سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۱۰/۳
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/۱۲/۲۱

جلال‌الدین سلطان کاشفی[۱]

بررسی عنصر تخیل و تجسم از منظر هگل و ژیلبر دوران و بازتاب آن در نگارگری ایران

چکیده

از آن‌رو که نیروی تخیل و تجسم در شکل‌گیری هنرهای گوناگون (هفت‌اقلیم هنر) نقشی اساسی دارند و چه‌بسا بدون قوای مذکور اثری به‌وجود نمی‌آید، تحقیق در زمینهٔ قوای مطروحه ضروری به‌نظر می‌رسد. لذا برای روشن نمودن «ساختار» نیروی تخیل و تجسم از منظر ویلهم فریدریش هگل و ژیلبر دوران و بازتاب آن در نگارگری ایران - که هدف اصلی این پژوهش است- به بررسی آرای اندیشمندان فوق‌الذکر و برخی دیگر چون هانری کربن، سهروردی، ابن سینا، و غزالی پرداخته می‌شود که نیروی تخیل و تجسم را در وادی «صورت» و «تصور» و یا در حیطه «تداعی معانی» و «استعاره» و یا در چارچوب «تشبیه» و «تعبیر» و یا در حوزهٔ «وحی» و «الهام»- با توجه به امور «مادی» و «معنوی» - می‌بینند. در واقع به آراء و عقایدی نظر انداخته شده است که گروهی از فلاسفه و عرفای مطروحه با توجه به دیدگاه‌های فوق‌الذکر و جهت شناخت ماهیت و نظام تخیل و تجسم ارائه نموده و متعاقباً ادبا و هنرمندان نیز آن نظریات را در آثار خویش به‌کار گرفته‌اند. بدین‌ترتیب، برای آگاهی از آرای آنان و پاسخ به این پرسش که حیات هنری از طریق نیروی تخیل و تجسم شکل می‌گیرد یا ریشه در قوای دیگری دارد؟ ابتدا به اقوال آنان و سپس به بازتاب نظریاتشان که در آثار گروهی از هنرمندان ایرانی نمود می‌یابد، توجهی خاص شده و سرانجام به‌عنوان یافته‌ها و نتایج این تحقیق به تأثیرات «ماورائی» نیروی تخیل و تجسم در بستر هنر نگارگری ایران اشاره می‌شود. روش تحقیق توصیفی-تحلیلی است و گردآوری منابع کتابخانه‌ای است.

کلیدواژه‌ها: تخیل و تجسم، صورت و تصور، تداعی معانی و استعاره، نگارگری ایرانی، وحی و الهام.

۱. دانشیار گروه آموزشی نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران، استان تهران، شهر تهران
E-mail: j_SoltanKashefi@yahoo.com

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

مقدمه

بی‌تردید تخیل و تجسم بارزترین قوایی هستند که در شکل‌گیری علوم و هنرهای گوناگون نقشی فعال و مؤثر دارند تا جایی که بدون حضور قوای مطروحه هنری به منصهٔ بروز و ظهور نمی‌رسد. لذا برای پی‌بردن به کنه حقیقت وجودی و تأثیراتشان در هنر نگارگری ایران، جست‌وجو در وادی تخیل و تجسم ضرورت می‌یابد. یعنی کنکاش در قوایی که هدف اندیشمندان در درک حقایق هستی از یک‌سو و هنرمندان جهت دستیابی به بیان و خلق آثار هنری از دیگر سو قرار می‌گیرد.

قبل از هر سخن باید به این نکته اشاره شود که نیروی تخیل و تجسم نه‌تنها اساسی‌ترین قوایی هستند که انسان را در شناخت این جهان هستی و پدیده‌های «مرئی» و متقابلاً عناصر «غیرمرئی» این کرهٔ خاکی و فضای کیهانی یاری نموده‌اند، بلکه دست یافتن انسان به عوالم روحی و روحانی نیز تأثیر به‌سزایی داشته‌اند؛ مانند تفحص در عالم امر و یا به دیگر سخن عالم قدسی که همان عالم ملکوت و یا به‌عبارتی دیگر عالم مافوق آسمان‌ها است. لذا در این پژوهش برای وقوف هرچه بیشتر به کنه مفاهیم یاد شده که از واژه‌های تخیل و تجسم استنباط می‌گردد، اجمالاً به آراء و عقایدی نظر انداخته شده است که گروهی از اندیشمندان، فلاسفه و عرفاء مانند ویلهم فریدریش هگل و ژیلبر دوران و برخی دیگر مطرح نموده‌اند و سپس ادبا و هنرمندان ایرانی نیز از آن نظریات در آثارشان بهره برده‌اند.

لازم به ذکر است که واژه تخیل و تجسم در اذهان متفکران جهان به مفاهیمی بدل شده که با یکدیگر اختلاف بسیار داشته و چه‌بسا آنها - به‌خاطر تعدد آراء و عقایدشان، معنا و مفهوم واحد و ثابتی را ارائه نکرده‌اند. بدین‌ترتیب با توجه به تعدد مفاهیم ارائه شده، هدف از نگارش این مقاله دستیابی به رویکردها و نظریات کسانی بوده که قوای فوق‌الذکر را در وادی «صورت» و «تصور» و یا در حیطه «تداعی معانی» و «استعاره» و یا در چارچوب «تشبیه» و «تعبیر» و یا در حوزه «وحی» و «الهام» با توجه به امور «مادی» و «معنوی» به‌کار گرفته‌اند و متعاقباً هنرمندان این آب و خاک در فضای آثارشان، از چنین زمینه‌هایی سود جسته‌اند. سرانجام در این تحقیق برای راه بردن به طریقت اتخاذ شده که هنرمندان ایرانی در فضای تصویری‌شان به‌کار بسته‌اند، به دنبال پاسخ به سؤالاتی هستیم که در ذیل این سطور به آنها اشاره می‌گردد.

سؤالات تحقیق

۱. آیا حیات هنری از طریق نیروی تخیل و تجسم شکل می‌گیرد؛ یا ریشه در قوای دیگری دارد؟

۲. آیا خلق آثار هنری از احساسات بشری و دیدگاه‌های شهودی سرچشمه می‌گیرد، یا به‌تنهایی توسط یکی از آنها به‌وجود می‌یابد؟

۳. آیا خیال‌پردازی شکل‌گرفته در آثار یاد شده از درون ارزش‌های مذهبی و دیدگاه‌های قدسی نشأت می‌گیرد؛ یا همچون غرب از ضمیر ناآگاه و امیال سرکوب‌شدهٔ انسان برمی‌خیزد؟

فرضیهٔ پژوهش

در واقع اگر فرض کنیم که نگارگران ایرانی به اعتقادات و ارزش‌های ماورائی و ملکوتی بها داده و می‌دهند - و نه به امیال سرکوفتهٔ بشری- پس می‌توان پذیرفت که آنان از رویکرد به خیال پردازی‌های واهی و موهوم و به تصویر کشیدن صحنه‌های توهم‌زا اجتناب ورزیده و می‌ورزند. در اینجا برای روشن شدن این فرضیه، ابتدا به شناسایی ماهیت دو قوهٔ ذکر شده و با توجه به

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

اقوال فلاسفه به‌خصوص آراء و عقاید ویلهم فریدریش هگل[۱] (فیلسوف ژرف‌اندیش آلمانی) گاستون باشلار،[۲] هانری کربن[۳] و ژیلبر دوران[۴] (فیلسوفان و شرق‌شناسان فرانسوی) و سپس به نظریات متفکران ایرانی-اسلامی، مانند سهروردی، ابن‌سینا، غزالی و محی‌الدین عربی پرداخته می‌شود تا از این رهگذر ضمن رد یا اثبات نمودن فرضیهٔ ارائه شده، به سؤالات مطروحه نیز پاسخ داده شود.

پیشینه تحقیق

آنچه اهمیت و ضرورت نگارش این تحقیق را آشکار می‌سازد، فقدان کتاب و مقالاتی است که در زمینهٔ یاد شده بررسی عنصر تخیل و تجسم از منظر هگل و ژیلبر دوران و بازتاب آن در نگارگری ایران به رشتهٔ تحریر درآمده و به چاپ رسیده باشد. لذا با توجه به تحقیقات انجام شده می‌توان گفت که دو کتاب و دو مجموعه مقالات هم‌اندیشی‌ها در زمینهٔ تخیل به چاپ رسیده است که می‌توانند تا حدودی در این کنکاش راه‌گشا باشند:

۱- کتاب *تخیل* نوشتهٔ برت. ریموند لارنس توسط مسعود جعفری جزی به فارسی ترجمه شده و از مجموعه کتاب‌های مکتب‌ها، سبک‌ها و اصطلاح‌های ادبی و هنری استخراج و با عنوان *The Critical Idiom* معرفی شده است. به‌همین علت جعفری جزی در مورد اهمیت این کتاب می‌نویسد: «دربارهٔ بسیاری از این مقوله‌ها و مفاهیم تاکنون در زبان فارسی اثری که مستقلاً و به‌درستی پاسخگوی پرسش‌ها و ابهام‌ها باشد نداشته‌ایم و بیش از معرفی‌های دانشنامه‌ای و فشرده درباره‌شان نخوانده‌ایم» (جعفری جزی، ۱۳۸۲، ۲). نویسنده فوق‌الذکر نیز در این کتاب مختصر اشاره‌ای به ماهیت تخیل و به‌خصوص نقش آن در آفرینش آثار ادبی دارد، لیکن آنگونه که هدف این تحقیق است به تأثیرات تخیل و تجسم در بستر هنر نگارگری ایران نمی‌پردازد.

۲- کتاب *ساختارهای نظام تخیل* از منظر ژیلبر دوران، فیلسوف فرانسوی نیز که توسط علی عباسی به رشته تحریر درآمده است به تأثیرپذیری ژیلبر دوران از تفکرات هانری کربن اندیشمند، شرق و اسلام‌شناس فرانسوی اشاره دارد. وی در این‌باره می‌نویسد «هانری کربن پژوهش‌های علمی خود را با معنویت و عرفان شیعه آغاز کرد. در ادامه، اندیشه‌های ابن‌سینا و سهروردی را مورد مطالعه قرارداد و آنگاه در خصوص مفهوم اساسی عالم خیالی عرفا نظریهٔ خود را معرفی نمود. مطالعات هانری کربن بر روی «اشراق شرق» تفکر ژیلبر دوران را در مورد مفهوم و جایگاه تخیل متحول کرد. برداشت‌های هانری کربن بیش از اینکه ناشی از ساخت پارادایم‌های ساختارمند... باشد، از راهبردی... شهودی و معرفتی الهام می‌گیرد... او چون ابن‌عربی بر این باور است که تخیل دارای هستی است. تخیل از نگاه وی دنیایی دیگر است... و وهم نیست» (عباسی، ۱۳۹۰، ۱۸ و ۱۹). قابل ذکر است که در این کتاب نیز هدف مطروحه دنبال نمی‌شود.

همچنین دو جلد از مجموعه مقالات هم‌اندیشی‌ها با عنوان «تخیل هنری» به سال ۱۳۸۴، با سردبیری علی عباسی و به سال ۱۳۸۸ با سردبیری نصرالله‌پور جوادی و به همت بهمن نامور مطلق معاونت پژوهشی فرهنگستان هنر به چاپ می‌رسد که همچون کتب فوق‌الذکر به موضوع انتخابی این مقاله نمی‌پردازند. بدین‌ترتیب جهت بررسی و آشکار نمودن ساختار و کارکرد نیروهای یاد شده در آثار هنری، نه‌تنها از اندیشه‌های نویسندگان و فیلسوفان مطروحه بهره گرفته می‌شود؛ بلکه به‌صورت خاص از نظریات هگل و ژیلبر دوران که متأثر از افکار هانری کربن و گاستون بشلار است، استفاده شده است.

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

روش پژوهش

در این پژوهش، روش تحقیق توصیفی-تحلیلی است و گردآوری منابع و اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای انجام شده است.

نگاهی به ریشه‌های تخیل و تجسم در بستر تاریخ

از گذشته‌های دور عنصر تخیل و تجسم را زائیدهٔ قوایی می‌پنداشتند که از ذهن بشر نشأت می‌گیرد و این امر سبب تمایز انسان از دیگر موجودات این کرهٔ خاکی می‌گردد. علی عباسی دربارهٔ تعریف و مفهوم تخیل چنین می‌نویسد «به دشواری می‌توان تعریفی روشن از تخیل به‌دست داد، زیرا تخیل کارکردی شگفت‌آور دارد. سنت فلسفی در غرب تخیل را این‌گونه تعریف می‌کند: توانایی تشکیل تصاویر، یعنی بازنمودهای اشیاء یا اشخاص واقعی یا توهمی و یا حتی بازنمود افکار انتزاعی؛ این سنت سه کارکرد اصلی را برای تخیل در نظر می‌گیرد. کارکرد اول، کارکرد جبرانی است که به کمک آن می‌توانیم واقعیتی را در غیبتش ظاهر سازیم؛ کارکرد دوم، کارکرد رهایی‌بخش تخیل است که با آن قادریم خود را در امکانات رها سازیم؛ و سرانجام، کارکرد سوم که کارکرد آشکار کننده است و به کمک آن می‌توان به بعدهای نامرئی جهان دست پیدا کرد» (عباسی، ۱۳۹۰، ۱). وی همچنین دربارهٔ ریشه‌های تخیل به متفکرانی اشاره می‌کند که قبل از ژیلبر دوران به این مهم پرداخته‌اند. او در این زمینه چنین می‌گوید «قبل از ژیلبر دوران، کارل گوستاو یونگ و گاستون باشلار تلاش کردند طبقه‌بندی‌ای از تخیلات داشته باشند. بدین‌منظور و برای مثال گاستون باشلار سعی کرد ثابت‌های تخیلی را روی چهار عنصر اصلی یعنی آب، آتش، خاک و هوا بنا نهد. آنگاه تمام تصاویر را روی این چهار عنصر قرارداد و آنها را طبقه‌بندی کرد. در ادامهٔ کارهای باشلار، ژیلبر دوران برای پیدا کردن ریشه‌های قوهٔ تخیل سعی کرد از گاستون باشلار فراتر برود. بدین‌منظور او گونه‌شناسی خود را روی صور نوعی پایه‌ریزی کرد. به نظر ژیلبر دوران نمادها متغیرند». در حالی که صور نوعی ثابت هستند و در همهٔ فرهنگ‌ها به یک شکل دیده می‌شوند (عباسی، ۱۳۹۰، ۲۲۲). وی در ادامه به این نکته نیز اشاره می‌کند که «ژیلبر دوران بر این باور است که برای نجات غرب باید از شرق کمک گرفت و همچنین باید منظومه‌ها و گروه‌های تصویری که به‌وسیلهٔ آثار هنری شرقیان انتقال داده می‌شود را پذیرفت... او بر این باور است که خرد و علم انسان را فقط به پدیده‌ها متصل می‌کند، در حالی که آنچه انسان را به یکدیگر متصل می‌کند (علی‌رغم خوشی‌ها و بدبختی‌هایشان) همان بازنمایی‌های عاطفی است، زیرا انسان با آنها زندگی کرده و آنها را تجربه نموده است که امپراتوری تصاویر آنها را می‌سازد» (عباسی، ۱۳۹۰، ۲۲۵). با این وصف جا دارد برای شناخت و درک هرچه بیشتر ماهیت تخیل و تجسم به اقوال برخی از فلاسفه نگاهی بیندازیم.

ماهیت تخیل و تجسم در اقوال فلاسفه

گروهی از فلاسفه قوهٔ تخیل[۵] را «صورت» چیزی می‌دانند که فقط در «ذهن» حقیقت می‌یابد. زیرا این قوه جهت ساختن صورت «مثل» چیزی را در ذهن می‌سازد، به‌طوری که صورت شیء غایب از نظر را به انسان می‌نمایاند و فرد آن را در خیال خود حاضر می‌بیند. به‌همین علت، این حالت را تخیل «تمثیلی» می‌نامند.[۶] یعنی حالتی که نگارگران از یک‌سو و هنرمندان واقع‌گرا و واقع‌گریز از دیگر سو در شکل‌گیری آثارشان از آن بهره می‌گیرند. گروهی دیگر آن را نیروی مصوره

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

«تصور»[۷] می‌خوانند که این نگرش نیز با نظریات ادبا و هنرمندان قرابت دارد. آنان حقیقت تخیل را در همبستگی صورت ذهنی با پدیدارهای طبیعی قلمداد می‌کنند؛ هرچند که ممکن است صورت ذهنی اشیاء و موجودات گویای شیء موجود و یا وجود حقیقی آنها نباشد.

آنان نیروی تصور را نیز دارای دو حالت مجزا از یکدیگر تلقی کرده‌اند. حالت اول را تصور «پیشینی» و حالت دوم را تصور «پسینی» خوانده و آنها را چنین تفسیر کرده‌اند «تصور پیشینی یا تصور محض، تصوری است که پیش از تجربه باشد؛ مانند تصور وحدت در کثرت و امثال آن، اما تصور پسینی عبارت از مفاهیم کلی و عامی است که از تجربه حاصل شده باشد؛ مانند تصور معنی انسان، معنی گیاه، معنی حیوان و غیره (صلیبا، ۱۳۶۶، ۲۲۸). دسته‌ای نیز بر این عقیده‌اند که آنچه ماهیت تخیل و تجسم را می‌سازد و سبب شکل‌گیری نیروی خیال و یا پندار می‌گردد می‌تواند ارتباط تنگاتنگی با خصیصهٔ ابداع و اختراع[۸] داشته باشد و راه به تشبیه[۹] و تعبیر،[۱۰] و یا وحی[۱۱] و الهام[۱۲] بگشاید.

شکل۱. پیامبر اسلام، در میان فرشتگان، با مرکب خود، بُراق و به راهنمایی جبرئیل به سمت آسمان‌ها عروج می‌کند، **منبع:** کتابخانه ملی پاریس، فرانسه، 190fol. 12

هرچند فیلسوفان تجربی به رد تصورات پیشینی پرداخته‌اند، لیکن فیلسوفانی که به اصالت عقل می‌اندیشند، تنها تصورات پیشینی را معتبر دانسته‌اند. آنان بر این عقیده‌اند که آنچه در تخیل شکل می‌گیرد و یا به دیگر سخن قوهٔ خیال را می‌سازد، ارتباط تنگاتنگی نیز با ابداع و اختراع و شکل‌گیری آثار بدیع دارد که این خود نشان‌دهنده ابعاد خیال در تصورات پیشینی انسان است؛ یعنی تصوراتی که به دور از تخیلات وهم‌انگیز است. به‌همین علت بسیاری از هنرمندان این خطه، از خیال‌پردازی‌های واهی و رؤیاهای برخاسته از ضمیر ناخودآگاه بشر فاصله می‌گیرند و فقط از عالم «عقول» سود می‌جویند.

در واقع همانگونه که اشاره نمودیم آنچه که به‌عنوان «تصورات» در اذهان انسان‌ها شکل می‌گیرد، به «تداعی معانی[۱۳] و الهام» و چه‌بسا به تشبیه و تعبیر ره می‌گشاید. یعنی انسان به فضایی توجه می‌ورزد که از امور باطنی و عوالم روحی و معنوی برمی‌خیزد و گاه نیز از طریق تابش انوار حق بروز می‌کند و بر قلب آدمیان اثر می‌گذارد که این خود نمودی از فرآیند تصورات بشری در راهیابی به تجلی[۱۴] و یا به‌عبارتی دیگر «درخشش» و «ظهور»[۱۵] است و در این منزلگه هنرمندان ایرانی از انوار مجرده و یا از انوار مدبره و یا از صور معلقه نیز بهره می‌گیرند. بدین‌ترتیب اگر بپذیریم که چنین عوالمی را می‌توان از انوار و صور مذکور دریافت نمود، پس می‌توانیم یقین داشته باشیم که این مهم در آثار هنرمندان ایرانی وسعتی به‌مراتب گسترده‌تر از حلقه محسوسات و یا تخیلات تمثیلی دارد و فقط به حوزه عالم عین وابسته نیست.

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

شکل۲. صحنه‌ای از بهشت (بخشی از نگاره) معراج‌نامهٔ شاهرخی، متعلق به ۸۴۰ هـ‌ق/ ۱۴۳۶ م، هرات، دورهٔ تیموریان، **منبع**: کتابخانه ملی پاریس، فرانسه، 190fol. 1 و کتابخانهٔ دانشگاه هنر، تهران

نیروی «تجسم»[۱۶] نیز هستی خود را از همان قوهٔ تخیل – با توجه به عالم ماده از یک‌سو، و عالم لاهوت[۱۷] از دیگر سو – دریافت می‌کند و زمینه‌ساز حقیقت وجودی شیء گاه در زمان و گاه در مکان می‌گردد. بدین‌ترتیب زمانی که قوهٔ متخیله به عالم ماده گرایش نشان می‌دهد و «مثل» خود را به‌وجود می‌آورد سبب تجسم شیء در مکان می‌گردد؛ لیکن زمانی که این قوه فقط در ذهن (به دور از کالبد مادی) به حقیقت می‌پیوندد، از عالم عین فاصله می‌گیرد و به عالمی راه می‌گشاید که آن را عالم «برین»[۱۸] می‌نامند. مانند نگارگرانی که نه در عالم محسوسات، بلکه در عوالم مقدسه الهی تفحص و تعمق می‌نمایند و بدین‌منظور آن فضای خیالی را ابتدا در ذهن خود مجسم نموده و سپس در نگارگری به روی سطحی صاف و دو بعدی به تصویر می‌کشند. این‌گونه تصاویر از آن جهت که از وجود هیولایی[۱۹] خود می‌گریزند، به وجودی تبدیل می‌شوند که چیزی جز حقیقت روحی را بیان نمی‌کنند. لذا وجود خارجی شیء یعنی وجودی که هنرمندان در هنرهای گوناگون مانند موسیقی، با به‌کارگیری اصوات، یا در نقاشی با سود جستن از فرم و رنگ به صحنه می‌کشند تا به ادراک و یا به‌عبارتی دیگر به سمع و یا به رؤیت مخاطب درآید، آنقدرها مورد توجه مخاطب (شنونده و یا بیننده اثر) قرار نمی‌گیرد؛ چرا که مخاطبان به ماهیت و اثرگذاری روحی «صوت» و یا «نقش» توجه دارند و نه به ابعاد هیولایی آن.

به هر صورت باید اذعان داشت که در کالبد هنر نگارگری ایران، صورت «خیالی» و یا به دیگر سخن صورت «مثالی» شیء یعنی صورتی که هنرمند در اعماق وجود خویش و با توجه به رویکرد «شهودی» و «اشراقی» خود احساس می‌کند، اهمیت می‌یابد و نه آن هیبت ظاهری شیء که از طریق «اصوات» در موسیقی و یا «فرم‌ها و رنگ‌ها» در نگارگری و با توجه به امور مادی حاصل می‌آید. قابل ذکر است، که این نوع نگرش در هنر نگارگری غرب مانند آثار دوره بیزانس[۲۰] و یا دوره گوتیک[۲۱] به‌خصوص در آثار گوتیک آغازین نیز که تا حدودی با نگاه مسیحیت دمساز و همراه بود به‌خوبی دیده می‌شود، لیکن با افول اعتقادات مذهبی در آن سامان، نگاه به ماوراء و تفحص در عوالم روحی و معنوی به فراموشی سپرده می‌شود و در دل تاریخ محو می‌گردد. اما در هنر نگارگری ایران، به‌خصوص در آثار ایرانیان «مسلمان»، نه‌تنها نگرش به ماوراء در گذر زمان از بین نرفته است، بلکه امروزه نیز بسیاری از هنرمندان ایرانی همچون گذشتهٔ خود، آن افق نگاه و شعاع اندیشه را به‌کار می‌گیرند. زیرا گروهی از نگارگران امروزی به‌جای تفحص در عالم محسوسات به عالم عقول و به فضای روحانی توجه می‌ورزند و به فضای مادی و یا به‌عبارتی

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

دیگر به فضای زمینی کمتر نظر می‌دوزند. بدین‌ترتیب برای درک هرچه بیشتر ساختار فضای تصویری و جایگاه هنر نگارگری در این آب و خاک، ابتدا نگاهی به برخی از دیدگاه‌های ویلهم فریدریش هگل می‌شود که به سنجش قوهٔ سمع با بصر می‌پردازد و از این رهگذر به اصالت، جوهر، ماهیت و تأثیرات نیروی تخیل و تجسم در بستر هنرهای گوناگون اشاره می‌کند. اشاراتی که می‌تواند در شناخت ساختار هنرهای تجسمی و به‌ویژه نگارگری این مرز و بوم سودمند باشد.

نگاهی اجمالی به آرای هگل در باب نیروی تخیل و تجسم

هگل، فیلسوف ژرف‌اندیش آلمانی (۱۷۷۰–۱۸۳۰ م) تخیل را بارقه‌ای می‌داند که از ذهن انسان نشأت می‌گیرد. او این قوه را روح ذهنی می‌نامد و آن را به (۱) ذهن نظری یعنی شناسایی (۲) ذهن عملی یعنی خواست و (۳) ذهن آزاد تعبیر می‌کند. او ذهن نظری را دارای سه مرحله می‌داند (۱) حدس یا شهود (۲) انگار[۲۲] (۳) اندیشه. سرانجام در تفسیر انگار از سه مرحلهٔ دیگر نام می‌برد. (۱) تذکار [یادآوری] (۲) تخیل [پندار] (۳) حافظه [یاد] (ر.ک به ستیس، ۱۳۵۷، ۵۰۲–۵۰۷). وی بدین‌ترتیب دربارهٔ ماهیت تخیل چنین می‌گوید «ذهن بدین‌سان از نهانخانه و بخش ناآگاه خود، نهری پیوسته از این‌گونه صورت‌ها و تذکارها روان می‌سازد. و هنگامی که چنین شود تخیل دست می‌دهد. این صورت‌ها خود نمودگار چیزهای دیگرند یعنی خاصیت کلی دارند و هر اثر تازه‌ای که به نفس القاء شود تحت مفهومی کلی از این‌گونه ضبط می‌شود. بدین‌سان هر صورتی نمودگار چیزی می‌شود بیش از خودش، یعنی خاصیت کلی می‌یابد. مثلاً صورت خاص شیر مبدل به نشانهٔ شیر به‌طور عام می‌شود و بدین‌ترتیب دستگاهی از نشانه‌ها در ذهن فراهم می‌آید» (ستیس، ۱۳۵۷، ۵۰۷).

او همچنین دربارهٔ نیروی تجسم که آن را «روح عینی» می‌خواند چنین می‌نویسد: «روح ذهنی همان روح است در حالی که آن را از درون بنگریم. روح عینی روحی است که از حالت درونی و ذهنی درآمده و خویشتن را در هیئت جهان خارج مجسم کرده است. این جهان خارج، جهان طبیعت نیست که روح آن را از پیش موجود یابد، بلکه جهانی است که روح آن را از برای خویش می‌آفریند تا در جهان واقع، خود عینی و موجود و اثربخش گردد» (ستیس، ۱۳۵۷، ۵۱۹). در اینجا قابل ذکر است با قیاسی که هگل جهت شناخت جوهر و ماهیت تخیل و تجسم در به‌کارگیری آثار هنری و با توجه به سنجشی که میان هنرهای شنیداری و دیداری نموده است به‌خوبی می‌توان به ساختار قوای فوق‌الذکر در بستر هنرهای مطروحه پی برد.

شکل۳. صحنه‌ای از بهشت (بخشی از نگاره) معراج‌نامهٔ شاهرخی، متعلق به ۸۴۰ هـ‌ق/ ۱۴۳۶ م، هرات، دورهٔ تیموریان، **منبع**: کتابخانه ملی پاریس، فرانسه، 190fol. 17 و کتابخانهٔ دانشگاه هنر، تهران

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

نظریهٔ هگل در سنجش میان هنرهای شنیداری و دیداری

با توجه به تحلیلی که هگل از ساختار تخیل و تجسم در دستگاه فلسفی خود می‌نماید به سنجش هنرهای گوناگون در قالب سمع و بصر می‌پردازد که اجمالاً به برخی از نظریاتش اشاره می‌گردد. او در تحلیلی که بین معماری و مجسمه‌سازی، مجسمه‌سازی و نقاشی، نقاشی و موسیقی، موسیقی و شعر، جهت پی‌بردن به اساس و حقیقت وجودی و منحصر به‌فرد هر کدام از هنرهای مطروحه و با توجه به اصل تضاد ارائه می‌کند - زیرا معتقد است که هستی بر اصل تضاد به‌وجود می‌آید - چنین می‌گوید: «واسطه بیان در معماری و مجسمه‌سازی ماده جامد و مکان سه‌بعدی است، نقاشی فقط با دو بعد سروکار دارد و صرفاً صورت ظاهر ماده را نشان می‌دهد؛ بی‌آنکه از حقیقت آن خبری دهد. موسیقی یکسره از مکان می‌گسلد و وجودش فقط در زمان است و واسطه‌اش نیز نوا است و سرانجام شعر، صور کاملاً ذهنی و درونی خیال حسی را دست‌افزار خود می‌سازد... پس در حالی که جنبه محسوس آثار معماری یا مجسمه‌سازی چیزی (به تمامی) یا واقعاً مادی است، بخش هنر نقاشی فقط تا اندازه‌ای مادی است و باقی آن خصوصیت روحی دارد... موسیقی، مکان را یکسره نفی می‌کند و فقط در زمان وجود دارد، از این‌رو چون هرچه به رؤیت درآید در مکان موجود باشد، این هنر خطایش نه با حس بینایی، بلکه با حس شنوایی است. وسیله مادی آن نیز به‌همین دلیل توالی اصوات یا نواها در زمان است. این نفی کامل مکان، موسیقی را به هنری مطلقاً ذهنی مبدل می‌کند. هر تندیسی وجودی مستقل از خویش در مکان دارد و چیزی مستقل است. در نقاشی این عینیت تا اندازه‌ای از میان برداشته می‌شود. هر تصویری فقط صورت ظاهر را نشان می‌دهد. با این وصف حتی خود تصویر نیز به‌عنوان یک چیز، وجودی خارجی دارد، ولی نوای موسیقی هرگز پاینده نیست، بلکه در همان لحظه‌ای که از ساز برمی‌خیزد نابود می‌شود. بدین‌سبب از هرگونه عینیت واقعی بی‌بهره است. پس در موسیقی بر خلاف هنرهای دیگر میان عین و ذهن هیچگونه جدایی نیست. هر تماشاگری تندیس یا تصویری را که در برابرش است چیزی بیرون از خویش می‌داند، نفس یا (عالم) در این‌گونه موارد از موضوع یا (معلوم) خود جداست. ولی چون این عینیت خارجی در موسیقی ناپدید می‌شود، جدایی میان اثر هنری و مخاطبش نیز از میان برمی‌خیزد. از این‌رو نغمه موسیقی تا بن جان شنونده راه می‌یابد و با عوالم ذهنی او یکی می‌شود» (هگل، ۱۳۵۷، ۶۴۹ تا ۶۶۲).

هرچند هگل در بیان جوهره و ماهیت موسیقی به رد عینیت خارجی و نفی کامل مکان می‌پردازد و بدین‌ترتیب هیچ‌گونه جدایی، بین مخاطب و اثر هنری نمی‌بیند، لیکن بی‌تردید هر اثر هنری چه موسیقی باشد و چه نقاشی و چه از راه گوش به ادراک درآید و چه از طریق بینایی، وقتی تا بن جان مخاطب اثر می‌گذارد که عینیت خارجی آن در زمان جریان و یا در مکان هستی دارد و بدین‌گونه با «تخیلات» و «تصورات» و یا به‌عبارتی دیگر با برداشت‌های «درونی» مخاطب درمی‌آمیزد و با عوالم باطنی او یکی می‌شود. به‌همین علت بی‌تردید نوای موسیقی یا به‌عبارتی دیگر (اصوات) بیشترین تأثیر خود را زمانی بر شنونده می‌گذارند که هنوز «ناپدید» نگشته‌اند و در نقاشی و یا نگارگری نیز زمانی تأثیر خود را بر بیننده می‌گذارند که از حضوری محسوس برخوردارند.

از آن‌رو که هنر نگارگری نیز حضوری با دو بعد در مکان دارد، بی‌تردید به نمایش شیء به تصویر درآمده به‌صورت شیءای واقعی نمی‌پردازد، بلکه با سود جستن از بستر دل‌انگیز خیال و تصور است که حقیقت وجودیش در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد. همچنین در آثار یاد شده،

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

نگاه بیننده جهان مورد مکاشفه را از طریق موضوع و محتوای اثر و در قالب فرم و رنگ دریافت می‌کند و بی‌تردید در همان لحظه تأثیر خود را بر ذهن مخاطب می‌گذارد و چه‌بسا بیش از لحظه و لمحه‌ای ذهنیات و ادراکات حسی مخاطب را اسیر داده‌های خود نمی‌کند. لذا آنچه مخاطب را به خود جذب می‌نماید نه آن واسطه‌ها و یا ابزارهای بیان، بلکه تأثیری است که در موسیقی از طریق اصوات در ذهن شنونده و در فضای نگارگری از طریق فرم و رنگ در ذهن بیننده از خود باقی می‌گذارد و وجود «خارجی شیء» تا حدود زیادی اثر مادی خود را از دست می‌دهد و فقط «تأثیر جادویی خود را» که از روح و یا احساس و ادراک زیبایی‌شناسانه هنرمند برمی‌خیزد، بر روح و روان مخاطب می‌گذارد. بدین‌سان به‌خوبی می‌توان دریافت که چندان تفاوتی بین صورت ارائه شده نقاشی (یا نگارگری) با موسیقی در استفاده از ابزار بیان – چه در زمان جریان داشته باشد، چه در مکان – وجود ندارد، بلکه آنچه که تفاوت مابین هنرها را شکل می‌دهد، همان ساختار نیروی تخیل است که از نظام تخیلات ابداعی سرچشمه گرفته است، یا از دست‌آوردهای تخیلات وهمی.

شکل۴. صحنه‌ای از جهنم (بخشی از نگاره) معراج‌نامهٔ شاهرخی، متعلق به ۸۴۰ هـ‍ق/ ۱۴۳۶ م، هرات، دورهٔ تیموریان، **منبع**: کتابخانه ملی پاریس، فرانسه، 190fol. 1 و کتابخانهٔ دانشگاه هنر، تهران

فرق میان ساختار تخیل ابداعی و وهمی در آثار هنری

تخیل ابداعی نیز به دو مفهوم گرفته شده است که اجمالاً به آنها اشاره می‌شود. در مفهوم نخست تخیل ابداعی به چیزی اطلاق می‌گردد که تازگی دارد، اما این تازگی در ترکیب چیزهایی به‌وجود می‌آید که قبلاً موجود بوده است مانند آفرینش آثار هنری که هنرمند، آن «تازگی» را از طبیعت اخذ می‌کند و یا از چیزی ملموس الهام می‌گیرد. ابداع به مفهوم دوم آن به چیزهایی اطلاق می‌شود که پیش از این موجود نبوده است و کاملاً به حوزه بکر و بدیع تعلق دارد، مانند از نیستی به هستی آوردن و یا پدید آوردن آسمان، ستارگان و زمین که حقیقتی فلکی دارد. لذا باید اذعان داشت که این‌گونه ابداع فقط در شأن صنع خداوند است و نه در حیطه قدرت بشری.

فرق بین تخیلات ابداعی (به‌معنی نخست) و تخیلات وهمی نیز در آثار هنری در این است که در ساختار تخیلات ابداعی، اجزاء تخیل «مستقیماً» از خارج اخذ می‌گردد و به‌صورت فضایی بازنمایی شده جلوه می‌کند، در حالی که در شکل‌گیری تخیلات وهمی، هرچند که اجزای تخیل به‌صورت «غیرمستقیم» از خارج گرفته می‌شود، لیکن از بستر خواب و رویا نشأت می‌گیرد و ارزش‌های

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

عینی آن نیز از عناصری استفاده می‌شود که غیرواقعی بوده و با وجود «خارجی واقعی» سروکار نمی‌یابد. لذا در این منزلگه نیروی تخیل طی مراحلی به تجسم شیء منتهی می‌گردد. گروهی از هنرمندان غربی با انتخاب گزینه‌های خارجی و نمودارهای واقعی - به‌طور غیرمستقیم- و پیوندشان با عوالم «سرکوب‌شدهٔ» درونی انسان، آثارشان را به عالمی مبدل می‌نمایند که حقایق عالم مشهود در آن استحاله می‌یابد و به رنگ و بویی درمی‌آید. که گویی از ضمیر ناآگاه برخاسته است؛ لیکن نگارگران ایرانی که به وجه الهامی آن می‌نگرند نه‌تنها این‌گونه امور را از طبیعت اخذ نمی‌کنند، بلکه از منشأ شهودی آن بهره می‌گیرند و به بستر تعقل و تفکر و یا استدلال عقلی توجهی نمی‌ورزند. زیرا این‌گونه هنرمندان با رویکرد به ارزش‌های ماورائی در فضایی اشراقی به سیر و سلوک می‌پردازند که شاید بتوان گفت برخاسته از همان نور مجرد است و بدین سبب تفاوت فاحشی با تخیلات و تجسمات برخی از هنرمندان غربی - قبل و بعد از مسیحیت- دارد. در واقع باید پذیرفت که هنرمند مسلمان به تجسم آلام و یا خلسهٔ خالصانه‌ای دل می‌بندد که گویی از شرابی مقدس و یا به دیگر سخن از عشق به خداوند نشأت می‌گیرد و از روان آشوب‌زده بشری به‌وجود نمی‌آید؛ عشقی که در حد متعالی آن به الهام و نزد انبیاء به «وحی» ره می‌گشاید.

در شکل‌گیری «وحی» نیز نه حضور تخیل است و نه تعقل، بلکه تنها حضور همان انوار مجرده است که در فضایی ملکوتی جاری می‌شود و تنها در وجود پاک و مطهر پیامبران و انبیاء تجلی می‌یابد. یعنی سخن از نوری است که در نگاه شیخ شهاب‌الدین سهروردی (شیخ اشراق) به نورالانوار[۲۳] و یا نور اسفهبدی[۲۴] تعبیر می‌شود و با تعلقات درونی انسان بیمارگونه، سرگشته و حیران سروکاری نمی‌یابد. صوفیان گویند «نور وجود حق است. پس وجود همان نور و عدم، ظلمت است. خداوند نور است و او را نورالانوار، نور محیط، نور قیوم، نور مقدس و نور اعظم می‌نامند. ابن‌سینا علم حاصل در نفس را نور یا ضیاء... و عقل فعال را آتش نامیده است. غزالی نیز اعلان کرده است که نفس او، تحت تأثیر نوری است که خداوند در سینه‌اش تابیده است، از این‌رو به صحت و اعتدال بازگشته است و کشف حقایق باید از این نور خواسته شود» (صلیبا، ۱۳۶۶، ۶۴۹ و ۶۵۰).

شکل۵. صحنه‌ای از جهنم (بخشی از نگاره) معراج‌نامهٔ شاهرخی، متعلق به ۸۴۰ هـ‌ق/ ۱۴۳۶ م، هرات، دورهٔ تیموریان، **منبع**: کتابخانه ملی پاریس، فرانسه، 190fol. 1 و کتابخانهٔ دانشگاه هنر، تهران

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

به هر تقدیر جا دارد که به این نکته اشاره شود، آنچه که بسیاری از هنرمندان این مرز و بوم به‌عنوان مبدع و یا به دیگر سخن آفرینندهٔ متن (اثر هنری) در نگارگری خویش به‌وجود آورده و می‌آورند چیزی جز بارقه‌های نورالانوار در فضای تصویری‌شان نبوده و این خود گویای چیزی جز حصول «صورت شیء» در درونشان نیست. یعنی صورتی که گروهی از نگارگران این آب و خاک در بعد تجسمی به آن دست می‌یابند و لاجرم حقیقت شیء – یعنی حقیقت ادراک شده– آن در اعیان خارجی مصداق نمی‌یابد.

شکل۶. تقاضای ازدواج توسط پدر مجنون (قسمتی از اثر) هفت‌اورنگ جامی، متعلق به ۹۷۹هـ.ق./۱۵۷۱ م، تبریز دورهٔ صفویه، **منبع:** کتابخانهٔ دانشگاه هنر، تهران

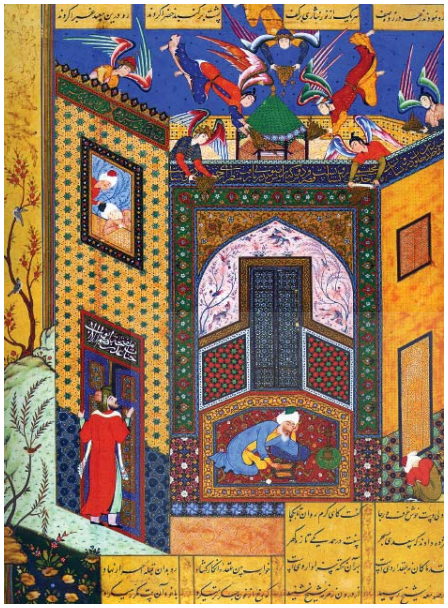
شکل۷. مجنون و پدرش در مقابل کعبه (قسمتی از اثر) هفت‌اورنگ جامی، متعلق به ۹۷۹ هـ.ق./۱۵۷۱ م، تبریز، دورهٔ صفویه، **منبع:** کتابخانهٔ دانشگاه هنر، تهران

آنچه که در این رویکرد نقشی اساسی دارد، بی‌تردید همان نیروی تداعی‌کننده در قالب متن و یا اثر است که سبب کشف امور باطنی و یا ادراک ذوقی و شهودی می‌گردد. در واقع اثر هنری در فضای مذکور در مرتبه‌ای قرار می‌گیرد که بی‌تردید عقل از ادراک آن عاجز می‌ماند؛ همچنان که گوش از ادراک رنگ، و یا چشم از ادراک اصوات، و یا تمامی حواس از ادراک معقولات ناتوان است.

لفظ تداعی نزد گروهی از فضلا و هنرمندان نیز چنین معنا شده است «تداعی به توالی و تعاقب پدیدارهای نفسانی و یا به حدوث همزمان آنها اطلاق می‌شود، چنانکه وقتی احوال نفسانی در پی یکدیگر بیایند و یا همزمان حادث شوند، می‌گویند احوال نفسانی یکدیگر را تداعی کردند و ترکیب واحدی را به‌وجود آوردند. از شرایط تداعی این است که غیرارادی باشد، یا در مقابل مقاومت اراده، خود به‌خود انجام می‌گیرد» (صلیبا، ۱۳۶۶، ۲۲۰). از آن‌رو که تداعی امری غیرارادی است، مؤلف و مخاطب هر دو از احوال درونی و نفسانی و با توجه به عوامل بیرونی بهره‌مند می‌گردند. در واقع عوالم نفسانی زنجیروار و به‌هم پیوسته ذهن را فرا می‌گیرند و یا اینکه دو یا چند حالت نفسانی که شرایط مرکب دارند، حالت واحدی را تشکیل می‌دهند، به‌طوری که وقتی یکی از حالات خود را آشکار می‌سازد، بقیه حالات جذب آن می‌شوند. در آثار هنری و به‌ویژه در بستر هنر نگارگری این سرزمین، با توجه به فرهنگ غنی کهنسال این آب و خاک و وسعت خیال‌پردازی و افسانه‌سرایی و به‌کارگیری دیدگاه‌های مذهبی، فلسفی و عرفانی تداعی امور نقش ارزنده‌ای دارد

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر



شکل۸. شیخ در حال تعمق (خلسهٔ معنوی) هفت‌اورنگ جامی، متعلق به ۹۶۴-۹۷۳ هـ‌ق/۱۵۵۶-۱۵۶۵ م، دورهٔ صفویه، **منبع**: Freer Gallery of Art, Washington no 46-12, fol. 147 و کتاب *اسلام و هنر مسلمانان*

و خود را به شکل‌های گوناگون می‌نمایاند. به‌طور مثال فضای دو بعدی نقاشی، منظر سه‌بعدی طبیعت را تداعی می‌نماید و امور خارجی به فضایی تمثیلی بدل می‌شوند. در این چارچوب فضای هنرهای نامبرده گاه به‌صورت پدیده‌ای نیمه‌انتزاعی و یا به‌عبارتی دیگر نیمه‌فیگوراتیو، گاه نیز به‌صورت فضایی کاملاً انتزاعی و یا بالعکس کاملاً فیگوراتیو درمی‌آیند. بخشی از فضاسازی‌ها را نه‌تنها می‌توان در سبک کلاسیک و یا در سبک‌های نزدیک به آن مشاهده کرد، بلکه در شکل‌گیری برخی از آثار مسیحی و یا نمونه‌هایی از هنر اسلامی همچون فضای یک نگارگری نیز می‌توان آن را به‌خوبی رؤیت نمود. گرچه تصاویر فوق‌الذکر در ظاهر امر بیانگر عناصر فیگوراتیو و یا نیمه‌فیگوراتیو و یا به‌نوعی بازنمایی طبیعت به‌نظر می‌آیند، لیکن تداعی امور خارجی در این وادی اکثراً به‌صورت امری کاملاً غیرمادی جلوه می‌کند؛ چرا که بخشی از فضای مطروحه به‌صورت کنایی درمی‌آید و عناصر تصویری ارائه شده به گفتمان نمادها با یکدیگر می‌پردازند و هنرمند توجهی به وجه تمثیلی و یا حضور طبیعت مشهود در آنها نمی‌کند. بدین‌ترتیب زمانی که تداعی امور خارجی در قالبی «انتزاعی» شکل می‌گیرد و یا وقتی هنرمند، تنها اشاراتی کم‌رنگ به امور خارجی دارد، اثر هنری در واقع از هرگونه عینیت خارجی و یا به دیگر سخن از هرگونه نمودارها و ارزش‌های فیگوراتیو مبرا می‌شود و تداعی امور در این‌گونه آثار سراپا تجریدی، درون‌نگرا و یا شهودی تلقی می‌گردد.

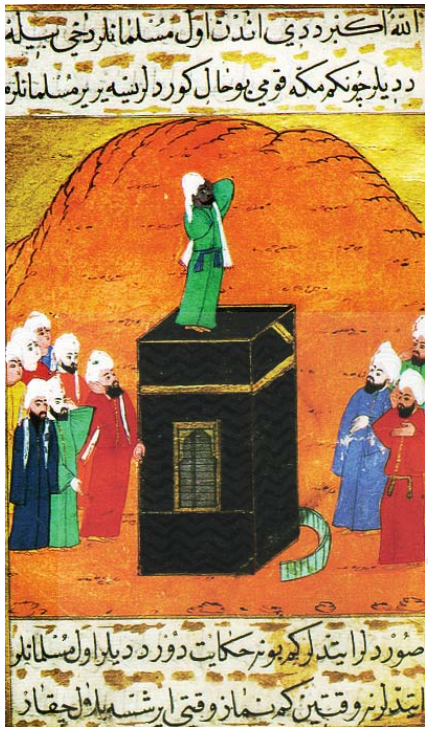
فیلسوفان جدید نیز معنی تداعی را به تداعی افکار و تداعی اندیشه نیز بسط داده و آن را به معنی تداعی نفسانی از هر نوع که باشد گرفته‌اند و آن را با عنوان تداعی «منطقی» و یا «غیرمنطقی» (عارضی) تفسیر نموده و بین این دو حالت فرق گذاشته‌اند. آنان تداعی نفسانی را در قالب‌های فوق‌الذکر چنین تفسیر کرده‌اند «تداعی منطقی ناشی از ارتباط معقول معانی با یکدیگر است مانند ارتباط مبدأ به نتیجه، یا ارتباط علت با معلول و یا ارتباط جوهر با عرض، اما تداعی غیرمنطقی (عارضی) ناشی از تضاد، یا مشابهت است» (صلیبا، ۱۳۶۶، ۲۲۰).

این‌گونه رویکرد به تداعی افکار و تصاویری که از عالم محسوس به ذهن متبادر می‌گردد سبب نظریه‌های دیگری نیز شده است که به «اصالت تداعی» شهرت یافته است. یعنی بیان حالتی که نیروی تخیل و تجسم با توجه به داده‌های عقلانی در آن رخ می‌نماید و به رویکردی منطقی تعبیر می‌شود. در واقع اصالت تداعی در نگاه به ماوراء به معنی تطبیق ظاهر وجود با حقیقت آن بوده که قوای عقلانی بشر در آن نقش سازنده‌ای داشته و تجسم شیء به‌صورت مجرد و یا مادی، به شکل جزئی و یا کلی و یا به‌صورت حاضر و یا غایب درمی‌آید. اکنون با شرحی که از نظام تخیل و تجسم ارائه شد، اجمالاً به بررسی نظام خیال‌پردازی و ابداع در کالبد هنر نگارگری ایران پرداخته می‌شود.

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

نظام خیال‌پردازی و ابداع در کالبد هنر نگارگری ایران

در هنر نگارگری ایران که اکثر هنرمندان از تخیلات و برداشت‌های ماورائی سود می‌جویند، اصالت تداعی نیز جایگاه ویژه‌ای دارد. یعنی فضای شکل‌گرفته در نگارگری با توجه به نیروی تخیل و تعقل «ضمیر آگاه» به‌وجود می‌آید، لیکن نه با آن ضمیر آگاهی که در هنر نقاشی غرب مشاهده می‌شود. در اینجا سخن از آن ضمیر آگاهی است که در بیداری و هوشیاری و یا به‌عبارتی دیگر از خلسه‌ای شهودی شکل می‌گیرد. یعنی خلسه‌ای که روی به انوار حق دارد و از این طریق به تجلی و الهام ره می‌گشاید. تجلی و الهام نیز نه‌تنها از طریق تابش انوار الهی جلوه می‌کنند و بر قلب انسان‌ها می‌نشینند و عالمی را شکل می‌بخشند که سراپا معنوی است، بلکه هنرمندان مسلمان به خلق فضایی دل می‌بندند که گویی نور ازلی (ذات ازلی) از ورای آن می‌درخشد.



شکل۹. بلال در حال گفتن اذان بر بام کعبه، **منبع:** کتابخانه ملی پاریس، فرانسه، 190fol. 12

آنچه که هنر نگارگری ایران را منور می‌سازد، همان تخیلات و تصورات و یا به دیگر سخن تجلیات و الهاماتی است که ادبا و یا هنرمندان با تعمق در هستی و حقایق ماورائی و یا به‌عبارتی دیگر از طریق کشف و شهود کسب می‌کنند و آن را توسط کلمات برگرفته از اشعار و یا اصوات به ادراک درآمده از موسیقی و یا به‌صورت فرم و رنگ در نگارگری خویش متجلی و قابل درک و رؤیت می‌نمایند. به همین ترتیب عرفا نیز در باب مفاهیم تجلی چنین سخن می‌گویند «خلقت جهان عبارت از تجلی حق است که همه چیز را آفریده است، در تجلیات نیز مانند حکمت بحثی که قایل به ترتیب در نظام خلقت است، نظم خاصی برقرار است و انواع و اقسامی دارد، مانند تجلی جمالی، تجلی جلالی، تجلی اسمایی، تجلی افعالی... مراد از تجلی، انکشاف شمس حقیقت حق است» (سجادی، ۱۳۸۳، ۲۲۳).

با توجه به نظریات عرفا و برداشت‌هایی که از واژه تجلی شده است، باید اذعان داشت که هنرمندان مسلمان نیز با الهام گرفتن از منظر غیب به فضای ملکوتی راه گشوده‌اند و آن را در آثارشان به تماشا گذاشته‌اند. این‌گونه آثار به‌جا مانده در سینهٔ تاریخ غالباً توسط نگارگرانی شکل گرفته است که اکثراً گمنام مانده‌اند، یا نامشان به‌ندرت توسط مریدانشان و در انتشار آثارشان به چاپ رسیده است؛ چرا که آنان از امضاء نمودن آثارشان به‌علت فروتنی و افتادگی و ناچیز شمردن نگاره‌های خود در مقابل خالق یکتا و آثارخلق‌شده توسط خداوند بی‌همتا سرباز زده‌اند و تنها به دور از انانیت و رقابت ناسالم به کارهای هنری پرداخته‌اند. مانند آثاری که در آنها پیامبر اسلام را در میان فرشتگان و سوار بر مرکب خود یعنی براق و در حال عروج به ملکوت نشان داده‌اند و یا مانند نسخه خطی *معراج‌نامه* که به سال ۸۴۰ هـ‌ق در هرات برای شاهرخ نوشته و به تصویر کشیده‌اند و یا نسخه خطی *هفت‌اورنگ* جامی که به سال ۹۷۹ هـ‌ق در تبریز نگاشته و به

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

زیور تصویر آراسته‌اند و یا نگارگری که بلال - اولین مؤذن اسلام- را بر بام کعبه تجسم نموده و یا هنرمند مسلمانی که احتمالاً اسرافیل را در حال دمیدن در صور به صحنه کشیده است. لذا در این پژوهش، به‌عنوان نمونه‌هایی از این دست به اصول و قواعد تصاویر مطروحه اشاره می‌گردد.

در صحنه‌ای که پیامبر اسلام به سمت آسمان‌ها عروج می‌کند، هنرمند با سود جستن از رنگ‌های مکمل آبی و نارنجی در کنار هم، نه‌تنها به موضوع انتخابی خود از ورای شعر و شاعری توجهی خاص می‌ورزد، بلکه همزمان نگاهی ژرف به ساختار فضای تصویری خویش و هماهنگی ملودی‌وار (موسیقایی) آن دارد و بدین‌منظور عناصر نوشتاری را با نمودارهای تصویری خویش به زیباترین نحو و با بهره‌گیری از منحنی حلزونی که فلسفهٔ وجودی خود را دارد درهم می‌آمیزد (شکل ۱). در *معراج‌نامهٔ شاهرخی* فضای ارائه‌شده، بازتاب تخیلات و آگاهی‌های هنرمند مسلمانی است که فضای دل‌انگیز و ماورائی بهشت را به تصویر می‌کشد. در فضای تصویری مطروحه، هنرمند برخلاف هنرمندان غرب به ترسیم و تقسیمات فضا یعنی پیش‌زمینه، میان‌زمینه و پس‌زمینه و جداسازی زمین و آسمان توسط خط افق که به تعیین حدود مادی می‌انجامد نپرداخته است، بلکه تنها با به‌کارگیری «رنگ حاکم» رنگی که سراسر فضای تصویری را فراگرفته به نمایش همه چیز در چرخه بیکران آسمان، آن هم با توجه به سلسله‌مراتب گوناگون وجود همت گماشته است. در این‌گونه آثار، «زمان» نقشی مطلق دارد و هنرمند به تفرج در عالم باطن دل بسته که «زمان» در آن سیرورت یافته و در فضای بهشتی، نور لایزال همه‌چیز را فراگرفته است؛ نوری که سایه‌ای ایجاد نکرده تا نشانه‌ای از منبع نوری واحد و فضایی این جهانی تلقی گردد. گویی تمامی موجودات، در طبیعت بهشتی به تصویر درآمده غرق در نورند و چه‌بسا از درون و برون می‌درخشند که این خود بر حضور نمادین ارزش‌های ملکوتی تأکید می‌کند (شکل ۲ و ۳). در صحنهٔ نخست پیامبر جلیل‌الشأن ما مسلمانان حضرت محمد(ص) به راهنمایی جبرئیل به آسمان‌ها عروج می‌کند و شبانه از جهنم و سپس از فضای عطرآگین بهشت دیدن می‌نماید. ابتدا در آن منزلگه جهنمی، همچنان سوار بر مرکب خویش یعنی براق به همراهی جبرئیل صحنه‌هایی می‌بیند که چگونه بدکاران به عذاب الهی گرفتار شده‌اند. در نسخه مطروحه باز هم شاهد تصاویر دیگری هستیم که هنرمند در تجسم کائنات و عوالم دیگر به نمایش صحنه‌ای متضاد با فضای بهشتی پرداخته که رویکردی به قعر جهنم است و ظلمت و تاریکی را در تقابل با نور خیره‌کننده بهشتی به‌کار گرفته و ما را با توجه به خیال‌پردازی در عالم دوزخی با عجایب خلقت آشنا نموده است (شکل ۴ و ۵).

در نسخه خطی هفت‌اورنگ جامی که به سال ۹۷۹ هـ‌ق در تبریز نگاشته و به زیور تصویر آراسته‌اند، نه‌تنها هنرمند به ابیات شاعرانهٔ نظامی گنجوی توجهی خاص می‌ورزد، بلکه از درون‌مایهٔ داستان لیلی و مجنون نگاهی ژرف به فضای روحانی آن هم بر روی سطحی دوبعدی می‌اندازد و بدینگونه هم از ارزش‌های کلامی (موضوعی) و هم از فضای تصویری که زائیدهٔ تخیلات وی است بهره می‌گیرد تا از این طریق رویکرد خود را به ماوراء به‌خوبی نشان دهد (شکل ۶ و ۷). در تصویر «رفتن پدر مجنون به خواستگاری لیلی» ابتدا هنرمند به ترسیم منحنی حلزونی پرداخته تا به امواجی نامرئی اشاره داشته باشد که رابطهٔ بین زمین و آسمان و یا به دیگر سخن رابطهٔ بین خداوند و بنده را ایجاد می‌نماید که این مهم از زمین به سمت آسمان در حرکت و چرخش است. حرکتی که در تضاد با قاب مستطیلی تصویر قرار می‌گیرد و متعاقباً با سود جستن از رنگ به‌صورت غیرواقعی، رنگ آبی و نمادین آسمان را به روی زمین منعکس می‌سازد تا شاید تأکیدی بر این ارتباط معنوی باشد. در واقع نگارگر با درهم تنیدگی اشعار که به آن متن کلامی می‌گویند

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

و متن تصویری، به نمایش نیت خود فائق می‌آید. همچنین در این تصویر از طریق شعر از عالم غیب مدد می‌گیرد آنجا که می‌گوید: «اول به دعا عنایتی کن / وانگه ز وفا حکایتی کن» (نظامی گنجوی، ۱۳۹۰، ۶۳).

یا در تصویری دیگر «بردن پدر، مجنون را به خانهٔ کعبه» نگارگر باز هم نه‌تنها از منحنی حلزونی به‌وضوح سود می‌جوید یعنی منحنی‌الخطی که از روی دو چشم، زانو و آرنج انسان‌ها، حیوانات، پرندگان و دیگر موجودات این کرهٔ خاکی عبور می‌کند و به‌نوعی نقاط حساس و مفصل‌بندی شدهٔ بدن را دربرمی‌گیرد، بلکه با نقش نمودن کعبه در مرکز اثر و به‌کارگیری همان تمهیدات، به‌ویژه با سود جستن از سیاه و سفید در تجسم البسهٔ پرسوناژها به حداکثر بیان معنوی خویش دست می‌یابد. در واقع در این تصویر نیز شاعر از طریق شعر به کعبه، این منزلگه قدسی توجه می‌ورزد و می‌گوید: «آن دم که جمال کعبه دریافت / در یافتن مراد بشتافت (نظامی گنجوی، ۱۳۹۰، ۷۰).

در این‌گونه تصاویر توجه نگارگر به امور باطنی و راه‌جستن به ماوراء به‌خوبی دیده می‌شود که سرانجام نگارگر فضایی نیمه‌فیگوراتیو و یا به‌عبارتی دیگر نیمه‌تجریدی را به تماشا می‌گذارد؛ فضاهایی که گاه نیز کاملاً به انتزاع و یا بالعکس به هنری سراسر فیگوراتیو بدل می‌شود. همچنین در نگارهٔ «شیخ در حال تعمق» نیز هنرمند از همین نگرش بهره می‌گیرد و چه‌بسا بام قصر را مزین به پیکر قدسی فرشتگان می‌نماید و شیخ را در خلسه‌ای ماورائی نشان می‌دهد.

در اینجا قابل ذکر است که نه‌تنها گروهی از نگارگران ایرانی از چنین فضایی استفاده می‌کنند، بلکه بسیاری از نگارگران مسلمان نیز در این وادی به تفحص می‌پردازند؛ مانند اثری که در آن بلال در حال گفتن اذان بر بام کعبه دیده می‌شود و یا فرشته‌ای که در سرنا می‌دمد، جملگی اشاره به گستردگی چنین شعاع اندیشه‌ای دارد که در میان مسلمانان جهان ساری و جاری است.

شکل ۱۰. فرشته‌ای در بوق می‌دمد و خبر از برپایی قیامت می‌دهد، متعلق به ۱۳۲-۶۵۶هـ‌ق/۷۵۰-۱۲۵۸ م، دورهٔ عباسیان، **منبع:** http://IslamicArt.com

http://Journal.art.ac.ir

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

نتیجه‌گیری

آنچه در این پژوهش بیان شد، همانا دستیابی به ارزش‌هایی است که گاه به‌صورت کاملاً «آشکار» و گاه به شکلی «پنهان» در آثار نگارگران مسلمان دیده می‌شود. آنان با سود جستن از قوای مطروحه در فضای آثار خویش نگرشی را دنبال می‌کنند که به دور از اندیشه‌های هگل، فیلسوف ژرف‌اندیش آلمانی، ژیلبر دوران و هانری کربن، فیلسوفان و اسلام‌شناسان فرانسوی و به موازات آن به دور از دیدگاه‌های فیلسوفان و عرفای مسلمان مانند سهروردی، ابن‌سینا و غزالی نبوده است و نه‌تنها آنها چنین بینشی را در گذشته‌های دور در نگارگری‌هایشان مطرح می‌نمایند، بلکه امروزه نیز گروهی از هنرمندان این آب و خاک، همان نگرش را در آثارشان پی می‌گیرند.

در واقع در این جست‌وجو و برای پاسخ گفتن به سؤالاتی که در مقدمه این مقاله مطرح شد باید اذعان داشت که هنرمندان این سرزمین از روحی برخوردار بوده‌اند که شعاع اندیشه و دیدگاه‌های شهودی‌شان به عرش راه گشوده و هیچگاه در پی ترسیم و یا تجسم فضایی صرفاً مادی و این جهانی نبوده و همیشه تاروپود آثارشان را با ارزش‌های روحی و معنوی بافته‌اند؛ یعنی ارزش‌هایی که هیچگاه از نگاه و روح بیمارگونه و درون آشفته و آشوب‌زده و یا به دیگر سخن از امیال سرکوفتهٔ بشری (ضمیرآگاه وناآگاه) برنخاسته است. از آن‌رو که در این وادی اکثر نگارگران مسلمان، بستر خیال‌پردازی‌شان در نگاه ماورائی‌شان خلاصه گردیده است به‌جرأت می‌توان گفت که نیروی تخیل و تجسم آنان رو به آسمان و ملکوت پر گشوده و بی‌تردید به عوالم و ارزش‌های روحی، شهودی و یا به‌عبارتی دیگر ازلی توجهی خاص ورزیده‌اند.

هرچند که در این مقاله تنها به بررسی فضای نگارگری پرداخته شد، اما به‌خوبی می‌توان رد پای همین نگرش را در زیرمجموعه هنرهای دیگر، مانند شعر و موسیقی ایران نیز بازیافت. نگاهی که به اقتضای زمانه در ایران گاه رو به رشد و ترقی گذارده و گاه نیز چند صباحی افول و زوال پذیرفته است.

پی‌نوشت‌ها

۱. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1770-1831)
۲. Bachelard, Gaston (1884-1962)
۳. Corbin,Henry (1903-1978)
۴. Durant,Gilbert (1921-7-2012)
۵. imagination
۶. ر.ک به صلیبا، جمیل (۱۳۶۶) *فرهنگ فلسفی*، ترجمه منوچهر صانعی دره‌بیدی، انتشارات حکمت، چاپ اول، ص ۲۱۹، تهران.
۷. Idea
۸. Creation &Invention
۹. Anthropomorphism (Similarity)
۱۰. elucidation (interpretation, explanation)
۱۱. Revelation
۱۲. Inspiration
۱۳. Association
۱۴. Epiphany
۱۵. ر.ک به سجادی، سید جعفر (۱۳۸۳) *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*، انتشارات طهوری، چاپ هفتم، ص ۲۲۳، تهران.

سایت دانلود نشریات علمی - پژوهشی و تخصصی دانشگاه هنر

۱۶. visualization

۱۷. لاهوت به معنی خالق است و ناسوت به معنی مخلوق... اولی را به عالم علوی و دومی را به عالم سفلی اطلاق می‌کنند (صلیبا، ۱۳۶۶، ۵۵۰).

۱۸. عالم برین نیز به عالم افلاک و عقول و نفوس و اجرامی که در آن است می‌گویند (همان، ۴۵۵).

۱۹. «هیولی» یک لفظ یونانی به معنی اصل و ماده است و اصطلاحاً جوهری است که در جسم پذیرای اتصال و انفصال و محل صورت جسمیه و صورت نوعیه است (تعریفات جرجانی) (صلیبا، ۱۳۶۶، ۶۸۰).

۲۰. Byzantine

۲۱. Gothic

۲۲. Vorstellung

۲۳. نورالانوار اشاره به نوری است که روشنایی روشنایی‌هاست مانند ذات حق تعالی و در تصوف، اشاره به روشنایی غیبی است که از جانب حق تعالی به‌سوی خلق افاضه شود (معین، ۴۸۳۷ و ۳۰۳).

۲۴. نور اسفهبدی اشاره به نورهای مدبری دارد که سپهبد و فرمانروای جهان ناسوتند (همان، ۳۹۴).

فهرست منابع

- باشلار، گاستون (۱۳۶۴) *روانکاوی آتش*، ترجمه جلال ستاری، انتشارات توس، چاپ اول، تهران.
- بدیع، امیر مهدی (۱۳۶۳) *هگل و مبادی اندیشهٔ معاصر*، ترجمهٔ احود آرام، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، چاپ اول، تهران.
- برت، ریموند لارنس (۱۳۸۲) *تخیل*، ترجمه مسعود جعفری جزی، نشر مرکز، چاپ دوم، تهران.
- پورجوادی، نصرالله (۱۳۸۸) مجموعه مقالات هم‌اندیشی‌ها، *دومین هم‌اندیشی تخیل هنری*، انتشارات فرهنگستان هنر، چاپ اول، تهران.
- چیتیک، ویلیام (۱۳۸۴) *عوالم خیال* (ابن عربی و مسئلهٔ اختلاف ادیان)، ترجمهٔ قاسم کاکایی، انتشارات هرمس با همکاری مرکز بین‌المللی گفتگوی تمدن‌ها، چاپ اول، تهران.
- رز سگای، ماری (۱۳۸۵) *معراج‌نامه*، ترجمهٔ دکتر مهناز شایسته‌فر، انتشارات مؤسسهٔ مطالعات هنر اسلامی، چاپ اول، تهران.
- سجادی، سید جعفر (۱۳۸۳) *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*، انتشارات طهوری، چاپ هفتم، تهران.
- صلیبا، جمیل (۱۳۶۶) *فرهنگ فلسفی*، ترجمه منوچهر صانعی دره‌بیدی، انتشارات حکمت، چاپ اول، تهران.
- سنیس. و،ت (۱۳۵۷) *فلسفه هگل*، ترجمه دکتر حمید عنایت، انتشارات کتاب‌های جیبی و با همکاری موسسه انتشارات فرانکلین، جلد دوم، چاپ پنجم، تهران.
- عباسی، علی (۱۳۹۰) *ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران (کارکرد و روش‌شناسی تخیل)*، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ اول، تهران.
- عباسی، علی (۱۳۸۴) *مجموعه مقالات هم‌اندیشی‌ها (اولین هم‌اندیشی تخیل هنری)*، انتشارات فرهنگستان هنر، چاپ اول، تهران.
- کربن، هانری (۱۳۸۴) *تخیل خلاق در عرفان ابن عربی*، ترجمه انشاءالله رحمتی، انتشارات جامی، چاپ اول، تهران.
- مذکور، ابراهیم و دیگران (۱۳۸۸) *نمادگرایی در اندیشهٔ ابن عربی*، ترجمهٔ داود وفایی، نشر مرکز، چاپ اول، تهران.
- معین، محمد (۱۳۶۲) *فرهنگ فارسی*، انتشارات امیرکبیر، جلد چهارم، چاپ پنجم، تهران.
- میرحیدر، (۸۴۰ هـ‌ق/ ۱۴۳۶م) *معراج‌نامه شاهرخی*، مأخذ کتابخانه ملی پاریس، فرانسه، FoL, 190
- نظامی گنجوی، جمال‌الدین ابومحمد الیاس بن یوسف بن زکی (۵۸۴هـ‌ق/ ۱۳۹۰ هـ‌ش) *لیلی و مجنون*، تصحیح و حواشی: حسن وحید دستگردی، انتشارات زوار، چاپ چهارم.
- Papadopoulo, A. (1976) *Islam et L art musulman*, Edition D Art L ucien Mazenod, Paris.

http://Journal.art.ac.ir