نقش فرازبانی نگاره‌های مکتب اصفهان در بازنمایی غم غربت از جابلقا

چکیده:
فرازبان در اصطلاح به معنای کاربرد گفتار بدون استفاده از لغات است. از این تعبیر در پدیدارشناسی مفهوم غم دوری از جابلقا در نگاره‌های مکتب اصفهان بهره گرفته شده و بدین منظور سه نگاره از نگاره‌های مکتب اصفهان از آثار رضا عباسی و فرزندش محمدشفیع عباسی به صورت آگاهانه برگزیده شده تا با بررسی آنها عناصری را که در پیشبرد این مفهوم یاری می‌رسانند شناسایی کند. مقاله از نوع کیفی بوده و به روش استقرایی و رویکرد توصیفی-تحلیلی، نگاره‌های مکتب اصفهان را مورد ارزیابی قرار داده است. در نگاره‌های مورد مطالعه، سه حالت متفاوت از تمنای بازگشت (غربت همت و نبود محرم اسرار در نگاره‌ی یک- عزم در تغییر شرایط و فرار از شرایط کنونی در نگاره‌ی دو- حس درماندگی و انفعال و عدم تمایل به تغییر وضع موجود در نگاره‌ی سه) یافت شد. در مجموع به نظر می‌رسد که به دلیل ارتباط دربار صفوی با کشورهای اروپایی و نقل و انتقال نقاشان و نقاشی‌های غربی به پایتخت صفوی، ظهور نگاره‌هایی تک شخصیتی با بیان حالات روحی و روانی خاص (نشان‌گر افزایش فردیت و تشخّص هنری هنرمند) ملاحظه شد؛ که واگویه‌های درونی نگارگر را در قالب تصویر عرضه داشته‌اند.

واژگان کلیدی: جابلقا، جابرسا، ناکجاآباد، غم غربت، فرازبان، نگارگری مکتب اصفهان

نوع مقاله: پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۱۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۸/۱۷

فاطمه غلامی هوجقان
(نویسنده مسئول)
دانشجوی دکتری تخصصی تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
Email:fat.gho.houjeghan@ut.ac.ir

حسن بلخاری قهی
استاد تمام گروه مطالعات عالی هنر، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
Email: hasan.bolkhari@ut.ac.ir

مینا صدری
دانشیار دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
Email: mina.sadri@ut.ac.ir

شناسه دیجیتال DOI:
10.22051/jtpva.2023.41400.1512

* مقاله حاضر مستخرج از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان «رویکرد فرازبانی در بازنمایی مفاهیم عرفان عملی؛ تبیین مراتب معنوی و بصری در نگارگری» است که به راهنمایی دکتر حسن بلخاری قهی و دکتر مینا صدری در دانشکدگان هنرهای زیبا دانشگاه تهران در دست انجام است.

مقدمه

در تفکر عرفانی، بازگشت به مبدأ الوهیت، گرایش فطری و آرزوی قلبی عارف کامل و صاحب معرفت است. «اصل» در تفکر عرفانی، همان ابتدای آفرینش یا زمان ازلی بوده که از قداست خاصی برخوردار است و عارف به‌رغم زیستن در این دنیای گذرا، اندیشه‌ی بازگشت به عالم متعالی غیب را در سر می‌پروراند. او با اتصال به مبدأ، از توانایی اشراف بر زمان برخوردار شده و حجاب‌های حسرت گذشته و دغدغه‌ی آینده محو می‌شوند؛ زیرا ذات احدیت، آفریننده‌ی زمان و مسلط بر آن است و ابدیت و ازلیت در او یکی هستند (نورایی و اسدیان،۱۳۹۵: ۲۹۴-۲۹۵).

از دیدگاه سهروردی، عوالم وجود به آنچه فیلسوفان مشاء گفته‌اند محدود نیست و به جز عالم عقل، نفس و اجسام، عالم چهارمی نیز وجود دارد که از لحاظ ویژگی‌های وجودی، متفاوت از این عوالم سه‌گانه است. حکیم اشراقی افزون بر عوالم سه‌گانه‌ی عقل، نفس و طبیعت به مرتبه‌ای دیگر از وجود باور دارد و از آن به عالم مثال یا مثل معلقه یاد می‌کند. این نکته روشن است که وجود عالم مثال و دیگر عوالم وجودی بیش از آنکه برگرفته از برهان باشد در تجربه‌ی شهودی و مکاشفات عرفانی برای سهروردی رخ نموده است. او در خصوص باور به عوالم چهارگانه که یکی از آنها عالم مثال است، تعبیر «تجارب صحیح» را به کار می‌برد که از تجربه‌های مکرر عرفانی و شهودی خود خبر داده و می‌کوشد عالم مثال و دیگر آموزه‌های حکمت اشراق را با استفاده از روش برهانی مدلّل سازد (انتظام،۱۳۹۱: ۲۰-۲۱). در سخنان سهروردی صلابت حکیمانه با شور عاشقانه و نیایش عارفانه بهم آمیخته است، زیرا فلسفه‌ی او پلی است به اقلیم کشف و شهود و رسالت او دعوتی است به سرچشمه‌ی نور و خلود (غفاری،۱۳۸۴: ۶۹). ناکجاآباد در آثار سهروردی، کنایه از «شهر پاکان» و لامکان، یا عالم ارواح، و صقع [ناحیه، گوشه‌ی زمین] ربوبی بوده که از زمان و مکان بیرون است (سجادی،۱۳۸۳: ۷۵۸). بنابراین ناکجاآباد همان جایی است که همچون جابلقا، جابرسا و هورقلیا در نقشه‌های جغرافیایی نمی‌توان آن را یافت. افق این منطقه در سطح مقعر اقلیم نهم یا سپهرِ سپهرها (فلک الافلاک)، یعنی خارج از مختصات جغرافیای معمولی ما است؛ زیرا وقتی سالک این سطح را پشت سر نهاده و این حد از عالم و آفاق را درمی‌نوردد، دیگر پرسش از «کجا» معنا و مفهومی ندارد. پس نام «ناکجاآباد» از همین فکر برمی‌خیزد، یعنی مکانی بیرون مکان (نورایی و اسدیان،۱۳۹۵: ۳۱۱).

مفاهیم جدایی از عالم علوی، غربت روح در قفس تن و بازگشت به اصل در ادبیات عرفانی ایرانی—اسلامی، غالباً در آثار تمثیلی و با زبانی نمادین بیان شده است. برخی از شعرا همچون مولوی بلخی[1] و سهروردی با تأویل قصص قرآنی و رموز این کتاب وحیانی توانسته‌اند نشان دهند که از طریق شهود، انسان می‌تواند هویت نوری نفس را به دست آورد و دریابد که جایگاه اصلی وی این دنیا نیست و برای بازگشت به اصل باید به شهود و تجرید روی آورد (نورایی و اسدیان،۱۳۹۵: ۲۹۳). در ادبیات عرفانی، جلوه‌گاه ناکجاآباد، اصطلاحی که اول بار سهروردی به کار برده است، در خیال و نظرگاه نویسندگان و شاعران عارف مسلک، می‌تواند نمونه‌ای از آرمان‌شهر ادبی باشد. سهروردی در رساله‌ی آواز پر جبرئیل از ناکجاآباد به اقلیمی که انگشت سبابه آنجا راه نبرد و در رساله‌ی فی حقیقه العشق (مونس العشاق) از آن به شهر پاکان تعبیر کرده است (قائمی،۱۳۸۶: ۲۹۷-۲۹۸).

با گسترش عرفان در جامعه و به دنبال آن ورود عرفان به صحنه‌ی ادبیات، اساطیر و افسانه‌ها در مفهوم عرفانی دچار دگردیسی شد. جابلقا و جابلسا نیز با ویژگی‌هایی که داشتند قابلیت دگرگونی را در عرفان یافتند و از جغرافیای افسانه‌ای که حدّ غرب و شرقی را نشان می‌داد به جغرافیای عرفانی در عالم مثال تبدیل شدند. مهم‌ترین نگرش عرفانی به این دو شهر در فلسفه‌ی سهروردی صورت گرفته است. وی در حکمت‌الاشراق در فصل «فی احوال السالکین» جایگاه آنها را در اقلیم هشتم نامید و جابلق و جابرص را از شهرهای آن نام برد (نوری و قاصد،۱۳۹۶: ۱۹۱).

آنچه ادبیات آرمان‌شهری را در میان دیگر گونه‌های آثار ادبی تشخّص می‌بخشد، جستجوی کمال مطلوب و غلبه‌ی ذهن‌گرایی است که به یاری تخیّل، آرمانی فرامادی را، بعدی محسوس و عینی می‌بخشد. این کمال مطلوب، از لحاظ سلبی یا ایجابی بودن، گاه در قلمرو عالم ذهن، آرزوی تحقق جهانی را در سر می‌پروراند که امکان وجود مادی آن، فرض محال است (مشابه ناکجاآباد عرفانی که سلبی است) و گاه (متأثر از آرمان‌گرایی سیاسی و فلسفی و غیره)، الگوی رسیدن به جهانی را ترسیم می‌کند که مدّعی است با تقلید از آن، می‌توان به نظام مطلوبی در واقعیت دست یافت (مانند غالب مدینه‌های فاضله‌ی فلسفی که ایجابی است) (قائمی،۱۳۸۶: ۳۰۱).

اقسام متفاوت ادب آرمان‌شهری را، از لحاظ پیش زمینه‌ی

مفهومی، می‌توان به سه نوع تقسیم کرد: آرمان‌شهر اساطیری، که تقلیدی از پیش‌نمونه‌ی بهشت و تجسّم مادی آن، در مرز بین مینو و گیتی است. آرمان‌شهر فلسفی، که عملگرایانه‌ترین دیدگاه را در حوزه‌ی فلسفه‌ی سیاسی ارائه می‌دهد و با الگوهایی برای سامان بخشیدن به زندگی فردی و جمعی، رسیدن به جامعه‌ای مطلوب را دنبال می‌کند و آرمان‌شهر ادبی که با پیش‌زمینه‌هایی از سیاست، حکمت، عرفان و انسانگرایی و غیره، داستان سفر به شهری را روایت می‌کند که ذهنیات و آرزوهای بشری خالق اثر را بالحنی شاعرانه یا خیالی، در خود تجسّم بخشیده باشد (قائمی،۱۳۸۶:۳۰۱). داستان رهایی انسان از تنگنای تاریک این جهان مادی و بازگشت به عالم وحدت و منزلگاه ازلی‌اش به صورت‌های گوناگون، در ادبیات حماسی، عرفانی کلاسیک و معاصر بازتاب یافته است. بازگشت به اصل، نیاز درونی، فطری و جهان‌شمول همه‌ی آدمیان است که با میل به جاودانگی منافاتی ندارد؛ زیرا با جاودانگی ازل و ابد یکی می‌شوند (نورایی و اسدیان،۱۳۹۵:۲۹۴-۲۹۵).

در این میان شریعتی[۲] نیز پلی میان هنر و احساس بازگشت به اصل برقرار کرده و معتقد است هنر چون پنجره‌ای است که انسان را به عالم ماورای طبیعت، صرف‌نظر از اینکه اصلاً چنین عالمی هست یا نیست، رهنمون می‌شود. فلسفه‌ی هنر جز این نیست که انسان نیازهایی دارد که طبیعت از برآوردنش عاجز است، انسان از آنچه هست راضی نیست. در طبیعتِ تنها و تنها با طبیعت بودن، باعث احساس کمبود می‌شود و از این رو، او درصدد جبران بر می‌آید. همواره این جبران، حتی در بین آنهایی که معتقد به دین آسمانی، وحی، آخرت و روح نیستند، به صورت هنر، دین، عرفان و معنویت تجلی کرده است. البته دین، عرفان و معنویت در اینجا صرفاً صورت انسانی و اومانیستی[۳] دارد و نه جنبه‌ی آسمانی و وحیانی. شریعتی در ادامه چنین می‌نویسد: بیگانگی یعنی انسان ذات خودش را با عالم جدا و ناهماهنگ می‌بیند و احساس می‌کند که یک جوهر دیگر است (چه مذهبی و چه غیرمذهبی). اینجاست که فکر می‌کند چیز دیگری است و احساس کمبود در آنچه هست، بیگانگی خودش با طبیعت و کمبود نسبت به نیازهای خودش، اضطراب، دغدغه و غیره را به وجود می‌آورد. این احساس و این زمینه‌ی روحی، دو احساس جدانشدنی از هم را به وجود می‌آورند: گریز و نفرت از یک طرف و عشق، شوق و آرزو از طرف دیگر؛ یعنی گریز از این دنیایی که هست به دنیایی که باید باشد (امامی جمعه،۱۳۸۵:۷۷).

به نظر می‌رسد که این عروج تدریجی انسان شامل سه نوع غربت نیز می‌شود که از قرار زیر هستند: غربت عبارت است از دوری و بیگانگی. عبدالرزاق کاشانی[۴] به استناد آیه‌ی «فَلَوْلَا كَانَ مِنَ الْقُرُونِ مِنْ قَبْلِكُمْ أُولُو بَقِيَّةٍ يَنْهَوْنَ عَنِ الْفَسَادِ فِي الْأَرْضِ إِلَّا قَلِيلًا مِمَّنْ أَنْجَيْنَا مِنْهُمْ»[۵] گوید: انبیاء و اولیاء میان مردم غریب بودند زیرا مردم آنان را در نمی‌یافتند. او غربت را سه درجه دانسته است: الف- غربت از وطن که در این حالت مرگ غریب، شهادت است. ب- غربت حال، یعنی غربت صالحانی که میان قومی فاسد و شرور گرفتار شده‌اند. زیرا طالب حق، غریب است که «لا یعرفهم الا الله» و آنان را جز خدا نشناسند. ج- غربت همت یعنی غربت عارف. زیرا عارف به سبب تجلی شهودی و رفع حجاب به مقامی می‌رسد که خلق او را در نمی‌یابند. همت او به کاری و مقامی، متوجه است که مردم حال او را درک نمی‌کنند و از این رو غریب است. علم او غریب است و معلوم او نیز غریب است. از این رو بر او واجب است که اسرار خود را کتمان کند زیرا از عقول مردم بسی دور و بیگانه است (سجادی،۱۳۸۳:۶۰۶).

در این پژوهش و با توجه به موضوع محوری آن که نمود جابلقا یا همان ناکجاآباد یا مدینه‌ی فاضله و احساس پیوستن به آن است، و با توجه به اینکه ناکجاآباد از جمله مواردی است که نمودی این جهانی نداشته و به تصویر درآوردن آن بسیار مشکل می‌نماید؛ بنابراین از آنجایی که به تصویر درآوردن ناکجاآباد و مانند آن در امکانات هنری نگارگر نمی‌گنجد، نگارگر تنها قادر است از طریق نمادها و نشانه‌هایی، احساس پیوستن به آن و غم دوری و جداافتادگی از آن را به تصویر کشیده و آتش هجران درون خویش را خاموش سازد. بنابراین، نگاره‌هایی را که چنین مفهومی را تداعی کرده و یا غم غربت و ناخودبسندگی را رهنمون می‌شدند، از نگاره‌های مکتب اصفهان به صورت آگاهانه گزینش شدند. در این میان، دو نگاره از رضا عباسی (یکی از نگاره‌های او و دیگری از نگاره‌های منتسب به او) و تک‌نگاره‌ای از فرزندش محمدشفیع عباسی برگزیده شدند. از دیگر عوامل تاثیرگذار در انتخاب این نگاره‌ها، عدم حضور کتیبه‌ی خوشنویسی از اشعار فارسی (لااقل در دو نگاره) بود که نگارنده را در انتخاب نگاره‌ها راسخ‌تر گردانید، چراکه نبود شعر نشان‌گر نوعی حدیث نفس نگارگر در قالب نگاره بوده و نمودی از تجربه‌ی زیسته‌ی او در آنزمان و آنساعت است که به‌جز خود او هیچکس راه بدانجا نداشته و اغلب برای ما نیز

پنهان خواهد ماند. اما سعی بر آن است تا با بررسی شواهد تصویری نگاره‌ها به روندی منطقی در شرح آنها دست یافته شود.

روش پژوهش

مقاله از نوع کیفی بوده و به روش استقرایی و رویکرد توصیفی–تحلیلی، نگاره‌های مکتب اصفهان را مورد ارزیابی قرار داده است.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های صورت گرفته درباره‌ی ناکجاآباد یا مسائل مرتبط با آن منوط به چهار پژوهش می‌شود که براساس تأخر زمانی به شرح زیر هستند:

خالدیان (۱۳۹۸)، در «آرمان‌شهر انتقادی: اتوریته‌ی[۶] سیاسی غیرمستقیم در رمان‌های سمت چپ تاریکی و خلع شدگان»، با تحلیل ساخت آرمان‌شهر در صدد پاسخگویی به هدف نویسنده از خلق آرمان‌شهر و خوانشی انتقادی از موقعیت سیاسی-اجتماعی جامعه‌ی آمریکا است. هدف اصلی لگوین[۷] در آثار منتخب سری «هاینیش» بیان این موضوع است که جامعه‌های آرمانی وی، آرمان‌شهر انتقادی بوده که هم از جامعه‌ی معاصر نویسنده و هم از جامعه‌ی آرمانی وی انتقاد نموده و به طور همزمان از الگوی آرمان‌شهر سنتی پیروی می‌کند. لگوین تلاش می‌کند تا ارتباط و اتحاد ملت‌ها را با هم نشان دهد. در رمان‌های ذکرشده، ناظری از سیاره‌ای به سیاره دیگر می‌رود و با موقعیت سیاسی و اجتماعی آن آشنا می‌شود و دارای دیدگاه‌هایی درباره‌ی آرمان‌شهر است.

دلفی (۱۳۹۷)، در «ساز و کار درونی ناکجاآبادها: مقایسه‌ی تحلیلی مفاهیم ISA و RSA از آلتوسر[۸] در دو رمان ۱۹۸۴ از جورج اُرول[۹] و دنیای قشنگ نو از آلدوس هاکسلی[۱۰]»، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد ادبیات انگلیسی، سعی داشته تا به بررسی مفاهیم ابزارهای ایدئولوژیک و ابزارهای قهری لویس آلتوسر، اندیشمند مارکسیست فرانسوی، در این دو رمان بپردازد و ساز و کارهای درونی پاد ناکجاآبادها یا دیستوپیاها را نمایان کند. آلتوسر معتقد است که در هر جامعه، ایدئولوژی‌هایی وجود دارند که بر ضد ایدئولوژی غالب هستند و آنرا به چالش می‌کشند، بنابراین همیشه احتمال انقلاب در این جوامع وجود دارد.

داودیان (۱۳۹۵)، در «اتوپیا و ناکجاآباد در منظره‌پردازی رومانتیسم و میراث آن در منظره‌پردازی معاصر»، به نمود ناکجاآباد در منظره‌پردازی غرب پرداخته و چنین اذعان می‌دارد که اتوپیا، ناکجاآبادی است خواهان «دگر بودگی» امر اجتماعی؛ همچون رومانتیسم[۱۱] که با هر کلیتی مخالف بود و همواره «جا»ی دیگری را پیشنهاد می‌داد. ناکجاآبادی که از اینجا بهتر است و آینده را نوید می‌دهد. انقلاب صنعتی در دوران رومانتیسم می‌توانست نویدبخش آن آینده باشد. اما ذات مفهوم اتوپیا به‌گونه‌ای است که هرچه بیشتر شکل بگیرد، بیشتر به ضد خود بدل می‌گردد و مفهوم بدبینانه‌ی دیستوپیا[۱۲]، از دل آن زاده می‌شود.

آقاجان‌پور نشلی (۱۳۹۴)، در «بررسی تطبیقی بهشت و ناکجاآباد در فرهنگ تصویری ایران»، به مقایسه و تطبیق بهشت و آرمان‌شهر (ناکجاآباد) در نگاره‌های چند نمونه فال‌نامه، معراج‌نامه و نگاره‌هایی از مکتب بهبهان[۱۳] پرداخته و معتقد است خالق اثر با توجه به دین و مذهبی که دارد به آرمان‌شهری قدسی معتقد است. آرمان‌شهری که بهشت نامیده شد و در قرآن با نام‌هایی چون جنت، فردوس و غیره آمده است.

همانطور که از نظر گذشت، در پژوهش‌های انجام شده به ارتباط میان مفهوم ناکجاآباد و تفکرات فلسفی نویسندگان و ادیبان در رمان‌های غربی و همچنین نشت این مضمون در نوشته‌های ادبی پرداخته شده است. از سویی در مطالعات هنری نیز به ارتباط ناکجاآباد و مکتب رومانتیسم در اروپا پرداخته شده و یا در پژوهش دیگری به ارتباط میان جنت و ناکجاآباد و نمود آن در هنرهای تصویری فال‌نامه‌ها و معراج‌نامه‌ها و نگاره‌های مکتب بهبهان توجه شده است. اما پژوهش حاضر، بعد دیگری از این مفهوم را در نگاره‌های مکتب اصفهان جستجو می‌کند که به هیچ روی قصد ترسیم انسان مستأصل را در اتصال به جنت، فردوس یا جای دیگری از این قبیل ندارد، بل انسانی را به تصویر کشیده که در غم غربت ناشی از دوری و فراق از ناکجاآبادی مثالی (که انگشت اشاره را روی بدان نیست) قرار دارد و در حال سوز و گداز است. به عبارت دیگر، در پژوهش آقاجان‌پور نشلی مفهوم تصویریِ مثبتِ ناکجاآباد و بهشت و میل انسان به اتصال به آن مورد توجه قرار گرفته؛ حال آنکه در پژوهش حاضر به نگاره‌هایی که غم غربت و فراق از ناکجاآباد و به نوعی ناخودبسندگی و احساس منفی این دوری را تداعی می‌کنند پرداخته شده که وجه تمایز پژوهش پیش رو از تحقیقات صورت گرفته است.

اتیمولوژی و اپیستمولوژی ناکجاآباد

در مورد ریشه شناسی ناکجاآباد یا Utopia چنین آمده است: اصل کلمه به لاتین مدرن مربوط است. معنای تحت‌اللفظی آن «nowhere» است که در سال ۱۵۱۶م. توسط سر تامس مور[۱۴] در عنوان کتابش استفاده شده و درباره‌ی جزیره‌ای خیالی با بهره‌گیری از حداکثر کمال در ساز و کارهای قانونی، اجتماعی و سیاسی است. اصل کلمه به زبان یونانی بر می‌گردد و متشکل از ou به معنای not و topos به معنای placeاست (Url1).

ابتدا باید معانی و مفاهیم مختلف ناکجاآباد دانسته شود تا بتوان در خصوص نمود آن در نگاره‌ها تأمل کرد. الف- در فرهنگ Merriam-Webster در مورد کلمه‌ی Utopia چنین آمده‌است: ۱-مکان کمال ایده‌آل به‌خصوص در قوانین، دولت و شرایط اجتماعی. ۲- طرح غیرعملی برای بهبود شرایط اجتماعی. ۳- یک مکان خیالی و دور افتاده (Url2). ب- در فرهنگ Oxford نیز در مورد کلمه‌ی Uto-pia آمده: ایالت یا دولتی خیالی که در همه چیز کامل است. اصل این کلمه از عنوان کتاب تامس مور که چنین مکانی را شرح داده، برگرفته شده است (Hornby,1384:1690). ج- در فرهنگ معین در مورد واژه‌ی آرمان‌شهر چنین آمده است: جامعه‌ای خیالی و آرمانی که در آن نظام کاملی برای سعادت نوع بشر حکم‌فرماست و از هرگونه شر و بدی از قبیل فقر و بدبختی عاری است و افرادش به کمال علمی و عملی رسیده و از هوی و هوس رسته‌اند، مدینهٔ فاضله، یوتوپیا (Url3). د- در لغتنامه‌ی علامه دهخدا در مورد کلمه‌ی لامکان چنین آمده: بی جای، بیرون جای، صقع باری‌تعالی، ناکجاآباد (دهخدا[ج۱۲]،۱۳۷۳:۱۷۲۶۵). در واقع ناکجاآباد سرزمینی آباد است اما در هیچ کجای این کره‌ی خاکی یافت نمی‌شود. محلی است فراتر از عالم صور و زمان و مکان. سرزمینی است که فقط برای اشخاصی که چشم باطن آنان به دنیاهای ناپیدا باز شده، می‌تواند قابل دسترس باشد (ذهبی و محرمی، ۱۳۸۹: ۷۵). ه- جان لچت[۱۵] معتقد است که یکی از تصویرهای پایداری که میشل لودوف[۱۶] آن را در کتاب تخیل فلسفی و جاهای دیگر تجزیه و تحلیل می‌کند، ناکجاآباد (یوتوپیا) است. لودوف در مورد این نکته بحث می‌کند که چگونه ناکجاآباد، در آثار مشهور مور، بیکن[۱۷] و کامپانلا[۱۸]، در خدمت «دفاع و نمایش زندگی فکریِ اجتماعی شده» قرار می‌گیرد. درست است که ناکجاآباد خیالی است واهی درباره‌ی سرزمینی که در آن همه به خوبی و خوشی زندگی می‌کنند، اما چون نقدِ زندگی اینجا و اکنون نیز هست، هم دالّ بر کیفیت ویژه‌ای از زندگی است و هم حاکی از وسیله‌ای خاص برای دستیابی به آن زندگی. زندگی خوب و خوش زندگی‌ای است که ناگزیر با اصلاحات تربیتی حاصل شده و مستلزم آن است که فیلسوفان آن را به تخیل درآورند و آموزشگران فضایل آن را به اکثریت ناآگاه آموزش دهند. بنابراین، از آنجاکه ناکجاآبادها در مدارس پا می‌گیرند، آنها مختص جوامع مبتنی بر افکار پژوهشگران آموزشی هستند (لچت،۱۳۹۲: ۲۵۸-۲۵۹).

به نظر می‌رسد که تعریف آخر بیشتر بعد اجتماعی ناکجاآباد را مد نظر قرار داده (که با توجه به سلطه‌ی جدایی‌ناپذیر جامعه‌شناسی مدرن بر قرن بیست و یکم جز این انتظار نمی‌رود) و نویسنده مبنای اثرگذاری ناکجاآباد را در بعد اجتماعی و قابلیت تعلیم پذیری شروط آن بر افراد مختلف اجتماع از جمله دانش‌آموزان دانسته است. از سویی مبنایی آرمانی را مد نظر قرار می‌دهد که به‌واسطه‌ی آن جامعه می‌تواند افق‌های فکری خویش را تعیین کرده و بر مبنای هدفی از پیش تعیین شده، با توسل به رویکردهای آموزش‌محور و متداوم به آن دست یابد. همچنین، چون چنین تعریفی از ناکجاآباد نقد زندگیِ اینجا و اکنون نیز هست، خود می‌تواند به مثابه‌ی ابزاری در ترسیم افق‌های جامعه‌ی آرمانی (قابل دستیابی) باشد که هر آیینه در پی یادآوری این نکته است که شرایط فعلی مورد نقد واقع گردد و موجبات بهبود شرایط زندگی فراهم گردد. به عبارت دیگر، این نحوه‌ی نگرش بر زندگی چه در بعد فردی و چه در بعد اجتماعی به‌وسیله‌ی تعریف کیفیت یا استانداردِ ویژه‌ای از زندگی (با امکان تحول، اصلاح و بازبینیِ مداوم) است که با بهبود یافتن روزافزون کاستی‌ها (رویکردی شبیه به رویکرد انتقادگرایی اجتماعی پوپر[۱۹] در نظریه‌ی جامعه‌ی باز[۲۰] و یا رویکرد عملگرایی و تجربه‌گرایی دیویی[۲۱] در مکتب فلسفی پراگماتیسم[۲۲]) محقق می‌گردد که به نظر نگارنده ریشه در ناکجاآباد باوری افلاطونیِ غرب دارد.

اپیستمولوژی جابلقا و جابلسا

در فرهنگ ایرانی—اسلامی، از ناکجاآباد به عناوینی چون جابلقا و جابلسا تعبیر شده و در منابع مختلف و در روایات مروی از بزرگان دین، اختلاف نظرهایی در انتساب شرق و غرب به این دو ناحیه دیده می‌شود که منظور نظر پژوهش حاضر نیست و خود مجال فراخ دیگری را برای پژوهش

درباره‌ی دلایل اختلاف نظر در این باب می‌طلبد. اما چیزی که از اکثریت قریب به اتفاق منابع به دست می‌آید، این است که جابلقا بیشتر به منزل اولِ سلوک و ناحیه‌ای در شرق و جابلسا به منزلِ آخر سلوک و ناحیه‌ای در غرب اطلاق می‌شود.

جابلقا در لغت هم با فتحه و هم با ضمه خوانده شده و به جای حرف «ل» حرف «ر» نیز به کار برده شده و گفته‌اند: «جابرقا». اما در مورد «جابلسا» آن را با نام‌ها و شکل‌های مختلف در حروف آورده‌اند، به این ترتیب: «جابرس، جابرسا، جابرص، جابرصا، جابلس، جابلسا». اما آنچه که بیشتر شهرت دارد با لفظ «جابلقا» و «جابرسا» است (جدیدی، ۱۳۸۲: ۱۱۸). گویند جابلسا شهری در مشرق است که هزار دروازه دارد و در هر دروازه هزار نگهبان موکل دارد. جابلقا نیز در غرب واقع بوده و هزار دروازه دارد و در هر دروازه هزار نگهبان است. لاهیجی گوید جابلقا، عالم مثال و در طرف مشرق ارواح واقع بوده و برزخ میان غیب و شهادت است. جابلسا عالم مثالی است که ارواح پس از جدایی از دنیا بدان پرواز کنند (سجادی، ۱۳۸۳: ۲۷۹).

هرگاه از جابلقا و جابرسا بحث می‌شود مناطق فرودین عالم برزخ و وسیط برداشت می‌گردد. جابلقا، مدینه‌ای است در شرق، یعنی در جهت اصل و مبدأ و جابرسا، شهری است در مغرب، یعنی در سمتِ رجعت و منتهی (غفاری، ۱۳۸۰: ۲۴۵). از آنجا که شواهد کاربرد جابلسا و جابلقا در متون حدیث و غیره موجود است؛ این امر نشان‌گر آن است که این دو لفظ دو حدّ نهایی عالم اسلام شمرده می‌شده‌اند. به نظر می‌رسد که جابلسا صورت مخفف جابلستان است؛ جابلستان در کتاب مَقْدِسی،[۲۳] صورت دیگری از زابلستان است. بنابراین جابلسا را انتهای شرقی دارالاسلام (در عصر فتوحات) می‌توان انگاشت (عالیخانی، ۱۳۸۹: ۹۱).

در مورد جابلقا نیز می‌توان گفت که مخفف جبل‌القلال است. جبل القلال در عرف جغرافیدانان اسلامی همان جزیره‌ی کورس[۲۴] در جنوب فرانسه است. هم زابلستان و هم جزیره‌ی کورس با نام پهلوانان باستانی گره خورده‌اند: زابلستان با خاندان پهلوانی سیستان، از جمله زال و رستم، و جزیره‌ی کورس با هراکلس یونانی (هرکول رومی)[۲۵] (عالیخانی، ۱۳۸۹: ۹۲).

با توجه به مباحث معرفت شناختی ناکجاآباد و جابلقا که ارائه شد، آوردن چند نکته ضروری به نظر می‌رسد: این نکته از نظر دور نیست که ناکجاآباد از ابداعات افلاطون[۲۶] و فلسفه‌ی غرب است و ناکجاآباد تصویر شده در غرب جامعه‌ای آرمانی و اغلب دست یافتنی را تصویر می‌کند که با توجه به امکانات وجوب آن؛ برای بخش اعظمی از انسان‌ها قابل تصور و دستیابی است. اما جابلقای ایرانی- اسلامی به مکانی غیرمادی یا مثالی اشاره دارد که کاملاً متفاوت با نوع غربیِ آن بوده و به عوالم قبل از ماده و بعد از ماده اشاره دارد و به عبارتی وصف ناشدنی و غیر قابل تصور و دسترس برای انسان معمولی و تنها برای برخی از نفوس یا تعداد کمی از اشخاص قابل درک است، مخاطبین کمتری دارد و به واسطه‌ی تزکیه‌ی نفس و طی کردن مراتب خاص قابل دستیابی است. بنابراین به نظر می‌رسد که در این پژوهش مراد از ناکجاآباد و نمود آن در نگاره‌های مکتب اصفهان، جابلقا و میل بازگشت به اصل و غم هجران به واسطی دوری از آن است. از سویی حقایق ارائه شده از طریق ادراک از راه کشف و شهود، که به زبان راز و در پوشش «نور و ظلمت»، در حکمت خسروانی در دستگاه فلسفی ایران پیش از اسلام بروز داشته و القای مفاهیم آن در فلسفه‌ی اسلامی که توسط افرادی چون سهروردی ارائه شده را نباید از نظر دور داشت و از سوی دیگر، تبیین بهشت و زندگی اُخروی و تعاریف ارائه شده از زندگی بی کم و کاستِ آن در متن مقدس دین مبین اسلام را در ارائه‌ی مفاهیمی همچون جابلقا باید مدنظر داشت.

زبان برتر در معناشناسی

هرگاه گفته شود که اثری هنری چیزی را به بیان در می‌آورد، مقصود صفت یا کیفیتی انسانی است، خواه کیفیتی هیجانی و خواه صفتی شخصیتی. پس برای به دست آوردن چنین اِسنادی، این ادعای درستی است که آثار هنری مورد نظر باید از آن ویژگی یا کیفیت آکنده شده باشد. هنگامی که هنرمندی اثری بیانگرانه پدید می‌آورد، او بر آن است تا کیفیتی انسان‌نگارانه را ارائه یا نمایش دهد. به دیگر سخن، کیفیتی انسانی هست که هنرمند می‌خواهد توجه ما را بدان جلب کند. شاید هنرمند تمایل دارد که ما را از وجود آن آگاه سازد یا آن را چنان بر ما عرضه دارد که در خصوص آن بیندیشیم، و با جلوه‌های متمایز آن آشنا شویم (کارول، ۱۳۸۶: ۱۳۸). «فرازبان» و «زبان موضوعی» از مفاهیم بنیادی در دانش معناشناسی است. آلفرد تارسکی[۲۷] در ۱۹۳۰م. در نظریه‌ی صدق خویش، روش خاصی در تعریف مفاهیم معناشناختی ارائه کرد که تفکیک میان زبانی که برای

آن یک مفهوم معناشناختی عرضه می شود [زبان موضوعی] و زبانی که در آن مفهوم یادشده تعریف می شود [فرازبان]، صوری کردن زبان موضوعی و غیره ساختار آن را تشکیل می‌دهند (ایزدی و قراملکی، ۱۳۸۶: ۲۴).

مطالعه‌ی مشکلات فرازبانی در ترجمه مبتنی است بر تحلیل مقایسه‌ای صورت‌های کلامی[۲۸] قابل درک (اشیاء، رفتارها و غیره) که در موقعیت‌های قابل مقایسه در هر دو زبان مبدأ و مقصد قرار دارند و نیز بر تحلیل هاله‌های معنایی و بیانی که این صورت‌های کلامی دارای آن هستند. این بررسی، خود در دو مرحله انجام می‌شود: مرحله‌ی اول در منظرگاه درک و فهم، یعنی درک شکل های فرازبانی موجود در فرهنگ مبدأ که در متن مبدأ مشخص هستند و در مرحله‌ی دوم در منظرگاه بیان معنا با توجه به شکل ها یا صورت‌های فرازبانی موجود در زبان مقصد (شکرانی، ۱۳۹۶: ۱۶۷). آنجا که پدیده‌های متنی مانند «بینامتن» وجود دارند که مربوط به روابط صریح و ضمنی بین متونی از قبیل عاریتی، متن هجوی، متن تقلیدی یا متن نقل و قول شده‌اند، مترجم باید بتواند این روابط و مرزها را بازشناسد تا مثلاً قطعه‌ای از شعر معروفی را که در متن آمده به صورت نثر ترجمه نکند (شکرانی، ۱۳۹۶: ۱۶۹).

با توجه به موارد پیش‌گفته، این پژوهش درصدد است تا با ارائه‌ی نقشه‌ی راهی همانند آنچه ایزدی و قراملکی، و شکرانی مطرح کرده‌اند، به طریقی مشابه به القائات فرازبانی نگاره‌های مکتب اصفهان در بازنمایی مفهوم جابلقا دست یابد. از این رو همانند راهکارهای ارائه شده توسط آنان، رویکردی را در پیش خواهد گرفت که هم‌سو با پژوهش در قالب فرازبان در رویکردهای زبانشناسی اما از جنس هنر است نه کلام. چکیده‌ی کلام اینکه مواردی را که محققان محترم بدان اشاره کرده‌اند به نحو بسیار جالبی قابلیت تعمیم پذیری در حوزه‌ی تصویر و هنر دارند. بدین صورت که شکرانی معتقد به هاله‌های معنایی و بیانی در صورت‌های کلامیای است که دارای آن هستند. به نظر می‌رسد که هاله‌های معنایی و بیانی در نگاره‌های ایرانی نیز وجود دارند و باید توسط پژوهشگری که با هاله‌های معنایی و بیانی فرهنگ و هنر ایرانی آشنایی دارد، معادل یابی شده و معناسازی شوند، که این امر جز با آشنایی با فرهنگ و تمدن ایرانی محقق نخواهد شد. به دیگر سخن می‌توان گفت که تا کسی آشنایی با اقلیم هشتم در فلسفه‌ی ایرانی- اسلامی نداشته باشد، با دیدن تصاویر موجود در پژوهش حاضر، ارتباط منطقی میان این دو را نخواهد یافت، حال آنکه چنین ارتباط به ظاهر ناهمگونی، در شالوده‌ی نگاره‌های مورد بحث یافتنی است. به عبارت دیگر، شناخت دقیق فرهنگ و فلسفه‌ی مبدأ در پژوهش‌ها و بررسی هنر هر فرهنگ و ملیتی کمک شایانی خواهد نمود تا محقق با خطاهایی که در صورت نبود اطلاع از آن مواجه خواهد شد، مواجه نشود و روابط و مرزهای فرهنگی را باز شناسد و از منظرگاه بیان معنا با توجه به شکل ها یا صورت‌های فرازبانی موجود در نگاره‌ها به فهمی فراتر از صورت ظاهری نگاره‌ها و افق دیدی وسیع‌تر دست یابد. از سویی، ایزدی و قراملکی نیز معتقدند که زبان‌های صوری شده زبان‌هایی هستند که معنای هر عبارت آن تنها با صورت آن تعیین می‌شود و زبان‌های صوری دارای ساختار مشخصی بوده و عمومیت ندارند. به نظر می‌رسد که این رویکرد را نیز می‌توان به حوزه‌ی هنر و نگاره‌های ایرانی تعمیم داد، با این تفاوت که باوجود اینکه فرازبان در محدوده‌ی زبانشناسی و علوم ارتباطات دارای ساختار مشخصی است و «عمومیت» ندارد، اما نگارنده‌ی این سطور معتقد است در حوزه‌ی رویکرد فرازبانیِ تصویری در نگاره‌ها می‌توان به ساختار چندگانه‌ی معنایی نگاره‌ها و در پی آن خوانش‌های متعدد آن قائل بود، به نحوی که هر خوانشی برای هر مخاطبی منحصر به فرد بوده و در اینجا با «خصوصیت» مواجه خواهیم بود. در بخش رویکرد فرازبانی نگاره‌ها و با اندیشیدن در آنها معانی متعدد فرهنگی، اجتماعی، روانشناختی و غیره به دست خواهد آمد؛ رابطه‌ای دوسویه میان هنرمند خالق اثر و هر مخاطبی که با نگاره مواجه می‌شود. در واقع دلیل برقراری ارتباط نگارنده‌ی این سطور با نگاره‌هایی از این دست در پژوهش حاضر، نبود روایتگریِ هنرمند با استناد بر متنی از پیش دیکته شده همانند شاهنامه، خمسه، بوستان و گلستان و غیره است و نگارگر خالق صحنه‌ای است که حاصل تجربه‌ی زیسته‌ی بوده و تشخّص هنری هنرمند را از محتوای نگاره می‌توان لمس کرد، گویی با خود نگاره‌هایی از هنرمندان مواجه‌ایم که زبان حال آنان بوده است.

همچنین با توجه با ارتباطات بینامتنی[۲۹] که میان متون ادبی و عرفانی و نگاره‌های مستخرج از آنها وجود دارد، به روابط صریح و ضمنی میان آنها می‌توان پی برد؛ موضوعی که به دلیل نبود اشعار در حاشیه‌ی نگاره‌های مورد بررسی کاربرد چندانی در پژوهش حاضر نداشته و این نگاره‌ها گویای حدیث نفس نگارگر هستند؛ البته با این تفاوت

که حدیث نفس یا خودگویی یکی از شگردهای ادبیات داستانی و ادبیات نمایشی بوده و گفتاری است که یکی از شخصیت‌های نمایش یا داستان به زبان می‌آورد و به‌طور قراردادی فاقد مخاطب است.[۳۰] اما به گمان نگارنده، در این پژوهش خودگویی‌های تصویریِ رضا عباسی و شفیع عباسی است که در قالب تصویر ارائه شده‌اند و به دلیل نبود مخاطب، قابلیت برداشت‌های متفاوت و خوانش‌های چندگانه را دارند. یعنی هرکسی (هر مخاطبی) با پندار خود یارِ اثر هنری خواهد شد و به میزان آگاهی و ادراک خود بهره‌ای از آن خواهد داشت.

مکتب اصفهان (۱۰۰۷-۱۱۳۵ه.ق.)

هر پدیده‌ی اجتماعی زمانی زنده و پویاست که در متن فرهنگی خود حرکت کند و به موازات تغییراتی که در مسائل مختلف سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و هنری روی می‌دهد آن پدیده نیز دگرگون می‌شود. در اثر این دگرگونی ویژگی‌های نگارگری تغییر یافت. از جمله این تغییرات توجه به انسان‌نگاری در نقاشی بود، به گونه‌ای که انسان محور و مرکز تصویر قرار گرفت و با تاکیدی که بر پیکر انسان شد، توجه بیننده را به خود جلب نمود (خواجه احمد عطاری و همکاران، ۱۳۹۱: ۹۰). در نگارگری مکتب اصفهان با توجه به کاهش نقش دربار در سفارش نسخه‌پردازی، گرایش به اسلوب‌های جدیدی که واقعگرایی را تشویق می‌کرد، و علاقه‌ی اشراف جامعه (قزلباشان، بازرگانان و غیره) به تصاحب مرقعات، مسلماً تک پیکره‌نگاری با فضاهای خالی، سرعت عمل هنرمند را بالا می‌برد، کم هزینه بود و امکانِ پذیرفتن سفارش‌های بیشتر را به هنرمند می‌داد (شاد قزوینی، ۱۳۸۶: ۲۸). در واقع در مکتب نگارگری اصفهان وجهی از تفکر نمود می‌یابد که علاوه بر ایرانی بودن، تأثیراتی از هنر غرب در آن مشاهده می‌شود که بر اساس آن نگاه هنرمند از دریچه‌ی چشمان خود و معرفی انسان در تصویری است که کم کم به انسان عادی مبدل می‌گردد. جایگاه اجتماعی هنرمند تثبیت می‌شود و تشخّص هنری می‌یابد. در اینجا هنرمند قصد دارد از طریق نقاشی‌هایش خود را بیان کند (خواجه احمد عطاری، ۱۳۸۶: ۱۸۲).

امروزه برای بازسازی زندگی رضا عباسی پنج منبع معتبر در اختیار است که نشان می‌دهد رضا، آقا رضا و رضا عباسی فرد واحدی بوده‌اند به سه اسم و رقم مجزا. دو منبع تصویری‌اند[۳۱] و سه منبع دیگر مکتوب و تاریخی، و این سه منبع عبارت‌اند از گلستان هنر[۳۲] قاضی احمد قمی[۳۳]، تاریخ عالم‌آرای عباسی[۳۴] اسکندربیک منشی[۳۵] و خلد برین[۳۶] محمدیوسف واله اصفهانی[۳۷] (آژند، ۱۳۸۵: ۱۵۱).

شاه عباس (۹۷۸ه.ق.-۱۰۳۸ه.ق.) فرمانروایی تمام عیار بود که ایران در حمایت عصای پادشاهی وی به اصالت مقام باستانی خود بازگشت. او طبعی سرکش و متباین داشت؛ سیاستمدار مدبّر و در عین حال طالب بی‌تاب هم‌نشینی با نیکان و نیکورویان؛ و در اجرای این مقاصد به حداکثر مسرف تا آخرین دینارهای خزانه‌ی دولت؛ که این دیگر محلی برای نارضایی هنرمندان باقی نمی‌گذارده است (کورکیان و سیکر، ۱۳۸۷: ۴۶). بدین ترتیب مشخص می‌شود که از ابتدای فعالیت هنری رضا عباسی، وی تحت حمایت شاه عباس بوده و دوره‌ی اول هنری وی و آثار مرتبط با کتاب‌آرایی تأییدگر این مطلب است.

رضا عباسی نگارگر و رسام ایرانی قرون ۱۰و۱۱ ه.ق. و از بنیانگذاران مکتب اصفهان بود که با نوآوری در طراحی و انتخاب موضوع‌های جدید، باعث تحولی در نگارگری ایرانی شد. وی در زمان حیات، هنرمندی نامدار و مورد حمایت شاه عباس اول بود. او سنت واقع‌گرایی کمال‌الدین بهزاد[۳۸] و محمدی هروی[۳۹] را ادامه داد و به بازنمایی جهان واقعی گرایش داشت. با این حال، هیچگاه به شگردهای طبیعتگرایی چون برجسته‌نمایی و پرسپکتیو[۴۰] و غیره متوسل نمی‌شد. اهمیت او در این است که ارزش‌های بیانی خط را کشف می‌کند. در طراحی، خط‌های دورانی و سیال به کار می‌برد و قلم‌گیری‌اش از همان آهنگ و پیچ و تابی برخوردار است که در خوشنویسی شکسته نستعلیق می‌توان باز یافت. رنگ‌گزینی او که شامل انواع ارغوانی، قهوه‌ای و خاکستری فامدار بود، تازگی داشت (پاکباز، ۱۳۹۰: ۲۵۵).

زندگی رضا را به سه دوره تقسیم کرده‌اند: ۱- دوره‌ی جوانی رضا که در دربار شاه عباس در قزوین و اصفهان می‌گذرد و در این دوره وی به اقتضای شرایط، متمایل به کتاب‌آرایی است (آژند، ۱۳۸۵: ۱۵۶). از سویی از آثار نخستین او، یعنی تا حدود سال‌های ۹۹۵ه.ق. اطلاع دقیقی به دست نیامده که از نظر سبک‌شناسی مورد تحلیل قرار گیرد، اما آثاری از سال‌های ۹۹۵-۱۰۱۱ه.ق. موجود است که عموماً امضای «مشقه‌ی آقارضا» را دارند. این آثار با عنوان آثار اولیه‌ی او نامگذاری می‌شود، سبک و اسلوب آنها به علاوه‌ی امضای مشقه‌ی آقا رضا از مهم‌ترین عوامل از دیدگاه پدیدارشناسی برای انتساب به او می‌باشد (جوانی، ۱۳۸۵: ۱۰۲). ۲- دوره‌ی میان‌سالی

(۱۰۱۱ه.ق. تا ۱۰۱۸ه.ق.) که بر اثر یافتن جهت‌های فکری تازه از جمله گرایش به افکار صوفیانه، چندی را از دربار کناره می‌گیرد (آژند، ۱۳۸۵: ۱۵۶). ۳- دوره‌ی پختگی و محافظه‌کاری (۱۰۱۱ه.ق. تا ۱۰۴۴ه.ق.) که ظاهراً تنگدستی موجب می‌شود تا او بار دیگر به قلمرو دربار نزدیک شود (همان، ۱۵۴-۱۵۶).

نگاره‌ی اول- کاتب ریشدار:

نگاره‌ی اول با نام کاتب نشسته یا ریشدار یا درویش نشسته یا ریشدار معروف است و در کتاب رضا عباسی اصلاح‌گر سرکش عنوان شده که در موزه‌ی هنرهای زیبای بوستون[۴۱] در تگزاس[۴۲] نگهداری می‌شود. اما با مراجعه به تارنمای موزه و جستجو، اثر یافت نشد تا تصویری با وضوح بالا برای خوانش اشعار در دسترس باشد و باوجود مکاتبه با مسئولین موزه هیچ‌گونه پاسخی دریافت نشد. خوشبختانه، این اثر با کیفیت مطلوب به همراه اشعار دورتادور آن ولی به صورت سیاه و سفید در کتاب نقاشی ایران از دیرباز تا امروز وجود دارد که برای خوانش اشعار بسیار مؤثر واقع شد (پاکباز، ۱۳۸۵: ۱۲۲). اما این اثر به شکل رنگی و بدون اشعار آن در کتاب بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان آمده که به دلیل نبود اشعار مورد استفاده قرار نگرفت (جوانی، ۱۳۸۵: ۲۴۰) و تصویر رنگی با کیفیت پایین از تارنمای پینترست[۴۳] مورد استفاده قرار گرفته است. این نگاره با توجه به تاریخ آن، از جمله آثاری است که مربوط به دوره‌ی سوم زندگی هنری رضا و بازگشت او به دربار می‌شود و این اثر تقریباً در ۶۳ سالگی و کمال و پختگی هنری او ترسیم شده است. رقم نگاره از این قرار است: «هو. در روز جمعه بیست و یکم شهر جمیدی [کذا] الاخر شب نوروز، سنه ۱۰۳۵ به اتمام رسید. رقم کمینه رضا عباسی». اشعار دورتادور نگاره در مجموع شامل شش بیت است که دورتادور نگاره نوشته شده و نکته‌ای که آوردن آن ضروری به نظر می‌رسد این است که اشعار از بخش افقی در بالا آغاز شده، در جهت خلاف عقربه‌های ساعت در بخش عمودی سمت چپ ادامه پیدا کرده و در قسمت افقی پایین در همان جهت خط کرسی کتیبه‌های افقی بالا و چپ نوشته شده به طوری که هنگامی که کار در دست گرفته می‌شود نوشته‌های بخش افقی پایین قابل خواندن نبوده و باید برای خواندن تک بیت بخش پایین، نگاره چرخانده شده و وارونه قرار گیرد. در ادامه، ابیات انتهایی نیز در بخش عمودی راست آورده شده‌اند. البته شاید در اجرای چنین روشی و اجبار بیننده برای چرخاندن نگاره و خواندن ابیات، دلیل خاصی در میان بوده باشد. چراکه در دیگر کارهای رضا که به همین سبک و سیاق تولید شده و دارای کتیبه‌ی اشعار در اطراف نگاره هستند؛ خط کرسی خوشنویسی در قسمت پایین نگاره به صورتی است که نیاز به چرخاندن نگاره ندارد. در جستجوهای انجام شده منبع مربوط به اشعار یافت نشد و احتمال می‌رود که اشعار سروده‌ی خود رضا عباسی و یا صوفیان گمنامی بوده باشد که با آنها هم‌نشینی داشته و بدین طریق خواسته تا علاوه بر ترسیم حالات و سکنات آنها در قالب نگاره، از اشعار حکمی و پندآموز آنها نیز استفاده کرده باشد. همچنین کم‌مایگیِ آشکار اشعار از لحاظ قافیه و عروض گواه این مدعاست. مطلبی که معصومه فرهاد نیز در مورد اشعار با منشأ نامعلوم در هفت اورنگ[۴۴] جامی[۴۵] مربوط به مکتب مشهد نیز عنوان کرده است. البته این تمهید را نوعی دهن‌کجی رضا به هیأت حاکمه‌ی صفوی نیز می‌توان تلقی کرد، چراکه از اشعار شعرا و صوفیان مورد اقبال دربار صفوی روی تافته و از اشعار خودسروده یا مربوط به صوفیان گمنام بهره برده است. البته ارتباطی منطقی میان محتوای اشعار دورتادور نگاره و کاتب ریشدار نمی‌توان ایجاد کرد. به هر صورت، متن اشعار به شرح زیر است و در بخش‌هایی که در خواندن کلمات مشکل و در درستی کلمات شک وجود داشته، از علامت سوال در درون قلاب استفاده شده و همچنین نحوه‌ی نوشتن اشعار با شیوه‌ی امروزی فرهنگستان زبان و ادب فارسی مغایرت دارد و به ناچار همان شیوه‌ی نادرست عیناً آورده شده است.

بخش افقی بالا: ز عدل آفاق را پیرایه ایست/ که گنج شرع از آن سرمایه ایست. بخش عمودی چپ: که تا بسته جهان زان تیغ چون برق/ نه چون بی قوتان از حیله و زرق، بر آمد کرده بر سر افسر بخت/ بدارالملک اعلی[؟]بر سر [؟]تخت. بخش افقی پایین: باو[؟]گر[؟]داد کارها هم دمی/ در آن هم‌دمی بود نامحرمی. بخش عمودی راست: بهر آن کاری که می‌جست این طاس[؟]/ ز دولت پیش از آن می شد تمناش[؟]، چو شد هنگام تقدیر الهی/ سپرد اندر کف او تیغ شاهی.

سبک نمایه‌ی رضا براساس ارزش های بصری خط استوار بود. او رسّام چیره دستی بود که با تغییر ضخامت خطوط به وسیله‌ی قلم نی می‌توانست حجم‌ها و شکن‌ها را در نهایت ظرافت نشان دهد. طراحی پر پیچ و تاب او تجانسی بارز با خوشنویسی نستعلیق دارد؛ گرچه این شیوه‌ی «خوشنویسانه» در آثار متأخرش یکنواخت و حتی اغراق‌آمیز

می‌شود. در مجالس او آدم‌ها معدود، بزرگتر از اندازه‌ی متعارف، و غالباً بی‌ارتباط با محیط هستند. در واقع در هنر او خط بر رنگ فائق آمد (پاکباز،۱۳۸۵: ۱۲۳). ماهیت ایستا و بی تحرک بسیاری از پیکره‌های آثار دو دهه‌ی پایانی فعالیت هنری رضا نشان می‌دهد که وی نه تنها آن چابک‌دستی پیشین خود را از دست داده، بلکه علایق و سلیقه‌ی هنری او نیز تغییر یافته است. پیکره‌هایی نظیر این شیخ، تجسم ژرف نگری و خردمندی‌اند. پیکره‌ی کاتب شدیداً جمع وجور و به هم فشرده و اعضا و جواره‌اش به بدنش چسبیده است. حالت‌گیری او و انگشتان زیبا و نوک انگشتان ظریف و حلقوی او که بر پیشانی گذاشته بر قدرت و توان نگاه خیره و اندیشمندانه‌اش افزوده است. این طراحی بر خلاف بیشتر آثار متأخر رضا عناصر زاید منظره‌ای ندارد، جز این که در آن ابزار نوشتن کاتب ظاهر شده است و کاتب شخصیتی به قدرتمندی شخصیت همتایان پیشین خود در طراحی‌های متأخر رضا را به نمایش گذاشته است (کنبی،۱۳۸۹: ۱۳۲-۱۳۳). بدین‌سان، رضا عباسی از آن قانونمندی‌های زیبایی‌شناختی دقیق و پیچیده که در خلال چند قرن تجربه حاصل شده بود، تغییر عقیده داد (پاکباز،۱۳۸۵: ۱۲۳). بیشتر پیکره‌های دراویش در این دوره، مردان سالخورده و ریشدار با چهره‌های جدی و گاهی به همراه همتایان جوان خود هستند. بینی برآمده و شکسته و چشمان نافذ سیاه در زیر ابروان پر پشت نوعی عمق احساس را القا می‌کند. حالت تیزهوشانه‌ی نگاره‌های شیوخ در اغلب آثار رضا عباسی دیده می‌شود (کنبی،۱۳۸۹: ۱۳۱).

نکته‌ی خاصی که در بررسی کاتب ریشدار به دست می‌آید، نحوه‌ی نشستن اوست که بخش کمر و ران کاتب را که رضا عباسی با خط دورانی و سیالِ یک تکه به نمایش گذارده، حکم حرف «د» را دارد و بالشت یا متکایی که کاتب در زیر دست خود دارد، تداعی حرف «ر» را می‌کند. بنابراین اگر کلمه‌ی «درویش» متشکل از دو بخش «در+ پسوند ویش» باشد، به نوعی رضا پیوندی میان نوشتار (خوشنویسی) و تصویر (نگاره) ایجاد کرده و بخش ابتدایی کلمه را در اثر خویش آورده که با نگاهی کلی به نگاره، واژه «در» به آسانی قابل بازیابی است. البته بر ما پوشیده است که به راستی رضا چنین قصدی را داشته یا اینکه چنین خوانشی از فرم بدن درویش و متکای او تنها برای ما معنادار است. به هر روی، پیچیدگی دستار و عمامه در سر و قفسه‌ی سینه نیز جای بحث دارد، بدین صورت که پیچیدگی عمامه (در القای پیچیدگی‌های ذهنی) و همچنین پیچیدگی دستار او در ناحیه قفسه‌ی سینه (در القای تظاهرات قلب و دل) عارف به نحوی می‌توانند نشان‌گر تقابل میان عقل و دل در باطن کاتب باشند. خلأ حاکم بر پشت صحنه و نگاه یک‌طرفه و متفکرانه‌ی او و همچنین یکی از مصرع‌های اشعار در دورتادور نگاره که می‌گوید: «در آن همدمی بود نامحرمی»؛ در القای تنهایی کاتب و دنیای خاموش او دخیل‌اند. به نظر می‌رسد کاتب ریشدار هیچ همدمِ محرمی ندارد و گرفتار غربت از نوع سوم است که همان غربتِ همت است. چنانکه عارف به سبب تجلی شهودی و رفع حجاب به مقامی می‌رسد که خلق او را در نمی‌یابند. همت او به کاری و مقامی متوجه است که مردم حال او را درک نمی‌کنند و از این رو غریب است. علم او غریب است و معلوم او نیز غریب. از این رو بر او واجب است که اسرار خود را کتمان کند، زیرا از عقول مردم بسی دور و بیگانه است. از همین رو درویش داستان سر در جیب مراقبت فرو برده و زبان در دهان کشیده و سکوتی ژرف پیشه کرده است. همچنین پیچیدگی‌های ظریف عمامه‌ی درویش که یکی از ظریف ترین طراحی های رضا در مصورسازی شیوخ و دراویش است، خواه ناخواه چشم را در ناحیه‌ی سرِ درویش نگه می‌دارد به نحوی‌که مخاطب را در توجه به احوالات درونی شیخ و عمق نگاه متفکر او یاری می‌رساند.

نگاره‌ی دوم– چوگان‌باز:

نگاره با نام «چوگان‌باز» در مجموعه‌ی ساره در برلین[۴۶] با شماره‌ی Nr.2408 نگهدارای می‌شود. همچنین در جستجوهای صورت گرفته تارنمایی که با این مجموعه مرتبط باشد یافت نشد تا به تصویر برخط نگاره دسترسی پیدا شود. با توجه به تاریخ‌گذاری در بالای نگاره مربوط به شعبان المعظم سنه ۱۰۵۲ ه.ق. است. در کتاب بازی‌ها و سوارکاری آسیایی اثر کارل دیم[۴۷] عنوان شده که این اثر مربوط به رضا عباسی است. اما با توجه به نگاره‌ای که از معین مصور (از شاگردان رضا عباسی)[۴۸] در دست است و در آن سال فوت رضا ۱۰۴۴ه.ق. ثبت شده[۴۹]، و با اعتماد به این تاریخ نتیجه گیری می‌شود که این نگاره از جمله آثاری است که به تقلید از سبک رضا عباسی کار شده، اما تقلیدی بسیار هنرمندانه، چراکه مواردی که انتساب اثر را به رضا ممکن می‌دانند از مواردی که خلاف این نظر را دارند بیشترند. عناصر تکرار شونده در آثار رضا که در این نگاره با سبک و سیاق کارهای رضا هماهنگ است عبارتند از:

تصویر۱. درویش نشسته، رقم رضا عباسی، تاریخ ۱۰۳۵ه.ق.، ۱۳/۵ در ۷ سانتیمتر، موزه‌ی هنرهای زیبای بوستون (پاکباز،۱۳۸۵: ۱۲۲؛ جوانی،۱۳۸۵: ۲۴۰؛ کنبی،۱۳۸۹: ۱۳۳)

۱- کوه‌های خشن که به سمت راست یا چپ متمایل اند، ۲- ابرهای پیچان معلق در آسمان، ۳- کُنده‌ی خشک شده‌ی درخت، ۴- نحوه‌ی قاب بندی ساده و بدون دقت و دارای پیچیدگی‌هایی با رنگ‌های رقیق ارغوانی یا قهوه‌ای که در بخش قابل توجهی از آثار رضا عباسی با موضوع دراویش و شبانان به تصویر کشیده شده در این نگاره نیز مشاهده می‌شود. ۵- همچنین رنگ‌گزینی و پالت رنگی کم تعداد این نگاره نیز دقیقاً با نگاره‌های رضا همخوانی دارد. ۶- از سویی طرز بازنمایی اسب که دقیقاً شبیه به نگاره‌ای از رضا عباسی است که در آن اسبی را در چهار جهت و پیرامون دایره‌ای ترسیم کرده است. تنها مواردی که ما را در انتساب این اثر به رضا با تردید مواجه می‌سازد، یکی طرز صورت سازی چوگان باز است که به هیچ روی با صورت سازی‌های ظریف رضا همخوانی ندارد و همچنین از دوره‌ی سوم نگارگری رضا تا آخر عمر مشاهده می‌شود که در اغلب آثار «رقم کمینه رضا عباسی» ثبت شده است؛ حال آنکه این نگاره فاقد نام نگارگر بوده و صرفاً عبارت «سقف[؟] شعبان المعظم سنه ۱۰۵۶ مشق شد مبارک باد» عنوان شده است. در هر صورت دانسته نیست که نگاره اثر چه کسی بوده و همچنین، مجموعه‌ی ساره بر چه اساسی این اثر را از آن رضا عباسی دانسته است؟ ناگفته نماند کتابی که این اثر گرفته شده از آن است مربوط به سال ۱۹۴۲م. است و شاید تاریخ فوت رضا در آن زمان به درستی معلوم نبوده و از سبک و سیاق اثر و مواردی که آورده شد، انتساب اثر به رضا عباسی صورت گرفته است.

با توجه به عناصر تصویری موجود در اطراف چوگان‌باز مانند کوه، درخت نیمه خشک، ابرهای درحال حرکت و سنگ و کلوخ‌های روی زمین و تنها بودنِ چوگان باز، نگارگر می‌خواسته با ترسیم چوگان‌باز تنها، در دشتی که فاقد هرگونه عناصر حیات است، به بیننده مفاهیمی عرفانی، چون کج‌رفتاری فلکِ چوگان‌باز با آدمیان و رو به سوی ناکجاآباد داشتنِ چوگان‌باز را اشاره کند و با توجه به اینکه چوب چوگان در دست چوگان‌باز بوده و به نوعی آماده‌ی نبرد و چوگان‌بازی است؛ این مفهوم را القا نماید که در مقابل سختی‌های روزگار باید مانند یک چوگان‌باز، آماده‌ی نبرد با مشکلات بود و گوی سبقت را از روزگار بربایید و دست از تلاش نکشید. علاوه بر موارد پیش‌گفته درباره‌ی تصویر چوگان‌باز، می‌توان به این نکته اشاره کرد که با توجه به جستجوهای انجام شده در ارتباط با نگاره‌های با محوریت چوگان، اکثریت قریب به اتفاق نگاره‌ها (چیزی در حدود ۹۹٪) تماماً به بازی چوگان با حضور چندین نفر اختصاص دارد که تبدیل به معیار تصویری ثابتی می‌شود که از دوره‌ی تیموری تا عهد قاجار مورد استفاده قرار می‌گیرد. در این میان، تنها نگاره‌ای که چوگان‌باز تنها را ترسیم کرده مربوط به این اثر است. به نظر می‌رسد که نگارگر به هیچ عنوان قصد نمود بازی چوگان را نداشته و معانی ضمنی دیگری را مدنظر داشته است. همانطور که در تصویر آشکار است هیچ گوی‌ای وجود ندارد. شاید نگارگر خواسته سرگشتگی آدمی و ناامیدی‌هایی را که هر از چندگاهی دامن‌گیر روانش می‌شود را به تصویر بکشد؛ چراکه در این نگاره هیچ دورنمایی که حاکی از مسیری خاص (حتی منتهی به بی‌راهه) باشد دیده نمی‌شود و به نظر می‌رسد سوارکار رهسپار جایی دیگر است که خود نیز نمی‌داند کجاست. همچنین، جهت نگاه اسب که به سویی گردن کج کرده (همانند غزالی که به پشت می‌نگرد تا شکارچی خود را رصد کند و فاصله‌ی خود را با آن تخمین بزند) و نگران جلوه می‌کند و همچنین سوارکار نیز رو به سویی دیگر دارد و او نیز بی‌هدف و درمانده اشاره‌ای. در مجموع، عدم هماهنگی در افق دید اسب و سوارکار در القای بی‌هدفی و سرگشتگی سوارکار مؤثرند. از سویی، هیچ توشه راهی همراه سوار

نیست و به نظر می‌رسد که از سر ناچاری و سرگشتگی سر به بیابان سپرده است. البته بی‌توشگی آن را می‌توان به دلیل توکل او دانست، چراکه عزیزالدین نسفی[۵۰] در انسان کامل، بی توشگی را نشانه‌ی توکل عارف دانسته است. چنانکه ملاحظه می‌شود، اسب و سوار در حال پریدن از روی تخته سنگی هستند که بر سر راه آنان قرار گرفته است؛ که به نوعی می‌توان سوار و اسب را در حال عبور، فرار و گذار از مشکلات و سختی‌های پیش رویشان فرض کرد. همچنین نبود گوی، به نوعی بی‌هدفی و سرگشتگی و ناخودبسندگی را تداعی می‌کند. به نظر می‌رسد که نگارگر در این اثر نمود عرفانی چوگان را مورد نظر داشته؛ موضوعی که بیشترین فراوانی را از حیث ادبی در قالب صنایعی همچون استعاره، مجاز، تشبیه و غیره به خود اختصاص داده و شعرا و حکمای ایرانی از آن به بهترین روش ممکن سود جسته‌اند و در موضوعاتی چون غدّار بودن فلک چوگان باز، بیرحم بودن زمانه، شکایت از روزگار، خم شدن قامت همچون چوب چوگان، تعابیر عاشقانه برای چوب چوگان (تمثیل معشوق) و گوی (تمثیل عاشق) [چوب چوگان با ضربه زدن به گوی نقش معشوق بی‌اعتنا را دارد و گوی که متحمل ضربات چوب چوگان است و به این سو و آن سو پرتاب می‌شود، نقش عاشق دلداده و دلسوخته را دارد] و غیره استفاده‌های بی‌اندازه برده‌اند. البته در این میان، وجه غالب شکایت از روزگار چوگان باز و فلک غدّار با مضمون درونی نگاره‌ی مورد نظر همخوانی بیشتری داشته و یقیناً تعابیر عاشقانه‌ی گوی و چوگان در این تصویر نابجا است.

نگاره‌ی سوم- درویش خفته:

محمدشفیع عباسی فرزند رضا عباسی[۵۱]، تقریباً از ۱۰۳۷ه.ق. تا ۱۰۸۴ه.ق. در اصفهان فعال بود. او شیوه‌ی گل‌ومرغ سازی را به کمال رساند. پیش از او، پدرش این طرز نقاشی را وارد مکتب اصفهان کرده بود. شفیع عباسی در دربار شاه صفی (۹۹۰ه.ق.-۱۰۲۱ه.ق.) و شاه عباس دوم کار می‌کرد و لقب «عباسی» او معطوف به شاه عباس دوم و پیداست که از حمایت و عنایت خاص او برخوردار بوده است. او علاوه بر گل‌ومرغ سازی در چهره‌گشایی و صورت سازی نیز دست توانایی داشت و در خوشنویسی هم شهره بود (آژند، ۱۳۸۵: ۱۶۹). از مشخصات اصلی بیشتر طراحی‌های او، استفاده از خطوط زیاد و نامنظم در طراحی است. او برخلاف پیشینیان، که از خطوط منظم استفاده می‌کردند، با این روش نوین کار

تصویر۲. چوگان باز، نگارگر ناشناس (منتسب به رضا عباسی)، ۱۰۵۲ هجری قمری، محل نگهداری بخش اسلامی مجموعه‌ی فردریش ساره به شماره‌ی (Diem,1942,p224 ،برلین Nr.2408)

می‌کرد (خزایی، ۱۳۸۶: ۸). آثار رقمدار او بین سال‌های ۱۰۴۴ تا ۱۰۶۶ ه.ق. است. هنگامی که رضا عباسی از دنیا می‌رود، بایستی جوانی هجده تا بیست ساله بوده باشد. او از جمله هنرمندانی است که به طبیعت و خصوصاً گیاهان و پرندگان عشق می‌ورزد، بنابراین او یکی از پیشگامان نقاشی گل و مرغ است که بعدها در زمان قاجار به تکامل می‌رسد. او ظاهراً در اواخر عمر به هند سفر می‌کند و در حدود سال ۱۰۸۵ه.ق. در همانجا از دنیا می‌رود (جوانی، ۱۳۸۵: ۱۲۴). شفیع در واقع کامل‌کننده‌ی کارهای نیمه تمام پدرش پس از مرگ او بود. او در طول حکومت شاه عباس دوم آثار گوناگون و متنوعی از جمله نگارگری دیواری ارائه کرد. آثار طراحی او با ته‌رنگ بنفش و با استفاده از خطوط آزاد به نمایش درآمده است. او در ترسیم شاخه‌های گیاهان به روش سیاه قلم تکیه داشت. جمله‌ی «محمد شد شفیع هر دو عالم» متن مهر این استاد در بعضی از آثارش است (خزایی، ۱۳۸۶: ۸).

نگاره‌ی درویش خفته از جمله کارهای محمدشفیع عباسی است که در سال ۱۰۶۱ه.ق. کشیده شده است. رقم نگاره چنین است: «بتاریخ روز یکشنبه غره شهر محرم احرام سنه ۱۰۶۱ رقم شد کمینه شفیع عباسی». نحوه‌ی خوشنویسی رقم در این نگاره نشان می‌دهد که شفیع از الگوی خوشنویسی رقم پدرش رضا عباسی کاملاً تقلید کرده و نحوه‌ی خوشنویسی او کاملاً با رقم‌های خوشنویسی شده

در نگاره‌های پدرش همخوانی دارد، با این تفاوت که شفیع به دلیل تسلط بیشتر بر خط و خوشنویسی، مطبوع‌تر و خواناتر رقم‌ها را ثبت کرده است. البته به نظر می‌رسد که از نگاره‌ی درویش خفته‌ی محمدشفیع عباسی، مفاهیمی همچون حضور در یک ویرانشهر و محوریت جامعه‌ی دُژگاه برداشت می‌شود که به دلیل پیش‌زمینه و پس‌زمینه‌ی نامفهوم و القائات خاص پیکره حاکی از ناراحتی و ناخودبسندگی است. از سویی، شفیع با اندیشیدن درباره‌ی دگرجا و جایی بهتر از اینجا، به مفهومی دیستوپیایی دست یافته که از کلیت نگاره برداشت می‌شود. درواقع همانطور که داودیان در پژوهش خویش اشاره کرده است، این به دلیل ذات مفهوم اتوپیاست که هر چه بیشتر شکل بگیرد (در ذهن افراد و هنرمندان)، بیشتر به ضد خود بدل می‌گردد و مفهوم بدبینانه‌ی دیستوپیا از دل آن زاده می‌شود، به‌نحوی که عناصر ناچیز پس‌زمینه و نحوه‌ی بازنمایی پیکره گواه این مطلب است. همچنین با توجه به این مطلب که بازنمایی دیستوپیا در متون ادبی و غیره اغلب به دلایلی همچون نبود آزادی‌های کوچک و شخصی و عدم ابراز احساسات افراد و ممنوعیت نمایاندن جنبه‌های فرهنگی رخ می‌داده، مشخص نیست که موضوعیت نگاره در پی چه موقعیت و شرایطی بر محمدشفیع غلبه یافته و می‌توان این فرض را در نظر داشت که شاید محمدشفیع همچون هنرمندی پیش‌رو و آینده‌نگر

تصویر ۳. درویش خفته، اصفهان، رقم شفیع عباسی، تاریخ ۱۰۶۱ه.ق.، موزه‌ی هنر شرقی مسکو (آژند، ۱۳۸۵: ۱۷۸)

در عهد صفوی برای هشدار به مردم درباره‌ی افزایش چیرگی برخی معضلات اجتماعی چنین حالت غمگینانه‌ای را به تصویر کشیده است. همچنین دانسته نیست که شفیع برای کشیدن این نگاره از الگوی زنده استفاده کرده است و همچنین عمامه‌ی گوشتالو و بزرگ درویش جوان، بیشتر عمامه‌ی پرحجم نگاره‌های عثمانی را تداعی می‌کند. از سبک و سیاق پیکره و انگشتان دست او می‌توان احتمال داد که درویش در سال‌های جوانی به سر می‌برد. حال اینکه بنا بر چه دلیلی سر بر زانو نهاده مسأله‌ای است که برای مخاطبان پوشیده بوده و هرکس به فراخور احوالات خویش می‌تواند برای آن معادل‌یابی کند، چراکه این نگاره خودگوییِ تصویریِ شفیع است و چون خودنگاره بوده، فاقد مخاطبِ خاص است. از طرفی تضاد میان رنگ سفید عمامه و رنگ سیاه لباس درویش در القای مفاهیمی چون تقابل بین عقل و دل تاثیرگذار است و همچنین رنگ سیاه لباس درویش نیز احتمالاً با عناوین متناقضی چون نور سیاه در عرفان می‌تواند مرتبط باشد.

البته در آداب‌الصوفیه، نجم‌الدین‌کبری[۵۲] سفارش به خرقه‌ی سیاه کرده است: «اگر کسی پرسد که خرقه پوشی را خرقه بر چه رنگ باید پوشید، گوییم اگر نفس را مقهور کرده باشد و به تیغ مجاهدت و مکابدت کشته است و در ماتم نفس نشسته، جامه سیاه و کبود پوشد که عادت صاحب مصائب آن است که جامه سیاه و کبود پوشند» (یوسفی و حیدری، ۱۳۹۱: ۱۸۵). رنگ سیاه لباس درویش جوان نیز در جلب نظر بیننده مؤثر است و می‌تواند نشان از دنیای درونی ناآرام وی داشته باشد. اما به هر صورت جنبه‌های عرفانی رنگ سیاه و ارتباط آن با نگارگری خود مبحثی جداگانه را می‌طلبد.

نتیجه

غم غربت و دوری از جابلقا احساسی است که زمان و مکان نمی‌طلبد و در هر زمان و مکانی می‌تواند گریبان‌گیر انسان عارف شود، انسانی پاک که اندیشه‌ی پیوستن به شهر پاکان (جابلقا) را دارد و از زیستن و هستن در زمان و مکان مختص خویش ناخشنود بوده، بنابراین خواهان ترقّی و دگربودگی است. این غم، دلایل درونی و بیرونی متعددی می‌تواند داشته باشد که با زندگی شخصی فرد و یا محیط اجتماعی او گره خورده و عجین است. این در زمان و مکان نگنجیدن و احساس ناخشنودی ناشی از آن، در هنرمندانِ عارف به واسطه‌ی برقراری بهتر و سریع‌تر ارتباط میان

احساسات درونی و محیط بیرونی، و توانایی نمود آن در اثر هنری، قابل پی‌جویی بوده و از آنجایی که جابلقا یا ناکجاآباد مقوله‌ای دشوار و تصورگریز است، این هنرمندانِ عارف عمدتاً به نمود غم غربت و احساس دوری از آن بسنده کرده‌اند که جای تأمل و بررسی دارد. با توجه به مضمون ارائه شده در نگاره‌های مورد بررسی و با توجه به مواردی که گفته شد، برآیند پژوهش حاضر را چنین می‌توان عنوان کرد: در هر سه نگاره نوعی بی‌زمانی و بی‌مکانی مشاهده می‌شود که القاگر مواردی همچون بیگانگی با ذات خویشتن، ناهماهنگی با جهان، احساس کمبود در آنچه هست، بیگانگی با طبیعت، اضطراب و دغدغه هستند که سبب‌ساز گریز و نفرت از دنیایی که هست از یک سو و از سوی دیگر عشق و شوق و آرزو به دنیایی که باید باشد هستند. به‌نظر می‌رسد که در حالت کلی چنین حالات و سکناتی در برخی از اقشار جامعه همانند هنرمندان بیشتر نمود یافته و آنان نیز فرصت را ارزشمند شمرده و در تصویر کردن آن قلم را فروگذار نکرده‌اند. همچنین به‌نظر می‌رسد که هنرمند نگارگر ایرانی در دوره‌ای که می‌زیسته از آنچه که هست راضی نبوده بنابراین دچار احساس کمبود شده و با کشیدن نگاره‌هایی از این دست در صدد جبران بر می‌آمده است. اینکه چقدر در انتقال این مفاهیم موفق بوده یا نه، خود مجال دیگری را می‌طلبد. به هر صورت اگر از منظر فلسفه و حکمت ایرانی– اسلامی به قضیه نگاه شود، تو گویی انسان آگاه، تمنای بازگشت به اصل و مکانی مثالی و آرمانی همچون جابلقا را در سر پرورانده که در برخی نگاره‌ها که جنبه‌ی خودگوییِ (مونولوگ)ِ تصویری داشته‌اند؛ به طرز قابل قبولی متجلی شده است. درونمایه‌ی غربت و میل بازگشت به اصل در ادبیات عرفانی ایران پیشینه دار بوده و نگارگران نیز به یاری تخیّل فعال و در حد بضاعت خویش به تصویرگری این احساس ناسازگار و تصورگریز پرداخته‌اند. در مجموع به‌نظر می‌رسد که در نگاره‌های مورد مطالعه، سه حالت متفاوت: تمنای بازگشت (غربت همت و نبود محرم اسرار در نگاره‌ی یک، عزم در تغییر شرایط و فرار از شرایط کنونی در نگاره‌ی دو، حس درماندگی و انفعال و عدم تمایل به تغییر وضع موجود در نگاره‌ی سه) دیده می‌شود: ۱- نگاره‌ی شماره‌ی یک (کاتب ریشدار) که یکی از بهترین و ظریف‌ترین آثار رضا عباسی در حوزه‌ی تصویرگری شیوخ و صوفیان است، بیشتر مفاهیمی همچون غربتِ همت را القا نموده که شیخ تصویر شده به واسطه‌ی نبود همدم و هم‌صحبتِ اهل دل که محرم اسرار او باشد، سر در جیب مراقبت فرو برده، سکوت پیشه کرده و عمق و سمت و سوی نگاه وی و خلأ حاکم بر پیش و پس‌زمینه‌ی صحنه دلالت بر چنین کمبودی دارد.

۲- نگاره‌ی شماره‌ی دو (چوگان‌باز) که اگر تاریخ درگذشت رضا عباسی (۱۰۴۴ه.ق.) درست فرض شود، از جمله نگاره‌های منتسب به وی است. به هر صورت نگارگر این اثر از تمامی جلوه‌های بصری تکرار شونده در آثار رضا عباسی سود جسته که عبارتند از: کوه‌های سنگی متمایل به یک طرف، ابرهای پیچان، کنده‌ی خشک شده‌ی درخت. به‌نظر می‌رسد که در این نگاره بیشتر حس عدم قبول شرایط کنونی و نقدِ اینجا و اکنون جلب نظر می‌کند و سوارکار چوگان‌باز ره به سوی مقصدی نامعلوم دارد که عدم هماهنگی افق دید وی و اسب‌اش در القای چنین حسی تاثیرگذارانند. همچنین هیچ توشه راهی همراه وی نیست و همانطور که در پژوهش به آن اشاره شد، تنها نگاره‌ای که چوگان‌بازی به شکل منفرد و خارج از زمین چوگان کشیده شده و مسابقه‌ی چوگانی در کار نیست، نگاره‌ی شماره‌ی دو است. به‌نظر می‌رسد که سوارکار در حال چوگان‌بازی با فلک غدّارِ چوگان‌باز است و از همین‌رو با نگه داشتن چوب چوگان در دست، کاملاً آماده‌ی نبرد جلوه می‌کند. ۳- نگاره‌ی شماره‌ی سه (درویش خفته) اثر محمدشفیع عباسی فرزند رضا عباسی است. در این اثر القای مفهوم ناخودبسندگی و عدم هماهنگی با زمان حال بسیار چشمگیر است. در این اثر بیشتر مفهوم دیستوپیایی یا ویران‌شهری جلوه‌گر است تا اتوپیا و میل رسیدن به آن، چراکه این نگاره برخلاف دو نگاره‌ی قبلی، دارای بار منفی روحی-روانی مؤثرتر و بیشتری بوده و به‌نظر می‌رسد که درویش جوان در ویرانشهری اجتماعی و واقعی و یا ویرانشهری درونی و خودساخته اسیر بوده که او را یارای مبارزه و فرار نیست. رنگ سفید عمامه و رنگ سیاه زمخت و سنگین لباس درویش در القای تقابل بین عقل و دل و عدم تمایل در تغییر شرایط و معادل‌یابی‌هایی از این دست نیز بی‌تأثیر نیست.

جابلقا یا ناکجاآباد مکانی است که در مجموع به‌نظر می‌رسد که به دلیل ارتباط دربار صفوی با کشورهای اروپایی و نقل و انتقال نقاشان و نقاشی‌های غربی به پایتخت صفوی، شاهد ظهور و بروز نگاره‌هایی تک‌شخصیتی با بیان حالات روحی و روانی خاص هستیم که نشانگر افزایش فردیّت هنرمند و تشخّص هنری او هستند که این چنین واگویه‌های درونی

خویش را در قالب تصویر عرضه داشته‌اند. این به دلیل بیان هنری نگاره‌هاست که این مزیت بزرگ را داراست که می‌تواند به موضوعی که تاکنون مبهم بود، وضوحی فوق‌العاده ببخشد.

تشکر و قدردانی

اجر معنوی پژوهش حاضر تقدیم می گردد به روح طیبه شهید بزرگوار #بهرام_افتخاری_هوجقان و خانواده معزّز ایشان.

پی‌نوشت

۱. محمد بلخی (۶۰۴ه.ق.-۶۷۲ه.ق.): شاعر پارسی‌گوی ایرانی که نام کامل وی محمد بن محمد بن حسین حسینی خطیبی بکری بلخی است و در دوران حیات به القاب «جلال‌الدین»، «خداوندگار» و «مولانا خداوندگار» نامیده شده و در قرون بعد القاب «مولوی»، «مولانا»، «مولوی رومی» و «ملای رومی» برای وی به کار رفته و از اشعارش تخلص او را «خاموش»، «خَموش» و «خامُش» دانسته‌اند و زبان مادری وی پارسی بوده‌است.

۲. علی شریعتی مزینانی (۱۳۱۲ه.ش.-۱۳۵۶ه.ش.): استاد تاریخ، سخنران، نویسنده، اسلام شناس، جامعه‌شناس و پژوهشگر دینی ایرانی و از مبارزان و فعالان مذهبی و سیاسی و از نظریه‌پردازان انقلاب اسلامی با نگرشی نوین به تاریخ و جامعه‌شناسی است.

۳. Humanism: انسان‌گرایی.

۴. کمال‌الدین عبدالرزاق کاشانی (ت.؟-د. ۷۳۶ه.ق.): عارف ایرانی که علاوه بر علوم باطنی در علوم ظاهری و عقلی مانند شرعیات، اصول فقه، کلام، معقولات (منطق و علوم طبیعی) و علوم الهی (فلسفه) تبحر زیاد داشته و شارح آثار عرفانی از جمله شارح آثار و عقاید ابن عربی و مروج اصل وحدت وجود است. از آثار مطرح او اصطلاحات الصوفیه، شرح فصوص الحکم ابن عربی و شرح منازل السائرین خواجه عبدالله انصاری است.

۵. قرآن: هود:۱۱۶.

۶. Autorité: کلمه‌ای فرانسوی به معنای اقتدار.

۷. Ursula Kroeber Le Guin (1929-2018): نویسنده‌ی آمریکایی فمینیست سبک علمی-تخیلی که آثار او اغلب حامل دیدگاه‌های در حال تحول او در مورد علوم اجتماعی، فمینیسم، محیط گرایی و آرمان شهرها هستند.

۸. Louis Althusser: (۱۹۱۸-۱۹۹۰) مارکسیست ساختارگرای فرانسوی که مفهوم ایدئولوژی در اندیشه‌ی مارکس را پرورش بیشتری داد.

۹. George Orwell: (۱۹۰۳-۱۹۵۰) داستان نویس، روزنامه نگار، منتقد ادبی و شاعر انگلیسی.

۱۰. Aldous Huxley: (۱۸۹۴-۱۹۶۳) نویسنده و فیلسوف انگلیسی.

11. Romantisme

۱۲. Dystopia ویران شهر یا مدینه فاسده: جامعه‌ای خیالی در داستان‌های علمی-تخیلی است که در آن، ویژگی‌های منفی، برتری و چیرگی کامل دارند و زندگی در آن دلخواهِ هیچ انسانی نیست. این جوامع معمولاً زمانی از یک جامعه را نشان می‌دهند که به نابودی و هرج‌ومرج رسیده‌است. این جوامع در زمان‌هایی بد و شوم ترسیم می‌شوند که می‌توان آن را دوره‌ی بدزمانگی یا دُژگاهی نامید. با این تعریف، یک «جامعه‌ی پاد-آرمانی» نقطه‌ی مقابل و وارونه‌ی یک جامعه‌ی آرمانی (آرمان شهر) است. آرمان شهرها جوامعی خیالی هستند که در آن‌ها همه چیز مثبت و ایده‌آل است. ترسیم یک جامعه‌ی پادآرمان و بدزمانه توسط نویسندگان آینده‌نگر معمولاً به منظور هشدار به مردم در مورد ادامه یا افزایش چیرگی برخی معضلات اجتماعی صورت می‌گیرد. برخی از موضوعات ویران شهری محبوب در داستان‌ها عبارتند از: ۱- جامعه‌ای که در آن هیچ آزادی‌ای دیگر وجود ندارد (حتی آزادی‌های کوچک شخصی) و حکومتی تمامیت‌خواه بر همه چیز انسان‌ها حکم می‌راند؛ ۲- جامعه‌ای که در آن همه چیز و همه‌کس همانند و یکسان است و در آن ابراز احساسات و نمایاندن جنبه‌های فرهنگی ممنوع است (Url4).

۱۳. مکتب بهیهان: نوعی تصویرسازی خاص از طبیعت بدون وجود انسان و منظره‌هایی با تپه‌های گرد و رنگ‌های غیرطبیعی و نمادین و جویبار مارپیچ با حالتی انتزاعی و تجریدی در وسط تابلو است.

۱۴. Sir Thomas More (۱۴۷۸-۱۵۳۵): حقوق دان، نویسنده، فیلسوف اجتماعی، سیاست مدار و انسان‌گرای انگلیسی.

۱۵. John Lechte (۱۹۴۶-): استاد بازنشسته دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه مک کواری استرالیا.

۱۶. Michèle Le Doeuff (۱۹۴۸-): فیلسوف و فمینیست فرانسوی در دانشگاه اکول نرمال سوپریور فونتنه در فرانسه.

۱۷. Francis Bacon (۱۵۶۱-۱۶۲۶): فیلسوف، سیاستمدار، دانشمند، حقوق دان و نویسنده انگلیسی.

۱۸. Tommaso Campanella (۱۵۶۸-۱۶۳۹): فیلسوف ایتالیایی.

۱۹. Karl Popper (۱۹۰۲-۱۹۹۴): فیلسوف علم، منطق دان، ریاضی دان و اندیشمند اتریشی-انگلیسی و استاد مدرسه اقتصاد لندن.

۲۰. Open Society: جامعه باز توسط هانری برگسون و پس از آن توسط کارل پوپر مطرح شد. در جوامع باز، دولت مدعی پاسخگویی است و دارای مکانیسم‌های سیاسی شفاف و قابل انعطاف است. دولت در یک جامعه باز و آزاد هیچ رازی را از مردم پنهان نمی‌کند. غیر استبدادی بودن، آگاهی، آزادی‌های سیاسی و حقوق بشر از ارکان این جامعه نام برده شده است.

۲۱. John Dewey (۱۸۵۹-۱۹۵۲): از معروفترین فیلسوفان آمریکایی قرن بیستم و از پیشتازان عملگرایی بود که آرای انقلابی‌اش در باب سرشت فلسفه، آموزش، جامعه و سیاست بحث‌های فراوانی را به وجود آورد.

۲۲. Pragmatism: عمل‌گرایی سنتی فلسفی که کلمات و افکار را ابزارهایی برای پیش‌بینی، حل مسئله و کنش می‌داند.

۲۳. محمد بن احمد شمس‌الدین المقدسی(۳۳۴ه.ق.-۳۸۰ه.ق.): جغرافی‌دان متولد بیت‌المقدس که برای نوشتن کتاب‌هایش از ساحل هند تا اندلس در اسپانیا مسافرت کرد و بیشتر نوشته‌هایش بر پایه مشاهدات خود اوست.

24. Corsica

۲۵. Hercules: هرکول یا هراکلس به معنی شکوه هرا، نام بزرگترین پهلوان اسطوره‌ای یونان و روم باستان فرزند پادشاه خدایان زئوس و آلکمنه بود.

۲۶. Platon (۴۲۷ ق.م.- ۳۴۷ ق.م.): افلاطون یکی از فیلسوفان بزرگ عصر کلاسیک یونان.

۲۷. Alfred Tarski (۱۹۰۱-۱۹۸۳): ریاضیدان و منطق‌دان برجسته لهستانی-آمریکایی.

28. Formes

29. Intertextuality

۳۰. این نوع گفتار معمولاً سیر اندیشه‌ها و افکار درونی شخص را بیان می‌کند. در بخش‌هایی از سمفونی مردگان و غصه‌ای و قصه‌ای این شگرد به کار گرفته شده‌است. تفاوت حدیث نفس با تک‌گویی نمایشی این است که حدیث نفس مخاطبی ندارد (به نقل از محمد شریفی، فرهنگ ادبیات فارسی، ۱۳۸۷: ص۵۲۵).

۳۱. یکی نگاره‌ی «دزد، شاعر و سگان»، اصفهان، ۱۰۲۸ه.ق.، رقم رضا عباسی، مجموعه کمایر، ریچموند، ساری (آژند،۱۳۸۵: ۱۶۵)؛ محمدشفیع عباسی یکی از آثار پدر خود، یعنی «شاعر، دزد و سگان» را که ناتمام باقی مانده بود، [در تاریخ جمادی الاول سال ۱۰۶۴ه.ق.] آبرنگ کرد (آژند،۱۳۸۵: ۱۶۹). و دیگری نگاره‌ی «رضا عباسی در حال نقاشی چهره‌ی یک نفر فرنگی»، برگی از یک مرقع، اصفهان، اثر معین مصور، آغاز در سال ۱۰۴۴ه.ق. [توسط رضا عباسی] و خاتمه در سال ۱۰۸۴ه.ق.. [توسط شفیع عباسی] کتابخانه دانشگاه پرینستون، مجموعه‌ی گارت (آژند، ۱۳۸۵: ۱۶۶).

۳۲. کتابی است تألیف قاضی احمد منشی قمی و از معدود منابعی است که اطلاعاتی را در شرح احوال خوشنویسان و نگارگران در اختیار قرار می‌دهد.

۳۳. قاضی احمد بن شرف‌الدین حسین حسینی منشی قمی (۹۵۳ه.ق.-۹۹۰ه.ق.): مشهور به احمد منشی قمی از تاریخ نگاران و نویسندگان دوره‌ی صفوی است.

۳۴. کتابی درباره‌ی تاریخ پادشاهان صفوی از زمان شاه اسماعیل یکم تا پایان پادشاهی شاه عباس یکم است که توسط یکی از دبیران دربار صفوی به نام اسکندر بیگ ترکمان در زمان سلطنت شاه عباس یکم نوشته شده‌است.

۳۵. اسکندر بیگ ترکمان منشی (۹۶۸ه.ق.-۱۰۴۳ه.ق.): نویسنده کتاب عالم آرای عباسی در تاریخ صفویان از تأسیس این سلسله تا مرگ شاه عباس یکم است.

۳۶. خلد برین (ایران در روزگار صفویان): از کتب تاریخی تألیف محمد یوسف واله اصفهانی به زبان فارسی که وقایع عصر صفوی را بازگو می‌کند.

۳۷. میرزا محمد یوسف قزوینی اصفهانی (ت.۱۰۸۳ه.ق.-د.؟): متخلص به واله، تاریخ نگار و شاعر ایرانی سده یازدهم هجری است.

۳۸. کمال‌الدین بهزاد هروی (۸۶۰ ه.ق.- ۹۴۲ ه.ق.): مشهور به استاد کمال‌الدین بهزاد، استاد بهزاد و استاد نقاش، نقاش ایرانی صاحب منصب در دربار پادشاهان تیموری و صفوی که دقت در الگو، خوشنویسی و طراحی میراث مهم سبک او است و توجه به دنیای واقعی پیرامونش او را از نگارگران پیش از خود متمایز می‌کند.

۳۹. نگارگر ایرانی فعال در نیمه دوم سده دهم ه.ق. که با پیش نهادن شیوه‌ای خاص در واقع‌گرایی، از شخصیت‌های استثنایی در تاریخ نقاشی ایران به شمار می‌آید. از تاریخ تولد و وفات وی اطلاع دقیقی در دست نیست.

40. Perspective

41. Boston Museum of Fine Arts

42. Texas

43. Url5:www.pinterest.com

۴۴. هفت اورنگ: از آثار منظوم جامی که از هفت بخش تشکیل شده و سرشار از قصه‌ها و داستان‌های تعلیمی و تمثیلی است.

۴۵. نورالدین عبدالرحمن بن احمد بن محمد جامی (۸۱۷ه.ق.-۸۹۸ه.ق.): معروف به جامی و ملقب به خاتم الشعرا، شاعر، موسیقی‌دان، ادیب و صوفی نام‌دار فارسی‌زبان ایرانی است.

46. Sammlung Friedrich Sarre , Berlin

47. Diem. carl," Asiatische Reiterspiele"

۴۸. نگاره‌ی «رضا عباسی در حال نقاشی چهره‌ی یک نفر فرنگی»، برگی از یک مرقع، اصفهان، اثر معین مصور (آژند، ۱۳۸۵: ۱۶۶).

۴۹. به نقل از کتاب مکتب نگارگری اصفهان (آژند،۱۳۸۵: ۱۵۳).

۵۰. عبدالعزیز بن محمد نَسَفی (نخشبی) (ت.؟-د. حدود۶۸۰تا۶۸۹ه.ق.): از عرفای فارسی نویس برجسته که آثارش به زبان فارسی و ساده به نگارش درآمده و آشنایی بالای او با آرای حکما و عرفای پیش از خود باعث شده تا آثارش برای آشنایی با عرفان نظری مدخل خوبی باشد.

۵۱. این نسبت فرزندی در حاشیه‌ی یکی از طراحی‌های رضا، که در آخرین سال عمرش کشیده، آمده است (خزایی،۱۳۸۶: ۸).

۵۲. مولانا ابو عبدالله احمد بن عمر بن محمد بن عبدالله خیوقی خوارزمی (۵۴۰ه.ق.-۶۱۸ه.ق.): از صوفیان ایرانی و از درخشان‌ترین چهره‌های عرفان اسلامی شیعی قرون ۶ و ۷ ه.ق. که کنیه او ابوالجناب بوده و ملقب به نجم‌الدین و طامة‌الکبری و مشهور به شیخ ولی‌تراش است.

کتاب‌نامه

- **قرآن کریم**.

- آژند، یعقوب(۱۳۸۵). ***تب نگارگری اصفهان(به مناسبت گردهمایی بین المللی مکتب اصفهان)***، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و انتشارات فرهنگستان هنر.
- آقاجانپور نشلی، آمنه (۱۳۹۴). ***بررسی تطبیقی بهشت و ناکجاآباد در فرهنگ تصویری ایران***، پایان نامه کارشناسی ارشد نقاشی، استاد راهنما: بهنام کامرانی، دانشگاه هنر تهران، دانشکده هنرهای تجسمی.
- امامی جمعه، سید مهدی (۱۳۸۵). ***فلسفه‌ی هنر در عشق شناسی ملاصدرا***، چاپ اول، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- انتظام، محمد (۱۳۹۱). ***«بررسی عالم مثال در حکمت سهروردی با رویکرد مبنانگرانه»***، جاویدان خرد، شماره ۲۲،صص ۱۹-۴۲.
- ایزدی، جنان؛ فرامرز قراملکی، احد (۱۳۸۶). ***«زبان برتر نظریه‌ای در روش‌شناسی حکمت متعالیه»***، خردنامه صدرا، شماره ۴۹،صص ۲۱-۳۲.
- پاکباز، رویین (۱۳۹۰). ***دایره المعارف هنر***، چاپ یازدهم، تهران: فرهنگ معاصر.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۵). ***نقاشی ایران از دیرباز تا امروز***، چاپ پنجم، تهران: انتشارات زرین و سیمین.
- جدیدی، احمد (۱۳۸۲). ***«جابلقا و جابرسا دو شهر عجیب در روایات»***، ره‌آورد مدیریت نظامی، شماره ۹و۱۰،صص ۱۱۶-۱۳۳.
- جوانی، اصغر (۱۳۸۵). ***بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان***، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و انتشارات فرهنگستان هنر.
- خالدیان، نرگس (۱۳۹۸). ***رمان شهرانتقادی: اتوریته سیاسی غیرمستقیم در رمان های سمت چپ تاریکی و خلع شدگان***، پایان نامه کارشناسی ارشد ادبیات انگلیسی، استاد راهنما: زکریا بزدوده، دانشگاه کردستان، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی.
- خزایی، محمد (۱۳۸۶). ***عوامل موثر بر شکل گیری مکتب نگارگری اصفهان***، مجموعه مقالات نگارگری گردهمایی مکتب اصفهان، ویراستار ولی‌الله کاووسی،صص ۱-۱۳،تهران: نشر فرهنگستان هنر.
- خواجه احمد عطاری، علی رضا (۱۳۸۶). ***مطالعه‌ی تطبیقی آثار سه هنرمند مکتب نگارگری اصفهان؛ رضا عباسی، معین مصور، محمد قاسم، مجموعه مقالات نگارگری گردهمایی مکتب اصفهان***، ویراستار ولی‌الله کاووسی،صص ۱۸۱-۲۰۹، تهران: نشر فرهنگستان هنر.
- خواجه احمد عطاری، علی‌رضا؛ آیت‌اللهی، حبیب‌الله؛ شیرازی، علی‌اصغر؛ مراثی، محسن؛ قاضی‌زاده، خشایار(۱۳۹۱). ***«بررسی انسان نگاری در نقاشی مکتب اصفهان سده‌ی دهم و یازدهم هجری قمری»***، مطالعات تطبیقی هنر، دانشگاه هنر اصفهان، سال دوم، شماره ۴،صص ۸۱-۹۲.
- داودیان، شیرین (۱۳۹۵). ***اتوپیا و ناکجاآباد در منظره پردازی رومانتیسم و میراث آن در منظره پردازی معاصر؛ بخش عملی: دیگرجا***، پایان نامه کارشناسی ارشد نقاشی، استاد راهنما: جمال عرب‌زاده، دانشگاه هنر تهران، دانشکده هنرهای تجسمی.
- دلفی، محمد (۱۳۹۷). ***سازوکار درونی ناکجا آبادها: مقایسه ی تحلیلی مفاهیم ISA و RSA از آلتوسر در دو رمان ۱۹۸۴ از جورج ارول و دنیا قشنگ نو از آلدوس هاکسلی***، پایان نامه کارشناسی ارشد ادبیات انگلیسی، استاد راهنما: کریم لویمی مطلق، دانشگاه شهید چمران اهواز، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۳). ***لغت نامه***، زیر نظر محمد معین و سید جعفر شهیدی، جلد پنجم، دوازدهم و چهاردهم، تهران: موسسه چاپ و انتشارات دانشگاه تهران و انتشارات روزنه.
- ذهبی، سید عباس؛ محرمی، فریده (۱۳۸۹). ***«مظاهر عالم هورقلیا در فلسفه اشراق و مکتب شیخیه»***، اندیشه دینی، شماره ۳۵،صص ۷۳-۹۶.
- سجادی، سید جعفر (۱۳۸۳). ***فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی***، ویرایش سید صادق سجادی، چاپ هفتم، تهران: طهوری.
- شاد قزوینی، پریسا (۱۳۸۶). ***«تغییر شیوه‌ی نگارگری در دوره‌ی شاه عباس اول؛ انحطاط یا نوآوری»***، مجموعه مقالات نگارگری گردهمایی مکتب اصفهان، ویراستار ولی‌الله کاووسی ،صص ۱۵-۴۳،تهران: نشر فرهنگستان هنر.
- شریفی، محمد (۱۳۸۷). ***فرهنگ ادبیات فارسی***، ویراستار: محمدرضا جعفری، چاپ اول، تهران: فرهنگ نشر نو.
- شکرانی، غلامرضا (۱۳۹۶). ***«از فرآیندهای ترجمه تا راه حل فرازبان»***، مطالعات زبان و ترجمه، شماره ۲۹،صص ۱۵۱-۱۷۳.
- عالیخانی، بابک (۱۳۸۹). ***«هورقلیا در نزد سهروردی»***، جاویدان خرد، دوره جدید تابستان، شماره ۳،صص ۸۷-۱۰۴.
- غفاری، سید محمد خالد (۱۳۸۰). ***فرهنگ اصطلاحات آثار شیخ اشراق شهاب الدین سهروردی***، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- غفاری، سید محمد خالد (۱۳۸۴). ***«صور معلقه و جایگاه آن در فلسفه سهروردی»***، خردنامه صدرا، شماره ۴۰،صص ۶۹-۷۶.
- قائمی، فرزاد (۱۳۸۶). ***«انواع و نمودهای ادبیات آرمان شهری در ادبیات کلاسیک»***، فصلنامه ادبیات فارسی(دانشگاه آزاد مشهد)، شماره۱۵و۱۶،صص ۲۸۷-۳۰۵.
- کارول، نوئل (۱۳۸۶). ***درآمدی بر فلسفه هنر***، مترجم صالح طباطبائی، تهران: فرهنگستان هنر.
- کنبی، شیلا (۱۳۸۹). ***رضا عباسی اصلاح گر سرکش***، ترجمه یعقوب آژند، تهران: موسسه ترجمه و تالیف آثار هنری.
- کِوُرکیان، ا.م.؛ سیکر، ژ.پ.(۱۳۸۷). ***باغ‌های خیال***، ترجمه پرویز مرزبان، چاپ دوم، تهران، انتشارات فرزان.
- لچت، جان (۱۳۹۲). ***پنجاه متفکر بزرگ معاصر از ساختارگرایی تا پسامدرنیته***، مترجم محسن حکیمی، چاپ چهارم، تهران: انتشارات خجسته.
- نورایی، الیاس؛ اسدیان، مریم (۱۳۹۵). ***«بازتاب رساله تمثیلی قصه الغربه الغربیه و جغرافیای مثالی سهروردی در مثنوی مولوی»***، ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی، سال ۱۲، شماره ۴۴، صص ۲۹۳ - ۳۳۵.
- نوری، زهرا؛ قاصد، مهدی (۱۳۹۶). ***«بررسی جامعه شناسی دگردیسی مفهومی شهرهای جابلقا و جابلسا در ادبیات فارسی»***، تحقیقات جدید در علوم انسانی، شماره ۲۰،صص ۱۸۵-۱۹۹.
- یوسفی، محمدرضا؛ حیدری، الهه (۱۳۹۱). ***«نور سیاه پارادوکس زیبای عرفانی»***،ادیان و عرفان، سال چهل و پنجم، شماره ۲،صص ۱۷۱-۱۹۱.

- Diem. C. (1942). Asiatische Reiterspiele, Deutscher Archiv-Verlag, Berlin.
- Hornby, A.S. (1384).Oxford Advanced Learner ’s Dictionary, Sally Wehmeier (Chief Editor), Colin Mclntosh & Joanna Turnbull(Editors),seventh edition 2005,Tehran:Behshid publication.

URLs:
- Url1:https://www.etymonline.com/)Access date 16 May 2019).
- Url2:https://www.merriam-webster.com/dictionary/utopia)Access date 16 May 2019).
- Url3:https://dictionary.abadis.ir/?)Access date 16 May 2019).
- Url4:https://www.fawikipedia.org(Access date 19 July 2019).
- Url5:htttps://www.pinterest.com (Access date 5 June 2019).

The Meta-Linguistic Role of Isfahan School Paintings in Representing the Sadness of Being Away from Jābōlqā

Abstract:

Every social phenomenon is alive and dynamic when it moves in its cultural context, and parallel to the changes that occur in various political, social, cultural and artistic issues, that phenomenon also changes. Iranian painting in the 10th and 11th centuries A.H. has not been exempted from this. The social and political necessities of that period changed the path of painting. As a result of this transformation, the characteristics of painting were changed. Among these changes was the attention to anthropomorphism in painting, in such a way that man became the center of the image and attracted the viewer's attention by emphasizing the human body. This was especially evident when painting sought its themes not from literature but from routine and normal life among people.

In Isfahan school of painting, due to the reduction of the role of the court in ordering copies, the trend towards new styles that encouraged realism, and the interest of the society's elites to own the paintings, certainly single-figure painting with empty spaces. It increased the speed of the artist's work and was cheap and allowed the artist to accept more orders. In fact, in Isfahan school of painting, there is a way of thinking that, despite being Iranian, influences from Western art can be seen in it, based on which the artist looks through his own eyes and introduces man in an image that gradually becomes A normal person becomes transformed. That aspect of the look that announces the artist's presence either in the painting itself or by writing his name on it. Based on this, every artist has the right to create works that represent him. Even if his name is not on that painting. Therefore, by examining the paintings, one can identify the individual characteristics and the work of the artist's hand. This means that the social position of the artist is stabilized and he gets an artistic identity. Here, the artist intends to express himself through his paintings, just the opposite of the past when the painter, by depicting a subject of a poet, was dependent on the book or its subject, and his work was done based on the order of the patron. The artist is involved in human moments and actions, and the human role is the main subject.

Different types of utopian literature can be divided into three types in terms of the conceptual background: Mythical Utopia: which is an imitation of the prototype of heaven and its material embodiment, on the border between Minu(paradise) and Gitti(universe). Philosophical utopia: which presents the most pragmatic point of view in the field of political philosophy and pursues to achieve a desirable society with models for organizing individual and

Document Type:
Original/Research/Regular Article
Receive Date: 09 June 2023
Accept Date: 08 November 2023

Fatemeh Gholami Houjeghan
(Corresponding author)
Ph.D. Candidate in Comparative and Analytical History of Islamic Art,Faculty of Visual Art,Department of Advance Art Studies, Tehran University, Tehran Iran.
Email: fat.gho.houjeghan@ut.ac.ir

Hassan Bolkhari Ghehi
Professor, Faculty of Visual Art,Department of Advance Art Studies, Tehran University, Tehran Iran
Email: hasan.bolkhari@ut.ac.ir

Mina Sadri
Associate Professor, Faculty of Visual Art, Tehran University, Tehran Iran
Email: mina.sadri@ut.ac.ir

DOI:
10.22051/jtpva.2023.41400.1512

collective life, and literary utopia which is based on Some of politics, wisdom, mysticism and humanism, etc., narrates the story of a trip to a city that embodies the human mindsets and aspirations of the creator of the work with a poetic or imaginary tone. The story of man's liberation from the dark narrowness of this material world and his return to the world of unity and his eternal abode has been reflected in various forms in classical and contemporary epic and mystical literature. Returning to the origin is the inner, natural and universal need of all people, which does not conflict with the desire for immortality; because they become one with eternity; therefore, returning to the eternal time means the desire to become immortal. Returning to the original to create a new transformation is, in fact, a renewed awareness of the creator of existence and a renewal of the covenant with him. In mystical thinking, returning to the origin of divinity is the natural inclination and desire of the heart of a complete mystic and possessor of knowledge. Mystical literature is a clear example of allegorical works with the theme of sojourn and the desire to return to the original. In these works, the mystical journey of the seeker goes beyond the formal interpretation and theoretical report and reaches the interpretation of meanings. These mystical parables are done with the help of active imagination. The allegory indicates the inner events and developments in which the soul, after being freed from the shackles and the gradual ascension and departure from exile, goes through the steps to reach the truth, and through this ascension with the vision of imagination, the face it focuses on imaginary and symbolic persons.

According to the theme presented in the examined pictures and according to the mentioned cases, the result of the present research can be stated as follows: in all three pictures, we witness a kind of timelessness and spacelessness, where things like alienation By their very nature, they induce inconsistency with the world, the feeling of lack in what is, alienation from nature, anxiety and worry, which causes the escape and hatred of the existing world on the one hand and love, enthusiasm and desire for the world that is on the other hand. must be It seems that, in general, such situations and hauntings have appeared more in some strata of society, like artists, and they have seized the opportunity and have not given up their pen in portraying it. Also, it seems that the Iranian painter artist was not satisfied with what he was in the period he lived in, so he felt a lack and tried to compensate by drawing pictures of this kind. In any case, if we look at the issue from the perspective of Iranian-Islamic philosophy and wisdom, it is as if a conscious person has a desire to return to the origin and an exemplary and ideal place such as Jabolqa, which in some paintings, the aspect of self-talk (monologue) Imagery and Hadith had an image-like spirit; Manifested in an acceptable manner. The theme of sojourn and the desire to return to the origin is a precedent in Iranian mystical literature, and painters have depicted this incongruous and unimaginative feeling with the help of their active imagination.

Metlanguage in the term means the use of speech without using words; This interpretation has been used in the phenomenology of the concept of Jābōlqā in the paintings of the Isfahan school, and for this purpose, three paintings of the Isfahan school, from the works of Reza Abbasi and his son Mohammad Shafi Abbasi, have been consciously chosen in order to examine the elements that are used in the advancement of this The concept helps to identify. The article is practical in terms of purpose and has evaluated the paintings of Isfahan school by inductive method and descriptive-analytical approach. In the pictures studied, there are three different states of the desire to return (lack of ambition and lack of a trusted person to telling secrets in picture one - determination to change the situation and escape from the current situation in picture two - sense of helplessness and passivity and unwillingness to change the existing situation in picture three) found. In general, it seems that due to the relationship of the Safavid court with European countries and the transfer of Western painters and paintings to the Safavid capital, the appearance of single-character paintings expressing specific mental and emotional states (indicating the increase in individuality and artistic identification of the artist) observed; which have presented the inner expressions of the painter in the form of images.

Keywords: Jābōlqā, Jābōrsā, nowhere, grief of remoteness, Metalanguage, Isfahan School Painting

References:

- Aalikhani, B. (2010). ***Hourgholiya in the Presence of Suhrawardi***. Sophia Perennis (Jāvīdān Khirad). Summer. 3. 87-104.
- Azhand, Y. (2006). ***Isfahan School of Painting (On the Occasion of the International Gathering of Isfahan School).*** Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance and Art Academy Publications.
- Carroll, N. (2007). ***An Introduction to the Philosophy of Art***. (Translated by S. Tabatabaei). Tehran: Art Academy.
- Dehkhoda, A.A. (1994). ***Dictionary***. Under the Supervision of Mohammad Moein and Seyed Jafar Shahidi. (Vol. 5, 12 and 14). Tehran: University of Tehran Printing and Publishing Institute and Rozeneh Publishing.
- Emami Jomeh, S.M. (2006). ***The Philosophy of Art in Mulla Sadra's Love Theory***. (1st Ed.). Tehran: Art Academy Publications.
- Entezam, M. (2012). ***The Study of the World of Ideas in Suhrawardi's Philosophy through a Foundational Approach***. Sophia Perennis. Winter. 22. 19-42.
- Ezadi, J., Faramarz Gharamaleki, A. (2007). Superior Language: A Theory in the Methodology of Transcendental Wisdom. ***Kheradname-ye Sadra***. Autumn. 49. 21-32.

- Ghaemi, F. (2007). Types and Manifestations of Utopian Literature in Classical Literature. ***Persian Literature Quarterly (Mashhad Azad University).*** 15 & 16, 287-305.
- Ghafari, S. M. Kh (2005). Sowar-e moalagheh(Mesāl world) and its Place in Suhrawardi's Philosophy. ***Kheradname-ye Sadra***. Summer. 40. 69-76.
- Ghafari, S. M. Kh. (2001), ***Glossary of terms of the works of Sheikh Eshraq Shahabuddin Suhrawardi***. Tehran: Association of Culture and Artifacts.
- Jadidi, A. (2003). Jābōlqā and Jābōrsā are Two Strange Cities in Narrations. ***Journal of Military Management***. 9 & 10. 116-133.
- Javani, A. (2006). ***Foundations of Isfahan School of Painting***. Tehran: Publishing Organization of the Ministry of Culture and Islamic Guidance and Publishing of Art Academy.
- Kevorkian, A. M., Sicre, J. P. (2008). ***Les jardins du desir: sept siecles de peinture persane***. (Translated by P. Marzban). (2nd Ed.). Tehran, Farzan-e Rouz publisher
- Khajeh Ahmad Attari, A.R. (2007). A Comparative Study of the Works of Three Artists of Isfahan School of Painting; Reza Abbasi, Moein Mosawar, Mohammad Qasim. ***Collection Of Essays on the Painting of Isfahan School Gathering***. (Edited by V. Kavousi). 181-209, Tehran: Art Academy.
- Khajeh Ahmad Attari, A.R., Ayatollahi, H., Shirazi, A.A., Marasi, M., Ghazizadeh, Kh. (2012). Research on Anthropomorphism in Isfahan School Paintings of the 10th and 11th Centuries AH. ***Pazhuhesh-e Honar***. Isfahan Art University. 4. 81-92.
- Khazaei, M. (2007). ***Factors Affecting the Formation of the Isfahan School of Painting, A Collection of Essays on the Isfahan School Gathering***. (Edited by V. Kavousi). 1-13, Tehran: Art Academy.
- Lechte, J. (2013). ***Fifty Key Contemporary thinkers: from Structuralism to Postmodernity***. (Translated by M. Hakimi). (4th Ed.) Tehran: Khojasteh Publications.
- Nouraei, E., Asadiyan, M. (2016). Reflecting the Allegorical Treatise of the Story of Al-Ghorbat al-Gharbiyeh and the Mesāl Geography of Suhrawardi in Mawlawi's Masnavi. ***MYTHO-Mystic Literature***. Autumn. 44. 293-335.
- Pakbaz, R. (2006). ***Iranian Painting from Ancient Times to Today***. (5th Ed.). Tehran: Zarin & Simin Publishers.
- Pakbaz, R. (2011). ***Encyclopedia of Art***. Tehran: Farhange Moaesr.
- Sajadi, S.J.(2004). ***Dictionary of Mystical Terms and Interpretations***. (Edited by S. S. Sajadi). (7th Ed.). Tehran: Tahouri publication.
- Shad Ghazvini, P. (2007). ***The Change in Painting style during the period of Shah Abbas I; Decline or innovation***. (Edited by V. Kavousi). 15-43, Tehran: Art Academy.
- Shokrani, G. (2017). ***From Translation Procedures to Extra-Language Solutions***. Language and Translation Studies (LTS). July. 2. 151-173. doi: 10.22067/lts.v50i2.67208.
- Yousefi, M., & Heidari, E. (2013). ***Black light: Paradox of Mystical Beauty***. Religions and Mysticism. February. 2. 171-191. doi: 10.22059/jrm.2013.35758.
- Zahabi, S. A., Moharami, F. (2010). Appearances of Hourgholiya's world in the philosophy of Eshragh and the school of Shaykhiyeh. Religious Thought. 35, 73-96.
- Canby, S. (2005). ***The rebellious Reformer: The Drawings and Paintings of Riza -yi Abbasi of Isfahan***. (Translated by Y. Azhand). Tehran: Institute of Translation and Compilation of Artistic Works (Matn).
- Diem. C. (1942). ***Asiatische Reiterspiele***. Deutscher Archiv-Verlag. Berlin.
- Hornby, A.S. (2005). ***Oxford Advanced Learner's Dictionary***. Sally Wehmeier (Chief Editor). Colin McIntosh & Joanna Turnbull (Editors). (7th Ed.). Tehran: Behshid Publication.
- Nouri, Z., Ghased, M. (2017). ***Sociological Study of the Conceptual Transformation of Jābōlqā and Jābōlsā cities in Persian Literature.*** New Research in Humanities. Spring. 20, 185-199.

URL:
- Url1:https://www.etymonline.com/ (Access date 16 May 2019).
- Url2:https://www.merriam-webster.com/dictionary/utopia)(Access date 16 May 2019).
- Url3:https://dictionary.abadis.ir/? (Access date 16 May 2019).
- Url4:https://www.fawikipedia.org(Access date 19 July 2019).
- Url5:htttps://www.pinterest.com (Access date 5 June 2019).