ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۸ (پیاپی: ۳۱)، دی ۱۳۹۹، جلد یک

واکاوی تأثیرات حکمت اسلامی بر شیوه‌ی نگارگری ایرانی (کمال‌الدّین بهزاد)

سمیه صفاری احمدآباد[1]*، محمد مهدی احمدی[2]، اسماعیل بنی اردلان[3]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۸/۲۰
تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۰/۱۵
کد مقاله: ۱۶۵۲۵

چکـیده

رویکرد نگارگری ایرانی–اسلامی، تأکید هم‌زمان بر ظاهر مادی اثر و باطن لطیف آن است، این نگرش نگارگر حاصل نگاه حکیمانهی ویژه به هنر و صناعات، در تمدن اسلامی می‌باشد. زیرا نگارگر تعلیم دیده در این مکتب می‌آموزد که آفرینش را به نحو احسن ارج نهد و عرصه‌ی عمل و فعالیت مادی خود را مجالی جهت ظهور و به تصویر کشیدن لطافت‌های معنوی بیان شده در حکمت اسلامی نماید، بنابراین فرضیه‌ی این پژوهش این است؛ که مبانی نظری نگارگری ایرانی از خاستگاه تعالیم حکمت اسلامی سیراب گردیده؛ که حاصل نگرش سرشار از معنویت عصر هنرمند می‌باشد. لذا هدف اصلی این مقاله بررسی لحظه‌های تأثیرپذیری نگرش نگارگر از حکمت و عرفان اسلامی است. در این راستا نتیجه‌ی حاصل شده این می‌باشد که این هنر به واسطه‌ی مؤلفه‌هایی چون رابطه استاد شاگردی در فرهنگ اسلامی در کنار مصورسازی کتب با مضامین حکیمانه در بستر فضای فکری جامعه، از بینش متعالی بهره‌جسته‌است. روش تحقیق در این نوشتار توصیفی–تحلیلی بوده، همچنین ابزار و شیوه های گردآوری اطلاعات در بردارنده‌ی جستجوی کتابخانه‌ای است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واژگـان کلـیدی: نگارگری ایرانی، حکمت اسلامی، استاد–شاگردی، مصورسازی کتاب

۱- دکتری فلسفه هنر، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، (نویسنده مسوول) *saffari_somayeh@yahoo.com*
۲- دکتری الهیات تاریخ و تمدن اسلامی، استاد دانشگاه، رایزن فرهنگی ایران در اسپانیا، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
۳- دکتری پژوهش هنر، دانشیار، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی، دانشگاه هنر تهران

۱- مقدمه

مبانی نظری حاکم بر فضای نگارگری ایرانی، مانند تجلّی نورِ واحدِ پرتوافکن و آفرینش رنگ‌های نورانی به دور از کدورتِ سایه‌ی حاکم بر عالم ماده، ترکیب‌بندی فضای چند ساحتی در سطح دو بعدی با زوایای دید متفاوت در فضایی خیال‌انگیز، می‌کوشد؛ صور مثالین هستی در وجه متعالی‌تر از عالم مادی آن را به نمایش در آورد. بنابراین چیزی که در این میان اهمیت دارد، اندیشه‌ورزی و غور در علت‌های مؤثر بر شکل‌گیری این شیوه‌ی آفرینش خیالی در بستر تاریخ است؛ که به موجب آن، نگارگر فضاهایی مثالین از عناصر عالم محسوسات را به نمایش در می‌آورد.

لذا سؤال اساسی در این زمینه این است که این شیوه‌ی مصّورسازی خاص نگارگر از عناصر هستی، از چه مؤلفه‌های حِکمی در مکتب تعالیم اسلامی سرمشق گرفته است؟ در پاسخ به این سؤال تأمل در جامعه‌ی سنتی دوران نگارگر، ضرورت می‌یابد. دورانی که اعتلای حاکمیت عرفان و حکمت اسلامی بر جامعه ایرانی کاملا مشهود است؛ لذا عمل نگارگری که در این بستر رشد می‌یابد نیز بی‌شباهت به عمل عارف و گام نهادن او در طریقت معنوی نیست به دیگر سخن هر کدام به زبان بیان خود، در پی دریافت چیزی هستند که به اصطلاح بُعد اضافه‌تر از هستی نامیده می‌شود. در این راستا همان گونه که عارف به واسطه‌ی قدم نهادن در مسیر تزکیه، سعی می‌نماید، بُعد وجودی خود را عمق بخشد و از این طریق لایه‌های عالم امکان را دریابد. نگارگر نیز، عناصر تصویری و موضوعات عالم ماده را با نوع بینش و نگاه خاص به عناصر هستی در فضایی مثالین مصور می‌نماید. به عقیده‌ی بورکهارت «عالم به تصویر کشیده در نگارگری ایرانی _ اسلامی همان‌گونه که به حواس می‌آید با همه‌ی ناهماهنگی و درشتی و تصادفات نامطبوع مجسم نمی‌شود. بلکه نگارگر خواهان توصیفِ خیالی از عالمی شفاف است که پنداری از درون بر آن پرتو افکنده‌است»(بورکهارت،۱۳۹۲:۴۴). در این راستا فرضیه‌ی اصلی این مقاله این است که لحظه‌های تأثیرگذار در هنر نگارگری ایرانی وجود دارد که به واسطه‌ی آن بصر نگارگر آمیخته به بصیرت متعالی‌تر از ظواهر عالم ماده می‌شود، لذا هدف اصلی این پژوهش پاسخ‌گویی به این سؤال است؛ که ریشه و بنیان نگاه ویژه‌ی نگارگر به عناصر عالم مادی چگونه به این شیوه‌ی لطیف و متعالی استحاله یافته است؟ بدین‌ترتیب در تبیین سؤال مطروحه، کنکاش در ریشه‌های رسیدن به این اندیشه‌ی متعالی در وجود نگارگر، ضرورت می‌یابد. تا از این مسیر سرانجام به این نتیجه رسید که هنر نگارگری ایرانی نیز همانند سایر حرفه‌ها در جامعه‌ی اسلامی به واسطه‌ی بهره‌جستن از منابع حِکمی اسلامی استحاله یافته است. لذا با در نظر داشتن نکات مطروحه در این جستجو سه پرسش اصلی به شرح ذیل مطرح می گردد:

۱- آیا نگارگر ایرانی در مصورسازی از تعالیم حِکمی اسلامی بهره‌جسته است؟
۲- مؤلفه‌های تأثیرگذار بر دیدگاه نگارگر در راستای رسیدن به مصورسازی مثالین در چه عواملی قابل بررسی است؟
۳- زبان بیان هنری کمال‌الّدین بهزاد چگونه توانست نقطه‌ی تعامل حِکمت و شیوه‌ی مصورسازی مثالین شود؟

۲- روش پژوهش

درخصوص روش شناسی این پژوهش باید گفت که با نگاهی توصیفی _ تحلیلی به واسطه‌ی بهره جستن از منابع کتابخانه ای در مطالعه‌ی اصناف اسلامی سعی می‌گردد به هنر نگارگری همانند یک حرفه در جامعه‌ی اسلامی نگریسته شود، سپس رابطه‌ی استاد شاگردی در نگارگری با تأکید بر شیوه‌ی تعلیم و تعلم در بستر تاریخ فرهنگ ایرانی–اسلامی واکاوی می شود و در نهایت جامعه‌ی فرهنگی عصر طلایی نگارگری ایرانی، با تأکید ویژه بر روش کمال الدّین بهزاد به عنوان نماینده‌ی مکتب نگارگری عرفانی، مورد بررسی قرار می گیرد، تا در این راستا بستری فراهم گردد که در آن بتوان اهداف، فرضیه و سؤالات مطروحه در مقدمه را دنبال نمود.

۳- پیشینه‌ی تحقیق

آن چه اهمیت و ضرورت نگارش این تحقیق را آشکار می‌سازد فقدان پژوهش جامع به صورت تطبیقی در راه‌های پیوند نگرش حِکمت اسلامی و شیوه‌ی عمل نگارگر ایرانی در بستر تاریخی است. لذا با توجه به تحقیقات انجام‌شده، می‌توان گفت در زمینه‌ی بررسی منابع اصناف اسلامی دو اثر ارزشمند به نام‌های اصناف در عهد عباسی نوشته‌ی صباح ابراهیم سعیدالشیخی، پیشه‌وران و زندگی صنفی آنان در عهد صفوی تألیف مهدی کیوانی، وجود دارد که در دو زمان متفاوت مؤلفه های مؤثر در شکل گیری اصناف و حرفه‌ها در جوامع اسلامی و ایران قدیم را تحلیل نموده‌اند. این دو نویسنده در کتاب‌های خود بر این نکته تأکید کرده‌اند که بسیاری از عقاید حکمت و عرفان در شکل‌گیری قوانین اصناف اسلامی مؤثر بوده‌است(ر.ک: سعیدالشیخی،۱۳۶۲:۳۵–۳۰) و (ر.ک: کیوانی،۱۳۹۵:۱۹۹). اما در خصوص بیان الزام سلوک اهل حرف و صنایع، عارف نامی نجم‌الدّین رازی نیز در کتاب مرصاد العباد نکات ارزشمندی را بیان نموده که در این پژوهش در جهت سوق‌دهی نگاه متعالی نگارگر به حرفه‌اش بسیار راهگشا است. در خصوص تأثیر هنرهای ایرانی از اندیشه‌ی عرفان اسلامی دو مقاله‌ی ارزشمند به نام‌های جایگاه اصناف فتوت در هنر ایران نوشته‌ی محمد خزائی و نظام استاد شاگردی در نقاشی ایران نوشته‌ی یعقوب آژند، وجود دارد. خزایی در مقاله‌ی خود بر این اصل تأکید می‌نماید که در جامعه‌ی سنتی ایران قدیم تفاوتی میان هنرمند و پیشه‌ور وجود نداشته و این دو امر در دو حوزه‌ی جدای از

هم قرار نمی‌گرفتند(ر.ک: خزائی،۱۳۸۷:۲۰-۱۸). آژند نیز در تألیف‌اش به نگارگری چون سایر صنف‌های اسلامی نگریسته که دارای نظام استاد شاگردی است، وی بیشتر بر جنبه‌ی تعلیمی این نظام سنتی تأکید نموده است(ر.ک: آژند،۱۳۸۰:۱۲-۴). اما این تحقیقات هر کدام به صورت موردی جنبه‌ای از رویارویی حِکمت اسلامی و هنر ایرانی را واکاوی می نمایند. بدین ترتیب در این مقاله نه تنها از آراء پژوهشگران مطروحه بهره‌های فراوان گرفته می شود، بلکه به صورت خاص سعی‌گردیده ابتدا در نگرش عام؛ نگارگری را در بستر تاریخی، به سان حرفه‌ای از جامعه‌ی اسلامی تحلیل نماید، سپس به صورت خاص با تأمل در قرن نهم هجری قمری به عنوان عصر طلایی حِکمت و عرفان در هنر نگارگری، به صورت ویژه لحظات تاریخی مؤثر در تأثیرپذیری بهزاد از بینش عرفانی مورد واکاوی قرار می‌گیرد.

۴- بنیان‌های حِکمت اسلامی در هنر نگارگری ایرانی

در عصر طلایی هنر و فرهنگ ایران که مصادف با اواخر قرن هشتم تا اواسط قرن دهم هجری قمری است، اجزای گوناگون فرهنگ با یکدیگر ارتباط تنگاتنگ و چند سایه داشتند، به گونه‌ای که دین، هنر، اندیشه، ادبیات، عرفان و تمامی پیکره‌ی جامعه در پیوستگی تمام، تحت لوای تعالیم گهربار اسلام از یکدیگر بهره‌می‌بردند(ر.ک: بلخاری،۱۳۸۸:۹)، لذا در خصوص نگارگری نیز هنرمندان این حرفه تحت تأثیر تعالیم اسلامی حاکم بر جامعه فعالیت می‌کردند. در این راستا کمپفر[1] در سفرنامه‌ی خود فهرستی از کارگاه‌ها را ارائه داده که پیشه وران در آن‌ها فعالیت می‌کردند. یکی از این کارگاه‌ها به کارگاه کتابخانه معروف بوده‌است. وی در این باره می‌نویسد «درکارگاه کتابخانه، حرفه‌های صحافی،کاغذسازی، تذهیب‌کاران، خوشنویسان و نقاشان مشغول به کار بودند» (Kaempfer,1684:118-12). بنابراین کتابخانه و کارگاه های مرتبط با آن از جمله نگارگری، در ایران دوران میانه کاملاً تحت نظر عقاید حاکم بر حکومت فعالیت داشتند و از آن جایی که حاکمیت در عصر تیموری تا اواسط عصر صفویه، تحت تأثیر اندیشه‌های عرفان و حکمت اسلامی بود، در این راستا مشاهده می‌شود مضامین و فضای نگاره‌های این دوره نیز بیشتر به سمت و سوی لطافت حاصل از اندیشه‌های عارفانه در فضایی مثالین سوق می‌یابد.

در فرهنگ ایرانی همواره هنر و صناعات با رسم آیین جوانمردی و نیک مردی در تعامل بوده و این تعابیر با ورود اسلام و در رویارویی با مفاهیم اخلاقی متعالی آن، به سوی کمال هرچه والاتر گام برداشته‌است(ر.ک: بنی اردلان، ۱۳۸۸: ۴۱-۱۲)و(ر.ک: خاتمی، ۱۳۹۰: ۲۳-۱۳). به عنوان مثال در رویکرد اخوان‌الصفا، جنبه‌ی متعالی صناعات اسلامی همواره مورد توجه قرار گرفته که در هر امری، پایه‌ای برای عروج انسان و کسب فضائل اخلاقی و اتصال به عالم روحانیت، وجود دارد. به‌عقیده‌ی آنان تمامی امور عالم دارای ظاهر و باطن هستند و در این باره بیان می‌دارند « پس بدان ای برادرم که تمامی موجودات این عالم ظاهری دارند و باطنی، ظاهر امور پوست و استخوان است و باطن آن لُب و مغز»(اخوان الصفا و خلان الوفا،۲۰۰۵ :۱۸-۱۷). بر این اساس جماعت اخوان، مهارت در هر صنعتی را شبیه شدن به عمل خداوند باری تعالی می‌دانند زیرا صنعت و خلق کردن راستین را از ویژگی‌های خداوند سبحان به شمار می‌آوردند. بنابراین هنر که جزئی از صناعات بشری است نیز، نوعی تشبیه به خلق کردن الهی و مقدس دانسته می‌شود. اخوان‌الصفا در این باره به حدیث پیامبر اکرم(ص) استناد دارند، که « خداوند متعال صنعتگری را که درصنعتش جوینده‌ی کمال است؛ دوست می‌دارد»(اخوان الصفا، ۱۹۷۵:۲۹۰). با استناد به این حدیث، جماعت اخوان فعل صنعتگری را در طول فعل حضرت حق قرار می‌دادند و بر همانندی شأن و عظمت کار صنعتگر و هنرمند با شأن و عظمت حکیمان تأکید می‌داشتند. از این رو در جامعه‌ی اسلامی نیز حرفه‌ی هنرمندان نقش متعالی پیدا کرد. این شیوه نگرش متعالی به هنر و صناعات در منابع تاریخی فتوت‌نامه‌ها کاملا مشهود است. به زعم بلخاری، فتوت‌نامه‌ها مهمترین و ارزنده‌ترین منابع جهت آشکار ساختن مراتب سیر و سلوک در میان هنرمندان مسلمان است(ر.ک: بلخاری، ۱۳۸۸: ۱۷۹-۱۷۲).

اما چگونه این منابع می‌توانند در مسیر کنکاش میان رابطه‌ی اندیشه‌ی عارفانه و حاصل کار نگارگر ما را یاری دهند؟ در پاسخ به این سؤال باید نگارگری را به عنوان حرفه‌ای از اصناف اسلامی در نظر گرفت و در این راستا به ادبیات حکیمان اسلامی در خصوص نگاه به حرفه‌ها نگریست. به عقیده‌ی خزائی« در گذشته تفاوتی میان هنرمند و پیشه‌ور وجود نداشت و آن‌ها در دو حوزه‌ی جدای از هم قرار نمی‌گرفتند. هنرور به معنای قدیمِ آن، بیش از هنرمند و پیشه‌ور کنونی اندوخته در خود داشت. زیرا فعالیت‌های او به اصولی که دارای ریشه و معنا بود؛ ارتباط می‌یافت»(خزائی، ۱۳۸۷:۱۸). در این راستا نجم‌الدّین‌رازی[2] در کتاب مرصادالعباد، در بیان سلوک محترفه و اهل صنایع می‌نگارد «هر طایفه در صنعت و حرفتِ خویش بایدکه اول از حظّ نفس و نصیب خویش، خروج کند و دوم در کار محترفات و مصنوعات توجه و میل راست و درست نماید، سوم شرط محترفات خود را مرئی و منظور دارد تا به کعبه‌ی وصال و به مقصود نائل آید»(رازی، ۱۳۹۱:۲۰).

به صورت کلی تا قبل از مدرنیسم و ماشینی شدن جامعه و رشد نگرشِ جزءنگر، مفاهیم فرهنگی و اجتماعی در سایه اندیشه متعالی با یکدیگر در ارتباط بودند و در نسبت با همدیگر سنجیده می‌شدند. لذا صاحبان حرفه نیز، عمل خود را حول محور اندیشه‌ی

---

1 . Louis Massignon(1883-1962) .

۲. نجم الدّین عبدالله بن محمد بن شاهاور الاسری الرازی، از چهره‌های تأثیرگذار تصوف در ایران و جهان اسلام در قرن هفتم هجری قمری است.

رسیدن به کمال و پشتوانه‌ی روحانی آن در نظر می‌گرفتند. به عنوان نمونه در فرهنگ ایرانی میان کار صاحبان حرفه‌ها و رسم فتوت به همراه اندیشه حِکمت و عرفان اسلامی رابطه‌ی نزدیک وجود داشت. در خصوص رابطه فتوت و عرفان، مولانا حسین واعظ کاشفی می‌گوید « فتوت شعبه‌ای از علم تصوف است و بر پایه‌ی اصول سیر و سلوک عرفانی در خصوص آن باید سخن راند»(ر.ک: کاشفی، ۱۳۵۰: مقدمه). از سویی لویی ماسینیون نیز در ارتباط حِکمت و صنعت، اظهار می‌دارد «اساس دخول به هریک از اصناف صنعتگران مسلمان قبل از هجوم فرایند ماشینی شدن روزگار، بر پایه‌ی فتوت بوده است»(ماسینیون، بی تا: ۱۳۱-۱۳۰).

بر این اساس در تاریخ ایران اسلامی، فتوت یک دستورالعمل اخلاقی بوده که با سیر و سلوک به دست می‌آمده و این خصلت در میان طبقات مختلف جامعه ساری بوده و هر صنفی باید می‌کوشید تا در عملِ خود، اصول فتوت را رعایت نماید. به عبارتی در جامعه‌ی سنتی گذشته، عرفان و حکمت اسلامی به همراه هنر و صناعات با یکدیگر در راستای تعالی روح، در هم تنیده شده بودند. نجم‌الدّین رازی در این باره می‌گوید « بدان که حرفت و صنعت نتیجه‌ی شناخت روح است؛ به قدر قوه و حوصله، اکنون به واسطه‌ی استعمال آلات و ادوات جسمانی به کارفرمائی عقل که وزیر روح و نایب اوست؛ از قوت این حرفه‌ها و صنایع را به فعل آورد و از غیب به شهادت می‌پیوندد، پس عاقل صاحب بصیرت از این دریچه‌ی روح به صانعی و صنع حق تواند نگریست. تا همچنان که ذات روح خویش را بدین صفاتِ موصوف شناخت و دانست که روح حّی بود؛ اگرحیّ نبودی فعل از او صادر نشدی و دانست که عالِم است؛ که اگر عالِم نبودی این صفت‌های لطیف مناسب از او، در وجود نیامدی و دانست که قادر است؛ که بی‌قدرت فعل محال بود و دانست که مرید است؛ که بی‌اراده، فعل از او در وجود نیامد.... و باید دانست روح سمیع و بصیر و متکلم است؛ و اگر نه اثر این صفات در قالب پدید نیامدی و دانست که باقیست؛ که بقای قالب هرقدر بوده باشد نتیجه‌ی ابقای روح است و چون به این صفات ذاتی روح را شناخت و اثر این صفات در خود مشاهده‌کرد و از نتیجه‌ی این صفات قالب خود را متحرک و متصرف دید تا چندین حرفت‌های لطیف و صنعت‌های ظریف از او در وجود می‌آید و روح را هر روز علمی می‌افزاید»(رازی،۱۳۹۱: ۳۰۳-۳۰۲)، لذا در فرهنگ ایرانی-اسلامی تنها راه رشد و تعالی در نزد اهل حرفه و صنعت، بصیرت صاحب حرفه به واسطه‌ی سیر و سلوک معنوی بوده‌است. زیرا صناعت در نهایت به خداوند به عنوان صانع ازلی باز گردانده‌می‌شد، بر این اساس فرد باید از طریق تهذیب نفس خود را شایسته‌ی این توانایی ویژه می‌نمود، تا بتواند به مفاهیم ملکوتی و روحانی عالم روحانی، صورت محسوس یا مُلکی بدهد. همچنین عناصر عالم حس را نیز به سوی باطن متعالی معنوی سوق دهد. این قائده در شیوه‌ی عمل نگارگر و ترسیم فضای مثالی به دور از کدورت و سنگینی ماده‌ی عالم محسوس کاملا مشهود است. زیرا نگارگر نیز صور عناصر عالم ماده را مجاز می‌پندارد و تلاش می‌نماید این صورت‌های مادی را به سوی لطافت مرتبه‌ی مثالی رجعت دهد.

این نگرش متعالی هنرمند در نگاره‌های مصور شده‌ی عصر تیموری تا اواسط دوران صفویه دوره‌ی رشد اندیشه‌ی عرفان و حِکمت اسلامی، قابل ردیابی است. نگارگران دوران مطروحه بیش از اسلاف خود، حقیقت عالم ماده و متعلقات آن را به گونه‌ی استحاله یافته و خیالی هویدا می سازند. عالم مصور ایشان بسیار مشابه با مرتبه‌ی عالم مثال[1] نزد عرفا است(تصویر۱). به عقیده‌ی نصر، نگارگر ایرانی یا خود عارف و صوفی بوده و یا با چنین مکاتبی آشنایی داشته که با الهام از آموزه‌های برگرفته از اندیشه‌ی عرفانی و با نگاه شهودی، عالمی را به تصویر می‌کشد که تجلّی‌گاه حضرت مثالی است، از این جهت سطح دو بعدی نگاره را به تصویری از مراتب وجود مبدل می‌کند و بیننده را از افق حیات عادیِ وجود مادی و وجدان روزانه‌ی خود، به مرتبه‌ای عالی‌تر از وجود ارتقاء می‌دهد و او را متوجه آن جهانی می‌کند که مافوق این جهان جسمانی است. آن جهان، عالمی است دارای زمان، فضا، رنگ و شکل خاص؛ جهانی که در آن حوادث رخ می‌دهد ولی نه به گونه‌ی مادی، بنابراین فضایی متصور می‌شود که ارتباط با نوعی آگاهی غیر از آگاهی عادی بشر دارد(ر.ک: نصر، ۱۳۷۵: ۱۷۸-۱۷۱). بر این اساس نگارگر به حرفه خود تنها به عنوان منبع درآمد و محل جلوه‌گری خلاقیت و استادی‌اش نگاه نمی‌کرده، بلکه مصورسازی را همانند دیگر حرفه‌ها مسیری جهت سلوک می‌دانسته، لذا در این راه داشتن استاد معنوی به منظور تعلیم لطائف روحانی عملِ هنرور جزء الزامات بوده، در این خصوص خزائی معتقد است « در گذشته رأس اصناف و حرفه‌ها، فتیانی بودند که خود اهل سیر و سلوک بوده و به تعلیم و راهنمایی هنرمندان می‌پرداختند و هنرمندان در محضر آنان فتوت فرا می‌گرفتند و هنرمندان از طریق همین ارتباط روحانی در آموزش صنفی، نظریه‌های جهان شناختی و متافیزیکی را که مبنای هنرپردازی ایرانی-اسلامی است؛ را فرا می‌گرفتند»(خزائی، ۱۳۸۷: ۲۱-۱۹).

---

۱. به اعتقاد معنویت باوران، عالم دارای سه ساحت است، در میانه‌ی عالمی که از طریق ادراک عقلی محض قابل درک است و عالمی که به ادراک حواس می‌آید؛ عالمی واسطه یعنی عالم صور مخیل یا همان عالم مُثُل اعلی قرار دارد. این عالم به اندازه‌ی عوالم معقول و محسوس واقعی، عینی، منسجم و مستقل است. این عالم، مرتبه‌ای واسطه است که در ظرف آن روح جسمانی می‌شود و جسم روحانی می‌شود. این مرتبه عالمی مشتمل بر جسم و امتداد واقعی است هرچند که در قیاس با ماده‌ی عالم محسوس و تباهی‌پذیر؛ لطیف‌تر است لذا تنها اندامی که قادر به درک این عالم می‌باشد، قوه‌ی خیال فعال نزد آدمی است (ر.ک: هانری کربن، تخیل خلاق در عرفان ابن عربی،ص۲۸۰). این بحث در شیوه‌ی نگارگر ایرانیِ رشد یافته در مکتب عرفان اسلامی از دو لحاظ اهمیت دارد، نخست این که شرایط مخلوقات در عالم مثال با توجه به احکام وجودی آن سنجیده می‌شود و این مطلب در نگارگری به واسطه رعایت قواعدی خاص مانند نبود سایه، هم زمانی، دید از چند زاویه، تابش نور واحد؛ رعایت می‌شود و دیگر این که رابطه‌ی میان وحدت به عنوان واجب الوجود و کثرت در مقام ممکن الوجود تعریف پذیر می‌شود که در خصوص نگارگری آن را به به رابطه‌ی نور و رنگ تعمیم می‌دهند.

۵-تعلیم و تعلّم در حِکمت اسلامی و استادشاگردی در هنر نگارگری ایرانی

معیارهای ارزیابی ما از نظام استاد شاگردی در هنر نگارگری به سبب فقدان منابع تاریخی، چندان روشن و شفاف نیست. اما اگر به نگارگری مانند یک حرفه همچون دیگر اصناف دوره‌ی اسلامی بنگریم، آن گاه می‌توان در خصوص نظام استاد–شاگردی در نگارگری سخن به میان آوریم.

رابطه‌ی استاد–شاگردی در هنر و صناعات اسلامی، اساساً مترادف با رابطه‌ی مراد یا همان شیخ در بینش عرفانی بوده‌است؛ به زعم سعید الشیخی «در جوامع اسلامی هر صنفی دارای شیخی بوده که به فضل و علم و تجربه و مهارت بالاتر از دیگران قرار داشته و از نظر حرفه‌ای نسبت به دیگران ممتاز بوده است» (سعید الشیخی، ۱۳۶۲: ۸۶–۸۵). اما شیخ به چه معنا است؟ کاشفی در وصف خصوصیات شیخ اذعان دارد «شیخ در لغت پیر را گویند و در اصطلاح اهل فقر را گویند. شیخ کسی را گویند که خود کامل باشد و تواند که دیگری را به کمال رساند»(کاشفی،۱۳۵۰:۶۵). در تفکر اسلامی، شیخ فردی دارای اعتقاد پاک با علم در شریعت است که توانسته با سیر و سلوک معنوی به مقام فقر و عرفان برسد. در این راستا آژند به تأسی از قاضی احمد قمی به نکته‌ی مهمی اشاره می‌نماید که«عنوان شیخ در سده‌ی نهم هجری در مورد جماعت نگارگران به «مولانا» تبدیل شده است»(آژند، ۱۳۸۰: ۷۰). این مطلب خود نمایانگر دو مؤلفه مهم است، نخست این‌که در هنر نگارگری نیز رویکرد توجه به بینش متعالی حاکم بوده و دیگر این‌که استادان نگارگر ایرانی در جایگاه تعلیم هنر به وجهه‌ی معنوی آن نیز توجه داشته‌اند.

شکل۱- فرار یوسف از دست زلیخا، بوستان سعدی، بهزاد، مکتب هرات، حدود ۸۹۳ هجری، دارالکتب مصر، (مأخذ :Barry, 2004, 106)

در تعلیم حِکمت و عرفان اسلامی وجود استاد بسیار مهم است. کاشفی در خصوص اهمیت وجود استاد در تعلیم و تعلم، اذعان دارد «بدان که هیچ کاری بی استاد میسر نمی‌شود و هرکه بی استاد کاری کند بی بنیاد باشد»(کاشفی، ۱۳۵۰: ۹۶). در آموزش سنتی دوره‌ای که مفاهیم در ارتباط با یکدیگر معنا می‌شدند و به دیگر سخن در تعامل و هم پوشانی کامل بودند، استاد یکی از ارکان حیاتی نظام تربیتی در ایران اسلامی بود که جایگاه آن غالباً تا مقام پیر، مرشد و راهنمای طریقت بالا می‌رفت. لذا در شیوه‌ی آموزشی گذشته، استاد تنها به امر تعلیم علوم و فنون حرفه‌ها و صناعات نمی‌پرداخت، بلکه در کنار آموزش فن و شیوه‌ی کار، به جنبه‌های معنوی و راه‌های سیر و سلوک فرد در حرفه و پرورش استعدادهای معنوی و فضایل اخلاقی هنرور نیز توجه می‌نمود. به عبارتی تعلیم و تربیتِ استاد بر شاگرد دارای هدف غایی می‌گشت که در پیوند پایدار با پروردگار تعالی می‌یافت و این فرایند در مقام عمل به رشد معنوی شاگرد می‌انجامید. لذا در کسب هنر نیز تهذیب نفس و پرورش اخلاقیات به همراه تسلیم امر استاد شدن بسیار با اهمیت بود.

با استناد به آن‌چه تاکنون مطرح شد؛ می‌توان‌گفت در سایه‌ی فضای معنوی حاکم بر نظام استاد_شاگردی در اصناف تمدن اسلامی، هنروران نگارگر نیز با اجرای آداب معنوی و اصول تربیتی خاص حرفه‌ی خویش تحت تأثیر استادان و پیران این حرفه آموزش‌های لازم را کسب می‌نمودند. به عقیده‌ی آژند «نظام استاد_شاگردی و رابطه‌ی میان آن از سده‌ی هشتم هجری بر کل تاریخ نقاشی و خطاطی ایران حاکم شد و ارتباط شاگرد با استاد به نوعی ارتباط مرید و مراد مبدل شد که تا آخر ادامه می‌یافت. گاهی شاگرد چنان در استاد خود ذوب می‌شد که بر روی آثار خود، نام و رقم استادش را ثبت می‌کرد. به هر حال این ارتباط یک رابطه‌ی احترام آمیز بود که پس از مرگ استاد نیز ادامه داشت»»(آژند، ۱۳۸۰: ۷۰)و(آژند، ۱۳۹۱: ۲۱). در حرفه‌ی نگارگری استاد فن در مقام شیخ و مولانا، تکنیک و فنون مادی و معنوی کار را به شاگرد به سان مرید آموزش می داد و او را در تجلّی صفت خلاق که اسمی از اسماء الهی است؛ یاری می‌رساند و شاگرد همانند مرید می‌بایست جنبه‌ی متعالی و معنوی حرفه‌ی خود را از مولانا و استاد خود می‌آموخت.

کمال‌الدّین بهزاد نمونه‌ای از اساتید هنر نگارگری ایرانی است؛ که به واسطه حضور در دوره‌ی طلایی عرفان و حِکمت اسلامی توانست شیوه‌ی مصورسازی متعالی را به کمال رساند. وی علاوه بر مصورسازی کتب در زمان کهولت سن، بیشتر به تربیت شاگردان اهتمام می‌ورزید و در کارگاه‌های تبریز به همراه سلطان محمد به تعلیم و تعلم شاگردان مشغول بود(ر.ک: منشی، ۱۳۵۱: ۱۷۴)و(اصفهانی، ۱۳۷۲: ۴۶۷–۴۶۶). این زنجیره‌ی استاد شاگردی نگارگری موجب شد نسل به نسل سنت بهزاد تا اواسط

مکتب صفویه اصفهان محفوظ ماند در این راستا بسیاری از نگارگران آن عصر آرزوی این را داشتند که ادامه دهنده‌ی مکتب نگارگری بهزاد باشند(ر.ک: قمی، ۱۳۶۶: ۱۴۱)، شاهد این ادعا، شعر صادقی بیک افشار[۱] است:

تمنای دلم این بود پیوست — که گیرد همت بهزادیم دست
کشم رخت هوس در کوی صورت — شوم معنی طلب از روی صورت
(صادقی بیک، ۱۹۶۵: ۱۸۸-۱۸۷)

به زعم زکی محمد، شهرت اصلی بهزاد برای این نبود که روش‌های نقاشی ایران را به کمال رساند، بلکه بیشتر بدین علت بود که عنصر حبّ الهی را در نگارگری ایرانی_اسلامی وارد نمود و آن را به مقام روحانیت و قدوسیت رساند. شاید این جنبه در اسلوب نگارگری این نقاش شهیر برای آن بود که نگرش حکمت و عرفان اسلامی در عصر بهزاد به اوج عظمت خودش رسیده بود(ر.ک: زکی محمد، ۱۳۲۰: ۱۱۲). این توجه بهزاد به جنبه‌ی باطنی عناصر هستی و رجعت از صورت امور به سوی باطن آن ها در شعر صادقی بیک و طلب کردن معنی باطنی عناصر از روی صورت ظاهر، کاملا مشهود و به آن اشاره شده است.

اما بهزاد چگونه توانست به این درجه از کمال مصورسازی نائل شود؟ به زعم پژوهشگران «بازتاب نوع جهان بینی و جایگاه فلسفی و حِکمی بهزاد در آثارش بیانگر نزدیکی عقاید او به نورالدین عبدالرحمن جامی و میرعلی شیر نوایی است»(اشرفی، ۱۳۸۶: ۹۷)، به دیگر سخن شیوه‌ی نگرش این نگارگر در عناصر هستی ریشه در مضامین حِکمی حاکم بر اجتماع دورانش و آشنایی وی با آراء عرفان اسلامی دارد. بهزاد در فضایی سرشار از تفکرات حِکمت و عرفان اسلامی رشد یافت و خود نیز به واسطه‌ی بیان هنری در این مسیر گام نهاد تا آن‌جا که میرعلی شیرنوایی وزیر مدبر سلطان حسین بایقرا همواره این هنرمند را مورد تکریم قرار می‌داد. وی نه تنها استعداد بهزاد را به عنوان یک نگارگر بزرگ تقدیر می‌کرد، بلکه بهزاد را به عنوان یک صوفی و عارف ممتاز احترام می‌نهاد و همواره دیوان‌های زیبای خطی استادان ادب همانند جامی را به او می‌داد تا نگارگری کند(ر.ک: طبیبی، ۱۳۶۸: ۸۷-۸۶).

۶- مصورسازی کتاب عرصه‌ی پیوند نگارگر و بینش متعالی

شیوه‌ی عملِ نگارگر در مصورسازی کتب، ناب‌ترین لحظه‌ی رویارویی بصر نگارگر با بصیرت آمیخته با عرفان و حکمت ادیبان اسلامی است. به تعبیر دقیق‌تر مصورسازی کتب با مضامین حِکمی شعرای ایرانی، نگارگر را به شکل بلا واسطه با نگرش متعالی عرفانی و حماسیِ سرشار از آیین جوانمردی و فضیلت روبرو می‌نماید.

نگارگری ایرانی در عصر طلایی خود با ادبیات فارسی در پیوندی مستحکم است، به دیگر سخن نگارگر مضامین متنوع سرشار از حِکمت ادبی را بن‌مایه‌ی هنرش قرار می‌دهد و بر این اساس اشخاص و صحنه‌های داستان و کلام شاعر یا نویسنده را به زبان لطیف خط و رنگ مجسم می‌کند. این پیوند درونی و هم‌خوانی ذاتی ادبیات و نگارگری نقطه‌ی تلاقی دریافت مضامین حِکمی در نگارگر است، زیرا نگارگر در تعامل با اندیشمند رشدیافته در بستر حکمت و عرفان اسلامی و همگام با کلام او؛ در عقیده‌ای واحد و ذهنیتی مشابه با مضامین متعالی متن کتاب، دست به آفرینش تصویری می‌زند. در این لحظه نگارگر نیز همانند حکیم ادیب از خلال زیبایی‌های عالم محسوسات به عالم ملکوت نظر می‌افکند، به عبارتی بصر وی در راستای بصیرت عارف قرار می گیرد و حاصل عملش مبدل به بیان تصویری از اندیشه‌ی متعالی می‌گردد. اینجاست که صور مثالین در راستای ادراک حقیقت ازلی نهفته در مضامین حِکمی ادبیات ایرانی_اسلامی در نگاره‌اش تجلی می‌یابد و قلمرو زیبایی با جهان معنا قرین می‌شود(ر.ک: زمانی و دیگران، ۱۳۸۸: ۹۰).

به عقیده‌ی اشرفی، اصل صور خیال در پیوند ادبیات و نگارگری ایرانی بسیار اهمیت دارد. تمام جغرافیای ادبیات ایران با خیال آمیخته‌است و نتیجه‌ی این جغرافیای خیالی عظیم؛ رشد بینش اساطیری، مثالین و متعالی نزد نگارگری است که هنرش در این فضای فکری رشد می‌یابد، «صورخیال در شعر فارسی و نقاشی ایرانی بر هم منطبق است. نظیر همان توصیف‌های نابی را که سخنوران از عناصر طبیعت، اشیاء و انسان ارائه می‌دهند، در کار نگارگران ایرانی هم می‌توان بازیافت. شاعر شب را به لاجورد، خورشید را به سپهر زرین، روز را به یاقوت زرد، رخ را به ماه، قد را به سرو، لب را به غنچه‌ی گل و جزء این‌ها تشویق می‌کند و نقاش نیز می‌کوشد معادله تجسمی این زبان استعاری را بیابد و به کار برد. به این ترتیب نقاشان به تدریج فهرستی از تصویرهای قراردادی بر پایه‌ی مضامین ادبیات گرد می‌آورند و نسل‌ها چنین تصویرهایی را همانند سنتی پایدار نگه می‌دارند و تنها به مرور ایام اندک تغییراتی در آن‌ها ایجاد می‌کنند. نقاشان حتی در تبیین اصول فنی کارشان نیز تحت تأثیر ادبیات هستند، آن‌ها رنگ‌ها را چون عاشق و معشوق در کنار هم می‌نشانند»(اشرفی، ۱۳۶۷: ۱۲-۱۱). به زعم شایگان«در هنر ایرانی_اسلامی از جمله نگارگری؛ مخاطب با بینشی از صور تخیلی روبرو می‌شود که هدف نهایی آن تجلّی وجود حقیقی است»(شایگان، ۱۳۹۳: ۷۰-۶۹). نگارگر به واسطه‌ی خیالش؛ ماده‌ی اثر هنری و معنای متعالی برگرفته از ادبیات حِکمی عصرش را در برابر هم قرار می‌دهد و با توجه به قواعد و قوانین خاص حاکم بر نگارگری چون عدم عمق نمایی سه بُعدی، عدم سایه روشن، آفرینش فضایی سرشار از رنگ‌های نورانی و دید چند وجهی در فضایی دو بُعدی سعی می‌نماید عالم محسوسات را به واسطه‌ی عناصر بصری و فضای خیال‌انگیز به

۱. صادق بیک افشار، نگارگر و شاعر ایرانی، پیرو کمال الدّین بهزاد و از پیش گامان مکتب اصفهان به شمار می‌رود. وی شاگرد مظفرعلی، از شاگردان بهزاد؛ بود.

سوی معنای باطنی لطیف گرداند. به زعم کربن، خیال خلاق در همه‌ی انسان‌ها به درجات مختلف وجود دارد، در واقع انسان‌ها آن جا که دست به آفرینش هنری و ادبی می‌زنند، خیال خلاقشان چنان چه در مجرای صحیح باشد، به معنای حقیقی کلمه چیزی را خلق می‌کند(ر.ک: کربن، ۱۳۹۵ : ۲۴-۲۳). در این راستا، نگارگر نیز به واسطه‌ی رشد در بستر نگرش عرفا و کتب حکیمان اسلامی، خیال خلاقش را در عرصه‌ی عمل مبدل به راهی برای وصول به تحقق حقیقت متعالی می‌نماید به دیگر سخن هرگز سعی نمی‌کند انانیت خود را معرفی نماید یا به سوی فردگرایی و تمایز از دیگران گام بردارد بلکه نهایت کوشش را می‌نماید تا با رجعت از قوائد حاکم بر عالم ماده به سوی عالمی لطیف تر گام بردارد که در آن حقایق مثالی موجودات نمایان است.

همانگونه که پیشتر اشاره شد در بینش و حکمت اسلامی اصالت هنری همانند دیگر صناعات، همواره به معنای بازگشت به حقیقت و دوری از منیت است و این موضوع کاملاً متفاوت با دید آمیخته با انانیت، فردگرایی و نخبه پروری هنر غرب است. لذا خلق کردن و آفرینش نزد نگارگر رشد یافته در مکتب عرفان اسلامی؛ پیش از آن که فعل بشری دانسته شود، از آن خداوند صانع است و نگارگر تنها در جایگاه فردی است که در مقام خلیفه، استعداد قبول و قابلیت پذیرفتن صور خیالی را دارد. بر این اساس بیان نمادینی از صُنع خداوندی را به تصویر می‌کشد و فعل خود را در ادامه‌ی تجلّی مداوم حضرت حقّ می‌داند. این سخن مصداق «و ما رمیت اذ رمیت» در آیه‌ی ۱۷ سوره‌ی مبارکه‌ی انفال است که خداوند می‌فرمایند «هم آری تو تیر را افکندی و هم تو نیفکندی»، به عبارتی نزد نگارگر رشد یافته در مکتب عرفان و تصوف اسلامی تنها یک فاعل واحد و یگانه در بنیاد هستی وجود دارد، لذا هرچند امور به ظاهر از بنده ساطع شود اما در باطن همه‌ی امور به او باز گردانده می‌شود و این است مصداقی بارز از آیه‌ی ۱۰۹ سوره مبارکه‌ی آل عمران«وَ الی الله تُرجَعُ الاُمُور».

بنابراین با دانستن این اصل که تمام نوشته‌های ادب فارسی به ویژه پس از استقرار اسلام نگاره‌واره هایی حِکمی در قالب کلام هستند؛ می‌توان شیوه‌ی ناب بیان تصویری حاصل از آن را توسط نگارگر دریافت کرد و به این مطلب پی برد که چرا نگارگر به جای تقلید واقع گرایانه از طبیعت به صور مثالی و نگرش خیالی توسل می‌جوید و زبان تصویری‌اش رو به سوی مفهوم متعالی سوق داده‌می‌شود که در آن رسیدن به حقیقت معنوی درونی در اولویت است. به عقیده‌ی پورتر یکی از مهمترین تعالیم حکمت و عرفان اسلامی، ترجیح معنا بر صورت ظاهری است، که این امر در نگارگری ایرانی به شکل یک اصل و قاعده‌ای فنی در مبانی نظری آن محسوب می گردد (ر.ک: پورتر، ۱۳۹۲: ۱۵۰). این نظریه در شعر صادقی بیک کاملا هویدا است:

ره صورتگری چندان سپردم

که از صورت به معنی راه بردم

(صادقی بیک، ۱۹۶۵: ۱۸۸ – ۱۸۷)

کوتاه سخن، آن چه پر واضح می‌نماید، نگاه ویژه‌ی هنرمندان نگارگر به محسوسات عالم ماده است زیرا مقصود وی از بصر این عالم، صورت‌های طبیعی موجود در آن نیست بلکه نگارگر به سان عارفی حقیقت جو در سطح دو بعدی نگاره، عناصر را به دور از کدورت سایه و تاباندن نور واحد در فضایی چند ساحتی می آفریند، به عبارتی وی راه رسیدن به حقیقت درون را از طریق مشاهده در صور هستی می‌داند و با روی آوردن به جنبه‌ی مثالی صور هستی، حقیقت ذات آن‌ها را کنکاش می‌نماید.

۷- فضای فکری و اجتماعی عصر کمال‌الدّین بهزاد

کمال‌الدّین بهزاد در سال ۸۵۴ هجری در هرات متولد شد. او مورد توجه سلطان حسین بایقرا و همچنین وزیرش میرعلی شیرنوایی بود و تا سال ۹۱۶ هجری قمری که هرات به تصرف شاه اسماعیل صفوی درآمد، در آن شهر به سر برد. در عصر حسین بایقرا مسئول کتابخانه‌ی سلطنتی بود، به سبب چیره دستی‌اش سلطان حسین بر وی لقب مانی ثانی را داد. مقام این نگارگر به اندازه‌ای بالا رفته بود که حتی بعد از سقوط تیموریان و آمدن و تسلط شیبانی‌خان؛ مقام وی به همان حال سابق باقی ماند و بعد از مرگ شیبانی‌خان به دست شاه اسماعیل، این شاه صوفی به تبریز دعوت شد و عزت او از هر عصر دیگری بیشتر شد و در خدمت شاه اسماعیل و شاه طهماسب به بالاترین درجه و پایه رسید به صورتی که مقام او را هیچ نقاشی در تاریخ اسلامی حائز نشد. او به موجب فرمان شاه اسماعیل مدیر کتابخانه‌ی سلطنتی و انجمن فنون کتاب‌نویسی شد(ر.ک: زکی محمد، ۱۳۲۰ : ۱۱۱-۱۱۰)و(ر.ک: طبیبی، ۱۳۶۸: ۸۸-۸۷). این شهرت بهزاد در مصورسازی مدیون دستگاه فکری و فلسفی عصری بود که در آن زیسته‌است. در عصر تیموریان تا اواسط دوره‌ی صفویه معنویت اسلامی در قالب صوفی گری و عرفان در دستگاه سیاسی و اندیشه‌ی دینی و اجتماعی آن روزگار نقش ویژه‌ای بر عهده داشت تا آن‌جا که اغلب صاحبان قدرت، اندیشمندان و هنرمندان فعال در ساختار حکومتی، اهل حکمت و عرفان بودند و در مجالس صوفی‌گری حضور داشتند. به عقیده‌ی عبدالغفور رجا «سلاطین بعد از تیمور همه سر ارادت و تکریم به آستان مشایخ، عرفا و متصوفه می‌نهادند و فوز و فلاح دو دنیا را از انفاس قدسیه‌ی ایشان چشم می‌داشتند و در امور معاش و معاد از ایشان راهنمایی و هدایت می‌جستند. از این رو در سراسر خراسان مشایخ متعدد به وجود آمدند و لنگرها و خانقاه‌های بی‌شمار دایر کردند»(رجا، ۱۳۷۶: ۲۸). لذا معنویت اسلامی در قالب حِکمت و عرفان یکی از زمینه‌های مهم در فضای کالبدی عصر بهزاد در ایران به حساب می آید. همانگونه که اشاره شد، بهزاد نگارگر عصر سلطان حسین بایقرا آخرین پادشاه مقتدر خاندان تیموری بود که پس از سقوط تیموریان در دربار شاه اسماعیل صفوی همانند گذشته مسئول کتابخانه گردید.

به عقیده‌ی کاوسی سلطان حسین حامی بلامنازع علم، ادب، هنر و عرفان بود؛ شهر هرات در زمان او به اوج شکوفایی کامل رسید و در آن عمارت‌های مختلفی از مسجد، مقبره، مدرسه و کتابخانه‌های بزرگ بنا شد. حضور وزیر و ندیمی صدیق و مشاوری فاضل و کاردان چون میرعلی شیر نوایی را باید از خوش اقبالی سلطان دانست؛ افزون بر این، شاعر بلند مرتبه عبدالرحمن جامی و نقاش پر آوازه بهزاد و خوش‌نویس شهیر سلطان علی مشهدی نیز در دربار او رفت و آمد داشتند»(کاوسی، ۱۳۸۹: ۲۱).

میر علی شیر نوایی وزیر دست راست سلطان حسین بایقرا در پرورش محیط سرشار از حِکمت و هنرپروری آن روزگار نقشی بسیار برجسته داشت. عبدالغفور رجا و ادوارد براون در خصوص این وزیر مدبر می‌نویسند«از آن جا که وی رفیق طفولیت سلطان حسین بایقرا بود، در هنگامی‌که سلطان مذبور به تخت سلطنت نشست مورد لطف و عنایت مخصوص آن پادشاه واقع گشت و منصب مهر زدن فرامین سلطانی به او داده شد. وی به هدایت استاد زمان خود، عبدالرحمن جامی وارد تصوف و عرفان شد و در آن به کمال رسید، همچنین وی حامی و پشتیبان صنایع ظریفه و ادبیات بود و نقاشانی مانند استاد بهزاد و شاه مظفر، همه‌ی ترقی و پیشرفت خود را مدیون کرم وی هستند. وی خود نیز موسیقی دان ماهر و نوازنده ای استاد و نقاشی چیره دست بود»(براون، ۱۳۳۹: ۷۴۳-۶۶۹)و(ر.ک: رجا، ۱۳۷۶: ۶۶). مهمترین اقدامات نوایی در حمایت از هنر، برپایی محافل فرهنگی هنری با حمایت خود، تحت سرپرستی جامی بود که در آن به گفتگو و شعرخوانی درباره‌ی مسائل عرفانی، ادبی و هنری می‌پرداختند و در این راستا زمینه ای مناسب جهت تعامل هنر و عرفان مهیا گردیده بود. لازم به ذکر است که جامی و بهزاد دو شخصیت برجسته‌ای بودند که در مجالس همواره حضور داشتند(ر.ک: آژند، ۱۳۸۷: ۱۸۶-۱۸۴).

به زعم طبیبی بهزاد و شاگردان وی در رواج نگارگری با مضامین حِکمی، گام‌های مؤثری را برداشت‌کردند، وی عصر تیموریان را عصر پدیدار شدن مکتب نگارگری بر پایه‌ی آموزه‌های تصوف می‌داند که در آن نه تنها شاهنامه‌ی فردوسی همچون گذشته مصور می‌شد بلکه سایر آثار شعرای بزرگ پارسی و دَری چون حافظ، نظامی، سعدی و امیر خسرو و دهلوی به همراه شاعر معاصر جامی از نو و به شیوه‌ی نفیس مصورسازی عرفانی؛ به‌ویژه در آثار بهزاد و شاگردان او به تصویر درآمدند(ر.ک: طبیبی، ۱۳۶۸: ۱۱). در این راستا حضور امیرعلی شیرنوایی و نورالدّین عبدالرحمن جامی بسیار با اهمیت بود، زیرا نگارگران بزرگ آن دوره چون استاد بهزاد و آقامیرک هروی و شاگردان بهزاد برای مجسم ساختن اشعار و داستان‌ها به تشویق و حمایت این دو کار می‌کردند(ر.ک: همان: ۱۰). جامی را نماینده‌ی شعر، ادب و عرفان نیمه‌ی دوم قرن نهم هجری می‌دانند. این عارف نامی در زمان حیاتش به عنوان شاعری مشهور در حکومت تیموری حضور داشت و از سوی دیگر در علم عرفان از پیروان مکتب ابن عربی بود. کاوسی در خصوص تأثیر این عارف نامی بر بهزاد می‌نگارد«جامی نه تنها با خلق آثار ارزشمند ادبی، برگ زرینی به تاریخ ادبی ایران افزود، بلکه با تأثیر شگرفی که با بهره گیری از گرایش‌های معنوی و عرفانی؛ بر دیگر هنرمندان عصرش چون بهزاد داشت، آنان را در آفرینش هنر ناب، یاری رساند و در این راستا مشهورترین نقاش تمامی اعصار ایران و اسلام یعنی کمال‌الدّین بهزاد توانست دریچه‌ای نو را در هنر نگارگری بگشاید و با بهره‌گیری از دستاوردهای پیشینیان و قوه‌ی خیال خویش نگارگری ایرانی_اسلامی را به اوج تعالی برساند و بسیاری از نقاشان نسل‌های بعد در راه تقلید او گام نهادند»(کاوسی، ۱۳۸۹ : ۲۷).

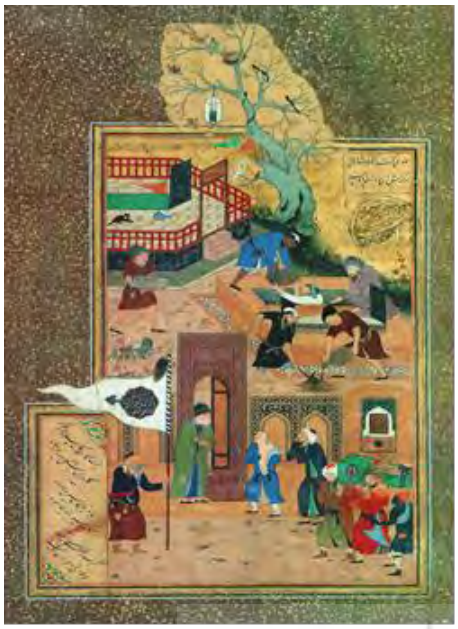
نگاره‌های بهزاد، بیانی نوین از طبیعت، آسمان لاجوردین تا شب‌های پرستاره، باغستان‌های پر از گل، جویبارها، پرندگان تا مجالس عارفانه و عاشقانه، میدان‌های رزم و شکار را به تصویر می‌کشاند«گویی با ظهور استاد کمال‌الدین بهزاد؛ انسان، طبیعت، زمین و زمان در نقاشی ایرانی_اسلامی جانی تازه پیدا کرده و زندگی نوینی را می‌یابند»(تجویدی، ۱۳۸۶: ۱۱۵).

برداشت معنوی وی از تفسیر واقع‌گرایانه‌ی داستان‌ها در عین توجه به جلوه‌های زندگی عادی و روزمره؛ وجه دیگر از نوآوری در نگاره‌هایش است، به عنوان مثال در نگاره‌ی خاکسپاری(تصویر ۲)، که برگرفته از داستان منطق‌الطیر عطار می‌باشد، بهزاد در رویدادی معمول موضوعی حِکیمانه را به تصویر می‌کشد. این گونه که بر در دروازه گورستان مرد صوفی ایستاده است، در این نگاره از پایین به بالا نماهایی از چند رویداد متفاوت مصور شده است، افراد شرکت کننده در خاکسپاری و پسرک گریان از مرگ پدر در پایین نگاره، پشت دیوار گورستان در نمای میانی قبرکن‌هایی که مشغول به کاراند و در قسمت بالاتر رودی در حال جریان و چناری کهنسان دیده می‌شود که روی شاخه‌های خشک آن زاغ‌هایی نشته‌اند و از شاخه‌ای خشک، قفس پرنده‌ای آویخته شده و بر تنه‌ی درخت ماری به سوی قفس در حال خزیدن است(ر.ک: اشرفی، ۱۳۸۸: ۲۹-۲۸). بهزاد در این نگاره زندگی روزمره را به عنوان یک موضوع با رویکرد و گرایش‌های زندگی اجتماع و مذهبی عصرش درآمیخته و با اضافه کردن چاشنی گذرا بودن و بی‌اعتباری زندگی مادی، مفاهیم و معانی اهل تصوف را به واسطه‌ی کاربرد نمادین عناصر در نگاره و اشعار نگاشته بر نگاره به مخاطب انتقال می‌دهد. بهزاد استفاده‌ی کامل از فضاهای چند زمانی را به حد اعلاء رساند به گونه‌ای که نگاره‌های وی الگوی آیندگان شد. به زعم خواند میر «این هنرمند از کامل‌ترین مصوران دوران خود بود که این کار را به نهایت کمالش رساند»(خواند میر، ۱۳۷۲ : ۲۴۱). در این چنین فضای فکری، نگارگر همانی است که باید در فضای سنتی عصرش باشد؛ به دیگر سخن در میان آن چه باور دارد و آن چه احساس می‌کند ترکیبی خلاق جهت آفرینش برمی‌انگیزد. این چنین است که به واسطه‌ی بینش عرفانی حاکم بر جامعه و دورانش، نیروی خلاق او به سوی اندیشه‌ی متعالی قوت می‌یابد.

در این خصوص شایگان نیز معتقد است که در بستر فضای سرشار از حِکمت و معنویت، هنری رشد می‌نماید که رو به سوی عالم والا دارد، «آیا اساساً می‌توان از هنر به عنوان پدیده‌ای سخن گفت که هیچ گونه رابطه‌ای با دیگر تجلیات معنوی نداشته باشد؟ مسلم است که نه! وقتی روح زنده و فعال است که در همه‌ی قلمروها حرکت می‌کند و هیچ هنر راستینی نمی‌تواند بدون

تأثیر پذیرفتن از فوران دیگر قلمروهای معنوی به وجود آید. معنی این سخن البته این نیست که هر هنرمندی به آن چه می‌کند شاعر است. اما باید فضای مناسبی باشد تا تجلیات روح بشکفند و یکدیگر را متقابلاً بارور سازند. این همان چیزی است که آن را روح زمانه می‌خوانیم»(شایگان، ۱۳۹۳: ۱۷).

بر این اساس در عصری که محرکات معنوی و لطایف دینی در قالب تفکر شهودی و عرفانی در جامعه نقشی پررنگ دارند؛ همبستگی متعادل میان تفکر دینی، روح، جسم، علم شهودی و علم عملی شکل می‌گیرد به عبارتی جسم تابع روح زمانه‌ی خود می‌شود، از این رو هنر نگارگر و حاصل عمل وی نیز در عرصه‌ی آفرینش، مقهور علم شهودی و نوع خاص دیانت عصری می‌شود که در آن؛ روزگار را سپری می‌کند. از این جهت است که طبیبی در خصوص نگارگری دوره‌ی تیموری می‌نویسد « در عصر تیموریان مکتب جدید تصوف در نگارگری به وجود آمد و شعر و ادب شعرای نامی گذشته از نو زنده شد؛ مثلاً نه تنها فردوسی و شاهنامه‌ی او از راه خط و کتابت زیبا و تجلید نفیس و مینیاتورهای دلگشا برای ابد زنده شد بلکه آثار سایر شعرای بزرگ پارسی و دری چون نظامی، سعدی، امیرخسرو دهلوی و حافظ در کنار اشعار شاعر نامی عصر تیموری، نورالدین عبدالرحمن جامی از نو تصحیح و استنساخ گردید و با شیوه‌ی نفیس بهزاد و همکاران او مزین شد»(طبیبی، ۱۳۶۸: ۱۱).



تصویر۲: مویه ی پسر در مرگ پدر، منطق الطیر عطار، منسوب به بهزاد، مکتب هرات، حدود ۸۹۲ هجری، موزه هنری متروپولتین، نیویورک، (مأخذ: آژند، ۱۳۸۷: ۲۴۸)

نتیجه‌گیری

با تأکید بر یافته‌های تحقیق، نگارگر ایرانی به واسطه‌ی درهم آمیختگی سنت‌های تصویری و اصول جهان بینی حاکم بر دورانش، تعابیر و تفاسیر نوین از پختگی قوائد گذشته را به واسطه‌ی بیان تصویری‌اش به ظهور می‌رساند. بر این اساس در عصر غلبه‌ی عرفان و حکمت اسلامی در اجتماع و فرهنگ ایرانی نگاه نگارگر نیز متعالی‌تر می‌شود، به دیگر سخن به واسطه‌ی آگاهی از نگاه باطن‌بین، علاوه بر مصورسازی ظاهر مادی امور در بیانی لطیف‌تر و مثالین در سطحی دو بُعدی، ماده را به سوی عالم سرشار از رنگ‌های نورانی به دور از کدورت سایه و سنگینی عالم مادی رجعت می‌دهد. همچنین دریافت شد که این نگاه ویژه‌ی نگارگر به واسطه‌ی مؤلفه‌هایی خاص در بستر فرهنگ، به‌دست آمده‌است. به عنوان مثال در جامعه‌ی سنتی آن دوره، خیال خلاق نگارگر نیز همانند سایر اصناف دیگر در جامعه‌ی اسلامی از منبع حکمت متعالی سیراب می‌گشته؛ که تمامی امور مادی را پایه‌ای برای رسیدن به مرتبه‌ی روحانی می‌داند. اما در مسیر تعالی اندیشه نگارگر دو عاملِ نحوه‌ی آموزش و مصورسازی کتب ادیبان حکیم بسیار کلیدی است. استادان نگارگر در مقام «مولانا» که معادل استاد طریقت در عرفان است، علاوه بر آموزش فنون کار، در مسیر سیر و سلوک معنوی نگارگر را یاری می رسانند. از سوی دیگر نگارگر به واسطه‌ی مصورسازی کتب شاعران حکیم و عارف، عمل خود را به سان تأخری بر اندیشه‌ی حکیمانه‌ی نهفته در کتب می‌نمود. به دیگر سخن نگارگر مبدل به واسطه‌ای می‌گشت که از طریق زبان و گفتمان حس و تصویر، نگرش تمثیلی شعرای رشد یافته در بستر حکمت اسلامی را به مخاطب انتقال می داد و این گونه است که نگارگری ایرانی_اسلامی علاوه بر جنبه‌ی تزئینی کتب، به ویژه در عصر تیموری تا اواسط دوره‌ی صفویه مبدل به زبان تصویری حکمت متعالی می شود. در این میان کمال‌الدّین بهزاد از جمله‌ی این اساتید است که توانست در عصر تیموری به واسطه‌ی همنشینی با نورالدّین عبدالرحمن جامی در فضای سرشار از حکمت و عرفان اسلامی، نگارگری ایرانی_اسلامی را به اوج مقام روحانی و کمال برساند و به واسطه تربیت شاگردان، عصر طلایی نگارگری ایرانی را رقم زد و نگرش عارفانه را در مکتب نگارگری ایرانی گسترش دهد.

منابع

۱. آژند، یعقوب(۱۳۸۴)، «سیمای سلطان محمد، تهران»، فرهنگستان هنر.
۲. آژند، یعقوب(۱۳۸۷)، «مکتب نگارگری هرات»، تهران، فرهنگستان هنر.
۳. آژند، یعقوب(۱۳۹۱)،« از کارگاه تا دانشگاه»، تهران، فرهنگستان هنر.
۴. احمدی، محمدمهدی(۱۳۹۳)، «تاریخ تمدن و فرهنگ اسلامی»،قم، بوستان کتاب.
۵. اخوان الصفا و خلان الوفا(۲۰۰۵)، «رسائل»، بیروت، مؤسسه‌ی الاعلمی المطبوعات.
۶. خواندمیر، غیاث الدّین بن همام الدّین(۱۳۷۲)، «مآثرالملوک»، تصحیح میرهاشم محدث، تهران، رسا.
۷. اشرفی، م.م(۱۳۸۶)، «بهزاد و شکل گیری مکتب مینیاتور بخارا»، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۸. اشرفی، م.م(۱۳۸۸)، «از بهزاد تا رضا عباسی»، نسترن زندی، تهران، فرهنگستان هنر.
۹. اشرفی، م.م، «همگامی نقاشی با ادبیات در ایران»، روئین پاکباز، تهران، نگاه،۱۳۶۷.
۱۰. اصفهانی، محمدیوسف(۱۳۶۷)، «خلدبرین»، تصحیح میرهاشم محدث، تهران.
۱۱. آژند، یعقوب(۱۳۸۰)، «نظام سنتی استاد – شاگردی در نقاشی ایرانی»، تهران، فصلنامه هنرهای زیبا، صص۱۲-۴.
۱۲. براون، ادوارد(۱۳۳۹)، «تاریخ ادبی ایران از نیمه‌ی قرن هفتم تا آخر قرن نهم هجری»، علی اصغر حکمت، تهران، ابن سینا.
۱۳. بلخاری، حسن(۱۳۸۸)، «هندسه خیال و زیبایی»، تهران، فرهنگستان هنر.
۱۴. بنی اردلان، اسماعیل(۱۳۸۸)، «معرفت شناسی آثار صناعی»، تهران، سوره مهر.
۱۵. بورکهات، تیتوس(۱۳۹۲)، «هنر اسلامی زبان و بیان»، مسعود رجب نیا، تهران، سروش.
۱۶. پاکباز، رویین(۱۳۸۸)، «دایرۀ المعارف هنر»، تهران، فرهنگ معاصر.
۱۷. پورتر، ایو(۱۳۹۲)، «آداب و فنون نقاشی و کتاب آرایی»، زینب رجبی، تهران، فرهنگستان هنر.
۱۸. خزایی، محمد(۱۳۸۷)، «جایگاه اصناف فتوت در هنر ایران، تهران»، کتاب ماه هنر، صص۲۰-۱۸.
۱۹. رجا، عبدالغفور(۱۳۷۶)، «عرفان جامی»، لندن، انجمن فرهنگی کهکشان.
۲۰. زرین کوب، عبدالحسین(۱۳۸۳)، «تصوف ایرانی در منظر تاریخی آن»، مجدالدّین کیوانی، تهران، سخن.
۲۱. زکی محمد، حسن(۱۳۲۰)، «تاریخ صنایع ایران»، محمد خلیلی، تهران، اقبال.
۲۲. زمانی، احسان(۱۳۸۸)، «نقش متقابل هنر منظره‌پردازی و نگارگری ایران»، تهران، کتاب ماه هنر، شماره ۱۳۸.
۲۳. سعیدالشیخی، صباح ابراهیم(۱۳۶۲)، «اصناف در عصر عباسی»، هادی عالم زاده، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
۲۴. شایگان، داریوش(۱۳۹۳)، «بت‌های ذهنی و خاطره ازلی»، تهران، فرزان روز.
۲۵. صادقی بیک افشار(۱۹۶۵)، «قانون الصور»، مسکو.
۲۶. طبیبی، عبدالحکیم(۱۳۶۸)، «تاریخ هرات در عهد تیموریان»، تهران، هیرمند.
۲۷. قمی، قاضی احمد(۱۳۶۶)،«گلستان هنر»، تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران، منوچهری،۱۳۶۶.
۲۸. کاشفی سبزواری، مولانا حسین واعظ(۱۳۵۰)، «فتوت نامه سلطانی»، اهتمام محمد جعفر محجوب، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
۲۹. کاوسی، ولی الله(۱۳۸۹)، «تیغ و تنبور»، تهران، فرهنگستان هنر.
۳۰. کربن، هانری(۱۳۹۵)، «تخیل خلاق در عرفان ابن عربی»، انشاء الله رحمتی، تهران، جامی.
۳۱. کیوانی، مهدی(۱۳۹۵)، «پیشه وران و زندگی صنفی آنان در عهد صفوی»، یزدان فرخی، تهران، امیرکبیر.
۳۲. منشی، اسکندربیک(۱۳۵۱)، «تاریخ عالم آرای عباسی»، کوشش ایرج افشار، تهران، امیرکبیر.
۳۳. نصر، سیدحسین(۱۳۷۵)، «عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی»، هنر و معنویت اسلامی، تهران، دفتر مطالعات دینی هنر.
34. Massignon, Louis(1949), Islamic Guild, 1949, Encyclopedia of social Sciences, Vol. viii, New York: the Macmilan Company.
35. Kaempf, E(1940), Am Hofe des Prsischen Gross Konigs, ed. By W. Hinz, Leipzig.

منابع تصویری:

- آژند، یعقوب (۱۳۸۷)، مکتب نگارگری هرات، فرهنگستان هنر.
- Barry, Michael(2004), Figurative Art Medieval Islam: And the Riddle of BihZad of Heart, paris: Flammarion.