فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره بیست و یکم، تابستان ۱۳۹۰: ۷۲-۵۵
تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۰۶/۰۸
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۰/۰۲/۱۲

خیال و جایگاه آن در چهره‌نگاری نقاشی ایرانی[۱]

جواد علیمحمدی اردکانی *
مصطفی گودرزی **
محسن مراثی ***

چکیده

مقاله حاضر در نظر دارد تا به بررسی جایگاه و اهمیت خیال و همچنین تأثیر آن بر چهره‌نگاری در نقاشی ایرانی بپردازد. در این مقاله سعی بر آن است تا با بهره‌گیری از تفکر و نگرش عرفانی ایرانی و استفاده از آثار منظوم ادبیات پارسی و تطبیق آن با عناصر مورد اشاره در نقاشی ایرانی، تحلیلی بینامتنی ارائه گردد. در هر بخش نیز مستندات تصویری از مکاتب مختلف نقاشی ایرانی ارائه شده است تا به روشن شدن این امر که هنر تصویرگری ایران همواره و در طول تاریخ خود بهره مند از عنصر خیال بوده و با توسل به‌این تفکر خالق جهانی مثالی شده است، کمک نماید. بدین منظور در بخش نخست به خیال و جایگاه آن در نقاشی ایرانی پرداخته شده و در بخش‌های دیگر مقاله عناصر خیالی و مثالی ادبیات با چهره‌نگاری نقاشی ایرانی تطبیق یافته است. نتیجه حاصل از تحقیق آنکه، نقاشی ایرانی با بهره‌گیری از نمادها و نشانه‌های نهادینه شده در ادبیات منظوم که برآمده از نگرش خیال محور شاعران بوده به خلق انسان آرمانی و مثالی خود پرداخته، چنانکه این مشخصه را تا نقاشی نیمه نخست قاجار در سده سیزدهم هجری قمری به وضوح می‌توان شاهد بود.

واژه‌های کلیدی: نقاشی ایرانی، خیال، مثال، ادبیات، نماد.

---

۱. مقاله مستخرج از رسالهٔ دکتری است.

* نویسنده مسئول: استادیار گروه نقاشی دانشگاه علم و فرهنگ Info@pars-art.com
** دانشیار گروه هنرهای تجسمی دانشگاه تهران Goudarzi40@gmail.com
*** استادیار گروه نقاشی دانشگاه شاهد Marasi@shahed.ac.ir

مقدمه

هنر و فرهنگ ایرانی دارای مؤلفه‌های خاص در جهان پیرامون خود بوده که یکی از این ویژگی‌ها توجه و تأکید این هنر بر عنصر خیال و نگاه دیگرگون آن به عالم بوده است. این مؤلفه بنا بر شواهد بدست آمده، از دیرباز در تمدن ایرانی دارای جایگاه و شأنی والا بوده و در طی قرون متمادی و با پیشرفت فرهنگ‌ها و تمدن‌های فلات ایران، اگر چه از مقام و اعتبار آن کاسته نشده، بلکه به فراخور رشد فرهنگی و علمی ایرانیان توجه و تأکید بر نگرش خیال محور نیز ضابطه‌مندتر از گذشته رشد یافته است، تا آنکه‌این میراث عظیم به دوران اسلامی ایران انتقال یافته و ایرانیان نیز چونان دیگر دستمایه‌های فکری و فرهنگی خود، آن را با پیام و آرمانهای الهی اسلام، همگام و همراه ساخته‌اند.

در آغاز پیدایش تمدن اسلامی و با شکل‌گیری گرایش‌های فکری و عقیدتی درون این تمدن، فلاسفه و عرفای بزرگ اسلامی به نهادینه کردن نگرش خیالی و مثالی جهان بینی دینی پرداخته و در عین شرح و بسط آن، افقی دیگر پیش روی مخاطبان خود نهادند که گستره آن قابل قیاس باجهان ملموس نبود. این جهان بینی چنان عمیق و تأثیر گذار بود که در تفکر عرفانی اسلامی ایران جایگاهی عظیم یافت و مراتبی ویژه بر آن مترتب شد. در این مبانی دینی روایاتی نیز در شرح و توصیف جایگاه خیال بیان گردید که بر اهمیت این مؤلفه تأکید داشت. چنانکه در سفر غیب و گفتگوی (روح) با خضر پیامبر، خضر اصناف مردمانی را که می‌توانند در ساحت قرب او مقام گیرند برای روح بر می‌شمرد. یکی از این اصناف: صنف ششم است و خضر حال کسانی را شرح می‌دهد که در مرتبهٔ خیال قرار دارند «آنانند که به الهامات ناگهانی اندیشه می‌مانند، و با وساوس شیطانی و هواجس نفسانی هیچ وجه مشترکی ندارند. اینان کودکانی هستند که کلام خیالی و ذهنی، پدر ایشان است و تخیل مادر ایشان» (کربن، ۱۳۸۳: ۲۷۰).

در این میان هنرمندان نقشی بسزا و تعیین کننده در بسط و گسترش این جهان‌بینی ایفا کردند. ادیبان بزرگ ایران نیز در آثار خود به وصف آن جهان و معشوق خیالی و مثالی خویش پرداخته و با توجه و تاکید بر عناصر زیباشناسانهٔ فرهنگ ایرانی که پیشتر نیز در تصویر سازی‌ها به صورت الگویی از زیبایی در نظر ایرانیان شکلی منسجم یافته بود پرداختند و نمادها و نشانها را جایگزین واقعیت بیرونی ساختند. این نگرش موجب شد تا بخش عظیمی از آثار فاخر مکاتب مختلف ادبیات ایران به توضیح و شرح و بسط نمادین و نشانه‌ای انسان خیالی و مثالی بپردازد و نقاشی ایرانی نیز با تأسّی از این نگرش و در کنار ادبیات خالق آثاری باشد که مکمل نگاه خیال محور ادیبان ایران بود. تصویر کردن هر آنچه شاعران با کلمات به وصف آن پرداخته بودند نیز از مولفه‌های بنیادین نقاشی ایرانی شد که موجبات تداوم و حیات مجدد فرهنگ ایرانی را با غنایی

بیش از پیش فراهم آورد و عالمی را پیش روی مخاطبان قرار داد که در هیچ نقطه‌ای از جهان واقعی نمی‌توان نشانی از آن یافت، جهانی که به صور معلقه یا عالم مُثُلْ شهره گشته است.

مقالهٔ حاضر بر آن است تا ضمن پرداختن به اهمیت و جایگاه خیال در نزد عرفا و شعرای بزرگ ایران، با ارائه مستندات تصویری به تأثیرگذاری این نگرش بر نقاشی ایرانی تأکید کند. بدین جهت از میان شعرای بزرگ ایران به اشعار هفت شاعر (مولانا، عطّار نیشابوری، خواجوی کرمانی، سعدی، حافظ، جامی و فرصت الدوله شیرازی) به عنوان نمونه پرداخته شده و در نمونه‌های تصویری نیز به آثاری از نقاشی مکتب هرات، مکتب تبریز صفوی، مکتب اصفهان و نقاشی نیمه نخست قاجار اشاره شده است. در این میان ارائهٔ تصاویری از هنر بین النهرین و هخامنشی از این حیث بوده است تا بر پیوستگی و تداوم سنت تصویرگری ایران قبل و بعد از اسلام تأکید شود.

خیال و جایگاه آن در نقاشی ایرانی

یکی از مشخصه‌های بنیادین هنر نقاشی ایران بهره‌گیری آن از عالم خیال و مثال است. این مولفه علاوه بر آنکه موجبات اعتلاء و شأن والای آن را در جهان هنر فراهم آورده، باعث شده تا نگارگری ایرانی به عنوان بخشی از میراث عظیم فرهنگ و هنر ایران زمین همواره مورد توجه و تعمق محققان و پژوهشگران باشد. هنری که در عین برخورداری از بسیاری شاخصه‌های ویژه با بهره‌گیری هوشمندانه از نگرش خیال محور هنر و فرهنگ ایران زمین، جایگاهی والا نزد صاحبان ذوق و اندیشه یافته است.

این نگرش پیوند عمیق هنر نقاشی را با تفکر و اندیشه دینی ایرانیان که در عرفان و فلسفه این تمدن بزرگ و طی قرون متمادی راه تکامل پیمود و اعتلایی جهانی یافت؛ بازگو می‌کند. بینشی که در بسط و نهادینه شدن فضا و زمان در نگاره‌ها موثر افتاد و منجر به شکل‌گیری جهانی در نقاشی ایرانی شد که به تعبیر هانری کربن «روی هیچ نقشه جغرافیایی و در هیچ نقطه‌ای وجود خارجی ندارد» (کربن، ۱۳۸۳: ۱۶).

(تصویر شماره ۱) خسرو و شیرین، خمسه نظامی، مکتب ترکمانان، تبریز، اواخر قرن نهم هجری قمری (کربن، ۱۳۸۳: ۷۴).

جهانی که در ادبیات ایرانی و در خیال عارفان و شاعران بزرگ آن به زیباترین شکل ممکن نمود یافته و دارای جایگاه و مرتبه‌ای در خور تعمق گردیده است، چنانکه ابن عربی مراتب آن را چنین توصیف کرده است: «خداوند هیچ موجودی را خلق نکرده است که منزلتش عظیم‌تر و حکمش فراگیرتر از خیال باشد. حکم خیال در موجودات و معدومات اعم از محال و غیر محال سریان دارد. پس در میان همه آنچه که قدرت الهی ایجاد کرده وجودی عظیم‌تر از خیال نیست. با خیال است که قدرت و اقتدار الهی ظهور می‌کند و همان است حضرت مجلای الهی در قیامت و در اعتقادات و اسرار اسم الهی است که خدا عالم خیال را آفریده است تا جمع میان اضداد را در آن جا نشان دهد زیرا جمع میان ضدین نزد حس و عقل ممتنع است اما نزد خیال ممتنع نیست» (حکمت، ۱۳۸۵: ۶۱) و در سخنی دیگر اشاره می‌کندکه «هر کس مرتبه خیال را نشناسد معرفتی مجموع و یکجا نخواهد داشت اگر این رکن از معرفت برای عارفان حاصل نشود بویی از معرفت به مشامشان نرسیده است» (همان: ۶۱).

در این بینش معرفتی، برای خیال انواعی متصور شده‌اند که نشانگر مراتب مختلف آن است به گونه‌ای که از اصول بنیادین و اساسی و پایه سلوک عارفانه قرار گرفته است. به تعبیر ابوزید «اگر خیال تسلیم داده‌های حسی شود. خیال عامه مردم است و اگر تابع داده‌های قلب گردد خیال عارفانی خواهد بود که حقایق امور را درک می‌کنند» (۶۹).

شیخ عبدالکریم جیلی[1] در باب جایگاه و منزلت خیال به ظرافت اشاره می‌کند که «بدان خدا یارت باد (اَعانَک الله)که تخیل اصل و منشأ وجود است و جوهری است که محتوی فضیلت و

کمال تجلی الهی (ظهور المعبود) می‌باشد. در باب ایمان شخصی خودت به ذات الهی تامل کن. آیا نمی‌بینی که‌این ایمان به برخی از صفات و بعضی اسماء متعلق است که ذات الهی برای او دارد. مکان این اعتقاد باطنی که خدای قادر متعال در آن برتو تجلی می‌کند کجاست و عضو آن کدام است؟ این مکان، این عضو به درست تخیل است و به همین دلیل و علت است که ما قائل هستیم که تخیل جوهری است که در آن کمال تجلی الهی را توان یافت. به محض اینکه برآن وقوف یافتی، بر تو مسلم و مبرهن می‌شود که تخیل (خیال) اصل و منشأ تمامت عالم است. چرا که ذات الهی خود اصل و مبدأ هر چیزی است و کامل‌ترین تجلیات وی نمی‌تواند به وقوع بپیوندد، الا در ظرف و مکانی که خود اصل و مبدأ باشد. این هیولا همان تخیل است. بنابراین محقق است که تخیل اصل و منشأ جمیع عالمیان بدون استثناء می‌باشد» (کربن، ۱۳۸۳: ۲۶۲).

بدین ترتیب حصول این معرفت که جزو اصول اساسی نگرش خیال محور ادیبان، نقاشان و هنرمندان ایرانی بوده است، پایه‌هایی محکم در نگرش دینی داشته و اصول آن توسط عرفا و فلاسفه بزرگ ایران زمین تدوین یافته و هر کدام دارای مرتبه‌ای مشخص در حصول به جهان حقیقت بوده‌اند.

در این جهان بینی، ظهور حق، ظهوری هنرمندانه در ساحت خیال مطلق است و خلاقیت هنری انسان همانند خلاقیت هنر الهی است. چنانکه هنر الهی نیز مسبوق به اشتیاق برای ظهور است[۲]. هنر انسان نیز بدین گونه، چرا که انسان نیز چون خدا دوست دارد تا شناخته شود و همین اشتیاق برای شناخته شدن است که او را به خلق اثر هنری وا می‌دارد.

«آن گاه بی گاه که خدا بود و هیچ موجودی نبود، خدا در عزلت و تنهایی ازلی خود، کنزی مخفی و مستور بود که شوق و اشتیاق آن داشت که شناخته شود و شناخته شدن یعنی خروج از وحدت به کثرت یعنی از عزلت و تنهایی به در آمدن، این اشتیاق را نفس الهی تسکین داده است، با این نفس خدا متجلی شده و این تجلی عین آفرینش موجودات است. تجلی کرد و آفرید تاشناخته شود» (حکمت، ۱۳۸۵: ۶۶).

در هنر انسانی نیز این ویژگی مشهود است. چرا که باطن هنرمند به ظاهرش پیوند می‌خورد و می‌توان در آثار هنری به گونه‌ای احساس و اندیشه درونی هنرمند را قرائت کرد و با او همراه شد. بدین گونه هر آنچه را انسان بر اساس تخیل خویش می‌آفریند، اثر هنری او به شمار می‌آید و از خلیفةاللهی او در زمین حکایت دارد.

به تعبیر شیخ محمد لاهیجی[۳] «مراد از خلق و خلقیت، همان هستی مجازی و پندار دویی است و تا خیال بودن عالم را در نیابیم، نمی‌توانیم از هستی مجازی و پنداردویی خارج شویم» (همان: ۱۶۷).

«از نظر ابن عربی خیال و تخیل هنری اساساً به معنای خروج از باطن به ظاهر است. حسن خدا که در خیال الهی محقق می‌شود. سیر از باطن به ظاهر یعنی از وحدت به کثرت است و از آن، عالم پدید می‌آید که هنر خداست. هنر انسان که در تخیل او زاده میشود نیز سیر از باطن به ظاهر است و در اینجا یعنی سیر از کثرت و غوغا به وحدت و خموشی. در همین جا است که خاصیت آینگی انسان هویدا می‌شود یعنی تخیل هنری خاص انسان و زاده آن یعنی اثر هنری به معنای دقیق کلمه، آن است که در عین حال که سیر از باطن انسان یعنی کثرت و تلاطم درونی، به ظاهر او یعنی وحدت و سکون است. عکس سیر الهی است. یعنی انسان از ظاهر حق که کثرت و تغییر است به باطن حق که وحدت و بی نیازی و ثبات است حرکت می‌کند و بدین ترتیب با خلق اثر هنری غوغای درون را می‌نشاند و آرام آرام به حقیقت حق نزدیک می‌شود و بدین گونه نیم دایره صعود و معرفت در ساحت هستی انسان شکل می‌گیرد» (همان: ۱۰۲).

به تعبیر قطب الدین محمود شیرازی[۴] «تمام عالم خیالی محل تجلی نورالانوار و وجودهای نوری مجرده و غیرمادی است. که هرکدام به صورتی خاص و در لحظه‌ای معین تجلی می‌کنند و همیشه به تناسب استعدادی که در وجود عامل و فاعل مکنون است» (کربن، ۱۳۸۳: ۲۲۶).

این نگرش معرفتی زمینه‌های رشد و تعمق هر چه بیشتر فرهنگ و هنر اسلامی را فراهم آورد و در بطن خود پایه‌های مبانی معرفتی هنر اسلامی را شکل داد و نقاشی ایرانی نیز با پیروی از این الگو به خلق جهان آرمانی خود دست زد.

به بیان سید حسین نصر «نگارگری ایرانی با پیروی کامل از مفهوم فضای منفصل توانست سطح دو بعدی مینیاتور [نگارگری] را به تصوری از مراتب وجود بدل سازد و بیننده را از افق حیات مادی و وجدان روزانه خود به مرتبهٔ عالی‌تر وجود و آگاهی ارتقاء دهد و او را متوجه جهانی سازد مافوق این جهان جسمانی اما دارای زمان، مکان و رنگ‌ها و اشکال خاص خود، جهانی که در آن حوادثی رخ می‌دهد اما نه به نحو مادی، همین جهان است که حکمای اسلامی آن را عالم خیال یا مثال و یا عالم صور معلقه خوانده‌اند» (نصر، ۱۳۷۵: ۱۷۳).

این نگاه در کلام قطب الدین محمود شیرازی چنین بیان شده است که «مغیبات و حقایق عالم مجردّه که برانبیا، اولیاء و گاه برجسمی دیگر نازل می‌گردد، گاه برآنان درصورت سطور مکتوب و گاه به صورت سماع عرضه می‌شود، زمانی سرور لذّت آورد، و وقتی هول و دهشت دارد. گاه صورت‌های انسانی در حد اعلای جمال بینند که بدانان شیرین‌ترین سخنان گوید و در پرده محرمیّت از عالم غیب با آنان مناجات آرد و حال دل بیان و عیان کند. و زمانی این صور بر آنان چون تصاویر و تماثیل ساخته هنرمندان چیره‌دست و صورتگران حسن پرست جلوه‌گر شود. و وقتی چون محوّطه‌ای (حظیره‌ای) محصور در نظر آید و زمانی اشکال و صوری معلقه بینند. هر آنچه در خواب بینند از کوهساران و اقیانوسها و قاره‌ها و خطرها، و آنچه شنوند چون نداهای

شگرف و خارق العاده یـا ذوات انسـانی، اینهـا همـه صـور اشـباح قـائم بالـذّات و منفصـل مثـال می‌باشند» (کربن، ۱۳۸۳: ۲۲۶و۲۲۷).

بدین مناسبت هنر نقاشی ایرانی مقلد صرف و ظاهری طبیعت مادی نیسـت، بلکـه نمایشـگر جهان ذهن و خیال هنرمند است (تصویر شماره ۱).

نقاشی ایرانی که از آغاز پیدایش و به شواهد موجود نگاهی دیگرگون به عالم پیش روی خـود داشته است. همواره تلاش کرد تا با توسل به نمادها و نشان‌های شـکل گرفتـه در نگـرش خیـال محور فرهنگ و تمدن ایرانی تصویرگر جهانی آرمانی و مثالی باشد. این عالم کـه هماننـد برزخـی میان روح و جسم بوده است موجب شد تا تصاویر متعلق به هر یک از دو جهـان، آرمـانی، خیـال گونه و مثالی به نظر آیند. چرا که نقاشی ایرانی با بهره‌گیری از عالم خیال و مثال که از زیباتـرین نقاط تجلی معنا شناسانه آن ادبیات ایرانی بود، توانست نگرش تجسمی فرهنگ ایرانی را نهادینـه سازد. شاید یکی از اصلی‌ترین دلایل وابستگی نقاشی ایرانی به عناصر زیباشناسـانه ادبیـات ایـران بهره‌گیری از جهان نمادین و مثالی آن است که طی قرون متمادی به فرهنگی ریشـه دار تبـدیل شده بود.

آن چنانکه حتی پیوستگی تاریخی آن‌را در هنر قبل از اسلام ایران نیز به خوبی مـی‌تـوان بـاز شناخت (تصویر شماره ۲).

(تصویر شماره ۲) سر یک شاهزاده هخامنشی، موزه ایران باستان، خمیرلاجـورد، قـرن پـنجم قبـل از میلاد (فرای، ۱۳۸۶: ۴۷).

نقاشی ایرانی و تأثر از جهان خیالی ادبیات

اینکه در نقاشی ایرانی می‌توانیم شاهد تداوم یک سـنت تصـویری نظـام یافتـه باشـیم و ایـن نگرش سنتی را در قالب اصل تکرارپذیری که از اصول اساسی آموزش و اجرای هنـرهـای سـنتی است، قرن‌ها به عنوان فرهنگ ثابت و خلل ناپذیر نقاشی ایرانی بشناسیم، تأثیر بهر مندی نقاشان

از ادبیات و جهان تصویر شده در آن است. جهانی که بر پایه خیال و عوالم آن شکل گرفته و با دقتی خاص اجزاء و عناصر آن در قالب کلام توصیف شده است. به تعبیر شفیعی‌کدکنی «عنصر معنوی شعر، در همه زبان‌ها و در همه ادوار، همین خیال و شیوهٔ تصرف ذهن شاعر در نشان دادن واقعیات مادی و معنوی است، و زمینه اصلی شعر را، صور گوناگون و بی کرانه این نوع تصرفات ذهنی تشکیل می‌دهد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۲).

بدین جهت باید گفت نگارگران ایرانی توانستند زبان خاص هنری و روش‌های متناسب با آثار ادبی را بیابند و ارزشی برابر کلام و اندیشه‌های ادیبان بزرگ پدید آورند که ریشه در فرهنگ عرفانی و تأثیرات عمیق آن داشته باشد.

بنابراین اگر در ادبیات ایران نزدیکی به حقیقت و دوری از واقعیت به منظور افزایش آرمانی کمال مطلوب است، در نقاشی نیز این ویژگی همواره حفظ می‌شود و نقاش با دوری گزیدن از واقعیت ملموس سعی در رسیدن به حقیقت تصویر دارد.

این مهم در نحوه برخورد نگارگران با عناصر و اجزاء تصاویر نیز به خوبی مشهود است. چرا که اگر در ادبیات ایرانی هیچ موضوعی به‌اندازه انسان و زیبایی او موجبات خیال‌پردازی شاعران و ادیبان را فراهم نیاورده است، در نقاشی نیز پیکره انسان دارای جایگاه رفیع است و نقش اساسی را در نگاره‌ها به عنوان اشرف مخلوقات بازی می‌کند. چنانکه در بسیاری از آثار نگارگری، ترکیب‌بندی اثر بر اساس انسان و موقعیت او در قاب تصویر شکل می‌گیرد. چنانکه به عنوان مثال در نگارهٔ اسکندر و حکمای هفت گانه که منسوب به کمال الدین بهزاد است، هنرمند ترکیب‌بندی دایره‌گون اثر را بر اساس پیکره‌های چیدمان شده در نگاره شکل داده است (تصویر شماره ۳).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

(تصویر شماره ۳) اسکندر و حکمای هفت گانه، خمسه نظامی، مکتب تیموری هرات، قرن نهم هجری قمری (کن بای، ۱۳۷۸: ۷۵).

بازنمایی صور خیال در چهره‌نگاری نقاشی ایرانی

در تصویر کردن اجزاء و عناصر پیکره‌ها نیز تأثیر عمیق خیال‌پردازی‌های شاعرانه را می‌توان بخوبی شاهد بود و اهمیت هر یک از این اجزاء را بر اساس آنچه در نگرش خیال محور ادبیات وصف شده به خوبی باز شناخت. چنانکه در ارتباط با توصیف چهره‌ها که نماد مثالی معشوق است «شاعران با الهام از آسمان بزرگ یا اکبر، سر و روی محبوب و معشوق را به آسمانی تشبیه می‌کنند که آن را (آسمان کوچک) یا (صغیر) می‌نامند. آسمان جمال محبوب دارای ماه، خورشید، شب، روز، پروین، زهره، سهیل و... است. البته رابطه آسمان اکبر افلاک با آسمان اصغر روی محبوب همانند عالم اکبر و عالم اصغراست» (نامور مطلق، ۱۳۸۳: ۳۷).

جمالت آفتاب هر نظر باد　　ز خوبی روی خوبت خوبتر باد
(حافظ، ۱۳۷۴: ۱۳۲)

چون بجز ماه ندیدم که به رویت ماند　　نسبت روی تو زان رو به قمر می‌کردم
(خواجوی کرمانی، ۱۳۸۲: ۲۹۵)

هم چنین رنگ سفید و درخشان ماه و خورشید توجه شاعران را برانگیخته تا روی یار خود را بدان تشبیه کنند. چنانکه گردی و کامل بودن قرص ماه و خورشید. این مشخصه در نقاشی‌های ایرانی همواره به عنوان یک اصل زیباشناسانه حفظ شده است و نقاشان از تصویر کردن

چهره‌های لاغر و استخوانی پرهیز کرده و چهره‌ها را پر و گرد نقاشی نموده‌اند. این مهم تا نقاشی نیمه نخست قاجار در قرن ۱۳ هجری قمری از مؤلفه‌های مشخص نقاشی ایرانی بوده است (تصویر شماره ۴)

(تصویر شماره ۴) بخشی از تابلوی چهره بانو درباری، دوره فتحعلی شاه، قرن سیزدهم هجری قمری (زنگی، ۱۳۸۴: ۹۵).

بگشای برقع زان دو رخ تا چشم انجم بر زمین بیند به عکس آسمان خورشید عالم تاب را
(جامی، ۱۳۸۰: ۶۱۲)

بر سپهر حسن در برج جمال آفتابی بود اما بی‌زوال
آفتاب از رشک عکس روی او زردتر از عاشقان درکوی او
(عطار، ۱۳۶۹: ۱۶)

کس در نیامدست بدین خوبی از دری دیگر نیاورد چو تو فرزند مادری
خورشید اگر تو روی بپوشی فرو رود گوید دو آفتاب نباشد به کشوری
اوّل منم که در همه عالم نیامدست زیباتر از تو در نظرم هیچ منظری
(سعدی، ۱۳۶۸: ۶۸۲)

البته باید گفت مهمترین کتابی که در باب صور خیال در ادبیات به رشته تحریر درآمده و ارزش بسیاری در گردآوری آنها دارد، کتاب «انیس العشاق شرف الدین رامی» است. که تشبیهات و استعارات شاعران فارسی زبان را از میان اشعار مختلف استخراج کرده و گردآورده است. این کتاب در قرن هشتم هجری قمری تألیف شده در نوزده باب و یک خاتمه است و فقط استعاره‌ها و تشبیهاتی را شامل می‌شود که شاعران درباره اندام و اجزای معشوق آفریده‌اند. در خور توجه آنکه دوازده باب از نوزده باب این کتاب به وصف عناصر و اجزای چهره اختصاص یافته، باب اوّل در وصف موی، باب دوّم در وصف جبین، باب سوّم در وصف ابرو، باب چهارم در وصف چشم، باب

پنجم در وصف مژگان، باب ششم در وصف روی، باب هفتم در وصف خط، باب هشتم در وصف خال، باب نهم در وصف لب، باب دهم در وصف دندان، باب یازدهم در وصف دهان و باب دوازدهم در وصف زنخدان است.

اهمیت دیگر این کتاب آن است که اگر چه در قرن هشتم تألیف شده؛ می‌تواند به عنوان یک مرجع جهت شناخت نمادها و نشانه‌های زیباشناسانهٔ ادبیات در وصف معشوق و انسان آرمانی ذهن شاعران، به شمار آید. بنابراین می‌توان گفت تمام اجزاء و عناصر چهره مورد نظر و توجه بوده و برای هر یک از این نمادها و نشانه‌ها تعاریف و توصیفات بسیار خلق شده بود. به گونه‌ای که دیوان‌های شاعران ایران مشحون از این توصیفات است. به عنوان نمونه سعدی در این مورد اشاره دارد که نشانگر جایگاه و اهمیت نمادین چهره است:

ای مسلمانان فغان ز آن نرگس جادو فریب — کو به یک ره بُرد از من صبر و آرام و شکیب
رومیانه روی دارد زنگیانه زلف و خال — چون کمان چاچیان ابروی دارد پر عتیب
از عجایب‌های عالم سی و دو چیز عجیب — جمع می‌بینم عیان در روی او من بی‌حجیب
ماه و پروین، تیر و زهره، شمس و قوس و کاج و عاج — مورد، نرگس، لعل و گل، سبزی و می، وصل و فریب
بان و خطمی؛ شمع و صندل، شیر و قیر و نور و نار — شهد و شکر، مشک و عنبر، درّ و لوءلوء، نار و سیب
معجزات پنج پیغمبر به رویش در پدید — احمد و داود و عیسی، خضر و داماد شعیب
ای صنم گر من بمیرم ناچشیده زان لبان — دادگر از تو بخواهد داد من روز حسیب
سعدیا از روی تحقیق این سخن نشنیده‌ای — هر نشیبی را فراز و هر فرازی را نشیب

(سعدی، ۱۳۶۸: ۵۳۴)

در این غزل سعدی، که اشاره به چهره و نمادهای آن دارد. علاوه بر نمادهایی چون رومیانه روی که اشاره به روشنی چهره است و زنگیانه زلف که اشاره به تیرگی زلف است و تشبیه ابرو به کمان، سی و دو نماد شاخص را بر می‌شمارد که عبارتند از:

۱	ماه = روی	۱۲	گل = روی	۲۳	نَور = دندان
۲	پروین = دندان	۱۳	سبزی = خط	۲۴	نار = روی
۳	تیر = مژگان	۱۴	می = لب	۲۵	شهد = لب
۴	زهره = پیشانی	۱۵	وصل = لب	۲۶	شکر = لب
۵	شمس = روی	۱۶	فریب = چشم	۲۷	مشک = خال
۶	قوس = ابرو	۱۷	بان = قد و بالا	۲۸	عنبر = خال
۷	کاج = قد و بالا	۱۸	خطمی = روی	۲۹	دُرّ = دندان
۸	عاج = گردن	۱۹	شمع = روی	۳۰	لوءلوء = دندان
۹	مورد = روی سبز رنگ	۲۰	صندل = ساق	۳۱	نار = پستان
۱۰	نرگس = چشم	۲۱	شیر = لب	۳۲	سیب = زنخدان، چانه
۱۱	لعل = لب	۲۲	قیر = موی سر		

وی همچنین با یادآوری معجزات پنج پیامبر اشاره ظریفی به نمادهای چهره می‌کند چنانکه معجزه پیامبر اسلام(ص) شق القمر است که کنایه از بینی است. چرا که چهره را چون ماه به دو نیم کرده است. معجزه داود(ع) زره‌سازی است و کنایه از زلف است که حلقه حلقه بر چهره ریخته شده، معجزه عیسی(ع) زنده کردن مردگان است و کنایه از لب معشوق است. معجزه خضر پیامبر(ع) آب حیات بود که کنایه از لب و دهان معشوق است. معجزه موسی(ع) داماد شعیب، ید بیضا بود و کنایه از چهره و اندام نورانی معشوق است.

در نگارگری ایرانی نیز چهره‌های گرد چون قرص کامل ماه و خورشید و بهره‌گیری از رنگ روشن بدون حضور تیرگی و سایه‌هایی که در نقاشی غرب معمول و متعارف است. تایید و توجه نقاش به حفظ و صیانت از الگوهای مثالی ادبیات را به خوبی نشان می‌دهد. چنانکه به عنوان مثال میرزا بابا در تابلوی «فتحعلیشاه نشسته با ساعت جیبی» با حفظ اصول و معیارهای زیباشناسانه ادبیات، ابروان فتحعلیشاه را کمانی، چشمان را کشیده، بزرگ و خمار، لب را کوچک، بینی را کشیده و قلمی تصویر می‌کند و در سایر اجزا و اندام پیکره پادشاه نیز این خصوصیات را رعایت می‌کند (تصویر شماره ۵).

(تصویر شماره ۵) تابلوی فتحعلیشاه نشسته با ساعت جیبی، اثر میرزا بابا، رنگ روغن روی بوم، ۱۲۱۲ هجری قمری (رابی، ۱۹۹۹: ۷۳).

به عنوان مثال چشم که از زیباترین اجزاء و عناصر چهره در ادبیات و فرهنگ ایرانی بوده و جایگاهی برابر سر در پیکره انسانی داشته است(۵) در نقاشی نیز با حفظ همان مشخصه‌ها باز

نمود یافته و نقاش بر خلاف طبیعت واقع همواره از اصول زیباشناسانه در ترسیم آن بهره جسته است.

«اگر چه چشم در مقایسه با دیگر اعضاء کوچک است باطناً از همه بزرگتر و برگزیده‌تر است. از منظر عرفا چشم ابزار بصیرت است و اصل تقوا و پرهیز از گناه چشم است و حقیقت انسان چیزی جزء دیدار و چشم شدن نیست، به همین علت آنها چشم را مفیدترین عنصر می‌دانند» (تاجدینی، ۱۳۸۳: ۲۶۷).

«در تعابیر صوفیانه، چشم نرگس به معنای چشم دل و دیده باطن است و چشم خمار کنایه از چشم عارف عاشق است که از شراب الهی مست شده است.

مستی دل را نمی‌دانی که کو وصف او از نرگس مخمور جو»

(مولانا نقل از تاجدینی، همان: ۲۹۶)

در فرهنگ ایران زمین و بر اساس مستندات تصویری به جا مانده، (حتّی در آثار پیش از اسلام ایران) ایرانیان چشم کشیده و بزرگ و تیره رنگ و خمار را زیبا می‌شمرده‌اند و شاعران برای بیان این صفات چشم از تشبیهات گوناگونی استفاده کرده‌اند که از مهمترین و رایج‌ترین این تشبیهات، تشبیه آن به نرگس و بادام است.

خواهم که در صورتگری نقش دهانش را کشم گو در سخن آید لبش تا من نشانش را کشم

سازم مثال روی او آنگاه مشکین موی او آری کنم نقش آتشی آنگه زخانش را کشم

از بهر آن کاید همی بادام با شکر نکو زانرو من اول چشم او وانگه دهانش را کشم

(حسینی‌شیرازی، ۱۳۳۳: ۲۳۸)

بر سر و قامتت گل و بادام روی و چشم نشنیده‌ام که سرو چنین آورد بری

روئی که روز روشن اگر برکشد نقاب پرتو دهد چنان که شب تیره اختری

(سعدی، ۱۳۶۸: ۶۸۲)

چشم حتی در نزد برخی از شاعران به دلیل نورانیت به آفتاب مانند گردیده است:

چشم شوخت که آفتاب وش است خط سبزت که آسمان آساست

(رامی، ۱۳۷۶: ۵۲)

اهمیت دیدن و درک حقیقت از طریق آن و گشاده شدن چشم باطن که همان چشم «سِر» در مقابل چشم «سَر» است از ویژگی‌های مهم تفکر عرفانی ایرانی در ایران قبل و بعد از اسلام است. این ویژگی باعث گردید تا چشم عنصری تأثیرگذار در چهره انسانی به شمار آید و عارفان و شاعران با تشبیهاتی بسیار به وصف آن بپردازند. اما آنچه درخور تعمق است اینکه نقاشان نیز با

همین دقت نظر به تصویر کردن آن پرداخته و بدین جهت از واقعیت دوری گزیده، به آن حقیقتی که فرهنگ عرفانی ایرانی بازگو کنند آن است متمایل شده‌اند (تصاویر شماره ۶، ۷، ۸).

(تصویر شماره ۶) بخشی از نقش برجسته پارسه، هنر هخامنشی، حدود ۵ قبل از میلاد (هرتسلفد، ۱۳۸۶: ۷۶).

(تصویر شماره ۷) بخشی از تابلو، جوان پای برهنه، رقم رضا عباسی، آبرنگ، اصفهان، حدود ۱۰۰۸ هجری قمری (آژند، ۱۳۸۵: ۱۶۲).

(تصویر شماره ۸) بخشی از سردیس یک زن، هنر سومر، حدود هزاره ۴ قبل از میلاد (جنسن، ۱۳۸۸: ۲۵).

چنانکه در سایر عناصر پیکره انسان تصویر شده در نگارگری ایرانی توجه شود خواهیم دید که این نگرش خیال محور در سایر اجزاء و عناصر پیکره‌ها نیز تعمیم یافته و موجب شکل‌گیری جهانی نمادین و فرا واقع شده است. اگر اندامها چونان سروری خرامان تصویر می‌شوند، کمرهای باریک نماد زیبایی پیکره‌ها قرار می‌گیرد، دستان و پاها کوچک تصویر می‌شوند به واقع باید خاستگاه آن را در شرح و بسط نگرش خیال محور ایرانیان جستجو کرد و بر نقش ادبیات منظوم ایران به عنوان جان مایهٔ این تفکر تأکید کرد (تصویر شماره ۹و ۱۰).

(تصویر شماره ۹) فتحعلی شاه در لباس رسمی، اثر مهرعلی، رنگ روغن روی بوم، ۱۲۲۸ هجری قمری (پاکباز، ۱۳۷۹، ۱۷۹).

(تصویر شماره ۱۰) بخشی از تابلوی شاه عباس دوّم و سفیر گورکانیان هند، منسوب به محمد زمان، اصفهان ۱۰۷۳ هجری قمری (آژند، ۱۳۸۵: ۲۳۸).

نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه اشاره رفت می‌توان گفت که عنصر خیال یکی از بنیادی‌ترین عناصر در تفکر و نگرش عرفانی ایرانیان بوده و در بعد از اسلام بسط و توسعه آن توسط عارفان اسلامی، کمک شایانی به تداوم و بقاء هویت فرهنگی و هنری ایران کرده است. در این میان نگارگران با تصویر کردن آن جهان آرمانی و مثالی نقشی عظیم در نهادینه کردن این تفکر داشته‌اند.

ادبیات منظوم ایران به عنوان یک رابط فی ما بین اندیشمندان و نگارگران جایگاهی مهم در گسترش نگرش زیبا شناسانه نقاشی ایرانی دارد، چرا که با شرح و بسط نمادین و نشانه‌ای جهان خیالی و معشوق نوعی آن در شکل‌گیری این تفکر کمک شایانی کرد. مهم آنکه در ادبیات ایرانی جزء جزء این نمادها و نشانه‌ها توضیح و تشریح گردیده و نقاش نیز با دقتی خاص آن را تصویر کرده است.

با توجه به اهمیت پیکرنگاری در نقاشی ایرانی به طور اعم و چهره‌نگاری به طور اخص، از طریق مقایسه و تطبیق بین آثار ادبی شاعران و آثار نگارگری سعی شد تا به این تأثیرپذیری و اثرگذاری پرداخته شود و با ارائه چند نمونه از آثار تجسمی پیش از اسلام ایران بر این مهم تأکید

شود که این نمادها و نشان‌ها در تاریخ فرهنگ و هنر ایران دارای پیشینه‌ای عمیق هستند کـه در ادبیات بعد از اسلام ایران دوباره احیا شده و بر روند شکل‌گیری هنر نگارگری تأثیر گذارده‌اند.

پی‌نوشت

۱. عبدالکریم جیلی، ابن ابراهیم، سبط عبدالقادر الجیلانی از علماء متصوف است. از تألیفـات اوسـت: «الانسان الکامل فی معرفته الاواخر و الاوائل» و «الناموس الاعظم»، وی به سال ۸۲۶ هجری قمـری در گذشت (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۵۷۱۴).

۲. «خدای تعالی می‌گوید» کنت کنزاً لم اعَرَفْ فأحببت اَن اُعـرف (گنجـی ناشـناخته بـودم، دوسـت داشتم شناخته شوم.) ابن عربی از این حدیث استفاده می‌کند که مبدأ آفرینش، اشتیاق ازلی خـدا برای شناخته شدن است، بر اثر این حب و اشتیاق، تنفس به وجود می‌آید، از تنفس، نفـس ظـاهر می‌گردد و از نفس عماء حاصل می‌شود (حکمت، ۱۳۸۵: ۶۴).

۳. شمس الدین محمد گیلانی لاهیجی شارح گلشن راز شیخ محمـود شبسـتری اسـت. شـهرت وی بیشتر به واسطهٔ شرح گلشن راز است که از متون مطرح عرفـان بـه شـمار مـی‌رود. «وی در سـال ۹۱۲ هجری قمری در شیراز روی در نقاب خاک کشید» (کربن، ۱۳۸۳: ۲۲۷).

۴. «قطب الدین شیرازی، محمود بن مسعود بن مصلح فارسی کازرونی اشعری شافعی. از اکـابر علمـای قرن هشتم هجری است. از آثار او، اختیارات المظفری، التحفه الشاهیه، شـرح حکمـت الاشـراق و شرح کلیات قانون ابن سینا، وفات وی در ۲۴ رمضان سال ۷۱۰ یا ۷۱۶ هجـری قمـری در تبریـز اتفاق افتاد و در قبرستان چرنداب گجیل نزدیک قبر قاضی بیضاوی دفن گردید» (دهخـدا، ۱۳۷۷: ۱۷۶۳۴).

۵. در انیس العشاق نیز در وصف چشم چنین آمده است:
چشم برچهار نوع است.
- چشم شهلاء، که به جام نرگس نسبت کرده‌اند.
- چشم کشیده، چشم ترک است.که از تنگی برخطوط اجفان متصل است.
- چشم خواب آلود، سرگران را مخمور خوانند هر چند که بی می، مدام مست است.
- چشم میگون، آن است که رنگ شراب در وی مخمر بوده و از شـوخی هـزار شـور برانگیـزد (رامـی، ۱۳۷۶: ۵۱).

منابع

آژند، یعقوب (۱۳۸۵) مکتب نگارگری اصفهان، تهران، فرهنگستان هنر.
پاکباز، روئین (۱۳۷۹) نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز، تهران، نارستان.
تاجدینی، علی (۱۳۸۳) فرهنگ نمادها و نشانه‌ها دراندیشه مولانا، تهران، سروش.
جامی، نورالدین عبدالرحمن (۱۳۸۰) دیوان اشعار، تهران، نگاه.
جنسن (۱۳۸۸) تاریخ هنر، سرمترجم فرزان سجودی، تهران، فرهنگسرای میردشتی.
حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۴) دیوان، به تصحیح حسین الهی قمشه‌ای، تهران، سروش.
حسینی شیرازی، میرزا محمد نصیر (فرصت الدوله) (۱۳۳۳) دیوان اشعار، تهران، کتابفروشی محمودی.
حکمت، نصرالله (۱۳۸۵) متافیزیک خیال درگلشن راز شبستری، تهران، فرهنگستان هنر.
خواجوی کرمانی (۱۳۸۲) دیوان غزلیات، کرمان، خدمات فرهنگ.
دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷) لغت نامه، زیر نظر محمد معین و سید جعفر شهیدی، تهران، مؤسسه لغت نامه دهخدا.
رامی، شرف الدین (۱۳۷۶) انیس العشاق، تهران، علمی و فرهنگی.
زنگی، بهنام، حسنوند، کاظم (۱۳۸۴) «نقاشی و نقاشان دوره قاجار»، خیال شرقی، شماره ۱، تهران، فرهنگستان هنر: ۴۵.
سعدی شیرازی، شیخ مصلح الدین (۱۳۶۸) کلیات به تصحیح ذکا الملک فروغی، تهران، جاویدان.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۸) صور خیال در شعر فارسی، تهران، آگاه.
عطار، فریدالدین (۱۳۶۹) منطق الطیر، باهتمام سید صادق گوهرین، تهران، امیرکبیر.
فرای، ریچارد (۱۳۸۶) هفت رخ فرخ ایران، مترجم فرزین رضائیان، تهران، دایره سبز.
کربن، هانری (۱۳۸۳) انسان نورانی در تصوف ایرانی، مترجم فرامرز جواهری نیا، شیراز، آموزگار خرد.
کن بای، شیلا (۱۳۷۸) نقاشی ایرانی، مترجم مهدی حسینی، تهران، دانشگاه هنر.
نصر، سید حسین (۱۳۷۵) هنر و معنویت اسلامی، مترجم رحیم قاسمیان، تهران، دفتر مطالعات دینی هنر.
نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۳) «آسمان حسن»، خیال شماره ۱۲۰، تهران، فرهنگستان هنر: ۲۴.
هرتسفلد، ارنست (۱۳۸۶) پرسپولیس، مترجم، فرامرز غنی، تهران، فرهنگسرای میر دشتی.

Roby, Julian (1999) Qajar Portraits, London, Newyork, I.B. tearis Pablishres.

پرتال جامع علوم انسانی