسبت به هنر مدرن، دیدگاهی مخالف دارد:

«دو نوع هنر کاملاً متفاوت وجود دارد که یکی از آن دو نوع، ثابت و به هنجار و دیگری متغیّر و فردگرایانه است. هنرهای سنّتی و طبیعی، به بیان کلّی، همان هنرهای آسیا به‌طور عموم، هنرهای مصر، هنرهای یونان تا اواخر دوران باستان، هنرهای قرون وسطا و آن قسم هنرهای جهان در تمامیت آن‌اند که از آن‌ها با عنوان جمعی هنرهای مردم ابتدایی (هنرهای بدوی) و هنر

عامیانه تعبیر شده است. هنرهای نابه‌هنجار، همان هنرهای مربوط به مقطع زوال دوران کلاسیک و اروپای مابعد رنسانس است» (کوماراسوآمی، ۱۳۸۴: ۲۱).

علاوه بر ویژگی‌های فوق، کوماراسوآمی، ویژگی‌های هنرمند در تفکر مدرن را چنین برمی‌شمارد؛ فردی منحصربه‌فرد، خاص و دارای نبوغ و حتی دارای حالاتی غیرعادی که به حساسیت عاطفی مجهز است. این ویژگی‌ها او را قادر می‌سازد، آنچه را که ما، زیبا می‌نامیم، مشاهده کند و با تکیه بر همین توانِ مرموزِ زیبایی‌شناسانه، به تولید آثار نقاشی، شعر یا موسیقی بپردازد. در این نوع نگاه، هنر، تنها مورد توجه یک قشر نخبه و هنردوست قرار می‌گیرد که در آن‌ها نیز تنها موجب لذت و شعف می‌شود (کوماراسوآمی، ۱۳۸۲: ۱۸۵). کوماراسوآمی نگرش مدرن را به‌شدت مورد نقد قرار می‌دهد و چنین هنری را چیزی بی‌فایده و بدون کاربرد می‌داند که فقط برای عده‌ای تجمل‌گرا که در زندگی آن‌ها نیز این آثار هنری کارکردی ندارد، توجه‌برانگیز است. وی در کتاب فلسفهٔ هنر مسیحی و شرقی در این‌باره می‌گوید: ««لذت بردن» از آنچه برآورندهٔ هیچ‌یک از نیازهای اساسی خودمان نیست و آنچه ما ضرورت آن را در بافت زندگی خویش تصدیق نکرده‌ایم، می‌توان تنها زیاده‌روی و مساهله نام نهاد» (کوماراسوآمی، ۱۳۸۹: ۴۶). درواقع در این گفتار نیز کوماراسوآمی، بار دیگر کل هنر مدرن را مورد مخالفت قرار می‌دهد و دلیل مخالفت وی عدم کارکردِ جدی این هنر، در زندگی بشر است.

در طرف مقابل؛ کوماراسوآمی، بنیان هنر، خاصه هنر سنّتی را بر محور عقلانیت، ژرف‌اندیشی و معنویّت می‌داند. در این سنت، هنرمند، با نبوغ و خاص بودن، مشخص نمی‌شود؛ بلکه هر انسان، هنرمندی خاص است، به‌نحوی که کاستی در هنر، نقص در انسانیت به‌حساب می‌آید و هنرمند به این اصل معتقد است که هنر وی، باید با حقیقت، ارتباط داشته باشد (کوماراسوآمی، ۱۳۸۲: ۱۸۶-۱۸۸). پس در نظر کوماراسوآمی عقلانیت، ژرف‌اندیشی و معنویت (البته با توجه به تعریف سنت‌گرایانه نسبت به هریک از آن‌ها) از معیارهای هنر سنتی به‌حساب می‌آیند و درمقابل نبوغ و خاص بودن، به‌معنایی که امروزه برای هنرمندان استفاده می‌شوند، عناصر غیرسنتی هستند. البته نفی نبوغ به‌معنای نفی مهارت خاص در هنرمند نیست. چنانکه کوماراسوآمی، خود نوشته است: «هنرمند فقط به‌دلیل بهره‌مندی از دانش و مهارتی خاص، متفاوت با انسان‌های دیگر است» (کوماراسوآمی، ۱۳۹۰: ۲۲۷).

اشاره شد که هنر باید با حقیقت در ارتباط باشد (کوماراسوآمی،۱۳۸۲: ۱۸۸). این حقایق عموماً حقایق نادیدنی و نامرئی هستند که هنر، تقلیدی از آن‌ها است: «جلوه‌های هنر سنتی، تقلیدهایی هستند، از یک امر نامرئی و نادیدنی، لیکن قیاس‌ها و ترجمان‌های این هنرها چنان شایسته و مناسب‌اند که یاد آن صورتِ نوعیِ ازلی را در ما زنده می‌کنند. کارهای هنری نوعی تذکار و حامی اندیشه‌های ژرف و معنوی ما هستند» (کوماراسوآمی،۱۳۸۲: ۱۵). اما تقلید از امر نادیدنی که همان صور نوعی ازلی هستند، به‌نحوی محسوس چگونه امکان دارد؟ پاسخ کوماراسوآمی نماد است و می‌افزاید: «هنر حقیقی هنری است، نمادین» (همان: ۱۷). در باب چیستی نماد کوماراسوآمی در ذیل مفهوم وحی چنین توضیح می‌دهد: «وحی کلامی است نمادین از یک راز. آنچه در کتب مقدس به سبک تمثیلی درج گردیده، تمام صور خیالی را که از «وجود به‌ما هو وجود» ارائه‌شده، می‌توان به شایسته‌ترین وجه، در عبارت «نیمی آشکار و نیمی پنهان» توصیف نمود چیزی که بر حواس فیزیکی ما آشکار نیست» (همان: ۹۸). پس تقلید صور حقایق ازلی در دیدگاه وی سبک تمثیلی دارد و صور مثالی را به‌نمایش می‌گذارد و می‌توان این هنر را تقلیدکننده یا به بیان نزدیک‌تر به مقصود کوماراسوآمی محاکات‌کنندهٔ صور مثالی نامید. همان‌طور که گذشت؛ خاصیت این هنر تذکار امور معنوی و حمایت اندیشه‌های ژرف است.

۲. ۱. هنر اسلامی از منظر کوماراسوآمی

در ادامه، به بررسی نقل‌های مستقیم کوماراسوآمی در مورد هنر اسلامی می‌پردازیم. این عمل، برخی از ویژگی‌های هنر اسلامی را در نظر کوماراسوآمی نمایان می‌کند و کار مقایسهٔ دو سنت نگارگری را نیز ساده‌تر

خواهد کرد.

برخی از سنت‌گرایان، مراتبی برای هنر سنتی و غیرسنتی قائل هستند. کوماراسوآمی چنین مراتبی را در کتاب‌های خود مورد اشاره قرار نداده است و تنها هنر را به دو نوع سنتی و غیرسنتی تقسیم می‌کند، اما به نظر می‌رسد؛ وی به نوعی رتبه‌بندی در بین هنر تمدن‌های سنتی مختلف قائل است. البته در این بین، والاترین مقام مربوط به هنر هندو و مسیحی است؛ «هنر اصیل در دورهٔ قرون وسطای اروپا رواج داشت و با فلسفهٔ زیست‌مسیحی و هندویی سازگاری دارد» (کوماراسوآمی، ۱۳۸۲: ۱۸۶). چه اینکه می‌توان از عناوین آثار وی نیز به اهمیت هنر برخاسته از مسیحیت و ادیان هندی در نظرگاه او پی برد.

پس از نظر کوماراسوآمی، دو نوع دیدگاه نسبت به هنر وجود دارد که به‌وجودآورندهٔ دو نوع هنر سنتی و غیرسنتی است. نوع اَتَمّ هنر غیرسنتی هنر اروپای بعد از رنسانس و نوع اکمل هنر سنتی، هنر ادیان هندی و مسیحی است. حال پرسش این است که هنر اسلامی در تقسیم‌بندی کوماراسوآمی کجا قرار می‌گیرد.

مطمئناً هنر اسلامی نیز از منظر کوماراسوآمی یک هنر سنتی به‌حساب می‌آید. اما به‌نظر می‌رسد که وی به هنر اسلامی حداقل در خاک هند، روی خوش نشان نمی‌دهد. کوماراسوآمی، از برخی ویژگی‌ها و تأثیرات مثبت هنر اسلامی در خاک هند صحبت می‌کند، ولی همچنین آن را مخرب، و نابودکنندهٔ هنر هند، معرفی می‌کند. او در این‌باره می‌نویسد:

«با استیلای مسلمانان ایرانی‌الاصل و مهاجرت پیروان آیین محمد [ص] از آسیای میانه، وضعیت هنر هند دستخوش تحولات اساسی شد. اگرچه این تهاجم تأثیرات مخرب و هراسناکی دربرداشت ولی در عوض هنر اسلامی ابعاد واقعی و ارزنده‌ای به هنر هند افزود. اوج این ارزش‌ها، اگرچه دورانی کوتاه، لیکن با قدرتی تمام در قرن ۱۶ و ۱۷ در عهد حکومت مغولان تیموری تجلی کرد، نوعی بیان متعالی هنر را در قالب سبک معماری باشکوه و مکتب عظیم نقاشی مغولی به عرصهٔ ظهور رساند. این هنر دقیقاً به علت گرایش‌های انسانی و دنیایی موجود در آن، بیشتر از هنر هندویی ـ که عمیق‌تر است ـ مورد توجه و فهم اروپاییان واقع شد» (همان: ۱۸۹-۱۹۰).

همان‌طور که ملاحظه شد؛ یک برخورد دوگانه در مورد هنر اسلامی در بند پیشین دیده می‌شود؛ از طرفی تأثیر هنر اسلامی را مخرب و هراسناک می‌خواند و از طرف دیگر آن را ایجادکنندهٔ ابعاد واقعی و ارزنده در هنر هند معرفی می‌کند. هنگامی که این تعریف و تمجید و همچنین تخریب شدید را می‌بینیم و اینکه وی بر گرایش انسانی و دنیاگرایانهٔ هنر اسلامی تأکید می‌کند، که به فهم اروپایی نزدیک‌تر است، می‌توان نتیجه گرفت؛ هنر اسلامی هند تا حدی به دیدگاه غیرسنتی نزدیک‌تر است. به‌نحوی که در جای دیگر، هنر اسلامی را پیونددهندهٔ هنر شرق و غرب معرفی می‌کند: «هنر اسلامی که به روش‌های بسیار شرق را به غرب می‌پیوندد و با این‌همه، با مشخصهٔ پرهیز از بت و تمثال‌پرستی، ظاهراً در برابر هر دو ایستاده، چندان که با آن‌ها در تعابیر لفظی مغایر است، در اصول بنیادین چندان مغایرتی ندارد» (کوماراسوآمی، ۱۳۸۴: ۱۶). پیونددهندگی شرق و غرب و نزدیکی به هنر غربی و مدرن نمی‌تواند به‌عنوان عنصری مثبت برای هنر اسلامی، در نظام فکری کوماراسوآمی، تلقی شود؛ زیرا، هنر غربی، اگر منظور هنر غرب پس از رنسانس باشد، از نظر کوماراسوآمی مردود است و نزدیک بودن یک هنر به آن نیز عامل ضعف آن هنر به‌حساب می‌آید.

نکتهٔ بااهمیت برای نوشتار حاضر آن است که هرگاه کوماراسوآمی، به نقد هنر اسلامی می‌پردازد؛ مصداقاً در مورد هنر اسلامی در قلمرو هند که به‌شکل هنر مغولی [=گورکانی] ظاهر شده است، صحبت می‌کند. چنان‌که در جایی دیگر ضمن نام بردن از دو ویژگی تاریخمندی و چهره‌پرداز بودن برای این هنر، در مقایسهٔ هنر گورکانی و هنر هندو آورده است: «نقاشی مغولی حتی زمانی که به بیشترین درجهٔ خلوص خود رسیده بود، در مقابل نقاشی هندو، به‌جای یک شاهراه هنری، مانند یک کوره‌راه به‌حساب می‌آمد و آن ضرورتاً یک هنر چهره‌پرداز و یک هنر تاریخمند است» (Coomaraswamy, 2004: 216). اساساً شناخت کوماراسوآمی، از هنر اسلامی، ابتدا از هنر هند و هنر گورکانی حاصل شده است؛ «در هنر و

جدول ۱. ویژگی‌های انواع هنرها از منظر کوماراسوآمی

نام هنر	ویژگی‌ها
هنر سنتی	ثابت، به‌هنجار، برخاسته از عقل و شعور، محاکات‌کنندهٔ صور مثالی، تمثیلی و نمادین بودن، مرتبط با حقایق عالم و تذکردهنده و یادآور اندیشه‌های ژرف معنوی
هنر غیرسنتی	متغیر، فردگرایانه، خاص دانستن و دارای نبوغ خواندن هنرمند، خاص بودن مخاطب در این نوع هنر، اصل قرار دادن لذت در آن، عدم کارکرد و فایدهٔ واقعی، تجمل‌گرایانه بودن
هنر اسلامی هند	دنیاگرایانه، چهره‌پرداز، تاریخمند، پیونده‌دهندهٔ شرق و غرب

صنایع دستیِ هند بود که کوماراسوآمی پژوهش خود را در خصوص الگوهای اسطوره‌ای و سمبلیکی که مبنای آثار هنر سنتی را تشکیل می‌دهند، آغاز کرد» (کیبل، ۱۳۸۷: ۱۵). البته کوماراسوآمی، خود نیز ادعایی در شناخت اسلام و هنر اسلامی به‌صورت عام ندارد. به‌نحوی که قبل از اظهار نظر، دربارهٔ مسئله‌ای اسلامی، سخن را چنین آغاز می‌کند: «فقط نویسندهٔ مایه‌ور در فلسفهٔ عربی [فلسفه در دورهٔ اسلامی] و آشنا با آثار مکتوب دربارهٔ خوشنویسی و شعر و حرمت و حلیت موسیقی می‌تواند به بحث دربارهٔ زیبایی‌شناسی اسلامی بپردازد. ولی این نکته گذرا را باید خاطرنشان کرد که...» (کوماراسوآمی، ۱۳۸۴: ۱۶).

با توجه به آنچه در بخش اول نوشتار حاضر گذشت؛ می‌توان ویژگی‌های سه هنر سنتی، غیرسنتی و اسلامی را در تفکر کوماراسوآمی چنین برشمرد:

در ادامه، این عناصر را در دو مکتب نگارگری هرات و گورکانی بررسی خواهیم کرد. تا مشخص شود، هریک از این مکاتب تا چه حد به ویژگی‌های هنر سنتی، هنر غیرسنتی و هنر اسلامی از دیدگاه کوماراسوآمی نزدیک‌تر است.

۳. مقایسهٔ نگارگری مکتب هرات و مکتب گورکانی

در پایان قسمت قبل، مواردی را که مبنای ادامهٔ نوشتار حاضر هستند، به‌صورت دسته‌بندی‌شده، بیان کردیم. حال بر مبنای این دسته‌بندی‌ها، در سه بخش، به مقایسهٔ دو مکتب نگارگری هرات و گورکانی خواهیم پرداخت که هریک از این بخش‌ها، قسمتی از ویژگی‌های دسته‌بندی‌شده را پوشش خواهد داد. این سه بخش عبارتند از:

- خاستگاه مکاتب؛
- اهمیت پادشاهان و هنرمندان در مکاتب؛
- موضوع و سبک در مکاتب.

۳ـ۱. خاستگاه مکتب‌ها

در این بخش، خاستگاه مکاتب به‌خصوص از نظر تاریخی مورد توجه قرار خواهند گرفت تا مشخص شود؛ به چه اندازه، این دو مکتب، پیونددهندهٔ شرق و غرب هستند و از چه مکاتبی قوام یافته‌اند. به‌دلیل تقدم زمانی مکتب هرات، ابتدا به بررسی خاستگاه این مکتب سپس به خاستگاه مکتب گورکانی می‌پردازیم.

۳. ۱. ۱. تبیین خاستگاه مکتب هرات

در تبیین خاستگاه مکتب هرات، باید به دو عنصر که نقش تعیین‌کننده داشته‌اند، اشاره کرد که یکی مفهوم خانه‌کوچ و دیگری روابط تجاری است. خانه‌کوچ در اصطلاح یعنی؛ «کسانی که با تمام کسان و متعلقات و خانواده و خویشان آن‌ها را حرکت [دهند]» (دهخدا، ۱۳۷۷: ج۶، ۹۴۶۵). این معنا، مشخص‌کنندهٔ سیاست تیمور نسبت به هنرمندان است. چنان‌که در ظفرنامه که به تاریخ تیموری می‌پردازد، بعد از ذکر ماجرای هریک از فتوحات تیموری، یکی از جملاتی که با تغییر نام مناطق، بیان شده، چنین است: «و تمام هنروران از محترفه و پیشه‌وران ممالک فارس و عراق را خانه‌کوچ به

سمرقند نقل کردند» (یزدی، ۱۳۸۷: ج۱، ۷۲۱). علاوه بر این، تیمور به غارت اموال نفیس و منقول این سرزمین‌ها نیز پرداخت و این اموال را به پایتخت منتقل کرد (آژند، ۱۳۸۹: ج۱، ۲۳۳) که مطمئناً برخی از آن‌ها کتاب‌های مصور نفیس بوده‌اند. البته تیمور در سمرقند کارگاهی برای مصور کردن کتاب‌ها برپا نکرد و این هنرمندان، تنها به نقاشی‌های دیواری در ساختمان باغ‌های سمرقند گماشته شدند (گری، ۱۳۹۲: ۶۲-۶۳). پس از مرگ تیمور این میراث را پسر او شاهرخ به پایتخت خود، هرات، منتقل کرد. اوج نخست مکتب هرات در زمان سلطنت شاهرخ و حکمرانی بایسنقرمیرزا بر هرات صورت گرفت و اوج دیگر، بعدها در زمان سلطنت حسین بایقرا حاصل شد که هر دو مدیون خانه‌کوچ هنرمندان و غارت اموال و آثار نفیس در زمان تیمور بودند (آژند، ۱۳۸۹: ج۱، ۲۳۴).

به‌صورت خلاصه، می‌توان گفت که به‌طور عمده، سه مکتب از طریق خانه‌کوچ بر مکتب هرات مؤثر بوده‌اند که عبارتند از: مظفریان در شیراز و اصفهان، جلایریان در تبریز و بغداد و کارت‌ها که در همان مناطق اطراف هرات قرار داشتند (کن‌بای، ۱۳۹۱: ۵۲) که باید به این سه، عهد ایلخانان را که به دلیل تأثیر بر جلایریان نام برده نشده است، افزود. البته بدیهی است که تأثیر این مکاتب در تمام آثار برابر نبوده است. درحالی که اغلب نگاره‌های زمان شاهرخ تحت تأثیر عهد ایلخانان و جامع‌التواریخ است (پاکباز، ۱۳۹۰: ۷۱). اما در همین زمان نسخه‌ای از *کلیله‌ودمنه* وجود دارد که از بسیاری جهات تنها ویژگی‌های مکتب شیراز را به خاطر می‌آورد (تجویدی، ۱۳۸۶: ۱۰۵).

در ادامه، هریک از این مکاتب مؤثر بر مکتب هرات، ریشه‌شناسی خواهد شد؛ تا میزان شرقی و غربی بودن مکتب هرات به‌لحاظ تأثیراتی که پذیرفته است، مشخص شود. نگارگری عهد ایلخانی را می‌توان تلفیق سنت‌های چینی، ایرانی و بین‌النهرینی دانست. البته برخی ویژگی‌های آن، مانند قامت بلند، الگوهای بیزانسی را به یاد می‌آورد (پاکباز، ۱۳۹۰: ۶۱). تأثیر چینی به‌واسطهٔ حضور هنرمندان چینی در دربار ایلخانان حاصل شده است. البته نباید سیاست سرگردانی مذهبی مغولان را که در به وجود آمدن این تأثیرات اهمیت داشت، نادیده گرفت؛ برخی از سلاطین مغول در ادیان شمنی، مسیحی، بودایی و اسلام در نوسان بودند (آژند، ۱۳۸۹: ج۱، ۱۴۱). مکتب جلایری را می‌توان ادامه‌دهندهٔ مکتب تبریز ایلخانان دانست؛ چه اینکه ادامهٔ روند استادان و شاگردان مکتب تبریز ایلخانان را می‌توان در مکتب بغداد جلایریان مشاهده کرد (پاکباز، ۱۳۹۰: ۶۴-۶۶). در مکتب شیراز بر عناصر پیشین در سنت ایرانی تأکید می‌شود و کمتر عناصر چینی در آن وجود دارد. هرچند با مکاتب تبریز و بغداد نیز تبادلاتی حاصل کرده است (همان: ۶۸-۶۹). از مکتب کارت‌ها نیز تأثراتی در مکتب هرات وجود دارد که می‌توان آن را در ذیل مکتب قدیمی‌تر سغدی بررسی کرد که دارای خاستگاه‌های کوشانی، پارتی، خوارزمی، بین‌النهرینی و هندی است (همان: ۳۹).

علاوه بر تأثیر چین به‌واسطهٔ خاستگاه‌های فوق، می‌توان از طریق دیگر نیز این تأثیر را یافت و آن روابط سیاسی و بازرگانی ایران و سلسلهٔ مینگ چین است. حتی اطلاع داریم که شاهرخ، غیاث‌الدین نقاش را در صدر هیئتی به چین می‌فرستد و این روابط تأثیر چین را بر مکتب هرات بیشتر می‌کند (آژند، ۱۳۸۹: ج۱، ۲۳۷). البته این تأثیر با همگون‌سازی عناصر چینی با عناصر ایرانی و مهار شدن آن به‌وسیلهٔ یافته‌های بصری ایرانی، در عصر سلطان حسین بایقرا، به‌تدریج مهار می‌شود (همان: ۲۶۶).

پس می‌توان با کوماراسوآمی در پیونددهندگی شرق و غرب به‌عنوان ویژگی هنر اسلامی در مکتب هرات هم‌داستان شد. اما با وجود آنکه مکتب هرات نزدیک به دو قرن پس از شروع رنسانس آغازین شکل گرفت و در پایان کار مکتب هرات، رنسانس در مرحلهٔ اوج خود بود؛ از تأثیر این هنر غیرسنتی در مکتب هرات موردی گزارش نشده است. البته این به‌معنای بی‌اطلاعی نیست. چنان‌که یک نگارهٔ نادر به‌لحاظ اسلوب که به بهزاد نیز نسبت داده شده (تصویر۱) به‌عنوان اقتباسی ایرانی از نقاش ایتالیایی جنتیل بلینی (Gentil Bellini) شناخت شده است (تجویدی، ۱۳۸۶: ۱۲۴) و چون این یک مورد استثنایی به‌حساب می‌آید، نه یک روال، می‌توانیم

همچنان مکتب هرات را در عدم پیوند با هنر غیرسنتی به‌لحاظ خاستگاه در نظر گیریم؛ چنان‌که این نقاشی نیز ماهیت ایرانی خود را حفظ کرده است. پس به‌لحاظ خاستگاه، نگارگری مکتب هرات، هیچ‌گونه هنر غیرسنتی را در خود راه نداده است.

۳. ۱. ۲. تبیین خاستگاه مکتب گورکانی

امپراطوری گورکانی در کتب مختلف با نام‌های امپراطوری تیموریان یا مغولان هند نیز نامیده می‌شود؛ زیرا از طرف پدری نَسَب آن‌ها به تیمور و از طرف مادری به چنگیزخان می‌رسد. این امپراطوری را بابر تأسیس کرد. آن‌ها در زمان همایون، فرزند بابر، با شکست از حکومت قدیمی لودی‌ها مواجه شدند و همایون به ایران تبعید شد (بلر؛ بلوم، ۱۳۹۷: ۶۹۴). وی در این زمان در دربار شاه‌تهماسب به نگارگری علاقه‌مند شد (کروان، ۱۳۹۸: ۲۲۰) و هنگام بازگشت به کابل به‌عنوان پایتخت موقت خود، میرسیدعلی و خواجه عبدالصمد را به همراه بُرد و در هنگام بازگشت به هند، هنرمندان دیگری از جمله دوست‌محمد؛ مولانا یوسف، از شاگردان بهزاد؛ مولانا درویش محمد، یکی از شاگردان شاه‌مظفر و میرمصور، پدر میرسیدعلی، به آن‌ها پیوستند (Chakravarty, 2005: 35). علاوه بر اینکه استادان این افراد از بزرگان مکتب هرات بودند، درویش‌محمد و مولانا یوسف سابقهٔ حضور در مکتب هرات نیز داشتند (آژند، ۱۳۸۹: ج۱، ۲۵۹). اگر این استنباط صحیح باشد که میرمصور همان منصور، نقاش مکتب هرات و پدر شاه‌مظفر نیز باشد، در این صورت باید او را نیز از مکتب هرات دانست (همان: ۲۵۵). پس می‌توان، اولین خاستگاه نگارگری مکتب گورکانی را مکتب هرات دانست که در تبریز صفوی به حیات خود ادامه داده است.

البته در زمان همایون، هنوز نمی‌توان از شکل‌گیری مکتب گورکانی سخن گفت. این اتفاق در زمان اکبر، فرزند همایون، با تأسیس کارگاه نقاشی سلطنتی به‌وقوع پیوست (کروان، ۱۳۹۸: ۲۲۴). اکبر هنرمندان هندو را نیز به هنرمندان ایرانی اضافه کرد (شیمل، ۱۳۸۶: ۳۲۵). عنصر دیگری که در زمان اکبر به مکتب گورکانی افزوده شد، خاستگاه اروپایی داشت؛ پرتغالی‌ها قصد

تصویر۱. تک صورت منسوب به بهزاد

داشتند، اکبر را به مسیحیت دعوت کنند. ازاین‌رو انجیل‌های مصور و تصاویر مذهبی به او پیشکش کردند و به این شکل عنصری که خاستگاه اروپایی داشت وارد هنر مکتب گورکانی شد. (کروان، ۱۳۹۸: ۲۲۵) از بیان ویژگی‌های این آثار که در بخش‌های بعد بدان‌ها پرداخته می‌شود، می‌توان مطمئن بود که تصویرگری این آثار به سبک پس از رنسانس بازمی‌گردد. پس به‌طور خلاصه می‌توان خاستگاه مکتب گورکانی را تلفیقی از مکاتب ایرانی ـ اسلامی، هندو و اروپای پس از رنسانس دانست. براساس سخنان کوماراسوآمی در این مکتب پیونددهندگی شرق و غرب وجود دارد و به دلیل خاستگاهی اروپایی، برای انسان غربی قابل فهم‌تر از مکتب هرات است.

۳. ۲. اهمیت پادشاهان و هنرمندان

حال قصد داریم اهمیت پادشاهان و هنرمندان را بررسی کنیم که در ذیل آن به تبیین نظریات و تأثیر مستقیم پادشاهان، مسئلهٔ نبوغ، منحصربه‌فرد بودن هنرمند، مخاطب خاص داشتن اثر هنری و تجمل‌گرایی متمرکز خواهیم شد.

پادشاهان علاوه بر تأثیری که در جمع‌آوری

هنرمندان داشتند، در مراحل بعدی نیز با حمایت خود در قوام یا ضعف یک مکتب تأثیرگذار بودند. حمایت پادشاهانی که خود اهل هنر بودند، جنس متفاوتی داشت. هرچند می‌توان در کنار اکبر، به فرزندش جهانگیر، در مکتب گورکانی و بایسنقرمیرزا در هرات اشاره کرد؛ چنان‌که جهانگیر را می‌توان یک خبره و کارشناس آثار هنری دانست. (شیمل، ۱۳۸۶: ۳۲۸) بایسنقرمیرزا نیز خطاط و شاعر بود (آژند، ۱۳۸۹: ج۱، ۲۳۸). اما به نظر می‌رسد؛ اکبر که در جوانی نزد عبدالصمد و میرسیدعلی آموزش دیده بود (بلر؛ بلوم، ۱۳۹۷: ۷۴۹)، به‌شکل جدی‌تری بر رویکرد هنری گورکانیان مؤثر بوده است.

اگر دیگر سلاطین بر خط کلی موضوعات نظارت می‌کردند، اکبر بر تمام روند شکل‌گیری اثر نظارت داشت و هنرمندان موظف بودند، هر هفته آثار خود را در حضور او به نمایش بگذارند (شیمل، ۱۳۸۶: ۳۲۷). او همان‌طور که دینی تلفیقی را با نام دین ایلالی (آیین اکبری) به وجود آورد، در نگارگری نیز چنان‌که در خاستگاه مشخص شد؛ عامل شکل‌گیری نقاشی تلفیقی بوده است (Johnson, 1992: 34). اکبر علاوه بر چنین تأثیراتی باعث به‌وجود آمدن یک جایگاه ویژه برای هنرمندان شده است. برای مثال می‌توان به گفتار زیر از اکبر اشاره کرد که در آن جایگاهی ممتاز، برای هنرمند در نظر می‌گیرد و هنرمند را انسانی منحصربه‌فرد معرفی می‌کند:

«بسیاری هستند که از نقاشی منزجرند، ولی من چنین کسانی را دوست ندارم. به‌نظر من یک نقاش وسیله‌ای کاملاً خاص برای شناخت خداوند دارد؛ چون وقتی یک نقاش چیزی زنده را طراحی می‌کند و اندامش را یکی پس از دیگری ترسیم می‌کند، سپس باید تشخیص دهد که به اثرش نمی‌تواند به‌صورت فرد، زندگی بخشد و از همین رو مجبور می‌شود به خدا فکر کند که جان می‌بخشد و بدین‌ترتیب هوشیارتر می‌شود» (شیمل، ۱۳۸۶: ۳۲۵).

در این سخن، اکبر جایگاهی ویژه و منحصربه‌فرد برای هنرمند تعریف می‌کند که می‌توان پژواک آن را در اهمیت هنرمند در مصورسازی نُسَخ مشاهده کرد. در این نسخ، شاهد امضای نگارگر روی نگاره‌ها هستیم، علاوه بر آن در صفحات پایانی، تصویر تقریباً زنده از خودِ هنرمند به نمایش گذاشته می‌شده است (همان: ۳۲۶). تفاوت نگرش در ایران به‌طور عام به‌نحوی واضح است که می‌توان گفت: «برخلاف کتاب‌آرایی ایران، در مورد کتاب‌آرایی هند و هنرمندان هندی اطلاعات زیادی از طریق امضاها، حاشیه‌نویسی‌ها و وصف چگونگی کارگاه‌ها موجود است» (بلر؛ بلوم، ۱۳۹۷: ۷۴۸). اساساً در مکتب هرات، نقاشی از اهمیت کمتری حتی نسبت به خطاطی برخوردار بود، هرچند در مرحلهٔ پسین تقریباً این دو فن مقامی برابر یافتند (آژند، ۱۳۸۹: ج۱، ۲۶۷). وجود امضا و چهره‌پردازی از خود هنرمند در انتهای نسخه‌ها، برای نوشتار حاضر، از این منظر اهمیت دارد که نشان از اهمیت یافتن هنرمند به‌عنوان یک شخص منحصربه‌فرد است. در چنین شرایطی دیگر هنرمند خود را در ذیل روند شکل‌گیری یک اثر نمی‌بیند و به‌نوعی برای خود هویتی منحصر به فرد در نظر می‌گیرد که این موقعیت فردی برای هنرمند با هنر سنتی از منظر کوماراسوآمی در تضاد است و باعث شکل‌گیری هنر به معنای مدرن آن می‌شود. چنان‌که در بخش اول نوشتار گذشت، فردگرایی و توجه به نبوغ هنرمند از ویژگی‌های هنر غیرسنتی، از نظر کوماراسوآمی، هستند.

در مورد مسئلهٔ امضا در مکتب هرات نیز باید به چند نکته اشاره کرد. هرچند اولین امضا از یک نگارگر در ایران به مکتب جلایری و امضای جنید بغدادی نسبت داده می‌شود (پاکباز، ۱۳۹۰: ۶۶)؛ یعنی پیش از شکل‌گیری مکتب هرات، اما همچنان در مکتب هرات، بیشتر آثار فاقد امضا هستند و از امضاهای موجود نیز تعداد زیادی، بعداً افزوده شده‌اند و درواقع امضای خودِ هنرمند نیستند. چنان‌که بازل گری در مورد یک نسخهٔ خطی *خمسهٔ نظامی* معتقد است: «این کتاب خطی اسم میرک را که خیلی کوچک در حاشیه نوشته شده به همراه دارد و اسم بهزاد نیز که درشت‌تر نوشته شده در آن به چشم می‌خورد ولی هیچ‌یک از آن‌ها امضای [خود هنرمند] نیستند» (گری، ۱۳۹۲: ۱۰۴). نکتهٔ جالب توجه اینکه وی معتقد است؛ امضای این آثار احتمالاً در هند و در دورهٔ جهانگیر گورکانی صورت گرفته است

(همان: ۱۰۲). به‌تعبیر کوماراسوآمی، هنرمند سنتی خود را بخشی از روند شکل‌گیری امری سنتی می‌داند که نحوهٔ امضاهای بهزاد نیز بر قرارگیری هنرمند در ذیل روند شکل‌گیری امر سنتی صحه می‌گذارد: «در بسیاری از مینیاتورهایی که به‌نظر می‌رسد، واقعاً به‌دست استاد رقم شده باشد، وی به نام «عمل العبد بهزاد» امضا کرده است و بیشتر در این آثار استاد نام خود را بسیار کم‌رنگ و در بخش نامشخصی از نقاشی گنجانیده است» (تجویدی، ۱۳۸۶: ۱۱۴). اگر بهزاد یک هنرمند مدرن یا غیرسنتی بود، در حالی که می‌توان او را بزرگ‌ترین نگارگر ایران نامید، مطمئناً تمام آثار خود را از خوف سرقت یا نسبت دادن آثار دیگر به او به شکل واضحی امضا می‌کرد. نکته دیگر اینکه در این امضای کم‌رنگ نیز خود را عبدی معرفی می‌کند که عملی را انجام داده و چنان‌که از معنای عبد برمی‌آید؛ عبد تنها در ذیل خواست مولا عمل می‌کند و برای خود انحصار و فردیتی قائل نیست که این با هنرمند سنتی در نظر کوماراسوآمی همخوانی دارد.

نکتهٔ دیگری که در نگارگری ایرانی به چشم می‌خورد و حداقل مطلبی برای اثبات آن در هند، با قوتی که در ایران است، نیافتیم؛ نظام مستحکم استاد و شاگردی بین نگارگران ایرانی است که حتی با تغییر مکان و سلطنت، همچنان پابرجا بوده است. این نظام عنصری اساسی در هنر سنتی، از دیدگاه کوماراسوآمی، به‌حساب می‌آید:

«رویه و سنن هنرهای مختلف، به‌صورت متوالی استادی و شاگردی نسل‌اندرنسل منتقل می‌شود، پدران فرزندانشان را با اسرار حرفهٔ خویش آشنا می‌سازند... [این بیان] مستلزم چیزی بسیار بیشتر از آموزش فنی صرف است، زیرا عمل به هنری که از طریق سنت منتقل شده است، اساساً خود یک نوع آیین است» (کوماراسوآمی، ۱۳۹۰: ۲۲۷-۲۲۸).

همین رویه را می‌توان در آموزش سنتی بین هنرمند ایرانی به‌نحو عام مشاهده کرد؛ در این روند استاد با توجه به قابلیت شاگرد به‌تدریج علاوه بر فنون هنر، شاگرد را با رموز باطنی هنر آشنا می‌کند. البته این روند یک روند روشن و صریح حتی برای خود شاگرد نیست. اما به‌تدریج این شناخت باطنی در او حاصل می‌شود (تجویدی، ۱۳۸۶: ۲۰). به‌عنوان یک نمونهٔ خاص در نگارگری ایرانی می‌توان به رابطهٔ آقامیرک هروی و بهزاد توجه کرد. آقامیرک، بهزاد را که در کودکی یتیم شده بود، تحت تربیت و پرورش خود قرار داد. بین آن‌ها ظاهراً رابطه‌ای شبیه پیر و مرید برقرار بوده است. نکته‌ای که به معنویت بیشتر این رابطه تصریح می‌کند؛ اظهار درویشی آقامیرک است (آژند، ۱۳۸۹: ج۱، ۲۵۲-۲۵۳).

با توجه به آنچه گذشت، در مورد مخاطب اثر نیز باید گفت، از آن جهت که آثار هر دو مکتب، تحت حمایت و نظارت شخص پادشاه صورت می‌پذیرند؛ پس دور از واقعیت نخواهد بود اگر ادعا کنیم اولین و مهم‌ترین مخاطبِ اثر شخص پادشاه بوده است. هر دو مکتب کار خود را با کتابت آثار فارسی آغاز کردند اما با دو سیر متفاوت کار خود را به پایان رساندند. در مکتب هرات، در مرحلهٔ نخست، موضوعات تاریخی و حماسی که نمایش‌دهندهٔ اقتدار و اعتبار سلطنت بودند، مورد توجه قرار می‌گرفتند. اما موضوعات در مرحلهٔ پسین جنبهٔ عرفانی و اخلاقی پیدا کردند (همان: ۲۶۶) و با کم‌اهمیت شدن نقش شاه در آن‌ها شاهد توجه به زندگی انسان‌های معمولی و سطح پایین در نگاره‌ها هستیم (همان: ۲۶۲). درمقابل در مکتب گورکانی، هنرمندان کارهای رسمی اولیهٔ خود را با مصورسازی دو اثر فارسی طوطی‌نامه و حمزه‌نامه آغاز کردند که میرسیدعلی و عبدالصمد دو استاد ایرانی در طوطی‌نامه نقش داشتند و همچنین ناظر حمزه‌نامه بودند (Johnson, 1992: 25). در این آثار شخص غالب در نگاره‌ها شاهِ در قید حیات نبود. اما رفته‌رفته نقش شاه زنده، در آثار بعدی، اهمیت بیشتری یافت. چنان‌که در زمان سلطنت جهانگیر شاهد آثاری هستیم که جهانگیر با عناصر نمادینی که بر قدرت او اشاره دارند، تصویر شده است؛ مانند نگارهٔ *جهانگیرشاه بر سریر ساعت شنی* (تصویر۱). این روند در دورهٔ شاه‌جهان که علاقهٔ اصلی او معطوف به تزئینات و ساخت بنا بود، به اوج خود رسید. شاه‌جهان یک رویکرد کاملاً تزئینی و تجمل‌گرایانه به نگارگری وارد کرد (تصویر۳) و در این دوره خبری از کاوش فکری دورهٔ جهانگیر نیز نبود و تولید نسخه‌های خطی به حداقل رسید. به‌طوری

تصویر۲. نگارهٔ جهانگیرشاه بر سریر ساعت شنی

که موضوع اصلی کارها صحنه‌های دربار بود. در همین دوره شاهد به‌وجود آمدن آلبوم‌های تجملی از تصاویر قدیم و جدید هستیم (Kossak, 1997: 13).

پس در مورد روند متفاوت دو مکتب باید گفت؛ در مکتب هرات به‌تدریج از اهمیت شاه و نمایش اقتدار سلطنت کاسته و به موضوعات و نمایش اموری عادی و روزمره در مصورسازی نُسَخ توجه می‌شود که نمی‌توان گفت مخاطب آن‌ها تنها شخص شاه است، بلکه نوعی همگانی شدن و همه‌فهم شدن در کار است که هنر را از سرآمدگرایی و مخاطب خاص داشتن بیش از پیش دور می‌کند. این در حالی است، که در مکتب گورکانی رفته‌رفته عنصر غالب، شخص شاه می‌شود و جنبهٔ تجملی به خود می‌گیرد. همان‌طور که در بخش اول نوشتار مشاهده شد، مخاطبِ خاص داشتن و تجملی بودن اثر، از ویژگی‌های هنر غیرسنتی به‌حساب می‌آید که مکتب هرات با توجه به رویکردی که به امور روزمره دارد، از این دو عنصر فاصله می‌گیرد.

۳. ۳. موضوع و سبک نگارگری در مکتب

تصویر۳. نگارهٔ شاه‌جهان با گردن‌آویز منقش به چهرهٔ خودش

هرات و مکتب گورکانی

در این بخش در ذیل بررسی موضوع و سبک نگارگری در دو مکتب، به برخی دیگر از مسائلی که از منظر کوماراسوآمی در باب انواع هنر بیان شد، خواهیم پرداخت. از جملهٔ این مسائل می‌توان به معنویت در هنر، دنیاگرایی، محاکات‌گری صور مثالی در نگارگری و تاریخمندی اثر اشاره کرد.

۳. ۳. ۱. موضوع در مکاتب

همان‌طور که گذشت؛ هر دو مکتب کار خود را با کتابت آثاری به زبان فارسی آغاز کردند. اما در ادامه، سیر متفاوتی را طی کردند. مکتب هرات از *شاهنامه* و آثار تاریخی و غنایی به سمت اشعار صوفیانه، عرفانی و اخلاقی رهسپار شد (آژند، ۱۳۸۹: ج۱، ۲۶۶). در حالی که مکتب گورکانی همواره به سمت یک هنر با محوریت شخص پادشاهِ در حال حکومت پیش می‌رفت و درنهایت در دورهٔ شاه‌جهان به یک هنر برای نمایش تجمل‌گرایی شاه تبدیل شد (Kossak, 1997: 13). (تصویر۳) به‌نحوی که می‌توان گفت: «آثار هنری تجملی هند مسلمان از سدهٔ شانزده تا اواخر سدهٔ هجدهم بیشتر برای بهره‌گیری دنیوی بود که... تحت نظارت مستقیم امپراطوران صورت می‌گرفت» (بلر؛ بلوم، ۱۳۹۷: ۷۴۷). پس به‌لحاظ موضوع، مکتب گورکانی همواره به‌سمت این‌جهانی‌شدن

در حرکت بود. در کنار آن، نگارگری گورکانی بر نمایش شخص شاه زنده تمرکز داشته و به امری ورای تاریخ و حقایق ازلی و ابدی اشاره‌ای نداشته است؛ درنتیجه همواره بر عنصر تاریخمندی آن نیز افزوده شده است. همان‌طور که گذشت این دو عنصر یعنی دنیاگرایی و تاریخمندی به‌عنوان عناصر غیرسنتی در دیدگاه کوماراسوآمی مطرح شده‌اند.

اما شعر عرفانی و صوفیانه که به‌تدریج موضوع غالب نگاره‌های مکتب هرات شد، در تفکر کوماراسوآمی دارای چه جایگاهی هستند؟ کوماراسوآمی دربارهٔ انواع برجستهٔ هنر تمثیلی می‌گوید:

«مظاهر برجستهٔ هنر تمثیلی یا عرفانی آسیا، هنر چئن یا ذن در چین و ژاپن است که در آن مضمون اثر هنری با منظره است یا حیات جانوری یا گیاهی. همچنین است نقاشی و شعر و موسیقی در آیین ویشنو که مضمون آن عشق جنسی است؛ و شعر و موسیقی صوفیانه در ایران که به ستایش مستی اختصاص دارد» (کوماراسوآمی، ۱۳۸۴: ۵۲).

با توجه به اینکه پیش از این نیز از قول کوماراسوآمی، گفته شد که هنر اصیل بر مبنای نماد و تمثیل شکل می‌گیرد، می‌توان نتیجه گرفت که، به‌لحاظ موضوع، مکتب هرات در دورهٔ سلطان حسین بایقرا به یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های هنر آسیایی یعنی شعر عرفانی تکیه زده است. پس به‌لحاظ موضوع، حداقل در اوج دوم مکتب هرات، موضوع آثار یک موضوع سنتی است. اما همچنان این امکان وجود دارد که به‌لحاظ سبک و فرم این هنر یک هنر دنیوی باشد؛ زیرا ممکن است یک اثر هنری از نظر موضوع بسیار معنوی باشد، اما در فرم و سبک به امری دنیایی تبدیل شود. از طرف دیگر باید توجه داشت که در دورهٔ نخست مکتب هرات موضوعات حماسی اشاره‌ای به قدرت سیاسی داشتند، اما این عمل را براساس داستان‌های حماسی، ورای تاریخمندی، به نمایش می‌گذاشتند که حداقل، آن را از ذیل تاریخمندی بیرون می‌آورد. امری که سبب رهایی این دوره از عنصر غیرسنتی است، سبک این هنر است. به همین دلیل در ادامه به بررسی مسائل فرمی و سبکی پرداخته خواهد شد؛ تا جان‌مایهٔ این دو مکتب نگارگری، بیشتر برای ما روشن شود. عناصری که در این بخش بررسی خواهند شد که معطوف به مباحث طبیعت‌گرایی و نمادپردازی در این دو مکتب خواهند بود.

۳. ۳. ۲. طبیعت‌گرایی در مکاتب

کوماراسوآمی طبیعت‌گرایی را از یک جهت در هنرهای سنتی نفی می‌کند: «طبیعت‌گرایی در همهٔ انواع هنر دینی (هر گونهٔ هنری) امری است که از آن پرهیز می‌شود» (کوماراسوآمی، ۱۳۸۴: ۱۷). اما از جهت دیگر معتقد است؛ طبیعت به‌نحو خاصی در هنر سنتی توصیه شده و مورد استفاده قرار می‌گیرد: «[طبیعتی که] تقلید از آن توصیه شده، وجه ذاتی و علّی طبیعت است نه بُعد عرضی و ظاهری آن. وقتی از طبیعت سخن می‌گوییم، منظور طبیعت آفرینش است، آفرینش خداوند، نه محیط قالب‌ریزی شدهٔ اطراف ما» (کوماراسوآمی، ۱۳۸۹: ۱۲۱). پس طبیعت‌پردازی به‌نحوی که تقلید از ظواهر باشد، در نظر کوماراسوآمی مورد انتقاد است و نه آن طبیعت‌پردازی که ورای ظاهر، به ذات طبیعت مربوط می‌شود. حال به بررسی طبیعت‌گرایی در دو مکتب می‌پردازیم، تا مشخص شود؛ طبیعت‌گرایی به کدام معنا در آن‌ها وجود دارد.

اساساً علاقه به طبیعت‌گرایی و چهره‌پردازی را می‌توان از ویژگی‌های اصلی مکتب گورکانی دانست (بلر؛ بلوم، ۱۳۹۷: ۷۴۸). ثمرهٔ این علاقه، ثبت دقیق وقایع، شخصیت‌ها و اشیای خاص است، به‌نحوی که در سنت هندی و اسلامی دیده نشده است (Johnson, 1992: ۱۵). اکبر و پسرش جهانگیر از تصویر چهره‌ها برای شناسایی و قضاوت افراد و حتی به‌عنوان ملاک ترفیع شخص، استفاده می‌کردند (شیمل، ۱۳۸۶: ۳۲۸-۳۲۹). مطمئناً در این نحو طبیعت‌گرایی آنچه مورد توجه بوده است، بُعد عرضی و ظاهری طبیعت است، نه بعد ذاتی. در تفکر سنت‌گرایان، تشخص افراد از بعد ذاتی برنمی‌خیزد، بلکه برخاسته از ماده است (گنون، ۱۳۶۵: ۵۱). پس طبیعت‌گرایی گورکانی طبیعت‌پردازی ظاهر اشیاء است. نکته‌ای که ما را بر این نتیجه مُصر خواهد کرد، این واقعیت است که تکنیک‌های ثبت اشخاص و اشیای خاص به‌تمامی از نقاشی غربی گرفته شده‌اند:

تصویر ۴. گریز حضرت یوسف از زلیخا اثر کمال‌الدین بهزاد

«در سبک مغولی، هنگامی که به کمال خود رسیده بود، فضا و حجم با استفاده از نور و سایه شروع به تعریف خود کردند؛ روشی که از نقاشی‌ها و چاپ‌های غربی به دربار مغول [=گورکانی] آورده شده بود که قبلاً در دو سبک ایرانی و بومی هند، ناشناخته بود. دیگر نوآوری غربی که اتخاذ شده است، پرسپکتیو و استفاده از تأثیرات جوّی برای نشان دادن عقب‌نشینی یا دوری مکانی از ناظر است» (Kossak, 1997: 10).

گورکانیان پرسپکتیو و حجم‌پردازی غربی را اقتباس و از ظاهر طبیعت به‌نحو کاملاً این‌دنیایی تقلید کردند. در ادامه به طبیعت‌گرایی در مکتب هرات خواهیم پرداخت و از آنجا که این گرایش از جمله ویژگی‌های مکتب هرات پسین شمرده شده است (آژند، ۱۳۸۹: ج۱، ۲۶۷)، آن را در دورهٔ حسین بایقرا و به‌خصوص در آثار بهزاد مورد توجه قرار خواهیم داد.

بهزاد نسبت به پیشینیان خود به دنیای واقعی توجه بیشتری داشت. اما از شیوهٔ نقاشی ایرانی هیچ‌گاه خارج نشده و آنچه از واقعیت و طبیعت دریافت کرده است، از آیینهٔ خیال گذرانده و به شیوهٔ خاص ایرانی مجهز کرده است (تجویدی، ۱۳۸۶: ۱۲۳). در مورد عناصر طبیعت‌گرایانهٔ غربی در این نگاره‌ها باید گفت که حتی در نقاشی بهزاد که با ویژگی طبیعت‌گرایانه شناخته می‌شود، از حجم‌نمایی به‌وسیلهٔ نور و سایه خبری نیست و رنگ‌ها به‌صورت تخت گذارده شده‌اند (گری، ۱۳۹۲: ۱۰۰). رنگ‌گذاری به‌صورت تخت امکان ایجاد اتمسفر و محوسازی عناصری را که در دوردست قرار دارند، منتفی می‌کند. همچنین، حتی در نگارهٔ *گریز حضرت یوسف از زلیخا* اثر بهزاد (تصویر۴) که به جز دو شخصیت، معماری داخلی را نمایش می‌دهد، از پرسپکتیو ایزومتریک خبری نیست و با تدابیر خاص خلأ آن پوشش داده شده است (همان: ۹۹). چهره‌پردازی در این دوره به سمت خروج از حالت تیپ‌گونه و شخصیت‌پردازی پیش رفته است، اما به‌دنبال بیان دقیق چهرهٔ یک شخص خاص در عالم خارج نبود، بلکه همچنان از ملاک‌های زیبایی ایرانی تبعیت می‌کرد (آژند، ۱۳۸۹: ج۱، ۲۶۱) و فردیت به معنایی که در هنر گورکانی خودنمایی می‌کند، وجود نداشت. چنان‌که در نگاره‌های این دوره، نظرگاهی که متوجه عنصر ذاتی و علّی طبیعت‌گرایی است، حتی بیشتر از دورهٔ اول مکتب هرات مشاهده می‌شود: «مثلاً در نگاره‌های *خمسهٔ نظامی* بیشتر به موضوع مرگ و یک عشق مطلق توجه شده است» (همان: ۲۶۲)؛ یعنی تنها یک فرد به‌نمایش در نیامده است، بلکه عناصر ذاتی این جهان در قالب انسانی نمایان شده است.

همان‌طور که مشاهده شد؛ در مکتب هرات از عناصری که بر ظاهر و تشخص فردی خاص دلالت کند، خبری نیست و حتی شخصیت‌هایی که از حالت تیپ خارج شده‌اند، به‌دنبال نمایش ظاهری فرد خاص در خارج نبوده‌اند و بر مبنای ملاک‌های زیبایی ایرانی و خیال هنرمند ترسیم شده‌اند.

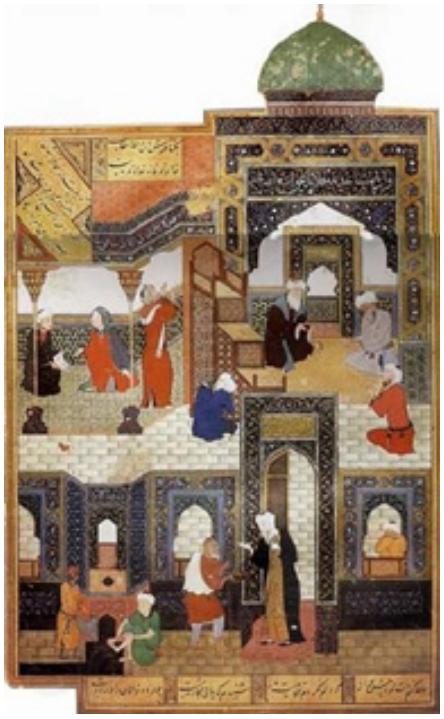
۳. ۳. ۳. نمادگرایی در مکاتب

در بیان کوماراسوآمی در بخش اول این نوشتار دیدیم؛ نماد، آنچه حواس فیزیکی ما نمی‌تواند دریافت کند، با ابزار صور خیالی برای ما بیان می‌کند. در نظر وی هنر حقیقی از طریق این نماد شکل می‌گیرد و نقش یادآوری و تذکار برای مخاطب دارد. با توجه به چنین معیاری به سراغ نمادگرایی در مکاتب گورکانی و هرات می‌رویم.

در نگارگری مکتب گورکانی، دوره‌ای که در آن بیشتر با نماد روبرو هستیم، یعنی دورهٔ سلطنت جهانگیر، نکتهٔ جالب این است که نمادپردازی در این دوره مانند طبیعت‌گرایی تحت تأثیر کارهای چاپی اروپا شکل گرفته است (شیمل، ۱۳۸۶: ۳۳۰). برای آشنایی با نحوهٔ نمادپردازی این دوره می‌توان به نگارهٔ *جهانگیرشاه بر سریر ساعت شنی* رجوع کرد (تصویر۱) که تمام عناصر به‌شکل نمادین و البته به‌صورت قابل حدس و اغراق‌شده‌ای بر عظمت جهانگیر اشاره دارد. از جمله، دادن کتاب به یک مولا یا معلم مذهبی که نشان از توجه جهانگیر به مسائل مذهبی است. هاله‌ای بزرگ از ماه و خورشید که اشاره به نام اصلی پادشاه، یعنی نورالدین، دارد. پایین پا قرار دادن سلطان عثمانی و جیمز اول از انگلستان که نشانهٔ برتری جهانگیر است (کروان، ۱۳۹۸: ۲۳۰). این نحو نمادپردازی از آن جهت که با حقایق نامحسوس عالم ارتباطی ندارد و تنها اغراقی در مقام سلطان به همراه دارد، نمی‌تواند بر شرح کوماراسوآمی دربارهٔ نمادپردازی مصداق بیابد.

اما در مکتب هرات، موضوع آثار در دورهٔ نخست بیشتر جنبهٔ حماسی دارد و در دورهٔ اوج پسین، بیشتر موضوعات عرفانی غالب است. پس مطمئناً وجه نمادین در دورهٔ پسین بیشتر خواهد بود. هرچند هم‌مسلک کوماراسوآمی که به‌شکل اختصاصی به هنر اسلامی پرداخته است، برای نگاره‌های حماسی نیز جنبه‌ای عرفانی و ذوقی قائل است؛ به دلیل نحوهٔ پردازش آن‌ها که واقعیتی ماورای یک امر تاریخی صرف را نشان می‌دهند (نصر، ۱۳۸۹: ۱۸۹-۱۹۰). اما در دورهٔ پسین از یک طرف، کمتر شاعر یا هنرمندی دیده می‌شود که از ذوق عرفانی بی‌بهره باشد (آژند، ۱۳۸۹: ج۱، ۲۵۲) و از طرف دیگر با قدرت تخیل این هنرمندان مواجه هستیم؛ چنان‌که میرعلیشیر نوایی شاعر، دانشمند و سیاستمدار برجستهٔ روزگار دربارهٔ قدرت تخیل حاجی‌محمد نقاش نوشته است: «ملاحاجی‌محمد نقاش متعین شهر هرات بوده است و خوش‌طبع است و خیالات غریب می‌کند و کم فن باشد که او را در آن اندیشه به‌خاطر نرسد، خواه راست و خواه غلط» (نوایی، ۱۳۶۳: ۱۵۴).

تلاقی دو ویژگی ذوق عرفانی و تخیل، نمادپردازی



تصویر ۵. گدا بر درِ مسجد اثر کمال‌الدین بهزاد

عرفانی با صور خیالی را حاصل می‌کند که می‌توان این را در آثار بهزاد مشاهده کرد. برای مثال، دربارهٔ نگارهٔ *گدا و درگاه مسجد* (تصویر۵) گفته شده است:

«این گدا که درویشی بیش نیست در خلال داستان سیر و سلوک می‌کند. سیر و سلوک او را هنرمند (بهزاد) در بخش‌بندی فضا به چند سطح نشان داده است. در اولین بخش، در خارج از چارچوب نگاره، نمازگزاران در حال وضو هستند و درویش با یکی از آن‌ها گفت‌وگو می‌کند. در بخش دوم، در داخل صحن مسجد، نمازگزاران در حال قیام و قعودند و در سومین بخش درست در مقابل محراب، نمازگزاران دو زانو نشسته‌اند. در اینجا نگاه نگرنده نیز همچون سیر و سلوک درویش از یک واحد معماری به واحد دیگر آن، یعنی محراب، سیر و سفر می‌کند. محراب رنگ‌پردازی نشده، بلکه یک نقطهٔ نورانی شب نگاه را به سوی خود و آنچه ورای آن قرار دارد، می‌کشد» (آژند، ۱۳۸۹: ج۱، ۲۶۲).

همچنین در نگارهٔ *گریز حضرت یوسف از زلیخا* (تصویر۴) تودرتو بودن حجره‌ها، پیچ‌درپیچی پلکان‌ها، بسته بودن درها و پنجره‌ها بر دشواری رهایی یوسف دلالت دارند (پاکباز، ۱۳۹۰: ۸۴). به‌طور کلی در آثار

جدول ۲. عناصر یافت شده در مکاتب گورکانی و هرات بر مبنای اندیشهٔ کوماراسوآمی

نام مکتب	ویژگی‌ها
گورکانی	دارای خاستگاه‌های سنتی و غیرسنتی، پیونددهندهٔ شرق و غرب، نابغه دانستن هنرمند، منحصربه‌فرد بودن هنرمند، مخاطب خاص داشتن اثر هنری، تجمل‌گرایی، طبیعت‌گرایی به شیوهٔ غیرسنتی، دنیاگرایی، تاریخمندی، محوریت پادشاه در موضوع آثار
هرات	دارای خاستگاه سنتی، پیونددهندهٔ شرق و غرب، انتقال سینه‌به‌سینهٔ هنر، عدم فردمحوری هنرمند، عام بودن مخاطب اثر، نمادپردازی از حقایق ازلی، وابستگی به متون عرفانی و تمثیلی، معنویت در هنر، محاکات‌گری صور مثالی

بهزاد به‌خصوص آن‌هایی که دارای موضوعی عرفانی و اخلاقی هستند، اشیا، اعمال و حتی رنگ‌پردازی تنها مفهوم این‌جهانی را القاء نمی‌کنند، بلکه دربردارندهٔ مفهومی روحانی و عرفانی هستند (آژند، ۱۳۸۹: ج۱، ۲۶۳).

پس نمادپردازی در مکتب هرات، به‌خصوص در دورهٔ سلطان حسین بایقرا، با ویژگی‌های مد نظر کوماراسوآمی مطابقت دارد؛ یعنی دربردارندهٔ صور خیال؛ مرتبط با حقایق نامحسوس؛ و دارای نقش تذکار و یادآوری هستند. البته این بدون در نظر گرفتن رأی دیگر سنت‌گرایان است؛ آن‌ها به‌صورت خاص به هنر اسلامی پرداخته‌اند و با توجه به ویژگی‌های مطابق نگارگری ایرانی، با عالم خیال و بهره‌گیری فراوان هنرمند از قوهٔ خیال در نگارگری ایرانی، این هنر را به نحو عام نمایش‌دهندهٔ عالم مثال معرفی کرده‌اند (نصر، ۱۳۸۹: ۱۹۰) مثلاً یکی از مضامین اساسی درون‌مایهٔ تخیلی آن را پیوند میان بهشت زمینی و سرزمین آسمانی می‌دانند (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۴۳-۴۴).

در جدول ۲ برخی از ویژگی‌هایی که در نوشتار حاضر برای هریک از دو مکتب احصاء شد، مدون شده است.

۴. نتیجه‌گیری

کوماراسوآمی ویژگی‌هایی برای هنرهای سنتی، غیرسنتی و هنر اسلامی برشمرده است که مصداق آنچه از عناصر نامطلوب برای هنر اسلامی، احصاء کرده، از مکتب گورکانی، استنباط شده است. با مطالعهٔ موردی مکتب هرات و مکتب گورکانی، پرهیز نگارگری مکتب هرات از وجوه غیرسنتی مکتب گورکانی مشخص شد و عناصر والای سنتی این مکتب، بیشتر خودنمایی کردند که اهم این موارد عبارتند از:

ـ در مورد تأثیرپذیری از هنر غیرسنتی، نشان داده شد که مکتب گورکانی با مکاتب غیرسنتی پیوند داشته است؛ به همین دلیل ویژگی‌های هنر اروپای پس از رنسانس را در خود داراست. درحالی که مکتب هرات از چنین پیوندی خالی بوده است.

ـ در مورد منحصربه‌فرد بودن هنرمند و نابغه دانستن وی نیز هنرمند گورکانی با مطرح کردن خود به شکل‌های مختلف و نگاه نابغه‌گونهٔ امپراطور به او، وجود پررنگی یافته است. در حالی که در مکتب هرات هنرمند خود را بخشی از یک روند سنتی می‌داند و خبری از فردمحوری او به معنایی که کوماراسوآمی مطرح می‌کند، نیست.

ـ در مورد مخاطب نیز در مکتب گورکانی با روند تجمل‌گرایانه و افزایش روزافزون اهمیت امپراطورِ در قید حیات در آثار، با انحصار مخاطب به شخص پادشاه، روبه‌رو هستیم. به همین دلیل این هنر یک هنر تاریخمند است که به یک شخص خاص، یعنی پادشاهِ در قید حیات، می‌پردازد. درحالی که مکتب هرات با نمایش زندگی روزمره و انسان‌های عادی و همچنین استفاده از موضوعات اخلاقی و عرفانی سبب عام شدن مخاطب و عدم انحصار آن به شخص پادشاه شده است.

ـ در موضوع، نیز مکتب گورکانی با انحصار موضوع بر محور شخص پادشاه به سمت دنیاگرایی و غیر نمادین شدن پیش می‌رود؛ در حالی که موضوع آثار هرات به سمت اشعار عرفانی و اخلاقی در حرکت است که از نگاه

کوماراسوآمی از برجسته‌ترین انواع هنرهای تمثیلی آسیا هستند.

ـ در مورد طبیعت‌گرایی نیز دیده شد که در نقاشی گورکانی تکنیک‌ها و موضوعات بر ظاهر طبیعت دلالت دارند؛ در حالی که در مکتب هرات، طبیعت‌گرایی بر مبنای ذات طبیعت، و نه ظاهر آن، شکل گرفته است.

ـ نمادپردازی مکتب گورکانی بر اغراق، برای نمایش ابهت امپراطور، تأکید دارد، اما نمادپردازی در مکتب هرات دربردارندهٔ صور خیالی مطابق با حقایق نامحسوس و تذکاردهنده است.

می‌توان این نتیجه را بیان کرد؛ عناصر نامطلوبی که کوماراسوآمی در ذیل عنوان هنر اسلامی و هنر مغولی مطرح می‌کند، به کلیت هنر اسلامی بازنمی‌گردد و عمدهٔ این مسائل با توجه به هنر اسلامی در عهد گورکانیان هند بیان شده است.

کتابنامه

آژند، یعقوب. (۱۳۸۹)، *نگارگری ایران* (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)، ۲جلدی، تهران: سمت.

بلر، شیلا؛ بلوم جاناتان. (۱۳۹۷)، *هنر و معماری اسلامی*، جلد۲، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: سمت و فرهنگستان هنر.

بورکهارت، تیتوس. (۱۳۶۵)، *هنر اسلامی زبان و بیان*، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران: سروش.

پاکباز، رویین. (۱۳۹۰)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران: زرین و سیمین.

تجویدی، اکبر. (۱۳۸۶)، نگاهی به هنر نقاشی ایرانی از آغاز تا سده دهم هجری، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷)، *لغتنامهٔ دهخدا*، ۱۶ جلدی، تهران: دانشگاه تهران.

شیمل، آنه ماری. (۱۳۸۶)، در قلمروی خانان مغول، ترجمهٔ فرامرز نجدسمیعی، تهران: امیرکبیر.

کروان، روی. (۱۳۹۸)، *تاریخ مختصر هنر هند*، ترجمهٔ فرزان سجودی، کاوه سجودی، تهران: متن.

کن‌بای، شیلا. (۱۳۹۱)، *نقاشی ایرانی*، ترجمهٔ سیدمهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر.

کوماراسوآمی، آناندا. (۱۳۸۴)، *استحالهٔ طبیعت در هنر*، ترجمهٔ صالح طباطبایی، تهران: فرهنگستان هنر.

ـــــــ . (۱۳۹۰)، «دربارهٔ آموزهٔ سنتی هنر» در کتاب: *هنر و معنویت* (مجموعه مقالاتی در زمینهٔ حکمت هنر)، ترجمهٔ انشاءالله رحمتی، صص ۲۲۵-۲۴۶، تهران: متن.

ـــــــ . (۱۳۸۹)، *فلسفهٔ هنر مسیحی و شرقی*، امیرحسین ذکرگو، تهران: موسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.

ـــــــ . (۱۳۸۲)، مقدمه‌ای بر هنر هند، ترجمهٔ امیرحسین ذکرگو، تهران: روزنه.

کیبل، برایان. (۱۳۸۷)، «محقق روح: مروری بر زندگی و آثار آناندا کنتیش کوماراسوآمی»، ترجمهٔ علیرضا رضایت، مجلهٔ اطلاعات حکمت و معرفت، سال ۳، ش ۲، صص ۱۴-۱۹.

گری، بازل. (۱۳۹۲)، *نقاشی ایرانی*، ترجمهٔ عربعلی شروه، تهران: دنیای نو.

گنون، رنه. (۱۳۶۵)، *سیطرهٔ کمیت و علائم آخرزمان*، ترجمهٔ علی‌محمد کاردان، تهران: نشر دانشگاهی.

نصر، سیدحسین. (۱۳۸۹)، *هنر و معنویت اسلامی*، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، تهران: حکمت.

نوایی، میرنظام‌الدین علیشیر. (۱۳۶۳)، *مجالس النفائس*، به اهتمام علی‌اصغر حکمت، تهران: منوچهری.

یزدی، شرف‌الدین علی. (۱۳۸۷)، *ظفرنامه*، ۲جلدی، ترجمهٔ عبدالقادر هاشمی، تهران: مجلس شورای اسلامی، کتابخانه، موزه و مرکز اسناد.

Chakraverty, Anjan, (2005), *Indian Miniature Painting,* Lustre Press.

Coomaraswamy, Ananda K. (2004), *The Essential Ananda K. Coomaraswamy.* edit by Rama P. Coomaraswamy, World Wisdom.

Johnson, Gordon, (1992), *The New Cambridge History of India, volum1, part3: Mughal and Rajput Painting,* Cambridge University Press.

Kossak, Steven, (1997), *Indian Court Painting: 16th- 19th Century,* New York: The Metropolitan Museum of Art.