

ارتباط واقع‌گرایی در هنر نگارگری مکتب دوم تبریز و عرفان اسلامی

چکیده

پژوهش حاضر، به منظور بررسی میزان تأثیر عرفان اسلامی بر واقع‌گرایی در هنر نگارگری دوران صفوی، انجام شده است. عرفان بر تجربه و معرفت حاصل از آن، تأکید دارد. از دید متصوفه، تصاویر لایه‌های معنایی متعدد دارند و تمرکز بر یک امر، کم‌کم مخاطب را به شناخت نفس آن، نایل می‌کند. از سویی دیگر، واقع‌گرایی در نگارگری عصر صفوی، به شکلی دیگر بروز می‌یابد: تحسین عالم خاکی، جلوه‌ای از عالم الهی است. تلاش برای به تصویر کشیدن لحظه‌ای گذرا، به مدد کلام و تصویر و بازنمایی اشیا با جزئیاتی کامل، چنان که، به نظر می‌رسد، زنده‌اند. بنابراین، پرسش پژوهش این‌گونه مطرح می‌شود که: چه میزان واقع‌گرایی نقاشی صفوی-مکتب دوم تبریز-

ندا هوشمندمفرد
کارشناسی ارشد گرافیک دانشگاه الزهرا
Email:
n.hooshmandmofrad@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۹/۲۰

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۲/۱۹

تحت تأثیر مبانی عرفان و تصوف رایج در دوره صفوی است؟ نتایج حاصل از پژوهش حاکی از آن است که، هنر به عنوان یکی از جلوه‌های تمدن اسلامی، برگرفته از تفکر حاکم بر تمدن و برهه زمانی خاص است. نگارگر صفوی هم متأثر از تفکرات رایج زمان خود و حتی، با پیروی از آن‌ها، به خلق آثار می‌پردازد. می‌توان این‌گونه بیان کرد که، واقع‌گرایی رواج یافته در نقاشی این دوره، برگرفته از اصول تصوف، تجربه‌گرایی و تأکید بر شناخت ماسوی برای شناخت حقیقت است. نگارگر دوره صفوی با توسل به واقع‌گرایی، در صدد رسیدن به زیبایی است که خداوند با کمال صفات موجودات در آن‌ها، قرار داده است. از آنجایی که، موضوع مورد مطالعه، پیرامون تغییرات نگارگری در دوره‌ای تاریخی است، با استناد به روش تاریخی و کتابخانه‌ای، اطلاعات جمع‌آوری شده است؛ در نهایت با روش توصیفی-تحلیلی، به تحلیل موضوع پرداخته شده است. رویکرد پیش‌رو در پژوهش، رویکرد فلسفی-عرفانی است.

واژگان کلیدی: نگارگری مکتب دوم تبریز، عرفان اسلامی، واقع‌گرایی، تصوف

مقدمه

واقع‌گرایی در هنر اسلامی، گاه با عرفان پیوند می‌یابد. واقع‌گرایی در نگارگری - که نتیجه تمرکز بر امور است - این حس را در شخص به وجود می‌آورد که، در ورای آن‌ها، چیزی نهفته است و حقیقتی وجود دارد. در واقع، این نوع تمرکز تأکید بر نوعی تجربه است؛ عرفان هم برای تجربه و معرفت حاصل از آن، اهمیت قائل است. از سویی دیگر، از نظر عارفان، زیبایی هر چیزی در کمال صفات آن و نزدیکی آن به حقیقت، نهفته است. هر قدر چیزی به حقیقتش نزدیک‌تر باشد، زیباتر است و نگارگر به دنبال به تصویر کشیدن همین زیبایی است؛ بنابراین می‌کوشد، آنچه مصور می‌کند، بیش‌ترین درجه به واقعیت شبیه‌تر باشد.

در نقاشی عصر صفوی، واقع‌گرایی مشاهده می‌شود. تلاش برای به تصویر کشیدن لحظه‌ای گذرا، به مدد تصویر و ترسیم اشیا با جزئیاتی کامل، چنانچه به نظر زنده می‌رسند و نفس می‌کشند. می‌توان این رای را در نظر گرفت که، واقع‌گرایی نقاشی دوره صفوی، حاصل تفکرات حاکم بر زمانه بوده است. از آنجایی که، معمولاً هنرمندان در ارتباط با علم و نحله‌های فکری زمانه بوده‌اند؛ دور از ذهن نیست که، با آغاز حکومت صفوی و گسترش تصوف، تفکر عرفانی بیش از گذشته در هنر این عصر نفوذ کرده است. بدین ترتیب، پرسش پژوهش این‌گونه مطرح می‌شود: چه میزان واقع‌گرایی نقاشی صفوی - مکتب دوم تبریز - تحت تأثیر مبانی عرفان و تصوف رایج در دوره صفوی است؟

با این فرض که نگارگر صفوی متأثر از تفکرات رایج زمان خود و حتی، با پیروی از آن‌ها، به خلق آثار می‌پردازد، می‌توان این‌گونه بیان کرد که، واقع‌گرایی رواج یافته در نقاشی این دوره، برگرفته از اصول تصوف، تجربه‌گرایی و تأکید بر شناخت ماسوی برای شناخت حقیقت جهان است و نگارگر، در پی مصور کردن زیبایی برگرفته از خلقت کمال‌گرای خداوندی است.

ضرورت پژوهش، آنجا مشخص می‌شود - که در بیش‌تر منابع موجود، در باره هنر صفوی به این نکته تأکید شده است - که با گذشت زمان، هنر و بالاخص نگارگری، تحت تأثیر فرهنگ بیگانه قرار گرفته است و راه هنر نگارگری به این ترتیب، تغییر یافته است. این نگرش، قابل قبول است و هدف نگارنده، رد آن

نیست. مقصود آن است که، به دیگر احتمالات موجود درباره تغییر مسیر هنر نگارگری توجه شود و آن‌ها نیز مورد ارزیابی قرار گیرند.

این پژوهش، با هدف ایجاد همخوانی تفکر نگارگری و عرفان اسلامی نگارش یافته است. برای گردآوری اطلاعات، به کتاب‌های مربوطه مراجعه شده، و روش کتابخانه‌ای است. رویکرد پیش رو، رویکرد فلسفی - عرفانی است. رویکردی که در آن، همان‌گونه که توضیح داده شد، هنر اسلامی، به عنوان یکی از جلوه‌های تمدن اسلامی، برگرفته از تفکر حاکم بر تمدن و متأثر از پیشینه‌های فلسفی موجود است.

مفهوم و نظریه‌ای که باید در این بخش، بدان اشاره کرد، تعریف عرفان در اسلام و نوع رویکرد آن به هنر است. عرفان اسلامی را می‌توان به عرصه وسیعی تعبیر داد که، عرفان نظری و عرفان عملی را دربرمی‌گیرد. تصوف، طریقه زهد و قناعت و ترک دنیا و تجمل به شمار می‌رود.

بدین ترتیب مطالب پژوهش این‌گونه تنظیم شده است: در ابتدا، تعریف و بیان ویژگی مکتب دوم تبریز و عرفان و تصوف بیان شده است؛ در ادامه، به ارتباط میان عرفان، زیبایی و کمال‌گرایی، و واقع‌گرایی و نگارگری پرداخته شده، و در آخر، نتیجه‌گیری آمده است.

پیشینه پژوهش

صولت‌اله باصری (۱۳۹۳)، در پایان‌نامه «پژوهشی در موضوعات «غم و شادی» و «وصل و هجران» در ادبیات عرفانی و تجلی آن‌ها در نگارگری عصر صفوی با تأکید بر اندیشه حافظ»، به بررسی و کشف پیوندهای درونی و ساختاری نگارگری صفوی با مفاهیم عرفانی، به طور اخص، در موضوع غم و شادی و وصل و هجران پرداخته است. به نظر نویسنده، استفاده از نقش‌های نمادین و رنگ‌های ویژه، گریز از ثبت زمان و مکان خاص، پرهیز از عینیت بخشیدن به طبیعت و گرایش به جاودانگی و جوهر جهان و انسان در نگارگری ایرانی، گویای شباهت نگارگری در تجلی نقش و تصویر انسان و جهان با دیدگاه اندیشمندان در عرصه عرفان نظری - عملی است. همچنین ارتباط میان هنرمندان و نحله‌های فکری در عصر صفوی باعث تأثیرپذیری آنان از عارفان و اندیشمندان اسلامی شده است. مرضیه حکیم

جوادی (۱۳۹۲)، در پایان نامه «ساحت تمثیل در هنر و عرفان اسلامی (مطالعه موردی: نگاره سلمان و اسبال هفت اورنگ ابراهیم میرزا و شعر عبدالرحمن جامی)»، در پی شناخت و درک معنا و مفهوم تمثیل در عرفان، ادب و هنر اسلامی است. نویسنده اذعان می‌دارد که، به جست‌وجوی خط سیر تمثیل در گذر سال‌ها و حوزه‌های متفاوت و در عین حال مرتبط است. ریشه مصوران، مذهبیان، نگارگران و خوش‌نویسان به اولیای مقدس نسبت داده شده است؛ یک نقاش، باید همان سلسله مراتبی را طی می‌کرد که، یک عارف برای دیدن حقیقت می‌پیمود؛ غایت هنرمند تجلی و غایت عارف رؤیت بوده است. در هنر سنتی اسلامی - ایرانی، سنت‌ها و باورهای عمیق سینه به سینه از عارفی به عارف دیگر و یا هنرمندی به هنرمند دیگر انتقال یافته است. دور از ذهن نیست که، هنرمند برای تجلی آنچه عارف رؤیت کرده است، خود را به مرتبه‌ای برساند، تا به درک کافی از

معنای عرفانی برسد. سپیده سادات زینتی (۱۳۸۷)، در پایان نامه «نقش عرفان اسلامی در شکل‌گیری نگارگری دوره تیموری و دوره اول صفوی (قرن ۹ و ۱۰)» فرقه‌های مختلف عرفانی تأثیرگذار این دوره را بررسی کرده است؛ سپس، تأثیر این اندیشه‌های عرفانی را در ادبیات، به عنوان منبع الهام آثار نگارگری، مورد تفحص قرار داده و به این نتیجه رسیده است که، صور خیال در شعر فارسی و نقاشی ایرانی بر هم منطبق هستند. هم‌چنین، روابط خاصی میان عرافا، شعرا و هنرمندان وجود داشته است. به صورت تاریخی مکتوب شده است که، این روابط، سبب تبادل تفکر و اندیشه گردیده و در نتیجه، مستقیم و غیرمستقیم بر تفکر هنرمند، تأثیر گذار بوده است. اعظم رسولی نوکنده (۱۳۹۳)، در پایان نامه «بررسی نمادهای عرفانی در نگاره‌های هفت اورنگ جامی»، بیان کرده است که، با شناخت وجوه مختلف

نمادین عناصری که در این نگاره‌ها، موجود است، می‌توان به دلالت‌های ضمنی دیگری، از این نمادها رسید. علاوه بر نمادهای ادبی که، در نگاره‌های مورد بررسی آمده، برخی دیگر از نمادهای عرفانی را نگارگر، خود با شناخت و آگاهی از معانی و دلالت‌های عرفانی آن‌ها، در راستای مضامین محوری حکایت، به نگاره افزوده است. علی‌اکبر تقوایی و هادی محمودی نژاد (۱۳۸۵)، در مقاله «تأملی در انگاره‌های

عرفانی در هنر اسلامی»، گفته‌اند: «گفتمان هنر و عرفان اسلامی در روند انگاره‌ای بیانی و فرآیند تصویری یا تجسمی با گزینش شواهد و نقش‌های هنری، سعی دارد، تا ترجمان وحدت در کثرت هستی و رهایی از غربت و وصول به قربت را در صور هستی سامان بخشد... به ارائه معنا و عمق احساس در روند تجربه‌ای دینی و ایمانی، در قالب خوشنویسی و کلام، تذهیب و نگارگری، معماری و شهرسازی مدد رساند». علی‌اکبر تقوایی و هادی محمودی نژاد (۱۳۸۶)، در مقاله دیگر خود با عنوان «منظره تجربه هنری و تجربه دینی در حکمت هنر اسلامی» اذعان دارند که، مفاهیم روحانی هنر اسلامی در مناظره‌ای بی‌بدیل با تجربه دینی هنرمند قرار دارد که در نهایت، به تجربه‌ای عارفانه ختم می‌شود. این مهم در بستر تجربه هنری، در ساخت مساجد، نگارگری و تذهیب قابل درک است و پیوستگی و تأثیر هنر اسلامی از تجربه دینی و عرفانی را نشان می‌دهد.

زهرارهنورد (۱۳۸۲)، در مقاله «تجلی عشق بر نگارگری ایرانی - اسلامی (بررسی قصه خسرو و شیرین)، آورده است که، عموم نگاره‌های ایرانی با طیف موضوعی متفاوت، متکی بر خاستگاه‌های مبانی عرفانی و فلسفی و مفاهیمی چون عالم مثال، تجلی و نور ازل هستند و این موضوع را مورد بررسی قرار داده است.

مینا صدیقی (۱۳۹۲)، در کتاب «نگاره‌های عرفانی: مطالعه تطبیقی معانی عرفانی و نگارگری» به بررسی تعدادی نگاره پرداخته است و مضامین عرفانی با مثال‌هایی مطرح کرده است. مائیس نظری (۱۳۹۰)، در کتاب «جهان دو گانه مینیاتور ایرانی» به طور کلی، به تفسیر نقاشی دوره صفوی می‌پردازد و در بخش‌هایی نیز به ارتباط میان نقاشی و عرفان اشاره می‌کند. اما در هیچ یک از این پایان‌نامه‌ها، مقاله‌ها و کتاب‌ها به رابطه میان واقع‌گرایی و عرفان توجه نشده است. نوآوری پژوهش حاضر از نظر نگارنده، توجه به نقاشی دوران صفوی و دستیابی به شناختی جدید از آن است. با توجه به این نظریه که، در تمدن اسلامی تمام جنبه‌های فکری، فرهنگی و هنری با یک بن‌مایه و مبانی فکری حرکت می‌کنند؛ بنابراین، وجوه مختلف تمدن اسلامی از هم جدا نیستند و تنها، شاخه‌های یک درخت به‌شمار می‌روند که از یک ریشه تغذیه می‌کنند و هر یک، از سمت و جهتی به سوی نور رهسپارند.

زهرارهنورد (۱۳۸۲)، در مقاله «تجلی عشق بر نگارگری ایرانی - اسلامی (بررسی قصه خسرو و شیرین)، آورده است که، عموم نگاره‌های ایرانی با طیف موضوعی متفاوت، متکی بر خاستگاه‌های مبانی عرفانی و فلسفی و مفاهیمی چون عالم مثال، تجلی و نور ازل هستند و این موضوع را مورد بررسی قرار داده است.

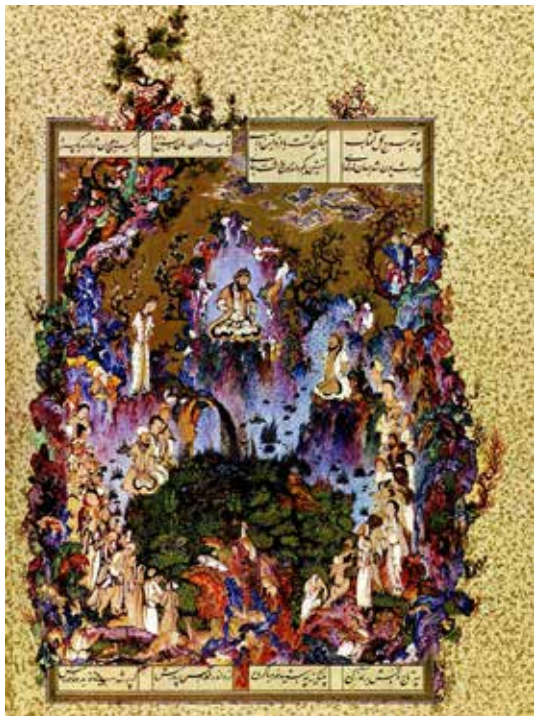
مینا صدیقی (۱۳۹۲)، در کتاب «نگاره‌های عرفانی: مطالعه تطبیقی معانی عرفانی و نگارگری» به بررسی تعدادی نگاره پرداخته است و مضامین عرفانی با مثال‌هایی مطرح کرده است. مائیس نظری (۱۳۹۰)، در کتاب «جهان دو گانه مینیاتور ایرانی» به طور کلی، به تفسیر نقاشی دوره صفوی می‌پردازد و در بخش‌هایی نیز به ارتباط میان نقاشی و عرفان اشاره می‌کند. اما در هیچ یک از این پایان‌نامه‌ها، مقاله‌ها و کتاب‌ها به رابطه میان واقع‌گرایی و عرفان توجه نشده است. نوآوری پژوهش حاضر از نظر نگارنده، توجه به نقاشی دوران صفوی و دستیابی به شناختی جدید از آن است. با توجه به این نظریه که، در تمدن اسلامی تمام جنبه‌های فکری، فرهنگی و هنری با یک بن‌مایه و مبانی فکری حرکت می‌کنند؛ بنابراین، وجوه مختلف تمدن اسلامی از هم جدا نیستند و تنها، شاخه‌های یک درخت به‌شمار می‌روند که از یک ریشه تغذیه می‌کنند و هر یک، از سمت و جهتی به سوی نور رهسپارند.

مکتب دوم تبریز

صفویان با نیروی تشیع و تصوف و یاری قزلباشان، در شرق آناطولی و آذربایجان، نظام سیاسی مقتدری را پایه‌گذاری کردند و در زمان کوتاهی، سرزمین ایران را به سلطه خود درآوردند. صفویان با رسمیت بخشیدن به تشیع، به ایرانیان هویتی مستقل از امپراتوری عثمانی و اعراب دادند. شاه اسماعیل اول، با تشکیل دولت واحد در ایران - که از افغانستان تا هرات و از جیحون تا خلیج فارس را دربرمی‌گرفت - به فعالیت‌های هنری مرکزیت داد و در تبریز، کتابخانه سلطنتی را دایر کرد؛ کارگاهی از تلفیق سبک‌های هنری پیشین به وجود آمد و در زمان حکمرانی شاه تهماسب اول، به اوج شکوفایی رسید (آژند، ۱۳۸۴: ۱۵؛ پاکباز، ۱۳۸۵: ۸۴-۸۶). با توجه به اینکه، شاه اسماعیل نخستین پادشاه صفوی بود و تثبیت سیاسی حکومت برای او، ارجح بود، با همسایه شمالی، امپراتوری عثمانی می‌جنگید و دائم بین هرات و تبریز در رفت‌وآمد بود، بنابراین در این دوره، شاهد کارگاه هنری با خصوصیات ثابت و مستحکم نیستیم. «معدود نسخه‌های به‌جامانده از این سال‌ها، جلگی با یکدیگر تفاوت دارند و آثار چندین سبک متفاوت قرن گذشته در آن‌ها، مشهود است» (گرایر، ۱۳۹۰: ۹۶). از اولین سفارش‌های شاه اسماعیل به کتابخانه سلطنتی، افزودن ۱۰ نگاره به خمسه نظامی (۸۸۰-۸۸۶ ه.ق)، باقی‌مانده از دربار آق‌قویونلوهاست که عناصر واپسین سبک عهد ترکمنان غلبه دارند. این نکته نیز باید ذکر شود که به احتمالی، شاه اسماعیل در همان ابتدای سلطنت، کتابخانه را در تبریز دایر نکرده است و همان کتابخانه هرات به حیات خود ادامه داده است. بهزاد در آن سال‌ها، هنوز در هرات اقامت داشته و کارگاه این شهر را اداره می‌کرده است. اما در زمانی که، عبیدالله خان ازبک، هرات را تسخیر کرد و هنرمندانی چون شیخ‌زاده و میرعلی خوشنویس را با خود به بخارا برد، بهزاد و جمعی از شاگردانش به تبریز رهسپار شدند (پاکباز، ۱۳۸۵: ۸۶-۸۷). روایتی وجود دارد که، شاه اسماعیل پس از قتل شیبک خان ازبک و و قلع و قمع ازبکان در هرات، برخی هنرمندان کارگاه‌های هرات، از جمله استاد بهزاد را به تبریز برده است. اما این روایت چندان معتبر نیست. چرا که در آن زمان، هنوز تبریز ثبات لازم برای گسترش کارگاه‌های دربار صفوی را نداشت. احتمالاً نقل مکان بهزاد از هرات به

تبریز، در سال ۹۲۸ ه.ق، با ورود تهماسب میرزای ولیعهد به تبریز همراه بوده است (پوپ، ۱۳۸۰: ۲۴). فریه، دوران طلایی مکتب تبریز را این‌گونه توصیف می‌کند: «با جلوس شاه تهماسب، دومین سلطان صفوی بر تخت، اقلیم هنری ... به صورت دومین عنصر طلایی نسخه‌نویسی و نسخه‌پردازی مصور جلوه‌گر شد ... شاه تهماسب از جوانی، علاقه‌مندی شدید خود را به نگارگری و هنرهای نسخه‌پردازی نشان داد ... نقاشی را نزد استاد معروف ترکمنی، سلطان محمد، آموخت...» (فریه، ۱۳۷۴: ۲۱۰). او پیش از آنکه نزد سلطان محمد، نقاشی را بیاموزد، شاگرد بهزاد بوده است. «در ایام جوانی، نسخه‌ای از گوی و چوگان عارفی را کتابت و مصور کرد و آن را با ۱۶ نگاره و تذهیب آذین بست» (آژند، ۱۳۸۴: ۲۶). مکتب دوم تبریز - سده ۱۰ ه.ق. ۱۶ م. - تلفیقی است از سنت‌های باختری (تبریز) و خاوری (هرات). بنابراین، شاه تهماسب که، در فضای روشنفکری هرات تربیت یافته بود، فضای نگارگری ترکمنان تبریز، باید برای او، قدری تند و غیرمتعارف بوده باشد. با توجه به این که، استاد بهزاد و دیگر هنرمندان جوان، به همراه تهماسب جوان از هرات به تبریز آمده بودند، تحولی در مکتب نگارگری صفوی رخ داد. به نظر می‌رسد که، سلطان محمد در تلفیق دو شیوه هرات و تبریز و ایجاد سبکی جدید، نقشی به‌سزا داشته است (پاکباز، ۱۳۸۵: ۸۷). مقدمات این آمیختگی، در نگاره‌های مثنوی جمال و جلال محمد آصفی، خمسه نظامی سال ۸۸۵ ه.ق، نگاره رستم در خواب و اوج آن، در شاهنامه تهماسبی قابل مشاهده است (آژند، ۱۳۸۴: ۱۱۸) (تصویر ۱). با توجه به سند فرمانی که در دست است، ریاست کتابخانه شاه تهماسب در ابتدا، با حسن بغدادی مذهب بوده است (قاضی احمد، ۱۳۶۶: ۱۴۵). اما بعدها، بهزاد و سلطان محمد، این نقش را به عهده داشتند. تأثیرات مکتب تبریز در وهله اول، بر کارگاه‌های قزوین و مشهد قابل مشاهده است؛ سپس، نفوذ این تأثیرات به هرات، اصفهان، شیراز و سایر نواحی می‌رسد. تأثیرات این مکتب، مرزهای ایران را پشت سر گذاشت و به ترکیه و هند نیز نفوذ کرد و هنر نقاشی این سرزمین‌ها، تا چند سده، تحت تأثیر کار هنرمندان ایرانی باقی ماند (پوپ، ۱۳۸۰: ۲۵).

نخستین ویژگی و تمایز مکتب تبریز، در جامه پیکره‌ها رخ نمود که، کلاه دوازده ترک قزلباشی بر سر داشتند. از مهم‌ترین



تصویر ۲: «بارگاه کیومرث» سلطان محمد، شاهنامه فردوسی مکتب صفوی، حدود ۹۴۳ ه.ق. (۹۶/۷/۶: www.wikiart.org)



تصویر ۱: «رستم در خواب»، منسوب به سلطان محمد، شاهنامه فردوسی، مکتب صفوی، حدود ۹۲۰-۹۲۸ ه.ق. (کنبی، ۱۳۹۱: ۸۲).

بسیار آثار دیگر از این مکتب ممتاز، باقی مانده است. در کنار فعالیت کتابخانه سلطنتی، نقاشی از نیمه دوم سده دهم هجری، در بین اقشار مختلف اجتماع، رواج یافت که نتیجه آن، رونق نگاره‌های تک برگی است. شاهنامه تهماسبی، که به شاهنامه هوتون نیز معروف است - متشکل از ۷۶۰ ورق دو صفحه‌ای و ۲۵۶ نگاره است. هدف از تولید این نسخه، پیش کشی آن از جانب شاه تهماسب، به سلطان سلیم دوم بوده است. تنها دو نگاره آن، دارای رقم است؛ نگاره «جلوس منوچهر» با رقم میرمصور و نگاره «هفتواد و کرم» با رقم دوست محمد. اما «استوارت کری و لش پسر، آثار نه نقاش اصلی را شناسایی کرده است: سلطان محمد، میرمصور، آقامیرک، دوست محمد، میرزاعلی، مظفرعلی، شیخ محمد، میرسیدعلی و عبدالصمد» (گرابر، ۱۳۹۰: ۱۰۳-۱۰۴). شاهنامه تهماسبی در حقیقت، نوعی نگارخانه منقول هنری است؛ در آن، می‌توان شکل‌گیری هنر نگارگری دوره صفوی را - از دهه ۹۲۰ ه.ق. تا تکوین و تکامل آن، در میانه دهه ۹۳۵ ه.ق. - مشاهده کرد (آژند، ۱۳۸۴: ۱۰۶-۱۱۵). خمسه تهماسبی دیگر اثر فاخر مکتب تبریز، بین سال‌های ۹۴۶-۹۴۹ ه.ق.، کار شده و کاتب آن، شاه محمود نیشابوری بوده است. نگاره‌های خمسه نظامی، یک‌دست و هماهنگ

ویژگی‌های مکتب دوم تبریز، می‌توان به این موارد اشاره کرد: فضا سازی چندساحتی، رنگ‌بندی موزون با رنگ‌های متنوع و درخشان، عدم تمرکز ترکیب‌بندی بر شخصیت اصلی داستان، نمایش هم‌زمان رویدادهای اصلی و فرعی، توجه به واقعیت و برقراری ارتباط میان آدم‌ها و اشیاء و محیط (پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۵۷). بعد از مرگ بهزاد، ویژگی‌های دیگری هم رخ نمود؛ از جمله، نگاره‌ها بزرگ‌تر و باشکوه‌تر شدند. یک‌پارچگی سیاسی - نظامی مملکت تحت فرمانروایی صفویان، تنوع و چندگونگی - های ولایتی در نقاشی را از بین برد و نوعی هماهنگی و یک‌دستی در کارگاه‌های کل کشور به وجود آورد (آژند، ۱۳۸۴: ۱۰۲). نقاشی‌های مکتب تبریز - بیش از آثار هر دوره دیگر در هنر ایران - شکوهمند و خیره‌کننده هستند. این آثار، اوج هنر عارفانه نگارگران ایرانی را در پرداخت و ترسیم صحنه‌هایی به نمایش می‌گذارند که، جز با ادراک معنوی هنرمندان از جهان، حاصل نمی‌شود. گویی چشم دل هنرمندان مکتب تبریز، به روی حقایقی از جهان واقع گشوده شده است که در نظر انسان - های بی‌بهره از نگاه معنوی به عالم، پوشیده است (پوپ، ۱۳۸۰: ۲۵) (تصویر ۲).

آن آثاری که، امروزه معرف سبک مکتب تبریز است، یکی، شاهنامه تهماسبی و دیگری، خمسه تهماسبی است؛ البته،

هستند. چون از آثار نقاشان برجسته دوره صفوی، برشمرده می‌شوند. این امر حاکی از آن است که، از سال ۹۴۵ ه.ق. تأکید بر پختگی فنی و «سلیقه عالی» شاهانه، محدودیتی در شمار تصاویر نسخه‌های متعدد درباری پدید آورده است (آزند، ۱۳۸۴: ۱۲۷). نگاره‌های خمسه تهماسبی، از هماهنگی سبکی و انسجامی برخوردار است که، معرف اوج نگارگری این دوره است. نگاره‌های سلطان محمد در این دیوان، تعدیل هوشمندانه نگاره‌های وی در شاهنامه شاه تهماسبی است (کنبی، ۱۳۹۱: ۸۴). اما گرابر معتقد است که، این نسخه از خمسه، فاقد جلوه‌های بصری شاهنامه شاه تهماسبی است؛ اما وقار و وضوح ترکیب‌بندی‌ها و دقت در جزئیات، تصاویر آن را به نمونه‌های کلاسیک نقاشی ایران در ذروه کمال آن، مبدل کرده است (گرابر، ۱۳۹۰: ۱۰۵).

عرفان و تصوف

در تعریف عرفان، تصوف و صوفی‌گری سخن‌ها بسیار است. در منابع، درباره تفاوت این دو، و طریقه‌های دروغین عرفان و تصوف گفته شده است. اما در این نوشته، به مناقشات میان عرفان و صوفی‌گری و عرفان راستین و دروغین پرداخته نمی‌شود. «علم عرفان (تصوف، مکاشفه، تحقیق)، عبارت است از: علم به حق و اسماء و صفات و افعال و آثار او به شیوه علم حضوری، شهود و دریافت حقیقت در لطایف و صورت‌های آن، و یقین به آن حقیقت و تصورش و حرکت و رهپویی در صور آن حقیقت» (حکیم، ۱۳۸۷: ۴۳). و کسی که، این علم را عملی نموده و آن را از مرتبه عقل به مرتبه قلب آورده و در قلب، داخل نموده است، به او صوفی گویند (همان). عرفان را به دو قسم کلی تقسیم نموده‌اند: عرفان نظری و عرفان عملی. در عرفان نظری، آنچه مورد نظر است، کسب دانش است، برای اثبات حقایق عرفانی از راه استدلال و برهان؛ و ابن عربی را پدر این علم می‌دانند. اما عرفان عملی، کوشش‌ها و تلاش‌هایی است، معطوف به ادراک حقایق و وصل شدن به حق از طریق سیر و سلوک عارفانه (افراسیاب‌پور، ۱۳۸۰: ۱۱۳). عرفان و تصوف گرچه دو لغت با دو معنی متفاوت است ولی هر دو لغت، پشت و روی یک سکه هستند (اعتضادی، ۱۳۹۰: ۶). اختلافات در تعریف این واژه‌ها، از آن جا شروع می‌شود که، فرقه‌های جدید و نوظهور و بدون

ارتباط با مبانی اسلام، در طریقه تصوف وارد شد و یا عده‌ای، طی مسیر قرب الی‌الله را بدون توجه به شریعت، معنا کردند. از طرفی دیگر، در قرون مختلف اسلامی، تصوف معانی خاصی گرفته است. در صدر اسلام و در زمان حیات پیامبر (ص) و حضرت علی (ع)، عرفان و تصوف، چیزی جز سیره نبوی و ولایی آنان نبوده است.

در نگاهی کلی می‌توان این گونه تعبیر کرد که، طریقه تصوف و عرفان عملی مسیر لغزنده و متغیری را پیموده است. گاهی، به رفتار زاهدانه خشک و تارک دنیا بودن و گاهی، به عشق و فنادر راه حق و یابین این دو معنی، تعبیر شده است. اما آن چه مورد مناقشه نیست، این است که، عارف و صوفی حقیقی کسی است که، اولاً، سیر و سلوک طریق الهی او در تحت تعلیم و تربیت پیر راهبر و شیخ و مرشد کامل قرار گرفته باشد. و ثانیاً، تمام هدف و مقصد از تزهّد عبادت و تقوا و پرهیزکاری، نیل به سعادت قرب الهی است، یعنی حق تعالی را برای خود حق عبادت می‌کند، نه برای تحصیل ثواب و اجر و مزد آخرت، و نه از روی خوف و طمع و رغبت بهشت و دوزخ... (همتی، ۱۳۶۲: ۳۵). نخستین اکابر صوفیه، بر این اعتقاد بودند که، آن‌ها از روح حیات‌بخش سنت اسلامی سخن می‌رانند. از همان منظر و نگاه آن‌ها، هر کجا که این روح، شکوفا می‌شود، به همان اندازه نیز اسلام نسبت به آرمان‌های معنوی و اخلاقی خود حیات و نشاط می‌گیرد و بالعکس، به همان میزان که این روح پژمرده می‌شود اسلام نیز خشکیده و نابارور می‌شود (چیتیک، ۱۳۸۹: ۳۸). دیدگاه عارفان، نقشه‌ای از عالم را ارائه می‌دهد که طبق آن، افراد می‌توانند جایگاه خود را در ارتباط با خدا بدانند. این نقشه، تبیین می‌کند که انسان‌ها چیستند و چه باید باشند و شیوه‌ای را به کار می‌گیرد، تا بتواند افراد را از موقعیت کنونی‌شان به هدف نهایی از حیات انسانی - یعنی از نقص به کمال - رهنمون شود (همان: ۵۲). عارف می‌خواهد از هستی‌های مجازی و اعتباری به هستی اصیل و مطلق برسد. سیر عارف از عدم‌های هستی‌نمایانیت‌های هست نما به سرچشمه هستی‌ها و هست واقعی و راستین است (همتی، ۱۳۶۲: ۹۰). عارف اشیا را عین نیاز به حق می‌بیند. بلکه بالاتر از این، عارف جز حق چیزی نمی‌بیند و با حق چیزی نمی‌بیند. هر چه می‌بیند تجلی اوست. هر چه می‌بیند ظل و سایه اوست و از او نشانی می‌دهد. یعنی به نظر عارف، خدا

می‌سازد. وی افزون بر پنج حس، که جمال ظاهری از راه آن‌ها درک می‌شود، به یک درک ششم، یعنی «جان» هم اشاره می‌کند که، جمال دنیای باطن، یعنی جمال روحانی، اخلاقی و مذهبی را درک می‌کند. این جمال باطنی، متکی بر سه اصل است: علم - که شریف‌ترین درجه آن معرفت خداست - توانایی هدایت خود و دیگران به یک زندگی بهتر، و فرارفتن از معصیت‌ها و گناهان (اتینگهاوزن و همکاران، ۱۳۷۴: ۹۱). به تعبیری، زیبایی موجودات عالم به این دلیل است که، خداوند آن‌ها را در کمال صفاتشان آفریده است؛ میزان زیبایی از حیث ارزشی چیزی که مدنظر عرفا است - وابسته به سیر استکمالی و درونی آن موجود است؛ و هر چه موجودی ... به بطن عالم دقیق‌تر و به خداوند نزدیک‌تر شود، ... زیباتر است. در مقوله زیبایی، در دست‌ساخته‌های بشر نیز باید به کمال آن توجه کرد؛ هر اندازه در آفرینش یک اثر هنری، اتقان و دقت بالاتر و بیش‌تری اعمال شود، به همان اندازه، زیباتر جلوه خواهد کرد (کریمیان صیقلانی، ۱۳۹۱: ۵۱-۶۰). ابن عربی، در کلامی ضمن این که، زیبایی را کمال موجود معرفی می‌کند و آن را زیبایی حکمت می‌نامد، انسان‌ها را در برخورد با زیبایی به دو گروه تقسیم می‌کند؛ گروهی که با نگاه کردن به یک زیبایی، حکمت را در همه هستی یافته و آن را اثر خالقی حکیم می‌دانند و گروهی دیگر، به زیبایی به صورت مقید نگاه می‌کنند و آن را به تمام هستی تعمیم نمی‌دهد (ابن عربی: ۳۴۵). بنابراین، از دقت در دستگاه عرفان اسلامی، این نکته اصطیاد می‌شود که، عارفان باید به مطابقت زیبایی با حقیقت نیز به عنوان شاخصه زیبایی، معتقد باشند. مقصود از مطابقت با طبیعت، سازگاری چیزی با قوانین ملازم با هویت خویش است. در مقوله زیبایی‌شناسی، عقیده بر این است که، هر چه موجودی با قوانین طبیعی شأن خویش، سازگاری بیش‌تری داشته باشد، زیباتر خواهد نمود؛ چرا که در این صورت، سازگاری او با هویت خویش، موجب سازگاری و جذب بیش‌تر او، در کل هستی خواهد شد و در غیر این صورت، دفع خواهد شد. چه این که گناه چیزی جز خروج از نظم هستی و ناسازگاری با هویت نیست؛ از این رو، ذرات هستی آن را دفع می‌کند (کریمیان صیقلانی، ۱۳۹۱: ۷۳). بنابراین، در نظر عارفان اینکه زیبایی لزوماً امری نشأت گرفته از خیال است، مورد انکار قرار می‌گیرد؛ چرا که معتقدند، معارف عرفان

متجلی در موجودات و مخلوقات است و همه عالم به نور او پیداست (همان: ۹۴). صوفیه خود را از آن دسته از مسلمانان دانسته‌اند که، ندای خداوند برای درک حضورش هم در عالم و هم در نفس را جدی می‌گیرند. آن‌ها باطن‌گروی را بر ظاهر‌گروی، تأمل را بر عمل، رشد معنوی را بر شریعت پرستی و پرورش (تزکیه) نفس را بر تعاملات اجتماعی ترجیح می‌دهند (چیتیک، ۱۳۸۹: ۶۲). در واقع، از نظر عرفا، صورت خداوند در عالم شهود، مشهود نیست و انسان باید از راه تجلیات خداوند، به او عشق بورزد. این تجلیات برای انسان آیت است و او باید بتواند آن‌ها را درک کند، و در جست‌وجوی حقیقت خدا، حجاب‌ها و پرده‌ها را یک به یک کنار بزند (نظری، ۱۳۹۰: ۷).

عرفان، زیبایی و کمال‌گرایی

همانطور که ذکر شد، تصوف در سطح عملی، ابزار فرهم می‌آورد که، به موجب آن، مسلمانان می‌توانند اندیشه و بینش خود را از اسلام با قصد کشف خدا در خود و در عالم، تعمیق بخشند (چیتیک، ۱۳۸۹: ۶۶). حال، مقصود از «کشف خدا» در هستی، شناخت اسماء‌الله است؛ این، جز با مکاشفه در خلقت میسر نمی‌شود. مبنای عارفان مسلمان در زیبایی و شدت آن، مرآت‌گری هستی از جمال الهی است. ... عارفان، همه هستی را مساوق با جمال الهی و در نتیجه، زیبا می‌دانند. همچنین معتقدند، انکار زیبایی توسط برخی، بی‌دلیل و نتیجه، اختلال در مشاعر آنان است. ... مبنای ایشان در معیار زیبایی، میزان نمایش هستی از زیبایی مطلق یعنی خداوند جمیل است (کریمیان صیقلانی، ۱۳۹۱: ۵۱). آنچه که به عنوان مکاشفه یا کشف در متون عرفانی مطرح می‌شود، رفع حجاب است؛ یعنی همان معانی غیبیه که، در پس خلقت هر موجودی وجود دارد (همتی، ۱۳۶۲: ۸۲). آنچه به عنوان زیبایی در هنر مطرح می‌شود، با آنچه از نظر عرفا زیبا شناخته می‌شود، در برهه‌هایی از زمان، متفاوت است. از منظر عرفا، زیبایی هر چیز در کمال آن است. امام محمد غزالی این‌گونه گفته است: که جمال هر چیزی در کمال ویژه آن، نهفته است و آن، نهایت درجه هر چیز است و با طبیعت آن، مطابقت دارد. هنگامی که، همه مراحل کمالی ممکن، برای یک موجود فراهم شد، آن چیز، عالی‌ترین مرحله جمال را نمایان

اسلامی در خصوص زیبایی‌شناسی، معارف حقیقی، عینی و واقع‌نماست و حتی، اگر انسانی هم به عنوان پایه فهم و تخیل موجود نباشد، عالم واقع همان است که می‌گویند. عرفان اسلامی در تلاش است، تا نشان دهد زیبایی به طور جدی، از خیال‌پردازی به دور است. معتقدند، هر چند انسان، به عنوان مخاطب در رویارویی با زیبایی، پس از مشاهده آن، به تخیلی از آن، دست می‌یابد و گاهی هم در آفرینش یک اثر هنری زیبا، همین تخیلات، به کار گرفته می‌شود، اما نخست، باید دانست زیبایی، بدون تخیل هم در خارج تحقق دارد و وابسته به ذهن انسان نیست؛ باید توجه داشت که، همواره اثر زیبا، معلول تخیل ذهنی نیست و چنین نیست که، همواره خالق و آفریننده اثر زیبا، باید اثرش را از روی تخیل بیافریند؛ چه این که، خداوند - که آفریننده عالم است - از روی تخیل خلق نکرده است. در اصل، حقیقت اصیل به ندرت می‌تواند مستقل از زیبایی اصیل باشد؛ یعنی آن‌ها، نمی‌توانند وجودی مطلقاً متمایز داشته باشند، بلکه رابطه بسیار نزدیکی بین این دو وجود دارد. یک حرکت انتقالی از ظاهر به باطن وجود دارد که، درک احساسی از یک تزیین زیبا را شکل می‌دهد و باعث می‌شود، حقیقت و زیبایی اصیل با یکدیگر تلاقی کرده و به تعبیر دیگر، یکی شوند (اسمیرنوف، ۱۳۷۸: ۱۹۴).

بررسی واقع‌گرایی در نگارگری مکتب دوم تبریز

همان‌گونه که بیان شد، تطابق زیبایی با حقیقت از شاخصه‌های اصلی زیباشناسی در تفکر عرفانی است. هر چه چیزی، به حقیقت وجودی خویش نزدیک‌تر باشد و رابطه بیش‌تری با صفات کمال‌گونه خود داشته باشد، زیباتر شناخته می‌شود. «زیبایی و جمال هر چیزی، در کمالی است که، ممکن و سزاوار آن است، تا برایش حاصل شود. هر گاه همه کمالاتی که برای یک موجود ممکن و سزاوار است، در او فراهم شود، آن چیز، در نهایت جمال خواهد بود» (فیض کاشانی، ۱۴۱۷: ۱۴). تغییر بن‌مایه اعتقادی شاهان صفوی، باعث تحول شگرفی در هنر و صنایع شد. از آنجایی که، اسماعیل، نخستین پادشاه صفوی، خود را منسوب به شیخ صفی‌الدین اردبیلی، بنیان‌گذار فرقه صوفیان اردبیل می‌دانست، اعتقادات دولت صفوی رابطه تنگاتنگی با عرفان و صوفی‌گری داشت (کنبی، ۱۳۹۱: ۷۸). «همه روابط

اجتماعی، نظامی، اقتصادی و غیره - که قبلاً کاملاً عرفی بود - در حکومت، آشکارا رنگ دینی - عرفانی گرفت. رابطه شاه و زیردستانش برابر با رابطه بین پیر و مرید شد و عادات صوفی - گری را پدید آورد... گذشته از آن، نمایندگان تشیع، تا آن زمان، چنین قدرتی در ایران نداشتند و سروری ایدئولوژی جدید هم تجدیدنظر در بسیاری از بنیادهای تبلیغی را طلب می‌کرد. ... «انقلاب» صوفیه، از یک طرف به صوفی‌ها کمک کرد، به قدرت برسند، از طرف دیگر، تأثیر بسیار چشمگیری در تغییر طرز فکر ایرانی گذاشت؛ که از جمله، در هنر تجسمی نمود یافت» (نظری، ۱۳۹۰: ۲۰-۲۹). واضح است که، سلوک سفارش دهنده و هنرمند، تأثیر جدی بر زبان نگاره‌های دوره صوفی داشته است. آن فرقه یا نظریه‌ای که بیش‌تر از همه، در اوایل دوران صوفی محبوب بود، «حروفیه» نام داشت. در فرقه حروفیه، تلفیق تشیع، تصوف، نظریه انوار سهروردی و ایدئولوژی قزلباش دیده می‌شود و همین تلفیق، پایه جهان‌بینی صوفیه را تشکیل می‌دهد. این نحله دینی فلسفی، در مکتب فلسفی اصفهان، با نمایندگان برجسته‌ای، چون میرداماد و ملاصدرا به تکامل رسید و نقاشی مکتب تبریز، ظهور تجسمی افکار صوفیانه صوفی است. «در نظریه حروفیه، تأکید اصلی بر این بود که، دنیای پنهان (عالم غیب)، تماماً در همه اشکال دنیای پیدا (عالم شهود) بازتاب می‌یابد؛ که به نوبه خود، ماهیت دنیای پیدا و واقعی را متعالی ساخته و متعاقب آن، اهمیتش را هم بالا می‌برد. اصل «هر وجودی خداست»... به نظر می‌رسد، چنین دیدگاهی درباره عالم شهود در آن دوره، منجر شد که نقاشان قرن شانزدهم میلادی / دهم هجری تبریز، با دقت فراوان، هر گل، برگ درخت یا سنگی را به تصویر بکشند» (همان: ۳۰) (تصویر ۳). به تعبیری دیگر، این دقت فراوان در رسم طبیعت و هر آنچه در نگاره وجود دارد، همان حرکت انتقالی از ظاهر به باطن است. برای نمایش حقیقت موجودات - که ذکر آن قبلاً آمده است - حال، هر چقدر که ساختار ظاهر - باطن پیچیده‌تر شود، تأمل درباره تزیین، تنها به ادراک و لذت حسی صرف، منجر نمی‌شود؛ بلکه به تأملی، نظیر مکاشفه نظری در خور یک حکیم فرزانه ارتقایی یابد (اسمیرنوف، ۱۳۷۸: ۱۹۲-۱۹۳).

عارف، هر چه در عوالم هستی بیش‌تر محرم می‌شود، بیش از پیش، از راز هستی دانسته، و تردیدی نیست که، فهم راز

در تمدن اسلامی نشان دهنده چنین حقیقتی است. ... به سبب اشتراک مبادی هنر و عرفان، این دو، غیر قابل تفکیک از یکدیگرند، تا جایی که می توان گفت، هنر اسلامی، تجلی عرفان است (همان: ۱). بیش تر فیلسوفان مسلمان به این نتیجه رسیده اند که، راه شناخت عرفانی، از مسیر شناخت عقلانی می گذرد. اما مرحله عرفانی شناخت، انسان را به فهمیدن رازهای هستی و حقیقت پنهان، نزدیک تر می کند. سهروردی در رساله *فی اعتقادالحکما* آورده: «بدان، آنان که مشق جان می کنند، اگر کسب معرفت نمایند، عمیقاً در علت آفریده ها دقت می کنند. ... گاهی از لحن ظریف، رایحه معطر و بینش اشیای متناسب، بهره می گیرند، در نتیجه، نوری معنوی از آن ها ساطع می شود که بعداً، عادت و ملکه می شود. ... آنان قادرند، اشیای پنهان را ببینند (سهروردی، ۱۳۸۳: ۳۱). در نگارگری، می توان به همه چیز متوسل شد و با غوطه ور شدن در نقوش درهم پیچیده گل ها و گیاهان، با دقت در به تصویر کشیدن و مشاهده تک تک ظروف، البسه و طبیعت، به شناخت رسید. مکتب دوم تبریز که، می توان آن را بازتاب عقاید صوفی گرانه و عرفانی صوفیان دانست، مبین این نکته است که «هماهنگی، تناسب، نظم، تعادل، نور، رنگ و غیره - که در جهان واقعیت وجود دارد - چیزی جز انعکاس کمال خداوند نیست» (نظری، ۱۳۹۰: ۱۴۶).

نتیجه گیری

موضوع علم عرفان، شناخت وجود حق و صفات الهی، یا به عبارتی، شناخت رابطه خدا با خلق، و مخلوقات با خداست؛ به تعبیر ابن عربی، هر حقیقتی از حقایق کلی، تحت تعریف اسمی از اسما الهی، قرار می گیرد. در تفکر عرفانی، خلقت عالم هستی نشان دهنده زیباترین نمود موجودات است. به این معنی که، هر مخلوقی در جهان، در حد کمال صفات خود، آفریده شده است؛ و اگر موجودی، همه مراحل کمال را طی کرده باشد، به جمال می رسد. از سویی دیگر، از نظر عرفا، هر آنچه خدا خلق کند، زیباست؛ و نمی توان تصور کرد که، مخلوقی می توانست زیباتر از آنچه خدا، آن را آفریده، باشد. تمام پیچیدگی های خلقت در موجودات و ظرایف وجودی آن ها، در جهت کمال موجودات است. در این جهان بینی، هر چه مخلوقی به حقیقت وجودی خود نزدیک تر باشد، کمال



تصویر ۳: «داستان هفتواد و سرگذشت کرم» دوست محمد، شاهنامه فردوسی مکتب صفوی، حدود ۹۴۶ ه.ق. (www.wikiart.org: ۹۶/۷/۱)

بر درجه مطلوبیت می افزاید؛ افزون بر این که، هر چه در موجودی عمیق تر می شود، به اصل آن موجود که، در عین حال زیبایی مطلق نیز هست و آن، چیزی جز ذات حق نیست، قرب حقیقی می یابد (کریمیان صیقلانی، ۱۳۹۱: ۱۹۳).

نگارنده این نکته را در نظر دارد که، شناخت نگارگری، بدون توجه به حکمت و عرفان اسلامی غیر ممکن می نماید. از این رو، شناخت تطبیقی نگاره ها و مضامین عرفانی، مهم ترین کلید معرفت این هنر، به شمار می رود؛ به بیانی دیگر، در نگارگری، تمامی عناصر تصویری، به نحوی، به خدمت درآمده اند، که بر حسب استعداد خود، مرتبه ای از آن مقامات را بیان دارند. لذا، به جهت ارتباط هنر نگارگری با معانی عرفانی، هیچ اثر نگارگری را نمی توان صرفاً، با توجه به صورت ظاهری آن، تعبیر و تفسیر کرد. مگر آن که، بتوان به معانی باطنی و پنهان آن، در صورت ظاهر وقوف تام و تمام یافت (صدری، ۱۳۹۲: بیست و هفت بیست و هشت). غایت تفکر اسلامی، همانا، سیر انسان موحد از ظاهر به باطن امور است. همه شئون معرفتی، از حکمت و عرفان و علم و هنر،

نظر می‌رسد که، زنده‌اند و نفس می‌کشند. وقتی در موضوعی به این اندازه تمرکز می‌شود، این احساس در مخاطب ایجاد می‌شود که، چیزی در ورای آن‌ها، نهفته است. درک هر شخصی، در تفکر طولانی به چیزی، عمیق‌تر می‌شود. همین جاست که، می‌توان این نوع از واقع‌گرایی را در نقاشی دوره صفوی، به عرفان ربط داد؛ در هیچ دوره‌ای از حکومت ایران، تا این میزان، سران حکومت به تفکرات عرفانی و صوفی‌گرانه نزدیک نبوده‌اند؛ تفکر غالب یک حکومت و زمانه، بر هنر آن دوره نیز تأثیر گذار است. به این نکته از پوپ استناد می‌کنیم که، چشم دل هنرمندان مکتب تبریز، به روی حقایقی از جهان واقع گشوده شده است که، در نظر انسان‌های بی‌بهره از نگاه معنوی به عالم، پوشیده است. پس می‌توان برای واقع‌گرایی نقاشی این دوره، این رای را در نظر گرفت: نگارگری که در پی به تصویر درآوردن زیبایی است، با توجه به تفکر غالب زمانه، زیبایی را در نزدیکی و شباهت به اصل موجودات می‌بیند و سعی بر این دارد، تا آن‌جا که می‌تواند، اجزای نگاره خود را به اصل وجودی‌شان شبیه‌تر، تصور کند. از سویی دیگر، با در نظر گرفتن این که، در عرفان اسلامی، غوطه‌ور شدن و تمرکز بر اشیا، ذهن آدمی را به سوی حقیقتی ورای ظاهر آن‌ها می‌برد. نگارگر مکتب تبریز، این امر را برای مخاطب خود به تصویر کشیده است، تا با درگیر کردن ذهن او در جزئیات، وی را به سوی حقیقتی والاتر راهنمایی کند و این حرکت از ظاهر اشیا به باطن آن‌ها، یکی از اصولی بود که، در بیان دیدگاه متصوفه بیان شد.

یافته‌تر و در نتیجه، زیباتر است. در نقاشی دوره صفوی، که با مکتب دوم تبریز آغاز می‌شود، رویکردی واقع‌گرایانه به چشم می‌خورد. از سمتی، نگارگری همچون بهزاد به تصویر زندگی روزمره روی آورد؛ در ادامه روند کاری او، نگارگرانی چون میرسیدعلی و عبدالصمد شیرازی، به درجه استادی در طبیعت‌پردازی رسیدند؛ از سمتی دیگر، نگارگری همچون سلطان محمد و پس از او، شاگردانش با طبعی لطیف، حقایقی شگرف را در قالب طبیعت‌پردازی، به نمایش گذاشتند. در نقاشی مکتب تبریز، اشیا که با دقت زیادی به تصویر کشیده شده‌اند، - گاه، از شدت واقع‌نمایی می‌توان تعداد گلبرگ‌های یک گل یا تعداد موهای یال یک اسب را شمرد- سر جایشان محکم به جهان چسبیده‌اند و در صد نمایش موضوع خاصی فراتر از موضوع نگاره نیستند؛ بلکه تنها مخاطب را فرامی‌خوانند، تا آن‌گونه که هستند، دیده شوند. همان‌گونه که، خدا آن‌ها را در کمال صفاتشان خلق کرده، به تصویر کشیده شده‌اند و نگارگر، در صد آن است که، به حالت واقعی‌شان نزدیک‌تر باشند. زیرا در حالتی به غیر از آنچه که، خدا آن‌ها را آفریده، زیباتر نیستند و هر آنچه او، بتواند به اصل خلقت شبیه‌تر به تصویر کشد، به حقیقت اصلی و جمال نزدیک‌تر است؛ نگارگر، به دنبال چه چیزی می‌تواند باشد، به غیر از زیبایی؟ نگارگر مکتب دوم تبریز، چیزهای خیلی معمولی را با جزئیاتی دلنشین به تصویر می‌کشد. هر آنچه می‌بیند، جز به جز نقاشی می‌کند؛ بر ظاهر و شکل اشیا، بسیار متمرکز می‌شود. طوری که، به

پی‌نوشت‌ها

- ۱- در سال ۹۳۰ ه.ق، محفوظ در سن پترزبورگ، کتابخانه ملی روسیه، درن ۴۴۱.
- ۲- بخشی محفوظ در موزه متروپولیتن و بخشی در ایران.

3-Stuart Cary Welch

منابع

- آژند، یعقوب (۱۳۸۴). *مکتب نگارگری تبریز و قزوین و مشهد*، تهران: مؤسسه متن.
- اتینگهاوزن، ریچارد؛ مایرز، برنارد؛ نیولی، رانیرو؛ گابریلی، فرانچسکو؛ اسپریتو، یوگو؛ جنتیلی، برونو؛ آسونتو، رزاویو؛ پلب، آرماندو؛ کونز، ریچارد ف. و اندیرنیکولاس، نیکول (۱۳۷۴). *تاریخچه زیبایی‌شناسی و نقد هنر*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.
- اسمیرنوف، آندری (۱۳۷۸). *عرفان ایران (مقاله حیرت صوفیانه و هنر اسلامی)*، ترجمه اسماعیل پناهی، گردآوری و تنظیم سید مصطفی آزمایش، تهران: حقیقت.

- اعتضادی، لادن (۱۳۹۰). *هنر و زیبایی در عرفان ایران*، تهران: حقیقت.
- افراسیاب پور، علی اکبر (۱۳۸۰). *زیباپرستی در عرفان اسلامی*، تهران: طهوری.
- باصری، صولت‌اله (۱۳۹۳). *پژوهشی در موضوعات «غم‌وشادی» و «وصل و هجران» در ادبیات عرفانی و تجلی آن‌ها در نگارگری عصر صفوی با تأکید بر اندیشه حافظ*، دانشگاه تربیت مدرس.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۵). *نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز*، تهران: زرین و سیمین.
- پاکباز، رویین (۱۳۹۰). *دایره‌المعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.
- پوپ، آرتور اپهام؛ اکرم، فیلیس و شرودر، اریک (۱۳۸۰). *شاهکارهای هنر ایران*، ترجمه پرویز خانلری، تهران: علمی و فرهنگی.
- تقوایی، علی اکبر و محمودی‌نژاد، هادی (۱۳۸۵). «*تأملی در انگاره‌های عرفانی در هنر اسلامی*»، کتاب ماه هنر، شماره ۹۹ و ۱۰۰، ۱۹-۶.
- تقوایی، علی اکبر و محمودی‌نژاد، هادی (۱۳۸۶). «*منظره تجربه هنری و تجربه دینی در حکمت اسلامی*»، هنر، شماره ۷۲، ۱۱۳-۱۲۶.
- چیتیک، ویلیام (۱۳۸۹). *درآمدی بر تصوف و عرفان اسلامی*، ترجمه جلیل پروین، تهران: حکمت.
- حکمت، نصرالله (۱۳۸۶). *حکمت و هنر در عرفان ابن عربی (عشق، زیبایی و حیرت)*، تهران: مؤسسه متن.
- حکیم، محمد علی (۱۳۸۷). *لطایف العرفان*، ترجمه حمیدرضا صادقی، قم: آیت اشراق.
- حکیم‌جوادی، مرضیه (۱۳۹۲). *ساحت تمثیل در هنر و عرفان اسلامی (مطالعه موردی: نگاره سلمان و ابسال هفت اورنگ ابراهیم میرزا و شعر عبدالرحمن جامی)*، دانشگاه تربیت مدرس.
- رسولی نوکنده، اعظم (۱۳۹۳). *بررسی نمادهای عرفانی در نگاره‌های هفت اورنگ جامی*، دانشگاه الزهرا (س).
- رهنورد، زهرا (۱۳۸۲). «*تجلی عشق بر نگارگری ایرانی-اسلامی (بررسی قصه خسرو و شیرین)*»، هنرهای زیبا، شماره ۱۶، ۶۹-۸۲.
- زرینی، سپیده سادات (۱۳۸۷). *نقش عرفان اسلامی در شکل‌گیری نگارگری دوره تیموری و دوره اول صفوی (قرن ۹ و ۱۰)*، دانشگاه شاهد.
- سهروردی، یحیی بن حبش (۱۳۸۳). *رساله فی اعتقاد الحکما*، ترجمه محمد کریمی زنجانی اصل و هانری کورین، تهران: اساطیر.
- صدری، مینا (۱۳۹۲). *مطالعه تطبیقی معانی عرفانی و نگارگری*، تهران: علمی و فرهنگی.
- امید زنجانی، عباسعلی (۱۳۶۶). *پژوهشی در پیدایش و تحولات تصوف و عرفان*، تهران: امیرکبیر.
- فریه، رونالد (۱۳۷۴). *هنرهای ایران*، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: فرزانه روز.
- فیض کاشانی، ملامحسن (۱۴۱۷). *المحججه البیضا فی تهذیب الاحیا*، ۹ جلدی، تصحیح علی اکبر غفاری، قم: جامعه مدرسین حوزه علمیه قم.
- قاضی، احمد (۱۳۶۶). *گلستان هنر*، تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران: منوچهری.
- کریمیان صیقلانی، علی (۱۳۹۱). *مبانی زیبایی‌شناسی در عرفان اسلامی*، گیلان: سمت.
- کنبی، شیلا (۱۳۹۱). *نقاشی ایرانی*، ترجمه مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر.
- گرابر، اولگ (۱۳۹۰). *مروری بر نگارگری ایرانی*، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: متن.
- ملاصدرا، صدرالدین محمد بن ابراهیم شیرازی (۱۳۶۸). *الحکمه المتعالیه فی الاسفار العقلیه الاربعه*، ۹ جلدی، قم: المکتبه المصطفی.
- نظرلی، مائیس (۱۳۹۰). *جهان دوگانه مینیاتور ایرانی*، ترجمه عباس علی عزتی، تهران: متن.
- همتی، همایون (۱۳۶۲). *کلیات عرفان اسلامی*، تهران: امیرکبیر.

URLs:

www.wikiart.org/1/7/96

