صفحات ۳۳-۴۰
فصلنامه علمی - ترویجی مطالعات هنرهای زیبا• دوره۴، شماره۱۰، بهار۱۴۰۲

زیباشناسی عرفانی در آثار کامران یوسف‌زاده

سیده مرضیه حسینی[۱]*، حسین اردلانی[۲]**

۱. دانشجوی کارشناسی نقاشی، دانشکده هنر و معماری، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران.

۲. دانشیار گروه فلسفه هنر، دانشکده هنر و معماری، واحد همدان ، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران.

چکیده

پرسش از چیستی هنر در تفکر شرقی همواره با ماوراءالطبیعه پیوندی قریب داشته است. بر خلاف تصور مدرنیستی از سوژه، موجبات پدیدار شدنِ هنر در تفکر شرقی، ذوقِ هنرمند نیست. در تفکر شرقی، تمثیل اصلی‌ترین شیوه برای بیانِ محسوسِ معقولات است. هدف این مقاله، بررسی و تجزیه و تحلیل مجموعه آثاری از کامران یوسف‌زادَه است که با عقایدِ عرفانی و متصوفه و همچنین معماری اسلامی پیوندی نزدیک دارد. لذا به روشِ توصیفی، ویژگی‌های هنر در عرفان، متصوفه و اسلام بررسی شده است و آرای عرفا، صوفیانَ و حکمای مسلمان در باب هنر و زیبایی، ابزارِ تحلیل بوده است. بررسیِ تحلیلیِ موضوعی که هنرمند می‌خواهد بیان کند و همچنین تجزیه و تحلیلِ رنگ و شکلِ ساختاریَ آثار او، محور اصلی کندوکاوهای این مقاله است. نتیجه چنین بوده است که رنگ و ساختارِ دایره‌وار در آثار یوسف‌زاده بیانی تمثیلی از موضوعِ کائنات است. وی به شدت تحت تأثیر معماری قدسی گنبدِ مساجد اصفهان و نیز مضامین عرفان در اشعار مولوی و همچنین اندیشهٔ صوفیانه بوده است. این که بتوان آثار او را مدرنیستی دانست یا خیر مجادله‌ای مابین «فرم-محتوا» و «صورت-معنا» خواهد بود. درنهایت این نتیجه حاصل شد که شیوهٔ هنرمند از نظر تکنیکِ اجرا و سازماندهیِ انتزاعیِ فرم آثار، مدرنیستی است اما در مقابل به دلیل ویژگی بیانگریِ رنگ‌ها و افلاطون‌گرایی در ساختارِ دایره‌وار، با مفاهیم زیباشناسی جدید قابل توصیف نمی‌باشد. همچنین خوانش آثار او از جانبِ مخاطب تلاشی در جهت کشف رابطهٔ بین «محسوس-نامحسوس» و «دال-مدلول» بوده که با تأویل سروکار دارد.

واژگان کلیدی: هنرِ قدسی، عالم مثال، خیال منفصل، تمثیل، صور محسوس.

* s_m_hosseini64@yahoo.com

** نویسندهٔ مسئول:h.ardalani@iauh.ac.ir

مقدمه

حقایق قدسی، از جمله مضامینی است که همواره در محتوای هنر با تفکر شرقی بدان توجه ویژه شده است. در تفکر شرقی صورت‌های خیالی هنرمند، نشأت گرفته از احساسات شخصی و یا صرفاً کنش فردی هنرمند نیست. نگرش متفاوت به زیبایی در تفکر شرقی، جریان شکل‌گیری آثار هنری را به سمت‌وسوی مقاصد آئینی سوق داده و لذا این مناطق تحت سیطره این تفکر، مقتضی ظهور علم زیباشناسی جدید نبوده است. بنابراین ترجمه هنر شرقی با لغات هنرِ جدید با دشواری روبرو است. مضامین هنر در این مناطق با مفاهیم هنر غربی و ارتباط تنگاتنگ آن با ادراک حسی، وجه مشترکی ندارد. در مقابل حکمت هنر در تفکر شرقی به منشأ زیبایی توجه دارد. آنچه موجبات تجلی زیبایی است عشق به جان و معنا است. تفکر شرقی به زیبایی محسوس اکتفا نکرده همان‌گونه که در عالم محسوسات پیکر بی جان زیبا نیست. در ایران، هنر در جریان «فتوت، تصوف و عرفان اسلامی» فضیلتی درونی محسوب می‌گردد و هنرمند کسی است که به ادراک جنبه‌هایی از رموز الهی توفیق یافته و صور مثالی را در مرتبه محسوسات تجسم نماید. در این جریان، اساسی‌ترین مبحث در هنر، قوه خیال است و صورت مدلول. نگارگری ایرانی، منبع الهام بسیاری از هنرمندان معاصر در پیوند زدن هنر سنتیِ ایران با مدرنیست بوده است. به طور کلی دیدگاه اغلب این هنرمندان که درصدد برخوردِ مدرنیستی با نگارگری ایرانی هستند چنین است؛ بعد از ورود مدرنیسم به ایران، دیگر نمی‌توان با همان نگاهِ گذشتگانِ این سرزمین، به هنرِ سنتی نظر کرد.

در این رابطه می‌توان به نظر مارکوزه[1] اشاره کرد که هنر را فراخوانی برای دگرگونی می‌دانست. این مقاله به بررسی مجموعه آثاری از کامران یوسف‌زاده می‌پردازد که در قلمرو هنر با تفکر شرقی قرار دارد. وی از جمله هنرمندان معاصری است که محتوای این دسته آثار خود را با نگارگری ایرانی پیوند می‌زند. مجموعه «دعاهای بی پایان» پیوندی شاعرانه میان ادبیات و نقاشی است. اشعار شاعران در دوره‌های مختلف منبع الهام نگارگران ایرانی بوده است. در دوره صفویه پیوند میان ادبیات و هنر و عرفان به اوج خود رسید. یوسف‌زاده اشعار صوفیانه مولوی را در آثار خود به کار برده است. «الگوهای مارپیچ در این آثار ملهم از حرکاتِ چرخشیِ صوفیانه و با تأکید بر این نکته است که عمل چرخش منیّت را نابود و نفس را تزکیه می‌کند» (کشمیرشکن، ۱۳۹۳، ۳۷۱).

هنر یوسف‌زاده انتزاعی و معنای آثارِ او متافیزیکی است. مشخصهٔ اصلیِ هنرِ وی حضورِ امرِ متعالی می‌باشد. این مفاهیم غالباً با هیچ تصویری قابلِ بازنمایی نیستند لذا هنرمند با شیوهٔ تمثیل به بیان معنا می‌پردازد. رهیافت تمثیلی یوسف‌زاده را می‌توان در شیوهٔ نگارگری ایرانی دید. استفاده از رنگ‌های سفید، سیاه و آبی لاجوردی در آثار یوسف‌زاده به منظور بیان تمثیلی از کائنات است. نمادهای هندسی، گیاهی و ... به‌وفور در آثار نگارگران ایرانی دیده می‌شود و یوسف‌زاده به صورت نمادین، دایره را به عنوان فرمی الوهی در آثار خود گنجانده است. این نماد هندسی در ورایِ صورت، حاوی معانی ثانوی است و به حقیقتی عمیق اشاره دارد. استفاده نمادین از مفهوم نور در نگارگری ایرانی (به خصوص در دوره مانوی)، در مجموعه «گنبدهای سفید» به کار برده شده است. استفاده از متریال‌هایی غیر از رنگ برای نمایش نور از دیرباز مورد استفاده هنرمندان ایرانی بوده است. مانویان در پی نگرشِ خود از نور، در آثار خود برای ترسیم نور و روشنایی از متریال‌هایی مانند زر و سیم استفاده می‌نمودند. یوسف‌زاده در «گنبدهای طلایی» به دنبال تجلیِ نور الوهی بوده است. متفکرانی چون بورکهارت[2] و کوماراسوامی[3] بیان تمثیلی و تجریدی را لازمه هنر با مضامین قدسی می‌دانند. هنر نگارگری ایرانی پیوندی قریب با مفاهیم عرفان، متصوفه و اسلام دارد. به طوری که حتی واقع‌گرایی در نقاشی صفویِ مکتب دوم تبریز، برگرفته از اصول تصوف و تحت تأثیر مبانی عرفان در خصوص ارتباط زیبایی و کمال صفات در موجودات است. در مکتب هرات اگرچه موضوع نگاره‌ها در دورهٔ نخست حماسی بوده اما درنهایت موضوعات عرفانی و نمادین بر آن غالب می‌گردد. کمال‌الدین بهزاد - از تأثیرگذارترین نقاشان نگارگری ایرانی- مستقیماً تحت تاثیر عرفان جامی است. یوسف‌زاده نیز از جمله هنرمندانی است که از حیث مضمون و محتوا، در آثار خود متأثر از عرفان و متصوفه بوده و آثار او اصالت زیباشناسانه عرفانی دارد. لذا پرسشِ اصلیِ این مقاله از هنر نزد یوسف‌زاده ، سؤال از صورتِ هنر است که محاکات از چه می‌کند. هدف این پژوهش، رسیدن از فرم و صورتِ مدرنیستی به معنا و محتوای عرفانی در آثار کامران یوسف‌زاده است. لذا زبان ترجمه آثار وی در این مقاله مبتنی بر واژگان عرفانی است. زیبایی از نظر عرفا، مقام تجلی وجودِ موجود است (این مسئله مغایر با نگرش زیباشناسی مدرن می‌باشد که زیبایی را امری کاملاً ذهنی و در ارتباط با قوهٔ فاهمه و ذهنِ انسان دانسته است زیرا سخن از باطن و معنا در قلمروِ ادراکِ حواسِ ظاهری نمی‌گنجد).

پیشینهٔ پژوهش

کامران یوسف‌زاده در خلق آثار مورد اشارهٔ این مقاله، متأثر از معماری ایرانی در دوره سلجوقیان و به خصوص تحت تأثیر معماری مسجد جامع اصفهان بوده است. هنرمندانِ این بناهای ماندگار، مفاهیم زیباشناسی عرفانی و اسلامی را در ساخت بنا دخیل دانسته و از آن بهره برده‌اند. به دلیل این که زیباشناسی در این دسته آثار با تلقی غربی از مسئله ذوق و نبوغ هنرمند قابل توصیف نیست لذا باید این آثار را با سنت عرفانی بررسی نمود. از آن جا که آثار یوسف‌زاده با مضامین

عرفانی و صوفیانه در ارتباط است لذا به پژوهش‌هایی که قبل از این، در ساحتِ هنر در دامنِ تصوف و عرفان پرداخته شده، اشاره می‌گردد. امیر جوان آراسته و ابوالفضل محمودی در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی هنر در آئین‌های فتوت اسلامی و ذن بودایی» در دوفصلنامه علمی پژوهشی مطالعات تطبیقی هنر سال ۱۳۹۳، به مطالعهٔ سلوکِ نفسانی و اشراقِ درونیِ هنرمند مسلمان و نیز بررسی مشخصه‌های هنرِ اسلامی و جایگاه فتوت‌نامه‌ها پرداخته‌اند. یوسف‌زاده در آثار خود از اشعار عرفانی استفاده کرده و رقص سماع صوفیانه را در اینستالیشن آرت‌های خود بازنمایی می‌کند. لیلا امینی لاری و زهرا ریاحی زمین در مقاله «هنر شرقی، هنر مقدس» در فصلنامه علمی پژوهشی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی سال ۱۳۹۷ چنین نوشته‌اند:« در عرفانِ عاشقانه، تمامی هنرها نمونهٔ عشق‌ورزی به جمال الهی درَ نمودهایی مختلف است. رقص سماع - نوعی رقص آیینی- و موسیقی در عرفان اسلامی ارزش هنری معنوی داشته و در تصوف عاشقانه جایز و لازم دانسته شده است... نگاه عرفانی مولانا به موسیقی و کشش و جذبه‌ای که از آن حاصل می‌شود، در استفاده او از اوزان تند و ایقاعی و بسیار آهنگین در غزلیات که تجلی حالات عرفانی اوست نیز به کرات دیده می‌شود». حسین مهرپویا و مرضیه قاسمی در مقاله «تمایز هنر دینی و هنر قدسی در آراء متفکران معاصر» فصلنامه رهپویه هنر سال ۱۳۸۷ به بررسی مشخصه‌های هنر قدسی در آراء سید حسین نصر، اعوانی، مددپور، بورکهارت، شووان و ... پرداخته‌اند. ناصر مؤمنی و مهدی گنجور نیز در مقاله «تبیین جایگاه هنر در رهیافت فلسفی- دینی» در فصلنامه الهیات هنر سال ۱۳۹۶، به جایگاه هنر از منظر افلاطون، ارسطو و برخی فیلسوفان ایرانی پرداخته و چنین بیان می‌کنند:» عالم خیال که در اندیشه فیلسوفان مسلمان، مانند فارابی، ابن‌سینا، سهروردی، ملاصدرا و... سرمنشأ هنر است، در نظر آنان اهمیتی فوق‌العاده دارد؛ زیرا بر مبنای آن، نیروی تخیل انسان را قادر می‌سازد تا تصاویر موجود آن عالم را مشاهده کند و به زیبایی‌هایش دست یابد و آن‌ها را به تصویر کشد. بر همین اساس امروزه تلاش‌هایی صورت می‌گیرد تا ابعاد زیبایی‌شناختی نظریات هر یک از این فیلسوفان، براساس تلقی آن‌ها از عالم خیال باز نموده شود». یاسر فراشاهی نژاد در مقاله «نگاهی به پارادایم قدسی در فلسفهٔ ادبیات و هنر معاصر ایران» در دو فصلنامهٔ علمی ادبیات و پژوهش‌های میان رشته‌ای سال ۱۳۹۸ چنین نتیجه می‌گیرد:« مرتضی مطهری، داوری اردکانی و مددپور هنر را تنها در انحصار تفکر قدسی می‌پذیرفتند و مثلاً هیچ تفسیری جز تفسیرهای یک دست عرفانی را برای غزل حافظ بر نمی‌تابیدند. سیدحسین نصر نیز، گرچه تلاش می‌کند بیش از دیگران از زیباشناسی غربی بهره ببرد، درنهایت شیفته هنری قدسی است که از نگاه او ریشه در سنت‌های مذهبی دارد». اغلب آثار یوسف‌زاده حاوی فرم دایره‌وار است. در خصوص جنبهٔ الوهی این فرم نیز پژوهشگرانی همچون بهاره قراگوزلو و غلامعلی حاتم در مقاله «بررسی رمز نقوش هندسی دایره، مثلث و مربع در هنر اسلامی» فصلنامه نقش مایه سال ۱۳۹۳، به این نتیجه رسیده‌اند که «ماهیت نقوش هندسی بر نظم و تعادلی است که در چارچوب کار نظام‌مند توان هنرمند را در بیان تجرد و مفاهیم ذهنی او افزون می‌نماید... جوهر نقوش در انواع هنرهای اسلامی متأثر از اعتقاد به توحید است». حسین بهروزی‌پور در «صورت، بیان و معنا در نگارگری ایران برپایهٔ دیدگاه‌های دینی و عرفانی تیتوس بورکهارت و سیدحسین نصر» در دو فصلنامه مطالعات باستان شناسی پارسه سال ۱۳۹۸، چنین نتیجه گرفته است که « فرم یا صورت، رنگ، فضاسازی، عدم بعدنمایی و بهره‌مندی از نوشتار (در قالب شعر) به نگارگری ایران، همانند سایر گونه‌های هنر و معماری ایران معنا و مفهوم ویژه‌ای بخشیده‌اند. ازسوی دیگر، صورت، بیان و معنا در نگارگری اسلامی ایران با آراء و دیدگاه‌های عرفانی-دینی تیتوس بورکهارت و سیدحسین نصر همسو است و این آراء، تنها دربارهٔ نگاره‌های غیرمذهبی و درباری صادق نیست».

روش پژوهش

ویژگی اصلی آثارِ مورد اشاره در این مقاله، محتوای قدسی آن‌ها و پیوند با ماوراءالطبیعه است. لذا در بخش‌های ابتدایی، کلیدواژه‌های این نوع هنر به صورت توصیفی بررسی خواهد شد؛ دستاورد این بررسی توصیفی، مبنایی جهت پیشبرد بخش‌های تحلیلیِ مقاله خواهد بود. در هر مجموعه آثارِ وی، مصادیقِ حضور الوهیت و شیوهٔ کاربستِ رنگ و فرم از سوی هنرمند در این راستا، تجزیه تحلیل می‌شود. رهیافت اغلب بخش‌های مقاله تلاشی خواهد بود در جهت شناخت دلالت معنایی تمثیل‌های به کار رفته در آثار او.

خیال منفصل؛ ساحت کشف رمز

یوسف‌زاده در خلق مجموعهٔ آثار مورد اشاره در این مقاله، عمیقاً تحت تأثیرِ عرفان و متصوفه بوده است. هنر در اندیشهٔ عرفا و متصوفه حاصل کشف رمز به وسیله قوه خیال در عالم مثال است. لذا سؤالی که این بخش در پیِ پاسخ آن می‌باشد، چیستیِ خیال و عالم مثال است. از نظرِ متصوفه، عرفا و حکمای اسلام، خیال آدمی دو مرتبه وجودی دارد؛ مرتبه اول خیال متصل است که وابسته به سوژه بوده و تسلیم داده‌های حسی می‌باشد و هر انسانی عالم خیال متصل به خود را دارد. در این مورد باید گفت سوژه و ادراک حسی در زیباشناسی با تفکر شرقی، جایگاهی ندارد (برخلاف زیباشناسی غربی که در کوگیتوی دکارتیِ آن، منشأ اندیشه خودِ انسان است که در نتیجهٔ تفکرش، حقیقت از درون او به بیرون می‌تراود و سوژه، تعیین‌کنندهٔ هستیِ موجودات است). مرتبه دوم، خیال منفصل است که قائم بالذات بوده و مستقل از سوژه می‌باشد اما با مرتبه مثال مرتبط است. عالم خیال

منفصل، عالمی است میان عالم عقل و عالم ماده. هنرمند در ساحت خیال منفصل، صور رمزیِ عالم مثال را در قلمرو محسوسات، متجلی می‌کند. تخیل از این نوع در جریانِ اثر هنری ساحتی است برای انکشافِ عالم مثالی و این مرتبه از خیال است که مورد توجهِ عرفا، متصوفه و حکمای مسلمان می‌باشد. حال این سوال مطرح می‌شود که عالم مثالی که خیال منفصل با آن ارتباط دارد چیست؟ از نظر عرفا و حکمای اسلامی از سهروردی به بعد مراتب وجود دارای پنج مرتبه است «عالم مُلک یا جهان مادی و جسمانی-عالم ملکوت یا جهان برزخی-عالم جبروت یا عالم فرشتگان مقرب-عالم لاهوت یا عالم اسماء و صفات الهی و عالم ذات.... مرتبه جبروت و آنچه ما فوق آن است، ماورای هر گونه شکل و مظاهر صوری است درحالی که ملکوت یا همان عالم خیال و مثال دارای صورت است.... حکمای قرون بعدی در ایران مانند ملاصدرا به شرح و بسط مفصل این عالم پرداخته‌اند» (نصر، ۱۳۹۴ ، ۱۹۰).

تمثیل

تفکر شرقی هنرمند را نه در مقام خالق بلکه در نقش کاشف می‌داند.

در پس آینه طوطی‌صفتم داشته‌اند آنچه استاد ازل گفت بگو می‌گویم

از اطلاق نقش کاشف به هنرمند در این دیدگاه، این نتیجه حاصل خواهد شد که چیزی وجود دارد یا از قبل موجود بوده، چیزی که نیاز به اثبات ندارد، بلکه تنها باید به عالم عین تنزّل یابد و در حیطه محسوسات متجلی شود. هنرمند این معنایِ از قبل موجود را کشف می‌کند. حال هنرمند برای متجلی ساختنِ این معنا و نمایان ساختنِ آن در عالمِ محسوسات باید راه حلی بیابد که بتوان به معنایی نامحسوس، صورتی محسوس بخشید. در اینجاست که هنرمند از شیوهٔ تمثیل بهره می‌گیرد. در حوزه عرفان، ابن‌عربی بر این نکته تأکید دارد که زیبایی حقیقی در وجودِ موجود است و وجود حقیقی، متعلق به اعیانِ عالم نیست بلکه سرمنشاء وجودِ اعیان عالم، خداوند است و از این نظر جایگاه تمثیل در بیانِ این وجود حقیقی بسیار مهم و قابل توجه می‌باشد. غزالی نیز همه چیز را در عالم مُلک، تمثیلی از عالم ملکوت می‌داند. حکمت اشراق سهروردی نیز بر مبنای تمثیل از عالم انوار قرار دارد. تمثیل در نگارگری ایران ابزاری برای تجسم معانیِ مفاهیم قدسی است که در صور اعیانِ عالم قابل مشاهده نیستند. در این هنر تمثیلی، نمادهای هندسی، گیاهی و حیوانی به وفور حضور داشته است. «حیوانات و نباتات صحنه‌های مینیاتور صرفاً تقلید از عالم طبیعت نیست بلکه کوششی است در مجسم ساختن آن طبیعت بهشتی که در این لحظه نیز در عالم خیال یا عالم مثال فعلیت دارند» (همان). معماری ایران نیز سرشار از تمثیل‌هایی است که کاربست آن‌ها به منظور بیان مرتبه‌ای از معنا و حقیقت صورت می‌پذیرد. گنبدِ مساجد از جمله این تمثیل‌ها است. یوسف‌زاده هنرمندی است که با عبور از صورتِ گنبد در عالم محسوسات، وارد قلمروِ معانیِ آن در عالم معقولات می‌شود. بسیاری آثار او به شدت تحت تأثیر معانی و تأویل‌های معماریِ مساجد اصفهان بوده است. استفاده تمثیلی از رنگ، طرح هندسی و متریال در آثار وی، رجوعی عمیق به معنایی قدسی است. با نظر به دیدگاه تفکر شرقی، ادراک معنی در آثار یوسف‌زاده عقلی است و از طریق حواس ظاهری صورت نمی‌پذیرد لیکن رسیدن از مرتبه ظاهری و محسوسات به مرتبه باطنی و معقولات با کمک تمثیل محقق می‌گردد. در این جا می‌توان شباهت شیوهٔ بیانِ محتوا در آثار یوسف‌زاده را مشابه این شیوه در نگارگری ایرانی دانست که هر دو تمثیلی بوده و تخیل و تفکر نقش مهمی در رسیدن به معانی عقلانی ایفا می‌کنند. کاربست تمثیل از سویِ هر دو، به منظور خلقِ معنا نیست بلکه روشی برای توضیح معنا و منکشف شدنِ حقیقتی غیرمحسوس است. به عبارتی هنرمند نگارگر و همچنین یوسف‌زاده، در جریان هنری خالق معنا نیستند بلکه کاشف آن هستند. از وجهی دیگر، در تفکر عرفانی می‌توان کاربست تمثیل در بیان مفاهیم الوهی را ریشه در مسئله تشبیه و تنزیه دانست. مقام تشبیهی که اثر هنری پیدا می‌شود، ناتورالیستی یا رئالیستی نیست و این مسئله مربوط به مرتبه تنزیه یعنی منزه بودن حق از همهٔ تعینات است. در این مورد استفاده از نقوش هندسی در هنر ایران پس از اسلام، همواره بیانگر زیبایی تجریدی از امر الوهی بوده است. این بیانِ انتزاعی بر تنزیهِ حق اشاره دارد. در بخش‌های بعدیِ مقاله مَصادیق کاربردِ تمثیل در آثار یوسف‌زاده ذکر خواهد شد.

ماندالا دایره‌وار؛ فرم غالبِ آثار یوسف‌زاده

برخی اشکالِ هندسی ساختار مذهبی داشته و تقدس آن‌ها از دیرباز مورد ستایش بوده است. این اشکالِ نمادین چیزی را مجسم می‌کنند که غایب است. در این بین، دایره فرمی قدسی است و به عنوان کامل‌ترین شکل هندسی نماد کمال و بی‌کرانگی در هستی می‌باشد؛ افلاطون نیز دایره را به عنوان کامل‌ترین اشکال می‌داند. پیوند دایره با امور قدسی تا بدان جاست که در طول تاریخ، به وفور پشت سر اشخاص مقدس به نشانه الوهیت آن‌ها دیده می‌شود. در عرفان نیز دایره نشانه گسستن از پراکندگی و رسیدن به یگانگی است. از نظر تاریخی فرم ماندالا که دربردارندهٔ دوایر متحدالمرکز است، در گونه‌های آیینی شرقی، سمبلی از نیایش بوده است. استفاده از فرمِ ماندالا از سوی هنرمندان اغلب برای بازنمایی انتزاعیِ مفاهیمی همچون وحدت است. در آثار مورد اشارهٔ این مقاله نیز، ماندالا فرم اصلی است. یوسف‌زاده در استفاده از ماندالا در نقاشی‌های خود، تحت تأثیر معماری مسجد جامع اصفهان بوده است. گنبد در این بنای مقدس، همواره حضوری معنادار داشته است و دربردارندهٔ پیام عرفانی بناست که به مرجعی اشاره می‌کند و از طریقِ معنایِ مدلول، معنادار می‌شود. جهان‌بینی ایرانیان در ساحت فتوت، تصوف و عرفان اسلامی و شیوهٔ نگرش آنان به هستی، در فرم دایره‌وارِ گنبدِ مساجد،

متجلی می‌گردد. عناصر بنا در معماری مساجد همگی حول یک محور در نقشه متحدالمرکزی در حال چرخش هستند؛ آنچه در نهایت این وحدت را بازنمایی می‌کند، ساختار کرویِ گنبد است. گنبد در نقاشی‌های یوسفزاده، با آجرهای مستطیل و مربع در هندسه‌ای دایره‌ای شکل و متحدالمرکز، به صورت انتزاعی و فاقد پرسپکتیو بر روی بوم به تصویر در می‌آید. این ترکیب دایره‌ای نوعی نمایشِ ماندالاست. عنصر تمثیلی ماندالا، عنصری سلسله مراتبی بوده و برای بیانِ کمال‌گرایی، سیر در درون و رسیدن به یگانگی حق می‌باشد. گنبدهای یوسفزاده تمثیلی از عوالم برتر هستند.

گنبدهای سفید

در معماری مساجد، مرکز گنبد، مظهر حقیقتِ ابدی تلقی می‌گردد. یوسفزاده این مفهوم را بر روی بوم، با نور سفیدی که از مرکزِ گنبد بیرون می‌زند، به مخاطب منتقل می‌کند. نوع به تصویر کشیدنِ نور سفید در مجموعه «گنبدهای سفید»، نوری منتشر شده در تمام سطح بوم است. استفاده از رنگ‌های درخشان در این مجموعه آثار، صرفاً برای نشان دادن تمثیلی از نور است. سؤال این است که او با ترکیب عناصر تمثیلی ماندالا و نور به دنبال بیان چه محتوایی است؟ یوسفزاده این تمثیل‌ها را به عنوان کالبدی برای مفاهیم معنوی در عالم محسوسات می‌داند. در آثار یوسفزاده، نور به عنوان تمثیلی از حقیقت محض در مرکز گنبد بر روی بوم نقش بسته است. اندیشهٔ نورانی یوسفزاده در تابلوهای «گنبد سفید» او، سبب استفاده هنرمند از رنگ‌های نورانی،کاملاً شفاف و بدون کدورت شده است و سایه در این آثار به عنوان وجه پست نفس انسان حذف گردیده است. «به جرأت می‌توان گفت نور عام‌ترین صفتِ حق (و وجود او) در تمامی ادیان و مذاهب، از مذاهب اولیه گرفته تا ادیان پیشرفته و حتی فرهنگ‌ها و تمدن‌هاست» (بلخاری،۱۳۹۰ ، ۳۴۰). در هنر ایرانیان نیز، نور دائماً در حال تکرار است. « اولین نمونه از حضور هاله نورانیِ انسان در نگارگری ایرانی نسخه‌ای از رساله خطی منسوب به جالینوس مربوط به مکتب نگارگری سلجوقی می‌باشد که تمامی شخصیت‌های موجود در تصویر، دارای هاله‌ای نورانی هستند» (همان، ۳۶۲-۳۶۱). در عرفان افرادی

تصویر ۱- کامران یوسفزاده، دعاهای بی‌پایان، ۲۰۱۵ ، ترکیب مواد روی بوم، ۷۶٫۲ * ۵۷٫۲ سانتی‌متر

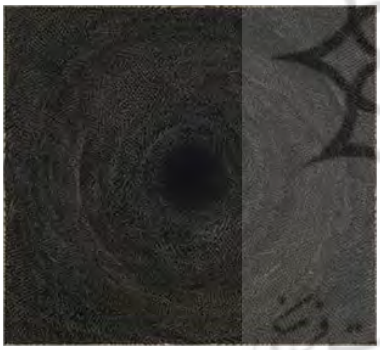
همچون سهروردی و ابن عربی، نور را مرکز پیدایش همه موجودات عالم می‌دانند. سهروردی عالی‌ترین و برترین مرتبه هستی را به «نورالانوار» تعبیر می‌کند که ورای آن، چیز دیگری نمی‌باشد. غزالی نیز زیبایی را بارقه‌ای از نور می‌داند. یوسفزاده در مجموعهٔ «گنبدهای سفید» نور را به عنوان انعکاسی از عالم مثال به تصویر می‌کشد که حقیقت متعالیِ آن در عالم مثالِ افلاطونی وجود دارد و در ساحتِ عرفان نیز با تفکر اشراقیِ سهروردی مطابقت دارد.

گنبدهای سیاه

یوسفزاده در مجموعه«گنبدهای سیاه» به کلی به کارگیری نور و رنگ‌های درخشان را کنار گذاشته و به استفاده از رنگ‌های دودیِ سیاه و مکدر اهتمام دارد. گنبدهای سیاه به تاریکی روح اشاره دارد که برای رسیدن به نورِ سفید باید از آن عبور کرد که در بسیاری از روایات عرفانی نیز ذکر شده است.

گوهر پاک بباید که شود قابل فیض ور نه هر سنگ و گلی لؤلؤ و مرجان نشود

در نگارگری ایرانی، تاریکی و سیاهی را می‌توان القایِ خاصی از مفاهیم مرتبط با تذهیبِ نفس دانست؛ همان چیزی که سهروردی در مکتب اشراق درباره دوری انسان از منبع نورِ ازلی عرضه می‌دارد.

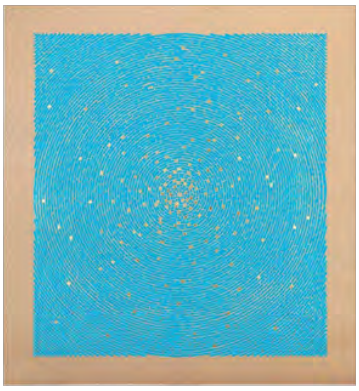


تصویر ۲- کامران یوسفزاده، گنبد سیاه، ۲۰۱۵ ، جسو سیاه روی کتان، ۱۷۷٫۸ در ۱۹۵٫۶ سانتی‌متر

گنبدهای لاجوردی

رنگ آبیِ لاجوردی در معماری‌های مقدس به وفور دیده می‌شود. این رنگ روایتی از زندگی معنوی درون بنا است. یوسفزاده سعی دارد آبیِ لاجوردی خاصی را که در مساجد اصفهان دیده می‌شود، بازسازی کند. در حوزه عرفان، مراتبِ هستی از طریق طیفِ رنگ‌ها از سفید به سیاه بازنمایی می‌شود. رنگ در عرفان با معانی خاصی پیوند دارد؛«اگر رنگ سفید نماد وحدتِ نامتعین است، رنگ‌ها که از تابش نور حاصل می‌شوند نماد تجلی وحدت در کثرت و وابستگی کثرت به وحدت هستند» (بلخاری،۱۳۹۰ : ۳۸۶). بینشِ عرفانی، جوهرِ رنگ را در عالمِ مثال و خیال می‌داند. در نگارگری ایرانی نیز، انتخاب رنگ، تحت تأثیر

اندیشه‌های عرفانی است و موضوعی صرفاً شخصی و تخیلی نیست. در آثار یوسفزاده، رنگ آبیِ لاجوردی، قائم به ذات نبوده و به حقیقتی از کائنات، التفات دارد.



تصویر ۳- کامران یوسفزاده، گنبد لاجوردی، ۲۰۱۵ ، جسو سیاه روی کتان، ۱۲۹,۱ * ۱۳۲,۱ سانتی‌متر

گنبدهای طلایی

هنرمند در مجموعه«گنبدهای طلایی» از ورق طلا برای تجسم الوهیت استفاده نموده است. رنگ طلایی، معنایی متعالی دارد. یوسفزاده متأثر از اندیشه کیمیاگران، همچون شیوهٔ نگارگری مانوی عمل کرده است. طلا در کیمیاگری نماد کامل‌ترین ماده الهی در زمین و نیز انسان کامل می‌باشد. حضور رنگ‌هایی با منشأ فلز طلا در نگارگری مانوی به منظور بازنمایی نورِ ازلی مورد استفاده بوده است. این متریالِ منور، تداعی‌کننده دنیای مثالی است.

تصویر ۴- کامران یوسفزاده،گنبد طلایی، ۲۰۱۵ ،ترکیب مواد روی بوم، ۵۷,۲ * ۶۲,۲ سانتی‌متر

دعاهای بی‌پایان

مجموعه «دعاهای بی‌پایان» متشکل ازکلماتِ دعاها و اشعارِ عرفانیِ مولوی و حافظ است که بر روی کاغذ برنج چاپ شده و با ساختاری گنبدی با تکنیک کولاژ بر بومی از جنس کتان چسبانده می‌شود. آثار ادبی مولوی نمونه بارزِ ارتباط تنگاتنگ میان هنر و معنویت است. استفاده از تمثیل برای القایِ تجربهٔ عرفانی از ویژگی اشعار مولانا است. «مولوی در کنار ابن‌عربی شاید بلندترین شارحان وحدت متعالی ادیان در تاریخ تصوف و نیز یکی از بزرگ‌ترین مفسران آموزه‌های بنیادی وحدت وجود است... او در همه حال مبنا را تفکیک میان صورت و معنا قرار می‌دهد و صورت را امری مستقل و قائم بالذات تلقی نمی‌کند بلکه آن را رمزی می‌داند که به سوی معنا هدایت می‌کند» (نصر، ۱۳۹۴ ، ۱۴۰). مولوی شاعری عارف بود که زیبایی را در الوهیت جستجو می‌کرد و لذا به کاربردن اشعار او توسط یوسفزاده در مجموعه «دعاهای بی‌پایان» کاملاً بر محتوای این آثار منطبق است. «می‌توان گفت که از دید مولوی دلیل وجود خداوند در این عبارت موجز خلاصه می‌شود: زیبایی هست پس خدا هست. افزون بر آن مولوی زیبایی را در همه جا می‌یافت ... بیش از همه در شعر موسیقی و آن رقص قدسی که مولوی به مدد آن از اشکال زیبا به بی‌شکلی رسید» (همان، ۱۳۸). «رقص قدسی در هماهنگی با ریتم‌های درونی، در قریب به اتفاق فرقه‌های صوفیه حضور دارد. اما باز هم این مولوی بود که آن را به جزء خاصی از مجالس طریقت مولویه بدل کرد، تا حدی که این طریقت را در غرب به عنوان طریقت دراویش چرخ زن می‌شناسند. ... فرد با این رقص آرام آرام از حاشیه به مرکز می‌آید که در عین حال مرکز کائنات و مرکز وجودِ خودِ انسان هم هست» (همان، ۱۳۹). ریختار اشعار مولانا، ماندالایی است به معنای گذر از پراکندگی و رسیدن به یگانگی. مخاطب در رویارویی با ماندالا مزین به اشعار عرفانیِ مولوی، سماعِ تصوف را به خاطر می‌آورد که هر لحظه با چرخشِ دایره‌گون به اصل وجودِ خویش نزدیک‌تر می‌شود و تنها در پی تجربهٔ وحدت است. این دسته از آثار یوسفزاده همانند شیوهٔ نگارگران ایرانی، نوعی حضور مستقیم شعر و ادبیات در نقاشی است.

اینستالیشن آرت

مفاهیم عرفانی و عقاید متصوفه، حتی در آثار اینستالیشن آرت یوسفزاده متجلی است. وی در آثار خود به وفور از نماد و تشبیه استفاده می‌کند. او در یکی از اینستالشن آرت‌هایش ماندالایی را با قطعات صابون که اشعار مولانا بر روی آن‌ها حک شده و نمک، بر کف زمین اجرا کرد و به دید عموم گذاشت. این چیدمان یک فرایند عرفانی و روایتی ازیک تحول است. این اثر شامل اشعاری از کتاب شمس تبریزی در ۱۲ بیت می‌باشد که در ۱۲ دایرهٔ متحدالمرکز مرتب شده است. در مرکز این اثر نمک به عنوان نماد نور سفید قرار دارد. نقاشی‌های گنبدی سیاه، سفید و طلایی در کنارِ این چیدمان قرار دارند و به این ایده اشاره می‌کنند که هستی در تکامل معنا و حرکت دائم قرار دارد. روند تکامل معنا در مجموعه «گنبدها» حرکت از «گنبدهای سیاه»، سپس زدودن سیاهی نفس و رسیدن به پاکی در «گنبدهای سفید» و در نهایت نائل شدن به طلای درونی در مجموعه«گنبدهای طلایی» او است. لازم به ذکر است که جریان تحولات کیمیاگری در تاریخ به سمت‌وسوی اندیشه‌های عرفانی بوده است. مضامین این چیدمان شامل چرخش دایره‌وار و حرکت به سوی کمال به عنوان هدف غایی، انعکاس عالم اکبر در

عالم اصغر به وسیله نمادهای طلا و نمک، فصل مشترک عرفان و کیمیاگری است.

مخاطب و تأویل اثر هنری

در بخش‌های قبل، این نتیجه حاصل شد که محتوای هنر در تفکر شرقی بر حقیقتی دلالت دارد. مدلول بودنِ اثر هنری، علاوه بر انتسابِ صفتِ کاشف به هنرمند، موجبِ آن خواهد شد که به مخاطب نقشِ مأول و مفسر اطلاق گردد. رسالت مدرنیستی هنر، ادراک زیبایی را از جانب مخاطب، رها از هر گونه قراردادی می‌داند اما در تفکر شرقی، برای ادراکِ اثر هنری، مخاطب در مقام سوژه می‌بایست به مضامینِ

تصویر ۵- کامران یوسف‌زاده- اینستالیشن آرت - سنگ صابون، نمک، جوهر
لیتوگرافی، ابعاد متغیر

این تفکر رجوع کرده و به تأویل بپردازد. در تفکر شرقی، آنچه هنرمند می‌خواهد درباره آن صحبت کند، موضوع تازه‌ای نیست بلکه روشِ نمایاندنِ این موضوعات و صورتِ ظاهریِ اثر هنری است که حرفی تازه برای گفتن دارد. مضامین دینی همواره وجود داشته‌اند؛ فرم‌های آثار هنری هستند که در هر دوره، ویژگی‌های جدید به خود گرفته‌اند. یوسف‌زاده هنرمندی مدرنیست است. کاملاً واضح است که شیوهٔ بیان مضامینِ قدسی از طریق کاربستِ فرم‌های مدرنیستی و انتزاعی خواهد بود. او مفاهیم قدسی را به شیوه‌ای نو به تصویر می‌کشد. آثاریوسف‌زاده از قسم دلالت است. وی با کاربست تمثیلی از نور، رنگ و مانداِلا سعی می‌کند مخاطب را مجبور نماید به نخستین ادراکِ حسیِ خود بسنده نکرده و به تأویل روی آورد. سوال اینجاست که با توجه به اهمیت معنا و اولویتِ محتوا نسبت به فرم در این آثار، خوانشِ آثار یوسف‌زاده از جانب مخاطب به چه نحو خواهد بود؟ باید گفت که استفاده از تمثیل، تأویل را در پی خواهد داشت و درک هنرِ او، همچون نگارگری‌های ایرانی، نمی‌تواند از تأویل گسسته باشد. حال باید پرسید که آیا می‌توان شیوهٔ تأویل در آثار یوسف‌زاده را مدرن دانست؟ آیا آثار قدسیِ یوسف‌زاده در دوران دیگری با شرایط تاریخی دیگر و در غیابِ هنرمند قابل درک است؟ در این جا به نظر اریک هرش در تأویلِ مدرن اشاره می‌شود. هرش معنا را امری مربوط به آگاهی می‌داند. او در تفسیرِ متن به معنایِ لفظی و معنا برایِ ما اشاره می‌کند. از نظرِ او معنایِ لفظیِ همواره ثابت بوده اما معنا برایِ ما، بنا به شرایطِ دوران متفاوت خواهد بود. باید گفت؛ مضامینِ تفکر شرقی به خصوص تفکرِ ادیان، همواره مفاهیمی ثابت بوده اما هنرمندان با ویژگی‌های مختصِ هر دوره‌ای، به بازنماییِ این مضامین می‌پردازند.

بررسیِ وجه مدرنیستی آثار یوسف‌زاده

• مفهوم سوژه و فردیت به معنای مدرنیستیِ آن، زمانی معنا پیدا می‌کند که با مفاهیمی همچون خلق و آفریدن پیوندی داشته باشد اما در تفکر شرقی اثر هنری امری برای ابراز وجود هنرمند (در مقام سوژه) نیست و تنها امکانی برای ظهور حقایق ازلی است. مبانیِ تشکیل‌دهندهٔ ذهنیتِ هنرمند، از قبل وجود دارند؛ در نتیجه هنرمند اساساً نمی‌تواند خالق باشد بل کاشف است. به همین دلیل سوژه و فردیت در زیباشناسیِ هنر با تفکر شرقی، جایگاهی ندارد و این نتیجه حاصل خواهد شد که در این قلمرو عباراتی همچون «خلق، آفرینش و نوآفریدن» فاقد اعتبار بوده و در مقابل عباراتی مانند «به منصه ظهور رساندن، اکتشاف، پدیدارشدن و هویدا گشتن» معتبر است.

• آثار یوسف‌زاده صوری مثالی است. پرسش اصلی این است که آیا می‌توان مشخصه‌های هنر یوسف‌زاده را به شیوهٔ مدرنیستی و شرقی تفکیک کرد یا خیر؟ خیال و مثال از جمله کلیدی‌ترین مفاهیم در حوزه عرفان و متصوفه است. در این خصوص تأثیرگذاری آرای فیلسوفان یونانی همچون افلاطون و فلوطین بر عرفا، صوفیان و هنرمندان ایرانی (بخصوص بعد از اسلام) را نمی‌توان نادیده انگاشت. مضمونِ اصلی آثار یوسف‌زاده، توجه به عالمی مثالی است اما هنر مدرن همواره در تلاش برای ردافلاطون‌گرایی بوده است.

• مخالفت شدید هنرمندان مدرنیست با مسئله بیان‌گری را می‌توان در استفادهٔ نامتعارفِ آن‌ها از رنگ دید (همچون آثار فرانسیس بیکن[۴]). در دوره مدرن رنگ با گریز از بیانگری، اغلب در پی ایجاد تأثر بوده است. در آثار یوسف‌زاده سخن از محتوا با زبان رنگ صورت می‌پذیرد. رنگ‌ها کاملاً تمثیلی و بیان‌گر بوده و از ذوق هنرمند نشأت نگرفته است.

• هنر دوره مدرن شاهد ظهور تحولات بسیاری در تکنیک‌های مورد استفاده هنرمندان بود. تاریخچه تکنیک کلاژ به صدها سال پیش برمی‌گردد اما واژه‌نامه آنلاین موزه گوگنهایم نیویورک، کلاژ

را مربوط به آغاز دوره مدرنیسم دانسته است و آن را نگاهی تازه در هنرهای تجسمی می‌داند. این تکنیک به عنوان یک شیوهٔ مدرنیستیِ جدید از سوی هنرمندان نوگرایی همچون پیکاسو[5] و ژرژ براک[6] مورد استقبال واقع شد. یوسف‌زاده در مجموعه «دعاهای بی‌پایان» و نیز «اینستالیشن آرت» خود از این تکنیک برای چسباندن اشعار مولوی بر روی سطح بوم و قطعات صابون استفاده نموده است. در این مورد می‌توان تکنیک او را مدرنیستی دانست.

نتیجه‌گیری

این مقاله به تحلیل آثاری از کامران یوسف‌زاده پرداخت که محتوای آن‌ها با اندیشهٔ عرفانی و صوفیانه در ارتباط بوده است. آثار او تلاشی درجهت پیوند هنر ایرانی با جریان مدرنیست به شمار می‌رود. یوسف‌زاده در خلق این مجموعه آثار، مبانی حکمی و فکریِ هنر نگارگری ایرانی را مدنظر داشته است. این مبانی حکَمی همان گونه که بر سبک و سیاق اجرای فرم‌ها و سازماندهی رنگ و نور در نگارگری ایرانی تأثیرگذار بوده، بر آثار یوسف‌زاده نیز مؤثر افتاده است. نتیجهٔ ترجمهٔ آثار او با مضامین عرفانی و مفاهیم صوفیانه، چنین بود که آن چه در این آثَار اهمیت ویژه دارَد جان و جوهر اثر هنری است. هنر او، صور رمزی و بیانی محسوس از کائنات است. مانَدالای دایره‌وار و رنگ‌های نمادین دو جزءِ اصلیِ بیانِ تمثیلی یوسف‌زاده در هنر است. شیوهٔ تمثیلیِ او در بیانِ معانی مؤیدِ وجه تنزیهیِ امر قدسی است. همچنین آثار او با نگاهی مدرنیستی مورد بررسی قرار گرفت و نتیجه چنین حاصل شد که با نظر به شیوهٔ تمثیلیِ هنرمند، ویژگیِ خاص بیانگریِ رنگ و فرم دایره در آثار او نمی‌توان آن‌ها را مدرنیستی دانست زیرا هنر مدرن با رد افلاطون‌گرایی، در پی گسستن از بیان‌گر بودنِ هر چیزی غیر از خود است. از طرفی وی در آثار خود از تکنیک مدرنیستیِ کولاژ بهره برده است. یوسف‌زاده کاشف هنر است و تمثیل درآثار او به معنای خلق معنا نیست بلکه به منظور توضیح معنا است. در پایان باید گفت هنر شرقی اعتبار چندانی برای ادراک حسی در مقایسه با ادراک عقلانی قائل نیست. اگر آثار یوسف‌زاده با نگاهی مدرنیستی و فارغ از تفکر شرقی بررسی شود، باز هم آثار او با معنا پیوند دارد؛ شاید بتوان گفت که الوهیت در آثار او جنبه‌ای شخصی بوده و با احساس او از کائنات سروکار دارد و از این نظر هنر او به بایدها وابسته نبوده و کاملاً آزاد است. یوسف‌زاده هنرمندی مدرنیست است و شیوهٔ بیان متافیزیک در آثار او کاملاً مدرنیستی و انتزاعی است؛ اگرچه محتوای آثار او شرقی، عرفانی و مبتنی بر اندیشهٔ صوفیان است.

پی‌نوشت

1. Herbert Marcuse
2. Titus Burckhardt
3. Ananda Coomaraswamy
4. Francis Bacon
5. Pablo Picasso
6. Georges Braque

منابع

امینی لاری، لیلا و زهرا ریاحی زمین (۱۳۹۷). هنر شرقی، هنر مقدس. فصلنامه علمی پژوهشی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی. صص ۱۶۸-۱۴۷.
بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۰). مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
بهروزی پور، حسین (۱۳۹۸). صورت، بیان و معنا در نگارگری ایران برپایه دیدگاه های دینی و عرفانیِ تیتوس بورکهارت و سید حسین نصر. مطالعات باستان شناسی پارسه. شماره ۱۰ . صص ۱۴۸-۱۲۷.
جوان آراسته، امیر و محمودی (۱۳۹۳). بررسی تطبیقی هنر در آئین‌های فتوت اسلامی و ذن بودایی. دوفصلنامه علمی-پژوهشی مطالعات تطبیقی هنر. صص ۱۱۱-۹۹.
فراشاهی نژاد، یاسر (۱۳۹۸). نگاهی به پارادایم قدسی در فلسفهٔ ادبیات و هنر معاصر ایران. دوفصلنامهٔ علمی ادبیات و پژوهش-های میان رشته‌ای. صص ۲۰۶-۱۷۶.
قراگوزلو، بهاره و غلامعلی حاتم (۱۳۹۳). بررسی رمز نقوش هندسی دایره، مثلث و مربع در هنر اسلامی. فصلنامه نقش مایه. شماره ۲۱ ، صص ۵۰-۴۵.
کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۳). هنر معاصر ایران. تهران: نشر نظر.
مؤمنی، ناصر و مهدی گنجور (۱۳۹۶). تبیین جایگاه هنر در رهیافت فلسفی- دینی. فصلنامه الهیات هنر. صص ۷۱-۴۷.
مهرپویا، حسین و مرضیه قاسمی (۱۳۸۷). تمایز هنر دینی و هنر قدسی در آراء متفکران معاصر. فصلنامه رهپویه هنر. دوره ۲، پیش شماره ۸ ، صص ۱۵-۱۰.
نصر، سید حسن (۱۳۹۴). هنر و معنویت اسلامی. ترجمه رحیم قاسمیان، تهران: حکمت.