پیکره
فصل‌نامه علمی، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
ساختار اندیشه در نقاشی خیالی‌نگاری بر مبنای مفهوم هنر سنتی
دوره دهم، شماره۲۴، تابستان ۱۴۰۰ ۱۶-۲۵
۱۶

رضا علی‌پور[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰،۵،۲۳ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰،۷،۲۷ تاریخ پذیرش:۱۴۰۰،۸،۳۰

DOI: 10.22055/PYK.2021.17166 **DOR:** 20.1001.1.23224622.1400.10.24.2.3
URL: paykareh.scu.ac.ir/article_17166.html

ارجاع به این مقاله: علی‌پور، رضا. (۱۴۰۰). ساختار اندیشه در نقاشی خیالی‌نگاری بر مبنای مفهوم هنر سنتی. پیکره، ۱۰(۲۴)، ۱۶-۲۵.

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله با عنوان زیر در همین شماره منتشر می‌شود.
The Structure of Thought in Imaginative Painting based on the Concept of Traditional Art

مقاله پژوهشی

ساختار اندیشه در نقاشی خیالی‌نگاری بر مبنای مفهوم هنر سنتی

چکیده

بیان مسئله: نقاشی خیالی‌نگاری در رویارویی با ترویج مکتب‌های هنری دوران تجدد ایران، در تداوم سنت نگارگری و تلفیق آن با شیوه‌های هنری دوران خود شکل گرفت. نقاشان این شیوه در تلاش بودند تا روش بیانی ویژهٔ خود را متناسب با هنر مردمی و مذهبی بیابند. خاستگاه هویت و اصالت این آثار به اصلِ درونی هنرمند ارجاع دارد و به‌واسطهٔ نمادپردازی و رمزگرایی در قالبی مادی تجلی یافته است. آن‌چه مسئله است این است که چگونه می‌توان بر مبنای نظر «کوماراسوامی» و نسبت آرای وی در حوزه مفهوم هنر سنتی با آثار این مکتب، ساختار اندیشه و روش هنری در نقاشی خیالی‌نگاری را تبیین کرد تا بر این اساس، جایگاه و ارزش آثار نقاشی خیالی‌نگاری، میان مکاتب هنری و هنرهای سنتی نمود بیشتری یابد.

هدف: هدف این نوشتار تبین ساختار اندیشه مکتب نقاشی خیالی‌نگاری بر مبنای تعریف و کارکرد هنر سنتی از نظر کوماراسوامی است.

روش پژوهش: روش پژوهش در این مقاله به‌صورت نظری و بر اساس تحلیل کیفی صورت گرفته و گردآوری اطلاعات به‌صورت مطالعهٔ اسنادی و با بهره از منابع کتابخانه‌ای انجام شده است.

یافته‌ها: کوماراسوامی هنر را بیان جسمانی فرمِ از پیش تصور شده‌ای می‌داند که به چیزی مافوق و ماورای خودش اشاره دارد، و این هنر همواره سمبلیک و نمادین است. در این حوزه، هنرمند سنتی دو ساحت را از پیش می‌گذراند، یکی ساحت رهایی و دیگری اقتناص و عبودیت. هنر سنتی بر اساس شهود صور مثالی با ابتنای بر عقل شهودی مفهوم می‌یابد و بر مبنای این مفهوم، اندیشه و نیز هدف غایی نقاشی خیالی‌نگاری چیزی جز بیان حقیقت و رسیدن بدان نیست. در نتیجهٔ حاصل از آن دریافتیم که ساختار اندیشه و روش هنری در مکتب نقاشی خیالی‌نگاری در سایهٔ سنت و معنویت اسلامی، باورها و عقاید شیعی و جهان‌بینی عرفانی شکل گرفته و هنرمند با تکیه بر عقلانیت و ژرف‌اندیشی به آفرینش اثر هنری دست زده و همین عامل برای هنرمند نوعی عبادت تلقی شده است.

کلیدواژه

هنر سنتی، نقاشی خیالی‌نگاری، ساختار اندیشه، آناندا کوماراسوامی، خردورزی.

۱. نویسنده مسئول، گروه هنر، واحد آبادان، دانشگاه آزاد اسلامی، آبادان، ایران.
alipourart@yahoo.com

مقدمه

ساختار اندیشه هر دوره‌ای معمولاً با دستگاه فکری و فلسفی همان دوره منطبق است. آن‌چه ساختار اندیشه (روش هنری) نقاشی خیالی‌نگاری را -که اوج آن در دوران قاجار و پهلوی بود- تشکیل داده، می‌بایست در فضای کالبدی قرن چهارم تا یازدهم هجری جست‌وجو کرد. یکی از زمینه‌های مهم در این دوران خاصه دورهٔ صفویه، حضور معنویت و سنت اسلامی در قالب تصوف و عرفان بود. در این اندیشه، همه‌چیز در دنیا مظهری از وجود خدا قلمداد می‌شود و فقط یک چیز در جهان وجود دارد و آن خداست؛ خدا در تمام ذرات عالم حاضر است. «جوانی» به نقل از ملاصدرا می‌نویسد: «صوفیه معتقدند که در عالم فقط خدا هست و تنها چیزی که وجود دارد، خداست و همهٔ عالم و اشیای موجود در آن، چه بی‌جان و چه جاندار، مظهر خدا هستند. به عبارت‌دیگر، اشیای دنیا به‌مثابهٔ ظروفی هستند که بر مبنای ظرفیت‌شان، در هر یک از آن‌ها مقداری از خدا هست» (جوانی، ۱۳۸۵، ۳۳). وقتی جهان‌بینی عرفانی نزد هنرمند ایرانی مسئله‌ای مهم و اساسی قلمداد می‌شود، بنابراین تسلیم امرِ سادهٔ نسخه‌برداری یا شبیه‌سازی از عناصر مادی که فنا در انتظار آن‌هاست نمی‌شود، پس به خلق عالمی که به آن باور دارد و ساختار فکری او را ساخته است روی می‌آورد. از نظر این نوشتار، نقاشی خیالی‌نگاری ساخته و پرداختهٔ چنین عالمی است و بر مبنای چنین تفکری در ذات هنرمند و در فرمی از پیش تصور شده در ذهن هنرمند و در قالبی جسمانی شکل گرفته است. این مقوله، دقیقاً آن چیزی است که در اندیشه و نظرات بسیاری از محققان و پژوهش‌گران مستور مانده و از نظر ایشان، این هنر ساده و عاری از هرگونه تفکری است. چنین برداشتی، دغدغهٔ اصلی این نوشتار است تا با بیان روش هنری و ساختار اندیشه در نقاشی خیالی‌نگاری بر مبنای سنت، به مکانت بنیادین این هنر به‌عنوان یکی از هنرهای سنتی ایران تأکید شود. بر اساس آن‌چه تبیین شد ساختار اندیشه (روش هنری) در نقاشی خیالی‌نگاری، با توجه به مفهوم هنر سنتی از نظر «آناندا کنتیش کوماراسوامی»[1] از متفکران نحلهٔ سنت‌گرایی بررسی و تبیین خواهد شد. وی از اندیشمندانی است که به‌طور گسترده به بحث در هنر عامیانه پرداخته و در حوزهٔ هنر ایران مطالعاتی دارد. از آن‌جا که دیدگاه کوماراسوامی در حیطهٔ تعریف و کارکرد هنر به‌ویژه هنر سنتی، با آن‌چه در سنت اسلامی و نیز هنر سنتی ایران خاصه نقاشی خیالی‌نگاری مطرح است قرابت دارد، در میان سنت‌گرایان، مناسب‌ترین رویکرد برای مطالعهٔ آثار نقاشی خیالی‌نگاری است. از مهم‌ترین وجوه این ارتباط، طرح هنر بر مبنای سنت الهی است. کوماراسوامی هنر را کلام خداوند می‌داند چنان‌که معتقد است: کلام ذات باری‌تعالی به‌طور دقیق همان آرمان‌ها و قواعدی است که در هنر؛ به‌صورت نوشتاری و یا تصویری بیان می‌شود. لذا کلام خداوند ورای الفاظ و ظواهر، حامل معانی و مفاهیم است و با چنین نگاهی به هنر است که می‌توان گفت واژه‌ها و تصاویری که توسط هنرمند خلق می‌شود، صرفاً با حواس ما مرتبط نیستند، بلکه حامل معانی گوناگونی هستند (Coomaraswamy, 1955, 33). این مقاله در پی پاسخ به دو سؤال پیش رو است: نخست اینکه؛ مفهوم هنر سنتی از منظر کوماراسوامی چگونه تبیین شده و دوم ساختار اندیشه در نقاشی خیالی‌نگاری بر مبنای مفهوم هنر سنتی چه‌گونه است؟

روش تحقیق

روش تحقیق در این مقاله به‌صورت نظری و بر اساس تحلیل کیفی صورت گرفته و گردآوری اطلاعات در این نوشتار به‌صورت مطالعهٔ اسنادی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای انجام پذیرفته است.

مبانی نظری

مبانی و چارچوب نظری این مقاله با استناد بر آرای کوماراسوامی در باب مفهوم هنر سنتی شکل گرفته است و بر اساس این متغیر، به بحث و تبیین ساختار اندیشه و روش هنری در نقاشی خیالی‌نگاری پرداخته می‌شود. کوماراسوامی هنر را چنین تعریف می‌کند «تجسم فرمِ از پیش تصور شده در قالبی جسمانی» (کوماراسوامی، ۱۳۹۳، ۱۱۵). در واقع ایشان فعلی دوگانه برای هنرمند قائل است؛ یکی عقلانی و دیگری، فعالیتی خدمت‌کارانه. بنیانِ هنر سنتی از منظر ایشان بر محور خردورزی و عقلانیت، ژرف‌اندیشی و معنویت استوار است؛ و هنر سنتی را فرافردی و با خاستگاهی الهی می‌داند، «هنر سنتی به چیزی مافوق و ماورای خودش اطلاق می‌شود؛ این هنر همواره سمبلیک و نمادین است» (Coomaraswamy, 2004, 21). بر مبنای چنین تفکری، در سنت شرقی «هنر بدون معرفت، هیچ است» و هنرمند، حکیمی است که فعل خلاقه‌اش بر عقل مبتنی است. هنر او تجلی صورتی است که در ذهن هنرمند نازل شده و بر صورت متعالی یا صورت مثالی منطبق می‌شود. به‌دلیل ضرورت هنر در سنت به عنوان مجلای صورت‌های معنوی و نقش مهم آن در انکشاف عقلی و عروج معنوی انسان، هر ساختنی که بر اساس شهود صور مثالی با ابتنای بر عقل شهودی صورت گیرد، هنر است (داداشی، ۱۳۸۹، ۵۵). در واقع، سنت در نظر بسیاری از محققان سنت‌گرا به‌ویژه آناندا کوماراسوامی، مجموعه‌ای از اصول ثابت و در عین حال سیال است که مبدایی آسمانی، الهی و کیهانی دارد. سنت به‌طور ذاتی فاقد صورت (بدون فرم و بی‌رنگ) است؛ ولی خودش صورت است و فرافردی. بر این اساس، سنت حقیتی الهی است که در گذشته متجلی شده و در حال و آینده با اصولی ثابت و بر اساس شرایط زمان و مکان انعطاف‌پذیر و سیال است. با این دیدگاه، نمودهای گونه‌گون هنر سنتی، تقلیدهایی از اموری نادیدنی‌اند که ما را جهت نیل به همان اصل واحد رهنمون می‌سازند و یادآور شأن معنوی‌مان هستند. «به‌طور اساسی نمودهای هنر سنتی، رونوشت‌هایی هستند از امری غیرحسی و نادیدنی؛ بنابراین مقایسه و تبیین این هنرها چنان شایسته و درخور هستند که ما را با آن صورتِ نوعیِ ازلی بیدار می‌کند. آثار هنری نوعی یادآوری، و پرورش دهندهٔ اندیشه‌های عمیق و معنوی آدمی هستند» (کوماراسوامی، ۱۳۹۳، ۱۵). بنابراین، شأن شکل‌گیری آثار هنر سنتی، به جهت دست‌یابی به نیازهای روحانی، کمک به تفکر عمیق و در نهایت انطباق و هماهنگی آن با آن صورت کیهانی است. در همین راستا، نقاشی خیالی‌نگاری، بر مبنای سنت، باورها و عقاید دینی و فرهنگ جمعی و نیز سنت هنری در اواخر دوران صفوی شکل گرفت و برای بهره‌مند شدن انسان و یک ضرورت اجتماعی در جامعه گسترش یافت. این هنر، نه به‌عنوان هنری با ارزش‌های هنری مرسوم در هنر متجدد زمانه، بلکه برای بیان لحن زندگی روزمره و روحیهٔ اجتماعی پا به عرصهٔ وجود گذاشت. این حضور، در فرهنگ عامیانه و سنت هنری ایران امری بدیهی است. این هنر هم‌چون هنر قدسی فراتر از هنرمند می‌رود و وابسته به روح مطلق الهی است. هنری که به‌واسطه منشاء الهی آن دارای برکت بوده و مخاطب را نیز متبرک می‌نماید. در آثار نقاشی خیالی‌نگاری، طبیعت و پیکره جعل و در آن تصرف می‌شود تا امری ورای طبیعت نشان داده شود، و موقعیتی خلق شود تا حقیقتی آشکار گردد.

پیشینهٔ پژوهش

در بررسی پیشینهٔ این پژوهش، مطالعات و جست‌وجوهای پژوهش‌گر در منابع و شواهد مکتوب موجود این نکته حاصل شد که روش هنری و فکری مورد نظر این پژوهش به‌طور دقیق مورد مطالعه و مداقه قرار نگرفته است. در

خصوص نقاشی خیالی‌نگاری، تعدادی کتاب، مقاله و هم‌چنین پایان‌نامه موجود است که همگی بیشتر به تحلیل روایی، مروری و تاریخی و برخی به تحلیل نمادها پرداخته‌اند، که این موارد می‌توانند زمینه‌ساز و پیشینهٔ این پژوهش تلقی شوند. سیف (۱۳۶۹)، در کتابی به نام «نقاشی قهوه‌خانه‌ای» نشر موزه رضا عباسی، به تفصیل دربارهٔ کلیات و مسایل این مکتب هنری و شیوه‌های بهره گرفته در آن برای مجموعه‌ای از این آثار سخن رانده است. این کتاب به‌طور کلی از منابع مهم در شناخت و پژوهش نقاشی خیالی‌نگاری محسوب می‌گردد. چلیپا (۱۳۹۰)، در پایان‌نامهٔ دورهٔ دکتری خود در دانشکدهٔ هنر دانشگاه شاهد، با عنوان «بررسی تأثیر هنر و ادبیات ملی و مذهبی بر نقاشی خیالی‌نگاری» به بررسی گرایش و تأثیرپذیری هنرمندان مکتب خیالی‌نگاری از ادبیات مکتوب و شفاهی ایران با موضوعات حماسی، پهلوانی و نیز موضوعات دینی و مذهبی پرداخته است. به‌طور کلی، آن‌چه در پژوهش‌های از این دست و مشابه کار شده، سخن تازه‌ای دال بر طرح اندیشه و ساختار و نیز ماهیت این آثار بیان نشده و در بررسی مطالب آثار مشابه دیگر، شاهد همین روایات تاریخی و مروری بودیم که بر مبنای منابع اشاره شده انجام گرفته‌اند. در خصوص آرای کوماراسوامی، طبق بررسی‌های انجام شده تاکنون پژوهش‌هایی هر چند معدود صورت گرفته است. در این آثار، اندیشه‌های کوماراسوامی به‌طور کلی طرح شده‌اند، و مهم‌ترین این آثار ترجمهٔ چند کتاب به زبان فارسی از ایشان -که در انجام این پژوهش بسیار کارساز بوده- و نیز برخی مقالات بوده است و مهمترین آن‌ها بیان خواهد شد. در مقاله‌ای با عنوان «بررسی و نقد زیبایی و کمال از نظر آناندا کوماراسوامی» بینای‌مطلق (۱۳۸۷) به بررسی زیبایی و کمال پرداخته و مفاهیم بنیادین آن را از منظر کوماراسوامی طرح نموده است. در میان مقالات انگلیسی ترجمه شده کیبل (۱۳۷۸) مقاله ای با عنوان «آناندا کوماراسوامی: محقق عرصهٔ روح» و مقالهٔ دیگری با عنوان «آناندا کوماراسوامی و تفسیر نمادها» ترجمه صفی‌پور در سال ۱۳۷۸برخی آرای کوماراسوامی طرح شده است. اشاره به مقاله ذکرگو (۱۳۸۸)، با عنوان «طبیعت در هنر شرقی» چاپ شده در کتاب مجموعه مقالات همایش طبیعت در هنر شرق، خالی از لطف نیست. ذکرگو در این مقاله به بررسی برخی آرای کوماراسوامی در باب طبیعت در هنر شرق می‌پردازد و بیان می‌دارد که طبیعت در واژگان شرقی با ذات، مربوط است نه با ظواهر. علی‌پور و همکاران (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «افتراق معنای هنر در نگرش سنتی و مدرن از دیدگاه کوماراسوامی» به بررسی آرای وی و مفهوم هنر در دیدگاه سنتی و متجدد پرداخته و نتایج حاصل از آن بیان می‌دارد که از نگاه کوماراسوامی، نظریهٔ «هنر برای هنر»، جزیی از یک پارادایم کلان تفکر جدید است که معیارهای خیر و زیبایی را کاملاً شخص‌مدار می‌کند و از دل آن، برخی توصیه‌های اخلاقی لذت‌گرا و شخص‌محور هم بیرون می‌آید؛ اما در نگرش سنتی، هنر برای غایتی غیر از خودش ساخته می‌شود و زمینه‌های ارتقاء ادراک مخاطبان را برمی‌انگیزاند و مخاطبان را به تأمل و اندیشیدن ترغیب می‌نماید.

هنر سنتی از منظر آناندا کوماراسوامی

یکی از مباحث مهم در تفکرات کوماراسوامی طرح مفهوم هنر سنتی و وجوه افتراق آن با هنر مدرن است. در تعاریف و مفاهیمی که وی از هنر و هنر سنتی ارایه می‌دهد، هنری پذیرفته است که هنر راستین باشد و این هنر در میان بشر حق حیات دارد و این همان هنر سنتی است که می‌تواند برای وی مایهٔ نشاط و کمال باشد. «رحمتی» دربارهٔ هنر سنتی می‌نویسد: «مراد از هنر سنتی، هنری است که در دل سنت پرورش یافته و با معنای قدیمی و منسوخ‌شده مناسبتی ندارد. سنت در حقیقت با سنت خالده‌ای مناسبت دارد که زمان و مکان در آن جایی ندارد

و دایم در عالم، در تکاپو و جریان است» (رحمتی، ۱۳۹۴، ۸). در اندیشهٔ کوماراسوامی سنت، به مثابهٔ فلسفهٔ جاویدان (یا حکمت جاویدان) است و می‌کوشد تا انسان کنونی را از هزارتوی جهل و نادانی که جهان مدرن بدان گرفتار آمده است نجات دهد. هرگاه کوماراسوامی از جامعه‌ای سنتی سخن به میان می‌آورد یا دیدگاه طبیعی در باب هنر را بیان می‌کند، مقصودش جامعه‌ای است که بنیان و غایتش، قواعد اولیهٔ معرفت و وجود است که در امر قدسی ریشه دارند؛ یعنی اصل متعالی آن امر یگانه و معیار غایی حقیقت که در همهٔ افکار و اعمال انسانی وجود دارد. بنابراین، شأن شکل‌گیری آثار هنر سنتی، به جهت دست‌یابی به نیازهای روحانی، کمک به تفکر عمیق و در نهایت انطباق و هماهنگی با آن صورت کیهانی است. این هنر که بر مبنای تفکر و تأمل ساخته شده است و با حقیقت ارتباط دارد، نه تنها خصلتی کاربردی دارد، بلکه خدمت بزرگی به نزدیکی آسمان به زمین و تجسم ایده‌های معقول در عالم ماده و صورت‌های مادی می‌کند. کوماراسوامی، هنرورزی در هنر اصیل و سنتی را اساساً فعلی با ابتنای عقل و شعور می‌داند. هنرمند می‌داند که زیبایی اثرش در سایهٔ حقیقت و برای بهره‌مندی انسان ساخته می‌شود. بالاترین هدف هنرمند، نیل به نمودن آن اصل یگانه‌ای است که در فرم‌های گونه‌گون جلوه‌گر می‌شود. گرچه هنرمند مجرد است، ولی دارای فردیت نیست (کوماراسوامی، ۱۳۸۲، ۱۸۵-۱۸۸). کوماراسوامی بر اساس اندیشه فلاسفه یونان، به‌ویژه افلاطون به تبیین خردورزی در هنر سنتی و نیز ارتباط آن با خرد و عقل شهودی می‌پردازد. بنابراین به‌طور کلی، کوماراسوامی هنر و هنر سنتی را تقلید و محاکات از صورتِ مثالی درونی هنرمند می‌پندارد، و از این جهت با نمادپردازی آمیخته است. به‌طور کلی و با مطالعه و بررسی آرای کوماراسوامی، مؤلفه‌های شاخص را در هنر سنتی بر اساس آرای ایشان می‌توان چنین بیان نمود: صورت مثالی اثر هنری، خردورزی و کنش عقلانی در اثر هنری، نفی فردیت هنرمند و انکار خویشتن، نفی غایتِ هنر برای هنر، اصل اصالت، زیباشناسی به مثابهٔ بهجت روحی و معنوی، سودمندی و بهره‌وری انسان از اثر هنری، نمادپردازی و رمزگرایی.است. بنابراین، در دیدگاه وی، هنر به مفهوم سنتی‌اش ناظر به آن مقولهٔ برگزیده آفرینش‌های زیباشناسانه که از فعالیت‌های معمول زندگی روزانه به‌دورند، نیست، بلکه آن اصلی‌ست که در هنرمند جای دارد.

سنت نقاشی خیالی‌نگاری

از زمان صفویان معنویت در سامانه‌های سیاسی و اندیشه‌های مذهبی و اجتماعی به‌واسطهٔ تصوف و عرفان دوچندان شد، و بسیاری از اربابان قدرت، متفکران و هنرمندان در دستگاه حکومتی اهل تصوف و عرفان بودند. بنابراین، چنین نگرشی در آثار هنری این دوران، چه آثار درباری و چه سنتی و عامیانه، به وضوح دیده می‌شد. از همین دوران، تشیع به‌عنوان مذهب رسمی در ایران شناخته شد و برخی سلوک مذهبی نیز برای ایام مذهبی و سوگواری رونق یافت؛ به‌خصوص از نیمهٔ دوم حکومت صفویه افکار عمومی مذهبی، سراسر ایران را فرا گرفت و بازتاب‌های این تغییر را می‌توان در اجرای تعزیه در ماه محرم و مراسم مذهبی دیگر روزهای سال مشاهده کرد. اجرای تعزیه موجب رونق تصویر پردازی و و به تبع آن پرده‌خوانی شد. پرده‌خوانی‌ها راوی وقایع بودند. در مدت کوتاهی نقاشی‌های مذهبی از این دست هم، گاه با برگزاری مراسم آیینی و نمایش تعزیه علاوه بر حضور بر روی پرده نقالان و بوم‌های هنری، بر روی دیوار امامزاده‌ها و اماکن مذهبی (حسینیه‌ها، تکیه‌ها و ...) نیز انتقال یافت. نقالان جهت ایجاد فضایی پرشور و بیان فضایل قهرمانان و تفسیر پندهای انسانی که مثلاً در شاهنامهٔ فردوسی یا در پرده‌های مذهبی و عاشورایی وجود داشت هنگامه‌ای برپا می‌کردند و در این راستا، آرزوی قهرمان شدن و یا

هم‌گام با قهرمان بودن هم‌چون سایهٔ سنگینی بر دل‌ها می‌نشست. این مردمان در فضا و حال و هوای سنتی خویش غرق بودند و از دنیای متجدد بی‌خبر. این امر موجب شد تا نقاشان، قهرمانان و اسطوره‌ها را بر پهنهٔ بوم خیالی‌نگاری کنند و نقش مکملی برای نقال جهت اثرگذاری و همراهی مخاطب با خود ایفا نمایند. نقاش در این روش هنری، همهٔ شگفتی‌های پهلوانی و حماسه‌های ملی و مذهبی در نهاد طرح و رنگ و با رنگ و بویی ایرانی جای می‌داد. روحیهٔ ارشادی و تعلیمی در این نوع نقاشی‌ها غالب بود و هدف از آن تأثیرگذاری بر مخاطب و نیز انتقال معرفتی دینی و مذهبی قلمداد می‌شد. در این مکتب هنری، هنرمند، از اشکال حاضر در جهان محسوس رونوشت و تقلید نمی‌کند بلکه، قواعد بنیادین آن را آشکار می‌سازد. این هنر اساسش علمی مقدس است که حصول آن صرفاً بر پایهٔ ابزاری است که سنت در اختیار هنرمند می‌گذارد تا میسر گردد. «پس هرگاه با اوج خلاقیت و کمال هنر اسلامی مواجه شدیم، بی‌شک جریان تفکر و معنویت حاکم بر سنت اسلامی در آن حضور دارد» (جوانی، ۱۳۸۵، ۳۵). نقاشی خیالی‌نگاری محصول بازتاب زندگی اجتماعی و فرهنگی مردم و شناخت درونی هنرمند نسبت به مذهب و اعتقادات و چگونگی بیان آن به عنوان یک رسانه است و هنرمندانی ساده، باایمان و صادق به خلق چنین آثاری پرداخته‌اند. پاکباز در مورد این مکتب هنری چنین می‌نویسد: «نقاشی خیالی‌نگاری، با آغاز نهضت مشروطیت و با تکیه بر سنت‌های عامیانه و مذهبی و تلفیق آن با روش‌های طبیعت‌نگارانه مرسوم آن زمان، توسط نقاشانی مکتب ندیده شکل گرفت و در دوران پهلوی به اوج رسید. بسیاری از محققان و پژوهش‌گران، تاریخ نقاشی عامیانه‌ی مذهبی را در ایران به دوران صفویه و همزمان با گسترش تشیع در ایران مرتبط می‌دانند» (پاکباز،۱۳۷۹، ۲۰۱). در خلال چند قرن گذشته، سبک‌های مختلف نقاشی از سینه فرهنگ عامیانه - به موازات هنر رسمی و درباری- رشد کرده‌اند؛ اما نقاشی خیالی‌نگاری، نگرشی متفاوت و تازه‌تر است. «این آثار آرزوها و علاقه‌مندی‌ها، باورهای مذهبی و روح فرهنگ حاکم بر لایه‌های میانی جامعهٔ شهری را منعکس می‌کنند و نسبت به دیگر شیوه‌های نقاشی عامیانه مرسوم (چون پرده‌کشی، دیوارنگاری بقاع متبرکه و ...) تازه‌تر جلوه می‌نمود. بیشترین موضوعات این آثار، داستان‌های شاهنامه‌ی فردوسی و خمسهٔ نظامی، وقایع کربلا، قصص قرآنی و حکایت‌های عامیانه بوده است. نقاشان، این موضوع‌ها را بر مبنای آن‌چه از زبان نقال، تعزیه‌خوان، مداح و روضه‌خوان می‌شنید و در ذهن مردم جای گرفته بود، ترسیم می‌کردند» (پاکباز، ۱۳۷۹، ۲۰۱).

با غور و بررسی در نقاشی ایرانی و مؤلفه‌های بنیادین آن، عواملی چون نفی فردیت هنرمند، حضور خیال و نگاه دیگرگون آن به عالم، صورت‌های مثالی و رسیدن به معنا و ... این سنت هنری را تداوم بخشیده و به شیوه‌ای نو در آثار نقاشی خیالی‌نگاری تجلی پیدا کرده است. این مؤلفه‌ها بر مبنای مفهوم و تعاریف اندیشمندان سنت‌گرا از هنرهای سنتی بر این تداوم تأکید می‌کنند. در سنت و جهان‌بینی اسلامی و نیز دیدگاه سنت‌مداران، هر دو هدف از زندگی انسان و بهره‌مندی از آن را فراتر از لذایذ مادی و این جهانی می‌دانند و رسالت هنرمند را در خلق اثر هنری ناظر به بعد معنوی و عقلانی انسان توصیف می‌کنند. اما آن‌چه مهم است و جهتی سنت‌گرا و هدفمند بر مبنای این نحلهٔ فکری به آن می‌بخشد، ذات و حقیقتِ قدسی اثر است که هنرمند به‌واسطهٔ آن و با استفاده از مواد و مصالح زمانه در فرمی مادی آشکار کرده است. این نقاشی‌ها روایت تازه‌ای را از آن‌چه در حال شکل گرفتن بود بازگو می‌کردند که ساختار فکری آن با تلفیقی از اندیشه‌های عرفانی و اشراقی بنیان نهاده شده بود.

ساختار اندیشه و روش هنری در نقاشی خیالی‌نگاری بر مبنای مفهوم هنر سنتی

بر مبنای مفهوم هنر سنتی از دیدگاه کوماراسوامی و تکیه بر جهان‌بینی و اندیشه اسلامی در خصوص ساختار اندیشه در آثار نقاشی خیالی‌نگاری؛ وضعیت و روحیهٔ اجتماعی و سیاسی زمانه و نیز آن‌چه در نهاد هنرمند جای گرفته که چیزی جز روحیه آزادگی، عشق و معرفت نیست، مورد مداقه و تبیین قرار می‌گیرد. «شریف‌زاده» نقل می‌کند: «این آثار و هنرمندان آن‌ها بر اساس سنت‌های نگارگری زمانه، توانستند شیوهٔ تازه‌ای را بدون تأثیرپذیری از هنر غرب در نگارگری‌های قاجار پدید آورند. نگارگران و هنرمندانی که صرفاً برای شهرت و نیز امرار معاش دست به خلق اثر نزدند و بر اساس ذهن، احساس و دل خویش آثار ارزشمندی آفریدند. هنرمندانی با بهره از نیروی عشق به گسترهٔ پر رمز و راز رنگ و طرح و نقش گام نهادند» (شریف‌زاده، ۱۳۷۱، ۷۴). در ابتدای دورهٔ قاجار، با گسترش نقاشی خیالی‌نگاری، روح حماسی در این نقاشی‌ها جایگاهی نداشت و با ظهور انقلابِ مشروطیت به تدریج در این آثار پدیدار شد. چنین بود که نقاشانی با خصلت آزادی‌طلبی، توانستند مضامین حماسی ایرانی را برای تشجیع مردم به قلم نقش درآورند. نقاشانی مانند «حسین قوللرآقاسی» که موضوع‌های شاهنامه را با چنان شیوهٔ اصیلی ترسیم کرد که ضمن رعایت اصول نقاشی سنتی ایران و البته با کمترین تأثیرپذیری از نقاشی غربی، به ترسیم دلاوری‌های اسطوره‌های پهلوانی ایران، هم‌چون رستم با چهره‌ای ایرانی پرداخت. نقاشان خیالی‌نگار ذهنیت ملی، حماسی و مذهبی مردم را تجسم می‌کردند. این نقاشان به‌صورت تجربی (استاد-شاگردی) آموزش می‌دیدند و از آن‌جا که هدف، تأثیرگذاری بر مخاطب بود و نقش ارشادی و تعلیمی بر عهده داشتند، به حجم‌پردازی اهمیتی نمی‌دادند و فقط گاهی به میزانی اندک از آن سود می‌جستند. شخصیت‌ها را هم‌چنان که برگرفته از ذهن‌شان بود بدون حضور مدل زنده، به تصویر می‌کشیدند؛ گویی چنان انگاشته می‌شد که این شخصیت‌ها را در عالم خیال رؤیت کرده‌اند و سپس بر پهنهٔ بوم نقاشی در فرمی تجسم می‌بخشیدند. بدین‌ترتیب، نقاشی‌های آنان از هر نوع انطباق با واقعیت به دور بود. آنان در تصاویر خود از اصول خاصی پیروی می‌کردند که از متون مذهبی یا حماسی اخذ شده بود. این نقاشان هنگامی به کار مشغول می‌شدند که توانسته بودند با خلوص قلبی به داستان راه یابند و آن را در عالم خیال خود بازسازی کنند و با توجه به نشانه‌هایی که گاه برگرفته از عالم دیگر است، طی طریق کنند و سپس به تصویرگری بپردازند. نقاشان خیالی‌نگار، با روایت اثر هم‌ذات پنداری می‌کردند و در لحظه به لحظهٔ داستان حضور داشتند. در اثری از محمد مدبر از نقاشان خیالی‌نگار با عنوان «عزیمت مسلم‌بن عقیل به کوفه»، شاهد همراهی گام به گام هنرمند (مدبر) با مسلم در پیمودن راه به سوی کوفه هستیم. مدبر عاشقانه در مسیر عشق گام بر می‌دارد. تجلی حقیقت الهی دین و مذهب در تمام اثر و رفتار هنرمند نمود یافته است (علی‌پور، حاتم، بنی اردلان و داداشی، ۱۳۹۷، ۶۲) (تصویر ۱). حال با تعمق در آثار نقاشی خیالی‌نگاری بر مبنای مفهوم و کارکرد هنر سنتی و علاوه بر مسایل سیاسی و اجتماعی زمانه، می‌توان چنین بیان کرد که به‌واسطهٔ آن‌چه در این آثار میان شمایل‌ها و عناصر دیگر وجود دارد، معنا و مفهومی فراتر از شکل در آن‌ها جاری است و مخاطب را به سمت و سوی حقیقت و عالم حقیقی رهنمون می‌سازد. همه چیز برای آشکار ساختن یک حضور دینی و مذهبی تلاش دارند و مخاطب و نیز هنرمند را به فهم حقیقتِ عارفانه و مقدس نزدیک می‌کنند. اثر هنری، بستری برای بیان حقیقت است. هنرمند عارفی قلمداد می‌گردد که کشف حجاب می‌شود و عالمی در نظرش به ظهور می‌رسد. این معنا را هم در موضوعات مذهبی و هم در موضوعات حماسی و بزمی نیز شاهدیم. بر مبنای آرای کوماراسوامی، مسئلهٔ ما در برخورد با ساختار اندیشه و روش هنری نقاشی خیالی‌نگاری است که هنرمند در این میان نقش

بنیادینی ایفا می‌کند. چراکه فعالیتی که در مسیر خلق اثر و نیز یافتن الگوهای اصلی انجام می‌دهد، در دو مرحله شکل می‌گیرد، نخست در اثر خردورزی می‌نماید و دوم، آن‌چه را در ساحت رهایی می‌یابد به وادی محسوس در می‌آورد. «هنرمند آن‌چه «مثال» شئ را که اراده‌اش بدان معطوف شده، در قالبی قابل تقلید، تصور می‌کند. او باید آن‌چه را که تخیل می‌کند افشا نماید و به درونش منتقل سازد و فقط بالقوه خودش باشد. «نقاش بدون داشتن نخوتی در دل» به خلق آثار والا می‌پردازد» (علی‌پور، ۱۳۹۷، ۵۹). بنابراین یکی از بنیادی‌ترین عوامل در شکل‌گیری ساختار اندیشه در آثار نقاشی خیالی‌نگاری، هنرمند و معرفت وی است. با چنین دیدگاهی در رابطه هنرمند، مخاطب و اثر هنری، هنرمند نقش اساسی دارد و مجری فعالیتی عقلانی و نیز فیزیکی و خدمتکارانه در اثر است. در آثار نقاشی خیالی‌نگاری، هنرمند در مسیر خلق اثر فنا می‌شود. یعنی تا زمانی که هنرمند نیست نشود، هنرش به ظهور نمی‌رسد و هنر بزرگ پدید نمی‌آید. یعنی می‌بایست در مقام فنا قرار گرفت تا اثر به ظهور برسد. (تصویر ۲)

تصویر۱. صحنه عزیمت مسلم بن عقیل از مدینه به کوفه، اثر محمد مدبر، ۲۵۳× ۲۰۴ سانتی‌متر . منبع: علی‌پور، حاتم، بنی اردلان و داداشی، ۱۳۹۷، ۶۲.

تصویر ۲. واقعه عاشورا، اثر حسن اسماعیل‌زاده، منبع: چلیپا، ۱۳۹۰

کوماراسوامی باور دارد که اصل در هنرهای سنتی ثابت و واحد است. «وظیفهٔ هنر، فراخواندن آدمی به اصل است و همه چیز را چنان فراهم سازد تا بدانیم که این خاکدان، منزلگه ما نیست گذرگاه است» (همتی، ۱۳۸۶، ۱۵۵). وجه خیالی هنرمند با دیداربینی عجین است و عکس رخ یار برای ایشان مشهود می‌شود و هر چه هنرمند در این جایگاه می‌سازد بازنمایی و تمثیل صورت جمال است و برای این مهم، همتی ابراهیمی می‌طلبد تا با محکوم ساختن وجود خویش بدان دست یابد. نقاشی خیالی‌نگاری خود صورت حقیقی است که خود آن حقیقت، ماورای صورت اثر است. این آثار، با نمایش خود حقایق الهی دین و مذهب را به منصه ظهور می‌گذارند. بلوکی‌فر به نقل از حسین قوللرآقاسی از پیشگامان نقاشی خیالی‌نگاری بیان می‌کند: «خیال سرمایهٔ ما قلمداد می‌شود. می‌بایست خیالمان چنان دقیق باشد تا بتوانیم هر روایتی را حتی بدون داشتن رنگ و بویی، بر پهنه بوم ترسیم کنیم» (بلوکی‌فر، ۱۳۶۳، ۹۸). درست به همین دلیل، گاه متن داستان نیز دچار تغییر می‌شد تا بتواند هر چه بیشتر معنا و مفهوم را به مخاطب انتقال دهد. برای مثال می‌توان به داستان یوسف (ع) اشاره کرد که در آن با این‌که برادرانش او را در بیابانی بی‌آب و علف در چاه می‌اندازند اما خیالی‌نگار او را در مکانی سبز نشان می‌دهد؛ چراکه اعتقاد دارد به یمن قدم مبارک یوسف (ع)، تمامی بیابان به دشتی سرسبز تبدیل می‌شود. بنابراین، ساختار اندیشه در نقاشی

خیالی‌نگاری بر اساس مفهوم هنر سنتی در مسیر اهداف والای الهی و نیل به آن ذات حقیقی شکل می‌گیرد، و اثر هنری محملی برای بیان حقیقت و جستن راهی برای ورود به عالم آشنا است. هنرمند در مسیر شکل‌گیری اثر فنا می‌شود و این مقوله، چیزی جز عشق به پروردگار، پیامبر اکرم (ص) و ائمه اطهار، میل و آرزو و تذکار نیست. مواد و مصالح کار و آن‌چه در قالب ماده در خلق اثر بهره گرفته می‌شود نیز به‌منظور بیان عطش و قلیان آن اصل درونی هنرمند است. دانش و قواعد تکوین یافته در این آثار، فرابشری و مبدائی کیهانی دارد و در این هنر، هنرمند حامل و واسطهٔ رحمتی است که از جهان معنا اخذ شده است.

نتیجه

بر اساس تعریفی که کوماراسوامی از هنر سنتی در متون خود ارایه داده، هنر سنتی را تجلی آن صورت الهی می‌داند که در ذهن هنرمند نازل می‌شود؛ به‌عبارتی هنری که مبدائی فرابشری و مستقل از روان آدمی دارد و بواسطه هنرمند در قالبی مادی تجسد می‌یابد. این هنر، محاکات از آن صورتِ مثالی است که در درون هنرمند جای می‌گیرد و به همین جهت با تمثیل، رمز و نمادپردازی سرشته است. برای این منظور، دو ساحت را تجربه می‌کند: یکی ساحت رهایی و دیگری اقتناص و بندگی. این نوع از هنر در تناقض با هنر مدرن قراردارد و صورت‌های مثالی در آن مبتنی بر خردورزی و فعالیتی عقلانی است. ساختار اندیشه و روش هنری در مکتب نقاشی خیالی‌نگاری بر مبنای مفهوم هنر سنتی، در سایهٔ سنت و معنویت اسلامی و عرفانی با تکیه بر عقلانیت و ژرف‌اندیشی به‌واسطه‌ی هنرمند شکل گرفته است و همین عامل برای هنرمند نوعی عبادت است. وقتی نگرش عرفانی در نظر هنرمند و هنرور ایرانی امری مهم تلقی می‌شود، تقلید بی‌واسطه از طبیعت در نظرش منسوخ و سعی آن بر ایجاد عالمی است که بر ساختار فکری وی حاکم است. نقاشی خیالی‌نگاری به‌دست هنرمندانی مکتب‌ندیده، ساده و صادق شکل گرفت. حضور پررنگ دین اسلام و گرویدن احاد مردم به مذهب تشیع، تأثیر هنر و فرهنگ غرب (از طریق مراوده با آن‌ها)، عدم توجه هنر درباری زمانه به مضامین مذهبی و بر عهده گرفتن این وظیفه بر جریان نقاشی خیالی‌نگاری و حضور روز افزون نقالان و شاهنامه‌خوانان در فضاهای عمومی بر گسترش و تداوم این هنر اثرگذار بوده است. این آثار با هدف تعلیمی، تبلیغی و ارشادی برای مخاطب در فضایی با نگرش سنتی ترسیم می‌شدند، اندیشهٔ مذهبی و اسلامی در رأس امور قرار داشت و قهرمان‌پروری همیشه به آثار جانی تازه می‌بخشید، چراکه قهرمانان ایرانی و دینی همیشه در قلب و روح ملت بوده‌اند. ابزارشان ساده و اما به زبان تمثیل و رمزگرایانه سخن می‌گفتند. بنابراین، ساختار فکری و روش هنری که تابع سنت و دین مقدس اسلام و مذهب تشیع در تمام ابعاد زندگی، شکل می‌گیرد قطعاً هویتی دینی و مقدس می‌یابد، هر چند که موضوع آن مذهبی نباشد. این نگرش از دوران قاجار و تاکنون بر تمام اندیشه‌های حاضر در سرزمین ایران غالب است و بر مبنای این تفکر هر اموری چه سیاسی، اجتماعی و ... ساختارش را می‌سازد.

پی‌نوشت

۱.آناندا کنتیش کوماراسوامی (Ananda Kentish Coomaraswamy) (۱۸۷۷-۱۹۴۷م) از چهره‌های شناخته شده در میان نظریه‌پردازان دورهٔ معاصر هنر شرق و غرب است. با توجه به مطالعات عمیق حکمی و دینی وی در جهان شرق و غرب، آثار قابل اعتنایی با رویکرد سنتی -مبتنی بر آرای متفکران همان زمانه و زمینه- در باب مبانی نظری هنر شرق به طور عام و هم‌چنین هنر غرب پیشامدرن

مسیحی به‌ویژه فلسفهٔ قرون وسطی، دربارهٔ هنر سنتی مسیحی و قیاس آن با هنر مدرن دارد. وی همواره مدافع دیدگاه سنتی شرق بوده و در جای جای نوشته‌هایش، وجوه مختلف این هنر را مورد بررسی تحلیل‌گرانه و ژرف‌نگرانه قرار داده است (علی‌پور، حاتم، بنی اردلان و داداشی، ۱۳۹۷، ۶۳).

منابع

- بلوکی‌فر، عباس. (۱۳۶۳). تصویرپرداز عاشورا. *کیهان فرهنگی*، (۷)، ۴۷-۴۸.
- بینای‌مطلق، سعید. (۱۳۸۷). بررسی و نقد زیبایی و کمال از نظر آناندا کوماراسوامی. *فرهنگستان هنر*، ویژهٔ نقد سنتی هنر، (۹)،۷۲-۸۰ .
- پاکباز، رویین. (۱۳۷۹). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*(چاپ اول). تهران: نارستان.
- جوانی، اصغر. (۱۳۸۵). *بنیان‌های نقاشی اصفهان*(چاپ اول). تهران: انتشارات فرهنگستان هنر و سازمان چاپ و نشر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- چلیپا، کاظم. (۱۳۹۰). *بررسی تأثیر هنر و ادبیات ملی و مذهبی بر نقاشی قهوه‌خانه‌ای* (رسالهٔ دکترای پژوهش هنر). دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
- داداشی، ایرج. (۱۳۸۹). درآمدی بر مسئلهٔ زمان و مکان در نگارگری ایرانی با توجه به نظریات تاج‌الدین‌اشنوی. *مجله بیناب*، ویژهٔ طریقت معنوی، (۱۷)، ۵۲-۶۱.
- ذکرگو، امیرحسین. (۱۳۸۸). *طبیعت در هنر شرقی. مجموعه مقالات همایش طبیعت در هنر شرق*(چاپ اول). تهران: فرهنگستان هنر.
- رحمتی، انشاله. (۱۳۹۴). *هنر و معنویت (مجموعه مقالاتی در زمینهٔ حکمت هنر)*(چاپ دوم). تهران: فرهنگستان هنر.
- سیف، هادی. (۱۳۶۹). *نقاشی قهوه‌خانه‌ای*(چاپ اول). تهران: موزه رضا عباسی.
- شریف‌زاده، سیدعبدالمجید. (۱۳۹۱). خیالی‌سازان خیال‌انگیز «استاد محمد فراهانی». *مجلهٔ بیناب*، ویژهٔ هنر سنتی، (۲۱)،۶۳-۹۷.
- علی‌پور، رضا، حاتم، غلامعلی، بنی اردلان، اسماعیل و داداشی، ایرج. (۱۳۹۷). حقیقت قدسی و نسبت آن با نقاشی قهوه‌خانه‌ای. *باغ نظر*، ۱۵ (۶۳)، ۶۴-۵۵.
- علی‌پور، رضا، حاتم، غلامعلی، بنی اردلان، اسماعیل و داداشی، ایرج. (۱۳۹۷). افتراق معنای هنر در نگرش سنتی و مدرن از دیدگاه کوماراسوامی. *مطالعات هنر اسلامی*، ۱۴ (۳۰)، ۶۳-۷۵.
- کوماراسوامی، آناندا. (۱۳۹۳). *فلسفهٔ هنر مسیحی و شرقی* (ترجمه امیرحسین ذکرگو)(چاپ سوم). تهران: فرهنگستان هنر.
- کیبل، برایان. (۱۳۷۸)، آناندا کوماراسوامی محقق عرصهٔ روح (ترجمهٔ م. هدایتی). *فصل‌نامه نقد و نظر*، (۱۵)، ۶۷ - ۷۹.
- همتی، همایون. (۱۳۸۶). *فهم هنر و هنر فهم*(چاپ اول). آبادان: پرسش.
- Coomaraswamy, A. (1955). *the Christian and oriental*. *Philosophy of art*. New York: Dover publication.
- Coomaraswamy, A. (2004). *the Essential*(R P. Coomaraswamy, Ed). Bloomington: World Wisdom Publishers.

© 2021 Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0 license) (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).