صفحات ۴۹-۵۸ (علمی-پژوهشی)
نشریه رهپویه هنر/هنرهای تجسمی ● دوره ۴ ● شماره ۳ ● پاییز ۱۴۰۰

نسبت عالم مثال با نگارگری ایرانی در خوانشی نو از نگاره «بارگاه کیومرث»*

زهرا عسلی[۱]، حسن بلخاری قهی**[۲]، مهدی حسینی[۳]، عباس ذهبی[۴]

[۱] دکتری فلسفه هنر، گروه فلسفه هنر، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
[۲] استاد گروه مطالعات هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۳] استاد گروه هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران
[۴] استادیار گروه فلسفه، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
[۲] (تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۴/۰۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۶/۰۲)

چکیده

نگارگری ایرانی همواره مورد توجه پژوهشگران بوده و بسیاری از آنان بر این اعتقادند که نگارگری ایرانی تجلی عالم مثال در جهان مادی است و هنرمند از طریق شهود عالم مثال و حفظ آن در قوه خیال آن را به تصویر می‌کشد. اما اخیراً این نظریه مورد انتقاد برخی پژوهشگران بوده و اشکالات آن مورد بررسی قرار گرفته است. نگاره بارگاه کیومرث اثر سلطان محمد نگارگر در شاهنامه تهماسبی به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین آثار نگارگری ایرانی توجه بسیاری از پژوهشگران را به خود جلب کرده است که در مقاله حاضر به مطالعه جایگاه عالم مثال در تحلیل این نگاره با رویکردی انتقادی به دیدگاه سنت‌گرایان در باب نگارگری ایرانی پرداخته شده و به این پرسش پاسخ می‌دهد که عالم مثال در بازخوانی این نگاره چه جایگاهی دارد و آیا می‌توان آن را برآمده از عالم مثال دانست یا خیر. این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی و گردآوری اطلاعات در آن با استفاده از منابع کتابخانه‌ای انجام شده است. طبق نتیجه پژوهش فضای این نگاره را می‌توان در مرز میان خیال‌پردازی و واقع‌گرایی دانست. هرچند تمایل به واقع‌گرایی و بازنمایی طبیعت در آن بیشتر دیده می‌شود. واقع‌گرایی در برخی عناصر تصویری از بین می‌رود و مجالی برای ورود به عالم خیال فراهم می‌کند. هرچند عناصر بسیاری در این نگاره ذهن مخاطب را به عالم خیال فرا می‌خواند، اما این که یک اثر خیال مخاطب را به کار بگیرد با این که اثر برآمده از عالم مثال باشد تفاوت بسیار دارد و صرف اینکه یک نگاره خیال‌انگیز باشد نمی‌توان آن را برآمده از عالم مثال دانست.

واژگان کلیدی

عالم مثال، نگارگری، بارگاه کیومرث، سلطان محمد، سنت‌گرایان.

*مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه دکتری فلسفه هنر نگارنده اول، با عنوان «حکمت نور در نگارگری ایرانی با ابتناء بر حکمت اشراق و تجلی آن در مکاتب هرات و تبریز» می‌باشد که با راهنمایی نگارندگان دوم وسوم و مشاوره نگارنده چهارم در واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد تهران ارائه شده است.

**نویسنده مسئول: تلفن: ۰۲۱-۵۵۳۸۰۴۱۶، نمابر: ۰۲۱-۸۸۳۲۶۱۴۶، E-mail: hasan.bolkhari@ut.ac.ir.

مقدمه

به‌طورکلی در مطالعات و پژوهش‌های اندیشمندان و مستشرقان رویکردهای مختلفی نسبت به هنر اسلامی اتخاذ شده و حاصل آن تبیین‌های متفاوتی از هنر اسلامی بوده است. در اکثر پژوهش‌های صورت گرفته در باب نگارگری ایرانی عالم مثال نقش مهمی ایفا می‌کند. بسیاری از پژوهشگران بر این اعتقادند که نگارگری ایرانی تجلی عالم مثال در جهان مادی است و هنرمند از طریق شهود عالم مثال و حفظ آن در قوه خیال آن را به تصویر می‌کشد. هرچند عالم مثال به نوعی امکان رفع برخی ابهاماتی که فلسفه اسلامی با آن روبه‌رو بود را فراهم آورده، لیکن با توجه به سنت نگارگری ایرانی و تأثیرات تاریخی و غیره به نظر می‌رسد مطرح کردن آن به‌عنوان سرچشمه و منبع الهام نگارگری ایرانی چندان قابل استناد نباشد و این نظریه با تأکید بر این نکته که نگارگری تجلی عالم مثال است، با اشکالاتی مواجه است. نگاره «بارگاه کیومرث» اثر سلطان محمد نگارگر یکی از برجسته‌ترین آثار نگارگری ایرانی در شاهنامه تهماسبی است که به نوعی برآیند باشکوه مکاتب هرات و تبریز به حساب می‌آید. این اثر به‌عنوان مهم‌ترین نگاره شاهنامه شاه تهماسبی از نظر بسیاری از کارشناسان بهترین نقاشی نسخ فارسی است و توجه بسیاری از پژوهشگران را به خود جلب کرده است. در این مقاله سعی بر آن شده که بدون جبهه‌گیری جایگاه عالم مثال در نگاره مذکور بررسی گردد و در برخی موارد با دیدگاهی انتقادی به رویکرد سنت‌گرایان کیفیات بصری آن مورد تحلیل قرار گیرد.

روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی تحلیلی و روش گردآوری اطلاعات در آن به‌صورت مطالعات کتابخانه‌ای انجام شده است. از آنجا که این مقاله مستخرج از رساله دکتری است، خلاصه‌ای از پژوهش اصلی در این باب است.

پیشینه پژوهش

تاکنون مقالات متعددی درباره نگاره‌های سلطان محمد و نگاره بارگاه کیومرث به چاپ رسیده و هریک به روشی خاص به تحلیل آن پرداخته‌اند. از جمله محمدحسین حلیمی در شماره اول *سوره* در سال ۱۳۶۸ مقاله ای با عنوان «بررسی اثری از سلطان محمد»؛ آناهیتا مقبلی در شماره ۴ نشریه *رهپویه هنر* در سال ۱۳۸۶ مقاله‌ای با عنوان «تحول تخیل در شاهنامه نگاری در منتخبی از نگاره‌های سه شاهنامه بزرگ ایلخانی، بایسنقری و تهماسبی با تکیه بر عناصر بصری»؛ امیر فرید در شماره ۱۴۸ *کتاب ماه هنر* در سال ۱۳۸۹ مقاله‌ای با عنوان «بررسی یک اثر از سلطان محمد»؛ دکتر جلال‌الدین سلطان کاشفی در شماره ۲۶ نشریه *نگره* با عنوان «به کارگیری دیدگاه‌های اجتماعی در آثار سلطان محمد نگارگر با استفاده از اصول و قواعد هنر اسلامی»؛ و مجید بهدانی در شماره ۳ نشریه *نگارینه هنر اسلامی* در سال ۱۳۹۳ با عنوان «بررسی تطبیقی عناصر بصری هفت نگاره با موضوع واحد» ؛ و سید ابوتراب احمدپناه و انسیه جباری در شماره ۷ نشریه *پژوهش هنر* در سال ۱۳۹۳ با عنوان «تحلیل نگاره بارگاه کیومرث اثر سلطان محمد براساس الگوی کنشی و مربع معناشناسی گرمس» به چاپ رسانیده‌اند، لیکن در هیچ‌یک به جایگاه عالم مثال در نگاره بارگاه کیومرث پرداخته نشده و اکثراً عناصر بصری و ترکیب بندی نگاره و دیگر دیدگاه‌ها مورد بررسی قرار گرفته است و حتی اگر در باب عالم مثال سخنی رانده شده نگارگری را تجلی عالم مثال دانسته‌اند. اما در این مقاله به‌طور خاص به مطالعه جایگاه عالم مثال در تحلیل نگاره بارگاه کیومرث با رویکردی انتقادی به دیدگاه سنت‌گرایان در باب نگارگری ایرانی پرداخته شده است.

مبانی نظری پژوهش

عالم مثال

عالم مثال عالمی است که در آن حوادث نفس اتفاق می‌افتد و با فرض وجود آن می‌توان بسیاری از واقعه‌های روحانی و تجربه‌های عرفانی انبیاء و اولیاء و معجزات و کرامات آنان را که قبول آن‌ها در این عالم برای مردم دشوار است، و ادراک آن‌ها با حواس ظاهر ناممکن به نظر می‌رسد، و همین‌طور امور مربوط به آخرت و بهشت و دوزخ و عالم پس از مرگ را توضیح داد. همه موجودات مادی و روحانی در این عالم دارای صورت مثالی هستند. موجودات عالم معقول که دارای ماده و اعراض ماده نیستند و هیچ صورتی ندارند، در این عالم تجسد یافته و مثل صور رویا صورت پیدا می‌کنند، موجودات عالم مادی نیز در این عالم تروح پیدا می‌کنند و مثل صور رویا بدون ماده می‌شوند. به همین علت این عالم را عالم *صور معلقه* یا *مُثُل معلقه* نامیده‌اند. این صور بر خلاف صور موجودات مادی در عالم محسوس متکی به ماده نیستند. در عالم مثال حقایق نظری و اصولی که عقلانی‌اند نیز صورت پیدا می‌کنند و بر نفسی که به این عالم راه یافته آشکار می‌شوند؛ از طرف دیگر حقیقت پنهان واقعیت‌های مادی نیز در این عالم آشکار می‌گردد. بنابراین در این عالم حقیقتِ معقولات با نزول به مرتبه پایین‌تری از هستی و صورت‌یافتن بر نفس آشکار می‌شود و محسوسات با ارتقا به مرتبه بالاتری از هستی و با مجردشدن از ماده، حقیقت باطنی‌شان ظاهر می‌گردد. نفوس پاکی که در اثر ریاضت و برخورداری از انوار ملأ اعلی از زندان تن مادی آزاد شوند و به این جهان صعود کنند، با فرشتگان ملاقات کرده و بعضی حقایق دینی را مشاهده و ادراک می‌نمایند. صعود به این عالم، چنان‌که قطب‌الدین شیرازی گفته است، با بدن‌های عنصری ممکن نیست، بلکه با بدن هورقلیایی که لطیف و روحانی است ممکن بوده، و درک و مشاهده این عالم نیز با حواس لطیف روحانی امکان‌پذیر است. از آنجا که در این عالم افکار و نیات نفسانی و حاصل اعمال و صفات انسان نیز متناسب با معنی خود صورت پیدا می‌کنند، این عالم عالم حوادث نفس نیز هست و نفوس صعودکننده در این عالم می‌توانند عالم خود را، که در واقع بهشت و دوزخ شخصی آن‌ها نیز به‌شمار می‌رود، مشاهده و ادراک نمایند (پورنامداریان، ۱۳۹۴: ۳۷).

عالم مثال مرتبه‌ای از هستی است که هرچند از ماده مجرد است ولی از آثار آن برکنار نیست و آن را عالم برزخ، عالم صورت‌های معلقه یا

ظلمانی و مستنیر، و یا عالم خیال نیز نامیده‌اند. یک موجود برزخی یا مثالی، موجودی است که در عین این که از کم‌وکیف و همچنین وضع و سایر اعراض برخوردار است، از ماده مجرد است. صورت‌هایی که در این عالم ظهور پیدا می‌کنند، جوهرهای روحانی و قائم به ذات بوده و دارای محل نیستند، به همین علت حواس ظاهری از درک آن‌ها عاجزاند. سهروردی مُثُل معلقه را عالم مثال دانسته و آن را غیر از مُثُل افلاطونی به‌شمار آورده است. وی بر این عقیده است که مُثُل افلاطونی موجوداتی هستند که در عالم انوار عقلی ثابت‌اند ولی در نظر وی، مُثُل معلقه تنها در عالم اشباح مجرد متحقق می‌شوند (ابراهیمی دینانی، ۱۳۹۶: ۳۷۶).

حکمای اسلامی عالم خیال را به دو قسم منفصل و متصل تقسیم کرده و آن‌ها را *خیال منفصل* و *خیال متصل* نیز نامیده‌اند. خیال منفصل عالمی قائم به خود و از نفوس جزئیه متخیله بی‌نیاز و مستقل است.

خیال متصل برخلاف خیال منفصل قائم به نفوس جزئیه بوده و پیوسته در متخیله افراد آدمی ظهور می‌پذیرد. شیخ اشراق درباره عالم خیال و نیروی متخیله در بسیاری از آثار خود سخن گفته است. وی در کتاب *التلویحات* چنین می‌گوید: «هنگامی که شواغل حسی تقلیل می‌یابد، نفس ناطقه در خلسه‌ای فرو رفته و به جانب قدس متوجه و مجذوب می‌گردد. در این هنگام است که لوح صاف و شفاف ضمیر آدمی به نقش غیبی منقش می‌گردد. نقش غیبی گاهی به سرعت پنهان شده و گاهی بر حالت ذکر آدمی پرتو می‌افکند. در برخی موارد نقش غیبی به عالم خیال رسیده و از آنجا به علت تسلط خیال در لوح حس مشترک به نیکوترین صورت و در غایت حسن و زیبایی ترسیم می‌پذیرد. آن‌چه از باطن غیب آدمی به حس مشترک وی می‌رسد، گاهی در قالب یک صورت زیبا قابل مشاهده است و گاهی بر سبیل کتابت سطری است که به رشته نگارش در می‌آید ... همان‌گونه که مدرکات از باطن انسان به حس مشترک وی تنزل می‌پذیرد، بعید به نظر نمی‌رسد که این مدرکات بار دیگر از حس مشترک به حواس ظاهری انسان انعکاس یافته و در نتیجه آنچه در حس مشترک موجود است، به عالم عین انعکاس یابد» (همان: ۳۷۹).

وی در کتاب *حکمت‌الاشراق* فصلی را به «آنچه کاملاً از جهان غیب دریافت می‌کنند» اختصاص داده و در آن در باب عالم مثال سخن گفته است. او بیان می‌دارد که آنچه از جهان غیب برای کاملاً و پیغمبران و اولیاء خدا کشف می‌شود، اقسام گوناگونی دارد. آنچه بر دل این مردان پاک وارد می‌شود، گاهی مکتوب بوده و گاهی به‌صورت شنیدن صدا است. قسم دیگری از این واردات غیبی نیز این است که انسان کامل صورت زیبا و چهره نیکویی را مشاهده کرده و با آن به گفت‌وگو می‌پردازد. گاهی نیز اتفاق می‌افتد که آنچه بر سالک وارد می‌شود از پشت حجاب و پرده ظاهر می‌گردد. مواردی نیز وجود دارد که کاملاً از رویت مُثُل معلقه برخوردار می‌شوند. سهروردی معتقد است که آنچه انسان در خواب مشاهده می‌کند-اعم از کوه یا دریا یا صحرا- مثل قائم به ذات بوده که در هیچ محل یا مکانی منطبع نیستند. وی درباره بوی خوش و سایر اعراض مانند رنگ‌ها و مزه‌ها نیز همین عقیده را ابراز داشته است (همان: ۳۸۱).

او در این باره که عالم مثال یک عالم مادی به‌شمار نمی‌رود این گونه شرح می‌دهد که شخصی که در عالم رویا موجودات مثالی را مشاهده می‌کند، به مجرد این که از خواب بیدار می‌شود، بی‌آنکه حرکتی کند از عالم مثال دور شده و آن عالم را در هیچ یک از جهات اطراف خود نمی‌یابد. این سخن در مورد کسی که با نیروی متخیله یا در حالت بین خواب و بیداری به عالم مثال می‌نگرد نیز صادق است. اما شرط مشاهده صور مثالی برای نفس تعطیل حواس و تعلیق قوای بدنی است. به عقیده وی برای مشاهده عالم مثال باید ریاضت کشید و ذاکر بود. بنای این ریاضت هم بر گرسنگی است که باعث کم‌تر خُفتن و ترک شهوت و غضب می‌شود. بعد از آن ذکر و فکر دائم در نعمات و آلاء حق تعالی است. در ابتدا ذکر زبانی و سپس ذکر جان و خاموشی زبان که همه به راهنمایی و اشارت پیر یا مرشد کامل است و حتی تعبیر خواب و مکاشفات مرید نیز توسط پیر صورت می‌گیرد.

حاصل این ذکر و فکر و ریاضت، رهایی از شواغل حسی و مناسبت یافتن نفس با نفوس فلکی و در نتیجه مشاهده مُثُل معلقه است. به عقیده وی کاملاً و متوسطان در سلوک بر حسب درجه معرفتشان عالم نور را مشاهده می‌کنند و به واسطه شدت اتصال به آن عالم آنچه دیگران در خواب می‌بینند، ایشان در بیداری مشاهده می‌کنند. این همان مقام است که عین‌القضات همدانی نیز در تفسیرش چنین می‌گوید: «هرچه در عالم الهی است عکس آن در جان تو پدید کرده است. تو این ندانی؛ باش تا تورا بینای عالم تمثل کنند، آنگاه بدانی که کار چون است و چیست. بینایی عالم آخرت و عالم ملکوت جمله برتمثل است، و برتمثل مطلع شدن، نه اندک کاری است» (عین‌القضات، ۱۳۹۷: ۲۸۱).

عالم مثال و نگارگری ایرانی

در بسیاری از مقالات و پژوهش‌ها به نمونه‌هایی از این دست بر می‌خوریم که نگارگر ایرانی پیش از آن که به عالم مادی توجه داشته باشد، به ماورای آن توجه دارد و بر این اساس هرگز در پی نمایش عین‌به‌عین طبیعت نبوده است. اکثر این پژوهش‌ها بر اساس دیدگاه سنت‌گرایان به تفسیر نگارگری ایرانی پرداخته و دنباله‌رو راه آنان بوده‌اند. بنابر عقیده اکثر سنت‌گرایان آنچه که در نگارگری ایرانی ظهور و بروز می‌یابد تجلی عالم مثال است و هنرمند پیش از هر چیز عارفی است که در طریق عرفان سلوک کرده و با ادراک و آگاهی از عالم مثال آن را در اثر خود متجلی ساخته است.

اما خوانش آثار نگارگری با این رویکرد با اشکالاتی مواجه است. اول این که در این پژوهش‌ها با اتکا به مباحث شهودی و عرفان نظری نگارگری ایرانی را مورد تأویل قرار می‌دهند، که خود مستلزم ادراک خیالی از جانب مخاطب و شهود عالم مثال است. در واقع با فرض این که آراء سنت‌گرایان مبنی بر تجلی عالم مثال در نگارگری ایرانی صحت داشته باشد، مخاطب برای درک این آثار باید خود به آن مرتبه از ادراک دست یافته باشد که بتواند اثر هنری را چون آیینه‌ای در برابر عالم مثال مشاهده کند و رموز آن را دریابد. اما با توجه به الگوی مشخصی که در سبک‌شناسی و خصیصه‌های مشخص هر مکتب نگارگری وجود دارد، فارغ از موضوع نگاره‌ها این خصیصه‌های فرمی در تمام آن‌ها

دیده می‌شود. خواه موضوع آن مجلس بزم باشد، خواه مجلس رزم؛ خواه موضوعی حماسی باشد و خواه عرفانی. به این نکته نیز باید توجه داشت که اگر مخاطب به آن درجه از کمال و کشف و شهود رسیده باشد، نه تنها نسبت به نگارگری، بلکه در مواجهه با تمام اجزای عالم محسوس نگرشی تأویلی خواهد داشت، خواه هنرمند به دنبال بازنمایی عالم مثال بوده باشد، و خواه صرفاً عالم محسوس را به طریقه تصویری خاص خود بازنامایانده‌باشد.

باید به این نکته توجه داشت که آن‌چه از دیدن نقوش خیال‌انگیز نگارگری ایرانی بر می‌آید راه مخاطب را به عالم خیال می‌گشاید، اما با توجه به این که آن‌چه در نگارگری تصویر می‌شود به هر حال دارای صورت است، و صورت ماده از کم‌ترین درجه تعالی برخوردار است، و مربوط به عالم مادی می‌شود، تنها مرتبه‌ای از عالم مثال را بر مخاطب عام جلوه‌گر می‌سازد که مربوط به بازتاب عالم محسوس و مادی است، و آن چه از عالم معقول در عالم مثال جلوه‌گر می‌شود، باز هم در پس حجاب مخفی می‌ماند و مجال ظهور نمی‌یابد. تنها در بعضی موارد از طریق رمز و تمثیل می‌توان به برخی مفاهیم معقول راه پیدا کرد.

یکی دیگر از اشکالاتی که بر این نظریه وارد است نیز به نادیده گرفتن نسبت میان پیشینه تاریخی و فرهنگی این آثار باز می‌گردد. برای مثال نکته‌ای که در باب ارتباط نگارگری ایرانی و حکمت اشراق باید به آن اشاره کرد، تأثیرپذیری از حکمت خسروانی و هنر ایران باستان است که چون زنجیر به هم پیوسته و در تاروپود فرهنگ و هنر ایرانی تنیده شده است. ای بسا این اشتراک غیرمستقیم بر آراء نظریه‌پردازان هنر اسلامی تأثیر گذاشته و خوانشی اشراقی را برای نگارگری ایرانی رقم زده است. اما باید توجه داشت آن‌چه جمیع نظریه‌پردازان در این باب گفته‌اند، به وجوه مشترک حکمت اشراق و عرفان اسلامی و اندیشه‌هایی از این دست باز می‌گردد و نمی‌توان به‌طور قطع نگارگری ایرانی را بازتاب یکی از این اندیشه‌ها دانست و براساس آن نظریه صادر کرد. چرا که با توجه به گرایشات و فرق گوناگون واضح است که نمی‌توان عرفان اسلامی رامنحصر به یک شیوه و مرام واحد دانست و یک نظریه را با اتکا به برخی خصوصیات واحد به تمامی آنان تعمیم داد، هرچند همگی از یک حقیقت واحد سخن می‌گویند و البته همین قضیه در باب فلسفه اسلامی نیز صدق می‌کند.

نکته دیگر این که طرح عالم مثال به‌عنوان سرچشمه نگارگری ایرانی آن را در نسبتی حداقلی با زندگی این جهانی در عالم محسوس قرار داده و ارتباط آن با عالم واقع را نادیده می‌گیرد، و جایگاه نگارگر به جایگاه عارف که ناظر بر مراتب هستی است، تغییر یافته و ارتباط خود را با تاریخ و فرهنگ و شرایطی که از آن برخاسته است از دست می‌دهد. در حالی که از نوآوری‌های یکی از شاخص‌ترین نگارگران مکتب هرات، کمال الدین بهزاد، تصویر کردن وقایع روزمره زندگی و پرداختن به نوعی واقع‌گرایی است (جهانگرد، ۱۳۹۷).

نگارگران مکتب هرات و تبریز به واسطه علاقه‌مندی به عرفان اسلامی و بستر فرهنگی که در آن می‌زیسته‌اند، تا حدودی سعی کرده‌اند در برخی آثار خود مفاهیم عرفانی را با زبانی نمادین به نمایش بگذارند. آن چه مسلم است، در برخی نگاره‌ها با توجه به محتوا و شرایط خلق اثر و حال‌وهوا و نگرش نگارگر می‌توان بیش از بقیه نگاره‌ها ردپای نمادپردازی‌های عرفانی را یافت که برخاسته از ادبیات، فرهنگ و پیشینه تاریخی این سرزمین است. آن چه مسلم است، پیوند نگارگری با ادبیات و به تبع آن با عرفان اسلامی مانع از آن می‌شود که نگاره‌ها به تمامی طبیعت‌گرایانه قلمداد شوند، با این وجود نمی‌توان به تمامی آن‌ها را متأثر از عالم مثال دانست.

برای مثال چنان‌که از شرح مورخان برمی‌آید، هرات در دوران پادشاهی سلطان حسین بایقرا دوره خاصی از شکوفایی فرهنگی را تجربه کرد، چرا که خود شاه طبع شاعری داشت و ادیبان و هنروران را بسیار ارج می‌نهاد. البته که اعتلای فرهنگی این دوره مرهون اقدامات و شخصیت میرعلیشیر نوایی، وزیر و خزانه‌دار سلطان، بوده است. عبدالرحمان جامی نیز در این زمان می‌زیسته و او بوده که میرعلیشیر را با دراویش نقشبندی آشنا کرده است. نوایی محفل انسی ترتیب داده بود که برجسته‌ترین شخصیت‌های ادبی و هنری از جمله محمد میرخواند (مورخ)،حسین واعظ کاشفی (ادیب)، سلطانعلی مشهدی (خطاط)، کمال‌الدین بهزاد (نقاش) و یاری (مذهب) از اعضای اصلی آن بودند، که در باغ‌های زیبای هرات دور هم جمع می‌شدند و ساعت‌ها به شعرخوانی و گفت‌وگو در باب مسائل فلسفی، ادبی و هنری می‌پرداختند، ساز و آواز می‌شنیدند و باده می‌نوشیدند. شاه نیز غالباً در این مجالس حضور می‌یافت و در چنین جَو روشنفکرانه‌ای مکتب هرات از نو درخشیدن گرفت (پاکباز، ۱۳۸۵: ۸۰). به واسطه چنین تذکره‌هایی بسیاری از پژوهشگران در صدد تعمیم آراء دیگر فلاسفه، متفکران و عرفای اسلامی به نگارگری ایرانی برآمده و در اثبات آن کوشیده‌اند. هرچند بدون شک حقیقت همه ادیان، مذاهب و فرق یکی است، لیکن برای تطابق آراء یک حکیم یا فیلسوف با نقاشی ایرانی به تحقیقات وسیع‌تر و عمیق‌تری نیاز است. البته نباید از نظر دور داشت که به واسطه چنین مجالسی مطمئنا ایده‌های عرفانی در ذهن هنرمندان جوشیدن می‌گرفته و ای بسا به نوعی سعی در یافتن شگردهای تصویری برای بیان حقایقی می‌کردند که در ادبیات و حکایات عرفانی نهفته است. اما در کنار این باید به محدودیت‌های تصویرسازی نیز توجه نمود. قبل از هر چیز تصویرسازی به متنی وابسته است که برای آن تصویر می‌شود. بنابراین اگر برای مثال نگارگر سفارشی برای مصورسازی شاهنامه داشته، نمی‌توانسته به موضوع دیگری در نگاره بپردازد، و با توجه به جزئیات داستان به نقاشی پرداخته است. در اینجا ذکر این نکته ضروری است که به واسطه هم‌گامی نگارگری و ادبیات، نگارگری ایرانی با بسیاری از مفاهیم عرفانی و اسطوره‌ها به‌صورت نمادین پیوند خورده است.

معمولاً شیوه تحلیل وجه فرمی و سبک شناختی نقاشی ایرانی در دو شکل اصلی ظاهر می‌شود؛ یا ویژگی‌های صوری آثار به‌عنوان ویژگی‌های زیبایی‌شناختی یا بصری شناسایی شده و مورد بررسی قرار می‌گیرند، و یا این خصیصه‌های صوری به مقولات و انگاره‌هایی انتزاعی و مفهومی پیوند زده می‌شوند. چنان‌که به‌عنوان مثال، عدم وجود سایه‌پردازی و پرسپکتیو یک نقطه‌ای با نمایش عالم مثال و استفاده از رنگ‌های ناب با تصویر

بهشت پیوند می‌خورد. البته هر یک از این روش‌ها به نوبه خود حقیقتی را درباره موضوع آشکار می‌کنند، اما برای بررسی جامع نگارگری ایرانی باید پا را از این فراتر گذاشت و به دیگر مؤلفه‌ها هم‌چون تاریخ و فرهنگ نیز توجه نمود.

هم‌چنین تصویرسازی به مخاطب نیز وابسته است، چنان‌که سفارشاتی که براساس سفارش شاه و دربار انجام می‌شده با سفارشاتی که برای مردم عادی صورت می‌گرفته تفاوت‌های اساسی داشته‌اند. طبیعتاً خطاطان، نگارگران، مذهبان و تجلیدکاران تمام تلاش خود را به کار می‌بستند که اثری فاخر و در خور توجه شاه ارائه دهند. این نکته در کتاب‌های مصور درباری، از مواد و مصالح به‌کاررفته در کتاب‌آرایی گرفته تا پرداختن به جزئیات و به کار بستن مهارت در اجرای آثار، به خوبی مشهود است. آثار هنری تزئینی-کاربردی معمولاً متناسب با فهم و سلیقه مخاطبان خلق شده و به اقشار مختلف جامعه عرضه می‌شوند، و سفارش‌دهنده تنها مخاطب آن نیست، لیکن نگارگری درباری معمولاً فقط برای یک مخاطب و یک سفارش‌دهنده، یعنی شخص پادشاه، اجرا می‌شده است. این که تا چه میزان نگارگران آزادی عمل داشته و شرایط‌شان برای کار به دور از تشویش و اضطراب و در رفاه کامل بوده نیز جای تحقیق و تأمل دارد. البته شواهد تاریخی نیز منحصر به شواهدی است که از نظر مورخان آن دوران مهم تلقی می‌شد، و تاریخ‌نویسان دوره صفوی فقط به اخبار مهم حکومتی می‌پرداختند و اغلب نسبت به نیازهای روانی و زندگی خصوصی شاهان، که برای چنین پژوهش‌هایی اهمیت زیادی دارد، بی‌توجه بودند.

نگاره «بارگاه کیومرث» (تصویر ۱)

مهم‌ترین نگاره شاهنامه شاه تهماسبی به نام «بارگاه کیومرث» از نظر بسیاری از کارشناسان بهترین نقاشی نسخ فارسی است. طبق نظر فریه، «برخی از مینیاتورهای این نسخه شاهنامه، خصوصاً در بخش‌های آغازین حماسه، دارای شکوه و شوکتی هستند که به‌ندرت می‌توان همتایی بر آن، در تاریخ پیش و پس از آن یافت. در میان ممتازترین آنها شاهکار بزرگ دربار کیومرث مقام دارد، که در مواجهه با آن قلب مشهورترین نگارگران به لرزه در می‌آمد و سرهاشان از شرمساری به زیر می‌افتاد. اثر یاد شده یکی از آن تصویرگری‌های ایرانی است که از کمال زیبایی خود نفس نگرنده را در سینه بند می‌آورد: اثری از دست توانمند سلطان‌محمد نقاش» (فریه،۱۳۷۴: ۲۱۲) دوست‌محمد گواشانی نیز در دیباچه خود از آن تمجید کرده و آن را یکی از درخشان‌ترین نگاره‌های این شاهنامه دانسته است. ترکیب‌بندی جسورانه دَوَرانی این نگاره منحصربه‌فرد بوده و ملاحتی بی‌نظیر و آگاهانه در آن متجلی است. و «از همه جهات انسجام ترکیب‌بندی‌ها، گستردگی طیف رنگ‌ها، بزرگی قطع و مقیاس طراحی‌ها و کیفیت و غنای انگیزه و طلااندازی نمونه‌ای اعلا به‌شمار می‌آیند» (فریه، ۱۳۷۴: ۲۱۲).

در قرن شانزدهم میلادی، این نقاشی به‌عنوان اثری بزرگ شناخته می‌شد. در سال ۱۵۴۴، دوست‌محمد، نقاش، مورخ و کتابدار صفوی، که خود نیز یک نقاشی به این نسخه افزود، از تک‌تک هنرمندانی که در گالری تهماسب کار می‌کردند، نام برد: «اولین نقاش، سن کمی داشته به نام استاد نظام‌الدین سلطان‌محمد، چنان آثاری خلق کرده، که هستی، کم‌تر هنرمندی با چشمان تیزبین او به خود دیده است. در میان آثار او در شاهنامه اعظم، صحنه ای است که در آن مردم پوست پلنگ به تن داشتند؛ چنین به نظر می‌رسد که شجاعت برداشت تصویر از جنگ و پلنگ‌ها و تمساح‌های کارگاه‌های تزئینات، در قلم او بوده و درمقابل ابهت تصاویر او گردن کج کرده‌اند.» با وجود پیچیدگی نثر مخصوص مطالب تاریخی در دوره صفویان، این توصیف دقیق به‌طور قطع نشان می‌دهد که سلطان محمد این نقاشی را اجرا کرده بود (بلوم و دیگران ۱۳۹۳: ۱۶۹).

سلطان‌محمد در همه آثار خود، به‌ویژه شاهنامه تهماسبی، به طرزی استادانه ویژگی‌های مکتب نگارگری ترکمنان (رنگ‌های شاد، درخشان و پرتحرک) و نگارگری هرات (ساختار سنجیده) را تلفیق نموده و از رنگ‌های شاد و درخشان در ساختاری سنجیده بهره برده است. «سلطان‌محمد با بهره‌گیری از دستاوردهای کارگاه‌های درباری ترکمنان و تیموریان به سبک شخصی، ابتکاری و شاعرانه رسید. او از لحاظ قدرت تخیل و مهارت در ترکیب‌بندی‌های بغرنج، تجسم حالت‌های متنوع، هماهنگی جسورانه رنگ‌ها و ریزه‌کاری‌های سنجیده در میان سایر استادان تبریز یگانه بود. اسلوب خاصی را در بازنمایی کوه‌ها به‌کار می‌برد و گاه صخره‌ها را به‌صورت آدمیان و حیوانات می‌نمود» (پاکباز، ۱۳۸۵: ۳۰۸-۳۰۹). بازیل گری نیز در کتاب *نگاهی به نگارگری در ایران* درباره نگاه نقاشانه سلطان محمد چنین می‌نویسد «سلطان‌محمد آشکارا در ترسیم، خاصه اسب، استاد است که از ویژگی‌های بارز مکتب نگارگری

تصویر ۱. بارگاه کیومرث، شاهنامه تهماسبی. منبع: (Canby, 2015: 12)

ایران به‌شمار می‌آید. پیکره‌های انسانی وی متین و سرشار از زندگی هستند، ولی عامل تعیین‌کننده‌ای وجود ندارد تا انسان او را چهره‌پرداز بزرگی بینگارد» (گری ۱۳۹۲: ۱۵۸). وی در وصف آثار سلطان محمد و وضع سیاسی و اجتماعی وقت و سرانجام شرایط حاکم بر نگارگری نیز چنین اظهار نظر می‌کند: «شرایط بیرونی و از آن جمله اوضاع سیاسی و اجتماعی بود که نگارگری را در ایران از تکامل به فراسوی این وضع مانع شد. نگارگری در مرحله نخست باززایی باقی ماند و به نمایان ساختن لذات فراوان جهان مادی و استادی فن خود پرداخت... انسان فقط می‌تواند به تصادفی افسوس بخورد که پیشرفت بیشتر نگارگری را در ایران امکان ناپذیر ساخت»(گری، ۱۳۹۲: ۳۹).

این اثر اولین شاه ایران، کیومرث، را نشان می‌دهد که از نوک قله کوه حکومت می‌کرد. طی حکومت او انسان یاد گرفت که چگونه غذا تهیه کند و با پوست پلنگ خود را بپوشاند. در حضور او حیوانات وحشی مانند یک بره نرم می‌شدند.

کیومرث

کیومرث در زبان اوستایی به‌صورت گیومرتن (به معنی زنده میرا و کسی که دارای حیات فانی است)، در پهلوی گیوک مرث و در برخی از متون فارسی و عربی به‌صورت گیومرث، گیومرد، کهومرث و کیومرز آمده است. وی اولین کسی است که به آموزه‌ها و گفتار اهورامزدا عمل نمود، به همین دلیل در اوستا اهورامزدا وی را مورد ستایش قرار داده است. «فروشی گیومرت اشون را می‌ستاییم، نخستین کسی که به گفتار و آموزش اهورامزدا گوش فراداد و او از خانواده سرزمین‌های ایرانی و نژاد ایرانیان پدید آمد» (دوستخواه، ۱۳۷۱: ۴۲۳). کیومرث را اولین کسی می‌دانند که دین را بنیاد نهاد و در میان مردم رواج داد. وی با سروش فرشته نگهبان در ارتباط است و از وی درس آموخته و خود نیز آموزگار مردم می‌شود که به آن‌ها طریقه تهیه پوشاک و خوراک را می‌آموزد. «کیومرث بنا بر روایات اساطیری کهن، نخستین انسانی است که از عالم مینو بر زمین فرستاده شد تا اهورامزدا را یار باشد و اهورامزدا از او نژاد آریا را به وجود آورد. وی هنگامی که در جهان مینوی بود، نامیرا بود و هنگامی هم که باز به سوی خانه پدران باز گردد نامیرا می‌شود. کیومرث سی سال به آرامش زندگی کرد اما در اثر گزند اهریمن دچار مرگ شد و از جهان درگذشت. از تن او فلزات سودمند و از تخمه او زر آفریده شد و در دل زمین جای گرفت. پس از چهل سال، از این تخمه، دو ساقه گیاه ریواس به هم پیچیدند و از زمین روییدند و اندک‌اندک شکل آدمی به خود گرفتند و مشی و مشیانه از آنها پدید آمدند» (یاحقی، ۱۳۸۶: ۷۱۳).

کیومرث در شاهنامه بر خلاف آنچه در روایات و اساطیر ایران باستان آمده است، نه نخستین بشر بلکه اولین پادشاه افسانه‌ای ایران است، هرچند در برخی ابیات شاهنامه تضادهایی در خصوص اولین انسان یا اولین شاه‌بودن وی دیده می‌شود. «فردوسی در شاهنامه، تحت تأثیر جهان‌بینی دینی خود [...] کیومرث را اولین کسی می‌داند که آیین تخت و کلاه آورد. البته او نیز جای تأمل می‌گذارد و اشاره می‌کند که کسی آن روزگار را به یاد ندارد و آنچه او می‌گوید روایت است» (موسوی، ۱۳۸۹: ۵۹).

«که بود آن که دیهیم بر سر نهاد
ندارد کس آن روزگاران به یاد
پژوهنده‌ی نامه‌ی باستان
که از پهلوانان زند داستان
چنین گفت که آیین تخت و کلاه
کیومرث آورد و او بود شاه»

(فردوسی، ۱۳۸۱: ۶)

در جای دیگر چنین آمده است:

«چو از خاک مر جانور بنده کرد
نخستین کیومرث را زنده کرد»

در قسمت بالای این ترکیب‌بندی، شاه ایستاده که شاید با حسرت و غم به پسرش سیامک که نشسته، نگاهی می‌اندازد که در جنگ با اهریمن سیاه کشته خواهد شد.و در مقابل سیامک، در سمت چپ، نوه کیومرث ایستاده است. این شاهزاده لاغراندام که هوشنگ نام دارد، انتقام خون پدر را خواهد گرفت و تاج و تخت ایران را حفظ خواهد کرد. در مقابل آنان، اعضای مشاوران کیومرث، به‌صورت دایره‌وار در یک منظره جالب توجه در مقابل آسمان طلایی نشسته‌اند.

فردوسی زندگی کیومرث را بسیار ساده و ابتدایی توصیف کرده، موسم پادشاهی او فصل بهار است و فردوسی آغاز تاریخ اسطوره‌ای را با آغاز زندگی طبیعت هماهنگ کرده است. کیومرث در کوه دماوند پناهگاه می‌سازد و با افراد خود پلنگینه می‌پوشد.

«چو آمد به برج حمل آفتاب
جهان گشت با فر و آئین و تاب
بتابید از آن‌سان ز برج بره
که گیتی جوان گشت از آن یکسره
کیومرث شد بر جهان کدخدای
نخستین به کوه اندرون ساخت جای»

در دوران پادشاهی وی همه جانوران وحشی و اهلی با آدمیان انس دارند، در مقابل کیومرث مطیع و رام هستند و در پناه او با آرامش زندگی می‌کنند.

سهروردی در جایی که از فهلویون یا حکیمان خسروانی یاد کرده از کیومرث نیز به‌عنوان یک حکیم سخن گفته است. وی کیومرث را از حکیمان فهلوی و بهره‌مند از آب و گل معنوی دانسته که اشاره به یکی از القاب وی در روایات مورخان ایرانی اسلامی (ملک‌الطین) است. کیومرث در اکثر منابع دارنده فرّه ایزدی است که چنان که قبلاً گفته شد در حکمت سهروردی از اهمیت بسزایی برخوردار است. در اکثر منابع تاریخی و گزارشات کیومرث را آگاه و دارنده اسم اعظم دانسته‌اند که توسط سروش به وی وحی می‌شده و مراسم ستایش و نیایش خداوند را همو بنیان گذاشته است. در فارس‌نامه نقل شده که به ادعای گبران، کیومرث همان آدم علیه‌السلام بوده که هم نخستین بشر و هم نخستین پیامبر بوده است. تمام اشاراتی که در متون تاریخی به وی شده بنیانی اساطیری دارد و به همین جهت سهروردی وی را از حکیمان ایران باستان دانسته است (رضی، ۱۳۹۳: ۴۱۸). البته با توجه به سنت بازنمایی کیان خره به‌صورت هاله نورانی دور سر یا اطراف بدن افراد، در این نگاره

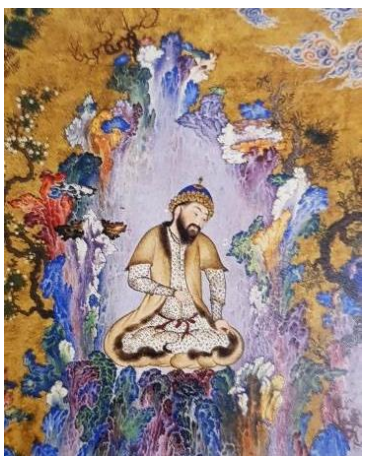
به‌صورت مشخص هاله‌ای گرد سر کیومرث دیده نمی‌شود. هرچند در پس‌زمینه اطراف فیگور وی در هاله‌ای از رنگ‌های روشن احاطه‌شده و شاید بتوان گفت به نحوی غیرمستقیم به این نور اشاره دارد.

تحلیل اثر

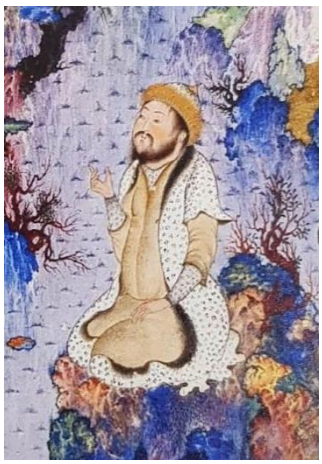
در مواجهه اول با این نگاره (تصویر ۱) بیننده مسحور انرژی نهفته در اثر می‌گردد. در این نگاره رنگ‌ها، عناصر طبیعت، پیکره‌ها، انسان‌ها، جانوران و جمادات به گونه‌ای در کنار هم قرار گرفته‌اند که انرژی بصری زیادی را به مخاطب منتقل می‌کند. رنگ‌های شاد، زنده و درخشان در ترکیب‌بندی منتشر اثر درخشش نور را به نمایش گذاشته‌اند و سرتاسر زمینه سرشار از جزئیات است. بیش از هر چیز باید به این نکته توجه داشت که موضوع این نگاره یعنی به تخت نشستن کیومرث مربوط به دوران پیش از اسلام است و چنان که فردوسی نیز اشاره می‌کند، تنها روایتی از روزگار وی باقی است. لیکن سلطان‌محمد نگارگر در زمان پس از اسلام و در عهد شاه تهماسب صفوی آن را مصور کرده و نحوه بازنمایی پیکره‌ها و جزئیات نگاره متأثر از سنت نگارگری در عهد صفوی است و فرهنگ آن دوران در آن بازتاب یافته است. برای مثال قاعدتاً در دوران کیومرث که بشر تازه آموخته چطور با پوست پلنگ خود را بپوشاند، لباس‌ها بسیار بدوی بوده‌اند، لیکن در این نگاره لباس‌های عصر صفوی را با طرح پوست پلنگ در پوشش پیکره‌ها شاهد هستیم. از آنجایی که یکی از جلوه‌های فرهنگ نحوه پوشش افراد جامعه است و لباس‌ها گویای بسیاری از آداب و رسوم و عقاید مردم آن هستند، شاید بتوان گفت یکی از دلایلی که ناخودآگاه ذهن مخاطب را به برداشتی عرفانی از نگارگری سوق می‌دهد و باعث شده تحلیل‌هایی با رویکرد عرفانی از این اثر صورت پذیرد، نحوه پوشش افراد در نگاره‌ها است. با توجه به رواج تصوف در دوره صفوی در میان مردم و شباهت لباس‌های صوفیان به لباس‌های عهد صفوی این ذهنیت در مخاطب نقش بسته و رنگ‌وبوی عرفانی به آن می‌بخشد، اما این تنها بازتابی از فرهنگ آن دوران است و هرچند به‌طورکلی پیوند نگارگری و ادبیات زمینه را برای چنین برداشت‌هایی فراهم می‌کند، لیکن به واسطه چنین شباهت‌هایی نمی‌توان کل نگاره را ملهم از عالم مثال دانست و بر پایه آن اثر را تحلیل کرد. البته این نکته را نیز باید در نظر گرفت که در این دوره موضوعات زندگی روزمره در کانون توجه نقاشان قرار گرفت و صحنه‌های زندگی عادی و درباری و بیان بی‌واسطه زمان حال مانند صحنه‌های کار و کارگری، حمام، صحنه کشتی، پیشه‌های معمول جامعه و غیره با دیگر موضوعات نگارگری پیوند خورد و سلیقه مردم کوچه و بازار نیز در این آثار متجلی شد و به‌طور کلی در مجموعه نوآوری‌های نگارگری این دوره سه رویکرد ناتورالیسم (طبیعت‌گرایی)، رئالیسم (واقع‌گرایی) و سمبولیسم (نمادگرایی) رخ نمود (آژند، ۱۳۸۹: ۲۶۷).

نحوه قرارگیری پیکره‌ها و چرخش چشم در میان آن‌ها به گونه‌ای است که یک فرم نزدیک به دایره ساخته و حلقه‌ای متشکل از فرزانگان را تداعی می‌کند که گرداگرد شاه ایستاده‌اند و در رأس همه آن‌ها کیومرث جلوس کرده و از همه بالاتر قرار گرفته است که حکایت از جایگاه و منزلت والای او دارد (تصویر ۲). حضور سه فیگور نشسته در میان این حلقه دایره را به فرم اسپیرال نزدیک‌تر کرده و نوعی چرخش متعالی به سمت بالا را به نمایش می‌گذارد. کلیت تصویر به آفرینش نخستین اشاره دارد، گویی خط از دل نقطه مرکزی پدیدار شده و دایره رسم می‌گردد. در سمت راست شاه سیامک نشسته و با وی در حال گفت‌وگو است که نشان می‌دهد اهل صحبت است (تصویر ۳)، و سمت چپ او هوشنگ –نوه کیومرث– که جوان‌تر است و اهل خدمت، به ادب ایستاده است (تصویر ۴). این نحوه آرایش را می‌توان برگرفته از آرایش درباری دانست.

با توجه به رواج تصوف در عهد صفوی و علاقه برخی نگارگران از جمله سلطان‌محمد به مباحث عرفانی نمی‌توان نگاره را به‌طور کلی فاقد نمادپردازی‌های عرفانی دانست، اما جایگاه عالم مثال در خوانش این نگاره جای بحث فراوان دارد. در بسیاری موارد تأویل نگاره بر مبنای این گونه نمادپردازی‌ها صورت می‌گیرد و ارتباط آن با مبانی عرفانی برملا می‌گردد، لیکن همین تأویل‌ها نیز بر اساس نمادها و نشانه‌های موجود در عالم محسوس بوده و راهی برای اثبات عالم مثال به‌عنوان منبع الهام و بازنمایی یا تقلید نگارگران وجود ندارد. از جمله این نمادپردازی‌ها



تصویر ۲. بخشی از نگاره (کیومرث)، شاهنامه تهماسبی. منبع: (Canby, 2015: 12)



تصویر ۳. بخشی از نگاره (سیامک)، شاهنامه تهماسبی. منبع: (Canby, 2015: 12)

تصویر ۴. بخشی از نگاره (هوشنگ)، شاهنامه تهماسبی. منبع: (Canby, 2015: 12)

در این نگاره می‌توان به نحوه پوشش افراد اشاره کرد. لباسی که شاه و اطرافیان بر تن دارند از پوست پلنگ است که هم اشاره به دوران حکومت کیومرث دارد و هم به نکته ظریف عرفانی: پلنگ نماد غرور نفس اماره است است و پوشیدن لباسی از پوست پلنگ می‌تواند نمادی از حکومت بر نفس اماره باشد چرا که اگر انسان بر نفس خود فائق نیاید نمی‌تواند بر مخلوقات حکومت کند و جمادات در برابر او زنده شوند. رام‌بودن حیوانات وحشی در برابر وی نیز شاهدی دیگر بر این ادعاست. در این نگاره همه چیز زنده است، سنگ‌ها، صخره‌ها و سایر جمادات حضور دارند و همانند درباریان صاحب چهره هستند. این صخره‌ها با ریزه‌کاری‌های فراوان ترسیم شده و برخی از آنها به‌صورت دیوان، حیوانات و موجودات عجیب هستند و گویی این صخره‌های زنده به سمت بالا در حرکت‌اند. اگر آدمی از مرتبه جمادی به جهان جان‌ها صعود کند، خروش و نیایش اجزای جهان را به گوش هوش خواهد شنید و به این معرفت دست پیدا خواهد کرد که جمادات را نیز حی و حاضر ببیند و جهان ناطق را درک کند، چنان که حضرت مولانا می‌فرماید:

«باش تا خورشید حشر آید عیان
تا ببینی جنبش جسم جهان
مرده زین سویند زان سو زنده‌اند
خامش اینجا وآن طرف گوینده‌اند
سنگ بر احمد سلامی می‌کند
کوه یحیی را پیامی می‌کند
ما سمیعیم و بصیریم و خوشیم
با شما نامحرمان ما خامشیم
چون شما سوی جمادی می‌روید
محرم جان جمادان چون شوید
از جمادی عالم جان‌ها روید
غلغل اجزای عالم بشنوید»

(مولوی، ۱۳۹۱: ۳۶۸).

شاید از این جهت است که در این نگاره همه چیز، از جمادات تا انسان‌ها، زنده و صاحب چهره‌اند (تصویر ۵).

سلطان‌محمد در این نگاره با ترکیب رنگ‌های سرد و گرم طبیعتی خیالی را خلق کرده است. رنگ‌ها در این نگاره فوق‌العاده درخشان و خالص هستند. سلطان‌محمد با استفاده از هارمونی و تضاد رنگی به زیبایی

تصویر ۵. بخشی از نگاره (چهره جمادات)، شاهنامه تهماسبی. منبع: (Canby, 2015: 12)

و درخشش این نگاره افزوده و نیروهای بصری را با هم ترکیب کرده است. فضای کلی نگاره صحنه هایی خیال انگیز را به نمایش می گذارد که هر مخاطبی در مواجهه با آن از فضای مادی صرف فاصله می گیرد، اما نباید از نظر دور داشت که به هر حال آنچه به تصویر در می‌آید همگی مربوط به عالم مادی است و حتی کسانی که از طریق شهود به عالم مثال راه یافته‌اند، همگی بر این عقیده‌اند که نمی‌توان حقیقت آن عالم را در قالب تصویر و حتی کلمات بیان کرد. هرچند لطافت فضای دو بعدی نگارگری از جسمیت آن می‌کاهد، اما این‌که یک اثر خیال مخاطب را به‌کار بگیرد با این‌که اثر بر آمده از عالم مثال باشد تفاوت بسیار دارد. ظرافت در پرداخت و اجرای اجزای نگاره با رنگ‌های درخشان و جسمیت بسیار کم خطوط و رنگ‌ها چنان لطافت و جلوه‌ای خاص به اثر بخشیده که آن را در کنار تمام خصوصیات ظاهری دیگر به اثری فاخر و در خور پسند شاه تبدیل کرده است. این یکی از نکات مهمی است که در خوانش نگاره نباید از آن غفلت کرد. نگارگران برای آن که اثری درخور سفارش پادشاه خلق کنند، از تمام امکانات موجود بهره برده و سعی کرده‌اند بهترین کار خود را ارائه دهند و زمان زیادی را برای انجام آن صرف کرده‌اند. برای مثال علاوه بر تمام موارد ذکر شده آبشاری که در میان حلقه انسانی متشکل از کیومرث و اطرافیان جاری است و اکنون به رنگ سیاه در آمده، احتمالاً در اصل با رنگ نقره‌ای اجرا شده و ابرها در پس زمینه طلایی تصویر شده‌اند و حاشیه‌نگاری نیز طلا ریخته شده و اثری باشکوه را رقم زده است که باعث حیرت بینندگان می گردد. هرچند در بسیاری موارد حیرت مخاطب از اجرای ظریف، پر نقش‌ونگار و خیال‌انگیز اثر ذهن او را به فضای غیرمادی سوق می‌دهد، لیکن نباید وفاداری نگارگر به عالم محسوس و بازنمایی اجزای عالم مادی را از نظر دور داشت. برای مثال فضای کلی این اثر در خوانش سنت‌گرایانه به فضایی ازلی در عالم ملکوت نسبت داده می‌شود و نسبتش را با عالم محسوس از دست می‌دهد، چنانکه سید حسین نصر می گوید: «اگر فضای تصویری نگارگری کیفیتی سه‌بُعدی می‌یافت در این صورت از عالم ملکوت سقوط می کرد و مبدل به تصویر عالم ملک یا ماده می‌شد» (نصر، ۱۳۴۷: ۱۸). لیکن باید به این نکته توجه داشت که با توجه به فضای احتمالی اسکان کیومرث در کوه دماوند نگارگر به بازنمایی فضایی کوهستانی اهتمام ورزیده و وفاداری خود به عالم محسوس را در فرم نشان داده است. در واقع مؤلفه‌هایی در این تصویر وجود دارند که ادراک خیالی مخاطب را به کار گرفته و ذهن او را به عالمی خیالی و غیر واقعی رهنمون می‌شوند. اما این خیال‌انگیزی نمی‌تواند دلیل تجلی عالم مثال در نگاره باشد. چنان‌که قبلاً گفته شد این دو تفاوت بسیار دارند و اصلاً بازتاب عالم مثال در نگاره قابل اثبات نیست. تنها می‌توان آن را خیال انگیز و نمادین خواند و به واسطه فاصله‌گرفتن از واقع‌گرایی محض و وابستگی به متون ادبی عرفانی و گاه اسطوره‌ای خوانشی نمادین از این آثار را رقم زد.

در نهایت با توجه به تمام آنچه در باب عالم مثال و نگارگری ایرانی گفته شد، کیفیات مُثُل معلقه در قالب مادی نگارگری در نمی‌آید. برای رسیدن به مرتبه‌ای که بتوان صور آن عالم را مشاهده کرد ریاضات

و مجاهدات بسیاری نیاز است و چنین مقامی را نمی‌توان برای تمام نگارگران به‌طور عام در نظر گرفت. هم‌چنین نمی‌توان به واسطه خیال‌انگیزبودن نگاره آن را به عالم مثال و صورت معلقه نسبت داد.

نتیجه گیری

مسلماً حوزه پژوهشی نگارگری ایرانی چنان وسیع است که نمی‌توان یک نظریه مشخص را به تمام نگاره‌ها تعمیم داد و حکمی قطعی درباره آن صادر کرد. هر یک از نگاره‌ها به نوبه خود بسته به شرایط مختلفی که در آن خلق شده‌اند، از مهارت نگارگر و اعتقادات وی و پایبندی‌اش به اصول عرفانی و نگارگری گرفته، تا سفارش‌دهنده، موضوع اثر، فضای خلق اثر، امکانات موجود، سنت نگارگری پیش از آن، شرایط تاریخی و فرهنگی و بسیاری عوامل دیگر همگی در خلق یک اثر نگارگری تأثیر بسزایی دارند و نمی‌توان بی‌توجه به یکی از موارد نگاره را تفسیر و تحلیل کرد و خوانش جانب‌دارانه‌ای را از آن ارائه داد. در این پژوهش نیز به فراخور موضوع و در حد امکان تنها اشاره‌ای به بعضی مسائل مربوط به آن شده و شاید تنها گام ابتدایی و کوچکی در راستای تنویر بازتاب اندیشه ایرانی در نگارگری ایرانی باشد.

جلوه خیال‌انگیز و بهشت‌گونه نگاره «بارگاه کیومرث» چنان است که هر مخاطبی را به دنیای خیال رهنمون می‌شود و پیوندش را برای لحظاتی با عالم محسوس از میان می‌برد. ظرافت نقوش، رنگ‌های درخشان، منور و بعضاً غیرواقعی، طراوت فضا، ترکیب‌بندی اثر و حلقه متشکل از آدمیان در فضای بهشتی و صلح و صفای غالب در اثر که دد و دام را در کنار هم نمایانده است، همه و همه باعث می‌شوند که فضایی خیال‌انگیز در ذهن مخاطب نقش بندد و به دنبال تأویل جزئیات نگاره بر مبنای خیال باشد. اما بعد از آن باید به جزئیات نگاره دقت کرد و با توجه به متن و در نظرگرفتن همه مواردی که قبلا گفته شد به خوانش آن پرداخت.

فضای این نگاره را می‌توان در مرز میان خیال‌پردازی و واقع‌گرایی دانست. هرچند تمایل به واقع‌گرایی و بازنمایی طبیعت در آن بیشتر دیده می‌شود. این واقع‌گرایی در بعضی عناصر تصویری از بین می‌رود و مجالی برای ورود به عالم خیال فراهم می‌کند. پرهیز از سه‌بُعدنمایی، نمایش هم‌زمان مکان‌ها و واقع‌گریزی رنگ‌ها از مواردی هستند که ذهن مخاطب را از واقعیت محض جدا کرده و راه او را به عالم خیال می‌گشایند. اینجاست که نمادپردازی اهمیت می‌یابد و تأویل به عنوان یکی از ویژگی‌های اندیشه و تفکر اسلامی در خوانش اثر هنری نقشی اساسی ایفا می‌کند. هرچند در نگارگری ایرانی به واسطه فاصله گرفتن از واقع‌گرایی محض و به ویژه وابستگی به متون عرفانی و اسطوره‌ای ذهن مخاطب پذیرای فاصله گرفتن از عالم مادی می‌گردد، اما این که یک اثر خیال مخاطب را به‌کار بگیرد با این که اثر برآمده از عالم مثال باشد تفاوت بسیار دارد و صرف اینکه یک نگاره خیال‌انگیز باشد نمی‌توان آن را برآمده از عالم مثال دانست.

در نهایت با توجه به تمام آنچه در باب عالم مثال و نگارگری ایرانی گفته شد، کیفیات مثل معلقه در قالب مادی نگارگری در نمی‌آید. برای رسیدن به مرتبه‌ای که بتوان صور آن عالم را مشاهده کرد ریاضات و مجاهدات بسیاری نیاز است و چنین مقامی را نمی‌توان برای تمام نگارگران به‌طور عام در نظر گرفت. هم‌چنین نمی‌توان به واسطه خیال‌انگیزبودن نگاره آن را به عالم مثال و صورت معلقه نسبت داد.

پی‌نوشت‌ها

۱. البته در اینجا برزخ اشتراک لفظی است و کلمه برزخ در حکمت اشراق در معنای جسم به‌کار می‌رود. برزخ در لغت نام چیزی است که حائل میان دو چیز باشد. سهروردی جسم را که جوهر قابل اشاره حسی است برزخ می‌نامد.

۲. علی‌اکبر جهانگرد در مقاله‌ای تحت عنوان «نظریه شرق‌شناسی پنهان و کاربست مفهوم عالم مثال در تفسیر نگارگری ایرانی»، این نقد را به نظریه سنت‌گرایان وارد دانسته و آن را با نظریه شرق‌شناسی پنهان پیوند می‌زند. جهت مطالعه بیشتر: فصلنامه علمی-پژوهشی *کیمیای هنر*، سال هفتم، شماره ۲۷، تابستان ۱۳۹۷، صص ۷۷-۹۱.

فهرست منابع فارسی

آژند، یعقوب (۱۳۸۹)، *نگارگری ایران*، جلد اول، تهران: سمت.

آژند، یعقوب (۱۳۸۹)، *نگارگری ایران*، جلد دوم، تهران: سمت.

ابراهیمی دینانی، غلامحسین (۱۳۹۶)، *شعاع اندیشه و شهود در فلسفه سهروردی*، تهران: حکمت.

احمدپناه، سید ابوتراب؛ جباری، انسیه (۱۳۹۳)، «تحلیل نگاره بارگاه کیومرث اثر سلطان محمد براساس الگوی کنشی و مربع معناشناسی گرمس»، نشریه *پژوهش هنر*، پیاپی ۷، بهار و تابستان.

اصلانی، محمدرضا؛ شیخ مهدی، علی (۱۳۸۵)، نگارگری ایرانی و شهود ذات اشیاء، کتاب *ماه هنر*، شماره‌های ۹۳-۹۴، صص ۱۸-۲۸.

بلوم، جاناتان و دیگران (۱۳۹۳)، *تجلی معنا در هنر اسلامی*، ترجمه اکرم قیطاسی، تهران: سوره مهر.

پاکباز، رویین (۱۳۸۵)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران: زرین و سیمین، پورنامداریان، تقی (۱۳۹۴)، *عقل سرخ*، تهران: سخن.

جهانگرد، علی‌اکبر (۱۳۹۷)، «*نظریه شرق‌شناسی پنهان و کاربست مفهوم عالم مثال در تفسیر نگارگری ایرانی*»، فصلنامه علمی-پژوهشی *کیمیای هنر*، سال هفتم، شماره ۲۷.

حلیمی، محمدحسین (۱۳۶۸)، «بارگاه کیومرث بررسی اثری از سلطان محمد»، *سوره*، دوره اول، شماره ۱، صص ۳۶-۴۰.

خوشنظر، رحیم؛ رجبی، محمدعلی (۱۳۸۷)، «حکمت نوری سهروردی و تأثیر آن بر نگارگری ایرانی»، *کتاب ماه هنر*، شماره ۱۱۷، صص ۳۶-۴۴.

رضی، هاشم (۱۳۹۳)، *حکمت خسروانی*، تهران: بهجت.

سلطان‌کاشفی، جلال‌الدین (۱۳۹۲)، «*به کارگیری دیدگاه‌های اجتماعی در آثار سلطان محمد نگارگر با استفاده از اصول و قواعد هنر اسلامی*»، فصلنامه علمی-پژوهشی *نگره*، شماره ۲۶، صص ۵-۱۷.

سهروردی، شهاب‌الدین یحیی (۱۳۹۴)، *حکمت‌الاشراق*، ترجمه و شرح سید جعفر سجادی، تهران: دانشگاه تهران.

عین‌القضات، عبدالله بن محمد (۱۳۹۷)، *تمهیدات*، به اهتمام زهرا عسلی، تهران: لوح فکر.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۱)، *شاهنامه*، تهران: افکار.

فریه، ر. دبلیو (۱۳۷۴)، *هنرهای ایران*، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: فرزان روز.

گری، بازیل (۱۳۹۲)، *نقاشی ایرانی*، ترجمه عربعلی شروه، تهران: دنیای نو.

مقبلی، آناهیتا (۱۳۸۶)، «تحول تخیل در شاهنامه‌نگاری در منتخبی از نگاره‌های سه شاهنامه بزرگ ایلخانی، بایسنقری و طهماسبی با تکیه بر عناصر بصری»، نشریه *رهپویه هنر*، دوره دوم، پیش‌شماره چهارم، صص ۵-۱۷.

مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۹۱)، *مثنوی معنوی*، براساس نسخه رینولد نیکلسون، تهران: فرهنگسرای میردشتی.

نصر، سید حسین (۱۳۴۷)، *عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایران*، مجله *باستان‌شناسی و هنر ایران*، شماره ۱، صص ۱۲-۱۶.

نصر، سید حسین (۱۳۷۳)، *هنر و معنویت اسلامی*، ترجمه رحیم قاسمیان، تهران: مؤسسه انتشارات سوره.

نظرلی، مائیس(۱۳۹۰)، *جهان دوگانه مینیاتور ایرانی*، ترجمه عباس‌علی عزتی، تهران: فرهنگستان هنر.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶)، *فرهنگ اساطیر و داستان واره‌ها در ادبیات فارسی*، تهران: فرهنگ معاصر.

فهرست منابع لاتین

R. Canby, Sheila. (2015), *The Shahnama of Shah Tahmasp*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

The Relation between the Imaginary World and Iranian Painting in a New Analysis of the Court of Kiomars Painting*

Zahra Asali[1], Hasan Bolkhari Ghehi[2], Mehdi Hosseini[3], Abbas Zahabi[4]**

[1] Ph.D of Philosophy of Art, Department of Philosophy of Art, Faculty of Law, Theology and Political Science, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
[2] Professor, Department of Advanced Studies in Art, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
[3] Professor, Department of Painting, Faculty of Visual Arts, Tehran University of Art, Tehran, Iran.
[4] Assistant Professor, Department of Philosophy, Faculty of Law, Theology and Political Science, Science and Research Branch, Azad University, Tehran, Iran.

(Received: 24 Mar 2021, Accepted: 24 Aug 2021)

Iranian painting has always been of interest to researchers and many of them believe that Iranian painting is the manifestation of the Imaginal world and the artist depicts it through the intuition of the Imaginal world and its preservation in the imagination. But recently, this theory has been criticized by some researchers and its drawbacks have been studied. The painting of the court of Kiomars by Sultan Mohammad in Shahnameh of shah Tahmasp as one of the most prominent works of Iranian painting is a suitable case for study and analysis and has attracted the attention of many researchers. In this article, the position of the Imaginal world in the analysis of The Court of Kiomars painting has been studied with a critical approach to the traditionalists' view on Iranian painting. This research has been done by descriptive-analytical method. In this painting, Sultan Mohammad has created an imaginary nature by combining warm and cold colors. The colors in this picture are incredibly bright and pure. Most of the researchers believe that this painting is the manifestation of the Imaginal world. Most of these studies have interpreted Iranian painting based on the views of traditionalists and have followed their path. But reading paintings with this approach has its drawbacks. According to the results of this research, this painting can be considered on the border between abstraction and realism. Realism disappears in some visual elements and provides an opportunity to create an ideal world. Although many elements in this picture call the audience's mind to the Imaginal world, but it can not be considered as an example from the Imaginal world.

Certainly, the field of research in Iranian painting is so vast that it is not possible to generalize a specific theory to all paintings. Each of the paintings are created in different conditions, and many factors have a great impact on the creation of a painting such as the artist's skill, his beliefs and adherence to mystical principles and painting, the client, the subject of the work, the space of creation, the available facilities, the pre-painting tradition, historical and cultural conditions and many other factors. So the analysis can't be based on just one of these factors.

Eventually, according to what has been said about the Imaginal world and Iranian painting, the Imaginal world can not take the form of a materialistic painting. After all, what is depicted is all about the material world and It is difficult for people to perceive the Imaginal world and it is not perceived by the senses. It takes a lot of struggle to reach a level where the forms of that world can be seen by the artist and Such a position can not be considered general for all painters. Also, due to the imaginative nature of the image, it can not be attributed to the Imaginal world and suspended forms.

Keywords
Imaginal World, Iranian Painting, the Court of Kiomars, Sultan Mohammad, Traditionalists.

*This article is extracted from the first author's doctoral dissertation, entitled: "The philosophy of light in persian painting, based on the philosophy of illumination and its manifestation in Herat and Tabriz paintings" under the supervision of second and third authors and the advisory of forth author at Science and Research Branch, Azad University, Tehran.

**Corresponding Author: Tel/Fax: (+98-21) 88326146, E-mail: hasan.bolkhari@ut.ac.ir