صورت، بیان و معنا در نگارگری ایران برپایه دیدگاه‌های دینی و عرفانی تیتوس بورکهارت و سیدحسین نصر

حسین بهروزی پور^I

(صص: ۱۴۸ - ۱۲۷)

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۷/۰۱؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۹/۲۸
شناسه دیجیتال (DOI): 10.30699/PJAS.3.10.127

چکیده

اندیشه و تفکر ناب دینی و عرفانی در ذهن هنرمندان مسلمان سبب شده در تمام آثار هنری اسلامی روح مشترکی پدیدار شود. شناخت ماهیت و هدف هنر اسلامی در سده اخیر مورد توجه بسیاری از پژوهشگران و اندیشمندان قرار گرفته و پژوهش‌های آنان به طرح نظریات مختلفی درباره فلسفه و حکمت هنر متعالی اسلامی منجر شده است. «تیتوس بورکهارت» و «سیدحسین نصر» از جمله اندیشمندانی هستند که با رویکردی سنت‌گرایانه و برپایه دیدگاه‌های دینی و عرفانی به تبیین چیستی، چرایی و چگونگی هنر اسلامی - معماری، هنرهای کاربردی و هنرهای تجسمی - پرداخته‌اند. پرسش این است: نگارگری اسلامی ایران بر مبنای دیدگاه‌های اندیشمندان سنت‌گرایی چون تیتوس بورکهارت و سیدحسین نصر در چه ویژگی‌هایی با هنرهای اسلامی دیگر اشتراک دارد؟ در این مقاله، ویژگی‌های بصری و محتوایی نگارگری اسلامی ایران برپایه دیدگاه‌های دینی و عرفانی تیتوس بورکهارت و سیدحسین نصر درباره هنر اسلامی تبیین شده و میزان همسانی نگارگری ایرانی در صورت، بیان و معنا با سایر هنرهای اسلامی مورد مطالعه قرار گرفته است. بر این اساس پس از گردآوری برخی از نظریات تیتوس بورکهارت و سیدحسین نصر درباره هنر اسلامی و بررسی تعدادی از آثار نگارگری دوران اسلامی به شیوه اسنادی، داده‌های به دست آمده با روش توصیفی و مقایسه‌ای تدوین شده است؛ در نهایت تحلیل داده‌ها به روش استدلال استقرایی به انجام رسیده است. بر اساس یافته‌های پژوهش، عناصری مانند: فرم یا صورت، رنگ، فضا سازی، عدم بعدنمایی و بهره‌مندی از نوشتار (در قالب شعر) به نگارگری ایران، همانند سایر گونه‌های هنر و معماری ایران معنا و مفهوم ویژه‌ای بخشیده‌اند. از سوی دیگر، صورت، بیان و معنا در نگارگری اسلامی ایران با آراء و دیدگاه‌های عرفانی - دینی تیتوس بورکهارت و سیدحسین نصر هم‌سو است و این آراء، تنها درباره نگاره‌های غیر مذهبی و درباری صادق نیست.

کلیدواژگان: هنر اسلامی، بورکهارت، سیدحسین نصر، نگارگری ایران، دیدگاه‌های دینی و عرفانی.

مقدمه

اندیشه و تفکر ناب دینی و عرفانی در ذهن هنرمندان مسلمان سبب شده در تمام آثار هنری اسلامی روح مشترکی پدیدار شود. نگارگری ایران مانند بیشتر هنرهای اسلامی آن، تابع الزامات زمانی و مکانی در هر دوره بوده و تحولاتی را پشت سر گذاشته است؛ بدین معنا که الگوهای نقاشی قبل از اسلام را استحاله کرده و با الگوهای ذهنی، دینی و عقیدتی پس از اسلام در سرزمین‌های مختلف درآمیخته و در هر دوره با نشانه‌ها و نمودهای بیرونی گوناگونی بروز یافته است. با وجود این و به رغم کثرت در نشانه‌ها، سبک‌ها و صورت‌ها، وحدتی پایدار در محتوای آن وجود دارد؛ زیرا اندیشه اسلامی در تمام عناصر و جزئیات نگارگری ایران نفوذ داشته و باعث شده پیام‌ها و معناها، سمت و سوی دینی و عرفانی یابند. باورهای دینی اسلامی، افزون بر نگارگری ایران، بر هنرهای اسلامی دیگر هم چون معماری، هنرهای کاربردی و هنرهای تجسمی نیز اثر گذاشته و این موضوع در دهه‌های اخیر به یکی از زمینه‌های مطالعاتی اندیشمندان و پژوهشگران هنر تبدیل شده است. تیتوس بورکهارت و سیدحسین نصر از جمله اندیشمندانی هستند که مطالعات عمیق آن‌ها درباره چپستی، چرایی و چگونگی هنر اسلامی به نظریاتی درباره هنر اسلامی منجر شده است. آن‌ها در آثار خود، ویژگی‌های هنرهای اسلامی را با رویکردی عرفانی و دینی تشریح کرده‌اند و در این میان، گاه به تبیین این ویژگی‌ها در هنرهای تجسمی، گاه در هنرهای کاربردی و گاه در معماری پرداخته‌اند.

اهداف و ضرورت پژوهش: هدف از این مقاله، نخست مطالعه و شناخت ویژگی‌های هنر اسلامی از دیدگاه اندیشمندان سنت‌گرا (تیتوس بورکهارت^۱ و سیدحسین نصر)؛ دوم تطبیق و تحلیل ویژگی‌های مورد اشاره آن‌ها در نگارگری ایرانی؛ و سوم شناخت میزان همسانی نگارگری ایرانی در صورت، بیان و معنا با سایر هنرهای اسلامی است.

پرسش پژوهش: پرسش تحقیق حاضر بدین شرح است: نگارگری اسلامی ایران بر مبنای دیدگاه‌های اندیشمندان سنت‌گرایی چون تیتوس بورکهارت و سیدحسین نصر در چه ویژگی‌هایی با هنرهای اسلامی دیگر اشتراک دارد؟

روش پژوهش: روش تحقیق توصیفی-تحلیلی و اطلاعات پژوهش (تصاویر و نگاره‌ها و فیش‌برداری‌ها) به شیوه کتابخانه‌ای (اسنادی) گردآوری شده و داده‌های به دست آمده با روش‌های توصیفی و مقایسه‌ای تدوین شده است؛ در نهایت تحلیل داده‌ها به روش استدلال استقرایی به لحاظ فراوانی آثار نگارگری ایرانی، به صورت تعمیم از جزء به کل صورت گرفته است؛ بر این اساس تعدادی از آثار نگارگری، مورد مطالعه و تحلیل قرار گرفته و نتیجه به کل آثار نگارگری در ایران تعمیم داده شده است.

پیشینه تحقیق

شناخت ماهیت و ویژگی‌های هنر اسلامی در سده اخیر مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است. «ماکس وان برخم» سوئیسی^۲ (دهه اول قرن ۲۰ م.)، «ژان سواژه»^۳ (۱۹۴۳ م.) و «ادگار بلوشه»^۴ (۱۸۹۵ تا ۱۹۳۷ م.) فرانسوی، «ارنست امیل هرتسفلد»^۵ (۱۹۰۷ تا ۱۹۴۸ م.)، «فردریش زاره»^۶ (۱۹۱۱ تا ۱۹۴۸ م.) و «ارنست کونل»^۷ (۱۹۲۲، ۱۹۲۶، ۱۹۴۲ م.) آلمانی، «کرسولظا»^۸ (۱۹۵۸ م.) و «دیوید تالبوت رایس»^۹ (۱۹۶۵ م.) انگلیسی، «رابرت هیلن براند»^{۱۰} آمریکایی (۱۹۹۴ م.) و بسیاری دیگر، با پژوهش‌های خود درباره هنر اسلامی شناخته شده‌اند؛ اما تیتوس بورکهارت سوئیسی-آلمانی (۱۹۷۶ م.)، و سیدحسین نصر نیز به عنوان اندیشمندی ایرانی در پژوهش‌های خود درباره دین‌شناسی تطبیقی، علم‌شناسی، فلسفه و منطق بیشتر بر پایه دیدگاه‌های دینی و عرفانی و با رویکردی سنت‌گرایانه به موضوعات هنر اسلامی پرداخته‌اند. مهم‌ترین پژوهش‌ها و نوشته‌های بورکهارت، کتاب هنر اسلامی زبان و بیان (بورکهارت، ۱۳۶۵) و ارزش‌های جاودان هنر اسلامی (بورکهارت،

(۱۳۷۶) و هنر مقدس (بورکهارت، ۱۳۶۹) است که در زمینه هنر اسلامی و به‌ویژه ویژگی‌های کلی هنر اسلامی و یا اصول و روش‌های هنر اسلامی مطالبی را شرح داده است. بخشی از مطالعات، پژوهش‌ها و مقالات سیدحسین نصر نیز، درباره فرهنگ و هنر ایرانی، هنر قدسی، هنر و معنویت و جاودانگی هنر بوده که در این مقاله مورد استفاده قرار گرفته شده و برپایه آراء وی در زمینه هنر اسلامی، ویژگی‌های صورت و معنا در نگارگری ایرانی تبیین شده است. تاکنون در هیچ پژوهشی، ویژگی‌های نگارگری ایران با آراء سیدحسین نصر تطبیق داده نشده و تنها خود وی در مقاله‌ای با عنوان «عالم خیال و فضا در مینیاتور ایرانی» (نصر، ۱۳۷۳) به برخی جنبه‌های عرفانی-دینی در نگارگری پرداخته است.

در بخش مقالات چاپ‌شده تاکنون، «گلناز کشاورز» در مقاله‌ای با عنوان «جوهره مثالی هنر نگارگری ایران و نقش سنت در آن» تنها به ویژگی‌ها و ابعاد عالم مثال جهت آشنایی دقیق‌تر با اصول و مبانی هنرهای تصویری ایران پرداخته که در این مقاله تنها به پاره‌ای از نظریات سنت‌گراها در راستای عالم مثال در نگارگری ایرانی اشاره کرده است (کشاورز، ۱۳۹۴). «رضا علی‌پور» و همکارانش نیز در مقاله‌ای با عنوان «حقیقت قدسی و نسبت آن با نقاشی قهوه‌خانه‌ای برمبنای آرای کوماراسوامی» حقیقت قدسی اثر هنری و نسبت آن را با نقاشی قهوه‌خانه‌ای ایران با توجه به دیدگاه و آراء «آناندا کوماراسوامی» (یکی از اندیشمندان سنت‌گرا) به‌عنوان یک هنر سنتی، مشخص کرده‌اند (علی‌پور و همکاران، ۱۳۹۷). نگارنده در این پژوهش، سعی بر آن دارد تا با مطالعه نظریات و دیدگاه‌های دو اندیشمند سنت‌گرا، تیتوس بورکهارت و سیدحسین نصر در زمینه هنر اسلامی و به‌ویژه هنر نگارگری اسلامی ایران، رابطه بین صورت، بیان و معنا در نگارگری ایران و همچنین ویژگی‌های مشترکی که این هنر با هنرهای اسلامی دیگر دارد را مورد واکاوی قرار دهد.

سنت و سنت‌گرایی

این مسلک فکری به‌دست «رنه گنون»^{۱۱} فرانسوی (۱۹۵۱-۱۸۸۶ م.) که پس از مسلمان شدن «عبدالواحد یحیی» نام گرفت، آغاز شد؛ سپس با مساعی «آناندا کوماراسوامی»^{۱۲} هنرشناس، تاریخ‌نگار هنر هندی (۱۹۴۷-۱۸۷۷ م.)، هویت و موجودیت مستقلی یافت. با مطالعات «فريتیهوف شوان»^{۱۳} در زمینه دین‌شناسی، تیتوس بورکهارت در زمینه هنر مقدس و «مارتین لینگز» درباره قرائت سنت‌های دینی در جهان مدرن توسعه یافت و به‌گفتن و جریان فکری خاصی بدل شد؛ در حال حاضر سیدحسین نصر، شاخص‌ترین چهره این جریان است (منصوری و تیموری، ۱۳۹۴: ۲).

سیدحسین نصر در یکی از مهم‌ترین کتاب‌های خود با عنوان معرفت و معنویت در مورد سنت عقیده دارد: «سنت در معنای کلی‌تر را می‌توان مشتمل بر اصولی که انسان را به عالم بالا پیوند می‌دهد و بنابراین مشتمل بر دین است دانست؛ حال آنکه از منظر دیگر، دین را می‌توان در معنای اساسی‌اش همان اصولی تلقی کرد که از عالم بالا وحی شده‌اند و انسان را به مبدأش پیوند می‌دهند» (نصر، ۱۳۸۸: ۱۵۶). موضوعاتی که بیشتر سنت‌گرایان به آن پرداخته‌اند، مباحث نظری چون: مابعدالطبیعه، اخلاق، فلسفه، انسان، عرفان، دین و هنر است. سنت از منظر جریان سنت‌گرایی، امری منسوخ و مربوط به روزگار گذشته که دوره و زمانه‌اش سرآمده نیست؛ بلکه ازلی و بی‌زوال است. مقصود از سنت در حقیقت همان سنت جاویدان است که از زمان و مکان بیرون و حضورش در عالم زنده و جاوید است.

نسبت هنرهای اسلامی با هنر ایران قبل از اسلام

هنرهای اسلامی در همه گونه‌های خود - معماری، هنرهای کاربردی و هنرهای تجسمی - وام‌دار

شیوه‌ها، صورت‌ها و عناصری از هنر تمدن‌های ایران باستان، بیزانس، مصر، هند و چین است؛ اما همه آنچه را که از این تمدن‌ها وام گرفته، در پرتو وحی قرآنی دگرگون ساخته و از آن‌ها اشکال و صورت‌های هنری کاملاً متمایزی پدید آورده است که مظاهر و شواهد آن در سرزمین‌هایی از شرق تا غرب گسترده است (نصر، ۱۳۷۹: ۱۵۰-۱۴۹). پدیداری این اشکال و صورت‌های هنری نو در جامعه اسلامی برگرفته از هدف غایی اسلام، یعنی تعالی روح، دستیابی به کمال و گرایش به ذات پاک پروردگار است و بدین ترتیب قالب‌ها و صورت‌های استحاله‌یافته از میراث هنری ایران و آسیای میانه پیش از اسلام، معنای جدیدی در فضای معنوی دین جدید گرفته است. هنر اسلامی از عناصر بیزانسی، ایرانی و رومی تأثیر پذیرفته است، اما مؤلفه‌ها و پایه‌های دینی‌ای که موجب شده تا این عناصر متباین در ترکیبی واحد جمع گردد، امری مهم‌تر هستند. بورکهارت عقیده دارد که چون روح اسلام با جریان گسترده آن اشکال و صور کهن‌وشی که از هنر دیگر اقوام گرفته، همدلی و قرابت معنوی بس مستقیم دارد و اشکال و صور به طور ضمنی در حکم رجعت آگاهانه اسلام به نظام اولای اشیاء و امور، یعنی «دین الفطره» است (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۱۴۵-۱۴۴). بدین ترتیب «اسلام این عناصر کهن‌وش را جذب کرده، به انتزاعی‌ترین و کلی‌ترین نسخه متداولشان تبدیل و تأویل می‌نماید؛ یعنی به نوعی طراز و یک دست و هموار می‌کند، و بدین طریق هرگونه خصیصه جادوی و سحرانگیز را از آن‌ها می‌گیرد و در مقابل بدان‌ها بصیرت عقلانی نوینی که تقریباً می‌توان گفت واجد ظرافتی روحانی است، می‌بخشد» (همان: ۱۴۵).

شواهد زیادی، انتقال تمثال‌نگاری شاهانه ساسانی به دوره اسلامی را تأیید می‌کند. شاه سوار بر اسب در حال شکار، فرمانروای نشسته بر سریر در میان ملازمان، زوج فرشتگان در حال پرواز بر فراز سر فرمانروا، رامشگران در صف شاه و بسیاری از صحنه‌های درباری، در معماری و هنر دوران اسلامی ظاهر شده است؛ اما این اقتباس‌های صوری، با فرهنگ، اندیشه و ذوق مسلمانان مطابقت پیدا کرده و بیانی تازه یافته است.

با وجود آن که تحریم صورت‌گری دست‌کم از قرن سوم تا پنجم هجری قمری، محدودیتی در معماری و هنر به وجود آورده بود، هنرمند ایرانی با ابداع شیوه‌های انتزاعی‌تر به فرم‌های گذشته معنا و بیان جدیدی داد؛ در این رهگذر، زیبایی‌شناسی خاصی پی‌ریزی شد که حاصل برخورد هنرمند با سنت‌های گذشته از دیدگاه اسلامی بود (پاکباز، ۱۳۸۵: ۵۴-۵۳). این ویژگی یعنی الگوگیری از هنرهای قبل از اسلام، در نگارگری اسلامی ایران نیز حاکم است. نمونه آن، دو نگاره نبرد بهرام گور با اژدها اثر کمال الدین بهزاد و دیوارنگاره میترا در نخجیرگاه از دوره اشکانی یا تصویر ظرف فلزی دوره ساسانی با نقش خسرو دوم در حال شکار است. الگوگیری از نقوش قبل از اسلام و پالوده کردن این نقوش در بیشتر هنرهای اسلامی مشترک است و در هنر نگارگری اسلامی نیز به چشم می‌خورد. در این نگاره‌ها، عناصر نقش ارتباط نزدیکی با یکدیگر و با دیگر هنرهای اسلامی دارند. نگاره‌هایی که هم در هنر نقاشی دیواری دوره اشکانی، هم در فلزکاری ساسانی و هم در نگارگری اسلامی اثر استاد بهزاد، از نظر صورت و محتوا مشابه هستند (تصاویر ۱، ۲ و ۳).

دیدگاه بورکهارت و نصر درباره چستی هنر اسلامی

هنر از دیدگاه اسلامی عبارت است از ساخت و پرداخت اشیاء بر وفق طبیعت‌شان که خود حاوی زیبایی بالقوه است؛ بر این اساس، وظیفه هنرمند مسلمان فقط این است که زیبایی را که جوهر هنر است، بر آفتاب اندازد و شرافت ماده را که از ذات حق بهره می‌گیرد، عیان سازد (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۱۳۴). به عقیده نصر نیز هنر به معنی هر چیزی است که برای کاربرد خاصی ساخته شده است، این که برای عبادت خداوند در یک فعل عبادی باشد یا خوردن غذا؛ بنابراین هنر منفعت‌گراست، اما نه به معنی محدود آن که به ذهن انسان صرفاً مادی خطور می‌کند. نفع آن متوجه انسان است

تصویر ۱. دیوارنگاره میترا در نخجیرگاه، دورا اروپوس (سوریه)، عصر اشکانی (پاکباز، ۱۳۸۵: ۲۵).

تصویر ۲. نبرد بهرام با اژدها، خمسه نظامی، رقم بهزاد، هرات، ۸۹۸ هـ.ق.، موزه بریتانیا (اینک در کتابخانه بریتانیایی)، (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۸۸۵).

تصویر ۳. بشقاب نقره با نقش خسروانوشیروان (۵۷۹-۵۳۱ م.) در شکار قوچ‌های کوهی، برجسته‌کاری شده، بخشی مطلقاً، کتابخانه ملی پاریس، قطر ۳۰/۵ سانتی‌متر (همان: ۲۱۴).

که زیبایی برای او حیات بخش است؛ بنابراین نظریه‌ای مانند «هنر برای هنر» جایگاهی ندارد و تمدن‌های کهن هرگز موزه‌ای نداشته‌اند تا یک اثر هنری را فقط برای خود آن پدید آورند. پس از دیدگاه دینی و عرفان اسلامی، «هنر برای انسان است» و از آنجاکه انسان خلیفه خدا روی زمین و موجود محوری در این سطح است، چنین معنا می‌شود که «هنر برای خداست» (نصر، ۱۳۹۲: ۲۹۱)؛ این همان تعریف جامع هنر اسلامی است که بر تعالی روح، کمال انسانی و قرب الهی تأکید دارد.

از نظر بورکهارت، ویژگی هنر اسلامی این است که پیوسته با روح اسلام سازگاری داشته باشد و این سازگاری دست‌کم در مظاهر اصلی آن، مانند معماری مکان‌های مقدس نمودار است. هنر اسلامی به زیبایی اهتمام دارد؛ زیرا از میان همه صفات الهی که در این جهان متجلی شده، بیش از همه یادآور هستی مطلق است. بورکهارت در جایی دیگر می‌گوید: «هنر اسلامی خود همان مفهومی است که از نامش برمی‌آید، بی‌هیچ ابهامی» (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۱۶).

جایگاه انسان در هنرهای اسلامی و نگارگری ایرانی

معنای اسلامی انسان در نظریه «انسان کامل» خلاصه شده و نمود انسان کامل در پیامبر اسلام ﷺ تحقق یافته است. عرفان اسلامی بر مبنای دیدگاه‌های «ابن عربی» و «جلال الدین رومی» بر دو اصل استوار است؛ یکی، توحید که با خدا و اسماء و صفات او سروکار دارد؛ و دیگری، انسان کامل که با انسان و جهان ارتباط می‌یابد. اولی به عنوان ریشه و بنیاد خلقت شمرده می‌شود، و دیگری با تجلی و بازگشت اشیاء به آن منبع و مبدأ در ارتباط است. به تعبیری دیگر، اولی مطابق با شهادت نخست اسلام «لا اله الا الله» و دومی مطابق با شهادت دوم اسلام «محمد رسول الله» (محمد به عنوان انسان کامل) است (نصر، ۱۳۹۲: ۱۰۶). روشن است که میان این دو اصل، پیوندی عمیق وجود دارد که انسان‌شناسی اسلامی را از انسان‌گرایی پس از رنسانس و اومانیسم جدا می‌کند؛ زیرا در اندیشه اومانیسم پس از رنسانس، انسان موجودی مستقل و زمینی دانسته می‌شد.

بنابراین، انسان کامل در آموزه‌های دینی و عرفانی اسلام از چنان جایگاهی برخوردار است که هنر و معماری اسلامی به خدمت آن درآمده و به عنوان ابزاری برای رسیدن انسان به کمال اهمیت یافته است. گونه‌های معماری مذهبی و غیرمذهبی از صورت‌ها، حجم‌ها، فضاها و نگاره‌هایی بهره گرفته‌اند تا انسان را در سیر و سلوک دینی و عرفانی خود یاری کنند. ارتفاع زیاد گنبدخانه مساجد در مقایسه با ارتفاع کیم درگاه‌های ورودی، نشان از دو مرحله شناخت و سلوک انسان دارد؛ اول، بیکران بودن عوالم روحانی؛ و دوم، فروتنی و تعظیم انسان در همه احوال. در اسلام، طبیعت به عنوان آیه و تجلی مطرح است؛ در واقع در دین اسلام، عناصر چنان بی‌واسطه به وجود خالق توانا اظهار دارند که می‌توان آن‌ها را «آیه» نامید (نقی‌زاده، ۱۳۸۷: ۵۳). در فلسفه اسلامی نیز طبیعت و انسان مخلوق خداوند هستند و انسان موجودی طبیعی است که نزدیک‌ترین نمود جهان معنوی در طبیعت و در ارتباط مستقیم با آن جهان است؛ به علاوه، ارزش خلیفه‌اللهی و نقش محوری انسان روی زمین، او را واسطه فیض به طبیعت ساخته است. طبیعت به واسطه انسان معنوی از حیات معنوی برخوردار می‌شود (نصر، ۱۳۹۲: ۱۰۹). در موضوع پیوند انسان و طبیعت نیز میان انسان‌شناسی اسلامی و انسان‌گرایی غربی تفاوت ظریفی وجود دارد؛ چنان‌که با فراموشی بهشت و عوالم ملکوتی در قرون وسطی، انسان زمین‌جدیدی را یافت که آن را «جهان» نامید و نه «طبیعت» (همان: ۲۰۴) و این جهان جدید، جهانی در معنای کیهان و عالم هستی نبود. هم‌چنین انسان اثر هنری متعالی است که به دست خداوند خلق شده و در عین حال، خود هنرمندی است که به تقلید از قدرت خلاق آفریدگارش، هویت خداگونه خود را محقق می‌سازد و فعلیت می‌بخشد. اما اگر انسان متجدد هنری را خلق می‌کند، نه از روی تقلید از خالق، که از روی رقابت با خداست؛

بنابراین طبیعت‌گرایی در هنر انسان مدرن تلاشی برای تقلید از صورت خارجی طبیعت است، درحالی‌که در هنر اسلامی، تقلید از طبیعت تنها در شیوه اجراست و هدف آن، بیان حقایقی از عالم ملکوت است (همان: ۲۹۴). مکاتب هنری واقع‌گرایی (رنالیسم)^۴ و طبیعت‌گرایی (ناتورالیسم)^۵ در هنر غرب از اندیشه تقلید از صورت خارجی طبیعت ناشی شده‌اند؛ درحالی‌که نگارگری اسلامی ایران، کمتر به نمایش صورت ظاهری طبیعت می‌پردازد.

تیتوس بورکهارت نیز نگارگر شرقی را این‌گونه توصیف می‌کند: «هنرمند شرقی هرگز در بند آن نیست تا آنچه می‌بیند را نمودار سازد. وی سخت بر بیهودگی چنین کوششی آگاه است و از این جهت تقریباً آگاهی او بر نارسایی و ناپختگی کودکانه آثارش خود کمال هنرمندی است» (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۴۴).

بنابراین در مبانی دینی و عرفانی اسلامی، پس از رابطه انسان با آفریدگار و کمال، رابطه انسان با طبیعت اهمیتی درخور توجه دارد؛ چنان‌که نشانه‌ها و مظاهر آن در ادبیات، هنر و معماری اسلامی پرشمار است. به تبع آن، نگارگری ایرانی نیز در صورت و قالب، از طبیعت و عناصر طبیعی و پدیده‌های آن بهره‌های فراوان گرفته است. نگارگری ایرانی، به دلیل خصوصیات معیاری آن می‌تواند برای بیان شهود عرفانی مورد استفاده قرار گیرد (بورکهارت، ۱۳۵۵: ۲۸). به نظر می‌رسد نوع نگرش و اعتقاد به جایگاه انسان-طبیعت و آفریدگار این دو در جهان بینی اسلامی، به واسطه ادبیات به نگارگری ایران راه یافته و در نگرش هنرمندان نگارگر، این وجوه از مراتب هستی تقویت شده است. چنین رویکردی به انسان و طبیعت و خالق آن‌ها در نگاره‌های نسخ مختلف کیله و دمنه (تصویر ۴)، مقامات حریری (تصویر ۵)، منافع الحیوان ابن بختیشوع و هم‌چنین در تشعیر و تذهیب نسخ خطی (تصویر ۶) نشان داده شده است. به نظر می‌رسد در این نگاره‌ها، بهره‌گیری از عناصر و پدیده‌های طبیعت به شیوایی بیان و کمال معنا یاری رسانده است.

تصویر ۴. شیر و دمنه، کیله و دمنه بیدپای، احتمالاً سوریه، ۵۹۶ تا ۶۱۶ ه‍.ق.، کتابخانه ملی پاریس (آزند، ۱۳۸۹: ۹۹).

تصویر ۵. جنگل و حیوانات، جزیره شمالی، مقامات حریری بغداد، ۶۳۶ هـ.ق.، کتابخانه ملی پاریس (تالپوت راپس، ۱۳۹۰: تصویر ۱۰۷).

تصویر ۶. طراحی با پیکره‌های انسانی و حیوانی خیالی، هرات، ۸۵۴-۸۰۲ هـ.ق.، مجموعه دی‌یتس برلین (آژند، ۱۳۸۹: ۲۷۸).

رنگ در هنر اسلامی و در نگارگری اسلامی ایران

رنگ از عناصر اصلی بصری در هنر اسلامی است و تفاوت‌ها و ویژگی رنگ‌ها از تدابیر و حکمت‌های خداوندی بوده و به درک و شناخت انسان از جهان یاری نموده است، چنان‌که «خُر عاملی» به نقل از اصول کافی «شیخ کلینی» در کتاب کلیات حدیث قدسی در باب اول درباره حدیث‌هایی که در شأن حضرت آدم علیه السلام آورده است: «و کذلک ارادت فی تدبیری بعلمی النافذ فیهم خالفت بین صورهم و اجسامهم و الوانهم و اعمارهم و ارزاقهم و طاعتهم و معصیتهم»^{۱۶} (خُر عاملی، ۱۳۷۱: ۸). تفاوت رنگ اجسام به عنوان عاملی برای شناخت انسان از پیرامون خود و تمایز نیکی از زشتی، کارکردهای روانی ویژه‌ای دارد.

به عقیده بورکهارت: «رنگ‌ها از غنای درونی روشنایی داستان می‌زنند، چون به روشنی رویاروی دیده بدوزند کورکننده است و با توازن و هماهنگی رنگ‌هاست که به سرشت راستین آن پی می‌بریم که همه پدیده‌های دیدنی را خود جلوه‌گر می‌سازد» (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۸۸). از دیدگاه سیدحسین نصر، آفتاب درخشان فلات ایران، رنگ‌ها را درخشان‌تر و تندتر ساخته و حساسیت روح آدمیان را نسبت به رنگ افزایش داده است. آمیختن رنگ‌ها در هنر، به تعبیری کیمیاگری است که تبدیل جوهری می‌کند و شیئی را به شیئی دیگر مبدل می‌سازد. هر رنگ، دارای تمثیل خاص خود است. چنان‌که برخی عرفا و شعرا مانند حکیم نظامی، مستقیماً به آن اشاره کرده‌اند و نیز هر رنگ سنخیتی با یکی از احوال درونی انسان و روح او دارد و استفاده از آن در جوانب مختلف زندگی، اثری عمیق در روحیه مردمان داشته و دارد (نصر، ۱۳۸۳: ۵). در بسیاری از نمونه‌های معماری و هنر اسلامی، از کاشی‌کاری‌های نمای درونی و بیرونی یک مسجد تا نقاشی روی ظروف سفالی یا بدل چینی و نگاره‌های یک نسخه خطی، رنگ‌های درخشان و سرزنده با اثرات روانی و مفاهیم دینی و عرفانی به کار رفته است.

در عرفان اسلامی، رنگ‌ها اصلی‌ترین حلقه واسط بین نور و تجلی آن هستند، «نور بُعد لطیف رنگ است، نور و رنگ هردو از جنس واحد هستند و نور راز پنهان رنگ‌ها را دربر دارد (کرین، ۱۳۸۷: ۱۹۵). به تعبیری، رنگ‌ها آینه عالم وجودند. برتر از همه، رنگ سپید نشانه‌ای از «وجود مطلق» است و اصل و اساس مراتب هستی که همه رنگ‌ها را به هم پیوند می‌زند و پست‌تر از همه، رنگ سیاه، نشان نیستی است. میان نور و ظلمت یا سپیدی و سیاهی، طیف رنگ‌ها هم‌چون مراتب هستی قرار گرفته‌اند» (نصر، ۱۳۷۰: ۶۸)؛ بنابراین رنگ‌ها با مفاهیم و معانی ویژه‌ای همراهند و هنرمند مسلمان با آگاهی از مفاهیم روان‌شناختی رنگ به گزینش و چینش آن‌ها در اثر خود پرداخته تا به واسطه آن‌ها، عناصر و مفاهیمی از جهان بینی اسلامی را یادآوری کند. به بیان دیگر، رنگ‌ها در هنر و معماری اسلامی، به ویژه رنگ‌های طلایی، آبی کبود و فیروزه‌ای، صرفاً از وهم و تخیل هنرمند سرچشمه نگرفته است؛ بلکه نتیجه رویت و شهود، واقعیتی است عینی که فقط از شعور و آگاهی هنرمند برآمده است (نصر، ۱۳۷۳: ۸۵). رنگ در نگارگری ایرانی نیز از ویژگی‌های بنیادین محسوب می‌شود و کارکرد آن، هم‌چون دیگر گونه‌های هنر و معماری اسلامی، نمادین و تمثیلی است و فرم را برای رساندن مفهوم و یا حقیقتی معنوی یاری می‌دهد.

نگارگران ایرانی، رنگ‌های اصلی و فرعی را با همان درجه خلوصی که از طبیعت پیرامون خودشان می‌گرفتند، در نگاره‌های خود به کار می‌بردند و اگر رنگ موردنظر را در طبیعت پیرامون پیدا نمی‌کردند، با ترکیب رنگ‌های گوناگون آن را می‌ساختند (خوش‌نظر، ۱۳۸۸: ۷۵). بسیاری از درجات رنگی در نگارگری ایران روشن هستند، بدین معنا که در فام^{۱۷} و خلوص^{۱۸}، همواره رنگ‌ها درخشان و سرزنده و عمدتاً مکمل یکدیگرند و در درجه یا ارزش رنگ^{۱۹}، عمدتاً رنگ‌هایی با درجات روشن در نگاره‌ها به کار رفته است. رنگ‌های درخشان، خالص و زنده در نگاره‌های «گریز حضرت یوسف از زلیخا» (تصویر ۷)، «حضرت محمد صلی الله علیه و آله با صحابه خود» (تصویر ۸)، «معراج پیامبر صلی الله علیه و آله»

(تصویر ۱۱)، «بزم شبانه در کاخ» (تصویر ۱۴) که همگی در ایران نقاشی شده‌اند، برگرفته از این رویکرد ایرانیان به رنگ و تأیید نظر نصر درباره رنگ است. درمقابل، نگاره‌های «شیر و دمنه» (تصویر ۴) و «جنگل و حیوانات، جزیره شمالی» (تصویر ۵) و نگاره‌های دیگر متعلق به بغداد، شام و سرزمین‌های دیگر از رنگ‌هایی کدر، ناخالص و با تضاد کم بهره گرفته‌اند.

به‌کارگیری رنگ سبز و سرخ در لباس یوسف و زلیخا (تصاویر ۷ و ۸)، به‌عنوان نمونه‌ای از جایگاه تمثیلی رنگ در نگارگری ایرانی، با مفاهیم روان‌شناختی و شخصیتی پیکره‌ها ارتباط دارد. رنگ سرخ بر تن زلیخا، رنگی مادی و سرشار از جاذبه جنسی است و در القاء حرکت تهاجمی او نقش بسیاری دارد. رنگ سبز که نشان از دانش، ایمان و تقدس دارد، برای جامه یوسف به‌کاررفته است. از منظر عرفانی نیز سبز، نشانی از حیات و سرزندگی دل است و دل هم‌ارز عرش؛ سبز، آخرین رنگی است که باقی می‌ماند و از برکت همین رنگ برای سالک ترقی به وجود می‌آید (شکاری‌نیری، ۱۳۸۲: ۹۴). در نگاره حضرت محمد ﷺ با صحابه خود (تصویر ۹) نیز رنگ سبز با بیان و کارکرد نمادین خود، هم به‌عنوان رنگ لباس‌ها و هم رنگ غالب در عناصر معماری تصویر به‌کاررفته است تا مرتبه معنوی عظیم پیامبر اسلام ﷺ را نشان دهد. هم‌چنین در نگاره شاگرد و معلم (تصویر ۱۰) رنگ فیروزه‌ای که از ترکیب سبز و آبی به دست می‌آید، برای لباس معلم به‌کاررفته تا کمال، علم، ایمان، تقدس و مرتبه معنوی والای او را القا کند؛ چراکه رنگ آبی نیز همانند سبز، نشانی از معنویت، ابدیت، کمال، ثبات و آرامش است و رنگ فیروزه‌ای ویژگی‌های کمابیش مشابهی با دو رنگ سازنده‌اش، یعنی آبی و سبز دارد. درمقابل برای لباس شاگرد، رنگ سرخ گزیده شده تا جوانی و عدم رشد و مرتبه معنوی کمتر شاگرد را نمایش دهد.

تصویر ۷. نگاره‌ای از بوستان سعدی (مرقوم کمال الدین بهزاد): گریز حضرت یوسف از زلیخا، هرات، ۸۹۳ ه.ق. (پاکباز، ۱۳۸۵: ۱۰۲).

تصویر ۸. بخشی از تصویر ۷ (پاکباز، ۱۳۸۵: ۱۰۲).

تصویر ۹. حضرت محمد ﷺ با صحابه خود، حیرت‌الابرار «امیرعلیشیرنوائی»، بهزاد، هرات، ۸۹۱ هـ.ق. (آژند، ۱۳۸۹: ۲۹۷).

تصویر ۱۰. شاگرد و معلم، کتاب دیوسکوریدوس، عراق یا سوریه، ۶۲۶ هـ.ق.، کتابخانه موزه توپقاپی سرای استانبول (همان: ۱۲۱).

شعر در هنرهای اسلامی و نگارگری ایران

ایرانیان از شاعرترین ملل جهان بوده و هستند؛ چنان‌که شاید شعر فارسی، جهانی‌ترین هنر این سرزمین باشد. از طرفی، شعر در حیات مردمان ایران محدود به ادبیات منظوم نبوده؛ بلکه جزئی از زندگی بوده و بسیاری دیگر از جوانب حیات از خصلت شاعرانه برخوردار است. شعر، بیان عمیق‌ترین تجلیات روح و فکر ایرانیان و وسیله انتقال ظریف‌ترین و لطیف‌ترین جوانب میراث و فرهنگ این سرزمین بوده است (نصر، ۱۳۸۳: ۶). «شعر فارسی طنین قرآن مقدس را در ذهن آفرینندگان خود، در قالب وزن و قافیه تداوی می‌کند» (بورکهارت، ۱۳۷۶: ۸۰). به عقیده بورکهارت: «ادبیات عرصه‌ای مهم برای درک ارتباط میان هنر و معنویت اسلامی فراهم می‌کند» (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۱۰۲). نسبت معنا با بیان، سبب شده عالی‌ترین و پیچیده‌ترین معانی و رموز وجود در بیان بروز یابد. از این رو شعر در مقام والاترین جلوه‌های هنری ظهور می‌یابد و نگارگری اسلامی ایران بیان خود را بر محور بیان شعر قرار می‌دهد تا از این طریق همواره رابطه مستقیم با تفکر را حراست کند. نگارگران بزرگی چون: «کمال الدین بهزاد»، «سلطان محمد»، «آقامیرک» و «میرسیدعلی» با انتخاب بیانی متناسب با حکمت اسلامی و هماهنگ با شاعران و خطاطان، بیانگر جلوه‌های گوناگون معرفت بوده‌اند. گستره وسیع ادبیات فارسی احتمالاً می‌توانسته اصول زیبایی‌شناختی یا آرمانی هنری را در اختیار نقاش قرار دهد (آرنولد و همکاران، ۱۳۸۷: ۲۱۷۲)؛ از سوی دیگر، شعر در هر زمان محصول نگرش و جهان‌بینی افراد جامعه بوده است. چنین نگرشی که عمده‌تأ برپایه باورها و هنجارهای دینی شکل گرفته، نه فقط در شعر که در تمام وجوه زندگی جاری بوده است؛ بنابراین نشانه‌های این نگرش و جهان‌بینی در هنر و معماری اسلامی، همانند شعر رخ نموده است.

تصویر ۱۱. نگاره خسرو بر در قصر شیرین، از یک نسخهٔ خمسۀ نظامی، مکتب ترکمن، تبریز، اواخر قرن نهم ه‍.ق.، ۱۹ در ۲۹ سانتی‌متر (کن‌بای، ۱۳۸۷: ۷۴).

با این تعابیر، ادبیات به عنوان روح جاری در جامعه ایرانی، نقش بنیادینی در مسیر هدایت و شکل بخشیدن به ماهیت هنر اسلامی ایران، به ویژه نگارگری داشته و به وضوح می توان دید که جهان بینی و نگرش دینی و اعتقادات گروهی و جمعی مکاتب فلسفی، عرفانی و حکمی، در جریان پویایی و پیشرفت ادبیات ایرانی نقش زیادی داشته است. ادبیات نیز در این روند، در شکل گیری و تغییرات اساسی هنر نگارگری در ایران بعد از اسلام، به نوبه خود سهیم بوده است.

بدین وصف این ویژگی، یعنی ارتباط بین شعر و ادبیات با هنرهای اسلامی در نگارگری ایرانی نیز از روزگار گذشته تا دوران اخیر ملاحظه می شود. در «نگاره خسرو در مقابل قصر شیرین» (تصاویر ۱۱ و ۱۲)، بین شعر و نگارگری ارتباط نزدیکی وجود دارد و نگارگر، داستان شعری را بی کم و کاست با نقش و رنگ به تصویر درآورده است. گنجانده شدن شعر در متن نگاره نیز به این ارتباط کمک بیشتری نموده است. در این تصویر، افزون بر ارتباط بین شعر و نگارگری، پیوند نزدیکی بین نگارگری ایرانی و هنر خوشنویسی وجود دارد. هنر خوشنویسی در ایران به عنوان هنری مقدس، جایگاه رفیعی را در بین همه هنرهای اسلامی دارا بوده و هست؛ به ویژه آن که نخستین جلوه های هنری کتاب وحی قرآن با هنر خوشنویسی رخ نموده است. در دوران اسلامی، هنرمندان خوشنویس و نگارگر در کارگاه های مصورسازی کتب ادبی و علمی، در کنار یکدیگر مشغول به کار بودند؛ زیرا درون مایه ای که نگارگر به آن می پرداخت، از اساطیر و تاریخ کهن سرچشمه می گرفت و نمایانگر خاطره قومی، آرمان معنوی و روح فرهنگی جاری در ادب پارسی بود؛ به گونه ای که صورخیال شعر فارسی و نگارگری ایرانی در هماهنگی کامل بودند (پاکباز، ۱۳۸۶: ۶۰۰-۵۹۹). دوره شکوفایی نگارگری ایرانی، آغازی بر فرآیند زدودن تأثیرات بیگانه و پالایش مکتب های نقاشی ایرانی بود؛ این دوران از سده هفتم تا یازدهم ه.ق. یعنی از روزگار سلطه مغولان بر ایران تا حکومت جلایری، عصر تیموری و سپس تا سال های اوج قدرت صفوی جریان داشت. با پشتیبانی پادشاهان و امیران و با برپایی کارگاه های درباری، نقاشان این دوران به تصویرسازی آثار شعر و ادب پارسی پرداختند (همان: ۵۷۶).

تصویر ۱۲. بخشی از تصویر ۶ (کن بای، ۱۳۸۷: ۷۴).

تبادل بین صورت، بیان و معنا در هنرهای اسلامی و نگارگری ایران

در فرهنگ ایرانی، همواره تعادلی بین عالم صورت و معنا یا جهان مادی و معنوی وجود داشته که در خود انسان کامل، متجلی شده است. انسانی که پایش بر فرش و سرش ساییده عرش است و تعادل تام بین عالم مادی و معنوی ایجاد کرده و در هماهنگی با محیط طبیعی خود به سر می برد و آرامش درونی او در عین تکاپوی بیرونی در صلح و صفای حیات جامعه انسانی منعکس است، با تسلط بر نفس خویش بر کون و مکان نیز حکم فرماست. تعادل بین درون و برون، زمین و آسمان، جلوه‌ای است از ارتباطی که در فرهنگ ایران بین وحدت و کثرت وجود داشته است. نه تنها از لحاظ عرفانی و فلسفی، کثرت تجلی وحدت و وحدت منشأ کثرت است، که از دید فرهنگی نیز ایران همواره بین کثرت نفوذهای فرهنگی و مکتب‌های گوناگون، یکپارچگی و وحدتی ستایش‌انگیز پدید آورده و این وحدت به نوبه خود سرچشمه نهرهای پرفیض به سوی عالم کثرت و دنیاهای متفاوت در شرق و غرب شده و از شاخه هر نهری، نهال‌های بسیار سیراب گشته و ثمرات آن، قوت حیات فرهنگی و معنوی جهانیان شده است (نصر، ۱۳۸۳: ۷-۶). از نظر سنت‌گرایان، هنر اسلامی، هنری انتزاعی، نمادین، رمزگونه و معنادار است؛ انتزاعی است چون مسلمانان نمی‌توانستند اساسی‌ترین اعتقاد خود، یعنی توحید را به صورت تصویری و شمایل‌نگاری بیان کنند: «اسلام مبتنی بر وحدانیت خداوند است که با هیچ تصویری قابل نمایش نیست» (Burckhardt, 2001: 135).

هنرمندان قدیم که نسبت نزدیک‌تری با سنت الهی داشته‌اند، صورت را همانند ظرفی از اسرار برای بیان معانی و حقایقی قرار داده‌اند که آدمی را متذکر به کلام الله کند و این معنا را فقط آشنایان به این راه ادراک می‌کردند.

تا نگردي آشنا زين پرده رمزي نشنوي
گوش نامحرم نباشد جاي پيغام سروش
(دیوان حافظ)

هنر اسلامی، نتیجه تجلی توحید در ساحت کثرت است. این هنر به شیوه‌ای ناپیدا منعکس‌کننده احدیت، اتکای همه کثرات به احد، فرع بودن عالم و صفات ایجابی، وجود تمامی موجودات یا خلقتی است که خداوند در قرآن کریم درباره آن می‌فرماید: «ربنا ما خلقت هذا باطلا»؛ بنابراین هنر اسلامی، حقایق و افعال ازلی را در ساحت عالم طبیعی که مستقیماً به وسیله حواس ادراک‌پذیر است، ظاهر می‌سازد و این نردبانی است برای سفر نفس از دیدنی و شنیدنی به آن نادیدنی (نصر، ۱۳۷۵: ۴۷). بورکهارت نیز در هنگام تفسیر صفات نوعی و اعیان ثابته در نگاره‌های ایرانی و وجود شهود عرفانی در آن‌ها، تحلیل خود را تنها به مینیاتورهایی هم‌چون نگاره‌های معراج که دارای موضوعی دینی است، معطوف می‌نماید: «مینیاتور ایرانی، به دلیل خصوصیات معیاری آن می‌تواند برای بیان شهود عرفانی مورد استفاده قرار گیرد... نظر ما در اینجا مینیاتورهای خاصی است که موضوع دینی دارد، به طور مثال مینیاتورهایی که معراج پیغمبر را به آسمان نشان می‌دهد» (بورکهارت، ۱۳۷۶: ۴۵). بورکهارت عقیده دارد که زیباترین و روحانی‌ترین مینیاتوری که تاکنون در این زمینه به دست آمده، آن است که جزو نسخه خمس نظامی است و میان سال‌های ۴۳-۱۵۲۹ م. در دوره صفویه مصور شده است. در این مینیاتور، ابرهای پیچ‌درپیچ به سبک مغولی و فرشتگان مجمر به دست، تلاقی اعجاب‌انگیز میان دین بودا و اسلام را نشان می‌دهد (بورکهارت، ۱۳۵۵: ۲۸).

هنر نگارگری ایران در دوران اسلامی نیز آنجاکه به رویدادها و آموزه‌های عرفانی، فلسفی و دینی پرداخته تا حقایقی از عالم معنا را بازگو کند، از فرم و صورتی بهره برده که تجلی روح حاکم بر دین اسلام است؛ بنابراین نگارگری ایران واسطه‌ای است برای درک عمیق‌تر حقیقت درونی وحی الهی. در نگاره معراج حضرت محمد ﷺ عالم ملکوت یا معنا با صورت‌هایی ظاهری و دنیوی در قالب عالم ملک نمایش داده شده و با بهره‌گیری از عناصری دوگانه، تعادلی میان صورت و معنا

به وجود آمده است تا حادثه‌ای مهم برای همگان درک پذیر شود (تصویر ۱۳)؛ چراکه جمع اعداد یا ترکیب عناصر متضاد نیز به ایجاد تعادل منجر می‌شود.

تصویر ۱۳. معراج پیامبر ﷺ، خمسۀ نظامی، هفت پیکر شاه طهماسب، ۹۵۰-۹۴۶ هـ.ق.، لندن، موزۀ بریتانیا (شایسته فر، ۱۳۸۴: ۱۴۲).

فضاسازی در هنرهای اسلامی و نگارگری ایرانی

فضای مینیاتور فضای عالم مثال است. آنجا که اصل و ریشه صور طبیعت و اشجار و گل‌ها و پرندگان و نیز پدیده‌هایی که در درون روح انسان متجلی می‌شود، از آن سرچشمه می‌گیرد. این عالم خود هم ورای جهان عینی مادی است و هم در درون نفس انسان. «این عالمی است که بارها شعرای عارف پیشۀ ایران هم چون مولانا به شرح آن پرداخته‌اند. مینیاتور تصویر عالم خیال است به معنی فلسفی آن» (نصر، ۱۳۷۳: ۸۵). به عقیده نصر: «فضا در مینیاتور ایرانی، در واقع نمودار این فضای ملکوتی است و اشکال و الوان آن جلوه‌ای از اشکال و الوان همین عالم مثالی است» (همان، ۸۳). بورکهارت نیز در این باره معتقد است: «یکی از موضوع‌های اصلی نگارگری ایرانی چشم‌انداز تغییر شکل یافته است که رمز و تمثیل «بهشت زمینی» و «وطن آسمانی» است؛ آن چشم‌اندازی است بی سایه که در آن هر چیزی از جوهری بی‌غایت لطیف و پُر ارج ساخته شده است» (بورکهارت، ۱۳۵۵: ۲۷).

از دیدگاه نصر نیز نگارگری ایرانی، با پیروی کامل از مفهوم گسسته فضا، سطح دو بعدی نگاره‌ها را به تصویری از مراتب وجود تبدیل کرده تا بیننده را از افق حیات عادی و وجدان روزانه

خود به مرتبه‌ای عالی‌تر از وجود و آگاهی ارتقاء دهد و او را متوجه جهان مافوق جهان جسمانی سازد. لیکن دارای زمان و مکان و رنگ‌ها و اشکال خاص جهانی که در آن حوادث رخ می‌دهد، نه به گونه‌ی مادی. همین جهات است که حکمای اسلامی و به‌ویژه ایرانی آن را عالم خیال و مثال و یا عالم صور معلقه خوانده‌اند (نصر، ۱۳۷۳: ۸۲). بورکهارت در جایی دیگر می‌گوید: «آنچه به مینیاتور زیبایی بی‌نظیر می‌بخشد، گذشته از صحنه‌هایی که تجسم می‌کند بیشتر وابسته به فضای شاعرانه‌ی زیبا و ساده‌ای است که آن‌ها را از لطف لبریز می‌سازد» (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۴۳). بنابراین در نگارگری ایران برخلاف نقاشی اروپا، کل در آن واحد به چشم نمی‌آید. نگاه از جزئی به جزئی دیگر و از نقشی به سوی نقش دیگر می‌رود و به تدریج وارد فضای دوبعدی نگاره می‌شود. این سیر همواره سه مرحله دارد: فضای بیرونی، فضای واسط، فضای درونی. سلسله‌مراتب مشاهده و درک فضا در حرکتی حلزونی شکل میل به مرکز درونی دارد و وقتی نگاه به نقطه‌ی مرکزی رسید، از درون به بیرون و بالعکس حرکت می‌کند؛ بدین سان، فضا هم دوبعدی است و هم عمق دارد، هم یکپارچه است و هم ناپیوسته. امور و وقایع مختلف پیوستگی زمانی و مکانی ندارند، اما ناظری آگاه همه چیز را در آن واحد می‌بیند. این نوع فضاسازی چندساحتی که متأثر از بینشی عرفانی است، اوج کمال و انسجام نظام زیبایی‌شناختی نگارگری ایرانی را نشان می‌دهد (پاکباز، ۱۳۸۵: ۹۳). این ویژگی فضا در نگاره‌ی هجوم جماعت بر مرد جوان (تصویر ۱۴)، با جاگیری درست پیکره‌ها در فضای نگاره و بهره‌گیری از رنگ‌های روشن و زنده کامل شده است. تمام رخدادها در این نگاره، هم‌زمان و در یک فضا اتفاق افتاده است و نشان از بینش عمیق تصویرسازی براساس فضاسازی چندساحتی در نگاره‌های ایرانی دارد.

تصویر ۱۴. هجوم جماعت بر مرد جوان، هنرمند نامعلوم، گلستان سعدی (۲۱۶۱)، سده ۱۰ ه.ق.، کاخ گلستان (موزه‌ی هنرهای معاصر ایران، ۱۳۸۴: ۱۴۷).

در تصویر ۱۵، با استفاده از تعادلی غیرقرینه بر جذابیت بصری نگاره افزوده شده است، از یک سو اجزاء تصویر در تعادل و موزانه‌ای کامل با یکدیگر قرار دارند و از سوی دیگر، قرینگی کامل در نگاره دیده نمی‌شود؛ هم‌چنین جاگیری عناصر نگاره چنان است که نگاه بیننده به تک‌تک اجزاء نگاره هدایت می‌شود و سپس در سیری حلزونی شکل به نقطه مرکزی می‌رسد. در نقطه مرکزی، قرارگیری فرمی دایره‌ای شکل مفهوم کمال و ابدیت و مرکزیت را القا می‌نماید و سپس نگاه بیننده به سمت بالا و رأس گنبد هدایت می‌شود؛ بنابراین با وجود صورت دوبعدی نگاره، چیدمان عناصر به گونه‌ای است که فضایی چندساحتی را به نمایش می‌گذارد.

تصویر ۱۵. مجلس دانشوران، مکتب شیراز، ۸۳۱ هـ.ق.، کتابخانه دانشگاه استانبول (آژند، ۱۳۸۹: ۴۴۹).

عدم بُعدنمایی در نگارگری اسلامی ایران

به عقیده نصر، نگارگری ایران دارای حرکتی میان فضای دوبعدی و سه بعدی و از افقی به افق دیگر است و هیچ‌گاه این حرکت به فضای سه بعدی محض پایان نمی‌یابد؛ زیرا اگر چنین بود، از عالم ملکوت سقوط می‌کرد و به تصویر عالم ملک و تکرار پدیده‌های طبیعت یا همان طبیعت‌گرایی

تبدیل می‌شد. نگارگری ایران با باقی‌ماندن در سطح و افقی غیر از افق جهان مادی، در عین داشتن حیات و حرکتی خاص خود، جنبه عرفانی و شهودی دارد و نوعی شادی و سرور در بیننده ایجاد می‌کند. مانند قالی بافی و باغ اخیلا ایرانی، نگارگری به منزله تذکری از واقعیتی است که ماورای محیط دنیوی و عادی حیات روزانه بشری قرار دارد (نصر، ۱۳۷۳: ۸۵). علت این که مینیاتورهای ایرانی از چشم‌اندازهایی که در انسان توهم فضای سه‌بعدی را ایجاد می‌کند، استفاده نکرده و یا از ترسیم بدن انسان به صورت سایه روشن اجتناب ورزیده، صرفاً ساده‌لوحی و یا جهل نسبت به روش‌ها و وسایل بصری نبوده است (بورکهارت، ۱۳۵۵: ۲۵). احتراز از نشان دادن دورنماهای سه‌بعدی، اشاره به عالمی است غیر از عالم سه‌بعدی مادی که ظاهرینان ممکن است تصور کنند (نصر، ۱۳۷۳: ۸۲). بورکهارت نیز معتقد است نگارگری ایرانی برخلاف این گسترش هنر جدید اروپایی (سه‌بعدنمایی) و با وجود ضعف‌های نادر آن، نمودار یک وجهه نظر طبیعی و واقعی از اشیاء است. آن به معنای سنتی کلمه «واقع‌گرا» به این معنی که ظواهر حسی آن، شدیداً برای بازتاب ذات حقیقی اشیاء است (بورکهارت، ۱۳۵۵: ۲۸)؛ بنابراین نگارگری ایرانی در دوران اوج خویش، همیشه از این الگو پیروی کرده و بر مبنای نوعی واقع‌بینی که از خصوصیات و ویژگی‌های آیین اسلام و نیز هنر اسلامی است، هیچ‌گاه طبیعت دوبعدی سطح کاغذ را از بین نبرده تا آن را سه‌بعدی جلوه دهد. از سوی دیگر، عالم ذهنیات را در سطح دوبعدی به نمایش می‌گذارد تا از عالم محسوسات متمایز گردد. در تصویر ۷، گریز حضرت یوسف از زلیخا در فضایی چندساحتی و دور از قواعد بعدنمایی نشان داده شده است؛ هم‌چنین در نگاره‌های «گدا بر در مسجد» (تصویر ۱۶) و «بزم شبانه در کاخ» (تصویر ۱۷) نگاره‌ها هم در سطوحی تخت و دوبعدی نشان داده شده‌اند و هم در فضایی سه‌بعدی و با پدیداری فضایی چندساحتی، حرکت میان مراتب عالم حس و ذهن شکل گرفته است. نظرگاه بورکهارت پیرامون نگارگری - به‌ویژه نگارگری ایرانی - بسیار جالب توجه و تأمل‌برانگیز است: «کلاً مینیاتور ایرانی - که در اینجا بهترین نمونه‌های آن را بررسی می‌کنیم - در پی آن نیست

تصویر ۱۶. گدا بر در مسجد، بوستان سعدی، رقم بهزاد، هرات، ۸۹۴ ه.ق.، دارالکتب مصر در قاهره (صدری، ۱۳۸۶: ۳۳).

تصویر ۱۷. بزم شبانه در کاخ، خمسۀ نظامی، تبریز، ۹۴۹-۹۴۶ هـ.ق.، منسوب به میرسیدعلی، موزۀ هنری فاگ هاروارد (آژند، ۱۳۸۹: ۵۵۶).

که جهان مادی عادی را آن‌گونه که به حواس می‌آید با همه ناهمانگی‌ها و درشتی‌ها و تصادفات نامطبوع آن مجسم کند؛ بلکه غیرمستقیم خواهان توصیف «گوهر دگرگون نشدنی» یا الاعیان الثباته است. در این نقاشی، اسب یکی از افراد نوع خویش نیست؛ بلکه اسب ممتاز عالم مثل است. مینیاتور ایرانی چنین جهانی را می‌پردازد. هرگاه «گوهر دگرگونی نشدنی» یا الاعیان الثباته مورد نظر باشد مثل آن را نمی‌توان به حواس دریافت، زیرا که از مرز شکل و صورت بیرون است با این همه آثار آن در عالم تصور و تفکر قابل انعکاس و تصویر است؛ مانند عالم رؤیا، ولی نه عالم خواب و بیداری ناشی از بی‌حالی. این چنین عالمی در زیباترین مینیاتورها نگاشته شده است. مانند رویایی آشکار و عالمی شفاف که پنداری از درون بر آن پرتو افکنی می‌شود» (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۴۴). بورکهارت نقوش مینیاتور ایرانی را تصویر اعیان ثابته می‌داند و اعیان ثابته در عرفان اسلامی، بیان‌گر عالم دوم یا تعیین دومی است که حقیقت موجودات در ظرف علم حضوری حق قرار دارند.

از نظر نصر نیز فضای نگارگری ایرانی «غیرمادی و غیرجسمانی» است (نصر، ۱۳۷۳: ۸۰). وی اشاره می‌کند که برای نمودار ساختن بُعد متعالی فضای ملکوتی باید یکسره از بازنمایی فضای عادی عالم مادی و جسمانی دست شست؛ زیرا «دیگر نمی‌توان توسط همین آب و رنگ و شکل و صورت که در دست نقاش است انسان را از فضای عادی به بُعد عالی و فضای ملکوتی ارشاد کرد» (همان). نصر در اینجا تأکید می‌کند که این موضوعات «به واقعیتی ماوراءتاریخ سوق داده شده و جنبۀ عرفانی و فلسفی به خود گرفته است» (همان: ۸۳). نصر می‌گوید: «سروکار مینیاتورهای ایرانی با عالم مادی و محسوس نیست، بلکه با آن عالم برزخی و مثالی است که مافوق عالم جسمانی قرار گرفته و اولین قدم به سوی مراتب عالی‌تر وجود است» (همان).

به این ترتیب، نگارگری ایرانی به واسطه ویژگی‌هایی چون فقدان سه بعدنمایی در خود و همچنین داشتن رنگ‌های تخت و درخشان به صورت رمزی، نور منتشر و فضا سازی چندساخته و فضای عرفانی حاکم بر آن و تأثیر عالم خیال بر این هنر، ارتباطی که بین نگارگری ایرانی با دیگر هنرهای اسلامی وجود دارد مانند خوشنویسی و کتاب‌آرایی و همچنین ارتباط عمیقی که با شعر و ادبیات ایرانی دارد و داشتن تعادل بین صورت، بیان و معنا باعث شده که این هنر - نه به صورت مقدس ولی - به عنوان یک هنر دینی در مسیر اندیشه و عرفان اسلامی قرار دهد.

نتیجه‌گیری

هنر اسلامی، هنری است در مسیر حقیقت اسلام تا به این واسطه، هدایت‌گر انسان در مسیر تکامل معنوی خود باشد. نگارگری ایران هم مانند معماری، هنرهای کاربردی و انواع هنرهای تجسمی پس از اسلام، صورت‌های پرشماری را از نقش مایه‌های هنری قبل از اسلام گرفته و به آن‌ها بیان و معنایی نو داده است. طبق نظریات اندیشمندان سنت‌گرایی چون تیتوس بورکهارت و سیدحسین نصر، در پدیداری این بیان و مفهوم نو، عناصری مانند: فرم یا صورت، رنگ، فضا سازی و بهره‌مندی از نوشتار (در قالب شعر) نقش بسزایی در نگارگری ایران ایفا کرده‌اند. بهره‌گیری از صورت‌های طبیعی در نگارگری، اگرچه به دوران پیش از اسلام بازمی‌گردد؛ اما نگارگری ایرانی برپایه اندیشه‌های عرفانی و دینی اسلام تنها به نمایش صورت ظاهری طبیعت نپرداخته و با ترکیب فرم‌های ملموس و غیرملموس، پا را فراتر از طبیعت مادی می‌گذارد.

رنگ‌ها نیز با کارکرد نمادین و مفاهیم روان‌شناختی خود، در نگارگری ایران، به القای مفاهیم عرفانی و دینی اسلام یاری رسانده‌اند. پرکاربردترین رنگ‌ها در نگارگری ایران، سبز و قرمز و رنگ‌های مشابه آن‌ها هستند (فیروزه‌ای، آبی و نارنجی) که گزینش مناسب آن‌ها در میان اجزای نگاره‌ها، بیان و معنا را کمال بخشیده است.

هم‌چنین ادبیات و شعر و آثار مکتوب در فرهنگ اسلامی، از جایگاهی والا برخوردار بوده‌اند؛ چراکه کلام وحی قرآن نیز به عنوان معجزه‌ای مکتوب در جامعه مسلمانان توجیه بود. اهمیت فرهنگ مکتوب و نوشتاری به حدی بود که نگارگری به خدمت آیات قرآن، اشعار ادبی و کتاب‌آرایی درآمد و نگارگران، نگاره‌ها را براساس قرآن، اشعار شاعران و داستان‌ها تصویر کردند.

فضا سازی نیز در نگاره‌های اسلامی ایران، از قوانین ترکیب‌بندی خاصی پیروی کرده که محصول کار و دید عرفانی نگارگر خلاق ایرانی است. فضا سازی در نگارگری ایران به گونه‌ای است که رویدادهای مختلف را به صورت هم‌زمان در یک تصویر به صورت چندساحتی نشان می‌دهد. در نگارگری ایران همانند سایر هنرهای اسلامی، پایبندی به قوانین علم مناظر و مریا (پرسپکتیو یا سه‌بعدنمایی) وجود ندارد. طبق دیدگاه تیتوس بورکهارت و سیدحسین نصر، این شیوه فضا سازی به این معنا نیست که نگارگر ایرانی از علم عمق‌نمایی یا بُعدنمایی اطلاعی نداشته؛ بلکه با این شیوه، نگاره‌هایی خلق می‌شد که بُعد جسمانی و فرودست زمینی در فضا های عرفانی آن‌ها وارد نمی‌شد. این نوع فضا سازی، ناظر را از توقف در مراتب مادی بازمی‌داشت و او را به تأمل و تفکر در عوالم روحانی دعوت می‌کرد؛ زیرا از نظر بورکهارت نقوش نگارگری ایرانی را تصویر اعیان ثابته است که اعیان ثابته نیز در عرفان اسلامی، همان حقیقت عالم دوم موجودات و حضور آن‌ها در برابر حق است. سیدحسین نصر نیز فضای نگارگری ایرانی را غیرمادی و غیرجسمانی می‌داند که بُعد متعالی فضای ملکوتی را عیان می‌سازد.

بنابراین، فرم یا صورت، رنگ، فضا سازی و بهره‌مندی از نوشتار آن‌چنان که در آراء تیتوس بورکهارت و سیدحسین نصر درباره هنرهای اسلامی تبیین شده، در نگارگری اسلامی ایران نیز با ویژگی‌های کمابیش مشابهی حاکم است. باید تأکید کرد که ویژگی‌های پیش‌گفته، در نگارگری اسلامی و هنرهای اسلامی مشترک هستند و این امر در نمونه‌های نگارگری غیردینی و درباری قابل‌تعمیم نیست.

پی‌نوشت

1. Titus Burckhardt
2. Max van Bercham
3. John Sueda

4. Edgard Blochet
5. Ernst Emil Herzfeld
6. Friedrich Sarre
7. Ernst Kühnel
8. Creswell
9. David Talbot Rice
10. Robert Hillenbrand
11. Rene Guenon.
12. Ananda Kumaraswamy.
13. Frithjof Schuon.
14. Realism
15. Naturalism

۱۶. «من با تدبیر و علم نافذ خود بین صورت‌ها، اجسام، رنگ‌ها و عمرهای آن‌ها اختلاف به وجود آوردم و میان روزی‌ها و طاعات و معصیت آن‌ها تفاوت گذاشتم» (حزعاملی، ۱۳۷۱: ۸).

17. Hue
18. Saturation
19. Value

۲۰. پروردگارا، تو این را به عبث نیافریده‌ای (سوره آل عمران: آیه ۹۱).

کتابنامه

- قرآن کریم.
- دیوان حافظ.
- آرنولد، دبلیو؛ و پوپ، سرتامس، (۱۳۸۷). «تأثیر شعر و الهیات بر نقاشی». کتاب سیری در هنر ایران، ترجمه مهدی نفیسه، زیر نظر: آرتور اپهام پوپ، جلد پنجم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، صص: ۲۱۶۷-۲۱۷۲.
- آژند، یعقوب، (۱۳۸۹). نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران). جلد اول، تهران: سمت.
- بورکهارت، تیتوث، (۱۳۵۵). «نظری به اصول و فلسفه هنر اسلامی». ترجمه غلامرضا اعوانی. جاودان خرد، شماره ۲، صص: ۳۰-۱۸.
- بورکهارت، تیتوث، (۱۳۶۵). هنر اسلامی زبان و بیان. ترجمه مسعود رجب‌نیا، تهران: انتشارات سروش.
- بورکهارت، تیتوث، (۱۳۶۹). هنر مقدس. ترجمه جلال ستاری، تهران: انتشارات سروش، چاپ دوم.
- بورکهارت، تیتوث، (۱۳۷۶). ارزش‌های جاودان هنر اسلامی. ترجمه سیدحسین نصر، مبنای هنر معنوی. گردآوری: علی تاجدینی، تهران: حوزه هنری. چاپ دوم.
- پاکباز، روئین، (۱۳۸۵). نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. تهران: انتشارات زرین و سیمین.
- پاکباز، روئین، (۱۳۸۶). نقاشی ایرانی، دایرةالمعارف هنر. تهران: فرهنگ معاصر.
- پوپ، آرتور اپهام؛ و آکرمن، فیلیس، (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران. جلد دهم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- تالبوت رایس، دیوید، (۱۳۹۰). هنر اسلامی. ترجمه ماه‌ملک بهار، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- حزعاملی، محمدحسین، (۱۳۷۱). کلیات حدیث قدسی. ترجمه زین‌العابدین کاظمی خلخالی، تهران: انتشارات دهقان، چاپ چهارم.
- خوش نظر، سیدرحیم، (۱۳۸۸). «نور و رنگ در نگارگری و معماری اسلامی». کتاب ماه هنر، شماره ۱۲۷، صص: ۷۷-۷۰.
- شایسته‌فر، مهناز، (۱۳۸۴). هنر شیعی (عناصر هنر شیعی در نگارگری و کتیبه‌نگاری دوره تیموریان و صفویان). تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.

- شکاری نیری، جواد، (۱۳۸۲). «جایگاه رنگ در فرهنگ و هنر اسلامی ایران». فصلنامه مدرس هنر. دوره اول، شماره سوم، صص: ۹۳-۱۰۴.
- صدری، بهنام، (۱۳۸۶). کمال الدین بهزاد. تهران: فرهنگستان هنر.
- علی پور، رضا؛ حاتم، غلامعلی؛ بنی اردلان، اسماعیل؛ و داداشی، ایرج، (۱۳۹۷). «حقیقت قدسی و نسبت آن با نقاشی قهوه خانه ای برمبنای آرای کوماراسوامی». باغ نظر، دوره ۱۵، شماره ۶۳، صص: ۵۵-۶۴.
- کرین، هانری، (۱۳۸۷). انسان نورانی در تصوف ایرانی. ترجمه فرامرز جواهری نیا، تهران: انتشارات آموزگار خرد.
- کشاورز، گلناز، (۱۳۹۴). «جوهره مثالی هنر نگارگری ایران و نقش سنت در آن». کیمیای هنر. سال چهارم، شماره ۱۶، صص: ۷۷-۹۰.
- کن بای، شیلا، (۱۳۸۷). نقاشی ایران. ترجمه مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر، چاپ سوم.
- موزه هنرهای معاصر ایران، (۱۳۸۴). شاهکارهای نگارگری ایران. تهران: موزه هنرهای معاصر، مؤسسه توسعه هنرهای تجسمی.
- منصوری، سیدامیر؛ و تیموری، محمود، (۱۳۹۴). «نقد آرای سنت گرایان در زمینه هنر و معماری اسلامی با تأکید بر مفهوم سنت در تعریف معماری اسلامی». نشریه فیروزه اسلام پژوهش معماری و شهرسازی اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز. سال اول، پاییز و زمستان، شماره ۱. صص: ۱-۱۵.
- نصر، سیدحسین، (۱۳۷۰). جاودانگی هنر. ترجمه سیدمحمد آوینی، تهران: انتشارات برگ.
- نصر، سیدحسین، (۱۳۷۳). «عالم خیال و فضا در مینیاتور ایرانی». فصلنامه هنر، شماره ۲۶، صص: ۷۹-۸۶.
- نصر، سیدحسین، (۱۳۷۵). هنر و معنویت اسلامی. ترجمه رحیم قاسمیان، تهران: دفتر مطالعات دینی.
- نصر، سیدحسین، (۱۳۷۹). جوان مسلمان و دنیای متجدد. ترجمه مرتضی اسعدی، تهران: انتشارات طرح نو.
- نصر، سیدحسین، (۱۳۸۳). «ویژگی فرهنگ و هنر ایرانی». ماهنامه حافظ، شماره ۴، صص: ۵-۷.
- نصر، سیدحسین، (۱۳۸۸). معرفت و معنویت. ترجمه ان شالله رحمتی، تهران: انتشارات سهروردی.
- نصر، سیدحسین، (۱۳۹۲). انسان سنتی و مدرن. ترجمه مهدی نجفی افرا، تهران: انتشارات جامی.
- نقی زاده، محمد، (۱۳۸۷). مبانی هنر دینی در فرهنگ اسلامی. جلد اول، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی. چاپ ۲.