تأویل در محتوا و شکل آثار نگارگری ایرانی در دورهٔ اسلامی

با تکیه بر عهد صفویه

حمیده جعفری
کارشناس ارشد پژوهش هنر

۱- درآمد

عناصر سازنده‌ی هنر نگارگری از اعماق تمدن ایران ریشه گرفته است، در این هنر همواره دین، فلسفه و ادبیات منابع سرچشمه های الهام بوده‌اند. در ایران باستان، مانی با نقش‌های خود اصولی آیینی را پایه گذاشت که در جهان بعد از خود پرتو افکند و نفوذ آن تا قرن‌ها با تاریخ هنر نگارگری آمیخته شد.

بعد از اسلام، نگارگری به دلیل محدودیت در شکل و موضوعات، محتوای نوینی یافت. از این زمان عرفان با زبان رمز و تمثیل، روح تازه‌یی به مضامین هنر نگارگری دمید.

هدف مقاله‌ی حاضر، جستاری در مضامین هنر نگارگری با تکیه بر رمزپردازی در عرفان اسلامی، محتوای حاکم بر نقش‌ها، رنگ‌ها و نمادها است. همچنین با توجه به تحولات این شاخه‌ی هنر در عصر صفویه اوج و فرود نگارگری، از نظر جامعه شناختی و عوامل موثر در ساختار سیاسی، دینی و هنری آن عصر مورد نقد و بررسی قرار گرفته است.

۲- محتوا چیست؟ شکل چیست؟

آیا محتوا چیست و شکل چیست و آیا این دو، در جهان تصویری نگارگری چه نسبتی با یکدیگر دارند؟ آن‌طور که برای ما مفهوم شده، شکل مجموعه‌یی از عوامل مادی تصویر است که در هنر غرب به آن عوامل بصری نیز می گویند، شامل: نقطه، خط، حجم، کادر، بافت و رنگ که همگی در ساخت یک تصویر کمک می نمایند.

اما محتوا، شامل عواملی در تصویر است که عناصر مادی را در خدمت مفاهیم معنوی به کار می گیرد، تا مفاهیم ماورایی به تصویر دهند هم‌چون، حرکت، تضاد، فضا، و مفاهیم نمادین و اسطوره‌های تصویری.

و اما در هنر ایرانی عنصر دیگری نیز مطرح می‌شود که «موضوع» نام دارد، چرا که نگارگری ایرانی اسلامی اساساً به منظور مصور کردن کتاب، هنر خود را به تجلی درمی آورده و موضوع این سوژه در هنر ایران همواره متنی بوده که نقاشی بر آن تکیه می کرد. در این واقعیت اجرایی، نقش ها گاه به نفی نوشته می پردازند و در خدمت حقیقتی والاتر قرار می گیرند.

موضوعات در هنر نگارگری منبعث از شعر و ادب فارسی است که شامل نثرهای عارفانه، نثرهای ادبی و داستانی، نثرهای تاریخی و دینی و اشعار حماسی و عاشقانه می شوند. و تمامی این آثار ادبی که در طول تاریخ هنر نگارگری به تصویر درآمده اند بر مبنایی آمیخته بر ایجاز و استعاره و تشبیه و تمثیل و رمز استوار بوده و نقاشی ایرانی نیز به تبع آن در پی کسب رموز آن در محوری جای گرفته که هنر ایرانی را به هنری سمبولیک و رمزی مبدل نموده است.

از این رهگذر سفر از خلال پرده‌ی نقاشی ایرانی، سفری است از خلال کالبد نقش‌ها به نشانه‌های تصویری، که با ناپیدایی خود دروازه ها را بر ما می‌گشایند.

در ورای دروازه‌های تصاویر ایرانی باید حضور یافت تا هستی و چیستی هنر آن را دریافت! هنر در نگاره‌های ایرانی دوره‌ی اسلامی یک راه است و یک رهایی.

نقاشی ایرانی نوعی بازنمایی است که خود را آن‌گونه که هست، نمی‌نماید. این نگرنده است که باید از خلال جامه‌ی نمایاندن این جهان پر از نشانه، دریابد که به جستجوی کدام معنی و مفهوم می‌گردد. در واقع هر تأویل، سفری است در قلمرو و معنا که می توان گفت نه آخرین معناست نه آغازین معنا، بلکه معنائی است برای آن مکان که همیشه در پویایی است.

در دنیای رموز و تمثیل‌ها که در صوری خیالی رخ می‌نماید، هنرمند ایرانی به دنبال برپایی جهانی معنوی‌ست و برای همین در میان صور و اشکال واقعی به دنبال تجسمات غیرواقعی می گردد و از این نقطه‌نظر به یک زیبائی‌شناسی خاص می‌رسد که در هنر نقاشی ایرانی نمود می یابد، «پاپا دوپولو در رساله‌ی خود توجه

هنرمند نگارگر به دو عالم ذهن و واقعیت را به واژه‌ی «زیبایی شناسی تضاد» منسوب می دارد.» (پاپا دوپولو، ۱۳۶۲، ص ۹۷).

نگاره های ایرانی اسلامی دارای ویژگی‌هایی هستند که مهمترین آنها، همان خصلت عدم واقع گرایی نسبی است که هرگز این مسئله ناشی از «ضعف» نقاشان نبوده و یا از «عدم آگاهی» آنان سرچشمه نگرفته است. پاپا دوپولو در قسمتی از نوشته هایش می آورد: «هر کس کمی نقاشی بداند، آگاه است که هیچ چیز ساده تر از نقاشی آنچه مشاهده می‌کند، نیست.» (همان، ص ۹۸).

وی همچنین معتقد است که هنرمند برای برقراری ارتباط میان جهان و محتوا و شکل دست به تغییر جهان اشکال طبیعی زده است، از جمله کتاب **مقامات حریری** را در اواخر قرن سیزدهم میلادی مثال می زند:

«شخصیت‌های این نسخه ها به خاطر بزرگی سرشان نسبت به تنه جلب توجه می کنند، اما نسبت سر به تنه تنها نیست بلکه حالت غیرطبیعی شخصیت ها نیز تعجب انگیز است در این نسخه هیچ گونه شخصیت پردازی انجام نشده و فضا نیز هیچ عمقی ندارد.» (همان، ص ۹۷).

و این نمونه ها از سری تجربیات هنرمندان ایرانی است در جهت ارائه‌ی دو جهان «محتوا» و «شکل»؛ وی در همان جا می‌نویسد: « در مینیاتورها «محتوا» تابع الزامات درونی «شکل» اثر است.» (همان، ص ۹۷). و برای توضیح سخن خود اصول ریاضی مبتنی بر منحنی‌های اسلیمی را که در اکثر ساختارهای مینیاتوری تأثیر می‌گذارند، را مطرح نموده و می گوید: «حتی ابرها نیز مرکب از مارپیچ‌های آتشین به شکل عربسک (اسلیمی) هستند.» (همان، ص ۹۷).

اما اگر بخواهیم بنا به احساس عرفانی و سیر روحی در ادبیات

عرفانی نظر بیفکنیم این حرکت و قوس های نزولی و صعودی است که حرکت قلم موی نقاشی را شکل می دهد و به نظر می‌آید که «شکل» است که در هنر نقاشی ایرانی تابع الزامات «محتوای» اثر (شده است) تغییر می‌کند. چرا که محتوا خیالی است و از عالم محسوسات فراتر می‌رود، پس شکل هر عنصر واقعی، حیاتی غیرواقعی یا فراواقعی می یابد و به دنبال جستجوی ذهن، قلم موی نقاش حرکتهای مواج منحنی های درهم را در همهٔ سطوح تصویر نمایان می سازد از ابرو کوه و چمن و آتش تا حرکت‌های انسانی و حیوانی.

به طور کلی هنرمند مینیاتوریست برای ایجاد یک رابطه و یافتن یک نسبت صحیح میان دو جهان محتوا و شکل کوشش‌های فراوان نمود، و تصاویری که در طول تاریخ نگارگری به وجود آمده است همگی دارای خواص زیبائی شناسی است که بیننده را از جهان شکل و محتوا راضی نگه می دارد.

البته در تمامی نگاره‌ها، ساختار شکلی به صورت منحنی وجود ندارد و حتی در برخی خطوط مستقیم و شکسته با یک هماهنگی غیرواقعی چنان منظم شده‌اند که محتوای تصویر از برخورد خطوط اشکال نمایان می‌گردد، چرا که خط بنا به سرشت خویش همیشه فراتر از خود می‌رود و آنچه ما در جست‌وجویش هستیم، در خط نیست. خط تنها نشانه یا اشاره است، خط پایان می پذیرد و به ما می گوید، که: آن‌چه در پی‌اش هستیم در دورترها قرار دارد. جاده‌ی نشانه‌ها در انتهای سفر خط در توالی آن در قطع جریان آن و در انحنا و شکستگی آن است. در حقیقت پایان خطوط آغاز هنر نقاشی است.

۳- تأویل حرکت در منحنی

هر منحنی در مارپیچ تمثیل ها ما را از نو به نقطه‌ی عزیمت باز می گرداند، و توأمان به ما امکان می دهد در چشم‌انداز ناشناخته‌ها نظر بیفکنیم. تصاویر، کالبد سیر و سفر است و خواندن تصاویر یعنی کشف رازها و نشانه ها و کشف نمادها یعنی ره گشودن، سیر کردن و رها شدن.

منحنی در نگارگری دارای ویژگی‌های خاص است.

از جمله اکثر منحنی ها حرکتی از مرکز به سوی خارج کادر دارند ویا با حرکتی S مانند چشم را از سمت پائین کادر به سمت بالا می کشانند.

در تمام ساختارهایی که در آنها از حرکت منحنی استفاده شده اکثراً از یک منحنی استفاده شده است .

- منحنی ها کم و بیش بیضوی شکل هستند و با تغییر شکل نمایانگر عمق هستند و موجب کاوش فضای تصویر توسط بیننده می شوند .

- این منحنی‌ها اکثراً موجب بالا رفتن کانون دید می‌شود و نگاه بیننده از فراسوی دید افراد معمولی صورت می گیرد .

- در برخی تصاویر منحنی‌هایی تنظیم شده اند که از چهره‌ها و دستها و حیوانات و احیاناً تمام عناصر مهم تصویری عبور می‌کنند و موجب می شوند که تصاویر دارای تنوع و قابلیت انعطاف بیش‌تری شوند چه در زمینه‌ی محتوا و چه در شکل.

- منحنی‌ها در ساختار شکل و محتوای تصویر به نوعی زیبائی شناسی بر ریاضیات خاص متکی هستند و می توان گفت که از شکل دایره منشعب شده اند.

- مهم‌ترین ویژگی منحنی‌ها نوع ترکیب‌بندی خاص آنهاست که به آن نوعی دید «عدم واقع - نمایی» می دهد .

پایا دوپولو در رساله‌ی خود مدعی است که «این روش توسط جنید بغدادی پایه ریزی شده و بعدها توسط کمال الدین بهزاد - سلطان محمد و آقارضا مورد استفاده قرار گرفته .» (پایا دوپولو ، ۱۳۶۳، ص ۱۰۸). در تصویر معراج پیامبر منحنی تصویر شده که از حرکت اسب پیامبر شروع می‌شود و توسط گردشی نرم چشم را به خارج کادر هدایت می‌کند. همین جاست که می بینیم جهان مذهبی و عرفانی، مستقیماً و نه از طریق نمادها که دقیقاً بازتاب «عرفان سهروردی» است . در این تصویر حرکت ابرها که طلایی شده‌اند، هر کدام یک اسب اسلیمی است که به نمایش نمادهای اصلی‌تر اشارت دارد.

پس در زمینه‌ی اشکال انتخاب شده توسط هنرمند نگارگر می توان به یقین گفت: هنرمند ایرانی در زمینه نقاشی یک انقلاب فرمی در زیبائی شناسی بوجود آورده که از طریق آن می توان محتوایی را ارائه داد. که همگی «گواهی» بر وجود خداوند باشند . آنان در زمینه‌ی تحول شکل در دنیای تجریدی آفریده های خود یک انقلابی بودند.

این نحوه ترکیب بندی و نمونه های دیگر ترکیب بندی هندسی در هنر ایران یادآور سخن سقراط در رساله فیلبوس (Philbus)

افلاطون است آنجا که می نویسد :

«... مراد من از اشکال زیبا ، آن طور که مردم پیش تر ، گمان می کنند موجودات زنده ، یا تصاویر نیست . بلکه خطوط راست و خمیده و سطوح یا احجامی است که با این خطوط و با کمک چرخ یا خط کش و گونیا به وجود می آیند...

... می خواهم بگویم که زیبایی این چیزها مانند چیزهای دیگر نسبی نیست بلکه زیبایی آنها همیشگی و طبیعی و مطلق است ...» (ارجمندی ، ۱۳۶۲ ، ص ۱۵۹).

خود افلاطون نیز به جز این نقل و قول معتقد است که :

«هنرمند کسی است که جهان علیا را «به خاطر می آورد» و تحت تأثیر «الهام» عمل می کند . به همین دلیل هنر واقعی را در عالم مثال یا ایده‌ها (Edees) جست‌وجو می‌کند و محسوسات را شایسته هنر ورزی و فعالیت هنری نمی داند.» (همان ، ص ۱۶۰).

این گفته‌ی افلاطون نقض کننده‌ی نظریاتی است که هنر را نسخه‌برداری معرفی می کند . گرایش به هندسه و اشکال منظم در ذهن انسان همانا انکار «نظریه‌ی تقلید» به مفهوم کلی است . یعنی انسان همواره تمایل دارد که الگوی ذهنی خود را جایگزین الگوی طبیعی جهان نماید . در هنر این کار به وسیله «انتزاع» صورت می گیرد .

در حقیقت طبیعت منظم است ، اما این نظم در ذهن آدمی استحاله می یابد ، همانطور که فرانسیس بیکن عنوان می کند :

«... ذهن انسان به علت خاصیت طبیعی خود به سهولت می‌خواهد اشیاء را منظم تر و مرتب تر از آنچه هست بنمایاند، از اینجا، این وهم پیش آمده است که مدار اجسام آسمانی دایره‌ی کامل است.» (همان . ص ۱۶۰).

حتی نظریه‌ی زیبایی معقول در برابر زیبایی محسوس در فلسفه‌ی یونان خصوصاً در نزد افلاطون اینطور عنوان شده :

«زیبایی در آثار هندسی و ریاضی قابل رؤیت است . زیرا این صور از «انتظام» کافی و از ابدیتی خاص بهره مندند.» (همان ، ص ۱۶۰).

بعدها فلوطین نظریه‌ی او را چنین رد کرد : «این نظم را می توان در طبیعت و محسوسات مشاهده کرد و این معقولات جز به محسوسات طبیعی مرجوع نخواهد شد.» (همان ، ص ۱۶۰).

«... ذهن انسان از زیبایی محسوس به زیبایی معقول حرکتی اصلاح کننده دارد.»

نظریه‌ی بیکن حد واسط افلاطون و فلوطین است. و به نظریه‌ی عرفانی ما که عالم مثال را حد و فاصل عالم محسوسات و معقولات می گیرند و سرچشمه‌ی تخیل آدمی را از آنجا می‌دانند، نزدیکتر است. و بنا به آنچه قبلاً گفته شد، هنر جز پرداختن به «صور خیال» نیست.

«زیبائی شناسی اسلامی بر پایه‌ی یک تعبیر روحانی از منهیات و فلسفه انسانی و جهان استوار شده بود و اجازه میداد که لذات نقاشی ناب کشف شود.» (همان ، ص ۱۰۸).

و در کتاب **سیر تاریخ نقاشی ایران** نیز بر این نکته اشاره دارد که: «نقاشی ایرانی صحنه‌ی خود را برای لذت خویش و تماشاگر ترتیب می‌دهد، این امر خیلی شبیه آن چیزی است که در تأتر انجام می‌گیرد .» (بازیل گری ، ۱۳۶۷ ، ص ۲۴).

نقاشی ایرانی از دید هنرشناسان سایر ملل ویژگی منحصر به فرد و ممتاز دارد و دیدن هر یک از صحنه های آن متضمن لذتی خاص است که در هنرهای تمدنهای دیگر موجود نیست !

این اثر نشاط بخش و لذت آفرین چون سحری جادوئی روح کلی هنر نگارگری ایران را درمی‌نوردد و تا آن‌جا پیش می‌رود که صحنه‌های خونین و غم انگیز **شاهنامه** یا به تصویر درنمی‌آید و یا اگر به نمایش می‌آید به دلیل همین عدم واقعیت انگاری و حذف کامل فضای طبیعی در عین حال که شرح داستان را می‌نمایاند اما اثری است فرانمود داستانی، یعنی بر آن‌چه محتوی داستانی تأکید دارد ، عنصر دیگری نیز می‌افزاید و این همان رسیدن به فضائی آرام و بازتر و فراختر از آنچه داستان بر آن مضمون شکل گرفته، اگر داستان کشته شدن سهراب به دست رستم را بازگو می‌کند، نقاش از دید بالا تمامی پهنه‌ی آسمان و زمین و درختان و اسب و آن دو موجود را که در پیکاری سخت به فرجامی تلخ رسیده اند را باز می نماید و بهره‌ی دیداری بیننده از این صحنه تنها طعم تلخ پیکار نیست که تمامی خط و نقش و رنگ نقاش ساحر است که در یک جهان کوچک، بازی پنهان عناصر وجود را به تصویر می کشد و اگر به کل تصویر بنگری، تلخی مبارزه در شیرینی روح نشاط انگیز هستی مستحیل می‌گردد و دیگر هراسی از این عاقبت بد در خود نمی‌بینی.

زمین در نزد نقاش ایرانی محیط مأنوس و آشنایی است با تمام

لذات گوناگون که به حواس انسان می دهد. و پیکار و نبرد همواره بخشی از این بازی سرنوشت است. صحنه‌های پیکارهای دسته جمعی سپاهیان آنقدر جذاب به تصویر درمی آید که بیننده هرگز در پی یافتن پیروزی گروهی و گروه دیگر نیست که تمامی اینان شاهدی بر حرکت وجود و هستی هستند.

٤- بهره ی مقاله

در خاتمه باید گفت: هنرمندان ایرانی با کوشش و نبوغی که از خود نشان دادند «در انطباق دو جهان یعنی جهان موضوع و جهان شکل در جهت رسیدن به محتوایی یکدست و به کمال رسیده موفق بودند.» (کاشفی، ۱۳۶۴ ، ص ۳۱). در این مسیر آنان به حذف برخی از عناصر و افزودن برخی مفاهیم اقدام نمودند از جمله :

۱- آگاهانه پرسپکتیو را در دوران اسلامی حذف نمودند.

۲- فرم و رنگ را به پیروی سنت کهن و بدعت های نوین ساده کرده و به هر کدام معنا و مفهومی نمادین دادند.

۳- جایگزین نمودن ذهنیات به جای عینیات همواره الگوی کلی کارشان بود (یعنی عدم واقع نمایی.) ■

فهرست منابع

۱- ارجمندی، مهدی: زیبایی، قداست و ... دین ، فصل‌نامه‌ی **هنر**، بهار ۱۳۶۲.

۲- آوینی، سید محمد: سنت اسلامی در معماری ایران، ماهنامه‌ی **سوره**، ۱۳۶۸، دوره اول ، شماره ۱.

۳- بازیل گری .... ، سیر تاریخ نقاشی ایران، ۱۳۶۷ تهران ، امیرکبیر.

۴- پاپادوپولو ، الکساندر: جادوی رنگ، فصل‌نامه‌ی **هنر**، ۱۳۶۲، شماره ۴.

۵- پاپادوپولو، الکساندر: درباره‌ی مینیاتور ، عرفان سهروردی در مینیاتور ، ۱۳۶۳

۶- شایگان، داریوش: بت‌های ذهنی و خاطره ازلی، نشر امیرکبیر، ۱۳۷۱، تهران.

۷- کاشفی، جلال الدین: مذهب و زیبایی شناسی، فصل‌نامه‌ی **هنر**، ۱۳۶۴، شماره ۸.

۸- نصر، سید حسین: عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی، فصل‌نامه‌ی **هنر**، ۱۳۷۳، شماره ۲۶.