# تحول تخیل در شاهنامه‌نگاری

## در منتخبی از نگاره‌های سه شاهنامه بزرگ ایلخانی، بایسنقری و طهماسبی، با تکیه برعناصر بصری

**آناهیتا مقبلی**

دانشجوی دکتری پژوهش هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

اساتید راهنما: دکتر زهرا رهنورد و دکتر یعقوب آژند

**چکیده**

عرفای اسلامی عوالم وجود را به سه عالم «معقول»، «محسوس» و «مثال و خیال» که بین این دو عالم قرار دارد، تقسیم می‌کنند. عالم مثال و خیال عالمی است که جوهرهٔ تمامی محسوسات در آن موجود و هنرمندان نگارگر پس از آشنایی و آگاهی از چگونگی نقش تخیل عرفانی(خیال متصل و خیال منفصل) و درک زیبایی حقیقی عالم مثال قادر به انعکاس آن در نگاره‌هایشان شدند.

دامنهٔ تخیل در عالم مثال، نگارگر را از طبیعت نگاری به جوهره نگاری سوق داد، سیر تحول تخیل در سه شاهنامهٔ ایلخانی، بایسنقری و طهماسبی پس از درک و نهادینه شدن مختصات عوالم خیال و مثال در فضای فرهنگی و هنری جامعهٔ سنتی، سیری استعلایی یافته و از مرحله ثبت متخیلانهٔ روایت که به بازگویی تصویری داستان (در نگاره‌های ایلخانی) می‌پرداخت به شکلی متعالی‌تر در نگاره‌های شاهنامهٔ بایسنقریْ و در اوج خود در مرحلهٔ تخیل روایتگرانه به انعکاس نمونه‌های عالم مثال و خیال در شاهنامهٔ طهماسبی رسید.

مقایسهٔ سه نگاره با عنوان مشترک «بارگاه» در سه شاهنامه و دریافت شباهت‌ها و تفاوت‌های بصری آنها و همچنین میزان بهرهٔ آنها از مختصات عالم مثال و خیال، از اهداف مقاله است. نگارهٔ کیومرث از شاهنامهٔ ایلخانی در اوایل قرن هشتم نشان‌دهندهٔ تأثیرات تاریخی زمان، اعمال سلیقهٔ حکام مغول و تأثیر هنر وارداتی از چین و بیزانس و تأثیر بلاشک عوامل بیرونی اجتماع و نبودَ نظامی خاص در تفکر هنری است که در نتیجه به روایتگری متخیلانهٔ نگاره‌ها در شاهنامه‌بزرگ ایلخانیَ انجامید. در نگاره‌های شاهنامهٔ بایسنقریْ اوایل قرن نهم، حرکت در مسیر تبلور هویت ایرانی، پیرایش از دستاوردهای بیگانه و نهادینه شدن خاستگاه‌های عرفانی، همچنین نیاز به انعکاس ویژگی‌های عالم خیال و مثال در آثار هنری را نشان می‌دهد و حضور انگاره‌های بهشتی و اوج زیبایی را در نگاره‌های شاهنامه‌ی طهماسبی در اوایل قرن دهم هجری می‌توان ملاحظه کرد. در نگاره‌های شاهنامهٔ طهماسبی، تخیل نگارگر به مرحلهٔ متعالی خود یعنی تخیل روایتگر رسانده شده که سرمنشاء ورای تخیل مرسوم داشته و فرا آگاهانه است.

**واژگان کلیدی**

**تخیل روایتگر، روایت متخیلانه، عالم خیال و مثال، شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی، شاهنامهٔ بایسنقری، شاهنامهٔ طهماسبی.**

## ۱-تعاریف

### *الف. تخیل روایتگر و روایت متخیلانه*

نگارگران سه شاهنامهٔ مورد بحث این تحقیق، به‌خصوص دو شاهنامهٔ بایسنقری و طهماسبی با وجود واقع‌گرایی موجود در مضامین و خصلت حماسیِ روایات شاهنامهٔ فردوسی؛ در امتدادِ به تصویر کشیدن روایت، به تجسم واقعیتی تخیلی، مافوق طبیعت واقع‌گرایانه داستان اقدام کرده و در این مسیر، الگوهای عالم خیال و مثال را با بهره‌گرفتن از «تخیل روایتگر» به‌عرصه درآورده‌اند.

«تخیل روایتگرانه» و «روایتگریِ متخیلانه»، دو اصطلاحی هستند که نیاز به توضیح دارند: تخیل روایتگر، تخیلی است که فضای منبسط آن گسترهٔ تخیل هنرمند است، هنرمند به کمک آن، نگاهی مثالی و یکتا به اثر می‌بخشد، تخیلی فراآگاهانه است که با کمک خیالِ متصل و باپیوستن به عالم خیال منفصل، حاصل می‌گردد. در این مرتبه، تخیلِ نگارگر بر روایتِ صرف غلبه داشته و در این روند ترسیم عین به عین مضمون و تعین بخشی به محسوس صورت نمی‌گیرد. نگارگر در این فضا به دخل و تصرفی مثالی در نمونه‌های محسوس دست می‌زند و همهٔ عناصر را در زیباترین وجه خود به نمایش می‌گذارد، چرا که همه چیز در خدمت نمایش صنع باری‌تعالی است پس انسان و طبیعت و هر آنچه در آن است به زیباترین وجه و با درخشان‌ترین نورپردازی و از هر زاویه‌ای که نگارگر تشخیص دهد و بهترین و کامل‌ترین زاویهٔ نمایش است نقاشی می‌شوند، نتیجهٔ آن تجسم واقعیتی خیالی است که حس واقعیت‌پردازانه و موجود در جزئیات اشیاء و عناصرطبیعی را حاصل می‌شود در حالی‌که کل نگاره، در مجموع، فضای خیالی و غیر واقعی را منعکس می‌کند چون نگاره ملاقات اردشیر و گلنار از شاهنامهٔ بایسنقری که برای القای فضای شب، ماه و ستارگان و آسمانی لاجوردی رنگ، را بدون نشانهٔ دیگری از تاریکی یا سایه و ابهام در ذکر جزییات نمایش می‌دهد، باقی فضای داستان در روشنی کامل و به همان پرنوری و درخشندگی روز نقاشی شده‌اند. از این دست می‌توان به پرسپکتیو غیر معمول، رنگ‌آمیزی درخشان، نورپردازی مرکزی و بدون استفاده از سایه‌روشن و بسیاری مثال‌های دیگر که ازخصوصیات نگاره‌های ایرانی هستند اشاره کرد و حیرت‌انگیز اینجاست که بیننده از این بازی تصویری لذت می‌برد. چرا که این تصاویر، نوعی بیان عاطفی، شاعرانه و درونی را به او منتقل می‌کنند و در صورت آشنایی بیشتر با عوالم عرفانی پی می‌برد گرچه فضای نگاره‌ها در نگاه اول فاقد روحانیت مرسوم در نمایش نمودهای آشنای خود است اما در واقع در چارچوب اصلی خود به انعکاس فضای عالم مثال نگاره می‌پردازد. اما روایتگریِ متخیلانه، به توصیفِ مضمون اصلی یا روایت تصویریِ داستان می‌پردازد. البته در این نوع نگاه نیز تخیل وسعت دارد، اما تخیلی است در خدمت روایت داستان که عمق و گسترهٔ عالم خیالِ فرازمینی را ندارد و نمونه‌های آن را در بیشتر نگاره‌های شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی می‌توان مشاهده کرد. در این نمونه‌ها، فضای کلیِ تمامیِ عناصر تصویرْ به دقت از طبیعتِ داستان وام گرفته شده و در هیجان‌انگیزترین و جسورانه‌ترین قالب تصویری موجود که دیگر هرگز در تاریخ نگارگری ایران تکرار نشد، تصویر شده‌اند. بدین قرار، فضای جاری در روایتگری متخیلانه به تخیل شخصی و محدودهٔ فرد نگارگر بستگی دارد اما تخیل روایتگر به کشف و شهود در عالمی فراتر از ماده و بازنمایی زیبایی‌ها و ویژگی‌های عالم مثال می‌پردازد و کارش نه خلقْ که کشف است.

### *ب.عالم خیال و مثال*

بحث تحلیلی، طبیعتاً با توضیح و بیان خاستگاه نگارگری ایرانی و مبادی عرفانی و فلسفی آن آغاز می‌شود. یکی از عناصری که به شکلی بنیادی و عمیق بر مضمون و محتوا و هم چنین کلیه عناصر بصری در کنار سایر مؤلفه‌هایی چون نور، عشق و تجلی قرار می‌گیرد بحث عالم «مثال و خیال» است. این اصطلاح اشاره به عالمی دارد مابین عالم محسوس و عالم معقول، که جوهره همه صور و اشکال محسوس اعم از شکل، رنگ و اندازه، با تمام خاصیت‌های محسوسشان به جز ماده، در آن موجود است. عالم خیال و مثال، عالمی است که نمونه‌های ازلی در آن موجودند و هنرمند، تحت تأثیر تفکر جامعه سنتی و با پیروی از سنت جاری در زمان خود، ویژگی‌های عالم خیال و مثال را در خلق آثار می‌گنجاند. نگارگر در این میانه یا شخصاً عارف بوده و بر اثر آشنایی با تفکر عرفانی، شهود و تذکر و با کمک تشبیهات خارق‌العاده و زیبای عالم محسوس، به بازآوری جوهره مثالی از عالم خیال می‌پردازد یا در مسیر تفکر جاری در زمانِ خود در مسیر سنت قرار داشته و به ادامهٔ آن مسیر در قالب اثر خود می‌پرداخته است و برای عالم مثال نیز بهترین مکان تجلی ویژگی‌های مثالی در عالم محسوس در نگارگری و نمایش زیبایی‌هایش در قالب شکل و رنگ است چرا که نگارگری به یکباره از نمادهای مادی برکنار نبوده و از چنین پیوندی کمال استفاده را می‌برد. عالم خیال که عالمی بی ماده است و به

همین دلیل صور موجود در آن زمان و مکان مادی خاصی ندارند، «دارای صورت است اما ماده، به معنای مشایی این کلمه ندارد و به همین جهت این عالم را عالم صور معلقه نامیده‌اند».[1] اما هرآنچه به تخیل بگنجد در محدوده‌اش است. از دیگر ویژگی‌های عالم خیال و مثال این است که در آن جا اصل و جوهرهٔ صور طبیعت در کامل‌ترین شکل خود موجودند و نگارگر با توجه به این ویژگی‌ها می‌کوشد تا انعکاس آن فضای مثالی را در آثارش نقاشی کند. نمونه‌هایی که او می‌آفریند به همین نسبت یکتا و بی‌مثال‌اند او هرگز در پی بازنمایی طبیعت نیست بلکه در نقاشی‌اش به جوهره ناب طبیعت می‌رسد. « نگارگر با استفاده از عناصر تصویری ناب و منحصر به فرد، اصل و جوهر طبیعی و طرح متجلی در باطن خویش را که برگرفته از کشف و شهود وی در عالم مثال باشد و متناظربا مفاهیم ذهنی و نمادین آن هستند، متجلی می‌کند. مانند اسرار صغیرکه مرید را برای درک اسرارکبیر آماده می سازد.»[2]. در همین راستا هنرمند به توصیف گوهر دگرگون نشدنی یا اعیان ثابته به صورت غیر مستقیم می‌پردازد. در این نوع از نقاشی است که دیگر«اسب یکی از افراد نوع خویش نیست، بلکه اسب ممتاز عالم مثال است»[3].

ابن عربی پیشگام اصلی بحث عالم خیال به شرح خصوصیات و طبقه‌بندی هستی‌شناسانه و معرفت شناسانه عالم خیال پرداخت و اصل و اساس نظریاتش را بر پایه وجود عالم خیال، و تبعات آن یعنی؛ «خیال متصل»[4]و «خیال منفصل»[5] و ویژگی‌های آن بیان کرد. «در عرفان ابن عربی "خیال" از چنان نقش اساسی و محوری برخوردار است که با حذف آن، سامان وجودشناسی و معرفت شناسی او به‌هم می‌ریزد. این نقش تا آن اندازه گسترده و عمیق و مهم است که برخی از پژوهشگران، مجموعهٔ اندیشهٔ عرفانی او را "فلسفهٔ‌خیال" نامیده‌اند»[6]. ابن عربی گسترهٔ عالم خیال را با گذر از «عالم مثال مطلق» یا «خیال منفصل» به نفس آدمی منتهی و سپس در مسیری استعلایی دوباره با کمک خیال متصل به خیال منفصل و در نهایت به برزخ اولی تعریف می‌کند که از نظر ابن عربی میان معقول و محسوس، عالم خیال وسیع‌ترین حضرات خمسه است چرا که در این عالم است که عالم غیب و شهادت هر دو می‌گنجند، یعنی «واسطه‌ای میان عالم غیب و عالم محسوس است»[7].

### ج. سه شاهنامه بزرگ ایلخانی، بایسنقری و طهماسبی

شاهنامه بزرگ ایلخانی نقطه اوج و درخشش نگارگری عهد ایلخانی متعلق به مکتب تبریز اول در زمان حکومت ابوسعید واپسین حاکم مغول است که بیشتر با توجه به تأثیرپذیری هنری از چین در کلیت تصویر، هم چنین آموزه‌های بین‌النهرینی، درنحوه ترسیم صورت و اندام و تأثیرات بیزانسی و هلنی در فرم چین و شکن دار لباس ها شکل گرفته است. «ورود مغولان به سرزمین‌های اسلامی، دگرگونی‌هایی را موجب شد. مغولان که پیشتربرسرزمین چین استیلا یافته وتحت تأثیرنگارگری آن قرارگرفته بودند همراه خود این سنت را که بنا به تعبیری منشأ در پیش از اسلام و به‌خصوص درنگارگری مانوی داشت، بار دیگر به ایران منتقل کردند»[8]. در واقع در نگاره‌های شاهنامه بزرگ ایلخانی، سنت‌های هنری بین‌النهرینی و بیزانسی پیش از مغول همراه با دستاوردهای هنر چین ترکیب شده بهره‌گیری آگاهانه‌ای از این نقشمایه‌های وارداتی به انجام رسیده است، در واقع نتیجهٔ مهم حاصل از دوران حکومت ایلخانان در نگارگری ایرانی، انتقال سنت‌های چینی به هنر ایرانی و هم‌چنین پایه‌گذاری نوعی روحیهٔ هنرپروری و پایه‌گذاری سنت کارگاه‌های هنری دربار است. همچنین انعکاس بار عاطفی و هیجانی انسانی و نمایش ساده چند لایه‌ای تصویر برای ایجاد نوعی پرسپکتیو خاص که جوهره زیبایی‌شناسی نگارگری در سده‌های آینده است. مضامین نگاره‌های شاهنامه بزرگ ایلخانی بیشتر شامل داستان‌های حماسی و مبارزات تن به تن با جانوران شگفت‌انگیز و مجالس سوگواری است. در مجموع تمامی این تصاویردارای خاصیت‌های ثبت روایت به شکل متخیلانه هستند و هنوز ویژگی‌های عالم مثال و خیال منعکس در نگاره‌های دوران بعد را نداشته و درآغاز حرکت به سوی جهان تلطیف شدهٔ نگاره‌های آینده هستند.

شاهنامه بایسنقری متعلق به اوایل قرن هشتم، مکتب هرات و زمان حکومت بایسنقر میرزا، شاهزاده تیموری است. مکتب هرات یکی از مکاتبی است که سبک خاص ایرانی در آن به وضوح دیده می‌شود و در نگاره‌های شاهنامه بایسنقری به‌انعکاس سبک زیبای درباری، ترکیب‌بندی‌های مستحکم و هویت ویژه ایرانی در ترکیب‌بندی می‌پردازد. استفاده از نورپردازی مرکزی، رنگ‌های تخت، چند ساحتی بودن لایه‌بندی و عدم محدودیت به زمان و مکان از دیگر ویژگی‌های آن است که از آن پس به‌عنوان ویژگی‌های کلی نگارگری ایرانی حفظ و تداوم یافت. خصلت‌های بنیادین و زیر ساخت محکم مکتب تیموری زمینه ساز مکتب بعدی یعنی تبریز دوم شد در این روند، درواقع؛ «تیموریان با حمایت از هنرمندان، آنها را از غرب به شرق

ایران بردند و مکتب هرات را زنده کردند و این فرایند در دوره صفوی حرکت عکس به‌خود گرفت و هنرمندان از شرق ایران به غرب آن مهاجرت کردند و بار دیگر مکتب تبریز را شکوفا کردند»[۹].

آخرین مکتب مورد نظر، مکتب تبریز دوم، پالوده‌ترین مکاتب در این میان است. پیشرفته‌ترین سبک در نگارگری که با تلفیق خصوصیات مکتب ترکمان و سبک هنرمندان محلی‌تبریز با سنت‌های مکتب هرات متأخر شکل گرفت و به سحرانگیزتر شدن ترکیب‌بندی‌ها، رنگ‌آمیزی‌ها و نمایش رمزهای عالم مثال در طبیعت نمادین نگاره و در نهایت به آمیختگی بهشت آسمانی در باغ‌های خیال‌انگیز زمینی پرداخت. در این نمونه‌ها، عناصر هنریِ عاریت گرفته شده از چین و دیگر سرزمین‌ها کاملاً تحلیل رفته و حداکثر به شکل عناصر تزیینی باقی ماند.

## ۲. عالم خیال و مثال در سه شاهنامه

در نگاره‌های ایرانی به‌ویژه دو شاهنامهٔ بایسنقری و طهماسبی (از سه شاهنامهٔ مورد بحث) توجه به عالم خیال و مثال به صورت جدی‌تر نمود دارد. توجهی که به پیوند بین بهشت آسمانی و زمین بهشتی مجال نمایش داده و هنرمند را برای دست‌یافتن به این گوهر ثابت یا جوهرهٔ مثالی تربیت کرده است. هنرمند واقعی نیاز به دلی پاک از زنگار و تخیلی فرهیخته و تکنیکی قوی دارد تا بتواند حقایق آن جهان لطیف و معنوی را منعکس کند و به صورت نقاشی در آورد و در آفرینش هنری خود به پدیدار ساختن خصوصیات نمونه‌های آرمانی و مثالی نزدیک گردد، هنرمندانی چون کمال‌الدین بهزاد و سلطان محمد و آقا میرک از این دسته‌اند.

«جمال یار ندارد نقاب و پرده، ولی
غبار ره بنشان تا نظر توانی کرد»[۱۰].

نگارگر در این راه با خلاصه کردن یا استیلیزاسیون[۱۱] طبیعت، رمز گونگی[۱۲]، انتزاعی کردن[۱۳] و در نهایت سمبلیک[۱۴] کردن که جزء خصایص ناگسستنی نگارگری است، به بیان مفاهیم نمادینِ مثالی و خیالی نگاره‌ها، جلوه‌ای ویژه می‌بخشد. چنانکه، در این روند، ورودی گل واقعی طبیعت به ذهن هنرمند، در نهایت به خروجی گل خلاصه شده نگاره می‌انجامد. در اصل عالم خیال، ذهن هنرمند را از بازنمایی صرف دور می‌کند تا صور نوعی را جایگزین آن کند. نگاره در مسیر استعلاییِ خود، از «روایت متخیلانه» که فقط در صدد بازنماییِ مضمون طبیعت و داستان است فاصله گرفته و به «تخیلی روایتگر» می‌رسد تا بتواند نمونه‌های نوعی را جایگزین بازنمایی صرف از طبیعت و مضمون داستان کند. بدین‌قرار، همه گستره‌هایی که خیال در آن، طبیعت را می‌بلعد و در خود حل می‌کند در نمودهای آن یعنی تمامی مظاهر طبیعت، انسان، حیوان، معماری و ترکیب‌بندی در عالم نگاره یافته می‌شوند. در این مسیر، چنانچه خیال به ساحت‌های بالاتر اتصال پیدا کند، اثر حاصله به انتزاع نزدیک‌تر و طبیعت گریزتر خواهدشد. به همین دلیل، خیالْ اصل و لطیف شدن آن متغیری وابسته است، که به همراهی دیگر متغیرهای جنبی چون شخص هنرمند، محیط مذهبی، نگرش و نظام فلسفی حاکم همه دست به دست داده تا مسیر تخیل را در اثر مشخص کنند. نمود این گونه تخیل در نگارگری، نمود طراوت و تازگی و خلق مداوم است. همه اجزاء از ترکیب‌بندی، طراحی و رنگ‌گذاری تا موضوع و مضمون، همیشه تازه و درخشان هستند.

درنمونه‌های اصیل نگاره‌ها، هرچند تکرار به نوعی وارد مضامین نگارگری می‌شود ولی هیچ وقت تکراری، ملالت‌آور و یکنواخت نیست و مضامین و تصاویر، با استفاده ازانوار صیقلی شدهٔ خیال، هم چنان فعال و پویا است که نمونهٔ آن در نگاره‌های شاهنامه که همگی تکرار روایت حماسه‌ای زمینی‌اند، به واسطهٔ خردی که در کنار تخیل وجود دارد از دایره یکنواختی بیرون مانده است. نگاره با تخیل صرف سر و کار ندارد بلکه حاصل جمعی است بین خرد و تخیل؛ یعنی از خردی جاودان[۱۵] بهره‌مند است. البته، منظور از این خرد عقل محسوس نیست بلکه معرفتی قلبی است و خردی درونی و عرفانی که به واسطهٔ آن اتصال با غیب حاصل می‌شود.

اسرار هنر را هیچ کس از پیش خود نیاموخت بلکه استاد ازل آن را در یافته‌های قلبی هنرمند متجلی کرده است و هیچ کس به ظن و گمان خود هنرمند نمی‌شود بلکه با آموختن از استادی که اهل الهام است به مرتبه «اهل هنر بودن» می‌رسد.

«عقل جزوی عقل استخراج نیست
جز پذیرای فن و محتاج نیست
قابل تعلیم و فن است این خرد
لیک صاحب وحی تعلیمش دهد»[۱۶].

هنرمند کاری را به انجام می‌رساند که نقاش ازل از ابتدا تمام کرده است. بدین قرار سرمنشاء اثر جای دیگری است خارج از دایره تصور و تخیل و مهارت و فن آزمودگی نقاش.

«خیال روی تو در کارگاه دیده کشیدم
به صورت تو نگاری نه دیدم و نه شنیدم»[۱۷].

کانت در سنجش خرد ناب« از تعادل و هماهنگی میان خیال و دانایی»[۱۸]بحث کرده، جلوهٔ حسی معنا را غایت و حضور پنهانِ مطلق دانسته وکلید درکِ زیباییِ اثر هنری را مرز بین تخیل و فاهمه، مرزی که هنرمند پیوسته بین آن در حرکت است، می‌داند. که مشابه نمودی است که در عالم نگاره اتفاق می‌افتد. نگارگر در بازگشت از دیدار طبیعت به نمایش جلوه‌ای از فضای دریافت شدهٔ ذهنی خود از طبیعت می‌پردازد نه انعکاس محسوس طبیعت، که البته در این راه بین دو وجه تخیل و دانایی پلی می‌زند چرا که در صورت تخیل صرف، دیگر بازگشتی به عالم واقع وجود نخواهد داشت و عالم تعقلِ صرف نیز محلی برای حرکت و جولان ذهن و تخیل هنری باقی نمی‌گذارد. پس بازی بین فاهمه و تخیل فضای مناسبی برای درک و آفرینش هنری است. در این بازی رفت و برگشتِ بین خیال و عقل، هنرمندِ نگارگر در مواجهه با طبیعت و انسان، به تاویلی نو و درونی از طبیعت می‌رسد که نمود آن به لحاظ بصری به ساحت‌های متعال نزدیک‌تر می‌شود. «یعنی از ساحت‌های برون‌گرایانه[۱۹] به ساحت رمزگونهٔ[۲۰] باطنی می‌رسد»[۲۱]. بدین وجه هنرمند راستین در مقام آفرینش هنری، طبیعت‌نگاری نمی‌کند، بلکه کارش مثال‌نگاری یا حق‌نگاری است و در این حالت، احوال حاصل از دریافت‌های درونی قبل از اینکه در شکل و رنگ و نقش ظاهر درآیند، در ضمیر و قلب هنرمند حضور یافته و به زبان باطن در می‌آیند و وقتی هم به شکل و رنگ ظاهر می‌شوند، درونی و باطنی هستند. در اصل، معرفت حقیقی که منشاء هنر است همان معرفت نهانی و باطنی است. در این مرحله، درست است که هنرمند در واقع آمادگی این را می‌یابد که با خیال متصل به مرتبهٔ خیال منفصل برسد اما در همان زمان از سوی غیب نیز فراخوانده می‌شود و در این حال به تحلیه می‌رسد یعنی درآن عالم حلِ و یکی می‌شود.

«نشانِ وصل به ما ده به هرطریق که هست
که از پیِ وصلِ تو، برْ نشان برویم»[۲۲].

در این مرتبه هنرمند هرچه نقش می‌کند زیبایی است چرا که ذات حق زیباست، پس او در تجلی بخشیدن به صورت‌ها از زیبایی بهره می‌برد. دلیل زیبایی نگاره‌های ایرانی از جمله، شاهنامه‌ها در تمامی تصاویر اعم از صحنه‌های حماسی پرخشونت یا گلگشت، همگام با همین حقیقت و تجلی ذات زیبای حق است. هم چنین، هنرمند از ثبت طبیعت فراتر می‌رود، چرا که حاصلِ مشاهدهٔ درونی و باطنی، اتصال به حقیقت و جوهرهٔ طبیعت است و ظهور معانی و صور حقیقی یا جوهرهٔ موجودات طبیعی است که به کمک کشف و شهود و اتصال به عالم مثال و خیال صورت می‌گیرد. بدین قرار، هنرمند حقیقت و جوهرهٔ نقاشی را در درون می‌یابد نه برون.

هنرمند با صیقل روحِ خود به عالم خیال وارد شده، از وجود مادی فاصله گرفته و عکس عالم مثال و خیال را در آیینهٔ دل می‌تاباند. او به اصل و جوهرهٔ موجودات می نگرد و حقیقتِ آنها را از عالم غیب می‌یابد. پس، خیال چون شاهراهی است که به سر منزل مقصود می‌رساند اما خود مقصود نیست. اصل، نوشیدن جام می الستی است که هوش ربایی‌اش به بیان زمینی نمی‌آید، هنرمند زمانی که بی وجود و نیست شد می‌تواند قلم صنع نقاش ازل را به چشم دل ببیند و نقشی کشد، نقشی که آینهٔ تمام نمای زیبایی حق باشد، از این رو، نگارگر در تخیل و ترسیم یک داستان از تکرار صرف روایت دور شده و در بازگشت از نگریستن به طبیعت زمینی، به درونْ و به خلاصه کردن و تبدیل محسوسْ به جوهرهٔ آرمانی و مثالی می‌پردازد و هر چه نگاه هنرمند درونی‌تر و باطنی‌تر باشد، حاصل انتزاعی‌تر، پیچیده‌تر، لطیف‌تر و دارای خاصیت‌های مثالی و خیالی والاتر می‌گردد. در این تبلور مثالی، مراحل تکوین نقوش محسوس طبیعت را از عینیت به سمت مثال و خلاصه شدن در تعدادی از نمونه های تصویری شاهنامه‌های بایسنقری و طهماسبی می‌توان مشاهده کرد.

### ۳. نگاره‌های منتخب

سه نگارهٔ انتخابی از سه شاهنامه با موضوع «بارگاه» به‌ترتیب عبارتند از: بارگاه کیومرث(شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی)، بارگاه کی‌کاوس(شاهنامهٔ بایسنقری) و بارگاه کیومرث(شاهنامهٔ طهماسبی). هر سه داستان، بر تخت نشستن پادشاه و موضوع مشابهی را نمایش می‌دهند، محوریت هر سه تصویر بر تخت و مرکزیت نقش شاه بوده و دارای بیشترین عناصر تصویری مشترک مانند تخت، درباریان و طبیعت است و همچنین هر سه نگاره، دارای ترکیب‌بندی حلقوی در نحوهٔ قرار دادن شاه در مرکز و حلقه زدن درباریان به‌دور او هستند. گرچه بارگاه کیومرث شرح داستان اولین پادشاه و نخستین اسطوره است و بارگاه کی‌کاوس فقط توصیف یکی از پادشاهان بی‌شمار شاهنامه است، اما به دلایل فوق و استفاده از مشترکات تصویری و موضوعی بسیار، داستان بر تخت نشستن کیومرث در

لوحه ۱. شاهنامه بزرگ ایلخانی، بارگاه کیومرث، تبریز اول، ۷۳۶ ق. مأخذ: (سیمز، ۲۰۰۲)

شاهنامه بزرگ ایلخانی و شاهنامه طهماسبی، با همتای آن به نام بر تخت نشستن کی‌کاوس در شاهنامهٔ بایسنقری به عنوان بهترین انتخاب مورد بررسی قرار می‌گیرند.

### *الف. برتخت نشستن کیومرث(شاهنامه بزرگ ایلخانی)*

نگاره ازسه عنصر، انسان (کیومرث و درباریان)، طبیعت (آسمان، زمین، گل‌ها و چشمه‌ای در پایین کادر) و حیوان (پلنگ‌های آرمیده)، به علاوهٔ نقش «روایت متخیلانه» که جزء تفکیک ناپذیر نگاره است، تشکیل شده است. کیومرث اولین پادشاه اساطیری درقلب نگاره، بین درباریان و افراد حاضر در یک ترکیب نیم دایره‌ای، در کادری مربع شکل قرار گرفته است. درست زیر پای شاه چشمه‌ای کوچک، همراه با رستنی‌های سرسبز که پلنگانی آرام در دو طرف آن آرمیده‌اند توجه را به خود جلب می‌کند. رنگ‌آمیزی غالب بر نگاره ترکیبی از رنگ‌های متضادِ گرم و سرد است که هوشمندانه در فضای نگاره پخش شده و به گردش چشم کمک می‌کنند، دایرهٔ رنگی استفاده شده محدود به رنگ های آبی، قرمز، سفید، سبزهای خاموش و اُکر و سیاه که با هاشور زدن حالتی بافت دار پیدا کرده‌اند، شادابی و درخشش رنگی نگاره‌های دوران بعد را ندارد.

کیومرث بر تخت شاهیِ سنگیِ خود که با بوته شکفتهٔ گل

سرخ آراسته شده، بالاتر از سایرین نشسته است. آسمان و زمین در میانهٔ کادر به هم پیوسته و فرشتهٔ سروش به‌همراه سایر پیکره‌ها در چیدمانی تئاتری و تا حد امکان بزرگ، با فیگورهای واقع‌گرایانه نقاشی شده‌اند. از هاشور برای ایجاد احساس عمق و چیدمان پیکره‌ها نوعی لایه‌بندی برای القای حس فاصله و دوری و نزدیکی دارند، درکل تصویر مضمونی واقعی(برتخت نشستن) را به نمایش می‌گذارد، که به‌دور از حشو و زواید تزیینی، به تجسم روایت پرداخته است. البته باید متذکر شد که نمایش روایت در هر سه شاهنامه اصل بوده و نگارگران هر سه شاهنامه با کمک گرفتن از تخیل خود، در نهایت روایت را بیان کرده‌اند اما میزان و دامنهٔ تخیل در نگاره‌های شاهنامه بزرگ ایلخانی از طبیعت محسوس و امکانات خیال‌انگیز آن فراتر نمی‌رود، نگاره در جذب و پالایش عناصر طبیعت، با نگاهی متخیل مواجه است که مضمون داستان را به شکلی قابل تصور پرورانیده است. نگاهی وفادار به مضمون داستان که با تمرکز بر عناصر اصلی و کلیدی تصویر، از هر گونه تخیل فرعی و آزاد بر نگاره پرهیز دارد.

***ب. برتخت نشستن کی‌کاوس*** (شاهنامه بایسنقری)

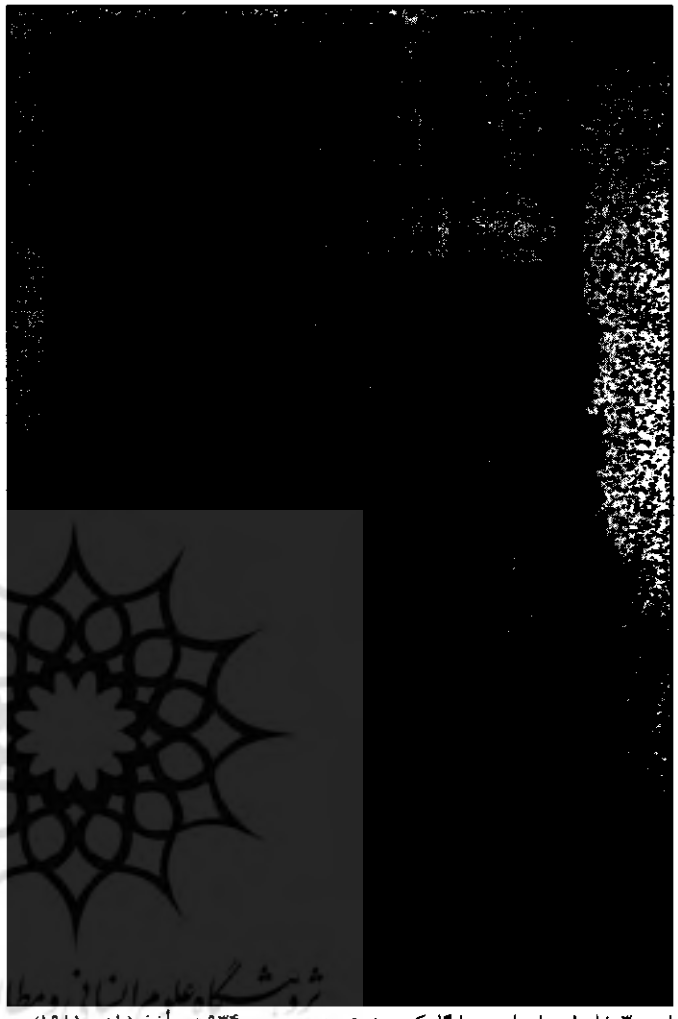
تصویر از سه مضمون اصلی انسان و طبیعت و نقش کلیدی عالم خیال (عنصراصلی نگاره) در قالب «تخیل روایتگر» تشکیل شده است. کی‌کاوس در نقطهٔ اصلی و محوری نگاره نزدیک به مرکز و روی تخت پادشاهی بسیار ظریف و زیبای طلایی رنگ، در محوطه‌ای باغ مانند لمیده است. در دو سوی او چاکران و درباریان حلقه‌وار قرار گرفته‌اند و مشغول انجام کارهای مختلفی هستند. طبیعت در این نگاره بسیار لطیف‌تر و با دقت بیشتری نسبت به نمونهٔ متناظر خود در شاهنامه بزرگ ایلخانی نقاشی شده است. کی‌کاوس کانون اصلی توجه است و هر آنچه در اطراف او وجود دارد به نوعی نگاه را به سوی او می‌کشاند (حتی حرکت چشم از امتداد دست خدمتکارانی که در حال حمل سینی هستند به سوی او می‌رود). دو درخت ظریف و زیبا با رنگ و رویی بهاری و پرطراوت و دو نهال پر از شکوفه در پشت سر کی‌کاوس اشاره‌ای نمادین به موقعیت خاص او دارند. پس از کی‌کاوس، درباریان در حرکتی دایره‌وار قرار گرفته‌اند، نشانه‌های درخشان طبیعت در همه جای نگاره نکته‌ای برای نمایش زیبایی‌های مثالی خود یافته‌اند. بوته‌های گلدار درخشان و پرطراوت، درختان ودرختچه‌های پرشکوفهٔ کشیده و باریک، به همراه پرندگان درحال پرواز، آسمان طلایی رنگ و در نهایت تپه‌های کوچک انتهای کادر، عناصر تشکیل دهندهٔ طبیعت نگاره هستند.

***ج. برتخت نشستن کیومرث*** (شاهنامه طهماسبی)

نگاره از عناصر انسان (کیومرث و درباریان)، طبیعت (آسمان، ابرها، زمین، گیاهان، چشمه‌ها و کوه‌ها)، حیوانات

لوحه۲. شاهنامه بایسنقری، بارگاه کی‌کاوس، هرات، ۸۳۳ ق. مأخذ: (شاهنامهٔ بایسنقری، موزهٔ کاخ گلستان)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



لوحه ۳. شاهنامه طهماسبی، بارگاه کیومرث، تبریز دوم حدود ۹۳۴ ق. مأخذ: (ولش، ۱۹۸۱)

(اهلی و وحشی) که در کنار هم آرام گرفته‌اند، و "تخیل روایتگر" نقاش که شاه کلیدِ نگاره است، ترکیب شده است. نگاره در نگاه اول گلی شکفته را می‌ماند که گلبرگ‌های بازشده‌اش در جنبشی ملایم، خبر از روح زندگی می‌دهند. گلی که در هرسو و هر گوشه‌اش آیتی از زیبایی، و در هر حرکتش، نشانه‌ای رمزآلود و خیالی شگفت‌انگیز به چشم می‌خورد و در قلب تپنده‌اش کیومرث در مکانی مرتفع نسبت به سایرین قرار گرفته است. در نگاه دوم فرشته سروش که نمادی فرا زمینی و استعلایی است، به همراه اطرافیان به‌دور کیومرث حلقه زده وهمگان در حالی که دیدگان را به سوی او بلند کرده‌اند در طبیعت بسیار دل‌انگیز و زیبا مستحیل شده‌اند. کیومرث در مهم‌ترین بخش نگاره قرار گرفته و به اصلی‌ترین عنصر تصویر تبدیل شده است، او در این فضای بهشتی مظهر حقیقت‌است و نماد انسان کامل، چرا که بهشت جایگاه نیکان و برگزیدگانی است که ابر و باد و مه وخورشید و فلک گرد آنها را فرا گرفته‌اند.

نگاره بهشتی است که چشم بیننده را از لایه‌های رنگین ظاهر، به باطن پر رمز هدایت می‌کند و به تعمق وا می‌دارد. در واقع نگاره، چشم بیننده را چون چشم سوم وارد عمل می‌کند، چشمی رازگشا که از سطح دوبعدی و تخت عبورکرده، با پیچ و خم‌های گیاهان بهاری و صخره‌های رنگارنگ به نگاره وارد می‌شود و در زوایای نادیده آن حرکت کرده، عمق و درون را احساس می‌کند، به درون می‌رود، صدای لرزش برگ درختان و صدای باد را می‌شنود و چنان است که بیننده در آن واحد هم زمان درچند موقعیت زمانی قرار می‌گیرد و از چند زاویه اثر را می‌نگرد. حوادث نادیده را می‌بیند، پشت تپه‌ها، لای درختان و بن زمین را و در این سیر درک می‌کند که هنرمند نه‌تنها آینه‌ای روبروی طبیعت قرار نداده، که با دل و جان خود جوهر طبیعت، که زندگی‌اش را رقم می زند. چنان‌که مخاطب همراه با رنگ‌های فوق‌العاده درخشان و خالص و نور تابنده درون تمام شکل‌ها که بیننده را به مکاشفه‌ای خیره کننده دعوت می‌کند می‌تواند بی‌تابی و بی‌قراری برای کشف بیشتر نادیده‌ها را تجربه کند. هر گوشه از اثر مخاطب را با خود به دنیایی بهشتی مسافر می‌کند، سفری بی‌توشه و بار، چرا که بدان نیازی ندارد. «...و بیاریم سبد، ببریم این همه سرخ، این همه سبز...»[۲۳].

تختِ کیومرثِ طهماسبی، در مقایسه با تخت‌های شاهی در دو نگاره دیگر که سنگین و جامد به زمین چسبیده‌اند، صخره‌ای سبک‌بال، هزار رنگ و هزار نقش و در حال عروج به آسمان است، نه تنها صخره متصاعد است که به‌نظر می‌آید همه ذرات نگاره منتظر گسستن بند ظریفی که آنان را به زمین وصل کرده هستند، تا بتوانند همراه با بهشتی که در آن واقع شده‌اند به آسمان صعود کنند. طبیعت نگاره نمودی از بهشت سرمدی و کمال مطلوبی است که در تجسم خود، هوش رباست. پس از طبیعت، نگاه به سوی سایر پیکره‌ها جلب می‌شود که چون رشته‌ای مرواریدِ درخشان وپرتلألو به دنبال یکدیگر قرار گرفته و با حرکتی دلربا، درآمیخته با فرم‌های نرم و منحنی طبیعت، به گرد کیومرث حلقه زده‌اند. در نهایت وحوش، بره‌وار و

مطیع در آسودگی خاطر در این فضای خیال‌انگیزِ سرشار از صلح، به حال خود آرمیده‌اند. با دیدن نگاره پیوندی دوباره بین انسان و ملکوت برقرار می‌شود، افسونی پر رمز که تنها باید در آن شناور شد.

«...کار ما نیست شناسایی راز گل سرخ
کار ما این است که در افسون گل سرخ شناور باشیم...»[۲۴].

## ۴. رازگشایی تصاویر

پس از شرح کلی تصاویر، اینک به گشایش رمزهای عناصراصلی به کار گرفته شده درنمایش طبیعت، انسان و ترکیب‌بندی، در سه نگارهٔ معرفی شده از سه شاهنامهٔ ذکر شده پرداخته خواهد شد.

میزان تأثیر طبیعت عینی بر احساس و عاطفهٔ هنرمند، با مشاهده و مقایسهٔ نمونه‌های آن در طبیعت نگاره‌ها قابل سنجش است. و در نهایت مقایسه نمونه‌های منتخب نگاره‌ها با نمونه‌های نوعیِ عالم خیال، نشان می‌دهد که هر یک از عناصر تصویری موجود در نگاره‌های سه شاهنامه، تا چه اندازه دارای صفات عالم خیال و مثال و در نوع خود یکتا و منحصر به‌فرد بوده و یا چقدر دارای گرایش‌های بازنمایانه از طبیعت عینی هستند، یا چقدر القاء کنندهٔ فضای فرا زمینی هستند و چرا هریک از عناصر انتخاب شده در نگاره‌های شاهنامه‌های بایسنقری و طهماسبی، به ترتیب از کاملترین و زیباترین نمونه‌های موجود در طبیعت برداشت شده، تا در کامل‌ترین و زیباترین حالات ممکنه نقاشی شوند. در واقع کار هنرمند در این سیر، چون یک نگاه و یک خاطره است، بدین شکل که، نگارگر آنچه که از اشعار می‌خواند و یا در طبیعت می‌بیند، پس از درونی کردن با تأویلی رمزپردازانه به تصاویرِ موجود در عالم خیال می‌رساند و تصویر می‌کند، پس مراجعه به طبیعت محسوس زمینی چاره‌ساز نبوده و بدین قرار، بهتر است در دو نگاره بارگاه کیومرث و بارگاه کی‌کاوس از شاهنامه‌های بایسنقری و طهماسبی، برای طبیعت یک الگوی سرمدی درنظرگرفت، چرا که فضای موجود در آنها به‌سوی طبیعتی بسیار زیبا با مشخصاتی غیر از نشانه‌های موجود در طبیعت فانی حرکت می‌کند. ساحت‌های طبیعت استحاله شده را، می‌توان در دو گروه قرار داد، ساحت خاک که شامل: زمین، آب، درخت، کوه، گل و گیاه است وساحت آسمان، که شامل: آسمان، ابر، ستاره، ماه و خورشید و غیره است. این دو ساحت درتوالی زمانی، از شاهنامهٔ بزرگ تا شاهنامهٔ طهماسبی، از مرحلهٔ پس زمینه‌ای منفعل، به تجسم شعوری جاری در دو نگارهٔ بعدی رسیده‌اند چرا که در دو شاهنامهٔ بایسنقری و طهماسبی، در اصل هدف نگارگر، سوق دادن ذهن مخاطب به سوی الگوی سرمدی طبیعت، برای تجسم بهشت است. بهشتی ذهنی و مثالی نه عینی و حسی، که مخاطب با وارد شدن به آن، از فضای برون به درون، از هیاهو به تفکر و از تفکر به تعالی یا در واقع به کمال مطلوب طبیعت در مراحل استعلایی آن می‌رسد.

درختچه گل‌سرخ واقع‌گرا و طراحی آزاد و جسورانهٔ نگاره‌های شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی وگل‌ها و درخت‌های ظریفِ بارگاه کی‌کاوس که نمودی تزیینی داشته و نمایش دهندهٔ نمونهٔ یکتای زیبایی طبیعت بهشتی است (گرچه سبک فاخر و درباری آن با کندی به گسستن کامل از پیوندهای زمینی مجال می‌دهد)، در نگارهٔ بارگاه کیومرثِ شاهنامهٔ طهماسبی، به تجسم کامل بهشت آسمانی، با نمایش عمق و ژرفای خیال‌انگیز آن و ضرباهنگ قلب زندهٔ عالم خیال رسیده است ( تصاویر ۱، ۲ و ۳). نگارهٔ بارگاه کیومرث در شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی، نشان از ثبت تصویری ابتدایی از طبیعت و در اندازهٔ پس زمینه‌ای منفعل و در خدمت روایت داستان است، گرچه اجزاء عناصر تصویریِ آن، از نظر قدرت تصویرسازی واقع‌گرایانه تر از نمونه‌های به‌کار رفته در شاهنامه‌ی طهماسبی نیست اما در کل، روایت را واقع‌گرایانه نقش کرده و به تخیل نگارگر مجال عرض اندام در محدوده‌ای خارج از روایت نداده است. همچنین، ارزش‌های تخیل استعلایی در آن، به‌دلیل حضور حاکمیت قوم مغول، همچنین تأثیرهای هنری از چین، بیزانس و بین النهرین کمرنگ است.

هرچه زمان پیشتر رفته (مثلاً در دورهٔ تیموری در مکتب هرات)، حرکت طبیعت به‌سوی کمال مطلوب هم بیشترشده و یکی از دلایل آن، وجود و غلبهٔ فضای عرفانی حاکم بر فضای جامعه‌ی فرهنگیِ دوران تیموری است. در این دوره به‌دلیل همجواری اهل هنر و ادبیات و رهبران فرق تصوف با دربار، مثلاً مجالست جامی و امیر علیشیر نوایی و بهزاد در دربار تیموری و ایجاد حلقهٔ مودت مؤثر در فضای هنری دربار، ارزش‌گذاری‌های عرفانی و تعیین «کمال مطلوب» و مثالی برای نگارگری مقوله‌ای پراهمیت شد و هنرمندان را به جستجو در یافتن نشانه‌های عالم مثال و انعکاس آن ویژگی‌ها در نگارگری هدایت کرد.«از موضوع‌های اصلی نگارگری ایرانی... چشم‌انداز تغییر شکل یافته است که رمز و تمثیل "بهشت زمینی" و "وطن آسمانی" است... آن چشم‌اندازی است بی‌سایه، که در آن

هر چیزی از جوهری به غایت لطیف و پر ارج ساخته شده است»[۲۵].از این دست نشانه‌های تأکید بر کمال مطلوب یا بهشت را در آیات بسیاری از قرآن کریم نیز با توصیف جزئیات و زیبایی‌ها می‌توان ملاحظه کرد که در نگارگری تأثیرگذار بوده‌اند: «کسانی که ایمان آورده‌اند و کارهای شایسته کرده‌اند...برایشان بهشت‌های جاوید است. از زیر پاهایشان نهرها جاری است. بهشتیان را به دستبندهای زر می‌آرایند و جامه‌های سبز از دیبا می‌پوشانند ودرآنجا برتخت‌ها تکیه می‌زنند. چه پاداش نیکویی وچه آرامگاه نیکویی»[۲۶]. همچنین: «بندگان مخلص خدا...دربهشت‌های پرنعمت ـ برتخت های رو به رو به هم ـ و جامی از چشمهٔ خوشگوار میانشان به گردش درآید»[۲۷] ودر تکمیل تصاویر بهشتی درآیه‌ی ۱۴ از سورهٔ محمد(ص) آمده است:«... درآن نهرهایی است از آب های تغییر ناپذیر و نهرهایی از شیری که طعمش دگرگون نمی‌شود...و نهرهایی از عسل مصفا و درآنجا هرگونه میوه که بخواهند هست و نیزآمرزش پروردگارشان»[۲۸].

ظرافت نهفته در آیات فوق، نه تنها در نمایش زیبایی‌های بهشتی است که نمونه‌های ازلی و آسمانیِ عالم خیال را در قالب تصاویر قابل درک و محسوس، در محدودهٔ تفکر انسانی بیان می‌کند. نکته‌ای که، نگارگر را برای انتخاب گلچینی از زیبایی‌های طبیعت در ترسیم نهایت زیبایی بهشتی راه‌گشاست. چنانکه، به همین نسبت می‌توان حرکت عینیت به رمز و مثال را در تمام اجزای نگارهٔ بارگاه کیومرثِ شاهنامه طهماسبی مشاهده کرد.گیاهان، گل‌ها و درخت‌های بهشتی، که در حرکتی لغزان و پرپیچ و خم در حرکت به‌سوی آسمانِ نادیده در نگارهٔ از قاب گذر کرده وتا منتهاالیه کادر طلا اندازی شده پیش‌روی کرده‌اند، تصاویری که در شاهنامهٔ بایسنقری هم به شکل خلاصه‌تر و ساده‌تری دیده می‌شوند. نمونه‌هایی بهشتی چون: چشمه‌ی آب، در شاهنامهٔ طهماسبی که نمادِ«عنصر نخستین است و نماد تطهیر و نوزایی»[۲۹]و سمبل چشمه‌های پاک و زیبایی و خوشگواری بهشتی است (همانطور که در آیات به‌آن اشاره شده). کوه‌های رنگین درخشان و صخره‌های مواج تغییر شکل یافته که در حرکتی اغراق‌آمیز به‌سوی آسمان سربلند کرده، تاچهره‌های فانی اسیر در دلشان را به نگریستنی دوباره به جهان سرمدی دعوت کنند و حیوانات که با فراغت بال در طبیعت آرمیده‌اند، نشان از بهشتی دارند که در آنجا همه چیز و همه کس در صلحی پایدار به‌سر می‌برند.

سوالی در اینجا مطرح می‌شود. آیا همهٔ نگارگران با آیات الهی و توصیفات قرآنی و عرفان آشنایی کامل داشته‌اند؟ آیا همهٔ ایشان به رسالت انعکاس عوالم برتر خیال و مثال در نگاره واقف بودند؟ در پاسخ باید گفت، درمواردی که هنرمند الزاماً نیاز به دانش عمیقِ عرفانی نداشته و خود عارف نبوده، فضای اسلامی و«فرهنگ عمومی جامعه‌ی سنتی»[۳۰] حلقه مفقودهٔ دانش و اطلاعات را (که اطلاع از فحوای آیات قرآنی و مبادی عرفانی است) پرکرده است، فضای عرفانی و اسلامی جامعه، در خاطر هنرمند جاری شده و فضای متأثر از خود را در ذهن هنرمند به سنت تبدیل کرده است و بدین قرار، هرچه فرهنگ عمومی جامعه ناب‌تر، خالص‌تر و کامل‌تر بود، تفکرِ درونی‌تر و پایدارتری را در کل فضای جامعه وارد می‌کرد. در این حیطه، نگارگر به معرفتی گردن می‌نهاده که در خلق آثار هنری او نمود یافته و ترسیم طبیعت بهشتی در فضای کلی نگارگری اسلامی، یکی از آن جمله تأثیرات است.

درمورد نقش انسان در نگاره‌ها، می‌توان به ترتیب: از نگارهٔ بارگاه کیومرث (ایلخانی) آغاز کردْ انسان در این نگاره نسبت به عالم واقع وضعیتی دو سویه دارد، از یک سو نمایش دهندهٔ تصویری ملموس، واقعی و به‌دور از هر گونه پیچیدگیِ درونیْ و شخصیت‌پردازی است، چرا که صراحتاً در نوع ترکیب‌بندی و مراتب قرارگیری پیکره‌ها، اشاره به موقعیت آشنای پادشاه و رعایا دارد و پیکره‌ها رادر موقعیتی تئاتری و بدون هرگونه تمهید یا تخیل دیگری مجسم می‌کند و از سوی دیگر، واقع نمایانه تصویر نشده بلکه فقط به ایجاد فضا و حال و هوای واقعی و آشنا پرداخته است. صورت‌های مغولیِ بدون حالت و شبیه به‌هم، آناتومی غیرواقعی پیکره‌ها، شکل، بافت و جنسیت لباس‌ها، کلاه‌ها و کفش‌ها، همگی نشان از تخیل و خاطرهٔ ذهنی نقاش دارند تا عمل تقلید واقع‌گرایانه از روی نمونه‌های موجود در طبیعت و نقطه عطف تخیل در این نگاره‌ها، به دامنهٔ محدود تخیل نقاش، سلیقهٔ دربار و طبیعت ظاهریِ داستان محدود می‌شود. اما مجموعهٔ این نگاه در نگاره بارگاه کی‌کاوس، (شاهنامهٔ بایسنقری) تلطیف یافته‌تر شده و علاوه بر روایت به تخیل نیزعمق بخشیده است، از نظر ظاهری کوچک شدن وتعددِ پیکره‌ها به تحرک فضای نگاره کمک می‌کنند، مرکزیت شاه و فرم حلقه زدن پیکره‌ها ازمنطق وترکیب‌بندی حلقوی نگارهٔ قبلی پیروی می‌کند، چهره‌ها نشانه‌های عمومی مغولی را بدون شخصیت پردازی ویژه دارند و تقسیم بندی اجتماعی مرسوم در نحوهٔ چیدمان پیکرها دیده می‌شود. لباس‌ها تزیینات و برش چینی داشته و تفاوت معناداری با

نمونهٔ قبلی ندارند با این تفاوت که در اینجا ظریف‌تر و با دقت و وسواس بیشتری کشیده شده‌اند، بجز ویژگی‌های کلی، مانند: نحوه‌ی رنگ‌آمیزی تخت، نورپردازی درونی و زیبایی تزئینی کل نگاره، پرداخت به ویژگی‌های درونیِ انسانْ در نگاره، نسبت به نمونهٔ قبلی، پیشرفت ماهویِ محسوسی ندارد، اما دربررسی نمونهٔ سوم، یعنی بارگاه کیومرث از شاهنامه‌ی طهماسبی، بیننده با تبلور دریایی از نشانه‌های رمزی عالم مثال و خیال روبه رو می‌شود. پیکره‌های انسانی درنمود مفهوم خلیفه اللهی خود، دارای صفات زیباییِ مثالی، فوق‌العاده لطیف و کشیده‌تر از نمونه‌های قبلیِ ترسیم شده‌اند. مهم‌ترین پیکرهٔ انسانی در هر سه نگاره به کیومرث و کی‌کاوس اختصاص داردکه روشن‌ترین و آسمانی‌ترین جایگاه در این سه به کیومرثِ در نگارهٔ طهماسبی رسیده است، چرا که در دو نگارهٔ دیگر، پادشاهان نشان از مقامی زمینی دارند ولی کیومرثِ نگاره‌ی طهماسبیْ تصویری در حال صعود را نمایش می‌دهد. همچنین، کیومرث درنگارهٔ شاهنامهٔ طهماسبی آنچنان بر صخره آرمیده که گویی تکیه‌گاه او نور است و این خیالِ تخت است که بر نگاره نقش شده است نه تختی عینی و این دنیایی. در حالیکه در دو تصویر دیگر از شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی و بایسنقری تخت، عنصری زمینی و عینی است. اندازه پیکره‌ها در نمونهٔ طهماسبی به‌نسبت تابلوهای قبلی کوچکتر و به تعداد بیشتری در تابلو دیده می‌شوند. حضور آنها و نحوهٔ قرارگیری‌شان در تابلو به نمایش مجموعه‌ای قدرتمند و موفق از چیدمان نیروهای بصری در ترکیب‌بندی ازجمله: رنگ‌های درخشان وخالص، نورپردازی‌های درونی و بدون سایه، حرکت‌های عمودی در ایجاد احساس تعالی، بافت‌ها و حجم‌پردازی‌های غیر معمول، ریتم پیشروندهٔ پیکره‌ها وتداعی حرکت به‌سوی آسمان، تعادل وهماهنگی درجای‌گذاری عناصر تصویر و غیره پرداخته، همچنین در استفاده ازشیوه‌های بصری چون: دو بعدی نمایی[۳۰]، زیبانمایی[۳۱]، کنتراست[۳۲]، ساده‌سازی طبیعت، اغراق و غیره، پیچیدگی‌های متخیلانهٔ بسیار بیشتری را به‌نمایش می‌گذارد. پیکره‌ها در شاهنامهٔ طهماسبی، نمایش تجلیِ وحدت در کثرت هستند. چرا که با نحوهٔ قرارگیری پیوسته‌شان و خمیره‌ای واحد در نوع طراحی و پردازششان، چون یک پیکرند، البته مفهوم وحدت در همهٔ اجزای نگاره نیز به همین قدرت بوده و در طبیعت و اجزای بی‌شمارآن به‌چشم می‌خورد، چنانکه گویی نگارگر تمامی نشانه‌های خیالی را احضار کرده تا مراتب تکامل تخیل را در نگاره به‌تصویر درآورد.

تنوع عملکرد پیکره‌ها و نرمشِ حرکات آنها در شاهنامهٔ طهماسبی بیشتر وکنش و تعامل‌شان با یکدیگر و با مجموعه فضای نگاره، بسیار پخته‌تر از نمونه‌ی بایسنقری است. به نظر می‌آید همهٔ پیکره‌ها آگاهانه در چرخش به‌دور مکانی تقدیس شده شریک و سهیم‌اند. در چهره‌ها کم و بیش نشانی از شخصیت‌پردازی ویژه به‌چشم نمی‌خورد و هنوز تصویری نوعی از انسان هستند اما درطراحی‌شان دارای برتری و ظرافت و نوعی تحول نسبت به نمونه‌های پیش از خود هستند. حرکت پیکره‌ها در تابلو و نحوهٔ قرارگیری‌شان به‌دور کیومرث در عین حال که از نظر مضمون، روایت و داستانیْ واقعی و ملموس را می‌نمایانند، اما به‌طرزی خارق‌العاده غیرواقعی و خیال‌انگیز و فارغ از زمان و مکان هستند، عملکرد پیکره‌ها درتابلو، ملکوتی و در گرو ترکیب‌بندی و نحوهٔ گرد هم‌آیی بی‌نظیرشان به‌دست می‌آید. کیومرثِ آن، انسان کامل است که جایگاهی فرا زمانی و فرامکانی در بهشت برای او منظور شده است و گویی که، همهٔ عناصر طبیعت برای او سر تعظیم فرو آورده و به گرد او طواف می‌کنند. میزان تأثیر طبیعت و واقع‌گرایی در ذهن نگارگر این نگاره، به مرتبهٔ بازنمایی حقیقت و جوهرهٔ مثالی و خیالی تمامی عناصر رسیده و نگاره از دامنهٔ تخیلِ عمیق، پیچیده و بسیار وسیعی‌ای نسبت به دو نمونهٔ قبلی برخورداراست.

در سه نگاره، ترکیب‌بندی کلی تابع منطق چرخش چشم حول محور اصلی نگاره یعنی شاه است که بقیه‌ی اجزای تصویردر حرکتی دایره‌وار به‌گرد او قرار دارند. ترکیب‌بندی بارگاه کیومرثِ شاهنامهٔ طهماسبی، از نظر عملکردِ نیروهای بصری چون: تنوع و گردش رنگی، تقسیم بندی هندسی صفحه، جای‌گذاری متعادل اجزاء و حفظ ریتم بالا رونده و متصاعد عناصر تصویر، نورپردازی درونی اجزاء تصویر و استفاده ازترکیب‌بندی سیال و سهولت گردش چشم درکل نگاره، به‌شکلی است که همه جای نگاره پراهمیت، پویا وتفکر برانگیز محسوب می‌شود. در ترکیب‌بندی نگارهٔ بارگاه کی‌کاوس، نیز چیدمان عناصر، تقسیم بندی صفحه و گردش رنگیْ حساب شده و قانونمند است. حرکت عناصر بصری، تعادل صفحه، نحوهٔ چیدمان پیکره‌ها و نشانه‌های طبیعت از منطق پراکندگی و تراکمِ متعادلِ عناصر تصویر نشان دارد، منطقی که به‌نسبتِ ترکیب‌بندی نگاره بارگاه کیومرثِ شاهنامه بزرگ ایلخانی، بسیار کامل‌تر و جامع‌تراست.

در مجموع، در دو نگارهٔ بارگاه کیومرثِ ایلخانی و بارگاه کی‌کاوسِ بایسنقری، انسان‌ها، گل‌ها، طبیعت و اشیاء،

بیشتر حضوری ملموس و تقریباً عینی دارند؛ اما در نگارهٔ بارگاه کیومرثِ طهماسبی، خیالِ آنها در هاله‌ای از نور و رنگ هویدا شده است. در معنای دیگر در دو نگارهٔ ایلخانی و بایسنقری، کمتر در روایت خیال‌پردازی شده در حالیکه در نگارهٔ طهماسبی نقش اصلی با خیالِ روایت‌گر است که در نگاره خودنمایی می‌کند.

شاهنامه بایسنقری در نمود عالم خیال، در مقایسه با شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی، چون نگینی تراشیده در برابر گوهری ناسفته است ودر برابر نگاره شاهنامه طهماسبی، در برابرکوهی درخشان از گوهرهای ناب و کمیاب قرار می‌گیرد، چنانکه جلوهٔ آن، چشم نه که چشم‌ها می‌طلبد.

«با صد هزار جلوه برون آمدی که من
با صد هزار دیده تماشا کنم تورا»[۲۱]

## ۵. نتیجه گیری

به عنوان مهم‌ترین دستاورد نمی‌توان سیصد سال تاریخ هنر نگارگری را به‌طور قطع ذیل یک برداشت آورد چرا که معیارهای سنجش در نگاره‌های شاهنامهٔ ایلخانی(اوایل قرن هشتم هجری) همراه با گستره‌ای از ورودی‌های خارجی از جمله تأثیرات سیاسی، اجتماعی، مذهبیِ سلایق حکام بیگانه، تأثیرات و ورودی‌های هنری از دیگرِ سرزمین‌ها مثل چین و بیزانس، همچنین ابتدای رشد و گسترش امکانات فنی در طول تاریخ نگارگری ایرانی است. به همین نسبت هنرمندان دوران ایلخانی در ابتدایی راه و در پی برگزاری و پایه‌ریزی سنت‌های نگارگری بوده و در نتیجه میزان آزمون و خطاهای ایشان بیشتر و امکانات فنی محدودتری در اختیار داشته‌اند که در پی آن با تسلط سلیقهٔ حکام مغول و تمایل ایشان به هنر چین، تخیل هنرمند روندی روایتگرانه پیدا کرد و عالم خیال شخصی نگارگر و همچنین دامنه و گسترهٔ آن محدود و در حد مناسبات طبیعت پردازانهٔ داستان باقی ماند. گرچه زیبایی نگاره‌های شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی تا به امروز منحصر به‌فرد باقی مانده است ولی حرکت تخیل در آن ملموس و زمینی است و همانطور که در بحث آورده شد در قالب روایت متخیلانه کارکرد دارد.

بدین قرار و در طی بررسی نگاره‌های شاهنامهٔ بایسنقری (اوایل قرن نهم هجری) به دلیل رشد و گسترش تفکر عرفانی و تصوف و همچنین تأثیر آن که به‌واسطهٔ همنشینی پادشاهان و درباریان با اصحاب هنر و عرفان صورت پذیرفت، دریافت‌های درونی هنرمند تحت تأثیر فضای جاری آزموده‌تر شده، سنت عمومی جامعهٔ فرهنگی شکل مستحکمی به‌خود گرفت و نمودهای عالم خیال و مثال در نگارگری به نمایش باشکوه‌تر طبیعت، درخشندگی و تخت بودن رنگ‌ها، چند لایه بودن تصویر، شکسته شدن زمان و مکان در نگاره‌ها و تجسم فضایی بهشتی از طبیعت انجامید. در این بین هنرمندان صاحب قابلیت‌های فنی بیشتری نیز شدند که دلیل آن روحیهٔ هنرپروری پادشاهان تیموری و حمایت و گسترش کارگاه‌های هنری وابسته به دربار بود. با استحکام سنت‌گذاری‌های اولیهٔ هنری و تداوم آن و همچنین افزایش میزان بهره برداری از تخیل و گسترش عالم خیالِ نگارگر، لطافت و زیبایی هرچه بیشتر در نگاره‌های شاهنامهٔ بایسنقری تجلی پیدا کرد، لذا وقتی به‌مقولهٔ هنرنگارگری در اوایل دورهٔ صفوی (اوایل قرن دهم) و نگاره‌های شاهنامه‌ی طهماسبی پرداخته می‌شودْ هنرمند دیگر با اندیشه و مکاتب هنری جا افتاده روبه‌روست. تجلی آموزه‌های عرفانی در نگارگری، با شروع سلطنت شاه اسماعیل و حمایت بی‌دریغ او از جریان‌های تصوف ادامه داشت و پیوستگیِ خصوصیاتِ مکتب هرات با مکتب ترکمان، که با آمدن بهزاد و هنرمندان مکتب هرات به تبریز و تأثیرسلیقهٔ ممتاز هنری و روحیه‌ی هنر دوستی شاه طهماسب تحقق یافت، در آثار هنرمندان نگارگر مخصوصاً سلطان محمد نمایان گشت، چنانکه تحقق عالم مثال در نگاره را می توان در تعدادی از نگاره‌های شاهنامهٔ طهماسبی در ادامهٔ این روند ملاحظه کرد.

تعریفی که از آن با نام تخیل روایتگر نام برده شد، حاصل درونی کردن نگاه هنرمند و پرهیز از ثبت واقع‌گرایانهٔ طبیعت است. تخیل روایتگر، فراآگاهانه و با اتصال به عوالم برتر خیال صورت می‌گیرد و هنرمند در این نوع از تخیل، با جان و روحش به نقش کردن «کمال مطلوب» می‌پردازد، کمال مطلوب یا بهشت، تجسمی از عالم مثال است در عالم محسوس که در نگارگری تحقق می‌یابد و نمونهٔ آن در بارگاه کیومرثِ شاهنامهٔ طهماسبی، نمایش اوج و تعالی نگاه هنرمند به عالم مثال است.

**پی نوشت ها**

۱ -(نصر، ۱۳۷۵، ۱۷۶)

۲- (همان، ۱۷۵)

۳-(بورکهارت، ۱۳۶۵، ۴۴)

۴- «ابن عربی میان خیال متصل به فاعل خیال لاینفک (خیال متصل) و خیال قایم به ذات و قابل انفکاک (خیال منفصل) فرق می‌گذارد. در

می‌گذارد. در مورد نخست، باید میان خیالاتی که از طریق یک فرآیند ذهنی آگاهانه قصد یا ایجاد شده‌اند و آنهایی که به صرافت طبع خود را بر ذهن عرضه می‌کنند یعنی اموری مانند رویاها (یا خیال بافی‌ها) فرق گذاشت. ویژگی خاص این خیال متصل، جدای‌ناپذیری‌اش از فاعل خیال است به‌طوری که مرگ و حیاتش به همین فاعل وابسته است. از سوی دیگر خیال قابل انفکاک از فاعل خیال، در مرتبه عالم واسطه، همان عالم مثال، واقعیتی مستقل و قائم بالذات دارد. این خیال که «خارج» از فاعل خیال است، می‌تواند در عالم خارج به رویت انسان‌های دیگر درآید، ولی درعمل این انسان‌های دیگر باید عارف باشند. زیرا یک‌بار که پیامبر اکرم (ص) جبرئیل امین را رویت کرد اصحابش نیز در آنجا حضور داشتند ولی آنها فقط آن جوان زیبای عرب (دحیه کلبی) را دیدند.» (کربن،۳۲۵،۱۳۸۴).

۵. «خیال منفصل، حضرتی ذاتی است که همواره در حال قبول معانی و ارواح است( فتوحات:۳ /۴۶۷)»نقل در:( حکمت،۱۳۸۴، ۲۴۷) و «خیال متصل وابسته به کسی است که تخیل می‌کند» (فلسفه التأویل. ۱۹۹۸، ۵۴).

۶-(ابوزید. ۱۹۹۸، ۴۹)
۷-(کربن، ۱۳۸۴، ۳۲۲)
۸-(آژند،۱۳۷۷، ۷.)
۹-(آژند،۱۳۸۴، ۲۳)
۱۰-(حافظ،۱۴۱،۱۰۷)

۱۱- در جهان‌بینی ابن عربی پنج عالم یا حضرت وجودی قابل تشخیص است که هر کدام از این حضرات نماینده ی کیفیت خاصی از تجلی حق است: ۱.حضرت ذات، عالم غیب مطلق یا غیب‌الغیوب؛ ۲. حضرت ذات، عالم غیب مطلق یا غیب الغیوب؛ ۳. حضرت افعال یا ربوبیت؛ ۴. حضرت مثال و خیال که حضرت میانی است که بین قلمرو الهی هستی (۱ و ۲ و ۳) و عالم محسوسات یا به اصطلاح واقعیت قرار می‌گیرد؛ ۵. حضرت حواس و مشاهده(واقعیت). که این حضرات در میان خود یک کل متکامل را تشکیل می‌دهند و چیزهایی که در حضرت پایین‌تر هستند صور و مثال‌هایی برای اشیایی هستند که در حضرت بالاتر قرار دارند» (ایزوتسو. ۱۳۸۵، ۳۲).

۱۲- Stylization
۱۳- Esoteric
۱۴- Abstract
۱۵- Symbolic
۱۶- (مثنوی. ۱۳۸۱، ۶-۱۲۹۵)
۱۷- (حافظ.۳۳۶، ۴۴۹)
۱۱- (احمدی. ۱۳۸۰، ۸۷)
۱۸- Premial Wisdom
۱۹- (رهنورد. ۷۰،۱۳۸۲)
۲۰- (حافظ.۳۹۸، ۵۲۶)
۲۱- (سپهری.۲۹۳،۱۳۶۰)
۲۲-(همان، ۲۹۸)
۲۳- (بورکهارت. ۱۳۷۶، ۱۴)
۲۴- (سورهٔ کهف آیه ۲۹و۳۰. جزء ۱۸)
۲۵- (سورهٔ صافات آیات ۳۸و۳۹. جزء۳۷)
۲۶- (سورهٔ محمد(ص) آیه ۱۴. جزء۴۷)
۲۷- (هال. ۱۳۸۰، ۱۹۵)

۲۸- جامعه سنتی، جامعه‌ای است که در پرتو آموزه‌های مذهبی و عرفانی سامان یافته و به لحاظ فرهنگی متأثر ازاین آموزه‌هاست. فرهنگ عمومی جامعه سنتی، فرهنگی است ناشی از ته نشینی و صافی شدن آموزه‌های عرفانی و سنتی در ناخودآگاه جمعی و فرهنگ عمومی جامعه. نمود اعلای این فرهنگ نیز در سلوک، تفکر و نحوه زندگی و محصولات طبیعی و فرهنگی و حتی فنی جامعه هویدا می‌ردد؛ از این رو هنرمند غرق در این آموزه‌ها بدون آن که نظریه‌پرداز باشد این احساسات، سلوک و اطلاعات را به آثار خود منتقل می‌کند.(رهنورد. ۱۳۸۶، ۸۹).

۲۹- two Dimension
۳۰- Beau tines
۳۱- Contrast
۳۲- (فروغی بسطامی.۱۳۶۷، ۷).

## فهرست منابع


**فارسی**

آژند، یعقوب(۱۳۸۴)، مکتب نگارگری تبریز (قزوین و مشهد)، تهران: فرهنگستان هنر.

احمدی، بابک (۱۳۸۰)، حقیقت و زیبایی، درس‌های فلسفه هنر، تهران: نشرمرکز.

ایزوتسو، توشیهیکو (۱۳۸۵)، صوفیسم و تائوئیسم.ترجمه محمدجوادگوهری، تهران: روزنه.

بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۵)، هنراسلامی زبان و بیان، ترجمه مسعود رجب نیا، تهران: انتشارات سروش.

بورکهارت، تیتوس (۱۳۷۶)، هنر مقدس، ترجمه جلال ستاری، تهران: انتشارات سروش.

حافظ (۱۳۵۴)، حافظ شیراز. به روایت احمد شاملو، تهران: انتشارات مروارید.

حکمت، نصرالله(۱۳۸۴)، حکمت و هنر در عرفان ابن عربی(عشق، زیبایی و حیرت). تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

سپهری، سهراب (۱۳۶۰)، هشت کتاب. تهران: انتشارات طهوری.

فروغی بسطامی، میرزا عباس (چاپ اول۱۳۶۷)، دیوان غزل‌های فروغی بسطامی، تهران: انتشارات مؤلفان و مترجمان ایران.

قرآن مجید (۱۳۷۱)، ترجمه عبدالمحمد آیتی. تهران: انتشارات سروش.

کربن، هانری(۱۳۸۴)، تخیل خلاق در ابن عربی، ترجمه انشاءالله رحمتی. تهران: جامی.

کن‌بای، شیلار و دیگران (۱۳۷۷)، دوازده رخ، ترجمه و تدوین یعقوب آژند، تهران: مولی.

مولوی، جلال‌الدین محمد بن محمد(۱۳۸۱)، مثنوی معنوی، دوره‌ی ۶جلدی، تصحیح رینولد نیکلسون، دفتر اول. تهران، انتشارات سعاد.

نصر، سیدحسین(۱۳۷۵)، هنر و معنویت اسلامی، ترجمه رحیم قاسمیان، تهران: انتشارات دفترمطالعات دینی.

هال، جیمز(۱۳۸۰)، فرهنگ نگاره‌ای نمادها درهنر شرق و غرب، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

**مقاله‌ها**

رهنورد، زهرا (۱۳۸۲)، تجلی عشق بر نگارگری ایرانی-اسلامی(بررسی قصه خسرو و شیرین)، مجلهٔ هنرهای زیبا، ش شانزده، صص (۸۲-۶۹).

رهنورد، زهرا (۱۳۸۶)، جلوه جمال و جلال درنگارگری و بازتاب آن در موجودات اهریمنی و مخوف، مجلهٔ هنرهای زیبا، ش بیست و نه، صص (۹۵-۸۷).

**عربی**

ابن العربی،(۱۴۲۰)، الفتوحات المکیه. دورهٔ ۹ جلدی، ضبطه و صححه و وضع فهارسه احمد شمس الدین، بیروت: دارالکتب العلمیه.

ابوزید، نصر حامد (۱۹۹۸)، فلسفه التأویل(دراسه فی التأویل القدآن عند محیی الدین عربی) بیروت: المرکز الثقافی العری.

**فهرست تصاویر:**

شاهنامهٔ بایسنقری، تهران، محفوظ در موزهٔ کاخ گلستان.

INTRODUSED AND DESCRIBED BY MARTIN - BERNARD DICRSON AND STUART CARY WELSH THE HOUGHTON SHAHNAMEH,(۱۹۸۱) Volume I Published for the fogg Art Museum Harvard University by Harvard University Press, Cambridge, Massachusett, London, England

Printed in the United State of America

Director: John Coolige, Seymour Slive

Peerless Images: Persian (۲۰۰۲ ) Sims, Eleanor - Painting and its Sources

Eleanor Sims with Boris I.Marshak and Ernst J.Grube

. Copy right by Hossein Amirsadeghi

YALE UNIVERSITY PRESS, NEW HAVEN AND LONDON