

پارادوکس شکل انسان در نگارگری مکتب اصفهان با تأکید بر تک نگاره‌ها

حسین ابراهیمی ناغانی*

عضو هیئت علمی دانشکده هنر، دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۸۵/۱۲/۲۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۶/۳/۵)

چکیده:

نگارگری مکتب اصفهان را می‌توان آخرین مکتب نگارگری سنتی و اصیل ایرانی قلمداد کرد که توانست در مقابل عوامل عدیده بیرونی که معلول شرایط حاکم بر جو آن زمان بوده مقاومت کرده و اصالت‌های بی‌بدیل نگارگری ایرانی را حفظ کند. نگارگری مکتب اصفهان هنری انسان‌مدار یا به تعبیری انسان‌محور است که سیطره شکل انسان در آن بدون شک مدلول شرایط ویژه‌ای است. نگاه انفعالی برخی منتقدین؛ انسان‌محوری آن را به مصادیق ناصوابی از جمله: نگاهی مادی‌گرایانه و زمینی به انسان؛ شهوت‌پرستی؛ شاهد بازی منفی؛ ارضاء حس نفرد و تشخیص سفارش‌دهنده خصوصاً شخص حاکم و بنابراین غالب بودن وجه شاهانه و نمایش ابعاد روانشناسانه افرادی که بعضاً چهره خویش را سفارش می‌دادند، نسبت می‌دهند. در مقاله اخیر پس از مرور روال تکامل شکل انسان در نگارگری ایرانی، پارادوکس‌های موجود در روند بررسی شکل انسان به عنوان عنصری ممتاز در نگارگری مکتب اصفهان به چالش کشانده می‌شود سپس با استناد به دلایل عمده و ملحوظ در عناصر الهام بخش آن یعنی عرفان اسلامی - ایرانی، قرائت‌های بعضاً نادرستی که در این خصوص ابراز داشته‌اند را نقد کرده و نهایتاً آن عامل اساسی و تعیین‌کننده که علت اصلی حضور شکل انسان در نگارگری مکتب اصفهان می‌باشد را در خاستگاه واقعی‌اش یعنی عرفان اسلامی - ایرانی جستجو کرده و آشکار می‌سازد.

واژه‌های کلیدی:

نگارگری ایرانی، مکتب اصفهان، شکل انسان، عرفان اسلامی - ایرانی، پارادوکس^۱، زبان و بیان.

مقدمه

جلای وطن کرده، در دیار غربت مأوا و مسکن می‌گزینند. داستان‌ها و تمثیل‌هایی از این دست در ادبیات و هنر ایران زمین با نوع زبان و صورت رمزآلود ظرفیت‌های هنری گره خورده است. البته این به معنای غفلت ما از ماهیت پیام هنر اسلامی نیست که در ملتقای هدف خویش بیان وحدت در کثرت و کثرت در وحدت که تجلی وحدانیت و پیام "وحدت وجود" است را اعلام می‌دارد و بنابر این چنین ساحت قدسی، زبانی در خور و شایسته معنویت و روحانیت خویش می‌طلبد. و اما هنری با چنین خصوصیت و کرامات که هدفش "شرافت بخشیدن به ماده" است، کدامین صورت‌ها لیاقت اعلان و ابراز آن را می‌توانست داشته باشد. لذا در هنر ایرانی-اسلامی زبانی پدیدار گردید که مشحون از راز و رمزها و معانی سر در حجاب کشیده است که درک و دریافت آن به وسیله خامان و ناآشنایان با این رموز امکان پذیر نبوده و میسر نمی‌گردد.

در هنرهای ایران اسلامی خاصه نقاشی که به واسطه زبان تصویر و فرم و رنگ و شکل، بیانگری می‌کند به اقتضای ماهیت خویش و به لحاظ خصوصیت ذاتی عناصر تجسمی که واسطه بین معنا و بیان می‌باشد، همچنین اقتدای این هنر به مبدأ و مبنای اعتقادی و دینی خویش دشواری‌هایی در قرائت آن به وجود آورده که طبیعتاً با توجه به مواردی که پیشتر نیز مذکور افتاد نیاز به درک آن آبخشور فیاض و الهام بخشی است که این صورت و زبان از آن کسب فیض کرده و در واقع عامل پیدایی آن بوده و راهبری‌اش کرده است. در این میان برخورد ما با عناصر شکل دهنده این آثار هنری فاخر و بی‌بدیل می‌بایست به گونه‌ای باشد که موارد اینچنین در نحوه تجزیه و تحلیل ما دخالت مستقیم داشته و بر اساس شناخت ما از آن عامل وحدت‌بخش، محک خورده و قضاوت شود. به تعبیری ساده تر پیش از برخورد زیبایی‌شناسانه با فرم و رنگ و عناصر بصری، عوامل دخیل در نحوه حضور و نحوه انتزاعی‌گری (پالایش و پیرایش) آن مورد نظر بوده و در بررسی و تجزیه و تحلیل ما از آن عناصر شکل‌دهنده دخالت مستقیم داشته باشد.

تا نگریدی آشنا زین پرده رمزی نشنوی

گوش نامحرم نباشد جای پیغام سروش

حافظ

آثار هنری هر دوره تاریخی چکیده جهان بینی نخبگان و طرز تلقی ایشان از هستی ست. لذا بررسی دستمایه‌های هنری و تجزیه و تحلیل عناصر ملحوظ در آن را باید با در نظر گرفتن بستر فرهنگی همان دوره مورد پوشش قرار داده و در مورد آن گمانه زنی کرد. عدم توجه به وجه ممتاز تمدن ساز ساری در فرهنگ جامعه و جو هنری و حیات اجتماعی هنرمند، درک آثار هنری که رسالت و حواله فرهنگی قوم ایشان را شارحی بی‌بدیل است، غیر ممکن می‌گرداند.

در هر فرهنگ و هر مقطع تاریخی زبان و صورتی که هنر اختیار می‌کند در ارتباطی تنگاتنگ با شرایط اجتماعی و جو فرهنگی حاکم بر جامعه زمان خویش است. تفسیر و تأویل محتوی و بن‌مایه‌های فکری نهفته در آثار هنری نیز به تبعیت از نوع زبان و صورتی که معنا خود را در آن مستحیل گردانده در گرو شناخت چارچوبه و عوامل شکل دهنده زمینه‌های فرهنگی، سیاسی، تاریخی و روان شناختی هر جامعه است. به تعبیری هر گونه آفرینش هنری باید بر حسب قوانین حوضه‌ی وجودی خاص همان آفرینش بررسی شود. لذا در جامعه‌ای که فضای موجود از اختناق و رعب و وحشت حاکم بر آن رنج می‌برد، معنا و مضمون آفرینش‌های هنری و ادبی سر در حجاب و پرده می‌کشد و درک و دریافت معانی بنهفته در زیر صورت آن کندوکاوی طاقت فرسا و پرحوصله می‌طلبد، بر همین مبنای نوع زبان و صورت هنر دوره می‌توان شرایط اجتماعی و فضای حاکم بر هنرمندان آن عصر را فهمید و به درک صحیحی از چیستی و چگونگی آن نائل گردید.

تاریخ و فرهنگ ایران دوره اسلامی مملو از داستان‌هایی است که در آن روشنفکران و هنرمندان بسیاری به جرم فاش کردن رموز و اعلان بی‌پرده و حجاب اسراری که بعضاً پایگاه و چارچوبه حیات حاکمان خودکامه و عالمان جزم اندیش را مورد تهدید قرار می‌داده، بر سر دار رفته و یا اگر بخت یارشان بود

شکل انسان در نقاشی

بشر توانست به مجرد نخستین تکاپوهایش برای ارتباط با دنیای بیرون و ملموس ساختن احساسات و واکنش‌های عاطفی‌اش از آن بهره گیرد. "هگل، عالی‌ترین شکل را که حاصل طبیعت و فرم طبیعی است در بدن انسان می‌یابد. این شکل مناسب‌ترین فرم بیان افکار و احساسات درونی است" (کرتیس، ۱۳۸۴، ۲۸۰). با اینکه تعریف اخیر در بردارنده مفهوم بیان روان شناختی

بررسی پیشینه‌ی حضور شکل انسان در هنرهای تصویری کند و کاو بسی گسترده به درازنای تاریخ آفرینشگری بشر می‌طلبد. حضور انسان و نقش او در عرصه هنر و ادبیات همراه با اندیشه و تفکر است. شکل انسان شایسته‌ترین میزبان تجلی و نمایش عمیق‌ترین احساسات و اندیشه‌های بشری است و از این حیث یکی از قدیمی‌ترین عناصر و صورت‌های تجسمی است که

اشتباه انداخته است مورد مذاقه قرار دهم.

عرفان اسلامی-نگارگری ایرانی

عرفان^۲ سرچشمه فیاض و آبشخور پایان ناپذیر است که مبادی هنر و زیبایی در عالم هنر اسلامی از آن سیراب شده و کسب فیض کرده است. درک زیبایی شناسی و اسرار پنهان در آثار هنری هنرمندان عارف مسلک ایران اسلامی برای کسی که با منبع الهام بخش آن مأنوس نیست دشوار و غیر ممکن است و چه بسا از روی ظن و گمان خویش قرائت های ناصحیحی از آن به دست داده است که حقیقتاً حق مطلب را در مورد آن ادا نکرده و بعضاً نسبت های ناروایی نیز بر آن انگاشته اند. چشم و زبان عرفان "دل" است و معرفتی که از آن حاصل می‌گردد از طریق شهودی است که بر قلب و جان عارف عارض می‌گردد. لذا تجلی این معرفت در گونه‌های هنری زبان و صورتی می‌خواهد که به واسطه رمز و نماد بیانگری کند. اصولاً هنری که در پی بیان مفاهیم عمیق و درونی که سرشار از نیروهای شگرف و انوار مقدس است، نمی‌تواند به زبانی واقع‌گرایانه و اصطلاحاً رئالیستی متوسل گردد، بلکه در این زمینه باید به سراغ زبان بلیغ و رسائی برود که از هر جهت با دنیای نمادها و نشانه‌ها سروکار دارد.

هنر نگارگری ایرانی برای اعلان معرفتی که از طریق شهود باطنی بر قلب هنرمند عارض گشته با این چنین دنیا و زبانی سرو کار دارد و به وسیله آن بیانگری می‌کند. منبع الهام بخش هنرمندان نگارگر ایرانی ساحت مقدس عرفان است و به واسطه دریافت های شهودی در این ساحت است که به هنر فاخر و خیالین تبدیل گشته که به زبان تصویر، معرفت ساحت عرفان را تجسم بخشیده است. همانطور که پیشتر هم گفته شد برای تجزیه و تحلیل عناصر نگارگری ایرانی که ارتباط بلافضلی با عرفان و ادبیات عرفانی دارد، نخست باید به رمزگشایی نحوه و علت حضور عناصر و تصاویر حیرت‌زای عرفان اسلامی پرداخته شود و سپس نحوه حضور و ساختار تجسمی و کیفیات بصری آن در فضای نگاره مورد نظر واقع گردد. با این مقدمه و بر مبنای رسالتی که این مقاله بر عهده دارد نخست به توصیف و نحوه تقریر شکل انسان در عرفان اسلامی- ایرانی و تصویری که تصوف و عرفان ایرانی- اسلامی از انسان ترسیم می‌کند، نقبی زده خواهد شد. سپس در گام نهایی با شیوه بررسی تطبیقی، این عنصر تجسمی در نگارگری ایرانی و عرفان اسلامی سنخیت و پیوند آن با تصویر و معنایی که عرفان از آن می‌سازد، به چالش کشیده و پیدایی این زبان و صورت برای معنای "انسان کامل" عرفان و توفیق یا عدم توفیق در نائل گردیدن به این اصل مورد مذاقه قرار خواهد گرفت. لذا بر همین منوال تناقضات منبعث از نگرش سطحی نگرانه و انفعالی منتقدین از ماهیت و بیان تجسمی شکل انسان در نگارگری مکتب اصفهان نیز در نتیجه گیری نهایی آشکار گشته و ناثوابی رأی ایشان را هویدا می‌سازد.

احساسات درونی است. اما ما را از استنباط نوع بیان های دیگر از تعریف اخیر محروم نمی‌سازد. مثلاً آن بیان رمزی و آرمان‌گرایانه که شکل انسان در ساحت نگارگری ایرانی ابراز می‌دارد.

در بررسی سیر تحول و پویایی شکل انسان در آثار هنر دیداری تمدن های بشری هر زمان به فراخور حال منعکس کننده حالت های مختلفی بود، به همین لحاظ هیچ‌گاه قالب و صورتی واحد در بستر هنرهای تصویری پیدا نکرد. شکل انسان به لحاظ استعداد و قابلیت بالایی که در بیان احساسات و ذهنیات هنرمند داشته متناسب با جهان بینی و طرز تلقی متفکران و روشنفکران که هنرمندان نیز جزئی از ایشانند، تغییر فرم و شکل داده و متناسب با این دگرگونی‌ها پیام‌های مختلف و بیان های متنوع را ابراز داشته است.

یکی از اساسی‌ترین و در واقع تعیین کننده ترین عناصر شکل دهنده نگارگری ایرانی، هم به لحاظ ابعاد تجسمی و هم به لحاظ وجوه معنایی و محتوایی، شکل انسان است. شکل انسان در سیر تاریخ نگارگری ایرانی، پس از استقلال این هنر از قید و بند کتابت و تبدیل آن به هنری مستقل که قواعد زیبایی شناسی یک اثر هنری تجسمی بر آن مصداق پیدا کرده به عنوان عنصری محوری سیطره‌ی خویش را بر دیگر عناصر نگارگری اعلام می‌دارد و حتی در تک نگاره‌ها حضور مستقل و یگانه پیدا می‌کند. با توجه به حاکمیت و سیطره این شکل در نگارگری مکتب اصفهان؛ در پی پرداختن به خصوصیات و ویژگی های هنر نگارگری این دوره عدم توجه به این عنصر تجسمی، حق مطلب را ادا نساخته و نقد و بررسی در مورد وجوه ارزشمند هنر این دوره بدون در نظر گرفتن این شکل امکان پذیر نمی‌باشد.

در مورد بررسی ماهیت و محتوای این شکل و تناسبش با صورت تجسمی که در ساحت نگارگری مکتب اصفهان اختیار می‌کند، به لحاظ عدم درک صحیح برخی از منتقدان از عوامل دخیل در پیدایی و سیطره این شکل در فضای نگارگری مکتب اصفهان، قرائت های مخبط و ناثوابی ارائه کرده‌اند و آن را تا حد یک عنصر تجسمی تزئینی صرف که بیشتر حالتی توصیف گرایانه از نمونه‌های خاص و تیپ‌های مدل شده‌اش دانسته، تقلیل ارزش و شأن داده‌اند. برخی علت حضور این شکل را با ظرافت کاری و پرداخت های بی حد و حصر و تناسب های ممتازش نسبت به ادوار پیشین، تلاش هنرمند در ارضاء حس تفرّد و تشخص سفارش دهنده خصوصاً شخص حاکم و نمایش ابعاد روان شناسانه افرادی که بعضاً چهره خویش را سفارش می‌داده‌اند، نسبت می‌دهند. از این گونه غرض ورزی‌ها و مصادیق ناصواب بسیار است که اجازه می‌خواهد در هنگامی که بررسی تطبیقی این عنصر تجسمی با آن منبع الهام بخشی که منادی حضور این شکل در ساحت نگارگری ایرانی خصوصاً مکتب اصفهان بوده است، ناثوابی رأی ایشان را به چالش کشانده و همانجا دیگر تناقض گویی های ایشان را که البته همیشه در ظاهر آثار ارزشمند هنری ایران- اسلامی وجود داشته و نامحرمان و قشری نگران این حوضه را به بازی گرفته و نهایتاً به خطا و

تصویر انسان در عرفان ایرانی - اسلامی و نگارگری مکتب اصفهان

انسان مصور عرفان اسلامی و مکتب جمال [زیبایی شناسی] جایگاه خاصی در هستی دارد. نگرش عرفانی قائل به این اصل می‌باشد که عالم سراسر گستره کمالات حق و مظهر و مجلای حقایق الاهیست. به هر جا که بنگری تجلی حقیقی الهی را خواهی دید و لذا این حقایق الاهی در سراسر عالم پراکنده و متفرق است.

به دریا بنگرم دریات بینم

به صحرا بنگرم صحرات بینم

به هر جا بنگرم کوه و در دشت

نشان از قنات رعناات بینم

به تعبیری هر شیئی که در عالم است یک اسم الهی خاص ایجاد شده و گوشه‌ای از کمال حق و حقیقت الهی را به نمایش نهاده است، مع هذا اگر بخواهیم همه این حقایق را که در جزء جزء عالم قابل مشاهده است و در سراسر هستی به گونه‌ای متفرق و پراکنده است، مجموعاً و یکجا در موجودی بنگریم آن موجود انسان است. "بدان ای دوست که عوالم کل پنجگانه سایه حضرات پنج گانه الهی هستند و چون خدای تعالی با اسم جامع خود بر حضرات تجلی کرد، در آئینه انسان خود نمائی کرد که همانا "خدا آدم را به صورت خود آفرید".

نظری کرد که بیند به جهان صورت خویش

خیمه در آب و گل مزرعه آدم زد

پس انسان اسم اعظم الهی و سایه بلند او و خلیفه خدا در همه عوالم و خدای تعالی با فیض اقدس و ظل ارفعش تجلی کرد، پس در ملابص [لباس ها و پوشش ها] اعیان ثابتة از غیب مطلق و حضرت عمائیه [مرتبه احدیت] ظهور کرد. سپس به فیض مقدس و رحمت واسعه نفس رحمانی از غیب مضاف و کنز مخفی در مظاهر ارواح جبروتی و ملکوتی یعنی عالم عقول و نفوس کلی تجلی فرمود. سپس در دو آئینه عالم مثال و خیال مطلق یعنی عالم مثل معلقه تجلی کرده سپس در عالم شهادت مطلق یعنی عالم ملک و طبیعت تجلی فرمود، سپس انسانی که جامع همه عوامل و آنچه در آنهاست می باشد، سایه حضرت جامع الهی است" (حضرت امام خمینی، ۱۳۷۱، ۱۸۱). ابن عربی از اولین شارحان و واضعان عرفان اسلامی این نکته را در جای جای آثار خویش به کرات و با تعبیر مختلف مطرح کرده است. لذا انسان را کون جامع و یا به عبارتی "خلیفه الله" معرفی می کند و معتقد است "انسان مختصری از حضرت الاهیست و از این رو خدا او را به صورت خود آفریده" (چیتیک، ۱۳۵۶، ۳). همچنین در جایی دیگر می‌گوید: "خدا بصیرتت را نورانی گرداناد گر نیک بنگری همه آنچه که در عالم اکبر متفرق است در عالم انسانی خواهی یافت، چه ملک باشد و چه ملکوت" (حکمت، ۱۳۸۴، ۸۲) انسان محوری عرفان اسلامی و تعریف انسان کامل که در عرفان اسلامی به

وسیله بزرگ مرد عرصه عرفان، "ابن عربی" شرح و بسط یافته به گونه ای در ساحت نگارگری ایرانی بالاخص نگارگری مکتب اصفهان صورت تجسمی می‌یابد، به همین دلیل جهت اثبات تجسم یافتن انسان کامل معرفی شده عرفان در نگارگری مکتب اصفهان ذکر چند نکته حائز اهمیت است.

نگارگر مکتب اصفهان به تاسی از عرفان اسلامی - ایرانی انسان را در فضای نگاره های خویش مسلط می‌گرداند. بدان سبب که نادره خلقت پرودگاری است. نگارگری مکتب اصفهان که تبلور و تجسم انسان مداری عرفان است، گذار از عشق انسانی به عشق الهی را هموار می‌کند. به قول شمس مغربی:

حسن روی هر پری روئی، زحسن روی اوست

آب حسن دلبری هرسو روان از جوی اوست

کعبه اهل نظر رخسار جان بخش وی است

قبله ارباب دل، طساق خم ابروی اوست

نگارگر مکتب اصفهان گویی با الهام از این مقوله اساسی در عرفان (انسان، مختصری از حضرت الاهیست و از این رو خدا او را به صورت خود آفرید^۲)، درتکثر عناصر نگارگری، شکل انسان را به لحاظ خصوصیات بر شمرده و متصف به آن که پیشتر نیز آورده شد، از متن نگارگری ایرانی جدا کرده و همه آنچه را که می‌خواست در فضای نگارگری با تمامی کثرت عناصرش متجلی سازد، در این نوع خاص یافته و بیشترین وجه همت خویش را مصروف این شکل گردانیده تا به واسطه ظرافت قلم و صراحت اندیشه آن مخلوق برگزیده و مورد تحسین حضرت حق را که در ساحت عرفان به قلب عارف بواسطه معرفت شهودی عیان گشته، به مدد رنگ و قدرت خیال، صورتی تجسمی و ملموس ببخشد و خود هنرمند در رقابتی ستودنی بر سر زیباتر خلق کردن به اذن آن قدرت لایزال که از آنچه خود داشته به وی اعطا کرده بود به رقابت بپردازد. به همین دلیل است که قدرت خلاقیت و آفرینشگری او زمینه ظهور و بروز خصیصه "خلیفه الهی" می‌گردد.

از نظر ابن عربی عالم بدون انسان کالبدی خالی از روح و آئینه‌ای صیقلی نشده و زنگار گرفته است (حکمت، ۱۳۸۴، ۸۳). در عالم نگارگری و ساحت خیالین نگاره های ایرانی شکل انسان در ادوار نخستین حضوری شاخص ندارد و گویی در چنگال دیگر عناصر نگاره‌ها اسیر و دربند شده است اما از آنجایی که پری رو تاب مستوری ندارد و به قول مولانا:

گل خندان که نخندد چه کند

علم از مشک نبندد چه کند؟

نار خندان که دهان بگشادست

چونکه در پوست ننگد چه کند؟

مه تابان به جز از خوبی و ناز

چه نماید چه پسندد چه کند؟

آفتاب ار ندهد تابش و نور

پس بدین نادره گنبد چه کند؟



تصویر ۱- بانوی جوان در حال نوشیدن جام، تالار چهلستون، مکتب نگارگری اصفهان.

ماخذ: (کاخ چهلستون در اصفهان، عکس از نگارنده)

جسمانی" را پیامد خود نداشت بلکه به لحاظ ساختار و نوع انتزاعی‌گری آن منبعث از عالم خیال در راستای آموزه‌های دینی روح انسان را در ساحتی روحانی و سرشار از رموز عالم سرمدی به پرواز در می‌آورد. این کیفیت در هنر نگارگری مکتب اصفهان خاصه تک نگاره‌ها به اوج خود می‌رسد، چندانکه نوع انتزاعی‌گری‌اش نمایش وجوه مادی و حیوانی انسان از جمله تأکید بر اعضاء و جوارح اغواکننده و تحریک آمیز و هر آنچه بر این اصل استوار گشته باشد، را در آن به کلی نابود می‌گرداند و در حالتی روحی که مشخصه رنگ‌های به کار رفته در نگارگری ایرانی نیز می‌باشد، نه تنها استذکار هر امر و خصلت زمینی از آن ساطع می‌گردد، بلکه تصویر خیالی از بهشت موعود و انسان لمیده در سایه‌های درختان بهشتی را متذکر می‌شود (تصاویر شماره ۱ و ۲). همچنین عشق، زیبایی، امید، بندگی و انگیزه تأمل در امور هستی و آن جهان سرمدی که شکل مثالی و نوعی آن اینک به دست هنرمند نگارگر تجسم یافته بود به بهترین وجه عیان ساخته و معرفتی دیداری از این حیث به مخاطبین خویش عرضه می‌دارد. در هنر نگارگری مکتب اصفهان با وجود اینکه عنصر تجسمی شکل انسان کاملاً در آن مسلط می‌گردد نمایش خصوصیات روان شناختی و شباهت‌های انسانی^۵ با افراد خاص و نمونه‌های انسانی و تیپ‌های مشخص مطمع نظر هنرمند نبوده و چنین اتفاقی رخ نمی‌دهد. یکی از تناقض گویی‌های آراء منتقدان غربی در مورد اخیر اینچنین ایراد می‌گردد که "آنها ابداً بلد نیستند حالتی را القاء کنند و پیکره‌ها از هر گوشه ناقص الخلقه‌اند" (بینیون، ۱۳۸۳، ۳۷۸). که البته از این دست گفته‌ها در بسیار جاهای دیگر و به قلم حتی برخی از منتقدین داخلی نیز به رشته تحریر درآمده. خلاصه اینکه ضعف هنرمند و ناتوانی وی در ارائه حالت‌های روان شناختی چهره‌ها تنها عامل اصلی این فرایند می‌دانند، حال آنکه فراموش کرده‌اند یا اصلاً ندیده‌اند هنر نمایی و ریزه‌پردازی‌ها و تسلط بر ابزار و دقت در شباهت سازی هنرمندان نگارگر این اشکال را در ترسیم گل و گیاه و

کم کم به واسطه احیاء و استقلال هنر نگارگری و مأنوس شدن هنرمندان نگارگر با مجالس وعظ و انس مشاهیر فرهنگی و واعظان عرفان اسلامی^۳ به فراخور حال در اکثر و حتی می‌توان گفت در تمامی این آثار شکل انسان حضوری مداوم و مستمر پیدا می‌کند. تناسب این حضور مستمر با گفته ابن عربی که در ابتدای همین سطر آورده شد، مؤید این مطلب است که هنرمند نگارگر عارف مسلک ایرانی به خوبی جایگاه انسان در هستی و پهنه گیتی را شناخته و عدم وجود آن را در ساحت و دنیای صغیر خیالین نگاره‌های خویش به مثابه پوچی و هیچ انگاری درک کرده است. لذا در سیر و سلوک عارفانه‌ای که در ساحت نقش و رنگ به مدد خیال دارد نقش انسان را چه به لحاظ صحنه گذاشتن بر این طرز تفکر عارفانه و چه به مثابه عنصری ارزشمند جهت ایجاد موازنه در فضای اثر خویش به کار می‌برد. هنرمند به خوبی ویژگی‌های بنیادی شکل و فرم انسان را درک کرده و می‌داند تنها به مدد این نقش است که می‌تواند سکون و بی‌حرکی احتمالی که در غیاب نقش و شکل انسان بر پهنه اثر خویش احساس کرده را با به کارگیری آن به پویایی و حرکت مداوم سوق دهد، همچنین کثرت عناصر موجود در فضای نگاره را به مدد این عنصر تجسمی (از حیث نگاه فنی و تکنیکی) به وحدتی زنجیروار و ساختاری پویا مبدل سازد که حتی با نگاه امروزی و مبتنی بر ارزش‌های زیبایی شناسانه و تجسمی، زنگار زمان و کهنگی به خود نگرفته و قابل ارزش گذاری و در خور ستایش باشد.

در برهه‌ای از تاریخ هنر دیداری اسلامی به جهت تحریم صورتگری و چهره سازی، تصویر انسان تا حدودی از فضای نقاشی و هنرهای تصویری ممالک اسلامی رخت بر می‌بندد. علت آن را اینگونه توصیف کرده‌اند که "تصویر، انسان را به حدود جسمانی اش تقلیل می‌دهد" (شوان، ۱۳۸۳، ۶۹) یا به رغم مؤلف کتاب "حکمت و هنر در عرفان ابن عربی" آقای نصرالله حکمت که آنچنان که از اسم کتاب بر می‌آید منقد و واعظ آراء "ابن عربی" است: "نباید انسان را به حدود جسمانی اش فرو کاست؛ زیرا این فروکاستگی و تقلیل، به معنای نادیده گرفتن جنبه متعالی و خدایی انسان است. تصاویر همواره و همیشه حدود جسمانی را به ما نشان می‌دهند و نمی‌توانند عشق و نگاه و مهربانی و حرفهای زیبا را برای ما آشکار کنند" (حکمت، ۱۳۸۴، ۲۲۶). اگر نیک بنگریم تحریم صورتگری و پیامد آن بر اساس و با استناد به تصاویری بود که در زمان صدر اسلام و به تقلید از هنر بیزانس و هنر مسیحیت در اوراق و مصاحف و بر دیوارهای کوشک‌های حکما و امرا تصویر شده بود که به واسطه واعظان و شارحان دین مبین اسلام که این احساس "تقلیل انسان به حدود جسمانی" را از خلال تصاویر اخیر استنباط کرده بودند، صورت پذیرفت.

البته این خصوصیت وجه عام هنر اروپایی آن زمان حتی در قالب هنر دینی اش بود. اما چند صباحی پس از آن تاریخ، در هنر تصویری ایران اسلامی صورتی از موجودات زنده و بالخصوص شکل انسان پدیدار گردید که نه تنها "تقلیل انسان به حدود



تصویر ۳- نگاره بزم شاهی، سده یازدهم ه.ق.، مکتب نگارگری اصفهان، نگارگر ناشناس.
ماخذ: (موزه هنرهای تزئینی اصفهان، عکس از نگارنده)

۱۳۸۴، ۲۲۷). لذا انسان در نگارگری مکتب اصفهان خصوصاً تک پیکره‌ها با استناد بر اینکه کوششی جهت نمایش شباهت سازی چهره‌ها از افراد انسانی به عمل نمی‌آید و همچنین با وجود اینکه شکل، شکل انسان است اما هیچ کدام از انواع انسان‌های کره‌خاکی را نمایش نمی‌دهد و نمی‌توان به طور قطعی و دقیق مصداق فلان کس و بهمان کس (مگر در موارد نادری آن هم از طریق هم‌سان سازی‌های ذهنی نگرنده و مخاطب با شکل پیکره) برای آن آورد لاجرم با توجه به ارزش‌های بصری که در حالتی روحی و کاملاً غیر زمینی آن را خلق می‌کند، باید گفت انسان در نگارگری و خصوصاً تک‌نگاره‌ها و تک‌پیکره‌های مکتب اصفهان به گونه‌ای تجسم و تجسد روح الوهیت و نشانی برای درک ماهیت خلق‌کنندگی صورت‌های زیبا که از صفات و نام‌های حضرت حق بوده و به واسطه حلول روح القدس در کالبد انسانی که منادی آفرینش انسان بر صورت و ماهیت الهی است، می‌باشد. خداوند متعال در سوره "تین" آیه چهارم می‌فرماید:

لقد خلقنا الانسان فی احسن تقویم

ما انسان را در زیباترین صورت و نظام آفریدیم

"کوشش هنرمند ایرانی از دیرباز معطوف به نمونه‌آفرینی آرمانی بوده است" (پاکباز، ۱۳۸۳، ۸). در نگارگری ایرانی بالاخص نگاره‌های مکتب اصفهان نمایش شکل انسان، نمایش حقیقت نوعی و نمونه آرمانی انسان و قائم‌کننده انسانیت انسان است. لذا با زبان تصویر صورت تجسمی و نوعی "انسان کامل" به منصفه ظهور می‌رسد. آنچنان که در عالم نگارگری ایرانی



تصویر ۲- بانوی لمیده، تالار چهلستون، مکتب نگارگری اصفهان.
ماخذ: (کاخ چهلستون در اصفهان، عکس از نگارنده)

پرنندگان (تصویر شماره ۶) و البسه، خصوصاً واقع‌نمایی حاشیه پارچه‌ها و ردهای درویشان و دوشیزگان سیمین ساق و پریان این جنگ‌های منقوش را تا دم فرو بندند از نسبت دادن این مصداق ناثواب.

نگارگر مکتب اصفهان با وجود انسان‌مدار بودن نگاه و تفکرش در عرصه نگارگری، اساساً در پی نمایش ظواهر روان‌شناختی و القای حس حالت و تجسم بخشیدن صورت‌های خاص و نام و نشان‌دار کردن افراد انسانی نیست، کار او برگرد نمایش زیبایی کمال یافته انسان‌ها دور می‌زند، انسان‌هایی که اکثراً ناشناس هستند و شاید در واقع وجود خارجی نداشته باشند. اصلاً این خصیصه عام هنر نگارگری ایرانی است و "در آثار هیچ یک از استادان بنام ایران این مایه از حس رابطه دراماتیک و تحرک و حس تفرد شخصیت‌ها و تنش مکرر حالت و واقع‌گرایی غریب چهره موجود نیست" (پوپ، ۱۳۷۸، ۱۷۷). علت غایی این پدیده را نه آن‌طور که ناشی از ضعف و توان هنرمند دانسته‌اند، بلکه باید در آموزه‌های عرفانی جستجو کرد تا به پاسخ این پرسش بینادی حصول قطعی یافت.

در عرفان اسلامی اعتقاد بر این است که "خدا انسان را به صورت خویش آفریده است به او نیروی صورتگری داده، همانگونه که خود مصور است، او را به گونه‌ای خلق کرده که همه حقایق جهان هستی را در بر دارد. اکنون اگر این انسان در مقام عبودیت حق مستقر شود و در سفر صعودی خود قرار داشته باشد، هرگونه صورت اعتقادی درباره خدا، درون خود بیافریند، آن صورت صورت حق است؛ خواه این صورت از طریق نظر به وجود آید، خواه از راه توهم و خواه به واسطه تخیل. از آنجا که انسان جامع همه حقایق عالم است و عالم بسط و ظهور اسماء و کمالات خداست، انسان واقعی در قوس صعود، هر تصویری را که در ذهن خود درباره خدا بسازد، در واقع خطوط چهره کمال انسانیت خود را رقم زده و آن را به تصویر کشیده است" (حکمت،



تصویر ۵- جوان گل بدست، اواخر
قرن دهم ه. ق، نگارگری مکتب
اصفهان.
ماخذ: (گراپر، ۱۳۸۳، ۸۰)



تصویر ۴- زنی با قرابه و دست بالا
برده، قرن یازدهم ه. ق، نگارهای از
رضا عباسی.
ماخذ: (کن بای، ۱۳۸۴، ۱۹۶)

مهم‌مبشر معنای وجود در تفکر اسلامی و منادی نگرشی ست که در آن "معتقد بودن به هر نوع حقیقتی مستقل و جدا از حقیقت مطلق، افتادن در گناه بزرگ اسلام یعنی شرک است و انکار "لااله الاالله" و این "لااله الاالله" در واقع شهادت دادن براین امر است که هیچ حقیقتی جز حقیقت مطلق وجود ندارد" (نصر، ۱۳۵۴، ۱۲۷). شکل انسانی در نگارگری مکتب اصفهان شکل تجسم یافته چنین نگرشی است و به همین خاطر خصوصاً در تک نگاره‌ها و تک پیکره‌ها، [انسان] در حالتی خلسه‌وار در کسوتی صوفی مسلکانه نقش می‌شود و هر آنچه تعینات زمینی باشد بر آن عارض نمی‌گردد.

نگارگری مکتب اصفهان، انسان محور است، لذا در آن، شکل انسان تأکید بر جنبه‌های روحانی می‌کند که حاصل کشف و شهود و ذوق صوفیانه نگارگر بوده و در آن عوارض انسانی و مادی‌گرایانه‌ای که در انسان مداری یا اومانیسیم نقاشی غربی وجود دارد، در آن رنگ می‌بازد و هیبتی متواضعانه و خاشعانه پیدا می‌کند که در برابر قدرتی والاتر که هستی خویش را از آن یافته سر تعظیم و تسلیم فرود می‌آورد. چقدر زیبا گفته‌اند شیخ اکبر عرفان اسلامی "ابن عربی" که: "خداوند به عبد مؤمن این قدرت را عطا کرده که بتواند در هر عملی که صورت آن را ایجاد می‌کند، روح حضور و اخلاص بدمد. خداوند مذمت نکرده است بنده‌ای را که صورتی بوجود می‌آورد و به اذن خدا از روح خود در آن می‌دمد و آن صورت به گونه‌ای زنده و گویا در حالتی که به حمد رب خویش تسبیح می‌گوید، ظهور کند، بل کسی را مذمت کرده است که صورتی دارای استعداد و حیات خلق کند اما به عنوان خالق آن صورت مستعد حیات، به آن

صورت مثالی آفریده‌های خالق مطلق به زبان و قلم هنرمند بر پهنه بوم نقاشی جاری می‌گردد، صورت مثالی زیبارو و حسن ظاهری نسبی و مجازی آن را می‌بینیم که عشق حقیقی و زیبایی مطلق را نوید می‌دهد (تصویر شماره ۳). لذا عرصه‌گذار از عشق انسانی به عشق الهی را هموار می‌سازد. "پرستش جمال و عشق صورت، آدمی را به کمال معنی می‌رساند که معنی را جز در صورت نتوان دید و بنابراین جمال ظاهری آینه دار طلعت غیب است" (ستاری، ۱۳۶۶، ۴۱۷).

ای کرده تجلی، رخت از چهره هر خوب
ای حسن و جمال همه خوبان به تو منسوب
بر صفحه رخساره هر ماه پری روی
حرفی دوسه از دفتر حسنت شده مکتوب
محبوب ز هر روی به جز روی تو نبود
خودنیست به هر وجه به جز روی تو محبوب
بر عکس رخت چشم زلیخا نگران شد
در آینه روی خوش یوسف یعقوب
در شاهد و مشهود تویی ناظر و منظور
در عاشق و معشوق تویی طالب و مطلوب
در بتکده‌ها غیر ترا می‌نپرستند
آن کس که کند سجده بر سنگ و گل چوب

مغربی

اما مراد از آن صورت به گفته ابن عربی "صورت اعتقاد درباره خداست، اعتقادی که انسان از راه نظر یا توهم یا تخیل درون خود می‌آفرینند و می‌گویند: این پروردگار من است و او را عبادت می‌کند، چرا که خداوند در انسان نیروی صورتگری قرار داده و از این رو جامع همه حقایق عالم آفریده است" (حکمت، ۱۳۸۴، ۲۲۷). لذا به هیچ روی تصویر کردن نقش انسان و حاکم کردن آن بر فضای نگاره تا زمانی که قصد و تقلائی نمایش عوالم نفسانی و خصوصیات روان شناختی در آن پدیدار نگردد که تداعی‌کننده بتهای ذهنی باشد، خارج از این دایره آفرینندگی نبوده و هشدار و رمزی غیر از آموزه‌های عرفانی نخواهد بود. شکل انسان در نگارگری مکتب اصفهان خصوصاً تک پیکره‌ها با وجود آنکه سرشار از حس زیبایی، کمال، پویایی و جذابیت‌های بصری است، به هیچ روی حضوری همسو با شکل انسان در مکاتب نقاشی غربی از جمله نئوکلاسیسیسم، رومانتیسیسم و رئالیسم ندارد. شکل انسان اساساً از این دیدگاه عرفانی هم‌شان و هم ارزش با دیگر عناصر نگارگری ست و صورتش از لحاظ انتزاعی‌گری و میزان فاصله‌ای که از طبیعت گرفته صورتی هم‌طراز با دیگر عناصر نگارگری پیدا می‌کند.

در ساحت نگارگری ایرانی هیچ عنصری "من" نمی‌گوید، حتی آنجایی که کل فضای نگاره در اشغال تنها یک پیکره انسانی قرار می‌گیرد حس تفرّد و تشخیص و منیت از صورت آن احساس نمی‌گردد. در سراسر فضای نگارگری ایرانی نور موضعی وجود ندارد، لذا بر کلیه عناصر نگاره به یکسان پرتو افکنی می‌کند. این

حیات و زندگی ندهد" (حکمت، ۱۳۸۴، ۲۲۹).

برای اینکه عدم حضور حس تفرد و تشخیص در شکل انسان نگارگری اصفهان کاملاً محسوس گردد ذکر این مطلب لازم به نظر می‌رسد. اگر با دقتی هر چند سطحی بر صورت اشکال انسانی نگارگری مکتب اصفهان نگاهی بیندازیم، حتی در قلم پرتوان "رضا عباسی" تشخیص زن یا مرد بودن پیکره‌ها کار مشکلی است. این امر نه به واسطه نمایش حالت‌ها و خصوصیات روان شناختی که بر اساس نمونه‌های رمزی امکان پذیراست. در اکثر این پیکرها بجز درویشان که با ریش و موی افشان نمایانده می‌شود اکثر پیکره‌های انسانی عاری از جنسیت است (تصاویر شماره ۴ و ۵). نشانه‌هایی همچون روسری و دستاری که حجاب زن می‌شود و تا حدودی با بالا نشانیدن گوشه چشمان در پیکره زن و دختر که ملهم از ادبیات و اشعار شاعرانه توصیف زن است و نشانه و نمادی از محبوب زبیروی است که آن نیز خود در حجاب و پرده و با زبان رمز و نماد، بصیرت و بینائی دل است که محل تجلی نور الهی و حضرت حق می‌باشد. کمتر حالت روان شناختی که زن و مرد را از هم تفکیک کند، وجود دارد.

چشم‌ت به غمزه ما را خون خورد و می‌پسندی

جانا روا نباشد خونریز را حمایت

در این شب سیاهم گم‌گشت راه مقصود

از گوشه‌ای برون آی ای کوکب هدایت

حافظ

توصیف شکل انسان در نگارگری مکتب اصفهان خصوصاً تک پیکره‌ها را اکثراً منتقدان غربی و شارحان نگارگر ایرانی، اینگونه بیان داشته‌اند. "کلیه چهره‌های این شخصیت‌هایی حالت و همچون نقابهایی‌اند که به جای بیان حقیقت، به پوشاندن آن می‌پردازند" (گراپر، ۱۳۸۳، ۷۹). غافل از اینکه کلاً این خصیصه ویژگی عام هنرهایی است که به زبان رمز و نماد بیانگری می‌کنند. هدف آنان پوشاندن حقیقت نیست بلکه سعی می‌کنند آن موضوع را در فضای ذهنی خویش با رنگ و لعاب ادبیات و عرفان و تغزل آمیخته گردانند و به هنگام بیانگری اندیشه‌ها و واکنش‌های عاطفی خویش در ملازمت با این حس و اندیشه، زبان و صورتی زیباتر و گیراتر از این نمی‌یابد، چرا که اگر در پی بیان مفاهیم عمیق انسانی باشیم که حس حیات و زیبایی سردمی که بر قلب و جانمان عارض گشته باشد را به تصویر بکشیم و بیان کنیم هیچ تصویر و زبانی به جز آنکه متوسل به رمز و نماد باشد، یارای بیان آن را ندارد. اندیشه و ادبیات عرفانی، نگارگری فاخر ایرانی را محملی مناسب و تحسین برانگیز برای بیان پیچیدگی‌های خود یافت.

یکی از ویژگی‌های اساسی نگارگری ایرانی - اسلامی "اجتناب از مظاهر لهو و بی‌شرمی و توجه به آرام بخشی است و نه ایجاد هیجان" (عکاشه، ۱۳۸۰، ۳۸). بنابراین در هیچ جای نگارگری ایرانی و هیچ نقش مصور آن عاملی که کشش‌های

نفسانی و حیوانی انسان را تحریک می‌گرداند، وجود ندارد، اگر هم بنابر موضوع یا داستانی که نگارگری روایتگر تصویری آن می‌شود اجباری وجود داشته باشد اعضاء و جوارح تحریک‌کننده پوشیده و ظاهر پیکره خالی از نشانه‌های تحریک‌آمیز می‌گردد. "نگارگری و تصویر سازی به عنوان یکی از شاخه‌های هنر می‌تواند همچون سدی انسان را در برابر وسوسه‌های شیطانی حفظ نماید و او را در معنویت جوشان درونی اش برای واقعیتی که در پی اتحاد با طبیعت بی انتهاست والایی بخشد و یاری رساند" (کری و لاش، ۱۳۷۴، ۱۰۱).

معنی آن باشد که بستانند تو را

بی نیاز از نقش گرداند تو را

معنی آن نبود که کور و کر کند

مرد را بر نقش عاشق تر کند

مولوی

از دیگر پارادوکس‌های موجود در شکل انسان که منتقدین و مخاطبین نگارگری مکتب اصفهان را به اشتباه انداخته، چهره‌های جوانان زیبا و تناسب زیبایی اندام در لباس‌های فاخر با رنگ‌های درخشان و پر زرق و برق می‌باشد که ماهیت و علت وجودی آن را به مصادیقی از جمله شاهد بازی، مرد بازی، غلام بارگی، شهوت پرستی، و ارضای امیال جنسی از طریق نظر بازی نسبت می‌دهند. اما باید گفت شکل انسان در نگارگری مکتب اصفهان همانند اجزاء آن که از طریق رمز و نماد جلوه‌های برجسته و زیبایی ادبیات عرفانی را منعکس می‌کند، خود رمز و نشانه‌ایست از زیبایی مثالی و گذر از عشق و زیبایی انسانی به عشق و زیبایی الهی است. در این مرتبه هنرمند و سالک از عشق به زیبایی تصویر و انسان، انسانی که خدا او را به صورت خود آفریده از عشق مجازی صعود کرده، به مرحله عشق الهی می‌رسد.

بر حقیقت گشت واصل از مجاز

یافت نور عشق و آن سوز و گداز

همواره عشق‌های جسمانی مقدمه عشق الهی هستند و چه بسا این راه آسان‌ترین سیر سلوک و عروج عرفانی باشد. "از اینجاست که بزرگان مکتب جمال در عرفان اسلامی، عقیده دارند که پرستش جمال و عشق باعث می‌گردد که صورت آدمی به کمال معنی برسد. زیرا هرگز معنی را در خارج از صورت نمی‌توان مشاهده کرد. زیبایی ظاهری آینه دار طلعت جمال غیبی است" (افراسیاب پور، ۱۳۸۰، ۶۸). نمونه‌های بسیاری از داستان‌های عاشقانه و جمال زیبا و صورت دلربا در قرآن کریم موجود می‌باشد، از جمله داستان یوسف و معرفی حسن زیبایی صورت او، همچنین توصیف دقیق و ریزه‌نگارانه صورت حوریان و پریان که اهمیت دادن پروردگار به زیبایی چهره و صورت را می‌نماید. که البته نماد و نشانه‌ای از زیبایی‌های حضرت حق است.

چو مرا دیدی، خدا را دیده‌ای

گرد کعبه صدق بر گردیده‌ای

مولوی

و یا:

گرچه سر عشق ناید در بیان
عشق خواهد خود کند تفسیر آن
چونکه ذات او بود کل الکمال
گشت عاشق بر تجلی جمال
تا که بیند آن رخ زیبایی خویش
خودشود از عشق خودشیدای خویش
عشق آورد این حقایق از کمون
باز هم انالیه راجعون
بلبل از این شوق اندر غلغل است
سرخ رو از عشق آن گلرخ گل است

ایزد گشپ

خداوند برای آشنایی ما با زیبایی های الهی از علامت ها و نشانه هایی استفاده نمود که این وسایل ارتباطی چه چیزی غیر از زیبایی های زمینی و مادی است؟ این پیام های عاشقانه را فرستاد تا عاشق یابی کند. از قرآن مجید چنین دریافت می شود که انسان بایستی به طرف زیبایی ها برود، چنانکه از همه نکات گفته شده نیز نتیجه می شود اینست که خداوند انسان را به سوی خداگونگی فراخوانده یعنی خواسته انسان را آفریننده، زیبا، عاشق و هنرمند نماید. همه اینها برای تشویق انسان به سوی زیبایی بوده است (همان، ۷۲). نگارگر مکتب اصفهان در ترسیم شکل انسان در کمال و وقار و زیبایی همانند گفته "فلوطين" که می گفت: "برای وصول به زیبایی های معنوی و جمال مطلق بایستی از زیبایی های زمینی و مادی عبور کرد (همان، ۲۲۷)". هدف و غایت نیتش گذر از عشق انسانی به عشق الهی است و به همین خاطر تمامی صورت های خویش را بر یک نمونه خلق می کند، نمونه ای که نهایت قدرت صنع و آفرینشگری اوست. نمونه ای زیبا که بعضاً برای ناآشنایان به زبان تصویر نگارگری ایرانی اغواگر و تحریک کننده می نماید. نگارگر مکتب اصفهان به پیروی از آن تفکر صوفیانه در عرفان ایرانی که "پرستش جمال و زیبایی را موجب تلطیف احساس و ظرافت روح و سرانجام سبب تهذیب اخلاق و کمال انسانیت می شمرده اند و آن را ظهور حق و یا حلول وی بنعت جمال در صورت جمیله می دانسته اند" (فروزانفر، ۱۳۴۶، ۳۰). اینگونه غرق در زیبایی های الهی شده و هدفش این است که جلوه حق را بنگرد، در حقیقت نگارگر عارف مسلک آن زیبایی ها را مانند آینه ای می بیند که حق در آن جلوه نموده و لذا از هر گونه هوی و هوس و نگاه شهوانی عاری و بلکه مقدمات هر سلوک عارفانه عمیق را مهیا می کند. دیگر علت رویکرد نگارگر عارف و صوفی مسلک مکتب اصفهان به شکل انسان و نمایش حسن ظاهری و موضوعات مربوط به عشق و دلدادگی و کلاً امور عاشقانه که مشحون از صور زیبا و فرح بخش بوده نه به جهت ارضاء امیال جسمانی که سیر و سلوک عاشقانه و کشف و شهود عالمانه است. رنگ خاص هنر مندان ایرانی خصوصاً در عرصه هنرهای دیداری همواره تمایل به زیبایی و عشق داشته که از روح لطیف و شاعرانه ایرانی سرچشمه

می گیرد. همچنین اشتیاق مخاطبین و ناظرین به زبان عرفان نیز بدنال آن است که این رموز و پیغام ها به زیور نقوش و صور دل انگیز آراسته گردد. "ادراکات تجلیات الهی در عالم مثال و در قالب حواس پنجگانه صورت می گیرد. این مدرکات را صرفاً با زبانی می توان بیان کرد که امور حسی و مادی را توضیح می دهد. توصیف انتزاعی امر خیالی به جای آنکه خواننده را به واقعیت نزدیک تر کند وی را از آن دورتر خواهد کرد. شیخ [ابن عربی] احساس می کرد که در باب حیات معنوی حامل پیامی برای معاصران خویش است. از این رو می کوشید به زبانی سخن گوید که مخاطبانش را جذب کند و نوعی انگیزه را در آنان که استعداد کافی دارند، بیدار نماید. چنان که یادآور می شود: "اشاره من [در ترجمان الاشواق] به معارف ربانی انوار الهی، اسرار روحانی، علوم عقلی، و تنبیهات شرعی است. لیکن همه اینها را در قالب زبان غزل و امور عاشقانه تعبیر کرده ام، چرا که نفوس انسان ها شیفته چنین عباراتی است" (چیتیک، ۱۳۸۴، ۱۲۶).

از دیگر عوامل عمده ای که باعث ایجاد پارادوکس هایی در برداشت از شکل انسان در نگارگری مکتب اصفهان شده و راه انحراف را برای واعظان این هنر فاخر هموار ساخته است، موضوعاتی ست که نگارگر بر فضای نگاره خویش مسلط می گرداند. موضوعات اجتماعی و موضوعات وابسته به دربار و خانواده ایشان که در آن بزم و رقص و پایکوبی از یک طرف و موضوعات بعضاً آمیخته با طنز و انتقاد از طرف دیگر باعث می گردد که نگاه مخاطب غرق در موضوع و سوژه، از دیدن زیبایی هایی که نگارگر در فضای نگاره، کمی دورتر و بعضاً پنهان تر از موضوعات اخیر دل بدان ها سپرده بود، محروم کند و راه وصول به آنها را پیچیده تر و دشوارتر گرداند. از سوئی دیگر تأویل و تفسیر ایشان در برخورد با آن زیبایی های مستور و کیفیات بصری که روح جاری و ساری در نگاره است، نیز متأثر از موضوع نگاره به انحراف کشیده می شود (تصویر شماره ۶).



تصویر ۶-عشاق در صحرا با
پرنده ای در بالای نگاره، قرن
یازدهم ه. ق.
نگاره ای از رضا عباسی.
ماخذ: (کن با، ۱۳۸۴، ۱۳۸)

بروز آن زیبایی‌های رمزگونه و هشدار دهنده عالم غیب و قدرت صنع پروردگاری را در سر می‌پروراند و در پی آن است که به مدد رنگ و خیال، انسان را به سوی کمال و بارگاه الهی رهنمون سازد. در این سیر و سلوک عارفانه و عاشقانه او نقش انسان را پیش از آنکه در ذهن خویش بسازد، از عالم برتری شهود کرده و با رنگ و شکل و فرم به آن لسان تصویری گویائی داده تا در فضای نگاره به اذن رب خویش جانی تازه و روحی ملکوتی دمیده باشد. " بدین دلیل واقعیت در واقع آن چیزی نیست که از حواس بدست می‌آید بلکه عشق است که حقیقت دارد؛ آن عشق جانسوز که هر فرد را مبدل به زائری در طلب خویشتن و معبود خویش می‌کند، معبودی که الهی شده. از این دیدگاه نقاشی‌های سنت بزرگ نقاشی ایرانی چیزی نیست جز تبدیل امور مشهود به تجسم مثل مینوی، شاهان رزم آور یا نخچیرگر اشعار حماسی، در واقع بدل به بازیگران وادی دل و جان می‌گردند" (گرابر، ۱۳۸۳، ۱۳۰).

در بیشتر اینگونه آثار با همه جذابیت‌های حاصله از روایتگری نگاره، عناصر تجسمی و در رأس ایشان شکل انسان که در پیشبرد داستان نقش کلیدی داشته، آن هیبت و شکوه آرمانی و مثالی خویش را که تراوش ذهن خیال پرداز هنرمند بوده، حفظ می‌کند و به هیچ روی تحت تأثیر خط روایی داستان، قالب سنتی و کلاسیک خود را از دست نمی‌دهد. تا اینکه رفته رفته از زیر بار و فشار موضوع و سوژه داستان رهایی یافته و در تک پیکره‌ها که شرح و بسط معنایی فراتر از روایتگری داستان‌های مصور است، میرا از هرگونه وابستگی به موضوع و سوژه، پیام راستین خویش را بر دل و جان مخاطبان حقیقی اش انعکاس دهد. هنرمند نگارگر مکتب اصفهان به طور قطع و یقین در تک پیکره‌ها به جستجوی آن زبان نمادپردازانه برای ابلاغ پیام انسانگرایی عرفان اسلامی- ایرانی نقش خیال می‌زند. نگارگر در پی نمایش آن زیبایی‌هایی است که در فضای ذهنی خویش از شکل انسان کامل و آرمانی عرفان شهود کرده و تجسم بخشیده بود. خیال ظهور و

نتیجه‌گیری

عمل می‌پوشاند. " در فرهنگی که تحت احساس صوفیگری ست بایستی که این جاودانگی بهشت در آئینه طبیعت دنیای زمینی منعکس شده باشد" (گری، ۱۳۶۹، ۸۰). اما اینکه نگارگر مکتب اصفهان در تجسم بخشیدن به این معانی عمیق و روحانی چقدر توفیق یافته و به چه میزان توانسته به هدف نهایی خویش واصل گردد، باید بگوئیم که این خصیصه هر امر ذهنی است که در هیچ ظرف و صورتی نمی‌گنجد. (خصوصاً آن معانی عمیق و پر رمز و راز عرفان). به قول "شیخ شبستری":

عروض و قافیه معنی نسنجد

به هر ظرفی درون، معنی نگنجد

معانی هرگز اندر حرف ناید

که بحر قلم اندر ظرف ناید

با این وجود محرر این سیاهه را معذور از آن نمی‌دارد که بگوید، هنرمند نگارگر مکتب اصفهان سعی و تلاش اسلاف نگارگر خویش را در منتهای قدرت و برای آخرین بار در نگارگری ایرانی مصروف حصول به این امر خطیر ساخته و با همه محدودیت‌هایی که تصویر در بیان اندیشه‌های ژرف درونی دارد، این مهم را در نهایت زیبایی و کمال به انجام می‌رساند. و لذا مهر تأیید بر شایستگی نگارگری ایرانی به عنوان محمل مناسب در بیان اندیشه‌های پر مغز و محتوای عرفان اسلامی- ایرانی، می‌زند.

در خاتمه سخن لازم است به این مطلب اشاره شود که عموماً تناقض گویی‌ها و رشد یافتن پارادوکس‌های عمیق، مختص به هنرهایی است که در پی بیان متعالی‌ترین مفاهیم انسانی بوده و از

حضور شکل انسان در نگارگری فاخر ایرانی، حضوری هم سوا نمایش انسان در عرفان اسلامی- ایرانی دارد، انسان مثالی که در عرفان تحت عنوان انسان کامل معرفی می‌گردد به لحاظ هم نواهی و همزیستی^۲ نگارگر ایرانی با عرفان اسلامی- ایرانی در فضای نگارگری نمود تجسمی یافته و در زیباترین مظهر آن یعنی مکتب اصفهان به بی‌بدیل‌ترین صورت و فاخرترین شکل خود تجلی می‌یابد. انسان محوری نگارگری مکتب اصفهان تجلی تجسمی انسان مداری عرفان اسلامی- ایرانی است که در آن گذر از عشق انسانی به عشق الهی را بشارت می‌دهد.

تصویری که عرفان از انسان معرفی می‌کند، سرشار از شور و عشق و زیبایی است. در عرفان انسان از جایگاه خاصی برخوردار است، چرا که برای او رابطه‌ای ویژه با خداوند قائل است. رابطه‌ای عاشقانه، عشق دو طرفه‌ای که در آن انسان گرایی و اصالت انسان به اوج کمال می‌رسد. نگارگر مکتب اصفهان به تاسی از عرفان اسلامی- ایرانی که انسان را نادره خلقت پروردگاری می‌داند، انسان را در نگاره‌های خویش مسلط می‌گرداند. از آنجایی که در زبان عرفان، عالم بدون انسان کالبدی خالی از روح و آیینی‌ای صیقل نشده و زنگار گرفته است، هنرمند نگارگر عارف مسلک به جهت صحت گذاشتن بر این اصل اساسی و به جهت پرهیز از نمایش پوچی و هیچ‌انگاری، شکل انسان را در ساخت نگاره‌های خویش مسلط می‌گرداند. لذا در این میان با خلق فضائی اثری همانگونه که پروردگار هستی در بهشت موعود وعده داده بود انسان رابه عنوان اشرف مخلوقات در میان آن گذاشته و بر مضمون "خلیفه‌اللهی" انسان با زبان تصویر جامع

آن کسب فیض کرده؛ از روی حس و نگاه انفعالی، ظن و گمانی صرفاً منبعث از توهمات فردی بوده و تمثیل آن شخصی ست که تنها ظاهر و کف دریا را می بیند و از درک دنیای عمیق و پر رمز و راز "آب و دنیای دریا" عاجز است. پند مولانا با آن لحن عتاب آمیز در این مورد بسی شنیدنی ست که می گوید:

خاک زن بر دیده حس بین خویش

دیده حس دشمن عقل است و کیش

زان که او کف دید و دریا را ندید

حالی را دید و فردا را ندید

اما مادامی که منتقدین و مخاطبین کنجکاو نگارگری فاخر ایرانی، به درک درستی از فرهنگ هنرمندان ایرانی که دل در گرو اعتقادات دینی و مبانی عرفانی دارد، نرسند. آراء ایشان ظن و گمانی سطحی نگرانه و صرفاً انفعالی بیش نخواهد بود، که نهایتاً باعث ایجاد پارادوکس های بی شمار در قرائت های مختلف از آن خواهد شد.

لحاظ بن مایه های فکری آفرینندگان این آثار دارای عظمت و وسعت نظر بیکرانه ای می باشند. طبیعتاً این گونه آثار هنری مخاطبان بسیاری را با گرایشات و جهان بینی های مختلف کنجکاو و راغب کرده که در بطن آن رسوخ کند و در مورد ارزش های کمی و کیفی آن به ارائه نقد و نظر بپردازد. در این اثنا آراء متنوع و تراوش نقد و نظرهای بی شمار محصول آن کنجکاو و انگیزه ها کشف حقایق موجود می باشد، که بعضاً با موارد ناآگاهانه و یا حتی غرض ورزانه نیز همراه خواهد شد، و لذا این امر باعث پنهان ماندن پیام های حقیقی این محصولات هنری و نمایندگان واقعی یک قوم برای مخاطبین راستین خویش خواهد شد.

چوت غرض آمد هنر پوشیده شد

صد حجاب از دل به سوی دیده شد

ناگفته پیداست رأی و نظر دادن در مورد ارزش های بصری و محتوای هنری یک قوم پیش از آشنائی با محیط شکل گیری و رشد آن، همچنین آن سرچشمه فیاضی که هنرمندان مبتلای هر دوره از

پی نوشت ها:

- ۱ می گویند سفسطه، به استدلالی گفته می شود که ظاهر درست دارد ولی به واقع نادرست است. حال پارادوکس را دقیقاً روبروی سفسطه بگذارید تا معنایش مستفاد شود.
- ۲ کلمه عرفان (mysticism) اکتیاسی است از کلمه یونانی mistikos که به معنای امر پنهانی، مرموز و مخفی است. برخی عرفان را معادل gnosis می دانند که "عبارت بود از ادیان و مذاهب و نحله های دینی مبنی بر نوعی ثنویت و متمایل به زهد و معرفت باطنی که در قرون اولیه مسیحی در بین النهرین و کرانه های شرقی دریای مدیترانه وجود داشته است (فرهنگ لغت فشرده سخن). در فرهنگ ایران- اسلامی، عرفان در لغت به معنی شناختن، بازشناختن و دانش یافتن آمده و در اصطلاح، دریافتی شهودی، قلبی و اشراقی است که از منبعی برتر می تابد. عرفان راهی است برای وصول به حقیقت که با تأکید بر کشف و شهود و با ریاضت و تزکیه نفس همراه است.
- ۳ اشاره به آیه ۳۰ سوره بقره دارد که خداوند متعال می فرماید: "ان جاعل فی الارض خلیفه- من در زمین جانشین خواهد گماشت." خصوصاً در نگارگری مکتب هرات و سرآمد همه ایشان کمال الدین بهزاد این امر بخوبی مشهود می باشد. حلقه ارباب معرفت "میر علیشیر نوایی، جامی" و انعکاس اندیشه های عرفانی "ابن عربی" توسط بزرگانی چون: احمد تفتازانی، مولانا شمس الدین محمد بن اسد التبادکانی و خواجه محمد الکوسی جامی، تأثیر شگرفی در نگرش این هنرمند بزرگ نگارگری ایرانی بجای گذاشت و طبیعتاً این میراث به دوران صفوی و کارگاه های تبریز و بعداً اصفهان نیز سرایت کرد.
- ۴ حداقل می توانیم با استناد به آخرین عکس هایی که از دوران قاجار موجود می باشد و اکثر طبقات اجتماعی از متدیان و بازیان گرفته تا اشراف و درباریان را می نماید و همچنین به خاطر نزدیکی این تیپ های انسانی با تیپ های انسانی دوره صفوی اصفهان بگوئیم که هیچکدام از اشکال انسانی موجود در نگاره های مکتب اصفهان دوره صفوی نمی تواند از لحاظ قیافه و ظاهر با انسانهای این عصر هم قیافه و مشابه باشد.
- ۵ البته این بدین معنا نمی باشد که تصور کنیم هنرمندان نگارگر در مکتب خانه های فرهنگی و ادبی، عارفان و صوفیان تلمذ کرده و پس از آن جهت تجسم بخشیدن و تصویر کردن اندیشه های عارفانه اساتید و مرشدان خود به تصویرگری پرداخته اند. اصلاً کار ایشان طرح و تبیین این گونه اندیشه ها نبوده، بلکه آنها واکنش های عاطفی خویش را نسبت به نحله های فکری و جریانات فرهنگی ساری و جاری در بطن جامعه خویش به نمایش می گذارند. در جوامع سنتی به لحاظ کند بودن روند مبادلات فرهنگی، یکدستی و یکپارچگی رویه ای در نظام فرهنگی و سبک و سیاق فرهنگ و آداب اجتماعی جامعه حاکم است و لذا آنچه امروزه ما آن را هجوم فرهنگی می نامیم عملاً در جوامع سنتی مصداق و نمود عینی ندارد، به همین جهت شئون و رسوم فرهنگی در کالبد جامعه و طبقات مختلف تا حدود زیادی به یکسان جاری و ساری ست [به عنوان مثال نوع محاوره های روزمره و کوچه و بازاری مردم در جوامع سنتی که فرهنگ و ادبیات تغزلی و عرفانی در آن سیلان دارد، کاملاً در تمامی طبقات اجتماعی بر یک فرم و قاعده است. لذا با نگاه امروزی می بینیم که آن محاوره های روزمره همچون شعر منظوم یا یک نثر مسجع با بسیاری آرایه ها و صنایع ادبی همراه است.] لذا هنرمندان هر جامعه ای از آن بابت که نخبگان و نمایندگان روحیات حساس و ظریف قوم خویش اند، بیشترین اثرپذیری را از فرهنگ و ادبیات فرهنگی جامعه که در رأس ایشان روشنفکران زمانه خویش و تولید کننده گان نحله های فکری و دستگاه های فلسفی- عرفانی زمان می باشند، داشته و دارند. از سوی دیگر هنرمندان نگارگر در همه حال ارتباط تنگاتنگ با عارفان و اندیشمندان زمان خویش چه در کارگاه های سلطنتی و چه در محافل ادبی داشته اند و شانه به شانه شاعران و ادیبان و روشنفکران زمان خویش، مجالس و عطف و انس و شوریدگی با عارفان و صوفیان حلقه معرفت داشته و لذا در جریان اشاعه شعائر فرهنگی و مفاهیم دینی و مناسبات اجتماعی سهم عمده ای داشته و آثار ایشان سرشار از مفاهیم عمیق و نمونه های تمثیل یافته ظرائف و لطایف و نظایر ادبی- فرهنگی قوم خویش اند.

فهرست منابع:

- قرآن کریم.
- افراسیات پور، علی اکبر (۱۳۸۰)، زیباپرستی در عرفان اسلامی، انتشارات طهوری، تهران.
- ایزد گشسب، اسدالله (۱۳۶۰)، اسرار العشق، انتشارات رودکی، تهران.
- بینیون، لورنس و ویلیکینسون و بازیل گری (۱۳۸۳)، سیر تاریخ نقاشی ایرانی، ترجمه محمد ایرانمنش، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- پاکباز، روئین، (۱۳۸۳)، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، انتشارات زرین و سیمین، تهران.
- پوپ، اپهام (۱۳۷۸)، سیر و صور نقاشی ایران، ترجمه یعقوب آژند، انتشارات مولی، تهران.
- چیتیک، ویلیام (۱۳۸۴)، عوالم خیال ابن عربی و مسئله اختلاف ادیان، ترجمه قاسم کاکایی، انتشارات هرمس، تهران.
- چیتیک، ویلیام: مقدمه، تصحیح و تعلیقات (۱۳۵۶)، نقد النصوص فی الشرح الفصوص، پیشگفتار سید جلال الدین آشتیانی، انتشارات انجمن فلسفه ایران، تهران.
- حضرت امام خمینی (ره) (۱۳۷۱)، شرح دعای سحر، انتشارات اطلاعات، تهران.
- حکمت، نصرالله (۱۳۸۴)، حکمت و هنر در عرفان ابن عربی، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
- دیوان محمد شیرین مغربی (۱۹۳۳ م)، تصحیح لئونارد لوئیزان، نشر دانشگاه تهران و مک گیل، لندن.
- ستاری، جلال (۱۳۶۶)، حالات عشق مجنون، انتشارات توس، تهران.
- شووان، فریتهوف (۱۳۸۳)، مجموعه مقالاتی به نام مبانی هنر معنوی، مقاله "اصول و معیارهای هنر جهانی"، ترجمه سید حسین نصر.
- عکاشه، ثروت (۱۳۸۰)، نگارگری اسلامی، ترجمه غلامرضا تهامی، انتشارات حوزه هنری (پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی)، تهران.
- فروزانفر، بدیع الزمان (۱۳۴۶)، شرح مثنوی شریف، انتشارات زوار، تهران.
- کرتیس، کارتر، ال (۱۳۸۴)، دانشنامه زیبایی شناسی، ویراسته بریس گات و دومینیک مک آیور لوپس، (مجسمه سازی)، ترجمه گروه مترجمان (منوچهر صانعی و دیگران)، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
- کن بای، شیلا (۱۳۸۴)، رضا عباسی اصلاح گر سرکش، ترجمه یعقوب آژند، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
- کری ولش، استوارت (۱۳۷۴)، نگارگری نسخ خطی در ایران، ترجمه محمد طریقی، فصلنامه هنر، شماره ۳۰، ص ۱۰.
- گراپر، اولک (۱۳۸۳)، مروری بر نگارگری ایرانی، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
- گری، بازیل (۱۳۶۹)، نقاشی ایرانی، ترجمه عربعلی شروه، انتشارات عصر جدید، تهران.
- نصر، سید حسین (۱۳۵۴)، سه حکیم مسلمان، ترجمه احمد آرام، انتشارات خوارزمی، تهران.