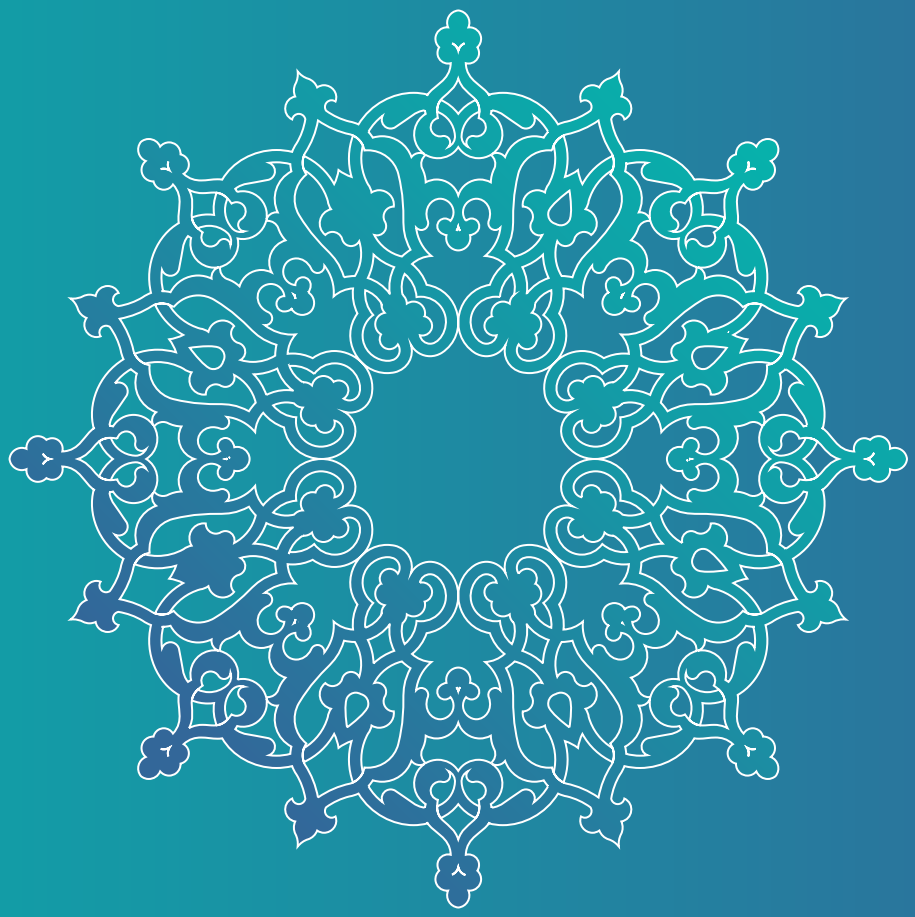
بسم الله الرحمن الرحیم



راهنمای
حکمت‌نیز
۳

دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر
دورهٔ دوم، شمارهٔ دو (۳ پیاپی)، پاییز و زمستان ۱۴۰۲
صاحب امتیاز: دانشگاه سوره

مدیر مسئول: محمدحسین ساعی
سردبیر: **یعقوب آژند**
قائم مقام: **حسن بلخاری قهی**

ناشر: دانشگاه بین‌المللی سوره

هیأت تحریریه :
سید غلامرضا اسلامی
ماندانا برکشلی
حسن بلخاری قهی
مرضیه پیراوی ونک
امیرحسین ذکرگو
مصطفی گودرزی
مینا صدری
سید رضی موسوی گیلانی
عبدالحمید نقره‌کار
کامران افشار مهاجر
محمدحسین ناصربخت

مدیر داخلی: سمیه رمضان‌ماهی

نستعلیق «بسم‌الله ...»: برگرفته از سورهٔ حمد به خط میرعماد حسنی
طراحی، آماده‌سازی و انتشار: انتشارات دانشگاه سوره، زیر نظر وحید روزبهانی
طراحی نشان‌نوشته: احمدعلی عسلی (استودیو متافور)
ویرایش: جبار اجاغلو
ویرایش بخش انگلیسی: زکیه‌السادات طباطبایی
طرح جلد: محمدشریف نیک‌شهرت
تنظیم و صفحه‌آرایی: جواد محمدی

بها: ۲۰۰۰۰۰ ریال

دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر در ویرایش مقالات آزاد است.
مسئولیت مطالب و تصاویر درج شده به عهدهٔ نویسندگان محترم است.
استفاده از مطالب و تصاویر منتشر شده در دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر، تنها با ذکر و درج ارجاع کامل مجاز است.

نشانی: تهران، خیابان آزادی، بین آذربایجان و خوش، نبش کوچه کامیاران، پلاک ۲۵۲
تلفن: ۶۶۳۷۴۴۵۵-۰۲۱
وبگاه: https://rph.soore.ac.ir
رایانامه: philosophy.rahpooye@soore.ac.ir
philosophy.rahpooye@gmail.com

دانشگاه سوره

عنوان	صفحه
امتداد اسطوره ـ متن رستم و سهراب در داستان شهادت حضرت علی‌اکبر در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای بر مبنای نظریه ژیلبر دوران مریم سالاری، حسن بلخاری قهی، شادی تاکی	۷-۱۹
خاستگاه مینوی نقش اسلیمی در هنر اسلامی ایران محمد خزایی	۲۱-۲۷
آموزش مفاهیم مرگ و زندگی به کودکانِ روستای آبکنار از طریق ساخت عروسک سنّتی «گِیْشِه» (با تکیه‌بر دیدگاه روان‌درمانی اروین یالوم) سامرا سلیم‌پور آبکنار	۲۹-۳۹
مطالعهٔ امکان وجودیِ پرسپکتیو در نقاشی ایران و اروپا مرجانه سوزن‌کار، حسین راست‌منش	۴۱-۵۰
بازخوانی هنر سنتی و نسبت آن با حکمت هنر اسلامی در سدهٔ پانزدهم هجری شمسی مهران هوشیار	۵۱-۵۹
مطالعهٔ جایگاه زن در دوره آل‌جلایر در ایران (مطالعه موردی: نگاره‌های همای و همایون) فاطمه موحدیان عطار، علی خاکسار	۶۱-۷۶
خوانش نقوش گرفت‌وگیر در نگارهٔ «رستم خفته و نبرد رخش‌وشیر» در عرض هنر و تمدن اسلامی بر مبنای نظریهٔ شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی مهدی نصیری، محمد امین عارف خطیبی	۷۷-۸۸
خوانش معماری و تزیینات مقبره سلطان شهاب‌الدین و تطبیق آن با پاره‌ای از اصول حکمت متعالیه هانیه غیثی	۸۹-۱۰۲
نخستین مدارس و مدرسان نقاشی در ایران، بر پایهٔ مستندات تاریخی قاجار مینا محمدی وکیل	۱۰۳-۱۱۶
زیباشناسی رنگ و نور در آثار ایران درودی با رویکرد ابن هیثم رودینا سیستانی، مینو خانی، علی مرادخانی	۱۱۷-۱۲۴
جایگاه علی ابن ابیطالب در رؤیای سلطان‌علی مشهدی بر اساس نظریهٔ وحی فارابی محمد سینا درافشانی، مهدی محمدی	۱۲۵-۱۳۲
تأثیرات هنر چین در دوره یوان بر نگارگری عصر ایلخانی با مطالعه نقش مایه اسب زهرا دستان، گلاره کوشا	۱۳۳-۱۴۹

امتداد اسطوره ـ متن رستم و سهراب در داستان شهادت حضرت علی‌اکبر(ع) در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای بر مبنای نظریه ژیلبر دوران

مریم سالاری[۱]، حسن بلخاری قهی[۲]، شادی تاکی[۳]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۳۰ /۰۳/ ۱۴۰۱ □ پذیرش: ۰۲/۰۶/ ۱۴۰۱ □ صفحهٔ ۱۹-۷
Doi: 10.22034/RPH.2023.556164.1015

چکیده

نقاشی قهوه‌خانه‌ای شیوه‌ای در نقاشی عامیانهٔ ایرانی است که از دو منبع عظیم فرهنگ ایرانی سود جسته است: فرهنگ ملی ایرانی و فرهنگ شیعی ایرانی. در میان موضوعات به تصویر در آمده نقاشی قهو خانه‌ای دو مضمون داستان رستم و سهراب و شهادت حضرت علی‌اکبر(ع) از موضوعات پرتکرارند، امّا به نظر می‌رسد نقاشان در به تصویر کشیدن دو واقعهٔ با دو جهان‌بینی متفاوت (مضمون ملی و دینی) از الگو و ساختار واحدی تبعیت کرده‌اند. این تحقیق با بهره‌گیری از رویکرد منظومهٔ روزانه و شبانهٔ ژیلبر دوران و به روش توصیفی ـ تحلیلی نشان می‌دهد هنرمندان قهوه‌خانه‌ای با رجوع به کهن‌الگوها، نمادها و محرکه‌ها، چگونه شخصیت حضرت علی‌اکبر(ع) را در کالبد سهراب استحاله داده‌اند. این مطالعه روشن می‌سازد نقاشان قهوه‌خانه‌ای با به‌کارگیری نمادهای ریخت حیوانی، تاریکی و سقوطی که نمایش‌دهندهٔ ترس از زمان و مرگ هستند و همچنین استفاده از نمادهای عروج، تماشایی و جداکننده که نشان‌دهنده فرار از زمان، کنترل زمان و غلبه بر سرنوشت محتوم مرگ هستند، دو داستان مجزا را همانند یکدیگر به تصویر کشیده‌اند. از سویی در بعضی نقاشی‌های عاشورایی از سمبل‌های آیینی کهن ایرانی، همچون آیین مهرپرستی که نماد آن خورشید است، استفاده شده است.خورشید در آیین مهرپرستی به عنوان چشمان اهورامزدا نگریسته می‌شود و در نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای نیز خورشید نه به عنوان ابژه‌ای منفعل بلکه به مثابه سوژه‌ای ناظر بر حقیقت، سیطره دارد. در واقع نقاشان قهوه‌خانه‌ای با مدد گرفتن از عنصر خیال و بهره‌گیری از اسطوره ـ متن *شاهنامه* فردوسی به ترسیم هراس‌های شخصی (ترس از مرگ) و ناخودآگاه جمعی (گذر زمان) در یک روایت شیعی دست زده‌اند.

کلیدواژه‌ها: *شاهنامه* فردوسی، اسطوره ـ متن، رستم و سهراب، حضرت علی‌اکبر(ع)، ژیلبر دوران، منظومهٔ روزانه، منظومه شبانه.

۱. دانشجوی دکتری رشته پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول). Email: maryamsaalari@yahoo.com
۲. عضو هیئت علمی گروه مطالعات عالی هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران
Email: hasan.bolkhari@ut.ac.ir
۳. دانشجوی دکتری رشته پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران
Email: takishadi1400@gmail.com

استناد: سالاری، مریم؛ بلخاری، حسن؛ و تاکی، شادی. (۱۴۰۲). امتداد اسطوره ـ متن رستم و سهراب در داستان شهادت حضرت علی‌اکبر(ع) در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای برمبنای نظریه ژیلبر دوران. *رهپویه حکمت هنر*. ۲ (۲): ۱۹-۷.
https://rph.soore.ac.ir/article_701133.html

مقدمه

شاهنامه فردوسی از جمله اسطوره ـ متن[۱] های مهم فرهنگ ایرانی به شمار می‌رود، که با توجه به زیرساخت‌های اسطوره‌ای و نمادینی که در داستان‌های آن روایت شده است، این قابلیت را داشته که به مثابه یک سرمشق بارها در انحا و صورت‌های متفاوت مورد اقتباس و بازتولید در دیگر متون قرار گیرد. در تعریف اسطوره ـ متن باید گفت، اسطوره ـ متن‌ها «متن‌هایی هستند که بیش متن‌های بسیاری دارند، یعنی متن‌های بسیاری آن‌ها را به‌عنوان الگو قرار داده و انواع ترجمه‌ها و اقتباس‌ها از آن‌ها صورت گرفته است... اسطوره ـ متن‌ها مهم‌ترین سرمایه‌های فرهنگی هر ملتی و همچنین مهم‌ترین عناصر فرهنگی هر جامعه محسوب می‌شوند» (نامورمطلق، ۱۳۹۷: ۵۳۶). به دیگر سخن باید اسطوره ـ متن‌ها را به مثابه استحکامات ضربه‌ناپذیر یک تمدن فرهنگی نگریست که آن تمدن را در برابر تهاجمات و طوفان‌های سخت خارجی محافظت می‌کنند و در استمرار بقا و شکوفایی آن تمدن نقش بسزایی ایفا می‌کنند.

اغلب چنین می‌اندیشیم که تاریخ بشر نخست با دوره‌ای از کهن‌الگوها آغاز می‌شود، که آدمی دریافت خود را از جهان و دیگر مردمان را در الگوهایی از حماسه، افسانه‌ها و نمادها بیان می‌کند و سپس با تمام شدن عصر کهن‌الگوها و نیرو گرفتن قانون عقل، تاریخ حقیقی آغاز می‌شود. اما ارنست کاسیرر معتقد است که هر ملتی تاریخ خویش را نه بریده از الگوهای کهن خویش بلکه منطبق و هماهنگ با آن‌ها برمی‌سازد. معنای این سخن می‌تواند چنین باشد که مردمان یک قوم، وضعیت انضمامی و اکنونی خود و نیز اهداف و آرزوهای جمعی خود را در قالب این کهن‌الگوها و نمادها ریخته و بر مقتضای آن‌ها کنش و رفتار می‌کنند. اکنون اگر بخواهیم به شکلی انضمامی هویت انسان ایرانی را با توجه به عناصر تکوین‌گرایانه هویتش مورد بازشناسی قرار دهیم، شاید بتوان گفت *شاهنامه* فردوسی به‌عنوان منبعی غنی از میراث مشترک ایرانیان است که در کالبد آن می‌توان استمرار هویت ایرانی را بازشناخت و مورد مداقه قرار داد. برای تأکید بر جایگاه و اهمیت والای این اثر ادبی در شکل‌گیری فرهنگ ایرانی می‌توان این گواه و مدعا را پیش کشید که در سنت طولانی کتاب‌آرایی ایران، شاید هیچ اثری به اندازه *شاهنامه* فردوسی مصور نگردیده باشد. بدون تردید می‌بایست اذعان کرد در طی هزار سالی که از سرودن *شاهنامه* می‌گذرد این اثر بیش از هر کتاب دیگری به جهت تعداد آراستگی و همچنین تعداد نگاره‌ها در میان دیگر متون رتبهٔ نخست را دارا است. در طول قرن‌ها هنرمندان و نگارگران ایرانی بارها هفت‌خوان رستم، گذر سیاوش از آتش، شورش کاوه و به بند کشیدن ضحاک و یا داستان عاشقانهٔ زال و رودابه را به تصویر کشیده‌اند *شاهنامه*‌های مصور که به هنگام سلطنت پادشاه و به سفارش وی در کارگاه و کتابخانه‌های سلطنتی مصور می‌شدند همواره موجب فخر و مباهات کتابخانه‌های سلاطین و بزرگان بوده‌اند تا آنجا که گاه نقشی مهم در دادوستدهای سیاسی و جنگ و صلح میان حاکمان مختلف را بازی کرده‌اند.

اما می‌بایست این نکته را مدنظر قرار داد، که تصویرگری این شاهکار ادبی در هنر فولکلور ایران نیز همواره از توفیقی خاص بهره‌مند بوده است. یکی از شیوه‌های هنر فولکلور ایران، در دوران معاصر نقاشی قهوه‌خانه‌ای است.. این سبک از نقاشی بر اساس باورهای ملی و دینی به دست هنرمندانی مکتب‌ندیده، در اواخر دوران قاجار و هم‌زمان با جنبش مشروطیت پدید آمد. ازاین‌رو مضمون غالب در این آثار برگرفته از داستان‌های حماسی *شاهنامه* فردوسی و همچنین مضامین مربوط به روایت‌های دینی (شیعی) است.

فرضیه‌ای که بنیان این پژوهش را شکل می‌دهد بر این اساس است که به نظر می‌رسد هنرمندان در تصویرگری این دو مضمون متمایز (مضمون ملی ـ حماسی و مضمون شیعی) از شیوهٔ واحدی پیروی کرده‌اند. برای مثال در میان نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای صحنهٔ نبرد رستم و سهراب که یکی از حزن‌انگیزترین و نمادین‌ترین داستان‌های *شاهنامه* است بارها دست‌مایهٔ نقش‌آفرینی این هنرمندان قرار گرفته است و این تکرار تا به آنجا پیش می‌رود که در بیشتر این نقاشی‌ها، صحنهٔ جان سپردن سهراب در آغوش رستم، که نقطهٔ اوج این تراژدی است با یک ترکیب‌بندی یکسان و همانند نقاشی شده است. از سوی دیگر در میان مضامین مذهبی و روایت‌های حادثهٔ عاشورا نیز، صحنهٔ جان سپردن حضرت علی‌اکبر در دامان امام حسین(ع) بارها با یک ترکیب‌بندی مشابه داستان رستم و سهراب به تصویر کشیده شده است. شباهت این نقاشی‌ها نه‌فقط در ترکیب‌بندی مشابه‌شان، بلکه در جزئیات صحنه و عناصر نمایش داده شده در قاب و حتی حالات چهره قهرمانان تصویر شده در اثر نیز، قابل ردیابی است. ازاین‌رو بر اساس شباهت‌های نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای در داستان رستم و سهراب و شهادت حضرت علی‌اکبر، آیا می‌توان گفت اسطوره ـ متن رستم و سهراب در کالبد حضرت علی‌اکبر و امام حسین استحاله یافته است؟

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد یکی از ویژگی‌های اسطوره ـ متن‌ها قابلیت ترجمهٔ آن‌ها به متون دیگر است. به‌بیان‌دیگر اسطوره ـ متن‌ها را می‌توان متن‌هایی زایا و شکوفا در نظر گرفت که متن‌هایی بسیاری از درون آن‌ها زاده می‌شوند و در تن و کالبدی دیگر ادامهٔ حیات می‌یابند. «اسطوره‌متن‌ها برای پر کردن خلأ و شکاف‌های جهان انسانی و به تبع آن فرهنگی است که شکل می‌گیرند، اگر متنی شکاف بزرگی را پر کرده و افق گسترده‌ای را پاسخ گوید، متن تأثیرگذارتری می‌شود« (نامورمطلق، ۱۳۹۷:

DOI: 10.22034/RPH.2023.556164.1015

۵۲۹). به نظر می‌رسد، آنچه نقاشان قهوه‌خانه‌ای را بر آن داشته تا داستان رستم و سهراب را با واقعهٔ شهادت حضرت علی‌اکبر همسان و هم‌ارز به تصویر درآوردند، پر کردن غم‌نامهٔ سوگواری برای فرزند بوده باشد. در *شاهنامه* فردوسی، پذیرش مرگ و سفر کردن به جهانی دیگر بسته به نوع مرگ و سن فرد متفاوت است. هر جا که از مرگ پادشاهی یا پهلوانی کهن‌سالی، سخن به میان می‌آید، کلام فردوسی آن‌گونه است که مرگ شخصیت به‌راحتی پذیرفته می‌شود. اما سوگ جوانان ایرانی آن‌چنان آزردگی و رنجشی در پی دارد که فردوسی خود پس از مرگ قهرمان جوان به سرایش غم‌نامه‌ای حزن‌انگیز می‌پردازد. تأثیر این فقدان در فرهنگ و هنر ایرانی تا به آن جاست که در الحان موسیقی نیز سایه انداخت و «برخی از الحان به‌نام آنان ساخته شد، چنان‌که لحن نوزدهم و بیستم از سی لحن باربد به ترتیب "کین ایرج" و "کین سیاوش" است» (وجدانی، ۱۳۷۶: ۶۰۶). تحقیق پیشِ رو در پیِ پاسخ به این پرسش است که چگونه اسطوره ـ متن رستم و سهراب در بطن هنر فولکلور و عامیانهٔ مردم ایران به شکلی نو و در قالب روایتی آیینی ـ مذهبی ادامهٔ حضور یافته است؟

پیشینهٔ تحقیق

در جست‌وجو میان کتب، مقالات و پایان‌نامه‌ها در باب موضوع نقاشی قهوه‌خانه، به نظر می‌رسد غالب متون نگاشته شده به روشی تاریخی ـ توصیفی انجام گرفته‌اند و نویسندگان تنها به بیان ویژگی‌های بصری یا نظم زیبایی‌شناسانهٔ آثار قهوه‌خانه یا شرح حال هنرمندان متعلق به این مکتب و یا زمینه‌های اجتماعی شکل‌گیری این سبک از نقاشی بسنده کرده‌اند. ازاین‌جهت ذکر این دسته از متون نگاشته شده به عنوان پیشینهٔ این پژوهش، در اینجا ضرورت چندانی ایجاب نمی‌کند. اما آن دسته از متن‌هایی که با رویکردی نظری و تحلیلی انجام گرفته‌اند، می‌توان به مقاله «خوانش دو اثر نقاشی قهوه‌خانه‌ای با موضوع مصیبت کربلا بر اساس نظریه شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی» اشاره کرد که در تابستان ۱۳۹۸ در نشریه ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی توسط ادهم ضرغام و الناز دستیاری به انتشار رسیده است. این مقاله به دنبال پاسخ به این پرسش است که نقاشان قهوه‌خانه‌ای چگونه متأثر از ضرورت‌های اجتماعی دست به خلق آثار زده‌اند؟ یافته‌های این تحقیق که با استفاده از رویکرد شمایل‌شناسی انجام گرفته، نشان می‌دهد که نقاشان قهوه‌خانه به‌صورت خودآگاه یا ناخودآگاه جنبه‌هایی از شرایط زمانهٔ خویش را در این آثار تجلی داده‌اند و بینش اجتماعی در نحوهٔ چیدمان و ترکیب مجالس پرده‌ها نقش اساسی ایفاء کرده است.

اما مطالعه‌ای که به‌طور مشخص با مبانی نظری تحقیق پیشِ رو، هم‌سو باشد، مقاله‌ای است با عنوان «بررسی جایگاه خیال و اسطوره در نقاشی قهوه‌خانه» که توسط نجیبه رحمانی و صفرعلی شعبانی خطیب نگاشته شده است و در شمارهٔ ۴۲ نشریه باغ نظر، در پاییز سال ۱۳۹۵ منتشر گردیده است. نتایج این تحقیق نشان می‌دهند که هنرمندان قهوه‌خانه‌ای با مدد گرفتن از نیروی تخیل و همچنین با یاری جستن از اسطوره‌پردازی به ترسیم هراس‌های شخصی (از ترس و مرگ) و ناخودآگاه ملت خود دست زده‌اند.

در میان مطالعاتی که با رویکرد ژیلبر دوران دست به خوانش آثار هنری زده‌اند. می‌توان به مقالهٔ «مطالعه دگردیسی بیان تخیل در پرده‌خوانی بر اساس آراء ژیلبر دوران، مطالعهٔ موردی تصویر بهشت و جهنم» نوشته هما قاسم‌پور و دیگران، منتشر شده در شمارهٔ ۷ نشریه رهپویهٔ هنر در سال ۱۳۹۹ اشاره کرد که نویسندگان ضمن مقایسهٔ دو شیوهٔ نقاشی قهوه‌خانه‌ای و نقالی، تخیل مخاطب را در این دو شیوه بر اساس آرای ژیلبردوران مورد تحلیل قرار داده‌اند. مقالهٔ علی عباسی با عنوان «طبقه‌بندی و کارکرد تخیل در سه تابلوی مجید مهرگان، رویکرد ژیلبر دوران» که در سال ۱۳۸۴ منتشر شده، آرای دوران را در ارتباط با نگارگری معاصر بازخوانی می‌کند. علی عباسی در مقالهٔ دیگری با عنوان «کارکرد تخیل نزد محمود فرشچیان» این خوانش را در ارتباط با آثار فرشچیان به کار می‌گیرد. از دیگر مقالات نگارش شده می‌توان به مقاله‌ای با عنوان«ترس از زمان نزد شخصیت‌های روایی محمود دولت‌آبادی، مورد مطالعه: جای خالی سلوچ» نوشته عبدالرسول شاکری و علی عباسی اشاره کرد که در سال ۱۳۸۷ در نشریه پژوهشنامه علوم انسانی منتشر گردیده است و نویسندگان با تکیه‌بر رویکرد دوران، ترس از زمان را در شخصیت‌های این رمان مورد بررسی قرار داده‌اند. مقالهٔ دیگر «از خیال عارفان تا تخیل ژیلبر دوران» نوشته نسیم کرامت و حسین فقیهی است که در سال ۱۳۹۷ در نشریهٔ ادبیات عرفانی به چاپ رسیده است و نویسندگان ضمن قیاس و تعریف دو واژه متشابه خیال و تخیل، به تأثیرپذیری جریان تخیل‌شناسی و نقد تخیلی معاصر غربی در اندیشه ژیلبر دوران پرداخته‌اند.

مبانی نظری تحقیق

انسان‌شناسی تخیل و منظومهٔ روزانه و شبانهٔ ژیلبر دوران[۲]

انسان‌شناسی تخیل به‌طور مشخص با نام ژیلبر دوران، نویسندهٔ کتاب «ساختارهای انسان‌شناسی تخیل» [۳] پیوند خورده است. ژیلبر دوران مطالعات خود را دربارهٔ کارکرد اجتماعی تخیل با نقد علوم انسانی و نقد افسون‌زدایی مدرن آغاز می‌کند. وی از استادش گاستون باشلار[۴]، فیلسوف و معرفت‌شناس فرانسوی آموخت که برای خوانش یک اثر هنری به جای به کار بستن یک روش نقد سنتی بسته، مسدود و خطی، می‌بایست شیوه‌ای باز، آزاد و چندوجهی را

به کار گیریم «تا نه‌تنها به کانون اسرار یک اثر پی ببریم، بلکه کلام بدیع آن را دریابیم و با اثر هم‌زیستی کنیم تا بدین ترتیب به شناختی کامل‌تر از آن دست یابیم» (Bachelard, 1998: 64). باشلار درک و شناخت آدمی را از جهان، درکی تخیلی می‌دانست و بر این نظر بود که تخیل همواره بر شناخت و کنش انسان متقدم است. از سوی دیگر وی معتقد بود که «خیال و حافظه و تفکر با یکدیگر همکاری می‌کنند. زیرا تصویر از خلال همکاری بین واقعی و غیرواقعی و با کمک تعامل آن دو آفریده شده است (Bachelard, 1988: 76). در واقع باشلار از نوعی معرفت‌شناسی غیر دکارتی دفاع می‌کرد و عقل و خیال را به منزلهٔ دو قطب زندگی روحی مطرح می‌کرد که دو حقیقت را از هم تفکیک کرده‌اند: «حقیقت شاعرانهٔ مبتنی بر خیال و حقیقت علمی مبتنی بر عقل» (شریعتی، ۱۳۸۸: ۸۸-۹۱) از دیدگاه باشلار «کار هنرمند، تخیل است و حتی تقلید وی از واقعیت نیز، به این دلیل که پیش‌تر آن را در عالم تخیل رؤیت کرده، از روح هنری برخوردار است. وی شاعر را هنرمندی می‌داند که با تخیل، تصاویر بدیع و آوردن آن‌ها در قالب کلام، خلاقِ زبان است» (باشلار، ۱۳۸۷: ۱۷-۲۲). وی بر این عقیده تأکید داشت که ازآنجاکه علم پوینده و زایا است، بنابراین حقیقت علمی نیز می‌بایست مدام با اکتشافات پیشین درگیر شوند تا از گزند تعصبات در امان بمانند، اما حقیقت شاعرانه که منشأ آن خیال است همواره جاویدان می‌ماند. در نهایت در میان حقیقت علمی که ابزار آن منطق است و حقیقت شاعرانه که دست‌مایهٔ آن خیال است، هیچ دیالکتیکی برقرار نمی‌شود.

باشلار برای تمایز میان داده‌های عقلانی و تجربی و داده‌هایی که بر پایهٔ باورها و علایق استوار شده است به موضوع تخیل پرداخت. وی معتقد بود که «تخیل نیروی شکل دادن به واقعیت نیست؛ نیروی شکل دادن به تصاویری است که از واقعیت گذر می‌کنند، یعنی تصاویری که واقعیت را می‌سازند» (Bachelard, 1998: 23). باشلار محتوای تخیل را در دو دسته طبقه‌بندی می‌کند: تخیل با منشأ صوری که به تخیل سطح و ویژگی‌های آن چون رنگ و شکل مربوط است و دوم تخیلی با منشأ مادی که محتوایی است که عموماً با عمق و درون در ارتباط است. در واقع تخیل مادی به اثر هنری، جوهر و هستی می‌بخشد و تخیل شکلی با امر زیبایی‌شناسانهٔ اثر هنری در پیوند است. باشلار در متن به جست‌وجوی «تبلور تصاویر ناخودآگاه روانی است که رابطهٔ خیال با عناصر چهارگانه، آن‌ها را مشخص کرده است» (خطاط، ۱۳۸۷: ۱۱۰-۱۱۱). در واقع تخیلی که باشلار از آن صحبت می‌کند در قالب چهار عنصر اصلی، یعنی آب، آتش، باد و خاک استوار است. به نظر می‌رسد که همین تقسیم‌بندی بعدها منشأ شکل‌گیری دو نظام تخیلی اصلی ژیلبر دوران، یعنی نظام‌های روزانه و شبانه قرار گرفته است.

بدین ترتیب ژیلبر دوران فلسفه و روش باشلار را نقطهٔ آغاز نظریات خود در مطالعهٔ تخیل قرار داد و کوشید راهی را که باشلار آغاز کرده بود به انتها برساند. اما نظام فکری باشلار در دسته‌بندی تخیلات از نظر وی ناکافی بود؛ زیرا اعتقاد داشت که «چهار عنصر فیزیکی، واقعیت مادی ادراک شدهٔ انسان را به‌طور کامل نشان نمی‌دهند. ادراک و تخیل انسان بسیار غنی‌تر از مجموع عناصری است که فیزیک ارسطویی در نظر گرفته است (عباسی، ۱۳۹۰: ۳۸-۴۱). ژیلبر دوران در «انسان‌شناسی تخیل» کوشید تا امکان این قرائت تفهیمی از امر واقعی و رمزگشایی ناتمام از سازندهٔ واقعیت را فراهم سازد. «انسان از نظر دوران همان انسان قدیمی با همان نیازها و رؤیاهاست. تنها ابزارهایش عوض شده است... در کنار این شاخص انسانیت که همان ابزارسازی است انسان کاری می‌کند که هیچ حیوان دیگری انجام نمی‌دهد. او اسطوره می‌سازد. دنیای مدرن خصلت ابزارسازی انسان را دربر گرفت، اما با اسطوره‌سازی‌اش مبارزه کرد و این طرحی بود که در مدرنیته تحقق یافت و به گم شدن سرمشق و از دست رفتن جهت انجامید» (شریعتی، ۱۳۸۸: ۱۷-۱۸) برای دوران «اسطوره در نهایت چیزی جز بیان مسائل، راه‌حل‌ها و امیدهایی نیست که تخیل بنیادین انسانی فرا می‌افکند» (Durand, 1987: 27). دستگاه نظری دوران بر سه محور انسان‌شناسی، تخیل و اسطوره‌شناسی استوار گردیده است. وی بر این عقیده است که برخلاف نظریات معاصر در باب هنر که اثر هنری را صرفاً بازتاب انگیزه‌های درونی (نظریات روانکاوی) یا برساختهٔ ساختارهای بیرونی (نظریات جامعه‌شناختی) می‌دانند، «خلق اثر هنری می‌تواند بازتاب تخیلات ناب هنری آفرینش‌گر باشد. این تخیل می‌تواند از ناخودآگاه جمعی سرچشمه گرفته و بر کهن‌الگوها استوار باشد». (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۶۷-۶۸) بنابراین در روش دوران دو عنصر تخیل و اسطوره نقش مهمی ایفا می‌کنند. دوران معتقد است قبل از خوانش هر اثر هنری ابتدا باید به شناخت اسطوره‌ای آن پرداخت. اما اسطوره‌ای که دوران از آن نام می‌برد، نمادهای فرهنگی، باروهای عامیانه و حتی اسطورهٔ فردی را نیز در خود جای می‌دهد. وی در تعریف اسطوره چنین عنوان می‌کند : «درک ما از اسطوره، سیستمی حرکتی[۵] از نمادها[۶]، از کهن‌الگوها[۷] و محرکه[۸] هاست. سیستمی حرکتی که تحت جنبش محرکه‌ها تلاش می‌کند به روایت[۹] تبدیل شود. این اسطوره از پیش، طرحی اولیه از عقل‌گرایی است، زیرا از جریان گفتمان[۱۰] سود می‌برد، که در آن نمادها به کلمات و کهن‌الگوها به اندیشه[۱۱] تبدیل شده‌اند» (Durand, 1996: 470). بنابراین در نظام فکری‌ای که وی تبیین و پایه‌ریزی می‌کند اسطوره متشکل از سه عنصر اصلی «محرکه‌ها، کهن‌الگوها و نمادها» است و این سه عنصر خلق‌کننده و بنیان اصلی آثار ادبی و هنری را تشکیل می‌دهند.

محرکه‌ها در این تعریف نیروهای نامحسوسی هستند که به

DOI: 10.22034/RPH.2023.556164.1015

چشم نمی‌آیند و برای دیده شدن از سمبل‌ها و نشانه‌ها استفاده می‌کنند. و خود شامل سه دسته محرکه‌های جداکننده و عمودی، محرکه‌های پایین‌رونده یا داخل‌شونده و محرکه‌های آهنگ‌دار هستند. اما نکتهٔ حائز اهمیت در این بین، این است که تعداد نمادها بی‌شمار است و از هر فرهنگی به فرهنگ دیگر متغیر است. اما کهن‌الگوها در تعریف دوران، عوامل ثابتی هستند که برخلاف محرکه‌ها، کارکرد مفهومی خود را همیشه و در همهٔ فرهنگ‌ها و زمان‌ها حفظ کرده‌اند. برای مثال «کهن‌الگوی نورانی، رئیس، قلهٔ کوه» همیشه به محرک عروج و «کهن‌الگوی شمشیر تیز» همیشه به محرک‌های جداکننده مرتبط است.و در این میان کهن‌الگوها و نمادها ارتباط ظریفی وجود دارد که بنا بر حوادث تاریخی و جغرافیایی، کهن‌الگو به نماد تنزل پیدا کرده است. یعنی در واقع نمادها کاملاً برعکس محرکه‌ها و به عنوان شکل تغییریافته کهن‌الگوها شناخته می‌شوند ولی برخلاف آن، دارای مفاهیم متغیری هستند که با توجه به شرایط فرهنگی، زمانی و مکانی تعریف می‌شوند. دوران در کنار این سه مؤلفه به دنبال واسطه‌ای بین آن‌ها حول محور تخیل و اصل زیربنای تفکر خود بود که به عبارت «زمان» دست یافت.

دوران به این نتیجه رسید که این سیستم پیچیدهٔ حرکتی که تحت عنوان اسطوره وجود دارد، تنها به یک منظور شکل می‌گیرد و آن مبارزه با «زمان» است. در واقع هدف غایی انسان از خلق اسطوره‌ها، رام کردن زمان و رسیدن به جاودانگی و فناناپذیری بوده است. اسطوره واکنشی دفاعی از طرف انسان برای مقابله با مفهوم مرگ بوده است. هراس از مرگ در تمام فرهنگ‌های باستانی، به وسیلهٔ روایت‌های اسطوره‌ای و نظامی از محرکه‌ها، کهن‌الگوها و نمادها به تصویر کشیده شده است ژیلبر دوران در اکثر نوشته‌هایش اسطوره را «دارویی بر علیه زمان و مرگ می‌پندارد؛ زیرا اسطوره آغاز مجدد و همیشگی اصول تکوین عالم است» (عباسی، ۱۳۸۰: ۸۱). ازاین‌رو تمام تخیلاتی که اسطوره و روایت اسطوره‌ای را شکل داده‌اند با مفهوم زمان مرتبط هستند. «دوران با این فرض که زمان در تاروپود انسان نفوذ کرده دارد، تلاش کرد در آثار خود، تأثیر زمان را بر ذهن و آگاهی انسان مشخص کند» (عباسی، ۱۳۸۷: ۱۱۹). و در نهایت او توانست منظومهٔ روزانه و شبانهٔ خود را بر اساس مفهوم زمان و مقابله با مرگ، پایه‌ریزی کند.

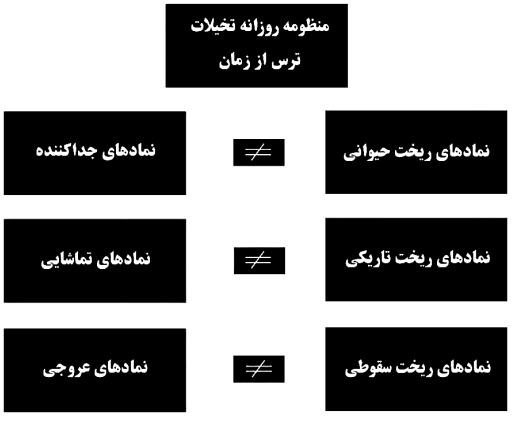
منظومهٔ روزانه تخیل، منظومه‌ای تضادی و قهرمانانه است و به منظور فتح، پیروزی و عبور کردن از موانع و حدود در نظر گرفته شده است. این منظومه به دو بخش بزرگ به نام‌های منظومهٔ روزانهٔ تخیل با ارزش‌گذاری‌های منفی یا صورت‌های زمانی و منظومهٔ روزانه تخیل با ارزش‌گذاری مثبت تقسیم می‌شود. گروه اول تخیلاتی را شامل می‌شود که ترس از مرگ و ترس از زمان را نمایندگی می‌کنند و گروه دوم تخیلاتی را شامل می‌شود که بیانگر کنترل زمان است. ازاین‌رو مسئلهٔ تأثیرگذار در این بین زمان است و گذر زمان که موجب نزدیک شدن انسان به مرگ می‌شود که خود به‌وجودآورنده ترس است. «این ترس، ترس از مرگ یا به عبارتی ترس از گذر زمان است. در مقابل این ترس ذهن به صورت خودکار عملی جبرانی انجام می‌دهد تا بتواند راه حل یا دارویی برای این ترس و اضطراب پیدا کند. این عمل جبرانی خود را به وسیلهٔ تصاویر تخیلی نشان می‌دهد و این تصاویر همانند نمادها یا تصاویر با ارزش‌گذاری مثبت در ذهن انسان است. در این صورت زمان تحت کنترل انسان قرار می‌گیرد» (عباسی، ۱۳۹۰: ۸۳). نمادهای با ارزش‌گذاری منفی یا صورت‌های زمانی خود به سه دسته تقسیم می‌شوند: نمادهای ریخت حیوانی، نمادهای ریخت تاریکی و نمادهای ریخت سقوط. در نمادهای ریخت حیوانی دو جنبهٔ اصلی از زمان معرفی می‌شود: نخست گذر زمان و دوم، نابود کردنِ همه‌چیز از طریق گذر زمان. دوران، در کتاب ساختارهای انسان‌شناسانهٔ تخیل عنوان می‌کند که «برای کودک و همچنین خود حیوان، نگرانی از طریق جنبش سریع و نامنظم ایجاد می‌شود» (Durand, 1992: 75). نمادهای ریخت حیوانی شامل درون‌مایهٔ آشوبناک و دربردارندهٔ تصاویر حیوانات یا خصوصیات خاص حیوانی همچون درنده بودن است.گروه دوم نمادهای ریخت تاریکی هستند که «تحت سلطهٔ نمادهای ماه، تاریکی و زنانگی‌اند و با تصاویری همچون خون، ناپاکی، کورشدگی، آب سیاه نشان داده می‌شوند» (عباسی، ۱۳۹۰: ۸۴). و در آخر نمادهای ریخت سقوطی قرار دارند که مربوط به مفهوم گناه و سقوط هستند و نه‌فقط تصاویر سقوط را نشان می‌دهند بلکه «سرگیجه، (حس) سنگینی یا له‌شدگی را هم به نمایش می‌گذارند» (Durand, 1992: 124).

نمادهای با ارزش‌گذاری مثبت یا صورت‌های زمانی یا نمادگرایی قرینه‌ای، دومین گروه از تصاویر منظومهٔ روزانه هستند و در مقابل تمام تصاویر ترس از زمان که به صورت منفی ارزش‌گذاری شده است قرار می‌گیرند. این نمادها فرار از زمان یا پیروزی بر سرنوشت و مرگ را نشان می‌دهد و شامل نمادهای عروجی، نمادهای تماشایی و نمادهای جداکننده است.«نمادهای عروجی که به نشانه‌های مربوط به پیروزی، فتح، تعالی و عروج مرتبط است و با نمادهایی نظیر پرنده، فرشته، مرد غول‌آسا نمایش داده می‌شود. دوم نمادهای تماشایی شامل نور و اندام‌های نور، خورشید، کلام الهی، مسیح نشان داده می‌شود. و سوم نمادهای جداکننده که بیان‌کنندهٔ قدرت، پاکی و پیروزی‌اند. مانند شمشیر بُرّان و عصای سلطنتی» (عباسی، ۱۳۹۰: ۸۵).

تمام نمادهایی که در منظومهٔ روزانه وجود دارد در منظومهٔ شبانه با تکیه‌بر تخیل نویسنده و به شکل تعدیل‌شده تکرار می‌شوند و هنرمند علاوه بر بیان ترس خود به دنبال راهی برای تعدیل آن

است. ازاین‌رو در این منظومه شاهد اعمالی چون بلعیده‌شدن به‌جای دریدن، پایین آمدن آرام و کنترل‌شده به‌جای سقوط‌کردن و حیوانات اهلی به‌جای حیوانات وحشی و تصویر تلطیف شده و رمانتیک از شب هستیم. در منظومهٔ شبانه می‌آموزیم که با نادیده‌گرفتن ترس، زمان را به کنترل خود درآوریم. منظومهٔ شبانه منظومه‌ای غیرمنطقی است. دوران بعد از تعریف منظومه‌ها برای هرکدام از آن‌ها ساختارهایی در نظر می‌گیرد و ضمن نام‌گذاری ساختارها در سه دستهٔ ساختارهای قهرمانی، ساختارهای آنتی‌فر از یک یا تناقضی و ساختار ترکیبی یا دراماتیک، دستهٔ اول را در گروه منظومه روزانهٔ تخیل و دو دستهٔ دیگر را جزء منظومهٔ شبانهٔ تخیل طبقه‌بندی می‌نماید. از نظر ژیلبر دوران ساختارهای قهرمانی به کمک عکس‌العمل‌های مسلط وضعیتی یا رفتاری هدایت می‌شوند. «ازیک‌طرف این ساختارها بسیار شبیه بیماری روانی اسکیزوفرنی هستند و از طرفی دیگر این ساختارها تماماً نبردی علیه زمان و مرگ به نمایش می‌گذارند» (عباسی، ۱۳۹۰: ۹۷).

در ساختارهای ترکیبی یا دراماتیک تصویر بر اساس نمادهای چرخه‌ای و نمادهای ریتم دار شکل‌گرفته و دوران از آن به عنوان جمع اضداد یاد می‌کند مانند چرخهٔ فصل‌ها در طبیعت. در ساختار اسرارآمیز زمان به شکل تناقضی نفی می‌شود. «تصاویر مربوط به این ساختار تماماً دور افعالی می‌چرخند که مشخص‌کنندهٔ عمل شبیه‌سازی (به معنی تغییر شکل به منظور رسیدن به جوهره اصلی خود)، عمل ادغام کننده و عمل متحد کننده باشند. این نوع تصاویر نمادهای خلوتگاه درونی را در ذهن زنده می‌کند. نمادهای خلوتگاه درونی عبارت‌اند از: خانه، جام، پیاله و جوهر هر چیز. اعمال پایین رفتن، فرورفتن، غوطه‌ورشدن و... نمادهای مادی هستند» (عباسی، ۱۳۹۰: ۱۰۶).



نمودار ۱. نمودار منظومهٔ روزانهٔ تخیلات (عباسی، ۱۳۹۰: ۸۷)

روش تحقیق

با توجه به چارچوب نظری مطرح شده، روش تحقیق مورد استفاده این تحقیق، توصیفی ـ تحلیلی خواهد بود. گردآوری داده‌ها در اینجا سود بردن از منابع کتابخانه‌ای و تحلیل آن‌ها بر مبنای نظریهٔ ژیلبر دوران است. در اینجا شش اثر با موضوع کشته شدن سهراب و شش اثر دیگر با مضمون شهادت حضرت علی‌اکبر(ع) و درمجموع دوازده اثر نقاشی به شیوه نقاشی قهوه‌خانه‌ای، برای بررسی انتخاب گردیده است. شاخص اصلی انتخاب آثار ابتدا بر مبنای مضامینی که سوژهٔ مورد بحث این مقاله یعنی دو مضمون کشته شدن سهراب و شهادت حضرت علی‌اکبر بوده‌اند، انجام گرفت و در مرحلهٔ بعد کوشش شد تا این گزینش در میان آثار نقاشان نامدار مکتب نقاشی قهوه‌خانه‌ای یعنی نقاشانی چون: حسین قوللر آغاسی، حسن اسماعیل‌زاده، جواد بلوکی‌فر انجام گیرد. می‌بایست عنوان کرد که ازآنجاکه این شیوه از نقاشی مربوط به فرهنگ عامیانه و در دستهٔ هنرهای فولکلور قرار می‌گیرد، بعضی از آثار برگزیده شده بدون درج نام هنرمند بوده و در منابع با عنوان بدون رقم، ثبت شده است. در نقاشی‌های با مضمون شهادت حضرت علی‌اکبر(ع) نیز باید این نکته را یادآور شویم که تصاویر ۸، ۱۱ و ۱۲ بخش‌هایی از سه اثر بزرگ با موضوع واقعهٔ عاشورا هستند و نگارندگان جزئیاتی از تصویر کلی را که به موضوع شهادت حضرت علی‌اکبر(ع) اختصاص داشته، مورد تحلیل قرار داده‌اند.

تجسم قوهٔ خیال در نقاشی قهوه‌خانه‌ای

نقاشی قهوه‌خانه‌ای یکی از شناخته‌شده‌ترین انواع نقاشی ایرانی در شاخهٔ هنر عامیانه ایرانی محسوب می‌گردد که در برخی منابع با نام‌های دیگری همچون خیالی‌نگاری از آن یاد شده است. زیرا مبحث مهم در شکل‌گیری این هنر پیش از هرچیز بهره‌گیری از عنصر تخیل است. همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد مضامین این نقاشی‌ها در دو شاخهٔ نقاشی‌های ملّی (روایت داستان‌های *شاهنامه*) و نقاشی‌های مذهبی (روایت واقعهٔ عاشورا) قابل بخش‌بندی است. ویژگی مهم این آثار در درجهٔ نخست آن است که این نوع نقاشی بر مبنای روایت شکل گرفته است و نقاش با ابداع ترفندهایی خاص توانسته است یک یا چند داستان را در یک تابلو روایت کند. استفاده از پرسپکتیو خاص مقامی برای اهمیت بخشیدن به قهرمان تصویر و نوشتن نام اشخاص در کنار تصویرشان هم یکی دیگر از ترفندهای نقاش در این‌گونه نقاشی روایی است. همچنین نقاش قهوه‌خانه‌ای هیچ‌گاه در قید تناسبات طبیعی و واقع‌نمایی نیست؛ و از طبیعت‌گرایی پرهیز می‌کند تا بتواند آنچه در خیال خود دارد، شکل دهد و بر پرده، نقاشی کند. همچنین رنگ در این نقاشی‌ها غالباً به‌صورت نمادین استفاده می‌شود. «این نقاشی نمایانگر آمال و علایق ملّی و عقاید مذهبی

DOI: 10.22034/RPH.2023.556164.1015

و روح فرهنگ خاص لایه‌های میانی جامعهٔ شهری آن دوران بود» (پاکباز، ۱۳۸۸: ۵۸۷).

درون‌مایهٔ اصلی و هستهٔ مرکزی این روایت‌های به تصویر کشیده شده، نمایش جدال دائمی میان نیروهای خیر و شر است که هنرمند با بهره‌گیری از مؤلفه‌هایی نمادین و انتصاب این نمادها به شخصیت‌های موجود در تصویر آن‌ها را در معرض دید مخاطب قرار می‌دهد. نقاش با جانب‌داری از «نیروهای خیر و با اختصاص دادن بهترین و بیشترین فضا در گسترهٔ ترکیب‌بندی به قهرمان واقعه، عیان می‌شود. شخصیت نیک و اصلی خیر، همواره بزرگ‌تر از شخصیت‌های فرعی و شخصیت‌های شر، کوچک‌تر و بدهیبت‌تر ترسیم می‌شوند» (محمودی، ۱۳۸۷: ۱۷). مبارزهٔ خیر با شر را می‌توان به تعبیر دوران، همان هراسی در نظر آورد که انسان از گذر زمان و فرا رسیدن مرگ، آن را تجربه می‌کند. این جهان دوقطبی در واقع بازگوکنندهٔ اسطورهٔ آغازین است ـ اسطوره‌ای که همواره از پیروزی روشنی بر تاریکی سخن می‌گوید ـ ازاین‌رو آنچه نقاش به تصویر می‌کشد نیز باید تداوم‌دهندهٔ همین اشتیاق انسان به شکست‌ناپذیری نیروی خیر باشد. این نقاشی‌ها انباشته از کهن‌الگوها و محرکه‌هایی هستند که در دستگاه نظری دوران قابل تبیین است. تقابلی که در اندیشهٔ دوران بر اساس ترس از زمان پیش‌رونده به‌سوی مرگ شکل گرفته، و نقاشان قهوه‌خانه‌ای این هراس را در فرم و صور نمادهای مشترک بصری هم در مضامین ملی و هم در موضوعات مذهبی به تصویر کشیده‌اند. نقاش خیالی‌ساز از آنجاکه در خیال خود به قهرمان اثر خود اهمیت ویژه‌ای می‌دهد با کنار گذاشتن واقعیت، چهرهٔ قهرمانان خود را همواره در کیفیتی ایدئال و آرمانی نقش می‌زند. «از دیدگاه روان‌شناختی، قهرمان تجلی نمادینِ روانِ کاملی است که ماهیتی فراخ‌تر و غنی‌تر از آن چیزی را دارد که "من" فاقد آن است» (Henderson, 1968: 101). از این‌رو قهرمانان اثر او هیچ‌گاه وامانده یا محزون نیستند. آن‌ها صلابت و قدرت خود را حتی در صحنه‌های غم‌انگیز و طاقت‌فرسای داستان هم حفظ می‌کنند. بدون تردید نقاش، احساساتی نظیر غم و اندوه یا رنج و وحشت را در پیکر قهرمانانش شایسته نمی‌داند. او آن‌ها را آن‌گونه که سزاوار یک وجود ماورایی است، به ما می‌نمایاند. ساده‌انگاری خواهد بود که بیاندیشیم نقاش به دلیل ضعف ادراکی از موضوع، اثرش را چنین ترسیم نموده، او نیز مانند هر انسان دیگری بر اساس تجربیات خویش این را درک خواهد کرد، اما لاجرم در جهان‌بینی او، رستم همیشه رستم است و قابل مقایسه با انسان‌های عادی نیست.

امتداد پارادایم ایرانی در نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای (استحالهٔ روایت رستم و سهراب در کالبد امام حسین(ع) و حضرت علی‌اکبر)

اکنون با توجه به شرحی که بیان شد به پرسش اصلی این تحقیق بازمی‌گردیم. در میان نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای دو مضمون کشته شدن سهراب به دست رستم و به شهادت رسیدن حضرت علی‌اکبر(ع) در آغوش امام حسین(ع) موضوعاتی محبوب و پرتکرار هستند. اما شگفت آن‌که، اگرچه این دو داستان در دو گفتمان یا دو پارادایم متفاوت روایت شده‌اند و هرکدام نمایندهٔ جهان‌بینی متمایز و دیدگاه فکری در اندیشیدن به جهان‌اند، اما به نظر می‌رسد هنرمندان در به تصویر کشیدن این دو واقعه، طرح‌واره و الگوی مشابه و مشترکی را دنبال کرده‌اند. در این مجال تلاش می‌کنیم با بررسی‌های فرمی و ساختاری آثار و همچنین با مطالعهٔ نمادهای به کار رفته در آن‌ها نشان دهیم، چگونه در بازنمایی هر دو داستان سرمشق واحدی رعایت گردیده است.

با به‌کارگیری متدولوژی ژیلبر دوران و دقت در تصاویر در هر دو گروه از آثار (دو مضمون کشته شدن سهراب و شهادت حضرت علی‌اکبر) می‌توان ابتدا سه نماد اصلی ریخت حیوانی، ریخت تاریکی و ریخت سقوطی با ارزش‌گذاری منفی و سپس حضور سه نماد دیگر با ارزش‌گذاری‌های مثبت شامل نمادهای عروجی، نمادهای تماشایی و نمادهای جداکننده را در این آثار توصیف و تحلیل نمود. (جداول ۱ و ۲).

در تمامی این تصاویر پدر ـ رستم و امام حسین(ع) ـ نشسته به حالت عمود، درحالی‌که سر فرزندِ در حال احتضارِ خویش را در آغوش گرفته، به تصویر کشیده شده است. این حالت عمودی نشستن پدر، به منظومهٔ روزانه با ارزش‌گذاری مثبت تعلق دارد و در گروه نمادهای عروجی قابل طبقه‌بندی است. این فیگور به حالت عمود نشسته به مراحل صعود، تعالی، اوج‌گیری و بالا رفتن قهرمان اشاره دارد. مرد غول‌آسا، رویین‌تن، فرشته، یا نمادهایی که به نور و اندام‌های نور مرتبط هستند نیز از دیگر کهن‌الگوهای مثبت هستند که در گروه نمادهای مثبت و در دستهٔ نمادهای عروجی و نمادهای تماشایی شناخته می‌شوند. در این تصاویر نیز، قهرمان با پیکر غول‌آسا و رویین‌تن رستم و پیکر متبرک با هالهٔ نورانی امام حسین(ع) قابل شناسایی است.

از دیگر نمادها با ارزش‌گذاری مثبت در این تصاویر می‌توان به چهرهٔ آرام سهراب و حضرت علی‌اکبر(ع) اشاره کرد که در دستهٔ نمادهای عروجی قرار می‌گیرند. اگر برافروختگی، خشم، استیصال، سرگیجه، سنگینی یا له‌شدگی در دستهٔ نمادهای سقوطی با ارزش‌گذاری منفی قرار دارند. چشمان آرام، بدون درد و بدن آسودهٔ سهراب و علی‌اکبر نیز گویای بزرگی، بالا رفتن و بلندمرتبگی روح آنان است، این جوانان محتضر در کام مرگ با چهره‌هایی که نشانی از درد یا ترس در آن‌ها هویدا نیست در دامان پدران‌شان، آرام جای گرفته‌اند. آنان هیچ هراس یا غمی از مرگ در دل ندارند. در واقع نقاش می‌کوشد چهرهٔ آنان را در نهایت آرامش و در نهایت آرامش، متانت و وقار به تصویر کشد. چراکه در این مرگ، نوعی جاودانگی و نامیرایی و تداوم نیروی خیر نهفته است.همچنین حالت دیگری

از این نماد عروجی را می‌توان در شمشیر به حالت عمود ایستاده در دستان حضرت امام حسین(ع) مشاهده کرد. به‌طورکلی شمشیر و سلاح در دستان قهرمان بازگوکننده و نماد قدرت، پاکی و ایستادگی در برابر نیروهای شر است. شمشیر، خنجر، چاقو که در متدولوژی دوران جزء نمادهای روزانه با ارزش‌گذاری مثبت تقسیم‌بندی شده است، این توانایی را دارد تا پاکی را از پلیدی متمایز و جدا کند. شمشیر یا هر سلاحی در دستان قهرمان می‌تواند همه‌چیز را به دونیم تقسیم کند و با یک ضربهٔ خود، خوبی را از بدی جدا کنند. این رهاسازی یا «خلوص همیشه به سمت جدایی تمایل دارد و تمام تلاش‌اش برای کاتارسیس یا تصفیه است» (Durand, 1992: 166). این شمشیر می‌تواند اهریمن را نابود کند. از این‌رو می‌توان گفت فیگور عمود نشستهٔ قهرمان یا شمشیر با حالت عمود قرار گرفته در دستان او، همگی نشان از اعتلای و برتری قهرمان نسبت به نیروهای شر است. در واقع این‌طور به نظر می‌رسد که در نظام نمادین اسطوره‌ای، پروسهٔ ذهنی تعالی و عروج روح قهرمان که با کهن‌الگوهای برافراشتگی، ایستادگی، صعود به سمت آسمان و اوج گرفتن همراه هستند، با افزودن کهن‌الگوهای جداسازی و پاک‌شدگی، جایگاه قوی‌تر و مستحکم‌تر می‌یابند.

از دیگر نمادها با ارزش‌گذاری مثبت که در هر دو گروه از تصاویر مورد استفاده قرار گرفته است کهن‌الگوی آسمان و وجود درختان برافراشته است که به عنوان محرک روشنایی و عروج را معرفی می‌شود. از طرفی آن‌طور که در روایات شیعی آمده است واقعهٔ عاشورا در صحرایی خشک به نام کربلا اتفاق افتاده است. در این مکان بی‌آب و بیابانی احتمال روییدن درختانی سبز آن‌چنان‌که در نقاشی‌ها می‌بینیم، ناممکن می‌نماید. اما نقاش خیالی‌ساز با دست یازیدن به کهن‌الگوها، درخت را که نمادی از استقامت، رویش، طراوت، عروج و بالا رفتن است در کنار قهرمان خود ترسیم می‌کند. از دیدگاه روانشناسی یونگ «گیاهان نمایندهٔ سمبلیک رشد و زندگی روانی‌اند که با زندگی غریزی متفاوت است». (یونگ، ۱۳۸۳: ۲۳۶). در واقع نقاش اهمیتی نمی‌دهد که بیابان کربلا صحرایی خشک و نابارور بوده است. او به احترام حضور قهرمانش آنجا را حاصلخیز و سرسبز نشان می‌دهد.

از دیگر مؤلفه‌ها با ارزش‌گذاری مثبت که به شباهت نمادین تصاویر می‌افزاید، حضور خورشید نه عنوان یک ابژه، بلکه به مثابه سوژه‌ای تأثیرگذار در هر دو روایت است. در تقسیم‌بندی دوران، خورشید در دستهٔ نمادهای تماشایی جای دارد. همان‌طور که می‌دانیم مهر یا میترا یکی از خدایان باستانی «هندوایرانی»، پیش از روزگار زرتشت است و نماد آن خورشید است. در اوستا به‌ویژه در یشت دهم که مخصوص میتراست، «میترا و خورشید بسیار به هم نزدیک‌اند و خورشید از ایزدان یاورِ مهر، معرفی شده است. در نگاره‌های متعددی که از معابد مهری به‌دست آمده، قرابت و نزدیکی میترا و خورشید نمایان است» (باقری، ۱۳۸۵: ۱۵۲). خورشید در آیین مهرپرستی ایرانی، نماد و سمبل مهر است و در اوستا پیکر اهورامزدا به خورشید همانند شده است. (اوستا، ۱۳۷۴: ۲۳۱: ۱؛ یشت‌ها، ۱۳۷۷: ۳۰۴: ۱). در متدولوژی دوران نیز «خورشید چشم خدا محسوب می‌شود. خورشید، سوره، میترا و وارونا است. برای ایرانیان خورشید چشم اهورامزدا است» (Durand, 1992: 148).

شاهنامه یکی از وسیع‌ترین عرصه‌هایی است که خورشید در آن حضور دارد. فردوسی به خورشید همچون یادمانی عزیز که همواره با تفکر و سرنوشت مردم ایران همراه بوده است می‌نگرد. در دوآلیسم (dualism) ایرانی، در یک قطب اهورامزدا (نور) و در قطب دیگر ظلمت (اهریمن) وجود دارد. در واقع «خورشید به مثابه یک سوشیانت و یک ناجی پابه‌پای زندگی ایرانی آمده است. (شفق، ۱۳۷۲: ۳۳۳). در ابیاتی که شرح کشته شدن سهراب را می‌دهد. پس‌ازآن که فرزند هویت خویش را برای پدر فاش می‌کند، فردوسی به حضور پررنگ خورشید اشاره می‌کند:

چو بگشاد خفتان و آن مهره دید...همه جامه پهلوی بردرید/
همی گفت کای کشته بر دست من...دلیر و ستوده به هر انجمن/
همی ریخت خون و همی کند موی...سرش پر ز خاک و پر از آب روی /بدو گفت سهراب کین بتریست...به آب دو دیده نباید گریست/ از این خویشتن کشتن اکنون چه سود؟...چنین رفت و این بودنی کار بود/چو خورشید تابان ز گنبد بگشت...تهمتن نیامد به لشکر ز دشت (*شاهنامه* فردوسی، دفتر دوم، ۱۳۶۹: ۱۸۷).

از سوی دیگر در روایات شهادت حضرت علی‌اکبر(ع) نیز به‌واسطهٔ این‌که واقعه در ساعات ظهر روز می‌گذرد، خورشید با گرمای آتشین خود حضوری پرقدرت دارد. در کتاب تاریخ طبری که از جمله متونی است که روایتی تاریخی به واقعهٔ عاشورا دارد و مورخ سعی کرده بدون در نظر گرفتن تعصبات مذهبی تنها به شرح حادثه بپردازد، به حضور خورشید در آسمان و نمازخواندن امام حسین زیر خورشید در ظهر عاشورا اشاره شده است (تاریخ طبری، جلد۷: ۳۰۴۶). در روایات سمبلیک از این واقعه نیز، برای مثال در سوگ‌نامه‌ها و مرثیه‌های محتشم کاشانی از واقعهٔ عاشورا می‌توان حضور خورشید را به مثابه عیان‌کنندهٔ حقیقت، مشاهده نمود.

خورشید آسمان و زمین نور مشرقین... پروردهٔ کنار رسول خدا، حسین. (محتشم کاشانی). منبع (صدری، ۱۳۷۶: ۱۱۲).

روزی که شد به نیزه سر آن بزرگوار...خورشید سر برهنه برآمد ز کوهسار منبع (صدری، ۱۳۷۶: ۱۱۴)

در اینجا خورشید به‌عنوان نمایندهٔ نور و پاکی و حقیقت است که با ظلمت و ناراستی، در نبرد است. خورشید تجسم روشنی و درستی است که پس از شهادت امام حسین، بدون پوشش و معجر در آسمان ظاهر می‌شود تا با پرتوی نورانی‌اش حقیقت را بر آدمیان نمایان سازد.

DOI: 10.22034/RPH.2023.556164.1015

در اینجا خورشید نه به عنوان یک ابژهٔ ناچیز بلکه به مثابه شخصیتی مستقل و به عنوان یکی از نمادهای نشان‌دهندهٔ حقیقت و ناظر بر ماجرا، حضوری قاطع دارد[۱۲]. به‌علاوه در یکی از آثار (تصویر ۱۰) شاهد به تصویر کشیدن این سوژهٔ مستقل و چشمان او هستیم. چشم از عناصر تماشایی است. چشم عنصر اصلی دیدن است. «انتقال تدریجی از هاله درخشان نور به چشم، پدیده‌ای طبیعی است؛ زیرا چشم از اندام بینایی است و مستقیماً با نور مرتبط است. درهرصورت، چشم خواه تماشا کند، خواه بسته باشد، همیشه با تعالی همراه است و این در تمام اساطیر جهانی و روانکاوی به صورت یکسان دیده می‌شود» (Durand, 1992: 167).

از گروه منظومهٔ روزانه با ارزش‌گذاری منفی می‌توان به نمادهای ریخت حیوانی و حضور پررنگ اسب در تمامی تصاویر اشاره کرد. اسب، تن‌پوش پوست حیوان بر تن رستم و سَرِ شیر یا ببر بر بازوان او، گرز و کلاه‌خود با سر حیوان شاخ‌دار، پرهای روی کلاه‌خود یا پری که متصل به پیشانی حضرت علی‌اکبر است، حرکت ناآرام اسب‌ها همگی جزء نمادهای ریخت حیوانی طبقه‌بندی می‌شوند. حالت ناآرام اسب‌ها، خروش، شیهه کشیدن و رو به آسمان متمایل شدن آن‌ها که شکلی از پریشان‌حالی، آشفتگی، بی‌تابی و ناآرامی حیوان است و با خیزشی می‌تواند به انسان ضربه‌ای مرگ‌بار وارد کند. این‌ها نمادهایی هستند که به‌واسطهٔ حقیقت وحشی و رام‌نشده‌شان، تداعی‌کننده و تجسم مفهوم مرگ‌اند. از سوی دیگر هم در داستان *شاهنامه* و هم در روایت عاشورا اسب به‌عنوان شخصیت مستقل و به مثابه یکی از سوژگان حماسه، ترسیم شده است که نیمهٔ پنهان ضمیر قهرمان، در وجود او حلول کرده است. قهرمان سوار بر اسب در واقع «به‌سان روحی مسلط بر جسم (یا خودآگاه چیره بر خودآگاه یا فرامن غالب بر من) تصویر نمادینی از اوج گرفتن این کهن‌الگو به سوی نقطهٔ غایی این حرکت را نمایش می‌دهد» (قائمی و یاحقی، ۱۳۸۸: ۲۳). در *شاهنامه* فردوسی قهرمانان با دیدن مرگ، از بلندایی که بر آن هستند فرود می‌آیند و سپس به سوگواری می‌پردازند. این بلندا معمولاً به موقعیت مکانی اطلاع از مرگ بستگی دارد. ممکن است اسب باشد یا تخت شاهی. فردوسی در توصیف رستم، هنگامی که از مرگ سهراب آگاهی می‌یابد، می‌نویسد:

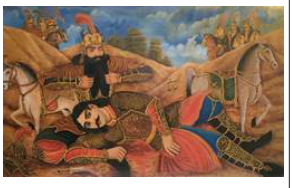
پیاده شد از اسب رستم چو باد
به جای کله خاک بر سر نهاد (شاهنامهٔ فردوسی، ۱۹۶۰: ۸۰)

با این توضیح می‌توان عنوان کرد همچنان که قهرمان نشسته بر اسب نماد عروج و به‌غایت رسیدن است، بنابراین قهرمان پیاده شده از اسب نیز، می‌تواند در دستهٔ نمادهای سقوطی قرار بگیرد. که در هر دو گروه از تصاویر، رستم و امام حسین(ع) پایین آمده از اسب، به‌سان روحی مغلوب جسم، از بلندی به پایین هبوط کرده‌اند که این حالت نمادین در دستهٔ نمادهای ریخت سقوطی قرار می‌گیرد. از نمادهای ریخت تاریکی به کار گرفته شده در این آثار می‌توان به خون جوشنده از سینهٔ سهراب و پیکر حضرت علی‌اکبر و فضای تاریک برخی از تصاویر اشاره کرد. البته نماد خون در حد واسط نمادهای تاریکی و نمادهای سقوطی قرار می‌گیرد که هم در زیرشاخهٔ نمادهای ریخت سقوطی و هم در مجموعهٔ نمادهای ریخت تاریکی قابل دسته‌بندی است. در انتها باید گفت تمامی این نمادها از تصاویر ریخت حیوانی تا به پایین هبوط کردن قهرمان، سرریز شدن خون از بدن و فضای تاریک موجود در تصاویر برآمده از حس ناخودآگاه جمعی و هراس انسان از مرگ و گذر زمان است.

همان‌طور که در بخش نظری شرح داده شد، منظومهٔ روزانه اساساً نمایش‌دهندهٔ تقابل‌هاست. رابطهٔ این قطب‌ها با هم در تضاد کامل با یکدیگر قرار دارد. نبرد میان خیر و شر در جریان است تا در انتها یکی با پیروزی از میدان خارج شود. قطب‌های مثبت و منفی در هر دو گروه از تصاویر (نقاشی‌ها با مضمون کشته شدن سهراب و شهادت حضرت علی‌اکبر(ع)) در جدول‌های ۱ و ۲ شرح داده شده و مشخص گردیده‌اند. این نمادها به صورت دو به دو و متقارن در مقابل یکدیگر جای می‌گیرند. شناسایی و تکرار نمادها و کهن‌الگوها در منظومهٔ روزانهٔ منفی همچون تصویر حیوانات، خشونت، نمایش تاریکی یا خون، نشان از ترس جای گرفته در ناخودآگاه جمعی از مسئلهٔ مرگ دارد. در پس تمامی این نمادها ترس از مرگ یا به‌عبارت‌دیگر ترس از گذر زمان پنهان شده است. از سویی در مقابل این ترس، ناخودآگاه جمعی تلاش می‌کند تا به مقابله با این ترس برخیزد. وجود و تعدد نمادها و کهن‌الگوهای با ارزش‌گذاری مثبت که در این تصاویر به‌نمایش‌درآمده، همچون شمشیر، ابزارآلات جنگی، اندام نیرومند رستم و هالهٔ نورانی امام حسین(ع)، نشان‌دهندهٔ این مبارزهٔ ناخودآگاه علیه این اضطراب و هراس است تا بدین ترتیب بتواند زمان را تحت سیطرهٔ خویش درآورد.

اما نکتهٔ مهمی که می‌بایست یادآور شد در تمامی نمادهای منظومهٔ روزانه مثبت و منفی، نوعی خویشاوندی در تمامی کهن‌الگوها و نمادها برقرار شده است که دوران آن را «هم‌شکلی[۱۳]» نامیده است. یعنی در تمامی نمادهای شناسایی‌شده در هر دو گروه برای مثال شمشیر و خنجر از گروه نمادهای جداکننده با نور و آسمان از گروه نمادهای تماشایی و هیبت غول‌آسای رستم و هالهٔ نور اطراف سر امام حسین(ع)، علی‌رغم اختلاف، یک یا چند وجه تشابه نیز با یکدیگر دارند. این هم‌شکلی باعث شده تا میان نمادها نوعی پیوند برقرار باشد. چراکه هر سه گروه سعی دارند پاکیزگی روحی و حالت روحانی را نمایش دهند. شمشیر بُران اسطوره‌ای که پاکی را از پلیدی جدا می‌کند. نور و آسمان که نمایش عالم بالاست و بر اساس اسطوره‌ها جایگاه خدایان، بهشت و پاکیزگی است و چهره یا اندام قهرمان که خود معرف نیکویی، خیر و راست‌پیشگی است.

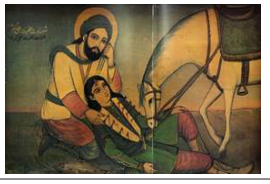
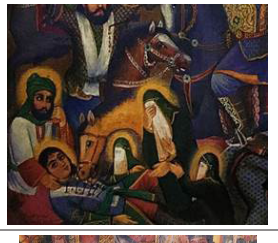
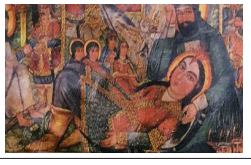
جدول ۱. منظومهٔ تخیلات روزانه در نقاشی‌های با مضمون کشته شدن سهراب.

شمارهٔ تصویر	نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای با مضمون کشته شدن سهراب	منظومهٔ تخیلات روزانه با ارزش‌گذاری منفی			منظومهٔ تخیلات روزانه با ارزش‌گذاری مثبت		
		نمادهای ریخت حیوانی	نمادهای ریخت تاریکی	نمادهای ریخت سقوطی	نمادهای عروجی	نمادهای تماشایی	نمادهای جداکننده
۱		پوست بو سر شیر استفاده شده بر بازوهای رستم- اسب. نمای جلو و اسب‌های پشت کوه	خون جاری از شکم سهراب- آسمان رو به تاریکی-	حرکت خشن دریدن ریش توسط رستم- چهره مستأصل و درمانده رستم-	اندام و هیبت بسیار نیرومند رستم - درختان سر به فلک کشیده- پرهای روی کلاه‌خودها	آسمان- نور تابیده شده در منتهای سمت راست تصویر	شمشیر- آسمان- خنجر- ابزار جنگی- کلاه خود-زانوبند فلزی بر پاهای رستم و سهراب
۲		اسب‌ها-پرندگان- -سر حیوان بر دستهٔ گرز -غرش اسب‌ها حالات ناآرام پرندگان- تن‌پوش پوست ببر رستم	آسمان تیره- دود-	چهرهٔ مستأصل و درماندهٔ رستم	اندام و هیبت بسیار نیرومند رستم -قلعه -دود برخواسته به سمت آسمان-پرهای روی کلاه‌خودها-چادرهای پشت تپه- صخره‌ها وکوه‌ها-پرندگان در حال پرواز	آسمان- رنگ طلایی بر روی خنجر و پیکان-	خنجر- شمشیر- تیر و کمان-گرز جنگی- نیزه-پیکان- سپر جنگی-زره و تن‌پوش جنگی-کلاه‌خود-زانوبند فلزی بر پاهای رستم و سهراب-شمشیر
۳		اسب‌ها- جنب و جوش حیوانات- پوست ببر بر تن رستم-سر حیوان بر دستهٔ گرز-	فضای تاریک تصویر- اسب‌های سیاه- خون جاری از پهلوی سهراب	چهرهٔ مستأصل و درماندهٔ رستم	اندام و هیبت بسیار نیرومند رستم -قلعه -درختان-پرهای روی کلاه‌خودها	نور تابیده بر وسط تصویر	خنجر- شمشیر-گرز جنگی-نیزه-پیکان- سپر جنگی-کلاه‌خود-چاقو- زانوبند فلزی بر پاهای رستم و سهراب- زره و تن‌پوش جنگی
۴		اسب‌ها- سر دیو بر روی کلاه‌خود- شاخ حیوان- پوست و سر ببر بر تن رستم	فضای تاریک و شب مانند تصویر- کوه‌های سیاه	حرکت خشن دریدن ریش توسط رستم- چهره مستأصل و درمانده رستم	اندام و هیبت بسیار نیرومند رستم-کوه‌ها و درختان سر به فلک کشیده-پر بر روی کلاه‌خود	نور تابیده در پشت کوه‌ها	خنجر-چاقو-زره و تن‌پوش جنگی-سپر- کلاه‌خود-زانوبند فلزی بر پای سهراب
۵		اسب‌ها-پوست و سر ببر بر تن رستم-سرگاو بر دستهٔ نیزه-چهرهٔ دیو و شاخ بر روی کلاه‌خود	خون جاری از پهلوی سهراب-خون بر بروی خنجر	چهرهٔ برآشفته و پرهراس رستم- حرکت خشن دریدن لباس توسط رستم	اندام و هیبت بسیار نیرومند رستم- درختان سر به فلک کشیده-اندام برفراشته و رو به آسمان اسب	فضای پر نور و روشن تصویر	ختجر-سپر-کلاه‌خود- زره و تن‌پوش جنگی- گرز-نیزه
۶		اسب‌ها- دویدن و غرش حیوانات- پوست ببر بر تن رستم. پر بر روی کلاه‌خود-سر گاو شاخ‌دار بر نیزه		سپاهیان ناآرام-چهرهٔ پر از اضطراب رستم-فشردن دست‌های سهراب توسط رستم	اندام و هیبت بسیار نیرومند رستم- درختان سر به فلک کشیده- حالت برانگیخته و رو به آسمان اسب- پر روی کلاه‌خود		خنجر- شمشیر- سپر- زانوبند و تن‌پوش جنگی- کلاه‌خود-گرز ۰کمان-

شرح آثار جدول ۱، به ترتیب از بالا به پایین:
تصویر۱. رستم و سهراب، رقم حسین قولر آغاسی سیف، ۱۳۶۹. ۸۹). تصویر۲. کشته شدن سهراب به دست رستم، حسن اسماعیل‌زاده حسینی، ۱۳۸۹. ۲۶۹). تصویر۳. رستم و سهراب، رقم جواد عقیلی سیف، ۱۳۸۳. ۳۱). تصویر۴. رستم و سهراب، رقم احمد خلیلی سیف، ۱۳۸۳. ۶۱). تصویر۵. کشته شدن سهراب به دست رستم، منسوب به عباس بلوکی‌فر سیف، ۱۳۶۹. ۱۴۵). تصویر۶. کشته شدن سهراب به دست رستم. رقم قولر آغاسی. منسوب به حسن اسماعیل‌زاده سیف، ۱۳۶۹. ۱۵۵)

DOI: 10.22034/RPH.2023.556164.1015

جدول ۲. منظومه تخیلات روزانه در نقاشی‌های با مضمون شهادت حضرت علی‌اکبر(ع).

شماره تصویر	نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای با مضمون شهادت حضرت علی اکبر(ع)	منظومهٔ تخیلات روزانه با ارزش‌گذاری منفی			منظومهٔ تخیلات روزانه با ارزش‌گذاری مثبت		
		نمادهای ریخت حیوانی	نمادهای ریخت تاریکی	نمادهای ریخت سقوطی	نمادهای عروجی	نمادهای تماشایی	نمادهای جداکننده
۷		اسب	خون جاری از تیرها- فضای تاریک و شب مانند تصویر-	شمشیر فشرده در دستان امام حسین	آسمان- عمود نگه داشتن شمشیر در دستان امام حسین(ع)	هالهٔ نورانی دور سر امام حسین(ع)	تیر- سپر- خنجر- بازوبند جنگی- شمشیر
۸		اسب‌ها-خچهرهٔ خشونت-بار دشمنان-حمله کردن دشمنان- پوست حیوان بر تن دشمن-	خون جاری از تیرها بر روی اندام اسب-خون جاری از سر حضرت علی اکبر-فضای تاریک و شب مانند تصویر-ماه- زنان سیاه‌پوش و عزادار	شمشیر فشرده در دستان امام حسین-	آسمان-خورشید پر هیبت-چادرها-پتر- دمیدن بر گونه‌ای آلات موسیقی (سوراسرافیل) - عمود نگه داشتن شمشیر در دستان امام حسین(ع)	هالهٔ نورانی دور سر امام حسین(ع) - حضور هم‌زمان دو خورشید در آسمان	تیر- سپر- خنجر- بازوبند جنگی- شمشیر-کلاه‌خود. تن‌پوش جنگی
۹		اسب	خون جاری از تیر بر روی اندام اسب و سینهٔ حضرت علی‌اکبر-	شمشیر فشرده در دستان امام حسین	آسمان-درختان سر به فلک کشیده-عمود نگه داشتن شمشیر در دستان امام حسین(ع)	هالهٔ نورانی دور سر امام حسین(ع) و حضرت علی‌اکبر	تیر- سپر- شمشیر-کلاه‌خود.
۱۰		اسب-کبوتر-چهرهٔ پر از خشونت دشمنان	زنان سیاه‌پوش و عزادار- خون جاری از تیرها از پیکر حضرت علی‌اکبر	چنگ زدن بر سینه به حالت عزا توسط زن -شمشیر فشرده در دستان امام حسین	خورشید-درختان-فضای روشن تصویر-عمود نگه داشتن شمشیر در دستان امام حسین(ع)	هالهٔ نورانی دور سر امام حسین(ع) و حضرت علی‌اکبر و زنان-سیمای خورشید- کبوتر	تیر- کمان- شمشیر-خنجر
۱۱		اسب-پر- چهرهٔ پر از خشونت و حمله کردن دشمنان	زنان سیاه‌پوش و عزادار- خون جاری از تیرها از پیکر حضرت علی‌اکبر	بر سر و سینه کوفتن زنان به نشانهٔ عزا- شمشیر فشرده در دست	درختان-فضای روشن تصویر-عمود نگه داشتن شمشیر در دستان امام حسین(ع) -حضور فرشتگان	هالهٔ نورانی دور سر امام حسین(ع) و حضرت علی‌اکبر و زنان--حضور فرشتگان	تیر- کمان- شمشیر-خنجر- سپر
۱۲		اسب- پر روی پیشانی حضرت علی‌اکبر	خون جاری از تیرها از پیکر حضرت علی‌اکبر	خنجر فشرده در دستان امام حسین	درختان-فضای روشن تصویر-عمود نگه داشتن نیزه در دستان امام حسین-حضور فرشتگان	هالهٔ نورانی دور سر امام حسین(ع) و حضرت علی‌اکبر و زنان-حضور فرشتگان	تیر- کمان- شمشیر-خنجر- سپر

شرح آثار جدول ۲، به ترتیب از بالا به پایین:
تصویر۷. شهادت حضرت علی اکبر، عباس بلوکی‌فر (سیف، ۱۳۸۳. ۱۶۸). تصویر۸. مصیبت کربلا (بخشی از تصویر)، منسوب به سید عرب (سیف، ۱۳۶۹، ۱۹۱). تصویر۹. عاشورا، رقم محمدرضا پور فرزانه. (مجلهٔ اینترنتی طاووس به نشانیِ http://www.tavoosonline.com/news/NewsDetailEn.aspx?src=24068). تصویر۱۰. عاشورا، جواد احمدزاده، (مجلهٔ اینترنتی طاووس به نشانیِ http://www.tavoosonline.com/news/NewsDetailEn.aspx?src=24068). تصویر ۱۱. واقعه عاشورا (بخشی از تصویر)، عباس بلوکی‌فر.منبع (سیف، ۱۳۸۳. ۶۱)، تصویر ۱۲. پردهٔ درویشی، (بخشی از تصویر) بدون رقم، منبع (سیف، ۱۳۶۸. ۱۹۳)

نتیجه‌گیری

شاهنامه فردوسی از جمله اسطوره‌متن‌های مهم فرهنگ ایرانی به شمار می‌رود، که با توجه به زیرساخت‌های اسطوره‌ای و نمادینی که در داستان‌های آن روایت شده است، این قابلیت را داشته که به مثابه یک سرمشق بارها در انحاء و صورت‌های متفاوت مورد اقتباس و بازتولید در دیگر متون قرار گیرد. اما این شاهکار ادبی در هنر عامیانه ایرانی نیز همواره از محبوبیتی چشم‌گیر برخوردار بوده است یکی از شیوه‌های هنر فولکلور ایران در دوران معاصر، نقاشی قهوه‌خانه است. این سبک از نقاشی که بر اساس سنت‌های ملی و دینی پایه‌ریزی شده، از دو منبع عظیم فرهنگ ایرانی بهره می‌برد: فرهنگ ملی ایرانی و فرهنگ شیعی ایرانی. بنابراین مضامین تصویر شده در این نقاشی‌ها اغلب یا تصویرسازی داستان‌های *شاهنامه* هستند و یا نقاشی پیشوایان شیعی به‌ویژه حماسهٔ عاشورا. اما اگرچه در نگاه کلی این‌طور به نظر می‌رسد که این دو مضمون از دو منشأ فرهنگی بسیار متفاوت سرچشمه گرفته‌اند. اما می‌توان رد پای *شاهنامه* و فرهنگ ملی ایرانی را در نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه‌ای بازیافت.

این پژوهش بر این فرضیه استوار بود که در میان نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای مضمون شهادت حضرت علی‌اکبر(ع) بر پایهٔ اقتباس از داستان حماسی کشته شدن سهراب به دست رستم، تصویرپردازی شده و کهن‌الگوهای مشترکی در هر دو مضمون مورد استفاده قرار گرفته است. بنابراین با استفاده از نظریهٔ ژیلبر دوران که معتقد است خلق اثر هنری برآمده از تخیلات ناب هنرمند است منشأ این تخیل از ناخودآگاه جمعی سرچشمه گرفته و بر کهن‌الگوها استوار است. برای تحلیل و سنجش فرضیهٔ تحقیق، با به‌کارگیری رویکرد دوران به جست‌وجوی نمادها، کهن‌الگوها و شناخت اسطوره‌ای در میان نمونه‌های گردآوری‌شده پرداخته شد.

نتایج این مطالعه نشان می‌دهد نقاشان قهوه‌خانه‌ای با به‌کارگیری عنصر تخیل و بازگشت به کهن‌الگوهای آغازین، حضرت علی‌اکبر(ع) را به‌طور استعاری جایگزین سهراب کرده‌اند و هنرمندان در به تصویر کشیدن این دو داستان متمایز، طرح‌واره و الگوی مشابه و مشترکی را دنبال کرده‌اند. در این آثار نمادهای ریخت حیوانی، ریخت تاریکی و ریخت سقوطی که از منظومهٔ تخیلات روزانه با ارزش‌گذاری منفی‌اند و معرف ترس از مرگ و گذر از زمان است را با کهن‌الگوهای مشترکی همچون تصاویر حیوانات، یا نمایش خصوصیات منفی در حیوانات مانند غریدن، افسار گریختن، یا سرریز شدن خون از بدن، از بالا به پایین هبوط کردن قهرمان که از نمادهای شکست و سقوط است، به یک میزان و در ترکیب‌بندی‌های همانند، در دو مضمون (کشته شدن سهراب و شهادت حضرت علی‌اکبر(ع)) تکرار شده‌اند. از سوی دیگر از نمادهای مثبت که مربوط به غلبه بر زمان و ترس هستند با کهن‌الگوهایی همچون شمشیر، چاقو و یا خنجر یا کمان که پاکی را از پلیدی متمایز می‌کنند و همچنین معرف تزکیه و خلوص روح هستند نیز در هردو گروه از تصاویر به‌طور برجسته حضور دارند. مرد غول‌پیکر و رویین‌تن که جز نمادهای عروجی است و نور و اندام‌های مربوط به نور که در دستهٔ نمادهای تماشایی است در اندام و چهرهٔ سوژه‌های اصلی یعنی رستم و امام حسین(ع) قابل شناسایی است. به‌طور خلاصه باید عنوان کرد تمام نمادهای منفی و مثبت در هر دو گروه از تصاویر با عناصر و کهن‌الگوهای مشابه و یکسان تصویرسازی گشته‌اند.

در بررسی نقاشی‌های با موضوع شهادت حضرت علی‌اکبر، نکتهٔ قابل توجه حضور نمادین خورشید، نه به عنوان ابژه‌ای منفعل بلکه به مثابه کنشگری فعال در صحنه است.همان‌طور که از روایات برمی‌آید واقعهٔ عاشورا در وقت ظهر و به هنگام حضور خورشید در نقطهٔ مرکزی آسمان رخ می‌دهد. اما خورشید تصویر شده در نقاشی‌ها صورتی سمبلیک و نمادین به خود گرفته و همچون یک سوژهٔ ناظر به دنبال پرده برداشتن از حقیقت ایفای نقش می‌کند. این خورشید یادآور خدای باستانی میتراست که در آیین مهرپرستی ایرانی نماد و سمبل مهر است و در اوستا پیکر اهورامزدا به خورشید همانند شده است. در دستگاه نظری دوران نیز خورشید چشم خدا محسوب می‌شود.و به عنوان یکی از نمادهای تماشایی در نظر گرفته می‌شود. در نقاشی‌های با مضمون شهادت حضرت علی‌اکبر(ع) می‌توان این اقتباس محتوایی صورت گرفته از *شاهنامه* را به‌طور واضح مشاهده کرد که خورشید نه به عنوان یک ابژهٔ ناچیز بلکه به مثابه شخصیتی مستقل و به عنوان یکی از نمادهای نشان‌دهندهٔ حقیقت، در نبرد میان خیر و شر و به عنوان چشم خداوند ناظر بر ماجرا، حضوری قاطع دارد.

پی‌نوشت‌ها

1. Mytho- Text
2. Gilbert Durand
3. The anthropological structures of the imaginary: Introduction to general arche'typology, 1966
4. Gaston Bachelard
5. Center de recherché sur bimaginaire
6. Symbol
7. Archetypes
8. Schemes
9. Impulsion
10. Recit
11. Discourse

۱۲. در روایات عامیانه یا در برخی تعزیه‌خوانی‌ها از حادثهٔ عاشورا، به حضور هم‌زمان دو خورشید در آسمان، سرخ شدن آسمان، خون گریه کردن آسمان، جاری شدن خون از دل سنگ و کسوف درظهر عاشورا اشاره می‌کنند.

13. Isomorphisme

فهرست منابع

اوستا. (۱۳۷۴). گزارش و پژوهش: جلیل دوستخواه. ج ۱ و۲. چاپ چهارم. تهران، مروارید.

DOI: 10.22034/RPH.2023.556164.1015

باشلار، گاستون. (۱۳۸۷). *روانکاوی آتش*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: نشر طوس.

باقری، مهری. (۱۳۸۵). *دین‌های ایران باستان*، چاپ اول، تهران: نشر قطره.

پاکباز، رویین. (۱۳۸۸). *دایرةالمعارف هنر*، چاپ هفتم. تهران: فرهنگ معاصر.

خطاط، نسرین. (۱۳۸۷). «نقد مضمونی و چشم‌انداز کنونی آن: از ژان پیر ریشارد تا میشل فوکو». *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*، ۸، ۹۹-۱۱۲.

سیف، هادی. (۱۳۶۹). *نقاشی قهوه‌خانه‌ای*، تهران: موزهٔ رضا عباسی.

سیف، هادی. (۱۳۹۴). *سوته‌دلان نقاش؛ نقاشی خیالی‌ساز مردم کوچه و بازار*، چاپ دوم، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

--------- (۱۳۶۹). *نقاشی قهوه‌خانه*، تهران: انتشارات میراث فرهنگی.

شریعتی، سارا. (۱۳۸۴). «جامعه- انسان‌شناسی تخیل»، *فصلنامهٔ خیال*: فرهنگستان جمهوری اسلامی، ۱۷، ۸۸-۹۷.

شاهنامهٔ فردوسی. (۱۳۶۹). به کوشش جلال خالقی مطلق، زیر نظر احسان یارشاطر، دفتر دوم، کالیفرنیا و نیویورک:
Published by The Persian Heritage Foundation under the imprint of Bibliotheca Persica and in association with Mazda Publisher

شفق، اسماعیل. (۱۳۷۲). «نگاهی به اسطورهٔ خورشید در شاهنامه»، *نشریهٔ چیستا*، ش ۱۰۴ و ۱۰۵.

صدری، مهدی. (۱۳۷۵). *کلیات محتشم کاشانی*، نقد و معرفی کتاب، تهران: طوس.

طبری، محمدبن جریر. (۱۳۸۹). *تاریخ طبری، تاریخ الرسّل و الملوک*، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، نسخهٔ PDF، جلد ۷

عباسی، علی. (۱۳۹۰). *ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران*، تهران:، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

-------- (۱۳۸۷). «جایگاه من فردی با من خلاق»، *پژوهش‌نامهٔ فرهنگستان هنر*، ۸، ۱۱۳-۱۲۷.

------- (۱۳۸۴). «طبقه‌بندی و کاربرد عنصر تخیل بر سه تابلوی مجید مهرگان با رویکرد ژیلبر دوران»، *مقالات اولین هم‌اندیشی تخیل هنری*، تهران: فرهنگستان هنر

------- (۱۳۸۰). «ژیلبر دوران، منظومهٔ شبانه و منظومهٔ روزانه»، *کتاب ماه کودک و نوجوان*، ۴۶، ۷۹-۹۴.

عبدالحسینی، امیر و محمدحسن حامدی. (۱۳۸۹). *همایش نمایشگاه خیالی‌نگاران، گزیده مقالات و گفتگوها*، تهران: انتشارات آبان.

قائمی، فرزاد و محمد جعفر یاحقی. (۱۳۸۸). «اسب پر تکرارترین نمادینه جانوری و نقش آن در تکامل کهن الگوی قهرمان»، *فصلنامه زبان و ادبیات فارسی*، ۴۲، ۹-۲۶.

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۷). *درآمدی بر اسطوره شناسی، نظریه‌ها و کاربردها*، چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن.

---------- (۱۳۸۶)، «باشلار، بنیانگذار نقد تخیلی»، *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*، ۳، ۵۷-۷۲.

محمودی، فتانه. (۱۳۸۷). «مضامین دینی در نقوش سقانفراهای مازندران»، *کتاب ماه هنر*، ۱۱۸، ۸۰-۸۷.

یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۳). *انسان و سمبل‌هایش*، ترجمهٔ محمود سلطانیه، چاپ چهارم، تهران: انتشارات جامی.

Bachelard, Gaston. (1988). *The Right to Dream*, A collection of essays on the arts (English and French Edition) , Publisher: Dallas Institute of Humanities and Culture

Bachelard, Gaston. (1998). *On Poetic Imagination and Reverie Paperback*, Publisher: Spring Publications; Subsequent edition

Durand, Gilbert. (1992). *The Anthropological Structures of the Imaginary*. Translated by Margaret Sankey and Judith Hatten. Australia: Boombana Publication

Durand, G. (1996). *Introduction a la mythodologie. Mythes et soietes*. Paris: Albin Michel (La Pensee et le Sacre).

Durand, G. (1987). *Le mythe et le mythique, Colloque de Cerisy*. Paris: A.Michel.

Eliade, Mircra. (1976). *Myths, Dreams and Mysteries*, Peter Smith Pub.

Henderson, Joseph Lewis. (1967). *Thresbols of Initiation*. Wesleyan University Press.

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/)

خاستگاه مینوی نقش اسلیمی در هنر اسلامی ایران

محمد خزایی[۱]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۱۲ □ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۲۳ □ صفحهٔ ۲۷-۲۱
Doi: 10.22034/RPH.2023.2001431.1035

چکیده

از مهم‌ترین شاخصه‌های فرهنگ ایرانی، ارتباط نزدیکْ بین هنر و آداب معنوی برگرفته از مذهب می‌باشد. این ارتباط یکی از مهم‌ترین عامل شکل‌دهنده هنر ایران است. در هنر ایران قبل از اسلام، در آئین زرتشت هم این ارتباط کاملاً هویدا می‌باشد. ارتباط بین هنر و دین در طول دوره اسلامی بیشتر از هر زمان دیگر شکوفا و توسعه یافت. هنرمندان بسیاری از نقش و نمادهای قبل از اسلام را اقتباس و معنا و مفهومی کاملاً نو و هماهنگ با جهان‌بینی اسلامی به آنها بخشیده‌اند. مصداق بارز این ادعا، پیدایش «نقش اسلیمی» در سده‌های آغازین هنر ایران در دوره اسلامی است. هدف اصلی این مقاله معرفی خاستگاه و مراحل شکل‌گیری نقش اسلیمی در سده‌های اول هنر اسلامی ایران است. علی‌رقم آرای قریب به‌اتفاق خاورشناسان که منشأ نقش اسلیمی را هنر کلاسیک باستان (هنر یونانی ـ رومی) معرفی می‌کنند، این مقاله منشأ ایرانی برای آن تعریف نموده است. به نظر می‌رسد خاستگاه نقش اسلیمی در هنر دوره اسلامی، «نقوش بالی شکل» هنر ایران قبل اسلام است. با گذشت زمان، نقوش بال ساده و تلطیف شده تا حدی که اغلب هویت خود را از دست داد و به شکل تجریدی تبدیل شده، امروزه آن را بنام اسلیمی می‌شناسیم. این نقش از اصیل‌ترین و ناب‌ترین نقش در بین دیگر نقوش ایرانی به شمار می‌روند. بر اساس این نظر، نقش اسلیمی از ایدهٔ نقوش بالی شکل قبل از اسلام متولد شده است. انتقال و استمرار هنری نقش بال از دوره ساسانیان به دوره‌های اسلامی می‌تواند ناشی از کارکرد مذهبی آن نقش بوده که بیشتر به عنوان نمادی از قداست، فرازمینی و پیونددهنده عالم ملک به ملکوت بکار گرفته شده است. این پژوهش، به روش توصیفی ـ تحلیلی و تطبیقی و بر اساس مطالعات میدانی و کتابخانه‌ای به سرانجام رسیده است.

کلیدواژه‌ها: نقش اسلیمی، نقش بالی شکل، نقش فرشته، هنر اسلامی، هنر ساسانی.

۱. استاد عضو هیات علمی دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
Email: khazaiem@modares.ac.ir

استناد: خزایی، محمد. (۱۴۰۲). خاستگاه مینوی نقش اسلیمی در هنر اسلامی ایران. رهپویه حکمت هنر. ۲ (۲): ۲۷-۲۱.
https://rph.soore.ac.ir/article_704876.html

مقدمه

تزیینات جزء لاینفک هنر اسلامی است. اصولاً هنر اسلامی بر اساس تزیینات شکل یافته تا بازنمایی دقیق طبیعت. تزیینات در هنر اسلامی به‌صورت سه عنصر اصلی شامل: نقش اسلیمی نقش هندسی و خط نگاره (کتیبه) و دو عنصر فرعی: نقوش جانوری و نقوش انسانی ظهور پیدا کرده است. این نقوش ممکن است به صورت مجزا و یا به صورت ترکیبی با یکدیگر نقش شده باشند. در میان این عناصر تزیینی نقش اسلیمی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. در حقیقت این نقش از شریف‌ترین و اصیل‌ترین عنصر خلاقهٔ هنر اسلامی در ایران و جهان اسلام به شمار می‌رود. این نقش نه‌تنها برای تزیین اماکن و اشیاء مذهبی بلکه برای تزیین وسایل روزمره هم به کار گرفته شده است. نقش اسلیمی به‌عنوان نقش بنیادی جایگاه ویژه‌ای در تاریخ هنرهای تزیینی جهان را به خود اختصاص داده است.

با عنایت به این نکته که نقش اسلیمی مهم‌ترین نقشی است که برای تزیینات مورد استفادهٔ هنرمندان واقع شده است ولی در مقایسه با دیگر عناصر تزیینی مثل خط‌نگاره (کتیبه) و گره (نقوش هندسی)، کمتر مورد تحقیق و تحلیل واقع شده است. قدیمی‌ترین سندی که در حال حاضر در دسترس است که کلمهٔ اسلیمی را به کار گرفته شده، متعلق به «عرضه داشت» است که توسط کتابدار سلطان بایسنغر میرزا (۸۰۲-۸۳۷ هجری) در دورهٔ تیموریان تهیه شده است. این «عرضه داشت» در واقع گزارش کاری است از وضعیت کتابخانه سلطنتی، هم‌اکنون در کتابخانه موزهٔ توپقاپی استانبول نگهداری می‌شود (خزایی، ۱۳۹۸: ۱۲۵). صادقی بیک افشار هنرمند و نویسنده دورهٔ صفوی که زمانی هم کتابدار شاه‌عباس بوده است در کتاب *قانون‌الصور* که حدوداً در اواخر سدهٔ دهم هجری به رشتهٔ تحریر درآورده است، اسلیمی را یکی از هفت اصل نقاشی برمی‌شمارد. قاضی میر سید احمد منشی قمی در کتاب گلستان هنر عناصر تزییناتی نقاشی و تذهیب را هفت اصل که اولین آن را «اسلیمی» بیان می‌کند (منشی قمی، ۱۳۲، ۱۳۶۶). دوست‌محمد در دیباچه مرقع بهرام میرزا نقش اسلیمی را ابداع امام علی(ع) برمی‌شمارد (خزایی، ۱۱۹، ۱۳۹۸).

اگرچه توجه اروپا به هنر اسلامی ریشه در دوران رنسانس و قرون وسطی دارد، اما در سده‌های ۱۹ و ۲۰ میلادی این مقوله بیش‌ازپیش مورد توجه واقع گردید و مطالب زیادی درباره تزیین هندسی در معماری اسلامی نوشته شد. در این مطالعات واژه «آرابسک (عربانه) Arabesque»به‌نوعی برای بیان تزیینات مسلمانان بکار گرفته می‌شود و آن را گوهر وحدت فرهنگ بصری اسلامی می‌دانند (Necipoglu, 87, 1995). چندین تعاریف متفاوت برای آرابسک بیان شده به‌گونه‌ای که اکثراً آن را معادل همه عناصر تزیینی مثل خوشنویسی، نقوش گیاهی و نقوش هندسی و حتی شمایل‌نگاری برمی‌شمرد. افرادی هم آن را تنها برای نقوش گیاهی ذکر کرده‌اند.

در هنر اسلامی، نقش اسلیمی شکل مجردی از یک زیور گیاهی، که برگ‌های موزون خرطومی شکل به ساقه‌های موجی یا حلزونی اتصال یافته و در امتداد یکدیگر تکرار و میل به حرکت را القا می‌کنند.

به نظر می‌رسد در انتخاب واژه آرابسک (عربانه) جایگاه ویژه هنر ایران در پیدایش و تکامل نقوش مورد ارزیابی قرار نگرفته است. این مسئله می‌تواند ناشی از این واقعیت این باشد که این اصطلاح توسط شرق‌شناسانی انتخاب شده، که تمرکز آنها بیشتر بر روی عناصر فرهنگی غرب جهان اسلام شامل مراکش، مصر، آفریقای شمالی و اسپانیا بوده تا ایران و سرزمین‌های شرقی.

گرچه مطالعات زیادی توسط شرق‌شناسان در حوزه هنرهای تزیینی اسلامی انجام گرفته، ولی اولین کسی که به‌صورت جدی در مورد نقش اسلیمی تحت عنوان «آرابسک Arabesque» به تحقیق و بررسی پرداخت «آلویس ریگل» (۱۹۰۵-۱۸۵۸ م) هنرپژوه اتریشی در کتاب *کیفیت سبک* در سال ۱۸۹۳ میلادی در برلین به چاپ رسیده است (Riegl, 1992). موضوع آرابسک بعدها توسط مقالات پژوهشگر دیماند (Dimand, 1937 & 1952) دنبال شد. مطالعات در مورد اسلیمی در مدخل دو نسخه دایرةالمعارف اسلام از ارنست هرتسفلد (Herzfeld, 1938) د و ارنست کونل (Kühnel, 1960) و برخی از انتشارات اخیر مثل گل رو نجیب اوغلو (Necipoglu, 1995) و نگارنده (Khaz-aie. 1999) ادامه یافته است.

ریگل در کتاب خود: *کیفیت سبک*، از اسلیمی به عنوان نقشی گیاهی غیر طبیعت‌گرایانه متشکل از شاخه‌های منشعب و یا برگ‌های دوشاخه و یا پیچکی معرفی می‌کند (Riegl, 266-269, 1992). ارنست هرتسفلد در مدخل آرابسک ویراست اول دایرةالمعارف اسلام، ۱۹۳۸، همه گونه‌های تزیینی خوشنویسی، اسلیمی و گیاهی حتی شمایل‌نگاری را تحت عنوان آرابسک معرفی می‌کند (Herzfeld, 365, 1938). ارنست کونل در مدخل آرابسک ویراست دوم دایرةالمعارف اسلام، ۱۹۶۰، که در واقع خلاصه کتابش که با همین عنوان بوده تعریف هرتسفلد در مورد اسلیمی را قبول ندارد. کونل نظر ریگل را در مورد اسلیمی مورد تائید قرار می‌دهد که اسلیمی را یک طرح و نقش گیاهی معرفی می‌کند که نقش فوق می‌تواند با نقوش هندسی، خوشنویسی و فیگوراتیو در هم تنیده شود (Kühnel, 558, 1960).

قابل ذکر است، نقش اسلیمی به‌طور ناگهانی در زمان ظهور اسلام به‌یک‌باره به وجود نیامده، بلکه منشأ این نقش ریشه در هنر قبل از اسلام داشته است. به‌گونه‌ای که هنرمندان سده‌های اول اسلام ابداعات خود را بر شالوده هنر قبل از اسلام استوار ساختند. منشأ و تداوم رشد هنری این نقش در پیش از اسلام توسط مستشرقین به صورت گسترده‌ای شرح و بیان شده و اکثراً قریب به‌اتفاق منشأ آن را به هنر یونانی - رومی (کلاسیک باستان)[1] ارجاع می‌دهند. آلویس

DOI: 10.22034/RPH.2023.2001431.1035

ریگل، خاستگاه نقش اسلیمی را به گیاهی که ریشه در تزئینات نخلی و پیچک کلاسیک باستان (یونان) دارد، ارجاع می‌دهد (Riegl, 267, 1992). ارنست هرتسفلد ادعا می‌کند که منشأ آن مطمئناً از تزئینات شاخ و برگ کلاسیک گرفته شده است (Herzfeld, 363, 1938). ارنست کونل ریشه‌های نقش اسلیمی را تا اواخر دوران کلاسیک باستان دنبال می‌کند و خاطرنشان می‌کند که شکل معمولی خود را در قرن سوم هجری تحت حکومت عباسیان (۷۴۹-۱۲۵۸ پس از میلاد) به دست آورد و در قرن پنجم به‌طور کامل توسعه یافت (Kühnel, 561, 1960). آرتور پوپ پیشنهاد می‌کند که نقش اسلیمی ایرانی به‌هیچ‌وجه نشان‌دهنده هیچ شیء واقعی در طبیعت نیست، بلکه از زیور معماری زیبای یونانی، آنتمیون (پالمتو) گرفته شده است (پوپ، ۳۹، ۱۳۵۶).

در تقابل با این ادعا که خاستگاه نقش اسلیمی را نخل زینتی و پیچک هنر دوره کلاسیک باستان بیان می‌کنند، به نظر می‌رسد که منشأ و منبع تزیینات اولیه اسلامی خصوصاً اسلیمی، نقوش و تزیینات هنر ایران قبل از اسلام از جمله هنر دوره ساسانی (۲۲۶-۶۴۲ م) است. اگرچه تأثیر هنر ساسانی در شکل‌گیری هنر اسلامی ایران توسط برخی نویسندگان مانند، ایتینگهاوزن و گرابار (Ettinghausen, and Grabar, 1987)، کرسول (Cre-swell, 1958) و دیگران به رسمیت شناخته شده است، اما به نظر می‌رسد که کمتر تحقیق کامل و گسترده‌ای در مورد نقش ویژه هنر ایران قبل از اسلام در توسعه هنر اسلامی انجام شده است. یکی از دلایل آن، استفاده از واژه آرابسک به عنوان یکی از مشخصه اصلی هنر اسلامی توسط شرق‌شناسان قرن نوزدهم است که تمرکز آنها بر روی آثار باستانی به‌جامانده از اعراب در سوریه و مصر، شمال آفریقا و اسپانیا بود تا هنر ایران.

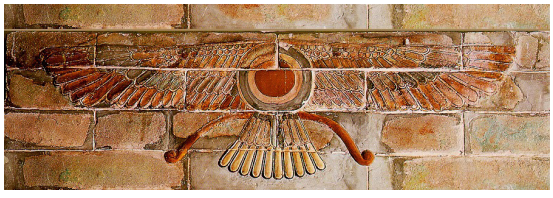
مطابق این نظر، نقش اسلیمی از ایدهٔ نقوش بالی شکل قبل از اسلام- ساسانی- متولد شده است. در عهد اسلامی، نقش بال به حدی ساده می‌شود که اغلب هویت بالی شکل خود را از دست داده و به شکل تجریدی تبدیل شد که امروزه بنام اسلیمی می‌شناسیم. در ادامه مراحل مختلف نقش بالی شکل تا رسیدن به نقش اسلیمی را شرح و بیان می‌کند.

به نظر می‌رسد استفاده از این نقوش بالی شکل تنها صرفاً تزئینی نبوده، بلکه از اهمیت مذهبی برخوردار بوده است. گفته شد در هنر ایران قبل از اسلام هم این ارتباط معنوی با «حکمت الهی ایران باستان» کاملاً مشهود است (سهروردی، ۱۸، ۱۳۷۷). این ارتباط سبب شد تا نقش بال ساسانی مدت‌ها پس از سقوط امپراتوری همچنان در میان تزیینات صدر اسلام حضور داشته باشد. نقوش دو بال متقارن یا بال نخلی نمودی از اصیل‌ترین و شریف‌ترین اشکال در میان نقوش قبل از اسلام است. بارزترین آن نقش فرشته است که با افزودن دو بال بر پیکر انسان زمینی، نقش فرشته حاصل می‌شود. این فرشته دارای قداست و نماد عالم فرازمینی محسوب می‌شود. نقش فرشته یکی از خدمات هنرمندان ایران در تاریخ هنر دوران باستان است که به عالم هنر اهدا شده است. نقش فرشته بدون تغییر شکل و حتی معنا همچنان از هنر باستان به هنر اسلامی راه پیدا می‌کند.

حیوانات اساطیری بالدار نمونه‌های دیگری هستند که پیکر حیوانات با بال‌های متقارن ترکیب شده‌اند. در دوره هخامنشیان و دوره ساسانی تعدادی از حیوانات مانند اسب، گاو، بز کوهی، و... ، با نقش بال وجود دارد. بال‌ها نشان قداست و فرازمینی جلوه دادن آن‌هاست.

«قرص خورشید بالدار» در هنر هخامنشیان از ترکیب گوی مهر و دو بال، شکل گرفته است. استفاده از این نقش تنها تزئینی نبوده بلکه دارای اهمیت مذهبی در ایران زمان هخامنشی بوده است. قرص خورشید بالدار در نقش برجسته‌های بیستون، شوش و تخت جمشید به عنوان نمادی از اهورامزدا به کار رفته است (شکل ۱) این نماد مرتباً بر فراز پیکره‌های پادشاهان دیده می‌شود و نمادی از حمایت الهی است که در کتیبه‌های خود به آن اشاره دارند (Herzfeld, 255. 1941).

شکل نمادین فروهر با دو بال بزرگ در امتداد هم، توسط هنرمندان ساسانی ساده شده به‌طوری‌که آنها پیکره نمادین را حذف نموده و جفت بال را درون قرص مروارید نشان قرار داده و انتهای دو بال به طرف بالا سوق داده شده است (شکل ۲). این نقش در بسیاری از آثار بجای مانده از دوره ساسانی مانند پارچه، گچ‌بری،



شکل ۱. قرص خورشید بالدار، شوش، دوره هخامنشی (۵۶۰-۳۳۱ ق.م)، موزه شوش.

شکل ۲. نقوش بال، پلاک گچ‌بری، تیسفون، دوره ساسانی (۲۲۴-۶۴۲ پس از میلاد)، نیویورک، موزه هنر متروپولیتن.

فلز و... دیده می‌شود. به‌طور مثال نقش دو بال متقارن بر فراز تاج برخی از شاهان ساسانی قرار گرفته، به گفته پرادا (Porada, 201, 1965)، این بال‌ها نمودی از ارتباط نزدیک یزدان و پادشاه را نشان دهند (شکل ۳).

گفته شد ارتباط بین هنر و دین در طول دوره اسلامی بیش از هر زمان دیگر شکوفا و توسعه یافت. هنرمندان، بسیاری از نقش و نمادهای قبل از اسلام را اقتباس و معنا و مفهومی کاملاً نو و هماهنگ با جهان‌بینی اسلامی به آنها دادند. از طرفی هم استمرار استفاده از آرایه‌های تزیینی ساسانیان در اوایل دوره اسلامی می‌تواند ناشی از جنبه‌های مذهبی نقش بال باشد که بیشتر به عنوان نمادی از قداست دینی مورد استفاده قرار گرفته است. تداوم سنت ساسانی استفاده از نقوش بال در هنر اولیه اسلامی واقعیتی است که قابل مناقشه نیست. در اشیاء و آثار متعددی از هنرهای تزئینی امویان (۱۳۲ -۴۱ هجری) و عباسیان (۷۴۹-۱۳۲ هجری) نمونه‌هایی ازاین‌دست آرایه‌ها وجود دارد. یکی از بهترین نمونه‌های نمایش نقش بال را می‌توان در تزیینات موزاییکی قبه الصخره (۶۹ هجری) در بیت‌المقدس، یکی از اولین بناهای اسلامی مشاهده نمود (شکل ۴).

مرکز خلافت در عصر عباسیان (۷۴۹-۱۲۵۸) از شهر دمشق به شهر تازه تأسیس بغداد در نزدیکی تیسفون، پایتخت ساسانیان منتقل شد. در دوره عباسیان بغداد به یکی از پررونق‌ترین شهرهای جهان تبدیل شد. آثاری از این دوره برجای‌مانده که در تزیینات آنها از نقش بال استفاده شده است. از جمله آنها، نقش کاشی‌های محراب مسجد قیروان در تونس است که بنا بر شواهد مکتوب تاریخی، در اوایل قرن سوم هجری کاشی‌های زرین‌فام این محراب همراه با منبر چوبی آن در زمان سلطنت هارون‌الرشید ۷۸۶-۸۰۸ در بغداد ساخته و به تونس فرستاده شده‌اند (شکل ۵).

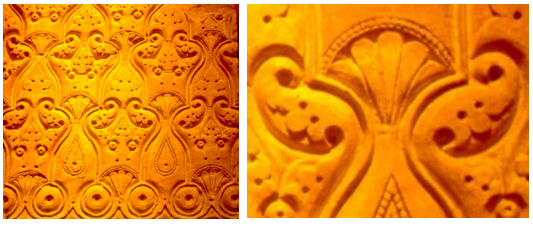
اوایل قرن سوم هجری، دربار عباسیان از بغداد به سامرا نقل‌مکان کرد. کاوش‌هایی که در سامرا توسط باستان‌شناسان آلمانی انجام شده، آن را شهری با شکوه و عظمت را نشان می‌دهد. دیوارهای کاخ‌ها و خانه‌های شخصی با گچ‌بری تزئین شده و نقش نخل‌های بالی شکل در آرایه‌های گچ‌بری سامرا یافت می‌شود. هنر سامرا اولین نمایش ذوقی کاملاً جدید در هنر اسلامی بود که در نهایت از هنر ساسانی تیسفون نشئت گرفته که فاصله چندانی با سامرا ندارد. در اینجا نقش بال نسبت به دوره امویان از فرم طبیعی خارج و به سوی یک طرح تزئینی انتزاعی رهنمون شده است. (شکل ۶).

در حال حاضر آثار بسیار اندکی از هنر ایرانی در طول خلافت امویان (۴۱ تا ۱۳۲ هجری) در دست است. به نظر می‌رسد هنرمندان این دوره در امتداد سنت‌های بومی، از الگوهای ساسانی پیروی کرده و به‌تدریج شیوه‌های تزئینی جدیدی را اتخاذ و توسعه داده‌اند. متقدم‌ترین نمونه‌های تزیینات اسلامی در ایران متعلق به حکومت‌های متقارن ایرانی مانند سامانیان (۲۰۴ تا ۳۹۵ هجری)، آل‌بویه (۳۲۰ تا ۴۵۴ هجری) و سلجوقیان (۴۳۱ تا ۵۹۰ هجری) است. در آثار هنری بجای مانده از این ایام تلاش

شکل ۳. سکه طلا، خسرو دوم ساسانی ۵۹۱-۶۲۸ میلادی.

شکل ۴. نقش بال، قبه الصخره (۶۹ هجری)، دوره امویان. (تصویر: Url2)

شکل ۵. کاشی‌های زرین‌فام، محراب مسجد قیروان تونس، بغداد سده سوم هجری (زمان سلطنت هارون‌الرشید). (تصویر: Url3)



شکل ۶. لوح گچ‌بری، سامرا، دوره عباسی (۷۴۹-۱۲۵۸)، نیویورک، موزه هنر متروپولیتن.

DOI: 10.22034/RPH.2023.2001431.1035

شکل ۷. نقش بال، گچ‌بری، مسجد جامع سیمره، قرن سوم. (لک‌پور، ۱۳۸۹)

ویژه‌ای برای تزیین اشیا جهت رسیدن به نقش اسلیمی به‌خوبی قابل ردیابی است.

از قدیمی‌ترین نمونه‌های نقوش بالی شکل ایران در دوره اسلامی، تعدادی از نقوش گچ‌بری است که در کاوش‌های اخیر مسجد جامع سیمره، یکی از شهرهای سده‌های اول دوران اسلامی در حوالی شهرستان دره‌شهر از توابع استان ایلام و در ۱۴۰ کیلومتری جنوب شرقی استان ایلام است. تاریخ بنای آن را اواخر دوران امویه و اوایل دوران عباسی تاریخ‌گذاری کرده‌اند. این نمونه‌های عالی گچ‌بری، از طرفی تزیینات غنی از نقوش بال‌های ساده شده در قرون اول هنر ایرانی اسلامی را نشان داده، از طرفی دیگر آغاز شکل‌گیری نقش اسلیمی را به ما نشان می‌دهند که بدون شک از نقوش ساسانی نشئت گرفته‌اند (شکل ۷). این شهر در قرن چهارم هجری بر اثر زلزله مهیبی ویران و ازآن‌پس برای همیشه از منابع مکتوب رخت بربسته است (لک‌پور، ۱۳۸۹: ۱۱۳).

نیشابور یکی از مهم‌ترین شهرهای قرون اولیه دوران اسلامی ایران بوده است. کاوش‌های نیشابور، مطالب مهمی را برای تاریخ تزئینات هنر اسلامی در قرن سوم و چهارم به همراه داشته است. الواح گچ‌بری متعددی که در این منطقه یافت شده، تزیینات غنی از نقوش بال‌های بسیار ساده شده را نشان می‌دهد (شکل ۸). همچنین مقدار قابل‌توجهی از سفال‌های این دوره نیز در نیشابور کاوش شده است. این سفال‌ها چندین شیوه تزئینی را نشان می‌دهند. از جمله عنصر رایج بال که بسیار ساده شده و در آنها اسلوب واقعی شکل‌گیری نقش اسلیمی برداشت می‌شود. ترکیب نقش اسلیمی با نقوش حیوانی یکی از مجرب‌ترین شیوه طراحی در این دوره است. متداول‌ترین آنها نقش حیوانی است که در قالب و صورت نقش اسلیمی ترسیم شده است. رایج‌ترین آنها نقش پرندگان است. در اینجا بال‌های پرنده کاملاً به صورت نقش اسلیمی نمایش داده شده است (شکل ۹). فضای خالی روی بدن پرنده نقش مهمی در ایجاد تعادل بین شکل بال و بدن و همچنین هویت بخشی طراحی نقش در قالب اسلیمی را ایجاد کرده است. قابل ذکر است این شیوه تزیینی که فرم بال پرنده در قالب اسلیمی شکل گرفته در تزیینات منسوجات آل‌بویه هم دیده می‌شود.

در طول حکومت آل‌بویه (۳۲۰-۴۵۴ هجری) حیات هنری در ایران بسیار شکوفا می‌شود. در این دوره، نقش اسلیمی به شکل توسعه‌یافته‌تری ظاهر می‌شود. نقوش بال را می‌توان در تزئینات

شکل ۸. نقش بالی شکل، گچ‌بری، نیشابور، سده چهارم هجری، موزه متروپلیتن نیویورک. (تصویر: Url4)

شکل ۹، نقش پرنده در قالب اسلیمی؛ کاسهٔ خاکی مکشوفه از نیشاپور، دوره سامانی، قرن دهم، موزه هنر لس‌آنجلس، لس‌آنجلس. (تصویر: Url5)

گچ‌بری مسجد نایین (حدود ۳۴۰ هجری)، سر در مسجد جورجیر اصفهان و آثار نفیس چوبی متعلق به سلسله آل‌بویه (۳۲۰-۴۵۴ هجری) یافت. تلفیق حروف کتیبه‌های کوفی با نقوش بال‌های متقارن از ویژگی‌های این دوره است. این ترکیب کمک قابل‌توجهی برای رسیدن به نقش اسلیمی واقعی فراهم نمود.

مدال نقره‌ایی که رکن‌الدوله پادشاه مقتدر آل‌بویه در سال ۳۵۰هجری ضرب نمود، نمونه عالی دیگری است که به منشأ اسلیمی ارتباط برقرار می‌کند. مدال نقره آل‌بویه است. در این مدال یادبود چهره پادشاه را نشان می‌دهد که تاجی به سنت پادشاهان ساسانی بر سر دارد. در بالای تاج بجای بال که در دوره ساسانیان مرسوم بوده (نگاه کنید به شکل ۳)، نقش متقارن دو شاخ اسلیمی دیده می‌شود. در اینجا فرم بال‌ها به شکلی ساده شده که آن را به نقش اسلیمی مبدل کرده است (شکل ۱۰).

سبک تزئینی در دوره سلجوقی (۴۳۱ تا ۵۹۰ هجری) ایام درخشانی از تزیینات اسلامی در شرق ایران آغاز و توسعه سریع طراحی نقش اسلیمی را نشان می‌دهد. نقوش متنوعی توسط هنرمندان خلق می‌شود. در این دوره نقش زینتی حاکم نقش اسلیمی است. انواع تزئینات اسلیمی از این دوره به چشم می‌خورد.

نمونه عالی از هنر دوره سلجوقیان یک کاسه سفالی زرین‌فام کاشان سده هفتم هجری است که هم‌اکنون در موزه آبگینه تهران نگهداری می‌شود. در تزیینات این کاسه نقش چهار فرشته ترسیم شده است. در اینجا نقش اسلیمی به جای بال برای فرشته‌ها طراحی شده است (شکل ۱۱).

همه این نمونه‌ها، مراحل مختلف ساده‌سازی نقوش بال را نشان می‌دهند که برگرفته از نمونه اولیه ساسانی است، زمینه را برای خلق اسلیمی مهیا کرده است. این عناصر تزئینی در دوره‌های بعد نیز به رشد خود ادامه دادند و به نظر می‌رسد که به شکل فوق‌العاده‌ای تلطیف شده و به نقش اسلیمی، شاخه‌ای مهم از تزئینات در هنر ایرانی ابداع شد. نفوذ هنر باستانی یونانی – رومی ممکن است در بخش‌های از هنر غربی جهان اسلام قابل دریافت باشد، اما در بخش‌های مرکزی و شرقی جهان اسلام، نفوذ ساسانیان بسیار قوی‌تر بوده است، و بنابراین به‌احتمال‌زیاد منشأ مستقیم نقش اسلیمی ایرانی بوده است.

اگرچه شکل نقش اسلیمی در دوره‌های بعد به رشد خود ادامه داد و فرم اصلی (نقوش بال) کاملاً تلطیف شد و هویت و جزئیات اصلی خود را از دست داد، ولی شکل اولیه نقوش متقارن بالی شکل همچنان در برخی از تزئینات دوران ایلخانی (۱۲۵۶-۱۳۵۳) تا دوره صفویه قابل ردیابی است. یکی از بهترین نمونه‌ها، گچ‌بری ایلخانی در بقعه پیر بکران (۱۳۰۳) در لینجان نزدیک اصفهان است. تزیین لوح گچی به صورت نقش بال‌های متقارن دوره باستان به تصویر کشیده شده است. این نقش نقوش گچ‌بری بناهای ساسانی را یادآوری می‌کند (شکل ۱۲).

سبک تزیینات اسلیمی در قرن هفتم تکامل یافته، به‌تدریج توسعه پیدا می‌کند. نقش اسلیمی مبنای فصل جدیدی در تاریخ هنر تزئینی ایران شد که تا به امروز ادامه دارد.

نتیجه

اصولاً هنر اسلامی بر اساس تزیینات شکل یافته تا بازنمایی دقیق طبیعت. تزیینات در هنر اسلامی به‌صورت سه عنصر اصلی شامل نقش اسلیمی، نقش هندسی و خط‌نگاری ظهور پیدا کرده است. مهم‌ترین آن‌ها نقش اسلیمی است. هنرمندان مسلمان از این نقش

شکل ۱۰، مدال یا سکه، نقره، بویید (رکن‌الدوله) ۹۶۲ میلادی، نیویورک، انجمن سکه‌شناسی آمریکا. (تصویر: Url6)

شکل ۱۱. نقش چهار فرشته، کاسه سفالی زرین‌فام کاشان، دوره سلجوقیان سده هفتم هجری، موزه آبگینه تهران. (عکس: نگارنده)

شکل ۱۲، نقش بال، گچ‌بری، بقعه پیر بکران در لینجان، نزدیک اصفهان، سده ۸ هجری، دوره ایلخانی. (عکس: نگارنده)

DOI: 10.22034/RPH.2023.2001431.1035

در حوزه وسیعی جهت تزیین بسترهای هنری استفاده کرده‌اند. گرچه عوامل متعددی وجود دارد که نشان می‌دهد چرا نقش اسلیمی در مجموعه تزیینات هنر اسلامی ایران اهمیت پیدا کرده، بارزترین آنها ابعاد مذهبی مرتبط با نقش اسلیمی است. تداوم و توسعه هنری نقش اسلیمی از دوران پیش از اسلام تا دوره اسلامی ناشی از جنبه‌های مذهبی خاستگاه اصیل آن یعنی نقوش بال باشد که بیشتر به عنوان نمادی از الوهیت و فرازمینی استفاده می‌شد. در دوران اسلامی، نقوش بال تلطیف شده تا جایی که اغلب هویت خود را از دست داد و به شکل اسلیمی تبدیل شد که امروزه می‌شناسیم. نقش اسلیمی که توسط هنرمندان اسلامی به صورت نقشی انتزاعی مورد استفاده قرار گرفت، توانست وظیفه مهمی در ایجاد یک شخصیت اسلامی در هنرهای تزیینی ایجاد کند. تلفیق و یا همراهی نقش اسلیمی با دیگر نقوش: کتیبه، هندسی، انسانی، حیوانی را به‌شدت از هنر پیش از اسلام و دیگر اقوام متمایز می‌کند. در واقع می‌توان گفت که یکی از عناصری که به نقش‌های هنر دوره اسلامی هویتی اسلامی بخشید، وجود نقوش اسلیمی است.

پی‌نوشت

۱. تمام هنر یونان و هنر رومی در دوره‌ای به نام کلاسیک باستان ایجاد شد که حدود ۱۴۵۰ سال طول کشید – تقریباً از حدود ۱۰۰۰ قبل از میلاد تا ۴۵۰ پس از میلاد.

فهرست منابع

پوپ، آرتور. (۱۳۵۶). *گذشته و آینده هنر ایرانی*، تهران: مدرسه عالی خدمات جهانگردی و اطلس، تهران.

خزایی، محمد. (۱۳۹۸). *هنر طراحی ایرانی اسلامی*، سمت، تهران.

سهروردی، شهاب الدین. (۱۳۷۷). *حکمه الاشراق*، ترجمه و شرح: جعفر سجادی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، (چاپ هفتم)،

لک پور، سیمین. (۱۳۸۹). *کاوشها و پژوهشهای باستان‌شناسی دره شهر*، تهران: پازینه.

منشی قمی، قاضی میراحمد. (۱۳۶۶). *گلستان هنر*، تصحیح احمد سهیلی خوانساری، چاپ سوم، تهران: کتابخانه منوچهری.

Creswell, K. A. G. (1958). *A Short Account of Early Muslim Architecture,* Middlesex: Penguin Books Ltd,

Creswell, C.A.) 1958. (*Early Muslim Architecture*, Penguin Books.

Dimand, M S. (1937). "Studies in Islamic Ornament, I. Some Aspects of Omaiyad and Early Abbasid Ornament," *Ars Islamica,* vol. IV.

---------- (1952). "Studies in Islamic Ornament, II. The Origin of the Second Style of Samarrâ Decoration," *Archaeologica Orientalia in Memoriam Ernst Herzfeld,* New York: J.J. Augstin Publisher.

---------- (1947). *A Hand book of Mohammedan Arts*, New York: Hartsdale House.

Ettinghausen, R. and Grabar, O. (1987). *The Art and Architecture of Islam, 650-1250,* New Haven and London: Yale University Press.

Herzfeld, E. (1938). "Arabesque", in *Encyclopaedia of Islam (1)* , Leiden: E.J. Brill, p. 365.

Herzfeld, Ernst E.. (1941). *Iran in the Ancient East*, London: Oxford University Press, .

Khazaie, Mohammad. (1999). *The Arabesque Motif (ISLIMI) In Early Islamic Persian Art; Origin, Form and Meaning*, London: Book Extra,

Kuhnel, Ernst. (1960). "Arabesque*"* in *Encyclopaedia of Islam (2)* , Leiden: E.J. Brill.

Kühnel, E. (1976). *The Arabesque, Meaning and Transformation of an Ornament,* Graz. Austria: Verlag für Sammler,

Necipoglu, Gülru. (1995). *The Topkapi Scroll - Geometry and Ornament in Islamic Architecture*, Santa Monica: The Great Center for the History of Art and Humanities.

Porada E. (1965). *Ancient Iran, The art of Pre-Islamic Times*, London: Holle Verlag Gmbh.

Riegl, Alois. *(*1992). *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*, Princeton: Princeton Univ. Press.

منابع اینترنتی

Url1: https: //en.numista.com/catalogue/pieces73169.html

Url2: http://www.studiosaid.com/te_catalogs/DOR_interior/source/0609-6-032_web.html

Url3: https: //commons.wikimedia.org_luster_tiles.jpg

Url4: https: //www.metmuseum.org/art/collection/search/450112

Url5: https: //azamshafiee.ir/wp-content/uploads/2022/08/13.jpeg

Url6: https: //medieval-islamic-history.com/iran

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/)

آموزش مفاهیم مرگ و زندگی به کودکانِ روستای آبکنار از طریق ساخت عروسک سنّتی «گِیْشِه» (با تکیه‌بر دیدگاه روان‌درمانی اروین یالوم)

سامرا سلیم‌پور آبکنار

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۱۵ □ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۵/۱۹ □ صفحهٔ ۳۹-۲۹
Doi: 10.22034/RPH.2023.2001617.1036

چکیده

پایه‌های فکری و نوع شخصیت هر انسان حاصل چگونگی تعلیم و تربیت او در دوران کودکی و نوجوانی است. چنانچه ظرفیت‌های ذهنی انسان در دوران کودکی با مفاهیم فراگیری، جست‌وجوگری و اکتشاف در مسیری صحیح همراه باشد، نتایج درخشان آن در دوران بزرگ‌سالی در قالب تکامل و بلوغ فکری نمایان می‌شود. داستان‌گویی از دیرباز به‌عنوان ابزاری مناسب جهت انتقال مفاهیم فلسفی و بنیادین زندگی به نهاد پاک و بی‌آلایش کودکان مورد استقبال بوده است. روایت داستان‌های عامیانه و کُهن‌داستان‌های بومی و محلی که عموماً به صورت شفاهی و سینه‌به‌سینه از والدین به فرزندان منتقل می‌شوند؛ بیانگر آگاهی گذشتگان ما بر کارآمدی ابزار داستان‌گویی است. دراین‌بین، داستان‌های عامیانه‌ای که با نمایش، ساخت عروسک و شعرخوانی همراه بوده‌اند؛ علاوه بر افزایش جذابیت داستان در انتقال بهتر مفاهیم به کودکان نقش انکارناپذیری دارند. در این پژوهش، کُهن‌داستان «گِیْشِه» که سال‌های متمادی توسط ساکنان روستای آبکنار (در استان گیلان) برای کودکان روایت می‌شود، بازخوانی شده است. نکته‌ای که نامیرایی این کُهن‌داستان را از گذشته تا به امروز رقم زده ساخت عروسک سنّتی با نام گِیْشِه است که پس از پایان روایتش به کودکان هدیه داده می‌شود. هدف این پژوهش علاوه بر حفظ میراث فرهنگی ناملموس، پاسخ به سؤالات پیش رو است: ۱. علت اصلی روایت کُهن‌داستان گیشه برای کودکان در روستای آبکنار چیست؟ ۲. رمز ماندگاری این کُهن‌داستان با قدمتی بیش از ۲۰۰ سال چه چیز است؟ روش پژوهش مقایسه‌ای تطبیقی مابین عناصر این داستان بومی با دغدغه‌های وجودی در مکتب روان‌درمانی هستی‌گراست. شیوهٔ روایت داستان نیز از طریق مصاحبه حضوری با ریش‌سفیدان روستای آبکنار به دست آمده است. نتایج نشان می‌دهند که چهار دغدغهٔ وجودی انسان «مرگ، تنهایی وجودی، آزادی (یا مسئولیت) و پوچی (یا فقدان معنا) » بر اساس روان‌درمانی هستی‌گرا در این کُهن‌داستان مشاهده می‌شود. علاوه بر این، کُهن‌داستان گِیْشِه راهکارهای ارزشمندی را جهت رویارویی انسان با دلواپسی‌های وجودی در جهان هستی پیشنهاد می‌کند که با دیدگاه‌های روان‌درمانگر مشهور این مکتب با نام *اروین یالوم* همسویی دارند.

کلیدواژه‌ها: کُهن‌داستان، مرگ و زندگی، هستی‌گرایی، اروین یالوم، روستای آبکنار، عروسک گِیْشِه.

۱. استادیار پژوهشکده هنرهای سنّتی، پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران.
Email: s.salimpour@richt.ir

استناد: سلیم پور آبکنار، سامرا. (۱۴۰۲). آموزش مفاهیم مرگ و زندگی به کودکانِ روستای آبکنار از طریق ساخت عروسک سنّتی «گِیْشِه» (با تکیه بر دیدگاه روان درمانی اروین یالوم). *رهپویه حکمت هنر*. ۲ (۲): ۳۹-۲۹.
https://rph.soore.ac.ir/article_706721.html

مقدمه

روایت داستان‌های عامیانه در جمع‌های خانوادگی، قومی یا قبیله‌ای بدان سبب که به‌صورت شفاهی و چهره به چهره (به‌ویژه از خانواده به فرزندان) روایت می‌شوند؛ با نهاد پاک و بی‌غل‌وغش انسان در دوران کودکی و نوجوانی ارتباط تنگاتنگی برقرار می‌کنند. اگرچه اغلب این داستان‌های واقع‌گرایانه یا خیال‌پردازانه در ظاهر با هدف سرگرمی برای کودکان و نوجوانان بیان می‌شوند، در ناخودآگاه خود بازگوکننده مفاهیمی نظیر فلسفهٔ زندگی، باورها، بایدها و نبایدها، روابط اجتماعی، نکات تربیتی و آموزشی‌اند. ازاین‌رو، یکی از ارزش‌های نهفته در بازخوانی کُهن‌داستان‌های عامیانه علاوه بر ماندگاری کهن‌الگوها و حفظ میراث شفاهی، دستیابی به کارکردهای آموزشی، تربیتی، اجتماعی و حتّی روان‌شناختی است که در وجودشان نهفته است. در سال‌های اخیر، پژوهشگران حوزه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی دریافته‌اند که یکی از مؤثرترین شیوه‌های تعلیم و تربیت در دوران کودکی و نوجوانی استفاده از ابزار زیبای داستان‌گویی است که با کمترین هزینه می‌تواند افزون بر ایجاد سرگرمی و جذابیت بار انتقال مفاهیم بنیادین زندگی به کودکان را بر دوش کشد، چرا که با خوانش و روایت چندباره این کُهن داستان‌ها مفاهیم ارزشمند نهفته در آن‌ها همچون ذات تعالی‌طلب انسان، تعلیم و تعلّم، درمان و کاهش فشارهای روانی ناشی از دغدغه‌های دلهره‌آور (نظیر: مرگ، تنهایی، فراق، ظلم، نابرابری‌ها و بی‌عدالتی‌های اجتماعی) بازگو می‌شوند (محجوب، ۱۳۴۱: ۶۸). در این میان، چنانچه خلاقیت‌هایی همانند اجرای نمایش، ساخت عروسک و شعرخوانی با روایت داستان‌ها همراه باشند، افزون بر افزایش جذابیت و شادابی، میزان ماندگاری موضوع در خاطر انسان را دوچندان می‌کنند. با این تفاسیر، امروزه مبحث قصّه (یا داستان‌پژوهی) و مطالعه پیرامون این دستاورد خلاقانهٔ ذهنی انسان در جوامع مختلف از حوزه‌های نوین پژوهش‌های انسان‌شناسی، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی و روان‌درمانی محسوب می‌شود.

پژوهش پیش رو به خوانش یک داستان بومی و محلی با نام «گِیْشِه» می‌پردازد. این کُهن‌داستان از گذشته تا به امروز در خطّه شمال ایران (به‌ویژه روستای آبکنار در استان گیلان) سینه‌به‌سینه از والدین برای فرزندان روایت شده است. داستان مذکور نکات ارزشمندی از چگونگی رویارویی انسان با مفاهیم مرگ و زندگی بیان می‌کند. در این پژوهش، مقایسه‌ای تطبیقی مابین عناصر مهم داستان با دغدغه‌های مکتب هستی‌گرا صورت گرفته است. پس‌ازآن، راهکارهای ذکرشده در این داستان جهت رویارویی با دلواپسی‌های انسان با راهکارهای پیشنهادی توسط روان‌درمانگر مشهور مکتب هستی‌گرا اروین یالوم، قیاس شده‌اند.

هدف این پژوهش علاوه بر ماندگاری کهن‌الگوی گِیْشِه و حفظ میراث فرهنگی ناملموس، یافتن پاسخ به پرسش‌هایی است که ممکن است پیرامون داستان مذکور در ذهن مخاطبان مطرح شود: دلواپسی‌های (یا دغدغه‌های) وجودی انسان در داستان گِیْشِه کدام‌اند؟ دلیل روایت این داستان همراه با ساختن عروسک گِیْشِه و هدیه دادن آن به کودکان چیست؟ علت ماندگاری کُهن‌داستان گِیْشِه با قدمتی بیش از ۲۰۰ سال چیست؟ بر اساس دیدگاه یالوم پیرامون دغدغه‌های وجودی، کُهن‌داستان گِیْشِه کدام مفاهیم بنیادین را برای نسل امروز به ارمغان آورده است؟

پیشینهٔ پژوهش

با جست‌وجو در پایگاه مجلات، نشریات تخصصی و علمی-پژوهشی، مقالات اندکی به تحلیل دیدگاه‌های یالوم پیرامون دغدغه‌های وجودی مکتب هستی‌گرا پرداخته‌اند. از آن جمله می‌توان به مقاله‌ای با عنوان: «بررسیِ دیدگاهِ اروین یالوم دربارهٔ ارتباط دغدغه‌های وجودیِ مرگ‌اندیشی و معنای زندگی» اشاره نمود. این پژوهش در تلاش است تا دیدگاه اروین یالوم در جایگاه یک روان‌درمانگر را دربارهٔ تأثیر مسئلهٔ مرگ‌اندیشی بر مفهوم معنای زندگی و بر پایهٔ تأثیرات فلسفهٔ هستی‌گرایی بیان کند. بر این اساس، ابتدا به معرفی مؤلفه‌های وجودی از دیدگاه یالوم می‌پردازد و سپس، دیدگاه او را نسبت به ترس از مرگ با دیدگاه فروید مقایسه می‌کند. در گام بعدی، با توصیف دیدگاه یالوم نسبت به معنای زندگی به ارزیابی چالشِ کشف یا جعل معنای یالوم می‌پردازد. نهایتاً، دو نقد اساسی نسبت به دیدگاه یالوم ابراز می‌دارد که عبارت‌اند از: ۱. تقلیل مباحث مرگ‌اندیشی و معنای زندگی به مباحث هستی‌گرایی و فقدان مبنای معرفت‌شناختی؛ و ۲. تقلیل‌گراییِ یالوم پیرامون مباحث معنای زندگی و مرگ‌اندیشی به تفکر الحادی که نویسندگان معتقدند رویکرد یالوم شرط کافی برای ارزیابی این مباحث را ندارد (عزیزی و علی‌زمانی، ۱۳۹۴: ۳۳). در مقالهٔ دیگری با عنوان: «مرگ‌اندیشی از منظر اروین یالوم و تأثیر آن بر معنابخشی به زندگی» با تأکید بر آرای یالوم تأثیر مرگ‌اندیشی بر معناداری یا بی‌معنایی زندگی انسان مورد ارزیابی قرار گرفته است. علاوه بر این، این پژوهش با بیان برخی ملاحظات انتقادی به دیدگاه یالوم، بر این نکته تأکید دارد که اگرچه مرگ‌آگاهی به‌عنوان نوعی آگاهی شرط لازم برای رسیدن به معناست؛ بااین‌وجود شرط کافی نیست و نگاه مثبت انسان به زندگیِ پس از مرگ با ایجاد امید و خوش‌بینی می‌تواند شرطی ضروری در معناداری زندگی انسان محسوب گردد (هاشمی و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۲۱). پژوهشی دیگر با عنوان: «مؤلفه‌های مابعدالطبیعی معنای زندگی به روایت اروین یالوم» در دو فصلنامه پژوهش‌های هستی‌شناختی منتشر شده است. پرسش پایه این جستار به مؤلفه‌های مابعدالطبیعی معنای زندگی به روایت اروین

DOI: 10.22034/RPH.2023.2001617.1036

یالوم معطوف می‌گردد. دستاوردهای این پژوهش بیان می‌دارد که از دیدگاه یالوم معنای زندگی در ارتباط با مؤلفه‌های ارزش، دلواپسی‌های غایی و فرهنگ است. همچنین، مؤلفه‌های هستی شناختی معنای زندگی از دیدگاه یالوم، جهان عاری از خدا، جهان عاری از معنا و زندگی معنادار بدون حضور ماورای طبیعی است. علاوه بر این، این نوشتار مهم‌ترین مؤلفه‌های انسان‌شناختی معنای زندگی از دیدگاه یالوم را در مفاهیمی همچون مسئولیت، عشق، موقعیت مرزی (یا تجربیات مرزی)، احساس گناه، مرگ، آرزو، عواطف، ترس، اضطراب و تنهایی می‌داند (شایسته‌فر و قلعه، ۱۳۹۸: ۶۷). در مقاله‌ای ارزشمند با عنوان: «آزادی اگزیستانسیال از منظر اروین یالوم و عین‌القضات همدانی» نویسندگان به ارزیابی تطبیقی مفهوم آزادی وجودی انسان از منظر دیدگاه یک روان‌درمانگر هستی‌گرا (اروین یالوم) و یک عارف خداباور (عین‌القضات همدانی) می‌پردازند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که مفهوم آزادی از دیدگاه متفکران هستی‌گرا و عارفان خداباور یکسان نیست. بر اساس مکتب هستی‌گرایی، انسان با نگاهی عمیق به خود درمی‌یابد که در «شدن» خویش تماماً آزاد است، با این پیش‌فرض که هیچ الگو، مسیر مشخص، ارزش یا معیار از پیش نوشته‌شده‌ای برایش معین نشده زیرا اساساً خالقی وجود ندارد و او در انتخاب راه و شدن خود کاملاً تنهاست. این در حالی است که عین‌القضات همدانی به‌عنوان یک عارف خداشناس با آزادی اگزیستانسیال مواجه بوده است، لیکن ازآنجایی‌که او خدا را در همه هستی شهود می‌کند، این آزادی را مطلق نمی‌داند و انسان را مسئول تألیف خویش می‌پندارد نه به این دلیل که در جهانی بی‌معنا پرتاب شده است، بلکه از آن جهت که مسئول و آزاد آفریده شده است (یوسف‌ثانی و رضایی‌نیارکی، ۱۳۹۹: ۱۳۱). بر این اساس، می‌توان اظهار داشت تاکنون پژوهشی با محوریت تحلیل یک کُهن‌داستان بومی با تکیه‌بر دلواپسی‌های هستی‌گرا دستمایهٔ هیچ پژوهشی علمی نبوده است که بتوان از آن به‌عنوان پیشینه مطالعاتی این تحقیق یاد کرد. به همین دلیل، این مقاله اولین پژوهش علمی با چنین رویکردی محسوب می‌گردد.

روش پژوهش

این پژوهش از نوع توصیفی-تحلیلی مبتنی بر مطالعات کتابخانه‌ای، میدانی و گردآوری اطلاعات پیرامون داستان به شیوهٔ مصاحبه حضوری با ریش‌سفیدان روستای آبکنار (اعم از مادربزرگ‌ها و پدربزرگ‌ها) است. روایت ذکرشده از کهن‌داستان مذکور مربوط به روستای آبکنار است که در نزدیکی تالاب گِیْشِه (محل رُخداد حادثه) واقع شده است. ازآنجایی‌که این داستان بومی به آموزش مفاهیم مرگ و زندگی به نسل‌های آینده می‌پردازد، جهت ارزیابی بهتر پیام‌های مکنون در این کهن‌الگو قیاسی با آموزه‌های مکتب هستی‌گرایی صورت گرفته است، زیرا مفاهیم مرگ و زندگی از مهم‌ترین دغدغه‌های مکتب هستی‌گرا محسوب می‌شوند. بر این اساس، پس از شناسایی عناصر داستان یک ارزیابی تطبیقی با مؤلفه‌های وجودیِ مکتب هستی‌گرا (مرگ، تنهایی وجودی، آزادی، پوچی یا فقدان معنا) ارائه شده است. نهایتاً، یافته‌های پژوهش پیرامون مرگ‌اندیشی و معنای زندگی از منظر یکی از پیشگامان این مکتب با نام اروین یالوم مورد مطالعه، بحث و تحلیل قرار گرفتند.

قصّه‌درمانی[1]

قصّه‌درمانی همان‌گونه که از نامش پیداست استفاده از قصّه یا داستان به‌عنوانِ یک ابزار درمانی است و عموماً با شیوه‌های نمایش‌گونه (نقّالی، تئاتر و عروسک‌گردانی) همراه است. در این شیوهٔ درمانی مخاطب با قهرمان داستان همزادپنداری می‌کند و با وقایعی که برای او رخ می‌دهد، همراه می‌شود و بدون آزمودن و یا پرداختن بهایی اضافی تجربه‌های زیادی کسب می‌کند. علاوه بر این، با بهره‌مندی از قصّه‌درمانی می‌توان اضطراب، نومیدی، افسردگی و یا حتّی بسیاری از اختلالات رفتاری را نیز برطرف نمود. ازآنجایی‌که کودکان و نوجوانان علاقهٔ بسیاری به شنیدن داستان دارند، این شیوهٔ درمانی راهکار مناسبی برای برطرف نمودن اختلالات یاد شده در آنهاست؛ زیرا قصّه‌گویی بر رشد عاطفی، ذهنی و فکری کودکان و نوجوانان بسیار مؤثر است (جزینی، ۱۳۸۵: ۶۲). با این وجود، از این ابزار جهت درمان دیگر مخاطبان نیز می‌توان بهره جُست، زیرا انسان‌ها در هر سن و سالی با داستان‌ها ارتباط برقرار می‌کنند و غالباً به‌صورت داستان و قصّه می‌اندیشند. کارآمدی شیوهٔ قصّه‌درمانی به تحت تأثیر قرار دادن «قلمروهای وجودی انسان» بازمی‌گردد که عبارت‌اند از: ۱. قلمرو شناختی (توانایی انتقال دانش و کمک به فرآیند حل مسئله)؛ ۲. قلمرو عاطفی (پالایش عاطفی، هیجانی و امیدآفرینی در انسان)؛ ۳. قلمرو بین فردی (ایجاد پیوستگی، ارتباط انسانی و اجتماعی افراد با یکدیگر)؛ و ۴. قلمرو شخصی (افزایش بینش مخاطب از طریق سنجش مشکلات مربوط به زندگی خود با مشکلات شخصیت‌های داستان) (شجاعی، ۱۳۹۶: ۴۱).

در سال ۱۹۷۱ میلادی ریچارد گاردنر[2] برای اولین بار از این شیوه جهت درمان اختلالات روانی کودکان استفاده کرد (یوسفی و متین، ۱۳۸۵: ۶۰۳). پس‌ازآن شیوهٔ قصّه‌درمانی توسط پژوهشگران دیگری نیز مورد استفاده قرار گرفت؛ به‌نحوی‌که آنها اختلالات روانی فراگیر در کودکان همچون اضطراب جدایی، خجالت، بی‌اختیاری ادرار، وسواس فکری و مشکلات ناشی از تجاوز جنسی را در قالب داستانی برای کودک روایت کرده و در پایان راه‌حل‌های مناسبی جهت رویارویی با مشکل مورد نظر

ارائه می‌دادند (اصغرزاده و پورشریفی، ۱۳۹۰: ۱۳). تمامی این پژوهشگران اظهار داشتند که شیوه قصّه‌درمانی به قدرتمند ساختن کودکان برای رویارویی با مشکل پیش‌آمده منجر شده است. بر این اساس، می‌توان رویکرد قصّه‌درمانی را بر چند محور اصلی استوار دانست: (۱) استفاده از قصّه جهت روان‌درمانی فردی و حتّی خانوادگی (۲) استفاده از قصّه به‌عنوان یک ابزار مناسب جهت تشخیص بیماری و (۳) استفاده از قصّه جهت پرورش استعداد و توانایی‌های کودکان (یوسفی و متین، ۱۳۸۵: ۶۰۵).

هستی‌گرا درمانی (یا روان‌درمانی اگزیستانسیال) [۳]

هستی‌گرا درمانی که با نام «درمانِ وجودی» نیز خوانده می‌شود درواقع نوعی روش درمان جهت برطرف ساختن کشمکش‌های درونی انسان بر اساس «اصول فلسفی» است. هر انسانی در این جهان با تناقضات، دغدغه‌ها و یا مفروضات مسلّمی دست‌وپنجه نرم می‌کند که ممکن است باعث ایجاد نوعی تنش یا تنازع درون فردی شود. این مؤلفه‌ها (یا دغدغه‌های) اجتناب‌ناپذیر در جهان هستی همانا «مرگ، تنهایی وجودی، آزادی (یا مسئولیت) و پوچی (یا فقدان معنا) » هستند که از چهار بُعد وجود انسان در حوزه‌های «فیزیکی، اجتماعی، شخصی و معنوی» سرچشمه می‌گیرند. در الگوی درمان وجودی، درواقع درمانگر با تکیه‌بر این چهار مؤلفه به چهارچوبی در فهم مشکلات بیمار خویش دست می‌یابد که بر اساس آن می‌تواند به یک شیوهٔ درمانی مناسبی برسد. به بیانی دیگر، روان‌درمانگرِ هستی‌گرا با تمرکز بر دلواپسی‌هایی که ریشه در هستی انسان دارند در تلاش برای ارائهٔ مدلی پویا از کارکرد روانی است تا فرد با تکیه‌بر آن به تفکری عمیق بر «موقعیت خود در جهان» رهنمون شود و بدین ترتیب بتواند این دلواپسی‌ها را از خویشتن بزداید (اشنایدر و کراگ، ۱۳۹۴: ۲۰-۲۵).

اروین دیوید یالوم[۴] یکی از پایه‌گذاران الگوی هستی‌گرا درمانی (یا اصالت وجود) است. او نخستین روان درمانگری است که توانست با ایجاد ارتباطی نزدیک میان روان‌شناسی و اصول فلسفیِ نظریه‌پردازانی همچون هایدیگر[۵]، سارتر[۶]، کی‌یر کگور[۷]، ارسطو و سقراط روح تازه‌ای به کالبد علوم روان‌کاوی و روان‌شناسی بدمد. علاوه بر این، او با نبوغ نویسندگی خویش توانست اصول روان‌شناسی را در قالب داستان‌های ساده، جذاب و بر اساس تجربیات میان خود و بیمارانش به شیوه‌ای بنگارد که علاوه بر روان‌درمانگران و روان‌شناسان، مردم عامه را نیز با خود همراه کند. از دیدگاه یالوم، «در عصر حاضر با وجود امکانات و پیشرفت‌های علمی روزافزون، روح و روان انسان آن‌قدر پیچیده شده که باید به دنبال راه‌حل‌های جدیدی برای مواجه شدن با آنها بود» (یالوم، ۱۳۹۹: ۲۴). بر این اساس، تأکید یالوم در روان‌درمانی هستی‌گرا حول چهار دغدغهٔ بنیادین زندگی بشری که پیش‌ازاین سخن از آنها به میان آمد، استوار است.

از مهم‌ترین کتاب‌های اروین یالوم که در ایران ترجمه و چاپ شده‌اند، می‌توان به عناوین: *وقتی نیچه گریست* (در باب به تصویر کشیدن تاریخ معاصر فلسفه و روان‌درمانی)، *مامان و معنی زندگی* (در باب روان‌درمانی)، *دروغ‌گویی روی مبل* (در باب طرز فکر روان‌درمانگر در ارتباط با بیمار)، *خیره به خورشید نگریستن* (در باب تفکر مداوم پیرامون مفهوم مرگ)، *درمان شوپنهاور* (در باب درمان بدبینی و بدخلقی)، *موهبت درمان* (در باب مفهوم روان‌درمانی هستی‌گرا) و *مسئله اسپینوزا* (در باب ارتباط مذهب و خداشناسی) اشاره نمود.

روایت داستان

جوانی از ساکنان روستای آبکنار[۸] دختری زیباروی و زبانزد به مهربانی را از روستای اسفند[۹] به همسری برمی‌گزیند. در آغازین روزهای فصل بهار به‌منظور برپایی جشن عروسی، دختر به همراه میهمانان به محل سکونت داماد (روستای آبکنار) نقل‌مکان می‌کند. برای این جابه‌جایی عروس یا گِیْشِه[۱۰] به دلیل عدم وجود راه خشکی ناگزیر با قایق از تالاب عبور می‌کند. هنگام عبور از تالاب، به دلیل دگرگونی هوای بهاری رگبار شدیدی پدیدار گشته و آب تالاب متلاطم شده و قایق واژگون می‌گردد. گِیْشِه و همراهانش در آب افتاده و غرق می‌شوند. این حادثهٔ غم‌انگیز که در روز عروسی داماد آبکناری رخ می‌دهد، برای ساکنان روستا بسیار تأسف‌بار بود تاجایی‌که نام آن تالاب را به یاد عروسِ غرق شده «سیاه گِیْشِه» یا «عروسِ سیاه» نامیدند. پس‌ازآن، هر سال با آغاز فصل بهار زنان آبکناری دو نوع عروسک پارچه‌ای می‌دوزند و به همراه روایت واقعهٔ رخ‌داده آنها را به کودکان خویش هدیه می‌دهند. یک عروسک با چهره‌ای سفید و لباس رنگی به نام «سفید گِیْشِه» و دیگری عروسکی با چهره‌ای سیاه و لباسی تیره که آن را «سیاه گِیْشِه» می‌نامند (تصویر ۱). لازم به توضیح است که امروزه

تصویر ۱. راست: سفید گِیْشِه؛ چپ: سیاه گِیْشِه. (نگارنده، ۱۴۰۱)

DOI: 10.22034/RPH.2023.2001617.1036

ساخت عروسک گِیْشِه برای سهولت کار با نخ‌های کاموایی رنگی رایج‌تر شده است. سال‌ها پس از واقعه گِیْشِه، هنگامی‌که برای ثبت‌نام تالاب در فهرست نقشه جغرافیایی ایران اقدام می‌شود، نام تالاب سیاه گِیْشِه سهواً به نام تالاب «سیاهْ کِشیم»[11] تغییر می‌یابد. علّت این موضوع شباهت نام سیاه گِیْشِه با نام سیاه کِشیم است. حال‌آنکه، ساکنان روستای آبکنار همچنان نام این تالاب را سیاه گِیْشِه می‌نامند (مصاحبه با موی‌سپید محمد سلیم‌پور آبکنار، ۱۳۹۹).

بحث و تحلیل یافته‌ها

دغدغه‌ها یا دلواپسی‌های وجودی که در داستان گِیْشِه قابل‌تأمل هستند، عبارت‌اند از: ۱. دغدغهٔ مرگ عروس (یا گِیْشِه)؛ ۲. دغدغهٔ تنهایی داماد (یا خویشاوندان) پس از مرگ گِیْشِه؛ ۳. دغدغهٔ نحوهٔ برخورد و مسئولیت‌پذیری داماد، خویشاوندان و ساکنان روستا در مواجهه با مرگ گِیْشِه؛ و ۴. دغدغهٔ پوچی عامیانه‌ای که پس از مرگ گِیْشِه می‌تواند به سراغ داماد، نزدیکان عروس و یا حتّی مخاطبان ماجرا رفته و زندگی را برایشان بی‌معنا جلوه دهد. در این بخش، دغدغه‌های شناسایی‌شده در داستان گِیْشِه مطابق الگوی هستی‌گرایی مورد ارزیابی قرار خواهند گرفت و راهکارهای مورد استفاده در داستان با راهکارهایی پیشنهادی یالوم قیاس می‌گردند:

دغدغهٔ مرگ گِیْشِه

مرگ قابل‌درک‌ترین دلواپسی انسان در جهان هستی است و تنش میان «آگاهی از اجتناب‌ناپذیری مرگ و آرزوی ادامه حیات» از تعارض‌های اصلی الگوی هستی‌گرایی محسوب می‌شود. یالوم نیز مرگ را اولین دغدغهٔ وجودی انسان در جهان هستی معرفی می‌کند و اهمیت آن را از سه دغدغهٔ دیگر بیشتر می‌پندارد و چون از نظر او مرگ یادآور زندگی است، مواجه‌شدن با دلواپسی مرگ یا مرگ‌اندیشی امری ضروری تلقی می‌گردد (Berry Smith, 2012: 8). بر اساس دیدگاه یالوم، مرگ تعریفی ساده دارد: «مرگ برای همه صادق است و زندگی تمامی انسان‌ها محدود است» (Minton, 2001: 42). ازآنجایی‌که هر محدودیتی نیز ترس را با خود به همراه می‌آورد، برای انسان مدرن امروزی که درگیر روزمرگی‌ها، تکنولوژی‌ها و تضعیف اعتقادات مذهبی شده به شکل «مرگ‌گریزی یا تقلای زنده ماندن» نمود یافته است.

مطابق دیدگاه یالوم، ترسِ از مرگ در انسان به سه شکل پدیدار می‌گردد: (۱) بروز غیرمستقیم که به صورتِ بی‌قراری یا استرس نمایان شده و فرد برای کنترل آن تلاش می‌کند، (۲) بروز غیرمستقیم با آثار مخرب‌تر که زندگی فرد را مختل کرده و بیماری‌های روحی را پدید می‌آورد و (۳) ایجاد نگرشی آگاهانه و هستی‌گرا در مورد مرگ یا همان مرگ‌آگاهی (یالوم، ۱۳۹۰-الف: ۱۰). از سویی دیگر، یالوم معتقد است که مهم‌ترین علت اصلی ترس از مرگ «استفاده نکردن شخص از فرصت‌های زندگی‌اش یا تمام چیزهایی است که انجام نداده» و «ترس از قطع ارتباط با گذشته یا دلهرهٔ نیستی» است (Yalom, 2014: 34). به همین جهت، از دیدگاه او اندیشیدن و مواجه‌شدن صحیح با مرگ (یا مرگ‌اندیشی مثبت) علاوه بر کاهش اضطراب و ممانعت از ناهنجاری‌های روانی، می‌تواند چشم‌انداز زندگی فرد را به‌گونه‌ای شایسته دگرگون کند (یالوم، ۱۳۹۷: ۱۰۹). بدین ترتیب، یالوم برای غلبه بر ترسِ ناشی از دغدغهٔ مرگ دو راهکار اساسی را پیشنهاد می‌کند: **راهکار اول** «عشق ورزیدن به سرنوشت یا تقدیرگرایی نیچه» که مطابق آن اگر هر فردی سرنوشتش را نوعی ضرورت بداند که بایستی تحقق می‌یافته آن را نادیده نمی‌انگارد و دوستش خواهد داشت. به‌عبارت‌دیگر، این عشق‌ورزی از دیدگاه یالوم سبب مرگ‌آگاهی شده و انسان را از زندگی یکنواخت روزانه و بدون هویت نجات می‌بخشد (رویکرد معنابخشی به زندگی از دیدگاه یالوم) و به مرحله عمیق‌تری از شناخت نسبت به «هدف از زندگی و چگونه زیستن» رهنمون می‌شود (یالوم، ۱۳۹۷: ۱۷۵). **راهکار دوم** «موج‌آفرینی»[12] به مفهوم ایجاد دوایر متحدالمرکزی از فاکتور «تأثیر یا خلق اثر»[13] بر زندگی دیگران که ممکن است سال‌ها یا نسل‌ها باقی بماند (یالوم، ۱۳۹۰-الف: ۸۲). بدین مفهوم که اگر هرکسی بداند که پس از مرگ خود تکه‌ها یا موج‌هایی از او (در غالب کلام، رفتار، یاد و خاطره، آثار ادبی و یا علمی) به صورتِ مستقیم یا غیرمستقیم در چرخهٔ بی‌نهایت هستی بارها و بارها انتشار می‌یابد و ممکن است بر زندگی سایر انسان‌ها تأثیر مثبت داشته باشد، بی‌شک عمل خویش را با اندیشه و انگیزهٔ بهتری انجام خواهد داد. بدین ترتیب، احساس رضایت‌مندی از زندگی دنیوی در فرد افزایش یافته و این امر به کاهش اضطراب او در باب اندیشیدن به مرگ کمک می‌کند (Wong, 2009: 5). به‌عبارت‌دیگر، بر اساس این رویکرد فلسفی یالوم اگر فرد مبتلا به دغدغهٔ مرگ را به باور «حضور در هستی» با انعکاس اعمال و رفتار نیک او حتی پس از مرگ برسانیم، قدرت او برای رویارویی با دلواپسی مرگ افزایش یافته و متعهد به یک زندگی شایسته (رویکرد خودشکوفایی یالوم) در جهان هستی می‌گردد (یالوم، ۱۳۹۹: ۶۰۶).

بر اساس این توضیحات هنگامی‌که با دیدگاه فلسفی و روان‌درمانی یالوم به داستان گِیْشِه می‌نگریم، به نکاتی برمی‌خوریم که حائز اهمیت هستند: معشوق (یا داماد)، نزدیکان عروس و ساکنان روستای کوچک آبکنار که در انتظار عروس تازه‌وارد هستند، به‌یک‌باره با مرگ ناگهانی گِیْشِه آن‌هم در روز عروسی (روز جشن و شادمانی) روبرو می‌شوند. اولین برخورد ساکنان آبکنار در مواجهه با دغدغهٔ مرگ تازه‌عروس (یا دلواپسیِ مرگ) انتساب نام

سیاه گِیْشِه به تالاب مورد نظر است. این انتخابْ نخست، نوعی رویارویی صحیح با مرگ (یا مرگ‌اندیشی مثبت) تلقی می‌گردد و تا حدودی درد ناشی از پذیرش تقدیر تلخ را برای معشوق و ساکنان روستا می‌کاهد (دیدگاه موج‌آفرینی از طریق حفظ یاد و خاطره گِیْشِه)؛ دوم، باعث زنده نگه‌داشته‌شدن یاد عروس و تفکّر پیرامون مرگ رخ‌داده تا سالیان سال گشته و باور «حضور گِیْشِه در هستی» در خاطر ساکنان روستا نقش می‌بندد (دیدگاه نجات انسان با اندیشیدن به مرگ)؛ سوم، تا ابد سیاهیِ شرم وقوع این حادثهٔ تلخ را بر دوش تالاب مذکور می‌افکند و مقصر اصلی این رویداد گزنده از دید ساکنان روستا تالاب سیاه گِیْشِه تلقی می‌گردد (دیدگاه کاهش اضطراب با استفاده از اهرم‌های فرافکنی یا واپس‌زنی و نمادسازی)[۱۴]؛ و چهارم، نوعی «سوگواری جمعی یا اجتماعی» برای گِیْشِه نیز می‌تواند تلقی شود که از دیدگاه یالوم «اتحاد در برابر مرگ با برگزاری آیین‌های جمعی» یکی از ابزار فرونشاندن اضطراب از مرگ و آرامش یافتن بازماندگان است (یالوم، ۱۳۹۹: ۵۷-۱۶۶).

دومین برخورد ساکنان آبکنار در مواجهه با دغدغهٔ این مرگ، روایت کامل ماجرا برای کودکان (عمدتاً کودکان با محدوده سنی ۵ تا ۱۰ سال) حتی سال‌ها و نسل‌ها پس از وقوع آن واقعه است. در باب این رویکرد باید گفت که یالوم معتقد است که دلواپسی انسان درباره مرگ و شیوهٔ رویارویی‌اش با اضطراب ناشی از آن مربوط به دوران بزرگ‌سالی نیست و ریشهٔ عمیقی در گذشته و مخصوصاً دوران کودکی دارد. دانشمندان علوم رفتاری به‌اتفاق معتقدند که نگرانی‌های کودکان پیرامون مرگ فراگیر است و آنها از سنین پایین‌تر از آنچه تصور می‌شود[۱۵] دل‌مشغولی مرگ‌آگاهی را دارند. مرگ برای کودکان معمای بزرگی است و یکی از وظایف تکاملی مهم آنها کنار آمدن با «وحشت نابودی یا دلهرهٔ نیستی» است و مسائل جنسی موضوعاتی ثانوی و فرعی محسوب می‌شوند (یالوم، ۱۳۹۹: ۱۱۷). عموماً بزرگ‌سالان به‌محض آنکه می‌بینند کودکی با اندیشهٔ مرگ دست‌وپنجه نرم می‌کند، به‌شدت نگران شده و با دلهره او را از این فکر دور می‌کنند. درحالی‌که کودکان اضطراب بزرگ‌ترها را لمس می‌کنند و ناگزیر دلواپسی‌های ناشی از مرگ را در خود سرکوب کرده تا آرامشی برای والدینشان فراهم آورند. بر این اساس، چنانچه ترس از مرگ در کودکان به‌خوبی هدایت نشود می‌تواند باعث بروز مشکلات جدی همانند نابهنجاری‌های روانی شده و محرکی اصلی برای ذهن در حال رشد و تکامل آنها باشد. راهکار «دادن اطلاعات واقعی یا آگاهی صحیح» به کودکان دربارهٔ مرگ در دورهٔ *نهفتگی یا طلایی*[۱۶] کمک‌رسان خواهد بود (یالوم، ۱۳۹۹: ۱۲۵-۱۳۸). اگرچه این شیوه از اضطراب مرگ کودک نمی‌کاهد، اما با «مرگ‌آگاهی صحیح و کسب اطلاعات عمومی بیشتر» تاب‌وتوان او را برای رویارویی و پذیرش «مسلّمات حقیقی زندگی» افزایش می‌دهد و از مرحله انکار مرگ[۱۷] (یا مرگ‌آگاهی اولیه) به‌سلامت عبور می‌کند (یالوم، ۱۳۹۹: ۱۴۰). متأسفانه در بسیاری از فرهنگ‌ها، والدین هنگام آموزش مفهوم مرگ به کودکان می‌کوشند واقعیت را قدم به قدم آشکار کنند و به‌نوعی آنها را در برابر مرگ محافظت می‌کنند[۱۸]. پس‌ازآن، هر زمانی که کودک آمادگی درک مرگ را یافت به‌تدریج میزان واقعیت را افزایش می‌دهند که ممکن است «آن زمان» دیر به وقوع بپیوندد و کودک با فهمیدن اصل ماجرا وحشت‌زده و خشمگین شده و آثار سوئی بر روح و روان او باقی بگذارد. بااین‌وجود کم نیستند والدین آگاهی که در برابر خودفریبی می‌ایستند و حاضر نمی‌شوند چیزی خلاف واقعیت به کودکانشان بگویند و با به‌کارگیری ابزار خاصی همچون قصّه‌گویی، نمایش، شعرهای کودکانه و ساخت عروسک تنها به «زهرزدایی از مقولهٔ مرگ برای کودکان» بسنده می‌کنند و با تلطیف موضوع، از وحشت درک دغدغهٔ مرگ در ذهن کودکان می‌کاهند. شیوه‌ای که به نظر می‌رسد ساکنان روستای آبکنار از قرن‌ها پیش با بیان کامل داستان گِیْشِه برای فرزندانشان در محدوده سنی کودکی (۸-۵ سالگی) و پیش نوجوانی یا دوران طلایی (تا ۱۰ سالگی) برگزیده‌اند تا به‌درستی به آنها یادآور شوند که نخست، زندگی و مرگ به یکدیگر وابسته‌اند و همزمان وجود دارند. مرگ مدام زیر پوسته زندگی در جنبش است نه اینکه یکی پس از دیگری رخ دهد (یالوم، ۱۳۹۹: ۵۵)؛ دوم، شنیدن داستان غم‌انگیز گِیْشِه نباید تمام زندگی را در ناامیدی و اندوه به سر برد چراکه «اتلاف نعمت زیستن» نوعی ناسپاسی ناسنجیده و نابخردانه به درگاه خداوند محسوب می‌شود (یالوم، ۱۳۹۰-ب: ۴۴)؛ و سوم، با جست‌وجوی هدف‌های ارزشمند برای زیستن در جهان هستی به زندگی کوتاه‌مدت خود (اشاره به زندگی کوتاه گِیْشِه) معنا ببخشیم، که این مورد با رویکرد دست یافتن به معنای زندگی از دیدگاه یالوم همسو است (یالوم، ۱۳۹۹: ۵۸۴).

سومین رویارویی ساکنان روستا در مواجهه با دغدغهٔ مرگ گِیْشِه، ساختن عروسکی با نام گِیْشِه است. زنان روستا با آغاز فصل بهار (همزمان با مرگ عروس) دو عروسک با نام‌های *سفید گِیْشِه* و دیگری *سیاه گِیْشِه* می‌دوزند و با نقل کامل ماجرا به کودکان خویش هدیه می‌دهند. در باب رویکرد ساختن عروسک به همراه روایت داستان باید گفت که از گذشته قصّه‌گوها برای درک بهتر قصّه توسط مخاطب به «تصویرسازی با عروسک‌ها» می‌پرداختند. از سویی دیگر، مطالعات انسان‌شناسی نشان می‌دهند که انسان در هر دوره‌ای از تکامل خویش نیازمند به استمداد از تجربهٔ آفرینش است. این نیاز ذاتی در بطن انسان نهفته است؛ زیرا از الگوی بنیادین رابطهٔ خداوند و انسان (خالق و مخلوق) سرچشمه می‌گیرد. بر اساس اعتقادات مصریان باستان، انسان از دو بخش روح و جسم تشکیل شده که روح متعلق به ماوراء و جسم متعلق

DOI: 10.22034/RPH.2023.2001617.1036

به دنیاست و ازآنجایی‌که جسم با تمرین و ممارست می‌تواند خود را به ماوراء برساند، انسان را وامی‌دارد تا موجودی را خلق[۱۹] کند و به آن جان ببخشد[۲۰] (Cusack, 2017: 168). الگوی اصلی خَلق عروسک (یا پیکره) نیز «آفرینش انسان» است و بدیهی است که ارتباط میان انسان و عروسک از رابطهٔ مابین انسان و خداوند وام گرفته شده است. از دیدگاه روان‌شناسی نیز انسان از «پدیدهٔ آفرینش و ارتباط با مخلوق خویش» لذت می‌برد و این ارتباط نقطهٔ مشترک مابین انسان بَدَوی و یک کودک است. بدین مفهوم که انسان بَدَوی و کودک هر دو در خَلق یک موجود (یک پیکرهٔ گِلی یا عروسک پارچه‌ای) و برقراری ارتباط با مخلوق (پرستش پیکره یا بازی با عروسک) مشابهت دارند. نیاز ذاتی بشر به خَلق کردن در مراحل ابتدایی رشد (دوران کودکی) و حتّی در مراحل انتهایی رشد (انسان بزرگ‌سال) از بین نرفته و تنها تغییر ماهیت می‌یابد. به‌عبارت‌دیگر، مهم‌ترین دلیل ماندگاری الگوی خَلق یک مخلوق در تمامی مراحل زندگی انسان ارضای نیازهای ماورائی و معنوی اوست. بنابراین، می‌توان دریافت که «ارتباط عاطفی یک کودک با عروسکش» تا چه اندازه بار معنایی ارزشمندی دارد، به‌گونه‌ای که می‌توان برای موضوع خَلق و ارتباط با عروسک «ریشه‌های دینی و خداشناسانه»[۲۱] قائل شد. بُن‌مایه‌های خَلق عروسک (یا پیکره) در دوران کُهن به مضامینی نظیر: *باروری* (زاد و ولد انسان، حیوان و زمین)، *دفع بیماری* (دفع شیاطین و آیین شکرگزاری جهت حفظ سلامتی)، *مناسبتی یا فصلی* (پایان زمستان و به پیشواز بهار رفتن)، *خوشنودی خدایان* (آیین‌های بزرگداشت خدایان و الهه‌گان)، *نیایش اجداد* (نیایش جهت تکریم و برآوردن حاجات) و *مراسم سوگواری* (سوگواری برای گذشتگان با ساخت تجسمی از آنان) بازمی‌گردد (مسعودی، ۱۳۸۷: ۱۳۶). حضور پیکره یا عروسک بی‌روح در یک مراسم سوگواری (و یا هر مراسم آیینی) یادآور شاهان، بزرگان یا شهروندان شایسته در هر سرزمین است که این امر خود به‌نوعی بازتابی نمادین از آیین پرستش نیاکان است. علاوه بر این، رویکرد «خَلق عروسک تنها برای یک مراسم سوگواری خاص» را می‌توان نمایانگر تجلّی نومن و واسطه‌ای جهت برآوردن حاجات و نیازهای معنوی انسان در ارتباط با خداوند نیز دانست (ژورکوفسکی، ۱۳۸۱: ۳۹). به‌کارگیری این شیوه در ایران قدیم توسط حمدالله مستوفی در کتاب *تاریخ گزیده* گزارش شده است: «... هر که را عزیزی می‌مُرد یا غایب می‌شد به شکل او صورتی می‌ساختند و بدان تسکین سوز دل می‌کردند و به آن حرمت فراوان می‌نهادند و آن را واسطه‌ای بین خود و خدایان قرار می‌دادند...» (مسعودی، ۱۳۸۷: ۱۴۰).

بر این اساس، می‌توان گفت که کارکرد عروسک گیشه، نخست، تصویرسازی جهت درک بهتر داستان روایت‌شده برای کودکان و انتقال آن به نسل‌های بعدی است؛ دوم، دارای بُن‌مایه پاسداشت آیین سوگواری برای عروس ازدست‌رفته (یا همان شهروند شایسته)، التیام سوز دل و ارتباط معنوی با خداوند است؛ سوم واسطه‌ای جهت برآورده شدن حاجت والدین (حفظ و نگاهداشت کودکان از مخاطرات و حوادث ناگوار) از بارگاه خداوند متعال یا همان رویکرد توکّل و تولّی است؛ چهارم، تلطیف و زهرزدایی از وجه غم‌انگیز داستان جهت پذیرش و درک بهتر مفاهیم بنیادین داستان از سوی کودکان؛ و پنجم، روشی جهت آموزش مهم‌ترین دست‌یافتهٔ انسان پیرامون مفهوم زندگی به کودکان است که این دستاورد را می‌توان این‌گونه بازگو نمود: «عناصر عشق، شادی، حیات، سپیدی، لبخند، روشنایی، زیبایی، خوبی و وصال همواره هم‌نشین عناصر نفرت، غم، مرگ، سیاهی، گریستن، تاریکی، زشتی، بدی و فراق هستند و دو روی زندگی انسان را در هر زمان و مکانی می‌آفرینند». این عناصر تفکیک‌ناپذیر سهم انکارناپذیری در خَلق «معنای زندگی» دارند و بزرگ‌ترین هنر انسان تنها «غوطه‌ور شدن در میان تمامیِ معانی موجود است» به‌گونه‌ای که در فرصت محدود زیستن در جهت رشد و تعالی خویش بهره جوید که با دیدگاه «نزدیک شدن غیرمستقیم به معنای زندگی یالوم» همخوانی دارد (یالوم، ۱۳۹۳: ۱۶۸).

دغدغهٔ تنهایی

تنهایی به مفهوم جدا افتادن از خود (درون‌فردی)، دیگران (بین فردی) و یا جهان هستی (تنهایی وجودی) است. در تنهایی از نوع درون‌فردی، اجزای مختلف وجودی یک فرد از هم فاصله می‌گیرند که درنتیجه از دست دادن استقلال، اختیار، اجبارها، بایدها و نبایدها از سوی نزدیکان و یا جامعه رُخ می‌دهد. در این نوع تنهایی درواقع احساسات، خواسته‌ها و آرزوهای فردی سرکوب شده و از دیدگاه یالوم می‌تواند باعث بروز ناهنجاری‌های روانی شده و انسان را از تکامل طبیعی در زندگی بازدارد. تنهایی بین فردی نیز که شناخته‌شده‌ترین نوع تنهایی در جوامع انسانی است به جدا افتادن شخص از دیگران اطلاق می‌شود که ممکن است درنتیجهٔ انزوای محیطی (یا مکانی)، نداشتن مهارت‌های اجتماعی مناسب در برخورد با دیگران (نظیر: خودشیفتگی و استثمارطلبی) به وجود آید. اما تنهایی وجودی ناملموس‌ترین نوع تنهایی است و زمانی قابل‌درک است که از روزمرگی‌ها و تکرارها جدا شده و در معنا و مفهوم زندگی در جهان هستی عمیق شویم. به بیانی دیگر، در تنهایی وجودی انسان خود را از هر موجود دیگری در جهان با فاصله و تنها می‌بیند[۲۲]. بر اساس باور هستی‌گرایی این نوع تنهایی زایل نشدنی است و حتّی «انسان بودن» با «تنها بودن در دنیا» می‌تواند هم‌معنی باشد[۲۳] (یالوم، ۱۳۹۹: ۵۰۳).

بر این اساس، به نظر می‌رسد روایت داستان گِیْشِه مفاهیم بسیار بنیادین و عمیقی را در باب دغدغهٔ تنهایی وجودی برای

جدول ۱. ارزیابی تطبیقی دغدغه‌های وجودی انسان از دیدگاه یالوم و کُهن‌داستان گِیْشِه (منبع: نگارنده، ۱۴۰۱).

دغدغه‌های وجودی در مکتب هستی‌گرا	دغدغه‌های وجودی در کُهن‌داستان گِیْشِه	راهکارهای پیشنهادی یالوم در رویایی با دغدغه‌ها	راهکارهای برگزیده شده در داستان گِیْشِه
مرگ	دغدغه مرگ گِیْشِه	*مرگ‌اندیشی مثبت جهت روبرو شدن با اضطراب مرگ. *موج‌آفرینی از طریق خلق اثر (کلام، یاد، اثر هنری و ادبی). *اتحاد در برابر مرگ با برگزاری آیین‌های جمعی.	*با اطلاق نام سیاه گِیْشِه به تالاب: – حفظ یاد و خاطره گِیْشِه در هستی و یاد ساکنان روستا (موج‌آفرینی مثبت). – کاهش اضطراب با استفاده از اهرم فرافکنی (یا واپس‌زنی). – برگزاری سوگواری جمعی.
تنهایی وجودی (یا اگزیستانسیال)	*دغدغه تنهایی: – بین فردی: دور افتادن گِیْشِه از داماد و نزدیکانش. – درون‌فردی: تنهایی داماد و اجبار پذیرش مرگ گِیْشِه به‌جای وصال. – وجودی: گِیْشِه مانند هر انسان دیگری به‌تنهایی به دنیا آمده و به‌تنهایی از دنیا می‌رود.	*رسیدن به رشد و تنهایی اگزیستانسیالیسم از طریق: – خوداستواری، – ارتباط برقرار کردن با دیگران و – اتکابه‌نفس و کردار نیک.	* زنده نگه‌داشتن یاد و خاطره گِیْشِه از طریق: – روایت داستان، – ساخت عروسک و – اطلاق نام تالاب به نام سیاه گِیْشِه.
آزادی (یا مسئولیت)	*دغدغه زیبا نگریستن به ماجرای غم‌انگیز مرگ گِیْشِه به‌جای سیاه نمایی.	*اراده‌پذیری انسان مبنی بر زیبا دیدن و تفسیر کردن وقایع بیرونی یا رویدادها در جهان هستی.	*زیباسازی وقایع تلخ داستان از طریق: – اطلاق نام سیاه گِیْشِه به تالاب. – ساخت عروسکی با نام گِیْشِه.
پوچی (یا فقدان معنا)	*خطر مواجهه با دغدغه پوچی برای داماد، نزدیکان عروس و مخاطبین ماجرا.	*یافتن معنایی مثبت برای زندگی در جهت التیام اضطراب و ناهنجاری‌های روانی.	*درصدد یافتن معنای مثبت برای زندگی از طریق روایت داستان و: – انتقال ارزش‌های متعالی و اهداف مهم زندگی به نسل‌های بعدی. – آموزش استقامت و شکیبایی در برابر رنج و سختی که قادر به تغییر آن نیستند.

کودکان بازگو می‌کند که عبارت‌اند از: نخست، انسان به‌تنهایی وارد دنیا می‌شود و باید به‌تنهایی نیز از دنیا خارج شود و هیچ‌کس نمی‌تواند با[۲۴] و به‌جای[۲۵] دیگری بمیرد، حتّی عاشق به‌جای معشوق که با دیدگاه «مرگ و تنهایی وجودی» یالوم مطابقت دارد؛ دوم، از مرگ هیچ گریزی نیست، بنابراین هر انسانی به‌تنهایی مسئول اعمال و رفتار خویش است که با دیدگاه «آزادی و تنهایی وجودی» یالوم همخوانی دارد؛ سوم، زندگی پس از مرگ گِیْشِه (یا هر عزیزی) برای دامادِ عاشق (یا بازماندگان) با تمام درد و اضطراب ناشی از آن ادامه دارد و انسان تنها با خود استواری، ارتباط برقرار کردن با دیگران و اتکابه‌نفس می‌تواند از بروز «ناهنجاری‌های ناشی از تنهایی درون‌فردی پس از مرگ عزیزان» ممانعت کند که این همان دیدگاه «رشد و تنهایی وجودی» یالوم است؛ و چهارم، پس از مرگ، هیچ چیز و هیچ موجودی نمی‌تواند کمک‌مان کند تنها چیزی که انسان را از وحشت تنهایی پس از مرگ می‌رهاند «کردارِ نیک» اوست. گفتنی است مورد آخر از دیدگاه یالوم این‌گونه بیان شده که کارهای خوب دنیوی انسان که عموماً بر اساس عقاید مذهبی شکل می‌گیرند، پشتیبان انسان در برابر این تنهایی واپسین‌اند. بنابراین، انسانی که نمی‌خواهد و یا نمی‌تواند ایمان مذهبی را درک کند به‌ناچار باید این سفر را به‌تنهایی بیاغازد (یالوم، ۱۳۹۹: ۴۹۹).

دغدغهٔ آزادی (یا مسئولیت)

آزادی یا مسئولیت یکی از دغدغه‌های مهم مکتب هستی‌گرا قلمداد می‌شود. از دیدگاه یالوم، عناصری همچون اراده (یا انگیزه)، مسئولیت، آرزو و تصمیم (یا انتخاب) برگرفته از مفهوم آزادی هستند و اغلب آنها را به‌جای واژهٔ آزادی به کار می‌برند (یالوم، ۱۳۹۳: ۱۶۹). علاوه بر این، یالوم آزادی را فاقد ساختار خارجی می‌داند و معتقد است فرد آزاد مسئولیتی تمام و کمال در برابر

DOI: 10.22034/RPH.2023.2001617.1036

انتخاب‌ها و اعمال خود و حتّی در برابر کوتاهی‌هایش[۲۶] در زندگی دارد و این آگاهی از مسئولیت در قبال زندگی خویش و دیگران، با خود اضطرابی را به وجود می‌آورد که «دغدغهٔ آزادی یا مسئولیت» خوانده می‌شود[۲۷]. از سویی دیگر، یالوم برای آزادی یا مسئولیت عمیق‌ترین توضیح در جهان هستی را قائل است تاجایی‌که زشت یا زیبا دیدن یک رویداد (یا تجربه) را به آزادی انتخاب یا تصمیم انسان وابسته می‌داند. بر این اساس، جهان بدون قدرت انتخاب یا اراده انسان فی‌نفسه فاقد معنا و اعتبار است. به همین جهت، عامل اصلی شکل دادن و تفسیر وقایع بیرونی یا رویدادها در جهان هستی ساختار ذهنی و آگاهی انسان است. بنابراین، بر پایه این دیدگاهِ یالوم می‌توان اظهار داشت که مسئولیت‌پذیری (یا تعهد) غیرقابل‌تفکیک از آزادی انسان است و انسان در برابر الگوی زندگی، اراده، انتخاب‌ها و رفتارهای خویش کاملاً مسئول به پیامدهای آن در جهان هستی است (یالوم، ۱۳۹۹: ۳۱۱).

با این اوصاف، عنصر آزادی یا مسئولیت در داستان گِیْشِه آنجا پدیدار می‌شود که ساکنان روستای آبکنار در مواجهه با مرگ تازه‌عروس آزادانه انتخاب می‌کنند که به‌جای سیاه‌نمایی و بازتاب وجه غم‌انگیز ماجرا آن را به‌گونه‌ای زیبا ببینند و مسئولیت روایت آن را برای نسل‌های آینده بر عهده می‌گیرند. بر این اساس، با انگیزه و ارادهٔ زنده نگه‌داشتن خاطرهٔ تازه‌عروس نام تالاب را گِیْشِه انتخاب می‌کنند و سپس با ساختن عروسک به همراه نقل کامل ماجرا مسئولیت انتقال صحیح معنای زندگی به فرزندانشان را متعهد می‌شوند. نهایتاً، با بهره جُستن از ابزار زیبای قصّه‌گویی به تلطیف و زهرزدایی از روایت مرگ گِیْشِه پرداخته و کاهش اضطراب ناشی از رویارویی با مرگ را برای مخاطبانشان فراهم می‌آورند.

دغدغهٔ پوچی (یا فقدان معنا)

بر اساس رویکرد هستی‌گرایی «انسان به جهان هستی پرتاب شده» بدون آنکه خواسته باشد. از سویی دیگر، چون هدفی مقدّر و از پیش تعیین‌شده وجود ندارد؛ بنابراین، هر انسانی در این جهان، خود باید در جست‌وجوی معنایی برای زندگی خویشتن باشد. بر همین اساس، یالوم معتقد است که این تعارض همراه با اضطرابی[۲۸] خواهد بود که چهارمین دلواپسی غایی مکتب هستی‌گرایی یا همان دغدغهٔ پوچی را با خود به همراه می‌آورد. یالوم راهکار اصلی رهایی از این پوچی (یا فقدان حس معنا در زندگی) را «یافتن معنایی برای زندگی»[۲۹] و درنتیجه «التیام اضطراب و ناهنجاری‌های روانی» ناشی از پوچی می‌داند. از سویی دیگر، او معتقد است با تولّد معنا «ارزش‌ها»[۳۰] نیز زاده می‌شوند و آنها نیز به نوبهٔ خود حس «معنای مثبت»[۳۱] در زندگی فرد را تقویت می‌کنند که این مورد با دیدگاه «رابطهٔ دوسویه مابین معنا و ارزش‌های» یالوم هماهنگ است. علاوه بر این، معنای زندگی از دیدگاه یالوم در سه سطح طبقه‌بندی می‌شود: (۱) آنچه فرد به صورت مخلوقات خویش تکمیل یا به دنیا عرضه می‌کند، (۲) آنچه فرد به صورت رویارویی‌ها و تجربه‌ها از دنیا دریافت می‌کند و (۳) استقامت فرد در برابر رنج و سرنوشتی که قادر به تغییر آن نیست[۳۲] (یالوم، ۱۳۹۹: ۶۱۷-۶۴۰).

در داستان گِیْشِه، داماد و نزدیکان عروس و مخاطبان به‌طور مستقیم در خطر رویارویی با دغدغهٔ پوچی (یا فقدان معنا) بر اساس تعریف هستی‌گرایی نیستند. بااین‌وجود، احتمال بروز «احساس پوچی عامیانه»[۳۳] بر اثر اضطراب ناشی از شنیدن مرگ نوعروس در میان ساکنان روستا وجود دارد. این احتمال ممکن است بر اساس پرسش «هدف مقدّر از زندگی کوتاه گیشه در این جهان چه بود؟» در ذهن مخاطبین شکل گیرد و به صورت غیرمستقیم آنها را به آن نوعی از دلواپسی پوچی تعریف‌شده در مکتب هستی‌گرایی سوق دهد. بنابراین، برای گریز از این خطر ساکنان روستا «در صدد یافتن معنای مثبت زندگی» تلاش می‌کنند. مطابق طبقه‌بندی سه‌گانهٔ معنای زندگی از دیدگاه یالوم ـ که پیش‌تر از این ذکر شد، آنها نخست، عروسکی را به‌عنوان مخلوق این رویداد می‌آفرینند و به فرزندان خود و نسل‌های آینده هدیه می‌کنند؛ دوم، با نگرش مثبت نسبت به پیامدهای رویارویی با تجربهٔ مرگ گِیْشِه مشعل «ارزش‌های متعالی و اهداف مهم زندگی» را به نسل‌های بعدی منتقل می‌کنند؛ و سوم، در برابر رنج و سختیِ سرنوشتی که برای گِیْشِه رقم خورد و قادر به تغییر آن نبودند «استقامت و شکیبایی» می‌کنند. بدین ترتیب، به خود، به خداوند و آیندگان نشان دادند «حتی وقتی اُمیدی به گریز از رنج و مرگ نیست، معنای زندگی در این است که می‌توان با شکوه و وقار رنج کشید و از دنیا رفت» که این باور با دیدگاه «نزدیک شدن غیرمستقیم به معنای زندگی» یالوم تطابق دارد.

نتیجه‌گیری

داستان عامیانه گِیْشِه یکی از کُهن‌داستان‌های رایج در استان گیلان است که مهم‌ترین وجه تمایز آن به تصویرسازی زیبایش در قالب عروسکی با نام گِیْشِه بازمی‌گردد. به همین جهت، می‌توان از این داستان بومی به‌عنوان یک کهن‌الگو نیز یاد کرد. تصویرسازی داستان از طریق ساخت عروسک، فهم و درک کودکان و نوجوانان از بار معنایی داستان را افزایش می‌دهد. با نگاهی موشکافانه به مفاهیم نهفته در این داستان به‌ظاهر ساده به پیام‌های انسانی ارزشمندی برمی‌خوریم که علاوه بر شگفتی مخاطب او را وادار به تحسین این میزان از درایت و ذکاوت گذشتگان در شیوهٔ انتقال مهم‌ترین مفاهیم زندگی می‌کند. ساکنان روستای آبکنار با استعانت از ابزار شیرین قصّه‌گویی که همواره صمیمیتی را مابین راوی و مخاطب فراهم می‌آورد؛ مفاهیم زیبایی همچون آرزوهای انسانی، معنای

زندگی و ارزش‌های اخلاقی را به فرزندان خود و نسل‌های آینده انتقال داده تا از گزند روزگار در امان بمانند و به دست فراموشی سپرده نشوند. با بازخوانی داستان گِیْشِه بر اساس دیدگاه نظریه‌پرداز و روان‌درمانگرِ مشهور مکتب اگزیستانسیال (یا هستی‌گرا)، اروین یالوم، هر چهار دغدغهٔ اصلی وجودی زندگی انسان (مرگ، تنهایی وجودی، آزادی و پوچی یا فقدان معنا) به‌خوبی نمایان می‌شود (جدول ۱). این موضوع مُهر تأییدی بر فرهیختگی گذشتگان این روستا پیرامون شناخت صحیح دغدغه‌های زندگی انسان در جهان هستی است که با ظرافت و هوشمندی مثال‌زدنی توانسته‌اند مفاهیم عمیق زندگی انسانی را به‌گونه‌ای زیبا و دل‌نشین در یک روایت ساده بگنجانند. نتایج این مطالعه می‌تواند مشوقی برای پژوهشگران علاقه‌مند به مفاهیم فلسفی مرگ و زندگی در عالم هستی باشد تا کهن‌الگوها و روایت‌های بومی و محلی مشابه در نقاط مختلف ایران‌زمین را شناسایی و بازخوانی نموده و به کمک قیاس با مکاتب و دیدگاه‌های نظریه‌پردازان مشهور از پیام‌های نهفته در کهن‌داستان‌های اصیل ایرانی رونمایی کنند.

پی‌نوشت‌ها

1. Narrative Therapy
2. Richard Alan Gardner (April 28, 1931- May 25, 2003)
3. Existential psychotherapy

۴. Irvin David Yalom، استاد بازنشسته دانشگاه استنفورد و برنده جایزه انجمن روان‌شناسی امریکا در سال ۲۰۰۲ میلادی است.

5. Martin Heidegger
6. Jean-Paul Charles Aymard Sartre
7. Søren Kierkegaard

۸. آبکنار به مفهوم «کنار آب» با قدمت ۵۰۰ سال از توابع شهرستان بندرانزلی است. مساحت این روستا دو هزار هکتار است و از شمال به «تالاب انزلی» از شرق به «دشت ماهروزه و نرگِستان» از جنوب به «تالاب سیاهْ کِشیم» و از غرب (تنها راه ارتباطی خشکی) به شهرستان بندرانزلی محدود می‌شود (شکوفه آبکنار، ۱۳۹۲: ۲۵).

۹. روستایی واقع در ضلع جنوبی تالاب سیاهْ کِشیم.

۱۰. به عروس در گویش گیلکی گِیْشِه می‌گویند.

۱۱. کِشیم (Keshim) نام پرنده‌ای سیاه‌رنگ و ماهی‌خوار است که در تمام فصول به صورتِ گروهی در نیزارهای تالاب بندرانزلی به سر می‌برد.

12. Rippling

۱۳. خلق اثر از دیدگاه یالوم شامل حوزهٔ بسیار گسترده‌تری از خلق آثار خاص ادبی یا علمی است و حتّی می‌تواند روابط ساده بین افراد عامی را نیز در بر گیرد.

۱۴. Repression and Symbolization از دیدگاه یالوم واپس‌زنی (یا واپس‌رانی) و نمادسازی شیوه‌هایی از انکار (Denial) در رویارویی با اضطراب ناشی از مرگ است و با نظر محققی بنام زیلبورگ (Zilborg) که می‌گوید: «اگر وحشت مرگ مدام در حیطه خودآگاه انسان وجود داشته باشد، انسان نمی‌تواند کارکرد درستی داشته باشد و باید به درستی واپس رانده شود تا انسان را با اندکی آسایش زنده نگه دارد» (یالوم، ۱۳۹۹: ۲۷۱) نیز همخوانی دارد.

۱۵. گرگوری راچلین (Gregory Rochlin) بر اساس بازی با کودکان به هنجار ۵-۳ ساله تایید کرد که کودکان از سنین بسیار پایین متوجه می‌شوند که زندگی دارای پایانیست و مرگ برای خودشان و کسانی که به آنها وابسته‌اند، رخ خواهد داد (یالوم، ۱۳۹۹: ۱۳۰).

۱۶. محققان دورهٔ ۵ تا ۸ سالگی را دوران کودکی و ۹ تا ۱۲سالگی را پیش نوجوانی، دوره نهفتگی یا دوره طلایی می‌نامند.

۱۷. در مرحله انکار مرگ، کودک دو دفاع اساسی در برابر وحشت از مرگ دارد: (۱) اعتقاد عمیق به آسیب ناپذیری خویش (یا هذیان انسان‌مدارانه مستثنی بودن از مرگ) و (۲) باور عمیق به وجود نجات‌دهندهٔ غایی. این اعتقادات تحت تأثیر آموزش‌های نادرست والدین درباره زندگی پس از مرگ، خدای حفاظت‌کننده و تأثیر دعا به کودکان منتقل می‌شود (یالوم، ۱۳۹۹: ۱۴۴).

۱۸. با استفاده از افسانه‌هایی راجع به بازگشت مردگان یا اطمینان دادن از این بابت که کودکان نمی‌میرند. بدین ترتیب، تخم انکار در همان دوران کودکی در روح انسان کاشته می‌شود (یالوم، ۱۳۹۹: ۱۶۰).

۱۹. این نوع خَلق را می‌توان گونه‌ای از «تجلّی نومن» دانست. نومن در زبان لاتین به معنای موجود ماوراء طبیعی، شکوه خداوندی و اراده الهی است (شایگان، ۱۳۹۳: ۸۵).

۲۰. جان بخشی (Animism) به اشیاء و مصنوعات به کمک قدرت اندیشه و تجربهٔ بشر را «پیکرهٔ مقدس، بُت و یا عروسک» می‌نامند.

۲۱. بر اساس باوری در هند، عروسک‌ها هدیه‌هایی از جانب خداوند به انسان هستند که خداوند مسئولیت جان بخشی به آنها را به انسان واگذاشته است.

۲۲. مشابه حس دلهره آور، غریب، ناچیز و تنها بودنی که برای اولین بار در مواجهه با دنیای نجوم به انسان دست می‌دهد.

۲۳. از دیدگاه یالوم بنیادی‌ترین نوع تنهایی محسوب می‌شود و همچون درّه‌ایست که از راه‌های مختلف می‌توان به آن نزدیک شد. رویارویی با مرگ و آزادی، انسان را ناچاراً به این درّه سوق می‌دهد.

۲۴. از دیدگاه یالوم اگر انسانی با دیگری به‌طور همزمان بمیرد باز نتوانسته از مرگ دیگری جلوگیری کند و هر انسانی مرگ خویش را به‌تنهایی تجربه می‌کند.

۲۵. از دیدگاه یالوم اگر انسانی به‌خاطرِ دیگری بمیرد هرگز بدان معنا نیست که آن دیگری از مرگ خود حتّی به کمترین میزان رهایی یافته است.

۲۶. بر اساس دیدگاه پل سارتر: «نه تنها در برابر همه کارهایی که می‌کنیم مسئولیم، بلکه در برابر همه کارهایی که نمی‌کنیم هم مسئولیت داریم».

۲۷. یالوم معتقد است از نگاه خود فرد «خَلق، انتخاب، اراده و عمل» برای توصیف یک تجربهٔ ذهنی شکل می‌گیرد و چون هیچ راهنما و علت بیرونی خارج از او وجود ندارد تا به اعمالش جهت دهد، همواره مؤلفهٔ مسئولیت و آزادی برای انسان پیچیدگی و اضطراب به‌همراه می‌آورد و به همین دلیل، برخی عقیده «پرتاب شدگی انسان به این دنیا» را باور دارند.

۲۸. اضطراب ناشی از پرسش‌هایی نظیر: هدف از بدنیا آمدن؟ چگونه زیستن؟ معنای زندگی؟

۲۹. از دیدگاه یالوم یکی از شیوه‌های معنابخشی به زندگی «تعهد» است که امکان ایجاد انسجام بیشتر در الگوی زندگی فرد را می‌افزاید (یالوم، ۱۳۹۹: ۶۶۵).

۳۰. از دیدگاه یالوم، ارزش با مفهومی آشکار (یا ضمنی) و متمایز کننده می‌تواند بر کردار انسان از میان شیوه‌ها و اهداف موجود تأثیر باشد.

۳۱. از دیدگاه یالوم، وجود معنای مثبت در زندگی با اعتقادات عمیق مذهبی، ارزش‌های از خود بَرگُذَرنده (یا نوع دوستی)، عضویت در گروه‌ها، فداکاری برای یک آرمان و تعیین اهداف روشن در زندگی مرتبط است.

۳۲. از دیدگاه نیچه، معنا در رنج است: «آنچه مرا نکشد، قویترم می‌سازد». بنابراین، رنج اگر منجر به تغییر مثبتی در فرد شود، می‌تواند معنادار باشد.

۳۳. معمولاً با احساس «زندگی ارزش زیستن ندارد» همراه است.

فهرست منابع

اشنایدر، کرک؛ کراگ، اُراه. (۱۳۹۴). *درمان هستی‌گرا ـ انسان‌مدار*، ترجمهٔ حسین زیرک، تهران: انتشارات کتاب ارجمند.

اصغرزاده سلماسی، فرزانه؛ پورشریفی، حمید. (۱۳۹۰). تأثیر قصّه‌درمانی بر بهبود سازگاری اجتماعی کودکان مبتلا به اختلال سلوک، *فصلنامه علوم تربیتی*، ۴ (۱۴)، ۱۳-۲۴.

جزینی، محمدجواد. (۱۳۸۵). قصّه‌گویی هنری دیرینه: پیشینه قصه‌گویی در ایران، *کتاب ماه کودک و نوجوان*، ۱۱۲، ۶۲-۶۷.

ژورکوفسکی، هنریک. (۱۳۸۱). کارکردهای فرهنگی عروسک، ترجمه: شیوا مسعودی، *فصلنامه هنر*، ۵۱.

شایسته‌فر، مهناز؛ قلعه، الهه. (۱۳۹۸). مؤلفه‌های مابعدالطبیعی معنای زندگی به روایت اروین یالوم، *پژوهش‌های هستی‌شناختی*، ۸ (۱۵)، ۶۷-۹۳.

شایگان، داریوش. (۱۳۹۳). *بتهای ذهنی و خاطره ازلی*، تهران: انتشارات امیرکبیر.

DOI: 10.22034/RPH.2023.2001617.1036

شجاعی، ساناز. (۱۳۹۶). جادوی قصّه و فواید آن: نقش قصه در تعلیم و تربیت، *ماهنامه رشد آموزش ابتدایی*، ۲۱ (۵)، ۴۰-۴۱.

شکوفه آبکنار، فتح‌اله. (۱۳۹۲). *آبکنار در گذر زمان*، تهران: انتشارات سبحان نور.

عزیزی، میلاد؛ علی‌زمانی، امیرعباس. (۱۳۹۴). بررسیِ دیدگاهِ اروین یالوم دربارهٔ ارتباط دغدغه‌های وجودیِ مرگ‌اندیشی و معنای زندگی، *پژوهش‌های هستی‌شناختی*، ۴ (۸)، ۱۹-۳۷.

محجوب، محمد جعفر. (۱۳۴۱). مطالعه در داستان‌های عامیانه فارسی، *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، ۱ (۳۷)، ۶۸-۱۱۲.

مسعودی، شیوا. (۱۳۸۷). جستجوی ریشه‌های دینی پیدایش عروسک، *فصلنامه تخصصی تئاتر*، ۴۱، ۱۳۶-۱۴۹.

هاشمی، زهرا سادات؛ علی‌زمانی، امیرعباس؛ زمانی، مهدی؛ خوش‌طینت، ولی‌الله. (۱۳۹۷). مرگ‌اندیشی از منظر اروین یالوم و تأثیر آن بر معنابخشی به زندگی، *قبسات*، ۲۳، ۱۲۱-۱۵۰.

یالوم، اروین. (۱۳۹۰-الف). *درمان شوپنهاور*، ترجمه: حسین طوفانی و زهرا حسینیان، مشهد: انتشارات ترانه.

--------- (۱۳۹۰-ب). *مامان و معنی زندگی*، ترجمه: سپیده حبیب، تهران: انتشارات قطره.

--------- (۱۳۹۳). *هنر درمان: نامه‌ای سرگشاده به نسل جدید روان‌درمانگران و بیمارانشان*، ترجمه: سپیده حبیب، تهران: انتشارات قطره.

--------- (۱۳۹۷). *خیره به خورشید نگریستن: غلبه بر وحشت از مرگ*، ترجمه: اورانوس قطبی نژاد آسمانی، تهران: انتشارات قطره.

--------- (۱۳۹۹). *روان درمانی اگزیستانسیال*، ترجمه: سپیده حبیب، تهران: نشر نی.

یوسف ثانی، سیدمحمود؛ رضایی نیارکی، بنفشه. (۱۳۹۹). آزادی اگزیستانسیال از منظر اروین یالوم و عین القضات همدانی، *پژوهشهای عرفانی*، ۳ (۶)، ۱۱۷-۱۳۲.

یوسفی لویه، مجید؛ متین، آذر. (۱۳۸۵). تأثیر قصه‌درمانی بر راهبردهای رویارویی کودکان با مشکلات یادگیری، *پژوهش در حیطهٔ کودکان استثنایی*، ۲۰ (۳)، ۶۰۳-۶۲۲.

مصاحبه با موی سپید سلیم‌پور آبکنار، محمد. (۱۳۹۹). *روایت داستان گیشه و نحوه ساخت عروسک*، شهرستان بندرانزلی، روستای آبکنار.

Berry-Smith, Stephen. Frederick. (2012). *Death, Freedom, Isolation and Meaninglessness, and Existential Psychotherapy of Irvin D. Yalom*, New Zealand: Auckland University of Technology.

Cusack, Carole. (2017). The Secret Life of Puppets: A Review, *Alternative Spirituality and Religion Review*, 8 (1) : 168-170.

Minton, Stephen .James. (2001). Key Thinkers in Practical Philosophy: Dr. Yalom, *Practical Philosophy*, 40-47: <http://www.practical-philosophy.org.uk>

Wong, P. (2009). Positive Existential Psychotherapy and Pathways to Death Acceptance, *PsycCritiques*. 54, 8: < http://dx.doi.org/10.1037/a0014829>

Yalom, Irvin. David. (2014) , *Confronting Death and Other Existential Issues in Psychotherapy*, California: Kanopy Streaming.

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/)

مطالعهٔ امکان وجودیِ پرسپکتیو در نقاشی ایران و اروپا

مرجانه سوزن‌کار[۱]، حسین راست‌منش[۲]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۲/۰۶/۱۳ □ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۷/۲۱ □ صفحهٔ ۵۰-۴۱
Doi: 10.22034/RPH.2023.2010792.1043

چکیده

تصویرگرانِ قرون وسطی در مدتی بسیار طولانی و با سبکی تقریباً ثابت نقاشی‌هایی را پدید می‌آوردند که فاقد پرسپکتیو و ژرف‌نمایی بود. اما از حدود سدهٔ پانزدهم میلادی آن سبک کارایی خود را از دست داد و تحول نقاشی ضروری شد. زیرا برآمدن رنسانس، به‌مرور تقریباً تمام شئون زندگی را دگرگون کرد و هنر نیز نمی‌توانست از تحول برکنار بماند. در رنسانس با به صدر آمدن اندیشه‌های اومانیستی، انسان از نو زاده شد و معیارِ همه‌چیز ـ ازجمله هنر ـ قرار گرفت. هنرِ نقاشی نیز اقتضائات خاص خود را طلب می‌کرد؛ تکنیکی که بتوان به‌واسطه آن انسان و طبیعت را باورپذیر و همانند جهان مرئی (دارای بُعد) نمایش داد. به‌بیان‌دیگر، مقتضیات تاریخی رنسانس، ژرف‌نمایی را برای نقاشی آن دوره به یک مسئله تبدیل کرد و قواعد علمیِ آن نیز توسط جمعی از هنرمندان کشف شد. نقاشی کلاسیک ایران هم فاقد پرسپکتیو است. از این نگاه شاید بتوان نقاشی ایرانی را شبیه نقاشی قرون وسطی دانست. اما برخلاف نقاشی اروپا که با رنسانس متحول شد، در نقاشی ایران چنین تحولی هرگز رخ نداد. پرسش اساسی مقاله آن است که چگونه فضای فکری و ارزش‌های فرهنگی دو تمدن موجب شده تا حضور تکنیک نقاشانه‌ای همچون پرسپکتیو، برای یکی به الزام تبدیل شود و در دیگری جایگاهی نداشته باشد. هدف از نگارش مقاله تبیین چراییِ موجه بودن پرسپکتیو در نقاشی غرب و عدم موجه بودن آن در نقاشی ایرانی است. روش مقاله توصیفی تحلیلی است و بر اساس تطبیق مؤلفه‌های اساطیری، فرهنگی و فکری دو تمدن یونان (اروپا) و ایران، دغدغه مطروحه واکاوی شده است. نتیجه مقاله نشان داد پرسپکتیو با این‌که در ابتدا مسئله‌ای کاملاً تکنیکی می‌نماید، اما اساساً پدیده‌ای فرهنگی و محصول تحولات فکری است. درواقع اگر پرسپکتیو را ترجمان ارزش‌های اومانیسم در نقاشی اروپا بدانیم، این تکنیک در نقاشی ایران به دلیل فضای فرهنگی و فکری متفاوت و حتی متضاد با اومانیسم هرگز ضروری نشد.

واژگان کلیدی: پرسپکتیو، نقاشی، رنسانس، اومانیسم، نقاشی ایرانی.

۱. دکتری فلسفه هنر، مدرس مدعو گروه ارتباط تصویری دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: Marjan.soozankar@gmail.com

۲.کارشناسی ارشد پژوهش هنر، مدرس مدعو گروه هنرهای تجسمی دانشکده هنر، دانشگاه علم و فرهنگ، تهران، ایران.
Email: H.rastmanesh@yahoo.com

استناد: سوزن کار، مرجانه؛ و راست منش، حسین. (۱۴۰۲). مطالعه امکان وجودیِ پرسپکتیو در نقاشی ایران و اروپا. رهپویه حکمت هنر. ۲ (۲): ۵۰-۴۱.
https://rph.soore.ac.ir/article_708383.html

مقدمه

اندیشه‌ها، سنت‌ها، باورها و حتی محیط جغرافیایی طی قرن‌ها انسان‌هایی را برساخته‌اند که در مورد جایگاه و نیز حدِ تأثیرگذاری خود در جهان هستی باورهای متفاوتی دارند. تلقی متفاوت از جایگاه انسان باعث شده که مردم نقاط مختلف جهان در رویارویی با مفاهیمی یکسان (مانند فردیت، تقدیر، اختیار، و...) رفتارهای متفاوت و حتی متضاد داشته باشند که نتایج آن در نظام‌های اجتماعی، فرهنگ، هنر و فلسفه‌های مختلف مردمان جهان قابل بررسی است.

درک متفاوت از جایگاه انسان متأثر از نظام‌های اجتماعی است که جامعه را سامان بخشیده‌اند. نظام‌های اجتماعی نیز به نوبت خود وابستهٔ اسطوره‌ها و کهن‌الگوها هستند. اسطوره‌ها، نظام‌های اجتماعی را به وجود می‌آورند یا آنها را توجیه می‌کنند (رضایی، ۱۳۸۴: ۳۸). همین باورهای اسطوره‌ای و نظام‌های اجتماعی متفاوت هستند که باعث شده‌اند انسان‌های یک سوی جهان، خود را فعال مایشاء و اصلی‌ترین عامل تعیین‌کنندهٔ سرنوشت بدانند اما مردمان سوی دیگر جهان فراتر از اختیار و خواستِ خود، نیروهایی را در کار بینند که حتی می‌توان برای پیشبرد امور دنیوی هم از آنها استمداد جُست.

عموماً خاستگاه مدنیت را ایران و یونان باستان می‌دانند (سینگلر، ۱۳۸۶: ۴۵). فرهنگ این دو کشور که بر روند تحولات بعدی تمدن بشری بسیار تأثیر گذاشته‌اند، تفاوت‌های اساسی با هم داشتند که پی‌آیندهای آن در هنر هم نمود داشت. مثلاً اگر هنرمند یونانی کوزه‌ای سفالین می‌ساخت و یا تنها بر آن نقش می‌انداخت حق خود می‌دانست که نامش را بر روی آن حک کند، حال آن‌که نامی از معماران، حجاران و مجسمه‌سازان ایران باستان باقی نمانده است. نکته قابل توجه دیگر این‌که آثار هنری برجای‌مانده از یونان باستان بیشتر به سمت طبیعت‌گرایی یا ناتورالیسم تمایل دارند، درحالی‌که آثار هنری ایران باستان به انتزاع و تجرید متمایل هستند.

ارزش‌ها و باورهای یونان توسط رومیان، که ادامه‌دهندهٔ بسیاری از سنت‌های آنها بودند، در اروپا فراگیر شد و پس از قرون وسطی مجدداً به فضای فرهنگی اروپا بازگشت. باورهای کهن فرهنگی ایران هم، حتی پس از ورود اسلام از بین نرفتند، بلکه با تغییراتی به حیات خود ادامه دادند. بنابراین می‌توان نشانه‌های ارزش‌های یونانی و تأثیرات باورهای ایرانی را به ترتیب در آثار هنری پس از رنسانس اروپا و ایرانِ دوران اسلامی بازشناخت. از شاخص‌ترین نشانه‌های بازتولید ارزش‌های یونان باستان در هنر رنسانس، تلاش مستمر نقاشان این دوره برای نمایشِ باورپذیر و سه‌بُعدی طبیعت و انسان بر روی صفحهٔ دوبُعدی نقاشی است که سرانجام با کشف قواعد پرسپکتیو[1] به نتیجه رسید. پرهیز نقاشان کلاسیک ایران[2] از بازنمایی دقیق و قانع‌کنندهٔ جهان طبیعی هم نشانه‌ای است از حضور سنت‌های تصویری طبیعت‌گریز ایران باستان.

روش تحقیق

اطلاعات این مقاله به شیوهٔ کتابخانه‌ای گردآوری شده است و روش نگارش آن توصیفی ـ تحلیلی و از نوع تطبیقی است. ازآنجاکه فرض مقاله بر این گذاشته شده که آثار هنری و ویژگی‌های تکنیکی آنها ازجمله پرسپکتیو بی‌ارتباط با فرهنگ و ضروریاتِ تاریخیِ تمدن‌های مختلف نیستند، بنابراین با مقایسهٔ مؤلفه‌های اساطیری، فرهنگی و فکری دو تمدنِ یونان و ایران، دلیل ضرورت یا عدم ضرورت پیدایش پرسپکتیو در نقاشی اروپا و ایران تحلیل خواهد شد.

پیشینه تحقیق

«*متاع پرسپکتیو: زمینه اقتصادی پیدایش پرسپکتیو خطی در نقاشی متأخر صفوی*» عنوان مقاله‌ای است که عبداله آقایی و مهدی قادرنژاد در سال ۱۳۹۶ در شماره ۵۸ نشریه *باغ نظر* به چاپ رسانده‌اند. نویسندگان در این مقاله کارکرد پرسپکتیو در نقاشی متأخر صفوی را در پیوند با زمینه اقتصادی آن دوران بررسی کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که پرسپکتیو در نقاشی ایرانی برخلاف نقاشی‌های دوره رنسانس اروپا با زمینه اقتصادی خود پیوندی نداشته و همانند دیگر کالاهای تکنولوژیکی غربی، صرفاً در حد یک تکنیکِ وارداتی عمل کرده است. «*بنیاد مابعدالطبیعی پیدایش فن پرسپکتیو خطی در نقاشی رنسانس*» عنوان مقاله دیگری است که در سال ۱۳۹۵ در شماره ۲۱ نشریه *کیمیای هنر* توسط عبداله آقایی و مرضیه پیراوی ونک منتشر شده است. این مقاله با استناد به تحلیل‌های بصری اروین پانوفسکی و نیز هستی‌شناسی مارتین هایدگر، در پی یافتن بنیادهای مابعدالطبیعی‌ای است که منجر به ابداع تکنیک پرسپکتیو در دوران رنسانس شده‌اند. نتیجه پژوهش نشان می‌دهد به‌کارگیری تکنیک پرسپکتیو خطی در دوره رنسانس، به دلیل ریاضیاتی شدن علوم مختلف و هستی‌شناسی خاص این دوران، فضایی ریاضیاتی و همگن در نقاشی‌ها ایجاد کرده است. همچنین مقاله دیگری با عنوان «*تفسیری بر شکل پذیرش پرسپکتیو خطی در نقاشی متأخر صفوی*» از عبداله آقایی، مرضیه پیراوی ونک و اصغر جوانی در شماره ۷۳ نشریه *هنرهای زیبا* در سال ۱۳۹۷ منتشر شده است. در این مقاله نحوه پذیرش و اجرای تکنیک پرسپکتیو خطی در نقاشی‌های متأخر عهد صفوی با تأکید بر عنصرِ فضا به عنوان نمودی از اولین مواجهه‌های هنری ایران با مدرنیته تحلیل و تفسیر شده است. دستاوردهای بخش تحلیلی مقاله حاکی از آن است که نقاشی‌های اواخر دوره صفوی فضایی

DOI: 10.22034/RPH.2023.2010792.1043

ترکیبی یا دوگانه دارند و پرسپکتیو خطی در این نقاشی‌ها به‌طور ناقص اجرا شده است. همچنین دستاوردهای بخش تفسیری با استناد به رویکرد پدیدارشناسی هرمنوتیک هایدگر حکایت از آن دارد که این ترکیبِ تعارض‌آمیز نتیجه مواجهه دو هستی‌شناسی ناهمگون است؛ یعنی فضای تکنیکی و ریاضیاتی غربِ مدرن با فضای سنتی ایران.

وجه نوآورانه این پژوهش نسبت به پژوهش‌های پیشین این است که آن پژوهش‌ها عمدتاً به پرسپکتیو یا از وجه تکنیکی نظر کرده‌اند و یا در پی یافتن زمینه‌های اقتصادی و مابعدالطبیعی آن بوده‌اند؛ حال آن‌که در مقاله حاضر پرسپکتیو از حیث بنیان‌های فکری و فرهنگی مطالعه شده است.

مؤلفه‌های فرهنگی و اساطیری

داستان‌های اسطوره‌ای و حماسی بستر مناسبی برای درک ارزش‌ها و معیارهای فرهنگ‌های گوناگون فراهم می‌کنند. این داستان‌ها تدریجاً و طی قرون متمادی باورهایی را در ناخودآگاه جمعی آدمیان ثبت کرده‌اند که کُنش برخلاف آنها سخت، نکوهیده و نادرست جلوه می‌کند. ناخودآگاه جمعی میراثی است که از زندگی تاریخی (از زندگی نیاکان و حتی دوران زیست تقریباً حیوانی بشر) در حافظه تاریخی انسان‌ها ثبت شده است و همه در آن سهیم هستند. منشأ اساطیر و کهن‌الگوها که طرح کلی رفتارهای بشری هستند هم همان ناخودآگاه جمعی است (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۶۴). در ادامه به برخی از مهم‌ترین ویژگی‌ها یا باورهای فرهنگی و فکری ایران و یونان اشاره می‌شود.

مؤلفه‌های فرهنگی و اساطیری ایران باستان

ـ تقدیرباوری: بررسی موضوع تقدیر، جبر و اختیار در داستان‌های اساطیری ایران تا حدودی جایگاه انسان در این فرهنگ را آشکار می‌کند. مطالعهٔ حماسه‌های کهن ایرانی نشان می‌دهد که تقدیر سایه‌ای گسترده بر سرِ قهرمان‌های اسطوره‌ای ایران انداخته است. «شخصیت‌های *شاهنامه* از بخت گریزی ندارند. هنگامی‌که اسفندیار با تیر رستم از پای می‌افتد، فردوسی این موضوع را به بخت بد نسبت می‌دهد... ولی چون تقدیر، تجلی ارادهٔ خداوند است، تسلیم به سرنوشت نباید با درماندگی همراه باشد بلکه با شکیبایی و اعتماد به خداوند، باید سرنوشت را تحمل کرد و در برابر تقدیر گستاخ نبود» (رینگرن، ۱۳۸۸: ۱۲۷). باورهای کهن ایرانی تقدیر را قدرتمندتر از آن می‌بینند که عقل بتواند به مصاف آن رود. در یکی از متون دینی ایران باستان تصریح شده است که «مرد هرچند صاحب عقلی قوی و دولتی نیرومند باشد، با قضا بر نتواند آمد زیرا چون قضای محتوم مردی را سعید یا شقی کرد، دانا از کار فرو مانَد و نادانِ بداندیش در کار، چالاک گردد، کم‌دلان دلیر و دلیران کم‌دل شوند، مردم کوشا کاهلی گیرند و کاهلان به کوشش درآیند» (تفضلی، ۱۳۷۹: ۴۲). پندارهای مستتر در چنین متونی این گمان را تقویت می‌کنند که ریشه‌های تقدیرباوری ایرانی را نه در تفکر اسلامی، که در اندیشه‌های ایران باستان باید جُست (رینگرن، ۱۳۸۸: ۱۳۲).

در میان متون اساطیری ایران، *شاهنامه* از بهترین مراجع برای کندوکاو در باب تقدیرباوری است. فردوسی با این‌که در این متن گاه انسان را به تلاش و کوشش فرامی‌خواند ولی عموماً از تقدیری گریزناپذیر سخن می‌گوید. او در برخی داستان‌ها با اندیشه‌ای کاملاً جبرگرا ظاهر می‌شود و انسان را موجودی مجبور که در تعیین سرنوشت خود هیچ اراده و اختیاری ندارد تصویر می‌کند؛ انسانی که در هنگام تولد سرنوشتی مکتوب و از پیش تعیین‌شده را با خود به همراه دارد و گریزی از آن ندارد. اندیشهٔ جبرگرای فردوسی بیش از همه در داستان سیاوش نمود پیدا می‌کند (حیدرپور، ۱۳۸۶: ۶۴).

نزادی مرا کاشکی مادرم — و گر زاد مرگ آمدی بر سرم
که چندین بلاها بباید کشید — ز گیتی همی زهر باید چشید
(فردوسی، ۱۳۸۲: بخش ۸، بیت ۶۲ و۶۳)

ـ سنت‌گرایی: فردوسی جهان داستان‌هایش را آن‌چنان سامان بخشیده است که سنت‌شکنی را برنمی‌تابد. در *شاهنامه*، سنت‌شکنان همگی سرانجامی شوم دارند؛ از همه مهم‌تر سهراب است که می‌خواهد برخلاف سنتی پذیرفته شده، رستم را از پهلوانی و سپاهی‌گری به پادشاهی برساند (منشادی، ۱۳۸۹: ۵۵).

برانگیزم از گاه، کاووس را — از ایران ببرم پی توس را
به رستم دهم تخت و گرز و کلاه — نشانمش بر گاهِ کاووس شاه
(فردوسی، ۱۳۸۲: بخش۵ بیت ۲۵ و۲۶)

البته که سهراب نه‌تنها در این کار موفق نمی‌شود، بلکه سرانجام به دست همان کسی که می‌خواست بر سریر شاهی بنشاندش (رستم) کشته و حذف می‌شود.

جنبهٔ دیگری از غلبهٔ سنت‌گرای فرهنگ ایرانی در «تشویق به اطاعت از قدرت حاکم و هشدار نسبت به سرکشی کردن در برابر آن» جلوه می‌کند. در کهن‌الگوهای ایرانی از یک‌سو تأکید می‌شود که «شاه، مقدس است و جنبه ملکوتی دارد» (ویدن گرن، ۱۳۷۷: ۹۰)؛ و از سوی دیگر، در وجود او «پیوندی از خرد و دین‌داری دیده می‌شود» (خسروی، ۱۳۸۷: ۹). همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، اسطوره‌ها نظام‌های اجتماعی را به وجود می‌آورند یا آنها را توجیه می‌کنند. پس شاید بتوان گفت دلیل پذیرش مفهومی مانند فَرهٔ ایزدی که به معنای برگزیده شدن پادشاه از سوی خداوند است هم وجود چنین انگاره‌هایی از پادشاه یا فرمانروا در اساطیر و کهن‌الگوهای ایرانیان بوده باشد. این سنت اسطوره‌ای تا مدت‌ها

نوع حکومت ایران، که شاهنشاهی بود، را توجیه می‌کرد و پس از اسلام نیز به‌نوعی در عبارت «السلطان ظل‌الله» به کار خود ادامه داد (رضایی، ۱۳۸۴: ۳۸). به نظر می‌رسد روحیهٔ کلی فرمان‌بُرداری و یا دست‌کم همکاری ایرانیان با قدرت حاکم بی‌ارتباط با چنین باورهایی نباشد. چراکه روی دیگر سکه‌ای که بر اطاعت از قدرت تأکید می‌کند، هشدار و اخطار است نسبت به سرکشی در برابر آن.

ـ تک‌صدایی: تک‌صدایی و چندصدایی از مفاهیمی بود که باختین، متفکر روس، پژوهش‌های گسترده‌ای در مورد آنها و ارتباط‌شان با نظام‌های اجتماعی انجام داد. او معتقد بود: دموکراسی بر مبنای دیالوگ و پذیرشِ دیگری شکل می‌گیرد و در مقابل، مونولوگ، مَنشی سرکوبگر و استبدادی دارد چراکه اجازهٔ بروز به دیگری نمی‌دهد (انصاری، ۱۳۸۴: ۱۳۳).

دنیای اساطیری ایران جهانی است که یک صدای واضح و قدرتمند دارد. در اساطیر ایران یک حاکم مطلق و دانای کل وجود دارد که زروان در کیش زروانی یا زرتشت در آیین زرتشتی است. در این جهان، حقیقت مطلق تنها نزد خدای نیکی یا زروان است و چون چنین است او از همان آغاز سعی در حذف دیگری می‌کند (دزفولیان و طالبی، ۱۳۸۹: ۱۰۶). همه‌چیز در جهان اساطیری ایران مطلق و یگانه است، حتی صداها و اندیشه‌ها. تلاشی اگر در جهان اساطیری ایران هست برای حذف و خاموش کردن دیگری است (دزفولیان و طالبی، ۱۳۸۹: ۱۰۴).

مؤلفه‌های فرهنگی و اساطیری یونان باستان

مطالعهٔ داستان‌های اساطیری یونان باستان ویژگی‌هایی متفاوت با آنچه در مورد ایران ذکر شد را برجسته می‌کند. در مقایسه با ستایش شرقیان از یک «خدا ـ شاه» و سرکوب تودهٔ عظیم مردم، آغاز تاریخ یونان همچون برآمدن تصویری تازه از «فردگرایی» به نظر می‌رسد (گاردنر، ۱۳۸۹: ۱۱۶). در سیر تاریخ تمدن‌های کهنِ شرقی سیطرهٔ موجودات و خدایان بزرگ بر سرنوشت انسان موضوعی مسلّم و بدیهی بود، درحالی‌که در یونان، انسانِ عـقل‌گرا خود را هماوردِ هر نیروی دیگری ـ هرچند هم بزرگ و ناشناخته ـ می‌دانست. در تمدن یونان آنچه بیش از همه اهمیت داشت، انسان بود؛ انسانی که به گفتهٔ پروتاگوراس معیار همه‌چیز است.

یونانی‌ها که مهم‌ترین نشانهٔ آدمی را «عقل‌گرایی» می‌دانستند، معتقد بودند با دانایی و خرد، تقدیر را هم می‌توان دگرگون کرد. در تراژدی *ادیپ* آمده است: «تقدیر آدمی تا آنجا تقدیر است که چون رازی پنهان باشد، ولی زمانی که دانسته شد، مُرده است، دیگر نیست. تا دشمنی پنهان است جان ما شکار چنگال پولادین اوست که چون آذرخشی فرود می‌آید، اما وقتی دیدیم با چه دشمنی گلاویزیم، درمی‌یابیم تا بدانیم چگونه باید با وی درآویخت. پس نیروی حیاتی تقدیر، نادانی ماست» (سوفوکل: بی‌تا). یونانیان اصولاً مسئولیت و وظیفهٔ آدمی را همین پرسش و پاسخ، اندیشیدن و شناخت خویش می‌دانستند (سوفوکل: بی‌تا). یونانیان حتی خدایان خود را به شکل انسان درآورده بودند و این خدایان، همچون انسان، از ضعف و لغزش مُبرّا نبودند (گاردنر، ۱۳۸۹: ۱۱۶). شباهت خدایان با انسان، لغزش‌پذیر بودنِ آنها و همچنین دانای کل نبودنِ آنها به‌نوعی واجد این معنا نیز هست که خدایان قدرتِ مطلق نیستند و انسان می‌تواند خلاف خواستِ آنها هم اراده کند. درواقع بنای دنیای اسطوره‌ای یونان بر تبعیت محض از قدرت شکل نگرفته است و برخی از اسطوره‌های یونان در برابر خدایان سرکشی می‌کنند. شاید همین پیشینهٔ «ستیز با قدرت و سنت‌شکنی» این دلیری و جسارت را به نخبگان یونانی ـ و به‌طورکلی غربی ـ بخشیده تا نقادانه و پرسش‌گر به آنچه پیشینیان در فلسفه، هنر و غیره پذیرفته بودند، بنگرند و طرح‌هایی کاملاً نو دراندازند.

دیگر ویژگی اسطوره‌های یونانی این است که با هم دیالوگ دارند و جهانی چند صدا را می‌سازند. در این نظـامِ «چندصدایی» الزاماً همیشه زئوس[3] حاکم و دانای مطلق نیست و چه‌بسا دستور او از سوی دیگران اطاعت نشود. حتی ممکن است دیگران به موضوعی آگاه باشند که زئوس نباشد. مثلاً پرومته[4] در حین گذراندن مجازاتی که به سبب شوریدن بر زئوس برای او در نظر گرفته شده بود، به رازی پی بُرد که اگر زئوس آن را نمی دانست قدرتش را از دست می‌داد. اینکه آن راز چیست مهم نیست، مهم این است که زئوس دانای کل و حاکم مطلق نیست و صدای او نباید تنها صدای قابل‌اعتنا باشد (دزفولیان و طالبی، ۱۳۸۹: ۱۰۲). نکتهٔ دیگر این‌که زئوس سعی در حذف و نابودی پرومته یا سیزیف[5] – که او هم سرکشی کرده بود – نمی‌کند، بلکه آنها را مجازات می‌کند؛ واکنشی که با حذف رقیب در اساطیر ایران تفاوت دارد.

مؤلفه‌های فکری و فلسفی

انسان، طبیعت و عقل عناصر ثابت فرهنگ یونان و غرب هستند (گاردنر، ۱۳۸۹: ۱۱۶). در این فرهنگ، انسان جایگاه محوری دارد. فرهنگ اومانیستی غرب برای انسان و ارادهٔ او پهنهٔ وسیعی در نظر می‌گیرد تا آنجاکه بشر را بالقوه قادر به تغییر و دگرگونی همه‌چیز می‌داند. تغییر و تکامل، عنصر اصلی فرهنگ یونان و غرب است (گاردنر، ۱۳۸۹: ۱۱۷). ایزدان، پیامبران و شهریاران هم عناصر اصلی فرهنگ ایرانی هستند (راشد محصل و تهامی، ۱۳۸۷: ۴۹). واضح است که در ذیل این نظام اسطوره‌ای، فضای چندانی برای فردیتِ انسان باقی نمی‌ماند. همان‌گونه که مشاهده می‌شود، اسطوره‌ها و کهن‌الگوهای ایرانی و یونانی تفاوت‌های

DOI: 10.22034/RPH.2023.2010792.1043

معناداری با هم دارند که نتایج آن در ارزش‌های فرهنگی و آثار هنری قابل ملاحظه است. حال باید دید فلسفه، که از اشتیاق به کشف ماهیت چیزها پدید آمده است و روشی خاص برای فهمیدن رازهای دنیاست (برگمن، ۱۳۸۶: ۷)، چه نگرش‌هایی را دربارهٔ انسان و جهان هستی به وجود آورده یا تقویت کرده است.

مؤلفه‌های فکری و فلسفی ایران

بنیان‌های فکری و فلسفی ایران را باید در پیش از اسلام کاوید. پایه‌های جامعهٔ ایران باستان بر دین استوار شده بود و تمام امور تحت نظارت و هدایت دین بود. کتاب‌های مقدس چارچوب تفکر را مشخص می‌کردند که فراتر رفتن از آنها گناهی نابخشودنی تلقی می‌شد و مجازات سختی در پی داشت (موقن، ۱۳۷۸: ۵). بدیهی می‌نماید جامعه‌ای با چنین شرایطی نمی‌توانست بستر چندان مناسبی برای تفکر فلسفی، شکاکیت و سنت‌شکنی باشد.

پس از اسلام از حدود سدهٔ سوم هجری جریانی از ترجمهٔ کتب علمی از زبان‌های یونانی، عِبری و سُریانی به عربی به وجود آمد که بعدها نهضت ترجمه نام گرفت. ازجمله کتاب‌هایی که در نهضت ترجمه به عربی برگردانده شدند، برخی از کتاب‌های فلسفی یونان بودند که افق‌های جدیدی را به روی فیلسوفان مسلمان گشودند. در حدود سدهٔ چهارم هجری و با ظهور اندیشمندانی همچون فارابی و ابن‌سینا آینده‌ای درخشان برای تفکر فلسفی ایران قابل‌تصور بود. اما ناسازگاری تفکر فلسفی – که مبتنی بر عقل‌گرایی، تشکیک و پرسش‌گری است – با باورهای سخت‌گیرانهٔ برخی از متکلمان، فلسفه را تا حدودی از حرکت و پویایی باز داشت؛ چراکه به باور ایشان، فلسفه می‌توانست عامل گمراهی و انحراف در دین شود. سرآمد همهٔ آن متکلمان، ابوحامد محمد غزالی بود؛ کسی که در کتاب *تهافت الفلاسفه*، سخت به تفکر فلسفی تاخت. پس‌ازاین تحولات «اگر چیزی به نام فلسفه باقی ماند، آن اُدیسهٔ پُر جسارت غربی نبود که به هر قلمروِ خدایی نیز می‌توانست دست‌یازی کند. فلسفه‌ای نبود که پس از رنسانس، اندک‌اندک خود را در مقام تنها راه شناسایی جهان و رمز و راز آن جانشین ایمان کرده بود» (آشوری، ۱۳۷۷: ۱۵۶). البته شماری از فلاسفه تلاش کردند تا به ایرادهای غزالی و همفکرانش پاسخ گویند و چراغ فلسفه را فروزان نگه دارند، ولی فضای بستهٔ فرهنگی و اجتماعی آن روزگار کمتر پذیرای شکاکیتِ تفکر فلسفی بود.

در توضیح نارواداری مردمان آن زمانه نسبت به تفکر فلسفی، ابوریحان بیرونی گفته است: «چون در کار مردم این روزگار می‌نگرم، می‌بینم که همگان در همه‌جا سیمای نادانی به خود گرفته‌اند و با اصحاب فضل دشمنی می‌ورزند و هر کس را که به زیور دانش آراسته است می‌آزارند و گونه‌گونه ستم و بیداد دربارهٔ او روا می‌دارند... و به خدمتگزاران دانش ابراز بیزاری می‌نمایند. کسانی از ایشان که در این راه زیاده‌روی پیشه کرده‌اند، دانش را به گمراهی نسبت می‌دهند تا همانندانِ نادانِ خود را نیز با آن دشمن سازند» (موقن، ۱۳۷۸: ۶). برای گریز از این فضای سخت، گروهی از شعرای بزرگ به عرفان پناه بردند. اما عرفان، نه بر تفکر عقلی و شکاکیت، که بر شهود و تسلیم بنا شده است و از همین رو عُرَفا نیز سرانجام از درِ ناسازگاری با تفکر فلسفی درآمدند. به‌بیان‌دیگر همان‌گونه که کهن‌الگوهای ایران عموماً باورهایی را تقویت می‌کردند که به تقدیرباوری و سنت‌گرایی گرایش داشتند، نظام‌های فکری ایران نیز چندان با این اندیشه‌ها بیگانه نبودند.

مؤلفه‌های فکری و فلسفی یونان باستان (اروپا)

همان‌گونه که خاستگاه بسیاری از اساطیر غربی یونان باستان است، فلسفهٔ غرب نیز در این سرزمین پا گرفت. فلاسفهٔ یونان در پی آن بودند تا با تکیه‌بر نیروی عقل، قوانین منطقی برای اعتلای زندگی انسان کشف کنند و او را از آنچه موجب تباهی است دور نگه دارند. از بزرگ‌ترین فیلسوفان یونان، افلاطون است که به برکت نبوغش افکار نارَسِ سقراط را پروراند. نظام ناتمام افلاطون نیز به‌وسیلهٔ ارسطو تکامل و گسترش یافت و به صورت یک نظام کامل فلسفی در آمد (راداکریشنان، ۱۳۷۸: ۶۷). ارسطو، در توسعه و تبیین دستگاه فلسفی خویش، پروای آن نداشت تا آرائی کاملاً مخالف با نظرات استادش ارائه کند. این روحیهٔ انتقادی و جسارتِ چون‌وچرا کردن در اصولِ اَسلاف ـ هرچند هم بزرگ و ارجمند ـ از آنجا سرچشمه می‌گرفت که از نظر یونانیان هیچ‌چیز درست یا نادرست نیست، مگر این‌که انسان‌ها آن را درست یا نادرست بدانند (راداکریشنان، ۱۳۷۸: ۴۴).

سنت عقل‌گرای یونانی ـ غربی در دوره‌ای طولانی یعنی قرون وسطی، از حرکت و زایش باز ایستاد. در آن عصر، اروپای مسیحی‌شده بستر چندان مساعدی برای پرسش‌گری‌های جسورانهٔ عقلِ شکاک نبود. البته برخی از اندیشمندان مسیحی قرون وسطی کوشیدند تا میان فلسفه و دین آشتی برقرار کنند. شاخص‌ترین آنها آکویناس[۶] بود که تلاش کرد با تلفیقِ الهیات مسیحی و فلسفه، برای وجود خدا دلایل منطقی بیاورد (راداکریشنان، ۱۳۷۸: ۴۳).

با آغاز رنسانس و تحت تأثیر اندیشه‌های اومانیستیِ آن عصر، تدریجاً شناخت انسان و قابلیت‌های او متحول شد. اومانیسم یا انسان‌محوری به شیوه‌های گوناگون تعریف شده است که جان‌مایهٔ همهٔ آنها تأکید بر معرفی انسان به عنوان موجودی «معقول و جدا از مقدّرات الهی» (دیویس، ۱۳۷۸: ۳۱) است؛ موجودی که خواسته‌ها و علایق او در حوزه عمل و نظر، معیار و مبنای امور است (رحمتی، ۱۳۸۸: ۲۶۶). یکی از پیامدهای قابل تأمل احیای اومانیسم با رنسانس، بازگشت شکاکیت بود. شکاکیت را می‌توان ثمرهٔ عقل‌گرایی دانست که در تفکر غرب سابقه‌ای

طولانی دارد (رحمتی، ۱۳۸۸: ۲۷۴). با احیای شکاکیت، عقل با جسارت بیشتری از مفروضات جزمی فاصله گرفت و دگراندیشی و سنت‌شکنی مجدداً به فرهنگ غرب بازگشت و بخش مهمی از آن شد.

پس‌ازاین تحولات فکری در غرب، بشر از بنده‌ای که در چنبرهٔ نیروهای ناشناختهٔ فراتر از خود اسیر بود به انسانی تبدیل شد که در پی کشف رازهای جهان بود تا زمینهٔ تحقق خواست‌های خود را فراهم آوَرَد. بدین‌سان، به‌موازات گسترش حوزهٔ تأثیرگذاری بشر در جهان، دایرهٔ نفوذِ عوامل فرامادی محدود و محدودتر شد. باید یادآوری کرد که فلسفهٔ غرب داعیهٔ سعادت اُخروی انسان را نداشته، بلکه عموماً در خدمت ارتقای کیفت و معنای زندگی دنیوی بوده است. اومانیست‌ها برای داشتن حیاتِ بامعنا الزامی به فرض دانستن خداوند و جاودانگی روح ندارند، چراکه در نظر آنها همین زندگی انسانیِ ارزشمند و پیچیده در وجود ما است که به‌راستی اهمیت دارد (Law, 2011: 134).

بازتاب ارزش‌ها و باورهای فرهنگی و فکری در نقاشی

پس از فروپاشی امپراتوری روم، غرب وارد دوران حدوداً هزار سالهٔ قرون وسطی شد. قرون وسطی، عصر سلطهٔ بی‌چون‌وچرای مسیحیت و کلیسا بر تمام شئون زندگی انسان بود. در این عصر روحانیون مسیحی بسیاری از ارزش‌ها و باورهای یونان و روم باستان ازجمله انسان‌محوری را مردود و کفرآمیز اعلام کردند. در قرون وسطی چنین تبلیغ می‌شد که زندگی زمینی اساساً فاقد اصالت است؛ چراکه انسان به تاوان گناهی که در بهشت انجام داده بود به زمین هبوط کرده بود تا از پیِ عبادت و پرهیزگاری، دوباره به بهشت که مکان زندگیِ اصیل و جاودانه است، بازگردد. در آن دوره، تردید در آنچه روحانیون مسیحی می‌گفتند تقریباً غیرممکن و یا بسیار مخاطره‌آمیز بود. کلیسا هرگونه اندیشهٔ متفاوت را سرکوب می‌کرد. در شرایطی که دستگاه مسلط مسیحیت، زندگی زمینی را فاقد اصالت می‌دانست و این دنیا را نیز گذرگاهی به سرای جاویدان معرفی می‌کرد، مباحثی مانند فردیت، زندگی زمینی و جسمانیت ـ حتی اگر نه ممنوع ـ دست‌کم، حاشیه‌ای و بسیار کم‌اهمیت بودند. به‌این‌ترتیب، انسان که در یونان معیار همه‌چیز بود، بدل شد به بنده‌ای محتاج و گناه‌کار که می‌بایست با هدایت دین از عواقب گناهان روحی و پلشتی‌های نیازهای جسمانی رهایی می‌یافت.

ازآنجاکه هنر و هنرآفرینی بی‌ارتباط با فضای فکری و فرهنگی زمانهٔ خود نیست، قاعدتاً نقاشی‌های قرون وسطی متناسب با اندیشه خاص آن دوره به وجود می‌آمدند. پس وقتی کلیسا بر گمراهی انسان و نیاز او به راهنمایانی آسمانی برای هدایت و رهایی از ضلالت تأکید می‌کرد، دور از انتظار نبود که نقاشان هم انسان‌ها را در هیأتِ گله‌ای از گوسفندان یا بندگانی راه‌گم‌کرده تصویر کنند که به چوپانی فداکار یا آموزگاری مهربان (حضرت مسیح) برای نجات و رستگاری محتاج باشند (تصویر ۱). در شرایطی که ذاتِ انسان، گناه‌آلوده و بدن او نیز منشأ گناه پنداشته می‌شد، چندان عجیب نبود که نقاشی نیز از بازنماییِ جسمانیتِ بدنی که می‌توانست عامل گناه باشد پرهیز کند. بنابراین به نظر می‌رسد پرهیز از نمایش بُعد یا حجم، راهی بود که نقاشان قرون وسطی، آگاهانه و برای تأکید هر چه بیشتر بر روحانیت (در مقابل جسمانیت)، انتخاب کرده بودند. در نقاشی‌های قرون وسطی اگر تصویر انسان ترسیم می‌شد، چنان نبود که انسانی طبیعی با پوست و گوشت و استخوان و به‌ویژه حجم را تداعی کند، بلکه آن تصویر عموماً شمایلی مذهبی بود (تصویر ۲).

نقاشی‌های قرون وسطی بیش و پیش از آن‌که آثاری خلاقانه و هنری باشند وسیلهٔ تبلیغ دین بودند. نقاشان نیز غالباً کارگزاران دستگاه تبلیغات دینی شمرده می‌شدند که فردیت آنها اهمیت چندانی نداشت. به همین دلیل از تصویرگران آن دوره – که گاه آثار هنرمندانه‌ای هم خلق کرده‌اند – کمتر نامی بر جای مانده است.

تصویر ۱. چوپان نیک، موزاییک، مقبرهٔ گالاپلاکیدا، ایتالیا، حدود ۴۲۵ میلادی. (url1)

تصویر ۲. یوستی نیانوس و ملازمانش، کلیسای سان ویتاله، ایتالیا، قرن شش میلادی. (url2)

DOI: 10.22034/RPH.2023.2010792.1043

قرون وسطی سرانجام به پایان رسید و دوران رنسانس با ارزش‌ها و معیارهایی متفاوت فرا رسید. کریستلر معتقد است اومانیسم عام‌ترین و فراگیرترین شاخصه رنسانس است که بر همه وجوهِ فرهنگ زمانه خود به‌خصوص بر حوزه فکر و فلسفه تأثیر بسیار گذاشته است (Kristeller, 2000: 113). به باور او محور رنسانس عبارت است از "موضوعیت یافتن انسان و خواسته‌ها و توانایی‌های او"، و این امر با نگرش قرون وسطی به انسان از اساس تفاوت دارد (Kristeller, 1962).

با رواج اندیشه‌های اومانیستیِ رنسانس، انسان دیگر موجودی ناتوان و اسیر نیروهای فراطبیعی به شمار نمی‌رفت؛ بلکه پدیده‌ای بود عقل‌گرا که می‌توانست خواستِ خود را در جهان مُحَقَق کند. پس از رنسانس به‌تدریج انسان در قامت فاعل شناسا از نو متولد شد. یکی از پیامدهای مهم اومانیسم این بود که بدن آدمی که در قرون وسطی عامل گناه محسوب می‌شد، بدل شد به پدیده‌ای زیبا، کامل و معیاری که امور دیگر باید با آن و اقتضائاتش هماهنگ می‌شدند.

باورهای اومانیستیِ رنسانس، هنر نقاشی را نیز متحول کرد. نقاشان کوشیدند تا تصویری پذیرفتنی و سازگار با ارزش‌های انسان‌گرایانه از آدمی و طبیعت ارائه کنند. در این مسیر و برای ارائهٔ تصویر جدید از انسان و طبیعت، تکنیک جدیدی ضروری بود؛ تکنیکی که به کمک آن بتوان جهان واقعی را همان‌گونه که بر انسان ظاهر می‌شود، یعنی به شکل سه‌بُعدی نمایش داد.

تحلیل امکان وجودی پرسپکتیو در نقاشی اروپا و ایران

ازآنجاکه فرض مقاله بر این است که شیوه هنرآفرینیِ هر تمدن ارتباط مستقیم با باورها و بنیان‌های اندیشه دارد، در این بخش تلاش خواهد شد تا با مقایسه تطبیقی مؤلفه‌های فکری و فرهنگیِ یونان (اروپا) و ایران و نیز تحلیل چند اثر، ضرورت یا عدم

تصویر ۳. مدرسه آتن، اثر رافائل، واتیکان، ۱۵۱۰ تا ۱۵۱۱ میلادی. (url3)

ضرورت وجودِ پرسپکتیو در نقاشی این دو تمدن مطالعه شود.

سبک یا شکل ظاهریِ نقاشی‌های قرون وسطی در نتیجه کاربست تکنیک‌های خاص آن دوره[۷] در هنرِ نقاشی ایجاد شده بود. آن تکنیک‌ها به شایستگی از پس نمایش اقتضائات و ارزش‌های زمانه خود برمی‌آمدند. اما وقتی ارزش‌های فرهنگی در رنسانس دگرگون شدند، طبیعتاً تکنیک‌های جدیدی لازم بود تا بتوانند ارزش‌های جدید را منعکس کنند و سبک نقاشی رنسانس را پدید آورند.

به‌بیان‌دیگر، امکانات تکنیکی نقاشی قرون وسطی با ارزش‌های عصر خود - که بسیار متفاوت از اومانیسم بودند - سازگاری داشت. اما با بر آمدن رنسانس و ارزش‌های جدید این دوره یعنی عقل‌گرایی، انسان‌محوری و سنت‌شکنی، بازنگری و تغییر تکنیک در نقاشی ضروری شد. ارزش‌های یادشده برای حضور در نقاشی نیاز به بستر تکنیکی خاص خود داشتند و به نظر می‌رسد کشف قواعد پرسپکتیو عمده‌ترین تحول تکنیکی نقاشی رنسانس باشد که سهم عمده‌ای در هماهنگی این هنر با اومانیسم داشت. به این دلیل که اولاً نقاشی با استفاده از پرسپکتیو بود که توانست تصویری قانع‌کننده از انسان و طبیعت ارائه کند و ثانیاً این تکنیک درنتیجهٔ عقل‌گرایی و شکستن سنت‌های تصویری قرون وسطی ایجاد شده بود. «پرسپکتیو یا ژرف‌نمایی نظام بازنمایی فضای سه‌بُعدی واقعیت است بر پهنهٔ دوبُعدی تصویر» (پاکباز، ۱۳۸۸: ۱۱۸). این نظام تصویری بر دو اصل اساسی استوار است: اول آن‌که چیزها هر چه از چشم بیننده دورتر باشند، کوچک‌تر به نظر می‌آیند؛ و دوم آن‌که خط‌های متوازی ظاهراً در دوردست به هم می‌رسند. بر مبنای این اصول و باتوجه به روش‌های قدیمی‌ترِ ژرف‌نمایی (در یونان و روم باستان)، هنرمندان فلورانسی سده پانزدهم - همچون برونلسکی، پیرو دلّا فرانچسکا، و آلبرتی- قواعد پرسپکتیو خطی را تکمیل و تدوین کردند (پاکباز، ۱۳۸۸: ۱۱۸).

در توضیح مبسوط‌تر باید اضافه کرد پس از رنسانس دانشمندان علوم مختلف که آرام‌آرام جسارت فراتر رفتن از باورهای جزمی را در خود باز یافته بودند، تلاشی خستگی‌ناپذیر را برای کشف قوانین طبیعت و اختراع ابزارهای جدید آغاز کردند. در آن فضای فرهنگی، هنرمندانِ نقاش نیز ـ که تحت تأثیر فضای عقل‌گرای رنسانس بیشتر علاقه‌مند بودند خود را به دانشمندان نزدیک بدانند تا به شاعران ـ عزم به تغییر دنیای نقاشی و متناسب کردن آن با شرایط جدید کردند. بنابراین نقاشان سعی در کشف قواعدی داشتند تا به کمک آنها بتوانند نقاشی‌هایشان را هر چه بیشتر به تجربهٔ دیداریِ انسان از طبیعت نزدیک کنند.

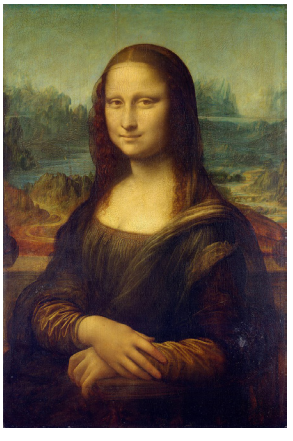
در رنسانس، علم و هنر همراه با هم پیش می‌رفتند تا آنجا که بسیاری از هنرمندان متقاعد شده بودند که یادگیری هندسه برای

پرورش و تجربه‌اندوزیِ هنرمند ضرورت دارد. چنین باوری در آثار هنری این دوره هم بازتاب دارد؛ مثلاً رافائل در نقاشیِ *مدرسه آتن*، خود را در جمع ریاضی‌دانان ترسیم کرده است (تصویر۳). شاید بتوان هنر دوره رنسانس را نمایش تلاش انسان برای پیدا کردن نظم و قواعد موجود در جهان طبیعی دانست.

تلاش‌ها برای هماهنگ‌کردن نقاشی با تجربه دیداری انسان از طبیعت، یعنی بازنمایی منطقی و قابل‌قبول جهانِ سه‌بعدی بر صفحهٔ دوبعدیِ نقاشی با بهره‌گیری از نظم و قواعد جهان طبیعی سرانجام با کشف قواعد تکنیک پرسپکتیو به ثمر نشست. پس‌ازاین دستاورد تکنیکی بود که نقاشان توانستند تصویری متقاعدکننده و انسان‌محور از جهان واقعی ارائه کنند. البته بخش عمدهٔ تلاش نقاشان رنسانس به دلیل ارجحیتی که انسان در نگاه اومانیستی داشت، مصروف ارائه تصویری ایدئال از او شد. نقاشان رنسانس برخلاف اسلاف قرون‌وسطایی خود، انسانی را نقاشی می‌کردند که حجم، بُعد و جسمانیت داشت و عموماً مهم‌ترین قسمت ترکیب‌بندی تابلو را نیز به خود اختصاص می‌داد. به عنوان نمونه در نقاشی مونالیزا اثر شاخص داوینچی، مهم‌ترین قسمت ترکیب‌بندی به انسان اختصاص داده شده است. ضمن این‌که به نظر می‌رسد زاویهٔ دید برای انسان اندکی از پایین و برای منظرهٔ پشت سرِ او اندکی از بالا است؛ که این موضوع هم به‌نوبه‌خود بر اهمیت انسان در نقاشی‌های این دوره صحه می‌گذارد (تصویر۴).

اکنون شاید بتوان برای بازگشت پیکره‌های برهنه به هنر، به‌ویژه هنرِ مجسمه‌سازی – که این هم در یونان باستان ریشه داشت – توضیحی ارائه کرد. بر مبنای ارزش‌های اومانیستیِ رنسانس، اگر انسان معیار و برترین پدیده است، پس بدن او نیز زیباترین پدیده است. بنابراین موجه نیست که بدنِ زیباترین پدیده را با لباس و پوشاکی که در زیبایی آن می‌توان شک و تردید کرد پوشاند؛ چراکه لباس و پوشاکِ زیبای یک عصر ممکن است در عصری دیگر زیبا نباشد، اما بدن انسان همیشه زیباست. به‌عبارت‌دیگر لباس و پوشاک اگر چیزی از زیبایی پیکر آدمی (البته پیکر آرمانی) نکاهد، به زیبایی این زیباترین پدیده چیزی نخواهد افزود.

در مورد نقاشی ایرانی هم باید اشاره کرد که این هنر همان مسیری را که پیش از اسلام شروع کرده بود، در دوران اسلامی نیز با اندک تغییراتی ادامه داد. به همین دلیل بسیاری از خصوصیات هنر ایران باستان کماکان به حضور خود در هنر ایرانِ دوران اسلامی ادامه دادند. به عنوان نمونه همچون حجاری‌ها و نقاشی‌های پیش از اسلام، در نقاشی‌های دوران اسلامی نیز گرایش چندانی به نمایش جهان طبیعی دیده نمی‌شود که این موضوعی است در تعارض با ناتورالیسم یونان و رنسانس؛ یا مثلاً همان‌گونه که نامی از هنرمندان زبردست و خلاق پیش از اسلام باقی نمانده است، نقاشان دوران اسلامی نیز تا مدت‌ها امضایی بر کار خود نمی‌نهادند[۸] که این هم موضوعی است در تعارض با اهمیت فرد در اومانیسم غربی؛ همچنین نقاشان ایرانی عموماً جهانی را خلق می‌کردند که بیش از آن‌که نمایش دنیای طبیعی باشد، روایت داستانی بود با «قواعد تصویریِ از پیش مشخص شده»[۹] (تصویر ۵) که این موضوع هم می‌تواند نشانی از غلبه سنت‌گرایی در فرهنگ ایران و مقاومت



تصویر ۴. مونالیزا. اثر داوینچی. موزه لوور، فرانسه، ۱۵۰۳ تا ۱۵۰۶ میلادی. (url4)

تصویر ۵. گریز یوسف از زلیخا، اثر کمال‌الدین بهزاد هراتی، ۸۹۳ هجری قمری. (url5)

DOI: 10.22034/RPH.2023.2010792.1043

بالای آن در برابر سنت‌شکنی باشد.

اگر غرب با رنسانس از باورهای برآمده از مسیحیت گسست و اومانیسم را مبنای زندگی بشری قرار داد به این دلیل بود که چنین مفهومی - با ارزش‌هایی کاملاً متفاوت از قرون وسطی - در پیشینهٔ فرهنگی اروپای پیش از مسیحیت وجود داشت تا غربیان با رجوع به آن بتوانند عصری جدید با مختصاتی متفاوت بسازند. این در حالی است که در پیشینهٔ فرهنگی ایران چنان مفاهیم یا باورهایی وجود ندارد که رجوع به آنها ارزش‌های محوریِ فرهنگ ایران را زیروزبر کند. حتی اگر ایران به ریشه‌های تاریخیِ پیش از اسلام خود برگردد، بازهم تغییر مهمی در ارزش‌های بنیادین فرهنگ ایرانی رخ نمی‌دهد؛ زیرا بسیاری از باورهای دورهٔ اسلامی در ایران پیش از اسلام ریشه دارند.

اینجا باید به موضوعی دیگر نیز اشاره کرد و آن این‌که برخلاف نقاشان رنسانس اروپا که علاقه‌مند بودند کار خود را به دانشمندان نزدیک بدانند و تحت تأثیر عقل‌گرایی اومانیسم به دنبال کشف قوانین علمی برای بازنمایی جهان طبیعی در نقاشی‌هایشان بودند، نقاشان ایرانی به سبب نوع کارشان که معمولاً نقاشیِ کتاب‌های شعر بود اُنس و الفت بیشتری با شعر و فضای عرفانی آن داشتند. بنابراین آنان علاوه بر دلایلی که پیش‌تر ذکر شد تحت تأثیر باورهای عرفانی شاعران، جهان طبیعی را متفاوت و شاید همچون سایه‌ای از حقیقت، گذرا و کم‌اهمیت می‌پنداشتند. ازآنجاکه در نگاهِ عارفانه «یک اصل ثابت، بی‌تغییر و مطلق وجود دارد که جاودانه است و اصالت با اوست و آنچه انسان به صورت امور گذرا و رویدادی در زمان و مکان مشاهده می‌کند مجازی است و به دلیل ناپایداری و گذرایی، خالی از اصالت است و جز اوهام نیست» (آشوری، ۱۳۷۷: ۲)، پس اصولاً نمایش دقیقِ جهان مرئی مسئلهٔ نقاشان ایرانی نبوده است که بخواهند قواعد علمی و تکنیک‌های لازم آن را پیدا کنند. نقاشی ایرانی متناسب با فضای عرفانی ادبیات ایران، فضایی چند ساحتی، غیرِ یکدست و شاعرانه را به نمایش درآورده است، درحالی‌که نقاشیِ کلاسیک اروپا هم‌راستا با روحیهٔ اومانیستی و عقل‌گرای غرب، تصویری تک‌ساحتی، یکدست و نزدیک به تجربهٔ دیداری انسان از طبیعت ارائه می‌کند.

در پایان، دربارهٔ استفاده از پرسپکتیو در نگارگری جدید ایران هم می‌توان گفت درست است که انتظار بی‌تغییر ماندن تکنیک و فرمِ نقاشی ایرانی در طول تاریخ، نادرست و غیرمنطقی است اما ورود پرسپکتیو به آن‌هم موجه نیست؛ زیرا همان‌طور که ملاحظه شد پرسپکتیو درواقع ترجمهٔ ارزش‌های اومانیستی به زبان بصری نقاشی است و این ارزش‌ها ـ خوب یا بد ـ در بین مؤلفه‌های اساسی فرهنگ عمدتاً سنتی ایران جایی ندارند. ناسازگاریِ استفاده از پرسپکتیو با نگارگری جدید ایرانی آنجا بیشتر نمودار می‌شود که به موضوع این نقاشی‌ها که عمدتاً برگرفته از ادبیات و حماسه‌های کهن ایران هستند توجه شود؛ همان ادبیات و حماسه‌هایی که بر "پاسداشت سنت‌ها" تأکید می‌کنند و نسبت به "سنت‌شکنی" هشدار می‌دهند.

نتیجه‌گیری

پس از رنسانس با به صدر آمدن اومانیسم و گسترش ارزش‌های بنیادین آن یعنی انسان‌محوری، فردیت و ساختارشکنی در فرهنگ غرب، دگرگونی نقاشی و متناسب شدن آن با الزامات تاریخی جدید ضروری شد و درواقع ارزش‌های اومانیستی در نقاشی به پرسپکتیو ترجمه شدند. با استفاده از تکنیک پرسپکتیو امکان تأکید بیشتر بر جسمانیت انسان در نقاشی و نمایش بُعدِ این‌جهانیِ او فراهم شد. ضمن این‌که این تکنیک درنتیجهٔ عقل‌گرایی و شکستن سنت‌های تصویری تقریباً هزارسالهٔ قرون وسطی پدید آمد. به بیان ساده‌تر می‌توان گفت پدیدهٔ تکنیکی پرسپکتیو پشتوانهٔ سِتَبر فرهنگی و فکری دارد و محصول یک ضرورتِ تاریخی است. بنابراین حضور این عنصر تکنیکی در هنر فرهنگ‌هایی پذیرفتنی و موجه است که واجد ارزش‌هایی از نوع اومانیسم باشند. ازآنجاکه فضای کلی فکری و فرهنگی ایران مبتنی بر ارزش‌ها و باورهایی متفاوت و حتی گاه متضاد با اومانیسم بوده و هست و تحول اساسی - آن‌گونه که در رنسانس اروپا اتفاق افتاد - در باورهای بنیادین ایران رخ نداده است، پس دلیل موجّهی هم برای حضور پرسپکتیو در نقاشی کلاسیک ـ و حتی جدیدِ ـ ایران وجود ندارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. پرسپکتیو (Perspective) عبارت است از روش بازنمایی فضای سه‌بعدی بر سطح دوبعدی. در این تکنیک، همه خطوط اصلی سطح تصویر به سوی زاویه دید ناظر متمرکز می‌شوند. مقصود از پرسپکتیو در این مقاله ژرف‌نمایی، حجم‌نمایی یا بُعدنمایی است.

۲. نقاشی‌های قرون ۸ تا ۱۱ هجری. اروپائیان این نوع نقاشی را غالباً به نام «مینیاتور» می‌شناسند و در ایرانِ جدید «نگارگری» خوانده می‌شود. منظور از نقاشی کلاسیک ایرانی در این مقاله، نقاشی‌های این دوران است که به مکاتب شاخصی همچون تبریز، شیراز، بغداد، هرات و اصفهان تقسیم می‌شود.

۳. Zeus، پادشاه خدایان در اساطیر یونان.

۴. Prometheus، یکی از اسطوره‌های یونان که خدای آتش دانسته می‌شود.

۵. Sisyphus، یکی از شخصیت‌های اسطوره‌ای یونان باستان که به دلیل خودپسندی و حیله‌گری به مجازاتی ابدی محکوم شد.

۶. Thomas Aquinas، متأله و فیلسوف ایتالیایی در سده ۱۳ میلادی.

۷. تکنیک‌هایی مانند استفاده از رنگ‌های تخت یا پرهیز از عمق‌نمایی.

۸. نقاشان ایرانی حتی در دورانی که آثارشان را امضا می‌کردند این کار را با نهایت فروتنی انجام می‌دادند. به عنوان نمونه، کمال‌الدین بهزاد، نقاش بزرگ ایرانی چنین امضا می‌کرد: «عمل العبد بهزاد» و یا رضا عباسی دیگر نقاش معروف ایرانی امضا می‌کرد: «رقم کمینه، رضا عباسی» و یا حتی کمال المالک، که از بانیان ورودِ پرسپکتیو به نقاشی ایران بود، امضا می‌کرد: «پیشخدمت حضور همایونی».

۹. مثلاً در نقاشی ایرانی عموماً حوضِ آب از زاویه بالا، سر انسان‌ها از زوایه سه‌رخ و دیوارها ع از روبه‌رو به تصویر در می‌آید.

فهرست منابع

ـ آشوری، داریوش. (۱۳۷۷). *ما و مدرنیت*، تهران: نشر صراط.

ـ انصاری، منصور. (۱۳۸۴). *دموکراسی گفت‌وگویی*، تهران: نشر مرکز.
ـ برگمن، گریگوری. (۱۳۸۸)، *کتاب کوچک فلسفه*، ترجمه کیوان قبادیان، تهران: نشر کتاب آمه.
ـ پاکباز، رویین. (۱۳۸۸). *دایره المعارف هنر*، چاپ هشتم، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.
ـ تفضلی، احمد. (۱۳۷۹). *مینوی خرد*، تهران: نشر توس.
ـ حیدرپور، آزاده. (۱۳۸۶). تجلی بخت و کوشش در زندگی برخی پهلوانان شاهنامه فردوسی، تهران: *پژوهشنامه علوم انسانی*. ۵۴. ۲۱۱- ۲۲۶.
ـ خسروی، اشرف. (۱۳۸۷). خردورزی و دینداری اساس هویت ایرانی، تهران: *نشریه کاوشنامه*.
ـ دزوفولیان، کاظم؛ طالبی، معصومه. (۱۳۸۹). مقایسه اساطیر ایران و یونان بر پایه اندیشه‌های باختین، تهران: *نشریه ادبیات تطبیقی*. ۱ (۳). ۹۷ - ۱۱۵.
ـ دیویس، تونی. (۱۳۷۸). *اومانیسم*، ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.
ـ راداکریشنان، سروپالی. (۱۳۸۷). *تاریخ فلسفه شرق و غرب*، ترجمه خسرو جهانداری، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
ـ راشد محصل، محمدتقی؛ تهامی، مرتضی (۱۳۸۷). سیر تحول اسطوره‌های ایران بر بنیاد اسطوره‌های پیشدادی و کیانی، تهران: *نشریه پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. ۱۱. ۳۱- ۵۶.
ـ رحمتی، حسینعلی. (۱۳۸۸). دکارت و نردبان معکوس: هم‌سنخی‌های فلسفه دکارت و اومانیسم رنسانس، تهران: *نشریه پژوهش‌های فلسفی-کلامی*. ۱. ۲۶۱- ۲۸۶.
ـ رضایی، مهدی. (۱۳۸۴). *آفرینش و مرگ در اساطیر ایران*، تهران: نشر اساطیر.
ـ رینگرن، هملر. (۱۳۸۸). *تقدیرباوری در منظومه‌های حماسی ایران*، ترجمه ابوالفضل خطیبی، تهران: نشر هرمس.
ـ سوفوکل (بی تا). *ادیپ شهریار*، ترجمه م. بهیار، بی جا.
ـ سینگلر، پیتر. (۱۳۸۶). *هگل*، ترجمه عزت‌اله فولادوند، تهران: نشر طرح نو.
ـ شمیسا، سیروس. (۱۳۸۸). *نقد ادبی*، ویراست سوم، تهران: نشر میترا.
ـ فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۲). *شاهنامه*، چاپ مسکو، تهران: نشر هرمس.
ـ گاردنر، هل.ن (۱۳۸۹). *هنر در گذر زمان*، ترجمه محمدتقی فرامرزی، تهران: انتشارات آگاه و نگاه.
ـ گرن، گئو ویدن. (۱۳۷۷). *دین‌های ایران*، ترجمه منوچهر فرهنگ، تهران: نشر آگاهان ایده.
ـ منشادی، مرتضی. (۱۳۸۹). پیوند اسطوره و سیاست در شاهنامه: تلاش برای بازتولید هویت ملی ایرانیان، تهران: *نشریه مطالعات ملی*. ۱۱ (۱). ۳۷- ۵۶.
ـ موقن، یداله. (۱۳۷۸) *درک نادرست از جامعه سکولار غربی و نشناختن سرشت اسطوره‌ای اندیشه شرقی*، بی جا.
- Kristeller, Paul Oscar (1962). ''Studies on Renaissance Humanism During the Last Twenty Years'', *Studies in the Renaissance*, Vol.9.
-Kristeller, Paul Oscar (2000). ''Humanism'' in: C. B. Schmitt (ed) , *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, UK: Cambridge University Press.
-Law, Stephen (2011). Humanism: A Very Short Introduction, N. Y: Oxford University Press.

فهرست منابع تصاویر

URL1: https: //sspx.org/sites/sspx/files/media/usa-district/new-news/gallaplacidia.jpg
URL2: https: //www.thoughtco.com/emperor-justinian-i-1789035
URL3: https: //joyofmuseums.com/museums/europe/italy-museums/rome-museums/vatican-museums/the-school-of-athens/
URL4: https: //www.britannica.com/topic/Mona-Lisa-painting
URL5: https: //fa.wikipedia.org/wiki/%DA%AF%D8%B1%D-B%8C%D8%B2_%DB%8C%D9%88%D8%B3%D9%81_%D8%A7%D8%B2_%D8%B2%D9%84%D-B%8C%D8%AE%D8%A7

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/)

بازخوانی هنر سنتی و نسبت آن با حکمت هنر اسلامی در سدهٔ پانزدهم هجری شمسی

مهران هوشیار[۱]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۲/۰۷/۲۱ □ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۸/۰۷ □ صفحهٔ ۵۹-۵۱
Doi: 10.22034/RPH.2023.2013495.1046

چکیده

دستیابی به رابطه میان معنا و مفهوم هنر سنتی و هنر اسلامی در دوران معاصر ناظر به این باور است که مبانی این هنرها به لحاظ ساختار و محتوا بر یک بنیان بوده و تحکیم آن در دورانی که انسان معاصر، در سرگشتگی اسیر شده و درگیر بحران هویت است، می‌تواند راهکاری برای این برون‌رفت و بازیابی معنای زندگی معنوی او باشد. این پژوهش با هدف بازگویی نسبت میان هنرهای سنتی با حکمت هنر اسلامی به دنبالِ تحکیم این مفهوم است تا بار دیگر، امکانی برای تحقق ارزش‌های اخلاقی و توجه به جایگاه هنر به عنوان ابزاری برای پاسخ به نیازهای معنوی انسان در عصر دیجیتال را فراهم کند. اصلی‌ترین پرسشی که در این میان مطرح است این خواهد بود که؛ چگونه می‌توان با بازتعریف مبانی هنرهای سنتی، به مفهومی به نام "هنر اسلامی معاصر" معنایی واقعی داد؟ اگرچه پاسخ دادن به این سؤال می‌تواند از مناظر متفاوتِ فلسفی و حکمی به نظر چالش‌برانگیز باشد، ضرورت یافتن آن در وضعیت کنونی و برای نسل جدید که درگیر تهاجم فرهنگی و بحران هویتی جهان‌شمول هستند الزامی است. رویکرد این پژوهش، فلسفی- کلامی بوده و تلاش می‌شود تا به روش توصیفی ـ تحلیلی و با تکیه‌بر اسناد مکتوب و منابع کتابخانه‌ای معتبر این مفهوم، مورد نقد و بررسی قرار گیرد. درنهایت مهم‌ترین یافته و نتیجهٔ این پژوهش نشان می‌دهد که هنر اسلامی، اگر بر اساس مبانی حکمی و متکی بر سنت قائمه معنی شود و بتواند با توجه به مفاهیم اخلاقی و رویکردی حقیقت‌جو، به امکانی برای پاسخ‌گویی به نیازهای معنوی انسان معاصر تبدیل شود، افق‌های روشنی را در رویارویی با دنیای دیجیتال فراهم کرده و بهترین مدافع در مقابل تهاجم الگوریتم‌های محاسباتی و معضلات مشابه انقلاب صنعتی است.

کلیدواژه‌ها: هنر سنتی. هنر اسلامی. سنت قائمه. حقیقت. تهاجم فرهنگی.

۱. دانشیار، عضو هیئت علمی گروه صنایع دستی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
Email: houshiar@soore.ac.ir

استناد: هوشیار، مهران. (۱۴۰۲). بازخوانی هنر سنتی و نسبت آن با حکمت هنر اسلامی در سدهٔ پانزدهم هجری شمسی. رهپویه حکمت هنر. ۲ (۲): ۵۹-۵۱.
https://rph.soore.ac.ir/article_708593.html

مقدمه

معرفت، حقیقت و هنر همواره در تاریخ زندگیِ نوع بشر، در تمامی ادوار و در تمامی تمدن‌ها، ازجمله واژگانی بودند که مفهومِ زیستن و هدف از خلقت را برای انسان معنا می‌کرد. نیازِ فطری انسان در پاسخ‌گویی به این پرسش که راز و رمز آفرینش چیست؟ کائنات چه مقصدی دارند؟ جهان هستی چگونه آینده‌ای را برای او ترسیم کرده و چه نیرویی آن را به‌پیش خواهد برد؟ سئوال‌هایی بودند که در هر نسل به فراخور ویژگی‌های تربیتی و آموزشی مطرح شده و به زبان خاص خود (در سطوح مختلف) و متناسب با شرایط اجتماعی و فرهنگی (و گاه سیاسی؛ متأثر از ایدئولوژی حاکم) پاسخ‌هایی نیز به آن‌ها داده می‌شود. فارغ از این‌که امروز این‌گونه پرسش‌ها با چه رویکرد و به چه زبانی مطرح می‌شود و نظام آموزشی و مهندسی اجتماعی چه پاسخ‌هایی را برای آن طراحی کرده و ارائه داده است، نحوهٔ تعامل جامعه با هنر (و تمامی نسبت‌های وابسته به آن) حاصل درک و فهم انسان از جهانی است که قصد کشف و شناخت آن را دارد. رابطهٔ میان انسان با "هنر" و تجلیات متنوعِ آن در طول تاریخ بازتاب آرمان‌ها و نتیجهٔ نیازها و علایق ذاتی هستند که درنهایت مفهومی به نام "فرهنگ" را در تمدن بشری شکل داده است.

امروز امّا با تداوم پیشرفت لجام‌گسیختهٔ فناوری و بحران‌های ناشی از حضور بی‌قیدوشرط آن در تمامی روابط اجتماعی و فردی نسلِ جدید، باورهای تاریخی و مناسباتِ فرهنگی، انسانِ معاصر با چالش‌های بسیار و پیچیده‌ای مواجه شده است. ظهور انقلاب صنعتی این باور را ایجاد کرد که با پیشرفت‌های مادی و توسعهٔ اقتصادی، جامعه به سمت رشد، پیشرفت و رفاه حرکت کرده و خوشبختی دست‌یافتنی خواهد شد. غافل از آن‌که سوغات این تفکر، مدرنیته و تبعات جهان‌شمول آن ازجمله بحران هویت و وابستگی بی‌قیدوشرط انسان به ماشین و زندگی مصرفی را به ارمغان داشت. نسل‌ها در مواجهه با هر یک از انقلاب‌های چهارگانهٔ صنعتی، بی‌قرار و مضطرب‌تر شدند و بشر روزبه‌روز از کشفِ معنای حقیقت و آرمان‌های معنوی خود دورتر شد. استمرار این بحران طیِ چند قرن نشان داد که نمی‌توان برای آرامش (و نه آسایش) به فناوری وابسته بود و نیازهای حکمی و معنوی انسان را نادیده گرفت. در این مقاله تلاش می‌شود تا با مرور و بازخوانی مفاهیمی چون؛ هنر، معرفت و سنت، نسبت آن‌ها را با حکمت هنر اسلامی مطرح کرده و دربارهٔ جایگاه و لزوم بازیابی معنای این مفاهیم در دوران معاصر بیشتر بیاندیشیم و به این پرسش بنیادی پاسخ دهیم که: چگونه می‌توان با بازتعریف مبانی هنرهای سنتی، به مفهومی به نام "هنر اسلامی معاصر" معنایی واقعی داد؟ باشد تا در این مقال بتوانیم ارزش‌های کم‌رنگ‌شده و به‌محاق‌رفتهٔ آرمان بشر که همانا انکشاف معنای آفرینش و رستگاری به سوی حقیقت ازلی است را بازیابیم و به این بهانه، با پرهیز از جذابیت‌های ظاهری و لذات دنیوی، خوشبختی واقعی را در آسایش روح و روان و شهود ناشی از شناخت قلبی (حضوری) و معرفت الهامی بیابیم.

روش پژوهش

در این پژوهش که به لحاظ هدف رویکردی بنیادی را در پیش دارد و ماهیت آن نیز توصیفی- تحلیلی در نظر گرفته شده است، تلاش خواهد شد تا با تکیه‌بر مبانی نظری، ادبیات تحقیق و سوابق علمیِ مرتبط، جمع‌آوری مطالب اولیه و گردآوری داده‌های پژوهش از طریق روش مطالعات اسنادی و منابع کتابخانه‌ای انجام شود و در تطبیق و تحلیل یافته‌ها به قصد دستیابی به استدلال و استنتاج، رویکرد قیاسی- اکتشافی مدنظر قرار گیرد «تا از طریق انطباق معلومات کلی و قوانین شناخته‌شده و همچنین کنار هم قرار دادن مصادیق و جزئیات مربوط به موضوع مسئلهٔ مورد نظر، راهِ حل کشف مجهول به دست آید» (هوشیار، ۱۳۹۸: ۸۳). به این منظور استفاده از منابع معتبر و مستندات علمی موجود در حوزه‌های هنرهای سنتی و بومی ایران، متون تاریخی و تحلیلی هنر اسلامی و دیدگاه‌های مربوط به روش‌های مواجهه با تاریخ هنر معاصر ازجمله مهم‌ترین منابعی است که در این متن پژوهشی مورد استفاده قرار می‌گیرد.

پیشینهٔ پژوهش

تمامی این دغدغه‌ها و آرمان تحقق رستگاری در بستر مفاهیم و مبانی هنرهای سنتی و اسلامی دوران معاصر در حالی مطرح است که پیش‌تر نیز بسیاری از فلاسفه و نظریه‌پردازانی همچون بندیکت آندرسون (۱۹۳۶- ۲۰۱۵ م.) ؛ دانشمند و استاد تاریخ و علوم سیاسی دانشگاه کرنل آمریکا در کتاب *جماعت‌های تصوری*[1] (۱۳۹۳ ش.) و اریک جان ارنست هابزبام (۱۹۱۷- ۲۰۱۲ م.) ؛ مورخ فقید و بلندآوازهٔ بریتانیا و مبدع مفهوم "ابداع سنت[2] " (۱۳۹۶ ش.) به مسائلی همچون شکل‌گیری مفهوم ناسیونالیسم (ملیت‌گرایی) در نظام‌های سرمایه‌داری پرداخته و به این موضوع اشاره داشتند که «پیدایش مدرنیته یا تجدد مستلزم این است که سنت‌ها، عرف‌ها، آیین‌ها، معماری‌ها، دانش‌های بومی، مذاهب، اسطوره‌ها، فرهنگ بومی مردم و هر آنچه ریشه در گذشته دارد، در چارچوب و بستر جدید بازسازی شود و نگاه جدیدی به تاریخ و فرهنگ به وجود آید» (فاضلی، ۱۴۰۱: ۲۲۰). همچنین امیر مازیار (۱۳۹۱) نیز به‌طور مشخص نسبت هنر اسلامی با هنر سنتی را از منظر سنت‌گرایان در مقاله‌ای مورد تدقیق قرار داده و در نتیجه‌گیری به مؤلفه‌های مشترک و بنیادین هنرهای سنتی و تجلّی آن‌ها در مصادیق هنر اسلامی می‌پردازد. در کتاب مجموعه‌مقالات مرتبط

DOI: 10.22034/RPH.2023.2013495.1046

با «مبانی نظری هنر در تمدن اسلامی»، به سرپرستی هادی ربیعی (۱۳۹۶) نیز این رابطه و دیگر رویکردهای فکری و ساختاری هنر اسلامی مورد کنکاش تعدادی از پژوهشگران قرار گرفته و جایگاه این هنر در تطبیق با شرایط و نظرگاه فلسفهٔ غرب به بحث گذاشته شده است. از آن جمله می‌توان به «مبانی حکمی هنر و زیبایی در فلسفهٔ اسلامی» از طاهره کمالی‌زاده، «نظریه بیناتمدنی و هنر اسلامی» نوشتهٔ بهمن نامورمطلق و «مبانی نظری هنرهای سنتی در جهان اسلام» به قلم مهدی مکّی‌نژاد اشاره کرد. امّا آنچه بیش از مباحث طرح شده در این مقالات مد نظر پژوهش حاضر است، فهم نسبت میان مبانی هنرهای سنتی با مؤلفه‌های هنر اسلامی در قرن پانزدهم و در تعامل با ویژگی‌ها و نیازهای نسل جدید است. موضوعی که به این دغدغه رنگ و بوی جدیدتری در قیاس با نمونه‌های مشابه خود خواهد بخشید.

با پررنگ شدن بارقه‌های تجدد در کشورهای درحال‌توسعه و گسترش مفاهیم نوگرایی و فرانوگرایی در سبک زندگی ملت‌ها و دولت‌ها، هویتِ ملّی به کلیدواژه‌ای مهم و معنادار تبدیل شد و یکی از عمده‌ترین مبناهای هویتِ ملّی، ابداع سنت یا همان نگاه کردن به گذشته به عنوان منبع الهام، قدرت و پشتوانه‌های فرهنگی بود. با این تفاوت که سنت در این معنا، دستاورد گفتمان سیاسی و پیامدی از فلسفهٔ مدرنیته است. آندرسون معتقد است «گسترش سرمایه‌داری، سوادآموزی عمومی، استعمار افسارگسیخته و افزایش بروکراسی بر شکل‌گیری و ظهور ناسیونالیسم نقش بسزایی داشتند» (علی‌نقیان، ۱۴۰۱: ۴۶). امّا پیش از نقد این دیدگاه و تحلیل گفتمان سیاسی هویت ملّی و به تبع آن هنر سنتی در دوران پسامدرن، شایسته است تا با مرور چندِ اصطلاح و بازخوانی مفاهیمی آشنا برای مشخص شدن رویکرد نگارنده در این بحث اقدام کنیم. پیش از هر چیز به تبیین معنایی واژهٔ هنر (به ماهوَ هنر) از میان منابع معتبر تاریخی، حکمی و فلسفی خواهیم پرداخت.

هنر؛ مفهومی لازمان

با نگاهی به متون پیشین و منابع مدون شده در خصوص تعریف هنر از دوران‌های دور تا به امروز، اتفاق نظر در بابِ ارتباط ریشهٔ کلمهٔ هنر به واژهٔ باستانی «هونَرِه» در فارسی پهلوی (اوستایی) و معنای «سونره» در سانسکریت، بیشترین اقبال را داشته و اعتقاد بر آن است که معنای هنر به ترجمهٔ مفهومی از «انسانِ نیک» بازمی‌گردد. انسانی که فضایل چهارگانه‌ای همچون؛ شجاعت، عدالت، عفت و درنهایت حکمت عملی یا فرزانگی را در خود شکوفا کرده و در تقویت آن از طریق رفتار فردی و منش اجتماعی می‌کوشد و الگویی از فتوّت (جوانمردی) برای جامعه می‌شود. در اینجا معنای عام هنر، شامل فضیلت و کمال است و مقابلِ عیب و نقص قرار می‌گیرد (به نقل از: هوشیار، ۱۳۹۰). معنایی که به زیبایی و به‌کرات در ادبیات و اشعار حکیمانه و پندآموز قدما ردِ پای آن مشهود است:

کمال سِرِّ محبت ببین نه نقص گناه که هر که بی‌هنر افتد نظر به‌عیب کند

حضرت حافظ

پیش‌تر که می‌رویم مفهوم هنر به‌ویژه از منظر متفکرانی که وجهی حکمی و عرفانی برای آن قائل‌اند (سنت‌گرایان) بخشی جدایی‌ناپذیر از وجوه معنوی انسان بوده و تجلّی حقایقِ متافیزیکی هستی است. «صُوَری که در هنر آشکار می‌شوند به لحاظ جوهر کیفیتش در مرتبهٔ محسوسات، همتای حقیقت در مرتبهٔ معقولات است و این تناظر زبانِ نمادین و رمزی هنر را شکل می‌دهد» (مازیار، ۱۳۹۱: ۹). این وجه ماورائی و تجلّی، تنها از طریق تفکر شهودی حاصل می‌شود و به همین لحاظ نیز با منطق پوزیتیویستی قابل تطبیق نبوده و قبول آن برای عقلانیت معاصر چندان سهل و ساده نیست. معرفت در این وادی با نور الهی مترادف است و جنبهٔ وهبی دارد. خداوند این قابلیت را تنها به اهل‌الله و کسانی که در این طریق سیر کرده‌اند (و لیاقت آن را دارند) عنایت می‌کند. باید دل را صیقل داد، نفس را به افسار کشید، عقل را خاموش کرد، قلب را به وسعت عشق گشود تا نور معرفت به واسطهٔ فرشتهٔ وحی بر جان مؤمن بنشیند و حقیقت را کشف کند. این قابلیت و اهلیت تنها از فَتیان (خلان الوفا و اخوان الصفا) که به قولِ هانری کُربَن؛ عشق و محبت و حرمت به میثاقِ دوستی با حق و وفای به عهد را به‌صورت یک سلسله تعالیم اخلاقی و یک نوع حکمت عملی بر خود فرض می‌دانستند، برمی‌آید و بس.

«در میان اهل فتوّت، نه‌تنها جبرئیل واسطهٔ میان خداوند و پیامبران برای وحی و ابلاغ رسالت دینی است، که هنر هم همچنین است. به سبب ارتباط نزدیک میان فتوّت و تصوّف، چنان‌که مبانی دین به پیامبران وحی می‌شود، مبادی هنر هم از همان طریق در میان مردم [جوانمرادن] رواج می‌یابد. درواقع هنرمند از طریق آیین و دین خاصی که از سوی پیامبری ابلاغ شده است، اهلیّت و رؤیت حقیقت را می‌یابد و جان او شایستهٔ پذیرش امانت خداوندی می‌شود؛ تا آن را به صورت اثر هنری به مردم هدیه کند. هنرمندی که نتیجهٔ نیل به رؤیت حقیقت است با ارتقای رتبهٔ وجودی فرد به سبب تزکیهٔ نفس مطابق شریعتی ویژه و از طریقت آیین خاصی حاصل می‌شود. از همین راه ابزار کار و شیوهٔ فن نیز، که حقیقتشان از بهشت است، به او سپرده می‌شود. بدین ترتیب، هنر از خود خداوند سرچشمه می‌گیرد و به واسطهٔ جبرئیل ایمن از طریق پیامبران به اولیاءالله انتقال می‌یابد؛ تا ایشان به نوبهٔ خود آن را به پیران و استادان فن تعلیم دهند. این است که منشاء هنر و اثر هنری به خداوند می‌رسد و در نتیجهٔ شایستگی فرد از طریق تهذیب نفس است که او شایستهٔ هنرمندی می‌شود؛ یعنی از توانایی ویژه‌ای

بهره‌مند می‌گردد تا بتواند به معنای ملکوتی یا روحانی، صورت مُلکی یا محسوس دهد» (طهوری، ۱۳۹۴: ۸۷).

با این طرز تلقی از مفهوم هنر و تحلیل معنای ماورایی آن با هدفِ کشف حقیقت و با ارجاع به تعبیر باستانی آن به انسانی متکلف به حکمت عملی و فضائل اخلاقی، می‌توان چنین استنباط نمود که هنر به عنوان یک ابزار، وسیله‌ای برای تحقق هدفی والا و امکانی برای دستیابی به رستگاری و جایگاه وعده داده شده از سوی خداوند است که به زیبایی هرچه تمام در کلام عرفا و ادیبان شیرین‌سخن آمده:

رسد آدمی به جایی که بجز خدا نبیند بنگر که تا چه حد است مقام آدمیت

شیخ اجل؛ سعدیِ شیرازی

حکمت و سنت

حکمت نزد عرفا و حکیمان انسی علم به حقیقت اشیاء باشد که بر دو قسم نظری و عملی است. عبدالرزاق لاهیجی آن دو را این‌گونه گوید: «حکمت، دانستن حقایق موجودات خارجی است به دلیل موجب یقین و حکمت، به این معنی دو قسم است: یکی معرفت حقایق موجوداتی که وجود آن‌ها به فعل و اختیار [انسان] نیست؛ این قسم را "حکمت نظری" گویند و منفعت و فایده‌اش شناختن خداست و شناختن حقیقتِ عالم که صنع خداست و قسم دوم معرفت حقیقت موجوداتی است که وجود آن‌ها به قدرتِ اختیار انسان است و آن افعال ایشان است و این قسم را "حکمت عملی" گویند و فایده‌اش تربیت و ریاضت آدمی است به حیثی که سبب صلاح و خیر دنیا و عقبا شود و مؤدی به بلوغ اعلا درجات کمال گردد» (به نقل از: رجبی دوانی، ۱۴۰۱: ۲۰). به مصداق این تعریف، هنر در رابطه با سنت قائمه، مدیون حکمت بزرگانی چون محمد غزالی، سهروردی، جلال‌الدین محمد بلخی، ابن‌سینا، صدرالمتألهین و در اولی بر تمامی آن‌ها؛ آیات الهی، کتاب قرآن، احادیث و روایات دینی و متن فتوت‌نامه‌هایی است که حقیقت هنر را در تجلّیات آن رمزگشایی و عیان می‌سازد. «وظیفهٔ هنر سخن گفتن با افکاری است که تمایلی معنوی دارند و به دلیل نحوهٔ بیان عینی و انضمامی و مستقیم خود یاور فهم فقهی و اخلاقی در خطاب عام جامعه است و علاوه بر وظیفهٔ عام خود، هنر وظیفه‌ای صرفاً معنوی و باطنی نیز دارد... از این نظر، هنر درونی‌تر و ژرف‌تر از بیان لفظی است. این امر تصادفی نیست که هم در فضای جوامع اسلامی و هم در سایر جوامع سنتی، هنر و صنایع در میان حلقه‌هایی معنوی و از طریق محرمیت و تشرف گسترش می‌یابد. این حلقه‌های معنوی در جهان اسلام به حلقه‌های فتوّت یا جوانمردی شهرت دارد» (داداشی، ۱۳۹۴: ۱۱). همان‌گونه که پیش‌ازاین نیز بیان شد، معرفت به وجود حق، حکمت است و ابزار آن هنر، و در این میان راه و روش این شناخت سنت الهی است. در این شریعتِ دل‌آگاهانه که به شرط تسلیم، انسان را به مراتب کمال می‌رساند، سنت بستری می‌سازد برای معنا بخشیدن به حیات و درک حقیقت ازلی. «سنت، فرادهش است و تا فراخوان نباشد، فرادهش در کار نخواهد بود. سنت دوسویه دارد: سویی که از حق خوانده می‌شود و جهتی از سوی انسان است. اگر انسان خود را مستعد و نیوشای کلام حق کرده باشد، درنتیجه این فرآیند، انسان سنتی به "فراست" و "فرزانگی" می‌رسد» (رجبی دوانی، ۱۴۰۱: ۶۲). با تکیه‌بر چنین معرفتی است که هر فعل، وجهی از عبادت شده و هر شغلی (اگر برای رضای خدا بوده و نافع باشد) عبادت می‌شود. مفهومی که در توسط میرزا ابوالقاسم محمد میرفندرسکی، در رسالهٔ *صناعیه* به آن پرداخته و معتقد است که جمله هنرها و پیشه‌ها (صنایع) از وجه نظر و عمل، با مبانی سنتی (دینی) و حکمت اسلامی ارتباط دارند و در رسالهٔ خود "کار" را سلوک معنوی می‌داند. او همچنین معتقد است؛ «صناعت نوعی معرفت است که منجر به عمل می‌شود. عمل در اینجا بسیار مهم است به این معنا که نسبت میان پیشه و عمل و سهم عمل در ملکات نفسانیه اهمیت بسیاری دارد. پس برخلاف آنچه امروز مورد نظر است صناعت تنها به عمل مربوط نمی‌شود و نوعی دانایی را نیز در خود دارد» (پازوکی، ۱۳۸۶: ۹۷). از سوی دیگر در تعاریف منطبق بر دیدگاه کارکردی (کارکردگرایانه) چنین استدلال می‌شود که هنر برای تأمین مقصودی، طراحی شده و تنها شیئی، اثر هنری نامیده می‌شود که در رسیدن به هدفی که برای آن طراحی شده، موفق باشد (به نقل از: امینی، ۱۴۰۱: ۱۹) و این در حالی است که با این نگاه کارکردگرایانه در فلسفهٔ غربی و هم از منظرِ فلاسفهٔ اسلامی (فقهای دینی) و به تبع آن میرفندرسکی، میان انواع صنعت و فعلی که در معنای امروزیِ آن هنر اطلاق می‌شود (نقاشی و مجسمه‌سازی و یا موسیقی) تفاوتی آن‌چنان‌که در معنای زیباشناختی غرب مفهوم است، وجود ندارد[۳]. آنچه مهم است میزان دانایی متأثر از سلوک و میزان اهلیت در برخورداری از فیض ربانی (معرفت الهامی) است که به فعل و صنعت معنا، ارزش و درنهایت الوهیت می‌بخشد. و این حقیقتی است که در حکمت اسلامی به سنت‌الله یا سنت قائمه تعبیر می‌شود. سنتی که ابداع و تحوّل در آن نکوهش شده و با اصول آن مغایر است. هانری کربن در این مورد مخاطب خود را به سابقهٔ فعالیت‌های بشری ارجاع داده و می‌گوید:

«در هر تمدن سنتی، فعالیت بشری به هر صورت که باشد همواره امری اساساً منبعث از اصول شمرده می‌شود... میان هنرها و پیشه‌ها و علوم از سوی دیگر پیوستگی نزدیکی وجود دارد و شاید بتوان گفت فعالیت بشری بر اثر این پیوند نزدیک با اصول، فعالیتی استحاله یافته است و به‌جای آنکه به ظهور خارجی صرف مبدل شده باشد جزء سازنده سنت، و برای کسی که آن را انجام

DOI: 10.22034/RPH.2023.2013495.1046

می‌دهد وسیله مشارکت در سنت به شمار می‌آید. به سخن دیگر، چنین فعالیتی، خصلتی دقیقاً مقدس و صورت مناسک به خود می‌گیرد و به همین جهت است که گفته‌اند که در چنین تمدنی، هر شغل، نوعی وظیفه روحانی است. درواقع هر شغل به وسیله اعمال روحانی از تفکیک با سایر امور مقدس محافظت می‌شد» (به نقل از: رجبی دوانی، ۱۴۰۱: ۶۳).

می‌توان بار دیگر بر این ادعا و باورِ حکمی تأکید کرد که سنت به این معنا با ذات حقیقت (خدا) تناسبی کامل دارد و هنری که از این اصل تبعیت کند، هنر سنتی بوده و بر اصالت آن به لحاظ شکل و معنا نزد فلاسفه و حکمای اسلامی توافق وجود دارد.

«اکهارت[۴] بارها و بارها بر این نظر پای می‌فشرد که همهٔ محتوا و معنا (و نه همهٔ قصد و نیت) خدا است؛ آدمی باید فراگیرد که او را در هر جا و همه‌جا ببیند... این است کمال بی‌غرضی عادلانهٔ هنر؛ نگرشی ملکوتی که در آن به همهٔ اشیاء یکسان عشق ورزیده می‌شود» (به نقل از: کوماروسوامی، ۱۳۸۴: ۹۰). امّا آیا می‌توان تجلی عشقی این‌چنینی به عنوانِ مصداقی از هنرهای سنتی را هنری اصیل و در نسبت با حقیقت، هنر قدسی نامید؟ پرسشی که در تعریف هنرِ سنتی می‌توان به آن پاسخ داد.

هنر سنتی؛ هنری از جنس حقیقت

در تعابیر و تفاسیر از واژهٔ هنر سنتی (به معنای عام آن) آمده است؛ گزیده‌ای از آداب‌ورسومی که به لحاظ برخورداری از عرف جمعی و ارزش‌های قومی در طول زمان به بخشی از فرهنگ عامه و ضرورت‌های زندگی تبدیل شده باشد را هنر سنتی گویند. هنری که وابسته به توانایی و ذوق هنرمندی بومی و یا متّکی بر پاسخ صنعتگر به نیازِ منطقه، در بطن جامعه نفوذ کرده و در گذرِ زمان، سینه‌به‌سینه (به شیوهٔ استاد- شاگردی) از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود. این در حالی است که هنر سنتی از منظر سنت‌گرایان، معنایی متفاوت داشته و «هنری نیست که صرفاً از نبوغ، قابلیت شخصی و مهارت فنی هنرمند که در میان اقوام متفاوت ظهورات متفاوتی دارد، نشئت‌گرفته باشد، بلکه ریشهٔ این هنر در شناخت عرفانی، متافیزیکی و در روح هنرمند است و خلق اثر هنری به‌وسیلهٔ هنرمند سنتی، به‌ویژه در متعالی‌ترین وجه آن، یعنی هنر قدسی تجلی حقایق است» (موسوی گیلانی، ۱۳۹۶: ۴۲). به این تعبیر شاید بتوان هنر سنتی را به اعتبار منابع مکتوب، در دو وجه قدسی و غیر قدسی تقسیم کرد. آن بخش از هنر سنتی که ریشه در وحی و اصول دینی و روحانی دارد، هنر قدسی و آن وجه که تنها در خدمت تمدن دینی یا اسلامی باشد و صرفاً محملی برای ارزش‌های تاریخی بوده و برگرفته از ریشه‌های تمدن یک سرزمین است را هنر سنتیِ غیر قدسی می‌دانند. بااین‌وجود مگر می‌شود هنر، سنت و هنرِ سنتی را در معنای مجردِ آن از روحانیت و قداست بری کرد و مشروط به وجوهات ظاهری و یا کاربردهای آیینی یا غیر دینی، برچسبِ قدسی یا غیر قدسی بر آن زد؟ هنری که با الهام از حقیقت وجودی خود، بارقه‌هایی از فطرت پاک انسانی را در پرتو نبوغ و مهارت و به مدد عشق و صداقت با جان هنرمند عجین شده و به خط و نقش و رنگ، ظهوری معنادار می‌یابد، فارغ از کارکرد و یا بهانهٔ خلق، که آیینی باشد یا ابداع، مگر می‌تواند الهی و حقیقی نباشد؟ هنر سنتی در هر شکل و جایگاهی، در هر بوم و جغرافیا و با هر نیت و نبوغی که آفریده شده باشد، نشانی از صنع الهی است که به مددِ صیقل روح هنرمند و پاکی قلب او از منبع وحی به ذوق هنری متجلّی و وجود یافته است. این هنر خواه گنبد و گلدسته‌ای باشد، خواه کتیبه‌ای از آیات قرآنی و احادیث نبوی باشد و خواه گلدانی فلزکاری شده و قلمدانی لاکی یا حتی نگاره‌ای از متنی ادبی و تذهیبی بر کلام خدا یا غزلی عاشقانه، هر چه باشد ثمرهٔ دلی پاک و انعکاسی از نوری ازلی است که از مجرای قلبِ مؤمنی خداجوی بر بستر زمینی و مادی نقش شده، صورتی ابداعی یافته و مخاطب جویای حقیقت را به خود می‌خواند. هنر سنتی در هر صورتی هنری قدسی است و با حق و حقیقت رابطهٔ مستقیم دارد. «شاید یکی دیگر از شاخصه‌های هنرهای سنتی را باید "معیّتِ حقی" در هر ابداعی دانست. این معیّت حقی است که رابطه حقی و خلقی را نظام می‌بخشد و سند قدسی بودن جلوه‌های قدسی هنر سنتی را تضمین می‌کند. خداوند می‌فرماید: «هُوَ مَعَكُم اَينَ ما كُنتُم» (حدید: ۴) » (رجبی دوانی، ۱۴۰۱: ۶۵). درواقع اگر با ارجاع به معنای هنر که پیش‌ازاین اشاره شد، آرمان هنر را تجلی حق و حقیقت بدانیم و از دیگر سو، نبوغ و خلق را ودیعه‌ای الهی به فطرت پاک و قلب صاف مؤمن، هر هنر انعکاسِ نوری از انوار الهی است و هر زیبایی، پرتویی از عشقی خدایی. چنانچه حافظ می‌فرماید:

در ازل پرتو حُسنت زِ تجلّی دم زد عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد

و یا آنجا که می‌سراید که:

این‌همه عکس می و نقش نگارین که نمود
یک فروغ رخ ساقی است که در جام افتاد

ابنِ عربی نظریه‌پرداز مطرح عرفان اسلامی نیز در بحث خیال و تخیل، به‌طور مطلق مبنا را قرآن و روایات قرار داده و در فصل سوم فصوص‌الحکم در نسبت میان خلق و خالق از این تعبیر استفاده می‌کند و می‌نویسد: «همه صور در حق ظاهر می‌شوند پس مانند این است که عین واحدی به عنوان آیینه باشد... آیینه در اینجا عین واحدی است که صور ظاهر شده در آن کثیرند» (به نقل از: بلخاری قهی، ۱۳۹۸: ۶۱). شاید برخوردی این‌چنینی از نظرگاه فلاسفه و حتی هنرمندانی که از مَشرَب هنر مدرن و مکتب

زیبایی‌شناسی غرب آن را خوانش می‌کنند، امری محال و یا مفهومی فرازمینی و رؤیایی باشد! باید به این دسته از متفکران و هنرپردازان، حق داد که معنای هنر و مفهوم زیبایی را تنها با معیارهای عقلی و نگاه محاسباتی حاکم بر منطق انسانی می‌سنجند و از درکِ معنای شهودی و معرفت حضوری یا باواسطهٔ آن عاجزند. با تمامی این اوصاف اگر بخواهیم بار دیگر با مرور منابع مکتوب و ادراک مفاهیم طرح شده در تاریخ شفاهی غرب و شرق به نسبتی میان معنای هنر با سنت و باور قلبی (شهودی) دست یابیم شاید این تعریف نزدیک‌ترین مفهوم قابل انطباق میان دیدگاه‌های جدید و قدیم باشد: «هنر؛ وصفی دالّ بر یک کنشِ ناشی از کشفِ عاطفی یا معرفتی است که از دریچهٔ انواع مهارتِ ظهور عینی می‌یابد و با انگیزهٔ سازندهٔ آن به عنوان اثر هنری معتبر شده و با اعتباری که عرفِ خاص هنر برای آن قائل می‌شود، رسمیت اجتماعی می‌یابد» (امینی، ۱۴۰۱: ۲۵). چنین بازخوانی کردن معنای هنر مستلزم آن است که هنر را در نظام معنایی متناسب با نظرگاه حِکمی و با توجه به هدف ماهوی آن خوانش کنیم و جایگاه آن را برای تحقق هدفی آرمانی و والا در نظر داشته باشیم. دیدگاهی که شاید در بازیابی معنایی به نام هنرِ اسلامی (با تکیه‌بر اصول و محتوای تعریفِ هنر سنتی) متجلّی خواهد بود.

ادراک شهودی از هنر

رابطهٔ میان حقیقت و زیبایی به اعتبار روایتی از امام صادق(ع) به نقل از علی ابن ابی‌طالب(ع) که می‌فرماید: «إن الله جمیلٌ یُحِبُّ الجمال، و یُحِبُّ اَنْ یَری اَثَر النِعمهٔ علی عَبْدِه» (کافی، ج۶، ص ۴۳۸) یعنی؛ خداوند جمیل است و جمال و زیبایی را دوست دارد و همچنین دوست دارد که اثر نعمت‌های خود را در مردم مشاهده نماید، مفهومی پذیرفته شده و معنوی در اسلام است. همچنان است در حدیثی از پیامبر خدا، محمد مصطفی(ص) که فرمود: «إنَّ اللهَ تعالی جمیلٌ یحِبُّ الجَمالَ، و یحِبُّ مَعالی الأخْلاقِ، و یکرَهُ سَفْسافَها» (کنزالعمّال؛ ۱۷۱۶۶). که معنی آن این است که؛ خداوند متعال زیباست و زیبایی را دوست دارد. خوی‌های والا را دوست دارد و خصلت‌های پَست را ناخوش می‌دارد. تمامی این روایات و احادیثی از این جنس تأکیدی بر این اصل دارد که میان حقیقت، زیبایی و خصائل نیکو نیز پیوندی برقرار است. رابطه‌ای که در عمق خود تأییدی است بر مفهوم «هنر» به معنای «انسان نیک و با فضیلت» در لفظ باستانی «هونره» یا «سونره». این در حالی است که در تلقی مدرن، انسانِ شناسا تنها با تکیه‌بر حواس مادی و قدرت تعقل این جهانی خود، زیبایی را معنا کرده و درک کرده، تفسیر می‌کند. مفهومی که از حقیقت معنای زیبایی فی‌نفسه و عینی برمی‌آید و به‌واقع فراتر از ادراکات حسی اوست. «زیبایی‌شناسی حقیقی، معرفتی است که نه‌تنها زیبایی محسوس، بلکه اصل مینوی و حقیقت آسمانی زیبایی را دربرمی‌گیرد و شامل قوانین زیبایی عینی (ابژکتیو) و نیز به تبع آن ادراکات ذهنی (سوبژکتیو) زیبایی است، آن‌هم نه در مرحلهٔ ادراک صرفاً حسی، بلکه فراتر از آن در حد شهود» (فیروزان، ۱۳۹۳: ۱۸۹). این بدان معنا است که در حکمت هنر اسلامی و «در فلسفه‌های وجودمحور، زیبایی، خیر و وجود مساوق‌اند و به موازات وجود و در سلسله‌مراتب تشکیکی آن زیبایی نیز تحقق دارد؛ لذا زیبایی مطلق از آن وجود صِرف است و حضرت حق وجود بحت و جمال و بهاءِ محض است (زیرا وجودِ تام و کامل فوق تمام و اکمَلِ و بَری از هر عیب و نقص است) و سایر زیبایی‌های معقول و محسوس ناشی از اوست» (کمالی‌زاده، ۱۳۹۶: ۱۶۶).

امّا چه می‌شود که حقیقت این زیبایی به نیکویی در جان هنرمند می‌نشیند و بارقه‌های این عشق به احدیّت در خلقی بی‌نقص و کامل بر وجود مخاطب خویش فرو می‌آید و فهم می‌شود؟ مگر به غیر از این است که تنها آیینه است که نور را منعکس می‌کند؟ و مگر آیینه نیست که نماد پاکی و صداقت است و ظاهر و باطن را آن‌چنان‌که هست بی‌هیچ کم‌وزیاد به بیننده می‌نمایاند؟ آن هنگام که در آیینه زیبایی و عشق نمایان می‌شود، باید به چشم دل، رخ یار دید که حقیقتی عیان است و شهودی بی‌قید که از ظاهر به باطن رو می‌کند. مشروط بر آن‌که در آیینه به دنبال معشوق باشی و نه عاشق:

در ازل پرتو حُسنت زِ تجلّی دم زد عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد

و یا آنجا که می‌سراید که:

هر شش جهتم ای جان، منقوش جمال تو
در آیینه درتابی چون یافت صقال تو
آینه تو را بیند اندازه عرض خود
در آیینه کی گنجد اشکال کمال تو

مولانا

مسلّم است که در مسلکِ عرفا، عکس رخ یار دیدن تنها با درک حضوری و شهود است که حادث می‌شود. تمامی نمادها، نشانه‌ها، رازها و رمزهای نقش شده در اشکال و فرم‌های هنر اسلامی، تمامی نظم و اعتدال هنرهای سنتی، تقارن در نقوش هندسی، مرکزگرایی طرح زیر گنبد، گستردگی، تکرار، وحدت در کثرت و تمامی مفاهیم معنوی و درهم‌تنیدگی صورت و معنا در هنرهای اسلامی، همه و همه انعکاسی است از زیبایی طبیعت و حقیقت آفرینش در آیینهٔ جان و همگی تجلی اسماء الله. به تعبیر اکهارت؛ «گویی آدمی در این ساحت، چنان معرفت و قدرتی دارد که همهٔ گسترهٔ زمان را در یک آنِ ازلی گرد می‌آورد... و این همان دیدن اشیاء در مرتبه کمالشان است» (کوماراسوامی، ۱۳۸۴: ۹۹).

DOI: 10.22034/RPH.2023.2013495.1046

به جهان خرم از آنم که جهان خرم از اوست
عاشقم بر همه عالم که همه عالم از اوست
سعدی شیرازی

عشقی و «آنی» که حاصل شهود است و نتیجهٔ پاکدامنی و فضل. بدون ایمان معنا نمی‌یابد و باوری می‌خواهد تا در محصول و اثر هنری متجلّی شود. تمامی رسائل جوانمردی و فتوت‌نامه‌ها سرشار از این آموزه‌ها است که به تزکیهٔ و تهذیب نفس توصیه می‌کند تا وسیلهٔ شهود فراهم شده، عزت نفسی شکل گیرد و نور حقیقی بر هنرمند و صنعتگر الهام شود.

«ملاصدرا تحت تأثیر رسائل اخوان‌الصفا فصلی را به عشق ظرفاء و جوانان به صورت‌های زیبا اختصاص می‌دهد. وی این عشق لطیف را سبب پیدایش علوم و صنایع لطیف (هنر) و آداب حَسَن (نیکو/ زیبا) در بین اقوام و ملل می‌داند و قلب لطیف و طبع دقیق و ذهن صاف و نفس رحیم را در طول عمر و زندگی خالی از این عشق نمی‌داند. به نظر وی، این عشق جهت تعلیم و تربیت لازم و ضروری است و این عشق نفسانی تا زمانی که مبدأ آن افراط در شهوت حیوانی نباشد، ازجمله فضایل است و به ترقیق قلب و تیزی ذهن و تنبیه و توجه نفس به ادراک امور شریف منجر خواهد بود. به نظر وی، غرض نهایی و حکمت از وجود عشق در نفوس ظرفاء و محبت ایشان به ابدان زیبا و نیکو و زینت اشکال، ارتقاء از زیبایی مادی به زیبایی نفسانی و از آنجا به زیبایی دائمی و کلی و شوق به لقاء الله و لذات ابدی است. و این از این جهت است که عشق انسانی نردبان عشق ربانی و زیبایی محسوس وسیلهٔ نیل به زیبایی معقول و حقیقی است و هنر طریقهٔ سلوک هنرمند در نیل به زیبایی وکمال مطلق است» (به نقل از: کمالی‌زاده، ۱۳۹۶: ۱۶۹).

معنای هنر اسلامی در مناسبات اکنون

مفهوم هنر اسلامی به لحاظ رویکرد تاریخی‌نگر و چه از منظر معناگرایانه، پس از روی کار آمدن فلسفهٔ هنرِ مدرن با تحولات ساختاری و تغییرات معنایی متنوع و متعددی توسط نظریه‌پردازان و فلاسفه مواجه شد. به‌خصوص این مفهوم (هنر اسلامی در آموزه‌های مدرن) در جغرافیای اسلام و در مواجههٔ جامعه و فرهنگِ عامه، با مناقشاتی روبرو شده است. چالش اصلی در بازخوانی مفهوم هنر اسلامی در دوران مدرن و حتی پسامدرن، نتیجهٔ تناقضی است که در ذات این واژگان به لحاظ کارکرد مشهود است. به نظر می‌رسد که "هنر" در ساحتِ مدرنیته و در پیِ آن تا دوران معاصر (هنرِ جدید) خاستگاهی برای ارضاء ذوق، احساسات، نظرگاه و آرمان‌های فردی انسان است، درحالی‌که "هنر اسلامی" در نگاه معنویِ خود، ساحتی جمعی را در نظر داشته و ابزاری برای ابرازِ حس و نیازِ جامعه در پاسخ به چرایی هستی و چگونگی زیست بشر و نوعِ انسان در دستیابی به سعادت (و جست‌وجوی حقیقت) است. مناقشهٔ دیگر آن‌که "هنر مدرن"، آن‌چنان‌که از صفت وابسته به آن برمی‌آید، وابسته به مدرنیته و در التزام تجدد است درحالی‌که هنر اسلامی، لازمان و لامکان است، در دوران محدود نمی‌شود و به جغرافیا بسنده نمی‌کند. هنر اسلامی همواره با باطنِ امور و اشیاء در ارتباط بوده و به سیر و سلوک هنرمند وابسته است. هنرهای جدید متأثر از تحولات و هماهنگ با تغییرات زمانه، رنگ می‌بازد و نو به نو می‌شود. درحالی‌که منشاء و اصل در هنر اسلامی سنت قائمه و قرآن است. سنتی که در اصول ثابت است و در فروع متغیر. در این ساحت، خلاقیت، ذوق و قدرت انتخاب آن‌گونه که در مبانی هنرهای معاصر (هنری که دلالتش بر "وضعیت اکنون" است)، معیار نبوغ و نشانهٔ ابداع است، از هنرمند گرفته می‌شود و میزان تقرب، ایمان و اهلیتِ اوست که به اثر او هویت می‌دهد. «هنر اسلامی بر دو محور اصول ثابت و فروع متغیر استوار است. اصول ثابت پاسدار حقیقتِ هنر که همان سنت تغییرناپذیر الهی است و فروع آن به منظور تطابق تجلیات مظاهر این هنرها در همهٔ زمان‌ها و مکان‌ها با حفظ اصول ثابت است.... در این صورت، وحدتی بین همهٔ جلوه‌های هنرهای اسلامی در همهٔ زمان‌ها، مکان‌ها و جوامع بشری به وجود می‌آید و از هرگونه انحراف از فطرت الهی جلوگیری می‌شود و این همان سنت حسنه‌ای است که در قرآن کریم "سنت قائمه" گفته شده است» (رجبی دوانی، ۱۴۰۱: ۱۴۶). با این توصیفات و مفاهیم بنیادی، سؤال این است که آیا می‌توان بر وجودِ مفهومی به نام "هنر اسلامی معاصر" توافق کرد؟ هنر اسلامی متناسب با ویژگی‌های تعریف شده، اصول ثابت و فروع متغیر خود، چه نسبتی با دلالت‌های وضعیت امروز جوامع خود و دیگر مفاهیم موجود در هنر جهانی دارد؟

به نظر می‌رسد با توجه به تعریفی که برای هنرِ معاصر و معاصریتِ هنر ارائه شده است، «هنر معاصر را باید به مثابه خاص‌گرایی در گفتمان جهانی‌شدن دنبال کرد. معاصر بودن به معنای آگاهی از ضرورت غنا بخشیدن به محلیت در برابر عمومیت یافتن معیارهای فرهنگ مسلط و جهانی شده است. نوعی مقاومت در برابر همگن‌سازی است که در پشت مدرنیسم جهان‌شمول بر کشورهای پیرامونی غلبه یافته است. از همین روست که هنر معاصر همچون بازگشت به جغرافیای فرهنگی، هویت‌های محلی و هویت‌های غیربومی است» (مریدی، ۱۴۰۲: ۶۹). به‌این‌ترتیب شاید بتوان با احتیاط، نسبتی میانِ هنر اسلامی و هنرِ معاصر (به معنای اخیر) یافت. بنا بر نگاه اولگ گرابار (۱۹۲۹-۲۰۱۱ م) «هنر اسلامی موجودیتی است که سنت‌های قومی و منطقه‌ای را تقویت کرده، تغییر شکل داده و میان شیوه‌ها و بیان‌های هنرمندانه محلی و حال و هوای اسلام، نوعی همزیستی ویژه پدید آورده است» (به نقل از؛ مریدی، ۱۴۰۲: ۷۲). حال پرسشی که پس از این تعابیر و در پیِ

هم‌زیستی فرهنگی، اجتماعی و حتی کارکردی هنر اسلامی و هنرهای جدید در دوران معاصر پیش روی فلاسفه، منتقدان هنر اسلامی و بسیاری از هنرمندانِ نوگرا قرار گرفته این است؛ هنر اسلامی که بر پایهٔ مؤلفه‌های ثابت و متغیر و با توجه به رسالت (کارکرد) و هدف آرمانی خود بر بنیان سنت بنا شده و به تعبیر بسیاری از اندیشمندان مولود هنرهای سنتی است، در تناسب و مواجهه با هنر معاصر چگونه قابل‌تعریف خواهد شد؟ آیا می‌توان بدون در نظر گرفتن ویژگی‌های عصر دیجیتال، بی‌توجه به سرعت ارتباطات و فناوری‌های نوین در نحوهٔ انتقال اطلاعات، با نادیده گرفتن سلیقه و انتظار نسل جدید که روحیات و مناسبات فکری کاملاً متفاوتی، حتی با پدران، مادران و مربیان خود دارند، با عناصر معناگرا و رویکردهای متافیزیکی حاکم بر مفهوم هنر اسلامی امکانی برای خوانش، درک و استفاده از این ابزار هنری در تحقق معنای زندگی، دستیابی به آرامش، سعادت و در نهایت جست‌وجوی حقیقت را فراهم کرد؟

پاسخی از جنس پریشانی

بحران هویت و سرگشتگی انسان معاصر در جدال با فرهنگ مصرف‌گرایی و تلاش برای پیدا کردن حقیقتی که بنا بر نظر فرانسیس بیکن (پدر علمِ جدید) باید آن را در "قدرت" جست‌وجو کرد، نتیجهٔ دورانی است که بشر از معنای زندگی فاصله گرفت و مدار زیستِ جهان را بر مرکزیت خویش گرداند. او با فراموش کردن و بدعهدی نسبت به یگانه خالقِ خویش و پیوستن به کفر، تنها تکیه‌گاه واقعی‌اش را رها کرد و با ورود به دوران مدرنیته، در این نابسامانی و بی‌قیدی، اصالت وجودی خود را از دست داد و این داستان انسان معاصر است:

«انسان امروز در توهم خویش تلاش می‌کند تا قدرت کبریایی خود را با سلطه و سیطره بر عالم محقق کند. با تکنولوژی و هنر و توجیهات انسان‌شناسی جدیدش که واسطه‌ای برای سیر در توهماتش است تلاش می‌کند تا سرابی که در پیش روی می‌بیند به دریا بدل کند و هرچه بیشتر تلاش می‌کند جز به پوچی و گمگشتگی‌اش نیفزوده و جز فساد در عالم حاصل دیگری از خویش به جای نمی‌گذارد و سراب را هر چه بیشتر، به گنداب ذهنی خود تبدیل می‌کند و مصداق این آیه از قرآن کریم (روم، ۳۰) قرار می‌گیرد که: تباهی و فساد در دشت‌ها و در شهرها آشکار شد به سبب آنچه به دست‌های مردم انجام شد، تا به ایشان لختی سزای آنچه کرده‌اند بچشاند، تا مگر از گمراهی بازگردند» (رجبی دوانی، ۱۴۰۲: ۲۳۳).

این گسستگی لِجام و نزول در سرازیری و بی‌هویتی، سنتِ دوران مدرن است و نسل به نسل، با پیشرفت فناوری ادامه دارد و با جایگزینی ماشین به جای انسان، از وضعیتِ بحرانی به حالتِ نابودی ختم خواهد شد. فرزندان انسان در فردای پسامدرن، دیگر بسیاری از تصورات و مفاهیم نسل امروز را از معنای حقیقی هنر و کارکرد سنت نخواهند داشت. آن‌ها رابطه میان دین، سنت، هنر و ارزش‌های معنویِ مفهومی به نامِ "هنر اسلامی" را درک نمی‌کنند که به دنبال نسبت آن با دوران معاصر و چگونگی مواجههٔ آن با وضعیت اکنون خود باشند. فرزندان ما تا چند نسل آینده چنان دچار خلأ فرهنگی خواهند شد که دیگر عزتِ نفس خویش را از دست خواهند داد. در این حالت اگر الگوریتم‌های محاسباتی و هوشِ مصنوعی هم نخواهد، انسان مسخ‌شده افسارش را به‌ناچار در اختیار ماشین قرار خواهد داد تا بتواند به حیات مادی و زندگی بی‌معنای خود تا زمان مرگ ادامه دهد! تهدیدی که سوغات انقلاب چهارم صنعتی (دنیای دیجیتال) است و اگر ترفندی آینده‌پژوهانه برای مقابله با غلبهٔ ماده (ماشین) بر معنا نیاندیشیم، درنهایت بی‌هویتی و بار دیگر هبوط انسان به محاق نیستی رخ خواهد داد.

در گُذر از نام و بنگر در صفات — تا صفاتت ره نماید سوی ذات
اختلاف خلق از نام اوفتاد — چون به معنی رفت آرام اوفتاد
مولانا

نتیجه‌گیری

از نگاه سنت‌گرایان، هنر اسلامی تجلّی صورت مفاهیم دینی و سنت قائمه‌ای است که در جوهر وحدانی اسلام بیان شده و به حقیقت معنا می‌بخشد. این هنر، در ساحتِ شهودی با واسطه و الهامی است که به‌تناسب اهلیت صاحبِ هنر بر او حادث خواهد شد. به نظر می‌رسد درک این مفهوم برای اذهانی که با آموزه‌های مدرن و نگاه عقل و منطق انسانی آن را نظاره می‌کنند، ثقیل بوده و در تناسب با ساختارهای مادی زندگی امروز، هماهنگ نیست. مشکل این است که این گروه از متفکران، بیش از آن‌که به معنا و جوهرهٔ شهودی این هنر توجه کنند، به جنبه‌های ظاهری و صورت آن وابسته‌اند و ویژگی‌های درونی یا زیبایی‌شناختی آن را با فلسفه، علوم، منطق و تفاسیر متکّی بر قدرت تعقل انسان تطبیق می‌دهند و از خوانشِ مبانی باطنی آن غافل‌اند. باید بر این باور تجدید نظر کرد و پذیرفت که معیارهای هنر معاصر (هنر جدید) و آموزه‌های هنر مدرن، برای سنجش و شناخت هنرِ اسلامی ناکافی و ناقص است. برای درک این هنر باید به بطن و ریشه‌های فکری آن دست یافت. مفاهیمی که در باورهای دینی، سنت‌های الهی و هدف از آفرینش تکیه دارد و فرهنگی به نام فرهنگ اسلامی را از دلِ اصول ثابت و سنتِ قائمه شکل می‌دهد. اگر فلاسفه، متفکران، حکما و هنرمندان معاصر بتوانند در ایجاد پیوند میان مظاهرِ و تجلیات صوری با حکمت هنر اسلامی ارتباط معناداری شکل دهند، این فرهنگ معیاری برای شکل‌گیری "هنر اسلامی معاصر" خواهد بود. و تمدنی را شکل خواهد داد که علاوه بر احترام به عقلانیت و قدرت اندیشه، به معنویات، روح و هویت انسان نیز ارج نهاده و راه سعادت‌مندی و عزتِ نفس را در انکشاف حقیقت

DOI: 10.22034/RPH.2023.2013495.1046

جست‌وجو خواهد کرد. با نگاهی تاریخی به شکل‌گیری تمدن‌های پیشین و ظهور فرهنگ‌های سنتی، مبانی هنر اسلامی را می‌توانیم در بنیان تمامی آن‌ها جست‌وجو کنیم. اصولی همچون، معیارهای اخلاقی، انسانیت، دیانت، باورهای مذهبی، شرافت، جوانمردی و دیگر وجوه روحانی که معنای انسان بودن و هدف از آفرینش او را مشخص می‌کند. در تمامی جوامع سنتی، این هنر (هنر سنتی) است که حقیقت زندگی را از وجه متافیزیکی آن برای دستیابی به اهداف آرمانی انسان شکل و صورت می‌دهد. به‌این‌ترتیب نهایت رستگاری و سعادتمندی انسان را می‌توان در فرهنگ اسلامی جست‌وجو کرد. مسیری که رو سوی حقیقت اشیاء دارد و این سیر به‌تناسب قابلیت و اهلیت هر کس و تا هر مرحله از کشف حقیقت (به هر میزان) حکمتی است که به گمشدهٔ مؤمنان تشبیه شده است. لذا در نسبتی که میان هنر اسلامی با هنر سنتی وجود دارد، این حکمت، به عکسِ آموزه‌های مدرن، تابعی از ذوق، نبوغ، قابلیت‌های شخصی و مهارت هنرمند نیست. زیبایی این هنر تنها با حواس انسانی درک نمی‌شود، نوری دارد که با چشم دل‌وجان باید آن را نظاره کرد تا حجاب از وجود برگیرد و روح را به باغ ملکوتش رهسپار سازد. تمامی این معانی در دوران معاصر به‌سان شعر و شاعری، در متون و بر روی کاغذ نقش می‌بندد و به عمل نمی‌آید، همین است که نسلِ جدید و کاربران هنرِ معاصر در دنیای هوشِ مصنوعی، انتظاری از رویارویی با مفاهیم شهودی و درک معنای حقیقی زندگی ندارند. به نظر می‌رسد که انسان معاصر، چشم خود را بر روی حقیقت ازلی بسته و دلش را به تاریکی عادت داده، لذت تجملات و سرعت انتقال اطلاعات برای او جذاب‌تر از آرمان‌های والای انسانی شده است. مسئلهٔ انسان معاصر فقط دیدن زیبایی است و نه درک معنای زیبایی. امکانی که برای رسیدن به معرفت حقیقی باید مورد بازنگری و بازیابی عمیق قرار گیرد تا بحران هویت ناشی از مسخ‌شدگی دوران پسامدرن را به رهایی از بند تکنولوژی بدل سازد.

پی‌نوشت‌ها

1. Imagined community
2. The Invention of Tradition
۳. در کتاب قدر دکتر حسن بلخاری این نظرگاه بیشتر رویکرد فقهی به هنر است. در حالی که نگاه عرفانی به هنر و معماری اسلامی، از آن رو که هنر چیزی جز ارائه امر معقول در جمال محسوس به‌وسیله قوه خلاقه تخیل نیست، منطقاً در عرصه حکمت و عرفان بیش از آنکه از سنخ عمل، فن و حرفه قلمداد گردد، ایده و نظر است (بلخاری، ۱۳۹۴: ۹).
۴. مایستر اکهارت (۱۲۶۰– ۱۳۲۷ م.) دین‌شناس، فیلسوف و عارف آلمانی تبارِ قرون وسطی.

فهرست منابع

امینی، مهدی. (۱۴۰۱). «معنای هنر و نسبت آن با انقلاب اسلامی: تأملی نو در ساحت عرف و اعتبارات»، *مجموعه مقالات همایشِ مکتب هنری انقلاب اسلامی*، تهران: انتشارات دانشگاه سوره.

بلخاری قهی، حسن. (۱۳۹۴). *قدر؛ نظریه هنر و زیبایی در تمدن اسلامی*، تهران: سوره مهر.

پازوکی، شهرام. (۱۳۸۶). «معنای صنعت در حکمت اسلامی: شرح و تحلیل رساله صناعیه میرفندرسکی»، *خردنامه صدرا*، ۴۸، ۹۵ تا ۱۰۶.

داداشی، ایرج. (۱۳۹۴). «مصادر آداب معنوی در هنر سنتی اسلامی». *مجموعه مقالات درآمدی بر آداب معنوی در هنرهای سنتی*، تهران: پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی، سوره مهر.

طهوری، نیره. (۱۳۹۴). «آیین جوانمردی در هنرهای سنتی ایران»، *مجموعه مقالات درآمدی بر آداب معنوی در هنرهای سنتی*، تهران: پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی، سوره مهر.

علی‌نقیان، شیوا. (۱۴۰۱). «زیستن زیر مفهومی واحد به نام ملت؛ نقدی بر کتاب جماعت‌های تصوری»، *پژوهش‌نامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی*، ۸ (۲۲)، ۴۵ تا ۶۶.

فاضلی، نعمت‌الله. (۱۴۰۱). *اندیشیدن با هنر؛ بازاندیشی انتقادی در فرهنگ امروز ایران*، تهران: فرهنگستان هنر.

فیروزان، مهدی. (۱۳۹۳). *راز و رمز هنر دینی*، تهران: سروش.

کومامراسوامی، آناندا. (۱۳۸۴). *استحالهٔ طبیعت در هنر*، ترجمه صالح طباطبایی، تهران: فرهنگستان هنر.

مازیار، امیر. (۱۳۹۱). «نسبت هنر اسلامی و اندیشهٔ اسلامی از منظر سنت‌گرایان»، *نشریهٔ کیمیای هنر*، ۱ (۳)، ۷ تا ۱۲.

مریدی، محمدرضا. (۱۴۰۲). *گفتمان‌های هنر اسلامی مدرن*، تهران: فرهنگستان هنر.

موسوی گیلانی، سیدرضی. (۱۳۹۶). «روش شناختی هنر اسلامی»، *مجموعهٔ هنر در تمدن اسلامی- مبانی نظری*، زیرنظر هادی ربیعی، تهران: انتشارات سمت.

هوشیار، مهران. (۱۳۹۰). *زبان فراموش شده؛ مقدمه‌ای بر مبانی هنرهای سنتی و تجسمی ایران*، تهران: سمت.

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/)

مطالعهٔ جایگاه زن در دوره آل‌جلایر در ایران (مطالعه موردی: نگاره‌های همای و همایون)

فاطمه موحدیان عطار[۱]، علی خاکسار[۲]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۲/۰۸/۰۹ □ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۹/۰۲ □ صفحهٔ ۷۶-۶۱
Doi: 10.22034/RPH.2023.2014741.1048

چکیده

همای و همایون، مثنوی عاشقانه‌ای است در «دیوان خواجوی کرمانی» و یکی از مهم‌ترین آثار خطی دوره آل‌جلایر به تاریخ ۲۸ جمادی‌الاول ۷۹۸ه.ق به شمار می‌رود، که شامل داستان عشق همای (شاهزاده ایرانی) و همایون (دختر خاقان چین) و دو دیوان *کمال‌نامه* و *روضة‌الانوار* است. این دیوان به خط «میرعلی تبریزی» (مبتکر خط نستعلیق) نگاشته و توسط «جنید نقاش» (سلطانی) به‌عنوان نخستین نگارگر رقم‌دار ایرانی، تصویر شده است. با این توصیف، نوشتار حاضر، تلاشی است جهت پی‌بردن به جایگاه زن در دوره آل‌جلایر در جامعه ایران، بر مبنای تحلیل نگاره‌های داستان «همای و همایون» در دیوان خواجوی کرمانی. بر این اساس، مسئله اصلی پژوهش حاضر آن است که جایگاه زن در دوره آل‌جلایر بر مبنای نگاره‌های همای و همایون چگونه ترسیم می‌شود؟ این پژوهش، با اتخاذ روش توصیفی ـ تحلیلی و با رویکردی تاریخی به واکاوی جایگاه زن بر اساس نگاره‌های همای و همایون پرداخته است؛ که در این راستا، ده نگاره با عنوان همای و همایون که در کتب نگارگری موجودند، ند، از حیث رویدادها و عناصر اصلی تصاویر، ازجمله فرم، اندازه، شیوه برخورد، تعامل و قرارگیری فیزیکی شخصیت‌های همای و همایون مورد تحلیل قرار گرفته است. نتایجی که از مجموع تحلیل نگاره‌های همای و همایون برمی‌آید بر آن اذعان دارد که خلق نگاره‌های «همای و همایون» با مختصات هنری خاص خود جهت ترسیم جایگاه انسانی و متفاوت از دوره‌های پیشین از زن، بر اساس ذهنیت و تخیل محض نقاش خلق نشده است و بازتابی از شرایط فرهنگی، اجتماعی زمانه بوده و روح حاکم بر خود را عیان می‌سازد و برخلاف نگاره‌های موجود، جایگاه زن به عنوان ابژه‌ای جنسی و دارای نقشی مفعولی ترسیم نشده است.

کلیدواژه‌ها: زن، جایگاه زن، همای و همایون، جنید، دیوان خواجوی کرمانی.

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد رشته تاریخ هنر جهان اسلام، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. Email: movahedian9898@gmail.com
۲. استادیار گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول). Email: alikhaksar@ut.ac.ir

استناد: موحدیان عطار، فاطمه؛ و خاکسار، علی. (۱۴۰۲). مطالعهٔ جایگاه زن در دوره آل‌جلایر در ایران، (مطالعه موردی: نگاره‌های همای و همایون). *رهپویه حکمت هنر*. ۲ (۲): ۷۶-۶۱.
https://rph.soore.ac.ir/article_709004.html

مقدمه

در ایام فترتِ پس از درگذشت ابوسعیدخان تا ظهور تیمور گورکانی، قلمرو ایلخانان مغول میان اُمرای متنفذ تقسیم و موجب شکل‌گیری سلسله‌هایی همچون آل‌جلایر (۷۴۰ - ۸۳۶ ه.ق)، آل‌مظفر (۷۵۴-۷۹۵ ه.ق) و اینجوها (۷۲۶ - ۷۵۲ ه.ق) گردید، که از آن میان، آل‌جلایر مشهورترین است. اگرچه با به حکومت‌رسیدن سلسله‌های کوچک محلی در قرن هشتم ه.ق، ثبات سیاسی ایران تضعیف شد، اما در مدت کوتاهی، مراکز هنری مهمی توسط آن‌ها شکل گرفت. هرکدام از این مراکز، توسط تعدادی از استادان خوشنویس، نقاش و ... که در کتابخانهٔ آخرین سلطان ایلخانی خدمت می‌کردند، اداره می‌شد. مؤسس سلسلهٔ آل‌جلایر «شیخ حسن بزرگ» بود. «سلطان احمد» (از سلاطین آل‌جلایر) با اینکه در سلطنت بسیار سنگدل بود، در هنر طبعی ظریف داشت. او حامی هنرمندان بود و خود نیز شاعر و نقّاش بود. در دوره سلطنت او شهرهای تبریز و بغداد دارای مکتب نگارگری بودند؛ به‌گونه‌ای که تیمور پس از فتح بغداد، گروهی از نقاشان آنجا را به آسیای میانه فرستاد و شیوهٔ نقاشی لطیف، تغزلی و بزمی جلایریان در دوره تیموریان به منزلهٔ شیوه‌ای کلاسیک پایه‌ریزی شد. ازاین‌رو، در طول دورهٔ حکومت شیخ حسن و جانشینانش (سلطان اویس و سلطان احمد جلایر) مهم‌ترین مراکز هنری این دوره شهرهای تبریز و بغداد (پایتخت‌های تابستانی و زمستانی) به شمار می‌رفت. آن‌ها فضای هنری خلاق و نوآوری را با حضور هنرمندان برجسته‌ای همچون استاد شمس‌الدین، استاد جنید نقاش (سلطانی)، عبدالحی نقاش و میرعلی تبریزی[1] (مبتکر خط نستعلیق) ایجاد کرده بودند (خزایی، ۱۳۹۸: ۵۸).

فعالیت کتابخانه‌های ایلخانان و سلسله‌های بعد از آن‌ها در ایران از قبیل آل‌اینجو و آل‌مظفر و آل‌جلایر بر توسعه تجربه‌های نگارگری قرن هشتم ه.ق تحت تأثیر چشمگیری قرار گرفت. واپسین فعالیت هنری ممتاز این سلسله‌ها در ایران که اتفاقاً یکی از تأثیرگذارترین و کامل‌ترین مجموعه‌های نگارگری ایرانی نیز نام گرفته است، «دیوان خواجوی کرمانی» است، که نسخه‌سازی آن در اواخر سده هشتم ه.ق در بغداد تکمیل شده است. فارغ از اعتلای شاخصه‌های زیبایی‌شناختی این نگاره‌ها، مؤلفه‌های بصری آن، الگویی برای نگارگری تیموری و ترکمانی در سده بعد به شمار می‌آید (بابائی فلاح، ۱۴۰۰: ۲۰-۲۱)، که در این میان، نگاره‌های همای و همایون به شکلی متفاوت به تصویر درآمده‌اند.

این موضوع که در طول تاریخ رابطه زن و مرد بر چه اساسی نهاده شده، نکته‌ای است که می‌تواند در ادبیات، تاریخ اجتماعی و انسانی مورد توجه قرار گیرد. به‌رغم آنکه زن یکی از پایه‌های اصلی زندگی و تمدن بشری است، اما شأن و مقام وی در طول تاریخ به دلایل مختلف اجتماعی، اقتصادی و سیاسی دستخوش فراز و نشیب‌های زیادی شده است (ستاری، ۱۳۷۵: ۱۵). ازاین‌رو، مطالعات جنسیّت بر این متمرکز است که عمل افراد در سطح اجتماع، فارغ از خصوصیات زیست‌شناختی آن‌ها، مقوله‌ای برساخته از اجتماع است (گیدنز، ۱۳۸۷: ۱۵۶).

هنر، به‌عنوان بی‌واسطه‌ترین ابزار و مساعدترین زمینه برای تظاهر و تجلّی هر حضوری، بهترین معرفی را از جایگاه ارزشی آن «حضور» ارائه و از طریق آن، مسیرهای اعمال هویّت را مورد تأکید قرار می‌دهد. چراکه اصولاً در بستر هنر، جنس، تمایلات جنسی، جنسیت، موقعیت اجتماعی و اقتدار فرهنگی، جملگی دارای نقش‌های قدرتمندی هستند (کورس‌میر، ۱۳۹۷: ۱۳). ازاین‌رو، خوانش هویّت زن در نگاره‌های «همای و همایون»، نشان‌دهندهٔ این واقعیت است که جایگاه زن در نگاره‌ها به شکلی متفاوت از سایرین تصویر شده است.

تأکید حضور متفاوت زن در قاب نقاشی دوران جلایریان، به مثابه بستری جهت مطالعهٔ سازوکارهای حاکم بر هویّت‌بخشی مقوله‌ای است که در پژوهش‌های پیشین چندان مورد توجه نبوده، و اهمیت این تحقیق آن است که در راستای واکاویدن این مسئله گام برداشته است. بر این مبنا پژوهش حاضر می‌کوشد بر مبنای تحلیل جامعه‌شناختی نگاره‌های همای و همایون در دیوان خواجوی کرمانی و بررسی تفاوت‌های جایگاه زن در این نگاره‌ها با سایر آثار نگارگری ادوار تاریخی ایران، هویّت و جایگاه زنان در جامعه جلایریان و نقش آنان در بستر اجتماع را تبیین نماید. بر این بنیان، پرسش اصلی پژوهش آن است که هویّت زن با توجه به نگاره‌های «همای و همایون» در نقاشی مکتب جلایریان چگونه به تصویر کشیده شده است؟ و علت بازنمود متفاوت هویّت زن در نقاشی مکتب جلایری چیست؟

روش تحقیق

روش این پژوهش، توصیفی- تحلیلی و بر اساس هدف، بنیادین است و با استفاده از رویکردی تاریخی به واکاوی جایگاه زن بر اساس نگاره‌های همای و همایون پرداخته است. از سویی، جمع‌آوری اطلاعات با مراجعه به اسناد کتابخانه‌ای و متّکی بر منابع مکتوب صورت گرفته است. در راستای این پژوهش، ده نگاره با عنوان همای و همایون که در کتب نگارگری موجودند، ند، از حیث رویدادها و عناصر اصلی تصاویر، ازجمله فرم، اندازه، شیوه برخورد، تعامل و قرارگیری فیزیکی شخصیت‌های همای و همایون در هر تصویر و درنهایت با کنار هم قرار دادن یافته‌های هر یک از تصاویر، به شیوه‌ای استقرایی تحلیل نهایی ارائه شده است.

پیشینه پژوهش

بیانی (۱۳۸۲)، در کتاب «تاریخ آل‌جلایر» و ترابی (۱۳۹۹)،

DOI: 10.22034/RPH.2023.2014741.1048

در کتاب «تاریخ جلایریان: از نظام قبیلگی تا پایان سلطنت» به توضیح و تفصیل نحوه شکل‌گیری، اوج قدرت، دور افول و فروپاشی حکومت جلایریان پرداخته‌اند. جنکینز (۱۳۹۱) در کتاب «هویّت اجتماعی» بر منابع ساخته‌شدن هویّت در صحنه اجتماع، زمان و مکان تأکید دارد. یاسینی (۱۳۹۲) در کتاب «تصویر زن در نگارگری» ذیل حکمت، عرفان و ادب فارسی بدون پرداختن به زیست اجتماعی زن، به خوانش و تفسیر زن در نگارگری ایرانی پرداخته است. شِخَب-ابوضیاء (۱۴۰۱) در کتاب «تصویر زن در هنر قاجار» نحوهٔ کاربرد تصویر زنان را به منظور شناخت تاریخچهٔ زندگی روزمره و نقش آن‌ها در فعالیت‌های مرتبط با دنیای اشرافی دوره قاجار ارائه می‌کند و در پی آن است که نشان دهد چگونه مفاهیم زیبایی زنانه، در گذر زمان متحول گشته و چگونه زن به‌عنوان یک نماد در هنر قاجار ظاهر می‌گردد. نجم‌آبادی در کتاب «زنان سبیلو و مردان بی‌ریش» (۱۴۰۱)، دگرگونی امور جنسیتی را در دوران قاجار روایت می‌کند و معتقد است تصاویر می‌توانند مؤید متون باشند. حجازی (۱۳۹۲) در کتاب «ضعیفه؛ بررسی جایگاه زن ایرانی در عصر صفوی» موقعیت فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، جنسی و خانوادگی زنان در دوره صفوی را مورد مداقه قرار می‌دهد. طاهر (۱۳۹۸) در کتاب «جنسیت و قدرت در دیوارنگاره‌های صفوی» به بررسی فرهنگ جنسی اصفهان در سده یازدهم می‌پردازد. شه‌کلاهی و دیگران (۱۴۰۰) در مقاله «بازتاب تن‌کامگی زنانه در عصر صفوی در نقاشی‌های مکتب اصفهان»، زنان به تصویر کشیده شده در نقاشی مکتب اصفهان را در مقام اُبژه‌هایی جنسی، ذیل سیاست‌های حاکم مورد خوانش قرار داده است. عبدی و پنیریان (۱۳۹۳)، در مقالهٔ «بررسی آیکونوگرافیک دیواره‌های کاخ چهل‌ستون اصفهان با مضمون گلگشت و سرور»، زنان به تصویر کشیده شده در این تصاویر را بازنماینده فرهنگ جنسی اصفهان سدهٔ یازدهم می‌دانند و بازنمایی زن به عنوان اُبژه جنسی را مربوط به واقعیت‌های اجتماعی معاصرشان در دربار می‌دانند. بختیاری و فهمیی‌فر (۱۳۹۲) در مقاله «سیمای زن در نقاشی ایران دورهٔ پیش‌ازتاریخ تا اواخر صفویه» با بررسی تاریخ طویلی از تصویر زنان در نقاشی ایرانی به این نتیجه می‌رسند که تحولات، منجر به ارائهٔ تصویری متفاوت از زن به لحاظ شکل ظاهری و جایگاهش در آثار هنری شده است. نوری‌مجیری (۱۳۹۸)، در کتاب «زن در عصر صفوی» از محدودیت‌های زنان برای کنش‌های اجتماعی سخن گفته و در مقابل، شرکت در ساخت‌وسازهای عام‌المنفعه را محل بروز کنش وسیع اجتماعی زنان برشمرده است. بر این اساس، این پژوهش در راستای تحقیقات پیشین و با منظری متفاوت بر جایگاه و هویّت زن در نگاره‌های همای و همایون پرداخته است.

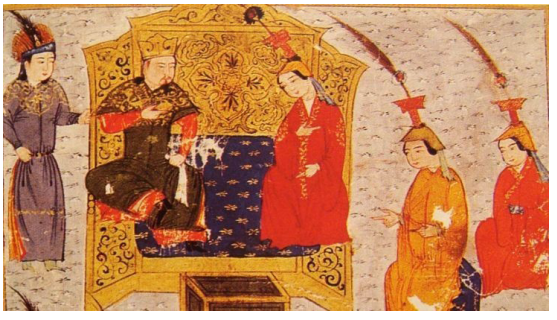
شرایط فرهنگی، سیاسی و اجتماعی آل‌جلایر

در ایام فترتِ پس از مرگ ابوسعیدخان در سال ۷۳۶ه.ق تا ظهور تیمور گورکانی (۷۷۱-۸۰۷ ه.ق) قلمرو ایلخانان مغول بین اُمرای متنفذ تقسیم و سلسله‌هایی مانند آل‌جلایر، آل‌مظفر، اینجوها و ... تشکیل شد. مشهورترین آن‌ها سلسلهٔ آل‌جلایر است (خزایی، ۱۳۹۸: ۵۸). پایه‌گذار این سلسله شیخ حسن بزرگ نام داشت که از نوادگان ایلکانیان (عنوان اُمرا و شاهزادگان مغول) بود؛ به همین علت این سلسله را ایلکانیان نیز می‌خوانند. جلایریان از سلسله‌های محلی ایران بودند که از سال ۷۴۰ تا سال ۸۱۳ه.ق بر عراق امروزی و سپس آذربایجان و قسمت‌هایی از غرب و مرکز ایران سلطه یافتند. تبار آن‌ها به مغولان می‌رسید و پس از فروپاشی ایلخانان در سال ۷۳۶ه.ق برای به دست آوردن قدرت به پا خاستند و شیخ حسن بزرگ جلایری توانست پس از درگیری‌های پی‌درپی با آل‌چوبان بر بخشی از غرب ایران تسلط یابد و سلسله آل‌جلایر را بنیان گذارد (آژند، ۱۳۸۲: ۸۴). این سلسله، مهم‌ترین سلسله در دوران آشوب بین سقوط ایلخانان و ظهور تیمور بود. حکام آل‌جلایر توانستند در مناطق تحت نفوذ خود، آرامشی نسبی ایجاد کنند. پس از سلطنت شیخ حسن بزرگ، فرزندش «اویس» در بغداد بر تخت فرمانروایی نشست و توانست تبریز را به تصرف درآورد. با وفات سلطان اویس، پسرش حسین ایلکانی جانشین او شد. اما پس از چندی، «سلطان حسین» به دست برادرش «احمد» به قتل رسید. «سلطان احمد ایلکانی» پادشاهی سفاک بود. با ورود لشکر تیمور به بغداد، این پادشاه به مصر گریخت و پس از مرگ تیمور، دوباره به بغداد بازگشت. سرانجام در سال ۸۱۳ه.ق مغلوب شد و دفتر حکومت آل‌جلایر بسته شد (میرزایی، ۱۳۹۷: ۱۶۶). سلسله فرزندان شیخ حسن از جهت وسعت مملکت و اعتبار نظامی و سیاسی، چندان اسم‌ورسمی پیدا نکرد و با اینکه آل‌جلایر در زمانه‌ای وارد صحنه سیاسی ایران شد که شوریدگی سیاسی و روابط ملوک‌الطوایفی بر ایران حاکم بود، ولی توانستند در مدت‌زمان کوتاهی فرهنگ و تمدن ایران را در حدود متصرفات خویش، با وجود کشمکش‌ها و رقابت‌ها متمرکز سازند و با تشویق و حمایت از هنرمندان، اُدبا و صنعتگران، دوره‌ای درخشان به میان آورند (آژند، ۱۳۸۲: ۸۵) از شعرای نامی این دوران می‌توان «شرف‌الدین رامی»، «خواجه حافظ»، «خواجه محمد عصّار»، «سلمان ساوجی» و «عبید زاکانی» را نام برد که مداحی «خواجه جمال‌الدین سلمان ساوجی» از ایشان، بیش از هر چیز خاندان جلایریان را معروف ساخته است (پیرنیا و اقبال آشتیانی، ۱۳۸۴: ۵۹۴). بیشتر مورخان برای اثبات گرایش آل‌جلایر به تشیع، وصیت بنیان‌گذار این سلسله مبنی بر این‌که او را در نجف به خاک بسپارند و یا انتخاب اسامی همچون حسن و حسین را مطرح کرده‌اند (میرزایی، ۱۳۹۷: ۱۶۷).

سلطان احمد جلایر

بغداد دوره جلایری به دلیل جنس فرهنگی حاکمان وقت، بسیار تحت تأثیر فرهنگ ایرانی و زبان فارسی بود. هنرشناسی و هنردوستی این حاکمان به‌رغم قساوت و بی‌رحمی ذاتی، راهگشای سبک ویژه نگارگری ایرانی در قرن نهم ه.ق گردید. (بابائی فلاح، ۱۴۰۰: ۱۵۵). سلطان احمد، یکی دیگر از سلاطین آل‌جلایر بود و با اینکه در سلطنت بسیار سنگدل بود، در هنر طبعی ظریف داشت. او حامی هنرمندان بود و خود نیز شاعر و نقاش بود. وی بنیان نسخ مصوّر ادبیات فارسی متعلق به قرن هشتم ه.ق را در کلاسیک‌ترین حالت خود شکل داد (بلر، ۱۳۹۴: ۴۷). در دوران سلطنت او شهرهای تبریز و بغداد دارای مکتب نگارگری بودند؛ به گونه‌ای که تیمور پس از فتح بغداد، گروهی از نقاشان آنجا را به آسیای میانه فرستاد. نمونه‌هایی از معماری دوران آل‌جلایر نیز در تبریز و بغداد به جا مانده که از شکوفایی هنر معماری در آن عصر خبر می‌دهد (میرزایی، ۱۳۹۷: ۱۶۷). او پادشاهی ادیب و صاحب «دیوان اشعار سلطان احمد جلایر» از نوابغ حکومتی در حوزهٔ نگارگری است. او از سال ۸۰۸ تا ۸۱۲ ه.ق به تألیف، تشعیر و تذهیب هشت صفحه از دیوان اشعار خود مشغول بود (خلج امیر حسینی، ۱۳۸۷: ۸۷). همچنین حمایتش از هنرمندان مکتب آل‌جلایر سبب شد پنج نسل از هنرمندان ایرانی از ترکیبات بکر به وجود آمده، منتفع شوند (کن‌بای، ۱۳۸۷: ۵۰). «به‌علاوه امضای جنید که در پایین نگاره‌های دیوان خواجوی کرمانی تعبیه شده و واژه «سلطانی» را به همراه دارد، اشاره به حامی جلایری وی (سلطان احمد) دارد» (بلر، ۱۳۹۴: ۲۹).

سلطان احمد جلایر قبل از اینکه بتواند پایه‌های حکومت خود را محکم کند در ابتدا با شورش برادران خود مواجه شد و با حمله تیمور به این قلمرو این اوضاع رو به وخامت گذاشت. بدین معنی که بیشتر سال‌های سلطنتش را در دوره تیمور و با استفاده از تاکتیک جنگ‌وگریز گذراند (ترابی، ۱۳۹۹: ۱۳۱). در اصل مرگ سلطان احمد را می‌توان پایان دوره فرمانروایی جلایریان دانست.



تصویر ۱. فاطمه‌خاتون. (میرزایی، ۱۳۹۷: ۱۴۸)

چراکه بعد از درگذشت وی در طی مدت کوتاهی قلمرو جلایریان همگی به تصرف قره‌قویونلوها در آمد (ترابی، ۱۳۹۹: ۱۶۶).

نقش سیاسی زن در دوره آل‌جلایر

با مرگ «اُگتای قاآن»، پسر چنگیز، امپراتوری مغول به مدت چهار سال در اختیار همسرش «توراکینا خاتون» قرار گرفت. توراکینا با زنی ایرانی به نام «فاطمه خاتون» (تصویر ۱) آشنا شد که از اسیران فتح توس و مشهد بود. فاطمه خاتون از سادات خراسان و از خاندانی بزرگ بود و شخصیتی جذاب داشت و توانست نفوذ فوق‌العاده‌ای در ذهن توراکینا خاتون پیدا کند. او با به حکومت‌رسیدن توراکینا، رشتهٔ بسیاری از امور را در دست گرفت. با حضور فاطمه خاتون در صدر تصمیم‌گیری‌های امپراتوری مغول، کار ایرانیان رونق گرفت و بسیاری از مناصب به آن‌ها سپرده شد (میرزایی، ۱۳۹۷: ۱۴۸).

در مدت هفده سال سلطنت مستقل «شیخ حسن بزرگ» در عراق، غالب امور را «دلشادخاتون»، زوجه مدبر او اداره و مدیریت می‌کرد و در بغداد به تربیت شعرا، آبادی شهر و اشاعه خیرات و مبرات اشتغال داشت و یک قسمت مهم از دیوان «خواجه سلمان ساوجی» مدایح این خاتون است (پیرنیا و اقبال آشتیانی، ۱۳۸۴: ۵۹۵).

در نگاره‌های دیوان خواجوی کرمانی، علاوه بر ساختار سلطنتی دیوان، به‌ویژه در مثنوی همای و همایون، نقش زنان از اهمیت قابل‌توجه و ویژه‌ای برخوردار است. به‌طور سنتی، زنان در هنر اسلامی جایگاه اندکی دارند. سلاطین بسیار مصور شده‌اند ولی ملکه‌ها کمتر. این شرایط در دوره مغول تغییر کرد و زنان به‌خصوص در نگاره‌ها و صنایع فلزی، نقش و اهمیت بیشتری یافتند. حضور زنان نشانگر تغییر وضعیت و شرایط اجتماعی آنان است، زیرا زنان در این دوره منبع درآمد مستقل از تجارت، مالیات داشته و البته از ملازمان و کارگاه‌های خود برخوردار بودند و همچنین در اشعار خواجو که برای سلطان احمد جلایر فراهم آمده است، زن‌ها از جایگاه مستحکمی برخوردارند (بلر، ۱۳۹۴: ۳۲-۳۳).

مکتب نقاشی آل‌جلایر

پیدایش مراکز بزرگ فرهنگی در مراغه و تبریز و تأسیس کتابخانه‌های بزرگ در این دو شهر، به پیدایش مکتب‌های نگارگری تازه انجامید. در سده‌های (۸ و ۹ ه.ق/ ۱۴ و ۱۵م) بغداد (پایتخت سلطان احمد جلایری)، شاهد ظهور نگارگری توانا به نام «جنید» بود. اثر جاویدان او یعنی «همای و همایون» سرودهٔ خواجوی کرمانی و مصور شدهٔ وی در (۷۹۹ ه.ق/ ۱۳۹۷ م) سرآغاز مکتبی نو در

DOI: 10.22034/RPH.2023.2014741.1048

هنر نگارگری ایران شد، که در حال حاضر، این نسخه خطی نفیس در موزه بریتانیا نگاهداری می‌شود. آثار «جنید نقاش سلطانی» چون نگاشته‌های «احمد موسی» اوجی تازه در نگارگری ایرانی است (موسوی بجنوردی، ۱۳۹۰: ۳۶۷-۳۶۸). هنرمندان مکتب جلایریان توانستند مسئله ارتباط میان فضا و تصویر را برای حاکمان آل‌جلایر، حاکمان تیموری و جانشین آن‌ها حل کنند و بدین‌صورت اصول و قوانین قراردادی مستحکمی را برای نگارگری ایرانی به وجود آوردند (رهنورد، ۱۳۸۶: ۳۹).

شیوه طراحی‌های مکتب جلایریان در دوران بعد همچنان تداوم یافت. توجه هنرمندان ایرانی در طراحی به سطوح و حرکت خطوط و هماهنگی بین آن‌ها قابل‌توجه است و همچنین مهارت فنی و مطالعه بر سنت و عناصر کهن ایرانی جنید، منجر به شکل‌گیری روشی خلاقانه و نوین در طراحی و نقاشی ایرانی شد. این شیوه در مکاتب تبریز و شیراز در اواخر حکومت ترکمانان و مکتب هرات در دوره تیموری شکوفا گردید و درنهایت مکتب تبریزِ عهد صفویان از تلفیق دو مکتب اخیر حاصل شد. در پایان شاید بتوان چنین گفت که بنیان‌گذاری شکل رسمی طراحی و نگارگری ایرانی به دست هنرمندان مکتب آل‌جلایر بنا نهاده شد (خزایی، ۱۳۹۸: ۶۴).

دیوان خواجوی کرمانی

«دیوان خواجوی کرمانی» دارای تاریخ ۷۹۸ ه.ق /۱۳۹۶م، یکی از معروف‌ترین و مهم‌ترین آثار خطی دوره جلایریان بوده که درخشش فرهنگی دوره آل‌جلایر را می‌توان در این دیوان که شامل نسخ ممتاز از نگارگری است، شاهد بود. (پاکباز، ۱۳۸۳: ۶۶). این کتاب توسط جنید تصویر شده است. این نسخه خطی دربردارنده سه مثنوی شامل داستانِ ماجرای عشق شاهزاده ایرانی (همای) و دختر خاقان چین (همایون)، دیوان *کمال‌نامه* و *روضة‌الانوار* است که به خط «میرعلی تبریزی» نگاشته شده است. این دیوان که به منزله یکی از شامخ‌ترین نسخه‌های نگارگری ایران مورد بررسی قرار گرفته است (بلر، ۱۳۹۴: ۸).

از تاریخ‌های «انجامه» چنین برمی‌آید که خوشنویس «میرعلی بن الیاس»، متن سه مثنوی خواجوی کرمانی را در کتابخانه سلطنتی در بغداد، از اواسط ۷۹۸ ه.ق/ ۱۳۹۵ م. تا حداقل بهار ۷۹۹ ه.ق/ ۱۳۹۶م. کتابت کرده است. افزودن نگاره‌ها احتمالاً یک یا دو سال به تاریخ‌های فوق می‌افزاید؛ ولی به‌هرتقدیر زمان اجرای آن دقیقاً بین دو دوره تبعید سلطان احمد از بغداد است (بلر، ۱۳۹۴: ۲۴).

خواجوی کرمانی

«کمال‌الدین ابوالعطاء محمودبن علی‌بن محمود»، معروف به «خواجوی کرمانی»، یکی از شاعران بزرگ سده هشتم است. او که به «نخلبند» نیز شهرت دارد در اواخر سده هفتم ه.ق در کرمان زاده شد. وی یکی از چهره‌های برجسته در عرصه ادب فارسی است و غالب اشعارش گواه قدرت و مهارت وی در شاعری است (صفا، ۱۳۷۳: ۸۸۶-۸۹۰). مشهورترین شاعر این دوره «حافظ» است و سال‌های شکوفایی وی همزمان با اواخر عمر خواجو بوده است (بلر، ۱۳۹۴: ۱۱).

جنید (جنید بغدادی / سلطانی)

کهن‌ترین نوشته‌ای که نام جنید در آن آمده، مقدمه «دوست‌محمد هروی» بر «مُرقع بهرام میرزا» است که او را شاگرد شمس‌الدین نقّاش، نگارگر برجسته قرن هشتم هجری قمری معرفی می‌کند. گویند که او اهل شیراز بود و به دلیل مسافرت به بغداد در عهد آل‌جلایر، به بغدادی مشهور شده است (کریم زاده تبریزی، ۱۳۷۰: ۱۳۷).

دیوان خواجو کرمانی دارای نُه نگاره است و ازآن‌جهت که تمامی نگاره‌ها دارای شباهت‌ها و جنبه‌های همانند است، می‌توان آن‌ها را از قلم یک استاد واحد، یعنی «جنید سلطانی» دانست. رقم «جنید السلطانی» که لقب خود را از سلطان احمد گرفته از قدیم‌ترین رقم‌هایی است که در نگارگری ایران باقی مانده است (آژند، ۱۳۸۲: ۸۷). در ششمین نگاره در صفحهٔ چهل‌وپنج که صحنهٔ عروسی همای و همایون تصویر شده است، می‌توان شاهد امضای جنید در بالای سر عروس و داماد بود، که چنین نوشته: عمل جنید سلطانی (سید صدر، ۱۳۸۸: ۱۳۸). این امضا بیانگر آن است که در دوران سلطان احمد جلایر برای اولین‌بار هنرمند از اسارت صاحبان هنر رهاشده، اجازه و جرئت یافت که اثری از خود به‌جای گذارد و نام خویش را بر آثار هنری تولید شده‌اش به ثبت برساند.

این دیوان ازجمله مهم‌ترین آثار نقاشی ایرانی به شمار می‌رود و هنرمند آن، پایه‌گذار شیوه‌ای نوین برای نقاشی ایران است که کمال‌الدین بهزاد در سده دهم ه.ق، آن را به کمال می‌رسانَد. استاد جنید نقاش، خود را از قید اسلوب و تقسیم‌بندی‌هایی که خوشنویسان برای نقاشی‌ها در نظر می‌گرفتند و هنرمندان باید در آن محدوده کار کنند، رها می‌سازد. جنید ظاهراً برای اولین‌بار در دیوان همای و همایون خواجوی کرمانی، کل صفحه را به نقاشی اختصاص می‌دهد. در آثار جنید، ترکیب تصاویر آزادتر است و درختان با تنوع بیشتری ترسیم می‌شوند و مهم‌تر از همه خارج شدن بخش‌هایی از نقاشی از چهارچوب اصلی طرح است که در نوع خود ابداعی بسیار مهم در تاریخ این هنر است. این روش در دوره‌های بعد بسیار مورد توجه قرار می‌گیرد. مکتب نقاشی آل‌جلایر ازهرجهت پیش‌قدم شیوه‌ای است که بعدها در دوران

تیموریان و ترکمانان رونق یافت. اصل و منشأ بیشتر این روش‌ها به خلاقیت جنید مربوط است (خزایی، ۱۳۹۸: ۶۰-۶۱).

همای و همایون

داستان همای و همایون دومین مثنوی در نسخه خطی اصلی سه مثنوی خواجو کرمانی، مشهورترین اثر خواجو و دارای بیشترین مجالس، بلندترین متن و کمترین ابیات در میان نگاره است و در آن نگاره‌ها بزرگ‌ترند. این مثنوی، روایتی عاشقانه است با فرازوفرودهایش مثل داستان رومئو و ژولیت؛ ولی زنان بیشترین حضور را دارند و دارای پرکارترین مجالس هستند (بلر، ۱۳۹۴: ۳۴). در این نسخه برای نخستین‌بار میان متن که کار توانمند «میرعلی تبریزی» است و نگاره‌ها هماهنگی و توازن کاملی ایجاد شده است (پوپ، ۱۳۷۸: ۵۶).

همای و همایون، مثنوی عاشقانه‌ای است به بحر متقارب مثمّن محذوف، که خواجو آن را در کرمان در سال ۷۱۹ه.ق به درخواست «ابوالفتح مجدالدین محمود» آغاز می‌کند و در بغداد در سال ۷۳۲ه.ق در ۴۴۱۸ بیت به اتمام می‌رساند. ماده تاریخ اتمام مثنوی همای و همایون: «کنم بذل بر هرکه دارد هوس/ که تاریخ این نامه «بذل» است و بس». بذل به حروف ابجد برابر است با ۷۳۲. این منظومه، گزارش دلدادگی «همای»، پسر «منوشنگ» شامی و «همایون»، دختر «فغفور چین» است که با وصال آن دو و تولد «جهانگیر» که پس از مرگ همای به‌جای او می‌نشیند، به پایان می‌رسد (خواجوی کرمانی، ۱۳۹۳: ۱۵). داستان عاشقانه «همای و همایون» بر اساس مثنوی خسرو و شیرین نظامی شکل گرفته است. در این نسخه متن با این «انجامه» به اتمام می‌رسد: «در روز یکشنبه چهارم رجب‌الثانی سال ۷۹۸ق توسط میرعلی ابن الیاس التبریزی صورت ختام یافت» (بلر، ۱۳۹۴: ۱۳).

گذری بر داستان همای و همایون

منظومه همای و همایون یکی از داستان‌های عاشقانه فارسی است که در قالب مثنوی سروده شده و روایت دلدادگی همای (فرزند منوشنگ قرطاس از پادشاهان سلسله کیانیان) و همایون (دختر خاقان چین) است. بر اساس این داستان همای در ابتدای جوانی با کسب اجازه از پدر برای شکار به صحرا می‌رود و سپاهیان او را همراهی می‌کنند. در حین شکار به دنبال گوری زیبا، روان و از همراهان جدا می‌اُفتد. این رویداد سرآغازی بر مجموعه‌ای از وقایع است که او را با همایون آشنا می‌کند. در ابتدا در بیابانی هولناک با کاخی عظیم روبه‌رو می‌شود که در آن تصویری از همایون بر دیوار آویخته شده است. همای که سخت به همایون دل می‌بندد، پس از بازگشت نزد همراهان، شرح ماجرا را بیان می‌کند و به‌رغم مخالفت آنان به‌همراه بهزاد (همزاد خود) به سوی چین روانه می‌شود. پس از سپری‌کردن بخشی از مسیر، شبی همایون را در خواب می‌بیند و همایون نشانه صداقت او در عشق را گذشتن از تعلقات مادّی و مقام دنیوی بیان می‌کند.

بعد از آن، همای سرگشته و حیران راهی مرز چین می‌شود و در آنجا با سعدان بازرگان (تاجر شخصی همایون) ملاقات می‌کند. سعدان، خطرات راه را به همای یادآوری می‌کند اما همای با اراده‌ای راسخ از آتش عظیم و دیوِ قلعه عبور می‌کند. همچنین موفق می‌شود در قلعه، پری‌زاد (دخترعموی همایون) را از بند دیو نجات دهد؛ در مقابل، پری‌زاد قول می‌دهد که همای را به همایون برساند. بنابراین به‌محض رسیدن به چین، شرح دلاوری‌های همای را برای همایون بازگو می‌کند. با رسیدن همای و «سعدان» به چین، فغفور به مناسبات آزادشدن پری‌زاد مهمانی ترتیب می‌دهد. در آن مراسم همایون پنهانی همای را دیده و سخت به او دل می‌بندد. روز بعد همای و همایون در کاخ، یکدیگر را ملاقات می‌کنند و یک شبانه‌روز را به عشرت سپری می‌کنند. صبح روز بعد باغبانِ کاخ که همای را دیده است تهدید می‌کند که ماجرای ورود او به کاخ را به فغفور خبر می‌دهد. همای نیز بی‌درنگ باغبان را به قتل می‌رساند. پادشاه چین پس از شنیدن ماجرا، دستور زندانی کردن همای را صادر می‌کند؛ تا آنکه همای توسط دختری از زندان رها شده و پس‌ازآن به کاخ همایون می‌رود. در آنجا همایون را بر فراز کاخ می‌بیند؛ اما او به سبب دل‌آزردگی شدید از همای، او را به‌تندی از خود می‌راند.

همایون اندکی بعد، از رفتار خود پشیمان می‌شود و در پی همای به بیشه‌ای می‌رود تا از صداقت او در عشق آگاه شود. بنابراین با لباسی مُبدل به نبرد با او می‌پردازد و در لحظه آخر که همای قصد کشتن او را دارد، نِقابش را برداشته، خود را معرفی می‌کند. پس‌ازآن، همای به فغفور چین نامه‌ای می‌نویسد و همایون را از او خواستگاری می‌کند. پادشاه در ظاهر موافقت می‌کند و درخواست می‌نماید که همای، همایون را با احترام به چین بازگرداند. به‌رغم توصیه‌های بهزاد، همای این پیشنهاد را می‌پذیرد. پس از بازگشت همایون به چین، به دستور پادشاه او را پنهان کرده، اعلام می‌نماید که همایون از دنیا رفته است. همای از شدت اندوه همچون دیوانگان سر به صحرا می‌گذارد. پری‌زاد که از واقعیت آگاهی دارد، در پی همایون می‌روند و او را از چاهی که در آن زندانی است نجات می‌دهند. پس‌ازآن همای و همایون به ازدواج هم در آمدند و بزمی برپا نمودند.

مطالعه جایگاه زن در نگارگری (نمونه موردی: کتاب سیر و صور نقاشی ایران)

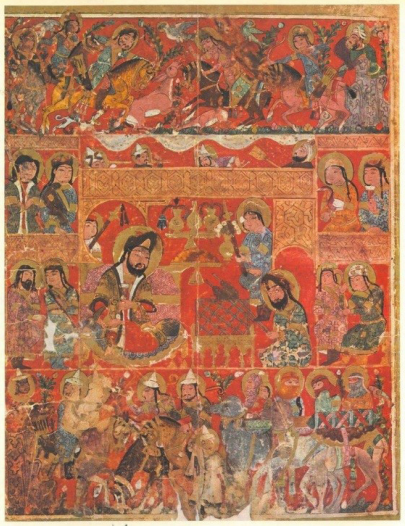
نگارگری ایرانی می‌تواند بازخوانی نقاشانهٔ مفاهیم گسترده و پیچیده در لایه‌های فرهنگی- اجتماعی باشد. این هنر در کنار بازنمایی

DOI: 10.22034/RPH.2023.2014741.1048

متن ادبی خود، شرایط فرهنگی و اجتماعی زمانه و روح حاکم بر جامعه زمان خود را آشکار می‌سازد. در این میان، گاه نگارگر تلاش دارد از منظر شأن و مقام والای یکی از اشخاص، یا جایگاه او نزد مخاطبان و جامعه با تأکید بر ابعاد، اندازه و همچنین موقعیت و نحوه قرارگیری در ترکیب‌بندی، توجه بیشتری را به آن شخصیت معطوف دارد و با بزرگ‌تر و زیباتر کشیدن آن، مقام او را به‌طور کامل برای مخاطب تبیین نماید (هوشیار و افتخاری‌راد، ۱۳۹۵: ۹۷)، که به‌عنوان نمونه می‌توان به نگاره‌های «همای و همایون» اشاره کرد که در آن به بازنمایی مفاهیم ادبی شعر خواجوی کرمانی پرداخته شده است. این نگاره‌ها علاوه بر امتیازات فرمی و محتوایی، جایگاه ویژه‌ای از زن را تصویر کرده است که در مکاتب نگارگری ایران، به‌ندرت مشاهده شده است.

یکی از مجموعه‌های معتبر نگارگری ایرانی، کتاب «سیر و صور نگارگری ایران» است که نگاره‌ها به‌همراه عنوان، سال تولید، مکتب نقاشی، نگارگر و ... ذکر شده است که در تعداد قابل توجهی از نگاره‌ها، «زن» با عناوین متفاوت تصویر شده؛ و به تفکیک می‌توان به بررسی جایگاه زن در نگاره‌ها از نظر موقعیت، عنوان و مکتب نگارگری آن نسخه پرداخت. نگاره‌های انتخاب‌شده برمبنای کتاب مذکور، با نگرشی کل به جزء انتخاب شده است. به‌این‌ترتیب می‌توان، جایگاه و هویّت زن را بر اساس این نگاره‌ها و وجه تمایزشان با نگاره‌های «همای و همایون» توضیح و شرح داد. تقسیم‌بندی نگاره‌ها به شرح ذیل است:

در نگاره‌های «سلطان و خدمه و حشم او و سایر وقایع» (تصویر ۲)، «متهم کردن سودابه سیاوش را» (تصویر ۳)، «اسفندیار و ساحره» (تصویر ۴) و یا «سلطان سنجر و پیرزن» (تصویر ۵)، همان‌طور که از عناوین ذکرشده مشخص است، زن با حضور در پشت عناوینی همچون خدمه و حشم، اِفترازن، پیرزن، شریک جنسی، نقش مفعولی و یا در تعداد قابل‌توجهی از نگاره‌ها در گوشه‌ای محدود و پشت پنجره، به‌عنوان نظاره‌کننده یا استماع‌کننده تصویر شده است.



تصویر ۲. سلطان و خدمه و حشم او و سایر وقایع، مکتب سلجوقی، کتابخانه دولتی وینه. (پوپ، ۱۳۷۸: ۳۴۵)

تصویر ۳. متهم‌کردن سودابه سیاوش را، مکتب ایلخانی، نگارخانه هنری فریر. (پوپ، ۱۳۷۸: ۳۸۱)

تصویر ۴. *سلطان سنجر و پیرزن*. (پوپ، ۱۳۷۸: ۴۳۴)

تصویر ۵. *اسفندیار و ساحره*، مکتب ایلخانی، مجموعه خصوصی نیویورک. (پوپ، ۱۳۷۸: ۳۴۵)

در مجموعه دیگری، در نگاره‌های «اردشیر و همسرش» (تصویر ۶) و یا «گشتاسب و دختر امپراطور یونان» (تصویر ۷) نام همسر اردشیر و یا دختر گشتاسب ذکر نشده است. این در صورتی است که در نگاره‌های همای و همایون نام این دو در کنار هم دیده می‌شود. همچنین در نگاره «عزیمت شاهزاده خانم از راه دریا» (تصویر ۸) نام شاهزاده خانم یاد نشده و البته تک فیگور شاهزاده خانم در جمعیتی از مردانِ سواره و پیاده تصویر شده است و یا در نگاره «کشتی نوح» (تصویر ۹) سه پیکره زن در تصویر دیده می‌شود که هر سه در سمت راست تصویر، تقریباً کنار یکدیگر قرار دارند و از نظر ارتفاع هم‌راستا با دیگر پیکره‌ها هستند. با توجه به جهت پیکره‌ها به نظر می‌رسد زنان در انتهای کشتی و پشت سر مردان قرار دارند. در نگاره «نمایندگان مسیحی نجران و اصحاب کسا» (تصویر ۱۰)، یک زن در سمت راست تصویر دیده می‌شود. پیکره زن میان پیکره دیگر مردان قرار دارد و بدن وی توسط دیگر پیکره‌ها پوشیده شده و آنچه او را از پیکر مردان تمیز می‌دهد، نوع پوشش است. در نگاره «کشتن اسفندیار ارجاسب را در دژ برازن و نجات خواهرانش» (تصویر ۱۱) که دو پیکره زن در نقطه مرکزی کادر قرار دارند، خود گویی در یک کادر کوچک در وسط تصویر قرار گرفته‌اند و نقشی منفعل دارند.

تصاویر دیگری نیز قابل‌تفکیک و شناسایی است که تحت عنوان *مشی و مشیانه*، *مجنون و لیلی*، *شیرین و خسرو*، *بیژن و منیژه* معرفی می‌شوند که در هیچ‌یک از آن‌ها به‌اندازه نگاره‌های مرتبط با

تصویر ۶. *اردشیر و همسرش*، مکتب تبریز (۷۴۰ ه.ق). (پوپ، ۱۳۷۸: ۳۹۳)

تصویر ۷. *گشتاسپ و دختر امپراتور یونان*، مکتب ایلخانی، مجموعه خصوصی نیویورک. (پوپ، ۱۳۷۸: ۳۸۲)

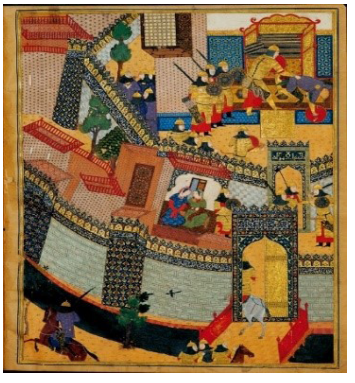
تصویر ۸. *عزیمت شاهزاده خانم از راه دریا*، مکتب هرات (اواخر سده نهم)، نگارخانه هنری فریر. (پوپ، ۱۳۷۸: ۴۶۸)

DOI: 10.22034/RPH.2023.2014741.1048

همای و همایون به جایگاه تصویری برابر و والاتر زن اشاره و تأکید نشده است. برای مثال: بیژن و منیژه (تصویر ۱۲) که تنها پیکره زن در تصویر، پیکره منیژه است که در منتهی‌الیه سمت راست تصویر، پایین کادر قرار دارد. منیژه با لباسی سراسر سفید ترسیم شده است که خود باعث جلب توجه بیننده به هنگام برخورد با تصویر می‌شود. از فیزیک پیکره تنها صورت و فرم دست‌ها قابل تشخیص است. و یا نگاره «آوردن مجنون با غل و زنجیر» (تصویر ۱۳) جایگاه‌ها و عناوین، متمایز از روایت داستان عاشقانه همای و همایون وجود دارد، درصورتی‌که لیلی و مجنون، بیژن و منیژه و... در دسته‌بندی اشعار و داستان‌های تغزلی و عاشقانه معرفی می‌شوند.

تصویر ۹. *کشتی نوح*، مکتب تبریز (اواخر سده هشتم)، سابقاً در تملک طباق. (پوپ، ۱۳۷۸: ۴۴۰)

تصویر ۱۰. *نمایندگان مسیحی نجران و اصحاب کسا*، مکتب ایلخانی (۷۰۷ ه.ق)، مثنی‌برداری از نسخه خطی ادینبور کتابخانه ملی پاریس. (پوپ، ۱۳۷۸: ۳۶۷)



تصویر ۱۱. *کشتن اسفندیار ارجاسب را در دژ برازن و نجات خواهرانش*، مکتب هرات (۸۳۳ ه.ق)، کتابخانه کاخ گلستان تهران. (پوپ، ۱۳۷۸: ۴۴۶)

تصویر ۱۲. *بیژن و منیژه* (نجات از چاه)، مکتب شیراز (۸۱۳ ه.ق)، موزه بریتانیا. (پوپ، ۱۳۷۸: ۴۲۵)

تصویر ۱۳. *آوردن مجنون با غل و زنجیر به خیمه لیلی*، مکتب تبریز، موزه بریتانیا. (پوپ، ۱۳۷۸: ۴۹۶)

مطالعه جایگاه زن در نگاره‌های همای و همایون

در نگاره «همای و همایون» (تصویر ۱۴)، پیکره زن بزرگ‌تر و یا با ابعاد دو پیکره مردِ موجود در تصویر به نظر می‌رسد و با در نظر گرفتن این نکته که در نگارگری ایران، پرسپکتیو وجود ندارد، تناسب اندام همایون و جایگاه بالاتر او در کادر تصویری قابل ملاحظه را ایجاد کرده است. همچنین موقعیت پیکره زن از محور افقی تصویر بالاتر است و نسبت به دو پیکره دیگر نیز در جایگاه بالاتری قرار گرفته است. رنگ نارنجی لباس همایون، بیش از هر چیز سبب معطوف‌شدن نگاه به پیکره او می‌شود و سپس جهت نگاه او به پیاله بالای سر همای و درنهایت حرکت مورب پیکره همای در کادر تصویری، سبب چرخش چشم و رسیدن مجدد به پیکره ایستاده همایون می‌شود. جهت دست همایون و حالت متفکر در پیکره او بر تسلط وی می‌افزاید و تصویری کم‌نظیر خلق کرده است.

در نگاره «دیدار همای از همایون» (تصویر ۱۵)، نگاه‌ها، حالت سر هر دو طرف و اندازه پیکره‌ها سرشار از حس احترام و برابری است.

در نگاره «دیدار همای از همایون در باغ» (تصویر ۱۶)، برمبنای پوشش، فرم اندام و نوع کلاه مشخص می‌شود که جایگاه همایون بالاتر از سایر پیکره‌های موجود در کادر تصویر شده و دور بودن فیگور از سایرین را القا نمی‌کند. تزئینات لباس همایون پرکارتر است. احترام بین دو فیگور و حالت دست‌هایشان در نگاره مشهود است.

در نگاره «همای در مقابل کاخ همایون» (تصویر ۱۷)، خطوط مورب برخلاف ایستایی سایر نگاره‌ها، القاکننده نوعی شور و هیجان است. نحوه تصویر شدن دست همای که نوعی ستایشگری را منتقل می‌کند و اشتیاق همایون برای دیدن همای، ارتباطی متقابل و دوطرفه را القا می‌کند. رنگ‌های به‌کاربرده‌شده در تصویر، خلوص بالایی دارد. حرکت پرندگان به سمت همایون و از طرف دیگر حضور پرنده‌ای با جهت مخالف در سمت همایون، گردش چشم و حرکت در تصویر را ایجاد کرده است. حرکت پرندگان در حال پرواز معرف نجوای عاشقانه دو دلداده است و رنگ قرمز درخشان جامهٔ همایون نگاه بیننده را به سوی خود جلب می‌کند. فضای

تصویر ۱۴. جنید، همای و همایون، مکتب بغداد-تبریز (۷۹۹ ه.ق)، دیوان خواجوی کرمانی، موزه بریتانیا. (پوپ، ۱۳۷۸: ۴۲۰)

تصویر ۱۵. *دیدار همای از همایون*، نگاره‌ای بر روی ابریشم، مکتب هرات (حدود ۸۳۳ ه.ق)، مجموعه گنتس دوبیهاگ. (پوپ، ۱۳۷۸: ۴۵۰)

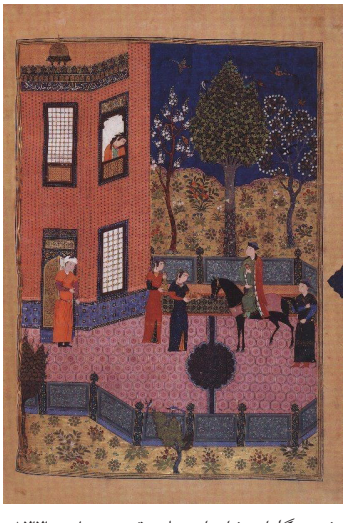
DOI: 10.22034/RPH.2023.2014741.1048

تصویر ۱۶. *دیدار همای از همایون در باغ*، مکتب هرات (حدود ۸۳۴ ه.ق)، موزه هنرهای تزئینی. (پوپ، ۱۳۷۸: ۴۵۱)

تصویر ۱۷. جنید، *همای در مقابل کاخ همایون*، دیوان خواجوی کرمانی، مکتب بغداد-تبریز (۷۹۹ ه.ق). (کن‌بای، ۱۳۸۷: ۴۷)

تغزلی نگاره از طریق انبوه درختان و گل و گیاه باغ در تقابل با فضای خلوت بیرون تصویر شده است (کن‌بای، ۱۳۸۷: ۴۶). به‌طورکلی در این نگاره، نگارگر به وسیله جزئیات ظریف در ترکیب‌بندی تلاش کرده حالت و معنای داستان را منتقل کند (پاکباز، ۱۳۷۹: ۶۶). در نگاره «آمدن همای به کاخ همایون»، نقش فاعلی هردو فیگور قابل‌تشخیص است. ترکیب‌بندی‌های مشابه در ادوار دیگر نشان از تأثیرگذاری این نگاره دارد (تصویر ۱۸).

در نگاره *جشن ازدواج همای و همایون* (تصویر ۱۸)، شرم موجود در چهره همای و همایون، قابل‌مقایسه با نگاره *کلیله و دمنه* (تصویر ۲۰) و یا *آمدن تهمینه به بالین اسفندیار* (تصویر ۲۱) است. در مرحله وصال، جهت و نحوه قرارگیری فیگورها، حالت سرها، هم‌سو و در یک راستا تصویر شده است که می‌تواند بیانگر یکی‌شدن و یگانگی میان آن دو باشد و دیگر تقابلی در



تصویر ۱۸. *اردشیر و گلنار*، *شاهنامه* بایسنقری، هرات، ۸۳۳ ه.ق. (رهنورد، ۱۳۸۶: ۲۴۷)

تصویر ۱۹. *جشن ازدواج همای و همایون*، دیوان خواجوی کرمانی، مکتب بغداد (۷۷۹ ه.ق)، کتابخانه بریتانیا لندن. (بلر، ۱۳۹۴: ۶۱)

تصویر ۲۰. *کلیله‌ودمنه*، آل‌اینجو، نصرالله، مکتب شیراز (۷۳۳ ه.ق).
(رهنورد، ۱۳۸۶: ۲۲۰)

تصویر ۲۱. *آمدن تهمینه به بالین رستم*، انجمن سلطنتی آسیایی. (پوپ، ۱۳۷۸: ۴۴۷)

میان نیست. کاربرد رنگ سبز و قرمز در پوشش پیکره‌های همای و همایون نشانگر مکمل بودن یکدیگر، ازاین‌پس خواهد بود. استفاده از رنگ گرم و اکثراً قرمز در کادر کلی نگاره و تک فیگور سبز همای، نشان از انتخاب رنگ مناسب برای فضای تصویر شده دارد و همچنین شکست در کادر و تفکیک فضاها، نوعی تودرتو بودن را منتقل می‌کند.

در نگاره «مجلس بزم همایون در باغ یاسمن» (تصویر ۲۲)، حالت قرارگیری و چینش گل‌های بالاتر روی درخت بالاسر همای و همایون، برخلاف تناسب قد مرد و زن، توسط خدمه زن و گل‌های پایین‌تر توسط خدمه مرد تصویر شده است و این تفاوت حضور زن در افراد غیرشاخص در تصویر با توجه به تفاوت و خلوص رنگ لباس نیز قابل مشاهده است. این نگاره تنها نگاره‌ای است که همای و همایون با یکدیگر تماس فیزیکی دارند و این ارتباط محدود به دست یکدیگر را گرفتن است.

در نگاره *راه‌یافتن همای به بارگاه فغفور چین* (تصویر ۲۳)، برخلاف سایر جشن‌ها و بزم‌های تصویرشده که معمولاً زنان به‌عنوان رقاص به کادر اضافه می‌شوند، زن، اُبژکتیو تصویر نشده است و مجلس بزم محدود به حضور مردان است و دو نظاره‌کننده زن که می‌تواند با توجه به متن داستانی، همایون و دخترعمویش (پری‌زاد) باشد، به چشم می‌خورد.

در مقایسه با نگاره «دیدن تصویر شیرین توسط خسرو» (تصویر ۲۵) که در کادری کوچک ترسیم شده، نگاره «همای تمثال همایون را به نظاره می‌گیرد» (تصویر ۲۴)، نگاه‌کردن و نظاره‌کردن تمجیدگرایانه تصویر همایون توسط همای ازجمله وجه تمایز این نگاره با سایرین است.

DOI: 10.22034/RPH.2023.2014741.1048

در نگاره «نبرد همای با همایون» (تصویر ۲۵)، تسلط همای بر همایون در این کادر برخلاف تصویر نبردها، چهره فاتح و مغلوب ندارد بلکه هر دو پیروز تصویر شده‌اند .نحوه قرارگیری کمان‌ها، شخصیت‌ها را در توجه قرار داده است.

در تحلیل نگاره «همایون از دیدن تصویر همای مدهوش می‌شود» (تصویر ۲۶)، نحوه ترسیم دست همای بر روی قلبش و حالت افقی پیکره از موارد استثنائی نگاره به شمار می‌رود.

تصویر ۲۲. *مجلس بزم همایون در باغ یاسمن*، دیوان خواجوی کرمانی، مکتب بغداد-تبریز (۷۹۹ ه.ق)، کتابخانه بریتانیا، لندن. (بلر، ۱۳۹۴: ۶۱)

تصویر ۲۳. *راه‌یافتن همای به بارگاه فغفور چین*، دیوان خواجوی کرمانی. (خواجوی کرمانی، ۱۳۹۳: ۳۹)

تصویر ۲۳. *راه‌یافتن همای به بارگاه فغفور چین*، دیوان خواجوی کرمانی. (خواجوی کرمانی، ۱۳۹۳: ۳۹)

تصویر ۲۴. *همای تمثال همایون را به نظاره می‌گیرد*، مکتب هرات. (آژند، ۱۳۸۷: ۷۶)

تصویر ۲۵. *نبرد همای با همایون در لباس مبدل*، دیوان خواجوی کرمانی (۷۹۹ ه.ق)، کتابخانه بریتانیا، لندن. (بلر، ۱۳۹۴: ۶۸)

DOI: 10.22034/RPH.2023.2014741.1048

تصویر ۲۶. *همایون از دیدن تصویر همای مدهوش می‌شود*، مکتب شیراز (۸۲۳ ه.ق)، موزه دولتی برلین. (پوپ، ۱۳۷۸: ۴۳۵)

نتیجه‌گیری

آثار هنری، منابع تاریخی و متون ادبی عصر جلایریان حکایت از جایگاه متفاوت زن در آن دوران دارد. و به طور اخص، نگاره‌های مرتبط با داستان همای و همایون، و سرودهٔ خواجوی کرمانی، سندی معتبر در این زمینه محسوب می‌گردد. بر این مبنا، پژوهش حاضر ضمن مطالعه شرایط فرهنگی، سیاسی و اجتماعی دوره جلایریان، نقش زن و همچنین جایگاه حامیان در تولید آثار هنری و تأثیر آن بر هنر نگارگری را مورد مطالعه قرار داد. بر مبنای نتایج حاصل از تحلیل این نگاره‌ها، هنرمند کوشیده است شرایط حاکم بر بستر زندگی خود و جامعه پیرامونش را در آثارش بازنمایی کند. ازاین‌رو می‌توان گفت در نگاره‌های «همای و همایون» تصویرشدن «زن» در قالب شخصیت «همایون» در جایگاهی متفاوت از قالب‌های پیشین صورت پذیرفته و انسجام قابل توجهی دارد که در ۱۰ نگاره موجود، این ترکیب‌بندی و وجه تمایز، مشهود است.

بر این اساس، برخلاف نگاره‌های سایر ادوار که در آن زن در حاشیه تصویر، جایگاه فرعی ترکیب‌بندی، در قالب شخصیت‌های فرعی و با ویژگی‌های اجتماعی و انسانی پایین‌تر از مردان به تصویر کشیده شده‌اند، نگاره‌های همای و همایون از این حیث به‌طور معناداری متمایز است. در نگاره‌های این داستان، همایون از نظر مفهومی و اجتماعی در جایگاه برابر یا بالاتری نسبت به شخصیت همای تصویر شده و از منظر بصری (مانند پرسپکتیو مقامی، جایگاه در ترکیب‌بندی، ابعاد پیکره، تأکید عناصر بصری بر شخصیت زن، نوع انتخاب رنگ و پرداخت چهره و لباس) دارای موقعیت خاص و مهمی است. بنابراین می‌توان ادعا کرد که جایگاه اجتماعی زنان و نوع نگاه جامعه به آنان در دوره جلایریان با سایر ادوار تاریخی ایران تفاوت چشمگیری دارد که در نگاره‌های *همای و همایون* به‌جای‌مانده از آن دوره بازتاب و تجلی یافته است و علت این موضوع را می‌توان در مواردی چون آشفتگی سیاسی، نوع داستان‌پردازی شاعر و هماهنگی آن با نگاره‌های تصویر شده، دیدگاه حاکمان آن دوره، و رویکرد آنان به هنر و جامعه دانست.

پی‌نوشت

۱. «میرعلی تبریزی» یکی از برجسته‌ترین خوشنویسان اواخر سده هشتم، معروف به «قبله الکتاب» که اختراع خط نستعلیق بدو منسوب است و با تلفیق نسخ و تعلیق به وجود آمد؛ در این دوران می‌زیسته و در دربار سلطان احمد خدمت می‌کرده است (شراتو، ۱۳۷۶: ۵۳).ص

فهرست منابع

آژند، یعقوب. (۱۳۸۲). «مکتب نگارگری بغداد (آل‌جلایر) »، *نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۱۴، ۸۳-۹۲.

--------- (۱۳۸۷). **مکتب نگارگری هرات**، چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.

بابائی فلاح، هادی. (۱۴۰۰). *زیبایی‌شناسی نگارگری قدیم ایران: در آراء صاحب‌نظران معاصر*، تهران: انتشارات سوره مهر.

بختیاری، پردیس؛ و اصغر فهیمی‌فر. (۱۳۹۲). «سیمای زن در نقاشی ایران دوره پیش از تاریخ تا اواخر صفویه»، *کتاب ماه هنر*، ۱۷۵، ۶۷-۵۸.

بلر، شیلا. (۱۳۹۴). *واکاوی نسخه دیوان خواجوی کرمانی* (کتابخانه بریتانیا، لندن)، مترجم: مهدی حسینی، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

بیانی، شیرین. (۱۳۸۲). *تاریخ آل‌جلایر*، چاپ دوم، تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

پاکباز، رویین. (۱۳۸۳). *نقاشی ایران از دیرباز تا کنون*، چاپ سوم، تهران: انتشارات زرین وسیمین.

پوپ، آرتور اپهام و دیگران. (۱۳۷۸). *سیر و صور نقاشی ایران*، مترجم: یعقوب آژند، چاپ اول، تهران: مولی.

پیرنیا، حسن. آشتیانی، اقبال. (۱۳۸۴). *تاریخ ایران: از آغاز مادها تا انقراض قاجاریه*، چاپ اول، تهران: انتشارات سمیر.

ترابی، رعنا (۱۳۹۹). *تاریخ جلایریان: از نظام قبیلگی تا پایان سلطنت*، تبریز: انتشارات زبان آکادمیک.

جنکینز، ریچارد. (۱۳۹۱). *هویّت اجتماعی*، مترجم: تورج یاراحمدی، تهران: نشر شیرازه.

حجازی، بنفشه/ (۱۳۹۲). *ضعیفه؛ بررسی جایگاه زن ایرانی در عصر صفوی*، تهران: قصیده‌سرا.

خزایی، محمد. (۱۳۹۸). *هنر طراحی ایرانی اسلامی*، تهران: سمت.

خلج امیر حسینی، مرتضی. (۱۳۸۷). *رموز نهفته در هنر نگارگری*، تهران: آبان.

خواجوی کرمانی، محمود بن علی. (۱۳۹۳). *سه مثنوی؛ همای و همایون، کمال‌نامه، روضه‌الانوار/ خوشنویس: میرعلی بن الیاس تبریزی، نقاش: جنیدالسلطانی*، اعظم حاجی اکبر، چاپ اول، تهران: متن.

رهنورد، زهرا. (۱۳۸۶). *تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی* (نگارگری)، چاپ اول، تهران: انتشارات سمت.

ستاری، جلال. (۱۳۷۵). *سیمای زن در فرهنگ ایران*، تهران: مرکز.

شِخَب-ابوضیاء، مونیعه. (۱۴۰۱). *تصویر زن در هنر قاجار؛ موزهٔ هنر اسلامی قطر*، مترجم: علیرضا بهارلو، ویراستار: رویا وزیری، تهران: دانیار.

شراتو، اُمبرتو؛ و گروبه، ارنست. (۱۳۷۶). **هنر ایلخانی و تیموری** (تاریخ هنر ایران-جلد ۹)، مترجم: یعقوب آژند، تهران: انتشارات مولی.

شه‌کلاهی، فاطمه و دیگران (۱۴۰۰). «بازتاب تن‌کامگی زنانه در عصر صفوی در نقاشی‌های مکتب اصفهان»، *زن در فرهنگ و هنر*، ۱۳ (۳)، ۳۸۷-۳۶۵.

صفا، ذبیح الله. (۱۳۷۳). *تاریخ ادبیات در ایران*، جلد سوم، چاپ یازدهم، تهران: انتشارات فردوس.

طاهر، حکیمه. (۱۳۹۸). *جنسیت و قدرت در دیوارنگاره‌های صفوی*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

عبدی، ناهید؛ و آزاده پنیریان. (۱۳۹۳). «بررسی آیکونوگرافیک دیواره‌های کاخ چهلستون با مضمون گلگشت و سرور»، *نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی*، ۱۳، ۱۱۰-۹۵.

کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی. (۱۳۷۰). *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران؛ و برخی از مشاهیر نگارگری هند و عثمانی*، جلد سوم. لندن.

کن‌بای، شیلا. (۱۳۸۷). *نقاشی ایرانی*، مهدی حسینی، چاپ سوم، تهران: دانشگاه هنر.

کورس‌میر، کارولین. (۱۳۹۷). *درآمدی بر زیبایی‌شناسی و جنسیت: نقدی بر گفتمان فمنیستی*، مترجم: میگان دستوری، تهران: منشور صلح.

گیدنز، آنتونی. (۱۳۸۷). *جامعه‌شناسی*، مترجم: حسن چاوشیان، چاپ دوم، تهران: نشر نی.

موسوی بجنوردی، کاظم و دیگران. (۱۳۹۰). *ایران: تاریخ، فرهنگ*، هنر، چاپ دوم، تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.

میرزایی عطاآبادی، مجید و دیگران. (۱۳۹۷). *فرهنگ‌نامه تاریخ ایران*، تهران: نشر طلایی.

نجم‌آبادی، افسانه. (۱۴۰۱). *زنان سیبیلو و مردان بی‌ریش؛ نگرانی‌های جنسیتی در مدرنیته ایرانی*، مترجم: آتنا کامل و ایمان واقفی، تهران: انتشارات تیسا.

نوری‌مجیری، مهرداد. (۱۳۹۸). *زن در عصر صفوی*، تهران: ندای تاریخ.

هوشیار، مهران؛ و افتخاری‌راد، فاطمه. (۱۳۹۵). *آشنایی با خیالی‌نگاری*، چاپ اول، تهران: سمت.

یاسینی، راضیه. (۱۳۹۲). *تصویر زن در نگارگری*، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

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/)

خوانش نقوش گرفت‌وگیر در نگارهٔ «رستم خفته و نبرد رخش‌وشیر» در عرض هنر و تمدن اسلامی بر مبنای نظریهٔ شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی

مهدی نصیری[۱]، محمد امین عارف خطیبی[۲]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۲/۰۷/۱۴ □ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۹/۱۵ □ صفحهٔ ۸۸-۷۷
Doi: 10.22034/RPH.2023.2013022.1045

چکیده

شمایل‌شناسی رویکردی است که اروین پانوفسکی برای تفسیر و تحلیل آثار هنری ارائه داد. این روش بر پایهٔ تشریح و تفسیر عناصر مرئی یک اثر هنری و ارتباط آنها با زیرساخت متنی، مفاهیم فرهنگی و ایدئولوژیکی خلق اثر هنری است. پانوفسکی معتقد است که معنای یک اثر هنری را نمی‌توان تنها از طریق فرم و محتوای آن درک کرد، بلکه باید آن را در زمینه‌های تاریخی، فرهنگی و مذهبی نیز مورد بررسی قرار داد. پژوهش حاضر بر آن است تا ضمن پرداختن به زندگی هنری نظام‌الدین سلطان محمد تبریزی معروف به سلطان محمد نقاش به معرفی شیوهٔ جانورنگاری و نقوش گرفت‌وگیر در مکتب تبریز صفوی بپردازد. گرفت‌وگیر شیوه‌ای در نگارگری است که هنرمند صحنه‌های درگیری و مبارزهٔ حیوانات را به صورتی نمادین، خیال‌پردازانه و گاه اسطوره‌ای به تصویر درمی‌آورد. جستار پیشِ رو با استفاده از روش تحقیق توصیفی-تحلیلی به سؤال پژوهش حاضر مبنی بر کشف معانی و روابط مستتر در نقوش گرفت‌وگیر در نگارهٔ «رستم خفته و نبرد رخش‌وشیر» اثر سلطان محمد نقاش، با استفاده از نظریهٔ خوانش آثار هنری با رویکرد شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی پاسخ می‌دهد. جستار حاضر با استفاده از زیرساخت متنی نبرد رخش‌وشیر در *شاهنامه* فردوسی (خوان اول) نسبت به تجزیه‌وتحلیل نقوش و نمادهای به‌کاررفته در نگارهٔ مورد پژوهش اقدام نموده است. یافته‌های پژوهش نشان داد که سلطان محمد با خلق این نگاره توانسته است داستان حماسی خوان اول *شاهنامه* را با زبانی نمادین و استعاری بیان کند. وی با بهره‌گیری از عناصری چون رخش، شیر، مار و درختان، مفاهیمی فراتر از ظاهر داستان را القا می‌کند. نبرد رخش‌وشیر نمادی از مبارزهٔ خیر و شر است و حضور هم‌زمان مار بر درخت، به نزاع ابدی نیروهای اهریمنی و ایزدی اشاره دارد. به‌طورکلی، سلطان محمد با ترکیب عناصر طبیعی و حیوانی و بهره‌گیری از نقوش گرفت‌وگیر و زیرساخت متنی *شاهنامه*، مفاهیم عمیق و ژرفی را در قالبی زیباشناختی به تصویر کشیده است.

کلیدواژه‌ها: نگارگری، مکتب تبریز صفوی، سلطان محمد نقاش، جانورنگاری، گرفت‌وگیر، شمایل‌شناسی.

۱. کارشناس ارشد رشته‌ی تاریخ هنر جهان اسلام، دانشکده‌ی هنرهای تجسمی، گروه مطالعات عالی هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران (نویسنده مسئول). Email: nasiri.mehdi@ut.ac.ir
۲. کارشناس ارشد نویسندگی رادیو، دانشکده‌ی تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صدا و سیما، تهران، ایران.
Email: mohamadamin.arefkhatibi@gmail.com

استناد: نصیری، مهدی؛ و عارف خطیبی، محمد امین. (۱۴۰۲). خوانش نقوش گرفت‌وگیر در نگاره‌ی «رستم خفته و نبرد رخش‌وشیر» در عرض هنر و تمدن اسلامی بر مبنای نظریه‌ی شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی. رهپویه حکمت هنر. ۲ (۲): ۸۸-۷۷.
https://rph.soore.ac.ir/article_709212.html

مقدمه

جغرافیای هنر و تمدن ایران‌زمین، مکانی است که هنر نگارگری در آن به‌عنوان یکی از نمادهای برجستهٔ میراث هنر دورهٔ اسلامی شناخته شده است. در دورهٔ پیش از اسلام، نقش‌های گوناگونی با تمرکز بر تصویرسازی خدایان، اسطوره‌ها، حیوانات و رویدادهای روزمره بر روی کتیبه‌های سنگی، آجرها، سفال‌ها و دیوارنگاره‌ها به تصویر کشیده شد. در دورهٔ پس از اسلام نیز، با توجه به محدودیت‌هایی که متوجه شمایل‌نگاری بود، نگارگری با تأکید بر اخلاق اسلامی و انسان‌گرایی، از نقش‌های هنری پویا و جلوه‌هایی از هنر تصویرگری، خوش‌نویسی و نقوش گرفت‌وگیر بهره‌مند شد (بلخاری، ۱۳۹۴: ۱۱). از ویژگی‌های هنر دوران اسلامی، قابلیت تأویل و تفسیر رمزگونه از آثار هنری است؛ زیرا کاربرد نماد برای بیان عمق و معنای درونی، نیازمند تأویل و تفسیر باطنی است. هنرمند مسلمان ورای هر اثر هنری، معنایی عمیق را می‌جوید که این امر مخاطبان و مفسران را نیازمند تفسیر و تأویل می‌نماید. از این‌گذر می‌توان اشاره نمود که هنر اسلامی مبتنی بر تبیین و توصیف عالم مثال و مراتب برتر هستی است. ازاین‌رو نماد بهترین واسطه برای بیان مفاهیم انتزاعی است که می‌تواند پیامی را ورای خود نمایان سازد و هنر اسلامی که همواره به بیان حقایق بالاتر از خود اشاره دارد، نمادین و رمزگونه است زیرا این نمادها و تمثیل‌ها می‌توانند واقعیت‌های متعالی را در سطح عالم محسوس به نمایش بگذارند. سنت‌گرایان نماد یا سمبل را دارای ریشه‌ای فراتر از انسان دانسته و همهٔ طبیعت را نماد و به خاطر مرتبهٔ وجودی خود، ترجمانی از حقیقت بالاتر از خود دانسته‌اند؛ بابی مفتوح به جانب عالم بالا که حکایتی از حقایق و معانی ورای طور عقل دارد (موسوی‌گیلانی، ۱۳۹۵: ۱۸ و ۱۸۱).

مفهوم هنر اسلامی گونه‌های مختلفی چون هنر سیاسی، سنتی، قدسی، دینی و... را دربر می‌گیرد و در این میان می‌توان به معماری، خوش‌نویسی و نگارگری بیش از سایر هنرها اشاره کرد. استادان نگارگر علاوه‌بر صورت‌های مادی و صوری (عالم طبیعت و عالم شهادت[۱]) که در قاب تصویر، نقش می‌انداختند، توجه ویژه‌ای به عالم معنوی و روحانی (عالم معقولات[۲]) داشته‌اند و برای تحصیل معانی و لایه‌های زیرین این عوالم و به تصویر کشیدن نقوش و نماد آنها از زیرساخت‌های متنی مانند آیه‌های قرآن، احادیث، شعر، ادبیات و داستان‌هایی مانند شاهنامه‌ها و فتوت‌نامه‌ها بهره می‌بردند.

حوزهٔ نگارگری در ایران پس از اسلام همواره با تصاویری نمادین از معصومین(ع)، پادشاهان، نقوش و نمادهای گیاهی، نقوش اسلیمی، مناظر طبیعی و نمادهای حیوانی در پرتو رمز و نشانه‌ها در ذیل هنر و تمدن اسلامی با همراهیِ رنگ‌های روشن و گاه طلایی و نورانی، همراه با جزئیات فراوان جلوه‌گر شد. پژوهش در هنر نگارگری استادان چیره‌دست ایرانی، بدون شناخت آثار ادبیات کلاسیک و شعرهای عاشقانه و حماسی از یک‌سو و دیدگاه‌های فلسفی و عارفانهٔ هنر اسلامی و چارچوب‌های هنر دینی (مانند منع شمایل‌نگاری)، از سوی دیگر، ممکن نیست؛ چراکه استاد نگارگر در عرض هنر و تمدن اسلامی برای تصویرسازی و نگارگری آثار هنری، قبل از توجه به عالم ماده و عالم طبیعت به عالم ملکوت[۳] و عالم معقولات توجه داشت.

موضوع شکار و جانورنگاری یکی از مهم‌ترین و اثرگذارترین نقوشی است که می‌توان آن را از دیرباز تاکنون در هنر نگارگری ایران مشاهده نمود (تقوی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۶۲-۴۹). «گرفت‌وگیر» روشی در نگارگری ایرانی است که در آن نگارگر صحنه‌های خیال‌پردازانه و مملو از تخیل را در زمینهٔ نزاع و درگیری حیوانات به تصویر می‌کشد. این روش را معمولاً در تشعیرسازی[۴] مورد استفاده قرار می‌دهند. عمدهٔ محققان و تاریخ‌نگاران هنر ایران، پیدایش این روش را به سدهٔ ۹ ه.ق نسبت می‌دهند (پاکباز، ۱۳۸۶: ۲۲۱).

جستار پیشِ رو با بررسی کامل زیرساخت متنی *شاهنامه* فردوسی در خوانِ اول، میزان وفاداری سلطان محمد نقاش را به متن داستان، مورد واکاوی و مداقه قرار داده است. بر این بنیان، هدف اصلی پژوهش حاضر، بازخوانی معانی نهفته در نگارهٔ «رستم خفته و نبرد رخش‌وشیر» (تصویر ۱) اثر سلطان محمد

تصویر ۱. نگارهٔ *رستم خفته و نبرد رخش‌وشیر*، اثر سلطان محمد، شاهنامهٔ فردوسی، مکتب تبریز صفوی، حدود ۹۲۵ ه.ق؛ محفوظ در موزهٔ بریتانیا. (کن‌بای، ۱۳۷۸: ۱۹۲)

DOI: 10.22034/RPH.2023.2013022.1045

نقاش است. هدف غایی پژوهش پاسخ به کشف معانی و روابط مستتر در متن *شاهنامه* و نقوش گرفت‌وگیر و جانورنگاری به‌کاررفته در این نگاره با استفاده از نظریهٔ خوانش آثار هنری به شیوهٔ شمایل‌شناسی[۵] اروین پانوفسکی[۶] است.

روش پژوهش

جستار حاضر ضمن بررسی زندگی هنری سلطان محمد نقاش در عصر تبریز صفوی، به واکاوی و تدقیق در نقوش و نمادهای به‌کاررفته در اثر نقاشی «رستم خفته و نبرد رخش‌وشیر» به‌عنوان نمونهٔ مطالعاتی می‌پردازد. این نگاره در حدود سال ۹۲۵ ه.ق در مکتب تبریز صفوی با استفاده از داستان نبرد رخش‌وشیر در خوان اول *شاهنامه* فردوسی توسط سلطان محمد نقاش، نگارگری شده است. این نگاره هم‌اکنون در موزهٔ بریتانیا نگهداری می‌شود. در روش تجزیه‌وتحلیل این نگاره از نظریهٔ خوانش آثار هنری به شیوهٔ شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی بهره برده شده است. اروین پانوفسکی این شیوه را به سه سطح، توصیف پیشاشمایل نگارانه[۷]، تحلیل شمایل نگارانه[۸] و تفسیر شمایل شناسانه[۹] تقسیم کرده است.

این گفتار با استفاده از روش تحقیق توصیفی ـ تحلیلی و شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات به‌صورت اسناد کتابخانه‌ای بر بستر مطالعات کیفی، به تحصیل متقن اطلاعات موردنیاز پژوهش پرداخته است. زیرساخت متنی این پژوهش جلد دوم *شاهنامه* فردوسی چاپ مسکو (آکادمی علوم اتحاد شوروی) سال ۱۹۶۲ م. است. ضرورت انجام پژوهش ایجاب می‌نماید تا به جهت آشنایی پژوهشگران با شیوهٔ جانورنگاری و نقوش گرفت‌وگیر در عرض هنر و تمدن اسلامی، به مداقه و بررسی در این اثر نقاشی از سلطان محمد پرداخته شود و نتایج حاصل از آن در اختیار عموم علاقه‌مندان و پژوهشگران قرار گیرد.

پیشینهٔ پژوهش

بر بنیان مطالب ذکرشده، پیشینهٔ پژوهش حاضر را می‌توان به چهار بخش تقسیم نمود. در بخش اول، متن اصلی *شاهنامه* مورد پژوهش قرار گرفته است. بخش دوم، منابع مرتبط با حوزهٔ جانورنگاری و شیوهٔ گرفت‌وگیر مورد نظر است. در بخش سوم، منابع مربوط به مبانی نظری پژوهش، شامل کتب و اسناد در زمینهٔ روش خوانش آثار هنری به شیوهٔ شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی مورد مداقه قرار گرفته و در بخش چهارم منابع مرتبط با مکتب نگارگری تبریز دورهٔ صفوی و معرفی سلطان محمد نقاش مورد مطالعه قرار گرفته‌اند.

شاهنامه فردوسی چاپ مسکو، یکی از مهم‌ترین و معتبرترین نسخه‌های خطی *شاهنامه* است. این نسخه در سال ۱۹۶۲ م. در مسکو منتشر شد و به‌عنوان یکی از منابع اصلی برای پژوهش‌های شاهنامه‌شناسی مورد استفاده قرار می‌گیرد. در سال ۱۹۵۰ م.، مؤسسهٔ خاورشناسی فرهنگستان علوم اتحاد جماهیر شوروی، گروهی از دانشمندان را به سرپرستی ی. ا. برتلس[۱۰] و پس از درگذشت وی در سال ۱۹۵۷ م. به سرپرستی عبدالحسین نوشین، مأمور تهیهٔ متنی علمی از *شاهنامه* فردوسی نمود. پس از یازده سال تلاش (از ۱۹۶۰ تا ۱۹۷۱ م.) متنی از *شاهنامه* در ۹ جلد فراهم آمد و در مسکو منتشر شد. این تصحیح به *شاهنامه* چاپ مسکو معروف است. شاهنامهٔ چاپ مسکو از یکی از کهن‌ترین نسخه‌های کامل *شاهنامه* (نسخهٔ لندن، مورخ ۶۷۵ ه.ق) به‌عنوان مرجع استفاده کرده است (۱۹۶۲).

در بخش دوم و منابع مرتبط با معرفی شیوهٔ گرفت‌وگیر، عفت‌السادات افضل طوسی و مهدی مهاجری در مقالهٔ *«خوانش بیش متنی از جایگاه حیوانات در نگاره‌های نبرد رخش‌وشیر در قرن دهم هجری»* ضمن ارائهٔ تغییرات بیش‌متنی در تصویرگری صحنهٔ نبرد رخش‌وشیر، نقش حیوانات در این نگاره را از منظر بیش‌متنیت و روایت‌شناسی ژرار ژنت[۱۱] مورد بررسی قرار داده‌اند. نتیجهٔ این پژوهش نشان می‌دهد که نگارگر با گونه‌های همان‌گونی (تقلید) و تراگونی (تغییر) -کاهش، افزایش و جابه‌جایی- اقدام به تغییر دادن عناصر تصویری و نیز روایت داستانی کرده است و درنتیجهٔ خلاقیت هنرمند، آثاری با ویژگی‌های جدید خلق شده است (۱۴۰۰). در جستاری دیگر با عنوان «بررسی تطبیقی تمهیدات نمایشی در دو نگاره‌ای از میرمصوّر و سلطان محمد با موضوع نبرد رخش‌وشیر» نوشتهٔ سید محمد طاهری‌قمی، به بررسی تطبیقی دو نگارهٔ مذکور و جنبه‌های نمایشی آنها پرداخته شده است. این پژوهش ضمن بررسی ویژگی‌های بیان نمایشی در نگارگری ایرانی و نیز سیاق هنری سلطان محمد و میرمصوّر، به این نتیجه دست یافته که سلطان محمد نسبت به میرمصوّر، در بیان عاطفی داستان، رویکردی نمایشی‌تر داشته و میرمصوّر به توصیفات اصلی متن وفادارتر بوده است (۱۳۹۶).

صمد نجارپور جباری و علیرضا خواجه عطاری در پژوهشی به نام «جان‌بخشی به طبیعت در آثار سلطان محمد» به مفاهیم جان‌بخشی طبیعت در دل صخره‌ها و کوه‌ها در آثار نگارگری پرداخته‌اند. پژوهشگران با بررسی نگاره‌هایی که سلطان محمد از طبیعت کار کرده، به این نتیجه دست‌یافته‌اند که جان‌بخشی به طبیعت و ساختن کوه و سنگ به اشکال انسانی و یا حیوانی با موضوعات نگارگری ارتباط مستقیمی دارد که برگرفته از آموزه‌های عرفان اسلامی است (۱۳۹۴).

در بخش سوم، منابعی که به حوزهٔ شمایل‌شناسی پرداخته‌اند می‌توان به کتاب «معنا در هنرهای تجسمی» نوشتهٔ اروین پانوفسکی به ترجمهٔ ندا اخوان‌اقدم از نشر چشمه اشاره کرد. این

کتاب اثری بنیادین در حوزهٔ نظریه و تاریخ هنر به شمار می‌رود. این متن حاصل تلاش چندین سالهٔ پانوفسکی در تدوین روشی نظام‌مند برای تفسیر و تحلیل آثار هنری است. وی در این کتاب با ارائهٔ مفاهیمی چون «معنای ظاهری»، «معنای نهفته» و «معنای نمادین» به تبیین روشی می‌پردازد که در آن، آثار هنری فراتر از سطح ظاهری مورد تحلیل و تفسیر قرار می‌گیرند. پانوفسکی با بهره‌گیری از دانش تاریخ هنر، زبان‌شناسی، فلسفه، روان‌شناسی و مطالعات فرهنگی، الگویی چندوجهی برای مطالعهٔ آثار هنری ارائه می‌دهد. ویژگی برجسته این الگو، توجه هم‌زمان به بافت تاریخی-فرهنگی اثر و ویژگی‌های ذاتی آن است. کتاب معنا در هنرهای تجسمی نقش مهمی در گسترش مطالعات تاریخ هنر و رویکردهای نوین تفسیری در این حوزه ایفا کرده است. روش پانوفسکی تا به امروز الهام‌بخش بسیاری از محققان و نظریه‌پردازان حوزه هنر بوده است (۱۳۹۶).

سباستین بارت در کتاب «تکه‌هایی از شمایل‌شناسی: مطالعاتی دربارهٔ هنر سده‌های میانه و رنسانس» به بررسی جنبه‌های مختلف شمایل‌شناسی و کاربرد آن در مطالعهٔ هنر قرون وسطی و عصر رنسانس می‌پردازد. نویسنده با رویکردی میان‌رشته‌ای، جنبه‌های گوناگون شمایل‌شناسی ازجمله مفاهیم، روش‌ها و کاربردهای آن را در تحلیل آثار هنری این دوران بررسی می‌نماید. درمجموع، این کتاب نگاهی چندوجهی به شمایل‌شناسی و کارکرد آن در مطالعات تاریخ هنر ارائه می‌دهد (۲۰۱۸).

در بخش چهارم منابع مطالعاتی در خصوص معرفی سلطان محمد نقاش و مکتب‌های هنری، یعقوب آژند در مقاله‌ای با عنوان «سلطان محمد مصور، شیر بیشهٔ تصویر»، به معرفی کامل و متقن این نگارگر پرداخته است. آژند در این مقاله به‌تمامی زوایای زندگی شخصی و هنری سلطان محمد تا زمان درگذشت وی پرداخته است. در این مقاله دربارهٔ سلطان محمد چنین مرقوم شده است: «کارستان برجای‌مانده از سلطان محمد پرمایه و پخته و وجهه نظرش روشن است. تاروپود آثار او را عواطف رقیق با رگه‌ای از بذله و طنز، موسیقی رنگ‌ها، نازک‌کاری‌های رندانه و بیانی خوش، شکل داده است» (۱۳۸۴). مقاله‌ای با عنوان «ریشه‌های ادبی، محتوایی و زیباشناختی رنگ آسمان روز و شب در نگاره‌های سلطان محمد نقاش» به قلم هادی بابایی‌فلاح و حسن بلخاری به واکاوی تمامی آثار سلطان محمد که در آنها نقش آسمان هویدا بوده است می‌پردازد. این مقاله ضمن معرفی سلطان محمد نقاش به تحلیل رنگ آسمان و میزان وفاداری نگارگر به متن ادبی پرداخته است (۱۳۹۸).

بر بنیان بررسی‌های صورت گرفته تاکنون مطالعه مستقل و عمیقی در خصوص نقوش گرفت‌وگیر در نگارهٔ «رستم خفته و نبرد رخش‌وشیر» انجام نشده است، لذا این تحقیق به‌لحاظ موضوع و محتوا نمونهٔ مشابهی ندارد. اهمیت این نگاره به دلیل زمان خلق و مکان آن در عرض هنر و تمدن اسلامی است و ازآنجایی‌که ابعاد مختلف جانورنگاری و نقوش گرفت‌وگیر در این نگاره تاکنون مورد بررسی قرار نگرفته است، لذا تحقیق حاضر می‌تواند با بهره‌گیری از نظریهٔ شمایل‌شناسی پانوفسکی، ابعاد جدیدی از این نگاره را مشخص نماید. درنتیجه، لزوم انجام این تحقیق برای کشف معانی عمیق‌تر نقوش و نمادهای مورد بحث، آشکار است.

شیوهٔ جانورنگاری و نقوش گرفت‌وگیر در عرض هنر و تمدن اسلامی

شیوهٔ جانورنگاری در حوزهٔ نگارگری ایرانی ازجمله مهم‌ترین نقش‌پردازی‌ها در تاریخ هنر و تمدن اسلامی محسوب می‌شود. نقش شکارگاه و گرفت‌وگیر از موضوعات جالب توجه است و هنرمند در این موضوعات با بهره‌گیری از کیفیات بصری، اصول و قواعد سنتی به وحدت بصری دست یافته است (زارعی و قاسمی، ۱۳۹۸: ۲۳). نقوش گرفت‌وگیر اکثراً به‌منزلهٔ نماد بوده و به‌منظور نشان دادن چیزی فراتر از جنبه‌های ظاهری حیواناتِ به تصویر درآمده، به کار می‌رفته است و ریشه در باورها و اعتقادات دینی مردم در دوره‌های مختلف تاریخی داشته است (تقوی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۴۹). با بررسی لایه‌های مصور نقوش گرفت‌وگیر درواقع می‌توان به نمادهایی از جنگ، قدرت، مفاهیم اسطوره‌ای و نمادین، مضامین تمثیلی مانند نبرد نور و تاریکی و خیر و شر دسترسی پیدا کرد. نقوش جانورنگاری و گرفت‌وگیر عمدتاً به صحنه‌های نبرد بین دو یا چند حیوان اشاره دارد (امیرراشد و دیگران، ۱۴۰۰: ۹). نقوش شکار و صحنه‌های گرفت‌وگیر، بر فضاها و مفاهیم متنوعی اشاره می‌کند که علاوه‌بر جنبه‌های اسطوره‌ای و نمادین، به‌نوعی ادامهٔ نقوش پیش از خود است. نقوش شکار و گرفت‌وگیر همواره به دنبال بیان تصویری از تحرک، جنبش، هیجان و سرزندگی است که در هیچ‌یک از موضوعات دیگری که در هنر ایران بدان پرداخته‌شده، چنین حرکت پرشوری دیده نمی‌شود (تقوی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۶۲-۴۹).

نگارهٔ «رستم خفته و نبرد رخش‌وشیر»

در دورهٔ صفوی دست‌کم به دو دلیل اطلاعات بسنده دربارهٔ هنرمندان به‌خصوص نقاشان و خطاطان موجود است: اول وجود رقم‌ها و امضاهای هنرمندان، همراه با تاریخ‌گذاری آنها است. از اواخر سدهٔ دهم هجری نقاشان و خطاطان دورهٔ صفوی به‌طور منظم آثار خود را رقم زده و تاریخ‌گذاری کرده‌اند. دوم در منابع مکتوب این دوره (تواریخ، تذکره‌ها و مرقعات و...) هم اطلاعات کافی دربارهٔ هنرمندان آمده است (آژند، ۱۳۸۰: ۳۰۹-۳۲۴).

از هم‌آمیزی سنت‌های باختری (تبریز) و خاوری (هرات)

DOI: 10.22034/RPH.2023.2013022.1045

سبک اصیل و کاملی به وجود آمد که درخشان‌ترین نمودهای آن را در شاهنامهٔ طهماسبی (۹۲۸ ه.ق) و نسخهٔ مهم دیگری به نام خمسهٔ طهماسبی (۹۵۰ - ۹۴۶ ه.ق) می‌توان دید. به نظر می‌رسد که سلطان محمد نقشی ویژه در این تلفیق داشته است (پاکباز، ۱۴۰۰: ۱۰۱). قدیمی‌ترین اثر به‌جای‌مانده از سلطان محمد، نگارهٔ «رستم خفته و نبرد رخش‌وشیر» از شاهنامه‌ای ناتمام است که در دورهٔ حکومت شاه اسماعیل حدود سال‌های ۹۲۹ - ۹۲۱ ه.ق تهیه شده است. این اثر در موزهٔ بریتانیا در لندن نگهداری می‌شود و در اوایل نگارگری دوران صفویه و بر اساس خصوصیات سبک سنتی تبریز اول تصویرگری شده است (علی‌پور، ۱۳۹۵: ۱۵-۵) این نگاره به سبب رنگ‌پردازی بسیار غنی و خیال‌انگیز، پرداختن به طبیعت و نیز به تصویر کشیدن رستم در حال خواب و مبارزهٔ رخش‌وشیر و ترکیب‌بندی و فضاسازی، اثری پویا و درخور ستایش و اعتنا است (طاهری‌قمی، ۱۳۹۶: ۶۲-۵۳).

فردوسی در خوان اول، هنری می‌آفریند که کالبدی نمادین، اسطوره‌ای و حماسی، ولی ژرفایی خردگرا و کمال طلب دارد. آرمان او رسیدن به آگاهی فردی، درونی و انسانی است. این داستان قابلیت آن را دارد که از جنبه‌های مختلف تحلیل شود (علی‌پور، ۱۳۹۵: ۱۵-۵). خوان اول رستم در *شاهنامه*، که در بخش پنجم فصل «پادشاهی کیکاووس و رفتن او به مازندران» نقل‌شده، بیانگر نبرد خیر و شر و پیروزی روشنی بر تاریکی است.

برون رفت پس پهلو نیمروز ز پیش پدر گرد گیتی‌فروز
دو روزه بیک روزه بگذاشتی شب تیره را روز پنداشتی
بدین سان همی رخش ببرید راه بتابنده روز و شبان سیاه
تنش چون خورش جست و آمد به شور یکی دشت پیش آمدش پر ز گور
یکی رخش را تیز بنمود ران تگ گور شد از تگ او گران
کمند و پی رخش و رستم سوار نیابد ازو دام و دد زینهار
کمند کیانی بینداخت شیر به حلقه درآورد گور دلیر
کشید و بیفگند گور آن زمان بیامد برش چون هژبر دمان
ز پیکان تیر آتشی برفروخت بدو خاک و خاشاک و هیزم بسوخت
بران آتش تیز بریانش کرد ازان پس که بی‌پوست و بی‌جانش کرد
بخورد و بینداخت زو استخوان همین بود دیگ و همین بود خوان
لگام از سر رخش برداشت خوار چرا دید و بگذاشت در مرغزار

خوان اول، بخش پنجم، فصل «پادشاهی کیکاووس و رفتن او به‌مازندران» (*شاهنامه* فردوسی، ج ۲-۱۹۶۲: ۹۱)

در خوان اول این‌طور ذکر شده است که زال، رستم را از راه کوتاهی که از آن طی دو هفته می‌توان به مازندران رسید آگاه می‌سازد؛ راهی کوتاه اما پرخطر و دشوار. پس رستم پدر و مادر را بدرود می‌گوید و جامهٔ رزم به بر می‌کند و بر رخش می‌نشیند و روبه‌راه می‌آورد؛ به راه هفت‌خان. دوروزه راه را، یک‌روزه می‌پیماید و از شکار گور، غذا ترتیب می‌دهد و از چشمه‌سارها آب می‌نوشد تا به نیستانی می‌رسد، آنجا را برای خفتن مناسب می‌یابد، اما آن نیستان جایگاه شیری درنده است (دبیرسیاقی، ۱۳۸۹: ۶۵).

بر نیستان بستر خواب ساخت در بیم را جای ایمن شناخت
دران نیستان بیشهٔ شیر بود که پیلی نیارست ازو نی درود
چو یک پاس بگذشت درنده شیر به‌سوی کنام خود آمد دلیر
بر نی یکی پیل را خفته دید بر او یکی است آشفته دید
نخست اسپ را گفت باید شکست چو خواهم سوارم خود آید به‌دست
سوی رخش رخشان برآمد دمان چو آتش بجوشید رخش آن زمان
دو دست اندر آورد و زد بر سرش همان تیز دندان به پشت اندرش
همی زد بران خاک تا پاره کرد ددی را بران چاره بیچاره کرد
چو بیدار شد رستم تیزچنگ جهان دید بر شیر تاریک و تنگ
چنین گفت با رخش کای هوشیار که گفتت که با شیر کن کارزار
اگر تو شدی کشته در چنگ او من این گرز و این مغفر جنگجوی
چگونه کشیدی به مازندران کمند کیانی و گرز گران
چرا نامدی نزد من با خروش خروش توأم چون رسیدی به گوش
سرم گر ز خواب خوش آگه شدی ترا جنگ با شیر کوته شدی
چو خورشید برزد سر از تیره کوه تهمتن ز خواب خوش آمد ستوه
تن رخش بسترد و زین برنهاد ز یزدان نیکی دهش کرد یاد

خوان اول، بخش پنجم، فصل «پادشاهی کیکاووس و رفتن او به‌مازندران» (شاهنامه فردوسی، ج ۲-۱۹۶۲: ۹۲-۹۱)

نیمه‌شب شیر به سوی لانه برمی‌گردد و سواری خفته و اسبی در چرا می‌بیند؛ شیر آهنگ دریدنِ رخش می‌نوازد اما رخش دو دست بر می‌دارد و بر سر او می‌کوبد و به دندان پوست پشت شیر را می‌گیرد و او را آن‌قدر بر زمین می‌کوبد که هلاک می‌شود. بامدادان رستم از خواب برمی‌خیزد و رخش را آشفته و شیری کنار خوابگاه خود کشته می‌یابد. او را از جنگ با درندگان سرزنش می‌کند، اما به‌هرحال از خوان اول به سلامت رهیده است (دبیرسیاقی، ۱۳۸۹: ۶۵).

مبانی نظری پژوهش

شمایل‌شناسی نظریه‌ای میان‌رشته‌ای در حوزه‌های تاریخ هنر، تاریخ فرهنگ و مطالعات فرهنگی است که به مطالعه تطبیقی نشانه‌ها، نمادها و مضامین به‌کاررفته در آثار هنری می‌پردازد. هدف شمایل‌شناسی شناخت پس‌زمینه‌های فرهنگی، اجتماعی و تاریخی حاکم بر خلق آثار و رمزگشایی از معانی نهفته در آنها است. شمایل‌شناسی فراتر از شمایل‌نگاری می‌رود که صرفاً به توصیف ظاهری و محتوایی آثار می‌پردازد. شمایل‌شناسی با نگاهی عمیق‌تر، به دنبال کشف اندیشه‌ها، باورها و ارزش‌های فرهنگی پنهان در آثار است. این نظریه توسط محققانی چون اروین پانوفسکی، آبی واربورگ[۱۲] و فریتس ساک سل[۱۳] پایه‌گذاری شده است. مطالعات شمایل‌شناسانه کمک شایانی به درک عمیق‌تر آثار

هنری و فرهنگ‌های پدیدآورنده آنها می‌کند.

رویکرد شمایل‌شناسی یک رویکرد کلان برای مطالعات هنر محسوب می‌شود. این رویکرد با نام پانوفسکی پیوند خورده است. پانوفسکی در زمینهٔ خوانش تصاویر به‌مراتب سه‌گانه‌ای معتقد بود. ۱. توصیف پیشاشمایل نگارانه، ۲. تحلیل شمایل‌نگارانه، ۳. تفسیر شمایل‌شناسانه. پانوفسکی محتوا را در مقابل فرم، مورد تحلیل قرار می‌دهد. درواقع او یک رویکرد مطالعاتی و روشمند برای آثار مملو از نمادها و دلالت‌های پنهان، ارائه داده است (فضل‌وزیری، تندی، ۱۳۹۷: ۱۳۶)

در مرحلهٔ اول (توصیف پیشاشمایل‌نگارانه) مفسر صرفاً به جنبه‌های بصری و ظاهری اثر توجه می‌کند، بدون ارجاع به معانی و مفاهیم خارج از اثر. در مرتبهٔ نخست، هنگام مواجهه با اثر هنری تنها می‌توان اثر را توصیف کرد، صرف‌نظر از اینکه علمی نسبت به آثار هنری وجود داشته باشد یا خیر. در این مرحله به صورت‌های محسوس آثار هنری توجه می‌شود مثل خط، رنگ، سطح، ترکیب‌بندی و...؛ به‌عبارتی، در اینجا با امور محسوس سروکار داریم (نصری، ۱۳۹۱: ۱۲). تشخیص فرم‌های ناب، ترکیب‌بندی‌های خاص، رنگ و خط، ابژه‌های طبیعی (بشر، حیوانات، سنگ، گیاهان و...)، بررسی پیشا شمایل‌نگارانهٔ دنیای بن‌مایه(موتیف)های هنری در این سطح است (پانوفسکی، ۱۳۹۶: ۳۰).

در مرحلهٔ دوم (تحلیل شمایل‌نگارانه)، مفسر، اثر هنری را در ارتباط با داستان، نقوش، نماد، اسطوره و یا شخصیت‌های شناخته شده‌ای که نمایش داده‌شده‌اند، بررسی می‌کند. در این سطح، متن زیربنای نگاره را تشکیل می‌دهد (آدامز، ۱۳۹۹: ۵۲-۵۱). پانوفسکی صراحتاً در این مرتبه از معنا معتقد است که شمایل‌نگاری صرفاً به محتوا در مقابل فرم اثر هنری توجه دارد. بنابراین، مرتبهٔ دوم دربردارنده رمزگشایی از تصاویر در چارچوب معنای هنرمندانه است. در این مرتبه برخلاف مرتبه قبلی نه با یک معنای محسوس بلکه با امری معقول، یعنی محتوای ادبی، سروکار داریم (نصری، ۱۳۹۱: ۱۴). در این سطح موتیف‌های هنری و ترکیبات (عناصر) آنان را با مفاهیم پیوند می‌زنیم (پانوفسکی، ۱۳۹۶: ۳۰).

و در مرحلهٔ سوم (تفسیر شمایل‌شناسانه)، مفسر با توجه به زمینه‌های تاریخی و فرهنگی زمان خلق اثر، انگیزه‌های هنرمند، مکتب هنری مربوطه و سایر عوامل، به معنا و مفهوم عمیق‌تر اثر دست می‌یابد (آدامز، ۱۳۹۹: ۵۲-۵۱). در این مرتبه با تحلیل صرف مواجه نیستیم، بلکه به تفسیر اثر نیز می‌پردازیم. در این رویکرد داده‌های مختلف را از اثر هنری جدا می‌کنیم و این داده‌ها را در کنار یکدیگر قرار می‌دهیم تا بتوانیم آن را تفسیر کنیم. این مسئله در حالی است که در مرتبهٔ دوم یا شمایل‌نگاری رویکرد ما کاملاً تحلیلی بود (نصری، ۱۳۹۱: ۱۵-۱۴).

سطح اول- توصیف پیشا شمایل‌نگارانه

سلطان محمد در تصویرگری صحنه‌های شکار، گرفت‌وگیر و رزم (تصویر ۲)، نگارگری توانمند بود. او در نگارهٔ «رستم خفته و نبرد رخش‌وشیر» صحنهٔ مبارزهٔ دو حیوان را در طبیعت به تصویر می‌کشد. رنگ‌بندی مناسب، گیاهان و درختان درهم‌پیچیده (تصویر ۳) و (تصویر ۴)، زیرانداز مستطیل شکلی که رستم بر روی آن خوابیده است (تصویر ۵) و درگیری رخش با شیر (تصویر ۲) که در تقابل با آرامش سایر قسمت‌های نقاشی اتفاق افتاده است؛ «دم شیر که انگار از دل شاخ و برگ‌های طبیعت درمی‌گذرد و تبدیل به مار می‌شود (تصویر ۶) ازجمله عناصر طبیعی حاکم بر این صحنه‌اند» (آژند، ۱۳۸۴: ۹۸).

سلطان محمد نگارگر در این اثر نقاشی به ترکیب‌بندی غیرمتمرکز روی آورده است. عناصر مختلف انسانی، طبیعی و حیوانی در این نگاره مانند رستم (تصویر ۷)، شیر (تصویر ۸)، مار (تصویر ۶)، رخش (تصویر ۹)، پرندگان (تصویر ۶)، درختان (تصویر ۳) و رودخانه (تصویر ۱۰) در بخش‌های مختلفی از قاب تصویر قرار گرفته‌اند و نقش مهمی را در تصویرسازی خوان اول ایفا می‌کنند. در این نگاره، سلطان محمد با استفاده از قاب عمودی، رنگ‌ها و نور، فضای نیستان را از منظر *شاهنامه* فردوسی خلق کرده است. رنگ‌بندی درخشان گیاهان و صخره‌های در هم گره خورده (تصویر ۱۱)، آسمان طلایی (تصویر ۱۲)، ابرهای پیچان (تصویر ۱۳) و ترکیب‌بندی پیچیده، همگی به سبک خاص خود سلطان محمد اشاره دارند.

در سمت راست نگاره، رستم در حالی مشاهده می‌شود که به خواب عمیقی رفته است (تصویر ۷) و گرز در کنار بدن (تصویر ۱۴) و تیردان در زیر سرش (تصویر ۱۵) قرار دارد. در کنار رستم درخت چنار افراشته‌ای (تصویر ۳) مشاهده می‌شود که در محور تقارن آن، درختان بید مجنون (تصویر ۱۶) خودنمایی می‌کنند. در بالای درخت سرو تعدادی پرنده دیده می‌شوند که ماری به آنها حمله کرده است. تمامی این عناصر طبیعی و حیوانی در امتداد رودخانه‌ای قرار گرفته‌اند که در کنار این رودخانه رخش‌وشیر در حال مبارزه هستند.

تصویر ۲. جزئیات صحنهٔ نبرد رخش‌وشیر، برشی از نگارهٔ رستم خفته و نبرد رخش‌وشیر، اثر سلطان محمد، شاهنامهٔ فردوسی، مکتب تبریز صفوی، حدود ۹۲۵ ه.ق، محفوظ در موزهٔ بریتانیا. (کن‌بای، ۱۳۷۸: ۱۹۲)

DOI: 10.22034/RPH.2023.2013022.1045

تصویر ۳. جزئیات درخت چنار

تصویر ۴. جزئیات گیاهان

تصویر ۵. زیرانداز رستم

تصویر ۶. حملهٔ مار به پرندگان

تصویر ۷. جزئیات صورت رستم

تصویر ۸. جزئیات صورت شیر

تصویر ۹. جزئیات صورت رخش

تصویر ۱۰. نهر آب اکسیدشده

تصویر ۱۱. جزئیات صخره‌ها

تصویر ۱۲. آسمان طلایی

تصویر ۱۳. ابرهای پیچان

تصویر ۱۴. جزئیات گرز

تصویر ۱۵. جزئیات تیردان

تصویر ۱۶. جزئیات درخت بید مجنون

سطح دوم- تحلیل شمایل‌نگارانه

در این بخش ابتدا به مطالعهٔ تطبیقی متن *شاهنامه* با عناصر بصری نگارهٔ «رستم خفته و نبرد رخش‌وشیر» پرداخته شده است (جدول ۱). این نگاره، خوان اول در *شاهنامه* (بخش پنجم، فصل پادشاهی کیکاووس و رفتن او به مازندران) را به تصویر کشیده است. بعد از بررسی خوان اول در *شاهنامه* مشخص شد، عناصری مانند (درختان، پرندگان، مار، نهر آب، ابرهای پیچان، گل‌ها و گیاهان) در متن اصلی *شاهنامه* وجود ندارند و از سوی دیگر مواردی مانند (کمند کیانی، گور، زین اسب، آتش و دیگ) که در متن *شاهنامه* وجود دارند، در نگارهٔ مورد پژوهش تصویرگری نشده‌اند و هنرمند به سلیقهٔ خود عناصری را کم‌وزیاد نموده است.

جدول ۱. مطالعهٔ تطبیقی متن شاهنامه با عناصر بصری نگارهٔ *رستم خفته و نبرد رخش‌وشیر*.

عناصر	متن	نگاره
■ نیستان	✓	✓
■ رستم	✓	✓
■ رخش	✓	✓
■ شیر	✓	✓
■ مغفر*	✓	✓
■ زین اسب	✓	×
■ زیراندازی از نی	✓	✓
■ کمند	✓	×
■ گرز	✓	✓
■ پیکان	✓	✓
■ آتش	✓	×
■ دیگ	✓	×
■ نهر آب	×	✓
■ مار	×	✓
■ پرندگان	×	✓
■ درخت سرو	×	✓
■ آسمان روز و شب	✓	✓
■ ابرهای پیچان	×	✓
■ درخت بید مجنون	×	✓
■ انواع گل	×	✓
* مِغفر: زرهی که زیر کلاه‌خود بر سر می‌گذاشته‌اند؛ کلاه‌خود		

اهمیت نقوش حیوانی و شکار در هر دوره‌ای ویژگی‌های خاص خود را چه از نظر مفاهیم موجود و چه تنوع حیوانات در حال نبرد و ترکیب‌بندی‌های مختلف حفظ نموده و با نوآوری‌هایی همراه بوده است (تقوی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۶۲). در ساحت روایت‌های اساطیری و حماسی، پیوندی اسرارآمیز میان قهرمان و مرکب او برقرار شده است. این پیوند چنان ژرف و استوار است که حیات آن دو را به هم گره می‌زند. در این پهنه، مرکب قهرمان، حسب شعوری متعالی و قدرتی استثنائی، مأمور صیانت از سوار خویش است (مظفری، ۱۳۹۹: ۲۹۵). اسب در فرهنگ ایران جلوه و نمودی از قداست بوده که در برخی موارد تقدس اسب حتی به سم او نیز تسری یافته است، زیرا برخی معتقد بودند صدای سم اسبان، دیوان را فراری می‌دهد (تاجیک و دیگران، ۱۳۹۸: ۸).

رخش (تصویر ۹) نام اسب مشهور رستم است که در فرهنگ‌ها به معنی سرخ و سپید و به یکدیگر آمیخته، آمده است (سجادی‌راد، ۱۳۹۲: ۱۲۸-۹۹). ظاهراً رنگ رخش را زعفرانی (قرمز مایل به زرد) با لکه‌های سرخ می‌دانسته‌اند و ازاین‌رو «بور» و «گلرنگ» نیز نامیده شده است (فردوسی، ۱۳۸۸: ۳۳۷-۳۳۶). در شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی، رخش در صحنه‌ای که رستم او را می‌گیرد، رنگ سرخ آجری دارد (خالقی‌مطلق، ۱۳۸۰: ۳۷۲). بعضی از منابع رنگ رخش را میان سرخ و سیاه و بعضی دیگر، سرخ و سفیدِ درهم‌آمیخته، دانسته‌اند. قدیمی‌ترین مأخذ که نام رخش در آن آمده، داستان رستم به روایت سغدی، از حدود قرن دوم است (شمس منشی، ۱۳۴۱: ۱۵۱).

در تقابل با رخش، در صحنهٔ نبرد، شمایل شیر (تصویر ۸) به تصویر درآمده است. شیر سلطان جانوران، نمادی خورشیدی و به‌غایت درخشان، سرشار از صفاتی است که از مقامش ناشی می‌شود. هرچند مظهر قدرت، عقل و عدالت است، اما درعین‌حال نشانهٔ غایت غرور و خودپرستی نیز هست (شوالیه و گربران، ۱۳۷۸: ۱۱۱). شیر در فرهنگ‌های گوناگون بشری همواره به‌عنوان جانوری نیرومند اما آرام و پر ابهت مورد ستایش قرار گرفته است. تصویر ذهنی انسان از شیر به‌عنوان پادشاه جانوران سبب شده تا او را نشانهٔ فرمان‌روایی و بی‌باکی بدانند (طاهری، ۱۳۹۶: ۱۳۱). شیر در اساطیر و حماسه‌های ایرانی موجودی است با دو کارکرد مقدس و اهریمنی. شیر در اساطیر پهلوی جانوری اهریمنی است و همچون دیگر اهریمنان، کشتن آن ثواب دارد. موضوع اهریمنی بودن شیر از آنجاست که با اژدها یکسان و هم‌ردیف انگاشته شده است (شامیان، ۱۳۸۹: ۱۱۰-۹۱). در *شاهنامه*، شیر از نیروهای منفی و اهریمنان است و در کنار دیو قرار می‌گیرد. در کارزارهای *شاهنامه*، وحشی‌گری و بدسرشت بودن شیر مدنظر بوده است.

مخاطب در مواجهه با این نگاره شاهد دو صحنهٔ شکار و مبارزه به‌طور هم‌زمان است. در نگاه اول، صحنهٔ نبرد رخش‌وشیر خودنمایی می‌کند ولی در سمت چپ نگاره، صحنهٔ شکار پرندگان توسط ماری (تصویر ۶) که بر تنهٔ درخت پیچیده، به‌وضوح قابل رؤیت است. این هم‌زمانی می‌تواند معانی مختلفی در حوزهٔ شمایل‌های اسطوره‌ای داشته باشد. همان‌طور که دربارهٔ اسطورهٔ مار گفته شده است، مار محافظ و نگاه‌دارندهٔ آب است.

مار در بیشتر تمدن‌های پیش‌ازتاریخ با باروری همبسته بوده است. پیکرهٔ بسیاری از ایزد بانوان با ماری پیچیده به دور بدن یا در دستان آنها ساخته شده و تصویر این نماد بر صخره‌ها، دروازه‌ها و ظرف‌ها نشان از جایگاه ویژهٔ مار در اندیشه‌های کهن دارد. اما به نظر می‌رسد این دیدگاه در دوره‌های تاریخی دگرگون شده و مار در ایران و سرزمین‌های هم‌جوارش چهره‌ای اهریمنی یافته است؛

DOI: 10.22034/RPH.2023.2013022.1045

اما ازآنجایی‌که اسطورهٔ مار در *شاهنامه* سبقهٔ اهریمنی دارد، در این نگاره می‌توان به‌وضوح جنبهٔ اهریمنی مار را دریافت کرد. ضحاک در *شاهنامه* نیز برگرفته از اژدی‌دهاک است و مار بر شانه دارد، فریدون او را فرو می‌کوبد و به بند می‌کشد (طاهری، ۱۳۹۶: ۲۵۳).

سلطان محمد توانسته است با استفاده از تصویرسازی نهر آب، نگاره را دو قسمت نماید. در نگاه اول مخاطب با نهر آب تیره‌رنگی برخورد می‌کند. تیره شدن نهر آب‌بر اثر اکسید شدن آب‌نقره‌ای که هنرمند در ابتدای امر استفاده کرده اتفاق افتاده است. نقش آب در پهلوانی‌های *شاهنامه* بارها آورده شده است؛ مانند نبرد رستم در بیابان و نبرد با خشک‌سالی (رستم در خوان دوم نیز به دنبال چشمهٔ آب است) و عبور رستم از آب رودخانه برای نجات کیکاووس. «آب در باور ایرانیان باستان، عنصری است ویژه که در عین تضاد با دیگر عناصر، به‌خصوص آتش، حیات را رقم می‌زند» (خوش‌اخلاق و دیگران، ۱۳۹۸: ۲۴-۱).

درخت از کهن‌الگوهایی است که در رشد مدام خود حیات، زندگی، بی‌مرگی و تجدید حیات را اشارت می‌نماید. درخت نماد کیهان و منبع باروری و نماد دانش و حیات جاودانی است (هال، ۱۳۸۰: ۱۲۴). اهمیت درختان هنگامی فراخ‌تر شد که همواره باغ‌ها و بهشت‌های برین با آن پیوندی مستدام و پیوسته پیدا نمودند (اسپنانی، ۱۴۰۰: ۲۵۵-۲۳۵). «رویش درخت بید مجنون منوط به وجود آب فراوان بوده است» (صادقیان، ۱۳۸۸: ۸۶-۶۹) و ازاین‌رو نگارگر آن را به‌درستی در کنار نهر آب به تصویر در آورده است.

با توجه به مطالب ارائه‌شده، می‌توان نتیجه گرفت که هنرمند در خلق اثر هنری خود، علاوه بر الهام گرفتن از متن اصلی *شاهنامه*، از ذوق، سلیقه و تخیل خود نیز بهره برده است. وی با به‌کارگیری عناصر طبیعت‌گرایانه‌ای همچون درختان، پرندگان، نهر آب و ابرهای پیچان، بر زیبایی بصری و شاعرانگی اثر افزوده است. از سوی دیگر، حذف برخی عناصر متن اصلی نظیر کمند، آتش و دیگ نشان از آزادی عمل و خلاقیت هنرمند دارد. درمجموع می‌توان گفت که هنرمند موفق شده است با ترکیب خلاقانه‌ای از وفاداری به متن و آزادی عمل هنری، اثری نمادین خلق نماید که هم داستان اصلی را منتقل می‌سازد و هم ذوق و ابتکار او را به نمایش می‌گذارد.

سطح سوم - تفسیر شمایل‌شناسانه

سلطان محمد تبریزی (فعالیت در حدود ۹۵۷ - ۹۱۰ه.ق) از نگارگران مطرح اوایل دورهٔ صفویه است که در دربار «شاه‌طهماسب» فعالیت می‌کرد. یعقوب آژند به نقل از دوست‌محمد گواشانی می‌گوید: «سلطان محمد تصویر را به جایی رسانیده که با وجود هزار دیده، فلک مثلش ندیده». اگر ما کمال‌الدین بهزاد را نمونه و نمایندهٔ اوج نگارگری شرق ایران در دورهٔ تیموریان بدانیم، باید سلطان محمد را هم از معاریف هنرمندان مکتب تبریز در غرب ایران برشماریم که صورت و معنای هنر نگارگری را به درجهٔ کمال رسانید (آژند، ۱۳۸۴: ۱۰۷-۹۸).

از مهم‌ترین ویژگی‌های دورهٔ نگارگری صفوی که نمونه‌های بسیار زیادی از آن برجای‌مانده، اوج تجمل و زرق‌وبرق سنجیده‌ای است که نشان از ذوق و سلیقهٔ غنی و لطیف دربار صفوی نسبت به دربارهای پیشین خود دارد. رنگ‌دانه‌ها در حد اعلا و طرح‌بندی‌ها رو به کمال هستند و ترکیب‌بندی‌ها به ایستایی گرایش دارند (بینیون و دیگران، ۱۳۹۶: ۲۴۸). در مکتب تبریز صفوی در حوزهٔ نقوش گرفت‌وگیر و جانورنگاری نیز تنوع بسیار زیادی دیده می‌شود. تصاویر حیوانات و پرندگانی مانند شیر، گاو، اسب، طاووس، عقاب و غیره به‌صورت تکی یا در ترکیب با یکدیگر به کار گرفته می‌شدند. در کنار حیوانات واقع‌گرایانه، موجودات افسانه‌ای مانند سیمرغ نیز جایگاه ویژه‌ای داشتند. ترکیب عناصر گیاهی و هندسی با جانورنگاری نیز از ویژگی‌های بارز این دوره است. درمجموع می‌توان گفت که نقوش گرفت‌وگیر و جانورنگاری در دورهٔ صفوی به اوج زیبایی و ظرافت رسید و تنوع بسیار زیادی پیدا کرد.

در نسخهٔ خطی جامع التواریخ رشیدی، استعمال فراوان رنگ نقره‌ای برای آبی‌تر نشان دادن آب و برای چروک لباس و حتی ریش و محاسن مردان مشاهده می‌شود که این امر ناشی از عدم آگاهی هنرمندان بوده است. استفاده بیش‌ازحد رنگ‌دانهٔ نقره‌ای به‌مرورزمان باعث سیاه شدن این رنگ در آثار هنری شده است. امکان دارد که این عادت عجیب (یعنی استفاده از رنگ نقره‌ای در نگارگری) از خط نوشته‌های مصور کلیساهای مسیحی شرقی به‌خصوص یعقوبیان اقتباس شده باشد (صادقیان، ۱۳۸۸: ۲۹). برای نمونه در نگارهٔ «رستم خفته و نبرد رخش‌وشیر» رنگ نقره‌ای نهر آب، به‌مرورزمان در مجاورت هوا اکسید شده و نهر آب نیز تیره گشته است.

نتیجه‌گیری

شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی بر این فرض استوار است که آثار هنری، علاوه بر معنای ظاهری، دارای معنای پنهان یا نمادین نیز هستند. این معنا، بر اساس فرهنگ و سنت‌های حاکم بر زمان و مکان خلق اثر، قابل تفسیر است. کاربست این روش باعث می‌شود تا از نگارهٔ *رستم خفته و نبرد رخش‌وشیر* مفاهیمی فراتر از داستان خوان اول *شاهنامه* استنباط شود؛ مفاهیمی چون مبارزه میان خیر و شر، نور و ظلمت، خواب و خرد. تحلیل عناصر بصری نگاره نشان می‌دهد که سلطان محمد در خلق این اثر هم از متن *شاهنامه* الهام گرفته و هم از تخیل و خلاقیت فردی خود. با توجه به حذف و افزوده شدن بعضی عناصر نسبت به متن (مانند افزودن

درختان، پرندگان و نهر آب) می‌توان دریافت که نگارگر از آزادی عمل چشمگیری در خلق اثر برخوردار بوده است. بااین‌حال، او توانسته است ضمن حفظ وفاداری نسبی به متن اصلی، داستان خوان اول را در قالبی نمادین و استعاری بیان کند.

در نگارهٔ *رستم خفته و نبرد رخش‌وشیر* اثر سلطان محمد نقاش، می‌توان با استفاده از شیوهٔ شمایل‌شناسی پانوفسکی نگاره را در سه سطح معنایی مورد تجزیه‌وتحلیل قرار داد. در سطح معنایی اول، عناصر فرمی نگاره مورد توجه قرار می‌گیرد. این عناصر، شامل ترکیب‌بندی، رنگ‌بندی، نورپردازی و جزئیات نگاره می‌شوند. نگارهٔ *رستم خفته و نبرد رخش‌وشیر*، ترکیب‌بندی متقارن دارد. این ترکیب‌بندی، تعادل و آرامش رستم و نیستان را در کنار صحنهٔ نبرد و مبارزهٔ رخش و شیر به منصهٔ ظهور می‌گذارد. در سمت راست و بالای نگاره، رستم خفته قرار دارد. در سمت راست و پایین نگاره، رخش در حال نبرد با شیر است. در سمت چپ نگاره، درختی با مار پیچیده بر آن وجود دارد. این ترکیب‌بندی، تقابل میان عناصر بصری را در اثر نقاشی نشان می‌دهد.

کاربست روش شمایل‌شناسانهٔ پانوفسکی در سطح معنایی دوم، پژوهش را به سوی تفاسیر دیگری هدایت می‌کند. برای نمونه، هم‌زمانی صحنهٔ نبرد میان رخش و شیر با صحنهٔ شکار مار می‌تواند اشاره‌ای به نبرد ابدی میان نیروهای خیر و شر باشد. همچنین حضور عناصری چون درختان، پرندگان، گل و دیگر گیاهان، نمادهایی از بهشت و زیبایی هستند. ازاین‌رو می‌توان نگاره را نمایش هم‌زمان زیبایی‌های بهشتی در کنار تلخی‌های جدال ابدی خیر و شر دانست. مار نیز نمادی از اهریمن است که در کینه‌توزی با خیر، تلاش دارد زیبایی را خدشه‌دار کند.

در سطح معنایی سوم، نگاره بر اساس عناصر بصری موجود در آن، معنای نمادین دارد. در این سطح، نگاره را می‌توان به‌عنوان نمادی از باغ بهشت و نبرد رخش و شیر را به‌عنوان جدال میان نور و تاریکی تفسیر کرد. وجود عناصری چون گونه‌های مختلف گیاهی و نهر آب، فضایی آرمانی و بهشتی را در اثر ایجاد می‌نمایند. مار پیچیده بر درخت، نمادی از شیطان و گناه است. در این تفسیر، رستم خفته، نمادی از انسان خام و ناآگاهی است که در زمان حساس به خواب فرو رفته است. رخش، نمادی از خرد و هوش است که سعی دارد رستم را از خواب غفلت بیدار کند.

درمجموع، با تکیه‌بر شیوهٔ شمایل‌شناسی پانوفسکی می‌توان استنباط کرد که سلطان محمد نقاش، علاوه بر القای مفاهیم فلسفی ژرف، درعین‌حال توانسته است با تلفیق خلاقانه‌ای از عناصر انسانی، طبیعی و حیوانی و استفاده از شیوهٔ نقوش گرفت‌وگیر، زیبایی‌شناسی منحصربه‌فردی را نیز بیان کند. پیوستگی عناصر و ترکیب‌بندی پویای این اثر، نمایانگر اوج خلاقیت و استادی سلطان محمد در ایجاد تنش‌های بصری و تقابل‌های معنایی است. نتیجه آنکه این نگاره، به منزلهٔ آینه‌ای است که توان هنری و تخیل سرشار سلطان محمد و درعین‌حال بافت فرهنگی ـ تاریخی حاکم بر عصر او را بازتاب می‌دهد.

آثار هنری باقی‌مانده از سلطان محمد نقاش در عرض هنر و تمدن دوران اسلامی همواره قابل مثال، پرمایه و درخور توجه هستند. در تاروپود آثار نگارگری او و با ترکیبی از صحنه‌های حماسی، جانورنگاری، گرفت‌وگیر، دربارنگاری، چهره‌پردازی، سیاه‌قلم و عرفان‌نگاری همراه هستیم. در نگارهٔ «رستم خفته و نبرد رخش‌وشیر»، شکل و صور قدیمی نگارگری با شیوه‌ای تازه ترکیب شده و ترکیب‌بندی، رنگ‌بندی، شخصیت‌پردازی و جانورنگاری در سطح بدیع و شاخصی به‌عنوان یک نگارهٔ طراز، نقاشی شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. مراد از عالم ماده همین عالم محسوس است که به آن عالم طبیعت و عالم شهادت نیز گفته می‌شود. در نزد فلاسفه این عالم در پایین‌ترین مراتب وجود قرار دارد.

۲. معقول در زبان فارسی به معنی چیزی است که به عقل درآید. در زبان فرانسه و انگلیسی Intelligible و معادل لاتین آن واژه Intelligibilis است. معقول به معنی چیزی است که توسط عقل ادراک شده باشد نه توسط حواس. چون حواس محل بسیاری از خطاها و اوهام و گمراهی است، در مقابل محسوس یعنی آنچه به حس درآید (صلیبا، ۱۳۹۳: ۶۰۰).

۳. عالم ملکوت عالم بدون اجسام با امکان تصور شکل و صورت است. این جهان در مرتبه‌ای بالاتر از عالم ناسوت و پایین‌تر از عوالم جبروت و لاهوت قرار دارد. حکمای مسلمان مرگ را نقطه اتصال انسان به عالم ملکوت معرفی کرده و جایگاه انسان پس از مرگ را در این جهان دانسته‌اند؛ همچنان‌که عده‌ای این عالم را عالم فرشتگان و حتی شیاطین و جن نیز ذکر کرده‌اند (شهرزوری، ۱۳۸۴: ۹۴).

۴. تشعیر: در این شیوهٔ حجم و بعدنمایی پیکره‌ها به‌وسیلهٔ خطوط دور طرح، ایجاد می‌شوند. حیوانات تخیلی و یا واقعی در تجسم دنیای ترکیب شده از طبیعت و تخیل اجرا شده‌اند. تشعیر علاوه‌بر حاشیهٔ قاب بندی در برخی نسخه‌ها نیز در یک تک صفحه به‌صورت یک تصویر مستقل اجرا شده و برای تزیین حاشیه به‌کار نرفته است (ندرلو، ۱۳۸۶: ۳۷-۳۴).

5. Iconology.

۶. اروین پانوفسکی (Erwin Panofsky، 1892 - 1968) مورخ هنر اهل آلمان بود که نظریات او در زمینهٔ مطالعات شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی تأثیر گذار بود. پانوفسکی سه سطح مختلف برای درک تاریخی اثر هنری تعریف کرد: سطح اول مربوط به درک صورت محض اثر است. سطح دوم مربوط به همسنگی فرهنگی و شمایل‌شناختی و سطح سوم مربوط به درک تاریخی فردی، فنی و فرهنگی اثر است.

7. Pre-iconographical description.

8. Iconographical analysis.

9. Iconographical interpretation.

10. Evgeny Edvardovich Berthels (1890-1957).

۱۱. ژرار ژنت (Gérard Genette، 1930- 2018) نظریه‌پرداز ادبی و نشانه‌شناس فرانسوی بود.

۱۲. ابی واربورگ (Aby Warburg, 1866-1929)، تاریخ‌دان و محقق فرهنگی آلمانی بود. او یکی از بنیان‌گذاران نظریهٔ شمایل‌شناسی بود.

۱۳. فریتس ساکسل (Fritz Saxl, 1890-1948) تاریخدان و مدیر کتابخانه واربورگ بود، ساکسل به همراه اروین پانوفسکی در توسعه و ساماندهی کتابخانه واربورگ که یکی از مهم‌ترین کتابخانه‌های تخصصی در زمینهٔ مطالعات فرهنگی بود نقش موثری داشت. او تأثیر زیادی بر مکتب کتابخانه واربورگ و مطالعات فرهنگی ـ بصری داشت که امروزه به عنوان یکی از مکاتب مهم در این حوزه شناخته می‌شود.

فهرست منابع

آدامز، لوری. (۱۳۹۹). *درآمدی بر روش‌شناسی‌های هنر*، مترجم: شهریار وقفی‌پور، چاپ دوم، تهران: انتشارات مینوی‌خرد.

DOI: 10.22034/RPH.2023.2013022.1045

آژند، یعقوب. (۱۳۹۴). *مکتب نگارگری تبریز و «قزوین‌مشهد»*، چاپ‌دوم، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.

--------- (۱۳۸۴). «سلطان محمد مصور، شیر بیشه تصویر»، *فصلنامهٔ هنر*، ۶۳، ۱۰۷-۹۸.

آقاخانی بیژنی، محمود؛ طغیانی، اسحاق؛ محمدی فشارکی، محسن. (۱۳۹۷). «بررسی و تحلیل نمادشناسی نگاره‌های هفت‌خان رستم»، *فصلنامهٔ متن پژوهی ادبی*، ۲۲ (۷۷)، ۲۳۴-۲۱۱.

آموزگار، ژاله. (۱۳۸۰). *تاریخ اساطیری ایران*، چاپ چهارم، تهران: انتشارات سمت.

اسپنانی، محمدعلی؛ توفیقی، پیوند. (۱۴۰۰). «مطالعهٔ تطبیقی عناصر و ساختار الگویی طرح بید مجنون در حوزه‌های شمال غرب ایران و چهار محال و بختیاری (قرون ۲۰ و ۱۹ میلادی)»، *دوفصلنامهٔ علمی گلجام، انجمن علمی فرش ایران*، ۳۷، ۲۵۵-۲۳۵.

افضل‌طوسی، عفت السادات؛ مهاجری، مهدی. (۱۴۰۰). «خوانش بیش متنی از جایگاه حیونات در نگاره‌های نبرد رخش‌وشیر در قرن دهم هجری»، *دوفصلنامه علمی نگارینه هنر اسلامی*، ۸ (۲۱)، ۵۱-۳۶.

امیرراشد، سولماز؛ نصیری‌فر، نسرین؛ حسینی‌صدر، علیرضا. (۱۴۰۰). «مقایسه تطبیقی جانورنگاری در دیوارنگاره‌های کاخ چهل‌ستون اصفهان و قزوین»، *جلوه هنر*، ۵۹ (۱۳)، صص ۱۷-۷.

بابایی فلاح، هادی؛ بلخاری قه‌ی، حسن. (۱۳۹۸). «ریشه‌های ادبی، محتوایی و زیباشناختی رنگ آسمان روز و شب در نگاره‌های سلطان محمد نقاش»، *دوفصلنامه هنرهای صناعی اسلامی*، ۴ (۲)، ۲۸-۱۳.

بکرمن، هنینگ (۱۳۸۴)، *علم در ایران و شرق باستان*، ترجمه همایون صنعتی‌زاده. تهران: نشر قطره.

بلخاری‌قهی، حسن. (۱۳۹۹). *اورنگ؛ مجموعه‌مقالات دربارهٔ مبانی نظری هنر*، تهران: انتشارات سوره مهر.

---------- (۱۳۹۳). *مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی*، تهران: انتشارات سوره مهر.

بینینون، لورنس؛ ویلکینسون، ج. و. س؛ گری، بازل. (۱۳۹۶). *تاریخ تحلیلی هنر نگارگری ایرانی*، مترجم: محمد ایران‌منش، تهران: انتشارات امیرکبیر.

پار یاد، اختر. (۱۳۹۴). «نقد و بررسی تطبیقی کارکرد نمادین شیر و گاو»، *نشریهٔ زبان و ادب فارسی*، ۲۳۲، ۴۷-۳۱.

پاکباز، رویین (۱۳۸۶). *دائرةالمعارف تاریخ هنر*، چاپ ششم، تهران: نشر فرهنگ معاصر.

--------- (۱۴۰۰). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران: انتشارات زرین و سیمین.

پانوفسکی، اروین. (۱۳۹۶). *معنا در هنرهای تجسمی*، مترجم: ندا اخوان‌اقدم، چاپ اول، تهران: نشر چشمه.

تاجیک‌محمدیه، حسن. (۱۳۹۸). «تحلیل تمثیل‌های نمادین اسب در شاهنامهٔ فردوسی»، *فصلنامهٔ تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی*، ۳۹، ۲۷-۸.

تقوی‌نژاد، بهاره. (۱۳۸۷). «تجلی نقوش گرفت‌و گیر در فرش دوره صفوی»، *نشریه گلجام*، ۹، ۶۲-۴۹.

خالقی‌مطلق، جلال. (۱۳۸۱). *سخن‌های دیرینه: سی گفتار درباره فردوسی و شاهنامه*، به‌کوشش علی دهباشی، تهران: دکتر محمود افشار.

خزایی، محمد. (۱۳۸۱). «نقش شیر در هنر اسلامی»، *مجله هنرهای تجسمی*، ۱۷، ۵۷-۵۴.

خسروی فرد، سام. (۱۳۸۹). *شیر ایرانی*، چاپ اول، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

دبیر سیاقی، سیدمحمد. (۱۳۸۹). *برگردان روایت گونه شاهنامه فردوسی به نثر*، چاپ دهم، تهران: نشر قطره.

زارعی فارسان، احسان؛ قاسمی‌اشکفتکی، مریم. (۱۳۹۸). «ترکیب بندی در نگارگری ایرانی با تأکید بر مضمون و اصول سنت‌های تصویری»، *جلوه هنر*، دوره جدید، ۱۱ (۲)، شمارهٔ پیاپی ۲۳، ۴۲-۲۱.

ستاری، جلال. (۱۴۰۰). *اسطوره و رمز: مجموعه‌مقالات*، تهران، انتشارات سروش.

سجادی راد، سیده صدیقه؛ سجادی راد، سید کریم. (۱۳۹۲). «بررسی اهمیت اسب در اساطیر ایران و سایر ملل و بازتاب آن در شاهنامهٔ فردوسی»، *پژوهشنامه ادب حماسی*، ۹ (۱۶)، ۱۲۸-۹۹.

سعیدی، مریم. (۱۳۹۴). «تخیل شیر در رزم فردوسی و بزم نظامی»، *پژوهشنامه ادب حماسی*، ۱۱ (۲۰)، ۹۰-۷۳.

شامیان ساروکلائی، اکبر. (۱۳۸۹). «شیر در منظومه‌های حماسی ایران»، *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی*، ۷ (۲۹ و ۳۰)، ۱۱۰-۹۱.

شاهنامهٔ فردوسی: متن انتقادی. (۱۹۶۲). تحت نظری. ا. برتلس، تصحیح: آ. برتلس، ل. گوزلیان، م. عثمانوف، او. اسمیرنوا، ع. طاهر جانوف، جلد دوم، مسکو: آکادمی علوم اتحاد شوروی سلسله آثار ادبی ملل خاور متون سری بزرگ: ۲ و انستیتو ملل آسیا.

شمس منشی؛ محمد بن هندوشاه. (۱۳۴۱). *صحاح الفرس*، تهران: چاپ عبدالعلی طاعتی.

شوالیه، ژان؛ گر بران، آلن. (۱۳۷۷). *فرهنگ نمادها*، ترجمه سودابه فضائلی، تهران: جیحون.

شهرزوری، محمد بن محمود. (۱۳۸۴). *نزهة الارواح و روضة الافراح (تاریخ الحکماء)*، مترجم: مقصودعلی تبریزی؛ با دیباچه‌ای دربارهٔ تاریخ‌نگاری فلسفه به‌کوشش محمدتقی دانش‌پژوه، محمد سرور مولایی، ناشر: انتشارات علمی و فرهنگی.

صادقیان، حمید؛ مدنی، لیلا. (۱۳۸۸). «بررسی درخت بید مجنون در قالی قش خشتی استان چهار محال و بختیاری»، *فصلنامهٔ علمی پژوهشی انجمن علمی فرش ایران*، ۱۲، ۸۶-۶۹.

صلیبا، جمیل. (۱۳۹۳). *فرهنگ فلسفی*، مترجم: منوچهر صانعی دره بیدی، جلد اول، تهران: حکمت.

ضابطی جهرمی، احمد. (۱۳۸۹). *پژوهش‌هایی در شناخت هنر ایران*، تهران: نشر نی.

طاهری، صدرالدین. (۱۳۹۶). *نشانه‌شناسی کهن الگوها در هنر ایران باستان و سرزمین‌های همجوار*، تهران: نشر شورآفرین.

طاهری‌قمی، سید محمد. (۱۳۹۶). «بررسی تطبیقی تمهیدات نمایشی در دو نگاره از میر مصور و سلطان محمد با موضوع نبرد رخش‌وشیر»، *نشریه هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی*، ۷۲، ۶۲-۵۳.

عصمتی، حسین. (۱۴۰۰). *صُوَر خیال در نسخه‌های مصور شاهنامه بایسنقری و طهماسبی*، تهران: سوره مهر.

علی‌پور، رضا؛ شیخ‌زاده، مرجان. (۱۳۹۵). «نمادشناسی نگاره رستم خفته و نبرد رخش‌وشیر از منظر خرد و اسطوره»، *دوفصلنامهٔ پیکره*، ۵ (۱۰)، ۱۵-۵.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۸)، *شاهنامه*، دفتر ۱۳ و ۵، تهران: چاپ جلال خالقی مطلق.

فغفوری، رباب؛ بلخاری‌قهی، حسن. (۱۳۹۴). «نمود معماری صفوی در نگارگری مکتب دوم تبریز»، *همایش بین المللی نوآوری و تحقیق در هنر و*

علوم انسان، ۱۴-۱.
قادری‌آزاد، هدی. (۱۳۹۸). *جلوه‌های بصری نور در نگارگری ایرانی*، تهران: نشر آریا دانش.
کری‌ولش، استوارت. (۱۳۸۴). *نقاشی ایرانی نسخه نگاره‌های عهد صفوی*، تهران: فرهنگستان هنر.
کمالی‌دولت‌آبادی، رسول. (۱۳۹۶). *بازخوانی عرفانی مبانی هنرهای تجسمی*، چاپ اول، تهران: انتشارات سوره مهر.
کن‌بای، شیلا. (۱۳۷۸). *نقاشی ایرانی*، ترجمه مهدی حسینی، چاپ اول، تهران: انتشارات دانشگاه هنر.
گری، بازل. (۱۴۰۰). *نقاشی ایرانی*، مترجم: عربعلی شروه، تهران: نشر دنیای نو.
مظفری، علیرضا. (۱۳۹۹). «پیوند اسب و قهرمان در روایت‌های اساطیری و حماسی ایران»، *دو فصلنامهٔ کهن نامه ادب پارسی*، ۱۱ (۲)، ۳۱۵-۲۹۵.
معین، محمد. (۱۳۸۲). *فرهنگ فارسی* (چهارجلدی)، تهران: انتشارات بهزاد.
موسوی گیلانی، رضی. (۱۳۹۰). *درآمدی بر روش‌شناسی هنر اسلامی*، چاپ دوم، قم: نشر ادیان.
نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۲). *درآمدی بر اسطوره‌شناسی: نظریه‌ها و کاربردها*، تهران، نشر سخن.
ندرلو، مصطفی. (۱۳۸۶). «مقدمه‌ای بر هنر تشعیر در نقاشی ایرانی»، *فصلنامه هنرهای تجسمی*، ۲۶، ۳۷-۳۴.
نجارپور جباری، صمد؛ خواجه عطاری، علیرضا. (۱۳۹۴). «جانبخشی به‌طبیعت در آثار سلطان محمد»، *فصلنامهٔ نگارینه هنر اسلامی*، ۷۸، ۹۴-۸۴.
نصری، امیر. (۱۳۹۱). «خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی»، *فصلنامه کیمیای هنر*، ۱ (۶)، ۲۰-۷.
وزیری، شهره؛ تندی، احمد. (۱۳۹۷). «بازخوانی اعتقادات شیعی در پارچه آرامگاه شیخ صفی‌الدین اردبیلی اثر غیاث‌الدین علی یزدی با رویکرد شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی»، *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، ۳ (۲)، ۱۳۵-۱۵۰.
هاشمی‌مجره، سیده زهرا؛ طهوری، نیّر. (۱۴۰۰). «مطالعه تطبیقی مکتب تبریز اول و دوم، با تمرکز بر دو شاهنامه دموت و طهماسبی». *ششمین کنفرانس بین المللی زبان، ادبیات، تاریخ و تمدن*، ۱۹-۱.
هال، جیمز. (۱۳۸۰). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.
Baert, Sébastien (2018), *Fragments (Studies in Iconology)*, Publisher: Peeters (October 23, 2018).

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/)

خوانش معماری و تزیینات مقبره سلطان شهاب‌الدین و تطبیق آن با پاره‌ای از اصول حکمت متعالیه

هانیه غیثی[۱]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۲/۰۷/۲۵ □ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۹/۱۷ □ صفحهٔ ۱۰۲-۸۹
Doi: 10.22034/RPH.2023.2011259.1047

چکیده

مقبره سلطان شهاب‌الدین و یا شیخ شهاب‌الدین، واقع در حاجی دلای لاریجان مازندران، ازجمله آثار هنری فاخری است که مقارن عصر صفویه به وجود آمده است. مسئله این است که با توجه به ارتباط وثیق و عمیقی که بین حکمت الهی عموماً و حکمت متعالیه خصوصاً با هنر و معماری اسلامی و ایرانی برقرار است؛ می‌توان میان آثار هنری و اصول حکمی به تطبیق پرداخت و تجلی حکمت به‌ویژه حکمت متعالیه را در آثار هنری و معماری تبیین نمود. حکمت متعالیه که توسط صدر حکمای الهی، حکیم صدرالمتألهین شیرازی پی‌ریزی و پایه‌گذاری شده است؛ مبتنی بر چند اصل اساسی و تأسیسی است. ازجمله اصالت وجود و تشکیک در وجود و وحدت وجود و حرکت جوهری. روش مقاله پیش رو توصیفی- تطبیقی است و در پی دستیابی به این هدف است که میان برخی از ویژگی‌های هنری مقبره سلطان شهاب‌الدین حاجی دلای مازندران با پاره‌ای از اصول حکمت متعالیه به تطبیق بپردازد. معمار، کاشیکار و خطاط بنای بقعه سلطان شهاب‌الدین، با زبانی نمادین و رمزآلود، سعی بر القاء حقیقت وجود با استفاده از چیدمان نور؛ اصالت وجود با ایجاد تداوم فضایی در بنا؛ تشکیک وجود با سلسله‌مراتب فضاها و نقوش گیاهی کاشی‌ها و حتی نقش آیه و حدیث و سخنان عرفانی بر روی کاشی‌های شش‌پر ؛ وحدت وجود با گنبد مخروطی شکل نوک‌تیز و حرکت جوهری با نقوش گیاهی داشته است. نتایج این پژوهش که مطالب آن به روش میدانی و کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده است نشان می‌دهد که معماری و تزیینات این بنا هم‌راستا با اصول حکمت متعالیه صدرایی، به‌ویژه اصالت وجود و تشکیک در وجود و حرکت جوهری‌اند.

کلیدواژه‌ها: حکمت متعالیه، مقبره سلطان شهاب‌الدین، اصالت وجود، تشکیک در وجود، حرکت جوهری، قوه خیال، معماری اسلامی

۱. کارشناسی ارشد ارتباط تصویری، مدرس مدعو گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
Email: bavar98@yahoo.com

استناد: غیثی، هانیه. (۱۴۰۲). خوانش معماری و تزیینات مقبره سلطان شهاب‌الدین و تطبیق آن با پاره‌ای از اصول حکمت متعالیه. *رهپویه حکمت هنر*. ۲ (۲): ۱۰۲-۸۹.
https://rph.soore.ac.ir/article_709234.html

مقدمه

این مطالعه به دنبال، تطبیق میان وجوه معماری ایرانی اسلامی در مقبره سلطان شهاب‌الدین، با برخی از اصول حکمت متعالیه است. بنابراین سؤال مطروح در این پژوهش این است که چگونه می‌توان با بررسی اصول حکمت متعالیه و مفاهیم معماری و تزیینات نقوش کاشیکاری این بنا ؛ چه به صورت خوشنویسی و چه به صورت تصویری؛ ارتباطی میان آن اصول و این مفاهیم به دست آورد. لذا در راستای دستیابی به پاسخ این پرسش، هدف پژوهش حاضر شناخت اصول حکمت متعالیه صدرایی و همچنین ارتباط هر یک از آن‌ها با وجوه هنری و معماری مقبره سلطان شهاب‌الدین است. ضرورت این تحقیق شناخت نوع نگاه معماران و هنرمندان کاشیکار این بنا و سرانجام تبیین سهل و ممتنع بودن فضای این بناست. بنای این مقبره از بیرون بنای ساده‌ای به نظر می‌رسد اما از درون پر از پیچیدگی‌های معنایی است. مهم‌ترین ضرورت انجام این تحقیق، توجه به حفظ سرمایه‌های ملی است. این بنا در حال حاضر به شکل تأسف‌برانگیزی، خالی از تزیینات و کاشی‌کاری‌های هنری شده است. بخشی از کاشی‌های آن، پس از بازپس‌گیری از غارتگران، به موزه هنر آمل منتقل شده و بسیاری دیگر نیز در طول زمان توسط سودجویان غارت گردیده است.

روش تحقیق

هدف تحقیق حاضر، واکاوی آموزه‌های حکمی و معنوی، در معماری و تزیینات بنای مقبره سلطان شهاب‌الدین و بررسی چگونگی تجلی این آموزه‌ها از طریق معنا و نماد است. به همین منظور، در مرحله اولیه و تبیین موضوع، از روش تحلیل محتوا و در مرحله استدلال نیز، از روش تحقیق پیمایشی (زمینه‌یابی) که شامل مراحل توصیف، تبیین و کشف روابط متغیرهاست استفاده شده و سپس این دو بر هم انطباق داده شده‌اند. بر این مبنا، با در نظر گرفتن نمودهای عینی معماری ایرانی اسلامی، مهم‌ترین شاخصه‌های حکمت متعالیه صدرایی، در بنای سلطان شهاب‌الدین، با روش توصیفی تطبیقی، ارزیابی و بررسی شده‌اند. گردآوری داده‌ها نیز از طریق مطالعات اسنادی و کتابخانه‌ای انجام یافته است. حضور نگارنده در مکان مورد نظر و بررسی دقیق قالب و نوع معماری خاص آن، به‌ویژه با توجه به ویژگی‌های تزیینات داخلی بنا، دریافت همسویی میان آن اصول حکمی با این وجوه معماری را بیش‌ازپیش تأیید نموده است. در تعیین جامعه آماری این پژوهش سعی بر آن بوده که کلیه کاشی‌ها چه موجود در مکان و چه موجود در موزه آمل، هم حضوراً و هم از طریق تصاویر موجود در کتاب‌های مربوطه، مد نظر گرفته شود.

پیشینه تحقیق

در رابطه با بنای سلطان شهاب‌الدین تاکنون تحقیقی انجام نشده است. اما دو دسته پژوهش در رابطه با کلیت موضوع مورد نظر، قابل ذکر است. نخست پژوهش‌هایی که به حکمت متعالیه و تبیین اصول آن پرداخته‌اند که فراوان‌اند. ازجمله آثار آیةالله حسن‌زاده آملی و آیةالله جوادی آملی که به شرح مفصل اسفار ملاصدرا پرداخته‌اند و دوم پژوهش‌هایی که به معماری و دیگر هنرهای دوره صفویه و ارتباط آن با حکمت متعالیه پرداخته‌اند. مقاله حکمت معماری اسلامی (۱۳۹۶) نوشته امین مکار خالص اهر و همکاران، منتشر شده در سومین کنفرانس پژوهش‌های شهری، مفصلاً به اشتراکات بین معماری و اجزای حکمت متعالیه پرداخته است. مقاله حکمت معماری اسلامی، جست‌وجو در ژرف‌ساخت‌های معنوی معماری اسلامی ایران (۱۳۸۳) نوشته محمدجواد مهدی نژاد، منتشر شده در نشریه هنرهای زیبا، در آغاز با رویکرد حکمی به معماری پرداخته و در پایان به تنها رویکردی که می‌توان با آن معماری را شناخت یعنی حکمت می‌رسد.

مقاله جُستاری در باب معماری مبتنی بر حکمت متعالیه (۱۳۹۸) نوشته محبوبه زمانی و همکاران، به ریشه‌های بنیادین حکمت در معماری پرداخته و الگوهای چهارگانه شناخت حکمت و معماری را جداسازی کرده است که به درک عمیق‌تر از حکمت در معماری کمک شایانی می‌نماید. مقاله بررسی تطبیقی ارزش‌های پایدار هویت حکمت و هنر اسلامی در خلق آثار تعالی‌بخش معماری (۱۳۹۵) نوشته حسنعلی پورمند، ارائه شده در مجله حکمت معاصر، به تجلی عینی اسلام و حکمت در هنر و معماری پرداخته است. پژوهش تزیین‌های معماری در بارگاه و بقاع متبرکه امامزادگان مبتنی بر نقوش اسلامی (۱۳۹۵) حسین زُمرشیدی، در مورد جایگاه امامزادگان و تزیین قدسی مقابر آنان سخن گفته و گاهی نیز از حکمت صحبت به میان آورده است. مقاله بررسی معماری اسلامی در مسجد از دیدگاه نمادین (نمونه موردی: مسجد امام اصفهان) (۱۴۰۱) نوشته پریسا هاشم‌پور، منتشره در مجله *معماری‌شناسی*، با تحلیل بنای مسجد امام اصفهان با دو رویکرد استقرایی و استنباطی، به نتایجی در زمینه نشانه و معنای عرفانی و حکمی دست می‌یابد. پژوهشی با عنوان چهل گام تا تدوین «مکتب معماری اسلامی» در جست‌وجوی الگویی برای بهره‌مندی جامع از آموزه‌های «حکمت اسلامی» در «معماری» (۱۴۰۰) توسط سلمان نقره‌کار انجام یافته که در مجله پژوهش‌های معماری اسلامی درج شده است. در این پژوهش آمده است: «اصول معماری منتج از عقل و وحی، را می‌توان عقلانی و اسلامی و آثار معماری مبتنی بر آن را نیز «معماری اسلامی» دانست. «مقاله تجلی حکمت صدرایی» (۱۳۹۳) نوشته عوض‌پور و همکاران، چاپ شده در مجله خردنامه صدرا

DOI: 10.22034/RPH.2023.2011259.1047

نیز در پی القاء این معناست که برای فهم عمیق معماری دوره ملاصدرا باید نظریات فلسفی عرفانی او را مد نظر داشت و به‌ویژه نقش خیال را در کنش هنری مد نظر گرفت.

حکمت و هنر در معماری اسلامی

اگر هنر اسلامی به خلوت درونی سّنت اسلامی راه می‌برد ازآن‌رو است که این هنر پیامی است از همان خلوت درونی برای آنان که می‌توانند پیام رهایی‌بخش آن را بشنوند، و نیز برای اینکه فضایی آرام و متعادل، برای جامعه در کلیت آن فراهم شود. فضایی که در آن انسان به هر سو روی آورد، یاد خداوند در ضمیر او بیدار شود (نصر، ۱۳۸۹: ۱۷). برای شناخت هر اثر معماری باید دانست که مفاهیم معنوی حاکم بر ذهن و ضمیر سازنده، بر ویژگی‌های کالبدی بنا تأثیر مستقیم دارد و همین‌طور هر فضای ساخته شده به صورت جامع، معرف تنوع شناخت و پیش‌فرض‌های طراح و سازنده آن است. بنابراین مبانی فرهنگی؛ خصوصیت معنوی سازنده و فضای ساخته دوران؛ همگی عناصر شکل‌یابی بناهای معماری هستند (مهدوی‌نژاد، ۱۳۸۳: ۶۱). معماری اسلامی به‌وسیله اندیشه پاک معماران مسلمان و با معنویت به وجود آمد. برای ارائه اثری هویت‌مند در معماری، از منظر حکمت و هنر اسلامی لازم است تا هنرمند در مرحله اول از نظر شیوه عملی، روشی مبتنی بر حکمت عملی اسلام (شریعت) را در پیش گیرد و از احکام پنج‌گانه آن (واجب و حرام، مستحب و مکروه، مباح) تبعیت نماید. تا هنرمند خود را به فضائل معنوی آراسته و از رذایل اخلاقی پیراسته نسازد، هنر پاک و تابناک از درون او جوشیدن نخواهد گرفت. چراکه از کوزه برون همان تراود که در اوست. در مرحله بعد هنرمند و معمار باید استعداد و تجربه لازم را در موضوع هنر مورد نظر داشته باشد تا اجتهاد هنری او فرایندی از ایده‌های متعالی (حقایق وجودی) به مسیر اجتهاد هنری (عدالت وجودی) باشد، یعنی قرار دادن هر چیز در جای مناسب خود که نهایتاً خلق اثر هنری در معماری را محقق سازد (پورمند، ۱۳۹۵: ۱۲۵). حکیم ملاصدرا می‌گوید «حکمت نوعی دانش ناب عقلانی است که داننده خود را در روند دانش‌اندوزی به گونه‌ای دگرگون می‌کند که بدل به جهانی می‌گردد که سلسله‌مراتب کیهانی در آن انعکاس می‌یابد» (حسن‌زاده آملی، ۱۳۸۸: مقدمه). این مرتبه مقامی است که انسان را شایسته خلق معماری و هنرهای دیگر می‌نماید (مکارخالص اهر، ۱۳۹۶). معماری اسلامی با استفاده از معنویت توانسته است حکمت را با زبان رمز و اشاره نشان دهد (مهدوی‌نژاد، ۱۳۸۳: ۵۷) و خلاصه اینکه می‌توان گفت: در معماری چیزی از باطن؛ ظاهر شده است (ربیعی، ۱۳۸۸: ۴).

بر این اساس، به نظر می‌رسد که معماری بنای مقبره شاه سلطان شهاب‌الدین نیز چون دیگر بناهای شکل‌گرفته در حوزه فرهنگ ایرانی و اسلامی، از خصوصیات یک معماری حکمی و معناگرا برخوردار است.

حکمت متعالیه

حکمت در لغتنامه دهخدا به معنای «دانایی، عرفان و معرفت» آمده است (دهخدا، ۱۳۴۶). حکمت از صفات خداوند است لذا در جهان اسلام میان حکمت و دین پیوندی ناگسستنی برقرار است تا جایی که مسلمین در مرتبه اول قرآن و سپس حدیث را منبع حکمت می‌خوانند (صحاف، ۱۳۹۰: ۳۱). آیت‌الله حسن‌زاده آملی در شرح اسفار خود، واژه حکمت را معادل فلسفه دانسته است (حسن‌زاده آملی، ۱۳۸۸: ۱۱۸) و اما حکمت متعالیه یکی از سه جریان بزرگ فلسفه اسلامی است. فلسفه اسلامی با فلسفه مشایی آغازید و در میانه راه، حکمت اشراق را عرضه کرد و در ادامه، در قالب حکمتی فخیم و عمیق که به حکمت متعالیه شهره شد، رخ نمود (یزدان پناه، ۱۳۹۹: ۹۹). حکمت متعالیه کمال را در جمع میان برهان و عرفان و قرآن می‌داند که در عین لزوم باهم، استقلال دارند (جوادی آملی، ۱۳۸۲ الف: ۱۸۵). در این حکمت، راه وصول به مقام مؤمن حقیقی مطیع را همانا حرکت جوهری روح در مسافت‌های اسفار چهارگانه می‌دانند (جوادی آملی، ۱۳۸۷: ۱۸۱). ملاصدرا حکمت متعالیه را با طرح ۳ اصل بنیادین تأسیس کرده است: اصالت وجود، تشکیک وجود و حرکت جوهری.

فصل مُمَیِّز حکمت متعالیه از نظام‌های فلسفی مشائی و اشراقی، مطرح کردن مسئله اصالت وجود و اعتباریّت ماهیت و تکیه خاص بر آن در حل بسیاری از مشکلات فلسفه است (عبودیت، ۱۳۹۰: ج۱، ۵۷). پس از اصالت وجود، سه مسئله تشکیک در وجود و وجود رابط معلول و حرکت جوهری که هر سه بر اصالت وجود مبتنی‌اند، بیشترین نقش را در حکمت متعالیه دارند و به منزله مبانی فرعی آن‌اند (عبودیت، ۱۳۹۰: ج۱، ۶۱).

در ادامه و هنگام تطبیق میان اصول حکمت متعالیه با بنا و تزیینات مقبره سلطان شهاب‌الدین، به توضیح اجمالی اصالت وجود و دیگر مبانی حکمت متعالیه خواهیم پرداخت.

دیدگاه ملاصدرا، در معماری ابنیه دوره صفویه و بلکه معماری اسلامی در مفهوم عام آن، در طراحی داخلی جزءجزء بنا قابل مشاهده است چنانکه از نمادهایی چون گنبد و کاشیکاری به‌وضوح می‌توان ردپای این منظر را مشاهده کرد (عوض‌پور، ۱۳۹۳: ۱۰۴).

سلطان شهاب‌الدین و مرقد او

مرقد سلطان شهاب‌الدین بن سلطان احمد در دهکده دیلا

(دِلا یا حاجی دِلا) از توابع دِلاَرستاق لاریجان آمل واقع شده است. اهالی این روستا معتقدند که مدفون در این بقعه سلطان شهاب‌الدین معروف به شیخ شهاب‌الدین است و اغلب انتساب «سهروردی» را نیز به نام او می‌افزایند و برای این انتساب دلیلی دارند و می‌گویند: «چون مدفن این مرد در مرتع سر دور است و این مرتع در نوشته‌های دیوانی «سهرود» ضبط شده است ازاین‌رو سلطان شهاب‌الدین که در این اراضی به خاک سپرده شده است به سهروردی معروف شده است که البته پای این استدلال سخت چوبین است (ستوده، ۱۳۷۴: ۴۷۵). اهالی محل سلطان حاجی را از صوفیان بزرگ و عارفان سترگ می‌دانند و بدو کراماتی اسناد و نسبت می‌دهند. ازجمله اینکه «روزی محمدشاه هندی، در زمان حیات سلطان شهاب‌الدین، به عزم شکار، به حاجی دیلا آمده و به ملاقات حاجی رفته و سه کرامت زیر را از او خواسته است تا اعتقاد خود را نسبت به او صافی کند. نخست آنکه کومه محل اقامت سلطان شهاب‌الدین وسعت پیدا کند و شاه و صد تن از نوکرانش را جای دهد. چنین امری جامه عمل پوشیده و شاه و نوکرانش در آنجا نشسته‌اند. دوم آنکه چهار فصل را در آن محل به او نشان بدهد و سلطان شهاب‌الدین نیز پنجره کومه خود را گشوده و چهار فصل را یکی پس از دیگری به او نمایانده است. سوم اینکه شاه و همراهانش را از شیر بز کوهی، آش شیر (شیر برنج) دهد. هم‌زمان ماده بز کوهی لنگی پیدا شد و سلطان شهاب‌الدین شیر کافی برای شاه و همراهانش از آن دوشید و خود آش شیر پخت و سفره گسترد و ایشان را غذا داد و ظروف غذای ایشان را نیز خود شست. پس از دیدن این کرامات، محمدشاه به او وعده کرد که پس از مرگش مقبره‌ای برای او بسازد. سلطان شهاب‌الدین مشتی خاک بدو داد و گفت: «هر وقت این خاک تبدیل به خون گردید، بدان که من در آن وقت مرده‌ام. محمدشاه هنوز به هند نرسیده بود که خاک بدل به خون شد! لذا دستور داد تا مقبره او را به بهترین وجهی ساختند» (ستوده، ۱۳۷۴: ۴۷۶). بر پنجمین درگاه بنا نیز این بیت نقش شده است: «در را زهوای خود ببستیم به گِل / زان درگه ما سجده گه شاهان است». این داستانِ افسانه‌سان، قرن‌هاست که نسل به نسل بین محلی‌ها بازگو می‌شود .گرچه این روایت، ظاهراً افسانه است اما چه‌بسا مانند بسیاری از داستان‌ها و افسانه‌های دیگر، خالی از اندک حقیقتی نیز نباشد. بهر روی، می‌توان گفت که سلطان شهاب‌الدین از صوفیان صافی سیرت و از عارفان صاحب کرامت و مورد اعتماد و اعتقاد اهالی محل بوده است.

مقبره سلطان شهاب‌الدین، بنایی است از سنگ و گچ (تصویر ۱) که نمای خارجی آن دارای هشت ترک و به شکل یک مخروط کلاه درویشی است. توضیح اینکه در گذشته کلاه دراویش به صورت ترک‌دار بوده است. چنان‌که گفته‌اند: بر کلاه فقر می‌باید سه ترک/ترک دنیا، ترک عقبی، ترک ترک. این کلاه گاهی ۸ ترک و گاهی ۱۲ ترک داشته است. ظاهراً کلاه ۸ ترکی و به تَبَع آن بنای هشت ترکی، اشاره‌ای به جَنّات ثمانیه و هشت بهشت بوده است. صائب تبریزی در قصیده‌ای که در مدح شاه سلیمان و تاریخ بنای عمارت هشت‌بهشت سروده گفته است: تا شد این قصر مُثَمَّن جلوه‌گر، از انفعال/ هشت جنت در پس دیوار محشر شد نهان (صائب، ۱۳۷۰: ج۶ص۳۶۰۱). طرح داخل بنا نیز هشت‌ضلعی است و در هر ضلع صُفّه مانندی وجود دارد. درازای هر ضلع از داخل ۲۱۰ سانتی‌متر و دهانه صُفّه ۱۰۰ سانتی‌متر و عمق صُفّه ۵۰ سانتی‌متر و پهنای انحنای طرفین صُفّه نیز ۴۵ سانتی‌متر است. اضلاع و صفه‌ها را به بلندای ۸۰ سانتی‌متر کاشی‌کاری ظریف کرده‌اند. تمام کاشی‌کاری‌ها ستاره ایست و در فرورفتگی آن نیز شش لوزی کار کرده‌اند و پر از جملات قرآنی و احادیث و کلمات مشایخ است. طرفین صُفّه‌ها و بالای کاشی‌ها نیز حاشیه‌ای از کاشی دارد که طرح آن حاشیه‌بندی است.

در چهار درگاه بنا، به ترتیب زیر سال‌های کاشیکاری آنها

تصویر ۱. بنای ساده گچ‌کاری شده در طول زمان؛ از چپ به راست: الف. سال ۱۳۵۵، عکاس: منوچهر ستوده (ستوده، ۱۳۷۴: پیوست)، ب. سال ۱۳۹۳، عکاس: نامشخص، ج. عکاس: نگارنده (در حاجی دلا، ۱۴۰۲).

DOI: 10.22034/RPH.2023.2011259.1047

درج شده است: «سال ۹۰۱ در درگاه دوم و درگاه پنجم و سال ۹۰۲ در درگاه چهارم و سال ۹۰۳ در درگاه اول». از این تواریخ می‌توان دریافت که دوران کاشیکاری مرقد سلطان شهاب‌الدین در حدود سه سال طول کشیده است. بنابراین می‌توان احتمال داد که کاشی‌ها در محل تهیه نشده و از خارج بدانجا حمل شده است.

دیگر اینکه نام‌های چندین تن در میان نوشته‌های کاشی‌های اِزاره بدین ترتیب آمده است: «آقا رضی بن حیدر کرار» در سمت راست در ورودی، «العبد حبیب الله، یادگار علی حداد بن بایزید» در درگاه دوم، «یادگار سلطان کمانگر، یادگار کمال سرخاب حمدالله بن یدالله/ جعفر» در زاویه میان درگاه دوم و سوم، «یادگار محمد لواف» در درگاه چهارم، «العبد خاکی صوفی» در درگاه ششم، «یادگار سهراب سرخاب آهی» در درگاه هفتم. اما معلوم نیست اینان کاشیکار یا کاشی‌سازند و یا کاتب کاشی‌ها، زیرا سِمَت هیچ‌یک در این نوشته‌ها مشخص نیست. دَرِ ورودی بقعه دولنگه‌ای است. بلندی هر لنگه ۱۶۵ سانتی‌متر و پهنای آن ۴۰ سانتی‌متر است. چنانکه از کتیبه در ورودی پیداست این در وقف بر مزار «سلطان العارفین سلطان حاجی» شده است.

البته دری که اکنون در بقعه قرار دارد به نظر می‌رسد متعلق به بقعه نباشد، زیرا در طرف راست آن، بازویی از گچ در حدود بیست سانتی‌متر در کنار چهارچوب در افزوده‌اند تا متناسب با پهنای چهارچوب شود. گذشته از این، طاق درگاه هلالی است و قسمت بالای چهارچوب در افقی است و هیچ‌گونه نشانی ندارد که روزی کتیبه‌ای بالای آن بوده که هلال طاق را پر کند. ازاین‌رو مجبور شده‌اند، پاره تخته قطوری را در هلال بالای در بکوبند و این فاصله را پر کنند.

در سال ۱۳۸۷ طی عملیات پلیس اینترپل و یگان حفاظت سازمان میراث فرهنگی، کاشی‌های مقبره سلطان شهاب‌الدین در حالی کشف شد که سودجویان در یکی از حراجی‌های لندن در حال فروش این آثار تاریخی بودند! (کاشی‌های بقعه سلطان شهاب‌الدین آمل عاقبت‌به‌خیر شدند، ۱۳۸۸). خوشبختانه این کاشی‌ها به کشور بازگردانده شد اما جای تأسف است که با در دست داشتن عکس‌های سال ۱۳۸۷از بنای مقبره و مقایسه با عکس‌های امروز، (تصویر۱و ۲) درمی‌یابیم که این بنا هنوز از گزند سودجویان در امان نمانده است.

بنای مقبره از دور بسیار ساده می‌نماید، اما با وارد شدن به داخل بنا و دیدن چهار درگاه و کاشیکاری‌ها (تصویر۲) هر صاحب‌ذوقی بر سر ذوق آمده و به سهل و ممتنع بودن این مکان پی خواهد برد. خواندن نوشته‌های کاشی‌ها بسیار دشوار است؛ اما قبل از بررسی نمودها و نمادهای حکمت متعالیه در این بنا، اول باید نقوش و نوشته‌های کاشی‌ها خوانده و دسته‌بندی شود. «جدول ۱» تحلیل صوری نشانه‌ها در این بناست.

تطبیق پاره‌ای از مبانی حکمت متعالیه با بنا و تزیینات مقبره سلطان شهاب‌الدین

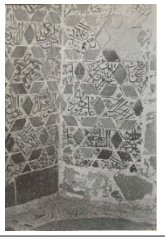
مطابق اسلوب حکمت متعالیه، معماری به عنوان فراهم آورنده مکانی برای حضور «انسان»، باید این هدف را سرلوحه قرار دهد که انسان را در تقویت مرتبه وجودی خود پیش برد و توجه او را به سمت وجود مطلق و ملکوتی معطوف نماید (خسروی و همکاران، ۱۳۹۲: ۲۰). اکنون به توضیح اجمالی برخی از مبانی حکمت صدرایی و تطبیق آن با بنای مقبره سلطان شهاب‌الدین می‌پردازیم:

حقیقت وجود و نور و رنگ

"وجود" اساسی‌ترین کلیدواژه در حکمت متعالیه صدرایی است. چنان‌که ملاصدرا در کتاب اسفار کل عالَم را وجود و کل وجود را نور می‌داند (ملاصدرا، ۱۹۸۱: ۴۴). زیرا نور ظاهِرٌ بالِذّات و

تصویر۲. کاشیکاری داخلی اِزاره در طول زمان؛ از چپ به راست: الف. سال ۱۳۵۵، عکاس: منوچهر ستوده (ستوده، ۱۳۷۴: پیوست)، ب. سال ۱۳۹۳، عکاس: نامشخص، ج. سال ۱۴۰۲، عکاس: نگارنده (در موزهٔ تاریخی آمل)

جدول ۱. تحلیل توصیفی نقوش بنای سلطان شهاب‌الدین (منبع: نگارنده)

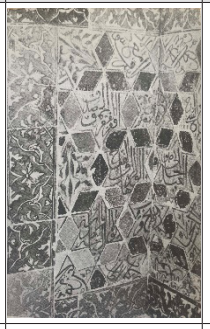
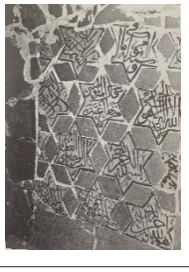
درگاه	نوشته به خط ثلث در هر کاشی شش پر	نقوش و رنگ	تصاویر	توصیفی
زاویه میان در ورودی و درگاه شماره یک	" الحُکم لله تعالی و تقدّس - بسم الله الرحمن الرحیم- الاحسان یقطع اللسان-الخالق المتکبر - العلم عندالله - من طلب شیناً و جدّ وجد - التصوف کلّه ادب - بالله العلی العظیم - الراحه فی القناعه - یا اکرم الاکرمین خیر	-	-	۳ بار واژه الله عنایات خداوند صفات خداوند
درگاه شماره یک	" والسلام علی من اتبع الهدی - منم غلام غلامان خواجه قنبر - بسم الله الرحمن الرحیم - لاشفیع انجح (من) التوبه - الشباب شعبه من الجنون - الکریم اذا وعد وفی - السعید من وُعظ بغیره - التعظیم لامرالله - لولا السیاسه - لبطلَ الریاسه - یا الله المحمود فی کل فعاله - هو الملک العزیز فی کل حکم- یا فی کل حکم هو الملک العزیز - بسم الله الرحمن الرحیم - فی سنه ثلاث و تسعمایه - نصر من الله و فتح قریب بشر- چشم عنایت و نظر لطف وامله- بسم الله الرحمن الحیم -العبد یدبر والله یقدر - السلطان ظل الله - دانی بسزا صاد تصوف زکجاست/ از صبر و صفا حد بالیف (؟) صدق و صفاست/ در راه تصوف آنکه او راهنماست / شاهنشاه اولیا علی شیر خداست (این رباعی بر یک کاشی قرائت شده است) - نصر من الله و فتح قریب و بشر المومنین یا محمد یا علی "	سفید / لاجوردی / حنایی خوشنویسی و گیاهی		۷ بار الله ۳ بار بسم‌الله... فارسی و عربی جملات قرانی و عبارات صوفیانه و خانقاهی بعضی کاشی‌ها در موزه تاریخی آمل قرار دارد.
زاویه دوم دست راست از در ورودی	" لا اله الا الله - نصر من الله و فتح قریب- والشفقه علی خلق الله -عاقبت محمود باد- النوم اخ الموت- بالبرّ تستعبد الحر- العلم عندالله- من طلب و جدّ وجد - هوالملک العلی العظیم- السعید من وعظ بغیره - البخیل لا یدخل الجنه - الشباب شعبه من الجنون "	سفید لاجوردی حنایی		۵ بار الله احادیث
درگاه دوم	" الشرف بالفضل و الادب- الدولة و السعادة - هوالله الرحمن الرحیم- زمشرق تا بمغرب گرامامست / علی و آل اوما را تمامست سنه احدی و تسعمایه - یا الله یا محمد یا علی یا حسن یا حسین - البخیل لا یدخل الجنه- الله محمد علی حسن حسین - صلوا علی خیر الوری- یا سلطان کوچک نزوانی همتی خاطری- محمد رسول الله حقاً - اللهم صل علی محمد - الدنیا ساعة واجعلها طاعة - العلم عندالله - التصوف کله ادب صدق - الدنیا فقیر وها عمروها و لا وقطب (؟) - دینم بمحمد و علی هست درست- از شوره زمین خارجی هیچ نرُست - خواهی که زحوض کوثرت آب دهند - رو مذهب شاه گیر و آن دین درست - (چهار علی که عین آنها در وسط و چهار محمد در دل یاء شکسته علی و دو محمد خارج بر یک قالب کاشی) - یادگار علی حداد ابن بایزید - السلطان ظل الله فی الارضین - التصوف کله ادب - الحُکم لله تعالی- العبد حبیب الله - اسدالله الغالب علی ابن ابی طالب- السلطان ظل الله فی الارضیین - ربّ طامع کاذب- المکتسب حرص العلم (؟) - بسم الله الرحمن الرحیم/ هست کلید در گنج حکیم - ان هذا هو الحق الیقین - ربّ آمِل خایب- الذی تعالی و تقدس - الفقر تحفة الحق - یا کاشف کل کربة - اله است والله و رحمن خدای - الشرف بالفضل و الادب لا بالاصل والنسب یا علی - السلطان ظل الله "	سفید لاجوردی حنایی خوشنویسی نقش گیاهی تکثیر شده کنار تک نقش		۱۴ بار الله اسماء امامان خط فارسی خط عربی ۱۲ بار علی کاشی‌ها در موزه تاریخی آمل قرار دارد.
زاویه سوم دست راست از در ورودی	از حمدالله بن یدالله جعفر عاقبت بخیر باد آمین یا رب العالمین - و بالله العصمة و التوفیق- یادگار سلطان کمانگر - النوم اخ الموت - یادگار کمال سرخاب - الحکم لله تعالی و تقدس - الحکم لله تعالی و تقدس - السلامة اجمل من الناس (؟) یا مفتح الابواب - البخیل لا یدخل الجنه - العلم عندالله- یا الله یا رحمن یا رحیم ـ القدوس السلام المؤمن – بسم الله الرحمن الرحیم – التعظیم لامرالله السلام المؤمن القدوس – من طلب و جد وجد قیمة کل امرء ما یحسنه)	---	موجود نیست	۷ بار الله صفات خداوند عربی
درگاه سوم	-----	لاجوردی سفید		نقوش حاشیه گیاهی/ موجود در موزه آمل

DOI: 10.22034/RPH.2023.2011259.1047

ادامهٔ جدول ۱. تحلیل توصیفی نقوش بنای سلطان شهاب‌الدین (منبع: نگارنده)

درگاه	نوشته به خط ثلث در هر کاشی شش پر	نقوش و رنگ	تصاویر	توصیفی
برزاویه میان درگاه سوم و چهارم	«قال رسول الله – اللهم صل علی محمد و آل محمد – السلطان ظل الله – الله مفتح الابواب ـ– الشرف بالفضل والأدب – الشرف بالفضل والادب ـ لسان العاقل فی قلبه – یارب ذو الجلال والاکرام – الهیبة لله تعالی و تقدس ـ –هو الملک العلی– العظیم الوهاب – المهیمن العزیز الجبار – العبد یدبر و الله یقدر ـ –الحکم لله تعالی و تقدس – جناحُ الطالب الشفیع ـ ربنا ستار العیوب و» [یکی دو کلمه خوانده نشد]		موجود نیست	۶ بار الله تکرار واژه الشرف اسماء خداوند
درگاه چهارم	السلطان ظل ظل [ظلیل] – العبد یدبر و الله یقدر –ـ بسم الله الرحمن الرحیم –اکرم النسب خلق الحسن [خوانده نشد] علی بن ابی طالب – الفقر سواد الوجه فی الدارین – التصوف کله ادب– فی سنة اثنی وتسعمایه ـ لا کرمَ اعزّ من التقی– إن هذا هو الحق الیقین – اما من هلک عرف قدره – العبد یدبر والله یقدر– بسم الله الرحمن الرحیم – هو الغنی المغنی –و قلب الاحمق فی فمه ـ بالله العلی العظیم – الله مفتح الابواب – لا برّ مع الشح – العلیم الحافظ [خوانده نشد] السلطان ظل الله – باز جسم مس کند (؟) یارب بحق مصطفی /سلطان تخت اصطفاء /آن بدر در طاهرین شمس الضحی بدر الدجی – الراحة فی القناعه – العلی العظیم ـ –العبد یدبروالله یقدر– (علیکم بِحُسن الخط) فانه من مفاتیح الرزق [چهار علی دروسط و چهار محمد حسن و حسین تقی جعفر نقی] – بسم الله الرحمن الرحیم – یا مفتح الابواب – المشورت رکن من الصواب – المسار السر جامع العیوب (؟) (شاید: البخلُ جامع لمَساوِی العیوب) النوم اخ الموت [دوبار بریک قالب کاشی] – بسم الله الرحمن الرحیم السلطان ظل الله– لولا السیاسة لبطل الرئاسة – السخی لا یدخل النار ـ الرفعة والعزة والشوکة ـ یادگار محمد لواف – الفقر فخری.»			۱۰ بار الله ۴ بار بسم الله.. احادیث آیات قرآنی کلمات عرفانی عربی فارسی بعضی کاشی‌ها در موزه آمل موجود است.
زاویه میان درگاه چهارم و پنجم	"قلب الاحمق فی فمه– السخی لا یدخل النار– قال امیر المؤمنین – العبد یدبر والله یقدر– لاحیاء لحریص – اکرم الضیف ولو کان کافرا ـ لا اله الا الله – هو العلی العظیم– العلم تاج سلطنتی – هو الغفار القهار ـ السعید من وعظ لغیره – الواثق بالملک الغنی –المرء مخبوء تحت لسانه – احذر من نعامة النعم –الله هو الرحمن الرحیم – الشباب شعبة من الجنون ـ نصر من الله و فتح قریب ـ من عرف نفسه فقد عرف ربه – السخی لا یدخل النار– الخلف الصالح والعبد – خوانده نشد] – السلطان ظل الله ."	آبی لاجوردی سفید حنایی قهوه‌ای		۵بار الله حذف کلمات احادیث بعضی کاشی‌ها در موزه آمل موجود است.
درگاه پنجمین	"السلطان ظل الله – من طلب و جدّ وجد– العلم تاج للفتی– یا خالق کل شی– الله مفتح الابواب – الله مفتح الابواب– خواجه ابرار حیدر کرار_التصوف کله ادب – الفقر تحفة الحق – در را زهوای خود به بستیم به گِل / زان درگه ما سجده گه شاهانست – اطیعوا الله واطیعوالرسول ـ فی سنة احدی و تسعمایه الهجریة النبویة – قال النبی علیه السلام– قال امیر المؤمنین – لاثناء مع الکبر هر که را کبر پیشه شد همه خلق /در محافل جفای او گویند/ آنکه بر منهج تواضع رفت همه عالم ثنای او گویند –والله المرجع والمآب – وبالله العصمة والتوفیق – الحمد لله الذی جعل لنا ظهور (شاید: جعل الماء طَهوراً) – الله مفتح الابواب [دوبار] الکریم اذا وعد الوفا [کذا] بیت خمسه نظامی: آنکه تغیّر نپذیرد تونی/ وآنکه نمرده است و نمیرد تونی علیه الرحمة والثواب – الله مفتح الابواب ـ التصوف کله ادب صدق – الاحسان یقطع اللسان – لافتی الاعلی لاسیف الاذوالفقار – اللهم صل علی محمد – الحکم لله تعالی – التعظیم لأمر الله– الله العلی العظیم "	–	–	۱۲ بار الله حدیث از پیامبر و امام علی و معنی حدیث فارسی عربی
بر زاویه میان درگاه پنجم و ششم	"السلطان ظل الله ـ السعید من وعظ لغیره [دوبار]بسم الله الرحمن الرحیم –الاحسان یقطع اللسان ـ الدولة والسعادة ـ نصر من الله و فتح قریب ـ العبد یدبر والله یقدر– العلم عند الله ـ التصوف کل [کله] ادب– انّ هذا لهو الحق الیقین ـ الله مفتح الابواب والمرجع والمآب الفقر تحفة الحق ـ ثم (شاید: تمام المحنة) الجزع عند البلا ـ التصوف کله ادب – العلام المهین العزیز – الحب والبغض یتوارث– الاحسان یقطع اللسان "	سفید لاجوردی حنایی گیاهی خوشنویسی		۶ بار الله چرخش نوشته ها بعضی کاشی‌ها در موزه آمل موجود است.

ادامهٔ جدول ۱. تحلیل توصیفی نقوش بنای سلطان شهاب‌الدین (منبع: نگارنده)

درگاه	نوشته به خط ثلث در هر کاشی شش پر	نقوش و رنگ	تصاویر	توصیفی
درگاه ششمین	: " الله یقدر والعبد یدبر – حیدر علی بن ابی طالب – اغنی الغنی العقل - لاحیاء { خوانده نشد] مع الحرص– الکریم اذا وعد الوفا [کذا] – فان احسنتم– لا یعلم حسبتم (شاید: احسنتم لانفسکم) – لا اله الا هو الحی الا– یا مؤلفة القلوب– لاشرف مع سوء الادب –القلب المرة عمی (شاید: أعمی العَمی عَمَی القلب) –. الاحسان تقطع اللسان – الحُکمُ لله تعالی و تقدس – بسم الله الرحمن الرحیم – لوکتب الکتب صانعاً نجارا ـ اکرم الصنیف ولو کان کافرا ـ لا برّ مع الشحّ –افقر الفقر الحمق صدق ـ ان الله یحب التوابین – ان هذا لهو الحق الیقین – الله یقدر والعبد یدبر – لا اله الا الله محمد رسول الله – ذوالجلال والاکرام – قیمة کل امرء ما یحسنه –العبد الخاکی صوفی –الوهاب الرزاق الفتاح - العبد یدبر والله یقدر – نصر من الله وفتح قریب– اللغت مفتاح مفتاح الفتح (؟) – لسانک ما بعد { خوانده نشد] (شاید: لسان العاقل فی قلبه) – قلب الاحمق فی فمه – لوکتب الکتب صانعاً نجاراً (؟) لولا السیاسة لبطل الریاسة– محمد المصطفی.»	سفید لاجوردی حنایی گیاهی حاشیه خط		۸ بار الله حدیث صفات خداوند بعضی کاشی‌ها در موزه آمل موجود است
زاویه میان در گاه ششمین و هفتمین	"بسم الله الرحمن الرحیم – یا واسع المغفرة للذنوب– بالله التوفیق– الله الحکم العدل اللطیف الجنة (؟) – الله مفتح الابواب– الله یقدر والعبد یدبر– الرحمن الرحیم الحی القیوم – اکرم الصنیف ولو کان کافرا ـ ادبُ المرء حُسن الخُلق– سنة بایاتهم (؟) ـ و بالله التوفیق – اِنَّ الدینَ عند الله الاسلام – الناس بهم منهم (شاید: الناس بزمانهم اشبه منهم بآبائهم) القدرة لله تعالی و تقدس– الله مفتح الابواب"		---	۸ بار الله حدیث اخلاقی صفات خداوند
درگاه هفتم	---	کاشی شش ضلعی		---
برزاویه میان در گاه هفتم و هشتم	"والله اعلم و احکم – الله مفتح الابواب ـ العلی العظیم ـ من عَذُب لسانه (کَثُرَ اِخوانُهُ) انه لنرجو (؟) – الطامع فی وثاق الذل – یاخیر خلق الله ـ والله الذی لا اله (؟) صلوا علیه و آله ـ ظل السلطان ظل الله ـ الحافظ المعز الرافع المدرک السمیع – الحمد لله الذی ذمت عن الخرب (؟) التعظیم لأمر الله ـ حسن الرضا و حسین شهید کربلا – العلم تاج الفتی – فانه من مفاتیح الرزق – لا اله الا الله – یادگار سهراب سرخاب آهی ."	سفید لاجوردی ۲ حنایی		۸ بار الله حدیث بعضی کاشی‌ها در موزه آمل موجود است.
بدنه سمت چپ درگاه هشتم/ ورودی اصلی بنا	"لا اله الا هو الحی القیوم لا تأخذه– سنة ولا نوم له مافی –بسم الله الرحمن– قال امیر المؤمنین المومن اذا نظر اعتبر– البخیل لا یدخل الجنة– بسم الله الرحیم الرحمن الرحیم – الباری المصور الغفار – هو الله الرحمن الرحیم – الفقر سواد الوجه فی الدارین – هو الملک العزیز کل حکم "	سفید لاجوردی ابی		۳ بار الله صفات وجودی خداوند

مُظْهِرٌلِلغَیر است؛ یعنی نور حقیقتی است که به‌خودی‌خود ظاهر است، و چیزهای دیگر را نیز ظاهر می‌سازد (حسینی طهرانی، ۱۳۸۵ : ۳۹۵). وجود نیز از سویی بالذات ظاهر است و از سوی دیگر مُظهِر و موجِد غیر هم هست. پس وجود و نور حقیقت واحده‌اند. لذا هم می‌توان از تجلی نور سخن گفت و هم از تجلی وجود؛ و تجلی یکی از اصلی‌ترین مباحث در حکمت و هنر اسلامی است.

DOI: 10.22034/RPH.2023.2011259.1047

در معماری می‌توان از تجلی نور به صورت‌های سایه، شکست نور و رنگ بهره گرفت (پورمند ۱۳۹۵: ۱۳۸). در مقبره سلطان شهاب‌الدین، نور نه‌تنها از ورودی‌ها مجال تجلی می‌یابد بلکه با انعکاس بر کاشی‌های سفید و لاجوردی محیط، شدت گرفته، آنگاه کاشیکاری‌های لوزی‌شکل حنایی رنگ، آن را به سمت تعادل و توازن می‌کشانند. ساختار معماری چنین فضایی از به‌هم‌پیوستگی روشنایی سطوح به وجود می‌آید. دیگر این‌که نور و سایه هر دو همزمان موجب درک ما از فضا می‌شوند (مددپور، ۱۳۷۴: ۲۷۱). در بقعه سلطان شهاب‌الدین نیز بازی نور و سایه در کنار جلوه بصری رنگ‌ها، به اوج می‌رسد و خلسه عرفانی خوشایندی را به وجود می‌آورد.

اصالت وجود و فضا

بینش صدرایی بر اصالت وجود مبتنی است (مرادی و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۳۸). منظور از اصالت وجود یا ماهیت این است که کدام‌یک از این دو، اصیل بوده و دارای واقعیت خارجی هستند؟ (طباطبایی، ۱۳۸۹: ۴۴). ملاصدرا اصالت وجود را بر این پایه استوار کرده که وجود شیء همه‌چیز شیء است و ماهیت امری اعتباری است (اکبریان، ۱۳۸۶: ۴۱).

ملاصدرا می‌گوید: بدون وجود اصیل، هیچ امر محققی نخواهیم داشت، زیرا ماهیت به‌خودی‌خود معدوم است (ملاصدرا، ۱۳۸۹: ۳۴۶) حتی در فلسفه صدرایی، اصالت وجود، مبنای نظریه حرکت جوهری نیز می‌باشد (اسفندیاری، ۱۳۹۲: ۱۴۲). با توجه به اصل اصالت وجود در حکمت متعالیه، وجود اصل بوده و ماهیت فرع است. این اصل در معماری ایرانی اسلامی دوران صفوی، با تأکید بر فضا به عنوان اصل، نمود می‌یابد (زمانی و همکاران، ۱۴۰۰: ۹۳).

فضا در معماری ایرانی اسلامی پایه و اصل بوده و همواره نقشی تأثیرگذار ایفا نموده است، به این ترتیب که فضا، شکل و فرم را هدایت می‌نماید (اردلان و بختیار، ۱۳۸۰: ۴۵). تا جایی که گفته شده است: برای حرکت از کیفیات مادی به کیفیات روحی در معماری، باید از ماده کم کرده و به فضا افزود (معماریان، ۱۳۸۷: ۳۵۲).

بر این اساس، می‌توان گفت که فضا در معماری ایرانی اسلامی، همچون وجود در حکمت متعالیه است و بنا و کالبد معماری همچون ماهیت، وابسته به وجود فضا بوده و از طریق حضور فضا، کالبد معنی پیدا می‌کند. در معماری مقبره سلطان شهاب‌الدین ما با فضایی مواجه هستیم که موجودیت و بل روحانیت این مکان را می‌سازد. این فضای درونی همراه با تزئیناتی که دارد، شکل و فرم کالبد را هدایت کرده و با تأکید بیشتری خود را به عنوان اصل نمود می‌دهد. در این بنا، فضا است که اصالت پیدا کرده و کالبد، فرع بر این اصل است. بسط فضا در هشت ضلع منظم، نظام فضایی مثبت هندسی با کاشیکاری شش پَر و لوزی در کنار هم و پیچیدگی جزء (نقوش کاشی‌ها و خطوط آن و اضلاع بنا) در کنار کلیت بیرونی ساده بنا از مختصات فضایی بنای سلطان شهاب‌الدین است.

دیگر اینکه نظام فضایی معماری ایرانی شامل سه ساختار جهت‌گیری، مرکزگرایی و محوریت عمودی است (تقوایی، ۱۳۸۶: ۴۵). جهت‌گیری، مختصات فضای عینی و کرانمند بنا را به مختصات ناکرانمند آن می‌رساند. مرکزگرایی با کمک تعیّن و جهت‌گیری؛ مُدرِک را از حضور در فضا آگاه می‌سازد. این حضور انسان را به سمت مرکز متمایل و بدان متصل می‌کند. در اسلام کعبه به عنوان یک بنا، دین اسلام را به عنوان یک دین مرکزگرا معرفی کرده است؛ چون خداست که در درونی‌ترین مرکز انسان مأوا دارد. (بورکهارت، ۱۳۷۶: ۳۸). در بنای سلطان شهاب‌الدین علاوه بر جهت‌گیری و مرکزیت که در مخروط هشت‌ضلعی و نوک‌تیز آن متجلی است، محوریت عمودی نیز به‌خوبی قابل مشاهده است. مخصوصاً با به‌کارگیری گنبدهای خاص خطه مازندران، تأکید بیشتری بر این محوریت عمودی می‌بینیم. نقطه برخورد محور عمودی با محور افقی با صفحه بشریت؛ خود حقیقی ما را تشکیل می‌دهد. محلّی که آسمان و زمین در آن یکی می‌شوند و مقر حکومت و جلوس نیروی خداوندی است (بورکهارت، ۱۳۷۶: ۴۸)

وحدت تشکیکی وجود و گنبد و فضا

در حکمت متعالیه، وجود یک حقیقت واحده دارای مراتب دانسته شده است. یعنی حقیقت وجود در عین اینکه حقیقت واحد و سنخ واحد است، دارای مراتب و درجات گوناگون است و به‌عبارت‌دیگر حقیقت وجود یک حقیقت تشکیکی است و اختلاف مراتب به‌شدت و ضعف و کمال و نقص است و جهت اشتراک مراتب با یکدیگر عین جهت اختلاف آنها است. مانند مراتب نور که بعضی قوی‌تر و بعضی ضعیف‌تر است. نور قوی با نور ضعیف در حیثیت نوری با هم مشترک‌اند و تفاوتشان در قوت و ضعف است (مطهری، بی‌تا: ج۱، ۴۶).

ملاصدرا معتقد است که هرچند کثرت در موجودات تحقق دارد اما این کثرت در سنخ وجود متحقق نیست و همه موجودات سنخاً واحدند. در این دیدگاه موجودات اعم از واجب و ممکن درجات تشکیکی یک حقیقت‌اند و به‌عبارت‌دیگر می‌توان به‌نوعی کثرت در عین وحدت و وحدت در عین کثرت (هر دو به نحو حقیقی) قائل بود. حتی می‌توان گفت که بر مبنای حکمت اسلامی، وحدت در عین کثرت و کثرت در عین وحدت عبارت است از انحصار وجود در خداوند که از غایت وسعت و احاطه، سایر اشیاء را نیز در بردارد (بلخاری قهی، ۱۳۹۰ : ۲۱). اصل وحدت وجود حکمت متعالیه در معماری دوران صفوی به صورت

مرکزگرایی تعریف گشته است (زمانی ۱۴۰۱: ۹۴). مثلاً مقرنس با وجود اجزاء متکثری که در مرکز به وحدت می‌رسند، نمادی از این اصل است. همچنین گنبد که از پایه‌های متکثر به وحدتی در اوج خود می‌رسد، بیانگر تأثیر این اصل در معماری است (زمانی ۱۴۰۱: ۹۵). گنبد بنای سلطان شهاب‌الدین، نظیر دیگر گنبدهای دوره صفوی خطه مازندران است. مخروطی هشت‌ضلعی با نوکی تیز که پس از قرن‌ها همچنان باشکوه و استوار بر جای مانده است. به نظر می‌آید که نوکِ تیزِ این گنبد مخروطی، به‌مراتب بیش از نوکِ غیرِ تیزِ گنبدهای مدور، یادآور مرکزگرایی و نیل به وحدت است.

چنان‌که هشت‌ضلعی بودن و شبه پله‌ای بودن این گنبد نیز (تصویر ۳)، مفهوم کثرت را بسیار بهتر از گنبدهای مدور به بیننده منتقل می‌سازد. حاصل اینکه مشاهده گنبد هشت‌ضلعی و نوک‌تیزِ این بنا، مفهوم وحدت تشکیکی و پله‌ای وجود و معنای کثرت در وحدت و وحدت در کثرت را به‌خوبی متمثل می‌نماید.

دیگر این‌که گذشته از گنبد، در خود فضا نیز می‌توان نمودهایی از تشکیک در وجود را مشاهده نمود. نمودهایی چون: ورود به فضای داخلی بنا از طریق فضای ورودی مجزا و طی مسیری هرچند کوتاه (یعنی حرکت از فضای کوچک به فضای بزرگ) و نیز سلسله‌مراتب ورودی نور به فضای داخلی بنا.

حرکت جوهری و نقوش گیاهی

مشهور فلاسفه، حرکت در مقوله جوهر را نپذیرفته و فقط به حرکت در چهار مقوله عَرَضی کم، کیف، أین و وضع قائل بوده‌اند. اما حکیم صدرالمتألهین شیرازی، معتقد است که حرکت منحصر به اَعراض نبوده بلکه در جوهر و ذات اشیاء نیز جاری است (طباطبایی، بی‌تا: ۱۲۸). او در مجلد سوم کتاب اسفار، به‌تفصیل و بر اساس دلایل عقلی و نقلی، اثبات کرده است که صورت نوعیّه به عنوان گوهر و ذات شیء، پیوسته تبدل می‌یابد و به تکامل می‌رسد.

تصویر۳. گنبد مخروطی، عکس از منوچهر ستوده ۱۳۵۵. (ستوده، ۱۳۷۴)

او می‌گوید حرکت عبارت از این است که (شیء) پیوسته حدود بالقوه‌ای را طی کند (عابدینی و همکاران، ۱۳۹۶: ۹۳). پس حرکت جوهری یعنی حرکت در نهاد و حقیقت و اصل شیء (اژدر، ۱۳۹۱: ۸). می‌توان گفت در حرکت جوهری عالم ماده به سوی مبدأ هستی در حرکت است (یکه‌زارع و همکاران، ۱۳۹۱ : ۱۲۷).

مولانا نیز در اشاره به همین مبنا و معناست که می‌گوید:

از جَمادی مُردم و نامی شدم / وز نَما مُردم به حیوان سر زدم
مُردم از حیوانی و آدم شدم/ پس چه ترسم؟کی ز مُردن کم شدم؟
حمله دیگر بمیرم از بشر / تا برآرم از ملائک بال و پر
بار دیگر از مَلَک قربان شوم/ آنچه اندر وهم ناید آن شوم
پس عدم گردم عدم چون اَرغَنُون/ گویدم اِنّا الیه راجعون (مولوی، ۱۳۹۰: ۴۲۵).

و اما در معماری، نمود اصل حرکت جوهری را که دگرگونی به همراه سلسله‌مراتب را بیان می‌دارد؛ در فضا و از طریق سلسله‌مراتب و تداوم فضایی می‌توان دید. این سلسله‌مراتب و حرکت در فضا، نماد اصل حرکت جوهری در حکمت متعالیه است (زمانی، ۱۴۰۰: ۹۶). معماران ایرانی انسان را از میان فضایی بی‌مانع عبور می‌دهند و نه از میان توده جامد و آدمی متداوماً در فضایی مواج و گسترده که پیوسته یکتاست، پیش می‌رود (اردلان و بختیار، ۱۳۷۸: ۱۷).

در مقبره سلطان شهاب‌الدین، گذشته از تداوم فضایی، به نمودهای دیگری از اصل حرکت جوهری نیز برمی‌خوریم. نمودهایی چون: حرکت پیرامون مرکز مقدس، ارتباط فضاها با نقش‌ها، ارتباط شکل‌ها و نقش‌های کاشی‌ها با یکدیگر به‌نحوی‌که گاه تکمیل نقش یک کاشی توسط کاشی‌های دیگر صورت می‌پذیرد، تداوم جهات در ضلع‌های بنا، تداوم اشکال در اضلاع کاشی و غیره.

جالب اینجاست که می‌توانیم در نقوش گیاهی هم این حرکت جوهری و وجودی را ببینیم .گیاه خود نماد رشد و نمو است و در این بنا نقوش گیاهی با تکرار و در اندازه‌های مختلف آمده است گاهی به صورت تزیین دورتادور و گاهی نیز به صورت نقش یک گیاه خلسه‌آور. این گیاه بر روی ستاره شش پر و در یک کاشی لعابی جلوه‌گر است. زهرا رهنورد معتقد است در هنر اسلامی برگ که با پیچش خود سر به سویی دارد، برگ نیست؛ گاه سرو و گاه باغ است و در هر حال نگاه او به مرکز و منشأ و مرجع خود است (رهنورد، ۱۳۹۴: ۶۰). گویی نقوش اسلیمی تزیینی روی کاشی‌های این بنا نیز (تصویر ۴) یادآور حرکت جوهری و رجوع انسان به حقیقت وجودی خویش است.

DOI: 10.22034/RPH.2023.2011259.1047

قوه خیال و نقوش و حروف و خطوط

هنر چیزی جز ارائه امر معقول در جمال محسوس به وسیله قوه تخیل نیست (بلخاری قهی ،۱۳۹۴ : ۱۶) و یکی از مباحث مهم حکمت متعالیه نیز بحث خیال به‌ویژه اثبات تجرد قوه خیال است. از دیدگاه صدرایی نفس دارای نَشَئات و مراتب سه‌گانه عقلی، خیالی و حسی است (ملاصدرا، ۱۹۸۱: ج۸ ۲۳۴) و قوه خیال، جوهری مجرد و درجه‌ای از درجات نفس است که حد واسط میان حس و عقل است (ملاصدرا، ۱۹۸۱: ج۳ ۵۱۸).

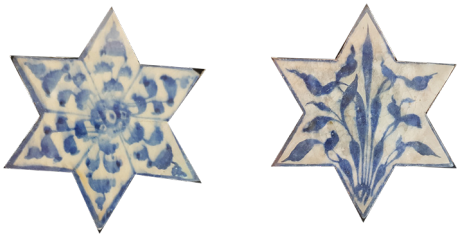
بر اساس حکمت متعالیه، معانی و حقایق عقلی که بدون صورت‌اند، به وسیله قوه عاقله دریافت می‌شوند و آنگاه توسط قوه متخیله صورت و شکل به آن‌ها داده می‌شود. صورت‌هایی که متناسب با آن معانی‌اند (حسن‌زاده آملی، ۱۳۷۱: ۲۲).

در هنر قدسی و متعالی، هنرمند متعهد و متخلق، بر اساس تخیل خلاقی که دارد، به حقایق بی‌صورت، صورت می‌بخشد و آن‌ها را در قالب نقوش و خطوط مختلف، متجلی و متمثل می‌سازد. لذا آیت‌الله جوادی آملی مهم‌ترین شاخصه هنر اسلامی را همانا ترسیم معقول در کسوت محسوس و تصویر غیب در جامه شهادت می‌داند (جوادی آملی، ۱۳۹۵)

مهندس در ساخت هنر اسلامی بازآفریننده صور عالم مثال در دو بعد تجریدی و مادی در قالب معماری است که خود نوعی تأویل و نمادی از معناست (بخاری قهی، ۱۳۸۸ ج/۱ ۳۹۳). چرا بناهای به جا مانده از معماری سنتی ایران دلنشین هستند ؟ زیرا معماری‌ای دلنشین است که در آن، مکان مُخَیِّل باشد. بنایی که از همه امکانات ماده‌ها و شکل‌ها و حجم‌ها، برای ایجاد خیال و هوای مورد نظر استفاده می‌کند (بلخاری، ۱۳۸۸).

گذشته از این، گرایش به تزیین نیز به عنوان یکی از نیازهای فطری انســـان که لازمه زندگی اوست به وسیله خداوند در نهاد او قرار داده شده است. در قرآن کریم آمده است: «ای فرزندان آدم، زینت و آراستگی خویش را نزد هر مسجدی اتخاذ کنید ...» (سوره مبارکه اعراف، آیات ۳۱ و ۳۲)

برای خواندن و درک فضای معماری ایرانی ابتدا باید بخش ترکیبات فضایی در معماری ایران را شناخت سپس موجودیت



تصویر ۴: نقوش گیاهی کاشیکاری بنا. (نگارنده، موزه آمل)

کالبدی آن‌ها را مورد توجه قرار داد (معماریان، ۱۳۸۷: ۳۴۵). در بنای مقبره سلطان شهاب‌الدین ما با تزیینات کاشیکاری خیال‌انگیزی مواجه هستیم. از نقوش گیاهی گرفته تا کتابت احادیث و آیات قرآنی و کلمات عرفانی، که در «جدول ۱» آورده شده است. تزیینات فضای درگاه‌ها شامل نقوش گیاهی و خوشنویسی با خط ثلث بر روی کاشی‌های شش پر هستند که حاشیه‌های آبی و لاجوردی کاشی‌ها، که تماماً بر زمینه سفیدرنگ نقش بسته‌اند، زیبایی و خیال‌انگیزی نقوش گیاهی را دوچندان نموده‌اند. کاشیکاری‌های هندسی، خوشنویسی چشم‌نواز بر روی ستاره‌ها و کاشی‌های خشتی حنایی آن‌هم درون هشت‌ضلعی درگاه‌ها، به کالبد این بنا زیبایی ویژه‌ای بخشیده‌اند و زمینه‌ساز بسط حضور زائر از عالم خاکی به عالم خیال گشته‌اند.

خوشنویسی نیز یکی از هنرهایی است که اسلام توجه فراوانی به آن نشان داده و حتی پرداختن به آن را نوعی عبادت می‌داند؛ تا جایی که گفته‌اند: خوشنویسی مقدس‌ترین و اصیل‌ترین هنرهاست (بلخاری قهی، ۱۳۹۴: ۲۳). بورکهارت در تفسیر روح عرفانی خوشنویسی، قلم را امری متعالی می‌داند که سرنوشت عالمیان را در لوح پنهان قلم می‌زند (بلخاری قهی، ۱۳۹۴: ۲۳) کاشی‌های بنای سلطان شهاب‌الدین به خط ثلث مزین شده‌اند. از ثلث به اُمّ الخطوط تعبیر شده و خطاط وقتی معتبر است که خط ثلث را قرص و محکم بنویسد و آن مشکل‌ترین و سخت‌ترین خطوط است (فضایلی، ۱۳۹۰: ۲۶۳). نشاندن و نشان دادن کلام وحی و سخنان پیامبر(ص) و ائمه(ع) طبق اصول و قواعد خوشنویسی، بر دیوارهای این بنا، به پرورش تخیل خلاق و خلق فضای معنوی کمک بسیاری می‌کند. حروف عمودی نشانه جلال و قهر الهی و رمز توحید است و حروف افقی نشانه جمال و رافت خداوندی و اشکال مدور نیز بیانگر صفات کمال و وفور است (کلبادی‌نژاد، ۱۳۹۴: ۴۲).

جالب است که «حرف ب» پُربسامدترین واژه در کلمات کاشی‌های زرین‌فام این بناست. رنه گنون در کتاب *اسلام و تائوئیسم* حرف «باء» در زبان عربی را تصویر تمامی کثرت‌های نامتناهی می‌داند. در علم ارجمند و ارزشمند «حروف» آمده است که الله سبحانه و تعالی جهان را نه به واسطه الف که نخستین حرف است، بلکه به واسطه باء که دومین حرف است، آفرید و در واقع هرچند که وحدت الزاماً اصل نخستین تجلی است، اما آنچه تجلی بلافاصله ایجاب می‌کند، اصل دوگانگی است که در میان دو قطب مکمل آن تجلی قرار دارد. این دو قطب دو سر حرف ب را تشکیل می‌دهند که تمامی کثرت‌های نامتناهی هستی‌های ممکن‌الوجود زاییده آن است (بلخاری قهی، ۱۳۹۴: ۲۷۳).

رنگ‌های به‌کاررفته در نقوش نیز به حنایی و سفید و لاجوردی محدود می‌شوند. از لحاظ تکنیکی لاجوردی رنگِ سرد و حنایی

جدول ۲: تطبیق پاره‌ای از مبانی حکمت متعالیه با معماری مقبره سلطان شهاب‌الدین.

حکمت متعالیه	ظهور حکمت در معماری	نمود عینی در مقبره سلطان شهاب‌الدین
حقیقت وجود	-نور، نماد حقیقت وجود -نمود قائم بالذات -رنگ نشانی ازحضور نور	-تابیدن نور از ورودی‌های متعدد بنا و انعکاس برهمه اجزاء بویژه کاشی‌های سفید و لاجوردی و کشیده شدن نور به داخل فضا -رنگ در فضا: سفید / لاجوردی /حنایی -بازی نور و سایه
وحدت وجود	-انسجام در عین استقلال هر فضا و پیوستگی آن -وحدت و انسجام فضا -شفافیت معماری در عین لایه لایه بودن	-مرکز گرایی فضای اصلی بنا -محوربندی: ایجاد تقارن و توازن در فضای اصلی -گنبد هشت‌ضلعی و نوک تیزبنا خود نماد کثرت در وحدت و وحدت در کثرت است.
اصالت وجود	-اصالت فضا -استفاده از الگوهای هندسی منتشر -پیچیدگی درونی با سادگی بیرونی (سهل و ممتنع بودن)	-بسط فضا در هشت ضلع منظم -نظام فضایی مثبت هندسی با کاشیکاری ستاره شش پر و لوزی در کنار هم -پیچیدگی اجزاء (نقوش کاشی و خطوط و اضلاع بنا) و کلیت بیرونی ساده بنا (حریم بیرونی)
تشکیک وجود	تشکیل فضا	-ورود به فضا توسط فضای ورودی مجزا و طی مسیری هرچند کوتاه -سلسه مراتب ورودی نور به فضا -حرکت از فضای کوچک به بزرگ -واقع گرایی با معماری سرپوشیده و بسته
حرکت جوهری	-جهت گیری فضای باز به درون توده -تداوم فضایی	-حرکت پیرامون مرکز مقدس -ارتباط فضاها با نقش‌ها -تداوم و ارتباط شکل‌ها و نقشها -تکمیل یک شکل در کاشی دیگر - تداوم جهات در ضلع‌های بنا -تداوم جهات در ضلع‌های کاشی‌ها -تداوم اشکال در اضلاع کاشی
قوه خیال و عالم مثال	-عدم محض فضا - بی حد و مرزی فضا در معماری و نقوش	- انعکاس بنا در اشکال و خطوط - خلق فضا با اشکال و خطوط -بسط حضور از عالم خاکی به عالم خیال با نگاره‌های گیاهی -هندسه در معماری هشت گوشه -هندسه درکاشی‌های شش پر ساخته شده بر اساس مثلث -خط ثلث، حرف باء و حرکات خطوط خوشنویسی

رنگِ گرم و سفید خنثی است که باعث درخشش هر آنچه روی آن آمده می‌شود. نیز این رنگ‌ها مکمل یکدیگرند و رنگ‌های مکمل در نظر بیننده فضای متوازن ایجاد می‌کنند. توازنی که در همه جای هستی نیز قابل مشاهده است.

در «جدول ۱» تمامی نوشته‌های کاشی‌های بنای سلطان شهاب‌الدین را می‌توان دید. چینش کاشی‌ها در کنار این حروف و کلمات، انسان را از فضا می‌کنَد و به عمق خیال می‌برد.

نوشته‌های کاشی‌ها نیز عموماً دارای آموزه‌های اخلاقی و اجتماعی هستند. اما متأسفانه در حال حاضر بسیاری از این کاشی‌ها به یغما برده شده و بخشی هم در موزه جای داده شده‌اند و این امر خوانش کامل کاشی‌ها را ناممکن ساخته است.

بر سمت راست در ورودی این کلمات بر کاشی‌ها خوانده می‌شود: «آقا رضی بن حیدر کرار» و نیز چندین کاشی شکسته دیگر که متأسفانه قابل خواندن نیست. تمامی این کلمات با خط خوش ثلث کتابت شده‌اند و درون کاشی‌های شش‌ضلعی جای گرفته‌اند. بسم‌الله الرحمن الرحیم در همه درگاه‌ها وجود دارد و گاه با دوبار تکرار و این البته به‌ظاهر تکرار است، اما درواقع تأکید است. روی در بر بالای لنگه سمت راست: «وقف هذه الباب لمزار سلطان العارفین» و بر بالای لنگه سمت چپ: «سلطان حاجی قدس سره» و بر وسط لنگه سمت راست: «الباء التاء معظم شیرانشاه ابن شیرامه فی تاریخ» و بر وسط لنگه سمت چپ: «شهر ربیع‌الآخر سنة أربعا و سبعین و ثمانمائه» و بر پایین

DOI: 10.22034/RPH.2023.2011259.1047

لنگه سمت راست: «[عمل] - حسین نجار لواسانی و محمدشاه نجار لارجانی» نوشته شده است. قسمت پایین لنگه سمت چپ و طرف راست آن نیز سوخته و از بین رفته است. «جدول ۲» خلاصه‌ای از بحث تطبیق را نشان می‌دهد:

نتیجه‌گیری

هنر و معماری اسلامی و ایرانی که حاصل ذوق لطیف و اندیشه عمیق هنرمندان ایرانی است، تجلی‌گاه حکمت الهی به‌ویژه حکمت متعالیه صدرایی است. این نمود را ازجمله می‌توان در تزیینات و معماری بنای سهل و ممتنع بقعه سلطان شهاب‌الدین حاجی‌دلا به‌خوبی مشاهده نمود.

حقیقت وجود که همان حقیقت نور است، با تابیدن نور از ورودی‌های متعدد بنا، در فضا خود را بروز می‌دهد آنگاه با انعکاس بر کاشی‌های سفید و لاجوردی محیط به اوج رسیده، سپس با تابیدن بر کاشی‌های حنایی رنگ لوزی‌شکل، به توازن و تعادل می‌رسد. اصالت فضا در معماری ایرانی و اسلامی، معادل اصالت وجود در حکمت متعالیه است. در معماری مقبره سلطان شهاب‌الدین، بسط فضا در هشت ضلع منظم (فضای هشت‌ضلعی بنا)، نظام فضایی مثبت هندسی با کاشی‌های شش‌پَر و لوزی در کنار هم و پیچیدگی جزئی درونی بنا در کنار سادگی کلی بیرونی بنا، نمودهایی از اصالت وجودند. وحدت تشکیکی وجود، با گنبد مخروطی شکل نوک‌تیز و نقوش گیاهی نگارگری شده بر دورتادور بنا خود را نمایان می‌سازد. تداوم فضایی و نقوش گیاهی در کاشی‌های شش‌پر نیز اصل حرکت جوهری را به‌خوبی بروز داده‌اند. چنانکه در نمودهایی چون «ارتباط تکمیلی نقش‌های کاشی‌ها با یکدیگر» و «تداوم جهات در اضلاع بنا» و «تداوم اشکال در اضلاع کاشی‌ها» نیز می‌توان حرکت جوهری و وجودی را مشاهده نمود. کاشی‌کاری هندسی، خوشنویسی چشم‌نواز بر روی ستاره‌ها و کاشی‌های خشتی حنایی، آن‌هم درون هشت‌ضلعی درگاه‌ها، به این بنا زیبایی خیال‌انگیزی بخشیده‌اند و موجب بسط حضور بیننده از عالم خاکی به عالم خیال گشته‌اند. بااین‌همه اما دریغ که این سرمایه ملی در ورطه نابودی قرار گرفته است. تعدادی از کاشی‌های این بنا، در حال حاضر در موزه آمل جای گرفته و بسیاری نیز به غارت رفته‌اند. انتظار می‌رود که این تحقیق موجب توجه دوباره به این مکان مقدس و تاریخی شده و زمینه احیای مجدد آن را فراهم آورد.

فهرست منابع

اردلان، نادر؛ و بختیار، لاله. (۱۳۸۰). *حس وحدت*، ترجمه حمید شاهرخ، تهران: خاک.

اژدر، علیرضا. (۱۳۹۱). «بررسی انتقادی نظریه حرکت جوهری ملاصدرا»، *دوفصلنامه علمی- پژوهشی حکمت صدرایی*؛ ۱، ۷-۲۲ .

اسفندیاری، سیمین. (۱۳۹۲). «رویکردی تطبیقی به تکامل نفس صدرایی و تعالی وجودی یاسپرس در پرتو حرکت جوهری»، *نشریه پژوهش‌های فلسفی کلامی*، ۵۸، ۱۴۱-۱۶۰.

اکبریان، رضا. (۱۳۸۶). «جوهر از دیدگاه ملاصدرا»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی اصفهان* (مطالعات و پژوهش‌های دانشکده ادبیات و علوم انسانی)، ۲ (۵۱) : ۴۱-۶۸ .

انصاری، مجتبی. (۱۳۸۱). «تزیین در معماری و هنر ایران (دوره اسلامی با تاکید بر مسجد) »، *ماهنامه علمی تخصصی معماری*، ۱، ۵۹-۷۴.

بلخاری قهی، حسن. (۱۳۹۰). *مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی*، تهران: سوره مهر.

---------- (۱۳۹۴). *نظریه‌های هنر و زیبایی در تمدن اسلامی*، تهران: سوره مهر

بورکهارت، تیتوس. (۱۳۷۶). *روح هنر اسلامی*، ترجمه سید حسین نصر، تهران: دفتر مطالعات دینی هنر، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

پورمند، حسنعلی؛ و اسدی جعفری، ندا. (۱۳۹۵). «بررسی تطبیقی ارزشهای پایدار هویت حکمت و هنر اسلامی در خلق آثار تعالی بخش معماری»، *حکمت معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، ۷ (۲)، ۱۱۹ - ۱۵۱.

تقوایی، ویدا. (۱۳۸۶). «نظام فضایی پنهان معماری ایرانی و ساختار آن»، هنرهای زیبا، - (۳۰)، ۴۳-۵۲. SID. https: //sid.ir/paper/5638/fa

جوادی آملی، عبدالله، (۱۳۹۵)، *پیام به مناسبت شهادت سید مرتضی آوینی*. بازیابی ۲ مهر۱۴۰۲ از

https: //javadi.esra.ir/fa/w/پیام_به_مناسبت_شهید_مرتضی_آوینی

جوادی آملی، عبدالله. (۱۳۸۲). *رحیق مختوم*، قم: مرکز نشر اسراء.

---------- (۱۳۸۷). *تحریر تمهید القواعد* (۳ جلدی) قم: مرکز نشر اسراء.

حسن زاده؛ حسن. (۱۳۸۸). *شرح فارسی الاسفار الاربعه صدر المتالهین شیرازی*، قم: مؤسسه بوستان کتاب (مرکز چاپ و نشر دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم)

---------- (۱۳۷۱). *عیون مسائل النفس*، تهران: انتشارات امیرکبیر.

حسینی‌طهرانی، سیدمحمدحسین. (۱۳۸۵). *الله شناسی*، ج ۱ ؛ مشهد مقدس: علامه طباطبایی.

حسین‌زاده، مرتضی؛ و کاملیزاده، طاهره. (۱۳۹۷). «سازگاری نظریه وحدت تشکیکی ووحدت شخصی وجود»، *نشریه حکمت صدرایی*، ۱۳، ۳۵-۴۴.

خسروی، محمدباقر؛ بمانیان، محمدرضا؛ و سیفیان، محمدکاظم. (۱۳۹۲). «نقش هویت ساز قاعده لاضرر در شکل‌گیری الگوی معماری اسلامی، *نقش‌جهان*، ۳ (۱)، ۱۹-۳۰. SID. https: //sid.ir/paper/249069/fa

دهخدا، علی اکبر. (۱۳۴۶). *حکمت در لغتنامه دهخدا*، بازیابی ۱۰شهریور ۱۴۰۲ از

https: //dehkhoda.ut.ac.ir/fa/dictionary/حکمت

ربیعی، هادی. (۱۳۸۸). *جستارهایی در چیستی هنر اسلامی؛ مروری بر تاریخ معماری ایرانی اسلامی*، تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.

رهنورد، زهرا. (۱۳۹۴). *حکمت هنر اسلامی*، تهران: سمت.

زمرشیدی، حسین؛ و صادقی حبیب‌آباد، علی. (۱۳۹۵). «تزیین معماری در بارگاه و بقاع متبرکه امامزادگان مبتنی بر نقوش اسلامی»، *فصلنامه شهر ایرانی اسلامی*، ۲۴، ۵-۲۰.

زمانی، محبوبه؛ اکبری، امیر؛ و متولی‌حقیقی، منا. (۱۴۰۱). «بررسی تطبیقی

شکل‌گیری رواق الله‌وردیخان حرم مطهر رضوی بر مبنای وجودشناسی حکمت متعالیه ملاصدرا»، *پژوهش‌نامه خراسان بزرگ*، ۴۸، ۸۹-۱۱۲.

ستوده، منوچهر. (۱۳۷۴). *از آستارا تا استارباد*، تهران: آگاه.

صائب تبریزی، میرزا محمدعلی. (۱۳۷۰). *دیوان صائب*، ج۶، تهران: علمی و فرهنگی.

صحاف، سید محمد خسرو. (۱۳۹۱). *تبیین ساحت معنوی در خانه ایرانی*، رساله دکتری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات.

طباطبایی، سید محمدحسین. (۱۳۸۹). *اصول فلسفه و روش رئالیسم*، به همراه پاورقی مرتضی مطهری، تهران: صدرا.

---------- (بی تا). *بدایة الحکمة*، قم: جامعه مدرسین حوزه علمیه قم.

عابدینی‌کرد خیلی، فیض‌الله؛ جوارشکیان، عباس؛ و حسینی‌شاهرودی، سید مرتضی. (۱۳۹۹). «تمایز مبنایی حکمت صدرایی و حکمت سینوی در مسأله حرکت جوهری»، *حکمت صدرایی*، ۱۷، ۹۱-۱۰۳.

عبودیت، عبدالرسول. (۱۳۹۰). *درآمدی به نظام حکمت صدرایی*، ج۱، تهران: سمت.

عوض‌پور، بهروز؛ نامورمطلق، بهمن؛ و محمدی خبازان، ساینا. (۱۳۹۳). «تجلی حکمت صدرایی در معماری اسلامی»، *خردنامه صدرا*، ۷۷، ۹۵-۱۰۴.

فضایلی، حبیب الله. (۱۳۹۰). *اطلس خط: تحقیق در خطوط اسلامی*، تهران: سروش.

خبرگزاری میراث آریا. (۱۳۸۸). «کاشی‌های بقعه سلطان شهاب‌الدین آمل عاقبت به خیر شدند»، کدخبر ۱۳۸۸۱۱۱۴۲۷، به تاریخ ۱۴ بهمن، بازیابی در ۱۰ مهر ۱۴۰۲.

کربن، هانری. (۱۳۸۱). *روح ایران*، مترجم داریوش شایگان و محمود بهفروزی، تهران: نشر پندنامک.

کلبادی‌نژاد، مریم؛ و آیینه‌وند، صادق. (۱۳۹۴). «احادیث، تجسم و معنابخشی آموزه‌های اخلاقی بر کاشی‌های کوکبی آرامگاه امامزاده علی بن جعفر(ع) قم»، *شیعه‌شناسی*، ۱۳ (۳ (پیاپی ۵۱))، ۴۱-۶۴. SID. https: //sid.ir/paper/512470/fa

مددپور، محمد. (۱۳۷۴). *تجلیات حکمت معنوی در هنر اسلامی*، تهران: انتشارات امیرکبیر.

مرادی‌کهواده، خسرو؛ رسولی شربیانی، رضا؛ اخلاقی، مرضیه؛ و عباسیان چالشتری، محمدعلی. (۱۳۹۷). «از ارض تا عرش، گستره نظام تربیتی نفس انسان در دیدگاه ملاصدرا»، *اندیشه دینی*، ۱۸ (۴ (پیاپی ۶۹))، ۱۳۷-۱۵۶. SID. https: //sid.ir/paper/66576/fa

مطهری، مرتضی. (بی تا). *شرح منظومه*، تهران: صدرا.

معماریان، غلام‌حسین. (۱۳۸۷). *سیری در مبانی نظری معماری*، تهران: سروش دانش.

مکارخالص اهر، امین؛ و ادیب‌زاده، حامد. (۱۳۹۶). «حکمت معماری اسلامی (بررسی حکمت معماری اسلامی با محوریت مسجد) »، *کنفرانس سالانه پژوهش‌های معماری، شهرسازی و مدیریت شهری*. SID. https: //sid.ir/paper/895385/fa

ملاصدرا. (۱۳۸۳ الف). *الحکمه المتعالیه فی الاسفار الاربعه*. ج۱ تصحیح و تحقیق غلامرضا اعوانی، تهران: بنیاد حکمت اسلامی صدرا.

------ (۱۳۷۸). *المظاهر الالهیه فی اسرار العلوم الکمالیه*، تصحیح و تحقیق سید محمد خامنه‌ای، تهران: بنیاد حکمت اسلامی صدرا.

------ (۱۳۸۰). *الحکمه المتعالیه فی الاسفار الاربعه*، ج ۲، تصحیح و تحقیق مقصود محمدی، تهران: بنیاد حکمت اسلامی صدرا.

------ (۱۳۸۳). *الحکمه المتعالیه فی‌الاسفار الاربعه*، ج۳، تصحیح و تحقیق مقصود محمدی تهران: بنیاد حکمت اسلامی صدرا

------ (۱۹۸۱ م). *الحکمه المتعالیه فی الاسفار العقلیه الاربعه*، ۹ج، بیروت: دار احیاء التراث العربی.

مولوی، جلال الدین محمد. (۱۳۹۰). مثنوی معنوی، تهران: آدینه سبز.

مهدوی‌نژاد، محمدجواد. (۱۳۸۳). «حکمت معماری اسلامی، جستجو در ژرف ساخت‌های معنوی معماری اسلامی ایران»، هنرهای زیبا، ۱۹، ۵۷-۶۶. SID. https: //sid.ir/paper/423406/fa

نصر، سید حسین. (۱۳۸۹). *هنر و معنویت اسلامی*، مترجم: رحیم قاسمیان، تهران: مؤسسه انتشارات حکمت.

---------- (۱۳۷۰). *سنت اسلامی در معماری ایرانی در جاودانگی و هنر*، ترجمهٔ سیدمحمد آوینی، تهران: برگ.

یزدان‌پناه، یدالله. (۱۳۹۹). *مختصات حکمت متعالیه*، قم: انتشارات آل محمد ص.

یکه‌زارع، صغری؛ کاملان، محمدصادق؛ و پروانه، محمود. (۱۳۹۱). «تأثیر نظریه حرکت جوهری بر نفس‌شناسی ملاصدرا»، *انسان‌پژوهی دینی*، ۹ (۲۷)، ۱۲۵-۱۴۷. SID. https: //sid.ir/paper/220002/fa

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/)

نخستین مدارس و مدرسان نقاشی در ایران، بر پایهٔ مستندات تاریخی قاجار

مینا محمدی وکیل[۱]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۰۹ □ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۹/۲۱ □ صفحهٔ ۱۱۶-۱۰۳
Doi: 10.22034/RPH.2023.2016601.1052

چکیده

یکی از شاخه‌هایی که در برنامهٔ مدارس جدید دورهٔ قاجار مورد عنایت قرار داشت، آموزش نقاشی بود که هم در مدرسه‌ای چون دارالفنون که داعیهٔ آموزش علوم و صنایع بدیعه را داشت، تعلیم داده می‌شد و هم در مجمع‌الصنایع که با هدف آموزش و ترویج صنایع و فنون متنوع تأسیس شده بود، دنبال می‌گردید. گزارش‌های پراکنده‌ای از نحوهٔ آموزش نقاشی در مدارس مذکور و همچنین از فعالیت نخستین معلمان نقاشی در دست است و همین پراکندگی سبب بروز برخی اشتباهات و تناقضات در این موضوع گردیده است. نوشتار حاضر با هدف روشن شدن برخی از این ابهامات و رفع تناقضات و با روش تحقیق، توصیفی ـ تحلیلی، انجام پذیرفته است. گردآوری داده‌ها به شیوهٔ اسنادی ـ کتابخانه‌ای و تجزیه‌وتحلیل اطلاعات به روش استقرائی صورت گرفته است. با رجوع به اسناد اصلی دورهٔ قاجار ازجمله سفرنامه‌ها، روزنامه‌ها، خاطرات و نقشه‌ها و سپس با تطبیق اطلاعات آنها، تفاوت میان عملکرد دو مدرسه دارالفنون و مجمع‌الصنایع و رویکردهای متفاوت در آموزش نقاشی در این دو مؤسسه روشن می‌شود. همچنین تمایز میان فعالیت در مجمع‌الصنایع اول و دوم و خلط این دو مدرسهٔ همنام در برخی منابع، که سبب پاره‌ای اشتباهات تاریخی شده است، مورد بحث قرار می‌گیرد. در باب نخستین معلمان جدید نقاشی نیز ازآنجاکه در تعدادی از منابع امروزی از میرزا ملکم‌خان به عنوان نخستین معلم نقاشی یاد شده است، جستار حاضر بر پایهٔ مقایسه اسناد تاریخی و گزارش‌های موجود از فعالیت ملکم‌خان، روشن می‌کند که ملکم‌خان را نمی‌توان نخستین معلم نقاشی در مدارس جدید دانست.

کلیدواژه‌ها: هنر قاجار، مدارس نقاشی، دارالفنون، مجمع‌الصنایع، صنایع مستظرفه، ملکم‌خان، صنیع‌الملک.

۱. استادیار، عضو هیئت علمی گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
Email: m.vakil@alzahra.ac.ir

استناد: محمدی وکیل، مینا. (۱۴۰۲). نخستین مدارس و مدرسان نقاشی در ایران، بر پایهٔ مستندات تاریخی قاجار. رهپویه حکمت هنر. ۲ (۲): ۱۱۶-۱۰۳.
https://rph.soore.ac.ir/article_709345.html

مقدمه

یکی از بنیادی‌ترین شاخصه‌های فرهنگی یک کشور، نظام تربیتی و آموزش همگانی آن است. با شروع عصر مدرن، به دنبال تغییر موضع انسان در عالم نیاز به تحولات بیش‌ازپیش آشکار گردید. دورهٔ قاجار به تعبیر کثیری از صاحب‌نظران، آغاز عصر تحول‌خواهی در جامعهٔ ایرانی است؛ به تبع نوخواهی‌های اجتماعی در این دوره، نیاز روزافزون به گسترش نظام آموزشی همگانی و تأسیس مدارس نوین پدید آمد. نکتهٔ جالب توجه آن است که در این برهه از تاریخ، اهمیت و ضرورت آموزش همگانی، نه‌تنها دغدغهٔ روشن‌فکران و معرفت‌طلبان و نخبگان ایرانی بود، بلکه تدریجاً عامهٔ مردم نیز به نقش آن پی برده و در جهت کسب آن رغبت نشان می‌دادند. این رغبت اجتماعی در مقایسه با جوامع مشابه و مجاور ایران تأمل‌برانگیز است. در همین زمینه، در *سفرنامهٔ* حاج‌سیاح، به هنگام اقامت در شهر تفلیس و از زبان یکی از بزرگ‌زادگان ارمنی می‌خوانیم: «سبحان‌الله مردم ایران چگونه مردمانی هستند که با این احوال طالب علم و معرفت هستند، ما معلم‌خانه مجانی داریم و مایل به آموختن نیستیم». (حاج سیاح، ۱۳۶۳: ۵۵) در میان رشته‌های مختلف تعلیمی در نظام جدیدالتأسیس عصر قاجار، آموزش نقاشی از ابتدا تأسیس مدارس مورد توجه خاص قرار داشت، همچنان که پیش از آن، از نخستین محصلان اعزامی به غرب در پی آموختن این شاخه از هنر اهتمام ورزیدند. گرچه آموزش نقاشی در ابتدا غالباً با نیت‌های غیر هنری همچون اهداف نظامی، علوم، پزشکی و جغرافیا و دریک کلام از جنبه کاربردی مورد توجه قرار داشت، اما در سال‌های بعد به عنوان هنر ظریفه جایگاه مستقل خود را در نظام آموزشی به دست آورد، و حتی مدارس ویژه‌ای را به خود اختصاص داد. کمبود اسناد دقیق تاریخ‌نگاری در این زمینه از یکسو و خلط دو مدرسه با نام مشترک مجمع‌الصنایع و همچنین وجود ابهامات و اشتباهات در خصوص نخستین معلمان نقاشی از سوی دیگر، سبب گردید تا پژوهش حاضر با هدف تبیین چگونگی ظهور و عملکرد نظام آموزش نقاشی در دوران قاجار انجام پذیرد. پرسش‌های اصلی پژوهش حاضر عبارت‌اند از: ۱. نقش مدارس نوین در آموزش هنر نقاشی و جهت‌دهی به آن، چه بوده است؟ ۲. نخستین مدارس نقاشی در ایران کدام بوده‌اند، وضعیت آموزش نقاشی در این مدارس بر پایهٔ اسناد معتبر چگونه بوده است؟ ۳. نخستین معلم رسمی نقاشی در مدارس نوین چه کسی بوده است؟ و آیا نسبت این مقام به میرزا ملکم‌خان قابل تأیید است؟

روش تحقیق

روش تحقیق در این نوشتار، از نوع تحقیقات توصیفی ـ تحلیلی است و به لحاظ هدف در دسته پژوهش‌های توسعه‌ای قرار می‌گیرد. تجزیه‌وتحلیل داده‌ها به روش استقرائی صورت گرفته و روش گردآوری داده‌ها مبتنی بر اسناد مکتوب کتابخانه‌ای بوده است.

پیشینه تحقیق

یعقوب آژند (۱۳۸۵) در مقاله‌ای با عنوان «از کارگاه تا دانشگاه، تحقیقی در تبدیل نظام آموزشی استاد ـ شاگردی به نظام آموزشی آکادمیک در نقاشی دوره قاجار» ضمن دسته‌بندی نقاشان و معرفی وضع کارگاه‌ها و مدارس نقاشی، روند تحولات در نظام آموزش نقاشی دوره قاجار را مورد تحلیل قرار داده است و اطلاعات جامعی در خصوص این تحولات ارائه می‌نماید. مریم کشمیری (۱۳۹۹) در مقالهٔ «دارالفنون و علم نقاشی در گذار از نگاه سنتی به پرسپکتیو»، با دقت در مستندات بازمانده از دورهٔ قاجار، می‌کوشد به تعریفی دقیق و جامع از علم و صنعت نقاشی و اصطلاحات مرتبط با آن در اسناد قاجاری دست یابد و بدین ترتیب خوانش ویژه جامعه ایران را پیش و پس از تأسیس دارالفنون دربارهٔ نقاشی ارائه می‌نماید. مصطفی لعل‌شاطری و همکاران (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «تأثیر آموزش‌های دارالفنون در گرایش هنر عصر ناصری به غرب، با تکیه‌بر موسیقی و نقاشی» ضمن شرح فعالیت‌های مدرسهٔ دارالفنون مشخصاً در دو حوزهٔ موسیقی و نقاشی، به تأثیرات این مدرسه بر گرایش‌های غرب‌گرایانه دوره‌های بعد اشاره دارند. شهرام یوسفی‌فر (۱۳۹۰) در مقاله‌ای تحت عنوان «مجمع‌الصنایع، تجربه‌گرایی در مشاغل کارگاه‌های سلطنتی دوره قاجار» اطلاعات دقیق و جامعی در باب مجمع‌الصنایع ناصری ارائه نموده است و تاریخچه و روند آن را خصوصاً از منظر نوسازی تولید کالایی بیوتات و تحول نظام تولید شهری در ایران بررسی نموده است. منابع فوق که در نوع خود بسیار ارزشمند هستند، به بخش‌هایی از مواد مورد بحث در جستار حاضر مرتبط هستند، لکن تجمیع داده‌ها و برخی موارد، ازجمله نخستین مدرسان نقاشی، تفاوت‌های میان عملکرد مدارس و همچنین تعیین وضعیت آموزش نقاشی در مدارس مختلف و تمایز میان فعالیت در مجمع‌الصنایع اول و دوم در حوزهٔ رشته نقاشی، و برطرف کردن برخی ابهامات و اشتباهات در این زمینه برای نخستین بار در جستار حاضر مورد بحث قرار خواهد گرفت.

آموزش در دوره قاجار

در جامعهٔ پیشامدرن ایران دو گونهٔ آموزش، با رویکردها و اهداف متفاوت جریان داشت، که عبارت بودند از: «یکی از آن مدرسه‌ها که کسانی که ملا شدن خواستندی در آن‌ها درس خواندندی، و دیگری از آن مکتب‌ها، که بچه‌گان در آن‌ها خواندن و نوشتن یاد گرفتندی» (کسروی، ۱۳۹۲: ۱۹). بدین ترتیب باید گفت، در

DOI: 10.22034/RPH.2023.2016601.1052

ایران، پیش از دورهٔ مشروطه، آموزش به دو صورت تخصصی (یعنی صرفاً تعلیم فقه و علوم دینی) و عمومی (که منحصر در مهارت خواندن و نوشتن به شکل مقدماتی بود و امکان ادامهٔ تحصیل در سطوح بالاتر را نداشت) تقسیم می‌شد. نوع اول آموزش که اختصاص به قشر کوچکی از جامعه داشت و نیازهای فقهی جامعه را برآورده می‌کرد، تقریباً تا به امروز، البته با تغییراتی در مواد درسی، تداوم دارد. اما در اینجا، بحث بیشتر دربارهٔ گونهٔ دوم آموزش، یعنی صورت عمومی آن، به عنوان بستر توسعه و ترقی جامعه است. نوع آموزش مذکور، توسط برخی منتقدان و نوخواهانه در دورهٔ قاجار طرح و پیگیری شد. روند فعالیت‌ها در حوزهٔ تحول آموزش عمومی، طیف گسترده‌ای داشت که از انتقاد به نظام آموزشی موجود و تبیین ضرورت تغییر، ضمن الگوبرداری از تجربیات اروپایی از یکسو، و اقدامات عملی‌تر مانند تأسیس مدارس نوین، اعزام دانشجو به خارج از کشور و دعوت از معلمین اروپایی و... را از سوی دیگر، شامل می‌شد.

آرای منتقدان ایرانی و خارجی دربارهٔ وضعیت آموزش در ایران پیش از دورهٔ نوسازی، روشن‌کنندهٔ وضعیت مورد نظر است. به‌عنوان‌مثال در *خاطرات* حاج سیاح محلاتی، اوضاع تعلیم و تربیت در ایران چنین عنوان شده است: «دستگاه مکتب و تعلیم (به‌غیراز آنها که می‌توانستند در منزل تحصیل کنند) برای دیگران چند کلمه از قرآن و خط فارسی و سیاق است. هرکس که از هر کاری درمانده و رانده‌شده در سر کوچه عده‌ای بچه را به یک دکان جمع کرده با آن حال ناگوار زیر چوب و فلک و میان گردوخاک و زباله و بخار و دود با کتک و فحش درس می‌دهد.» (حاج‌سیاح، ۱۳۵۹: ۴۸۵) بانوی جهانگرد ایتالیایی، کارلا سرنا[۱]، که در دورهٔ حکومت ناصرالدین‌شاه از ایران دیدار نمود، با نگاهی نقادانه و تند، تعلیم و آموزش و همچنین اطلاعات و توسعه را در ایران دوره ناصری معادل «هیچ» می‌داند[۲]. از دیگر سو، مستندات تاریخی نشان می‌دهند که در این دوره، اقبال و خواست عموم جامعه نیز در خصوص آموزش همگانی بسیار اندک بوده است و تنها اعیان و توانگران میل آن داشتند که فرزندان خود را به تحصیل بگمارند و تودهٔ مردم به درس خواندن تمایلی نشان نمی‌دادند.

در همین دوره، برخی از روشنفکران و معرفت‌طلبان بر آن شدند تا راه حلی عملی جهت رفع معضل آموزش در ایران پیشنهاد کنند، اشخاصی همچون آخوندزاده و طالبوف سعی داشتند تا با اقتباس و تأسی از نظام‌های آموزشی کشورهای پیشرفته بر این مشکل فائق آیند. آخوندزاده، با تأسی از روش‌هایی چون اصلاحات پترکبیر و فردریک کبیر، استفاده از عنصر اجبار در نظام تعلیم و تربیت را پیشنهاد نمود و از آن به عنوان توفیق اجباری برای اطفال نام برد[۳]، او همچنین در *مکتوبات*، آموزش یا عدم آموزش علوم فرنگی برای ایرانیان را در حکم مرگ و زندگی برشمرد[۴]. طالبوف نیز در *کتاب احمد*، تأسیس مدارس و توسعهٔ آموزش همگانی را از ضروری‌ترین امور کشور برشمرد. «عهد ما عهد ترقی است [...] ملت‌هایی که از فواید حسنهٔ این ترقیات بی‌نصیب هستند باید پردهٔ جهل را از چشم و پنبهٔ غفلت را از گوش خودشان بیرون کنند، از خضر معرفت استعانت طلبند.» (طالبوف، ۱۳۴۶: ۷۵ ـ ۷۴) طالبوف بر این باور بود که تأسیس مدرسه حتی از نان شب نیز واجب‌تر است[۵]. او با نگاه ژرف خود راه رهایی از استعمار غرب را در ایجاد مدارس و ارتقای دانش عمومی جامعه می‌دانست و نداشتن نظام آموزش همگانی را عامل وابستگی مطلق به اجنبیان برمی‌شمرد[۶]. او در *کتاب احمد* هشدار می‌دهد که چنانچه نظام آموزش سنتی نکوشد و نتواند خود را با قواعد جدید زمانه و نیازهای روز جامعه انطباق دهد، در اندک زمانی، نظام آموزش غربی جایگزین شیوهٔ آموزش سنتی ایرانی خواهد شد.

ضرورت اصلاحات در آموزش و ایجاد مدارس جدید

با مطالعهٔ روند تحولات در ساختار آموزش ایران روشن می‌شود که گذار از نظام آموزش سنتی به نظام جدید، دورانی پرتنش و توأم با ناکامی‌های فراوان بوده است. عموماً نخستین بانیان مدارس نوین در ایران ترقی‌خواهانی بودند که به واسطهٔ آشنایی با نظام‌های آموزش غربی، به اندیشهٔ راه‌اندازی مدارس مشابه در ایران افتادند. از نخستین پیشگامان این عرصه می‌توان از میرزاحسن‌خان رشدیه یاد کرد. او پس از تحصیل در بیروت در رشتهٔ تربیت معلم، کوشید با تأسی از مدارس نوین عثمانی، برای نخستین بار، مدرسه‌ای به سبک جدید در زادگاهش تبریز راه‌اندازی کند. در مدرسهٔ رشیدیه، که از نخستین مدارس نوین ایران بود، فراگیری الفباء به شیوه‌ای نو، که درک آن به نسبت روش گذشته قاعده‌مندتر و سهل‌تر گردیده بود، به اطفال آموزش داده می‌شد. اما به سبب مخالفت‌های جامعهٔ سنتی و به بهانهٔ بدعت‌گذاری در دین، دوام مدرسه بیش از یک سال نپائید و سرانجام، در پی تهدید و ضرب و شتم میرزاحسن‌خان و جمعی از دانش‌آموزان و حتی قتل یکی از آن اطفال، از فعالیت بازایستاد[۷]. بااین‌وجود روند نوسازی‌های اجتماعی در ایران، ادامه داشت و ضمن گسترش فعالیت‌ها در دیگر مدارس تداوم یافت. مدارس جدید به عنوان یکی از اصلی‌ترین عوامل شتاب‌دهنده در توسعه و نوسازی اجتماعی ایران نقشی بی‌بدیل در تاریخ معاصر داشتند، نهایتاً با حمایت تعدادی از روحانیان پیش رو، بخش سنتی جامعه نیز ناچار به پذیرش فعالیت مدارس گردید. «مؤثرترین قدم را در راه معارف جدید مرحوم میرزا سیدمحمد طباطبایی که از علمای جلیل‌القدر و روشنفکر و مورد اعتماد عموم بود برداشت، این روحانی منورالفکر مدرسه‌ای به سبک جدید به نام مدرسهٔ اسلام تأسیس نمود و مدیریت آن را به فرزند خود میرزا سیدمحمدصادق طباطبائی که در سِلک روحانیون بود

سپرد و در روز افتتاح مدرسه از صدر اعظم و عموم رجال متنفذ و شاهزادگان و علمای طراز اول دعوت کرد و در حضور آنان از منافع توسعهٔ معارف و دانش سخن راند و از آن به بعد روحانیون ایران که فرهنگ نوین و مدارس جدید را از مظاهر کفر و فرنگی‌مآبی معرفی می‌کردند و مؤسسین و پیروان معارف را بی‌دین می‌خواندند به‌ناچار دست از مخالفت کشیدند و مهر خموشی بر لب نهادند و از آن به بعد معارف‌پژوهان با عشق و علاقهٔ بیشتری به ترویج علوم جدید که پیش‌قراول نهضت آزادی بود پرداختند.» (ملک‌زاده، ۱۳۷۱: ۱۲۰) مدارس مذکور، عموماً با هدف همگانی کردن آموزش در ایران فعالیت می‌کردند. در پرتو عمومی شدن آموزش، به عنوان مؤثرترین زیرساخت یک جامعهٔ پیشرفته، تدریجاً، طبقهٔ متوسط شهری در ایران پدیدار شد. طبقهٔ جدیدی که نویدبخش ظهور و هدایت اندیشه‌های ترقی‌خواهانه در آینده ایران بود.

روزنامهٔ شکوفه در تصویری (تصویر ۱)، تفاوت‌های نظام آموزشی قدیم و جدید را نمایش می‌دهد.

نکتهٔ دیگری که باید به آن توجه داشت، نقش پررنگ، آموزش رشته‌های نظامی، در ساختار درسی مدارس جدید بود. اهمیت رشته‌های مذکور بیشتر به سبب سابقهٔ تاریخی نبردهای ایران و روسیه و شکست‌های پی‌درپی ارتش ایران در دورهٔ فتحعلی‌شاه در آن جنگ‌ها بود. از سوی دیگر، وحشت ناشی از عقب‌ماندگی نظامی ایران در اندیشهٔ نخستین بانیان مدارس جدید، که عموماً انحطاط و عقب‌افتادگی موجود را صرفاً در بعد تکنولوژیک و ساختار نظامی می‌جستند، باعث گردیده بود که در نظام جدید آموزشی، رشته‌های نظامی از بالاترین اهمیت و اولویت برخوردار باشند. به همین سبب در برنامه‌های نخستین مدارس، علوم نظری همچون فلسفه، علوم سیاسی، الهیات و حقوق مورد توجه قرار نداشت و آموزش آن همچنان در اختیار مدارس سنتی باقی ماند.

در یک نگاه کلی، می‌توان گفت، تأسیس دارالفنون، به عنوان نخستین مؤسسهٔ آموزشی به سیاق اروپایی در ایران، از چندین جهت، دارای اهمیتی بنیادین بود و تأثیرات عمیقی بر جامعهٔ ایران داشت. از آن جمله می‌توان، به افزایش اعتبار و آبروی ایران در برابر کشورهای اروپایی، ایجاد نمادی در جهت تغییر ملاک‌های موقعیت اجتماعی اشخاص، ایجاد نظام ارتقای شغلی بر پایهٔ شایستگی‌های علمی و به تبع آن به چالش کشاندن نظام طبقاتی و اجتماعی موجود، و مهم‌تر از همه، ایجاد کانون انتقادی نسبت به دولت اشاره نمود. بنابراین می‌توان دارالفنون را به عنوان اولین مؤسسهٔ آموزشی دولتی ایران دانست که بیانگر اصلاحات از بالا به پایین بود.[۸]

نخستین مدارس نقاشی در ایران و وضع قوانین آن

بنجامین در *سفرنامه* خود دربارهٔ آموزش هنر در ایران می‌نویسد: «وقتی از او [هنرمند] می‌پرسید که این هنر را در کجا فرا گرفته و چه روش و دستوری را به کار می‌برد، جواب می‌شنوید که آموزش مرتب و منظمی ندیده است و از اصول و روش این هنر هم بی‌اطلاع است، او با هنر و کار خود بزرگ شده است و دست‌هایش حرکات هنرمندانه را با الهام از ذوق و استعداد درونی انجام می‌دهند، درحالی‌که در گذشته چنین نبوده است و آموزشگاه‌هایی برای هنرمندان وجود داشته است. شاه‌عباس یک آموزشگاه هنری با کمک و بودجه دولت تأسیس کرده بود و هنرمندانی را در آنجا می‌پذیرفتند که آزمایش‌شده و استعداد ذاتی

تصویر ۱. نظام آموزشی قدیم و جدید در ایران، روزنامهٔ شکوفه، ۲۳ محرم ۱۳۱۳ق. (روزنامهٔ *شکوفه*، سال نخست، شمارهٔ ۲، ص ۴. / و همچنین ص ۸ از دورهٔ جدید)

DOI: 10.22034/RPH.2023.2016601.1052

داشته باشند، جانشینان بلافصل شاه‌عباس تا مدتی این روش را در تربیت هنرمندان به کار می‌بردند ناگفته نماند که داریوش و انوشیروان از سلاطین سلسله‌های هخامنشی و ساسانی نیز در دوران خود با کمک و بودجه دولت هنرمندان را تحت آموزش قرار می‌دادند.» (بنجامین، ۱۳۶۹: ۲۲۳) در دوران قاجار، همان‌گونه که بیان شد، و تحولات نظام آموزشی و تأسیس مدارس جدید، به شکلی فراگیر از جانب تجددخواهان دنبال می‌شد. در این راستا، میرزا ملکم‌خان، در حدود ۱۲۷۷ق.، در رساله‌ای تحت عنوان *دفتر تنظیمات* یا *کتابچهٔ غیبی*، تلاش نمود تا برنامه‌ای قابل اجرا دربارهٔ نظام تعلیمی جدید، تنظیم و به شاه پیشنهاد دهد. در «قانون چهل‌ویکم، وضع تعلیم ملی» مطالبی دربارهٔ مراتب و انواع مدارس و آموزش علوم مختلف ازجمله نقاشی در ایران و ضرورت آن می‌نویسد:

«فقره اول ـ در ممالک ایران سه نوع مدرسه خواهد بود: مدارس تربیه، مدارس فضلیه، مدارس عالیه.

فقره دوم ـ علومی که در مدارس تربیه تعلیم میشود از اینقرار است: سواد فارسی، خط فارسی، حساب، جغرافیا، مقدمات هندسه، مقدمات طبیعی.

فقره سوم ـ علومی که در مدارس فضلیه تعلیم میشود از اینقرار است: علوم معانی بیان، حکمت، ریاضی، علوم طبیعی، علوم تاریخی، نقاشی و خطوط، علوم السنه.

فقره چهارم ـ مدارس عالیه منقسم است بچهار مجمع: مجمع علوم ادبیه، مجمع علوم حقوق، مجمع علوم عالیه، مجمع علوم طبیه، مجمع صنایع شریفه.

فقره پنجم ـ در ضمن این سه نوع مدرسه از برای بعضی فنون مدارس مخصوصه خواهد بود، از قبیل مدارس نظامی، مدارس شریعه، مدارس معادن، مدارس تدریس، مدارس نقاشی، مدارس صنایع.

فقره ششم ـ در هر ناحیه لامحاله یک مدرسه تربیه خواهد بود.

فقره هفتم ـ در هر ولایت لامحاله یک مدرسه فضلیه خواهد بود.

فقره هشتم ـ مدارس عالیه در مقر سلطنت خواهد بود.

فقره نهم ـ مدارس عالیه بدون شاگرد معین بر عموم مردم باز خواهد بود.» (محیط‌طباطبائی، ۱۳۲۷: ۴۵ و ۴۶) گرچه وضع تنظیمات پیشنهادی ملکم، در عمل، در اکثر موارد، توفیق اجرا نیافت؛ اما نکات مندرج در این قوانین، خصوصاً در ارتباط با آموزش نقاشی و جایگاه آن، قابل توجه است. نخست اینکه آموزش نقاشی از نظر میرزا ملکم‌خان و وضع قوانین آموزشی آن، در دومین سطح نظام تعلیمی او قرار گرفته است و در برنامهٔ مدارس فضلیه، که سطحی بالاتر از مدارس تربیه دارند، گنجانده شده است. بر پایهٔ نظام پیشنهادی، مدارس عالیه، که درواقع در بالاترین سطح آموزشی قرار دارند، در مقرّ حکومتی و توسط برگزیدگان از رجال سیاسی و نخبگان ارشد، اداره می‌شوند. مجمع صنایع شریفه لحاظ شده در فقرهٔ چهارم، احتمالاً شامل انواع هنرها ازجمله نقاشی بود. همچنین بر پایهٔ پنجمین فقره مکتوب در این نظام نیز برای برخی فنون من‌جمله نقاشی، در هر یک از مدارس سه‌گانه، مدارس مخصوصه ایجاد خواهد گردید. نکته مهم دیگر عمومی شدن آموزش تا سطوح عالیه است. بدین‌سان هنر از انحصار خواص خارج خواهد شد. با اینکه تنظیم چنین قوانینی در حوزهٔ تعلیم عمومی، صورت اجرا نیافت، اما در سال‌های آتی خواهیم دید که وضع چنین قوانینی در تأسیس مدارس هنری و همگانی شدن آموزش در سطوح بالا مؤثر گردید.

دارالفنون و نظام آموزشی آن

امیرکبیر در تأسیس مدرسهٔ دارالفنون تلفیقی از آموزش فرنگی و فرهنگ ایرانی را مد نظر داشت، از او چنین نقل گردیده: «در امر مدرسه دقت زیاد لازم است. آدم خیلی معقول متشخص می‌خواهد که سررشته از هر چیز فرنگی و ایرانی داشته باشد.» (آدمیت، ۱۳۷۸: ۱۹۰) اعتمادالسلطنه نیز برنامه‌های آموزشی در مدرسهٔ دارالفنون را چنین عنوان می‌کند: «روز یکشنبه پنجم ماه ربیع نخستین از سال یکهزار و دویست و شصت و هشت هجری مطابق سنهٔ خامسه از جلوس سعادت مأنوس مدرسهٔ مبارکهٔ دارالفنون واقعه در ارگ محروسهٔ طهران که بناءاً و انشاءاً از سال سابق شروع شده بود بر حسب امر جهان مطاع افتتاح گردید و از آن تاریخ علوم مستظرف و فنون مستحدث و صنایع مستغرب که حکماء اروپا اساس آنها را در ظرف چندین قرن بر پا ساخته بودند در این تأسیس با تقدیس انتشار همی گرفت و اشتهار همی پذیرفت. حق تعالی در ظل تربیت شاهنشاه جمجاه ارواحنا فداه اینگونه آثار جلیل جاوید همی بر مزید کناد.» (اعتماد السلطنه، ۱۳۷۴: ۱۵۲) به این ترتیب و بنا بر تقریر اعتماد السلطنه، سه محور اصلی در پیشبرد اهداف آموزشی در مدرسهٔ دارالفنون عبارت بودند از: تاریخ علوم مستظرف، فنون مستحدث و صنایع مستغرب[۹].

دارالفنون را می‌توان اولین و مؤثرترین مدرسهٔ در دورهٔ جدید آموزش ایران دانست، این مدرسه به کوشش امیرکبیر و با هدف کاهش وابستگی علمی و فنی به غرب تأسیس گردید. گرچه پیش از تأسیس دارالفنون، توسط آمریکایی‌ها و فرانسوی‌ها در مدرسه‌سازی در ایران اقداماتی صورت گرفته بود، اما امیرکبیر بنا به تدبیر خود معتقد بود که نمی‌توان جهت پیشبرد جامعهٔ ایران، صرفاً به مستشاران خارجی تکیه داشت. لذا با ایجاد مدرسهٔ دارالفنون، در پی تأسیس مدرسه‌ای بود که علاوه بر رفع نیازهای کشور، حتی‌الامکان تحت تأثیر عوارض سیاسی و شرایط خارجی، جریان آموزش در آن مختل یا منقطع نگردد.

با تلاش امیرکبیر، سرانجام تاریخ راه‌اندازی مدرسه دارالفنون در روزنامهٔ *وقایع اتفاقیه* شمارهٔ ۲۹ به تاریخ، ۲۳ شوال ۱۲۶۷ درج گردید. «نظر امیر در تأسیس دارالفنون، بیشتر داشتن مدرسه‌ای فنی و نظامی و صنعتی بوده است برای رفع حوائج نظامی و فنی کشور، و شاید در بدو امر بتعلیم و تعلم علوم عالیه و ادبیات که آناً نمیتواند مثمرثمری عملی برای مردم باشد کمتر نظر داشته و منظور اساسی او آشنا ساختن مردم ایران بصنایع و حرف و فنون جدیدهٔ اروپا و انتشار آنها در ایران بوده است.» (محبوبی‌اردکانی، ۱۳۷۸، جلد اول، ۲۵۶).

افتتاح دارالفنون را باید یکی از اولین و مهم‌ترین رخدادهای فرهنگی مؤثر در نوسازی ایران برشمرد. «در تاریخ طولانی مملکت این نخستین بار است که دولت مستقیماً اقدام به تأسیس آموزشگاه نموده و تمام مخارج تأسیس و نگاهداری و ادارهٔ آنرا بر عهده گرفته و اولین دفعه است که دولت برای خود مسئولیتی در امر تعلیم و تربیت قائل شده و بهمین جهت است که سال ۱۲۶۸ [تأسیس دارالفنون] را مبده تحول و دورهٔ جدید در فرهنگ باید شمرد.» (دهخدا، ۱۳۳۸، ج۲۲، ۵۱) «دارالفنون در اوان تأسیس شامل هفت شعبه بود: مهندسی، پیاده نظام، سواره نظام، توپخانه، طب و جراحی، معدن‌شناسی، علوم طبیعی مشتمل بر فیزیک و کیمیای فرنگی و دواسازی. در رشته‌های هفتگانه علاوه بر درسهای تخصصی، علوم دیگری متناسب با هر رشته از قبیل: تاریخ، جغرافیا، نقشه‌کشی، طب ایرانی، ریاضی، زبان فارسی و عربی و فرانسوی و روسی تعلیم می‌گردید.» (آدمیت، ۱۳۷۸: ۳۶۳) باوجوداینکه در رشته‌های هفت‌گانهٔ دارالفنون در دورهٔ نخست، رشته‌های هنر به گونهٔ مستقل و مجزا در برنامهٔ درسی جا نداشت، بااین‌وجود تعدادی از معلمان خارجی مدرسه، از همان ابتدا به آموزش هنر مشغول بودند؛ ازجمله کاژرپلو[۱۰] ایتالیائی که طبق گزارش اعتمادالسلطنه ازجملهٔ معلمان قدیم دارالفنون بود و به تدریس نقاشی اشتغال داشت.[۱۱] اعتمادالسلطنه پس از کاژرپلو، کنستان را به عنوان معلم نقاشی در مدرسهٔ دارالفنون معرفی می‌کند.[۱۲] همو از ریشارخان که مدرس زبان فرانسه در مدرسه بود و همچنین صنعت عکاسی را در دورهٔ حکومت محمدشاه به ایران آورده بود، نیز نام می‌برد.[۱۳] علاوه بر این، «از متعلقات دارالفنون تالار تئاتری بود که به ملاحظهٔ عقاید دینی متروک افتاد، فقط گاه نمایش‌های خصوصی برای شاه و رجال دولت به وسیلهٔ لومر فرانسوی معلم موزیک و مزین‌الدوله در آن می‌دادند. به‌جای تالار تئاتر، نمازخانه‌ای بر پا شد که شاگردان نماز ظهر را در آنجا می‌گزاردند.» (آدمیت، ۱۳۷۸: ۳۶۷)

نکتهٔ قابل توجه درزمینهٔ هدف آموزش نقاشی در مدرسهٔ دارالفنون، آن بود که این هنر بیشتر به عنوان ابزاری کمکی در کنار سایر علوم، همچون پزشکی، جغرافیا و علوم نظامی، و به جهت درک عمیق‌تر مفاهیم، به کار گرفته می‌شد و جایگاه آن به عنوان هنری مستقل در سال‌های بعد اندک‌اندک تثبیت شد[۱۴] . درزمینهٔ کاربرد علمی نقاشی در برنامهٔ دارالفنون می‌توان به فعالیت دکتر گاله[۱۵]، معلم پزشکی و جراحی اشاره نمود. بنا به گفتهٔ محبوبی اردکانی، «دکتر گاله خیلی خوب نقاشی می‌کرد و چون تشریح توصیفی درس می‌داد این هنر او به پیشرفت شاگردان خیلی کمک می‌نمود.» (محبوبی اردکانی، ۱۳۷۸، ج۱، ۲۷۸) درواقع زمانی که میرزا علی‌اکبر خان کاشانی (معروف به مزین الدوله) که در ۱۲۷۵ ق. برای فراگیری نقاشی به فرانسه اعزام شده بود، پس از مرگ کنستان در ۱۲۸۸ق. معلم اصلی نقاشی در دارالفنون شد. (لعل شاطری و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۸۶ و ۱۹۳) او همچنین معلم مخصوص زبان فرانسه ناصرالدین‌شاه بود و در سال ۱۲۸۸ از سوی شاه ملقب به نقاش‌باشی شد. (لعل شاطری و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۹۳) او شاگردان درخشانی تربیت نمود که کمال‌الملک یکی از برجسته‌ترین آنها بود.

مجمع‌الصنایع اول و دوم

در مطالعهٔ نخستین مدارس متمرکز بر تولیدات هنری، پیش از همه باید وضعیت مجمع‌الصنایع ناصری را مورد توجه قرار داد. مجمع‌الصنایع، مؤسسه‌ای با ماهیتی صنعتی ـ تولیدی بود که عموماً در فعالیت‌هایش گرایش‌های جدید غربی دیده می‌شود. بحث دربارهٔ این مؤسسه و کاربری آن، همواره با پاره‌ای ابهامات و اشتباهات همراه بوده است.

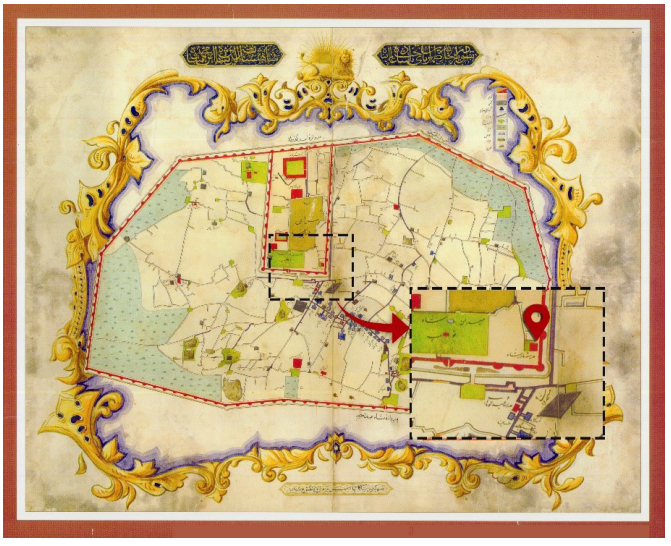
بانی و مؤسس مدرسه در پاره‌ای از اسناد امیرکبیر (اقبال ۱۳۲۷: ۶۶ و ذکاء، ۱۳۸۲: ۳۰) و در پاره‌ای دیگر، معیرالممالک معرفی شده است (اعتمادالسلطنه در *المآثر و الآثار*[۱۶] و همچنین در شمارهٔ ۱۱۱ روزنامهٔ *وقایع اتفاقیه*[۱۷]). با آنکه فعالیت مدرسه به دو دورهٔ کاملاً مجزا تقسیم می‌شود گاهی در اسناد، فعالیت و عملکرد دو دوره با یکدیگر خلط شده و گاهی نیز دو دورهٔ مدرسه به عنوان دو مؤسسهٔ مجزا و متفاوت فرض گردیده است. دربارهٔ مکان و موقعیت مدرسه، باید گفت: «مدرسه مجمع‌الصنایع اول در ۱۲۶۹ ق. در حاشیهٔ سبزه‌میدان تهران تأسیس شد و مدتی بعد در کش‌وقوس دگرگونی‌های سیاسی، اجتماعی، و فکری به محاق رفت. دور دوم فعالیت آن از ۱۲۹۶ق. و در محل دیگری آغاز شد.» (یوسفی‌فر، ۱۳۹۰: ۴۴)

برای درک موقعیت و ظهور و افول مجمع‌الصنایع بهترین راه مراجعه به نقشه‌های دارالخلافه در آن ایام است. پنج نقشه اصلی از تهران دوره قاجار باقی مانده است، نخستین نقشه مربوط به دورهٔ فتحعلی‌شاه، توسط سروان ناسکوف روسی با هدف جاسوسی و به شکل مخفیانه ترسیم شده است؛ پس‌ازآن سه نقشهٔ با جزئیات بیشتر و قابل استناد وجود دارد. اول، نقشهٔ الیاینکو برزین (الیاس بره زین)، خاورشناس روس، که در سال ۱۸۵۲م. /۱۲۶۸ق.

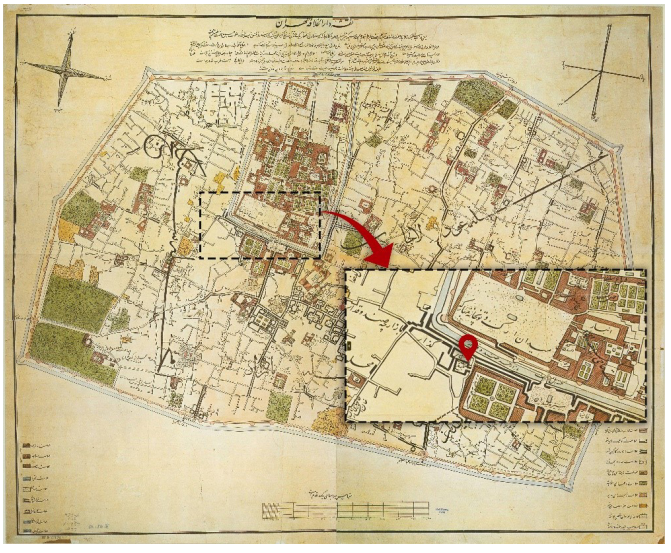
DOI: 10.22034/RPH.2023.2016601.1052

ترسیم گردیده، (تصویر۲) در این نقشه نشانی از مجمع‌الصنایع دیده نمی‌شود، و محلی که بعدها محل مجمع خواهد شد با نام مدرسه مادرشاه مشخص گردیده است، نقشه بره زین در اواخر دوره محمدشاه و ابتدای سلطنت ناصرالدین‌شاه ترسیم شده است، در بالای نقشه عبارت «تصویر دارالخلافه طهران پای تخت شاه عالم پناه، شاهنشاه نصرالدین شاه ابن محمد شاه» و در زیر آن عبارت «بسعی کمترین بندگان الیاس بَره زین منقّش شد» درج شده است.

دوم نقشهٔ اگوستوس کرشیش که چند سال پس از نقشهٔ برزین حدود ۱۸۵۸م./ ۱۲۳۷ ش. طراحی شده، (تصویر ۳) و سوم نقشه عبدالغفارخان نجم‌الملک که مربوط به ۱۸۹۱م./ ۱۲۷۰ش. است (تصویر ۴). با مقایسه محل مجمع‌الصنایع در این نقشه‌ها و با استناد به منابع (اعتمادالسلطنه، ۱۳۸۲، ج۱، ۹۳ و اقبال، ۱۳۲۷: ۶۶) دو مدرسه متفاوت و دو دورهٔ کاملاً مختلف مجمع به‌روشنی قابل تشخیص است. لکن علیرغم تلاش برای احیای مجدد مجمع‌الصنایع، این مؤسسه بار دیگر از فعالیت بازایستاد و



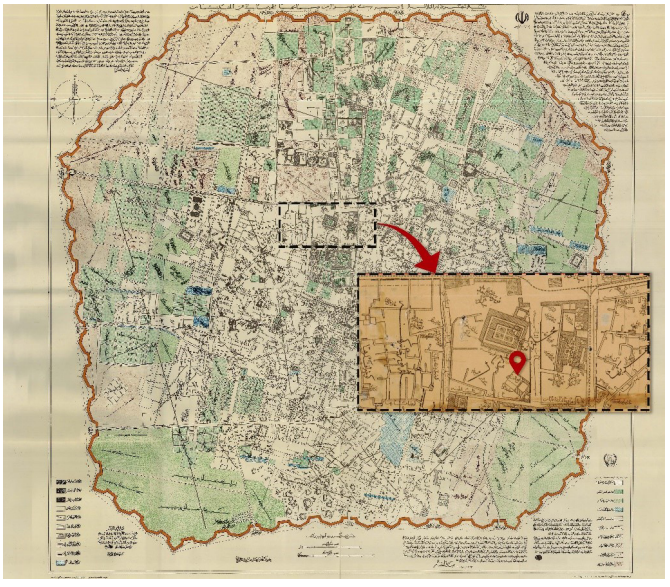
تصویر ۲. پای تخت طهران، نقشه برەزین، ۱۲۳۰ش./ ۱۸۵۱م.
(نقشه از سازمان نقشه‌برداری کشور، URL1؛ تدوین و موقعیت‌نمایی مدرسه مادر شاه: از نگارنده)



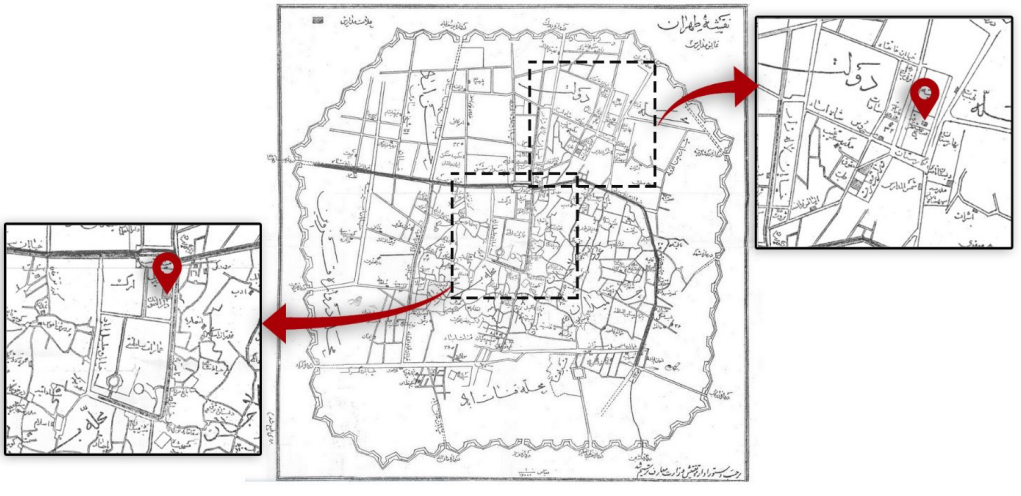
تصویر ۳. دارالخلافه طهران، نقشه کرشیش (نقشه: URL2 و تدوین و موقعیت‌نمایی مجمع‌الصنایع اول: از نگارنده)

منحل گردید. در نقشهٔ اداره تفتیش وزارت معارف که بین سال‌های ۱۲۹۹ تا ۱۳۰۴ یعنی آخرین سال‌های حکومت قاجار ترسیم شده است، اثری از مجمع‌الصنایع اول و دوم دیده نمی‌شود و به نظر می‌رسد در این تاریخ مجمع‌الصنایع به طور کامل از فعالیت ایستاده و منحل گردیده است و احتمالاً محل مدرسه بار دیگر جهت برپایی مراسم روضه‌خوانی مورد استفاده قرار گرفت[۱۸] . در نقشهٔ مذکور مدارس دارالفنون در ضلع جنوبی میدان سپه و صنایع مستظرفه واقع در محلهٔ دولت، در ضلع شمالی خیابان نگارستان قابل رؤیت هستند. (تصویر ۵)

در باب حِرف و مشاغل مجمع‌الصنایع، اصلی‌ترین و جامع‌ترین منبع موجود، گزارشی است که توسط عباس اقبال (۱۳۲۷) از فعالیت‌های آن مرکز، در نشریهٔ *یادگار* منتشر گردیده است.[۱۹] طبق گزارش مذکور، عمده فعالیت مجمع‌الصنایع در دورهٔ اول مختص به تولیدات نظامی، صنایع‌دستی و هنر بوده است. نکتهٔ قابل توجه اهمیت بخش نقاشی نسبت به سایر رشته‌ها در این مجتمع است.[۲۰] اعتمادالسلطنه نیز در این خصوص می‌نویسد: «درین کارخانه اغلب صنایع از قبیل [...] نقاشی‌های بسیار اعلی و تفنگ‌سازی و چقماق‌سازی و قداره‌سازی بسیار خوب



تصویر ۴. نقشه عبدالغفار خان، ۱۲۷۰ ش. / ۱۸۹۱م. (مأخذ: سازمان نقشه‌برداری کشور، URL1 و مشخص شدن موقعیت مجمع‌الصنایع دوم از نگارنده)



تصویر ۵. نقشه طهران، اداره تفتیش وزارت معارف، حدود ۱۲۹۹ش./ ۱۹۲۰م. (نقشه: URL3 و موقعیت‌نمایی دارالفنون و صنایع مستظرفه: نگارنده)؛ در این نقشه، مجمع‌الصنایع وجود ندارد.

DOI: 10.22034/RPH.2023.2016601.1052

رونق گرفته». (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۷: ج۲، ۱۱۵۶ـ ۱۱۵۵) در ۱۲۶۹ مجمع‌الصنایع، که بیشتر با هدف ترویج فنون و رشته‌های هنری تأسیس گردیده بود، به‌موازات رویکرد آموزشی دارالفنون که عموماً در زمینهٔ علوم نظامی، علوم پایه و پزشکی فعالیت می‌کرد؛ نقشی مکمل در ساختار آموزشی نوین ایران را بر عهده گرفت. در مجمع‌الصنایع، رشتهٔ نقاشی از جایگاه بسیار بالایی به نسبت سایر رشته‌ها برخوردار بود. این تفوق را از قیاس جمعیت فعال در رشته نقاشی می‌توان به‌وضوح دریافت. طبق گزارش اقبال، یک استاد و ۳۴ شاگرد در رشتهٔ نقاشی، یک استاد و ۲۵ شاگرد فعال در شاخهٔ زردوزی قبا، ۷ استاد و ۲۲ شاگرد درزمینهٔ تعمیر طپانچه، ۳ استاد و ۷ شاگرد در ساخت کالسکه، یک استاد و ۶ شاگرد در رشتهٔ زردوزی و همچنین در دوخت زیرپوش مروارید فعالیت داشتند و در سایر ۱۹ رشتهٔ دیگر جمعیت شاگردان از ۴ نفر تجاوز نمی‌کند.[۲۱] بنا به گزارش اقبال، رونق هنر نقاشی در مجمع‌الصنایع به قسمی بود که، «بر نقاشان کتاب الف‌لیله بسیار جا تنگ می‌باشد بواسطهٔ آنکه نقاش زیاد شده و علاوه یک حجره هم بجهت مذهب و صحاف گرفته شده». (اقبال، ۱۳۲۷: ۷۰) در حالیکه برخی از حجرات دیگر، مشغول کاری نیستند، و از دیوان اعلی هنوز به ایشان کاری ارجاع داده نشده‌است. (اقبال، ۱۳۲۷: ۶۸)

با گذشت زمان، اندک‌اندک مدرسه از فعالیت بازایستاد. اطلاعات دقیقی از افول و زوال مدرسه در دست نیست. اما ناصرالدین‌شاه، در سال ۱۲۹۹، دیگربار به صرافت احیای مجمع‌الصنایع افتاد؛ در شمارهٔ ۴۸۷ روزنامهٔ *ایران* گزارشی در این خصوص می‌خوانیم: «ازآنجاکه خاطر بیضا مظاهر بندگان اعلیحضرت اقدس همایونی دام سلطانه پیوسته مایل و متوجّه تکمیل صنایع و تشویق اهل حرفت و صنعت است این اوقات بنوّاب اشرف والا امیرکبیر نایب‌السلطنه وزیر جنگ و حکمران دارالخلافه باهره و غیرها ادام الله اقباله العالی مقرّر فرمودند که مدرسه مجمع‌الصّنایع واقعه در خیابان باب همایون را که مدّتها بود خالی از سکنه و بایر مانده بود، بجمع اهل حرفت و صنعت دایر نمایند نوّاب اشرف معظّم له هم که بمراتب میل و توجه کامل ملوکانه در ایجاد و تکمیل صنایع و تکثیر و توفیر منافع عامّه واقف بودند بی تانّی امر جهانمطاع مبارک را امتثال نموده در اقرب زمان مکان مزبور را مرتّب کامل کرده در ترتیب وضع و هیئت مدرسه و جمع و تشکیل اهل حرفت و صنعت اقدامات لایقه بعمل آوردند اصناف حرف و انواع صنایع با استادان ماهر در آنجا مجتمع و هر حجره را بصنعتگری مخصوص داشتند و برای هر یک از آنها مبلغی وجه نقد از خودشان بعنوان سرمایه و مساعده دادند». (نشریه *ایران*، ۱۲۹۹ ق. شمارهٔ ۴۸۷، ۱) [۲۲] در مجمع‌الصنایع دوم، با کاهش رویکرد نظامی، فعالیت مدرسه بیشتر معطوف به رشته‌های هنری گردید. در این دوره، صنیع‌الملک دار فانی را وداع گفته بود و احتمالاً نقاشان بیشتر به اجرای سفارش‌های مخصوص دربار مشغول بودند. ادامهٔ روند نوگرایی‌هایی که در مجمع‌الصنایع اول شکل گرفته بود، نه در مجمع‌الصنایع دوم، بلکه بیشتر در مؤسساتی چون مدرسهٔ صنایع مستظرفه و نقاشخانهٔ دولتی تداوم یافت.

طبق گزارش منتشرشده در روزنامه *ایران* (شمارهٔ ۴۸۷، به تاریخ دوم رجب‌المرجب ۱۲۹۹ق.) در مجمع‌الصنایع دوم گروهی از نقاشان، در حجره‌های میرزا آقای نقاش و استاد بهرام به تولید پرده‌های نقاشی اشتغال داشتند.[۲۳]

مجمع‌الصنایع ناصری به دست میرزا ابوالحسن‌خان غفاری، که در ۱۲۶۲ق. (۱۲۲۴ش.) با حمایت شاه و به جهت فراگیری هنر نقاشی به ایتالیا اعزام شده بود، تأسیس گردید. او دومین سال پادشاهی ناصرالدین‌شاه به کشور بازگشت، از رهاوردهای مهم سفر ابوالحسن‌خان غفاری، به همراه آوردن ابزار و وسایل لیتوگرافی (چاپ سنگی) و نقاشی و همچنین تعدادی باسمه‌های رنگی بود، که بعدها در مجمع‌الصنایع و همچنین در نقاشخانهٔ دولتی مورد استفاده قرار گرفت. در مجمع‌الصنایع یکی از برجسته‌ترین آثار تصویری به‌جامانده از دورهٔ قاجار، کتاب مصور *هزارویک شب*، با نظارت صنیع‌الملک به اجرا در آمد. اما علیرغم آنکه، صنیع‌الملک در اروپا تعلیم دیده و به‌تازگی به ایران بازگشته بود، اجرای پروژهٔ کتابت *هزارویک شب* به شیوهٔ سنتی و روش استاد ـ شاگردی انجام پذیرفت. در همین زمان، با توجه به علاقه عموم و نیاز جامعه، ضرورت تأسیس یک مدرسه مستقل هنری به‌وضوح احساس می‌شد. بنجامین، که نخستین سفیر امریکا در ایران بود، در این خصوص می‌نویسد: «غیر از وی [صنیع‌الملک] در حال حاضر نقاشان متعدد دیگری در تهران هستند که در کشیدن پرتره کار می‌کنند و با بودن این عده علاقه‌مند به نقاشی جا دارد که در تهران مدرسه مخصوصی جهت پرورش استعداد نقاشان تأسیس گردد و چنین مدرسه‌ای با وجود این‌همه جوانان با استعداد می‌تواند با مدارس هنری لندن و پاریس رقابت کند. ظاهراً مقامات دولتی ایران در نظر دارند که در آینده چنین مدرسه‌ای را در تهران بر پا کنند ولی کی و چه وقت این فکر واقعاً جامهٔ عمل بخود می‌پوشد معلوم نیست.» (بنجامین، ۱۳۶۹: ۲۵۲)

نقاشخانه دولتی

سرانجام، علی‌اکبرخان پس‌ازآنکه مفتخر به لقب صنیع‌الملک گردید، در سال ۱۲۷۸، مجوز راه‌اندازی مدرسهٔ دولتی نقاشی را مستقیماً از ناصرالدین‌شاه دریافت نمود[۲۴] . وی در تأسیس نقاشخانه دولتی کوشش نمود تا آن را به سیاق مدارس غربی سامان دهد. در این خصوص اعلامیه‌ای به تاریخ سوم شوال ۱۲۷۸ در

روزنامه *دولت علیه ایران* منتشر گردید:

«در روزنامه قبل نوشته شده بود حسب‌الامر مقرّر گردیده است صنیع‌الملک نقّاشباشی خاصه کارخانهٔ باسمهٔ تصویر و نقاشخانهٔ دولتی ترتیب داده در آنجا پرد[ه]های کار استادان مشهور را با بعضی از باسمه‌های معتبر که از روی عمل استادان معتبر کشیده و طبع نموده‌اند با سایر اسباب و اوضاع یک مکتب‌خانهٔ نقّاشی به‌طوری‌که در فرنگستان دیده بوده است و اسباب لازمهٔ آن را حسب‌الحکم با خود آورده است ترتیب داده به‌طوری‌که هر کس طالب آموختن این صنعت باشد به‌هیچ‌وجه نقصی در اسباب تحصیلش نباشد[...] و همچنین کارخانهٔ باسمهٔ تصویر را متداول نماید که همه‌روزه تصاویر مختلفه از کارخانه بیرون آید و این صنایع را رواج کامل بدهد درینمدّت مشغول انجام این خدمت بوده در ارک سلطانی در جنب دیوانخانهٔ مبارکه نقاشخانه و کارخانه را ترتیب داده است بنحویکه در کارخانهٔ باسمه چهار چرخ در کار است.[...] ثانیاً اعلان خواهد نمود که جوانان قابل در ایّام هفته در آنجا جمع شده مشغول تحصیل باشند و هفتهٔ یکروز هم خود مشارالیه مشغول تعلیم خواهد بود و هفتهٔ دو روز هم در آنجا قراری داده خواهد شد که مردم جهه تماشای آنجا مأذون باشند و این اوّل نقاشخانه و کارخانهٔ باسمهٔ تصویر است که در دولت ایران حسب‌الامر معمول و متداول میگردد بطور و طرز فرنگستان.» (روزنامهٔ *دولت‌علیه ایران*، شماره ۵۱۸، ۶) [۲۵] بدین‌ترتیب اولین مدرسهٔ ویژهٔ نقاشی به سبک اروپایی در ایران تأسیس گردید و هنرآموختگان آن در جهت‌بخشی به جریانات آتی هنر ایران نقشی کلیدی داشتند. نکتهٔ دیگری که از اعلامیه مذکور قابل درک است؛ مسئلهٔ همگانی شدن امکان تحصیل هنر، برای تمامی اقشار جامعه است. بدین‌سان می‌توان گفت، پایان انحصارگرایی دربار در آموزش هنر، رهاورد بزرگ بود که در نقاشخانه دولتی و مدارس مشابه پس از آن محقق گردید. در گزارش‌های بعدی، روزنامه *دولت علیه ایران* مجدداً بر امکان فراگیری هنر برای عموم و همچنین امکان بازدید علاقه‌مندان از فعالیت‌های مدرسه تأکید گردید. علاوه بر این، برنامهٔ تعلیم نقاشی در نقاشخانه نیز به سبک و سیاق فرنگی، به اطلاع مردم رسانده شد.

«چون در روزنامهٔ سابق قلمی شده بود که بعد از اتمام عمل نقّاشخانه بجهه اطّلاع مردم اعلان جدید خواهد شد که هر کس خواسته باشد طفل خود را بنقّاشخانه ببرد که تحصیل این صنعت لطیف نماید دانسته باشد لهذا چون این اوقات عمل ترتیب نقّاشخانه از هر حیثیّت پرداخته شده است اعلان و اعلام می‌شود که از این تاریخ ببعد هر کس خواسته باشد طفل خود را بمکتب نقّاشخانه ببرد نقّاشخانه دولتی باز است و صنیع‌الملک روزهای شنبه را خود بتعلیم شاگردان خواهد پرداخت و سایر ایّام شاگردان در همان نقّاشخانه از روی پرد[ه]های کار استاد و صورتها و باسمه‌های فرنگستان و غیره بمشق نقّاشی و تحصیل این صنعت بدیع میپردازند و روز جمعه را که از ایّام تعطیل ملّت و دولتست بجهه آمد [و] شد تماشائیان قرار شده است که از نوکران درباری و سایر اصناف امم هر کس طالب تماشای نقّاشخانه باشد بیایند و تماشا نمایند بجهه اطّلاع ناظرین اعلان شد.» (روزنامهٔ *دولت علیهٔ ایران*، شمارهٔ ۵۲۰، ۶) [۲۶] بدین‌ترتیب صنیع‌الملک با فراهم آوردن امکان آموزش رایگان نقاشی، از یکسو این هنر را از انحصار دربار خارج نمود و همچنین جنبهٔ موروثی بودن آموزش آن را از میان برداشت.

نخستین معلم نقاشی در نظام آموزشی جدید ایران

به‌موازات فعالیت مؤسسات آموزشی که عنوان شد، در برنامهٔ درسی دارالفنون نیز، نقاشی مورد توجه خاص قرار داشت. گرچه در پاره‌ای از منابع از میرزا ملکم‌خان به عنوان معلم نقاشی در مدرسهٔ دارالفنون نام برده شده است. محبوبی اردکانی در *تاریخ مؤسسات تمدنی جدید در ایران*، به این امر اشاره می‌کند که میرزا ملکم خان به شاگردان درس هندسه و صنعت نقاشی می‌گوید و خوب پیشرفت نموده‌اند. (محبوبی اردکانی، ۱۳۷۸، ج۱، ۲۹۴) همچنین مددپور در کتاب *تجدد و دین زدایی در فرهنگ و هنر منورالفکری، از آغاز پیدایی تا پایان قاجار*، تأکید می‌کند که در دارالفنون علاوه بر درس حساب و هندسه، صنعت نقاشی نیز به وسیلهٔ میرزا ملکم خان تدریس می‌شده است. (مددپور، ۱۳۷۳: ۲۴۴)

اما با رجوع به مستندات و گزارش‌های موجود، مشخص می‌گردد که منظور از تعلیم نقاشی توسط ملکم، درواقع آموزش قوانین ترسیمات هندسی و اصول نقشه‌کشی در قلمرو دانش جغرافیا بوده، و نه هنر طراحی و نقاشی. در تاریخ، ۵ ربیع‌الاول سال ۱۲۶۹، (یعنی یک سال پس از تأسیس دارالفنون) در گزارش روزنامه *وقایع اتفاقیه* (ش ۹۸) چنین آمده است: «معلم هندسه عالیجاه میرزا ملکم است و بشاگردان مدرسه دو درس می‌گوید، یکی درس حساب و هندسه عام است که جمیع شاگردان می‌خوانند و یکی درس خاص است که بدوازده نفر شاگردان با استعداد مطالب عالیهٔ هندسه را از قواعد محکمه و صنعت نقاشی و علم جغرافیا درس میگوید و خوب ترقی کرده‌اند.» (وقایع‌اتفاقیه، ۱۲۶۹: شمارهٔ ۹۸، ۲) ظاهراً به استناد گزارش مذکور، مکلم‌خان، به عنوان نخستین معلم صنعت نقاشی، در مدرسهٔ دارالفنون معرفی شده است. همان‌طور که پیش‌تر ذکر شد، محبوبی‌اردکانی در کتاب تاریخ *مؤسسات تمدنی جدید در ایران*، این مطلب را نقل کرده است، اما این پژوهشگر در ادامه و در شرح مفصلی که از فعالیت‌های میرزا ملکم خان، به عنوان یکی از مدرسین فعال و تأثیرگذار، در دارالفنون آورده است اشاره‌ای مجدد

DOI: 10.22034/RPH.2023.2016601.1052

به تدریس نقاشی توسط وی نکرده است. نکته‌ای که باید بدان توجه داشت، گزارش مندرج در شماره بعدی روزنامهٔ *وقایع اتفاقیه* است؛ در شمارهٔ ۹۹ روزنامه به تاریخ ۱۲ ربیع‌الاول سال ۱۲۶۹ می‌خوانیم: «متعلمین هندسه که در نزد عالیجاه میرزا ملکم دو درس می‌خوانند یکی درس عام که جمیع شاگردان را درس می‌داد و یکی درس خاص که بدوازده نفر شاگردان با استعداد مطالب عالیهٔ هندسه را درس می‌گفت. این چند نفر بسیار خوب ترقی کرده‌اند چنانچه علم حساب را از جمع و تفریق و ضرب و تقسیم و عدد کسور و عدد دسیمال و اربعهٔ متناسبه و جذر و کعب لوگاریتم و مقدمات تحریر باتمام رسانیدند و حال شروع به ژئومتری که علوم اشکال و مساحت است نموده‌اند.» (وقایع اتفاقیه، ۱۲۶۹: شماره ۹۹، ۲) با انطباق دو گزارش، مشخص می‌گردد که آنچه از صنعت نقاشی مد نظر بوده، قوهٔ مهارت در ترسیم اشکال و مساحات در نقشه‌های جغرافیایی بوده است و این امر با هنر نقاشی ارتباطی ندارد. همان‌طورکه به‌عنوان‌مثال در طب و علوم نظامی به جهت آموزش دقیق‌تر مطالب به محصلان، از رسم اشکال مربوط به مباحث استفاده می‌گردد. بدین ترتیب نمی‌توان میرزا ملکم خان را نخستین مدرس نقاشی در مدرسهٔ دارالفنون و یا اصلاً معلم هنر نقاشی برشمرد. از سوی دیگر به این نکته نیز باید توجه داشت که در زمان انتشار گزارش‌های مذکور در روزنامه *وقایع اتفاقیه*، تنها یک سال از تأسیس دارالفنون گذشته بود و در این زمان، هنوز رشتهٔ نقاشی در این مدرسه راه‌اندازی نگردیده بود به همین سبب، تصور مدرسی فعال و متخصص در نقاشی (به مفهوم هنری آن) در این برهه از زمان صحیح نخواهد بود.

در مقایسه نحوهٔ آموزش نقاشی در مدرسهٔ دارالفنون و مجمع‌الصنایع، از عمده تفاوت‌ها می‌توان به شیوهٔ پذیرش هنرجو اشاره کرد؛ دارالفنون عموماً مختص به فرزندان اعیان و اشراف بود، و هر کسی را بدان راه نبود، در حالیکه مجمع‌الصنایع با هدف همگانی کردن تعلیم هنر، می‌کوشید با تکیه‌بر قابلیت و توان فردی هنرجویان را پذیرش کند. در نخستین سال‌های فعالیت شعبهٔ نقاشی در دارالفنون، مسئولیت آموزش آن بر عهدهٔ مسیو کنستان[۲۷]، صنیع‌الملک و پس از او مزین‌الدوله بود. «کنستان فرانسوی بود و بهمراه دو دختر خود که دو تن از محصلین اعزامی زمان ناصرالدین شاه آنها را گرفته بودند با خانوادهٔ خود بطهران آمده بود. تخصص وی نقاشی روی ظروف چینی بود و چون امکان کار او در طهران نبود در دارالفنون بسمت معلم نقاشی پذیرفته شد و تا آخر عمر بدین سمت اشتغال داشت (۱۲۸۸) [۲۸] و بجای او میرزا علی اکبر خان کاشانی نقاشباشی (مزین الدوله) معلم نقاشی مدرسه گشت.» (محبوبی‌اردکانی، ۱۳۷۸، جلد ۱: ۲۸۳) علی‌اکبرخان مزین‌الدوله، پس از تحصیل نقاشی در فرانسه و بازگشت به ایران، در حدود پنجاه سال، در سمت معلم فرانسه، موسیقی و نقاشی در مدرسهٔ دارالفنون فعالیت داشت و شاگردان بسیاری تربیت نمود، در میان ایشان، کمال‌الملک[۲۹] سرنوشت نقاشی ایران را در دهه‌های بعد دگرگون ساخت. بدین ترتیب، آغاز فعالیت مدارس هنری جدید را باید فصل نوین تاریخ آموزش آکادمیک در هنر معاصر ایران برشمرد، آموزشی که گرایش به غرب را در نقاشی ایرانی رسمی و قطعی نمود.

با آنکه مشخصاً «برنامه درسی دارالفنون شناخته نیست اما چنین می‌نماید که مزین‌الدوله از تجارب تدریس میرزاابوالحسن بهره گرفته است». (آژند، ۱۳۸۵: ۹۸) همچنین به نظر می‌رسد، که با منحل شدن مجمع‌الصنایع اول، فعالیت میرزا ابوالحسن‌خان در تدریس نقاشی، هم در نقاشخانهٔ دولتی و همزمان در مدرسهٔ دارالفنون تداوم داشته است. فلور معتقد است که در جریان نوسازی نظام آموزش نقاشی در مدارس ایران، فعالیت دو مرکز آموزش نقاشی یعنی نقاشخانه و کلاس‌های نقاشی مدرسهٔ دارالفنون، با تصمیم صنیع‌الملک با یکدیگر ادغام گردید. اما با این وجود، روش‌های آموزشی همچنان ساختار آکادمیک نداشت. «صنیع الملک پس از بازگشت از اروپا به دستور ناصرالدین‌شاه، در سال ۱۸۶۱/۱۲۷۷ مدرسه‌ای به نام *مکتب نقاشی مجانی* تأسیس کرد و در آن به تعلیم شماری از شاگردان پرداخت. تعلیم او نه بر پایهٔ استادـشاگردی نظام کهن ایران، بلکه بر اساس نظام آموزشی جدید بود (یعنی ایجاد کلاس برای شاگردان) [۳۰] . صنیع‌الملک یک کارگاه (آتلیه) و نمایشگاه عمومی برپا کرد. کلاس درس او بعدها در دارالفنون ادغام شد و در دارالفنون نقاشی و طراحی از موضوعاتی بود که محصلین فرا می‌گرفتند. البته این تعلیم هنوز حالت واقعی آکادمی هنر را به خود نگرفته بود، چون دانش‌آموزان ناگزیر بودند موضوعات درسی غیر هنری را نیز فرا گیرند.» (فلور، ۱۳۸۱: ۲۰) بدین‌ترتیب می‌توان گفت صنیع‌الملک نخستین کسی است که در نظام آموزش هنر ایران، آموزش همگانی نقاشی را به سبک اروپایی بنیاد نهاد. بااین‌همه، باید اذعان نمود که روش ابداعی صنیع‌الملک در آموزش نقاشی آمیزه‌ای از شیوهٔ سنتی و روش آموزش جدید اروپایی بود؛ «با اینکه برنامهٔ درسی ابوالحسن غفاری از روی برنامه‌های مدارس اروپایی بوده، ولی در مدرسه او از تعلیم هندسه، تشریح و تئوری هنر خبری نبود و در حقیقت برنامه آن طوری تنظیم شده بود که تناقضی با تعلیم سنتی هنر در ایران نداشته باشد.» (آژند، ۱۳۸۵: ۹۷)

مدارس نقاشی نسل دوم

با آغاز فعالیت مراکزی چون دارالفنون، مجمع‌الصنایع و مؤسسات بعدازآن، تدریجاً روش‌های آموزش سنتی در حوزهٔ هنر که عموماً به شیوهٔ استادـشاگردی بود، جای خود را به روش‌های نوین آموزش بخشید، روش‌هایی که کمابیش به شیوهٔ آکادمیک و

علمی غربی نزدیک بود. پس‌ازآن، به همت کمال‌الملک که پروردهٔ مکتب دارالفنون و شاگرد مزین‌الدوله بود، مدرسهٔ جدید نقاشی راه‌اندازی شد. «در سال ۱۳۲۹ / ۱۹۱۲ به پیشنهاد کمال‌الملک "مدرسهٔ صنایع مستظرفه و مدرسهٔ نقاشی" با ریاست خود کمال‌الملک تأسیس شد.[۳۱] جای این مدرسه در باغ نگارستان، یکی از باغات مفرح فتحعلی‌شاه، بود که در سال ۱۲۲۷/ ۱۸۱۲ آن را پدید آورده بود.» (فلور ۱۳۸۱: ۲۰) صنایع مستظرفه در واپسین سال‌های حکومت قاجاریان، در زمان سلطنت احمدشاه و پس از مشروطه تأسیس شد. در این مدرسه شعب و رشته‌های مختلفی فعالیت داشتند، از آن جمله قالی‌بافی، مجسمه‌سازی، نقاشی رنگ و روغن، نقاشی آبرنگ و سیاه‌قلم و در اواخر نیز گراورسازی به برنامه مدرسه افزون گردید.[۳۲] فعالیت مدرسه تا دورهٔ پهلوی اول ادامه یافت. در طی شانزده سالی که کمال‌الملک ریاست مدرسه را بر عهده داشت، هنرمندان بزرگی در آنجا تربیت یافتند که همگی پیرو شیوهٔ استاد بودند. این دانش‌آموختگان در چند دهه بعد، نبض جریان اصلی نقاشی ایران را در دست داشتند. نکتهٔ دیگر دربارهٔ مدرسهٔ صنایع مستظرفه، ویژگی رایگان بودن آموزش برای متقاضیان بود. علاوه بر آن، حتی برخی از محصلین بی‌بضاعت نیز تحت حمایت مالی از جانب کمال‌الملک قرار می‌گرفتند تا خللی در تحصیلات هنری‌شان ایجاد نگردد. به سبب دلایل مذکور، و در پرتو شخصیت منحصربه‌فرد کمال‌الملک، مدرسهٔ صنایع مستظرفه، موقعیت فرهنگی و هنری خاصی به دست آورد و مورد توجه ویژهٔ همگان، ازجمله مردم عادی، دربار و حتی بیگانگان قرار گرفت. اما نهایتاً با مداخلات وزرای معارف در امور مدرسه دامنهٔ اختلافات روزبه‌روز بالا گرفت و سرانجام کمال‌الملک درخواست کناره‌گیری و بازنشستگی کرد. «بدین ترتیب مدرسه صنایع مستظرفه، نخستین مؤسسه هنرهای زیبای ایران تعطیل شد (۱۳۰۶ ش.) و به مدرسه صنایع پیشه و هنر تبدیل و محل آن به مقابل باشگاه افسران سابق منتقل گردید.» (آژند، ۱۳۸۵: ۹۹) باوجودآنکه صنایع مستظرفه نهایتاً به سبب مشکلات و فشارها به تعطیلی انجامید اما تأثیرات آن، به سبب تربیت استادان بزرگ نقاشی، دیرپا بود. از برجسته‌ترین شاگردان مدرسه و استادان نقاشی معاصر ایران می‌توان از حسنعلی وزیری، اسماعیل آشتیانی، علی‌محمد حیدریان، محمود اولیا، علی‌اکبر یاسمی، حسن شیخ و... یاد کرد.

نتیجه

در دورهٔ قاجار در پی ورود فرهنگ مدرن به ایران، ساختارهای سنتی پیشین متحول شد و در پی آن، لزوم تغییرات در نظام آموزشی به یکی از دغدغه‌های اصلی بدل گردید. در پی گسترش مؤسسات آموزشی و مدارس نوین در ایران نوعی تمرکززدایی در حوزهٔ تعلیم و تربیت ملی به وجود آمد که موجب تکثر آراء و تنوع رویکردها در بحث آموزش، به مثابهٔ اصلی‌ترین بستر رشد علمی و نوخواهی اجتماعی گردید. گزارش‌های پراکنده‌ای از فعالیت نخستین مدارس جدید و مدرسان آن، خصوصاً در زمینهٔ نقاشی، در دست است. پراکندگی اطلاعات از یکسو و روشن نبودن کاربست برخی مفاهیم همچون نقاشی، نقشه‌کشی، ترسیم اشکال در زمینه‌های علمی و هندسهٔ ترسیمی از سوی دیگر باعث نارسایی اطلاعات در باب فعالیت دقیق معلمین نقاشی در مدارس نوین گردیده است. علاوه بر این، رویکردهای متفاوت مؤسسات آموزشی همچون دارالفنون و مجمع‌الصنایع نسبت به آموزش نقاشی و همچنین برخی اشتباهات در خصوص فعالیت دوره‌های مختلف مؤسسه‌ای چون مجمع‌الصنایع، همگی باعث بروز برخی ابهامات در موضوع مدارس و مدرسان نقاشی در دورهٔ قاجار شده است. طبق یافته‌های پژوهش و بر پایهٔ اسناد تاریخی، در باب نخستین مدارسی که نقاشی در آنها تدریس می‌شده است رویکردهایی کاملاً متفاوت به آموزش نقاشی دیده می‌شود؛ که این امر به‌ویژه در مقایسه دارالفنون و مجمع‌الصنایع آشکار است. می‌توان گفت، مجمع‌الصنایع به‌موازات مدرسهٔ دارالفنون، که درزمینهٔ علوم نظامی، علوم پایه و پزشکی فعالیت داشت؛ با تمرکز بر رشته‌های فنی و هنری، نقشی مکمل در نظام آموزشی ایران بر عهده داشت. و بیشتر بر تولیدات عملی و صنایع و فنون تأکید داشت. دربارهٔ جایگاه مجمع‌الصنایع و ابهامات موجود به سبب آنکه دو مدرسه در دو مکان متفاوت با نام مجمع‌الصنایع وجود داشته است، نوشتار حاضر بر پایه نقشه‌های موجود و گزارش‌های مکتوب، موقعیت و فعالیت دوگانه مجمع را تبیین نمود. دربارهٔ نخستین معلم نقاشی در مدارس جدید نیز با توجه به آنکه در تعداد قابل توجهی از منابع امروز از میرزا ملکم‌خان به عنوان نخستین معلم نقاشی یاد شده است، در این نوشتار با قیاس گزارش‌های مندرج در روزنامه‌ها روشن گردید که منظور از تدریس نقاشی ملکم آموزش اصول هندسه ترسیمی و نقشه‌کشی جغرافیایی بوده است و نه هنر ظریفه نقاشی. بنابراین انتساب مقام نخستین معلم نقاشی به وی نادرست است. از سوی دیگر، وضع قوانین و ارائهٔ دستورالعمل تعلیم ملی و جایگاه آموزش نقاشی در آن، توسط ملکم‌خان، نیز که در مقاله به آن اشاره گردید نشان می‌دهد که جامعهٔ نوجوی ایران آموزش نقاشی را در سطوح بالای آموزش و ذیل برنامه‌های مدارس فضلیه که دارای سطح بالاتری نسبت به مدارس تربیه هستند، قرار داده است. ضمن آنکه طبق فقره پنجم قوانین مذکور، مقرر گردیده بود که برای بعضی فنون ازجمله نقاشی در هر یک از مدارس سه‌گانه (تربیه، فضلیه و عالیه)، مدارس مخصوصه برقرار گردد. نکتهٔ مهم دیگر وضعیت همگانی شدن آموزش تا سطح مدارس عالیه بود که به واسطهٔ مدارس نوین، محقق گردید و یادگیری هنر را از انحصار خواص خارج نمود. سرانجام با تأسیس

DOI: 10.22034/RPH.2023.2016601.1052

نقاشخانه دولتی صنیع‌الملک، امکان هنرآموزی برای اقشار مختلف مردم فراهم گردید و بدین‌سان آموزش از انحصار حکومت خارج شد. این مهم را می‌توان رهاورد مؤسسهٔ نقاشخانه دولتی، و همچنین مدارس مشابه پس‌ازآن، ازجمله صنایع مستظرفه، دانست.

پی‌نوشت‌ها

1. Carla Serena

۲. ن. ک. سرنا، ۱۳۶۲، ۸۵ ـ ۸۴.
۳. ن. ک. آخوندزاده، ۱۳۵۷، ۱۵۸.
۴. ن. ک. آخوندزاده، ۱۳۵۷، ۳۱۴.
۵. ن. ک. ناطق، ۱۳۷۵، ۲۶.
۶. ن. ک. طالبوف، ۱۳۴۶، ۹۹ ـ ۹۸.
۷. ن. ک. رینگر، ۱۳۸۱، ۱۷۵ و کسروی، ۱۳۹۲، ۲۱.
۸. ن. ک. رینگر، ۱۳۸۱، ۱۲۰ و ۱۱۴، ۱۱۳.
۹. علوم مستظرف به معنای صنایع ظریفه و هنرهای زیبا و فنون مستحدث به معنای دانش نوآورده و نوآمده دانسته می‌شود، اما در معنای صنایع مستغرب لازم است دقت بیشتری نمائیم؛ واژهٔ «مستغرب» در دو معنای مجزا قابل تفسیر است، چنانچه حرف «ر» به فتحه خوانده شود، در معنای «غریب شمرده» و «شگفت دانسته» خواهد بود. و اگر آن را با کسره تلفظ نمائیم به معنای کسی که به زبان‌ها و آداب و عادات غربیان آگاه است، خواهد بود. (ن. ک. معین، ۱۳۶۴، ج۳، ۴۰۹۵) و از آنجا که لغت دوم اسم فاعل است، لذا تفسیر برخی معاصران که «صنایع مستغرب» را مستقیماً به معنای صنایع اروپایی و غربی تلقی کرده‌اند، از لحاظ واژه‌شناختی نادرست است و صورت معنایی نخست یعنی «صنایع غریب» و «شگفت دانسته» صحیح است. البته می‌دانیم که حیرت و عطش ایرانیان در این زمان از صنایع و فنون نوآمده، غریب و شگفت‌آور به معنای صنایع تمدن جدید اروپایی است و بیانات اعتمادالسلطنه در کنه خود گرایش دارالفنون را به آموزه‌ها و الگوهای جدید غربی علنی می‌کند. و خود او در کلمات بعد بر اروپایی بودن این علوم نیز تأکید نموده است.

10. Gay Replo

۱۱. ن. ک. اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۷، ج۲، ۱۰۸۴.
۱۲. ن. ک. همانجا.
۱۳. ن. ک. آدمیت، ۱۳۷۸، ۳۶۶ و ۳۶۵.
۱۴. در این خصوص ن. ک. کشمیری ۱۳۹۹.

15. Gualet

۱۶. ن. ک. محبوبی اردکانی، ۱۳۸۰، ج۲، ۶۷۰.
۱۷. در گزارش روزنامه چنین آمده است: «در روز یکشنبه بیست و چهارم ماه گذشته [جمادی‌الاول ۱۲۶۹] جناب جلالت‌مآب صدراعظم و جناب نظام الملک و امیرالامراء العظام اجودان باشی با جمعی از امرا و صاحب منصبان بزرگ نظام بکارخانه مجمع‌الصنایع که برحسب امر همایون مقرب الخاقان معیرالممالک از ارباب صنایع دایر نموده است رفتند و بکارها و صنعتهائیکه از یمن تربیت این دولت قوی شوکت رونق و رواج یافته ملاحظه و رسیدگی نمودند.» (*روزنامه وقایع‌اتفاقیه*، ۱۳۷۳، ج۱، ۶۷۰)
۱۸. ن. ک. یوسفی‌فر، ۱۳۹۰، ۴۹.
۱۹. ن. ک. اقبال، ۱۳۲۷، ۷۰ ـ ۵۹.
۲۰. «این مرکز برای تولید و ساخت و طراحی ساعت، توپ، کالسکه، یونیفرم‌های نظامی به سبک اروپا، نقاشی‌های زیبا، زرکشی و زردوزی، تفنگ‌سازی و قداره‌گری بر پا شده بود.» (آژند، ۱۳۸۵، ۹۶)
۲۱. ن. ک. اقبال، ۱۳۲۷، ۷۰ ـ ۶۷.
۲۲. روزنامهٔ *ایران*، ۱۳۷۵، ج۳، ۱۹۵۵.
۲۳. ن. ک. روزنامهٔ *ایران*، ۱۲۹۹ق. ش ۴۸۷، ۳ـ۲.، به نقل از روزنامهٔ *ایران*، ۱۳۷۵، ج۳، ۱۹۵۷ ـ ۱۹۵۶.
۲۴. ن. ک. پاکباز، ۱۳۷۸، ۳.
۲۵. *روزنامهٔ دولت علیهٔ ایران*، ۱۳۷۰، ج۱، ۳۷۸.
۲۶. *روزنامهٔ دولت علیهٔ ایران*، ۱۳۷۰، ۳۹۴.

27. Monsieur Constant

۲۸. نام کنستان در مرآت البلدان ج۲، ۸۴ ۱۰ به عنوان معلمین اواسط آمده است، در همین منبع از گارژپلو به عنوان معلم نقاشی قدیم (همانجا) و از میرزا علی‌اکبر خان به عنوان معلم نقاشی و زبان فرانسه حال (ذیل وقایع سال ۱۲۶۸) یاد شده است؛ (همان، ج۲، ۱۰۸۵)
۲۹. ن. ک. پاکباز، ۱۳۷۸، ۳۵۹.
۳۰. اعتمادالسلطنه، *المآثر*، ۱۱۷ و [صفحه ۱۶۰ چاپ افشار].
۳۱. [حسین محبوبی اردکانی، تاریخ مؤسسات تمدنی جدید در ایران، ج۱. (تهران: انتشارات انجمن دانشجویان دانشگاه تهران، ۱۳۵۴)، ص ۴۱۶ ـ ۴۱۵ (ناشر)]
۳۲. ن. ک. سهیلی‌خوانساری، ۱۳۶۸: ۵۰.

فهرست منابع

آخوندزاده، میرزا فتحعلی. (۱۳۵۷). *الفبای جدید و مکتوبات*، به کوشش حمید محمدزاده، تبریز: نشر احیا.

آدمیت، فریدون. (۱۳۵۱). *اندیشه ترقی و حکومت قانون، عصر سپهسالار*، تهران: خوارزمی.

---------- (۱۳۷۸). *امیرکبیر و ایران*، چاپ ۸، تهران: خوارزمی.

آژند، یعقوب. (۱۳۸۵). «از کارگاه تا دانشگاه (تحقیقی در تبدیل نظام آموزشی استاد ـ شاگردی به نظام آموزشی آکادمیک در نقاشی دوره قاجار»، *نشریه هنرهای زیبا*، ۲۶، صص ۱۰۰ـ۹۳.

اعتمادالسلطنه، محمدحسن بن‌علی. (۱۳۶۷). *مرآةالبلدان*، جلد ۲ و۳، به کوشش عبدالحسین نوائی و میر هاشم محدث، تهران دانشگاه تهران.

اعتمادالسلطنه، محمدحسن بن علی. (۱۳۷۴). *المآثر و الآثار* در *چهل سال تاریخ ایران*، جلد اول، به کوشش ایرج افشار، چاپ دوم، تهران: اساطیر.

اقبال، عباس. (۱۳۲۷). «ورقی از تاریخ طهران، سبزه میدان و مجمع دارالصنایع»، نشریه *یادگار*، ۴ (۹ و۱۰)، ۵۹-۷۰.

بنجامین، س. ج. د. (۱۳۶۹). *ایران و ایرانیان «عصر ناصرالدّین شاه»*، ترجمهٔ محمدحسین کردبچه، بی‌جا: جاویدان.

پاکباز، رویین. (۱۳۷۸). *دایرةالمعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.

حاج سیاح. (۱۳۵۹). *خاطرات حاج سیاح یا دوره خوف و وحشت*، به کوشش حمید سیاح، به تصحیح سیف‌الله گلکار، ، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.

------- (۱۳۶۳). *سفرنامهٔ حاج سیاح به فرنگ*، به اهتمام علی دهباشی، تهران: نشر ناشر.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۳۸). *لغت‌نامه دهخدا*، تهران: سازمان لغت‌نامه دانشگاه تهران.

ذکاء، یحیی. (۱۳۸۲). *زندگی و آثار استاد صنیع‌الملک، ابوالحسن غفاری (۱۲۲۹ـ۸۳ق)*، ویرایش و تدوین سیروس پرهام، تهران: مرکز نشر دانشگاهی میراث فرهنگی کشور.

روزنامه شکوفه. (۱۳۷۷). «شکوفه به انضمام دانش، نخستین نشریه‌های ادواری زنان در ایران»، تهران: نسخهٔ جدید کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران.

روزنامه *ایران*. (۱۳۷۵). «نسخه جدید کتابخانهٔ ملی ایران با همکاری مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها»، ج۳، شماره ۴۱۸ ـ ۶۳۹، تهران.

روزنامه *دولت علیهٔ ایران*. (۱۳۷۰). «نسخه جدید کتابخانهٔ ملی ایران»، جلد اول، شماره ۵۵۰ـ۱، تهران.

روزنامه *وقایع‌اتفاقیه*. (۱۳۷۳). «نسخه جدید کتابخانهٔ ملی ایران، با همکاری مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها»، جلد اول، شماره ۲۶۰ـ۱، تهران.

رینگر، مونیکا. (۱۳۷۹). «مدارس نوین در ایران قرن نوزدهم رهیافت بومی برای مسئلهٔ نوسازی»، نشریهٔ *ایران نامه*، ۷۰، ۷۳ـ۸۶.

--------- (۱۳۸۱). *آموزش، دین و گفتمان اصلاح فرهنگی در دوران قاجار*، ترجمهٔ مهدی حقیقت خواه، تهران: ققنوس.

سرنا، کارلا. (۱۳۶۲). *سفرنامه مادام کارلا سرنا، آدمها و آیینها در ایران*، ترجمه

علی‌اصغر سعیدی، تهران: کتابفروشی زوّار.
طالبوف، عبدالرحیم. (۱۳۴۶). *کتاب احمد*، تهران: امیرکبیر.
فلور، ویلم. (۱۳۸۱). *نقاشی و نقاشان قاجار*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: ایل شاهسون.
کسروی، احمد. (۱۳۹۲). *تاریخ مشروطهٔ ایران*، چاپ ۲۵، تهران: امیرکبیر.
کشمیری، مریم. (۱۳۹۹) : «دارالفنون و علم نقاشی در گذار از نگاه سنتی به پرسپکتیو»، نشریه *تاریخ علم*، ۲۹، ۴۱۸-۳۸۱.
لعل شاطری، مصطفی؛ و همکاران. (۱۳۹۵). «تأثیر آموزشهای دارالفنون در گرایش هنر عصر ناصری به غرب، با تکیه بر موسیقی و نقاشی»، *نشریهٔ تاریخ اسلام و ایران*، ۳۱، ۲۰۱ -۱۷۷.
محبوبی اردکانی، حسین. (۱۳۷۸). *تاریخ مؤسسات تمدّنی جدید در ایران*، ج۱، چاپ سوم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
محیط طباطبائی، محمد. (۱۳۲۷). *مجموعه آثار میرزا ملکم خان*، تهران: علمی.
مخبرالسلطنه، مهدی قلیخان هدایت. (۱۳۷۵). *خاطرات و خطرات*، چاپ پنجم، تهران: زوار.
مددپور، محمد. (۱۳۷۳). *تجدد و دین‌زدایی در فرهنگ و هنر منورالفکری ایران از آغاز پیدایی تا پایان عصر قاجار*، چاپ دوم، تهران: انتشارات دانشگاه شاهد.
معین، محمد. (۱۳۶۴). *فرهنگ فارسی*، چاپ هفتم، تهران: امیرکبیر.
ملک‌زاده، مهدی. (۱۳۷۱). *تاریخ انقلاب مشروطیت ایران*، سه جلد در یک مجلد، چاپ سوم، تهران: علمی.
ناطق، هما. (۱۳۷۵). *کارنامه فرهنگی فرنگی در ایران*، پاریس: خاوران.
یوسفی‌فر، شهرام. (۱۳۹۰). «مجمع‌الصنایع (تجربهٔ نوگرایی در مشاغل کارگاه‌های سلطنتی دورهٔ قاجار) »، *فصلنامهٔ گنجینهٔ اسناد*، ۲۱ (۳)، ۶۴_۴۲.
سایت رسمی سازمان نقشه‌برداری کشور [۱۴۰۱/۱۲/۱] به نشانی:
URL1: https: //fa.ncc.gov.ir/fa/news/3273
URL2: https: //golvani.ir [1/12/1401]
URL3: http://tehranshenasi.com [3/12/1401]

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/)

زیباشناسی رنگ و نور در آثار ایران درودی با رویکرد ابن هیثم[۱]

رودینا سیستانی[۲]، مینو خانی[۳]، علی مرادخانی[۴]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۲/۰۸/۱۹ □ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۹/۲۷ □ صفحهٔ ۱۲۴-۱۱۷
Doi: 10.22034/RPH.2023.2015252.1050

چکیده

نظریه ادراک زیبایی ابن هیثم، کیفیات و ساختار بصری لازم در اثر هنری را مورد توجه قرار می‌دهد، ضروری است جنبه‌های بالقوهٔ نظریاتش در حوزه زیبایی‌شناسی و ساختار بصری آثارش، مورد پژوهش قرار گرفته شود. ایران درودی با عناصر زیباشناسی به آثارش هویت ایرانی می‌دهد، او نور را هدف اصلی قرارداد تا به پندارهای فرهنگ ایران نزدیک شود و همچنین از نور برای القای بیان احساس خویش استفاده می‌کند تا مخاطب آن به مفهوم حس هنرمند پی ببرد و به این نتیجه رسیده است که هیچ رنگی خارج از تابش نور، رنگ نیست و رنگ‌ها فقط در مجاورت و تأثیرگذاری بر یکدیگر است که کیفیت و رنگ خود را بروز می‌دهند. باتوجه‌به ماهیت ساختاری نقاشی که زیبایی‌شناسی آن بر پایه اصولی است که کاملاً منطبق با ۲۲ مواردی که در آرای ابن هیثم است، بررسی این موارد نظری و چگونگی کاربست آن در هنر نقاشی، هدف این مقاله است و در پی پاسخ به این پرسش که چگونه نظریه زیبایی‌شناسی نور و رنگ از منظر ابن هیثم را می‌توان با اصول مدرن زیبایی‌شناسی در آثار ایران درودی درک کرد، ابتدا ماهیت و ویژگی‌های آثار درودی را توصیف و تحلیل کرده و سپس آن آثار با آرای ابن هیثم را مورد تجزیه‌وتحلیل قرار می‌دهد. این مقاله که روش نظری آن، بر اساس نظریه‌پرداز فلسفه اسلامی ابن هیثم است. در این رویکرد زیباشناسی که به فرم اثر می‌پردازد ابن هیثم از زیباشناسی چنین تعریفی می‌کند: «زیبایی (حسن) را نه به عاملی بسیط، بلکه به تعامل پیچیده‌ای میان بیست‌ودو عامل تعریف کرد» و ابن هیثم تأکید زیادی به مفهوم دو مورد از ۲۲ عواملی که نور و رنگ با یکدیگر نیروی انگیزش دارند، یعنی می‌توانند در نفس تأثیری ایجاد کنند که صورتی زیبا جلوه کند می‌پردازد. روش تحقیق از لحاظ هدف کاربردی و از نظر منظر روش انجام توصیفی تحلیلی است و اطلاعات نیز بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای به‌دست‌آمده است.نتایج تحقیق بیانگر کارایی رویکرد ابن هیثم در حوزه زیبایی‌شناسی نقاشی معاصر است.

کلیدواژه‌ها: ایران درودی، رنگ و نور، زیباشناسی، نقاشی معاصر، ابن هیثم.

۱. این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رودینا سیستانی با عنوان «مطالعه زیباشناسانه آثار ایران درودی» به راهنمایی دکتر مینو خانی و مشاوره دکتر علی مرادخانی است که در تابستان ۱۴۰۲ در دانشگاه آزاد اسلامی دفاع شد.

۲. کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران. ایران. (نویسنده مسئول) Email: rodinasistani9635@gmail.com
۳. استادیار، عضو هیئت علمی پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. Email: rodinasistani9635@gmail.com
۴. دانشیار، عضو هیئت علمی فلسفه دانشگاه آزاد اسلامی، تهران،ایران. Email: alimoradkhani@gmail.com

استناد: سیستانی، رودینا؛ خانی، مینو؛ و مرادخانی، علی. (۱۴۰۲). زیباشناسی رنگ و نور در آثار ایران درودی با رویکرد ابن هیثم. *رهپویه حکمت هنر*. ۲ (۲): ۱۲۶-۱۱۷.
https://rph.soore.ac.ir/article_709397.html

مقدمه

زیبایی‌شناسی شاخه‌ای از فلسفه است و از تحلیل مفاهیم و راه‌حل مسائلی بحث می‌کند که از موضوعات ادراک زیبایی‌شناسی برمی‌خیزد. در این میان، اغلب اندیشمندان پرداختن به امر زیبایی و تعریف این معنا به زیبایی معنوی و معقول بیش از ابعاد بصری آن اشاره کرده‌اند. از نظریه‌پردازان و حکما و دانشمندان زیباشناسی تنها ابن هیثم است که به‌واسطه دانش فیزیک و اکتشافات نوری و به‌ویژه در دنیای هنر به ابداعاتی دست‌یافت. وی نظریه دریافت حسی زیبایی اشیای ادراک (الحسن) را طرح می‌کند این رساله در ابتدا یک گزاره علمی مهم در باب فرایند فیزیکی بینایی درنتیجه کنش‌های نور و رنگ را طرح می‌کند: چشم، نور را دریافت کرده و رنگ در سطح شیء ادراک شده (مبصر) شکل می‌گیرد در نتیجه شکل و صورتی که از نور و رنگ ناشی از سطح این شیء بسط‌یافته به‌واسطه جسم شفاف میانجی بین جسم و شیء ایجاد شده است. دیدن اشیاء به‌واسطه خطوط فرضی مستقیمی که بین شیء و نقطه مرکزی چشم تداوم دارند، صورت می‌گیرد. (مؤمنی، ۱۳۹۵: ۱۲). ابن هیثم در باب فرایند ابصار خود را در قالب‌های علمی اکید محدود نکرده؛ بلکه با مسائل و نظرگاه‌های زیبایی‌شناسی مهم و عمیقی سروکار دارد و اهمیت ویژه‌ای برای تحلیل موارد مهمی همچون مفاهیم زشتی و زیبایی و تجربه ناظر از هر یک، قائل است. ابن هیثم زیبایی و زشتی را به‌عنوان حقایقی عینی و قابل ملاحظه در نظر می‌گیرد که همه اجسام در درجات مختلف آنها را آشکار می‌سازند. از دیگر حقایق عینی که وی به‌صورت کلی نام‌برده می‌توان به «المعانی المبصره» یا "معانی ادراکی اشاره کرد واژه معنا در ترجمه سابرا به ویژگی و در ترجمه ویلجز از رسالهٔ ابن هیثم به مفهوم برگردانده شده است. فهرست این ویژگی‌ها یا مفاهیم ادراکی، به ۲۲ مورد بالغ می‌گردد که به واسطه درک چشم، این زیبایی‌ها حاصل می‌شوند. البته او ابتدا از دو عامل نور و رنگ نام می‌برد که این دو عامل حاصل احساس بینایی هستند. شناخت جایگاه عناصر زیباشناسانه در نقاشی امری مهم برای درک آثار نقاشی است. درودی در کارهای خود از طبقات چندلایه نور بهره می‌گیرد و با پررنگ‌کردن نقش نور، در نقاشی‌های آبستره فیگوراتیوش به‌تدریج عنصر فیگوراتیو را حذف می‌کند تا پراکنش نور، عنصر اصلی و حاکم شود و هم‌زمان رویکردی نوگرایانه در نقاشی‌هایش وجود دارد. مناظر غالب در آثار درودی بیشتر حاشیه کویر و گل‌هایی است خاص با دیوارهایی شیشه‌ای که به آثار او فضایی خاص و عمیق بخشیده است. ایران درودی نقاشی است که قاعده آفرینش معنای روح را با آثارش برای مخاطب معنا می‌کند (مظفری، ۱۳۸۷: ۴۱). او نقاشی را با حس بیان می‌کند؛ یعنی هر هنرمندی در قلمرو هنرش با عناصر هنری که در آثارش استفاده کرده بیان می‌کند. (مظفری، ۱۴۰۲: ۶۹) اساس نقاشی‌های ایران درودی بر یافتن هویت فرهنگی و در پی باز یافتن ریشه‌های فرهنگیِ جامعه است و برای این کار چهار عنصر اصلی یعنی «نور»، «حرکت»، «زمان» و «رنگ» را نوبت‌به‌نوبت در نقاشی‌هایش به کار گرفته و نور را هدف اصلی‌اش قرارداد تا به پندارهای فرهنگ ایران نزدیک شود و آثاری که از این هنرمند به جا مانده، او را به بانوی نور و رنگ در جهان ملقب کرده است.

روش تحقیق

روش تحقیق حاضر از لحاظ هدف، کاربردی و از منظر روش انجام، توصیفی - تحلیلی است و روش نظری تحقیق، بر اساس رویکرد زیباشناسی نظریه‌پرداز فلسفه اسلامی ابن هیثم است. اطلاعات نیز به روش کتابخانه‌ای و از منابع دیجیتال (شامل مقاله‌های الکترونیکی و کتابخانه‌های دیجیتالی)، فیلم‌های مستند و مصاحبه‌های مربوطه به‌دست‌آمده است. روش نظری تحقیق، بر اساس نظریه‌پرداز فلسفه اسلامی ابن هیثم است. در این رویکرد زیباشناسی که به فرم اثر می‌پردازد ابن هیثم از زیباشناسی چنین تعریفی می‌کند: «ابن هیثم زیبایی (حسن) را نه به عاملی بسیط، بلکه به تعامل پیچیده‌ای میان بیست‌ودو عامل تعریف کرد. (نجیب اوغلو، ۱۳۸۰، ۲۵۸) این نکته‌ای بسیار ظریف است که ابن هیثم به مفهوم فراگیر و تصویری حسن می‌پردازد. تنها دوتا از این عوامل، نور و رنگ (که خود خاصیتی برگرفته از نور است) نیروی انگیزش دارند. یعنی می‌توانند در نفس تأثیری ایجاد کنند که صورتی زیبا جلوه کند. روند انجام تحقیق نیز بدین شکل است که ابتدا ماهیت و ویژگی آثار درودی مورد تعریف و تبیین قرار گرفته و پس از ذکر آرای ابن هیثم که در المناظر مکتوب شده است، به بررسی و تحلیل میان ویژگی ۲۲ عوامل آرای ابن هیثم در آثار درودی پرداخته شده است.

پیشینه تحقیق

بنا بر مطالعات و بررسی‌های به‌عمل‌آمده، موضوع «مطالعه زیباشناسانه آثار ایران درودی» تا کنون در هیچ مقاله‌ای منتشر نشده و در پژوهش تدوین‌شده‌ای در داخل کشور مورد تحقیق و بررسی قرار نگرفته است. نتیجه عمده‌ترین مقالات و پایان‌نامه‌های تخصصی مرتبط با این موضوع به شرح ذیل است:

حسن بلخاری قهی در سال (۱۳۹۸) در مقاله‌ای تحت عنوان «تأملی در نورشناسی با تأکید بر *المناظر*، شاهکار ابن هیثم» که در نشریه *حکمت‌نامه مفاخر* به چاپ رسیده است، به بحث و تحلیل آرای ابن هیثم در باب نور پرداخته است و همچنین حسن بلخاری قهی در سال (۱۳۸۷) در کتاب *معنا و مفهوم زیبایی در المناظر و تنقیح المناظر* که توسط فرهنگستان هنر چاپ شده است به شرح آرای ابن هیثم در مورد زیبایی پرداخته است همچنین با تأملی بر روش‌شناسی دقیق ابن هیثم به شرح و تفصیل زیبایی‌شناسی از منظر او توجه کرده است.

DOI: 10.22034/RPH.2023.2015252.1050

جواد مجابی، شاعر و نویسنده ایرانی در مقاله خود به نام (رؤیاهای رنگین نقاش نور و رهایی) که در تیرماه (۱۳۸۰) در تهران در آزما منتشر شده نوشته است نقاشی‌های ایران درودی به نور درخشان ایران وفادار مانده است و نور در نقاشی‌های اولیه ایران درودی غالباً عنصری مسلط نیست، او به تقسیم دوره‌های کاری ایران درودی پرداخته و ویژگی هر دوره را برشمرده است.

همایون حاج محمدحسینی و محمد اعظم زاده، فاطمه پورذبیح در سال (۱۴۰۰) مقاله‌ای تحت عنوان (تحلیل و خوانش آثار هنری بر اساس نظریه ادراک زیبایی ابن هیثم) که تحلیل تابلوی شب پرستاره بود که در شماره ۲۶ نشریه هنرهای تجسمی به چاپ رسیده است.

جنبه نوآورانه این تحقیق این است که می‌تواند اطلاعات مفیدی در اختیار علاقه‌مندان و فعالان در حوزه نقاشی قرار دهد و حتی شناساندن و تحلیل عناصر زیباشناسانه در آثار هنرمندان معاصر به‌عنوان ابزاری برای علاقه‌مندان و هنرمندانی که قصد توصیف آثاری با آرای زیباشناسانه ابن هیثم را دارند را فراهم می‌کند.

کلیاتی درمورد نقاشی

خلق و ایجاد هر اثر هنری، نشان‌دهندهٔ بازتاب احساسات و ادراکات هنرمند از محیط پیرامون او و در زمینه‌های مورد علاقه اوست. در تعریفی ساده، نقاشی سطحی است که با رنگ پوشانده شده است. رنگدانه‌ها معمولاً در خاک، سنگ و شن و یا در موجودات زنده وجود دارند و امروزه انواع مصنوعی آن‌ها ساخته می‌شود. از نقاشی در طول تاریخ، برای تزیین محل زندگی، ابراز طرز تلقی و تفکرات انسان و راهی برای ارتباط و ثبت فرهنگ‌ها استفاده شده است. نقاشی همواره با بیان بصری و خلاقیت زیبایی، پیوندی عمیق دارد.

نقاشی پیش از کشف خط، وسیله‌ای برای بیان تصورات انسان بود. نقاشی‌های اولیه، نقشی جادویی داشتند و از مواجهه انسان با نیروهای طبیعت متأثر بودند. به‌تدریج نقش نقاشی اختصاصی‌تر شد. اما باید دانست که نقاشان در جوامع اولیه، با مفهومی که ما امروزه از« نقاش» در ذهن داریم تفاوت عمده داشته‌اند. معنی نقاش در زمان گذشته مفهوم صنعتگر بود به همین دلیل نقاشی برآیند بینش جمعی بود و در بستر سنت‌ها تکامل می‌یافت. اما هنر نقاشی در دنیای نوین، به فرایندی ویژه‌ای اشاره دارد که از روحیات فردی نشئت می‌گیرد. تعریف خلاقیت نیز در نقاشی امروز پررنگ‌تر شده است و نقاشی وسیله‌ای برای بازنمایی، احساس و نشان دادن اشکال مختلف به وسیله طرح و رنگ است. (کامرانی، ۱۴۰۲: ۳) نقاشی پایه همه هنرهای تصویری است. در نقاشی مجموعه‌ای از عناصر بصری مانند خط، شکل، رنگ، سایه‌روشن، بافت و... به کار گرفته می‌شوند که در این میان رنگ از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. نقاشان در طول تاریخ مواد رنگی مختلفی را مورد استفاده قرار داده‌اند. نقاشی‌ها اغلب بر زمینه‌هایی چون دیوار غارها و صخره‌های سنگی، ظروف سفالین، پوست حیوانات، سطح اشیاء گوناگون، طومارهای کاغذی، نسخه‌های خطی، سطوح دیوار، شیشه‌های رنگین، پانل‌های چوبی، انواع کاغذها و بوم‌های پارچه‌ای نقش بسته‌اند. در اغلب آثار نقاشی، موضوع خاصی وجود دارد و یا جنبه روایی، توصیفی، مستند نگاری، تبلیغی و... در کار دیده می‌شود. در دوران هنر مدرن، نقاشان به‌تدریج خود را از قید موضوع رها نمودند و به جوهره خالص نقاشی یعنی عناصر بصری توجه کردند. آنها با ایجاد ترکیب‌های آزاد و هندسی به بیان‌های انتزاعی و تجریدی در نقاشی رسیدند. استفاده از عناصر بصری گوناگون و بیان احساسات و تفکرات هر یک از نقاشان، شیوه‌های بیانی متفاوتی را به وجود آورده است. به‌این‌ترتیب برای شناخت آثار نقاشی باید به محتوای آثار صرف نظر از موضوع توجه کرد.

بنابراین نقاشی بیان ایده‌ها، احساسات، اعتقادات و تفکرات انسانی به کمک عناصر بصری است و کیفیت این بیان به نحوه ترکیب عناصر بر سطح زمینه و محتوایی که ارائه می‌کند بستگی دارد. تأثیرات متفاوتی که این عوامل بر شکل‌گیری آثار مختلف دارند، دلیل وجود سبک‌های متنوع نقاشی است. (شاپوریان، ۱۴۰۲: ۴۵)

نگاه ایران درودی به نقاشی

ایران درودی یکی از تأثیرگذارترین هنرمندان نقاش معاصر ایرانی است، او همیشه هویت فردی‌اش را با نمادها و مشخصه‌های فرهنگی کشورش در آثارش به نمایش می‌گذاشت و با پایبندی به اصول شیوه سبک خود به انتقال داده‌ها و نهاده‌های روانی و روان‌تنی‌اش پرداخته است. موضوعات آثار درودی شامل فرهنگش و اجتماع کشورش، با استفاده از نمادهایی همچون نور، ویرانه‌ها، ابرها، یخ‌ها و عناصری ازاین‌دست و سوژه‌هایی مانند از دست دادن، سوگ، فراق از وطن، تبعید، مرگ و امید و تولدی دیگر در آثارش دیده می‌شود. نقاشی‌های ایران درودی ادغامی از فرم و احساسات درونی هنرمند است، به‌طوری‌که خط و رنگ در ماهیت و تمامیت خود در تابلو، قادر به خلق و انتقال ایده به ذهن مخاطب هستند.

او از طبقه‌بندی شدن در سبک‌ها و چارچوب‌ها گریزان است. تصویرپردازی غنی او از فضایی غیر واقعی و تأثیرهای ظریف و گذرای موسیقی سرشار است. او بدین‌سان رنگ‌ها را به آواز وامی‌دارد. صوت تصاویر او از تک‌مضراب نرم تا غرش خوف انگیز و سکوت غمبار کویر را در بر می‌گیرد، درحالی‌که جهان غیر واقعی و تخیلی او از رؤیا به واقعیت خشن و تولدی دیگری رو می‌کند. ایران درودی رها از هر قیدی به سوی نقطه‌ای که هدف قرار داده یا آفریده است راه می‌پیماید. جهانی اعجاب‌انگیز و جادویی که در آن شادی و غم، خون و گل به یکدیگر جوش می‌خورند و واقعیت

و رؤیا در هم می‌آمیزند تا مفاهیمی برخاسته از فرهنگ خود را به مخاطب بیان کند. درودی در کارهای خود از طبقات چندلایه نور بهره می‌گیرد و با پررنگ‌کردن نقش نور، در نقاشی‌های آبستره فیگوراتیوش به‌تدریج عنصر فیگوراتیو را حذف می‌کند تا پراکنش نور، عنصر اصلی حاکم شود و هم‌زمان رویکردی نوگرایانه در نقاشی‌هایش وجود دارد نقاشی‌های ایران درّودی، به نور درخشان ایران وفادار مانده است.آثار درودی به چهار دوره تقسیم می‌شود در دوره اول هنرمند در نقاشی‌هایش از مناظر شهری، گل‌ها و چشم‌اندازها استفاده می‌کند و همچنین او با دقت در کار هنرمندان بزرگی ازجمله کاراواجیو و ترنر به خلق فضا و عمق بخشیدن به تابلوها توفیق می‌یابد و نقاش جدالی بین اجزای تشکیل‌دهنده تابلو پدید می‌آورد که به ایجاد درامی دوصدایی، خلق یک وحدت دوپاره شده توفیق می‌یابد و درعین‌حال در این دوره هنرمند نوع رفتارش با فرم‌ها و فضا به‌گونه‌ای است که تابلو وحدت ساختاری خود را از دست نمی‌دهد مانند اثر (سنگ، برگ، خاک). در دوره دوم هنرمند فضایی را که به‌راحتی و تنوع می‌آفریند با عناصری خاص می‌آراید و سامان می‌دهد که بعداً این نقش‌مایه‌ها (موتیف‌ها) انگارهای شخصی آثار او می‌شوند در دوره دوم گرایش طبیعی او به آثار هنرمندانی چون دالی و ماگریت تحولی در دیدگاه او نسبت به واقعیت پدید می‌آورد که حال و هوای سوررئالیستی بر آثار او حاکم می‌گردد این ویژگی با دخل و تصرف غریزی هنرمند در واقعیت عادی و فراتر رفتن از ناتورالیسم آشنا صورت می‌بندد، در این دوره هنرمند با واقعیت پیرامون فاصله گرفته و به واقعیت برتر می‌رسد، برای مثال اثر (صداقت لحظه‌ها) برای این دوره است. در دورهٔ سوم نقاش به سبک اکسپرسیونیسم نزدیک می‌شود و بیشتر نقاشی‌های هنرمند به‌صورت مبالغه‌آمیزی گرفته و در نقاشی‌هایش تصویر آسمان و زمین‌یخ زده و منجمد نشان داده شده و نور را به فراسو می‌رسانند مثل اثر (عروس جاودانه). در دوره چهارم نقاش به بنیادهای اصلی فرهنگ ایران که ستایش نور و عشق است دست می‌یابد در این دوره منظره‌ها به‌تدریج خلاصه‌تر و کوچک‌تر و بارش نور محوتر می‌شود تاجایی‌که غرق در نور می‌گردد و به‌تدریج به مرحله نهایی که هنرمند انتقال حس و تخیل به یاری بازی‌های رنگ و نور و فارغ از هر نوع نقش‌مایه است می‌رسد و هنرمند با رویکردی ضروری به ساده‌سازی حجم عناصر فیگوراتیو را کاهش می‌دهد و عناصر رنگ و نور با بازتاب حسی و اندیشگی هنرمند ترسیم می‌شود تا هر یک معنا و نمادی را به مخاطب القا کند تا عالم انتزاعی را با نقاشی به مخاطب نشان دهد مانند اثر (لبریز جان) که در این دوره خلق شده است.

حسن ابن هیثم

یکی از برجسته‌ترین دانشمندان جهان اسلام به شمار می‌رود. وی یک فیزیکدان، ریاضیدان و اخترشناس معروف عرب بود که به او لقب پدر نورشناسی مدرن را دادند. ابن هیثم در سال ۳۵۴ هجری قمری در بصره متولد و در سال ۴۳۰ هجری قمری درگذشت. او تحقیقات گسترده‌ای درزمینهٔ علمی انجام داد به همین دلیل القاب مختلفی به او دادند. وی بیشتر عمر خود را در قاهره سپری کرد و درنهایت در همین شهر و در سن ۷۶ سالگی درگذشت. او تأثیر بسزایی بر علم و هنر گذاشت. عبدالحمید صبره نظریه او را در مورد زیبایی‌شناسی نور کامل‌ترین تعریف زیبایی دانسته است از دیگر ویژگی‌های ابن هیثم این است که موفق شد ۷۰۰ سال قبل از نیوتون دربارهٔ ویژگی‌های نور تحقیق و پژوهش کند و آن را مورد بررسی قرار دهد. علاوه بر این، وی موفق شد ۵ قرن قبل‌تر از دانشمندان رنسانس، روش‌های علمی بر اساس آزمایش را پایه‌گذاری کند. ابن هیثم پدر علم فیزیک نور و آغازکننده تحولاتی است که بعدها به ساخت دوربین عکاسی، دوربین سینما و پروژکتور پخش فیلم منجر شد. ابن هیثم تلاش زیادی در شناخت فیزیک نور انجام داد. او رساله‌ای درباره نور نوشت و ذره‌بین را ساخت. به نسبت زاویه تابش پی برد. اصول تاریکخانه را شرح داد و در مورد قسمت‌های مختلف چشم بحث کرد. رساله «نور» ابن هیثم نفوذ زیادی در اروپا گذاشت. شهرت ابن هیثم در نجوم بیشتر به سبب تألیف رساله‌ای است به نام مقاله فی هیئته العالم بود. ظاهراً این رساله از آثار جوانی او است، زیرا در آن از «پرتوی که از چشم خارج می‌شود» سخن گفته است و ماه را جسمی صیقلی توصیف کرده که نور خورشید را بازمی‌تاباند و چشم به هنگام رؤیت، فقط جسم و شکل، رنگ، بزرگی، حرکت و سکون را درک نمی‌کند، بلکه می‌تواند بیست‌ودو جزئیه را درک کند که همان موارد بیست‌ودوگانه زیبایی‌شناسی است که ابن هیثم در کتاب *المناظر* به آن پرداخته است (بلخاری، ۱۳۹۸: ۲۲).

کتاب *المناظر*

المناظر یکی از مهم‌ترین آثار ابن هیثم دانشمند، فیزیک‌دان و نورشناس مسلمان قرن دهم میلادی (سده چهارم قمری) است که در ۷ مقاله در مورد نورشناسی نوشته شده است. این کتاب در سده هشتم قمری (چهاردهم میلادی) توسط کمال‌الدین فارسی شرح داده می‌شود و آن را انتشار می‌دهد. *المناظر* کتابی تجربی درباره ویژگی‌های خاص نور و روابط نور و چشم است. این کتاب دربارهٔ روش تحقیقی که خود ابن هیثم استفاده کرده در این کتاب نام می‌برد، که روش تجربی، ریاضی، استقرایی و اعتبار است. امروزه این واژه اخیر با نام آزمایش به کار می‌رود. در کتاب *المناظر* توضیح ابن هیثم از فرایند بینایی به عنوان یک تجربهٔ شناختی عمده و مقدم، به‌گونه‌ای شگفت‌انگیز لحنی پدیدارشناسانه و سایکو فیزیکی دارد. دیدگاه ابن هیثم بین ادراک بینایی و احساس بینایی تمایزی وجود دارد. وی معتقد است که احساس بینایی، ادراک صورت اشیاست؛ مانند

DOI: 10.22034/RPH.2023.2015252.1050

اشکالی که از رنگ و نور اشیا به چشم می‌رسد اما علاوه بر احساس بینایی امری، فراتر هم وجود دارد که انسان آن را ادراک می‌کند. این ادراک با عقل و خیال به وجود میاید آن درک معانی جزئیه‌ای است که در جسم وجود دارد، پس از احساس بینایی، ادراک می‌شوند. وی نظریه دریافت حسی زیبایی اشیای ادراک (الحسن) را طرح می‌کند این کتاب در ابتدا یک گزاره علمی مهم در باب فرایند فیزیکی بینایی درنتیجه کنش‌های نور و رنگ را طرح می‌کند: چشم، نور را دریافت کرده و رنگ در سطح شیء ادراک شده (مبصر) شکل می‌گیرد درنتیجه شکل و صورتی که از نور و رنگ ناشی از سطح این شیء بسط یافته به واسطه جسم شفاف میانجی بین جسم و شیء ایجاد شده است. دیدن اشیاء به واسطه خطوط فرضی مستقیمی که بین شیء و نقطه مرکزی چشم تداوم دارند، صورت می‌گیرد. (مؤمنی، ۱۳۹۵: ۱۲) ابن هیثم رنگ و نور را زیبایی‌آفرین قلمداد می‌کند و اعتقاد دارد این دو در کنار تناسب مهم‌ترین عوامل در ایجاد زیبایی هستند. (میراحمدی، ۱۴۰۰: ۵۲) است. ابن هیثم زیبایی و زشتی را به عنوان حقایقی عینی و قابل ملاحظه در نظر گیرد که همه اجسام در درجات مختلف آنها را آشکار می‌سازند. از دیگر حقایق عینی که وی به صورت کلی نامبرده می‌توان به «المعانی المبصره» یا «معانی ادراکی» اشاره کرد. واژه معنا در ترجمه سابرا به ویژگی و در ترجمه ویلجز از رسالهٔ ابن هیثم به مفهوم برگردانده شده است. فهرست این ویژگی‌ها یا مفاهیم ادراکی، به ۲۲ عامل بالغ می‌گردد.

فهرست ۲۲ عامل

فهرست این ویژگی‌ها یا مفاهیم ادراکی، به ۲۲ مورد بالغ می‌گردد که شامل:

۱- نور (به‌تنهایی احساس زیبایی را در انسان برمی‌انگیزد) ۲-رنگ (واللون ایضاً یفعل الحسن) ۳- بعد یا فاصله (که نه بالذات بلکه بالعرض ایجادکنندهٔ احساس زیبایی در نفس است). ۴- وضع یا مکان (که عبارت از قرار گرفتن مرتب اشیاء در کنار یکدیگر است که احساس زیبایی را در انسان برمی‌انگیزد). ۵-تجسم (که به‌احتمال قریب‌به‌یقین منظور تعیین جسمی، اندام اجسام و اشخاص است.) ۶-شکل ۷-عظم یا بزرگی (ولذالک صار القمر احسن من کل واحد من الکواکب وصارت الکواکب الکبار احسن من الکواکب اصغار) ۸- تفرق (ستارگان چراغ‌ها و شمع‌ها چون در تفرق قرار می‌گیرند زیباترند تا هنگامی‌که به صورت متصل با هم قرار می‌گیرند.) ۹- اتصال (این عامل در تضاد با عامل قبلی است.) ۱۰- تعدد (و لذلک صارت المواضع الکثره الکواکب السماء احسن من المواضع القلیله الکواکب.) ۱۱- حرکت (مثال ابن هیثم برای حرکات زیبا رقص است.) ۱۲- سکون (وقار و سمت) ۱۳- خشونت یا زبری (برخی لباس‌ها و فرش‌ها به دلیل داشتن این ویژگی زیبا هستند.) ۱۴- ملاسه (نرمی) ۱۵ - شفیف (شفافیت) ۱۶- کدری (رنگ‌های نور و اشکال در زمینه‌های کدر زیبا به نظر می‌آیند.) ۱۷- مِی سایه[1] (زیبایی را اظهار می‌کند.) ۱۸-تاریکی (ستارگان در تاریکی شب زیبا جلوه می‌کنند و در شب ظلمانی زیباترند تا در شب مهتابی) ۱۹ - تشابه (مثلاً دو چشم انسان چون مشابه‌اند زیبا هستند) ۲۰- اختلاف (اگر همهٔ اجزای بدن انسان یا حیوان با هم برابر و مشابه بودند زیبا نبودند.) ۲۱- تناسب ۲۲- ائتلاف (می‌بایست بین اجزاء و اعضای یک شیء مرکب تناسب و تألیف وجود داشته باشد؛ وگرنه زیبایی حاصل نمی‌شود.) (بلخاری، ۱۳۸۷: ۵۸). ابن هیثم بر این باور است که طبق دو اصل زیبایی در اجسام با هم تفاوت دارند اول به دلیل ویژگی‌ها یا مشخصات بصری کلی همان‌هایی که وی آنها را در فهرستی معرفی می‌کند و این ویژگی‌ها سازه کلی اجسام یا زمینهٔ آنها را ایجاد می‌کنند که ایجادکنندهٔ زیبایی هستند برای مثال نور در فهرست این ۲۲ عامل (خصیصه)، اولین موردی است که زیبایی را ایجاد می‌کند و به همین دلیل است که خورشید ماه و ستارگان را از امور زیبا می‌دانند، هرچند باید دانست که در، خورشید ماه و ستارگان چیزی که آنها را بدل به امر زیبا کند یا شکلی زیبا بدان‌ها دهد وجود ندارد هر چه هست به‌واسطه درخشندگی و تلألؤ آنهاست.

بررسی و تحلیل آثار درودی بر اساس آرای ابن هیثم

دلیل انتخاب آثاری معاصر برای تحلیل و خوانش با الگوی برآمده از نظریه ادراک زیبایی ابن هیثم، نزدیکی و همخوانی نظریه او با دانش سواد بصری ایران درودی با نقاشی است، همان‌طورکه نظریه ادراک زیبایی ابن هیثم نیز مبتنی بر ادراک عناصر و کیفیات بصری در اشیاء است که ساختار تجسمی آن‌ها را شکل می‌بخشند. پژوهش‌های علمی ابن هیثم بسیار جلوتر از عصر وی است. او به بررسی علمی نور و رنگ چگونگی ادراک بصری می‌پردازد و بر دیدن و مشاهده تأکید می‌ورزد، ایران درودی نیز به بررسی نور و رنگ در آثارش می‌پردازند، همان‌گونه که مد نظر ابن هیثم در مورد زیباشناسی این دو مورد زیبایی را به وجود می‌آورد.

نور

بر اساس نظریه ابن هیثم مثال نور در فهرست این ۲۲ عامل (خصیصه)، اولین موردی است که زیبایی را ایجاد می‌کند و به‌تنهایی احساس زیبایی را در انسان برمی‌انگیزد در نقاشی نور مهم‌ترین عامل در ثبت تصویر است. بدون نور هیچ تصویری نیز به وجود نخواهد آمد. نور هدف اصلی ایران درودی بود تا به پندارهای فرهنگ ایران نزدیک شود و همچنین از نور برای القای بیان احساس خویش استفاده می‌کند تا مخاطب آن به مفهوم حس هنرمند پی ببرد. خورشید که منبع اصلی نور به شمار می‌رود، به کلیه اشیا می‌تابد و باعث می‌گردد که ما بتوانیم رنگ، شکل، بافت و حرکت آن‌ها را ببینیم و در حقیقت اصل و منشأ آگاهی و شناخت ما نسبت به جهان

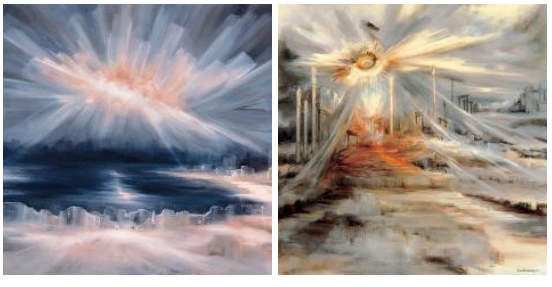
و پدیده‌های از آن محسوب می‌شود. نور از ذراتی به نام «فوتُن» تشکیل یافته و دارای طول‌موج‌های متفاوتی است که در مسیر موجی شکل حرکت می‌کند. وقتی نور به اشیا می‌تابد چشم ما با دریافت طول‌موج‌های نور و انتقال به مغز توسط رشته‌های عصبی ویژه و شیء مورد نظر از لحاظ رنگ، شکل، بافت، حرکت و موقعیت توسط مغز ما، شناسایی می‌گردد. نقاشی‌های ایران درّودی، به نور درخشان ایران وفادار است. خاستگاه این روشنا، گاه جغرافیا است که از زاویهٔ تند تابش آفتاب بر این اقلیم برمی‌آید، گاهی نور جنبهٔ فرهنگی دارد و از سویی درخششی تاریخی است و نور درونی زندگی جمعی اقوام ایرانی بر فلات را نشان می‌دهد. تمامی این نورپردازی‌ها در نقاشی به منبع نور و کار با دستگاه‌های نوری است که درنهایت باعث ایجاد زیبایی در سوژه و بیان حالت و شخصیت سوژه خواهد شد. کافی است که منابع نوری کمی جابجا شوند، مثلاً در نورپردازی آثار ایران درودی، صرفاً نور بر فرم سوژه تأکید دارد در حقیقت نمایشگر نور درونی نقاش است، به‌طور دقیق نقش نور در فضاهای نقاشی که سوژه در معرض خورشید یا هر نوع منبع نوری که باعث خلق سایه‌هایی بر روی اجسام یا زمینه اثر می‌شود دارای اهمیت و القای معنا به مخاطب است. و یکی از مهم‌ترین عناصر بصری است که هنرمندان نقاش از طریق آن به بیشترین و گسترده‌ترین بیان‌های حسی و عاطفی در آثار خود، دست می‌یابند. ایران درودی باور دارد غایت اصلی و نهایی زندگی هنری و فردی، رسیدن به نور است، که نمادی از امید و آگاهی‌بخشی است. درودی نور را در هیبت بلور نشان داده است. بلوری که در شکستن، پراکندن و تکثیر نور مؤثر است. نور در آثار او شاید برجسته‌ترین عنصر همیشه حاضر باشد. گاه شخصیتی مستقل به خود و کامل دارد و گاه، فعال و پرحجم و با تابشی چشمگیر بر عناصر پایین‌دست فرود است. نور در بسیاری از آثار او به عنوان نیرویی در تقلا با ترکیب‌بندی برای رها کردن خویش است و جنبه آگاهی، شهودی بر فرهنگ سرزمین را دارد. بیشتر افراد در تحلیل آثارش، نور را عنصری برای تعریف روحیات درونی او می‌شناسند. درودی رسالت خود را با ایجاد نور پایان داده است. او نور را واسطه میان ناسوت و لاهوت قرار داده تا مفاهیم تجریدی فراسوی ماده را، به جسم درآورد و به آن حجم ببخشد. در نقاشی‌ها درودی، نور از تمام احجام عبور کرده و قابل رؤیت است و تنها عاملی برای دیدن و تأکیدی بر دیده شدن نیست. اگر بخواهیم عنصر نور را، در دو مورد (تصویر ۱، الف و ب) تحلیل کنیم درمی‌یابیم که در «تصویر ۱، الف» خطوطی را از بالا سمت چپ می‌بینیم که به صورت خطی نورهایی منعکس شده به سمت زمین پخش شده که به رنگ‌های سفید زرد نارنجی کشیده شده و از لابلای بناهایی عبور کرده و زمینی سرد را گرم و روشنایی بخشیده است. بر اساس نظریه ابن هیثم، مثال نور در فهرست این ۲۲ عامل (خصیصه)، اولین موردی است که زیبایی را ایجاد می‌کند و به‌تنهایی احساس زیبایی را در انسان برمی‌انگیزد. رنگ نورها در این اثر رنگ‌های روشن و گرمی است که از میان سنگ‌های سخت قرون گذشته زبانه می‌کشد، در حقیقت نمایشگر نور درونی نقاش است و سنگ‌ها و ستون‌های آرام و پر ابهت با رنگ‌های تیره و خاکستری نقاشی شده و سایه نورها بر روی ستون‌ها دیده می‌شود، نمایاننده تأثر عمیقی است که نقاش بر گذشته «انسان» دارد. همیشه در کنار رنگ‌های تیره که القاکننده حالت یأس و تأثر است، رنگ‌های روشن و فانتزی به چشم می‌خورد و این خود بازتابی است از عناصر زیباشناسی اثر است که حس دلگرمی و امید را به مخاطب منتقل می‌کند. در «تصویر ۱، ب» کادر افقی را می‌بینیم که در قسمت بالای کادر، نوری که تابش زیادی از خود دارد را نشان می‌دهد که با رنگ‌های گلبهی مایل به صورتی روشن به‌صورت خورشید این نور پراکنده شده، در آسمان آبی‌رنگ و در قسمت افق به طور دقیق‌تر قسمت میانی کادر، دریایی را می‌بینیم که نوری از بالای کادر به دریا تابیده و تصاویر تابش‌های خورشید گونه آن درون دریا منعکس شده و رنگ دریا، آبی مایل به سیاه است با این نور کمی روشن شده، حصاری از دیواره‌های شیشه‌ای یخ‌زده در اطراف دریا کشیده شده است. حس سرمای وجود هنرمند را می‌شود درون اثر حس کرد و می‌توان گفت درودی در این اثر دورنماهای شهری را در حالت انجماد با رنگ‌های سرد نشان داده است و خورشید از پشت آسمان سرد یخ‌زده طوری طلوع می‌کند که در این نقاشی شعاع‌های نوری به‌صورت شکسته زمین را روشن کرده و حس امید را در درون‌سیاهی دریا و زمین را زنده کرده است و همچنین حس سرمای وجودی هنرمند را با نورهای گرم خورشید دلگرمی را به مخاطب نشان می‌دهد که استفاده از این تکنیک زیباشناسی نور حس زیبایی را به وجود می‌آورد.

رنگ

دومین عامل زیبایی ابن هیثم رنگ (واللون ایضاً یفعل الحسن) است. نکته قابل توجه این است که ابن هیثم اعتقاد دارد رنگ هم مانند نور واقعی است رنگ همیشه همراه نور و آمیخته با آن است و بدون وجود نور به چشم نمی‌آید. ابن هیثم رنگ‌ها را واقعی و متمایز از نور دانست و اجسام رنگین، نور خود را در خط مستقیم در همه جهات می‌پراکنند. ایران درودی به روان‌شناسی رنگ اعتقادی ندارد و تنها بنا به نیاز، سلیقه و حس درونی‌اش از رنگ‌ها استفاده می‌کند او رنگ‌ها را نسبت به حسی که در یک لحظه به آن وارد می‌شود، انتخاب می‌کند و اصلاً هم به نتیجهٔ کار توجهی ندارد؛ نیازی را در خود احساس می‌کند که باعث می‌شود بر روی یک رنگ اصلی تأکید کند. البته از نظر او هیچ رنگی به‌تنهایی رنگ نیست، اگر رنگ قرمز را در کنار زرد بگذارد معنایی دارد و اگر باز همان را در کنار رنگ سیاه بگذارد، معنایی خاص دیگری را دارد از نظر ایران درودی اصل رنگ سیاه، رنگ دردها و غم‌هاست، و این امر در درازمدت تأثیر

DOI: 10.22034/RPH.2023.2015252.1050

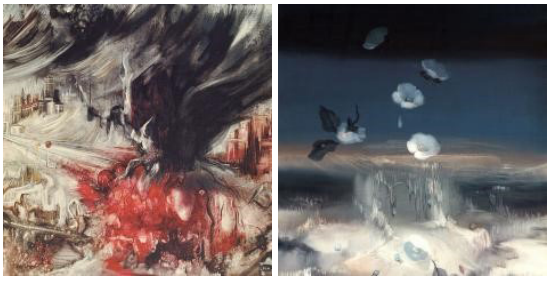
بسیار منفی خواهد گذاشت، چراکه از لحاظ روان‌شناسی رنگ لباس سیاه، نیرویی منفی ایجاد کرده و حرکت نوری را متوقف می‌کند، او رنگ سیاه را نمی‌خرد و آن را با چیزی قاطی نخواهد کرد. ایران درودی در توجه‌اش به رنگ هیچ اعتقادی به رنگ‌های مکمل ندارد. او در باب دسته‌بندی رنگ‌ها به دنیای فرای خیال و به دنیای ادراک هستی می‌پردازد. رنگ‌های مدیترانه‌ای او انگار هرم گرم همواره بودن را در آبی‌ها خاکستری‌ها و در صورتی و آتشین رنگ‌های گل‌های روییده جست‌وجو کرده است. رنگ‌های درودی تلفیقی است از سردوگرم که دارای همنشینی است مابین مهر و صلابت. مهرِ جاری در نقاشی‌ها، از رنگ‌های لطیفی مثل سفید، کرم، آبی آسمانی، فیروزه‌ای، نارنجی، طوسی و... ساطع می‌شود، و صلابت از رنگ‌های تند و گرم که هم پویا و هم محرک هستند به تصویر درآمده است. او پس از چاپ نخستین مجموعه آثار و عبور از وقایع دهه شصت، تحولات زیادی در کارهایش پدیدار می‌شود سلطه رنگ‌های گرم و روشن به‌خصوص رنگ‌مایه‌های قرمز که از جوانی و جسارت کشف و عشق نیرو بود با گذر از دوره میانی به دورهٔ بلور و یخ‌بندان می‌رسد. رنگ آبی آن در این دوره رنگ سنگین انجماد است و کدورت و غلظت ترکیب‌بند رنگ‌ها، از حال و هوایی سنگین حکایت دارد که نقاش آن تجربه را در بیرون و درون است می‌گذراند. انباشته‌شدن فضا از ابر که از یخ‌پاره‌ها حرکت فراگیر انجماد بر معماری دورنما و بر منظره‌های شهری و معبرها که با پردهٔ خورشید است را نشان می‌دهد و به اوج می‌رسد که نشانگر سلطه سرمای درونی است که همسو با فضای زمستانی بیرون، نوعی یخ‌بندان شب قطبی را پیش نظر می‌آورد. معماری شهری یا عناصر دورنماها در حالت یخ‌زدگی و تاریکی و در سیطرهٔ رنگ‌های سرد تیره فرو پیچیده است، همچنین نور مه‌گرفته‌ای در کارها در افق است را در آثار این هنرمند می‌توان به‌وضوح دید. در «تصویر ۲» اگر بخواهیم آثار این هنرمند را با توجه به رویکرد ابن هیثم تحلیل و بررسی کنیم در «تصویر ۲. پ» و «تصویر ۲. ج» درمی‌یابیم که در این اثرها بیشتر به عنصر رنگ زیبایی از نظر ابن هیثم نزدیک‌تر است و رنگ درون اثر به واسطهٔ چشم ما درک می‌شود در «تصویر ۲. پ» گل‌هایی به رنگ‌های سفید خاکستری دیده می‌شود که از بالای کادر یعنی آسمان می‌رویند و به سمت پایین کادر، زمین قرار می‌گیرد که رنگ گل‌ها و فرم آن‌ها در پیش‌زمینه آبی تیره سرد، نشان‌دهندهٔ حس ظرافت و نرمی است و همچنین نقاش توانسته حالت قدرتمندی را در گل‌ها نشان دهد که در سخت‌ترین شرایط روییده و سرزنده هستند و معنای حیات و رویشی زیباگونه می‌دهد. در «تصویر ۲. ج» هنرمند توجه به خصوصی به رنگ‌های قرمز در کنار رنگ‌های خاکستری تیره کرده است که رنگ قرمز حالت نبض عشق دیده می‌شود، که در اثر به



الف ب

پ ج

ب الف



ج پ

تصویر ۲. الف. ایران درودی (۱۹۷۵)، گریز، رنگ روغن، ۷۳×۱۱۸ سانتی‌متر (URL1). ب. ایران درودی (۱۹۷۵)، ره‌آورد سفر (ژاپن)، رنگ روغن، ۸۰×۱۳۰ سانتی‌متر. (URL1). پ. ایران درودی (۱۹۸۳)، وهم، رنگ روغن، ۴۹×۵۶ سانتی‌متر (URL1)؛ ج. ایران درودی (۱۹۶۹)، رگ‌های زمین، رگ‌های ما، رنگ روغن، ۸۰×۱۰۵ سانتی‌متر (URL1)

تصویر ۱ . الف. ایران درودی (۱۹۹۳)، نگار جاویدان، رنگ روغن، ۱۴۰×۱۴۰سانتیمتر (URL1)؛ ب. ایران درودی (۱۹۹۳)، خورشید شکسته، رنگ روغن، ۹۰×۱۳۰ سانتی‌متر. (URL1)، پ. ایران درودی (۲۰۰۷)، خزانه اسرار، رنگ روغن، ۹۵×۱۲۵سانتیمتر (URL1)؛ ج. ایران درودی (۱۹۷۷)، به زلالی یک عشق، رنگ روغن، ۲۹۷×۱۸۳ سانتی‌متر. (URL1)

صورت حالت انفجار به خود گرفته است و حالت تولد دیگری را نشان می‌دهد این نقاش در نقاشی کشیدن بیشتر به دنبال حس درون خودش بود تا با عنصر رنگ فرم‌هایی که در ذهنش تجسم می‌کرد به مخاطب انتقال دهد. درودی در این تابلو کشور ایران را که نفتش سنگ زیربنای تمدنِ جهانی بوده است و امروزه نیز نفتش، نقشی تعیین‌کننده در اقتصادِ جهان به عهده دارد را با تأکید زیاد با رنگ‌های قرمز و سیاه در تابلو نشان داده است.

نتیجه‌گیری

با توجه به نتیجه‌ایی که از نظریه زیباشناسی ابن هیثم گرفته شده است، عوامل نور و رنگ، کیفیات و ساختار عناصر بصری لازم در اثر هنری را مورد توجه قرار می‌دهد، و می‌تواند کمکی کند تا الگویی برای تحلیل و خوانش آثار هنری پذیرفته شود همچنین تأکید زیادی بر اهمیت یافت فرایند ادراک زیبایی به روش توصیفی ـ تحلیلی مورد بررسی قرار گیرد و با توجه به رویکرد نظری مقاله، بخشی از نتایج پژوهش طبق روند آرای ابن هیثم تحلیل شده است که بااین‌حال جزئیات بیست و دوگانه زیباشناسی از سوی ابن هیثم، با ویژگی‌های ساختاری و زیبایی‌شناسی نقاشی معاصر انطباق کامل دارد. تمامی موارد ذکر شده توسط ابن هیثم ازجمله (نور، رنگ) که امروزه با بیانی دیگر به عنوان مبانی هنرهای تجسمی در هنرهای گوناگون ازجمله نقاشی مورد استفاده می‌شود همچنین مشخصاً آرای ابن هیثم مورد بهرهٔ هنرمندان زیادی قرار می‌گیرد. بدین ترتیب به سؤال پژوهش نیز پاسخ داده می‌شود. هدف کلی از شناساندن و تحلیل عناصر زیباشناسانه در آثار نقاشی ایران درودی بر اساس نظریه‌پرداز اسلامی ابن هیثم این است تا کمک کند تا آثار او را بهتر و از نظر زیباشناسانه درک کرد و هنرمندان بر اساس نظریه‌پردازان زیباشناسی آثار هنرمندان را تحلیل کنند و به این نتیجه رسید که عناصر زیباشناسانه مانند نور و رنگ در آثار درودی چه معنایی بر اساس نظریه ابن هیثم دارد. از نظر ابن هیثم رنگ همیشه همراه نور است و بدون وجود نور دیده نمی‌شود و ایران درودی به نور و رنگ همیشه در آثارش توجه داشته به‌طوری‌که بیننده در آثارش در نگاه اول این دو عنصر زیباشناسانه را می‌بینند. اساس نقاشی‌های ایران درودی بر یافتن هویت فرهنگی و در پی باز یافتن ریشه‌های فرهنگیِ جامعه است و برای این کار چهار عنصر اصلی یعنی «نور»، «حرکت»، «زمان» و «رنگ» را نوبت به‌نوبت در آثارش به کار گرفته و نور را هدف اصلی‌اش قرارداد تا به پندارهای فرهنگ ایران نزدیک‌تر شود تا اینکه به هنرمندی معاصر با لقب بانوی نور و رنگ در جهان معروف شد.

تقدیر و تشکر

سپاسگزاری از استادان با کمالات و شایسته؛ سرکار خانم دکتر مینو خانی عزیز و سرکار خانم دکتر سمیه رمضان ماهی و آقای دکتر علی مرادخانی که در کمال سعه صدر، با حسن خلق و فروتنی، از هیچ کمکی در این عرصه بر من دریغ ننمودند و زحمت راهنمایی این رساله را بر عهده گرفتند، کمال تشکر و قدردانی را دارم.

پی‌نوشت

۱. همان نیم‌سایه است؛ یعنی سایه‌پردازی با کنتراست کم.

فهرست منابع

بنیامین، والتر. (۱۳۸۲). *زیبایی‌شناسی انتقادی*، ترجمه امید مهرگان، چاپ اول، تهران: گام نو.
بلخاری، حسن. (۱۳۸۷). *معنا و مفهوم زیبایی*، چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.
درودی، ایران. (۱۳۹۹). *در فاصله دونقطه*، چاپ بیست و پنجم، تهران: نی.
شاپوریان، فریبا. (۱۴۰۲). *آشنایی با مبانی هنرهای تجسمی*، تهران: سهامی خاص.
کامرانی، بهنام. (۱۴۰۲). *کارگاه نقاشی*، چاپ چهارم، تهران: سهامی خاص.
گونزالس، والری. (۱۳۹۹). *زیبایی و اسلام*، ویراستار حمیدرضا بسحاق، چاپ سوم، تهران: گیلگمش.
مظفری، مهدی. (۱۳۹۷). *گفتگو با ایران درودی*، چاپ دوم، تهران: ثالث.
مظفری، مهدی. (۱۳۷۸). *قصه انسان و پایداری‌اش*، چاپ اول، تهران، سخن.
--------- (۱۴۰۲). *نقاشی با نور*، چاپ اول، تهران: دیدآور.
مجابی، جواد. (۱۳۸۰). *رؤیاهای رنگین نقاش نور و رهایی*، تهران: آزما.
مؤمنی، هادی. (۱۳۹۵). *رویکردهای زیبایی‌شناختی در تفکر اسلامی با تکیه بر آرای ابن هیثم*، تهران: ادبیات

منابع اینترنتی

سایت رسمی ایران درودی: URL: www.irandarroudi.com

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/)

جایگاه علی ابن ابیطالب در رؤیای سلطان‌علی مشهدی بر اساس نظریهٔ وحی فارابی[۱]

محمد سینا درافشانی[۲]، مهدی محمدی[۳]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۱۱ □ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۹/۲۷ □ صفحهٔ ۱۳۲-۱۲۵
Doi: 10.22034/RPH.2023.2016507.1051

چکیده

سلطان‌علی مشهدی، خوشنویس شهیر عهد تیموری و بزرگ استاد قلم نستعلیق که نامش بر تارک هنر ایران‌زمین نقش بسته، در رسالهٔ پرآوازهٔ خویش، *صراط السطور*، چنین مذکور داشته که نیّت روزهٔ علی ابن ابیطالب(ع) کرده، شبی در عالم رؤیا (خواب)، علی ابن ابیطالب(ع) به خواب او آمده و اسرار خط به وی آموخته است. پژوهش حاضر که به روش توصیفی ـ تحلیلی و از طریق مطالعات اسنادی و منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته، می‌کوشد با تفسیر روایت رؤیای سلطان‌علی مشهدی بر مبنای نظریهٔ وحی حکیم ابونصر فارابی، جایگاه علی ابن ابیطالب(ع) را در رؤیای محل بحث مورد واکاوی قرار داده، تأویل نماید. فارابی، مؤسس فلسفه اسلامی، نخستین فیلسوف در سیر تاریخ فلسفهٔ اسلامی است که به نحوی روشمند، به تبیین مسئلهٔ وحی پرداخته، با توسل به رؤیا، امکان تجربه وحیانی را تبیین می‌نماید. بیانی که در تاریخ فلسفهٔ اسلامی تبدیل به بنیاد اندیشهٔ فلاسفهٔ بزرگ اسلامی گشته، پرورانده و به اوج خود می‌رسد. این مقاله در پی پاسخ به پرسش چیستی جایگاه علی ابن ابیطالب(ع) در رؤیای سلطان‌علی مشهدی بر مبنای نظریهٔ وحی فارابی، ابتدا با نگاهی اجمالی به آراء فارابی خاصّه نظریهٔ وحی وی پرداخته، در ادامه با گزارش روایت رؤیای یادشده و همچنین بسترهای فکری آن به مسیر خود ادامه می‌دهد. در گام بعدی، پژوهش کنونی جایگاه علی ابن ابیطالب(ع) را بر اساس آراء ابونصر فارابی و بر مبنای نظریهٔ وحی او مورد مطالعه قرار داده، سرانجام نشان می‌دهد که علی ابن ابیطالب(ع) در روایت رؤیای مذکور در مقام عقل فعال (عقل دهم) ظاهر شده، حلقهٔ وصل عالم ملک با ملکوت و همچنین طریق انتقال معرفت و فیض الهی به قلب و جان هنرمند خوشنویس است.

کلیدواژه‌ها: نستعلیق، سلطان‌علی مشهدی، رؤیا، نظریه وحی، فارابی.

۱. این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته پژوهش هنر با عنوان «ساختار و کارکرد رؤیای میرعلی تبریزی در وضع خطّ نستعلیق» است که به راهنمایی نویسنده دوم دفاع شده است.

۲. دانشجوی دکتری مطالعات تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
Email: sdorafshani7@gmail.com

۳. استادیار، عضو هیئت علمی گروه صنایع دستی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: mahdi.mohammadi@soore.ac.ir

استناد: دُرافشانی، محمّدسینا؛ و محمدی، مهدی. (۱۴۰۲). جایگاه علی ابن ابیطالب در رؤیای سلطان علی مشهدی براساس نظریهٔ وحی فارابی. *رهپویه حکمت هنر*. ۲ (۲): ۱۳۲-۱۲۵.
https://rph.soore.ac.ir/article_709398.html

مقدمه

در میان خوشنویسان و اهالی فن، کمتر کسی را می‌توان یافت که نام سلطان‌علی مشهدی، خوشنویس شهیر دوره تیموری، استاد بزرگ و بی‌بدیل قلم نستعلیق را نشنیده، با آثار و احوال وی آشنایی نداشته باشد. خوشنویس نامداری که همواره موردستایش و تکریم خوشنویسان و اساتید این عرصه بوده، آوازهٔ وی فرای مرزهای زمان و مکان، سبب گشته مورّخان و تذکره نویسان در ذکر أحوال او قلم فرسایی‌ها کرده، حکایت‌ها نقل کنند و بزرگان و اهل فضل آثارش را سُرمهٔ چشم گردانند.

سلطان‌علی مشهدی، در رسالهٔ منظوم خویش مشهور به *صراط السطور*، یکی از سرشناس‌ترین رسائل خوشنویسی که همواره مورد ارجاع همگان بوده است در شرحی از خود چنین بازگو می‌نماید که به علت شوق فراوان به خوشنویسی، نیّت روزهٔ علی ابن ابیطالب(ع) می‌کند. علی ابن ابیطالب(ع) نیز به خواب سلطان‌علی مشهدی آمده، خطّ او را نگریسته، اسرار خط به وی می‌آموزد. رخدادی که سلطان‌علی مشهدی شهرت و کمال خطّ خویش را ماحصل آن و به واسطهٔ لطف و کرامت حضرت امیر می‌داند.

رؤیا در قامت ساحتی منحصربه‌فرد تنها محدود به داستان فوق و یا روایات و حکایاتی ازاین‌دست نیست. رؤیا در جهان اسلام همواره ساحتی حائز اهمیّت و پدیده‌ای مهم تلقّی گشته، در این بافتار فرهنگی ـ تاریخی، از جایگاه و شأن والایی برخوردار است. گواه غیرقابل‌انکار این مدّعا نیز قرآن، اعجاز پیامبر اسلام و کلام وحی است که در آیات آن بارها و به طرق مختلف به این مطلب اشاره گردیده است. به‌عنوان‌مثال می‌توان به رؤیای حضرت ابراهیم که فرزندش اسماعیل را با دست خود ذبح می‌نماید[1] یا رؤیای پیامبر اسلام که به واقعهٔ فتح مکّه اشاره دارد[2] و همچنین داستان حضرت یوسف در سورهٔ یوسف که در آن بارها سخن از رؤیا به میان آمده اشاره کرد. مواردی که تنها چند نمونه و شاهد مثال از آیات قرآنی متعددی است که به بیان در باب رؤیا، این پدیده شگرف پرداخته‌اند.

برابر آیات و روایات، رؤیا نشانه‌ای از آیات الهی است و در متون اسلامی، اشارات و مطالب فراوانی در مورد وجوه مختلف آن می‌توان یافت. در این بافتار است که رؤیا، همواره ساحت ادراک و راهی برای انتقال و دریافت حقیقت و معرفت بوده، پای انواع رؤیا با مضامین و محتوای متفاوت به میان آمده، علم «تعبیر رؤیا» در میان امّت شکل می‌گیرد. در زمرهٔ گونه‌های مختلف رؤیا می‌توان به رؤیای «صادقه» که حاوی الهام و بشارتی از سوی ساحت قدس است؛ رؤیای «پیام‌رسان و خبردهنده از آینده» و آنچه تاکنون محقّق نشده با زبان رمز و نماد؛ رؤیای «منعکس‌کنندهٔ وضعیت، حالات روحی و مکنونات قلبی انسان» و رؤیای «حاوی غم و اندوهی» که بیانگر پریشان‌حالی بینندهٔ رؤیاست، اشاره نمود.

در این فرهنگ حتی انبیا و اولیاءالله نیز از رهگذر دیدن خواب، آگاه می‌گردند. پیامبر اسلام، پیامبران و انبیای الهی، امامان شیعه، اصحاب و پیروان خاصّه، مؤمنان و مسلمانان اهل معرفت و ... همگی خواب می‌بینند، ساحت رؤیا را مدح می‌کنند و ارزشی ویژه برای آن قائل می‌شوند. در این بافتار فرهنگی-تاریخی حتّی فلاسفه هم مستثنا نیستند و دست به دامن عالم رؤیا می‌شوند. در عالمی که رؤیا (جهان اسلام)، ساحتی از ادراک و همواره طریقی برای انتقال حقیقت است، فلاسفهٔ مسلمان نیز به این پدیده نگاهی ممتاز دارند و سعی در تبیین تجربه‌های دینی و وحیانی بدین واسطه، ذیل نظریه‌ای، با نام نظریهٔ «وحی» داشته‌اند. ابتکاری در مباحث فلسفی و دیدگاهی بدیع در امر خیال که تأثیر آن بر آفرینش‌های ادبی در فرهنگ ایرانی ـ اسلامی مشهود بوده، ردپای آن را می‌توان به‌درستی در حکایات و نمونه‌های ادبی متعدد جست‌وجو کرد.

روش تحقیق

پژوهش حاضر به روش توصیفی-تحلیلی و از طریق مطالعات اسنادی و منابع کتابخانه‌ای، در ابتدا با شرحی اجمالی از آراء و در ادامه نظریهٔ وحی از منظر فارابی طرح بحث نموده، مبادی اندیشهٔ فارابی و نظریهٔ وحی وی را به جهت مهیا کردن بستر لازم مورد واکاوی قرار می‌دهد. پژوهش با وصفی مختصر و کوتاه از احوال سلطان‌علی مشهدی ادامه یافته با ارائهٔ گزارش روایت رؤیای سلطان‌علی مشهدی از رسالهٔ صراط السطور طی طریق می‌نماید و در گام بعدی، پژوهش حاضر همراه با نگاهی موجز به بخش‌های ابتدایی، وارد بحث تفسیر شده، درنهایت می‌کوشد تا با تأویل روایت رؤیای مُندرج، نقش علی‌ابن ابیطالب(ع) در این رؤیا را بر مبنای نظریهٔ وحی فارابی تفسیر کرده، بدین نحو به پرسش چیستی جایگاه علی‌ابن ابیطالب(ع) در رؤیای سلطان‌علی مشهدی بر اساس نظریهٔ وحی فارابی، پاسخ گوید.

پیشینه تحقیق

در بررسی‌های صورت گرفته در باب موضوع پژوهش حاضر، مقاله یا پایان‌نامه‌ای که به طور اخص به مطالعه موضوع مورد بحث و نسبت مورد پرسش پرداخته باشد، یافت نشد. لذا مقالات هم‌راستا با موضوع مقاله فوق با عناوین؛ بررسی جایگاه تاریخی و عرفانی امام علی(ع) در هنر خوشنویسی اسلامی از عبدالله محمدی پارسا به سال ۱۳۹۶؛ تبیین وجوه معنوی خوشنویسی با تأکید بر رسالهٔ *صراط السطور* سلطان‌علی مشهدی از محمدعلی رجبی به سال ۱۳۹۴؛ تأثیر عرفان و تصوف در تحولات خوشنویسی ایرانی در قرن‌های ۷ تا ۹ (ه. ق) از علیرضا هاشمی‌نژاد به سال ۱۳۸۹؛

DOI: 10.22034/RPH.2023.2016507.1051

پیوند خوشنویسی و تشیع در عصر تیموریان از وحید عابدین پور، ابوالحسن الله فیاض انوش، ابوالحسن و فریدون الله یاری به سال ۱۳۹۴؛ خوش‌نویسی از دیدگاه عرفان اسلامی از سید محمد طریقتی به سال ۱۳۹۰؛ اشاره کرد که تمامی پژوهش‌های ارزشمند یاد شده با نگاهی ژرف و موشکافانه، وجوه معنوی خوشنویسی از دیدگاه مذهب، عرفان و تصوف را مطالعه کرده به واکاوی و تحلیل تأثیر این جریان‌های فکری بر هنر خوشنویسی در طول تاریخ و همچنین نقش امام علی از منظر عرفانی در هنر خوشنویسی پرداخته‌اند. مقالات گران‌قدری که مطالعه یک به یک آن‌ها نه‌تنها سبب آگاهی عمیق مخاطب از این وجه از خوشنویسی می‌گردد، بلکه آشنایی لازم را برای ذهن مخاطب به جهت مواجه حکمی و فلسفی با این هنر شریف و شامخ را فراهم می‌آورند.در ادامه ذکر مقالهٔ ارزشمند و شایان توجه ابداعات فارابی در مفهوم و کارکرد خیال از حسن بلخاری به سال ۱۳۸۶ نیز بایسته است. پژوهشی که به‌درستی نه‌تنها سیر تحول و تطور خیال به همراه جایگاه و کارکرد آن را از ابتدا در جهان فلسفه مورد مطالعه قرار داده، بلکه خیال و تخیل را نزد فارابی مطالعه نموده، تبیینی شایسته از ابداعات فارابی در مباحث نام برده و همچنین مفهوم و کارکرد خیال نزد وی ارائه نموده است. لیکن وجه افتراق تمامی مقالات ارزنده یاد شده با پژوهش حاضر به جهت قرار دادن انگشت تکیه تأکید بر رؤیا، خاصه رؤیای سلطان‌علی مشهدی و در ادامه تأویل این رؤیا بر اساس نظریهٔ وحی فارابی مبرهن است.

نظریه وحی فارابی

اولین فیلسوفی که در سیر تاریخ فلسفه اسلامی به نحوی روشمند به تبیین مسئله وحی و پیرو آن نبوّت پرداخته، حکیم ابونصر فارابی است. آراء فارابی در باب مسئله وحی بنیاد جریانی را شکل داد که پس از وی، توسط فلاسفهٔ بزرگی همچون ابن‌سینا، سهروردی و ملاصدرا بسط پیدا کرد. منظر فارابی به بحث حاضر بر مبنای نظام هستی‌شناختی و مبادی انسان‌شناختی مشخصی بنا شده که ضرورت مطالعه اجمالی آن‌ها، امری گریزناپذیر است.

نظام هستی‌شناختی فارابی، متشکل از سلسله‌مراتبی از موجودات است که در سیر طولی از «واجب الوجود» بنا بر قاعدهٔ الواحد صادر شده‌اند (فارابی، ۱۹۸۶: الباب الثانی). واجب‌الوجود بالذّات (وجودش به غیر نیست)، که فرض عدم وجودش محال و سبب اول برای وجود موجودات است؛ از همه آن‌ها از نظر کمالات وجودی برتر و مقتضی وجود است (فارابی، ۱۹۸۶: الباب الأول). واجب‌الوجود، ذات خود را تعقل کرد و عالم از علم او به ذات خود صدور یافت (فارابی، ۱۹۸۶: الباب السابع و الباب الثامن).

فارابی از تعبیر "فیض" در پدید آمدن موجودات از یکدیگر استفاده کرده، در ورای محرک اول، ده عقل را مطرح می‌کند. عقول تا عقل نهم، فوق قمر و مدبر افلاک هستند (فارابی، ۱۹۸۶: الباب العاشر). عقل دهم (عقل فعال)، حلقه وصل عالم علوی به عالم سفلی (فوق قمر به تحت قمر) بوده، سامان داده عالم کون و فساد است (فارابی، ۱۹۸۶: الباب الحادی عشر).

از منظر انسان‌شناختی، فارابی عقل نظری انسان را دارای سه مرتبه عقل بالقوه، عقل بالفعل و عقل مستفاد می‌داند. عقل انسان در ابتدا از هر صورت معقولی خالی بوده، صرفاً استعداد و آمادگی درک معقولات را دارد که این مرتبه میان همهٔ آدمیان مشترک است. آن هنگام که نفس انسانی به کسب علم پردازد، کلیات و صور معقولات در آن جمع شده، عقل بالقوه به سمت بالفعل شدن حرکت کرده، به مرتبه عقل بالفعل می‌رسد. در این مرتبه قوای نفس با کسب صور معقولات کلی، در مسیر کسب کمال تا جایی پیش می‌رود که قادر به ادراک صور معقول مفارق از ماده، بدون وساطت حواس می‌گردد که فارابی چنین عقلی را عقل مستفاد (بالاترین مرتبهٔ ادراک آدمی) نامیده است (فارابی، ۱۹۸۶: الباب العشرون و الباب الحادی والعشرون).

تنها برخی از نفوس کمال‌یافته می‌تواند از مرتبه عقل بالفعل گذشته، از ماده و مادیات قطع علاقه کرده، در مفارقت از جسم و جسمانیات، به واسطه فعلیت یافتن کامل عقل، به مرتبه عقل مستفاد برسند که کمال شایسته نفس ناطقه و سعادت مطلوب، و همچنین بالاترین مرحله کمال انسانی است؛ زیرا در این مرتبه، هر آنچه به عقل فعال افاضه می‌شود، از طریق عقل فعال و به‌واسطه عقل مستفاد، به انسان افاضه گشته، آدمی به دریافت فیض نائل می‌گردد. فارابی امکان اتصال با عقل فعال و عالم معقولات را از طریق رؤیا دانسته، چنین طرح می‌کند که در این حالت حقایق عالم بر نفس ناطقه معلوم گشته، اطلاع از امور غیب میسر می‌گردد.

فارابی اولین قوه نفس را غاذیه، سپس لامسه و پس‌ازآن نزوعیه (قوه اراده، میل و شوق به چیزی) دانسته، پس از قوای مذکور از قوه «متخیله» سخن می‌گوید که قادر است مشاهدات حواس (از محسوسات) را حتی در غیاب آنان در خود حفظ نماید. (بلخاری، ۱۳۸۶: ۸۳) از منظر فارابی قوه متخیله که یکی از قوای ادراکی نفس بوده، وظیفه آن به صورت عام، بازسازی، تجزیه و ترکیب صور محسوسه موجود در حافظه است؛ به طور معمول، با قوای دیگر مانند حاسه (قوه ادراکات حسی) و ناطقه (قوه شناخت عقلی) مرتبط بوده، این قوا عموماً قوه متخیله را به خود مشغول می‌دارند اما زمانی هم پیش می‌آید که این قوا از عمل باز ایستاده، قوه متخیله را رها می‌کند که چنین حالتی برای عموم انسان‌ها در زمان خواب پیش می‌آید. در این حالت، قوه متخیله از طریق صور محفوظ در خود و با استفاده از توانایی دیگر، یعنی محاکات،

رؤیاها را پدید می‌آورد.

فارابی در این میان با تبیین نقش عقل فعال در رؤیابینی از گونه ممتازی از رؤیاها سخن می‌گوید که در عین اینکه حاصل محاکات هستند، تنها محاکات قوه متخیله از حالات مزاجی یا صور موجود در حافظه نبوده، می‌توانند بیانگر حقایق نیز باشند. وی چنین شرح می‌دهد که عقل فعال می‌تواند در هنگام خواب در متخیله انسان اثر کند، در این حالت محاکات قوه متخیله ناشی از منشائی دیگر و منبعی بالاتر به نام عقل فعال بوده، که حاصل این امر انتقال برخی حقایق و همچنین نوع برتری از رؤیا یا همان رؤیای صادقه است. وی چنین طرح می‌نماید که در افرادی که قوه متخیله بسیار نیرومند است، ممکن است این حالت در بیداری نیز رخ دهد (فارابی، ۱۹۸۶: الباب الرابع والعشرون و الباب الخامس والعشرون).

بدین گونه بسیاری از اموری که از ناحیه عقل فعال به متخیله افاضه می‌شود توسط متخیله (با محاکات انجام شده از محسوسات مرئی) در حس مشترک نقش بسته، پس از دریافت در قوهٔ باصره تأثیر می‌گذارد. (بلخاری، ۱۳۸۶: ۸۷) «تأثیرپذیری قوهٔ باصره از این صور، سبب ایجاد تصاویری از آنها در هوای نورانی گشته («فی الهواء المضیئی المواصل للبصر») و سپس مجدد این صور رسم شده در هوای نورانی به قوهٔ باصره و پس‌ازآن به حس مشترک و نهایت قوهٔ متخیله باز میگردد: «و چون همه این قوا و مراحل آن، بعضی به بعضی دیگر متصل بوده، در این صورت آنچه را که عقل فعال ازاین‌گونه امور به او [متخیله] اعطا کرده است، مرئی آن انسان واقع می‌شود» به این صورت فارابی نه از تخیل این صور که از رؤیت بصری آن‌ها توسط چشم سخن می‌گوید (بلخاری، ۱۳۸۶: ۸۸-۸۷).

فارابی مشاهدات انبیاء در بیداری و رؤیت فرشته وحی را ازاین‌دست دانسته، چنین بیان می‌دارد که حقایق عینی که از جنس علم و معرفت بوده، نوعی فیض هستند؛ پس از عبور از عوالم عقول کلی، بواسطه عقل فعال، ابتدا بر نفس ناطقه، و از ناطقه در مرحله خیال بر انسان افاضه می‌گردند. فارابی با توسل به رؤیا، تجربه‌های دینی، عرفانی و وحیانی را تجربه‌های رؤیایی دانسته، نخستین کسی است که پدیده وحی و نبوت را بدین‌صورت ـ اتصال قوه متخیله به عقل فعال ـ تبیین کرده است.

«هنگامی‌که فارابی در «اندیشه‌های اهل مدینه فاضله» قدرت متخیله را در تمثیل، تشبیه و حکایتگری صور مثالی از قوه ناطقه تبیین می‌کند، در تاریخ ادبیات ایرانی ـ اسلامی، سنگ بنایی را بنیان و استوار می‌سازد که حتی فلسفه نیز با تمامی عقلانیت ریاضی‌گون خویش، به سمت‌وسوی حکایت‌های ادبی فرا رود. نمونه قدرتمند این معنا را بلافاصله پس از فارابی در ابن‌سینا می‌بینیم که فارابی را استاد مسلم خویش می‌دانست و شاید متأثر از این استاد محاکات خود از نفس ناطقه‌اش را به صورت نمونه‌های ادبی درخشانی چون حی بن یقظان، سلامان و ابسال و رساله‌الطیر جاودانه ساخت. شکی نیست که رساله الطیر امام احمد غزالی و شاهکار بزرگ ادبی عطار یعنی منطق‌الطیر چنین سابقه درخشانی در حکمت و فلسفه اسلامی دارند» (بلخاری، ۱۳۸۶: ۷۷)

گزارش رؤیا

در میان خوشنویسان قلم نستعلیق، اهالی فن بر این باورند که «هیچ‌یک به‌اندازهٔ سلطان‌علی مشهدی در دورهٔ زندگی خود کسب شهرت نکرده است و کسی از مورّخان و مخصوصاً تذکره‌نویسان معاصر وی و بعد از وی نیست که ذکری از خوشنویسی کرده و ترجمهٔ أحوال وی را نیاورده باشد» (بیانی، ۱۳۴۶: ۲۴۱). «خوشنویس مشهور و پرآوازه، که در عهد تیموریان هرات و نیز در سده‌های پس از حیات نام و نشان و هم آثارِ قلمی او شهرتی افسانه‌وار داشته است بی‌آنکه افسانه‌ای فراگردِ احوالِ او فرا ساخته باشند.» (مایل‌هروی، ۱۴۰۱، ج۱، پیشگفتار: ۴۸).

سلطان‌علی مشهدی[۳] (۸۴۱ - ۹۲۶ ه.ق) از دوران کودکی شوق خوشنویسی در سر داشت و بدون معلم و سرمشق مشق می‌کرد. تا روزی میر مفلسی از شعرا و اوتاد عارفان مشهد او را دیده، قلم و کاغذ از وی گرفته و سرمشق به او داده است. رخدادی که سبب شد شوق سلطان‌علی مشهدی به خط تا آنجا زیاده گردد که نیّت روزهٔ علی ابن ابیطالب(ع) کند. سلطان‌علی مشهدی به سال ۹۲۰ ه.ق رساله‌ای منظوم در باب تعلیم خوشنویسی مشهور به «صراط السطور»، نزدیک به ۲۷۰ بیت سرود که در عین منظوم بودن، نکته‌های فنی مربوط به خط و کتابت و قلم و دیگر ادوات خوشنویسی را به‌روشنی بیان نموده است. رساله‌ای که تمامی خوشنویسان خلف تا به امروز نه‌تنها در ستایش آن سخن‌ها گفته و نوشته‌اند بلکه از آن نکات فراوان آموخته‌اند. وی در رسالهٔ *صراط السطور* و در بیانِ حالِ خود و شروع در مشقِ خط آن‌چنان‌که پیش‌تر سخن رفت در ادامه چنین می‌نگارد که علی ابن ابیطالب(ع) به خواب وی آمده، خطّ او را دیده و اسرار خط بدو آموخته است (فضائلی، ۱۳۹۰).

«در جوانی به خط بُدی میلم — عشقِ خط راندی از مژه سیلم
بر سرِ کوی کم قدم زدمی — تا توانستمی قلم زدمی
گه زانگشت‌ها قلم کردی — به خیالی خطی رقم کردی
از قضا میر مفلسی روزی — پیشم آمد بسان دلسوزی
قلم و کاغذ و دواتم جست — بیست ونه حرف را ز حرف نخست
بنوشت و روان به دستم داد — شدم از التفاتِ او دلشاد
زان که اَبدال بود و صاحبْ حال — گشته حالش مبدِّل الأحوال
زین سبب عشقِ خط زیاده شدم — دل گرفتار مردِ ساده شدم

DOI: 10.22034/RPH.2023.2016507.1051

بعد از این مدّتی بر این بگذشت / مهرخطّم از آن و این بگذشت
نیّت روزهٔ علی کردم / قلم مشق را جلی کردم
در خیال این که کار بگشاید / شه به خوابم جمال بنماید
تا شبی خواب دیدم از ره دید / که خطم دید و جامه‌ام بخشید
خواب را مختصر نمودم باز / قصّه خواب هست دور و دراز
بیش از این زین سخن نیارم گفت / که ندارم مجالِ گفت و شُنُفت
بنده سلطان علی‌غلام علیست / شهرتِ خطِّ او ز نام علیست
روز و شب گوید از نبی و ولی / ذکرش اینست از خفی و جلی»

(سلطان علی مشهدی، ۱۴۰۱: ۸۷).

ممارست در مشق سلطان‌علی مشهدی را شهرهٔ شهر مشهد ساخت و شاگردان بسیاری برای تعلیم نزد وی آمدند. لیکن پس از زمانی به واسطه آنکه دریافت هنوز مایهٔ خطّ او شایسته تعلیم دادن نیست، ترک مدرسه گفت و در خانه منزوی گردید تا خط را به بهترین وجه بنویسد. چون شهرت وی در خراسان گسترده شد، سلطان حسین بایْقرا وی را به هرات فراخواند و تحت حمایت امیرعلیشیر نوایی، وزیر دانشمند و هنرپرور سلطان حسین، به جمع هنرمندان نامی چون عبدالرحمان جامی، کمال‌الدین بهزاد و ده‌ها شاعر و هنرمند برجسته دیگر پیوست و در کتابخانهٔ خاصّه به کار کتابت مأمور و منصوب شد. سلطان‌علی مشهدی سال‌ها در دربار سلطان حسین بایْقرا در حلقه هم‌نشینان شاه، مرفه و محترم زیست به‌نحوی‌که امیران و شاهزادگان به وی به چشم بزرگی نگریسته، به هم‌نشینی وی رغبت داشته، بزرگان و علاقه‌مندان خطوط او را جمع‌آوری می‌کرده‌اند. سلطان‌علی پس از درگذشت سلطان حسین بایقرا و هجوم ازبکان و بر تخت نشستن شاهی بیک اوزبک، هرات را به مقصد زادگاهش مشهد ترک کرد و انزوا گزید و پس از تحمل رنج آبله در سن ۸۵ سالگی دار فانی را وداع گفت (فضائلی، ۱۳۹۰).

تأویل رؤیا

حال پس از بیان روایت رؤیای سلطان‌علی مشهدی، توضیح آراء فارابی و در ادامه شرح نظریهٔ وحی وی، زمان آن فرا رسیده است تا با توجه به مطالب گزارش شده به تفسیر جایگاه علی‌ابن ابیطالب(ع) براساس اندیشهٔ فارابی، خاصه نظریه وحی او بپردازیم. لیکن پیش از ورود به ساحت تأویل رؤیای سلطان‌علی مشهدی، شایسته و بایسته است تا با نگاهی اجمالی، برخی نسبت‌های موجود در بخش‌های آغازین رسالهٔ *صراط السطور* پیش از نقل رؤیای محل بحث را مطالعه نماییم تا در وهله اول ارتباط و فرای آن آشنایی سلطان‌علی مشهدی به عنوان نویسندهٔ رسالهٔ *صراط السطور* با نحله‌های فکری و شالودهٔ جریان‌های تفسیری ساری و جاری در زمانه زیست او نمایان شده، از این طریق ارتباط و فرصت تأویل که همانا بستر لازم جهت نیل به مقصود نهایی یعنی تفسیر جایگاه علی‌بن ابیطالب(ع) در رؤیای سلطان‌علی مشهدی است، فراهم گردد.

سلطان‌علی مشهدی رسالهٔ خود، *صراط السطور* را چنین آغاز می‌کند:

بسم الله الرحمن الرحیم

ای قلم تیز کن زبان بیان / بهرِ حمدِ خدای هر دو جهان
آن خدایی که آفریده قلم / زان قلم حرفِ صُنع کرده رقم
هرچه بودست و هست و خواهد بود / ثبت فرمود در صحیفه جود
کاملان جمله محوِ ذاتِ ویند / واصفان عاجز از صفاتِ ویند
خود ثنا خوانِ خود بود یزدان / رو «ثناء عَلَیک» را بر خوان
وین علومی که در جهانست علم / هم در آن دور ریختش زقلم
ورنه در عهد خواجهٔ دوسرا / کی بدی فارغ از جهاد و غزاء
غرض این فقیر ازین تحریر / این بود از نقیر و از قطمیر
کانزوا لازم خطست و علوم / گوشه‌ای گیر تا کنی معلوم

(سلطان علی مشهدی، ۱۴۰۱: ۸۳).

جایگاه کلام وحی و به تبع تجسد آن قرآن، معجزهٔ پیامبر اسلام(ص)، بر هیچ کس پوشیده نیست. اعتباری که به جرات می‌توان دعوی کرد که نظیر آن در دین دیگری یافت نمی‌شود. از این‌روست که کلام، کتاب، خواندن، نوشتن و شایان توجه‌تر قلم و هر آنچه که با مفاهیم گفته شده در پیوند هستند علاوه بر تکریم و تجلیل، شأن و منزلتی متفاوت می‌یابند. تأکید و تکیه‌ای که هم در متن قرآن قابل مشاهده بوده، هم در احادیث و روایات بزرگان موجود است. مطلبی که در اندیشه و کلام متفکران سخن‌ها در باب آن گفته شده، حکما و اهل فضل اشارات فراوانی به آن داشته‌اند.

در نخستین آیات نازل بر پیامبر اسلام(ص) در غار «حرا»، مقام والای قلم تکریم گشته، خداوند متعال در سورهٔ علق چنین می‌فرمایند: «اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّکَ الَّذِی خَلَقَ ﴿۱﴾ خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ ﴿۲﴾ اقْرَأْ وَرَبُّکَ الْأَکْرَمُ ﴿۳﴾ الَّذِی عَلَّمَ بِالْقَلَمِ ﴿۴﴾. بخوان به نام پروردگارت که (جهان را) آفرید، همان کس که انسان را از خون بسته‌ای خلق کرد! بخوان که پروردگارت (از همه) بزرگوارتر است، همان کسی که بوسیله قلم تعلیم نمود» (علق: آیات ۴-۱). در سورهٔ قلم، که انتخاب نام آن به تناسب نخستین آیه این سوره است نیز خداوند با سوگند بر قلم آغاز کرده، می‌فرمایند: «ن وَالْقَلَمِ وَمَا یسْطُرُونَ﴿۱﴾ ن، سوگند به قلم و آنچه می‌نویسند». استاد الهی قمشه‌ای در ترجمه این آیه این گونه ذکر می‌کنند که: ن (قسم به نون که شاید نام نور و ناصر حق یا لوح نور خداست) و قسم به قلم (علم فعلی ازلی) و آنچه (تا ابد در لوح محفوظ عالم) خواهند نگاشت.

علامه طباطبایی در تفسیر المیزان تفسیر می‌نمایند که «خدای

سبحان در این آیه به قلم و آنچه با قلم می‌نویسند سوگند یاد کرده، و از ظاهر سیاق بر می‌آید که منظور از قلم مطلق قلم، و مطلق هر نوشته‌ای است که با قلم نوشته می‌شود، و از این جهت این سوگند را یاد کرده که قلم و نوشته از عظیم‌ترین نعمت‌های الهی است، که خدای تعالی بشر را به آن هدایت کرده، به وسیله آن حوادث غایب از انظار و معانی نهفته در درون دل‌ها را ضبط می‌کند، و انسان به وسیله قلم و نوشتن می‌تواند هر حادثه‌ای را که در پس پرده مرور زمان و بعد مکان قرار گرفته نزد خود حاضر سازد، (مثل اینکه حادثه قرن‌ها قبل، همین الآن دارد اتفاق می‌افتد، و حوادث هزاران فرسنگ آن طرف‌تر در همین‌جا دارد رخ می‌دهد) پس قلم و نوشتن هم در عظمت، دست‌کمی از کلام ندارد. و در عظمت این دو نعمت همین بس که خدای سبحان بر انسان منت نهاده که وی را به سوی کلام و قلم هدایت کرده، و طریق استفاده از این دو نعمت را به او یاد داده، و در باره کلام فرموده: (خَلَقَ الْإِنْسانَ عَلَّمَهُ الْبَيانَ) [۴] و در باره قلم فرموده: (عَلَّمَ بِالْقَلَمِ عَلَّمَ الْإِنْسانَ ما لَمْ يعْلَمْ) [۵]. (طباطبایی، ۱۳۷۴، ج۱۹: ۶۱۶).

سلطان‌علی مشهدی نیز رسالهٔ خویش را با حمد و ستایش پروردگار و اشاره به قلم، آفریده خداوند متعال آغاز می‌نماید. همان باوری که بر مبنای تفاسیر برخی مفسرین دلالت بر قلم اعلی، قلم آفرینش، اولین موجودی که خداوند آفریده است دارد. در امتداد باور یاد شده و به استناد نظر بعضی از مفسران، قلم را مصداق قلمی که فرشتگان الهی، وحی آسمانی و همچنین تقدیر و نامه اعمال آدمیان را با آن رقم می‌زنند می‌دانند. باورهایی که در برخی مسلک‌های فکری و تفسیری تا بدان جا پیش می‌روند که حتی شأنی مادی برای قلم قائل شده، آن را در نسبت و ذیل مباحث معطوف به جبر و اختیار، از مهم‌ترین مفاهیم مورد جدل در تاریخ اندیشه اسلامی، طرح می‌نمایند.

سلطان‌علی مشهدی در ادامه رسالهٔ *صراط السطور* در نعت پیامبر اسلام تقریر می‌کند:

مصطفی را که فیض از مولیست — حاجت خواندن و نوشتن نیست
شده معلوم اوز روز قدم — قلم صنع هر چه کرده رقم
لوح محفوظ بی گمان دل اوست — قاب قوسین جا و منزل اوست
در طبقهای آسمان بنگر — سر بسر پر جواهر و گوهر
مانده از باقی نثارست آن — شرح معراج را بخوان و بدان
تاشوی آگه از کمالِ نبی — نبی هاشمی مطلبی

(سلطان علی مشهدی، ۱۴۰۱: ۸۴-۸۳).

سلطان‌علی مشهدی در این بخش با اشاره به اعجاز قرآن به عنوان وحی آسمانی بدان سبب که از زبان پیامبر مکتب نرفته‌ای تراوش شده، که نه درس خوانده و نه خطی نوشته، کلام را آغاز می‌کند. وی مجدد با بیان از قلم صنع در ادامه نسبتی دیگری را طرح کرده، به لوح محفوظ در جان پیامبر(ص) اشاره می‌کند.در معنای آیهٔ شریف «ن وَ الْقَلَمِ وَ ما يسْطُرُونَ» حدیثی از پیامبر اسلام(ص) نقل است که ایشان در خصوص آیهٔ ذکر شده می‌فرمایند: «لوحی از نور و قلمی از نور است که بر تمامی آنچه شده و تا قیامت می‌شود جریان یافته و همه را نوشته است» (طباطبایی، ۱۳۷۴، ج۱۹: ۶۳۰). همچنین روایات متعددی از ائمه اطهار در این موضوع نقل شده است. برای نمونه امام صادق(ع) در روایتی لوح و قلم را دو فرشته دانسته، در روایتی دیگر در شرح معنای لوح و قلم ایشان می‌فرمایند: «بدان که نون فرشته‌ای است که به قلم گزارش می‌دهد، و قلم فرشته‌ای است که به لوح گزارش می‌دهد، لوح هم فرشته‌ای است که به اسرافیل گزارش می‌دهد، و او نیز فرشته‌ای است که به میکائیل گزارش می‌دهد و میکائیل هم به جبرئیل، و جبرئیل به انبیا و رسولان.» (طباطبایی، ۱۳۷۴، ج۱۹: ۶۲۹). به تعبیری همان لوح محفوظی که همه چیز را از ازل تا ابد به مدد قلم ثبت و ضبط کرده، اسرار الهی، کردار و اعمال آدمیان و همچنین تقدیر زمانه به مثابه سرنوشت هستی و هر آنچه هست و بودست و خواهد بود را در خود حفظ می‌کند.

اشارات فراوان سلطان‌علی مشهدی به مفاهیمی مشخص همراه با استفاده از کلید واژگان ممیز در یک به یک ابیات رسالهٔ *صراط السطور*، برآمده از آبشخورهای فکری آشکاری است که نه‌تنها بیانگر آشنایی و آگاهی سلطان‌علی مشهدی از باورهای برآمده از نحله‌های فکری، اندیشه‌های برخواسته و نشئت‌گرفته از اندیشهٔ متفکران و اندیشمندان زمانه خویش و نیز تفاسیر و پندارهایی ازاین‌دست رایج در بطن بافتار فرهنگی-تاریخی محل طرح رؤیا دارد، بلکه برهانی مستدل و مبرهن بر انس و الفت و همچنین اشراف وی بر مفاهیمی بدین‌سان است که تبلور آن‌ها را به‌درستی می‌توان در اشعار و رسالهٔ منظوم او مشاهده نمود.

بدین سو و با بازگشت به مسیر بحث، همان‌گونه که پیشتر در باب آن سخن رفت «در بعضی از روایات آمده است: إِنَّ أَوَّلَ مَا خَلَقَ اللَّهُ الْقَلَمُ: «نخستین چیزی را که خدا آفرید قلم بود». این حدیث را محدثان شیعه، از امام صادق(ع) نقل کرده‌اند، و در کتب اهل سنت به عنوان یک خبر معروف نیز آمده است. و در حدیث دیگری آمده: أَوَّلُ ما خَلَقَ اللّهُ تَعالی جوهرَة: «نخستین چیزی را که خدا آفرید گوهری بود» و در بعضی از اخبار می‌خوانیم: إِنّ أَولَ ما خَلَقَ اللّه الْعقْلَ: «نخستین چیزی را که خدا آفرید عقل و خرد بود» توجه به پیوند ویژه ای که در میان «گوهر»، «قلم» و «عقل» است، مفهوم «اول بودن» همه آنها را روشن می کند.» (مکارم شیرازی، ۱۳۷۸: ۳۸۳-۳۸۲).

بدین واسطه است که گاه صوفیان اهل نظر و برخی از فیلسوفان قلم را نماد عقل اول یا به‌عبارتی‌دیگر خود عقل اول پنداشته‌اند به‌نحوی‌که ابن عربی، اندیشمند و عارف پرآوازه جهان اسلام، با آمیزش اندیشهٔ مذکور با آیهٔ آغازین سورهٔ قلم، ن وَالْقَلَمِ وَمَا يسْطُرُونَ، از فرشته‌ای موسوم به «النّون» یاد می‌کند که تشخّص عقل اول از

DOI: 10.22034/RPH.2023.2016507.1051

جنبهٔ منفعل آن و به منزلهٔ در بر دارنده تمام دانشهاست. مطلبی که حتی می‌توان آن را در نسبت با تفسیری از نون به عنوان دواتی ازلی (از آن وجه که شکل نون را می‌توان با دوات مقایسه کرد) دانست. (شیمل، ۱۳۸۹: ۱۲۵). از این‌رو اشاره مجدد به این نکته در اینجا خالی از لطف نیست که آشنایی و وفاق اهالی قلم و خوشنویسی با اهالی فلسفه و حکمت و همچنین تفاسیری این‌چنینی در میان ایشان (هر دو طبقه یاد شده) امری مسبوق به سبقه‌ای تاریخی است.

سلطان‌علی مشهدی در بخش بعدی رسالهٔ *صراط السطور* پس از تقریر در نعت پیامبر اسلام، در نسبت خطّ با حضرت علی(ع) چنین می‌نگارد:

پیش‌تر از زمان شاه رُسُل — خلق را رهنمای نشئهٔ قل
سر به خطّی که خامه فرسودی — خطّ عبری و معقلی بردی
مرتضی اصل خطّ کوفی را — کرد پیدا و داد نشو و نما
وین خطوط دگر که استادان — وضع کردند هم ز کوفی دان
واضعان کاسمشان در این بابست — ابن‌مقله است و ابن بوّابست
سندِ علم خط به حسنِ عمل — بس بود مرتضی علی ز اوّل
زان که هم اوست در تمام علوم — علما را به علم امام عموم
وین همه علم‌ها امیر به حلم — کسب فرموده از مدینهٔ علم
هر که داند درِ مدینه علم — نقدِ وقتش شود خزینهٔ علم

(سلطان علی مشهدی، ۱۴۰۱: ۸۴)

در اکثر متون، رسائل و تذکره‌های خوش‌نویسی بعد از بیان جملاتی در حمد و ستایش پروردگار و همچنین مدح پیامبر اسلام(ص) و خاندان مطهر ایشان، و پس از سخن درباره پیدایش خطّ، به آغاز خوش‌نویسی در جهان اسلام و خطّ کوفی پرداخته شده، ابداع این خطّ و به تبع آن سرآغاز سلسلهٔ خوش‌نویسان به علی ابن ابی‌طالب(ع) نسبت داده شده است. در مرتبه‌ای که علی ابن ابی‌طالب(ع) به عنوان اوّلین خوش‌نویس شناخته شده، و در بافتاری فرهنگی ـ تاریخی که ایشان مراد و الگوی یکایک خوش‌نویسان است، تمام اساتید و خوش‌نویسان، شجره و سلسلهٔ خود را به ایشان رسانده و در این طریق از وی مدد جسته، حضرت را باب انتقال علم و معرفت می‌دانند.

روایت رؤیای سلطان‌علی مشهدی نیز با تأکید بر جایگاه حضرت علی(ع)، ریشه در همین باور ژرف دارد. علی‌بن ابی‌طالب(ع)، اوّل خوش‌نویس و نخستین کاتب کلام وحی، آن هنگام که در طریقت خوش‌نویسی و در عالم رؤیا، شرایط حصول کرامت و انتقال معرفت را با هدایت خویش برای سلطان‌علی مشهدی فراهم می‌نماید، در جایگاه نمادین عقل دهم ظاهر شده، حلقه واسط صدور فیض می‌گردد. او در این معنا همچون واهِبُ الصُّوَر (عقل فعال یا عقل دهم) که به وجود آورنده و صورت‌بخش موجودات مادی است، مُبدع خط کوفی و آغازگر خط و خوشنویسی در جهان اسلام است.

آن هنگام که قلم در جایگاه نمادین عقل اول قرار گرفته، در سلسله مراتب وجود اولین موجود بعد از واجب‌الوجود (الله) گشته و در مسیر آفرینش اولین مخلوق خداوند می‌گردد، آن هنگام که قلم هرچه بودست و هست و خواهد بود را رقم زده، مرقومه قلم در صحیفه هستی ثبت و ضبط می‌گردد و آن هنگام که این علم لَدُنّی همچون لوحی محفوظ بر قلب پیامبر نازل شده، اسرار الهی از روز قدم بر وی معلوم و آشکار می‌گردد، آن هنگام است که در این طریق علی‌ابن ابیطالب(ع) در جایگاه عقل دهم، حلقه وصل و انتقال امر قدسی از عالم ملکوت به ملک پدیدار شده، شرایط ادراک حقیقت و انتقال معرفت را با راهنمایی خود برای سلطان‌علی مشهدی فراهم می‌نماید. مصداقی که اشاره به حدیث نبوی «أنا مدینهٔ العلم و علیّ بابها فمن أراد العلم فلیأت الباب: من شهر دانش‌ام و علی دروازه آن است؛ هر کس دانش (مرا) می‌جوید، باید از آن دروازه وارد شود.» (رضوانی، ۱۳۸۹: ۳۵۲) دارد. چنانکه در تعریف و فضیلت خط سلطان‌علی مشهدی در بخش دیگری از رساله رسالهٔ *صراط السطور* می‌نویسد:

غرض مرتضی علی از خط — نه همین لفظ بود و حرف و نقط
بل اصول و صفا و خوبی بود — زان اشارت به حسن خط فرمود
خط که فرموده است نصف العلم — سرور انبیا به علم و به حلم
آن خط مرتضی علی بودست — زان نبی نصف علم فرمودست
دست در پاش او خزانه رزق — خامه او کلید خانه رزق
قلم پاک آن رفیع جناب — خورده از جویبار جنت آب
از مدادش چه گویم و زدوات — آب حیوان نهفته در ظلمات
ورقی را که خط شاه براوست — بوسه گاه ملایک و بشر اوست
بشنو این دو بیت را که رواست — کز حدیقه به مدح شیر خداست
نشوی غافل از بنی هاشم — وزید الله فوق أیدیهم
هر عدو را که او فکند زیای — نام بردستش و ز بنده خدای
مدح شه کاملان چنین گفتند — همه درهای معنوی سفتند
من که جز حسرتم بضاعت نیست — چون روم کعبه، کاستطاعت نیست
چه قلم بوده یا رب آن و چه دست — قلم این جا رسید و سر بشکست

(سلطان علی مشهدی، ۱۴۰۱: ۸۶-۸۵)

سلطان‌علی مشهدی هنرمند خوشنویسی که پیشتر، آنجا که با نیّت روزهٔ حضرت امیر و با مُفارقت از جسم و جان، به جهت پیوند با ساحت قدس امکان وصول به عالم معنا و حقایق لایتناهی را فراهم نموده، با واسطهٔ علی‌ابن ابیطالب(ع) و با راهنمایی ایشان در خواب حقیقتی ماوراء عالم ملک را از طریق عالم رؤیا (طریقی برای انتقال معرفت و فیض الهی) درک کرده، این حقیقت به واسطه حضرت امیر(ع) بر جان هنرمند خوشنویس ظاهر می‌گردد.

نتیجه‌گیری

در بافتار فرهنگی ـ تاریخی جهان اسلام و در امتداد آن حکمت ایرانی، ساحت رؤیا همواره برخوردار از جایگاهی ویژه، گستره‌ای به جهت ادراک حقیقت و طریقتی برای حصول و انتقال معنا بوده است؛ تاجایی‌که حتی فلاسفه مسلمان، سعی در تبیین تجربه‌های دینی، عرفانی و همچنین وحیانی بدین واسطه نموده‌اند. نگاهی که اول‌بار توسط حکیم ابونصر فارابی طرح، و سپس در سنت فلسفه اسلامی بسط یافت. ازاین‌رو دور از تصور نیست که در این بافتار فرهنگی ـ تاریخی، در بسیاری موارد مواجه با طرح و استفاده از ساحت رؤیا به جهت تفسیر پدیده‌ها و علاوه بر این شاهد انتقال مفاهیم حکمی بدین سان باشیم. اندیشه‌ای جاری و ساری که ردپای این باور را می‌توان به درستی در زیر لایه‌های بسیاری از روایات و حکایات واکاوی کرد. داستان رؤیای سلطان‌علی مشهدی، استاد خوشنویس پرآوازه عهد تیموری، در رسالهٔ *صراط السطور* که در خواب علی‌ابن ابیطالب(ع) را مشاهده و حضرت امیر وی را مورد تفقد قرار داده، اسرار خط به او می‌آموزد نیز از همین قسم روایات است. آن هنگام که با کمی ژرف‌بینی به مطالعهٔ بخش‌های آغازین این رساله می‌نشینیم متوجه ارتباط معناداری میان کلید واژگان و مفاهیم استفاده شده در متن رسالهٔ *صراط السطور* با باورها و نظام‌های اندیشه‌ای بطن بافتار عالم محل بحث می‌گردیم، به‌نحوی‌که نه‌تنها انگاره آشنایی و اشراف نگارنده یعنی سلطان‌علی مشهدی با این پندارها را بیش از پیش تقویت و تأیید می‌کند بلکه فرصت تأویل و تفسیر مفاهیم طرح‌شده در متن رساله را هم براساس مبادی و بنیان‌های این نظام‌های فکری میسر می‌سازد. ازاین‌روست که با توجه به تحلیل‌ها، و همچنین مطالب و مصادیق عنوان‌شده در فرایند پژوهش، چنین می‌توان بیان نمود که روایت مذکور، برخوردار از ساختار و منطق روایی مشخصی است، که بر اساس نظریه وحی فارابی قابل تأویل و تفسیر است. در منظر یاد شده علی‌ابن ابیطالب(ع) در جایگاه عقل فعال (عقل دهم) ظاهر شده، با واسطه و راهنمایی ایشان است که در عالم رؤیا (خواب)، مجال انتقال معرفت و فیض الهی بر جان و ذهن هنرمند خوشنویس، سلطان‌علی مشهدی فراهم می‌گردد. هنرمندی که پیش‌تر با نیّت روزهٔ حضرت امیر امکان اتصال به حقایق عالم معنا را با مُفارقت از جسم و جان میسر نموده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. سورهٔ صافّات: آیه ۱۰۲.
۲. سورهٔ فتح: آیه ۲۷.
۳. ملقب به «سلطان الخطّاطین، قبلةالکتاب و زبده‌الکتاب، خاقان المحررین» (ملکی، ۱۳۹۹: ۳۳)
۴. انسان را آفرید و به او بیان را تعلیم کرد. سوره الرحمن، آیه ۳ و ۴.
۵. به قلم تعلیم داد، به انسان چیزی را تعلیم داد که از آن آگهی نداشت. سوره علق، آیه ۴ و ۵.

فهرست منابع

بلخاری قهی، حسن. (۱۳۸۶). «ابداعات فارابی در مفهوم و کارکرد تخیل». *پژوهشنامه علوم انسانی*، ۵۴، ۹۰-۷۵.
بیانی، مهدی. (۱۳۴۶). *احوال و آثار خوشنویسان (بخش اول)*، تهران: دانشگاه تهران.
رضوانی، علی‌اصغر. (۱۳۸۹). *امام‌شناسی و پاسخ به شبهات*، قم: جمکران.
سلطان علی مشهدی. (۱۴۰۱). «صراط السطور». *رساله در: کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی* (جلد اوّل)، به کوشش: نجیب مایل هروی، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
شیمل، آنه‌ماری. (۱۳۸۹). *خوشنویسی و فرهنگ اسلامی*، ترجمه دکتر اسدالله آزاد، مشهد: شرکت به‌نشر.
طباطبایی، محمدحسین. (۱۳۷۴). *ترجمه تفسیر المیزان*، ج ۱۹، قم: جامعه مدرسین حوزه علمیه قم، دفتر انتشارات اسلامی
فارابی، محمد بن محمد. (۱۹۸۶). *کتاب آراء أهل المدینة الفاضلة*، بیروت – لبنان: دار المشرق.
فضائلی، حبیب‌الله (۱۳۹۰). *اطلس خط*، تهران: سروش.
قرآن. ترجمه: مکارم شیرازی. قم: انتشارات فکر پویا.
قرآن. ترجمه: مهدی الهی قمشه‌ای. تهران: انتشارات اسلامیه.
مایل هروی، نجیب. (۱۴۰۱). *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی*. جلد۱. مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
مکارم شیرازی، ناصر. (۱۳۸۷). *تفسیر نمونه*، ج۲۴، تهران: دارالکتب الاسلامیه.
ملکی، شهناز. (۱۳۹۹). *القاب خوش‌نویسان ایرانی*، تهران: کتاب آرایی ایرانی.

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/)

تأثیرات هنر چین در دوره یوان بر نگارگری عصر ایلخانی با مطالعه نقش مایه اسب

زهرا دستان[۱]، گلاره کوشا[۲]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۲۵ □ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۷ □ صفحهٔ ۱۴۹-۱۳۳
Doi: 10.22034/RPH.2023.2017741.1053

چکیده

در دوره زمامداری ایلخانان مغول، برخی از عناصر هنری ایران حل‌شده در فرهنگ چینی، به شیوه و سبک نوین مجدد وارد نگارگری ایرانی شد، به‌گونه‌ای که این تأثیرات در سبک کتاب‌آرایی و مصورسازی کتب تاریخی و علمی به وضوح قابل مشاهده است. کتاب‌های *منافع‌الحیوان*، *شاهنامه‌دموت* و *جوامع‌التاریخ* از جمله کتب مصور این دوره هستند که تأثیرات شیوهٔ تصویرسازی چینی در آن‌ها دیده می‌شود. از همین رو می‌توان گفت دوران مغول فصل تازه‌ای در هنر ایران گشود. از آن‌جمله می‌توان به شیوه نقاشی چینی و ورود نمادهای بصری گیاهی و جانوری اشاره کرد، که در این دوره تاریخی به سبکی نوین وارد نگارگری ایرانی شد. مقاله حاضر این دوره مهم تاریخی را از نقطه نظر هنری، با نگاهی به کتب مصور مذکور و عناصر تأثیرگذار نقاشی چینی به‌ویژه نقش‌مایه حیوانی «اسب» در دورهٔ یوان و با استفاده از شواهد بصری مورد بررسی قرار می‌دهد. پرسش تحقیق حاضر بیان این مسله است که: چه عوامل فرهنگی و یا عناصر بصری بر نقاشی دوره ایلخانی تأثیرگذار بوده‌است و این تأثیرپذیری، صرفا الگوی محض بوده و یا به صورت اقتباسی و با مفاهیم تلفیقی ایرانی مورد استفاده قرار گرفته است؟ این پژوهش با رویکرد تحلیلی ـ توصیفی و به روش کتابخانه‌ای انجام شده و بر آن است تا با تکیه‌بر داده‌های تصویری از کتب مصور و با بررسی نقش‌مایه حیوانی اسب، تغییر سبک و تأثیرات نقاشان ایرانی پس از ورود ایلخانان مغول را مورد مطالعه قرار داده‌است، که بر اساس این مقایسه و با توجه به روابط فرهنگی و سیاسی دو کشور، زمینه همکاری هنرمندان و رونق نقاشی در دوره ایلخانی را فراهم آورده و الگوبرداری از طرح و نقش و مضامین و یا فرم‌ها به‌ویژه در نقش‌مایه اسب در این آثار، صورت گرفته است.

کلیدواژه‌ها: نقش مایه اسب، دوره ایلخانی، دوره یوان، هنر چین، نگارگری ایرانی.

۱. استادیار، هیئت علمی پژوهشکده هنر فرهنگستان هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول). Email: n.dastan@aria.ac.ir
۲. کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. Email: gelarehkousha78@gmail.com

استناد: دستان، زهرا؛ و کوشا، گلاره. (۱۴۰۲). تاثیرات هنر چین در دوره یوان بر نگارگری عصر ایلخانی با مطالعه نقش‌مایه اسب. *رهپویه حکمت هنر*. ۲ (۲): ۱۳۳-۱۴۹.
https://rph.soore.ac.ir/article_709635.html

مقدمه

در طول تاریخ، تحولات فرهنگی و هنری ایرانیان تحت تأثیر حکومت‌ها و افکار متفاوتی قرارگرفته است که بازتاب آن در زمینه‌های گوناگون مشاهده می‌شود. در این میان تهاجم مغولان در قرن هفتم هجری شالوده زندگی و جریانات هنری در ایران را به شکل ژرف و پایداری متحول ساخت. حمله مغول در دیگر کشورهای آسیایی از جمله دربار چین نیز مؤثر بوده و علاوه بر اوضاع سیاسی و اجتماعی، آثار هنری این سرزمین‌ها را نیز دست‌خوش تغییرات زیادی کرد.

در این میان چین به جهت ارتباطات فرهنگی و تجاری گسترده‌ای که با دیگر سرزمین‌ها داشت، با آغاز تسلط مغولان، سیستم پست سلطنتی در دربار مغول که عمدتا متکی به نظام اسب ـ برای کنترل مناطق وسیع بود توسعه یافت. در این میان ارزش اسب‌ها در زمینهٔ تجارت، فرهنگ و سیاست رفته‌رفته مشهود گشت.

تجزیه‌وتحلیل تصاویر اسب در ادبیات و آثار هنری نشان می‌دهد که معنای نمادین اسب به‌ویژه در دوره یوان (۱۲۷۱ـ۱۳۶۸م. *yu n*) [۱] رایج بوده است. اسب‌ها، نه‌تنها نقش مهمی در تولید محصولات اقتصادی، منابع نظامی و ابزارهای حمل‌ونقل داشتند، بلکه در زمینه‌های مختلف به‌عنوان نمادهای فرهنگی و اجتماعی نیز در نظر گرفته می‌شدند. اسب‌ها به نمایندگی اقشار مختلف جامعه و به جهت توانمندی ذاتی، ارزشمند بودند و این امر به آن‌ها اجازه می‌داد نسبت به سایر حیوانات از درجه اهمیت بیشتری برخوردار باشند (Zhexin Xu, 2015: 12). در میان روشن‌فکران طبقات بالای اجتماع، اسب‌ها به‌عنوان نماد صفات خوب ارزیابی می‌شدند. بنابراین، نقاشی و ادبیات مرتبط با اسب به عنوان هدایایی محبوب در محافل اجتماعی روشنفکری پخش می‌شدند، زیرا باعث تحکیم پیوند فرهنگی آن‌ها با دربار امپراطوری می‌شد.

در زمان حکومت ایلخانان (۱۲۵۶ـ۱۳۳۵م.) با ارتباطات گسترده‌ای که ایران با چین برقرار کرد، برخی از عناصر هنری ایران حل‌شده در فرهنگ چینی نیز به شیوه و سبکی نوین مجددا وارد هنر نگارگری ایرانی شد که تأثیرات آن در سبک کتاب‌آرایی و تصویرسازی کتاب‌های تاریخی و علمی به‌خوبی قابل مشاهده است. از جمله نخستین دیوان‌های مرتبط با فعالیت هنرمندان در دربار مغولان، می‌توان به کتاب *منافع‌الحیوان* ابن‌بختیشوع اشاره کرد. «کتاب‌های تاریخی فراوانی در این زمان مصور شدند همچون *منافع‌الحیوان*، شاهنامه دموت و جوامع‌التاریخ که در آن‌ها رد پای تصویرسازی چینی به واسطه حضور هنرمندان چین در دربار ایلخانان مغول دیده می‌شود.» [۲]

در این مقاله، عوامل تأثیرگذار نقاشی چین (به‌ویژه نقش اسب) در دوره یوان بر ایرانِ دورهٔ ایلخانی ــ که برگرفته از روابط فرهنگی ـ هنری دو کشور است ــ با استفاده از شواهد بصری مورد بررسی قرار می‌گیرد. سئوال اینجاست که چه عوامل فرهنگی و یا عناصر بصری بر نقاشی اسب دوره ایلخانی تأثیرگذار بوده است و این تأثیرپذیری، صرفا الگوی محض بوده و یا به صورت اقتباسی در بعضی موارد انجام پذیرفته و آیا همه مفاهیم به همان‌گونه مورد استفاده قرار گرفته است یا خیر؟

روش پژوهش

در این پژوهش کوشش شده تا با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای (متون و تصاویر) و با رویکرد توصیفی ـ تحلیلی، تأثیر نقش‌مایه حیوانی اسب چینی در دوره یوان بر نگارگری ایران در دوره ایلخانی بررسی شود. شیوه گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و بر پایه مستندات تاریخی و تحلیل داده‌های تصویری است.

پیشینه پژوهش

مریم یزدان پناه (۱۳۸۸) در مقاله «نگاهی به کتاب *جامع‌التاریخ* شاهکار مصورسازی مکتب تبریز دوره ایلخانی [۳] » ویژگی‌های مضمونی و تکنیکی چند نگاره از این کتاب ارزشمند را مورد بررسی قرار می‌دهد و معتقد است یورش مغول و ارتباط ایران و چین در عصر ایلخانی موجب ایجاد یک زبان هنری جدید شده است و طرح‌های حیوانی و انسانی تحرک بیشتری پیدا می‌کند.

جاشین شو در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «تصویرسازی اسب چینی در قرن سیزدهم و چهاردهم» [۴] بر درک هویت منعکس‌شده در تصاویر اسب در چین قرن سیزده و چهارده و در زمان ارتباطات فرهنگی و تجاری چین با سایر مناطق پرداخته است و از سه دریچه این موضوع را دنبال کرده است: در ابتدا ارزش عملی اسب در زمینه‌های تجاری و فرهنگی مادی و ارتباط آن با جامعه و مقایسه آن با دوره‌های گذشته پرداخته، سپس به تحلیل تصاویر اسب در دورهٔ یوان و مقایسهٔ این آثار با نقاشی و ادبیات در دوره معاصر می‌پردازد و در آخر تحلیل مقایسه‌ای بین زمینه‌های ادراک اسب بر اساس تصاویر باقی مانده از آن دوران و نقش آن در زمینه‌های مختلف را انجام داده است.

محمدعلی پرغو (۱۳۹۰) در مقاله خود با عنوان «تأثیر متقابل نقاشی چینی و ایرانی در عصر مغول» معتقد است در عهد ایلخانی و در راستای مبادلات فرهنگی و هنری چین و ایران، هنر چین تحت عنوان «سبک چینی» به ایران بازگشتی دوباره داشته است و با ورود مغولان، به تدریج اجزا و عناصر جدیدی در نقاشی ایرانی داخل شده و این تأثیرات در عهد تیموریان با نام «مکتب هنری هرات» به اوج خود رسیده است.

عباس سرافرازی و مصطفی لعل شاطری (۱۳۹۴) در مقاله

DOI: 10.22034/RPH.2023.2017741.1053

«تأثیر هنر چین بر مصورسازی کتب در عصر ایلخانان» نیز معتقدند، روابط ایران در دوره ایلخانان با چین، باعث رواج سبک چینی در نقاشی ایران شده است که این تأثیرات در کتب مصور آن دوران: *منافع‌الحیوان*، *شاهنامه دموت* و *جوامع‌التواریخ* به تفسیر مورد بررسی قرار گرفته است. با توجه به اینکه موضوعات نقاشی قبل از این دوران فاقد تنوع بوده است، پس از ورود مغولان، اضافه شده تصاویر حیوانات به شیوه‌ای تازه و با دقت و ظرافتی متفاوت، در این دوران مشهود است. این تصاویر نه طبیعت‌گرایی کامل و نه انتزاعی است، بلکه نقاش در عین وفادار بودن به سنت نگارگری ایرانی، با تأثیر از هنر چین، تصاویر قابل فهمی را به تصویر کشیده است.

منصور حسامی (۱۳۹۲) در مقاله «مطالعه تأثیر متقابل نقاشی ایران و چین در سده‌های هفتم و هشتم هجری قمری» ضمن بررسی دقیق عنصر نقاشی ایرانی و چینی، معتقد است هنرمند ایرانی تنها با تأثیر گرفتن از برخی عناصر محدود نقاشی چینی در این دوران بسنده کرده است، به‌گونه‌ای که دیگر این عناصر وارداتی به نظر نمی‌رسد و استفاده از این عناصر، توانسته موقعیتی نوین در ترکیب‌بندی‌های نگارگری ایرانی ایجاد کند که منجر به ظهور هنری شده که نمی‌توان آن را تقلیدی دانست. وی معتقد است علاقه مغولان به اسب باعث پدیدآمدن گرایش خاص در نقاشی چینی شده است. وی با اشاره به منگ فو از هنرمندان این عرصه و تأثیر آثار نقاشان این دوره بر ترکیب‌بندی نقاشی ایرانی اشاره دارد.

مظاهری (۱۳۸۹) در مقاله «طبیعت‌گرایی در نقاشی‌های چین و ایران در دوران سونگ، یوآن و مغولان ایلخانی»، ضمن اشاره به این نکته که دوره مغول از دوره‌های بارور تاریخ شعر ایران و عصر تکامل نگارگری ایران است، معتقد است نقوش حیوانی نسبت به قبل، صراحت و روشنی بیشتری پیدا می‌کند و طراحی اسب از پیکره‌های مطلوب حیوانی در این دوره محسوب می‌شوند. حس آرامش و آزادی در حالات نگاره‌های کتاب *منافع الحیوان* را متأثر از نقاشی چینی در این دوره می‌داند. وی با بررسی آثار سونگ و حرکت پر شور و جنب‌وجوش سواران را با نگاره‌ای از رزم اسکندر در *شاهنامه دموت* و ویژگی مشترک آن با آثار چینی اشاره می‌کند.

شیالی اوو (۲۰۱۷) نیز در مقاله‌ای با عنوان «زیبایی‌شناسی و روشنگری آموزشی در نقاشی‌های رِن رِنفا در سلسله یوان»[۵] به تحلیل آثار رِن رِنفا[۶] نقاشی چینی دوره یوان می‌پردازد. او معتقد است نقاشی‌های رِن رِنفا مسیری برای جست‌وجوی هویت ملی چین در عهد باستان است. هدف او ایجاد تعادل بین جنگ و هنر است. او اغلب از «واقعیت» به عنوان نقطه شروع آثارش استفاده می‌کند و نقش اسب یکی از عناصر مهم در آثار وی محسوب می‌شود. او بر اساس حرکات و فرم بدن اسب به تحلیل موقعیت اجتماعی طبقات مختلف می‌پردازد، همیشه به یک رویداد تاریخی اشاره می‌کند و در این روایات از میراث ادبی غنی آن دوران نیز بهره می‌گیرد.

در مقاله «مطالعه نقش نمادین اسب در دوره ساسانی (با تاکید بر نقوش برجسته، فلزکاری و منسوجات) » زهرا پزشکی و هانیه شیخی نارانی (۱۳۹۶)، به بررسی اسب به‌عنوان یکی از نمادهای ساسانیان نماد صحنه شاه سوار بر اسب، می‌پردازد و اشاره به این موضوع دارد که اسب در شکار، جنگ و مهاجرت نقش مهمی داشته و به همین علت حائز اهمیت بوده. با استفاده از اسب، مهاجرت‌ها افزایش و تجارت رونق می‌یابد و این مسئله یکی از دلایل جهانی‌شدن هنر ساسانیان می‌شود و به شناخت نقش مایه اسب و چگونگی تزیینات و الحاقات جدید به اسب و شناخت جایگاه آن به لحاظ ساختاری و مفهومی در دوره ساسانی می‌پردازد.

شهیندخت رحیم‌پور (۱۳۹۴) در مقاله «بررسی جایگاه اسب از اسطوره تا تداوم نقش آن بر فرش» به تحلیل نقش اسب در اساطیر ایرانی و معنای اسطوره‌ای و اعتقادی اسب، ریشه در فرهنگ ایرانی می‌پردازد.

مقاله دیگر «تحلیل جایگاه روایی اسب در تمدن‌های چین، ژاپن و ایران از دیدگاه نشانه‌شناسی گفتمانی» از علی کریمی فیروزه (۱۳۹۶)، جایی که به تحلیل روایی متون داستانی مربوط به اسب از نظر سطوح عینی و انتزاعی حاکی از وجود نوعی نوسان‌هایی در نظام روایی و داستانی در فرهنگ‌های چین و ژاپن و ایرانی به مقایسه می‌پردازد.

سعیده صدیقه سجادی راد و سید کریم سجادی راد (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان« بررسی اهمیت اسب در اساطیر ایران و سایر ملل و بازتاب آن در شاهنامه فردوسی» به بررسی موقعیت و جایگاه اسب در اساطیر و برخی ملل دیگر از جمله ایران، مصر، چین، یونان و هند می‌پردازد. این مقاله بیشتر به حدومرزهای مشخص میان انسان و حیوان در موضوع استعاره پرداخته و رابطه انسان و حیوان و نیز انسان و خدایان در گذشته دور در اساطیر و روایات کهن با محوریت اسب را به دلیل ویژگی‌ها و مشخصه‌های خاص مورد بررسی قرار می‌دهد.

نقش اسب در هنر و اساطیر چینی

چین با پیشینهٔ تاریخی و فرهنگی ژرف جایگاه خاص در نمادپردازی‌های گوناگون به‌ویژه اسب از سلسله هان تا عصر مغولان داشته است. در طول تاریخ اسب در چین نیز مانند ایران در شعر و ادبیات و هنر همواره مورد ستایش قرار می‌گرفته است.

اسب‌ها در فلسفه سنتی چینی از جایگاه و مرتبه بالایی

برخوردارند، در نقاشی کلاسیک و سنتی چین به عنوان نماد انرژی، جاه‌طلبی و آرزو به کار می‌رود. اسب یکی از جذاب‌ترین و محبوب‌ترین حیوانات در هنر چینی است و به همین دلیل موضوع مورد علاقه بسیاری از هنرمندان از گذشته تا به امروز باقی مانده است. جای تعجب نیست که نقاشی اسب چینی امروزه یکی از محبوب‌ترین موضوعات در نقاشی با قلم و مرکب چینی است.

همچنین اسب، نشان قدرت و فضیلت است؛ آثار هنری بی‌شماری از جمله سفالینه‌ها و نقاشی و دیواره‌نگاری‌ها در چین ـ از زمان سلسله هان غربی (۲۰۶ پیش از میلاد تا ۹ میلادی) تا اوایل قرن بیستم ـ نشان‌دهنده این طرز فکر است.

از اسب‌ها، که تصور می‌شود همانند اژدها در فرهنگ چین، جایگاه ویژه‌ای دارند، علاوه بر نقش پر رنگ در افسانه‌ها و داستان‌های عامیانه فرهنگ چین، همواره به‌عنوان یکی از ضروریات نظامی قابل استفاده در جنگ‌ها و لشکرکشی‌ها نیز یاد می‌شود. مهارت در سوارکاری از آزمون‌های مهم برای کار در امور دولتی سلسله‌های تاریخی چین به‌شمار می‌رفته است، زیرا چین مرتباً توسط اقوام مختلف، از جمله بربرهای شمالی و آسیای میانه مورد تهدید قرار می‌گرفت. در قرن چهارم پیش از میلاد، تصاویر اسب‌ها به‌عنوان نمادهای قدرت در مقبره‌های سلطنتی پدیدار شد. اولین آثار برجای‌مانده ازاین‌دست مجسمه‌های لشکر سفالین در شهر شیان امروزی است که شامل بیش از ۷۰۰۰ سرباز و ۵۲۰ اسب در اندام و اندازه واقعی است. این مجموعه که به‌عنوان *پاسداران معبد سلطنتی امپراطور چین* نام برده می‌شوند. این امپراطور از سال ۲۲۱ تا ۲۱۰ ق.م بر چین باستان حکومت می‌کرد.

در هنر چینی، اسب‌ها علاوه بر صفات و مشخصات اشرافیت، نه‌تنها به سمبل اقتدار نظامی و سیاسی بلکه به نوعی به فضایل برتر نیز تبدیل شدند.

به عنوان مثال، "اسب لاغر" (۱۹۳۱) که توسط پوجین، پسر عموی آخرین امپراتور چین، پو یی ساخته شد. این طومار نقاشی تصویر اسبی پیر و فرسوده، با دنده‌ها و ستون فقراتی که از گرسنگی بیرون زده و سر را به حالت تعظیم پایین نشان می‌دهد. این یک کپی از نقاشی یک هنرمند سلسله یوان در قرن سیزدهم، گونگ کای است که پیش از سرنگونی توسط مغول‌ها در سلسله سونگ جنوبی مقام خود را عهده‌دار بود و در زندگی در نهایت فقیر بودند، بازنشسته شد.

کارهای گونگ کای مرثیه‌ای برای سلسله سقوط کرده و فاجعه‌ای بود که توسط حاکمان مغول چین را فرا گرفته بود. نسخه پوجین به خانواده سلطنتی منچو خود اشاره دارد که در سال ۱۹۱۲ سرنگون شد. او که به‌عنوان یک شاهزاده مانچوری در رفاه و تجمل بزرگ شده بود، در این نقاشی با نمایش تصویر اسب فرتوت با بدن ضعیف سرنوشت غم‌انگیز و سرنگونی اشرافیت خود را نشان می‌دهد.

در سلسله تانگ، موضوع نقاشی اسب رشد زیادی پیدا می‌کند. این امپراتور تای زونگ بود که از سال ۶۲۶ تا ۶۴۹ پس از میلاد بر چین حکومت کرد، نه‌تنها به تهیه اسب علاقه نشان داد، بلکه به هنر نقاشی اسب نیز توجه کرد. در عصر او، نقاشی اسب چینی شکوفا شد و هنرمند با به تصویر کشیدن فعالیت‌های اسب از طریق هنرهای خود، شهرت و قدردانی زیادی به دست آورد.

نقاشی اسب چینی «سفید درخشنده شب» توسط هان گان نقاشی شده است، این پرتره «سفید درخشان شب»، اسب مورد علاقه امپراتور ژوان زونگ، احتمالاً یکی از مشهورترین نقاشی‌های اسب در هنر چین است. این حیوان با خلق و خوی آتشین خود مظهر افسانه‌های چینی در مورد «اسب‌های آسمانی» وارداتی است که «عرق خون» داشتند و در واقع اژدهایی در لباس مبدل بودند.

این تابلو شاهکار نقاش معروف چینی هان گان است. این یک جوهر تک‌رنگ روی یک نقاشی کاغذی است که در اواسط قرن هشتم با ابعاد ۳۰/۸ در ۳۴ سانتی‌متر ایجاد شده است. هان گان اسبی با چشمی آتشین، سوزان، سم در حال رقص و سوراخ‌های بینی شعله‌ور را تصویر می‌کند. این تابلوی معروف نه‌تنها ظاهر بیرونی موضوع، بلکه جوهر درونی را نیز به تصویر می‌کشد.

اسب در چین دوران سلسله تانگ[۷] نیز مانند امپراطوری ایران در هنر، شعر و ادبیات مورد ستایش و تکریم قرار می‌گرفت. موجودی که قدرت او در جاودانگی بخشیدن به صاحبش با اژدهای اسطوره‌ای قابل قیاس است.

بررسی اوضاع سیاسی و اجتماعی چین و تأثیر آن بر هنر چین

تهاجم مغولان در قرن هفتم هجری شالوده زندگی در ایران را به شکل ژرف و پایداری متحول ساخت، در دوران ایلخانی به دلیل این‌که مغولان، هر دو کشور ایران و چین را تحت سیطره خود داشتند، از گزینه‌های ارتباط فرهنگی، هنری، تجاری و سیاسی بین شرق دور و غرب برای مغولان جاده ابریشم و عبور از ایران بود و لاجرم در این زمان ارتباط عمیق‌تری بین ایران و چین شکل گرفت، «یکی از آثار آمیزش فرهنگی در سایه جاده ابریشم، تأثیرپذیری هنر و اندیشه مردمان ساکن در طول این جاده از یکدیگر بوده است. چنان‌که شباهت شگفت‌انگیزی بین داستان‌ها و افسانه‌های حماسی چین با روایات ایرانی دیده می‌شود. شباهت شخصیت‌های فردوسی[۸] با شاهنامه چینی «فنگ. شن. ین ای»[۹] به حدی است که به نظر عجیب و باورنکردنی می‌آید» (سرور، ۱۳۸۵: ۱۱۰) و اوج نفوذ فرهنگ ایرانی و اسلامی در چین نیز مربوط به دوره «یوان» یعنی سلسله مغولی چین است.

DOI: 10.22034/RPH.2023.2017741.1053

به هنگام فوت غازان خان در سال ۷۰۳ه. (۱۳۰۴م.) بسیاری از مشکلات تسلط هفتاد ساله مغولان مرتفع شده بود. پس از مرگ غازان خان، وزیر باتدبیرش یعنی خواجه رشید الدین که بانی بسیاری از این اصلاحات بود، در امارت ابقا شد، تا راهی را که آغاز کرده بود به اتمام رساند. شاید یکی از علل رشد و شکوفایی هنر و ادب در زمان وی، امنیتی بود که در دوره غازان خان فراهم آمده بود. «خواجه رشیدالدین مجتمعی را به نام ربع رشیدی در تبریز بنا کرد که کارگاه‌ها و کتابخانه‌های آن در نخستین سال‌های قرن هفتم هجری، تولیت نگارش و مصوّرسازی بسیاری از کتب تاریخی، ادبی و علمی را به عهده داشتند» (پاکباز، ۱۳۸۹: ۶۰).

در دوره یوان گروهی از هنرمندان و صنعتگران چینی مجبور به ترک وطن شدند. نقاشان، دیگر منظره را نه پناهگاهی با صفا و آرام، بلکه جزیی از محیط سرسخت و واقعی می‌دانستند. به دلیل سلطه بیگانگان مغول، نقاشان دیگر تمایلی به کار در دربار حکومتی را نداشتند و نقاشی‌های خیزران، در این دوره مخصوصا مورد توجه بودند.[۱۰] سبک نقاشی آن‌ها نسبت به گذشته تغییر کرد و موضوعات فردی، جایگزین طبیعت‌گرایی محض شد. «در طول دوره یوان، مغولان از دادن هر امتیاز سیاسی به دانشمندان ممانعت می‌کردند و آن‌ها برای بروز احساسات خود پرندگان و حیوانات را به تصویر می‌کشیدند، همین امر تبدیل به یک دوره مهم ترقی در نقاشی ادبا در تاریخ چین شد» (Geng Mingsong, 2008: 3).

هنر در ادوار مختلف تاریخی نقش بسیار عمده‌ای در گسترش فرهنگ ایفا کرده. در آن زمان بسیاری از مناسبات اقتصادی و سیاسی به کمک سیستم حمل‌ونقل اسب‌ها انجام می‌پذیرفت و «اقتصاد چین و چادرنشینان در شمال آسیا و آسیای میانه به وسیله حرفه سوارکاری به هم متصل می‌شد» (Xu Z, 2015: 2). «گاهی اوقات بعضی از هنرمندان از حیوانات برای حمله به هدف‌های شرورانه اجتماعی آن زمان استفاده می‌کردند» (Geng Mingsong, 2008: 3).

هدف طراحی فیگور تنها شبیه‌سازی نبود، «بلکه ظاهر نقاشی آن‌ها در روح اثر نیز تأثیر گذار بوده‌است. آن‌ها پرتره حیوانات را با توجه به نمایش بی‌همتای سیمای حیوانات به تصویر می‌کشیدند. برای مثال جائویانگ[۱۱] که از نقاشان برجسته در کشیدن اسب به شمار می‌آید بارها خودش بر روی زمین غلت خورده تا دویدن اسب وحشی را به‌درستی به نمایش بگذارد» (Geng Mingsong, 2008: i). اما اسب فقط به این دلیل حائز اهمیت نبوده است و ارزش آن به‌عنوان یک سمبل اجتماعی در جامعه همواره مطرح بوده و معانی متفاوتی داشته است. «اسب یکی از هفت گنجینه و هفتمین بخش از دایه دوازده‌گانه (دایره زندگی) زمین است، که رتبه‌اش پایین‌تر از مقام آتش و در جایگاه جنوبی عالم هستی قرار دارد» (Williams, 2006: 227) و در دوره یوان اسب نمادی یاری دهنده برای هویت از دست رفته سونگ و یوان محسوب می‌شود و تصاویر نقاشی شده چادر نشین‌های اسب‌سوار معمولاً حس کنجکاوی سرزمین‌های مرموز چادرنشینان را برمی‌انگیزد. نقاشی‌هایی که از آن دوره به جا مانده است می‌تواند آینه اتفاقات جامعه عصر یوان باشد: چنانکه تصویری از یک سرباز که بر پشت اسبی نحیف و ضعیف نشسته است، می‌تواند سلطه بی‌رحمانه مغولان را به تصویر بکشد. ازاین‌دست نقاشی‌ها در این دوره بسیار دیده می‌شوند و نقاشان برجستهٔ چینی برای به نمایش گذاشتن جریان‌های اجتماعی همواره تلاش نموده‌اند.

از بین آثار نقاشان دوره یوان می‌توان به اثر رِن رِنفا نقاش برجستهٔ اسب اشاره کرد. در این تصویر پنج شاهزاده مست در

تصویر ۱. بازگشت پنج شاهزاده مست با اسب، اثر رن رنفا (URL1) برگرفته از: http://english.cctv.com,2016/12/07

حال یورتمه دیده می‌شوند. این اثر حالت‌های مختلف اسب با رنگ‌های متفاوت را به نمایش گذاشته است. تنوع فرم بدن اسب در آن‌ها به‌خوبی مشاهده می‌شود و حالت فیگورها با دوره‌های قبلی تفاوت دارد. علت پرداختن به موضوعاتی این چنین، شاید یورش مغولان به سرزمین چین و تاخت‌وتاز آن‌ها بوده و نقاشان با انتخاب این چنین سوژه‌هایی آثار تخریبی حمله به چین را نمایش داده‌اند (تصویر ۱). جائو منگ‌فو بلندمرتبه‌ترین نقاش رسمی این دوره نیز عمدتا در انزوا نقاشی می‌کرده است. «دوره یوان به دلیل همین اتفاقات سیاسی و اجتماعی، آغازگر دوره فردیت و نوآوری در هنر بود. در نقاشی، حتی به‌رغم قیودی که سنت‌های نقاشی منظره بر دست و پای نقاشان دوره یوان بسته بود، آنان نمی‌توانستند در این مکتب کلاسیک به نوآوری‌هایی دست بزنند، لیکن راه را هموار کردند تا نقاشان بعدی تحولات بیشتری ایجاد کنند. این گروه نقاشان منظره، از قرار معلوم واریاسیون‌هایی بر درون مایه‌های واحد خلق کردند» (تریگیر، ۱۳۹۵: ۱۴۲).

هیجانی که چشم‌انداز ادبی یوان متأخر برای ما به جا گذاشته، جزئی از یک ابزار اقتصادی است، نه به دلیل ارائه تکنیک‌های منحصربه‌فرد باشکوه و نه به عنوان طرح و برنامه‌ای برای پاسخ هنرمندان به جهان، بلکه ایجاد یک زبان هنر شخصی به واسطه نقاشی و شعر و خوشنویسی است، که نشان دهنده شخصیت پیچیده هنرمند است. ترکیبی از کلمات و تصاویر، که با بیان ظریف احساسات، هوشمندانه آن را در اختیار سطوح مختلف فکری می‌گذارد. «ادیبان نقاش با تأکید بر ارتباط بین فردی، در اواخر دوره یوان به عنوان شخصیت‌های قدرتمند هنری شناخته شدند. در این میان چهار کارشناس ارشد از اواخر دوره یوان (هوانگ کونگ وانگ،[۱۲] نی زن،[۱۳] ووجن،[۱۴] وانگ منگ[۱۵]) اهمیت زیادی در رشد روح هنر نقاشی دارند. آن‌ها بهترین آثار خود را در اواخر عمر انجام دادند و بسیاری از آن‌ها در ابتدای دورهٔ مینگ[۱۶] کشته شدند و دیگر به بلوغ هنری دست نیافتند، در نتیجه نقاشی ادیبان نقاش با پایان دوره یوان خاتمه یافت» (Fong, 1992: 432).

از دیگر نقاشی‌های بازمانده از این دوران می‌توان به تابلوی «نگاره اسب‌ها» اشاره کرد (تصویر ۲). این نقاشی اثر جائو یونگ[۱۷] (پسر جائو منگ فو)[۱۸] است که اشاره به پنج عنصر طبیعت دارد؛ در این تصویر پنج اسب ناخوش و رها مشغول چریدن هستند و گله‌دار زیر یک درخت در حال چرت زدن است، ترکیب‌بندی در این تصویر کاملا متعادل است و حس آرامش در کل تصویر مشاهده می‌شود.

هنر یوان ثمره رشد هنر سونگ بود که به واسطه تسلط مغول‌ها متولد شد. اما این هنر هیچ ارتباطی به مغولان نداشت. بر خلاف فاتحانی که بعد از استعمار اروپا، فرهنگ اروپایی و مسیحیت را به مردم غیر اروپایی معرفی کردند، «مغولان هیچ مذهبی نداشتند و فرهنگ نوینی را به چین نیاوردند.

چینی‌ها تحت تسلط مغولان، احساس برتری بیشتری نسبت به میراث فرهنگی خود پیدا کردند و دوباره هویت گذشته خود را تایید کردند» (Fong, 1992: 432). تغییرات ناشی از ادیبان نقاش یوان، چنان بنیادی و گسترده بود که تصاویر هنر طبیعت چین را به طور مرتب تغییر داد. با پایان ایدئولوژی سونگ، نظم فرهنگی اخلاقی و هنر آکادمیک که ایده‌های دولت امپراطوری را نشان می‌داد، از دست رفت. «از سوی دیگر ادیبان نقاش، با تأکید بر رشد خود، هنرمند را وسیله‌ای برای بقای اخلاقی و فرهنگی جامعه می‌دانستند» (Fong,1992: 435).

«داماد و اسب» (تصویر ۳)، یک طومار دستی است که سه جفت اسب و داماد را نشان می‌دهد که اولین اثر آن در سال ۱۲۹۶ توسط منگ فو، دو جفت دیگر آن به سال ۱۳۵۹توسط پسرش جائو یونگ و نوه‌اش جائو لین کشیده شده است. جائو منگ فو، پس از ۶۳ سال این طومار کاغذی را به اداره نظارت مأمورین

تصویر ۲. بخشی از نگارهٔ *اسب‌ها*، اثر جائو یونگ سلسله یوان نقاشی بر روی ابریشم (Geng Ming song, 2008: 3)

تصویر ۳. دامادها و اسب‌ها (Grooms and Horses) اثر جائو یونگ سلسله یوان (Fong, 1992: 432)

DOI: 10.22034/RPH.2023.2017741.1053

دولت ارائه کرد و این سه جفت اسب بعدها به عنوان مدل برای نقاشان استفاده شد و تبدیل به نقاشی طوماری *پنج اسب* گردید. جائومنگ‌فو مطالعات دقیقی بر آثار هان کان[19] و لی گونگ‌لین[20] انجام داد و احساس آن‌ها به این اثر در قالب شعری سروده شد:

«چگونه پنج اسب زیبا، در باد پاییز پایدارند.
جایی که امپراطوری جاه طلب نظامی از آنجا در حال عبور است
اسب‌هایی که در سال‌های فراوانی علف و دانه خوردند.
صبح آن‌ها به دروازه‌های کاخ می‌روند
شب‌ها درپای دوازده استراحت می‌کنند.
تصویر قدرتمندشان در خورشید رشد می‌کند
و در غروب با غبار پرواز می‌کند
چگونه می‌نگرند و روح والایشان را نشان می‌دهند
مثل اژدهایی که در زمینی با قارچ‌های سمی سقوط می‌کند.
این ستارگان نجیب هرگز نمی‌میرند
آن‌ها در میان خط و نقاشی تا ابد زنده‌اند
در حالی که سنگ‌های سربلند امپراطوری چائو
آه از نهاد سال‌های گذشته فروریخته است» (Fong, 1992: 437).

این شعر نمایانگر روح لطیف ادیبان شاعری است که در زمان یوان می‌زیسته‌اند و فریاد اعتراض بلندی است علیه تهاجم مغول به سرزمین چین، همان دوره‌ای که حتی به ندرت اسب‌های نحیف و باریک در نقاشی‌ها پدیدار شدند و این نماد اسارت هنرمندان زیر یوغ کوچ نشینان مغول را نمایش می‌داد.

تصویر ۴. دو اسب اثر رن رنفا (جیایی و چونگ جنگ، ۱۳۹۴: ۹۹)

اثر دیگری که می‌توان به آن اشاره کرد، تصویر «دو اسب» است که در کاخ موزه پکن نگهداری می‌شود (تصویر ۴) و از آثار برجسته رِن رِنفا به شمار می‌رود. این تصویر دو اسب، یکی قوی و فربه و شنگول و دیگری نحیف و ضعیف و افسرده به نظر می‌رسد. در ظاهر امر، بیننده ممکن است فکر کند یک اثر معمولی است اما با نگاهی دقیق‌تر، چند خط نوشته هنرمند ذیل آن نظر بیننده را به چیزی فراتر جلب می‌کند. هنرمند پس از توصیف روشن و دقیق به چاقی و لاغری هرکدام اشارتی دارد: «درست مانند وضع عالمان و صاحب منصبان در این جهان، چاقی و لاغری به درستکاری یا فساد افراد بستگی دارد. یکی که حاضر است نحیف بماند تا کشورش چاق شود و یکی که مردم را به فلاکت می‌کشاند تا خودش فربه بماند. با نگاهی دقیق‌تر متوجه می‌شویم که اسب لاغر لگامی بر برهان دارد اما افسارش دور گردن خودش است و اسب صاحب منصب، رها از هر قیدی، آزادانه و بی‌رحمانه بر مردم می‌تازد. این دیدگاه رنفا است بر نحوهٔ اداره مردان یوان، و برای دیدگاهش چه زحمتی به خودش داده است (جیایی و چونگ جنگ، ۱۳۹۴: ۹۹).

اسب در تاریخ و هنر ایران

نقش اسب در اساطیر و فرهنگ ایرانی از اسطوره آغاز هستی

تصویر ۵. نگاره *استر و مادیان* برگرفته از کتاب *منافع الحیوان ابن بختیشوع*: تعقیب مادیان به وسیله اسب نر مراغه، ۱۲۹۸. (گری، ۱۳۹۲: ۱۵۴)

جهان تا جایگاه ایزدان به‌صورت پررنگ وجود دارد. علاوه بر اسطوره اهمیت اسب در میدان نبرد و حمل بار و همراهی شکارچی در میدان شکار قابل توجه است. این نقش‌مایه حیوانی در دوره‌های متعدد در آثار هنری مختلف قابل مشاهده است. با توجه به اهمیت اسب، نقش‌مایه این حیوان در ادوار گذشته به وفور یافت می‌شود.

نقش عمده اسب در زندگی و حیات اقتصادی ایران باستان آن‌چنان بود که در موارد بسیاری یکی از اقلام مهم باج و خراج، اسبان زیبا و تندرو بودند و حتی استفاده از آن‌ها بر هنر و اختراعات دیگر تأثیر داشته است. تصویر شدن اسب بر سفالینه‌ها، ظروف زرین و سیمین، پارچه و دست بافته‌هایی مانند فرش و منسوجات، بی‌تردید به اندازه قدمت بشر تاریخ دارد. دیواره نگاره‌های تخت جمشید، سکه‌های پارتیان، نقش برجسته‌های بیستون، کتاب‌آرایی‌ها و نگارگری‌های دوران اسلامی و...، همه دلایل ارزش و تقدس این نماد با باورهای اساطیری و اهمیت آن به‌عنوان نشانه دلیری و پهلوانی ویژه ادوار تاریخی ایران است.

عوامل مؤثر در تأثیرپذیری هنر ایران از چین

«یکی از مهم‌ترین پیامدهای مغول به ایران و پس‌ازآن استمرار حکومت ایلخانیان، اهمیت یافتن مجدد هنر نقاشی و صورت‌نگاری در میان هنرمندان ایرانی بود. درواقع با ورود این مغولان به ایران و از سویی آسان‌گیری نسبی آنان نسبت به هنر و نیز علایق شخصی

تصویر ۶. برگرفته از شاهنامه دموت: منوچهر تور را شکست می‌دهد. تبریز، حدود ۱۳۷۰. (گری، ۱۳۹۲: ۱۶۶)

آنان، هنرمندان که از آغاز ورود اسلام بـــه ایران، تا آن زمان به دلیل محدودیت‌های وضع‌شده توسط حاکمان مسلمان اجازه فعالیت در این‌گونه امور را نداشتند، به پیشرفت‌های چشم‌گیری نائل آمدند. در این راستا روش‌هایی که در نقاشی مورد توجه هنرمندان ایرانی قرار گرفت، ترسیم تصاویری جهت افزودن به کتب گوناگون بود» (رفاعی، ۱۳۹۰: ۸۶؛ آربری، ۱۳۵۳: ۲۳۰).

البته باید به این نکته توجه داشت که نقاشی چینی که در عصر ایلخانی به عنوان سبک چینی رواج یافت و طرفداران زیادی را گرد خود آورد، نقاشی قدیم ایران و عهد هخامنشی و ساسانی ریشه گرفته بود. «چنان‌که در یک رساله معروف چینی که دربارهٔ نقاشان شهیر و چیره‌دست تألیف شده است به تألیف ته‌آلیف ایرانی (در تلفظ چینی لیه ئی) [۲۱] اشاره گردیده که در زمان سلطنت هخامنشیان به دربار چین اعزام و مردم این سرزمین را برای نخستین بار در قرن چهارم پیش از میلاد با نقاشی ایرانی آشنا کرده است» (همایونفرخ، ۱۳۵۳: ۲۳). علاوه بر این، بر اساس شواهدی که بر جای مانده است؛ گویا هنر ساسانی نیز در چین رواج داشته به‌نحوی‌که مغول‌ها پس از این‌که اویغورها را که در ترکستان به سر می‌بردند، شکست داده و منقرض ساختند، تمدن غربی پیشروتر آن‌ها را کـــه مأخوذ از ایران ساسانی بود اخذ کردند و با آن سبک نقاشی مانوی را نیز اقتباس نمودند و وقتی کشور چین را گشودند، این سبک خاص را بـا خود به آنجا بردند و در آنجا این سـبک نقاشی تحت نفوذ آسیای شرقی و چیـن قـرار گرفت و تغییراتی در آن به وجود آمد. «آنگاه وقتی‌که مغول‌ها به ایران تاختند و آن را تسخیر کردند و بیش‌تر ساکنین آن را به طور غیر قابل تصوری نابود ساختند با خود به کشور ایران، هنری را آوردند که از همان‌جا سرچشمه گرفته بود ولی توسط اویغورها و بعدها توسط مغول‌ها تحت تأثیر نقاشی چین تغییراتی یافته بود» (نیر نوری، ۱۳۷۱: ۴۶۳).

یکی از نخستین دیوان‌های مرتبط با فعالیت هنرمندان در دربار مغولان کتاب *منافع الحیوان* ابن بختیشوع است، که در میان سال‌های ۶۹۶ه.ق. و ۶۹۸ه.ق. در مراغه نوشته شد. این کتاب ترجمه‌ای است که به دستور غازان خان صورت گرفته است. *منافع الحیوان* دارای ۹۴ نگاره است که در آن شیوه‌های نگارگری مکتب عباسی، طراحان ایرانی و نقاشی چینی یکجا جمع شده‌اند. «در نگاره «استر و مادیان» [۲۲] نگارگر، تنه درخت را با آب مرکب و لکه رنگ طراحی کرده است که یادآور نقاشی‌های دوره سونگ (۱۲۷۹ـ۱۱۲۷م.) چین است» (کن بای، ۱۳۹۱: ۳۱). سبک این مینیاتورها غیر ناتورالیستی است، تصاویر آن دوبعدی و حیوانات به صورت تزیینی در زمینه مناظری که عناصر آن قراردادی است ترسیم شده‌اند.

گرچه اثری از نقاشی چینی در تمام این نگاره‌ها مشاهده

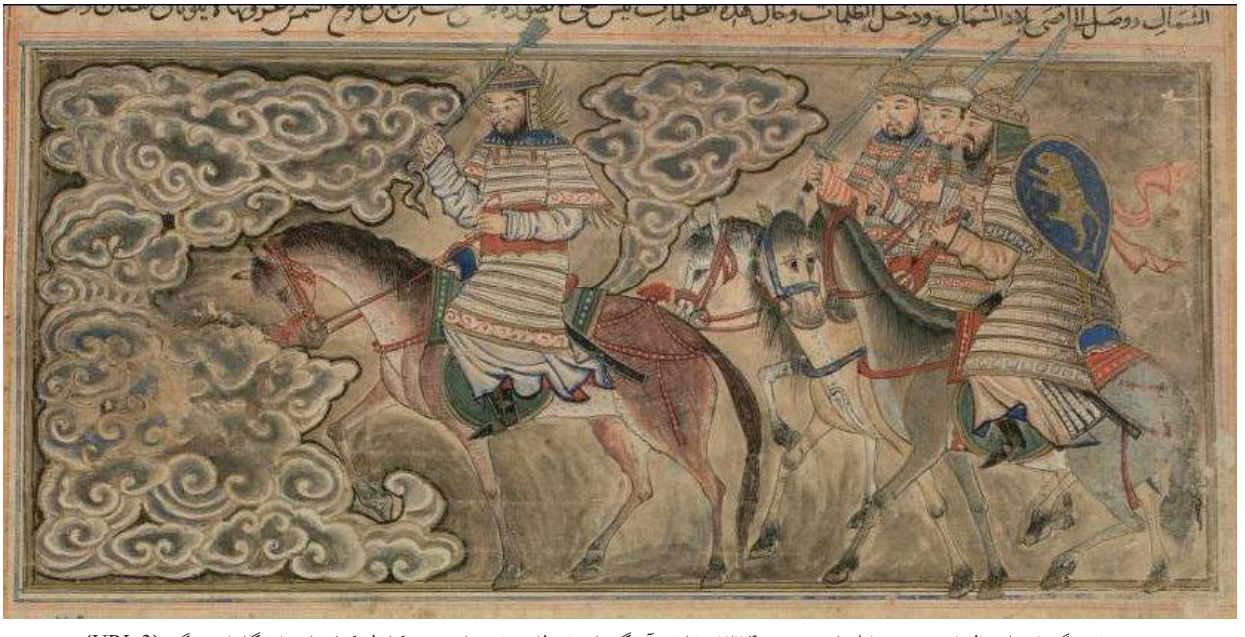
DOI: 10.22034/RPH.2023.2017741.1053

می‌شود «اما خصلت بین‌النهرینی در سراسر کتاب حفظ شده و نقاش مسلمان در همه موارد از اصل‌ونسب‌دار بودن اثر خود غافل نمانده و به خاطر ترکیب تصاویر با کیفیت منظم دستخط عربی فرم‌گرا شده است» (گری، ۱۳۹۲: ۲۵).

در تمام این صفحات اول، حیوانات مطابق با علم جانورشناسی کشیده شده‌اند ولی منظرهٔ پشت آن‌ها که در صفحات آخر ماهرانه‌تر است با تصاویر بزرگ بیشتر هماهنگی دارند تا تصاویر کوچک. در اینجا برای بار اول نقاش سعی کرده نقاشی را همانند سنت دیرینهٔ نقاشی‌های گل و پرندهٔ چینی با کادر قطع کند. در سایر آثار مکتب مغول در ایران، مشاهده می‌شود که به چه طریق جالبی این امر رعایت شده است. اما در این زمان سنت قدیم به‌قدری قوی بود که اغلب مانع از اجرای آن می‌شد. ابرها اغلب طلایی هستند و کنارهٔ آن‌ها رنگ‌آمیزی شده است و از نظر طراحی به‌طورکلی غیرطبیعی‌اند. عظمت این مینیاتورها در تعادلی است که بین حالت ناتورالیستی و مونومانتال در طراحی از حیوانات به چشم می‌خورد. حتی مونومانتال‌ترین[۲۳] صفحات که شامل ۲۴ ورق اول می‌شود به حیوانات مکانی برای زندگی کردن می‌دهند (تصویر ۵). به‌هرحال هر قدر هم درختان و گل‌ها تزیینی به نظر برسند ولی باز هم سمبل مطلق نیستند بلکه به خارج از حاشیه نیز کشانده شده‌اند زیرا خاصیت رشد آن‌هاست. بنابراین آن‌ها پرکننده فضا نیستند بلکه علی‌رغم حالت مصنوعی و بدون شک تخیلی‌شان عنصر تشکیل‌دهنده مکان برای حیوانات‌اند. در صفحات آخر کالیگرافی به شیوهٔ چینی کمتر استفاده شده و بنابراین به سنت قدیمی منظره‌سازی ارتباط پیدا می‌کند (گری، ۱۳۹۲: ۲۵).

پس‌ازآن، *شاهنامه دموت* را می‌توان نقطهٔ اوج پیشرفت نقاشی عهد ایلخانی دانست. هنوز گهگاه در نگاره‌ها به چهره‌هایی بی‌حالت برمی‌خوریم؛ حرکات اغراق‌آمیز مرسوم در نقاشی گذشته نیز کمابیش باقی مانده‌اند؛ اما صحنه‌ها از فضایی فراخ‌تر برخوردار شده‌اند. ممکن است پس‌زمینه‌ها همیشه دارای مقیاس مناسبی برای رویدادها نباشند، ولی به‌خوبی گنجایش پیکر قهرمانان را دارند. اگرچه شخصیت‌ها همچنان در جلوترین بخش فضای تصویری جای گرفته‌اند، فقط گهگاه تمام‌رخ هستند. اکنون افق دید با وجود آسمان آبی یا طلایی باز شده است. بدین‌سان، اعمال خطیر انسانی و عظمت طبیعت اهمیتی برابر یافته‌اند. بی‌شک، تصویر گران شاهنامه دموت در دستیابی به این بیان حماسی مرهون شعر فردوسی بوده‌اند، زیرا نظیر آن را در نقاشی چینی نمی‌یابیم (تصویر ۶). به قول بازل گری این سبک قوی در تصویرگری از چالش میان سنت ذاتی ایرانی و مهارت‌های کسب‌شده از هنر چینی حاصل آمده است (پاکباز، ۱۳۸۹: ۶۲).

در قسمت اعظم دوران قرن چهارده، نقاش عناصری از منظره را که از چین به دست او رسیده ناشیانه مورد استفاده قرار می‌داده است. نوع کار آن‌ها نشان می‌دهد که آشنایی ناقصی با هنر چین داشته‌اند و شاید این آشنایی از طریق تزیینات هنر مصرفی و تزیینی نظیر سرامیک و پارچه صورت گرفته باشد، فرم ابرها همان‌هایی هستند که مربوط به تقلید از بافته‌های تاپیستری[۲۴] بیشتر از همه بر روی لباس به چشم می‌خورند. پارچه‌هایی چهارگوش زری‌دوزی



تصویر ۷. برگی از *جامع التواریخ*، دوره ایلخانی، تبریز، ۱۳۱۴؛ نقاشی آبرنگ با ورق طلا و نقره مات روی کاغذ، کتابخانه دانشگاه ادینبورگ. (URL 3)

به‌استثنای پارچه‌های چهارگوش اژدهادار در کتاب‌های خطی ایران قرن چهارده به چشم می‌خورد که می‌توان کتاب رشیدالدین سال ۱۳۱۴ و ۱۳۰۶ موجود در دانشگاه ادینبورگ را جزو این نمونه نام برد. در تمام طرح‌های آن‌ها شکل ابر به چشم می‌خورد، اژدها، عنقا یا سیمرغ و درنا بدون شک در یافته‌ها و پارچه‌های ابریشمی چینی وجود داشته‌اند. عنصر دیگر منظره که زنده کننده قرارداد و قواعد هنر چینی بود نقوشی است که با آن آب را نشان می‌دادند. در نیمه اول قرن چهاردهم آب را با نقش پولک‌پولک و یا امواج کاکل‌دار و پیچ‌پیچ و در اندازه‌ای بزرگ نسبت به بقیه تصویر نشان می‌داده‌اند. تمام این‌ها در نقاشی چین آن زمان و پیش‌تر از آن نیز وجود داشته ولی مانند ایرانیان آن را به صورت قراردادی به کار نمی‌برده‌اند و نمونه بارز آن در «کتاب *جامع‌التواریخ* که به دستور رشیدالدین وزیر و با دستیاران چینی، در آن دوره تألیف و تصویرسازی شده است را می‌توان مشاهده کرد» (گری، ۱۳۹۲: ۲۸).

درمجموع فضا در نگاره‌های جامع التواریخ، چه طبیعی و چه مصنوعی، مکمل اندام است و محتوی دراماتیک صحنه را قوّت می‌بخشد. مورخین اغلب نگاره‌های جامع التواریخ را متأثر از نقاشی چینی دانسته‌اند و البته این نسبت، چندان دور از حقیقت نیست (تصویر ۷). جهت افقی نگاره‌ها مانند طومارهای تصویری چینی است. «رنگ‌های تربتی و حرکت آزاد قلم به‌سان نقاشی‌های آب مرکبی چین است و حالت اغراق‌آمیز تپه‌ها و خاک‌ریزها متناظر نقاشی چین را به یاد می‌آورد» (کن بای، ۱۳۹۱: ۳۳).

هم‌زمان با سفارش و تولید کتاب از سوی مراکز فرهنگی ایلخانان، کتاب‌های دیگری در حیطه فرمانروایی مغولان، توسط حامیان غیردرباری، در شهرهای بزرگ فراهم آمد. سه کتاب کوچک مصوّر شاهنامه مشکل انتساب نقاشی دوره ایلخانان به شهر یا زمان خاصی را آشکار می‌سازد. این دیوان‌ها را به شیراز، اصفهان، غربِ هندوستان و عراق منتسب دانسته و تاریخ اجرایشان را بین سال‌های ۶۹۹ تا ۷۴۰ ه.ق. تخمین زده‌اند. در نگاره «اسفندیار، گرگسار را از اسب به زیر افکند»، نفوذ شیوه چینی بسیار کمتر از *منافع‌الحیوان* ابن بختیشوع است و اندازهٔ کوچک آن (۲/۱۳ × ۵/۱۹ س.م.) مبیّن این نکته است که از دیوان‌های درباریان نیست. ولی تأکید بر حرکت به همراه سوارکاری در فضای محدود کارزار، مشخصاً مغولی است. حضور عوامل سنتی نظیر آسمان طلایی، پراکندگی ساق و برگ درختان و در هم شکست قاب تصویر با سُم اسبان و بیرق سواران، مشخصهٔ شیوهٔ نگارگران مغولی سال‌های ۷۳۰ه.ق. است. هرچند زین‌های مُدوّر و تن‌پوش زرنگار تا اواسط قرن هشتم هجری در نگاره‌های مغولی دیده می‌شود، ولی حفاظ مدوّر گوش‌های کلاه‌خود، معرف نگاره‌های اواخر سده‌های هفتم و هشتم هجری است. (کن بای، ۱۳۹۲: ۳۲)

هرچند شاهنامه‌های کوچک چندان تأثیری بر نگاره‌های دربار مغولی در دوره‌های ۷۳۰ـ۶۹۹ ه.ق. نداشته‌اند، ولی از چند لحاظ حائز اهمیت‌اند (تصویر ۸) [۲۵] : نخست به لحاظ این‌که اولین شاهنامه‌هایی هستند که پس از دویست سال از تاریخ سرودن آن توسط فردوسی مصوّر شده‌اند. با توجه به حجم بسیار زیاد اشعار شاهنامه و استفاده از مضمون‌های حماسی آن روی سفال‌های لعاب‌دار قرن ششم هجری ایران، می‌توان اظهار کرد که مضمون‌های حماسی تا سال ۶۹۹ ه.ق. در قالب‌های متنوع و با انواع ابزار طراحی، کار شده‌اند. ضمیمه کردن تصویر شاید به این جهت بوده است که یا سفارش‌دهندهٔ اثر قادر به خواندن اشعار نبوده یا این امکان برایش فراهم نبوده است که در مجالس *شاهنامه*‌خوانی شرکت کند. شاید همچنان مانند ایلخانان، به استقرار در محل ثابتی خو نگرفته و از مکانی به مکان دیگر در حال کوچ بودند. اندازهٔ کوچک و قابلیت حمل آن شاهدی بر این ادعاست. دوم این‌که با وجود اندازه بسیار کوچک این نگاره‌ها، چهره و سایر قسمت‌های اندام با دقت بسیار طراحی شده‌اند. دقت در طرح و اجزای اندام، البسه و حیوانات پیش‌درآمد مکتب نگارگری جلایریان در بغداد، در اواخر قرن هشتم و اوایل قرن نهم هجری است، هرچند شیوهٔ آن پیوند چندانی با نقاشی اواخر قرن

تصویر ۸. اسفندیار گرگسار را به زیر می‌افکند. *شاهنامه* فردوسی در قطع کوچک، قرن هشتم هجری. (کن بای، ۱۳۹۱: ۳۱)

DOI: 10.22034/RPH.2023.2017741.1053

هشتم و اوایل قرن نهم مکتب بغداد ندارد. در دوره‌ای که دیوان‌های محدودی، بدون تاریخ و محل دقیق کتابت، به‌جا مانده است، شاهنامه‌های کوچک همچنان دارای اعتبارند و تصاویر جذابشان از صحنه‌های نبرد و صحنه‌های زندگی بازگوکنندهٔ نوع زندگی در اواخر فرمانروایی ایلخانان است. (کن بای، ۱۳۹۲: ۳۳)

جایگاه اسب در هنر

نگاره‌های ایرانی یکی از منابع بزرگ و بسیار مهم است که همچون یک فرهنگ‌نامهٔ تصویری نکات آموزشی بسیاری را از لحاظ طراحی، ترکیب رنگ‌ها، ترکیب‌بندی، معماری، مناظر طبیعی، ابزار و ادوات، ظروف، فرش‌ها و انواع حیوانات در دوره‌های مختلف را به ما نشان می‌دهد و مدرکی موثّق برای ما در زمینه‌هایی است که متن یا نوشته‌ای موجود نیست. اسب یکی از حیوانات زیبا و نجیبی است که همواره در نگاره‌ها، همگام با انسان در بیشتر تابلوها دیده می‌شود و در جنگ‌ها، بزم‌ها و مراسم مختلف همواره در کنار انسان است و از نظر فرم آناتومی بدن جای تحقیق دارد. به‌همین منظور به جایگاه اسب در نگاره‌های ایران در مکاتب مختلف پرداختیم.

درباره‌ای قومی و اساطیری اسب‌ها را مرکب خدایان ابر، امواج باد، برق و پرتو نور می‌دانستند و در نشان‌های نجابت خانوادگی، آماده برای هر نوع خدمت در زمان جنگ یا صلح است. در نزد عبریان سمبل جنگ که در مقابل آن الاغ، مظهر صلح به شمار می‌رفت. در منطقه البروج هند، اسب اداره‌کننده حَمَل است. گردونه «سوریا»[۲۶] توسط هفت اسب سبزرنگ به نشانه تجدید زندگی ابدی، رانده می‌شد. در ژاپن، حیوان مرتبط با ماه، اولین ساعات روز و هفتمین علامت در منطقه‌البروج. در اساطیر نروژ، اسب همراه با صاحبش به خاک سپرده یا سوزانده می‌شد و اعتقاد بر این بود که بدین طریق، صاحب خود را از دالان دوزخ عبور

تصویر ۹. *شاهنامه دموت*، جنگ اسکندر و اژدها. تبریز ۱۳۳۰-۱۳۳۶. (گری، ۱۳۹۲: ۱۵۸)

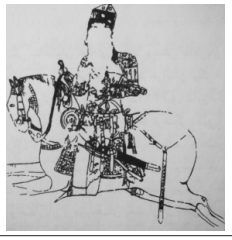
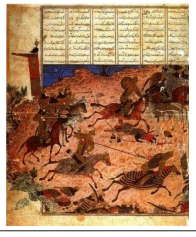
می‌دهد و ایرانیان برای تداوم گردش خورشید در آسمان، اسب را در پیشگاه خدای خورشید قربانی می‌کردند.

ایرانیان رنگ اسب را یکی از عمده‌ترین ملاک ارزشیابی آن قرار می‌دادند، چون معتقد بودند که رنگ حیوان ویژگی‌ها و توانایی‌های جسمانی او را مشخص می‌ساخته است. آن‌ها با استفاده از رنگ و ترکیب‌بندی‌های متفاوت در آثار هنری خود، فرهنگ و آداب‌ورسوم ایران را به نسل‌های بعدی منتقل کرده‌اند.

همان‌طورکه قبلاً نیز اشاره شد ایران یکی از سرزمین‌هایی بوده است که قدمت اسب در آن زیاد بوده و از دوران غارنشینی در این سرزمین «اسب نگاره» وجود داشته است و پادشاهان ایرانی هم برای این حیوان نجیب اهمیت زیادی قائل می‌شدند. به‌طوری‌که کورش در آن زمان مجموعه قوانینی مدون برای حمایت از حیوانات و به‌ویژه اسب وضع کرده و برای عدم رعایت آن تنبیهات سختی را در نظر گرفته است. به طور مثال: مجازات زخم زدن به اسب و گاو ۱۵۰ ترکه مسی به همراه خرج معالجه از کتاب «قوانین دامپزشکی» است. در چنین سرزمینی که به این اندازه به این حیوان توجه می‌شده، مشخص است که باید در نگاره‌های آن‌هم در تمامی ادوار نقش اسب وجود داشته باشد. در حالات بدن، طراحی و آناتومی اسب از دوران سلجوقی تا پایان دوره تیموری سیر صعودی داشتیم و در دوره صفویه کمی کارها ضعیف‌تر از تیموری شد. در ابتدا، فرم‌های ابتدایی سلجوقی دارای طراحی ضعیف بوده و اسب‌هایی از نظر طراحی غیر استاندارد دیده می‌شود و فرم‌ها خشک است ولی هر چه پیش می‌رویم، حرکت دم، طبیعی بودن حالت چهره و صورت زیبا به شکل واقعی (رئال) کار شده و تزیینات اسب‌ها در همهٔ دوره‌ها بوده است، ولی در دوران تیموری اوج داشته. همیشه اسب شاهان و بزرگان از همه نظر مثل رنگ و پوشش و نژاد و تزیینات برتر بوده و برای کارگزاران معمولاً از استر استفاده می‌شده است.

در طول دوره‌های مختلف، فرم قرار گرفتن اسب‌ها در تصاویر از نظر ترکیب‌بندی تفاوت پیدا می‌کند. در دوره تیموری دو، سه یا چهار ردیف سر اسب پشت سر هم دیده می‌شود. در دوره مغول اسب‌هایی با سرهای روی هم، با حرکات مختلف گردن دیده می‌شود. در همه ادوار اسب با بدن نیمه در نقاشی‌ها نمایان است اما این نشان‌دهنده این نیست که نقاش قدرت طراحی کامل آن را نداشته، بلکه نشانه این نکته است که هنرمند در صدد آفرینش ترکیبی زیباتر بوده است. نمایان است اما این نشاندهنده این نیست که نقاش قدرت طراحی کامل آن را نداشته ،بلکه نشانه این نکته است که هنرمند در صدد افرینش ترکیبی زیباتر بوده است .به عنوان مثال در جنگ‌ها دو سِری اسب به شکل بدن نیمه یعنی فقط سر و گردن، دو سپاه را در کنار صفحه، و چندین اسب کامل را در وسط تصویر می‌بینیم (تصویر ۶)

جدول ۱. سیر تحول نگارگری ایرانی از قرن چهارم تا قرن هشتم هجری (قرن ۱۰ تا ۱۴ میلادی).

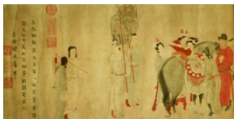
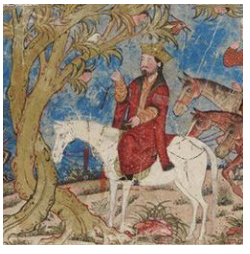
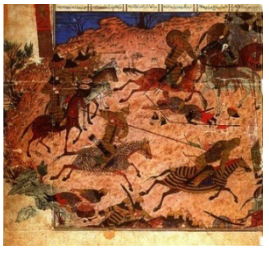
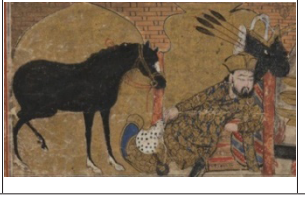
	منبع	دوره	شرح	هنرمند	تصویر
۱	پاکباز، ۱۳۸۷: ۵۲	غزنویان سدهٔ چهارم ه.ق ۱۱۸۷_۹۷۵م.	دیواره‌نگاره، شکارگر قوش به دست	ـــ	
۲	URL5	سدهٔ هفتمه.ق ابتدای قرن سیزدهم میلادی	ورقه با جنگجوی عدنی (کتاب ورقه و گلشاه)	مؤمن محمد خویی	
۳	گری، ۱۳۹۲: ۱۵۴	۱۲۹۸م.	اسب نر در پی مادیان (کتاب منافع‌الحیوان ابن بختیشوع)	ـــ	
۴	کن بای، ۱۳۹۱: ۳۱	۱۳۰۰م.	اسفندیار گرگسار را به زیر می‌افکند (*شاهنامه* فردوسی)	ـــ	
۵	پاکباز، ۱۳۸۷: ۹۷	۷۳۳ه.ق ۱۳۳۳م.	رزم زنگه و اخواست (*شاهنامه* فردوسی)	ـــ	
۶	گری، ۱۳۹۲: ۱۶۶	۱۳۷۰م.	منوچهر تو را شکست می‌دهد (از *شاهنامه* در یک آلبوم)	ـــ	

DOI: 10.22034/RPH.2023.2017741.1053

جدول ۲. سیر تحول نقاشی چین (بررسی ادوار سونگ، یوان، مینگ).

	منبع و محل نگهداری	دوره	شرح	هنرمند	تصویر
۱	کاخ موزه بیجینگ (پکن)	سونگ ۱۲۷۹ـ۹۶۰م.	جزئیاتی از فصل پنجم مجازات‌ها	لی کونگ لین	
۲	Fong, 1992: 192 مجموعه کی کو چی و یاماموتو، ژاپن	سونگ ۱۲۷۹ـ۹۶۰م.	جزئیاتی از پنج داماد و اسب	لی کونگ لین	
۳	Fong, 1992: 193 موزه پرونیکال جینیل، چانگ چون	سونگ ۱۲۷۹ـ۹۶۰م. (اوایل قرن ۱۳م.)	خانم ون چی به هان بر می‌گردد	چانگ یو (Chang Yu)	
۴	http://www.artvirtue.com/painting/history/yuan/yuan.htm, Accessed2021.1.10	یوان ۱۳۶۸ـ۱۲۷۱م.	آموزش به اسب	جائو منگ فو (Zhao Meng-fu)	
۵	Fong, 1992: 436 کاخ موزه بیجینگ	یوان ۱۳۶۸ـ۱۲۷۱م.	مرد بر پشت اسب	جائو منگ فو	
۶	URL 6	یوان ۱۳۶۸ـ۱۲۷۱م.	نجیب زاده جوان بر پشت اسب	چین شوان (Qian Xuan)	
۷	Fong 1992: 434	یوان ۱۳۶۸ـ۱۲۷۱م.	جزئیاتی از ۶ داماد و اسب	جائو منگ فو	

جدول ۳. تأثیر متقابل نقاشی چین بر نگارگری ایرانی با نگاهی به نقش‌مایه اسب و فضای زمینه.

	شرح	منبع	تصویر	شرح	منبع	تصویر
۱	سفر و گفت‌وگو	URL 7		خانم جوان در حال سوار شدن بر اسب	URL 8	
۲	نگاره از کتاب کتاب تاریخ جهان، رشیدالدین ۲۰۱۴	URL 9		درباریان روی اسب در جاده ابریشم	URL 10	
۳	رسیدن اسکندر به درخت گویا	URL 11		نجیب زاده جوان روی اسب	URL 12	
۴	ورقی از شاهنامه در یک آلبوم: منوچهر تو را شکست می‌دهد.	گری، ۱۳۹۲: ۱۶۶		بخشی از تصویر: گله اسب‌های سلطنتی در مراتع بعد از وی یان (اثر لی گونگ لین) *	Calendar album Horse (2014)	
۵	بهرام گور در خانه‌ای روستایی	URL 13		تعلیم اسب جائو منگ فو	URL 14	

* Detail of imperial horses at pasture after Wie (Northern song dynasty AD960-1127) yan. by li Gonglin.
این تصویر یک نمونه با شکوه از یک نقاشی طوماری با مجموع ۱۲۸۶ راس اسب و ۱۴۳ چهره انسانی است.

DOI: 10.22034/RPH.2023.2017741.1053

نتیجه‌گیری

با توجه به روابط ایران با چین در دورهٔ ایلخانی، هنر این دو کشور برای سومین بار در تاریخ تمدن تأثیر متقابل داشته است. همان‌طورکه قبلاً ذکر شد هنر چین تحت تأثیر هنر هخامنشی و مانوی قرار گرفته بود و بسیاری از مضامین از ایران به عاریت برده شد، اما پس از اسلام هنر نقاشی به دلیل تحریم صورتگری و شمایل‌نگاری در ایران رو به افول رفت و در این میان هنر نقاشی بیش از دیگر هنرها مغفول واقع شد. پس از حملهٔ مغول و در قرن هفتم هجری قمری (قرن ۱۴م.) با توجه به روابط فرهنگی و سیاسی دو کشور، علاوه بر واردات محصولات هنری توسط بازرگانان، هنرمندان نیز به دو کشور رفت‌وآمد کردند و همین امر باعث همکاری هنرمندان درزمینهٔ مصورسازی کتاب و رونق نقاشی در دوره ایلخانی شد. گرچه هنرمندان ایرانی سعی کرده‌اند همیشه رد پای هنر ایرانی ـ اسلامی را در آثارشان به جای گذارند، اما الگوبرداری از طرح و نقش و مضامین و یا فرم‌ها در این آثار، ناگزیر صورت گرفته است.

نگاره‌های انتخابی در نوشتار حاضر از تصاویر اسب‌ها در دو تمدن بهره برده و به‌خوبی می‌توان دریافت که در ابتدای دوره چگونه این تأثیرات باعث تحول در فرم آناتومی آن‌ها شده است. نگاره‌ها عموماً عمق نمایی ندارند و مضامین آن از داستان‌های شاهنامه انتخاب شده است. شاید این انتخاب چند علت داشته باشد:

۱. مصورسازی کتاب‌های علمی مانند *منافع‌الحیوان* که به دست هنرمندان ایران، چین و بین‌النهرین در دربار ایلخانی انجام شد، سرآغاز همکاری و تأثیرات هنر چین بر ایران گردید.

۲. فرهنگ چین و ایران در زمینهٔ داستان‌های حماسی نظیر شاهنامه در گوشه‌هایی از تاریخ به هم گره خورده است و ارتباط فرهنگی دو کشور باعث همسان شدن موضوعات گردید.

۳. یورش مغولان به چین باعث شد تا هنرمندان ضمن عدم همکاری با دربار، به مضامین سیاسی و اعتراضی روی بیاورند. دیگر طبیعت را به عنوان موضوعی امن برای آثار خود انتخاب نکنند و از صحنه یورش اسب در طبیعت سخت استفاده کنند و موضوعات آن‌ها حماسی شوند و به دلیل هم‌ذات‌پنداری دو ملت این موضوعات به شیوه‌ای دیگر در ایران اجرا شد.

۴. حضور ادیبان نقاش در دورهٔ یوان و ترکیب خط و نقاشی و شعر در نگاره‌های چین نیز باعث تلفیق این سه هنر در نگاره‌های ایرانی گردید، اما ایرانیان با هوشمندی از رسم‌الخط عربی در نگاره‌ها استفاده کردند تا همچنان هنر ایرانی از نمونه چینی تمیز داده شود.

۵. در نگاره‌های ایرانی تصویر اسب بیش‌ازپیش دیده شد که شاید تأثیر دورهٔ سلجوقی باشد، اما آناتومی اسب‌ها در بعضی موارد تحت تأثیر نمونه‌های چینی قرار گرفت و از زوایای مختلف به نمایش درآمد، چنان‌که در نگاره جنگ اسکندر و اژدها می‌توان چرخش بدن اسب سپید را به‌خوبی مشاهده کرد. (تصویر ۹)[۲۷]

۶. صورت فیگورها معمولاً سه رخ است و آرایش ریش و فرم چشم آن‌ها مغولی است و تصویر ابرهای چینی در نقاشی‌ها به‌خوبی دیده می‌شود. (تصاویر ۶ و ۷)

۷. تصویر اژدها نیز در تصویر ۸ کاملاً از نمونهٔ چینی آن مشتق شده است ولی بسیار سهمناک‌تر است. ولی از طرفی این سوژه از نظر یک چینی که اژدها راسمبل انرژی جهانی می‌داند غیر قابل درک است. بنابراین بسیاری از نقش‌ها و خصوصیات آن‌ها با حالتی که از پا در آمده کاملا تغییر کرده است و عضوی که از همه قوی‌تر به نظر می‌آید اسب سفید است.

پی‌نوشت‌ها

۱. دودمان یوان ۱۲۷۱–۱۳۶۸ م. این دودمان به دنبال هجوم مغول تأسیس شد و یکی از دودمان‌های غیر چینی در تاریخ چین بود و کمتر از صد سال بر چین حکم راند و پایتختش پکن (بیجینگ) Beijing بود.

۲. حمله مغول به چین نیز تغییرات شگرفی را در نگارگری آن سرزمین هویدا ساخت. گوشه‌گیری هنرمندان چینی، ظهور ادیبان نقاش گردید و جایگزینی موضوعات فردی به جای طبیعت‌نگاری از نمونه‌های قابل توجه این دگرگونی بود.

۳. یزدان‌پناه، مریم، حاتم، غلامعلی، سلطانی، سید حسن، اسدی، شهریار. نگاهی به کتاب جامع التاریخ شاهکار م. صورسازی مکتب تبریز دوره ایلخانی. نشریه *کتاب ماه هنر*، مهر ۱۳۸۸ – شماره ۱۳۳، ص۴ _ ۱۳.

4. Zhexin Xu. *The Perception of horses in thirteenth- and fourteenth century China.* MA Thesis in Comparative History, with a specialization in Interdisciplinary Medieval Studies. Central European University Budapest (2015).

5. Xiaoli Wu, (2017). *Painting Aesthetics and Educational Enlightenment of Ren Renfa in Yuan Dynasty.*7th International Conference on Social science and Education Research (SSER2017). Atlantis Press.

۶. Ren Renfa (۱۲۵۴–۱۳۲۷): رنفا از مقامات دولتی یوان و از نقاشان آن دوره که آثار نقاشی اسب ها، مردم، گل‌ها و پرندگان از او به جای مانده.. سبک او شبیه هنرمندان سلسله تانگ (۶۰۸-۹۰۷) است و او را جانشین مستقیم لی‌گونگ‌لین (۱۰۴۹-۱۱۰۶) از سلسله سونگ شمالی می‌دانند. نقاشی‌های او از اسب‌ها با نقاشی‌های جائو منگ فو قابل مقایسه است.

۷. این دوران عصر مهم و طلایی در تاریخ چین است. دودمان تانگ هم‌دوره با امپراطوری ساسانیان در ایران تا (۶۵۱میلادی) و امپراطوری روم شرقی و هم‌دوره با ظهور اسلام بود.

۸. *شاهنامه* فردوسی و فنگ شن ین ایی، هرچند فرهنگ و تمدن ملت که آثاری مستقل از یکدیگرند ولیکن با بررسی تشابهات مختلفی که در زمینه‌های گوناگون از جمله پزشکی در عناصر اساطیری و حماسی آن‌ها یافت می شود می‌توان چنین نتیجه گرفت که این آثار تأثیراتی از یکدیگر پذیرفته‌اند که این خود نشان از قدمت روابط تاریخی میان ایران و چین دارد.

۹. فرهنگ‌نامه چینی Fēng Shén Yǎn Yì یا Feng- shen Yen-I، بر خلاف شاهنامه فردوسی، یک اثر مستقل از یک نویسنده مستقل نیست؛ بلکه گروه کثیری از شعرا و فلا سفه گمنام چین در نگارش و نشر آن شرکت داشته اند. با این حال محققین حوزه تاریخ چین بر این باورند که تدوین فنگ شن ینی بین سال‌های ۱۳۶۸ تا ۱۶۴۴میلادی در زمان سلسله مینگ و توسط یکی از دو فرد: شو جنگ لین (Xu Zhong Lin)، یا لو سی سین، صورت گرفته است. این اثر بیشتر به مجموعه‌ای از حکایات شفاهی می‌ماند که بعدا با دخل و تصرفاتی در اجزای داستان اصلی به صورت منظوم و مکتوب در آمده است. (Ahan sazan, Reyhaneand and the others, 2016).

۱۰. خیزران نماد نجیب زادهٔ چینی است که در روزگار سختی و فلاکت سر خم می‌کند، اما نمی‌شکند.
11. Chao Yung
12. Huang Gongwang(1269–1354)
13. Ni Zan(1301–1374)
14. Wu Zhen(1280–135
15. Wang Meng (1308 – 1385)
۱۶. Míng (۱۳۶۸-۱۶۴۴) امپراطوری مینگ اخرین دودمان پادشاهی چینی بود . از سال ۱۳۶۸ تا ۱۶۴۴ میلادی بعد از فرو پاشی دودمان مغولی یوان بنیاد گذاشته شد.
17. ZhaoYung (1289-after 1360)
18. Zhao Meng-fu (1254-1322)
19. Han Gan (718 - 780)
20. Li Gong-lin (1049 to 1106)
۲۱. «ته آلیف ایرانی» که در زبان چینی لیه نی (lieh-i) تلفظ می‌شود، او نقاشی هنرمند و چیره دست بود. ته آلیف در زمان هخامنشیان از دربار ایران به دربار چین رفت. او نقاشی چیره دست بود که در کارهای نقاشی دیواری نظیر نداشت و هم اوست که نقاشی مینیاتور ایرانی را برای نخستین بار در قرن چهارم پیش از میلاد به مردم چین شناساند و آنان را با این سبک نقاشی آشنا کرد.
۲۲. کتاب منافع‌الحیوان ابن بختیشوع: تعقیب مادیان به وسیله اسب نر. مراغه، ۱۲۹۸میلادی. کتابخانه پیرپونت مورگان، نیویورک.
۲۳. مونومان درلغت به معنای بنا (ابنیه) است و کاربرد این واژه برای معرفی فضایی‌ست که در ذهن ماندگار است. در واقع هرنوع ارتباطات تاریخی یاد واره‌ای که بتواند وجوه مختلف آن را بیان کند مونومان است. مانند بناهای یاد واره‌ای, نمادها و تندیس‌ها، المان‌های شهری و مونومانتال گونه‌هایی از مونومان است، که در ایران باستان و معماری سمبلیک ارزش داشته است.
۲۴. اصطلاح تاپیستری به دیوار آویزهای پارچه‌ای و گلدوزی شده‌ای اطلاق می شد که از قرن ۱۸ م تا اواسط قرن ۱۹ م در دنیا به دلیل جنگ‌های داخلی و انقلاب فرانسه، انقلاب صنعتی و اختراع دستگاه مکانیکی ژاکارد جهت بافتِ هر گونه پارچهٔ نقش و نگاردار مثل پرده و مبلمان و انبوه سازی صنایع تولید شده و ... دچار رکود گردید ولی زمانی که بافت تاپیستری با هنر مدرن در هم آمیخته شد تعریف جدیدی از آن به خود گرفت، در واقع هنر الیاف صورت تکامل یافتهٔ جنبش تاپیستری مدرن در دنیاست، ساختار هنری آن توسط طراح خلق وهنرمند با استفادهٔ ماهرانه از تکنیک ها، مواد و مصالح انتخابی وذهن خلاق خویش آن‌ها را درهم می آمیزد و با توجه به مفهومی که به دنبال آن است به خلق اثر می‌پردازد. (URL 2)
۲۵. «اسفندیار گرگسار را به زمین می افکند». *شاهنامه* فردوسی در قطع کوچک ۱۹۵×۱۳۲م. مقارن با هشتم هجری.
۲۶. سوریا برترین خورشید خدایی است که به تدریج بر سویتری و دیوسوات پیشی می‌گیرد و آنان را در خود می‌گیرد. سوریا در روایات دارای موئی زرین و دست‌های طلایی است که هر بامداد برگردونه‌ای زرین می‌نشیند و آسمان را در می‌نوردد. گردونه سوریا توسط هفت مادیان و به روایتی مادیانی هفت سرکشیده می‌شود. سوریا در نقش سویتری آتش جاودان آسمان, برانگیزانندهٔ انسان, فرمانروای بادها و آب‌ها, جاری در همهٔ چیزهای راکد و پویا است و خدایان نیز به او نیازمندند. حرکت سوریا بر طبق قانونی ازلی انجام می‌گیرد و نبات و استواری زمین و آسمان در وجود او نهفته است. او را چون ایندرا و آگنی پسر دیاووس می‌خوانند و این سه پسر از کهن‌ترین خدایان سه گانهٔ عصر ودایی است و توجه به خدایان سه گانه شاید متأثر از حالات خورشید در آسمان و خورشید خدایانی است که سرانجام در وجود سوریا جلوه‌گر می‌شود (URL 4).
۲۷. *شاهنامه* فردوسی (دموت): جنگ اسکندر و اژدها. تبریز، ۱۳۳۰-۱۳۳۶. موزه هنرهای زیبا، بوستون.

فهرست منابع

آربری، آرتور. (۱۳۵۳). *میراث ایران*. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
پاکباز، رویین. (۱۳۸۷). *نقاشی ایران*. چاپ هفتم.تهران: زرین و سیمین.
پرغو، محمدعلی. (۱۳۹۰). «تأثیر متقابل نقاشی چینی و ایرانی در عصر مغول». *نشریه علمی پژوهشی تاریخ نامه ایران بعد از اسلام*، ۲، ۲۵ – ۴۲.
پزشکی، زهرا؛ شیخی نارانی، هانیه. (۱۳۹۶). «مطالعه نقش نمادین اسب در دوره ساسانی (با تاکید بر نقوش برجسته فلز کاری و منسوجات) »، *اولین کنفرانس ملی نمادشناسی در هنر ایران*. بجنورد.
تریگیر، مری. (۱۳۹۵). *هنر چین*. ترجمه فرزانه طاهری. چاپ سوم. تهران: ترجمه و نشر فرهنگستان هنر.
حسامی، منصور. (۱۳۹۲). «مطالعه تأثیر متقابل نقاشی ایران و چین در سده‌های هفتم و هشتم هجری قمری». *نشریه مطالعات تطبیقی هنر*، ۵، ۶۳-۷۶.
جیایی، جوانگ. چونگ جنگ، نی. (۱۳۹۴). *نقاشی سنتی چین شعری صامت در ستایش طبیعت و زندگی انسان*، ترجمه نسرین دستان، چاپ اول. تهران: پژوهشکده هنر.
رحیم پور، شهیندخت. (۱۳۹۴). «بررسی جایگاه اسب از اسطوره تا تداوم نقش آن بر فرش»، *فصلنامه علمی نگارینه هنر اسلامی*، ۶، ۲۱-۳۶.
رفاعی، انور. (۱۳۹۰). *تاریخ هنر در سرزمین‌های اسلامی*. ترجمه عبدالرحیم قنوات. مشهد: جهاد دانشگاهی.
سرافرازی، عباس؛ لعل شاطری، مصطفی. (۱۳۹۴). «تأثیر هنر چین بر مصورسازی کتب در عصر ایلخانان». *دو فصلنامه علمی پژوهشی مطالعات تاریخ جهان اسلام*، ۵، ۷۹ – ۱۰۸.
عطایی، امید. (۱۳۷۲). *پیامبر آریایی ریشه‌های ایرانی در کیش‌های جهانی*. تهران: انتشارات عطایی.
کریمی فیروزجایی، علی. (۱۳۹۶). «تحلیل جایگاه روایی اسب در تمدن‌های چین، ژاپن و ایران از دیدگاه نشانه معناشناسی گفتمانی»، *دو ماهنامه علمی پژوهشی جستارهای زبانی*، ۶، ۳۲۷_۳۵۱.
کن بای، شیلا. (۱۳۹۱). *نقاشی ایرانی*، ترجمه مهدی حسینی، چاپ پنجم، تهران: دانشگاه هنر.
گری، بازل. (۱۳۹۲). *نقاشی ایرانی*. ترجمه عربعلی شروه، چاپ چهارم، تهران: دنیای نو.
نوایی، عبدالحسین. (۱۳۷۰). *ایران و جهان از مغول تا قاجاریه*. ج ۱، تهران: هما.
نیر نوری، عبدالحمید. (۱۳۷۱). *سهم ایران در تمدن جهانی*، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
ویس هوفر، یوزف. (۱۳۷۷). *ایران باستان، از ۵۵۰ پیش از میلاد تا ۶۵۰ پس از میلاد*. مترجم مرتضی ثاقب‌فر، تهران: انتشارات ققنوس.
سرور، رحیم. (۱۳۸۵). «جاده ابریشم و نقش نمادین آن در تحقق طرح اتحادیه امت اسلامی در عصر جهانی شدن». *هنر و مردم*. ۴، ۱۰۵ – ۱۲۲.
سجادی راد، سیده صدیقه؛ سجادی‌راد، سیدکریم. (۱۳۹۲). «بررسی اهمیت اسب در اساطیر ایران و سایر ملل و بازتاب آن در شاهنامه فردوسی»، *دوفصلنامه پژوهشنامه ادب حماسی*، ۹۰ (۱۶)، ۹۹-۱۲۸.
مظاهری، مهرانگیز؛ قاضی زاده، خشایار؛ احمدی‌فر، علی. (۱۳۸۹). «طبیعت گرایی در نقاشی‌های چین و ایران در دوران سونگ، یوآن و مغولان ایلخانی، *نشریه مطالعات هنر اسلامی*»، ۱۲، ۷ – ۳۲.
همایون‌فرخ، رکن الدین. (۱۳۵۳). «سیری در مینیاتور ایران». *هنر و مردم*. ۱۴۱_۱۴۰، ۱۹ – ۲۷.
یزدان پناه، مریم؛ حاتم، غلامعلی؛ سلطانی، سید حسن؛ اسدی، شهریار. (۱۳۸۸). «نگاهی به کتاب جامع‌التواریخ شاهکار مصورسازی مکتب تبریز دوره ایلخانی»، *نشریه کتاب ماه هنر*، ۱۳۳، ۴ -۱۳.

Ahansazan, Reyhane. Kazemi, Amir Hooman. Karrimi Mehrdad. Ahansazan, Hamed. (2016). *Investigating Medical Parallels between Two Works of Mythology and Epics; Ferdosi's*

DOI: 10.22034/RPH.2023.2017741.1053

Ilkhanid_Heavy_Cavalry.htm, *Accessed* 2021.3.14.

URL 4: http://icro.ir/index.aspx?pageid=32738&p=117&showitem=8082. *Accessed* 2021.1.5

URL 5: http://kaloot.org/2020/10/13/هنر_مینیاتور *Accessed* 2021.1.7

URL 6: http://www.art-virtue.com/painting/history/yuan/yuan.htm, *Accessed* 2020.11.15

URL 7: https: //amgalant.com/john-caviglia-on-amgalant/*Accessed* 2021.10.2

URL 8: https: //www.wikiart.org/en/qian-xuan/yang-guifei-mounting-a-horse-1300

http://mirasmaktoob.ir/fa/news/9423/*Accessed* 2020.28.12

URL 9: https: //www.ed.ac.uk/literatures-languages-cultures/alwaleed/islamic civilisation/rashidaldin2014, *Accessed* 2020.10.8

URL 10: http://www.wb-shy.com/sh-gdhh/8990.html, *Accessed* 2018.6.11

URL 11: https: //www.pinterest.co.uk/pin/551339179357948281/, *Accessed* 1398.2.10

URL 12: http://www.art-virtue.com/painting/history/yuan/yuan.htm, *Accessed* 2018.6.11

URL 13: https: //www.khanacademy.org/humanities/art-islam/islamic-art-medieval/a/bahram-gur-in-a-peasants-house-ilkhanid-dynasty, *Accessed*2020.3.9

URL 14: http://www.art-virtue.com/painting/history/yuan/yuan.htm, *Accessed* 2018.6.12

Shanameh from Iran and Fēng Shén Yǎn Yì from China. Vol. 5 Issue 4, p197-204. *7p*

Calendar Album Horse Image in Classical Chinese Arts. (2014). Print by: ministry of culture, P. R. China.

Curtin, P. D. (1984). *Cross-cultural trade in world history*. Cambridge University Press.

Geng Mengsong. (2008). *Animal-themed Paintings in Ancient China*. translator Shao Da. China Intercontinental Press.

Fong, W. C. (1992). Beyond representation. *Chinese Painting and Calligraphy, 8th-14th century*.

Xiaoli Wu, (2017). *Painting Aesthetics and Educational Enlightenment of Ren Renfa in Yuan Dynasty.*7th International Conference on Social science and Education Research (SSER2017). Atlantis Press.

Xu, Z. (2015). *The Perception of Horses in Thirteenth-and Fourteenth-Century China.*

Williams, C. A. S. (2012). *Chinese Symbolism and Art Motifs Fourth Revised Edition: A Comprehensive Handbook on Symbolism in Chinese Art Through the Ages*. Tuttle Publishing.

منابع اینترنتی

URL 1: https: //kidsartuk.com/five-drunken-kings-return-on-horses-sold-for-us44m/*Accessed* 2020.7.1

URL 2: https: //otif.ir/دانلود_پایان_نامه_ارشد_بیان_مولفه

URL3: http://warfare.6te.net/Persia/14/Jami_al-Tawarikh-

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/)

painting of Iranian designers and Chinese painting has been collected all together. The Shah-Nameh of Demoth and Javame Al-Tavarikh books are graphic books within Chinese painting effects that have been seen because of the presence of a Chinese designer in Patriarch Darbar. Of course, because of the Mongol invasion of China, deep changes also occurred in the Chinese painting style and led to artists being dissociable. Painter literature and individual issues were replaced with mere naturalism.

Regarding relations between Iran and China in the Patriarch Age, the art in the two countries has been affected for the third time by interactions during civilization history. After Islam, painting declined because of the prohibition of portrait painting and imagination in Iran. Painting was forgotten more than other arts. After the Mongol invasion, in addition to entering artworks by traders, artists also traveled, which led to them contributing to the book's painting and raising it in the Patriarch age. Although Iranian artists have tried to make Iranian-Islamic traces in their works, patterning of design and concepts or forms of Chinese painting in these works was inescapable.

The cultural connection between Iranian and Chinese cultures in the epic story of Shah-Nameh has resulted in a homogenization of their respective issues. The Mongol invasion of China led artists to address political and social issues, in addition to avoiding the royal court. They did not choose nature as a safe topic for their works and used the image of a horse attack in a harsh natural setting. The issues were epic due to their connection to nature, and they were executed uniquely.

In Iranian designs, horse imagery has become more prevalent, possibly influenced by the Seljuk period. Meanwhile, horse anatomy has influenced Chinese designs, manifesting in diverse ways. For example, one can show the rotation of the white horse body in the Alexander and Dragon fight picture. Figure faces usually have three facets, and their eye and ulcer profiles are Mongolian and Chinese clouds pictures observed very well.

In the remaining books from that era, such as Javame Al-Tavarikh, most of the illustrations have been influenced by Chinese painting.

In this regard, one can point to the soil colors and largo of pen, high flown state of hills, weir, and horizontal pictures similar to Chinese roll pictures. Also, emphasis on moving along with equitation in the limited space fight, presence of traditional elements including golden sky, sparsity of tree's stem and leaf, breaking the picture frame with horse's leg, and riding a flag is the special technique of Mongol designers in 730 AH. Although circled saddle and golden cloths are shown since the middle of the hejiri 8th century, but circled shield of the helmet ears are indications of the end of the 7,8 centuries.

Keywords: Horse Motif, Ilkhanate dynasty, Yuan dynasty, Chinese Art, Persian painting.

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/)

Chinese Art Influences During Yuán Era on Ilkhanate Painting (Nīgārgarī) By Studying the Horse Motif

Zahra Dastan[1], **Gelareh Kousha**[2]

Type of article: original research
Receive Date: 16 December 2023, Accept Date: 28 December 2023
DOI: 10.22034/RPH.2023.2017741.1053

Abstract

In different ages of history, Iranian life has been affected by various thoughts and governments which have shown their reflection in many areas. In this regard, the Mongol invasion in the 7th century deeply and steadily changed the base of life in Iran. Of course, Mongol invasions in other Asian countries, such as China, also influenced, and besides having social and political effects, altered the artworks.

Throughout history, Iran and China have had artistic and cultural interactions together, However, one of the most effective relationships has been established by the Mongol government and the Patriarch. China, although has used enrichment art in various ages, has been affected by ancient Iranian art, especially in the Achaemenids and Sasanian ages in his works, the in the Patriarch age some of the art marks with China technics returned to Iran. In this regard, Iran's painting after Islam came into it, was declined illustration, when Mongolian came to power and initiated the new age.

This article studied the affecting agents of Chinese painting (especially horse pictures) in the Yuan Age on Iran in the Patriarch Age which arose from art and cultural interactions between them by using patterns. In this regard, first, we must know what cultural agents or visual elements have influenced to Patriarch Age's painting. And whether this effect has been a mere pattern or in some situations it has been implemented and adopted or whether all concepts have been used the same?

We know art enrichment in both China and Iran has life to the extent of history length. Along with political and commercial relations, the art in these two countries has affected each other. But in the Patriarch age, this art heritage returned to Iran with Chinese technique. Results of these effects have been seen at first in book paintings. One of the bureaus related to the work of Iranian artists is Ibn Bakhtishoe's Manafe Al-heyvan. This book has 94 pictures within painting methods of Abbasid painting methods, style-

1. Assistant Professor of Institute of Art Studies & Research (Iasar), Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: n.dastan@aria.ac.ir
2. MA. of Arts Research, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
Email: gelarehkousha78@gmail.com

this article first casts a glance at Farabi's views, especially his Theory of Revelation, and then continues the research by discussing the previously mentioned dream and its intellectual basis.
In the next step, the role of Ali Ibn Abi Talib is studied based on Abu Nasr Farabi's views and his Theory of Revelation. Finally, according to the analyses and documentation represented in the last part of the study, this research shows that Ali Ibn Abi Talib not only appeared in Sultan Ali Mashhadi's dream as the active intellect (the tenth intellect) in Farabi's Revelation Theory but also had the same responsibility. In this role, Ali Ibn Abi Talib, as the active intellect, connects the material world with the transcendental one and provides the possibility of transferring knowledge and divine grace to the heart and soul of the calligrapher. Sultan Ali Mashhadi, who left behind his materialistic and mundane interests by fasting, made it possible to receive divine grace in his dream through the guidance of Ali Ibn Abi Talib.

Keywords: Nastaliq, Sultan Ali Mashhadi, Dream, Theory of Revelation, Farabi.

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/)

The Role of Ali Ibn Abi Talib in Sultan Ali Mashhadi's Dream Based on Farabi's Revelation Theory[1]

Mohammad Sina Dorafshani[2], Mahdi Mohammadi[3]

Type of article: original research
Receive Date: 2 December 2023, Accept Date: 18 December 2023
DOI: 10.22034/RPH.2023.2016507.1051

Abstract

The second Iranian script of Persian calligraphy, Nastaliq, gradually emerged in the late 7th and early 8th centuries AH. For this reason, the Timurid period is considered one of the most important periods in the development of the Nastaliq script. A famous calligrapher in the Timurid era and the great master of Nastaliq script, Sultan Ali Mashhadi (1437-1520 CE), whose name is imprinted on Iranian calligraphy mentioned in his famous treatise, "Serat al-Sotour", that he had had a great passion for calligraphy to such an extent that he had decided to fast for Ali Ibn Abi Talib, the first Imam of Shiites so that his calligraphy could reach to the highest point. After that, one night, he dreamed of Ali Ibn Abi Talib in his dream, observing his handwriting and teaching him the secrets of calligraphy. This research, based on the mentioned dream, and using a descriptive-analytical method and through documentary studies and library sources, aims to interpret the story of Sultan Ali Mashhadi's dream by considering Hakim Abu Nasr Farabi's Theory of Revelation to analyze the role of Ali Ibn Abi Talib in Sultan Ali Mashhadi's dream.

The founder of Islamic philosophy, Hakim Abu Nasr Farabi, was the first philosopher in the history of Islamic philosophy who methodically illuminated the issue of revelation and subsequently the prophethood mission. In his view of Revelation Theory, he explains the possibility of revelatory experience by resorting to dreams. This view has been developed and become the foundation of the great Islamic philosophers' thoughts in the history of Islamic philosophy. To clarify the role of Ali Ibn Abi Talib in Sultan Ali Mashhadi's dream based on Farabi's Revelation Theory,

1. This article is extracted from the master's thesis in the field of art research, entitled: "The structure and function of Mir Ali Tabrizi's dream in composing the Nastaliq script" which was defended under the supervision of the second author.

2. Department of Ph.D. student in Advanced Studies in Art, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran. Email: sdorafshani7@gmail.com
3. Assistant Professor, Department of Handicrafs and Islamic Arts, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: mahdi.mohammadi@soore.ac.ir

and that is why we consider the sun, the moon, and the stars to be beautiful things, while it should be noted that the sun, the moon, and the stars are what enhance their beauty. There is no way to make things beautiful or to give them a beautiful shape, everything that exists is because of their brilliance. Ibn al-Haytham's theory of perception of beauty takes into account the qualities and visual structure necessary in the work of art. It is necessary to research the potential aspects of his theories in the field of aesthetics and visual structure. Iran Darudi gives an Iranian identity to his works with aesthetic elements, he made light the main goal to get closer to the ideas of Iranian culture and also uses light to induce the expression of his feelings so that the audience understands the concept of the artist's sense and he has reached this conclusion. that no color is a color outside of the radiation of light, and the colors are only in proximity and influencing each other, which reveal their quality and color. Due to the structural nature of painting, whose aesthetics is based on principles that are completely consistent with the 22 cases in Ibn al-Haytham's opinions, the purpose of this article is to examine these theoretical cases and how to apply them in the art of painting, and to answer the question of how the aesthetic theory of light and color from Ibn al-Haytham's point of view can be He understood the modern principles of aesthetics in the Iranian works of Darudi, first, he describes and analyzes the nature and characteristics of Darudi's works and then analyzes those works with Ibn al-Haytham opinions. This article whose theoretical method is based on Islamic philosophy theorist Ibn al-Haytham. In this aesthetic approach that deals with the form of the work, Ibn al-Haytham defines aesthetics as follows "He defined beauty (beauty) not as a simple factor, but as a complex interaction between twenty-two factors." This is a very subtle point that Ibn al-Haytham defined only two of these factors, light and color (which itself is a property derived from light). They have motivational power, that is, they can create an effect in the soul that makes the face look beautiful. The research method is practical in terms of purpose and descriptive-analytical in terms of perspective, and the information is also obtained based on library studies. The research results show the efficiency of Ibn Haitham's approach in the field of aesthetics of contemporary painting. By achieving a powerful and masterful technique, this artist has been able to draw the most delicate and delicate spiritual vibrations and her aesthetic attitude on the screen of her paintings.

Keywords: Iran Darudi, Color and light, Aesthetics, Contemporary painting, Ibn al-Haytham.

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/)

Aesthetics of Color and Light in Iran Daroudi's Works with Ibn al-Haytham's Approach

Rodina Sistani[1], Minoo Khani[2], Ali Moradkhani[3]

Type of article: original research
Receive Date: 10 November 2023, Accept Date: 18 December 2023
DOI: 10.22034/RPH.2023.2015252.1050

Abstract

Aesthetics is a branch of philosophy whose subject is the nature of beauty and taste, as well as the philosophy of art (it has its own field of philosophy that emerges from aesthetics). Also, aesthetics is an ability to better understand perceptions, as well as hard phenomena such as sculpture and soft phenomena such as music. It causes a change in a person's mood and attitude. Ibn Haytham's approach is akin to an experimental mindset based on a profound understanding of Greek science and philosophy, as well as the rational observation of humanity's connection with the natural world and physical laws. Ibn al-Haytham's proposed approach beautifully relates to a complex phenomenon. He has studied this subject as both a physicist and a thinker, leading to the establishment of this connection. Visual perception occurs because the eye is made up of layers, coverings, and numerous parts; however, its main component is located in the front part of the brain. In the treatise "Al Manazar", Ibn al-Haytham's explanation of the vision process as a major and preliminary cognitive experience has a surprisingly phenomenological and psychophysical tone. This issue is especially evident when he proposes the theory of sensory perception of the beauty of objects of perception (Al-Hassan). This treatise initially proposes an important scientific statement about the physical process of vision as a result of the actions of light and color and he believes that according to two principles of beauty in objects, they differ from each other, firstly because of the characteristics or general visual characteristics of those that he introduces in a list, and these characteristics are the general structure of objects or the ground. They create them, which create beauty also for example, light in the list of these 22 factors (characteristics), is the first item that creates beauty,

1. Master of Art Research, Islamic Azad University, Tehran. Iran (Corresponding Author).
Email: rodinasistani9635@gmail.com
2. Assistant Professor, Faculty Member of Art Research, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
Email: khanyminoo@gmail.com
3. Associate Professor, Faculty Member of Philosophy, Islamic Azad University, Tehran, Iran
Email: alimoradkhani@gmail.com

newspapers, diaries, and maps, and then by comparing their information, the difference between the performance of the two Dar al-Funun schools and Majam al-Sana'i and the different approaches to teaching painting in these two institutions becomes clear. Also, the distinction between the activities in the first and second industrial assemblies and the confusion of these two schools with the same name in some sources, which has led to historical mistakes, are discussed. Regarding the first new teachers of painting, according to a large number of modern sources, Mirza Malkam Khan is mentioned as the first teacher of painting. Thus, based on the comparison of historical documents and existing reports, the present essay explains Malkam Khan's activities. Malkam Khan cannot be considered the first painting teacher in new schools. In this article, after comparing newspaper reports, it was clarified that the intent of teaching Malkam's painting was to instruct in the principles of drawing geometry and geographical mapping, rather than the fine art of painting. Therefore, attributing the position of the first painting teacher to him is incorrect. On the other hand, the establishment of laws and the provision of national education guidelines and the place of painting education in it, by Malek Khan, also mentioned in the article, shows that Iran's society teaches painting at high levels of education and under the program. Fazliyeh schools, at a higher level than Tarbiyah schools, have been positioned. In addition, according to the fifth paragraph of the mentioned laws, it was decided that special schools should be established for some techniques, including painting, in each of the three schools (Tarbiyah, Fazliyah, and Aliyah). Another important point was the universalization of education up to the level of high schools, which was achieved through modern schools and removed art learning from the monopoly of private individuals. Finally, the establishment of the Sani-ul-Molk State Painting Gallery provided the opportunity for art education for people of different classes, breaking the government's monopoly on education. This significance can be viewed as the basis of the State Painting Institute, as well as comparable schools that followed, such as Sanai-e Mustazrafeh. Therefore, it can be said that during the Qajar era, with the entry of modern culture into Iran, the traditional structures were transformed, leading to the need for changes in the education system becoming one of the main concerns. Following the expansion of educational institutions and modern schools in Iran, a kind of decentralization occurred in the field of national education, which caused a plurality of opinions and diversity of approaches in the discussion of education, as the main platform for scientific growth and social innovation.

Keywords: Qajar art, Painting schools, Painting teachers, Dar al-Funun, Majam al-Sana'i.

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/)

Rahpooye Hekmat-e Honar
(Biquarterly Journal of Wisdom and Art)
Vol. 2, No. 2 (3), Autumn & Winter 2023-2024

The First Painting Schools and Instructors in Iran, Based on Qajar Historical Documents

Mina Mohammadi Vakil[1]

Type of article: original research
Receive Date: 30 November 2023, Accept Date: 12 December 2023
DOI: 10.22034/RPH.2023.2016601.1052

Abstract

One of the most fundamental cultural characteristics of a country is its educational system and public education. With the beginning of the modern era, following the change in the position of man in the world, the need for changes became more apparent. According to many experts, the Qajar era is the beginning of an era of transformation in Iranian society. According to social innovations in this period, there was an increasing need to expand the public education system and establish new schools. The interesting point is that in this period of history, the importance and necessity of public education was not only the concern of Iranian intellectuals and elites, but gradually the common people also realized its role and showed interest in acquiring it. In the new Qajar era educational system, teaching painting was a discipline that received special attention from the outset. The first students sent to the West to learn this art form were given particular consideration, as were the establishment of schools. While early painting instruction often emphasized non-artistic uses such as military, science, medicine, and geography, it later became acknowledged as a fine art within the educational system, even leading to the establishment of specialized schools. One of the branches provided in the program of the new schools of the Qajar period was the teaching of painting, taught both in a school such as Dar al-Funun, which had the mission of teaching innovative sciences and crafts, and in Majma-ul-Sana'i, which was established with the aim of training and promoting various industries and techniques. There are scattered reports about the teaching of painting in the mentioned schools, as well as the activities of the first painting teachers, and this scattering has caused some mistakes and contradictions in this matter. The present article has been carried out to clarify some of these ambiguities and resolve contradictions with the descriptive-analytical research method. Data collection has been conducted with a library-documentary method, and the information has been analyzed using inductive reasoning.

By referring to the main documents of the Qajar period, including travelogues,

1. Assistant Professor, Department of painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.
Email: m.vakil@alzahra.ac.ir

the outside, but it is full of semantic complications from the inside. The most significant necessity of conducting this research is to pay attention to preserving the national capital. This building is now strangely empty of decorations and tiles. Some of its tiles, recovered from looters, were transferred to the Amol Art Museum, while profiteers looted many others over time.

The method of the upcoming article is descriptive-comparative, and it seeks to achieve the goal of comparing some of the artistic features of the tomb of Sultan Shahabuddin Yehaji Dalai in Mazandaran with some of the principles of transcendental wisdom.

The architect, tiler, and calligrapher of Sultan Shahabuddin's mausoleum, with a symbolic and mysterious language, tries to induce the truth of existence by using the arrangement of light; principality of existence by creating spatial continuity in the building; gradation of existence with the hierarchies of spaces and plant motifs on the tiles, and even the verses and hadiths and mystical sayings on the six-layer tiles; the unity of existence with the pointed conical dome and the substantial movement with plant motifs. The results of this research, the materials of which were collected by field and library methods, show that the architecture and decorations of this building are in line with the principles of Sadra's transcendental wisdom, especially the principality of existence, gradation of existence, and substantial movement.

Keywords: Transcendent Wisdom, Tomb of Sultan Shahabuddin, Principality of existence, Islamic architecture.

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/)

Rahpooye Hekmat-e Honar
(Biquarterly Journal of Wisdom and Art)
Vol. 2, No. 2 (3), Autumn & Winter 2023-2024

Reading the Architectural Decorations of Sultan Shahabuddin's Tomb and Comparing It with Some Principles of Transcendental Wisdom

Hanieh Gheisi[1]

Type of article: original research
Receive Date: 17 October 2023, Accept Date: 8 December 2023
DOI: 10.22034/RPH.2023.2011259.1047

Abstract

The tomb of Sultan Shahabuddin or Sheikh Shahabuddin, located in Haji Delai, Larijan, Mazandaran, is one of the magnificent works of art that were created during the Safavid era. The issue is the close and deep connection between divine wisdom in general and transcendental wisdom in particular with Islamic and Iranian art and architecture. It is possible to compare works of art and ruling principles and to explain the manifestation of wisdom, especially transcendental wisdom, in works of art and architecture. The sublime wisdom founded by Hakim Sadr al-Muta'allihin Shirazi (Mulla Sadra) is based on several fundamental principles, including the principality of existence, gradation in existence, unity of existence, and substantial movement.

This study seeks to match the aspects of Islamic Iranian architecture in the tomb of Sultan Shahabuddin with some principles of transcendental wisdom. The most effective approach to understanding the architecture and art of tiling and decorations from different periods is to comprehend each era's key elements and prevailing principles.

The words of sublime wisdom have the most accurate description of this art. Therefore, the question posed in this research is how to examine the principles of transcendental wisdom and the architectural concepts and decoration of the tile patterns of this building, either in calligraphy or in visual form. He made a connection between those principles and these concepts. Therefore, to answer this question, the present research aims to know the principles of Mulla Sadra's transcendental wisdom and their relationship with the artistic and architectural aspects of Sultan Shahabuddin's tomb. The ambiance of this structure is straightforward yet challenging to fully grasp. The building of this mausoleum looks like a simple building from

1. Master of Visual Communication, Visual Communication Department, Faculty of Arts, Soore University, Tehran, Iran. Email: bavar98@yahoo.com

manner. This research employs a descriptive-analytical approach to address the inquiry into the hidden meanings embedded within the animal fighting depicted in Sultan Mohammad's paintings. Specifically, this study focuses on a case study of the painting titled "Rostam Sleeping while Rakhsh fights a Lion" found in Ferdowsi's Shahnameh (The First Labor). By analyzing the visual details, symbolism, and cultural context of this particular artwork, this research aims to uncover the underlying messages and allegorical representations. The investigation seeks to decipher the intricate narrative and symbolic significance behind the depiction of animal combat, exploring its connection to the broader cultural, social, and mythological frameworks of the Tabriz Safavid era. Furthermore, this research contributes to a broader understanding of Nizamuddin Sultan Mohammad Tabrizi's artistic legacy and his unique approach to animal painting. By examining his works through the lens of the "Gereft-o-Gir method," scholars and art enthusiasts can gain insights into the artist's creative process, his symbolic language, and his engagement with the prevailing cultural and ideological currents of the time. This study uses Erwin Panofsky's approach (Iconology) to analyze the paintings. The study's conclusions demonstrate that Sultan Mohammad was able to convey the epic tale of the Shahnameh (The First Labor) symbolically and metaphorically through the creation of this artwork. He instills ideas that go beyond the story's surface level by using characters such as the horse (Rakhsh), lion, snake, and trees. Rakhsh's battle with the lion symbolizes the struggle between good and evil, while the sudden appearance of the snake on the tree represents the ongoing conflict between demons and divine forces. In general, Sultan Mohammad portrayed complex ideas appealingly by fusing natural and animal features, appealing motifs, and the linguistic framework of the Shahnameh.

Keywords: Miniature, Tabriz Safavid era, Sultan Mohammad the painter, Animal paintings, Gereft-o-Gir method, Iconology.

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/)

Rahpooye Hekmat-e Honar
(Biquarterly Journal of Wisdom and Art)
Vol. 2, No. 2 (3), Autumn & Winter 2023-2024

Animal Motifs and "The Gereft-O-Gir Method" in Sultan Mohammad's Painting: "Rostam Sleeping While Rakhsh Fights a Lion" Based on Erwin Panofsky's Iconology Theory

Mehdi Nasiri[1], **Mohammad Amin Aref Khatibi**[2]

Type of article: original research
Receive Date: 6 October 2023, Accept Date: 6 December 2023
DOI: 10.22034/RPH.2023.2013022.1045

Abstract

Erwin Panofsky, a prominent art historian, introduced the concept of iconology as a methodical approach to interpreting and decoding artworks. This approach involves delving into and establishing connections between the visual elements of an artwork and its underlying linguistic foundations, cultural concepts, and ideologies. Iconology, as proposed by Panofsky, goes beyond simply analyzing the formal aspects of an artwork. It seeks to uncover the deeper layers of meaning embedded within the visual representation. By analyzing the visual elements related to the linguistic and cultural context of the artwork's creation, iconology reveals the complex interplay of symbols, metaphors, and allegories. By using iconology, scholars and art historians can achieve a more thorough understanding of the significance of an artwork. The systematic approach of iconology allows for a nuanced analysis that goes beyond surface-level observations. It enables exploration of the complex interconnections between form, content, and the cultural context. The current research aims to investigate the artistic contributions of Nizamuddin Sultan Mohammad Tabrizi and sheds light on the animal painting technique called the "Gereft-o-Gir method" during the Tabriz Safavid era in Iran. Animal paintings, characterized using the "Gereft-o-Gir method," were widely employed in Persian art and held significant symbolic value. These paintings symbolize the eternal struggle between opposing forces, with one ultimately prevailing over the other. In mythology, they represent the battle between good and evil, lightness and darkness. The "Gereft-o-Gir method" is a unique painting style in which artists depict scenes of animal combat in a symbolic, imaginative, and sometimes mythological

1. M.A. History of Islamic Art, Department of Advanced Studies in Art, Faculty of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author).
Email: nasiri.mehdi@ut.ac.ir
2. M.A. in Radio (Writer and Producer), Faculty of TV & Radio Productions, Iran Broadcasting University, Tehran, Iran. Email: mohamadamin.arefkhatibi@gmail.com

as a classical style during the Timurid period. Based on this, the primary focus of the present study is to examine how women's identity was depicted during the Al-Jalair period through the artworks of Homay and Homayun. Thus, this study utilized the descriptive-analytical method and historical and sociological approaches to examine the depiction of women's identity in the paintings of Homay and Homayun. The analysis of Homay and Homayun's paintings reveals that the creation of "Homay and Homayun" paintings, with their artistic coordinates, depicts a human identity distinct from previous periods of women. This creation is not solely based on the artist's mentality and imagination but is also a reflection of the cultural and social conditions of the time. It reveals the prevailing spirit, portraying the woman's identity not as a sexual object with a passive role, unlike existing depictions.

Keywords: Woman, Woman's position, Homai and Homayun, Junaid, Divan-e Khajovi Kermani

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/)

Rahpooye Hekmat-e Honar
(Biquarterly Journal of Wisdom and Art)
Vol. 2, No. 2 (3), Autumn & Winter 2023-2024

A Study of the Woman's Position in the Jalairid Period in Iran, (Case Study: Paintings of Homay and Homayun)

Fatemeh Movahedian Attar[1], **Ali Khaksar**[2]

Type of article: original research
Receive Date: 31 October 2023, Accept Date: 23 November 2023
DOI: 10.22034/RPH.2023.2014741.1048

Abstract

The research title explores the identity of women during the Al-Jalair period The current article is a significant study aiming to understand the status and identity of women during the Al-Jalair period in Iranian society. This will be achieved through an analysis of the illustrations in the story "Homay and Homayun" in the court of Khajovi Kermani. Humai and Humayun is a romantic Masnawi in "Diwan Khajui Kermani" and is considered one of the most important manuscripts of the Al-Jalair period, dated 28 Jumadi al-Awl 798 AH, which includes the love story of Humai (Iranian prince) and Humayun (daughter of the Khaqan of China) and the two divans of "Kamalnameh" and "Rawzah al-Anwar". This divan was written in the script of "Mir Ali Tabrizi" (the founder of the Nastaliq script) and illustrated by "Junid Naqash" (Sultani), the first Iranian figure painter. During the interregnum after the death of Abu Said Khan in 736 AH until the rise of Timur Gurkani (771-807 AH), the territory of the Mughal Ilkhans was divided among the influential rulers, the most famous of which was the Al-Jalair dynasty (740-836 AH). Although Iran's political stability was disrupted by the emergence of small local dynasties in the 8th century AH, this led to the establishment of significant art centers in a short period. "Sultan Ahmad" (of Al-Jalair Sultans), although very hard-hearted in his reign, had a delicate artistic taste.

He supported artists and was a poet and painter himself. During his reign, the cities of Tabriz and Baghdad had schools of painting. After the conquest of Baghdad, Timur sent a group of painters from there to Central Asia, and the gentle, lyrical, and poetic painting style of the Jalarians was established

1. M.A. Student, History of Islamic Art, Department of Advanced Research in Arts, Faculty of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
Email: movahedian9898@gmail.com
2. Assistant Professor, Department of Advanced Research in Arts, Faculty of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: alikhaksar@ut.ac.ir

cannot be understood only by human senses, it has a light that must be seen with the eyes of the heart and soul to remove the veil from existence and send the soul to the garden of its kingdom. All these meanings are written in texts and on paper in the contemporary era, like poetry, and are not put into practice. That's why the new generation and users of contemporary art in the world of artificial intelligence, expect to encounter intuitive concepts. And do not understand the true meaning of life. It seems that the contemporary man has closed his eyes to the eternal truth and accustomed his heart to darkness; the pleasure of luxury and the speed of information transfer have become more attractive to him than high human ideals. The problem of contemporary man is only to see the beauty and not to understand the meaning of it. A possibility that must be deeply reviewed, and restored to reach true knowledge to turn the identity crisis caused by the distortion of the postmodern era into liberation from the shackles of technology.

Keywords: Traditional art. Islamic art. Divine tradition. Truth. Cultural invasion.

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/)

Rereading Traditional Art and Its Relationship With the Wisdom of Islamic Art in the 15th Century

Mehran Houshiar[1]

Type of article: original research
Receive Date: 13 October t, Accept Date: 29 October 2023
DOI: 10.22034/RPH.2023.2013495.1046

Abstract

The relationship between traditional art and Islamic art in the contemporary era is thought to be rooted in similar foundations regarding structure and content. This connection and integration can provide a solution for restoring spiritual meaning in a time of confusion and crisis, wherein the modern individual grapples with an identity crisis.

This research aims to retell the relationship between traditional arts and the wisdom of Islamic art, seeking to consolidate this concept to once again provide a possibility to realize moral values and pay attention to the place of art as a tool to respond to the spiritual needs of humans in the digital age. The most important question raised in the meantime is how can we give a real meaning to the concept called "contemporary Islamic art" by redefining the basics of traditional arts? Although answering this question can seem challenging from different philosophical and judicial views, it is necessary to find it in the current situation and for the new generation involved in the cultural invasion and global identity crisis. This research takes a philosophical-theological approach and aims to be critiqued and investigated using a descriptive-analytical method, relying on written documents and reliable library sources. In the end, the most significant finding and result of this research show that Islamic art, if interpreted based on the principles of ruling and relying on the tradition of the Qa'ima, can become a possibility to respond to the spiritual needs of contemporary man with regard to ethical concepts and a truth-seeking approach, it will provide clear horizons in facing the digital world; And is the best defender against the invasion of computational algorithms and problems similar to the industrial revolution.

On the other hand, in the relationship between Islamic art and traditional art, this wisdom, unlike modern teachings, is not a function of the artist's taste, genius, personal capabilities, and skill. Because the beauty of this art

1. Department of Handicrafs and Islamic Arts, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran. Email: houshiar@soore.ac.ir

Due to the stability of the fundamental values of Iranian culture, classical Iranian painting has had almost constant characteristics from ancient times to the Islamic period. One of the distinctive characteristics of Iranian painting is the lack of perspective. Iran's culture, both in ancient times and in the Islamic period, has had different values and may even conflict with humanism. Therefore, the use of the perspective technique, which seems to be a reflection of humanism in painting, cannot be justified in Iranian painting.

In the end, regarding the use of perspective in new Iranian painting (The works of artists such as Hossein Behzad), it is necessary to remember that although it is unreasonable to expect the technique and form of Iranian painting to remain unchanged throughout history, the use of perspective in this art is not justified. As explained before, perspective is a reflection of humanist values in painting, and these values - good or bad - do not have a presence among the basic values of Iran's mostly traditional culture. The inconsistency of the use of perspective with new Iranian paintings becomes more apparent when we pay attention to the subject of these paintings, mainly taken from ancient Iranian literature and epics. Ancient Iranian literature and epics generally guide people to follow traditions and make them afraid of the consequences of breaking traditions.

Keywords: Perspective, Painting, Renaissance, Humanism, Iranian painting.

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/)

Rahpooye Hekmat-e Honar
(Biquarterly Journal of Wisdom and Art)
Vol. 2, No. 2 (3), Autumn & Winter 2023-2024

Studying the Possibility of Using Perspective in Iranian and European Painting

Marjane Soozankar[1], **Hossein Rastmanesh**[2]

Type of article: original research
Receive Date: 4 September 2023, Accept Date: 13 October 2023
DOI: 10.22034/RPH.2023.2010792.1043

Abstract

Over thousands of years and depending on different traditions, values, and even geographical environments in different parts of the earth, people have been raised who have different beliefs about their existence. Different understandings of human position have led to the emergence of different cultures. Iran and Greece were the origin of civilization. The culture of these two countries has important differences and therefore they have created different arts. For example, the artworks of ancient Greece, due to the humanism and rationalism of this European culture, usually tend towards naturalism. while the artworks of ancient Iran, due to the different views of this Middle Eastern culture towards humans and the world, are often abstract.

From around the 5th century, a breaking in European culture, the Middle Ages began. In the Middle Ages, because of the dominance of Christianity, Europe moved away from humanistic culture. After these developments in European culture, art moved away from Greek naturalism and moved closer to Middle Eastern abstractionism. One of the most important signs of medieval painting in Europe is lacking perspective, like Middle Eastern paintings. From around the 15th century, it became necessary to change the painting methods. Because after the Renaissance, all aspects of life gradually changed, and painting could not remain unchanged.

The Renaissance, which was the result of the return to humanism and the values of ancient Greece and Rome, also needed its own paintings; paintings that are in harmony with the values of humanism, including naturalism and rationalism. In other words, humanism, which was the ruling spirit of the Renaissance, turned perspective into a problem for the painters of that period. Finally, a group of geniuses solved that by using scientific rules.

1. PhD in Philosophy of Art, Teacher at the Department of Visual Communication, Soore University, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: Marjan.soozankar@gmail.com
2. Master in Art Research, Teacher of Visual Arts Department, University of Science and Culture, Tehran, Iran. Email: H.rastmanesh@yahoo.com

children. So they can think carefully about the concepts of life and death hidden in this story.
The purpose of this research is to preserve the intangible cultural heritage and answer the following questions: (1) What is the main reason for telling the story of Gisheh to children in Abkenar village? (2) What is the permanence secret of this story with an age of more than 200 years? The research has been conducted using a comparative method between the elements of this native story with existential concerns in the existential psychotherapy school. The story's narration method was obtained through face-to-face interviews with the elders of Abkenar village.
In addition, this research evaluates the concepts hidden (human desires, the meaning of life, and moral values) in the story of Geishe. At first, the concerns in the story, such as the death of Geishe, interpersonal loneliness, responsibility against Geishe's death, and folk emptiness have been identified. These concerns are then compared with four existential concerns (death, existential loneliness, freedom, and the meaning of life) in existential philosophy. The results show that these concerns have been included in this story directly and indirectly. Finally, a comparative evaluation has been done between the approaches proposed by the famous psychotherapist of existentialist psychology, Irvin Yalom, and the approaches chosen by the residents of Abkenar village. The most important approaches of village residents against this event are (i) Positive rippling, (ii) Repression and Symbolization, (iii) Collective mourning, and (iv) Endurance and patience. It was found that Geishe's folk story has offered valuable approaches to confront humans with existential concerns in the universe. These approaches are according to the approaches proposed by Irvin Yalom, which imply the knowledge and awareness of our ancestors about human existence.

Keywords: Folk story, Death and life, Existentialism, Irvin Yalom, Abkenar Village, Geishe doll.

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/)

Rahpooye Hekmat-e Honar
(Biquarterly Journal of Wisdom and Art)
Vol. 2, No. 2 (3), Autumn & Winter 2023-2024

Educating Children in Abkenar Village about Death and Life through the Creation of a Traditional Doll of "Geishe" (Based on Irvin Yalom's Psychotherapy Perspective)

Samera Salimpour Abkenar[1]

Type of article: original research
Receive Date: 5 May 2023, Accept Date: 10 August 2023
DOI: 10.22034/RPH.2023.2001617.1036

Abstract

The intellectual foundations and personality of people are shaped by their upbringing and education during childhood and adolescence. If a person's cognitive abilities are properly introduced to the concepts of exploration, discovery, and learning during childhood, it will manifest in their intellectual growth and maturity in the future. "Storytelling" has long been welcomed as a suitable tool to convey the philosophical and fundamental concepts of life to the pure and untainted minds of children. Folk stories or native-local legends that are generally passed down orally from parents to children imply the awareness of our ancestors about the effectiveness of storytelling tools. Folk stories accompanied by performances, making dolls, and poetry reading to increase the appeal of stories play an undeniable role in better conveying concepts to children. Also, these stories increase the intimacy between parents and children.

This research studies the folk story "Geishe", which has been stated for many years by the residents of Abkenar village (in Gilan province) for children. In this tale, a girl has to cross a wetland with a boat to reach her lover's (or husband's) village for her wedding celebration. While passing through the wetland, the weather changes and a storm causes the girl and her companions to drown. After the death of the girl, the residents of Abkenar village called the wetland "Siah Geishe". In the local language, Geishe means the bride, and Siah means black. The women of the village would then recount this event to their children every year in the form of a story. In this manner, the intangible cultural heritage has been preserved for numerous years. At the end of the story, they make dolls with black and white faces (a symbol of sadness and happiness in life) and give them as gifts to their children. A doll as a gift makes this sad story bearable for

1. Assistant Professor of Traditional Arts Research Center, Research Institute of Cultural, Heritage, and Tourism, Tehran, Iran. Email: s.salimpour@richt.ir

children. So they can think carefully about the concepts of life and death hidden in this story.
The purpose of this research is to preserve the intangible cultural heritage and answer the following questions: (1) What is the main reason for telling the story of Gisheh to children in Abkenar village? (2) What is the permanence secret of this story with an age of more than 200 years? The research has been conducted using a comparative method between the elements of this native story with existential concerns in the existential psychotherapy school. The story's narration method was obtained through face-to-face interviews with the elders of Abkenar village.
In addition, this research evaluates the concepts hidden (human desires, the meaning of life, and moral values) in the story of Geishe. At first, the concerns in the story, such as the death of Geishe, interpersonal loneliness, responsibility against Geishe's death, and folk emptiness have been identified. These concerns are then compared with four existential concerns (death, existential loneliness, freedom, and the meaning of life) in existential philosophy. The results show that these concerns have been included in this story directly and indirectly. Finally, a comparative evaluation has been done between the approaches proposed by the famous psychotherapist of existentialist psychology, Irvin Yalom, and the approaches chosen by the residents of Abkenar village. The most important approaches of village residents against this event are (i) Positive rippling, (ii) Repression and Symbolization, (iii) Collective mourning, and (iv) Endurance and patience. It was found that Geishe's folk story has offered valuable approaches to confront humans with existential concerns in the universe. These approaches are according to the approaches proposed by Irvin Yalom, which imply the knowledge and awareness of our ancestors about human existence.

Keywords: Folk story, Death and life, Existentialism, Irvin Yalom, Abkenar Village, Geishe doll.

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/)

Rahpooye Hekmat-e Honar
(Biquarterly Journal of Wisdom and Art)
Vol. 2, No. 2 (3), Autumn & Winter 2023-2024

Educating Children in Abkenar Village about Death and Life through the Creation of a Traditional Doll of "Geishe" (Based on Irvin Yalom's Psychotherapy Perspective)

Samera Salimpour Abkenar[1]

Type of article: original research
Receive Date: 5 May 2023, Accept Date: 10 August 2023
DOI: 10.22034/RPH.2023.2001617.1036

Abstract

The intellectual foundations and personality of people are shaped by their upbringing and education during childhood and adolescence. If a person's cognitive abilities are properly introduced to the concepts of exploration, discovery, and learning during childhood, it will manifest in their intellectual growth and maturity in the future. "Storytelling" has long been welcomed as a suitable tool to convey the philosophical and fundamental concepts of life to the pure and untainted minds of children. Folk stories or native-local legends that are generally passed down orally from parents to children imply the awareness of our ancestors about the effectiveness of storytelling tools. Folk stories accompanied by performances, making dolls, and poetry reading to increase the appeal of stories play an undeniable role in better conveying concepts to children. Also, these stories increase the intimacy between parents and children.

This research studies the folk story "Geishe", which has been stated for many years by the residents of Abkenar village (in Gilan province) for children. In this tale, a girl has to cross a wetland with a boat to reach her lover's (or husband's) village for her wedding celebration. While passing through the wetland, the weather changes and a storm causes the girl and her companions to drown. After the death of the girl, the residents of Abkenar village called the wetland "Siah Geishe". In the local language, Geishe means the bride, and Siah means black. The women of the village would then recount this event to their children every year in the form of a story. In this manner, the intangible cultural heritage has been preserved for numerous years. At the end of the story, they make dolls with black and white faces (a symbol of sadness and happiness in life) and give them as gifts to their children. A doll as a gift makes this sad story bearable for

1. Assistant Professor of Traditional Arts Research Center, Research Institute of Cultural, Heritage, and Tourism, Tehran, Iran. Email: s.salimpour@richt.ir

desire to move.

It seems that the special place of Iranian art in the origin and evolution of motifs has not been evaluated in choosing the word Arabesque. This issue could be due to the fact that this term was chosen by orientalists, who focused more on the cultural elements of the western Islamic world, including Morocco, Egypt, North Africa, and Spain, than on Iran and the eastern lands.

Although many studies have been conducted by orientalists in the field of Islamic decorative arts, the first person to seriously investigate the Islamic pattern under the title "Arabesque" was Alois Riegel (1858-1905), an Austrian art scholar in the book The quality of style was published in Berlin in 1893 (Riegl, 1992). The subject of arabesque was followed later by the articles of researcher Dimand (Dimand, 1937 & 1952). Studies about Islimi in the entries of the two editions of the Encyclopedia of Islam by Ernst Herzfeld (1938) and Ernst Kühnel (1960) and some recent publications such as Necipoglu (Necipoglu, 1995) and Khazaie (1999) continued. has been found.

It should be noted that the role of Islam did not suddenly appear at the time of the emergence of Islam, but the origin of this role was rooted in pre-Islamic art. In the same way that the artists of the first centuries of Islam based their innovations on the foundation of pre-Islamic art. The origin and continuation of the artistic development of this role before Islam has been widely described and expressed by Orientalists, and most of them refer its origin to Greco-Roman (ancient classical) art. Alois Riegl refers the origin of the salami motif to a plant that has its roots in ancient (Greece) palm and ivy decorations (Riegl, 267, 1992). Ernst Herzfeld claims that its origin is certainly derived from classical foliage decorations (Herzfeld, 363, 1938). Ernst Kühnel traces the origins of the Islimi motif to the Late Classical period, noting that it acquired its typical form in the 3rd century AH under Abbasid rule (749-1258 AD) and was fully developed in the 5th century (Kühnel , 561, 1960). Arthur Pope suggests that the Iranian Slimi pattern does not represent any real object in nature at all, but is taken from the beautiful Greek architectural ornament, Anthemion (Palmetto) (Pope, 39, 1356).

Islimi Motif was born from the idea of Bali-shaped motifs before Islam - Sassanid. In the Islamic era, the role of the wing is simplified to such an extent that it often lost its identity and became an abstract form that we know today as Islami. In the following, he describes and explains the different stages of the role of Balishaq until reaching the role of Slimi.

It seems that the use of these Bali-shaped motifs was not only decorative, but had religious significance. It was said that this spiritual connection with the "divine wisdom of ancient Iran" is fully evident in Iranian art before Islam (Sehrvardi, 2018, 1377). This connection caused the Sasanian wing pattern to be present among the decorations of the Islamic forehead long after the fall of the empire. Patterns with two symmetrical wings or palm wings are one of the most original and honorable forms among pre-Islamic patterns. The most obvious one is the role of an angel, which is achieved by adding two wings to the body of an earthly human. This angel has holiness and is considered a symbol of the extraterrestrial world. The role of Fereshte is one of the services of Iranian artists in the history of ancient art, which was given to the world of art. The role of the angel without changing its form and even its meaning continues to make its way from ancient art to Islamic art.

Keywords:Arabesque(Islimi)motifs,Wing-shapedpattern,Angel,Islamicart,Sasanianart.

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/)

The Heavenly Origin of the Arabesque Motif (*Islîmî*) in Islamic Art of Iran

Mohammad Khazâie[1]

Type of article: original research
Receive Date: 2 May 2023, Accept Date: 13 May 2023
DOI: 10.22034/RPH.2023.2001431.1035

Abstract

Decorations are an integral part of Islamic art. Islamic art is formed based on decorations to accurately represent nature. Decorations in Islamic art have emerged as three main elements including: Islamic pattern, geometric pattern and calligraphy (inscription) and two secondary elements: animal motifs and human motifs. These motifs may be engraved separately or in combination with each other. Among these decorative elements, the role of Slimi has a special place. In fact, this role is considered one of the noblest and most original creative elements of Islamic art in Iran and the Islamic world. This role is used not only to decorate religious places and objects, but also to decorate everyday items. The role of Islimi as a fundamental role has a special place in the history of decorative arts of the world.

Due to the fact that the Islamic pattern is the most important pattern used for decorations by artists, but compared to other decorative elements such as khatnagareh (inscription) and garh (geometric patterns), it has been less researched and analyzed. The oldest document that is currently available that uses the word 'Islimi' belongs to "Zaradeh" which was prepared by the librarian of Sultan Baysanghar Mirza (802-837 AH) during the Timurid period. This "offered" is actually a working report on the state of the royal library, it is currently kept in the library of Topkapi Museum in Istanbul (Khazaei, 1398, 125). Sadeghi Beyk Afshar, an artist and writer of the Safavid era, who was once the librarian of Shah Abbas, in his book "Qanun al-Sour" which he wrote around the end of the 10th century of Hijri, considers *Islimi* as one of the seven main painting. Qazi Mir Syed Ahmad Manshi Qomi in his book Golestan Art describes the decorative elements of painting and gilding as seven principles, the first of which is "Islamic" (Manshi Qomi, 132, 1366). In the preface of Dost Muhammad, Bahram Mirza considers Motif As-Islimi to be the invention of Imam Ali (A.S.) (Khazaei, 1398, 119).

Although Europe's attention to Islamic art has its roots in the Renaissance and the Middle Ages, in the 19th and 20th centuries, this category received more attention and many articles were written about geometric decoration in Islamic architecture. In these studies, the term "Arabesque" is used to express Muslim decorations and they consider it the gem of the unity of Islamic visual culture (Necipoglu, 1995, 87). Several different definitions for arabesque have been expressed in such a way that most consider it equivalent to all decorative elements such as calligraphy, plant motifs, geometric motifs and even iconography. Some people have mentioned it only for plant motifs. In Islamic art, the Islamic motif is a single form of a plant ornament, in which the rhythmic leaves are attached to wavy or spiral stems and along each other, they induce repetition and the

1. Academic faculty member of Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
Email: khazaiem@modares.ac.ir

giant man with a big body, which is one of the symbols of ascension, and the light and the organs related to light, which are in the category of spectacular symbols, in the body and face of the main subjects, namely Rostam and Imam Hossein (a.s.). can be identified. In short, it should be mentioned that all the negative and positive symbols in both groups of images are depicted with the same elements and archetypes. In all these pictures, Rostam's father and Imam Hussain (a.s.) are depicted sitting upright, while holding the head of their dying child in their arms. This upright sitting position of the father belongs to the daily system with a positive value and can be classified in the group of ascension symbols. This figure, sitting upright, refers to the stages of ascension and exaltation of the hero. A giant man, a giant, an angel, or symbols related to light and light organs are also other positive archetypes known in the group of positive symbols and the category of ascension and spectacular symbols. In these images, we can identify the imposing figure of the hero, the invincible body of Rostam, and the blessed body with the radiant aura of Imam Hussain (a.s.). In examining paintings depicting the martyrdom of Hazrat Ali Akbar, the notable aspect is the symbolic presence of the sun, not as a passive object but as an active participant in the scene. Ashura happens at noon and when the sun is at the center of the sky. But the sun depicted in the paintings takes on a symbolic and symbolic color and plays the role of an observing subject seeking to uncover the truth. This Sun is a reminder of the ancient God, Mithras, who is the symbol of the seal in the Iranian love religion, and in the Avesta, the body of Ahura Mazda is likened to the sun. In the theoretical system of Doran, the sun is also considered as the eye of God. It is considered as one of the spectacular symbols. In the paintings with the theme of the martyrdom of Hazrat Ali Akbar (a.s.), we can clearly see this adaptation of the content of the Shahnameh, that the sun is not an insignificant object, but an independent personality and as one of the symbols representing the truth. It has a decisive presence in the battle between good and evil and is the eye of God watching over the story. In fact, by taking the help of the element of imagination and using the myth-text of Ferdowsi's Shahnameh, the Coffee house painters tried to depict personal fears (fear of death) and the collective unconscious (the passage of time) in a Shiite narrative.

Keywords: Ferdowsi Shahnameh, Myth-text, Rostam and Sohrab, Hazrat Ali (AS), Gilbert Durant, Daily poem, Night poem.

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/)

Extension of the Myth-Text of Rostam and Sohrab in the Story of Martyrdom of Hazrat Ali Akbar (AS) in Coffee House Paintings Based on Gilbert Durant's Opinions

Maryam Salari[1], Hasan Bolkhari Ghahi[2], Shadi Taki[3]

Type of article: original research
Receive Date: 20 June 2022, Accept Date: 24 August 2022
DOI: 10.22034/RPH.2023.556164.1015

Abstract

Coffee house painting is a style of Iranian folk painting that benefits from two great sources of Iranian culture: Iranian national culture and Iranian Shiite culture. Among the subjects of the coffee house paintings, the two themes of the story of Rostam and Sohrab and the martyrdom of Hazrat Ali Akbar (a.s.) are frequent subjects. However, it seems that the painters have followed a single model and structure with two different worldviews (national and religious themes) in depicting the two events. This research, using the approach of the daily and nightly system of Gilbert Doran and in a descriptive-analytical method, shows how the coffee house artists, referring to the archetypes, symbols, and motivations, have transfigured the character of Hazrat Ali Akbar (a.s.) in the body of Sohrab. These works combine symbols of animal form, darkness, and falling, drawn from everyday imaginings with negative connotations, representing the fear of death and the passage of time. They intertwine these with common archetypes, such as animal imagery or the portrayal of negative traits in animals, like growling, fleeing from restraint, bloodshed, or the hero's descent from top to bottom, as a symbol of failure and downfall. These are similarly depicted in both themes, to the same extent and in similar compositions—the killing of Sohrab and the martyrdom of Hazrat Ali-Akbar (AS).

On the other hand, there are positive symbols related to overcoming time and fear with archetypes such as swords, knives, daggers, or bows that distinguish purity from impurity and also represent the cultivation and purity of the soul. They are prominently present in both groups of images. A

1. Ph.D Candidate of Art Research, College of Fine Arts, University of Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: maryamsaalari@yahoo.com
2. Professor, Department of Advanced Art Studies, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: hasan.bolkhari@ut.ac.ir
3. Ph.D. Candidate of Art Research, College of Fine Arts, University of Tehran, Iran. Email: takishadi1400@gmail.com

Title	Pages
Extension of the Myth-Text of Rostam and Sohrab in the Story of Martyrdom of Hazrat Ali Akbar (AS) in Coffee House Paintings Based on Gilbert Durant's Opinions **Maryam Salari, Hasan Bolkhari Ghahi, Shadi Taki**	4
The Heavenly Origin of the Arabesque Motif (Islîmî) in Islamic Art of Iran **Mohammad Khazâie**	6
Educating Children in Abkenar Village about Death and Life through the Creation of a Traditional Doll of "Geishe" (Based on Irvin Yalom's Psychotherapy Perspective) **Samera Salimpour Abkenar**	8
Studying the Possibility of Using Perspective in Iranian and European Painting **Marjane Soozankar, Hossein Rastmanesh**	10
Rereading Traditional Art and Its Relationship With the Wisdom of Islamic Art in the 15th Century **Mehran Houshiar**	12
A Study of the Woman's Position in the Jalairid Period in Iran, (Case Study: Paintings of Homay and Homayun) **Fatemeh Movahedian Attar, Ali Khaksar**	14
Animal Motifs and "The Gereft-O-Gir Method" in Sultan Mohammad's Painting: "Rostam Sleeping While Rakhsh Fights a Lion" Based on Erwin Panofsky's Iconology Theory **Mehdi Nasiri, Mohammad Amin Aref Khatibi**	16
Reading the Architectural Decorations of Sultan Shahabuddin's Tomb and Comparing It with Some Principles of Transcendental Wisdom **Hanieh Gheisi**	18
The First Painting Schools and Instructors in Iran, Based on Qajar Historical Documents **Mina Mohammadi Vakil**	20
Aesthetics of Color and Light in Iran Daroudi's Works with Ibn al-Haytham's Approach **Rodina Sistani, Minoo Khani, Ali Moradkhani**	22
The Role of Ali Ibn Abi Talib in Sultan Ali Mashhadi's Dream Based on Farabi's Revelation Theory **Mohammad Sina Dorafshani, Mahdi Mohammadi**	24
Chinese Art Influences During Yuán Era on Ilkhanate Painting (Nīgārgarī) by Studying the Horse Motif **Zahra Dastan, Gelareh Kousha**	26

Rahpooye Hekmat-e Honar
(Biquarterly Journal of Wisdom and Art)
Vol. 2, No. 2 (3), Autumn & Winter 2023-2024
License Holder: Soore University

Director in-charge: **Mohammad Hossein Saei**
Editor in-chief: **Yaghoub Azhand**
Deputy Editor-in-Chief: **Hasan Bolkhari Ghahi**
Publisher: **Soore International University**

Editorial Board
Kamran Afshar Mohajer
Mandana Berkashli
Hasan Bolkhari Ghahi
Seyyed Gholamreza Eslami
Mostafa Goudarzi
Seyed Razi Mousavi Gilani
Mohammad Hossein NaserBakht
Abdolhamid Noghrekar
Marzieh Piravi Vanak
Mina Sadri

Executive Director: **Somayeh Ramezanmahi**

Circulation: 1000 Copies

Design, Preparing and Publishing: "Soore University" Publication
Adjusting Overall Design and Supervision: Vahid Roozbahani
Editor of English Abstracts: Zakiyeh Sadat Tabatabaei
Editor of Articles (In Persian): Jabbar Ojaghloo
Logotype: AhmadAli Asali
Cover Design: Mohamad Sharif NikShohrat
Page Layout: Javad Mohamadi

Address: Soore University, No.252, Kamyaran Alley, Azadi Ave., Tehran, Iran.
Postal Cod: 1345633151
Phone: (+98-21) 66374455
Website: https://rph.soore.ac.ir
Email: philosophy.rahpooye@soore.ac.ir
philosophy.rahpooye@gmail.com

Soore University

راهنمای
حکمت‌هنر
3