استناد: مجدزاده، آزاده سادات؛ و رمضان‌ماهی، سمیه. (۱۴۰۲). تحلیل نگاره‌های دلدادگان مکتب اصفهان براساس مراتب سه‌گانه عشق درنظام اندیشه صدرایی. رهپویه حکمت هنر، ۲(۱)، ۸۷-۹۷.
https://rph.soore.ac.ir/article_704857.html

OPEN ACCESS
دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

تحلیل نگاره‌های دلدادگان مکتب اصفهان براساسِ مراتب سه‌گانه عشق در نظام اندیشه صدرایی

آزاده‌سادات مجدزاده[۱]، سمیه رمضان‌ماهی[۲]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۱/۰۹/۲۸ □ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۲۱ □ صفحهٔ ۹۷-۸۷
Doi: 10.22034/RPH.2023.1982932.1023

چکیده

یکی از ادوار درخشان فرهنگ و هنر ایران در دوران اسلامی، حکومت صفوی است. تحولات اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و مذهبی در کنار گسترش روابط با کشورهای خارجی موجب شکل‌گیری گفتمانی جدید در این دوره می‌شود که تأثیرات آن را می‌توان در فلسفه، فرهنگ و هنر این عصر پی گرفت. این مقاله در نظر دارد با پرداختن به ویژگی‌های گفتمانی عصر صفوی به این پرسش پاسخ دهد که تأثیرات روح دوران در هنر نگارگری و تفکرات فلسفی به چه صورت بوده است و چگونه می‌توان بر اساس آن خوانشی نو از نگارگری داشت. در میان مکتب‌های نگارگری دوران صفوی، مکتب اصفهان به لحاظ فرم و محتوا دارای ویژگی‌های خاصی است که آن را از مکاتب ادوار گذشته جدا می‌کند؛ این تحول در بستر فرمی، با کاهش رنگ و قوّت گرفتنِ خط همراه است؛ به لحاظ محتوایی نیز استقلال تصویر از متن، موجب رونق گلشن‌ها و نقاشی دیواری می‌شود. همچنین تصویرگری از نقش انسان به صورت تک پرسوناژ و یا عشاق و دلدادگان رواج می‌یابد. هم‌زمان ملاصدرا بنیان‌های تفکرات صدرایی را شکل می‌دهد و در آن به مسئله عشق و مراتب سه‌گانه آن می‌پردازد. هرچند نمی‌توان مدعی شد که نگارگران مکتب اصفهان از اندیشه‌های صدرایی تأثیر گرفته‌اند، اما تجلی مفهوم عشق در بنیان‌های نظری ـ فلسفی این دوران و هنرهای تصویری کاملاً مشهود است که این مقاله علت آن را در گفتمان حاکم بر دوران می‌جوید. بر این مبنا این پژوهش به صورت تحلیلی ـ بنیادی و با استفاده از منابع مکتوب به تحلیل مراتب سه‌گانه عشق در اندیشه صدرایی پرداخته و سپس عناصر تصویری را در سه نگاره منتخب که مبین عشق حقیقی، عشق انسانی و عشق حیوانی است مشخص می‌نماید. نتایج تحقیق بیانگر آن است که مراتب سه‌گانه عشق در فلسفه صدرایی در نگاره‌های مکتب اصفهان، بُعد بصری یافته و استقلال از متن ادبی و عرفانی موجب شده در مواردی چون نگاره تمثال شاه‌عباس با یکی از بانوان، نگارگر به تصویرگری مفهوم عشق فارغ از رویکردهای عرفانی و در مرتبه عشق حیوانی بپردازد و به این ترتیب رویکردهای استعاری و مجازی را به عنوان یکی از اصول کهن هنر به حداقل رسانده و تجسمی از زندگی روزمره و شخصی پادشاه ارائه دهد.

کلیدواژه‌ها: هنر صفوی، نگارگری مکتب اصفهان، فلسفه ملاصدرا، عشق صدرایی، رویکرد تحلیل گفتمانی.

۱. دانشجوی کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی‌هنر، دانشکده هنرهای‌تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
Email: majdzadeh.azadeh@ut.ac.ir
۲. استادیار، گروه تصویرسازی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران (نویسنده مسئول) Email: ramezanmahi.s@soore.ac.ir

مقدمه

دوران حکومت صفویان بر ایران، آبستن تغییرات بنیادینی در مذهب، سیاست و امور اجتماعی بود که می‌توان بازتاب آن را در فرهنگ و هنر آن عصر مشاهده نمود. گسترش انگاره‌های مذهبی برآمده از تفکرات شیعی از یک‌سو و حضور مستشاران غربی در دربار شاهان صفوی از سوی دیگر، تغییر ذائقهٔ هنری آن دوران را در پی داشت. هنر نقاشی به واسطه همین مواجهه از بند کارگاه شاهی گسست و مستقل شد، و از سوی دیگر به واسطه ترویج نقاشی دیواری در کاخ‌های سلطنتی از بند روایتگری وابسته به متن داستانی نیز خلاصی یافت. عدم حمایت درباری از هنر نگارگری، صحنه‌های پر رنگ و نگارِ نگاره‌های مکتب تبریز را به طراحی‌های تک‌فام و ساخت گلشن‌ها سوق داد و عناصر تزئینی را به حداقل ممکن رسانید. در این میان و در کشاکش گسسته شدن متن روایی به عنوان پیش‌متنی مسلم از پیکره نگارگری، موضوعاتی از جوانان و دلدادگان رواج یافت که می‌توان اوج آن را در آثار مکتب اصفهان مشاهده کرد. از سویی دیگر مواجه فرهنگی با غرب به واسطه مستشرقین و همچنین رسمی شدن مذهب تشیع که انعطاف بیشتری در امور فقهی نسبت به مذهب تسنن داشت، امکان پرداختن به عشق در مفهوم زمینی آن را نیز گسترش داد. بازتاب این تحولات فرهنگی را می‌توان علاوه بر تجسم نقش دلدادگان در نگارگری ایرانی، در مبانی فلسفی، متون عرفانی و ادبیات آن دوران نیز بازیافت.

بر این مبنا این مقاله در نظر دارد با پرداختن به گفتمان حاکم در عصر صفوی به تحلیل نگاره‌هایی منتخب از مکتب اصفهان پرداخته و زمینه‌های تحلیل این آثار را بر بنیان‌های فلسفی و فکری شکل گرفته در همان دوران بازیابد و به این پرسش پاسخ دهد که چگونه می‌توان میان نقش دلدادگان و رویکردهای فلسفی و حکمی ارتباطی معناشناختی یافت و اگر این زمینه مشترک وجود دارد به واسطه چه کیفیات بصری توانسته در تصویر بازنمایی شود؟

برای پاسخ‌گویی به این پرسش‌ها ابتدا به مفهوم عشق و زیبایی از دیدگاه ملاصدرا به عنوان اصلی‌ترین متفکر این دوره پرداخته خواهد شد و سپس بستر سیاسی و فرهنگی دوران صفوی مورد تحلیل قرار خواهد گرفت و تلاش می‌شود بدین طریق روح زمانه و گفتمان غالب در عصر صفوی بازشناسی شود. در فرجامین گام به طور خاص، چند اثر با موضوع دلدادگان از مکتب اصفهان مورد تحلیل قرار می‌گیرد و تلاش می‌شود در معناشناسی بصری آنها از رویکرد صدرایی به مفهوم عشق استفاده گردد. توجه به این نکته نیز ضروری است که این موضوع، بدان معنا نیست که هنرمندان عصر صفوی با ملاصدرا و آرای او آشنایی داشته و به تأثیر از آن چنین نگاره‌هایی را خلق کرده‌اند، این پژوهش به هیچ روی چنین ادعایی ندارد، بلکه صرفاً این نظریه مطرح می‌شود که شرایط حاکم بر آن روزگار به نحوی بوده که توانسته بستری را شکل دهد که بحث پیرامون مفهوم عشق حتا در دون‌مایه‌ترین حالت آن ممکن شود. در واقع گفتمان غالب و حاکم بر آن دوران از میان همین وجوه اشتراک معنایی میان تفکر فلسفی، ادبیات و هنرهای تجسمی قابل بازخوانی است.

ضرورت و اهمیت این پژوهش بر این اساس استوار است که پژوهشهایی از این دست می‌تواند با شناسایی پیش‌متنهایی چون روح زمانه و گفتمان جاری در بستر تاریخی، تحلیلی متفاوت از آثار هنری ارائه دهد که ضمن پایبندی به اصول تحلیل زیبایی‌شناختی، از بستر حکمی و فلسفی درون‌گفتمانی نیز بهره‌مند باشد.

روش تحقیق

پژوهش حاضر از نوع تحلیلی-بنیادی و مبتنی بر روش تحقیقِ کیفی است که در تهیه محتوای متنی از مطالعات تاریخی با شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات از اسناد کتابخانه‌ای انجام گرفته است. برای فراهم آوردن چارچوب نظریِ لازم جهت تحلیل نگاره‌ها ابتدا مفهوم عشق و مراتب آن در فلسفه صدرایی تبیین می‌شود و سپس به تحلیل سه نگاره از رضا عباسی، محمّد یوسف و محمّد قاسم با موضوع دلدادگان، پرداخته خواهد شد. در تحلیل نگاره‌ها صرفاً تحلیل محتوایی و فرمی مدنظر خواهد بود و تلاش می‌شود استعاره‌های بصری که مبین مراتب عشق هستند تبیین گردند.

پیشینهٔ تحقیق

امامی جمعه (۱۳۸۵)، انتشارات فرهنگستان هنر، در کتاب *فلسفهٔ هنر در عشق‌شناسی* ملاصدرا به تبیین عشق در آرای ملاصدرا و ارتباط آن با هنر و زیبایی‌شناسی پرداخته و در عشق‌های مجازی در ساحت انسانی به عشق عفیف می‌رسد و بین این عشق و اثر هنری و هنرمند ارتباطی بر اساس آرای ملاصدرا می‌یابد که یکی از منابع مهم در این پژوهش است. در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل مضمون عاشقانه چند نگاره از رضا عباسی با تأکید بر اثر بانوی خیال‌پرداز بر مبنای آرای صدرالمتألهین، که توسط افسانه ناظر، مهدی حسینی و حسن رزمخواه (۱۳۹۷) به رشته تحریر درآمده است، تحلیل یک نگاره از مکتب اصفهان با آرای عشق‌شناسی ملاصدرا صورت گرفته است که به لحاظ ترتیب اجرای عناوین و شباهت موضوعی به این پژوهش، به آن استناد شده است. در کتاب مرجع و معتبرِ اسفارِاربعه در حکمت متعالیه صدرالدین شیرازی، جلد هفتمِ (۱۳۹۴)، انتشارات دارالعلم، به مبحث عشق‌شناسی پرداخته شده که از منابع مهم و اصلی این پژوهش است.

همچنین برای تحلیلِ نگارگری ایرانی منابع بسیاری تألیف و

DOI: 10.22034/RPH.2023.1982932.1023

نگاشته شده است که از میان آنها می‌توان به کتاب *نقاشی ایران* تألیف رویین پاکباز (۱۳۸۵)، و همچنین «نگارگری ایرانی» تألیف شیلا کنبای (۱۳۸۹)، مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، اشاره کرد. کتاب *مکتب نقاشی صفوی اصفهان* تألیف حسین تحویلیان (۱۳۸۷)، سازمان فرهنگی شهرداری اصفهان، و همچنین کتابی با عنوان *رضا عباسی*، تألیف یعقوب آژند (۱۳۸۶)، انتشارات امیرکبیر در شرح و توصیف مکتب اصفهان و هنرمندان آن و همچنین دوران صفوی اشاره کرد. نوآوری تحقیق پیش رو از آن روست که در هیچ‌کدام از این مکتوبات تحلیل مراتب عشق در نقوش دلدادگان بر بنیان طبقه‌بندی صدرایی انجام نگرفته و استعاره‌های بصری بر مبنای آن تحلیل نشده و ارتباط آن با گفتمان غالب بررسی نشده است.

عشق‌شناسی ملاصدرا

محمد بن ابراهیم بن یحیی قوامی شیرازی، ملقب به صدرالدین و ملاصدرا و معروف به صدرالمتألهین، در شیراز و در خانواده‌ای پرنفوذ در حدود سال ۹۷۹-۹۸۰ه.ق/ ۱۵۷۲-۱۵۷۱م متولد شد. در ۲۱سالگی برای ادامه تحصیل به قزوین رهسپار شد و در سال ۱۰۰۶ ه.ق هم‌زمان با اعلام اصفهان به عنوان پایتخت جدید از سوی شاه‌عباس صفوی، راهی اصفهان گشت و از محضر اساتیدی چون شیخ بهاءالدین محمد آملی معروف به شیخ بهایی و سید محمد باقر حسینی استرآبادی معروف به میرداماد و میر ابوالقاسم میرفندرسکی، علوم عقلی و نقلی را فرا گرفت (خامنه‌ای، ۱۳۷۹: ۱۱-۱۵).

فلسفه‌ای که او از خود به یادگار گذاشت در جمع آرای مشائیان و اشراقیان منحصر به فرد و در بیان نکات نغز و نو از چنان غنایی برخوردار است که مشرب تفکر صدرایی را ایجاد می‌کند و در اداور بعدی توسط فلاسفه و متفکرین ادامه می‌یابد. ملاصدرا آنچه را امروز «هنر و فنون هنری» نام دارد، «صنایع لطیفه» نامیده و آن را از ریاضیات، آداب حمیده، علوم ادبی و صنایع دقیقه متمایز کرده و مصادیق بارز آن را نام برده و آن را منحصر به شعر و موسیقی و آواز نمی‌داند (امامی جمعه، ۱۳۸۵: ۴۷-۴۸) آنچه در این میان پرسش برانگیز است آن است که از نظر وی چه نسبتی میان عشق در معاشقه‌های انسانی و فرآیندهای زیبایی در هنر و صنایع لطیفه وجود دارد؟ و اساساً چه تلقی‌یی از هنر یا صنایع لطیفه موجب پیوند میان آن با عشق و زیبایی پیوند می‌شود؟

جایگاه ارزشی هنر در چشم‌انداز ملاصدرا با عشق و مراتب آن تدقیق می‌شود. «ان العشق الانسانی ینقسم الی حقیقی و مجازی... و المجازی ینقسم الی نفسانی و الی حیوانی». «عشق انسانی تقسیم می‌گردد به عشق حقیقی و مجازی، و عشق حقیقی، همان محبت الهی است؛ و عشق مجازی تقسیم می‌شود به عشق نفسانی و حیوانی» (جدول ۱). عشق مجازی نفسانی همان است که نفس عاشق با معشوق در جوهر است. یعنی کسی می‌بیند دیگری دارای علم و کمالات و تقوا و شجاعت است و نفس او علم و کمالات و تقوا و شجاعت را می‌طلبد؛ پس به انسانی که دارای این صفات باشد، عشق می‌ورزد. این عشق مجازی است؛ اما عشق مجازی حیوانی همان است که مبدأش شهوت بدنی و طلب لذت حیوانی است و بیشتر به اعجاب عاشق به ظاهر معشوق و رنگ و شکل اعضای اوست، چون این‌ها امور بدنی هستند (شیرازی، ۱۳۹۴: ۳۵۱).

صدرالمتألهین عشق نفسانی را جزو فضایل متوسط می‌شمارد و صاحب آن بین عقل مفارق محض و نفس حیوانی قرار دارد و در میانهٔ راه سلوک عرفانی قرار دارد و برای ترقیق و صفابخشی به دل و بیدار ساختن جان از خواب طبیعت و دریای شهوات به آن نیازمند است. از این رو می‌گوید: «المجاز قنطره الحقیقه» (نصیری، ۱۳۸۶: ۷۰). عشق مجازی پلی به سوی عشق حقیقی است. از این روست که ملاصدرا در هنر و فرآیند تولید آثار هنری و زیبایی، همچون شعر، نغمه، انواع داستان‌ها و امثال این امور، زمینه‌های نیل به عشق حقیقی و زیبایی معنوی و کمالات نفسانی

جدول ۱. مراتب عشق انسانی از دیدگاه ملاصدرا (منبع: نگارندگان)

مراتب عشق انسانی از دیدگاه ملاصدرا			شرح
عشق حقیقی			ـ برابر با محبت الهی؛ ـ عاشق در مقام انسان کامل است؛ ـ معشوق برابر با ذات باری‌تعالی با همه اسماء و صفات جمالیه و جلالیه‌اش است؛ ـ فارغ از جنسیت، مکان و زمان است؛ ـ به ذات وابسته است و از صورت رها است؛ ـ حد اعلای کمال و جمال؛ ـ اتحاد عاشق و معشوق.
عشق مجازی	نفسانی		ـ نفس عاشق با معشوق در جوهر است؛ ـ عاشق مجذوب صفات کمالی معشوق از قبیل علم، تقوا، شجاعت و... می‌شود؛ ـ فارغ از جنسیت است؛ ـ به نفس وابسته و از صورت رها است از این رو تمثّل یافته است؛ ـ با نشانه‌شناسی (آیه‌شناسی) نسبت دارد؛ ـ مرتبه استحسان شمایل معشوق.
	حیوانی		ـ برابر با عشق ظاهری است؛ ـ مبدأش شهوت بدنی و طلب لذت حیوانی است؛ ـ به صفات ظاهری معشوق وابسته است؛ ـ به جنسیت، زمان و مکان وابسته است.

را می‌بینند. در حقیقت به هنر به مثابه امکانی فراروی انسان و البته محصور در ساختار وجودی انسان می‌نگرد، که چنانچه این امکان کشف شود، عالمِ هنر در ساحت انسانی محقق می‌شود. آن امکان، سرچشمه هنر است که نه در اثر هنری مستقر است و نه در آن مرتبه خاص از وجود انسان که در فعالیت‌های هنری ظهور و بروز پیدا می‌کند. این امکان، همان نحوه وجود آدمی است که مظهر همه اسماءِ الهی از جمله «جمیل[۱]»، «یحب الجمال[۲]»، «مبدع[۳]»، «خالق[۴]»، «مصور[۵]» و... است. به همین جهت است که انسان تا راز نحوهٔ وجود آدمی را در نیابد، هیچگاه راز نهفته در هنر و اثر هنری و هنرمند را نمی‌تواند بگشاید (امامی جمعه، ۱۳۸۵: ۶۲-۶۳).

ملاصدرا در اسفار اربعه به عشق‌های مجازی چنین می‌پردازد که «باعث لطافت روح می‌شود و نفس را شیفته و واله و نرم می‌گرداند و نرمی دل و اندیشه را به همراه دارد؛ گویی که روح انسان چیز پنهانی را که از حواس پوشیده نیست می‌طلبد و لذا عاشق از شواغل بدنی و کارهای دنیایی می‌بُرد و از غیر از معشوقش روی برمی‌گرداند. به همین دلیل بر صاحب این عشق روی آوردن به معشوق حقیقی آسان‌تر است، چون نیاز به بریدن از خیلی چیزها ندارد» (شیرازی، ۱۳۹۴: ۱۳۵۲). بدین ترتیب در اندیشه ملاصدرا زمینه رسیدن به عشق حقیقی از راه عشق‌های مجازیِ نفسانی سهل‌تر از عشق‌های حیوانی است.

ملاصدرا به انحای گوناگون عشق را تحت سه عنوان مطرح نموده است: عشق اکبر، عشق اوسط و عشق اصغر. «انّ العشق الجامع لکل معشوقات الاشیاء علی ثلاثه انحاء؛ الاکبر و الاوسط و الاصغر» (شیرازی، ۱۳۹۴: ۳۶۹)، عشق اکبر، اعظمِ عشق‌هاست و عاشق و معشوق هر دو در سطح اعلای کمال و جمال مستقرند. در مرتبه عشق اکبر، عاشق، انسان کامل و معشوق، ذات باری‌تعالی با همه اسماء و صفات جمالیه و جلالیه‌اش است. اما عشق اوسط، مرتبه متوسط عشق است. آنچه باید به آن توجه کرد این است که عشق در مرحله اوسط با «نشانه‌شناسی» و به تعبیر قرآن با «آیه‌شناسی» پیوند دارد؛ یعنی عاشق در چشم‌انداز هستی‌شناسانه خویش به جهان و انسان، نگاهی نشانه‌شناختی و در عین حال زیبا دارد. همه‌چیز در نزد عاشق، آیه و نشانه آن ذات باری و حقیقت متعالی است که واجدِ همه زیبایی‌ها، خوبی‌ها، کمالات، عشق‌ها و لطف‌هاست و انسانِ کامل، برترین آیه و نشانه اوست. در عشق اکبر، معشوق و زیبایی از سنخ معنا و فاقد صورت است؛ اما در عشق اوسط معشوق و زیبایی، تمثّل یافته است (امامی جمعه، ۱۳۸۵: ۱۰۵- ۱۰۷).

آنچه ملاصدرا بر آن تأکید می‌ورزد آن است که هدف بلند و حکمت عالی از وجود عشق در نفوس انسانی و تمایل آدمی به اندام نیکو و چهره زیبا از آن روی است که از خواب غفلت بیدار شود و مدتی با این چهره زیبا ریاضت و تمرین کرده و از قوه به فعل خارج شود. از امور جسمانی به امور نفسانی و از امور نفسانی به زیبایی‌های امور دائمی کلی ارتقاء یابد و به لقاء الهی و لذّات آخرت راغب گردد (شیرازی، ۱۳۹۴: ۳۷۷). ملاصدرا معتقد است در مرحله‌ای که مشاهدات و نگاه‌های موشکافانهٔ عاشق بر معشوق فزونی می‌یابد و دیگر نمی‌تواند از فکر و یاد او غافل شود، شمایل محبوب «استحسان» می‌یابد. منظور از استحسان طلب دریافت و انکشاف وجوه مختلف زیبایی اعم از صوری و معنوی، در طرف مقابل است (سلیمانی، ۱۳۹۳: ۴۸). حال صورت معشوق چگونه باعث پیوند ناگسستنی عاشق و معشوق می‌شود؟ از نظر ملاصدرا باید بین صورت معشوق و نفسِ عاشق اتحّاد برقرار شود و این مستلزم حضور دائمی عاشق و معشوق در نزد یکدیگر است. ملاصدرا در جلد هفتم اسفار اربعه در تحلیل چنین عشقی، آن را این‌گونه توصیف می‌کند، «قول ما در عشق انسان به انسان یعنی: لذّت بردن شدید از صورت زیبا و محبت و عشق زیاد به کسی که دارای شمایل لطیف و تناسب اعضا و خوبی اندام و ترکیب نیکو است. وجود این عشق در انسان از فضایل و محسّنات شمرد می‌شود، نه از رذایل و بدی‌ها؛ و به خاطر این، عشق نفسانی به شخص انسانی اگر مبدأ آن شهوت حیوانی نباشد، بلکه استحسان و ستایش شمایل معشوق و نیکویی ترکیب و اعتدال مزاج و حُسنِ اخلاقش و متناسب بودنِ حرکات و افعال و ناز و کرشمه‌اش باشد، چنین عشقی از فضایل شمرده می‌شود و دل را نرم و ذهن را تیز و نفس را بر ادراک امور شریف، آگاه می‌سازد (شیرازی، ۱۳۹۴: ۳۵۱). بر این بنیان «استحسان شمایل معشوق» انکشاف وجوه زیبایی در صورت و سیرت طرف مقابل است که بدون این انکشاف، عشق حاصل نمی‌شود و زمانی عاشق و معشوق به وجود می‌آید که زیبایی‌های جسمی و معنوی به واسطهٔ استحسان در عمقِ جان طالب و در متن قلب او حک شده باشد.

استحسان متضمن گذشتن از سه مرحله است: نخست، دیدار و مشاهده بین دو انسان که یکی زیبا و دیگری زیبایی‌شناس است. دوم، نگاه‌های موشکافانه؛ و در آخر، مشاهدات. استحسانِ معشوق مستلزم داشتنِ حس هنری است که خود یک فعالیت هنری دانسته می‌شود. در این‌جا، واژه دیگری از نگاه ملاصدرا مطرح می‌شود به نام «تمثیل». تمثیل به معنای تمثّلِ زیبایی‌های باطنی و ظاهری در یک صورت مثالی است که بیانگر همه زیبایی‌های ظاهری و باطنی در صورت و سیرت محبوب است. بر این اساس «استحسان» و «تمثیل» هر دو، کار هنری هستند که اگر انسان از آن دو بی‌بهره باشد، به عشق لطیف و عفیف نمی‌رسد و در همان شهوات ظاهری ماندگار می‌گردد. تبیین این مراحل از اولین دیدار تا حصولِ عشق یعنی تا تمثّلِ صورت معشوق در قلب و

DOI: 10.22034/RPH.2023.1982932.1023

عمق جانِ عاشق، از کشفیات عشق‌شناسانه ملاصدراست (امامی جمعه، ۱۳۸۵: ۱۲۵).

آنچه در این میان مهم است آن است که ملاصدرا ادراک عشق را امری مرتبه‌ای می‌داند که از مرحله حیوانی آغاز شده و به مرتبه حقیقت می‌رسد و در این سیر صعودی، زیبایی و شوق به وصال همواره وجود دارد، اما کیفیت آن با عبور از هر مرحله‌به‌مرحله دیگر تغییر می‌کند.

تحولات دورهٔ صفوی و مکتب اصفهان

به عقیده تیتوس بورکهارت «هیچ هنرمند مسلمانی وجود ندارد که متأثر از اسلافش نباشد. اگر هنرمند مسلمان نسبت به الگوهایی که سنت در اختیارش قرار می‌دهد بی‌توجه باشد، خود به خود جهلش را نسبت به معنای باطنی و ارزش معنوی آن اثبات می‌کند» (بورکهارت، ۱۳۸۶: ۸۱-۸۲). ویژگی بعدی مشاهده مقام الوهی است. تمامی اشعار صوفیه به ستایش زیبایی می‌پردازند؛ چراکه زیبایی هرجا خود را ظاهر سازد، همان وجهِ الهی است: «به هرجا رو کنید، وجه خداوند را می‌یابید[۶]» (بورکهارت، ۱۳۸۶: ۱۴۵-۱۴۶). هنر اسلامی دو خصیصه دیگر نیز دارد: با مراتب خیال در ارتباط است و در این خیال‌سازی، زبانی استعاری و مجازگرایانه می‌یابد تا بتواند به واسطه نماد، معانی ذهنی و الوهی را صورت زمینی بخشد. هنر نگارگری دوران صفوی به پیروی از همین سنت ساخته و پرداخته شده، اما رسمی‌شدن آیین تشیع توسط حکام صفوی از یک‌سو و مواجهه با فرهنگ غربی از سوی دیگر، زمینه‌هایی را فراهم می‌آورد که در زبان استعاره‌ای-تصویری نیز تأثیری بلاوجه می‌گذارد. برخلاف سنت حاکم از دوران مغلان ایلخانی، کتابخانه شاهی دیگر تمایلی برای مصورسازی نسخ منظوم ندارد و همین امر سبب می‌شود نگاره‌ها در مکتب اصفهان و همزمان با انتخاب شهر اصفهان به عنوان پایتخت از متن ادبی رهایی یابند و موضوعاتی گاه عامیانه و گاه موجز و غنی جایگزین تصاویر روایتگر شوند. از دیگر تأثیرات این تغییر آنکه به واسطه عدم حمایت مالی و درباری، نگاره‌ها از رنگ‌پردازی‌های غنی خالی شده و ارزشهای خطی در آن جایگزین می‌شوند. حضور چنین رنگ‌هایی با رواج عرفان در این دوره در ارتباط است. همچنین هنرمند استقلال سبکی می‌یابد و در تهیه و طبع نگاره‌ها به صورت مستقل عمل کرده و از ابتدا تا انتهای کار را خود انجام می‌دهد. از این رو امضای نگاره همراه با شرح حال نویسی در کناره آن رایج می‌شود. از این رو بیان فردی، که سایر مکاتب ایرانی کمتر به آن توجه کرده‌اند، در مکتب اصفهان به عنوان رکن اصلی طراحی مطرح می‌شود (تحویلیان، ۱۳۸۷: ۳۰-۳۱). مشهورترین هنرمند این دوران رضا عباسی است که سبک خاص او را هنرمندانی چون افضل‌الحسینی، معین مصور، محمّد یوسف، محمّدقاسم، شفیع عباسی و محمّدعلی در مکتب او ادامه می‌دهند.

صفویان از سال ۹۰۷ ه.ق تا ۱۱۴۸ ه.ق در ایران حکومت کردند. آیین‌های اجتماعی و هنر و ادبیات دوران صفوی، همه یک نظام واحد معنایی واحد را تشکیل می‌دهند که مذهب تشیع و کنش و واکنش ساختارهای اجتماعی وابسته به آن، دال مرکزی است و چه در رمزگشایی‌های ادبی و چه تحلیل‌های جامعه‌شناختی و هنری، نقش محوری دارد (قوّام، نجّاری، ۱۳۹۶: ۱۳۳). از سویی ایران صفویه به خاطر تضادهای منطقه‌ای راهی جز یافتن دوستانی در خارج از منطقه نداشت. مسیحیان همواره مورد احترام صفویان بودند؛ اروپاییان ایران را دشمنِ دشمن خود می‌دانستند. ایجاد روابط دوستانه با ایران به معنیَ مشغول کردن دولت عثمانی در شرق بود؛ اقدامی که آنان را از تهدیدهای دائمی این دولت در امان نگه می‌داشت، از این رو مهاجرت و سکنا گزیدن در دربار صفوی و پایتخت توسط غربی‌ها انجام گرفت و بدین ترتیب، فرهنگ اروپایی را آرام آرام به جامعهٔ ایرانی وارد شد و خواه‌ناخواه بخشی از آن درم یان ایرانیان نهادینه گشت. اینک با حضور پرده‌های نقاشی و جمعی از نقاشان غربی در ایران و توجه به تغییر پسند عمومی و در رأس آن سفارش‌دهندگان، هنرمندان ایرانی خود را در برابر مسائل تازه‌ای یافتند که اگر به آن پاسخ نمی‌گفتند، نقاشان غربی به راحتی از عهده اجرای آن بر می‌آمدند. نقاشان ایرانی و هندی که در دربار هند رشد یافته بودند، در تحوّل پسندِ ایرانی نقش مهمی را ایفا کردند (تحویلیان، ۱۳۸۷: ۶۸-۷۰).

بر مبنای این توصیفات از اوضاع دورهٔ صفوی و مکتب نقاشی اصفهان، نقطه اشتراکی در بازنمایی عشق، میان ادراک مفهومی که ملاصدرا در فلسفه و هنر و عشق بیان می‌کند و نگاره‌های دلدادگان می‌توان یافت که هر دو از صوفی‌گری صفوی و همزمان گشایش فرهنگ جنسیتی در مواجه با غرب متأثر شده‌اند و ریشه در گفتمان حاکم بر زمان دارند. روح زمانه در معنای عام خود، آن چیزی است که مختص هر دوره بوده و سبب می‌گردد به واسطه آن هر عصر تاریخی از زمان قبل و بعد خود متمایز گردد (لطفی، ۱۳۸۶: ۱۶). شاید بتوان گفت فردریش هگل[۷]، دیدگاه کاملاً مدونی از این پدیده دارد، به طوری که به عقیده او «تاریخ، سرگذشت روح جهان در زمان‌های مختلف است» (Hegel, 1975: 273، به نقل از جلیلیان و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۷۵). از دیدگاه وی «مردان بزرگ تاریخ آفریننده نیستند؛ بلکه قابله‌اند و زمانه را کمک می‌کنند تا آنچه را که از مدتی پیش در رحمش رشد کرده بزایند» (Hegel ،1975:273، به نقل از جلیلیان و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۷۵). به عبارت دیگر او معتقد بود، «این تاریخ و در حقیقت زمانه است که مردان بزرگ را می‌سازد و نه برعکس» (جلیلیان و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۷۵). هاینریش ولفلین[۸] اعتقاد داشت که «پیش روی هر هنرمند در هر دوره‌ای، امکانات بصری خاصی قرار گرفته که

مقیّد به آن است. انجام هر کاری در هر زمانه‌ای مقدور نیست» (Wolflin, 1986: 65 به نقل از جلیلیان و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۷۷). بر این اساس، تحلیل‌های مبتنی بر فلسفه و آرای متفکران و فیلسوفان بر عوامل و بستری سیاسی، اجتماعی و... معنا می‌یابند و شایسته است با روح زمانه همان دوره تحلیل شوند. شاید مدارک تاریخی مبنی بر آشنایی هنرمندان نگارگر با آراء و اندیشه ملاصدرا در دست نباشد، اما آنچه مسلم است آن است که تمامی انسان‌هایی که در تاریخ نامی از ایشان باقی مانده محصول روح زمانه خود هستند و گفتمان غالب بر دوران، در هنر، اندیشه و آثار ایشان متجلی شده است.

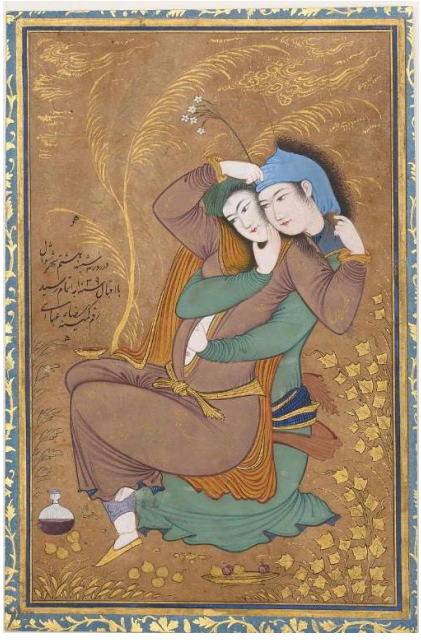
تحلیل بازنمایی عشق در نگاره‌های مکتب اصفهان

حال که مبانی عرفانی ملاصدرا در رویکرد عشق تبیین شد، به تحلیل سه نگاره از مکتب اصفهان با مضامین عاشقانه پرداخته می‌شود. نگاره‌های مورد تحلیل منتخبی از آثار رضا عباسی، محمّد یوسف و محمّدقاسم از نقاشان مکتب اصفهان است.

عشاق، رضاعباسی، حدود ۱۰۳۹ ه.ق

نگاره عشاق (تصویر ۱)، متعلق به رضا عباسی است که در دهه ۹۷۰ ه.ق چشم به جهان گشود و در جوانی در زمره کارکنان کارگاه هنری کتابخانه سلطنتیِ شاه طهماسب، قرار گرفت. رضا عباسی از سال ۱۰۲۰ تا ۱۰۴۰ هجری یعنی ۲۴ سال مداوم در دربار به سربرد و در این مدت آثار ماندگاری را از خود به‌جا گذاشت. در این دوره ۲۴ ساله تک‌نگاره‌های او از گلگشت جوانان درباری، عشّاق، شاه و سفیران، درویشان، شیوخ، شبانان، ساقیان و زیبارویان و درباریان و نیز کتاب‌آرایی چندین نسخه زیبا و ماندگار از آثار عرفانی که در جهت راه و رفتار و اندیشه او بود، بخش مهمی از کارستان او را تشکیل داده است (آژند، ۱۳۸۶: ۱۲۷). بر این مبنا، نگاره عاشق و معشوق (تصویر۱)، تجسم زوجی جوان را در حال معاشقه، به تصویر کشیده است. پیش از ورود دوباره رضا به دربار، بخشی از زندگی او در میان مردم کوچه و بازار می‌گذشت. طراحی‌های او از آن دوران، بخشی از تاریخ مردم‌شناسی، دورهٔ صفوی است. بعد از بازگشتِ دوباره به دربار، او از عقاید و حال و هوای پیشین خود تحاشی نکرد بلکه به نوعی آن را در آثارش منعکس نمود. در این دوره آثارش فرهیخته‌تر و پخته‌تر شد و گروه‌های مختلف انسانی را از چشم دربار به قلم درآورد (آژند، ۱۳۸۶: ۱۰۰).

نگاره عشاق یکی از آثار دوره بازگشت رضا عباسی به دربار است، که به لحاظ ویژگی در این دوران «در همه آثار او سنگینی بدن‌ها روی پایین آنها بود و ران‌های خربزه‌ای شکل وشانه‌های باریک درهمِ زن و مرد، به سنگینی پایین‌تنه می‌افزود» (کنبای، ۱۳۸۶: ۹۵). در توصیف این اثر عاشقانه باید افزود که پیچ اندام‌ها، حالت یکی‌شدگی آن‌ها، خطوط منحنی جامه‌ها، حالات دست‌ها و همچنین چهره‌های آرام و متبسم دو عاشق، به عاشقانه بودن فضای بین این دو دلداده افزوده است. اثر مورد بحث، در زمانی به تصویر کشیده شده که فضای حاکم بر هنرِ دوران صفوی متأثر از هنرمندان اروپایی بوده و این تأثیر هرچند کمتر از دیگر هنرمندان، اما در نگاره‌های رضا عباسی نیز دیده می‌شود. به تصویر کشیدن عشاق در این نگاره دیدگاهی تازه را نسبت به عواطف و احساسات زن و مرد که تا پیش از این، کمتر به تصویر کشیده شده بود، بیان می‌کند. نکته‌ای قابل توجه به لحاظ تمثیلی، رنگ نگاره است. دو دلداده در فضایی با رنگ طلایی و آکنده از تشعیر به تصویر کشیده شده‌اند، در حالی که لباسهای عشاق در فضایی رنگی و متفاوت از زمینه قرار دارد. با توجه به رنگ طلایی زمینه و تشعیر، می‌توان به این نتیجه رسید که این دو دلداده در فضایی فرازمینی قرار دارند. هرچند در نگاه نخست لباس رنگی و همچنین لمس کالبدها توسط یکدیگر نشان از حالتی شهوانی را به ذهن متبادر می‌کند اما نوع صحنه پردازی بیانگر وصال در عشق نفسانی و رفتن به عالم خیال دارد. ظرف شراب در پایین تصویر و حالت مستی عشاق نیز می‌تواند بر این مطلب صحه بگذارد. دست عاشق به سوی لب‌های معشوق است که تمثیلی از کامیابی است.



تصویر ۱- عشاق، رضا عباسي، ۱۰۳۹ه.ق
منبع: سایت موزه متروپولیتن (URL1)

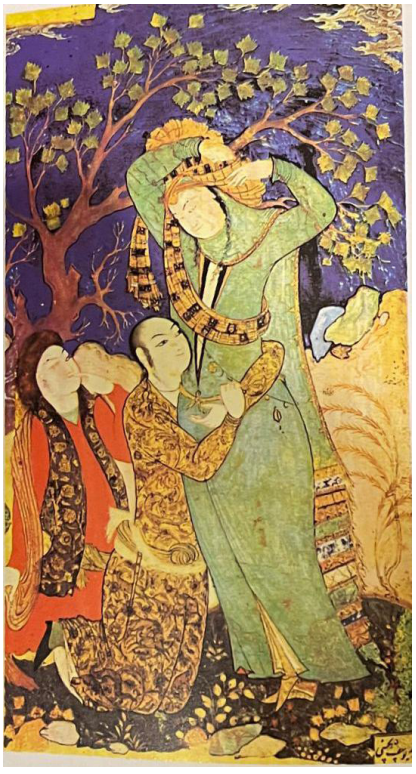
DOI: 10.22034/RPH.2023.1982932.1023

حضور عاشق و معشوق و حالت درهم تنیده دو پیکره در نگاره مورد بحث، این اثر را از آثار پیشین رضاعباسی متمایز می‌کند. این دو پیکره، گویی پس از مراحلی که آسان هم نیست با عبور از عشق مجازی و اتحّاد عاشق و معشوق که ملاصدرا تبیین کرده است، به عشق حقیقی خواهند رسید (ناظری، حسینی، رزمخواه، ۱۳۹۷: ۷۶).

گفتمان حاکم بر عصر صفوی امکان صحبت در خصوص عشق نفسانی را بیش از زمان‌های گذشته ایجاد کرده است از این رو ملاصدرا عشق میانِ دو انسان را نه‌تنها قبیح ندانسته بلکه آن را ستایش کرده و رضاعباسی تصویری از دلدادگی و لطافت میان عشق دو انسان را بدین شیوه به تصویر می‌کشد، و همواره انسان را محور اصلی نقاشی خود قرار می‌دهد. می‌توان اذعان داشت، با توجه به مباحث پیشین در مورد دیدگاه عشق‌شناسی ملاصدرا، می‌توان گفت تصویر حاضر تجسم عشق مجازی و از نوع نفسانی است و آن را راهی به سوی عشق حقیقی می‌داند.

صحنه عاشقانه، محمّدیوسف، حدود ۱۰۴۰ ه.ق

محمّدیوسف از شاگردان رضا عباسی بود که از نگاره‌هایی که



تصویر ۲- صحنه عاشقانه، محمد یوسف، مکتب اصفهان، حدود ۱۰۴۰ ه.ق
منبع: تحویلیان، ۱۳۸۷: ۶۸۱.

به او نسبت داده می‌شود، به‌خوبی روشن است که قلم توانایی و درک درستی از آناتومی داشته و قدرت پرداختش، در جامه‌های زربافت و لباس و سرپوش نشان از استادی او می‌دهد (تحویلیان، ۱۳۸۷: ۶۳). محمّد یوسف با کشیدن تصویر جوان‌های ملبّس به لباس‌های زربافت شیک و کلاه‌های مطابق مد روز، خود را از دیگران متمایز ساخت. دسته گیسوی بلند پیکره که در باد افشان می‌شوند، در تقابل با صورت‌های بی‌تحرک و تا حدی خواب‌آلود آن دوران هستند. خصوصیاتی مانند کلاه اروپایی، بطری و صورت خیره شده به فردی که نشسته، پیش از او در کارهای رضا عباسی ظاهر شده بود و کاربرد آن در نقاشی‌های اکثر پیروان او ادامه یافت (کنبای، ۱۳۸۹: ۱۰۶). در صحنه عاشقانه (تصویر ۲)، مرد جوانی به حالت زانو زده تصویر شده که دست‌های خود را به دور کمر یار حلقه کرده است. این شیوه احساس حجم را بدون خروج از سنت‌های نگارگری به وجود آورده است. بانوی کمرباریک، دستار را گشوده و حرکت دست‌هایش با چرخش شاخه‌های درخت کامل شده است (تحویلیان، ۱۳۸۷: ۶۳).

نکته قابل توجه در این نگاره، پرداختن به طبیعت و طبیعت‌پردازی هنرمندانه در اثر است. در اندیشه اسلامی طبیعت، عالم آیات معشوق است که زندگی در جوار آنها و در دل طبیعت، فرصتی برای جست‌وجوی اوست. طبیعت فضای تأمّل و استغراق است. عشق انسانی و التذاذ از جمال ظاهری نیز برای بعضی از صوفیه مقدمه و وصول به عشق الهی و وسیله لذت از جمال غیبی تلقّی می‌شده که سبب جلا بخشیدن به ذوق صوفی شده و وی را برای ادراک لطایف حسن و جمال غیبی، مستعد می‌کند (زرین‌کوب، ۱۳۶۴: ۱۷۶). بدون تردید نقش درخت و رنگ آسمان و منظره در پس‌زمینه دو عاشق بر شدت لطیف و عفیف بودن این عشق دلالت دارد. رنگ لاجوردی آسمان که بیانگر شب و همچنین عالم خیال است، گواهی صادق بر عشق میان این دو دلداده است. همچنین در مضامین عرفانیِ نگارگری، آسمان بی‌ستاره در شب نمایانگر عرش اعظم (فلکَ الافلاک) است که در آن هیچ ستاره‌ای نیست (لاهیجی، ۱۳۸۵: ۱۴۴). مسئله بعدی رنگ جامه زن که هم‌رنگ طبیعت است و تناسبی میان رنگ سبز لباس زن و برگ درخت و همچنین ایستایی بدن او و استواری درخت به وجود آورده است. گویی او مظهری از مظاهر طبیعت خداست. بدن زن نیمی در فضای زمینی و نیمی در فضای آسمان ترسیم شده است؛ حال آن‌که بدن مرد در فضای زمینی قرار دارد و دست انداختن به دور کمر بدن زن می‌تواند تمثیلی از عروج به سمت عالم بالا باشد. در این میان، در جوار این عشاق، شخصی شاهد و گواه این رابطه است، در حالی که به واسطه برداشته شدن حجاب، چشم بصیرتش باز شده و انگشت به دهان گزیده و تمثیلی بصری از عمل شهود است. در

نظام معرفت‌شناختی شهود همواره به عنوان روش معرفت عرفانی و در مقابل، عقل و برهان به منزله ابزار و روش معرفت فلسفی به حساب آمده است (شایان‌فر، حسینی، ۱۳۹۴: ۷۹). شهود در لغت به معنای مشاهده، دیدن و گواه، و در اصطلاح عبارت از رؤیت حق به حق است (کاشانی، ۱۳۷۲: ۵۴). شاهدِ انگشت گزیده به دهان، همان انسان دارای چشم بصیرت است که عشق میان این دو را یافته است. گویی عشق میان این دو دلداده می‌تواند پنجره و واسطه‌ای برای عروج به عالم الوهی باشد. عشق در این نگاره همراه با حرکت دست‌های بانوی کمرباریک و تحرّک منظره در پس زمینه تصویر و همچنین زانو زدن عاشق و حلقه‌کردن دستان او بر دور کمر یار، نوعی عشق مجازی و نفسانی میان دو انسان را در نگاه اول به ذهن می‌وارد که به واسطه حضور شاهد و آسمان لاجوری بدون ستاره تمثیلی از عشق حقیقی نیز هست.

ملاصدرا در اسفار اربعه به عشق انسانی بعد از خدا و صفاتش می‌نگرد. او به این موضوع چنین می‌پردازد، «بعد از خدا و صفاتش فقط انسان شایسته عشق انسان است و پس از این دو امر یعنی: عشق اکبر که عشق به الله جلّ جلاله بود و عشق اوسط که عشق به مظهر اعظم‌الله تعالی که انسان کبیر است بود، چیزی شایسته و سزاوار نیست که محبوب کسی باشد و چیزی شایسته عشق انسان نیست مگر انسان کامل، فقط انسان کامل است که شایسته است معشوق انسانی دیگر واقع شود زیرا انسانِ کلی همان عالم کبیر و انسان جزئی همان عالم صغیر است» (شیرازی، ۱۳۹۴: ۳۶۴). در زمانی که نقّاش به روشنی عشق انسان به انسان را به تصویر می‌کشد و به زیبایی این عشق را با عناصر تصویری تلطیف می‌نماید و فلسفه از سویی دیگر، عشق انسانی را عشق لطیف و مجازی تفسیر می‌کند، می‌توان به صراحت در باب عشق میان دو انسان پرداخت. چنانچه اگر نقاش در این نگاره ناز و نیاز عاشق و معشوق را با عناصر طبیعت در پس‌زمینه و حرکات دست و نرمی بدن پیوند نزده بود و در لباس و کالبد زن نشان‌هایی از عروج به عالم الوهی قرار نداده بود و فضایی معنوی بدان نبخشیده بود، این عشق در زمره عشق‌های حیوانی قرار می‌گرفت.

تمثال شاه‌عباس با یکی از بانوان، محمّدقاسم، حدود ۱۰۳۶ ه.ق

تمثال شاه‌عباس با یکی از بانوان (تصویر ۳)، اثر محمّد قاسم از شاگردان رضاعباسی است. محمّد قاسم در این اثر با گامی به جلو و دوری از ادبیات، صحنهٔ عشق‌ورزی شاه را برگزیده است. شاه در سالی که دستور قتل فرزندش را صادر کرد، برای فراموشی راهی جز پناه بردن به می‌نداشت. در این نگاره، شاه بر درختی تکیه داده و با چشمانی مست به دوردست خیره شده است. بانو نیز پیاله‌ای دیگر به او تعارف می‌کند و در حقیقت ساقی است و کام‌گیری پادشاه از شراب توسط زن صورت می‌گیرد. شاه دست بانو را به نوازش گرفته و با دست دیگر او را در آغوش کشیده است. رنگ‌گزینی کم وتقریبا اثر به صورت تک‌فام است. آبی لاجوردی بر سر شاه نشانی از شمسه و تأکیدی بر شخص پادشاه به عنوان کاراکتر اصلی در تصویر است. رنگ حاکم بر اثر چون آثار رضا عباسی، استخوانی روشن است. رنگ‌های تیره شامل بنفش، سبز، قهوه‌ای سبب ایجاد گردش چشم در کل اثر می‌شود اما پویایی نگاره را کامل نمی‌کند. قرمزی شراب داخل تنگ با خط مستقیمی به لباس قرمز شاه‌عباس می‌رسد. شاید نقاش بر آن بوده تا گرمای تن شاه را به نمایش گذارد. کل عناصر طرح، به‌ویژه پیکره‌ها، از زنده‌نمایی خوبی برخوردارند؛ شیوه‌ای که در برخی کارهای آن زمان محمّد قاسم وجود دارد (تحویلیان، ۱۳۸۷: ۶۲).

با توجه به توضیحات بالا این نگاره برخلاف دو نگاره پیشین، بر بستر تاریخی و احوالات شاه به عنوان شخصی حقیقی استوار است و قاعدتاً نمی‌توان عشق میان او و زن را از نوع عشق حقیقی دانست. حضورِ می‌در تصویر، نگاه مست شاه به ساقی و همچنین بانویی که برای لحظاتی مأمور فراموشی شاه از دنیا شده همه تجسم عشق مجازی و از نوع حیوانی است. در روزگاری که شاه در حرمسرای خود با زنان متعددی معاشرت داشت و برای دوری گزیدن از غم دنیا به می‌خوارگی روی آورده است، نمی‌توان ردّپایی

تصویر ۳. تمثال شاه‌عباس با یکی از بانوان، محمّد قاسم، ۱۰۳۶ه.ق.
منبع: تحویلیان، ۱۳۸۷: ۶۴.

DOI: 10.22034/RPH.2023.1982932.1023

جدول ۲. نشانه‌های تصویری در نگاره‌های دلداده‌ها.

تصویرنگاره	نام نگاره و نگارگر	مراتب عشق از دیدگاه ملاصدرا	نشانه‌های تصویری در نگاره
	عشاق، رضا عباسی	عشق حقیقی	ـ رنگ طلایی زمینه و هم رنگ بودن تمامی عناصر اعم از درخت و میوه و ابر و برگ و... ـ عدم ارجاع به مکان حقیقی ـ باغ به عنوان استعاره‌ای از بهشت ـ عدم وجود خط افق تمثیلی از لامکان و لازمان ـ رنگ مکمّل لباس عاشق و معشوق تمثیلی از یکی بودن
		عشق مجازی نفسانی	ـ لمس کالبدها توسط یکدیگر ـ بردن دست عاشق به سمت لب معشوق (کامیابی) ـ ظرف شراب تمثیلی از بی‌خبری و مقام سکر ـ به بر گرفتن و بر زانو نشاندن تمثیلی از وصال
		عشق مجازی حیوانی	ـ وصال ـ کام‌جویی
	صحنه عاشقانه، محمّدیوسف	عشق حقیقی	ـ باغ به عنوان استعاره از بهشت ـ آسمان لاجوردی بدون ستاره تمثیلی از فلک الافلاک ـ تحیر و انگشت گزیدن شاهد ـ وجود نیمه بالایی بدن معشوق در آسمان که استعاره از امر الوهی است ـ تشابه میان صورتگری زن و مرد ـ درخت جوان با برگ‌های سبز؛ تمثیلی از انسان سالک
		عشق مجازی نفسانی	ـ حلقه زدن دست عاشق به دور کمر معشوق، ـ زانو زدن عاشق ـ رنگ سبز لباس معشوق استعاره از زن و ارتباط استعاری او با طبیعت و زندگی
		عشق حیوانی	ـ اشاره به تمایل زن و مرد به عشق ورزی
	تمثال شاه‌عباس و یکی از بانوان، محمّد قاسم	عشق حقیقی	ندارد
		عشق مجازی	ندارد
		عشق حیوانی	ـ نگاه مست شاه به زن ساقی ـ جام شراب ـ زبانِ بدنِ پیکره‌ها ـ پرداخت در جزئیات لباس پادشاه و معشوق ـ پرداخت واقع‌نمایانه در بافت درخت کهنسال ـ درخت کهنسال و فضا در حالت پائیزی است که تمثیلی از پست بودن عمل عشق است ـ توجه به زیبایی‌های صوری در معشوقه ـ هر دو پیکره دارای سن و جنسیت هستند ـ ریش نمایدی از قدرت زمینی پادشاه

جز عشق حیوانی در روابط او با بانوان، جست. در نگاره مورد بحث، نگاه پادشاه و قرمزی شراب و زبانِ بدن پیکره‌ها، عشق حیوانی را نمایان می‌سازند. عاشق به عشقِ مجازی و نفسانی نیاز به بریدن از خیلی چیزها ندارد، بلکه از واحد میل به واحد می‌کند،

ولی عاشق به عشق حیوانی باید از کثیر ببرد و به واحد روی گرداند (شیرازی، ۱۳۹۵: ۳۵۲).

حال که هر سه نگاره به‌صورت کامل تحلیل شد، در «جدول ۲» به دسته‌بندی تمثیل‌های بصری پرداخته می‌شود تا ارتباط میان مراتب عشق از دیدگاه صدرایی با شمایلشناسی بصری نگارگران روشن شود.

نتیجه‌گیری

هدف این پژوهش بیان رویکردی مشترک میان بازنمایی عشق در نگاره‌هایی تحت عنوان دلدادگان بر بنیان مراتب عشق در فلسفه صدرایی بود و تلاش شد ریشه‌های این دیدگاه مشترک بربنیان گفتمان غالب و روح زمانه عصر صفوی تبیین شود. در آرای عشق‌شناسی ملاصدرا، عشقِ مجازی، پل و پنجره‌ای است به سوی عشق حقیقی و این متحقّق نمی‌گردد جز با استحسان و تمثیل که عاشق همه مظاهر عالم و اسماء الهی را در زیبایی صورت و ظاهر معشوق ببیند. در مطالعه زیبایی‌شناختی این آثار بدین نکته می‌توان رسید که هنرمند با هنر خویش، شاید به صورت ناخودآگاه سعی در به تصویر کشیدن این پنجره داشته و با بکارگیری نشانه‌های تصویری و بیان مفاهیم معنوی و نهفته در معنای نشانه‌های بصری، مانند مظاهر زیبای طبیعت، ترسیم خاص حالات پیکره‌ها، حضور در تفرّجگاه و باغ، عشق عفیف انسانی را از عشق حیوانی و التذاذ جنسیِ صرف مجزا کرده و آن را طریقت و پلی به سوی عشق حقیقی بیان کند. سه نگاره موجود در این تحقیق مربوط به یک دوره زمانی و یک مکتب مشترک هستند، از این رو به لحاظ رنگ و استفاده از عناصر بصری شباهت‌هایی با یکدیگر دارند. در هر سه نگاره دو دلداده دارای جنسیت مکمّل هستند؛ درخت که مظهری از طبیعت الهی و نمادی از انسان جوینده خدا است، آسمان نشان از عالم بالا دارد نمایان است. جام و صراحی شراب به عنوان واسطه‌ای در میان عشاق نمادی از مرتبه سکر و بی‌خویشی است. منظره و طبیعت یکی از تمهیدات نقاش برای نشان دادن لطافت عشق میان دو دلداده است. امّا در نگاره نخست استفاده از تمهیداتی چون بی‌فام بودن زمینه، عدم وجود خط افق و استفاده از رنگ طلایی در زمینه، همچنین رنگ مکمّل لباس عشاق، می‌تواند تمثیلی بصری از اتّحاد عاشق و معشوق را در مرتبه عشق حقیقی نشان دهد. در نگاره دوم نیز آسمان لاجوردی و حضور معشوق در هیبتی زنانه به مثابه درختی تناور که معشوق بر آن چنگ زده، تمثیلی از انسان سالک و جوینده عشق حقیقی را تجسم می‌بخشد. در نگاره سوم امّا، به رغم شباهت‌های ظاهری، تمثیلی برای این عشق حقیقی وجود ندارد و تنها به تجسم عشق زمینی پادشاه به عنوان یک حادثه تاریخی پرداخته شده است.

نگارگری ایرانی در عصر صفوی که تا پیش از مکتب اصفهان طلایه‌دار تجسم عالم مثال و خیال بود، در این دوره به واسطه گفتمان غالب در زمان امکان آن را می‌یابد که واقع‌نمایی را بیش از پیش مدّنظر قرار داده و صحنه تفرج شاهانه را جدای از هرگونه نمادگرایی عرفانی تجسم بخشد. ورود نقاشی‌های غربی به دربارهای ایرانی بر امکان چنینی پرداختی افزوده و تلاش کرده نیاز به تجسم امر واقع را در زبان بصری کهن امکان‌پذیر سازد. بدین ترتیب می‌توان چنین نتیجه گرفت، همانگونه که در حکمت صدرایی عشق نفسنی و عشق انسانی تقبیح نمی‌شود، هنر درباری نیز زمینه پرداختن به صحنه‌های عشق‌ورزی زمینی را ممکن می‌سازد و بدین طریق گفتمانی در هنر شکل می‌گیرد که زمینه‌ساز هنر واقعگرایانه قاجار در اداور بعدی است.

پی‌نوشت‌ها

۱. نیکو، زیبا، از صفات خداوند.
۲. دوست دارنده زیبایی. انَّ اللهَ جمیلٌ یحبُّ الجمال، خداوند زیبایت و زیبایی را دوست دارد.
۳. آفریننده، نوآورنده.
۴. آفریدگار.
۵. صورت کننده، شکل دهنده.
۶. آیه ۱۱۵ سوره بقره.
7. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831)
8. Heinrich Wolfflin (1864-1945)

فهرست منابع

آژند، یعقوب (۱۳۸۶)، *رضا عباسی*، تهران، انتشارات امیرکبیر.

امامی جمعه، سید مهدی، (۱۳۸۵)، *فلسفهٔ هنر در عشق‌شناسی ملاصدرا*، چاپ اول، فرهنگستان هنر، تهران.

بورکهارت، تیتوس، (۱۳۸۶)، *مبانی هنر اسلامی*، ترجمهٔ امیر نصری، تهران، انتشارات حقیقت.

تحویلیان، حسین (۱۳۸۷)، *مکتب نقاشی صفوی اصفهان*، اصفهان، سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان.

جلیلیان، مجیر، بهرامیان، آرمین، دهقان، نرگس، پوشاسب گوشه، فیض‌الله، (۱۳۹۷). امکان سنجی استفاده از الگوی تاریخ‌نگاری «روح زمانه» به عنوان روشی برای مطالعات تاریخ معاصر معماری ایران، نشریه *جستارهای تاریخی*، ۹ (۲)، ۱۷۱- ۱۹۲.

خامنه‌ای، سید محمد، (۱۳۸۴)، *حکمت متعالیه و ملاصدرا*، تهران، بنیاد حکمت اسلامی صدرا.

زرین‌کوب، محمدحسین، (۱۳۶۴)، *از کوچه رندان*، تهران، انتشارات امیرکبیر.

سلیمانی، فاطمه، (۱۳۹۳). عشق طریقتی به سوی کمال انسانی، نشریه *تاریخ فلسفه*، ۴، ۳۵-۵۸.

شایان‌فر، شهناز، حسینی، زهرا، (۱۳۹۴). شهود و سازگاری آن با تفکر فلسفی در حکمت متعالیه، دو فصلنامه علمی ـ پژوهشی *حکمت صدرایی*، ۱ (۵)، ۷۷-۸۶.

شیرازی، صدرالدین محمد، (۱۳۹۴)، *شراب سر به مهر، ترجمه و شرح اسفار اربعه*، جلد ۷، چاپ اول، ترجمه و شرح محمدمسعود عباسی‌زنجانی، قم، مؤسسه انتشارات دارالعلم.

DOI: 10.22034/RPH.2023.1982932.1023

کاشانی، عبدالرزاق، (۱۳۷۲). ترجمهٔ اصطلاحات صوفیه، یا، *فرهنگ اصطلاحات عرفان و تصوف*، ترجمهٔ محمّد خواجوی، تهران، مولی.

کنبای، شیلا، (۱۳۸۹)، *نگارگری ایرانی*، چاپ دوم، ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر، تهران، موسسه مطالعات هنر اسلامی.

لاهیجی، شمس الدین محمدبن یحیی (۱۳۸۵)، *مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز*، به کوشش محمد برزگر خالقی و عفت کرباسی، چاپ ششم، تهران: انتشارات زوار.

لطفی، سهند (۱۳۸۶)، دگردیسی و پایایی در مرمت شهری، نشریه *هنرهای زیبا*، ۳۱: ۲۵- ۲۹.

ناظری، حسینی، رزمخواه، (۱۳۹۷)، تحلیل چند نگاره از رضا عباسی با تأکید بر بانوی خیال‌پرداز بر مبنای آرای صدرالمتألهین، نشریه *مطالعات هنر اسلامی*، ۲۹، ۵۹-۸۸.

نصیری، علی، (۱۳۸۶)، عشق مجازی و رابطه آن با عشق حقیقی از دید عرفان اسلامی، نشریه *کتاب نقد*، شماره ۴۳، ۵۷-۸۸.

نجاری، محمد، قوام، ابوالقاسم، (۱۳۹۶). نقالی گفتمان فرهنگ دینی در عصر صفوی واکاوی نقل دینی در منظومه زرین قبانامه، نشریه *جامعه‌پژوهی فرهنگی*، ۸ (۳)، ۱۳۱-۱۵۹.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1991), *Elements of Philosophy of Rich*, translated by: H.B Nisbet, edited by: Allen W.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1975), *The Philosophy of fine art*, translated by: F. Osmaston, New York: Hacker art books.

Wolfflin, Heinrich (1993), *Architecture as space,* London: Horizon press.

URL1: https://www.metmuseum.org

Rahpooye Hekmat-e Honar
(Biquarterly Journal of Wisdom and Art)
Vol. 2, No. 1, Spring and Summer 2023

OPEN ACCESS
This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Analysis of Paintings of Lovers of Isfahan School Based on the Three Levels of Love in Sadra's System of Thought

Azadeh Sadat Majdzadeh[1], **Somayeh Ramezanmahi**[2]
Type of article: original research
Receive Date: 19 December 2022, Accept Date: 12 March 2023
DOI: 10.22034/RPH.2023.1982932.1023

Abstract

One of the brilliant periods of Iranian culture and art in the Islamic era is the Safavid rule. Social, political, cultural, and religious developments along with the expansion of relations with foreign countries lead to the formation of a new discourse in this period, the effects of which can be traced in the philosophy, culture, and art of this era. This article intends to answer the question by addressing the discursive features of the Safavid era, what were the effects of the spirit of the era on the art of painting and philosophical thoughts. And how is it possible to have a new reading of the painting based on that? Among the painting schools of the Safavid era, the Isfahan school has special characteristics in terms of form and content that separate it from the schools of the past periods; This transformation in the formal context is accompanied by a decrease in color and the strength of the line; In terms of content, the independence of the image from the text will lead to the prosperity of wall paintings and murals. Depicting the human role as a single character or lovers and lovers is popular. Artists such as Reza Abbasi, Mohammad Yusuf, and Mohammad Qasim are among the most famous painters of this era. Also, at the same time, Mulla Sadra forms the foundations of Sadra's thoughts and deals with the issue of love and its three levels. Although the concept of love has existed in the philosophical thoughts of the past, for the first time, Mulla Sadra has addressed the level of earthly love and love between a man and a woman for the first time and narrates its features and characteristics. This issue is important because, in Iranian-Islamic culture, such feelings are always denied, and due to their insignificance, it has not been important in the course of phil-

1. Master's student in Art Research, Department of Advanced Studies, Faculty of Visual Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: majdzadeh.azadeh@ut.ac.ir
2. Assistant Professor, Department of Illustration, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: ramezanmahi.s@soore.ac.ir

osophical thinking. Although it cannot be claimed that the painters of the Isfahan school were influenced by Sadra's ideas, the manifestation of the concept of love in the theoretical-philosophical foundations of this era and visual arts is quite evident, and this article seeks the reason for it in the ruling discourse of the era. Based on this, this research analyzes the three levels of love in Sadra'i's thought in an analytical-fundamental way and using written sources, and then identifies the visual elements in the three selected images that show true love, human love, and animal love. According to Aghia Mulla Sadra, the levels of love have three stages: animal love, which is the lowest level of love, and its source is physical lust and the desire for animal pleasure, and it is more about the lover's admiration for the appearance of the beloved, the color and shape of his parts because these are physical and earthly affairs. are. The level of virtual love of the ego that belongs to the ego and in which the ego is in essence in love with the beloved. That is when the lover sees knowledge, perfection, piety, and courage in the beloved, and his soul demands knowledge, perfection, piety, and courage; So he loves a person who has these qualities. As a result, this type of arrangement does not involve sex and physical affairs. True love, is the highest order of love and divine love. A lover is a perfect human being, and a lover is a supreme essence with all its beautiful and glorious names and attributes. Therefore, in this order, there is no physical attribute for the beloved or an emotional one. Everything is the essence, and for this reason, the connection and unification of the lover and the beloved are possible at this time, because the other is removed from the midst, and man returns to his essence, which is divine and the same as the spirit of God. The results of the research indicate that the three levels of love in Sadra's philosophy in the paintings of the Isfahan school have found a visual dimension and independence from the literary and mystical text in cases such as the portrait of Shah Abbas with one of the women, the artist portrays the concept of love regardless of mystical approaches and in the order of animal love, thus minimizing the metaphorical and figurative approaches as one of the ancient principles of art and presenting an image of the king's daily and personal life. However, there are still elements in the images that confirm the divine view of Eastern thought; The existence of an azure sky without stars is a symbol of the heavens. The complementary color in the clothes of the lover and the beloved is an allegory of their inherent unity in the world of example. The existence of a young tree is an allegory of a seeker who travels the distance between the earth and the sky, and even though he is rooted in the soil, he always tries to move towards the divine light and bring himself closer to the essence of truth.

Keywords: Safavid art, Sadraei love, Mulla Sadra's philosophy, Isfahan school painting, discursive approach.