جامعه شناسی هنر و ادبیات،دورۀ ۵، شمارۀ ۱، بهار و تابستان۱۳۹۲، ص۲۳-۵۱

هنر مردمی دینی: شمایل‌شناسی حضرت علی (ع)

مسعود کوثری*[۱] و عباس عموری [۲]

چکیده

شمایل‌پردازی (نگاری) چهرۀ پیامبر و ائمۀ معصومین از رایج‌ترین شمایل‌پردازی‌ها در جهان اسلام و کشورهای شیعه‌نشین به شمار می‌رود. این هنر مردمی که گاه آن را هنر فطری می‌نامند، با بهره‌گرفتن از روایات تاریخی و نیز زمینه‌های تاریخی خاص شمایل‌پردازان به تصویرگری چهرۀ این بزرگان دین پرداخته‌اند. بررسی نقشمایه‌ها (موتیف‌ها) در این گونه نقاشی مردمی حاکی از آن است که نه‌تنها نوعی تبادل نقشمایه‌ها میان ادیان گوناگون وجود دارد، بلکه بسته به شرایط تاریخی و فرهنگی شمایل‌پرداز، این نقشمایه‌ها در ترکیب‌های متفاوتی به کار می‌روند. هنر مردمی شمایل‌پردازی با آنکه در پرداخت ساده و از نظر محتوا فاقد پیچیدگی شمایل‌پردازی‌های نخبه است، پیام خود را در راستای بسیج احساسات تودۀ مردم به‌خوبی انجام می‌دهد و گسترش آن در سراسر جهان اسلام حاکی از قدرت تأثیرگذاری آن است. پیوند این شمایل‌پردازی با مناسک دینی (برای مثال، ایام محرم در ایران)، خود گواهی بر جایگاه آن در فرهنگ دینی مردم است. شمایل‌نگاری حضرت علی (ع) یکی از عناصر کلیدی در فرهنگ شیعی ایران است و جایگاهی خاص در میان مردم دارد. تعدد تمثال‌های آن حضرت که طی حداقل دویست ساله اخیر پرداخته شده، حاکی از این جایگاه رفیع و معنابخش است. میل به «اصلی بودن» این تصاویر از منظر جامعه‌شناسی هنر در خور توجه است. این میل نشان می‌دهد که چگونه چرخۀ تولید این تصاویر و تلاش برای نزدیک شدن به اصل همچنان دوام خواهد داشت.

واژه های کلیدی: حضرت علی (ع)، شمایل‌نگاری، هنر اسلامی، هنر عامیانه، هنر مردم‌پسند، هنر مردمی.

دریافت: ۱۳۹۱/۸/۲۴ پذیرش: ۱۳۹۲/۳/۱۱

۱. دانشیار گروه علوم ارتباطات اجتماعی دانشگاه تهران mkousari@ut.ac.ir
۲. دانشجوی دکتری علوم ارتباطات اجتماعی دانشگاه تهران a.amoori@ut.ac.ir

مقدمه

جامعه‌شناسی هنر به صورت رسمی بیشتر دل‌مشغول هنرهای زیبا، یا آن‌چنان‌که هینیک (۱۳۸۳) می‌گوید، «هنر نهادینه‌شده» بوده است. این تمرکز بیش از حد بر هنرهای زیبا، یا به تعبیری گسترده‌تر، هنرهای فخیم و نخبه، از سویی با گرایش فلسفی کانتی و نئوکانتی از «امر والا» (نک. کراوتر، ۱۹۹۱) پشتیبانی شده، و از سوی دیگر با گرایش مراکز آکادمیک برای پاسخگویی به معماهایی که مدرنیته (احمدی، ۱۳۸۰) پدیده آورده و در نهایت با نقد زیباشناختی آن گره خورده است. در این رویکرد سنتی جامعه‌شناسی هنر، هنر جوامع غیرسنتی (گاه بومی) به عرصهٔ انسان‌شناسی رانده شده و هنر سنتی جوامع متمدن (و البته غیرغربی) نظیر ایران و جهان اسلام به عرصه‌ای برای بررسی‌های کارشناسانهٔ مستشرقان و هنرشناسان خبرهٔ موزه‌های بزرگ جهان غرب نظیر لوور، متروپولیتن، لنینگراد و جزآن تبدیل شده است.

سرانجام، باید به هنرهای مردمی و مردم‌پسند اشاره کرد که متأسفانه نه در جامعه‌شناسی هنر رایج در کشورهای اروپایی و انگلوساکسن جایی داشته است، و نه در جامعه‌شناسی هنر در کشورهایی نظیر ایران. به دلیل همین غفلت گسترده از انواع هنر است که ضرورت بازنگری در جامعه‌شناسی هنر به‌خوبی احساس می‌شود. الکساندر (۱۳۹۰) به‌درستی از عنوان «جامعه‌شناسی هنرها» دفاع می‌کند، که در آن نه‌تنها باید به هنرهای زیبا یا «نهادینه‌شده» پرداخت، بلکه باید به هنرهای مردم‌پسند و عامیانه (فولک) نیز به اندازهٔ کافی توجه شود.

مقالهٔ حاضر تلاشی است برای جلب توجه به بخشی از هنرهای مردمی دینی در ایران و برخی دیگر کشورهای اسلامی که از فرط نزدیک‌بودن به زندگی روزمره[1] کمتر به آن توجه شده است. این هنر، هنر مردمی شمایل‌نگاری است که نمونه‌های آن به ویژه در مورد پیامبر، حضرت علی (ع)، امام حسین (ع) و حر بن یزید ریاحی برای هر ایرانی آشناست. به گفتهٔ دهخدا (۱۳۷۳: ۱۲۷۵۱) شمایل در ادبیات کلاسیک ایران به معنای «نیکوخصلتی» و «خوی نیکو داشتن» بوده است. برای مثال، حافظ چنین می‌سراید:

ای برده دلم را تو بدین شکل و شمایل پروای کست نیست جهانی به تو مایل

اما، به نظر می‌رسد که نوعی تغییر معنایی در این واژه رخ داده و از نیکوخصالی به نیکوجمالی تغییر معنا داده است. شاید کنار هم آمدن شکل و شمایل این انتقال معنایی را سبب شده و شمایل هم به معنای شکل (جمال، زیبایی، خوب‌صورتی) به کار رفته است. پس از این تغییر معنایی، واژه‌های دیگر نیز در زبان فارسی رایج شده است؛ از جمله شمایل‌ساز (نقاش چهرهٔ بزرگان دین)، شمایل‌سازی (کشیدن تصویر اکابر دین) و شمایل‌گردان (کسی که تصویرهای قاب گرفتهٔ بزرگان دین را به معرض نمایش می‌گذارد). حدس می‌توان زد که این کاربرد با گسترش شکل تازه‌ای از تعزیه در دورهٔ قاجاریه و با الهام از سنت مسیحی رواج یافته باشد. ولی، هنوز تحقیق جامعی در خصوص تاریخ کاربرد این واژه در دوران جدید صورت نگرفته است.

۱. به گفتهٔ مولانا: جان ز پیدایی و نزدیکی است گم/ چون شکم پرآب و لب‌خشکی چو خم

نامورمطلق (۱۳۹۰: ۵۸) شمایل‌پردازی در میان مسلمانان را امری پیچیده دانسته و حداقل چهار گرایش را در خصوص آن مشخص کرده است: شمایل‌پرستان، شمایل‌پردازان، شمایل‌گریزان، و شمایل‌ستیزان. می‌توان گفت که در میان مسلمان شمایل‌گریزی و شمایل‌ستیزی بیشتر رواج داشته است، حال آنکه در سنت یهودی- مسیحی گرایش به تصویرگری و تجسم مسیح و قدیسان امری رایج بوده و به همین دلیل شمایل‌پردازی (شمایل‌نگاری) امری عموماً پسندیده قلمداد می‌شده است. شکل‌گیری و رشد شمایل‌شناسی (به شکل توصیفی یا تحلیلی آن) در غرب بر پایهٔ این اقبال عام شکل گرفته است.

این هنر به ویژه آنجا که با معتقدات تودهٔ مردم ارتباط پیدا می‌کند، شایان توجه جدی است. شمایل‌ها گاه چنان با باورهای دینی تودهٔ مردم گره می‌خورند، که تفکیک سره از ناسره ناممکن می‌گردد. با اینکه علمای شیعه متفق‌القول بر آن‌اند که انتساب شمایل به ائمهٔ اطهار محل اشکال است و تنها از باب تذکر و یادآوری باید به آنها نگریست، باورهای عجیبی در میان مردم دربارهٔ این شمایل وجود دارد. گاه بحث از «اصلی‌تر بودن» یک شمایل تازه‌یافته نسبت به دیگر شمایل رواج می‌یابد و خود به محل منازعهٔ جدیدی تبدیل می‌گردد. با اینکه سنت نگارگری از پیامبر و ائمهٔ اطهار چندان در میان مسلمانان و ایرانیان مسلمان باب نبوده، گرایش امروزهٔ عامهٔ مردم به این شمایل لازم است مورد توجه محققان دینی و هنری قرارگیرد. از دیگر سو، با جریان «عامه‌پسند شدن» شعائر دینی که در جامعهٔ ما در حال رخ دادن است و این موضوع را بیش از هر جای دیگر در پدیده‌ای موسوم به مداحی پاپ می‌توان دید، تحلیل دقیق فرایندی که در حال رخ دادن است، هم از منظر دینی و هم از منظر جامعه‌شناختی قابل توجه می‌نماید.

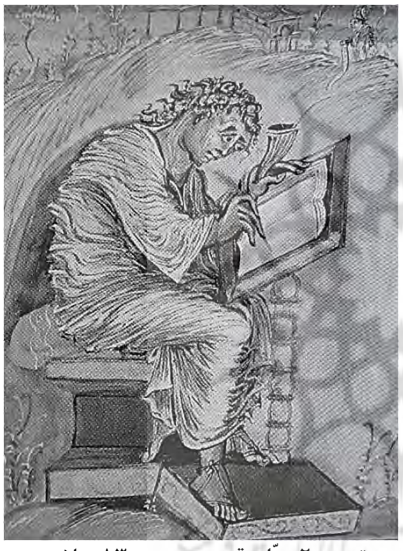
شمایل‌نگاری دینی

امروزه، شمایل‌نگاری (شمایل‌پردازی) و شمایل‌شناسی به ابزاری گسترده برای بیان مفاهیم دینی یا بزرگداشت چهره‌های دینی در ادیان مختلف تبدیل شده است، به طوری که نمونه‌های آن به وفور در دنیای مسیحی، اسلام، هندوئیسم، بودیسم و جزآن دیده می‌شود. اما، از میان ادیان مختلف، مسیحیت بیشترین بهره را از شمایل‌نگاری برده است. مسیحیت با مشروعیت بخشیدن به شمایل‌نگاری مریم مقدس، مسیح، حواریون و کاتبان چهار انجیل، به طور بسیار گسترده از شمایل‌نگاری برای جلب مؤمنان و تقویت باورهای دینی در آنان بهره جسته است. اما، استفاده از شمایل‌نگاری امروزه در تمامی ادیان دیده می‌شود. شمایل‌نگاری هنری است که نه‌تنها نمونه‌های فخیم آن وجود دارد، بلکه امروزه به نوعی هنر مردمی‌گسترده تبدیل شده است. هنرمندانی که غالباً هم به گفتهٔ پورتر (۲۰۱۲) گمنام‌اند، چندان هم در پی برجسته بودن آثار خود از نظر هنری نیستند؛ هدف اصلی آنان تنها جلب مؤمنان و کمک به ترویج دین است. آنان برای کار خود نوعی رسالت قائل‌اند، و گاه به صورت حرفه‌ای مقدس، نسل در پی نسل به این کار اشتغال دارند. آثار این هنرمندان امروزه نه تنها به صورت پوسترهای مذهبی در تیراژهای بالا به مؤمنان عرضه می‌شود، بلکه هر جا که لازم باشد، آماده‌اند که از هنر خود برای ترویج دین و سرور

مؤمنان استفاده کنند. پورتر (۲۰۱۲) نمونه‌های متعددی از نقاشی‌های مردمی‌حج را در کتاب جالب توجه خود به نام *هنر حج* به تصویر کشیده است.

در شمایل‌نگاری ادیان نه تنها نوعی عاریه‌گیری و مهاجرت عناصر و نشانه‌ها به چشم می‌خورد، بلکه میان این تصاویر و دیگر سنت‌های هنری (به ویژه نقاشی و نگارگری) فرهنگ‌های مختلف نوعی بینامتنیت (آلن ۱۳۸۰؛ نامورمطلق ۱۳۹۰) گسترده به وجود آمده است، به طوری که انتقال عناصر و نحوهٔ بینامتنیت آنها بسیار پیچیده است و به سختی می‌توان نوعی ترتیب زمانی (به صورت گاهشماری/ کرونولوژیک) مشخص را در آنها دنبال کرد. گامبریچ (۱۳۷۹: ۱۵۲-۱۵۳) به‌خوبی نشان داده است که چگونه اولین نگارگران مسیحی برای به تصویر کشیدن نویسندگان انجیل (یوحنا، پولس، لوقا و متی) از تصاویر و مجسمه‌های رومی الهام گرفتند. آنها نویسندگان اناجیل اربعه را همچون اندیشگران و نویسندگان متفکر رومی به تصویر می‌کشیدند، در حالی که این قدیسان به جای شعر و خطابه در حال نگارش انجیل بودند (نک. تصاویر ۱ و ۲).

تصویر ۱. متّای قدیس حدود ۸۰۰ میلادی (گامبریچ ۱۳۷۹: ۱۵۲)



تصویر ۲. متّای قدیس حدود ۸۳۰ میلادی (گامبریچ ۱۳۷۹: ۱۵۳)

این تبادل، حتی در سده‌های معاصر نیز به وفور دیده می‌شود. نمونهٔ دیگر آن الهام از نگارهٔ نشسته فتحلعی‌شاه در تصویرگری حضرت ابوالفضل (ع) است (نک. کوثری ۱۳۹۰: ۲۹). حتی می‌توان گفت که اشکال شمایل‌نگاری دینی به شمایل‌نگاری در فیلم‌های سینمایی نیز کشانده شده است، به طوری که شمایل‌نگاری فیلم خود به حوزه‌ای مستقل تبدیل شده است. برای مثال، در *فیلم ۳۰۰* که فیلمی‌ضد ایرانی است، صحنهٔ شکست فرمانده و سربازان رومی همچون نوعی شهادت و تصلیب مسیحی به تصویر کشیده شده است (نک. تصویر ۳).

تصویر ۳. لئونیداس مصلوب‌شده با تیرهای سربازان ایرانی (*فیلم ۳۰۰*)

شاکر لُعیبی (۲۰۱۲) بر آن است که این شباهت میان فرم شمایل‌نگاری و عناصر مشابه را می‌توان بر دو فرض استوار دانست. نخست، می‌توان فرض کرد که شمایل‌نگاری بر نوعی برداشت فطری استوار است که بدون عاریه گرفتن در ادیان مختلف تکرار شده است. فرض دوم، آن است که نوعی تبادل میان ادیان مختلف در این خصوص وجود داشته و فرم و عناصر را نقاشان و نگارگران از یک فرهنگ دینی به فرهنگ دینی دیگر منتقل کرده‌اند. به نظر وی، واقعیت آن است که برای تأیید هر دو فرض شواهدی وجود دارد. بی‌شک، آغاز این فرایند از پذیرش شمایل‌نگاری در مسیحیت آغاز شده و به دیگر ادیان (نظیر اسلام) نیز کشانده شده است.

این موضوع، نه تنها از نظر عناصر به عاریت گرفته شده اثبات‌پذیر است، بلکه با توجه به حرام بودن تصویرگری در برداشت‌های فقهی مسلط در سده‌های گذشته در جهان اسلام، بدیهی می‌نماید. با این حال، باید گفت که تصویرگری پیامبر اکرم و ائمه حداقل از اواسط قرن هشتم و در دورۀ تیموریان رسماً شروع شده است. تصویر چهرۀ پیامبر و حضرت علی(ع) در این دوره کاملاً مغولی است. اما، نکتۀ جالب توجه آن است که در این دوره برای نخستین بار (نک. شایسته ۱۳۸۴: ۶۰ و بعد) هالۀ نور به دور سر پیامبر و حضرت علی افزوده می‌شود که شاید نوعی تأثیرپذیری از شمایل‌نگاری مسیحی باشد. در تصویر ۴ که در شیراز نگارگری شده و به هنرمندی ایرانی در سال ۱۴۸۰ م. (قرن نهم هجری) متعلق است، پوشش، اعم از لباس و عمامه، کاملاً پوشش محلی منطقۀ فارس است؛ لیکن ترکیب بدن و شکل چشم‌ها و ترکیب صورت بیشتر شبیه به کارهای مغولی است. این تصویر صحنۀ کارزار، جنگ و شجاعت حضرت علی (ع) را به نمایش درآورده است.

تصویر ۴. نگارگری از حضرت علی متعلق به قرن نهم هجری، شیراز

اما، مهم‌ترین دوره از نظر شمایل‌نگاری اسلامی، به ویژه در مورد ائمهٔ شیعه، باید مربوط به دورهٔ قاجار باشد. شمایل‌نگاری این دوره ترکیبی از مینیاتور، فرم‌های نقاشی غربی و محتوای دینی (گاه عامیانه و گاه برگرفته از مستندات دینی) است. در این دوره شمایل‌نگاری از شاهان و شاهزادگان قاجاری شروع و به دیگر عرصه‌های زندگی نیز کشانده شد. از جمله می‌توان به پیدایش نقاشی قهوه‌خانه‌ای اشاره کرد که ترکیبی از سنت‌های نقاشی غربی و ایرانی با محوریت موضوعات اسطوره‌ای، دینی و مردمی‌است. متأسفانه، هنوز تحقیقی جامع در خصوص تاریخ تصویرگری ائمه در ایران و عناصر شکل‌دهندهٔ آن صورت نگرفته است.

میل به اصلی‌بودن

بنیامین (۱۳۸۲) در یکی از مشهورترین مقاله‌هایش به نام «اثر هنری در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی آن»[1] به این نکته اشاره می‌کند که آثار هنری دارای «هاله‌ای» از اصلیت‌اند که این هاله با تکثیر فنی/ مکانیکی آنها از بین می‌رود. بنابراین، آثار تکثیرشدهٔ هنری اگرچه دسترسی دموکراتیک به این آثار را امکان‌پذیر ساخته‌اند، همواره با این دغدغه از سوی مخاطب مواجه‌اند

۱. همان‌گونه که مترجم این مقاله می‌گوید، ترجمهٔ عنوان این مقاله به «بازتولیدپذیری» درست‌تر از ترجمه‌های رایج آن به «اثر هنری در عصر تکثیر تکنیکی آن» است.

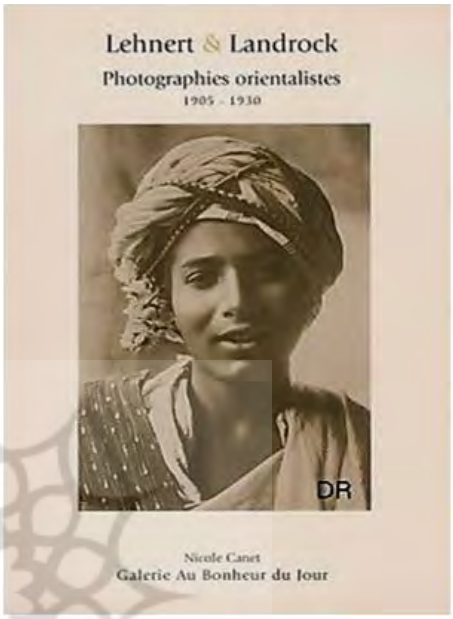
که «اصلیت» ندارند. البته، بنیامین بر آن است کـه ایـن دغدغـه و اثـری کـه «اصـلی‌بـودن» بـر مخاطب اثر می‌گذارد، به نفع تکثر آن کنار رفته که امکان دسترسی تعداد بسیار زیادتری از مردم را به آثار هنری فراهم ساخته است.

یکی از نکات بسیار جالب توجه در جامعه‌شناسـی ادراک اثـر هنـری، میـل بـه اصـلی بـودن (اریژینالیته) نزد مخاطبان شمایل‌نگاری دینی مردمی اسـت. اگرچـه، مـردم در مواجهـه بـا ایـن تصاویر مطمئن‌اند که این تصاویر اصلی نیستند و بر اساس روایت‌ها و حتی حـدس و گمـان‌هـای تصویرگران ترسیم شده‌اند، اما میل به اصلی‌بودن همچنان در آنـان وجـود دارد. ایـن میـل را بـه صورت روشن می‌توان در پیداشدن تصویری از جوانی پیامبر اکرم دید، که موجی از شوق و شعف نسبت به آن برانگیخت؛ در صورتی که به‌زودی آشکار شد که این تصویر ساختگی است. این میل به اصلی‌بودن، در به بازار آمدن تصویری از حضرت علی (ع) در دهۀ ۱۳۶۰ بـه‌خـوبی خودنمـایی کرد. به سرعت نسخه‌های این تصویر تکثیر شد و در دسترس مردم قرارگرفت. این تصویر، که در افواه چنین شایعه شده بود تصویری مبتنی بر روایات و کتب تاریخی از حضـرت اسـت، وی را در هیبت مردی جنگجو نشان می‌دهد که چندان هم گشاده‌رو نیست، و لباس رزم (زره و خـود) بـر تن دارد و شمشیر و سپرش را در دست گرفته است (نک. تصویر ۵). این تصویر، بسیار به تصاویر شبیه‌خوانان دورۀ قاجاریه شبیه است! و البته، این تصویر نیز علـی‌رغـم اسـتقبال اولیـۀ مـردم از اعتبار افتاد.

تصویر ۵. پوستری منسوب به حضرت علی (ع)

شبیه چنین مسئله‌ای در مورد تصویری منسوب به پیامبر نیز در دهۀ اول انقلاب رخ داد. تصور می‌رفت که این تصویر شبیه‌ترین تصویر به حضرت است و عدۀ بسیاری خشنود شدند که سرانجام تصویری یافته‌اند که شبیه‌ترین تصویر به حضرت است. اما، بعد از مدتی

آشکار شد که این تصویر نیز اگرچه اصلی است، متعلق به جوانی محمد نام است که لەنرت و لندراک در مغرب از او عکس گرفته‌اند! (نک. تصاویر ۶ و ۷). اگرچه، هنوز عده‌ای از مردم تمایل دارند که شبیه بودن آن را بپذیرند.



تصویر ۶. جلد کتاب لەنرت و لندروک، با نام عکس‌های شرقی ۱۹۰۵-۱۹۳۰

تصویر ۷. تصویری دیگر از همان جوان که منشأ پوسترهای منسوب به پیامبر بوده است.

شمایل‌نگاری و اهمیت فرهنگی آن

یکی از انواع شمایل‌نگاری بسیار رایج در ایران، شمایل‌نگاری حضرت علی (ع) است. این شمایل‌نگاری بی‌شک به جایگاه وی نزد مردم ایران بازمی‌گردد. ایران‌شناس آمریکایی باتسن و همکارانش (چلبی ۱۳۸۱: ۱۰ و بعد) بر آن‌اند که فرهنگ دینی ایرانی از دو عنصر مرتبط با هم تشکیل شده است: پارسایی و شجاعت. این دو عنصر به نظر آنان در چهره‌ای واحد (حضرت علی) ادغام شده است. بنابراین، برای ایرانیان شیعی، حضرت علی نمایندهٔ دو عنصر مرکزی فرهنگی یعنی زهد/ پارسایی و شجاعت است؛ صفاتی که ایرانیان پیش از اسلام هم به آنها دلبسته بوده‌اند و برای قهرمانانشان چنین صفاتی برمی‌شمرده‌اند.

تصویرگری و شمایل‌نگاری امام علی (ع) در میان مردم گاه با شک و تردید و گاه با حب و دوست داشتنی عمیق همراه است؛ گاه از منظر شرعی و گاه از منظر فرهنگی، بر این شمایل‌نگاری تأکید می‌شود و گاه از آن دو منظر رد می‌گردد. بنابراین، وضعیتی عجیب و دوگانه در این خصوص وجود دارد. این موضوع، وقتی به پرده‌کشی‌های عامیانه کشیده می‌شود، حتی

حالتی جدی‌تر نیز به خود می‌گیرد. با این حال، از هر منظری که به این تصاویر بنگریم، نباید از دو اصل غفلت ورزیم: اول اینکه این تصاویر از منظر مردم محترم و گاهی مقدس تلقی می‌شود؛ چرا که منصوب به آن حضرت است. دوم، هنری است که از دل مردم و بدون هر گونه آموزش رسمی برآمده، تکامل یافته‌ونسل‌به‌نسل (سینه به سینه) به چرخش در آمده و بازتولید شده است.

این هنر که در کشورهای مختلف به نام‌های متفاوتی خوانده می‌شود، در یک معنا یا بهتر بگوییم یک صفت با هم مشترک است و آن، همانا خصلت «مردمی‌بودن» آن است. هنری که نمی‌توان برای آن تاریخ مکتوب با آغازی معلوم و روشن یافت. اما می توان مدعی شد که تشابه وصف‌ناپذیری میان این تصاویر در اقصا نقاط جهان وجود دارد؛ تشابهی در حد تقلید که نمی‌توان آن را به‌طور منطقی و معرفت‌شناختی، و از لحاظ هنری و سبکی رد کرد. پانوفسکی (۲۰۰۵ [۱۹۵۱]؛ ۱۹۷۲ [۱۹۳۹]؛ ۱۹۶۲؛ ۱۹۵۵، نیز نک. عبدی ۱۳۹۰؛ هاولز ۲۰۰۳) مورخ برجستۀ هنر در چند اثر خود به این «توازی‌ها» توجه کرده است. برای مثال، در کتاب *معماری گوتیک و مدرسی‌گری* (۲۰۰۵ [۱۹۵۱]) اهمیت این توازی‌ها را بین معماری گوتیک که بیش از هر جای دیگر در کلیساها تجلی یافته، و تفکر مدرسی نشان داده است. او در کتاب گرانقدر دیگرش *مطالعاتی در شمایل شناسی: مضامین انسانگرایانه در هنر رنسانس* (۱۹۷۲[۱۹۳۹]) نیز تکرار درونمایه‌های یونان باستان را در هنر رنسانس به تفصیل بررسی می‌کند. از نظر وی، کشف توازی‌ها و تکرار درونمایه‌ها/ نقشمایه‌ها (موتیف‌ها) اولین گام در راه شمایل‌شناسی آثار هنری است. این تکرار و توازی در هنر مردمی هم دیده می‌شود. نمونه‌های متعددی از تکرار نقشمایه‌ها/ درونمایه‌ها را در تصاویر حضرت علی (ع) خواهیم دید. هنر مردمی به دلیل اینکه فاقد اصول مدون تکنیکی برای آموزش به دیگری است، و از آنجا که هنرمندان گمنام و ناشناخته و براساس ادوات و رنگ‌آمیزی‌های خودساخته و بدون ارجاع به واقعیت و عینیت و تنها با بهره جستن از درون و با اتکا به احساس صورت می‌یابد، به «هنر فطری و شعبی» در میان اعراب (لعیبی ۲۰۱۲) شهرت دارد. هنری که می‌توان در زبان انگلیسی آن را معادل مردمی/ مردم‌پسند (پاپیولار) دانست. همان‌گونه که آمد، شمایل‌نگاری دینی عموماً هنری خانوادگی است که نسل به نسل در میان اعضای یک خانواده در گردش بوده و دست به دست شده است. نسل این گونه هنرمندان تقریباً در ایران و دیگر نقاط خاورمیانه رو به انقراض است.

فتاوای فقها دربارۀ شمایل‌نگاری

وجه دیگر پرداختن به این موضوع ملاحظات احکام و منابع فقهی دربارۀ تصویرگری با رویکرد به احکام حلّیت و حرمت آنهاست. شیخ مرتضی انصاری در کتاب *مکاسب*، تصویرگری را به دو قسم تقسیم می‌کند:

۱. مجسم. مانند بت که از سنگ، چوب و هر چیز مادی دیگر ساخته شده باشد؛

۲. غیرمجسم. تصویری که روی کاغذ، چوب و سنگ ترسیم شود و نقاشی نامیده می شود (۲۳: ۱۴۱۵) .

در این مقاله قصد ما مطالعهٔ شمایل‌نگاری و تصویرگری مربوط به کشیدن، ترسیم و نمایش چهره است، که بیشتر مختص شخصیت‌های مذهبی و روحانی است، و از منظر منابع فقهی در خصوص آن نظرات بیشماری آورده شده که در غالب آنها این تصویرگری بی‌اشکال است، در صورتی که منجر به حتک حرمت و بی‌احترامی نگردد.

در خصوص تصاویر ائمهٔ اطهار (ع) فقها و مراجع تقلید نظریاتی دارند، که در پی می آید. فتوای رهبر انقلاب آن است که «این کار فی‌نفسه از نظر شرعی اشکالی ندارد؛ به شرط اینکه مشتمل بر اموری که از نظر عرف، اهانت و بی‌احترامی محسوب می‌شود، نبوده و با شأن آن بزرگواران منافات نداشته باشد» (۱۳۸۰ :۳۸). آیت‌الله فاضل می نویسند: «مانعی ندارد، هر چند انتساب آنها به معصومین (ع) اعتباری ندارد.» فتوای آیت‌الله سیستانی آن است که «اگر مشتمل بر هتک نباشد، اشکال ندارد.» آیت‌الله تبریزی نیز بر آن است که «اگر مقصود این است که تذکر و یادآوری آن بزرگواران باشد، مانعی ندارد. ولی اگر معتقد باشد که این عکس های واقعی ائمه (ع) است، این عقیده صحیح نیست و خطا است» (محمودی، ۱۳۸۰ :۱۰۵). آیت الله مکارم نیز از حلیّت آن اگر تصاویر نامناسبی نباشند، سخن گفته است: «چنانچه تصاویر نامناسبی نباشند و نسبت قطعی به آن بزرگواران ندهند، اشکالی ندارد» (۱۳۸۸ :۲۸).

با این تفاصیل و به استناد فتاوای فوق، چنانچه تصاویر از منظر خوانش مخاطب جایگاه و منزلت حضرات معصومین (ع) را خدشه دار نکند، و یا برابر اصل انگاشته نشوند، مانعی برای ترسیم، فروش و استفاده از آنها وجود ندارد.

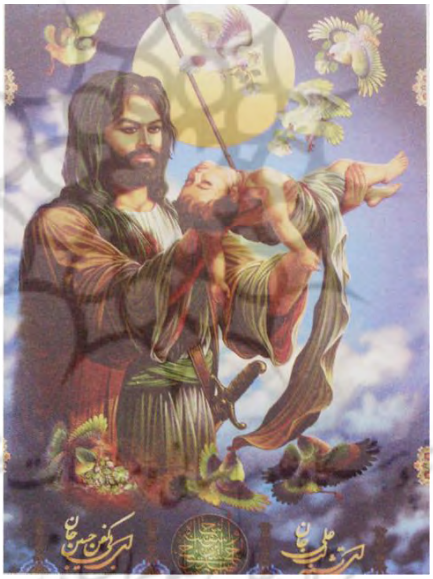
تصاویر و دیوارنگاری‌های اماکن مذهبی

تصویرگری از حضرات ائمه (ع)، که به صورت سجاده، روی شیشه، تابلوهای نقاشی، حکاکی روی سنگ و غیر آن به جا مانده است، موجب می‌شود تا موضوع مطالعه گسترده‌تر و پردامنه‌تر باشد. می‌توان این گونه شمایل را در همه‌جا یافت: در زورخانه‌ها، قهوه‌خانه‌ها، تکیه‌ها، مساجد، و هیئت‌های مذهبی. به گفتهٔ میرزایی‌مهر (۱۳۸۶ :۱۴) «در بقاع می‌توان تجلی باورها و اعتقادات عامیانه را دید و همین باورها و اعتقادات است که زمینه‌ای برای تجلی هنرهای عامیانه فراهم آورده است. هنرمندان این عرصه هم غالباً گمنام‌اند. نگاهی به در و دیوار و فضای این اماکن به خوبی حاکی از حضور خلاقیت‌های بومی و هنرهای سنتی است.» از این رو، «بقاع جایی برای شناخت فرهنگ و هنر مردم شیعی سرزمین ایران به شمار می‌رود.» مضامین نقاشی‌هایی که بر در و دیوار بقاع متبرکه دیده می‌شوند، بسیار متنوع‌اند و از باورها، اسطوره‌ها و حوادث تاریخی شیعه تأثیر بسیار پذیرفته‌اند. در این نقاشی‌ها مضامین روایی در کنار یکدیگر و گاه بدون انقطاع در گسترهٔ طولی دیوار بنا تصویر می‌شوند. موضوعات به یکدیگر همبسته‌اند و از لحاظ ترکیب به هم پیوسته و برای بینندهٔ ناآشنا پر از ازدحام به نظر می‌رسد (کوثری، ۱۳۹۰ :۲).

هنر عامهٔ شمایل‌نگاری، علاوه بر اینکه هنری ترغیبی است، به دلیل ساختارشکن بودنش، هنری اعتراضی به‌شمار می‌رود. از سوی دیگر، این هنر حامل دیالکتیک است که از یک سو

نظام‌مندی را تبلیغ می‌کند و از سوی دیگر گریز از گفتمان‌های غالب را پی می‌گیرد. این ژانر (چنانچه بتوان بر آن نام ژانر گذاشت) از نظر مضمونی تحت تأثیر شرایط خاص اجتماعی، فرهنگی و دینی است. در این گونۀ هنری، می‌توان دعوت به مبارزه، ستایش از آزادی و آزادگی، انعکاس مظلومیت، افشاگری، زبان ترغیب، باور پذیری ایثار، ترسیم چهرۀ ظلم و بیداد، تحمل مصائب، شور و شوق را دید.

این هنر در نهایت سادگی زبان، به‌دور از هرگونه تکلف فنی در عین رعایت اصول زیبا شناختی، با تکیه بر زبان عامیانه، به بیان مکنونات و معانی آشکار و پنهان می‌پردازد. این هنر ممکن است بسیار کلیشه‌ای به نظر رسد؛ زیرا چارچوب‌های تحدید شده‌ای دارد که در آن هنرمند نمی‌تواند از مفاهیمی غیر از مفاهیم مورد قبول گفتمان‌های غالب ایدئولوژیک استفاده کند. این هنر، با هر اسم و نامی، عامه پسند یا فطری، پیام‌هایی را با خود حمل می‌کند که نه زبان و نه نوشتار و نه هیچ وسیلۀ ارتباطی دیگری قدرت انتقال مفاهیم و معانی مورد نظر آن را ندارد. می‌توان گفت که این هنر حتی برخی اوقات وجه اعتراضی پیدا می‌کند و به بسیج عاطفی شیعیان منجر می‌شود. برای نمونه، تصویر ۸ پیامی اعتراضی و عاشورایی را به جهان ارائه می‌کند.



تصویر ۸. امام حسین (ع) در حال اهدای فرزندش به عنوان قربانی

روش مطالعه

در این مقاله، با استفاده از روش نشانه‌شناسی، با تکیه بر ایکونوگرافی یا شمایل‌شناسی (نک. پانوفسکی ۱۹۶۷: ۳- ۱۷؛ ۱۹۵۵؛ ۲۶-۴۴) به مطالعۀ عناصر اصلی تصاویر ترسیم شده از حضرت علی (ع) می‌پردازیم. شمایل‌شناسی آنچنان‌که پانوفسکی بیان می‌دارد، بیش از هر چیز دیگر

مبتنی بر برداشتی از فلسفهٔ نئوکانتی ارنست کاسیرر (۱۹۵۵؛ ۱۹۶۷؛ نیز نک. موقن ۴۷-۴۸) دربارهٔ صورت‌های نمادین (سمبولیک) است. به نظر کاسیرر انسان تنها حیوان نمادپرداز است و به کمک این صورت‌های نمادین است که تمدن و فرهنگ بشری امکان‌پذیر شده است. ایدهٔ کاسیرر را پانوفسکی در شمایل‌شناسی مسیحی به صورت گسترده و دقیق دنبال کرده است. پانوفسکی (۱۹۷۲) در کتاب *مطالعاتی در شمایل شناسی: مضامین انسانگرایانه در هنر رنسانس* که برای نخستین بار در سال ۱۹۳۹ منتشر شد، و بعدها فصل روش‌شناختی او دربارهٔ شمایل‌شناسی دوباره در کتاب دیگرش با نام *معنا در هنرهای بصری* (۱۹۵۵) نیز گنجانده شد، مفهوم و مراحل روش خود را توضیح می‌دهد؛ اگرچه این توضیح برخلاف انتظار هیچ‌گاه چندان طولانی (بیش از ۳۰ صفحه) نیست. گزارشی خوب از این فصول در کار عبدی (۱۳۹۰) همراه با نمونه‌های عملی از نگارگری ایرانی آمده است.

می‌توان گفت که روش پانوفسکی بیش از آنکه غرق در پیچیدگی‌های فلسفی یا روش‌شناختی باشد، مستلزم دانش تاریخی، ادبی، اسطوره‌شناختی، دینی و فلسفی و دست آخر هنری گسترده است. بنابراین، پیروی از روش او مستلزم دانش گسترده، دقت و مقایسه‌های متعدد برای فهم معنای اجزای آثار هنری بصری (نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری و جزآن) است. پانوفسکی شمایل‌شناسی را دارای سه مرحله می‌داند:

- مرحلهٔ اول: پیشاشمایل‌نگاری؛
- مرحلهٔ دوم: شمایل‌نگاری؛
- مرحلهٔ سوم: شمایل‌شناسی.

مرحلهٔ اول: پیشاشمایل‌نگاری. روش کار در مرحلهٔ اول (پیشاشمایل‌نگاری) توصیفی است. در این مرحله، باید توصیفی دقیق از اجزای تشکیل‌دهندهٔ اثر صورت گیرد. کشف نقشمایه‌ها (موتیف‌ها) و ترکیب آنها در این مرحله اهمیت زیادی دارد. در واقع، این مرحله توجه زیادی به فرم (صورت نمادین به گفتهٔ کاسیرر) دارد و نوعی شبه‌تحلیل فرمی به شمار می‌رود. در تصاویر حضرت علی (ع) این نقشمایه‌ها عبارت‌اند از: شیر، شمشیر (ذوالفقار)، عبا و ردا، و نقشمایه‌های دیگری که به وفور تکرار شده‌اند. بدیهی است که تحلیل فرم و نقشمایه‌ها برای کشف معنای آنها صورت می‌گیرد. بنابراین، در این مرحله محقق باید در پی کشف معنای فرم‌ها و نقشمایه‌ها باشد. البته، معنایی که در این سطح محقق به آن دست می‌یابد، از نظر پانوفسکی معنای اولیه (طبیعی) است. این معنای اولیه آن چیزی است که بلافاصله به ذهن می‌آید. شاید بتوان گفت که این مرحله بسیار به دلالت اولیه/ صریح در نشانه‌شناسی بارت و دیگر نشانه‌شناسان نزدیک است. معنای اولیه به دو دسته معنای واقعی و معنای بیانی تقسیم می‌شود. برای مثال، معنای واقعی نقشمایهٔ شیری در جنگل است که دارای قدرت فراوانی است و دیگر حیوانات از آن بیم دارند. معنای بیانی شیر، شجاعت است. تفکیک این دو معنا، البته، به لحاظ تحلیلی است؛ و گرنه در ذهن این دو معنا ممکن است در آن واحد به ذهن خطورکنند. اما، در اینجا، این پرسش همواره پیش می‌آید که آیا معنای بیانی نقشمایه‌ها درست فهمیده شده است؟

زیرا، نقشمایه‌ها ممکن است در معنایی غیر از معنای خود به کار برده شوند. سر بریده، برای مثال، همیشه به معنای سر بریدۀ یحیای تعمیددهنده نیست. آنچه سبب پرهیز از خطا و کنترل بیشتر در این مرحله می‌شود، «تجربۀ عملی» محقق است. تجربۀ عملی از آشنایی محقق با سبک‌های هنری، تحول و تغییر معنایی آنها در زمان و مکان است. بنابراین، محقق باید از تاریخ سبک‌های هنری آگاه باشد.

مرحلۀ دوم: تحلیل شمایل‌نگاری. مرحلۀ اول ما را برای ورود به مرحلۀ دوم، یا مرحلۀ تحلیلی، آماده می‌سازد. مرحلۀ دوم مرحلۀ تحلیل شمایل‌نگارانه است. در این مرحله هدف دستیابی به «معنای ثانویه» یا «معنای قراردادی» است. معنای ثانویه یا قراردادی شبیه به دلالت ضمنی در نشانه‌شناسی معاصر است. در واقع، معنا در اینجا شکل رمزگان فرهنگی و هنری به خود می‌گیرد و حاکی از معنایی به نسبت «تثبیت شده» است. عامل کنترل‌کننده در این مرحله برای پرهیز از خطا، دانش مکتوب محقق است. منظور از دانش مکتوب اطلاع محقق از منابع ادبی، فلسفی، دینی و داستان‌هایی اس‌ت که می‌توانند منبعی برای این تصاویر باشند یا به صورت موازی در آنها نیز اشاراتی به سرچشمه‌های نقشمایه‌ها شده باشد. دانش مکتوب به ما کمک می‌کند تا «گونه‌های تاریخی» مرتبط با نقشمایه‌های مورد بررسی را بیابیم. منظور از گونه‌های تاریخی، داستان‌ها، روایت‌ها، تمثیل‌ها یا کاربردهای دیگری از همان موضوع است. در این مرحله، فرض بر آن است که هنرمند، «آگاهانه» بر اساس خوانده‌ها و شنیده‌ها، از صور نمادین (فرم‌ها/ نقشمایه‌ها) استفاده کرده است، تا معنای مورد نظر خود یا حامیانش را بیان کند.

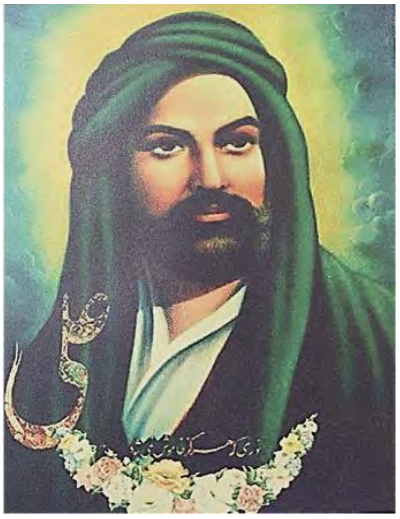
مرحلۀ سوم: شمایل‌شناسی. مرحلۀ سوم، مرحلۀ «تفسیر» است. پانوفسکی دو واژۀ شمایل‌نگاری تفسیری یا شمایل‌شناسی را به یک معنا به کار می‌برد. بنابراین، می‌توان مرحلۀ دوم را شمایل‌نگاری تحلیلی و مرحلۀ سوم را شمایل‌نگاری تفسیری (یا شمایل‌شناسی) خواند. هدف از این مرحله، کشف معنای ذاتی، محتوا یا مضامین مهم تصاویر است. به دیگر بیان، هدف در این مرحله کشف و تفسیر ارزش‌های نمادین نهفته در تصاویر است که یک قوم یا بشریت در کلیت آن، به کار برده است. هدف دستیابی به بینشی نسبت به تمایلات اصلی و کلی ذهن انسان است، همان هدفی که کاسیرر از طرح صورت‌های نمادین در فرهنگ بشری داشت. اگر مرحلۀ دوم، مرحلۀ تجزیه (آنالیز/ تحلیل) است، مرحلۀ سوم مرحلۀ به دست آوردن درکی تألیفی نسبت به مضامین است. در اینجا، محقق تا می‌تواند به لایه‌های عمیق و پنهان فرهنگ بشری و نحوۀ عملکرد ذهن او پیش می‌رود. کشف دغدغه‌های ذهنی و روحی بشر هدف این مرحله از کاوش شمایل‌شناختی است. در این کاوش به وجهی «ناخودآگاه» از ذهن بشر پی می‌بریم؛ وجهی که ممکن است هنرمند نیز از آن تماماً آگاه نبوده است. برای مثال، میل به جاودانگی در بن تمامی‌داستان‌ها، روایات و تصاویری است که دربارۀ رویین‌تنان (افراسیاب، آشیل، زیگفرید) گفته شده یا به تصویر کشیده شده‌اند. به خوبی روشن است که هر چه از مرحلۀ اول به مرحلۀ سوم نزدیک‌تر می‌شویم، از یک معنای سطحی به یک معنای ژرف نزدیک می‌شویم.

در تحقیق حاضر، تا آنجا که ممکن بوده است، مرحلۀ اول و دوم را طی کرده و به مرحلۀ

سوم نزدیک شده‌ایم. با این حال، به دلیل حساسیت موضوع و نیاز به تحقیقات بیشتر، خود را بـه مرحلهٔ دوم قانع ساخته‌ایم.

تحلیل تصاویر امام علی (ع)

در این مقاله بـه بررسـی شـمایل‌شناسـانهٔ تصـاویر امـام علـی (ع) مـی‌پـردازیم و مشـابهت‌هـا و تأثیرپذیری تصویرپردازی‌ها از بستر تاریخی و اجتمـاعی کشـورهای مختلـف اسـلامـی را نشـان داده‌ایم. بی‌شک، تعداد تصاویر منسوب به امام بسیار زیاد و بررسی همهٔ آنها در این مقاله ممکـن نیست. بنابراین، از میان مجموعه‌ای از تصاویر و شمایل‌نگاری‌های موجود یـا رایـج در کشـورهای شیعه، برخی انتخاب و تجزیه و تحلیل شده‌اند. ایـن تصـاویر از مجموعـه‌ای کـه لعیبـی (۲۰۱۲) فراهم آورده انتخاب شده‌اند. دلیل انتخاب شمایل حضرت علی (ع)، گستردگی آن در اقصا نقـاط عالم از آسیای میانه گرفته تا آفریقا، و حتی در میان مذاهب مختلف اسلامی اسـت. نخسـت، بـه تحلیل تصویری می‌پردازیم که برای ما ایرانیان بیشـترین خـاطرات و بیشـترین جـذابیت را دارد (تصویر ۹). در این تصویر هالهٔ نور زرد رنگ که نشانهٔ الهی بودن است به نمایش در آمده، و چفیه (سربند و عمامه) براساس باورهای دینی و عرفی سبز رنگ و دال بر سیادت و انتصاب آن حضرت به خاندان پیامبر (ع) است. رنگ پس زمینهٔ سبز با ابرهایی به نظر می‌رسـد کـه دال بـر آسـمانی بودن ایشان است. رنگ چهرهٔ حضرت (ع) نورانی و دارای محاسنی پرپشت اسـت کـه بـا ترکیـب چهره هماهنگی و آرامش زیادی به تصویر بخشیده است. چشم های درشت و مسـیر نگـاه، بینـی کشیده با لبانی جذاب از نشانه‌ها و دال‌هایی است که باید به آن توجـه کـرد. اسـتفاده از زنجیـرهٔ گل نیز می‌تواند دالی برای بهشت و لطافت و پاکی آن حضرت (ع) باشد. این تصویر را هنرمنـدی ایرانی خلق کرده است. چنانچه این تصویر را با تصویر ۱۰ که از آثـار هنـری تصـویرگران ترکیـه است مقایسه نماییم، در خواهیم یافت که این دو تصویر به لحاظ چهره پردازی و فضاسازی شـبیه به هم‌اند؛ با این تفاوت که آن حضرت (ع) تمام قد به‌طور نشسته ترسیم شـده، و عناصـری مثـل مسجد، نخل و زنجیره‌ای از گل‌ها به تصویر اضافه شده که شکلی از طاق بستان (طاق نصرت) بـه خود گرفته است. در تصویر ۱۰ شمشیر به عنوان دال محوری، اضافه شـده اسـت. شمشـیر نمـاد قدرت و جنگ‌آوری به شمار می‌رود. علاوه‌بر این، شمشیر ذوالفقـار مشخصـهٔ خـاص آن حضـرت است.



تصویر ۹. تصویر منسوب به حضرت علی(ع)درایران

تصویر ۱۰. تصویر منسوب به حضرت علی (ع) در ترکیه

تصویر ۱۱ را تصویرگران ایرانی ترسیم کرده‌اند و حضرت امام (ع) را ایستاده و تکیه بر شمشیر به تصویر می‌کشد. در این تصویر ذوالفقار نقش محوری و مرکزی پیدا کرده است. تصویر ۱۱ در مقایسه با تصویر ۱۰ نشانه‌ها و رنگ‌آمیزی بیشتری در پس‌زمینه از قبیل مسجدالنبی (ص) و سایر اماکن مذهبی دارد که حکایت از تقدس‌بخشی به مرکز تصویر یعنی آن حضرت (ع) است. در نتیجه شمایل حضرت (ع) در حالت ایستاده یا نشسته دارای چند مؤلفه است: اول هالۀ نور، دوم شمشیر ذوالفقار، سوم شیر و چهارم اسب.

تصویر ۱۱. تصویر امام تکیه بر ذوالفقار

نقشمایهٔ شیر

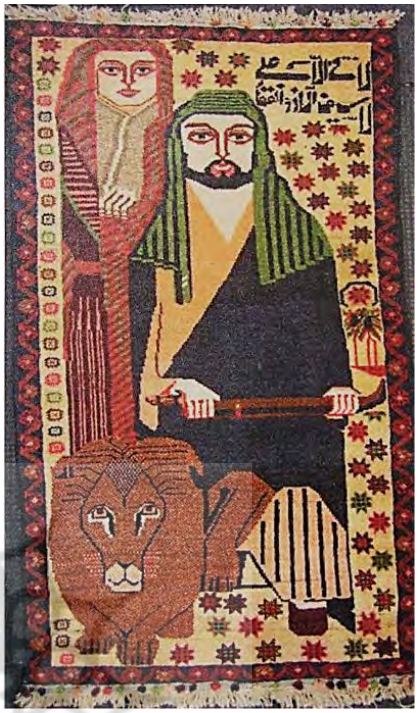
نقشمایهٔ شیر از تکراری‌ترین نقشمایه‌ها در تصاویر و شمایل‌پردازی از حضرت است. در تصویر ۱۲ که در ایران و افغانستان شمایل‌نگاری شده، علاوه بر اینکه حضرت (ع) ایستاده، در پس‌زمینه از صحرا و نخل، دو نماد بیابان‌های عربستان، بهره برده شده است. در این تصویر، نماد کلیدی دیگری به آن اضافه شده، و آن نماد یا نقشمایهٔ شیر است. شیر با یال‌های بلند که زیر پای حضرت دراز کشیده و به سمت چپ متمایل شده است.

تصویر ۱۲. حضرت علی (ع) زانو زده در پشت شیر

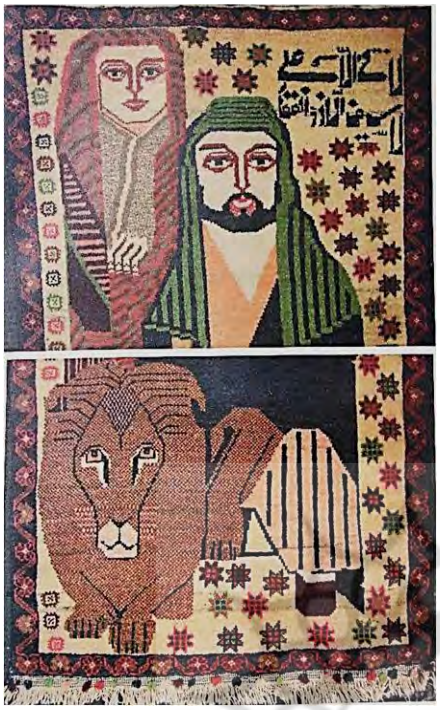
تصویر ۱۳. دانیال نبی نشسته برکنار دو شیر در سیاهچال

چنانچه تصویر ۱۲ را با تصویر ۱۳ مقایسه کنیم، مقاربت و نزدیکی آن دو نیز بیشتر نمایان می‌شود. تصویر ۱۳ شمایل دانیال نبی (ع) را در میان دو شیر به تصویر می‌کشد. چنانچه به دقت به این تصویر نگاه و آن را با تصویر ۱۲ مقایسه کنیم، از حیث نوع نگاه دانیال نبی (ع) و شیری که در جلوِ پای ایشان دراز کشیده، نزدیکی بی‌مثالی با تصویر ۱۳ خواهیم یافت.

در اینجا دو فرضیهٔ قابل طرح وجود دارد: یک فرضیه آن است که معتقد باشیم به دلیل فطری بودن فن تصویرگری که سرمنشأ آن اعتقادات مردم است، این مشابهت به طور تصادفی به وجود آمده است. دوم، طرح یک فرضیهٔ تاریخی است. بر اساس این فرضیه مسلمانان این فن را با مشاهدهٔ تصویرهای مربوط به قدیسان و پیامبران (ع) که مسیحیان به خصوص در کلیساهای بیزانس و روم تصویرگری کرده‌اند، نعل به نعل به عاریت گرفته‌اند. در این خصوص، به تصویر ۱۴ سجادهٔ بافته‌شده در افغانستان که از همان نمادهای دو تصویر بالا سود برده توجه کنید.



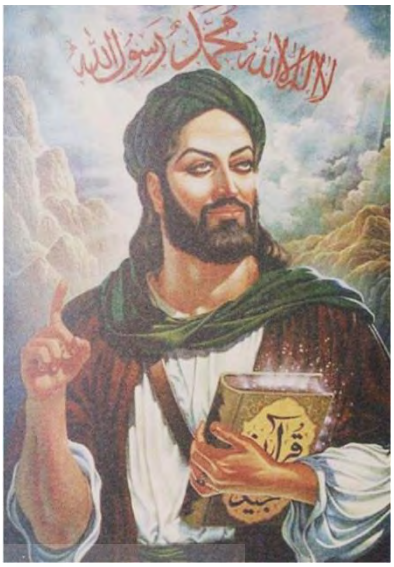
تصویر ۱۴. فرش‌بافتۀ افغانی‌از شمایل حضرت علی‌وشیر



تصویر ۱۵. نمای نزدیک از همان فرش‌بافتۀ تصویر ۱۴

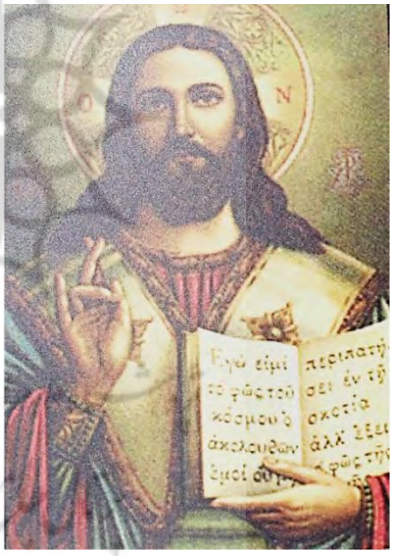
نقشمایۀ هالۀ نور

در پشت سر شمایل حضرات ائمۀ اطهار (ع) در تمامی تصاویر هاله‌ای از نـور مشـاهده مـی‌شـود. چنانچه شمایل پیامبر را در تصاویر ۱۶ و ۱۷ با شمایل حضرت مسـیح (ع) در ۱۸ و ۱۹ مقایسـه کنیم هالۀ نور را در هر دو تصویر به یک شکل خواهیم یافت. همچنین، حالت کتاب در دست، در هر دو تصویر به یک صورت به نمایش در آمده است. انگشت سبابه به وحدانیت و یکتایی خداوند اشاره دارد. برای درک بهتر و تقابلی دو تصویر ۲۰ و ۲۱، نمایش هاله‌ای از نـور در هـر دو تصـویر اسلامی و مسیحی به وضوح قابل رویت است.



تصویر ۱۶. شمایل پیامبر با کتاب و اشاره به توحید

تصویر ۱۷. شمایل پیامبر با کتاب و هالهٔ نور



تصویر ۱۸. شمایل حضرت مسیح با کتاب و انگشت

تصویر ۱۹. شمایل حضرت مسیح و اشاره به آسمان

تصویر ۲۰. شمایل پیامبر با کتاب و اشاره به توحید

تصویر ۲۱. شمایل مسیح، کپی در عراق از نسخۀ ایتالیایی در ۱۹۵۹

نقشمایۀ شمشیر

در تمامی تصاویر شمایلی که از حضرت علی (ع) وجود دارد، شمشیر ذالفقار نقش محوری بازی می‌کند. ذالفقار دالی است بر شجاعت، قدرت مردانگی و حامی دین اسلام و مسلمانان بودن، که در میان تمامی فرق اسلامی شهره است. به همین منظور، حتی در تصاویری که آن حضرت را در میان خانواده یا در کنار پیامبر (ص) به تصویر در آورده نیز ذوالفقار به روشنی قابل رؤیت است (نک. تصاویر ۲۲ تا ۲۴). شمشیر حضرت در بسیاری از موارد به صورت شمشیر دولبه، آن‌چنانکه در مورد ذوالفقار شهرت دارد، به تصویر کشیده شده است. با این حال، در پاره‌ای از تصاویر این شمشیر یک لبه است و شبیه شمشیرهای مشهور به شمشیر شامی تصویر شده است.

تصاویر ۲۲ تا ۲۴. نقشمایهٔ شمشیر دولبه و یک لبه (شامی)

نقشمایهٔ اسب

اسب دال بر پاکی، سرعت و نجابت است؛ ولی در میان اعراب مسلمان نشانهٔ قدرت رزمندگی و شجاعت مرد جنگجوست. در میان اعراب برای یک مرد شجاع مثال‌زدنی، «فارس» بهترین توصیف به‌شمار می‌رود. در این شمایل، حضرت (ع) سوار بر اسب در حال جنگیدن است. نقشمایهٔ اسب نسبت به نقشمایهٔ شیر از فراوانی کمتری در شمایل‌های پرداخته شده از حضرت حضور دارد. با این حال، این نقشمایه در کشورهای عربی حضور پررنگ‌تری دارد.

تصویر ۲۵. حضرت علی سوار بر اسب همچون جنگاور

تصویر امام (ع) در سایر ملل

علاوه بر کشورهای شیعه مانند ایران، عراق، بحرین، کویت و امثال آن که از قرابت تصویرسازی و معناسازی مشترکی برخوردارند، بقیۀ ملل اسلامی هر کدام به فراخور فرهنگ خود شمایل آن حضرت (ع) را به شکلی خاص ترسیم کرده‌اند.

سوریه. تصویر ۲۶ مربوط به کشور سوریه است، که ترکیبی از هنر قدیم اسلامی از یک سو و بهره‌گیری از هنر شامی و تحت تأثیر هنر ایقونی- بیزانسی از سوی دیگر است. از ترکیب این دو فن با یکدیگر تصویر ۲۶ متولد شده است. این تصویر مشتمل بر اسب (نشانۀ شجاعت) همراه با شمشیری است که تا پاهای اسب کشیده شده، و لباس‌هایی که تقلیدی از پوشش سربازان دورۀ سلطۀ عثمانی در شام به شمار می‌رود؛ دوره‌ای که هنرمند در آن می‌زیسته است. همچنین، هالۀ نور، روبندی که صورت آن حضرت (ع) را پوشانده، نیز نوع لباس و عمامه و شلوار تصویر شده در این شمایل همان نوع پوشش رایج مربوط به پوشش سربازان در روزهای آخر سلطۀ قدرت عثمانی مستقر در شام است. فضای سبز (باغ) ملهم از هنر خاتم‌کاری کشور ایران است.

تصویر ۲۶. اثری از ابوصبحی التیناوی، ۱۹۵۰، سوریه

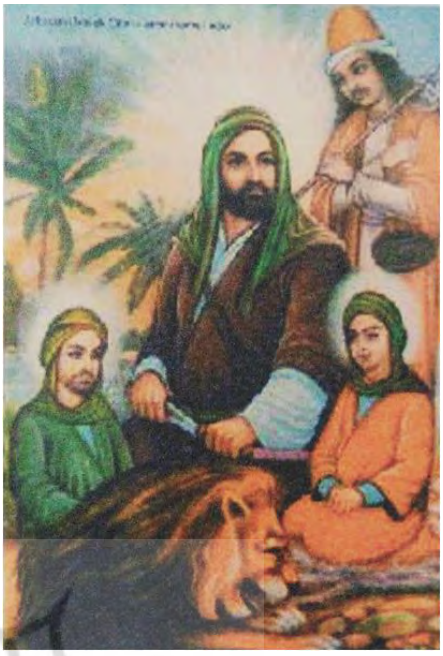
آنچه لازم به تأکید به نظر می رسد این است که این هنر به دور از هر فرهنگی که هنرمند در آن رشد و زیست کرده، دارای دو خصلت ممیزه است: نخست، اختصار مضمونی و سادگی در تصویر، و دیگری استفاده از رنگ‌ها که آن را برای عامۀ مردم قابل فهم می‌سازد. برای روشن شدن موضوع بهتر است به جنگ حضرت (ع) با عمر بن عبدود العامری در تصویر ۲۷ توجه کرد.

تصویر ۲۷. نبرد حضرت علی با جنگجوی نام‌آور عرب، عمر بن عبدود العامری؛ نقاشی بر روی شیشه، اثر عامیانه، بازار تونس، ۲۰۰۸، لعیبی، ۲۰۱۲

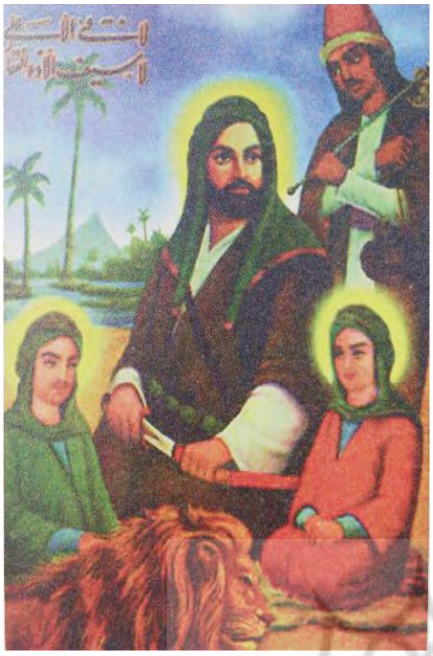
افغانستان. تصویر ۱۴ مربوط به سجادهٔ بافته‌شده در افغانستان است که شمایلی از آن حضرت (ع) به همراه مؤلفه‌های معروف دیگر تصاویر را به نمایش می‌گذارد. فرهنگ این کشور به فرهنگ ایرانی بسیار شبیه است، لذا تفاوت‌های اساسی و زیربنایی در استفاده از عناصر را نمی‌توان به‌سادگی مشاهده کرد. تصویر، به غیر از نوشته، به نقش کاریکاتوری و تصنعی تبدیل شده است، زیرا شیر تنها مشتمل بر یک سر و پاست که به شکل غیرطبیعی به بدن شیر وصل شده است. شیر برای اولین‌بار به‌صورت ابداعی از حالت دراز کشیده به نگاه روبه‌رو منتقل شده است.

لباس‌ها ترکیبی از لباس افغانی و عربی است، و این تصویر از جمله تصاویری است که در آن زن مقدس (احتمالاً حضرت فاطمه س) نیز به تصویر اضافه شده و تصویرسازی از شکل چهره به صورت محبت‌آمیز است. همچنین، ترکیب صورت، به خصوص اندازه و شکل چشم‌ها افغانی است. این شمایل را از آن جهت باید دوست داشت که از قصص و حکایاتی که در تورات منقول است، دور می‌شود.

ترکیه. تصاویر ۲۸ و ۲۹ را هنرمندان ترکیه ترسیم کرده‌اند. با توجه به قرابت فرهنگی با اعراب تمام عناصر عیناً مطابق با آن تصاویر به عاریه گرفته شده است. در این تصاویر حضرت علی (ع) به اتفاق حسنین (ع) نشان داده می‌شود. در گوشه سمت راست شمایلی از تصویر «پیر» (پیر خانقاه دراویش معروف به علویه) دیده می‌شود. تصویر نمایی از شبه جزیرهٔ عرب را تداعی می‌کند.



تصویر ۲۸. حضرت در میان حسنین و درویش علوی در گوشه، ترکیه



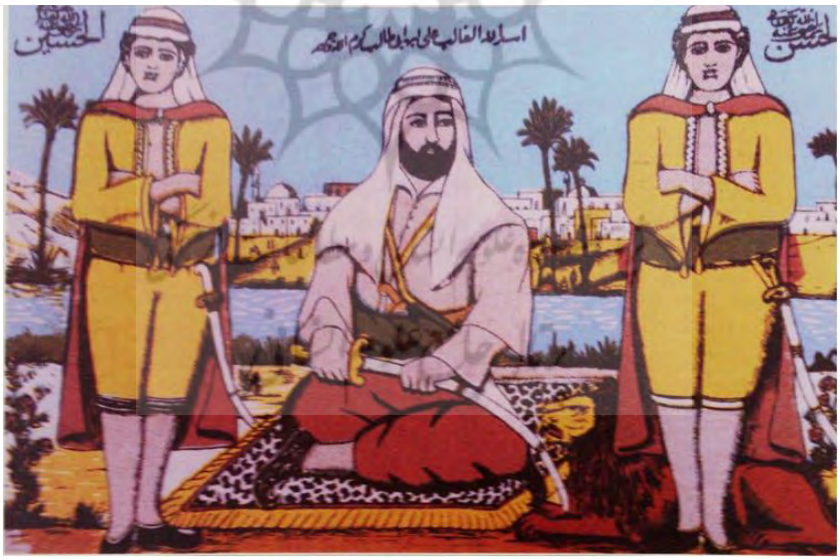
تصویر ۲۹. حضرت در میان حسنین و درویش علوی در گوشه، ترکیه

در این شمایل، حسنین (ع) هم جوان‌تر به نظر می‌رسند (به دلیل حدیث نبوی شبابان اهل‌الجنه) و هم کوچک‌تر از تصویر حضرت علی (ع) به نمایش در آمده‌اند (به دلیل اینکه مرکزیت تصویر تحت شعاع قرار نگیرد). نکتهٔ قابل ذکر دیگر، استفاده از رنگ پرتقالی، نشانهٔ زندگی جاوید در میان دراویش ترکیه، است که در این شمایل بسیار ملموس است. حالت شیر در اینجا بیشتر شبیه به انسان گریان است که با واقعیت در تباین است. حالت دست‌ها و نوع و شکل لباس‌ها به واقعیت نزدیک‌تر است.

مصر. در شمایل ترسیم شده از حضرت همواره این پرسش مطرح می‌شود که چرا پیوسته تصویرسازی از حضرت امیرالمؤمنین (ع) به یک شکل و با صورتی جامد و بی‌حرکت صورت گرفته است؟ تصویر ۳۰ ما را وادار می‌سازد تا به نشانه‌هایی توجه کنیم که کمتر سیر تطور آنها را نشان می‌دهد. آنچه مسلم به نظر می‌رسد آن است که این تصویر از تخیلات، شهرها و شخصیت‌های محلی الهام یافته است. شکل نشستن حضرت (ع) همانی است که در تصویر ۱۵ مشاهده می‌گردد. اما آنچه در پوشش سر استفاده شده عقال است، که هنرمند در ترسیم آن از ترکیب چفیه و عقال که پوشش محلی مصر و عراق است، بهره برده است. همچنین، شمشیر شکل مصری دارد. شیر ذلیلانه در پس پای امام حسن (ع) و این بار رو به آن حضرت ترسیم شده است. حسنین (ع) با لباس‌ها و چهره‌های مصری در دو طرف چپ و راست، به تصویر کشیده شده‌اند. علاوه بر رعایت هندسی در تصویرسازی و تمرکز بر تصویر آن حضرت (ع) در

مرکز، پس‌زمینه کاملاً مصری است. تکرار یا تقلید از همین تصویر را می‌توان در مغرب (مراکش) در تصویر ۳۱ با اندکی تفاوت در چهره‌پردازی حضرت دید. چهره حضرت در این تصویر اندکی عربی‌تر ترسیم شده است.

تصویر ۳۰. حضرت در میان حسنین با لباس‌های سربازان عثمانی، مصر



تصویر ۳۱. حضرت در میان حسنین در لباس سربازان عثمانی، با چهره‌پردازی متفاوت از حضرت

تونس. در تونس و مغرب العربی (مراکش) حضرت علی (ع) شجاعی بی مثال است که همیشه در حال رزم با دشمن قراردارد. تصویر ۳۳ روایتی از جنگ آن حضرت (ع) با یک غول است که براساس روایتی از کتاب *سیره الامام علی بن ابی‌طالب* از مورخ شهیر ابی الحسن احمد بن عبدالله بن محمد البکری ترسیم شده است. اولین نشانه‌ای که در این تصویر جلب توجه می‌کند و نقش محوری و مرکزی دارد، سبیل‌هایی است که در تصویر به نمایش در آمده است. در فرهنگ این منطقه سبیل دالی است برای فتوت، شجاعت و جوانمردی و برای نشان دادن شجاعت آن حضرت (ع). برای اینکه قدرت حضرت (ع) دو چندان به تصور درآید، غول نیز دارای همان سبیل است. در تصویر رنگ اسب به سیاه تبدیل شده و شمشیر ذوالفقار به تقلید از شمشیرهای عثمانی که در تصاویر شامی مرسوم بوده ترسیم شده است؛ هرچند نوع فرود آمدن شمشیر غیرطبیعی است. نقش هلال و ستارۀ قرمز رنگ منقش بر زین اسب نشانه و رمز اسلام و بلاد تونس است. ولی از این مهم‌تر هالۀ نوری است که تنها در کشورهای شیعه‌نشین مرسوم است. به‌جز زمین سبز و پرنده‌ای در آسمان، فضاسازی خاصی به عمل نیامده و هنرمند خواسته است که آن را مبارزه‌ای بی‌مکان و بی‌زمان نشان دهد. نوع پوشش و استفاده از تنوع رنگ‌ها در تونس ناشی از هنر زیبایی شناسانۀ فرانسه است. دلیل این مدعا استفادۀ غالب از رنگ طلایی در تمام سطوح شمایل است. در تصویر ۳۳ صحنۀ جنگ خیبر، در تصویر ۳۴ صحنۀ جنگ خندق، و در تصویر ۳۵ صحنۀ جنگ با غول روی شیشه (ویترای) به نمایش در آمده است. در نتیجه، در کشور تونس جنبۀ شجاعت، مردانگی و رزم‌آوری امام علی (ع) مورد توجه است.

تصویر ۳۲. نبرد حضرت علی با غول

تصویر ۳۳. نبرد حضرت علی در جنگ خیبر

تصویر ۳۴. نبرد حضرت علی در جنگ خندق

تصویر ۳۵. نبرد حضرت علی با غول روی شیشه

تفسیر فرهنگی شمایل‌ها

علاوه بر تأثیرپذیری شمایل‌های حضرت از سنت‌های نگارگری کشورهای مختلف (ایران، ترکیه، مصر و غرب) این شمایل از وجه دیگری با سنت‌های دینی و فرهنگی این کشورها نیز پیوند دارد. نگاهی به شمایل‌های پرداخته شده در ایران، ترکیه، مصر، افغانستان، و کشورهای عربی کاملاً آشکار می‌سازد که هر یک از این شمایل با الگوهای فرهنگی خاصی پیوند دارد. برای مثال، در ترکیه شمایل با تصاویر عرفا و صوفیان ترکیه در هم آمیخته است. بنابراین، حضرت علی چونان یکی از مشایخ صوفیه و چون پیشوای عرفای ترکیه (شاید قونیه) به نمایش در آمده است. در کشورهای عربی، حضرت چونان مردی از اشراف و بزرگان قبیله، مردی عربی تکیه‌داده به شمشیر، تصویر شده است. در تصاویر عربی نشانه‌های فرهنگ عربی چون شمشیر، اسب و سبیل نماد قدرت و مردانگی و شرافت قبیله‌ای آمده است. در فرش‌بافتهٔ افغانی حضرت چونان مردی چادرنشین و عشایری که همسرش در کنارش ایستاده ترسیم شده است. در تصاویر ایرانی شجاعت و زهد عنصر اساسی برجسته شده و تکیه بر برگزیده بودن حضرت (به عنوان ادامه‌دهندهٔ راه پیامبر) کاملاً آشکار است.

نتیجه‌گیری

هگل (۱۳۸۲: ۵۵ و بعد) معتقد است که هنر، تصویر آراسته و خیال‌گونه‌ای از واقعیت صرف است؛ یعنی، بازنمایی هنری واقعیت چیزی والاتر از خود واقعیت است. به اعتقاد وی از منظر زیبایی‌شناسی، زیبایی طبیعی ایستا و زیبایی هنری پویاست. از این منظر هنر نقاشی به دلیل خلق واقعیتی از واقعیت یکی از پویاترین هنرهاست. این سخن نه تنها دربارهٔ نقاشی نخبه صادق است که دربارهٔ نگارگری‌های عامیانه نیز مصداق دارد. اگرچه، تاریخ روشنی برای این هنر وجود ندارد، ولی این امر چندان مهم نیست؛ زیرا به تعبیر یونگ اگر این هنر هیچ کارکردی نداشته باشد، یک کارکرد مهم دارد و آن انعکاس آگاهی جمعی و تصویری از ضمیر ناخودآگاه جمعی است. مهم نیست که این هنر از کجا آغاز شده و به وسیلهٔ چه کسی ابداع شده باشد. آنچه مسلم است، داستان‌ها و شخصیت‌های دینی ثابت می‌مانند ولی تصاویر از حالت توضیحی صرف و از واقعیت به سمت مفاهیم در حال حرکت‌اند. این تصاویر بین دو صفت و مسیر فطری و بازنمایی خاص از واقعیت در نوسان‌اند. از مشخصات دیگر این تصاویر سکون و ثبات در تصویرگری از حضرت علی (ع) است که مخاطب را به وجوه مختلفی از شخصیت ایشان ارجاع می‌دهد. از دیگر سو، باید گفت که درهم تنیده شدن باورهای دینی و عناصر فرهنگی را به‌خوبی می‌توان در تصاویر مقاله دید. اگرچه، عناصر و نشانه‌های این تصاویر به روایت‌های محدودی دربارهٔ حضرت علی بازمی‌گردند، اما نفوذ عناصر فرهنگی هر ملت به درون آنها، تصاویری بسیار جذاب به وجود می‌آورد. سرانجام، باید به این نکته اشاره کرد که شمایل‌نگاری در دنیای اسلام با شمایل‌نگاری در دیگر ادیان تعاملی دیرینه برقرار کرده است، عناصری را به عاریه گرفته و عناصری را به عاریه داده است.

منابع

۱. احمدی، بابک (۱۳۸۰) معمای مدرنیته، تهران، نشر مرکز.
۲. انصاری، مرتضی. (۱۴۱۵ه.ق) المکاسب المحرمه. کنگره بزرگداشت شیخ انصاری.
۳. آلن، گراهام (۱۳۸۰) بینامتنیّت، مترجم پیام یزدانجو، تهران، نشر مرکز.
۴. بنیامین، والتر (۱۳۸۲) اثر هنری در عصر بازتولیدپذیری تکنیکی آن، در زیبایی شناسی انتقادی: گزیده نوشته هایی در باب زیبایی شناسی، مترجم امید مهرگان، تهران، نشر گام نو.
۵. چلبی، مسعود (۱۳۸۱) بررسی تجربی نظام شخصیت در ایران، تهران، پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
۶. خامنه‌ای، سیدعلی. (۱۳۸۰). اجوبه الاستفتائات. تهران: انتشارات بین المللی الهدی.
۷. روزن، باری (۱۳۷۹) انقلاب ایران: ایدئولوژی و نمادپردازی، مترجم سیاوش مریدی، تهران: نشر باز.
۸. شایسته فر، مهناز (۱۳۸۴) هنر شیعی، تهران، نشر مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
۹. عبدی، ناهید (۱۳۹۰) درآمدی بر آیکونولوژی: نظریه‌ها و کاربردها، تهران، انتشارات سخن.
۱۰. کاسیرر، ارنست (۱۳۶۰) فلسفه و فرهنگ، مترجم بزرگ نادرزاد، تهران، موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
۱۱. لکساندر، ویکتوریا (۱۳۹۰) جامعه شناسی هنرها، مترجم اعظم راودراد، تهران، فرهنگستان هنر.
۱۲. کوثری، مسعود. (۱۳۹۰). هنر شیعی در ایران. مجله جامعه‌شناسی هنر و ادبیات (نامه علوم اجتماعی). سال سوم، شماره اول، بهار و تابستان.

۱۳. گامبریچ، ارنست (۱۳۷۹) تاریخ هنر، مترجم علی رامین، تهران، نشر نی.
۱۴. لعیبی، شاکر (۲۰۱۲) تصاویر الامام علی: مراجعها و دلالاتها التشکیلیه، بیروت، ریاض الریس للکتب و النشر.
۱۵. محمودی، سیدمحسن. (۱۳۸۸). مسائل جدید از دیدگاه علما و مراجع تقلید. قم: انتشارات علمی‌فرهنگی صاحب ازمان (عج).
۱۶. مطلق، بهمن نامور (۱۳۹۰) پیشینه‌شناسی تحلیلی ایکونوگرافی از سزار ریپا تا امیل مال، نقدنامه، شماره ۱، خانه هنرمندان، صص. ۶۵-۸۳.
۱۷. مکارم شیرازی، ناصر. (۱۳۸۸). مسائل کثیرالابتلاء. قم: مدرسه الامام علی ابن ابی طالب.
۱۸. موقن، یدالله (۱۳۸۹) ارنست کاسیرر: فیلسوف فرهنگ، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
۱۹. میرزایی‌مهر، علی‌اصغر ۱۳۸۶) نقاشی‌های بقاع متبرکه در ایران، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
۲۰. نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۰) درآمدی بر نقد شمایل‌شناسی، در نقدنامه هنر، شماره ۱، زمستان ۱۳۹۰، صص ۵۱-۶۳.
۲۱. هگل، گئورگ ویلهلم فردریش (۱۳۸۲) درس‌گفتارهایی پیرامون فلسفه زیباشناسی، مترجم زیبا جبلی، تهران، نشر آبنگاه.
۲۲. هینیک، ناتالی (۱۳۸۴) جامعه شناسی هنر، مترجم عبدالحسین نیک گهر، تهران، نشر آگه.

23. Cassirer, Ernst (1955) The Philosophy of Symbolic Forms, in two Vol., New Haven, Yale University Press.
24. Crowther, Paul (1991) The Kantian Sublime: From Morality to Art, U.S.A, Oxford University Press.
25. Howells, Richard (2003) Visual Culture, USA: Polity.
26. Levi-Strauss, Claude (1979) Structural Anthropology, England, Penguin Books.
27. Panofsky, Dora and Panofsky, Erwin (1965[1956]) Pandora's Box, N.Y. Pantheon Books.
28. Panofsky, Erwin (1955) Meaning in the Visual Arts, N.Y., Anor Books.
29. Panofsky, Erwin (1967 [1939]) Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance, New York: Harper & Row Publications.
30. Panofsky, Erwin (2005 [1951]) Gothc Architechture and Schoolasticism, USA: Archabby Publications.
31. Porter, Venitia (2012) The Art of Jajj, Britian. The British Museum.
32. Ruiter, Adrienne de (2012) Imaging Egypt's Political Transition in (Post-) Revolutionary Street Art, Utrecht University, Available at:http://igitur-archive.library.uu.nl/student-theses/2012-0830-200723/UUindex.html.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی