تجلی هویت ایرانی ـ اسلامی در نگارگری ایرانی
با تأکید بر نگاره‌ای از ظفرنامهٔ تیموری

سیده منصوره رحیم‌آبادی
کارشناس ارشد پژوهش هنر

اشاره

«هویت» محوری‌ترین موضوع در تربیت است؛ به‌طوری که در فلسفهٔ تربیت در جمهوری اسلامی از مجموعهٔ اسناد پشتیبان طرح تحوّل بنیادین «هویت» به‌عنوان موضوع تربیت آمده است. تربیت عبارت است از فعالیت‌های سازماندهی شده در جهت شکل‌گیری و تعالی «هویت».

چکیده

نقاشی ایرانی بیش از آنکه با طبیعت مأنوس و بدان وابسته باشد، دل‌بستهٔ گسترش اندیشه در عالم نامحسوس است. هنرمندان این رشته راویان اسرار نهفته‌ای هستند که جز با آزادی عمل، دامنهٔ گستردهٔ خیال، قلم‌گیری‌های ظریف و درخشش رنگ‌ها شکل نمی‌گیرند. هر عنصر به‌کار رفته در نقاشی ایرانی براساس طرح ذهنی هنرمند معنا و مفهومی در خود دارد که علاوه بر نوازش چشم، دل بیننده را نیز آگاه می‌سازد و او را متوجه زیبایی ـ که پرتوی از جمال لایزال الهی است ـ می‌کند. نگارهٔ مجلس «ورود تیمور از ماوراءالنهر به سمرقند» از کتاب ظفرنامهٔ تیموری، به لحاظ موضوعی جزء گروه تصاویر بازنمایی وقایع تاریخی قرار می‌گیرد. در این نگارهٔ تاریخی منسوب به استاد کمال‌الدین بهزاد، شاهد گرایش هنرمند به تصویرگری جوهرهٔ تفکر ایرانی ـ اسلامی هستیم که در تجزیه و تحلیل اجزای تصویر مورد تدقیق قرار گرفته است.

کلیدواژه‌ها: نگارگری، ظفرنامه، بهزاد، ایرانی ـ اسلامی

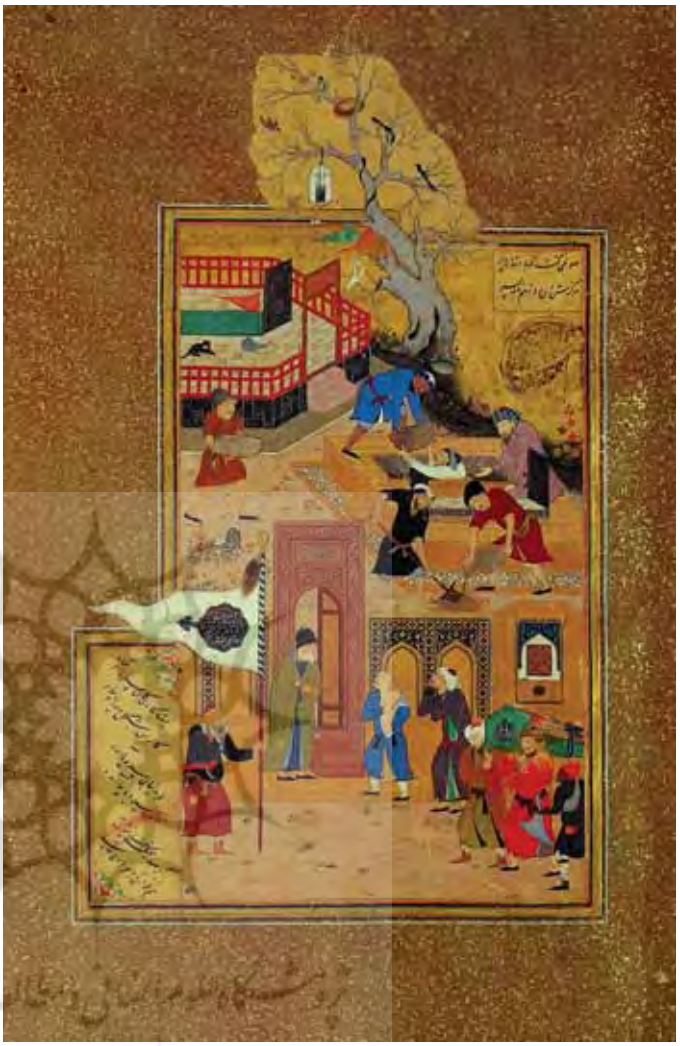
مجلس جشن ورود تیمور از ماوراءالنهر به سمرقند
از کمال‌الدین بهزاد/ ظفرنامهٔ تیموری، ۷۹۸ هـ.ق.

مقدمه

هنر نگارگر ایرانی مبتنی بر نوعی علم و معرفت باطنی است که سرچشمه‌ای آسمانی دارد. در پیچ و تاب‌های لطیف و چشم‌نواز ترکیبات دایره‌گون نگاره‌ها، میل به کمال و نیل به حق تعالی دیده می‌شود. استفاده از نور و تابندگی آفتاب، تجلی عرفان در ذهن هنرمند ایرانی است. موسیقی رنگ و رقص خطوط در متانتی ستودنی، بیننده را از زر و زیور دنیا فارغ و به سوی حقیقت سرشار ابدی رهنمون می‌شوند.

به نسخه‌های مصور ادبی و تاریخی که بنگریم، علاوه بر دریافت‌های مشخص مکانی و زمانی و رویدادی، بازتاب اندیشهٔ مصوّران، و فلسفه و جهان‌بینی نگارگران را نیز درخواهیم یافت.

نگارهٔ «مجلس جشن ورود تیمور از ماوراءالنهر به سمرقند» از کتاب «ظفرنامهٔ تیموری» (۹۳۵ هـ.ق) از نگاره‌های منتسب به استاد نام‌آور نگارگری مکتب هرات، کمال‌الدین بهزاد است. ظفرنامهٔ تیموری کتابی است در باب زندگی، لشکرکشی‌ها و فتوحات تیمور گورکانی و یکی از مهم‌ترین نسخ تاریخی است که در سدهٔ نهم هجری/ پانزدهم میلادی به رشتهٔ تحریر درآمده است. شرف‌الدین علی یزدی نیز که یکی از مورخان و ادیبان نامی سدهٔ هشتم هجری/ چهاردهم میلادی است، کتاب خود را با سرمشق گرفتن از ظفرنامهٔ شامی به رشتهٔ تحریر درآورد و نسخهٔ ظفرنامه ۹۳۵ هجری یکی از استنساخ‌های این تألیف به‌شمار می‌آید. مضامین نقاشی شده در نسخهٔ ظفرنامهٔ ۹۳۵ هجری عمدتاً شامل صحنه‌های جنگ و همچنین مهمانی‌هاست، ولی صحنه‌های جنبی دیگر مانند مراسم استقبال از تیمور یا مرگ او نیز در آن مورد توجه قرار گرفته‌اند.



بهزاد در محافل علمی و ادبی امیر علیشیرنوایی، وزیر توانمند و فرهیختهٔ سلطان حسین بایقرا، در کنار عرفا، شعرا، مذهبّان، مورّقان و هنروران چیره‌دست آن زمان، حضور داشته و مباحثات گوناگون را پیگیری کرده است. پایه‌های تعقل و اندیشه از یک‌سو و احساس و لطافت طبع از سوی دیگر چنان در بن‌مایهٔ وجود کمال‌الدین بهزاد محسوس است که تا سال‌ها پس از او، هنرمندان، آگاهانه و از سر میل، متابعت از سبک هنری وی را سرلوحهٔ خویش قرار داده بودند.

کمال‌الدین بهزاد در بحرانی‌ترین مقاطع تاریخ فرهنگی جهان شرق اسلام در حدود پنجاه سال به نگارگری پرداخت. او نه تنها از نزدیک شاهد افول حامیان هنرپرور خویش، تیموریان بود، بلکه قدرت‌های دیگری را نیز ـ که بر دستاوردهای تیموریان تکیه کردند ـ درک کرد. «بهزاد و آثارش به صورت تجسم افتخارآفرین فرهنگ درخشان تیموری درآمدند که این امر برای حامیان نوظهور بعدی می‌توانست نمونه و الگویی برای کسب قدرت و توسعهٔ اقتدار باشد.» (لنتس، ۱۳۷۷: ۱۵۸-۱۵۷).

«عبادالله بهاری» در یک بررسی کارشناسانه، مجموع آثار بهزاد را از لحاظ موضوع به چهار گروه تقسیم کرده است:

۱. چهره‌ها یا رویدادهای واقعی و زنده؛

۲. بازنمایی‌های وقایع تاریخی براساس گزارش معاصران و آمیخته با خیال‌پردازی؛

۳. تصاویر مربوط به کتاب‌ها که خود به دو دسته قابل تقسیم‌اند: قطعات دارای داستان مشخص (از قبیل داستان‌های خمسهٔ نظامی)، و قطعات عرفانی که خط داستانی مشخصی ندارند و تفسیر و انتقال موضوع آن‌ها مستلزم درک عمیق‌تری است (مثلاً منطق‌الطیر عطار و بوستان سعدی)؛

۴. نگاره‌های (معمولاً دو صفحه‌ای) مستقل از متن، که صحنه‌ای خیالی را می‌نمایانند (مثلاً بارگاه سلیمان و بلقیس) یا برداشتی خیالی از یک رویداد واقعی حال یا گذشته را نشان می‌دهند.[۱]

نگارهٔ مجلس جشن ورود تیمور از ماوراءالنهر به سمرقند به لحاظ موضوعی جزء گروه تصاویر بازنمایی وقایع تاریخی قرار می‌گیرد. در این اثر، معماری با عناصری چون پنجره، اتاق در طبقات مختلف، پلکان، در ورودی ایوان و حوض با تزیینات هندسی و نقش و نگارهای اسلیمی دیده می‌شود.

در سمت چپ بالا، طبیعت با بخشی از کوه، درخت سرو، درخت پرشکوفه دیگر و ابرهای پیچان خودنمایی می‌کند. کتیبه‌هایی به خط نستعلیق با ترکیب‌بندی عمودی در بالای تصویر و کمی هم در پایین قرار گرفته‌اند تا علاوه بر شکستن فضا و ایجاد تحرک، حرکت چشم بر گسترهٔ تصویر را هدایت کنند و خود جزء جدایی‌ناپذیر تصویرند. حرکات تند و کند قلم در تمامی جزئیات به‌چشم می‌خورد. ظرافت دست‌ها و پاها و حالت چهرهٔ انسان‌ها و جزئیات تزیینی لباس‌ها و... هر

یک به‌گونه‌ای نشانهٔ دریافت‌های ذهنی هنرمند و اندیشهٔ تابناک و تجلی احساس وی هستند. «نقاش، دنیا را از دید خود به تصویر نمی‌کشید بلکه آن را بدان‌گونه که بایسته بود، مجسم می‌ساخت. جهان در نقاشی به صورت ارادهٔ دگرگون شدهٔ هنرمند، در پرتو قوانینی هماهنگ مجسم می‌شد. در اینجا، امور تجریدی و سرمدی و به بیان دیگر جهان آرمانی از هر آنچه فانی و گذراست، متمایز و آشکار می‌شود.» (پولیا کووا و رحیموا، ۱۳۸۱: ۱۰۶-۱۰۵)

«نگارگر مأنوس با طبیعت همواره از زیبایی‌های روح ناپیدای موجود در بیشه‌ها، رودها، گل‌ها و ریاحین و به‌طور کلی خلقت الهی، سرمست می‌شده و اصیل‌ترین الگوهای آثار خویش را در میان آن‌ها جست‌وجو کرده است» (خلج امیرحسینی، ۱۳۸۷: ۷۳). به دلیل ارتباط تنگاتنگ شعر و ادب و نگارگری، نگارگر همواره با فنونی چون تشبیه و استعاره مأنوس بوده است. تصویرگری نوشیدن می از دست معشوق در نگارگری، همچون استعارهٔ ادبی در شعر حافظ و مولاناست. شاعران و ادبای ایرانی در بهترین تشبیه برای درخت سرو آن را قامت یار در نظر گرفته‌اند. در گوشه‌ای از نگارهٔ موردنظر، درخت سروی دست به آسمان برده است که با منحنی ملایم خویش در نهایت لطف و طراوات، استحکام بنا و خطوط راست و مورب صحنه را متعادل می‌سازد.

در هنر ایرانی، بدن انسان جایگاهی بس مقدس دارد؛ چرا که امانت‌دار و حامل روحی است از وجود لایتناهی و لایزال خداوندی که کالبد انسان را برای استقرار این روح برگزید.

«در هنرهای متأسّی از مذاهب اولیه و سامی، پوشش و لباس قائل شدن برای هر چیزی، خواه نباتی خواه سنگی یا انسانی، نشانگر اهمیت و احترامی است که برای آن قائل‌اند.» (همان: ۷۴-۷۳)

تا قبل از دورهٔ حکومت صفویان و به‌خصوص در دورهٔ اقتدار شاه عباس اول تغییرات چشمگیری در وضعیت و ظاهر لباس‌های سنتی ایرانی مشاهده نمی‌شود. بدین ترتیب، لباس‌های بلند و گشادی که حتی در دوران قبل از تاریخ در فلات ایران و سرزمین‌های صاحب تمدن مقبول و مورد استفادهٔ مردم بوده‌اند، ماهیت و اصالت خویش را تا قرن‌ها بعد از آن همچنان حفظ می‌کنند.

در دورهٔ صفویه به دلیل قدرت و ثروتی که در ایران زمین متمرکز است، لباس‌ها نیز زیباتر و فاخرتر می‌شوند و پدیدهٔ مد بیش از دوره‌های پیشین در میان مردم و به‌خصوص جوانان رواج پیدا می‌کند و تزیینات بیشتری برای جلوه دادن به لباس‌ها به‌کار می‌رود. طرح و نقش‌های بدیع گل و مرغ، شکارگاه‌ها و اسلیمی گیاهان از اصلی‌ترین شکل‌های تزیین البسه در این دوره محسوب می‌شوند.

«عمامه‌های سفید و بلندی که در نگارهٔ مذکور بر سر افراد می‌بینیم، متشکل از پارچه‌ای سفید و بلند بود که به دنبال مرکزیتی در دوازده ردیف ـ یادآور دوازده امام شیعه ـ به دور سر می‌پیچید و می‌تابید. این عمامهٔ سفید، و پارچه‌ای شق و قرمز که در میان آن جا گرفته بود، نمادی از کلاه صفویه است که در آن روزگاران کلاه ملی ایرانیان بود.

کلاه یاد شده «کلاه حیدری» یا «تاج حیدری» نام داشت و از ابداعات حیدر، پدر شاه اسماعیل بود. این کلاه

در هنرهای متأسّی از مذاهب اولیه و سامی، پوشش و لباس قائل شدن برای هر چیزی، خواه نباتی خواه سنگی یا انسانی، نشانگر اهمیت و احترامی است که برای آن قائل‌اند

به عنوان نماد و نشانه‌ای از تشیع با افتخار بر سر تمامی ایرانیان عاشق خاندان حضرت رسول(ص) جای گرفت و تشابه فراوان آن به گنبد مساجد، حکایت از سرها و افکاری داشت که می‌باید قداستی چون خانهٔ خدا و رسول وی داشته باشند.» (همان: ۸۳-۸۲)

در نگارگری ایرانی صورت‌ها عموماً حالتی قراردادی دارند؛ بدین ترتیب که صورت‌های مردان و زنان جوان یک قاب مشخص دارند و صرف‌نظر از کلاه و سربند روی سرشان به سختی جنسیت (زن یا مرد بودنشان) قابل تمیز است. زیبایی‌های قراردادیِ این‌گونه صورت‌ها برای هنرمندان و مردم هنردوست چنان دلنشین و مقبول

بوده که به جای هرگونه بدعت و نوآوری همان چهره‌های قراردادی را ترجیح داده‌اند. مهم‌ترین وسیلهٔ زینتی مردان محاسن (ریش‌ها) است که در کنار سنت‌های قدیمی ایرانیان و همچنین سفارش پیامبر و امامان، نوعی ارزش محسوب می‌شده است. بهزاد در نگارهٔ نام‌برده، چهره‌های جوان‌تر را که شور و نشاط و زیبایی جوانی دارند، عاری از ریش و سبیل به تصویر کشیده و خود تیمور را با چهره‌ای مشخص و محاسنی سیاه متفاوت با بقیه به نمایش گذاشته است. اگر به محاسن تمام افراد حاضر در این نگاره توجه کنیم، متمایزبودن تیمور از بقیه کاملاً مشهود است و این از ظرایف نگارگری است که این‌چنین با توجه به جزئیات، معنا را به مخاطب منتقل می‌سازد.

بدون شک، تصوف و صوفیگری تأثیری عظیم بر نگارگری داشته است. چه بسا ورود اندیشه‌های صوفیانه در هنر ایرانی وجه تمایز هنر این اقلیم باشد. سالک و عابد راه حق می‌باید خود را از دنیای تعلقات بیرون کند؛

بدون شک، تصوف و صوفیگری تأثیری عظیم بر نگارگری داشته است. چه بسا ورود اندیشه‌های صوفیانه در هنر ایرانی وجه تمایز هنر این اقلیم باشد

تا جایی که هیچ زمان و مکانی نتواند بر وی تأثیر بگذارد.

از در درآمدی و من از خود به در شدم
گویی از این جهان به جهان دگر شدم[1]

«وقتی که آدمی سیر می‌کند و به جهان دیگر می‌شود، ممکن است در آن مقام متمکن گردد. عرفا در مورد این شخص می‌گویند که به مقام رسیده است و در صورتی که به حال سابق برگردد، می‌گویند مقام او این نبوده بلکه حالش چنین بوده است.» (ریخته‌گران، ۱۳۸۹: ۱۳۸)

بهزاد که خود در حلقهٔ شاعران و عارفان بوده، همچون نگارگران دیگر به اصل لازمانی و لامکانی اعتقاد داشته و نوری یکدست بر صحنه تابانده است.

«در نگارگری، مکانی که نقاشی و عناصر موجود در آن ترسیم می‌شوند، ناشناخته و غریب است. اگر خانه یا عمارتی باشد، از جنس خانه و عمارت‌های زمینی نیست و هر چند بسیار شبیه به آن‌ها باشد، همچنان گویی متعلق به جای دیگری است. همچنین است وضعیت دشت و دمن که جملگی حال وهوایی ورای آنچه در واقعیت قابل رؤیت است، دارند. پس هنرمند نازک خیال با این‌گونه ترفندها اثر خویش را از بعد مکانی نیز نجات می‌بخشد و آن را در لامکان تصویر می‌کند.» (خلج امیرحسینی، ۱۳۸۷: ۴۶)

بهزاد، در این نگاره نیز سایه‌ها را محو کرده است تا شک و شبهه‌ای ایجاد نکنند؛ اگرچه رنگ‌های بدیع و درخشان ـ که خود یادآور انوار بکر و خالص ایزدی هستند ـ عاری از هرگونه ابهام‌اند. رنگ‌های خاص به‌کار رفته در اثر همنوا با آهنگ خطوط موزون در سراسر صحنه ایجاد کرده‌اند. خط، ریشه در ضمیر و فطرت آدمی دارد و به نوعی یادگار همیشگی فکر انسان است. «در هنر نگارگری، خطوط همچون نفس آدمی که دائم در ضعف و گاهی در قدرت به‌سر می‌برد، با ضعف و قوت ترسیم می‌شوند. تندی و کندی خطوط که با زیبایی تمام تصاویر را می‌آفرینند، نشانهٔ تسلط و کنترل کامل استاد هنرمند بر قلم و تمثیلی از آرمان انسانی در تسلط و کنترل بر ضعف‌ها و قدرت‌های نفس است.» (همان: ۴۱ و ۴۲)

تزیینات ایوان و سردر پنجره‌های نگارهٔ موردنظر شامل نقوش مکرر اسلیمی‌ها و ختایی‌ها علاوه بر تزیین، آرامش عمیقی را با واسطه‌گری چشم به ذهن و فکر آدمی می‌بخشند. در هنر اسلامی، تکرار در واگیرها و طرح‌های شاخهٔ اسلیمی و ترنج‌ها و گل‌ها و... حکایت از تکرار در ذکر و تمرکز بر اسماء متبرکهٔ خداوند دارند؛ اسمایی که از فرط زیبایی و شکوه در دست هنرمند نگارگر به شکل شاخ و برگ‌هایی ماورایی نمایان می‌شوند و با تکرار بی‌وقفهٔ خود پروردگار را تقدیس می‌کنند. خامهٔ نگارگر همچون زبان عارف ذکرگو، همواره با تمرکز و توجه بر نقش، ارتباط دائمی با مبدأ هستی‌بخش و وصول به او را طلب می‌کند.

استاد بهزاد، که خود شوریده‌دلی مأنوس با عرفان است، با دقت و ریزبینی بسیاری که در خلق طرح و نقش‌های پیاپی نقوش هندسی و شاخ و برگ‌های اسلیمی و ختایی

دارد، ایـــن نکتهٔ ظریـــف را به یاد می‌آورد کـــه «اگر قرار بر این اســـت که لوح دل آدمی نیـــز زیبا و مزین گردد، دقت و توجهی فراوان لازم اســـت و در این وادی، مراقبه‌ای اصیل از ذکـــر می‌باید تا آدمی نیز همچون هنرورزی ماهر، الواح روح خویشـــتن را به طرح و رنگ‌هایی مقدس و مینایی بیاراید.» (همان: ۳۴)

سخن پایانی

نگارگری ایرانی با تأثیرپذیری از تصوف و عرفانی اسلامی، کیفیتی ممتاز در ظاهر کردن اندیشه و معنای ذهنی نگارگر دارد. کمال‌الدین بهزاد به عنوان نادرهٔ دوران و اعجوبهٔ زمان خویـــش، با خامـــه‌ای توانا آنچه را از ادب پارســـی و عرفان اســـلامی و میراث صوفیه برگرفته بـــود، در آثارش به منصهٔ ظهور رســـانده اســـت. وی حقیقت را در هـــر حرکت قلم و جای‌گذاری هر لکه رنگ جست‌وجو می‌کرده و با اندیشه‌ای تابناک، مفاهیم ناب عرفانی را در کســـوت عناصر ایرانی به نمایش گذاشته است.

نگارهٔ «جشـــن ورود تیمور از ماوراءالنهر به ســـمرقند» از نسخهٔ ظفرنامهٔ ۹۳۵ هجری با به‌کارگیری عناصر گوناگون ـ که برخی از آن‌ها شـــرح داده شد ـ مفهوم و محتوایی را که برگرفته از میراث پیشـــینیان و آموزش در محضر استادان و صد البته نبوغ ذاتی آفرینندهٔ خویش بوده، به وجهی ملموس و مقبول نشان داده است.

پی‌نوشت

۱. سعدی

منابع

۱. اشرفی، م.م؛ **سیر تحول نقاشی ایرانی سدهٔ شانزدهم میلادی**، مترجم: زهره فیضی، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴.

۲. بهـــار، محمدتقی؛ **سبک‌شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی**، ج ۳، تابان، بی‌تا.

۳. پاکباز، رویین؛ **نقاشی ایران**، تهران، انتشارات زرین و سیمین، ۱۳۸۴.

۴. پولیا کووا، آ، رحیموا؛ **نقاشـــی و ادبیات ایرانی**، مترجم: زهره فیضی، تهران، روزنه، ۱۳۸۱.

۵. خلج امیرحسینی، مرتضی؛ **رموز نهفته در هنر نگارگری**، تهران، آبان، ۱۳۸۷.

۶. ، نوایی، عبدالحسین (گردآوری)؛ **شرح حال رجال حبیب‌السیر** ، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۳۷۹.

۷. دولتشاه بختیاری، سمرقندی، **تذکرة الشعرا**، به اهتمام و تصحیح ادوارد براون، تهران، اساطیر، ۱۳۸۲.

۸. ریخته‌گران، محمدرضا؛ **هنر زیبایی، تفکر (تأملی در مبانی نظری هنر)**، تهران، ساقی، ۱۳۸۹.

۹. سیمسون، ماریاناشرو؛ «دورهٔ دوم زندگی بهزاد در اوایل دورهٔ صفوی»، مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمـــال الدین بهزاد، صص ۶۹-۷۹، ۱۳۸۲.

۱۰. شرف‌الدین علی، یزدی؛ **ظفرنامه، تاریخ عمومی مفصل ایران در دورهٔ تیموریان**، به تصحیح و اهتمام محمد عباسی، ج ۱ و ۲، تهران، امیرکبیر، ۱۳۳۶.

۱۱. موریسن و دیگران؛ **تاریخ ادبیات ایران از آغاز تا امروز**، مترجم: یعقوب آژند، تهران، گستره، ۱۳۸۰.

۱۲. نوروزیان، گیتی؛ «ظفرنامهٔ تیموری نسـخهٔ ۹۳۵ هـ.ق»، ـ پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران، ۱۳۸۶.

13. Ebadollah Bahari, (1996), Bihzad; master of Persian painting, London.