نوع مقاله: پژوهشی
10.61186/mth.14.28.27
دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۲/۰۱
پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۷/۱۷

مصداق‌یابی فلسفه راستین هنر کوماراسوامی از طریق تحلیل تطبیقی بازنمایی حیات پس از مرگ در معراج‌نامه میرحیدر و کلیسای بیت‌لحم اصفهان

محمدعلی خواجه فرد*

چکیده

امروزه سنت‌گرایی به‌صورت گسترده در مطالعات مربوط به هنرهای جوامع سنتی و ابتدایی و همچنین هنر ادیان (ازجمله هنر اسلامی و هنر مسیحی در دوران میانه) وارد گردیده و به یکی از گفتمان‌های مهم در خوانش و پژوهش هنر بدل شده است. از جمله کاستی‌های سنت‌گرایان آن است که معمولاً بدون ارائه هیچ‌گونه دلیل، مدرک و مصداقی، مفاهیم و ایده‌های خود را در باب هنر پرورش داده و به آثارِ هنریِ دیگر جوامع تعمیم می‌دهند. این پژوهش توصیفی - تطبیقی با هدف بررسی فلسفهٔ راستین هنرِ کوماراسوامی در کتاب «فلسفه هنر مسیحی و شرقی» و ارائه نمونه‌ای در جهت تصدیق آن، به مطالعه تطبیقی بازنماییِ حیات پس از مرگ در اسلام و مسیحیت پرداخته است. بر مبنای مجموعه اطلاعات جمع‌آوری شده به صورت کتابخانه‌ای، در گام اول اصلی‌ترین مفاهیم در فلسفه راستین هنر کوماراسوامی تشریح گردیده و بر اساس آن در گام دوم، معیارهای رویارویی، فهم و داوری آثار هنر سنتی ارائه شده است؛ در ادامه بر اساس این معیارها و بهره جستن از تفسیر ترکیب محور، تصاویر بهشت و جهنم در دیوارنگاره‌های کلیسای بیت‌لحم اصفهان با نگاره‌های موجود در معراج‌نامه میرحیدر مربوط به مکتب نگارگری هرات، به‌صورت تطبیقی مقایسه گردیده است. اصلی‌ترین نتایج این تطبیق که مصداق‌هایی از فلسفه راستین هنر هستند، عبارت است از اینکه نخست، هنر دینی الهیات بصری است؛ دیوارنگاره‌های کلیسای بیت‌لحم اصفهان و نگاره‌های معراج‌نامه میرحیدر، هر دو پایبندی بسیاری به متون مقدسی که مبنای آنان هستند، دارند. دوم آنکه هنرهایی با سرچشمه الهی، اگر در کارکرد و مفاهیم روحانی‌ای که پیش‌زمینه‌های آن‌ها است، شباهت داشته باشند، شباهت‌هایی در اشکال ظاهری و ساختار کلی آن‌ها وجود خواهد داشت و سوم اینکه شیوه نمادپردازی در تصاویر مورد بررسی، شباهت بسیاری داشته و موید این برداشت است که نمادها زبان جهانی هنر هستند.

کلیدواژه‌ها: فلسفه هنر مسیحی و شرقی، آناندا کوماراسوامی، معراج‌نامه میرحیدر، کلیسای بیت‌اللحم اصفهان، بازنمایی حیات پس از مرگ.

* دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان. mkhajefard@gmail.com

مقدمه

گفتمان سنت‌گرایی[۱] به‌عنوان یک جریان روشنفکری دینی، اوایل قرن بیستم میلادی در جهان غرب پدیدار گشت. این گفتمان که با پیش‌گامی افرادی چون گنون[۲]، کوماراسوامی[۳]، شوان[۴] و دیگران شکل گرفت، در حقیقت نوعی پاد گفتمان در برابر مدرنیته است که راه‌حل رهایی انسان از چنگال مدرنیته و پیامدهای آن را بازگشت به سنت[۵] می‌داند. در این نگرش، «سنت متضمن هر چیزی است که سرچشمه الهی دارد و دربرگیرنده همه تجلیاتی است که در سطح و مرتبه انسانی متبلور می‌باشد[۶]». صاحب‌نظران و پیروان این دیدگاه، تفاوت‌های موجود در آثار هنری را به یک سرمنشأ واحد متصل می‌نمایند و هرگونه تغییر و تحول را بر مبنای توجه به همین سنت توجیه می‌کنند.

در سالیان اخیر، گفتمان سنت‌گرایی به صورت گسترده در مطالعات مربوط به هنرهای جوامع سنتی و ابتدایی و همچنین هنر ادیان (از جمله هنر اسلامی و هنر مسیحی در دوران میانه) وارد گردیده و به یکی از گفتمان‌های مهم در خوانش و پژوهش هنر بدل شده است. دیدگاه سنت‌گرایان و رویکردهای برآمده از آن در باب هنر سنتی، هنر مقدس و هنر دینی، متوجه نظرات و انتقادات متعددی است[۷] که از جمله آن‌ها می‌توان به این موضوع اشاره کرد که سنت‌گرایان، در تفسیر و تحلیل آثار هنری، معمولاً بدون ارائه هیچ‌گونه دلیل، مدرک و مصداقی، مفاهیم و ایده‌های خود را پرورش داده و به آثارِ هنریِ دیگر جوامع سنتی تعمیم می‌دهند.

این پژوهش توصیفی- تطبیقی با هدف بررسی اندیشه کوماراسوامی در کتاب «فلسفه هنر مسیحی و شرقی[۸]» و ارائه نمونه‌ای در جهت تصدیق گفتار وی، به دنبال پاسخ به این سؤال که شباهت در بازنمایی حیات پس از مرگ در معراج‌نامه میرحیدر و کلیسای بیت‌لحم اصفهان، تا چه میزان مصداقی از فلسفه راستین هنر کوماراسوامی است؛ بدین منظور پس از تشریح اصلی‌ترین مفاهیم و مبانی موجود در کتاب مذکور در گام اول، در گام دوم استخراج معیارهای رویارویی، فهم و داوری آثار هنر سنتی بر اساس فلسفه راستین هنر مد نظر است. بر اساس این معیارها و بهره جستن از تفسیر ترکیب محور، مطالعه تطبیقی تصویرنگاری حیات پس از مرگ در دیوارنگاره‌های کلیسای بیت‌لحم اصفهان با نگاره‌های موجود در معراج‌نامه میرحیدر مربوط به مکتب نگارگری هرات انجام خواهد شد[۹].

پیشینه پژوهش

آرا و اندیشه آناندا کوماراسوامی، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین متفکران سنت‌گرا در حوزه هنر و معماری، تا کنون در مطالعات بسیاری بازتاب داشته است. ذکرگو (۱۳۷۸) در مقاله «تأملی در آراء کوماراسوامی در باب هنر»، خلاصه‌ای از نظریات این متفکر در باب ویژگی‌ها و تفاوت‌های میان دو برداشت «سنتی» و «مدرن» از هنر، اشتراک بنیادین سه مفهوم «تقلید»، «بیان» و «مشارکت» و جایگاه «نماد» در هنرهای سنتی را ارائه نموده است. بینای مطلق (۱۳۸۷) نیز در مقاله «بررسی و نقد زیبایی و کمال از نظر آناندا کوماراسوامی»، نگرش کوماراسوامی در ارتباط با زیبایی را بررسی نموده است که همه چیزها را در زیبایی برابر یکدیگر می‌داند. بینای مطلق عقیده دارد که سرانجام این نگرش، محدودکردن معنای زیبایی است؛ زیرا قائل نبودن به سلسله مراتبی بودن زیبایی سبب سلب امکان سلسله مراتب در چیزها است.

ذکرگو (۱۳۸۵) در مقاله «مفهوم فرم و درجات کمال هنری از منظر کوماراسوامی» تعریف خاص کوماراسوامی از فرم را ارائه می‌دهد و آن را جان یا روح اثر معرفی می‌کند. علی‌پور و همکاران (۱۳۹۶) نیز در مقاله «افتراق معنای هنر در نگرش سنتی و مدرن از دیدگاه کوماراسوامی»، پس از تبیین مفهوم هنر برای هنر در اندیشه کوماراسوامی، بیان می‌کنند که برای وی، هنر رهنمون مخاطب به غایتی دیگر بر مبنای فعل و عقل بوده و به مثابه وسیله‌ای است که این امر را تسهیل می‌کند. علاوه بر این جوانی جونی و همکاران (۱۳۹۶) در مقاله «مقایسه ماهیت کارکرد مفید زیبایی در هنر سنتی و مدرن از نگاه کوماراسوامی»، عقیده دارند که کوماراسوامی، مسئله لذت زیبایی را در مورد آثار هنری کاملا رد نمی‌کند بلکه قصد او مخالفت با نگرش‌هایی است که با محور قرار دادن لذت و توجه به فردیت هنرمند، هدف دیگری را دنبال می‌کنند.

تفکرات کوماراسوامی در پژوهش‌های معدودی، به صورت عملی دنبال شده است؛ بویلستون (۱۳۸۷) در مقاله «آناندا کوماراسوامی و تفسیر نمادها»، با توضیح وجوه اصلی مباحث کوماراسوامی در باب نمادگرایی، به دنبال ارائه تفسیری از بیت «صورت خندان نقش از بهر توست/ تا از آن صورت شود معنی درست» است. علی‌پور و همکاران (۱۳۹۷) نیز در مقاله «حقیقت قدسی و نسبت آن با نقاشی قهوه‌خانه‌ای بر مبنای آراء کوماراسوامی» با هدف بررسی نسبت حقیقت قدسی در اندیشه کوماراسوامی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای (به مثابه هنر سنتی)، نتیجه می‌گیرند که نقاشی قهوه‌خانه‌ای، تجلی‌گاه حقیقت قدسی و آن صورت‌های مثالی است که هنرمند بر مبنای فعالیت عقلانی و نیز فعالیت خدمتکارانه پدید می‌آورد.

اکثر پژوهش‌های انجام شده در شرح و تفسیر اندیشه کوماراسوامی، خالی از مصداق‌های تصویری و ملموس است؛

بر همین اساس، این پژوهش به دنبال ارائه نمونه‌ای در جهت تصدیق گفتار وی در کتاب «فلسفه هنر مسیحی و شرقی» است. این مهم با مطالعه تطبیقی بازنمایی حیات پس از مرگ در دیوارنگاره‌های کلیسای بیت‌لحم اصفهان و نگاره‌های موجود در معراج‌نامه میرحیدر، دنبال خواهد شد.

در پژوهشی مشابه، شیوه بازنمایی بهشت و جهنم در نگاره‌های کلیسای وانک و معراج‌نامه میرحیدر به‌وسیله مجیدی قهفرخی (۱۳۹۴) در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد با عنوان «مطالعه نشانه‌شناختی دیداری مضمون بهشت و دوزخ در نگاره‌های کلیسای وانک و معراج‌نامه میرحیدر» بررسی شده است. ایزدی (۱۳۹۲) نیز در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد تحت عنوان «بازنمایی دوزخ در دو سنت اسلام و مسیحیت با تأکید بر آثار تصویری معراج‌نامه میرحیدر و هیرونیموس بوش» به بررسی وجوه افتراق و اشتراک بازنمایی دوزخ در اسلام و مسیحیت پرداخته است.

معراج‌نامه میرحیدر خود به‌تنهایی، به‌عنوان یکی از آثار شاخص در دوران اول شکوفایی مکتب هرات، در پژوهش‌های متعددی مورد مطالعه واقع شده است. سگای (۱۳۸۵) در کتاب «معراج‌نامه: سفر معجزه‌آسای پیامبر (ص)» تصاویر این نسخه ارزشمند را به همراه توضیحات هر نگاره ارائه کرده است. دشتگل (۱۳۸۳) در مقاله «متن نوشتاری نسخه معراج‌نامه میرحیدر»، متون عربی و ایغوری موجود در معراج‌نامه را بررسی کرده است. دیگر پژوهش‌های قابل توجه در ارتباط با معراج‌نامه میرحیدر، عبارتند از: مقاله «تاثیر آیات قرآن در مصور کردن معراج‌نامه میرحیدر با تاکید بر گذر از عالم خاک به عالم افلاک» از شایسته فر و خالقی‌زاده (۱۳۹۲)، مقاله «تحلیل کاربرد رنگ در نگاره‌های معراج‌نامه میرحیدر بر مبنای جایگاه رنگ در قرآن مجید و احادیث» از توبیهای نجف آبادی و فنایی (۱۳۹۶)، مقاله «بازنمایی رنگ عناصر چهارگانه تصویر فرشته چهارسر در کتاب معراج‌نامه میرحیدر بر مبنای نجوم» از «میرفندرسکی و طباطبایی جبلی» (۱۳۹۸)، مقاله «نمادهای عرفانی در نگاره‌های بهشت معراج‌نامه میرحیدر (بر اساس آیات قرآن و اندیشه‌های اسلامی)» از «محمدزاده، چرخی، یاری و جوادی آذر» (۱۳۹۶) و مقاله «نمادهای عرفانی در نگاره‌های دوزخ معراج‌نامه میرحیدر» از «محمدزاده، چرخی و یاری» (۱۳۹۷) که هرکدام به بررسی جنبه‌های خاصی از این نسخه خطی پرداخته‌اند.

کلیسای بیت‌لحم اصفهان نیز، در پژوهش‌هایی مورد توجه واقع شده است. راکلیان (۱۳۷۸) در کتاب «نگار نامه و راهنمای کلیسای بیت‌لحم جلفای اصفهان»، مجموعه دیوارنگاری‌های کلیسای بیت‌لحم اصفهان را گردآوری نموده است. در این کتاب برای هرکدام از نگاره‌ها یک مرجع دینی از کتاب مقدس ذکر کرده است. حق نظریان (۱۳۸۵) در کتاب «کلیساهای ارامنهٔ جلفای نو اصفهان»، ملکمیان (۱۳۸۰) در کتاب «کلیساهای ارامنه ایران»، هویان (۱۳۸۲) در کتاب «کلیساهای ارمنیان ایران» و محمدی آیین (۱۴۰۱) در کتاب «محله جلفا (باتکیه بر تاریخ شفاهی و منابع مکتوب)» نیز مطالبی در توصیف و شرح کلیسای بیت‌لحم اصفهان ارائه نموده‌اند.

روش پژوهش

داده‌های این پژوهش که به روش کتابخانه‌ای و با بررسی اسناد و مدارک موجود در این زمینه گردآوری‌شده است، به شیوه توصیفی – تطبیقی مورد واکاوی قرار خواهد گرفت. بر اساس هدف اصلی این پژوهش که ارائه نمونه‌ای در جهت تصدیق فلسفه راستین هنر از کوماراسوامی است، تطبیق بازنمایی حیات پس از مرگ در اسلام و مسیحیت بر دو نمونه که به شیوه هدفمند انتخاب شده است، دنبال خواهد شد. بدین منظور در ابتدا اصلی‌ترین مفاهیم در فلسفه راستین هنر و معیارهای رویارویی، فهم و داوری آثار هنر سنتی بر اساس فلسفه راستین هنر تشریح می‌گردد. در ادامه بر اساس این معیارها، تصاویر بهشت و جهنم در دیوارنگاره‌های کلیسای بیت‌لحم اصفهان با نگاره‌های موجود در معراج‌نامه میرحیدر مربوط به مکتب نگارگری هرات، به صورت تطبیقی مقایسه می‌شود؛ همچنین «تفسیر ترکیب محور» به عنوان یک ابزار کمکی در این مقایسه، مورد استفاده قرار می‌گیرد.

فلسفه راستین هنر از منظر کوماراسوامی

آناندا کنتیش کوماراسوامی در کتاب «فلسفه هنر مسیحی و شرقی»، عقیده دارد که آدمی در نتیجه تحولات فرهنگی و اجتماعی و حرکت از جوامع سنتی به سمت مدرنیته، نه‌تنها چیزی به دست نیاورد؛ بلکه آن گوهر ناب و اصیل را نیز از دست داد (کوماراسوامی، ۱۳۹۳: ۱۵۳). او که به‌شدت تحت‌تأثیر اندیشه سنت‌گرایانی چون گنون قرار داشته است، اشاره می‌کند که «آن زندگی که آن را متمدنانه می‌نامیم، بیشتر با زیست حیوانی و ماشینی قرابت دارد تا با حیات انسانی؛ این نوع زندگی در تمام جوانب آن در تضاد با کیفیت زیست بدوی است» (همان: ۱۱۱). این مهم سبب گردید که کوماراسوامی، اقدام به معرفی یک نظام عقیدتی جامع، جهانی، معتبر، مقتدر و استوار نماید که آن را فلسفه راستین[۱۰] هنر نام نهاده است؛ فلسفه‌ای که بنا بر ادعای وی، در تضاد کامل با فلسفه‌های هنر اومانیستی است و ردپای آن را می‌توان در باطن هر تفکر کهن و مستمری جست‌وجو کرد (همان: ۴۳)

در فلسفه راستین، «هنر» آن دانش و قدرتی است که با آن، اشیاء به بهترین وجه ساخته می‌شوند (همان: ۵۱). در جوامع سنتی، هرگاه قصد ساختن چیزی وجود داشته باشد، تنها از طریق هنر است که آن چیز به متناسب‌ترین وجه خود، تولید خواهد شد و فایده مطلوب را به دنبال خواهد داشت (همان: ۴۵). «مطابق این نظریه، هنر به معنای بهسازی، ترتیب و آرایش متناسب همه چیزهایی است که نیاز به سازمندی و آراستگی دارند»؛ به عبارت ساده‌تر، هنر راه درست ساختن اشیاء است (همان: ۱۴۲-۱۴۳).

درک بهتر تعریف فوق، نیازمند توجه ویژه به شیوه زیست آدمیان در نظام‌های سنتی از یک‌سو و نظام‌های صنعتی از سوی دیگر است. کوماراسوامی، شیوه‌های تولیدی امروز را که مبتنی بر کمیت و محکوم ارزش پول است، اسارت‌بار می‌خواند. او عقیده دارد در چنین نظام‌هایی، مردم قائل به دو نوع سازنده هستند: یکی سازنده ممتاز که هنرمند[۱۱] خوانده می‌شود و صاحب الهام و تخیل است و دیگری کارگری که عاری از قوه تخیل بوده و صرفاً مجری تخیلات و ایده‌های دیگران است؛ حال‌آنکه در همه جوامع غیرصنعتی، هر فردی به کار خاصی اشتغال دارد، کاری که با سرشت و طبیعت او سازگار است. در چنین جوامعی، بر خلاف جوامع صنعتی، انسانِ در حال کار، به فعالیتی مشغول است که بیش از هر چیزی، دوست دارد و همین لذت موجود در فرایند عمل، به حاصل کارِ کمال می‌بخشد (همان: ۲۳-۲۱)؛ بنابراین دو موضوع کاملاً متفاوت در ارتباط با هنر وجود دارد: یکی به این قائل است که هیچ‌چیز بدون هنر به کمال نمی‌رسد و دیگری هنر را به کلی امری زائد می‌داند (همان: ۱۴۳).

در جهان صنعتی امروز، شغل، دیگر به مثابه اشتغال به آنچه بیش از هر چیز دیگری به آن علاقه دارد، نیست؛ بلکه شغل آن چیزی است که انسان بدان مجبور است و بنا بر باور عموم، خوشی واقعی آنگاه حاصل می‌شود که آدمی، فارغ از کار به سرگرمی و بازی بپردازد؛ حال آنکه اگر مقصود از خوشی، لذت بردن از مقولات والاتر زندگی است، ادعای به‌دست‌آوردن آن در اوقات بیکاری، سراسر اشتباه است (همان: ۴۸)؛ بر این اساس کوماراسوامی، این صنعتِ بدون هنر را، جانور صفتی و درنده‌خویی می‌داند (همان: ۱۵۵). در چنین تمدن‌هایی، میان حیات فکری و حیات عملی جدایی مطلق پدید آمده است (همان: ۱۰۵). فرهنگ و کار از یکدیگر تفکیک شده‌اند و اوقات فراغت، به عنوان زمان تحصیل فرهنگ در نظر گرفته می‌شود؛ اما باید توجه داشت که فرهنگ واقعی، در نفس کارهایی وجود دارد که برآورنده نیازهای بشر است و اگر فرهنگ، خودش را در تمام آنچه تولید می‌شود، متجلی نسازد، انسان جهان صنعتی، با فرهنگ نخواهد بود (همان: ۲۳).

نقطه مقابل دیدگاه قبل، فلسفهٔ زیست سنتی است که در آن هنر، با معرفت مرتبط است (همان: ۹۴). در این دیدگاه، هر چیزی که صرفاً برای ایجاد لذت و تمایلات ساخته شود مردود است؛ زیبایی و سودمندی از یکدیگر، جدایی‌ناپذیرند و بنابراین، هیچ چیزی بدون آمیزش هنر سودمند نخواهد بود (همان: ۱۰۱-۱۰۰). برای شناخت فلسفه زیست سنتی و درک تفاوت‌های آن با شیوه زیست صنعتی، مفهوم «پیشه» به مثابه اشتغال به امری منطبق بر گرایش‌ها و استعدادهای فردی که هم شغل محسوب می‌گردد و هم دعوی تخصصی فرد است، هم لذت به دنبال دارد و هم برآورنده نیازهای جسمی و روحانی است، راهگشا خواهد بود (همان: ۲۱- ۲۲).

تفاوت میان فلسفه زیست در جهان سنت و در جهان صنعتی امروز، تلقی متفاوتی از هنر و مبانی آن به دنبال دارد؛ بنابراین مطالعه هنر مربوط به یک جامعه سنتی با مبانی برآمده از جهان صنعتیِ مدرن و تعمیم دیدگاه‌های کنونی به مردمی با دیدگاه کاملاً متفاوت، خطایی مهلک است (همان: ۱۶۸). درک آثار هنری مربوط به یک جامعه سنتی، نیازمند آشنایی با دیدگاه صانعان آن آثار است؛ بنابراین الزامی است که بسیاری از مفاهیم، مورد ارزیابی مجدد قرار گیرند و در دو ساحت گوناگون، تعریف و تبیین شوند (همان: ۲۳).

کوماراسوامی، اولین گام برای درک مقوله هنر از دیدگاه سنتی را، کنار نهادن واژه زیبایی‌شناسی[۱۲] می‌داند (همان: ۲۴). به عقیده وی، زیبایی‌شناسی رایج در تفکرات امروزی، تنها به جنبه‌های مادی، منحرف و کوته‌فکرانه هنرِ راستین نظر دارد (همان: ۴۲). اساساً این نظریه که هنر اصالتاً فعالیتی زیبایی‌شناختی است، واقعه‌ای نسبتاً جدید است که بر مبنای آن، مقصود اصلی هنر، تولید لذت و درنتیجه انگیزه و غایت کار هنری، ایجاد التذاذ خواهد بود (همان: ۱۰۹). او اشاره می‌کند پذیرش ارتباط ذاتی میان هنر و احساس، پذیرش این مسئله است که شرط کافی و انگیزه وجودی اثر هنری، ایجاد خوشایندی است که درنتیجه آن، هنر با خوش‌گذرانی مترادف می‌شود و از اسباب و آلات زندگی تجملی به شمار می‌رود؛ حال‌آنکه بینِ رو به التذاذ داشتن و عمداً و سنجیده به دنبال لذت بودن، که بهره‌مندی از لذایذ شایسته در حیاتی فعال و معقول را به دنبال خواهد داشت، تفاوت عمیقی وجود دارد (همان: ۱۱۱-۱۱۰). هنر در شرایط کنونی، تبدیل به متاعی تجملی شده، تجملی که فقط عده معدودی بضاعت آن را دارند و آن دیگران که از آن محروم‌اند، از نداشتنش چندان تأسفی ندارند (همان: ۱۳۶).

در مقابل، در یک جامعه سنتی هرکس به طور طبیعی مجهز به یکی از انواع هنر (اعم از نگارگری، آهنگری، بافندگی، آشپزی، کشاورزی و...) است و علاوه بر آن امکان بهره‌برداری از اشیایی را دارد که با هنر ساخته شده‌اند (همان: ۱۱۴). در این جهان، موضوع کار هرچه که باشد (خواه ترسیم یک نقاشی و خواه ساخت یک کشتی)، تنها چیزی که مد نظر هنرمند است، به انجام رساندن بهینه آن هدف است؛ به عبارت دیگر، قصد هنرمند آن است که کار خود را صحیح انجام دهد؛ بنابراین از آنجایی‌که هنرمند همواره در تلاش برای به کمال رساندن کاری است که در دست دارد و همچنین، کمال و جمال بر یکدیگر منطبق‌اند، فرایند تولید، ناگزیر به سوی ساخته‌ای زیبا میل می‌کند و زیبایی از غایات اجتناب‌ناپذیر اثر تولید شده است (همان: ۱۲۵).

براین اساس، «زیبایی عبارت است از کمال که در قالب نیرویی جذاب خود را بروز می‌دهد و ادراک می‌شود؛ زیبایی آن وجدان حقیقت است که در میل و اراده انسان رسوخ کرده، وی را درگیر موضوع ابرازشده به وسیله اثر هنری می‌کند» (همان: ۱۲۶). زیبایی نیروی جاذبی است که از فضیلت ساطع می‌شود و از یک سو با عناصر هماهنگ تشکیل‌دهنده یک مجموعه ارتباط دارد و از سوی دیگر به وضوح و روشنی بیان مربوط است (همان: ۱۶۹)؛ «گرچه زیبایی هم‌معنای حقیقت نیست لیکن از حقیقت هم مجزا نیست؛ تفکیک این دو معنی به لحاظ منطقی درست است؛ ولی به لحاظ عینی هر دو با هم مطابقت دارند. زیبایی درآن واحد هم عارضه است و هم دعوت» (همان: ۱۲۷).

کوماراسوامی موافق با نظر آکویناس [۱۳]، زیبایی را مرتبط با قوه ادراک و انگیزه و عامل آن می‌داند (همان: ۱۵۷). بر اساس نظریه زیبایی از منظر سنتی، تشخیص زیبایی به مقوله نظر بازمی‌گردد و نه به وادی احساس؛ زیبایی همه چیز (چه طبیعی و چه مصنوعی) وابسته به اطلاعات مندرج در سطوح آثار است و نه در خود آثار (همان: ۱۲۴)؛ به‌عبارت‌دیگر، زیبایی پدیده‌ای عینی [۱۴] است که در بطن اثر قرار دارد و نه در نگاه ناظر. کار هنری از واکنش‌های جمال شناختی و قضاوت‌های اخلاقی مستقل است (همان: ۵۱) و «در همان زمان که قوه مدرکه ما، حقیقت را ادراک می‌کند، زیبایی اراده را به حرکت در می‌آورد» (همان:۱۲۷).

برای درک بهتر رابطه میان زیبایی و حقیقت، توجه به دو مفهوم فرم [۱۵] و صورت [۱۶] در اندیشه کوماراسوامی ضروری است. «در حکمت سنتی، فرم به مفهوم شکل محسوس [۱۷] نیست؛ بلکه این واژه با طرح و معنا [۱۸] و حتی جان [۱۹] مترادف است» (همان: ۲۶). این تلقی با برداشت رایج که فرم را معادل جسم یا همان شکل ظاهری می‌داند، تفاوتی اساسی دارد. فرمی که کوماراسوامی از آن صحبت می‌کند، عین مفهوم محتوا را در هنر تداعی می‌کند؛ به‌عبارت‌دیگر کوماراسوامی، فرم را آن جوهری می‌داند که صورت از آن پیروی می‌کند و می‌توان به‌نوعی آن را معادل ایده افلاطونی (مثال) دانست (ذکرگو، ۱۳۸۵، ۶۸-۷۰).

بر مبنای این تلقی از فرم و صورت، هنر، تجسم فرم از پیش تصور شده در قالب مادی است (کوماراسوامی، ۱۳۹۳، ۱۱۵)؛ به عبارت‌دیگر هنر آن دانشی است که هنرمند، مطابق با آن، فرم و طرحی را که می‌خواست به انجام برساند، تصور می‌کند و به وسیله همان دانش، به بازسازی آن فرم با مواد مورد نیاز و قابل وصول می‌پردازد (همان: ۱۶۹). مطابق این تعریف، کسی نمی‌تواند فرم را مجرد از صورت تصور کند؛ فرم ما به ازای خارجی مشخصی دارد و مستقل از صورت نیست (همان: ۱۳۳). اگر فرم و ماده در کار هنری به اتحاد برسند، آنگاه شکل کالبد اثر بیان‌کننده فرم آن خواهد بود (همان فرمی که در بافت ذهنی هنرمند قرار دارد). کمال در اثر هنری نیز معادل با درجه موفقیت هنرمند در به انجام رساندن این فرایند تقلید از ایده و شکل‌دهی آن در قالب ماده است (همان: ۲۶)؛ بنابراین هنر سنتی برای هر استفاده‌ای که ساخته شده باشد، همواره دارای معنا است (همان: ۱۱۷). علاوه بر آن، زیبایی همه چیز در گرو آن است که «آنچه هست» با «آنچه مقرر بوده باشد» بر هم منطبق گردد و زشتی اثر هنگامی پدیدار می‌شود که وجه واقعی و ملموس اثر (که همان بیان هنری است)، معرف فرم واقعی (که همان انگیزه اصلی ساخت اثر است) نباشد (همان: ۱۲۴).

دیگر نکته حائز اهمیت در فلسفه راستین، موضوع اثر هنری است. به عقیده کوماراسوامی، اشکال هنری، راویانی صادق و منعکس‌کنندگانی صالح از آن مثال‌ها و سرمشق اصلی هستند. سرمشق‌هایی که کیفیت خود آن‌ها نیز، بسیار حائز اهمیت است؛ چراکه این فرم است که به صورت منتهی می‌شود. وظیفه هنر است که حقیقت اصلی را به چنگ آورد و به آنچه ناشنیدنی است آوا ببخشد و کلام نخستین را به صراحت بیان کند (همان: ۱۷-۱۶). کوماراسوامی، کلام خداوند را دقیقاً همان آرمان و اصولی می‌داند که هنر چه در قالب کلام و چه در قالب تصویر، قادر به ابراز آن است (همان: ۵۵) و به همین دلیل صراحتاً اشاره می‌کند که، «اکثر کارهای هنری در مورد خداوند است» (همان: ۳۴).

اگر بناست که هنرمند واقعیات ازلی را به نمایش درآورد، باید آن واقعیات را آن‌گونه که هستند، شناخته باشد؛ یعنی پیش از آنکه ایده تجسم مادی پیدا کند، باید با تخیل خود،

آن را دریافت نموده و تقلید نماید. کوماراسوامی، مرحله نخست را که مشاهده و دریافت حقیقت ازلی است، ساحت «رهایی» و مرحله آخرین را که کالبد مادی بخشیدن به ایده است، ساحت «اسارت» می‌نامد (همان: ۲۱). در این فرایند، مراتبی از آگاهی بر هنرمند آشکار می‌شود و از همین طریق او درمی‌یابد که اثر تولید شده چه صورتی خواهد داشت و چگونه باید فرم را بر مواد موجود بنگارد تا بر صورتی که در وجودش واقعیتی زنده دارد، منطبق گردد[۲۰]. از طریق ادراک همین ایده اصلی و طرح مجرد است که شکل واقعی شیء ادراک می‌شود؛ چراکه ظاهر شیء در اثر انطباق با طرح اصلی پدید می‌آید نه براثر انطباق با ظاهر و شکل دیگر اشیای موجود (همان: ۶۰-۶۱).

مسئله تقلید[۲۱] در اینجا اهمیت پیدا می‌کند. کوماراسوامی، هنر را تقلیدی از طبیعت اشیا (و نه از ظواهر آن‌ها) می‌داند؛ اما باید توجه داشت که مرادش از طبیعت، وجه آشکار طبیعت پیرامون نیست؛ بلکه طبیعت برای او، طریقتی است که موجودات باید از آن پیروی کنند تا عملکردشان عصیان در برابر طبیعت نباشد (همان: ۳۲). منظور از اثر تقلیدی، موافقت ظاهری اثر با ظواهر طبیعی نیست بلکه هنر، طبیعت را در آداب عملکردش تقلید می‌کند؛ به‌عبارت دیگر، آن طرحی که هنرمند از آن تقلید می‌کند و پس از آمیختنش با ماده، به حالت محسوس درمی‌آورد، همانند عمل خداوند در آفرینش جهان است (همان: ۶۱-۶۲). «تقلید، تجسم مادی فرم از پیش تصور شده است و این دقیقاً همان چیزی است که آفرینش می‌نامیم. هنرمند وسیله‌ای است برای انجام کار.» (همان: ۱۲۱)

خرد هنرمند، بسترِ تصوری عقلانی است؛ تصوری که منجر به دریافت مستقیم[۲۲] یک صورت تقلیدپذیر و ابراز[۲۳] آن صورت در قالب محسوس می‌شود (همان: ۶۲). هنرمند طرح‌های آرمانی را از عالم رؤیا می‌ستاند و به وادی عینیت می‌آورد درحالی‌که تنها بخشی از وجودش به خودش معطوف است (همان: ۶۸). او همواره خود را وقف آن خیری می‌کند که قرار است در اثر هنری بروز یابد و در این مسیر، بدون قصد و خودآگاهی به ابراز خویش می‌پردازد (همان: ۷۲). بر این اساس، هنر آن جوهره‌ای است که در درون هنرمند باقی می‌ماند و آن معرفتی است که آثار با اتکای به آن ساخته می‌شود (همان: ۲۷)؛ البته باید توجه داشت که در جهان سنت، هنرمند نوع خاصی از انسان نیست؛ بلکه هر انسانی چنانچه در رشته‌ای هنرمند نباشد، موجودی بیهوده و بی‌مصرف است (همان: ۴۵). هنرمند، خادم اثری است که می‌خواهد به انجام برساند (همان: ۱۱۸)؛ او فعالانه و آگاهانه، خویشتن را به‌عنوان واسطه و ابزار کار قرار می‌دهد و بر اثر تطبیق خود با طرحی که قرار است اجرا کند، شناختی راستین از آن به دست می‌آورد (همان: ۶۶-۶۷).

بنابراین، هنر دانش و مهارتی است که هنرمند دارد؛ دانشی که عبارت است از توانایی تصور فرم نهایی و یافتن راهی برای قالب جسمانی بخشیدن به آن. رسیدن به این مقصود، مراحلی دارد که عبارت‌اند از:

۱. فرم حقیقی که قرار است اثر هنری به تقلید از آن ساخته شود، تخیل شود. البته باید توجه داشت که این فرم حقیقی کاملاً مجرد است و قابلیت تقلید شدن ندارد.
۲. فرم مجرد در قالب فرمی ثانویه و قابل تقلید تخیل شود؛ فرمی در بردارنده مفاهیم ملموس و فرایند شکل‌گیری اثر بوده و مجری اثر قادر به پیروی از آن و ساخت عینی اثر است.
۳. تجسم فیزیکی بخشیدن به فرمی که تخیل شده است.

البته باید توجه داشت که ایده‌ها، وجودی مستقل از قوه ادراک هنرمند است و جوهره تمام تصوراتی که قرار است در آثار هنری ابراز شود، از پیش توسط حکمت سنتی مقررشده است (همان: ۱۱۶).

یکی از سؤالات کلیدی در فرایند خلق آثار هنری، این است که صورت شیئی که قرار است ساخته شود، چگونه احضار می‌گردد. کوماراسوامی در پاسخ به این سؤال اشاره می‌کند که اشکال ظاهری و ساختار کلی هنرها را، محتوایشان معین می‌کند (همان: ۸۳). از این‌رو است که می‌توان در مورد «انطباق» و «عدم انطباق» در هنرهای سنتی سخن گفت که مراد از آن انطباق صورت اثر تولیدشده با آن طرح و تصور مجرد اولیه است؛ براین اساس، هنر خوب به خلق و حال مربوط نیست (همان: ۱۱۷).

کار عملی هنرمند، یعنی آن‌گاه که به اثر هنری واقعیتی عینی می‌بخشد، فعالیتی مطیعانه، نوکرانه و غیر خلاق است؛ چرا که شبیه‌سازی تنها با فرم ارتباط دارد. هنگامی‌که قطعه‌ای موسیقی در ذهن شکل گرفت، روی کاغذ آوردن نت‌ها، صرفاً فعالیتی تقلیدی است (همان: ۱۲۰-۱۱۹). البته باید توجه داشت که شباهت ظاهری میان اثر هنری و طبیعت، امری تصادفی است و اگر اشکالی با منشأ طبیعی در اثر هنری وارد می‌شوند، این بدان معنا نیست که این اشکال با اثر مرتبط هستند بلکه، این‌ها مواردی هستند که صورت اثر در آن‌ها پیچیده شده است؛ درست مانند شاعری که اصوات تنها به‌منزلهٔ ابزار کار او هستند (همان: ۶۳). هنر همیشه وسیله است و هیچ‌گاه نباید به‌عنوان هدف تلقی گردد (همان: ۱۶۵).

دیگر موضوع با اهمیت در فلسفه راستین هنر، کاربرد و شأن نزول آثار هنری است. کوماراسوامی، شأن نزول آثار هنری را

کمک به تفکر عمیق، برآورده شدن نیازهای روحانی، اصلاح کیفیت تحریف شده اندیشه و انطباق و هماهنگ‌کردن آن با صورت اصیل کیهانی می‌داند (همان: ۱۵). علاوه برآن، قائل بدین مسئله است که به صورت کلی، کاربرد هنر را می‌توان مصلحت انسان، خیر اجتماع و در برخی موارد نیازهای خاص دانست. در فلسفه راستین هنر، صرف لذت بردن از اثر هنری کاربرد انگاشته نمی‌شود و تنها از طریق فهم آثار و درک چگونگی استفاده از آن‌ها است که می‌توان در وادی التذاذ گام نهاد (همان: ۴۵-۴۷).

در هنر سنتی، استحاله آیینی شیء به مرتبه‌ای که هم‌زمان کاربرد روحانی و جسمانی را داشته باشد، از طریق چیزی صورت می‌گیرد که امروزه «تزیین» خوانده می‌شود (همان: ۲۷). آدمی از طریق اشیاء فانی به معرفت باقی دست پیدا می‌کند (همان: ۵۷)؛ زیبایی نیروی جاذب کمال است و التذاذ از آن، درگرو خیر عقلانی است و بر این اساس انسان باید قبل از التذاذ از زیبایی صوری، به واقعیت آن چیزی که موضوع اثر هنری است، واقف گردد (همان: ۹۴). دیدگاه اخیر مخالف اندیشه‌هایی نظیر هنر برای هنر است که در دوران مدرن محوریت یافته است. کوماراسوامی صراحتاً اشاره می‌کند« هنر همساز با حکمت خالده ادوار [۲۴] را نمی‌توان به دو مجزا یعنی کاربردی و روحانی تجزیه نمود؛ بلکه این هنر به هر دو جهان کاربرد و معنی، طبیعت و ماورای طبیعت، تعلق دارد.» (همان: ۶۰)

آنچه گذشت، شمه‌ای از مهم‌ترین مفاهیم ارائه شده در کتاب «فلسفه هنر مسیحی و شرقی» است. کوماراسوامی در صدق اندیشه‌های خود نمونه‌های محدودی می‌آورد که عموماً مربوط به هنر مسیحی دوران میانه و هنر هند بوده و قریب به اتفاق نمونه‌ها، در قالب توضیحاتی متنی است؛ به گونه‌ای که مترجم کتاب به زبان فارسی[۲۵]، در مقدمه اشاره می‌کند که کوماراسوامی تنها یک تصویر در این کتاب ارائه داده است و مترجم با افزودن بیست و هشت تصویر دیگر، مسیر فهم اندیشه ژرف موجود در میان سطور را هموارتر کرده است. عدم ارائه نمونه‌هایی ملموس که برای اکثر مخاطبان قابل فهم باشد، یکی از اصلی‌ترین عوامل در دشواری فهم فلسفه مدنظر کوماراسوامی است؛ بر همین اساس برای پرورش اندیشه وی و ارائه مصداقی موردی، در ادامه این پژوهش، سنت تصویرنگاری حیات پس از مرگ در اسلام و مسیحیت، در دو اثر مجزا مورد واکاوی قرار خواهد گرفت اما پیش از آغاز بحث، ضروری است که بر اساس فلسفه راستین هنر، معیارهای رویارویی، فهم و داوری آثار هنر سنتی استخراج گردد.

معیارهای رویارویی، فهم و داوری آثار هنر سنتی بر اساس فلسفه راستین هنر

کوماراسوامی، هنر حقیقی را هنری می‌داند که با بیانی نمادین و سرشار از معنی، به نمایش آن چیزهایی می‌پردازد که تنها با عقل قابل رؤیت است؛ از این رو پژوهشگران را دعوت می‌کند تا با گذر از زیبایی سطحی آثار، آن‌ها را بر اساس معیارهای منطقی و روابط حاکم بر ساختارشان مطالعه نموده و مورد ستایش قرار دهند (همان: ۱۷-۱۸). به اعتقاد وی، انگیزه و منطق اصلی موجود در پس این ترکیب‌بندی‌ها، ایجاد ساختاری زیبا نیست؛ بلکه نیل به بیان مطلوب است. او اشاره می‌کند قضاوت بنیادین، باید براین اساس صورت گیرد که هنرمند تا چه حد در ارائه بیانی شفاف از موضوع کار هنری خود، توفیق داشته است. اینکه «آیا موضوع اثر به شیوه مطلوبی بیان‌شده است؟»، اساسی‌ترین پرسش است و پاسخ به آن، نیازمند آشنایی با موضوعی است که هنرمند، قصد بیان آن را داشته است تا بر اساس آن بتوان اقدام به داوری اثر هنری نمود؛ از این‌رو در همه مباحث هنری، می‌بایست بحث را از موضوع آغاز کنیم (همان: ۲۶-۲۵).

پس از آشنایی با موضوع اثر، درجه توفیق هنرمند قابل بررسی است. پیش از این اشاره شد که در هنر سنتی، اشکال ظاهری و ساختار کلی هنرها را، محتوایشان معین می‌کند و بر این مبنا می‌توان در مورد «انطباق» و «عدم انطباق» در هنرهای سنتی سخن گفت (که مراد از آن انطباق صورت اثر تولید شده با آن طرح و تصور مجرد اولیه است) (همان: ۱۱۷). کوماراسوامی عقیده دارد که «تنها محک موجود برای فضیلت و برتری کار هنری، محکی است که با آن بتوان توفیق هنرمند را در تحقق ایده و مقصودی که داشته، بسنجیم. فضیلت یک اثر، هم از واکنش‌های جمال شناختی ما مستقل است و هم از قضاوت اخلاقی نسبت به فرضیه‌هایی که موجب ظهور آن گشته است» (همان: ۵۱). اثر هنری را آنگاه می‌توان «راستین» نامید که فرم ذاتی آن، منعکس‌کننده فرم ذاتی ثبت‌شده در اندیشه هنرمند باشد (همان: ۱۲۲).

البته باید توجه داشت، رد قضاوت‌های اخلاقی به عنوان معیاری برای فضیلت و برتری کار هنری، به معنی رد مسئولیت اخلاقی هنرمند نیست. همه افراد در یک جامعه سنتی، هم‌زمان دارای دو وجه «هنرمندی» و «انسانیت» هستند. هنرمند وظیفه‌ای جز ساختن و پرداختن بهینه اثر ندارد و از این رو نمی‌توان بر رفتار وی، داوری اخلاقی روا داشت اما باید توجه کرد که هنرمند، خود انسان است و یک انسان مسئول افعال ارادی و اعمالی است که به پذیرش آن‌ها تن

می‌دهد. هر فرد در جامعه‌ای سنتی، در وجه هنرمندی خود، مسئولیتی اخلاقی ندارد؛ اما در وجه انسانیت، موجودی مسئول و متعهد است (همان: ۱۳۵-۱۳۳).

در فلسفه راستین هنر، کار هنری همواره از یک‌سو دارای وظیفه و کاربرد و از سوی دیگر واجد مفهوم و معنای روحانی است؛ البته معنایی که در بطن اثر قرار دارد، اختیاری و منتزع از کاربرد نیست؛ بلکه از طریق شباهت‌های مندرج در اثر هنری که با وظیفه و رسالت هنر ارتباط دارد، اظهار می‌شود. کوماراسوامی، در راستای این پیوستگی میان مفهوم و کاربرد، اظهار می‌نماید که اولین پرسش‌های معقول در برخورد با اثر هنری عبارت‌اند از (همان: ۷۳-۷۲):

۱. به چه‌کار می‌آید یا برآورنده چه نیازی است.
۲. معنی و مفهوم آن چیست.

ذکر این نکته ضروری است که همان‌طور که پیش‌ازاین اشاره شد، صرف لذت بردن از یک اثر هنری، کاربرد در نظر گرفته نمی‌شود و تنها از طریق فهم آثار و چگونگی درک استفاده از آنان است که می‌توان در وادی لذت وارد شد؛ بدین ترتیب باور به این مسئله که اثری صرفاً جهت نمایش خلق گردد، مردود است (همان: ۱۲).

پیش از لذت بردن از زیبایی صوری اثر، الزامی است که به واقعیت آن چیزی که موضوع بیان هنری است، واقف بود (همان: ۹۴). «صور خیال‌انگیز و کارهای ملموس، هنر و عقل، همگی ابزار کار هستند و نباید با غایت اشتباه گرفته شوند. غایت امر مرتبه‌ای از اندیشه سعادت آمیز است که نیازی به کار و جنبش ندارد.» (همان: ۹۸). چشم نواز بودن یک اثر هنری و برانگیختن حس زیبایی‌شناختی به وسیله آن، غایت هنر نیست بلکه حاصل انطباق «نظام فیزیکی موجود در قوه ادراک» با «نظام منطقی حاضر در موضوع ادراک شده» است (همان: ۱۶۲). دلیل جذب به سوی یک اثر هنری، زیبایی است؛ به عبارت‌دیگر زیبایی وسیله‌ای برای هدایت مخاطب به یک غایت مشخص است اما باید توجه داشت خود زیبایی، غایت هنر نیست (همان:۲۵).

پیش از این اشاره شد که وظیفه هنر است که حقیقت اصلی را به چنگ آورد و به آنچه ناشنیدنی است آوا ببخشد و کلام نخستین را به‌صراحت بیان کند (همان: ۱۶-۱۷). کوماراسوامی عقیده دارد که با هیچ زبانی به جز زبان نمادین نمی‌توان از آن حقیقت غایی و اصلی سخن گفت و تنها راه جایگزین سکوت است (همان: ۹۷). نمادگرایی، یکی از اصلی‌ترین وجوه هنرهای سنتی و کهن است که به شیوه‌ای متفاوت و فردی به هنر مدرن انتقال یافته است (همان: ۱۰۸) اما باید توجه داشت که «نمادها زبان جهانی هنر هستند؛ زبانی بین‌المللی‌ای که فقط در الحان و لهجه‌ها متفاوت‌اند؛ زبانی که زمانی در همه جوامع جاری بود و همواره ذاتاً قابل فهم بود، ولی امروزه حتی افراد تحصیل‌کرده و فرهیخته آن را نمی‌فهمند و سخت گفتن و شنیدن به آن زبان، محدود به قلمرو هنرهای روستایی گشته است.» (همان: ۱۲۸).

اگر بر اساس مبانی فلسفه راستین هنر، فرض بنیادین در تولید آثار، نمایش خداوند در نظر گرفته شود، ازآنجایی‌که اشکال واقعی و ساختار کلی هنرها را محتوایشان تعیین می‌کند، لذا برای قدم نهادن در مسیر درک این آثار، دانش کافی از حکمت دینی و فلسفه نظام هستی در سنت مربوطه، ضروری است (همان: ۸۳)؛ بر این اساس کوماراسوامی اشاره می‌کند که آشنایی با ذهنیت هنرمند و بافت ذهنی مخاطب الزامی است و پیشنهاد می‌نماید که پژوهشگر، زمان زیادی را در اطراف موضوع مورد مطالعه سپری نماید و سلوکی توأم با از خودگذشتگی را در پیش گیرد (همان: ۱۲۳).

تفسیر ترکیب‌محور

در راستای نگاهی دقیق و روشمند به شیوه بازنمایی حیات پس از مرگ در معراج‌نامه میرحیدر و کلیسای بیت‌لحم اصفهان، علاوه بر معیارهای رویارویی، فهم و داوری آثار هنر سنتی مبتنی بر فلسفه راستین هنر کوماراسوامی، می‌توان از «تفسیر ترکیب محور» بهره برد که شیوهٔ بسیار مشخصی برای دیدن تصاویر است. این روش تمرکزش را متوجه خود تصاویر نموده و آن را در چند بخش اصلی مورد بررسی قرار می‌دهد:

۱. محتوا: اصلی‌ترین سؤال در اینجا آن است که «تصویر واقعاً چه چیزی را نشان می‌دهد». پاسخ به این سوال اگرچه در برخی تصاویر پیش پا افتاده است، در مواردی مسئله دشواری است؛ چرا که بعضی از تصاویر، ترسیمی از مضامین یا رویدادهای مذهبی، تاریخی، اسطوره‌ای، اخلاقی و یا ادبی هستند.
۲. رنگ: یکی دیگر از مؤلفه‌های حیاتی تصویر است. برای توصیف رنگ‌های یک تصویر می‌توان از سه مفهوم استفاده کرد؛ نخست رنگ‌مایه که به رنگ‌های واقع در تصویر اشاره دارد. دوم اشباع که به معنای خالص بودن یک رنگ با توجه به ظاهر شدن آن در طیف رنگ است؛ از این رو اگر رنگ‌مایه به‌صورت درخشان باشد اشباع بالا بوده و اگر رنگ‌مایه به صورت تقریباً خنثی باشد، اشباع پایین است. سومین مفهوم مورد استفاده در بررسی رنگ نیز، ارزش است که به روشنی و تاریکی رنگ اشاره دارد. رنگ‌هایی که به شکل تقریباً سفید به کار می‌روند دارای ارزش بالا و رنگ‌هایی که به شکل

تقریباً سیاه مورد استفاده قرار می‌گیرند، دارای ارزش پایینی هستند.

۳. سامان فضایی: همهٔ تصاویر فضایی دارند که به شیوه‌های مختلف سامان می‌یابد. دو جنبهٔ به هم مرتبط از این سامان‌دهی در بررسی یک تصویر باید مورد ملاحظه قرار گیرد: نخست شیوهٔ ساماندهی فضا در «درون» یک تصویر و دوم چگونگی ساماندهی فضایی تصویر که موقعیت خاصی از دیدن را به بیننده پیشنهاد می‌دهد.

۴. نور: در یک تصویر، نور ارتباط تنگاتنگی به رنگ‌ها و سامان فضایی دارد که می‌تواند برای برجسته کردن عناصر مشخصی از تصویر به کار برده شود.

۵. محتوای عاطفی: مطالعهٔ محتوای عاطفی تصویر، بر جنبه‌های «احساسی» تصویر تمرکز دارد. محتوای عاطفی هر تصویر، «تأثیرِ برآمده از ترکیب محتوای موضوعی با فرم بصری» است (رز، ۱۳۹۸: ۱۰۳-۸۸).

بازنمایی حیات پس از مرگ در معراج‌نامه میرحیدر

مکتب نگارگری هرات حاصل یک نقیضه تاریخی است: کین‌خواهی در عرصه سیاست و خودباختگی در عرصه هنر. تیمور در کشورگشایی‌های خود، از یک سو به چپاول و تاراج مردم پرداخت و از سوی دیگر، هنرمندان مناطق مختلف را در سمرقند گرد هم آورد. آمیزش این بنیه مالی قوی و نیروی انسانی کارآمد، سبب پدیداری عرصه‌ای از کوشندگی‌های هنری گردید که مکتب نگارگری هرات، نتیجه بلافصل آن بود (آژند، ۱۳۸۷: ۱۱). در این دوره نگارگری ایران، همه آنچه از شیوه‌های فنی و تصویری خاور دور وام‌گرفته بود را در سیمایی جدید به کار برد و به ماهیتی مستقل و منسجم رسید (کاوسی، ۱۳۸۹: ۳۴).

پس از تیمور، با آغاز حکومت شاهرخ، فرزندان او (بایسنقر، ابراهیم میرزا و الغ‌بیگ) کارگاه‌های خود را در هرات، شیراز و سمرقند برپا کردند؛ اما کمی پیش‌تر، نخستین تحول بزرگ نگارگری تیموری، در شیراز و تحت حمایت اسکندر سلطان، برادرزاده شاهرخ، پدید آمد (پاکباز، ۱۳۹۶: ۷۱). این شاهزاده، در حمایت از هنرها، نقش سلطان احمد جلایر را ادامه داد و تعدادی از نقاشان چیره‌دست را به خدمت خود درآورد (رابینسن، ۱۳۹۰: ۱۸)؛ اما به سبب سرپیچی، در سال ۸۱۷ هجری مغلوب شاهرخ گردید (روملو، ۱۳۸۴: ۲۰۹) و شاهرخ برخی از برجسته‌ترین هنرمندان دربارش را به هرات آورد. (گری، ۱۴۰۰: ۸۵).

از جمله نسخه‌های خطی مصور که به دستور شاهرخ استنتاج گردیده، نسخه‌ای خطی از معراج‌نامه به سال ۸۴۰ هجری است که میرحیدر شاعر، آن را به ترکی شرقی ترجمه و مالک بخشی به خط اویغوری، خوش‌نویسی کرده است. این نسخه خطی که به ترتیب مراحل موفقیت‌آمیز سفر محمد (ص) را نشان می‌دهد مزین به شصت و یک تصویر است (سگای، ۱۳۸۵: ۱۱-۱۲). در میان نگاره‌های معراج‌نامه، سه نگاره مربوط به بهشت (جدول ۱) و شانزده نگاره مربوط به دوزخ (جدول ۲) است.

بازنمایی حیات پس از مرگ در کلیسای بیت‌لحم اصفهان

یکی از باشکوه‌ترین کلیساهای جلفا، کلیسای بیت‌لحم واقع در میدان بزرگ جلفا است که به‌وسیله خواجه پطرس ولیجانیان تاجر مشهور صفوی در سال ۱۶۲۸ میلادی بنا شده است. پلان مستطیل‌شکل کلیسا به‌صورت کامل از آجر ساخته شده است و به‌رغم پلان مستطیل‌شکل، بخش میانی تالار مربع‌شکل، تکراری از مدل کلاسیک گنبد دار ارمنی است که بزرگ‌ترین گنبد کلیساهای ارمنی در جلفا است. (حق نظریان، ۱۳۸۵، ۷۳)

فضای داخلی کلیسا تزیینات بسیار درخشانی دارد: یک ازاره تزیینی سرامیکی دورادور پایینی همه دیوارهای جانبی را پوشانده است و بقیه سطح دیوارها نیز مملو از نقاشی دیواری است که به دلیل سالم ماندن در طول اعصار گذشته، اهمیت بسیار بالایی دارد. (همان: ۷۴). در میان دیوارنگاره‌های کلیسا، یک تصویر از بهشت و یک تصویر از جهنم (جدول ۳) وجود دارد:

تحلیل تطبیقی بازنمایی حیات پس از مرگ در معراج‌نامه میرحیدر و کلیسای بیت‌لحم اصفهان

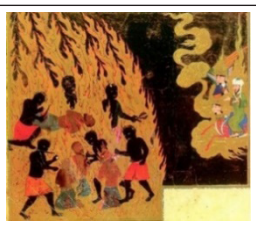
بر مبنای تفسیر ترکیب محور، نقطه شروع بررسی یک تصویر، محتوای آن و پاسخ به این سؤال است که «تصویر واقعاً چه چیزی را نشان می‌دهد». به عقیده کوماراسوامی نیز قضاوت بنیادین، باید براین اساس صورت گیرد که هنرمند تا چه حد در ارائه بیانی شفاف از موضوع کار هنری خود، توفیق داشته است. اینکه «آیا موضوع اثر به شیوه مطلوبی بیان‌شده است»، اساسی‌ترین پرسش است و پاسخ به آن، نیازمند آشنایی با موضوعی است که هنرمند، قصد بیان آن را داشته است. در تصاویر معراج‌نامه میرحیدر، موضوع هر نگاره به زبان عربی در بالای آن آورده شده است. در پایین هر دو دیوارنگاره کلیسای بیت‌لحم نیز، موضوع آنچه که به تصویر درآمده است، بیان گردیده است که از طریق این سرنخ‌های موجود می‌توان به موضوع و محتوای هریک از تصاویر دست‌یافت که در جداول ۱ الی ۳ ارائه گردیده است.

جدول ۱. نگاره‌های بهشت در معراج‌نامه میرحیدر.

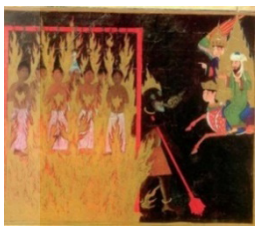
موضوع	نگاره	نمونه مرجع در کتاب مقدس (قرآن)
ورود به بهشت		«خداوند به مردان و زنان باایمان باغ‌هایی وعده داده است که از زیر [درختان] آن نهرها جاری است. در آن جاودانه خواهند بود و [نیز] سراهایی پاکیزه در بهشت‌های جاودان [به آنان وعده داده است] و خشنودی خدا بزرگ‌تر است. این است همان کامیابی بزرگ.» (قرآن کریم، سوره توبه، آیه ۷۲) (بر سردر ورودی شهادتین دیده می‌شود که عقیده به آن، نشانی از ایمان داشتن است و ایمان داشتن، شرط ورود به بهشت)
حوریان		«پس کدام یک از نعمت‌های پروردگارتان را منکرید. در آنجا [زنانی] نکو خوی و نکورویند. پس کدام یک از نعمت‌های پروردگارتان را منکرید. حورانی پرده‌نشین در [دل] خیمه‌ها. پس کدام یک از نعمت‌های پروردگارتان را منکرید» (قرآن کریم، سوره رحمن، آیه ۷۱-۶۹)
سرگرمی‌های بهشتی		«و کسانی را که ایمان آورده‌اند و کارهای شایسته انجام داده‌اند، مژده ده که ایشان را باغ‌هایی خواهد بود که از زیر [درختان] آنها جوی‌ها روان است. هر گاه میوه‌ای از آن روزیِ ایشان شود، می‌گویند: «این همان است که پیش از این [نیز] روزیِ ما بوده.» و مانند آن [نعمت‌ها] به ایشان داده شود؛ و در آنجا همسرانی پاکیزه خواهند داشت؛ و در آنجا جاودانه بمانند.» (قرآن کریم، سوره بقره، آیه ۲۵)

(سگای، ۱۳۸۵: ۱۲۰-۱۱۴)

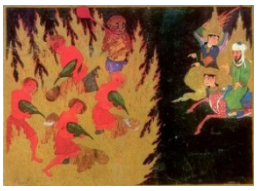
جدول ۲. نگاره‌های جهنم در معراج‌نامه میرحیدر.

موضوع	تصویر	مرجع در کتاب مقدس (قرآن)
درگاه دوزخ		«و کسانی که کافر شده‌اند، گروه‌گروه به‌سوی جهنّم رانده شوند، تا چون بدان رسند، درهای آن [به رویشان] گشوده گردد و نگهبانانش به آنان گویند: «مگر فرستادگانی از خودتان بر شما نیامدند که آیات پروردگارتان را بر شما بخوانند و به دیدار چنین روزی شما را هشدار دهند» گویند: «چرا»، ولی فرمان عذاب بر کافران واجب آمد.» (قرآن کریم، سوره زمر، آیه ۷۱)
درخت دوزخی (زقوم)		«آیا از نظر پذیرایی این بهتر است یا درخت زقوم! در حقیقت، ما آن را برای ستمگران [مایه آزمایش و] عذابی گردانیدیم. آن، درختی است که از قعر آتش سوزان می‌روید، میوه‌اش گویی چون کله‌های شیاطین است، پس [دوزخیان] حتماً از آن می‌خورند و شکم‌ها را از آن پر می‌کنند و بر سر آن آمیزه‌ای از آب سوزان می‌نوشند.» (قرآن کریم، سوره صافات، آیه ۶۷-۶۲)
مجازات دروغ‌گویان		«مرگ بر دروغ‌پردازان! همانان که در ورطه نادانی بی‌خبرند. پرسند: روز پاداش کی است؟ همان روز که آنان بر آتش، عقوبت [و آزموده] شوند. عذاب [موعود] خود را بچشید، این است همان [بلایی] که با شتاب خواستار آن بودید.» (قرآن کریم، سوره ذاریات، آیه ۱۴-۱۰)

ادامه جدول ۲. نگاره‌های جهنم در معراج‌نامه میرحیدر.

موضوع	تصویر	مرجع در کتاب مقدس (قرآن)
مجازات مال‌اندوزان		«ای کسانی که ایمان آورده‌اید، بسیاری از دانشمندان یهود و راهبان، اموال مردم را به ناروا می‌خورند، و [آنان را] از راه خدا باز می‌دارند، و کسانی که زر و سیم را گنجینه می‌کنند و آن را در راه خدا هزینه نمی‌کنند، ایشان را از عذابی دردناک خبر ده. روزی که آن [گنجینه] ها را در آتش دوزخ بگدازند، و پیشانی و پهلو و پشت آنان را با آنها داغ کنند [و گویند] این است آنچه برای خود اندوختید، پس [کیفر] آنچه را می‌اندوختید بچشید.» (قرآن کریم، سوره توبه، آیه ۳۵-۳۴)
مجازات خسیسان		«وای بر هر بدگوی عیب‌جویی، که مالی گرد آورد و برشمردش. پندارد که مالش او را جاوید کرده، ولی نه! قطعاً در آتش خردکننده فرو افکنده خواهد شد و تو چه دانی که آن آتش خردکننده چیست؟ آتش افروخته خدا[یی] است. [آتشی] که به دل‌ها می‌رسد. آنان را در میان فرامی‌گیرد. [آتشی که] در ستون‌هایی دراز است.» (قرآن کریم، سوره همزه، آیه ۹-۱)
مجازات منافقان		«ای کسانی که ایمان آورده‌اید، به‌جای مؤمنان، کافران را به دوستی خود مگیرید. آیا می‌خواهید علیه خود حجّتی روشن برای‌خدا قرار دهید؟ آری، منافقان در فروترین درجات دوزخ‌اند، و هرگز برای آنان یاوری نخواهی یافت.» (قرآن کریم، سوره نساء، آیه ۱۴۵-۱۴۴)
مجازات کافران		«و[لی] کسانی که کفر ورزیدند و نشانه‌های ما را دروغ انگاشتند، آنانند که اهل آتشند؛ و در آن ماندگار خواهند بود.» (قرآن کریم، سوره بقره، آیه ۳۹)
مجازات زنان بی‌عفت		«ای همسران پیامبر، شما مانند هیچ یک از زنان [دیگر] نیستید، اگر سر پروا دارید پس به ناز سخن مگویید تا آنکه در دلش بیماری است طمع ورزد؛ و گفتاری شایسته گویید.» (قرآن کریم، سوره احزاب، آیه ۳۲)
مجازات زنان سبک‌رفتار		«و در خانه‌هایتان قرار گیرید و مانند روزگار جاهلیت قدیم زینت‌های خود را آشکار مکنید و نماز برپا دارید و زکات بدهید و خدا و فرستاده‌اش را فرمان برید. خدا فقط می‌خواهد آلودگی را از شما خاندان [پیامبر] بزداید و شما را پاک و پاکیزه گرداند.» (قرآن کریم، سوره احزاب، آیه ۳۳)
مجازات زنان زناکار		«و توبه کسانی که گناه می‌کنند، تا وقتی که مرگ یکی از ایشان در رسد، می‌گوید: اکنون توبه کردم، پذیرفته نیست؛ و [نیز توبه] کسانی که در حال کفر می‌میرند، پذیرفته نخواهد بود، آنانند که بر ایشان عذابی دردناک آماده کرده‌ایم.» (قرآن کریم، سوره نساء، آیه ۱۸)

ادامه جدول ۲. نگاره‌های جهنم در معراج‌نامه میرحیدر.

موضوع	تصویر	مرجع در کتاب مقدس (قرآن)
مجازات غاصبان اموال یتیمان		«و اموال یتیمان را به آنان [باز] دهید، و [مال پاک] و [مرغوب آنان] را با [مال] ناپاک [خود] عوض نکنید؛ و اموال آنان را همراه با اموال خود مخورید که این گناهی بزرگ است.» (قرآن کریم، سوره نساء، آیه ۲)
مجازات ریاکاران		«[در آن] روزی که چهره‌هایی سپید، و چهره‌هایی سیاه گردد. اما سیاه‌رویان [به آنان گویند] آیا بعد از ایمانتان کفر ورزیدید، پس به سزای آنکه کفر می‌ورزیدید [این] عذاب را بچشید.» (قرآن کریم، سوره آل‌عمران، آیه ۲۶)
مجازات شراب خواران		«ای اهل ایمان، شراب و قمار و بت‌پرستی و تیرهای گروبندی همه اینها پلید و از عمل شیطان است، از آن البته دوری کنید تا رستگار شوید.» (قرآن کریم، سوره مائده، آیه ۹۰)
مجازات شهادت دهندگان به دروغ و سرپیچی از دستورات خداوند		«مثل کسانی که [عمل به] تورات بر آنان بار شد [و بدان مکلف گردیدند] آنگاه آن را به کار نبستند، همچون مثل خری است که کتاب‌هایی را بر پشت می‌کشد. [وه] چه زشت است وصف آن قومی که آیات خدا را به‌دروغ گرفتند و خدا مردم ستمگر را راه نمی‌نماید.» (قرآن کریم، سوره جمعه، آیه ۵)
مجازات متکبران		«و از [میان] مردم کسی است که در باره خدا بدون هیچ دانش و بی‌هیچ رهنمود و کتاب روشنی به مجادله می‌پردازد، [آن هم] از سرِ نخوت، تا [مردم را] از راه خدا گمراه کند. در این دنیا برای او رسوایی است، و در روز رستاخیز او را عذاب آتش سوزان می‌چشانیم.» (قرآن کریم، سوره حج، آیه ۹-۸).

(همان: ۱۵۳-۱۲۳)

بر اساس فلسفه راستین هنر، پس از آشنایی با موضوع اثر، درجه توفیق هنرمند قابل‌بررسی است. در هنر سنتی، اشکال ظاهری و ساختار کلی هنرها را، محتوایشان معین می‌کند و بر این مبنا می‌توان در مورد «انطباق» و «عدم انطباق» در هنرهای سنتی سخن گفت. بر اساس جداول ۱ الی ۳، با مقایسه متون کتب مقدسی که مرجع اصلی نگاره‌های معراج‌نامه میرحیدر و دیوارنگاره‌های کلیسای بیت‌لحم هستند با آنچه که در این تصاویر وجود دارد، می‌توان از انطباق میان آثار تولید شده و طرح و تصور مجرد اولیه آن‌ها سخن گفت. هم در معراج‌نامه میرحیدر و هم در کلیسای بیت‌لحم اصفهان، تصاویر ارتباط تنگاتنگی با نثر صریح متون مقدس (قرآن کریم و عهد جدید) دارد و این متون نیز خود بیانی از آن کلام نخستین هستند؛ این انطباق مهر تاییدی بر این رای کوماراسوامی است که «هنر دینی به کلام ساده، الهیات بصری است.»

بر اساس این شباهت در مفاهیم و معانی روحانی که پیش‌زمینه‌های این تصاویر هستند، وجود شباهت‌هایی در اشکال ظاهری و ساختار کلی آن‌ها دور از ذهن نیست. نخستین وجه شباهت در ظاهر را می‌توان در رنگ این تصاویر دید که دومین مؤلفه در تفسیر ترکیب محور است. در نگاره‌های مرتبط با جهنم در معراج‌نامه میرحیدر و دیوارنگاره جهنم

کلیسای بیت‌لحم، رنگ‌مایه‌های مسلط، تیره است؛ همچنین، پس‌زمینه با رنگ تیره، در کل تصاویر دیده می‌شود. در تصاویر بهشت، گزینه‌های رنگی تعدد بیشتری یافته و طیف وسیعی از رنگ‌های روشن به‌کاررفته است؛ از آنجایی‌که در هر دو سنت مسیحیت و اسلام، بهشت به‌عنوان باغ‌هایی انبوه معرفی شده است، در هر دو اثر تمرکز تصویرگران به خلق گیاهان و باغ‌ها است و ازاین‌جهت طیف رنگی سبز در تصاویر بهشت دیده می‌شود.

دیگر وجه شباهت در اشکال ظاهری این تصاویر را می‌توان در سامان فضایی آن‌ها یافت که سومین مؤلفه در تفسیر ترکیب محور است. ساماندهی فضایی بازنمایی بهشت در معراج‌نامه میرحیدر و کلیسای بیت‌لحم، خطی است و عناصر در نظمی قابل‌تشخیص، در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند؛ حال‌آنکه این نظم در سامان فضایی تصاویر جهنم دیده نمی‌شود. اجزای تصاویر جهنم، نظم به خصوصی ندارند و این آشفتگی به نوعی یادآور ویژگی‌های جهنم در متون مقدس اسلام و مسیحیت است.

آخرین وجه شباهت در اشکال ظاهری این تصاویر، مؤلفه چهارم در تفسیر ترکیب محور، یعنی نور است. اگرچه تصاویر بهشت از منابع نوری مناسبی بهره برده‌اند، در تصاویر جهنم، نور وجود ندارد. القای حس تاریکی و مرگ، یادآور «ظلمات» مطرح شده در قرآن کریم است. علاوه بر القای همان حس مرگ و عذاب، تصویرگر با الهام از کتاب مقدس که جهنم را «گودال پر از آتش» نامیده، به تصویرسازی پرداخته است.

آخرین مؤلفه در تفسیر ترکیب محور، محتوای عاطفی است. محتوای عاطفی تصاویر مورد بررسی را می‌توان به کارکرد این آثار مرتبط دانست. بر مبنای اندیشه کوماراسوامی، کار هنری همواره از یک‌سو دارای وظیفه و کاربرد و از سوی دیگر واجد مفهوم و معنای روحانی است؛ البته معنایی که در بطن اثر قرار دارد، اختیاری و منتزع از کاربرد نیست؛ بلکه از طریق شباهت‌های مندرج در اثر هنری که با وظیفه و رسالت هنر ارتباط دارد، اظهار می‌شود. کوماراسوامی، کارکرد شمایل را یاری‌رسانی به اندیشه و مراقبه انسان نیایشگر می‌داند. بر این اساس می‌توان اصلی‌ترین کاربرد بازنمایی حیات پس از مرگ را «انذار» دانست؛ هنرمندان معراج‌نامه میرحیدر و کلیسای بیت‌لحم با تأثیر مستقیم از متون مقدس، تصاویری را خلق نموده‌اند که پیروان را از آنچه که پس از مرگ به دنبال

جدول ۳. دیوارنگاره‌های بهشت و جهنم در کلیسای بیت‌الحم اصفهان.

موضوع	تصویر	نمونه مرجع در کتاب مقدس (عهد جدید)
بهشت		«... و شهر مربع است که طول و عرضش مساوی است... و بنای دیوار آن از یشم بود و شهر از زر خالص چون شیشهٔ مصفّی بود و بنیاد دیوارِ شهر به هر نوع جواهر گران‌بها مزین بود... و شهر احتیاج ندارد که آفتاب یا ماه آن را روشنایی دهد زیرا که جلال خدا آن را منور می‌سازد و چراغش بره است...» (مکاشفات یوحنای رسول، باب ۲۱: ۲۷-۱۰) «و نهری از آب حیات به من نشان داد که درخشنده بود، مانند بلور و از تخت خدا جاری می‌شود و در وسط شارعِ عامّ آن و بر هر دو کنارهٔ نهر، درخت حیات را که دوازده میوه می‌آورد یعنی هر ماه میوهٔ خود را می‌دهد؛ و برگ‌های آن درخت برای شفای امت‌ها می‌باشد ...» (مکاشفهٔ یوحنای رسول، باب ۲۲: آیه ۲-۱)
جهنم		«پس اصحاب طرف چپ را گوید ای ملعونان از من دور شوید در آتش جاودانی که برای ابلیس و فرشتگان او مهیا شده است.» (انجیل متی، باب ۲۵: آیه ۴۱)

(آراکلیان، ۱۳۷۸: ۳۲-۲۹)

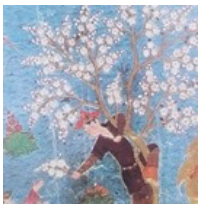
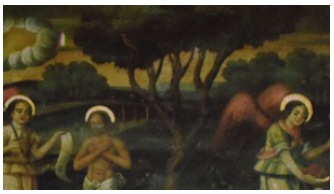
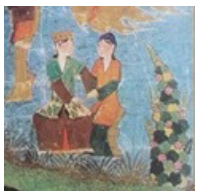
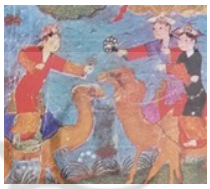
خواهد آمد، آگاه سازند. این صور خیال‌انگیز و کارهای ملموس، غایتی را فراهم آورده‌اند که مرتبه‌ای از اندیشه سعادت‌آمیز است و نیازی به کار و جنبش ندارد. کوماراسوامی نیز وجود چنین پشتیبان‌هایی را ضروری می‌داند؛ «در میان انسان‌ها، عده‌ای که اکثریت را تشکیل می‌دهند، برای مراقبه و تمرکز نیازمند چنین پشتیبان‌هایی هستند و اقلیتی نیز وجود دارند که تصورشان از خداوند، آنی و بی‌واسطه است».

پیش‌ازاین اشاره شد که در فلسفه راستین هنر، وظیفه هنر است که حقیقت اصلی را به چنگ آورد و به آنچه ناشنیدنی است آوا ببخشد و کلام نخستین را به‌صراحت بیان کند. کوماراسوامی عقیده دارد که با هیچ زبانی به جز زبان نمادین نمی‌توان از آن حقیقت غایی و اصلی سخن گفت. نمادگرایی، یکی از اصلی‌ترین وجوه هنرهای سنتی و کهن است. نمادها زبان جهانی هنر هستند. زبانی بین‌المللی که فقط در الحان و لهجه‌ها متفاوت‌اند؛ زبانی که زمانی در همه جوامع جاری بود و همواره ذاتاً قابل فهم بود. براین اساس وجود نمادها و نقش‌مایه‌های مشترک میان نگاره‌های معراج‌نامه میرحیدر و دیوارنگاره‌های کلیسای بیت‌لحم که موضوع مشابهی دارند، ضروری است. تعدادی از این نمونه‌ها در جدول ۴ ارائه گردیده است.

جدول ۴. نمادها و نقش‌مایه‌های مشترک در تصاویر بهشت و جهنم معراج‌نامه میرحید و کلیسای بیت‌لحم.

عنوان	تصویر در نگاره‌های معراج‌نامه میرحیدر	تصویر در دیوارنگاره‌های کلیسای بیت‌لحم
آتش جهنم		
مأموران عذاب		
به بند کشیدن گناهکاران		
حیوانات جهنم		
تأکید بر عذاب زنان		

ادامه جدول ۴. نمادها و نقش‌مایه‌های مشترک در تصاویر بهشت و جهنم معراج‌نامه میرحید و کلیسای بیت‌لحم.

عنوان	تصویر در نگاره‌های معراج‌نامه میرحیدر	تصویر در دیوارنگاره‌های کلیسای بیت‌لحم
باغ بودن بهشت		
تاج بر سر بهشتیان		
هدیه‌دادن فرشتگان به بهشتیان		

(نگارنده)

نتیجه‌گیری

هدف این پژوهش، ارائه مصداقی برای فلسفه راستین هنر از منظر کوماراسوامی است. براین اساس با مطالعه تطبیقی بازنمایی حیات پس از مرگ در دیوارنگاره‌های کلیسای بیت‌لحم اصفهان و نگاره‌های معراج‌نامه میرحیدر، بر مبنای معیارهای رویارویی، تفسیر و فهم آثار هنری که مستخرج از فلسفه راستین هنر است و بهره بردن از روش تفسیر ترکیب محور که تمرکز اصلی خود را بر تصاویر می‌گذارد، چند نتیجه اساسی قابل برداشت است: نخست آنکه هنر دینی، الهیات بصری است؛ دیوارنگاره‌های کلیسای بیت‌لحم اصفهان و نگاره‌های معراج‌نامه میرحیدر، هر دو ارتباط تنگاتنگ و پایبندی بسیاری به متون مقدسی که مبنای آنان هستند، دارند.

دیگر نتیجه حائز اهمیت مسئله این است که هنرهایی با سرچشمه الهی، اگر در کارکرد و آن دسته از مفاهیم و معانی روحانی که پیش‌زمینه‌های آن است شباهت داشته باشند، شباهت‌هایی در اشکال ظاهری و ساختار کلی آن‌ها وجود خواهد داشت. این مسئله در تصاویر معراج‌نامه میرحیدر و کلیسای بیت‌لحم نیز قابل‌مشاهده است: سرچشمه الهی مشترک این تصاویر سبب بروز شباهت‌های بسیاری در رنگ، سامان فضایی و نور آن‌ها گردیده است؛ اگرچه این تصاویر مربوط به دو دین متفاوت و دو دوره تاریخی متفاوت هستند.

دیگر شباهت موجود، نمادپردازی در تصاویر معراج‌نامه میرحیدر و کلیسای بیت‌لحم است. شباهت در نمادهای مورد استفاده، مصداقی از این نظر کوماراسوامی است که نمادها زبان جهانی هنر هستند؛ زبانی بین‌المللی که فقط در الحان و لهجه‌ها متفاوت‌اند. زبانی که زمانی در همه جوامع جاری بوده و وظیفه دارد که اصلی را به چنگ آورد و به آنچه ناشنیدنی است آوا ببخشد و کلام نخستین را به صراحت بیان کند.

این نتایج که هر سه مصداق‌هایی از فلسفه راستین هنر کوماراسوامی هستند، می‌تواند در فهم عمیق‌تر اندیشهٔ وی کارآمد باشند. علاوه بر آن از آنجایی‌که معمولاً یکی از اصلی‌ترین ایرادات وارد به سنت‌گرایان، در تفسیر و تحلیل آثار هنری، عدم ارائه دلیل، مدرک و مصداق، برای مفاهیم و ایده‌هایشان است، پژوهش‌هایی از این دست می‌تواند سبب ملموس‌تر شدن و تصدیق اندیشه‌های آنان گردد.

پی‌نوشت

1. Traditionalist School
2. René Guénon (1886-1951)
3. Ananda Coomaraswamy (1877-1947)
4. Frithjof Schuon (1907-1998)
5. Tradition

۶. این تعریف از سنت، برگرفته از (ذکرگو، ۱۳۷۸، ۷۰) است. سنت در نظر متفکران سنت‌گرا، تعاریف متعدد اما مشابه دیگری نیز دارد. برای اطلاعات بیشتر نگاه کنید به: (الدمیدو، ۱۳۸۹، ۱۶۹-۱۴۹).

۷. برای آشنایی با برخی از این انتقادات نگاه کنید به: (لیمن، ۱۳۹۳، ۷۷-۱۹)، (رشیدی، ۱۳۹۶، ۱۷۹-۳۹)، (امین خندقی و موسوی گیلانی، ۱۳۹۴، ۱۱۴-۱۲۶)، (حنایی کاشانی، ۱۳۸۸، ۳۶۰-۳۳۷) و (لگنهاوزن، ۱۳۸۶، ۱۷-۱۴).

8. Christian and Oriental Philosophy of Art

۹. کوماراسوامی آثار متعدد و قابل توجه دیگری نیز دارد اما این پژوهش تنها معطوف به کتاب «فلسفه هنر مسیحی و شرقی» است.

10. True
11. Artist
12. Aesthetic
13. Thomas Aquinas
14. Objective
15. Form
16. Shape
17. Tangible Shape
18. Idea
19. Paradigms

۲۰. کوماراسوامی در کتاب «فلسفه هنر مسیحی و شرقی» از دوگانه‌های متعدد چون بردگی / اسارت و نظری / عملی و ... استفاده می‌کند که توجه به آن‌ها یکی از ضروریات فهم «فلسفه راستین هنر» است.

21. Imitation
22. Intuation
23. Expression
24. Philosophia Perennis

۲۵. ترجمه به فارسی و شرح کتاب «فلسفه هنر مسیحی و شرقی» به وسیله امیرحسین ذکرگو انجام شده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ:

- **قرآن کریم**، ترجمه محمدمهدی فولادوند، تهران: پیام عدالت.
- **کتاب مقدس (یعنی کتب عهد عتیق و عهد جدید که از زبان‌های عبرانی و کلدانی و یونانی ترجمه شده است**. تهران: انجمن کتاب مقدس ایران.
- آراکلیان، هامازاسب. (۱۳۷۸). **نگارنامه و راهنمای کلیسای بیت لحم جلفای اصفهان**. چاپ اول، تهران: نائیری.
- آژند، یعقوب. (۱۳۸۷). **مکتب نگارگری هرات**. چاپ اول، تهران: موسسه تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری (متن).
- الدمیدو، هنری کنت. (۱۳۸۹). **سنت‌گرایی: دین در پرتو فلسفه جاویدان**. ترجمه رضا کورنگ‌بهشتی، چاپ اول، تهران: حکمت.
- امین خندقی، جواد و موسوی گیلانی، سیدرضی. (۱۳۹۴). نقد دیدگاه سنت‌گرایان در باب هنر سنتی هنر مقدس و هنر دینی. *معرفت ادیان*، ۶ (۳)، ۱۲۸-۱۰۷.
- ایزدی، نیلوفر. (۱۳۹۲). **بازنمایی دوزخ در دو سنت اسلام و مسیحیت با تأکید بر آثار تصویری معراج نامه میرحیدر و هیرونیموس بوش**. پایان‌نامه کارشناسی ارشد هنراسلامی (نگارگری)، اصفهان: دانشکده هنر ادیان و تمدن‌ها، دانشگاه هنر اصفهان.

- بویلستون، نیکلاس. (۱۳۸۷). آناندا کوماراسوامی و تفسیر نمادها. ترجمه مجتبی صفی‌پور. *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*، ۲ (۳)، ۹۲-۸۱.
- بینای مطلق، سعید. (۱۳۸۷). بررسی و نقد زیبایی و کمال از نظر آناندا کوماراسوامی. *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*، ۲ (۳)، ۷۲-۸۰.
- پاکباز، رویین. (۱۳۹۶). **نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز**. چاپ سیزدهم، تهران: زرین و سیمین.
- توبیهای نجف‌آبادی، الهه. (۱۳۹۶). تحلیل کاربرد رنگ در نگاره های معراج نامه میرحیدر بر مبنای جایگاه رنگ در قرآن مجید و احادیث. *مطالعات هنر اسلامی*، ۱۳ (۲۸)، ۱۱۹-۹۸.
- جوانی جونی، اصغر؛ کفشچیان مقدم، اصغر و بزرگمهر، عباس. (۱۳۹۶). مقایسه ماهیت کارکرد مفید زیبایی در هنرسنتی و مدرن از نگاه کوماراسوامی، *مطالعات شبه قاره*، ۹ (۳۰)، ۴۶-۳۱.
- حق نظریان، آرمن. (۱۳۸۵). **کلیساهای ارامنه جلفای نو اصفهان**. ترجمه نارسیس سهرابی ملایوسف، چاپ اول، تهران: موسسه تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری (متن).
- حنایی‌کاشانی، محمدسعید. (۱۳۸۸). رویکردهای هرمنوتیکی به هنر اسلامی. **جستارهایی در چیستی هنر اسلامی**. به کوشش هادی ربیعی. چاپ اول، تهران: موسسه تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری (متن).
- دشتگل، هلناشین. (۱۳۸۳). متن نوشتاری معراج‌نامه میرحیدر. *کتاب ماه هنر*، (۷۱ و ۷۲)، ۷۷-۶۸.
- ذکرگو، امیرحسین. (۱۳۸۷). مفهوم فرم و درجات کمال هنری در آراء کوماراسوامی. *خیال*، (۱۸)، ۷۵-۶۸.
- رابینسن، بزیل ویلیام. (۱۳۹۰). **هنر نگارگری ایران**. ترجمه یعقوب آژند، چاپ دوم، تهران: مولی.
- رز، ژیلیان. (۱۳۹۸). **روش و روش‌شناسی تحلیل تصویر**. ترجمه سید جمال‌الدین اکبرزاده جهرمی، چاپ سوم، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
- رشیدی، صادق. (۱۳۹۶). **هنر پیرااسلامی: تحلیل انتقادی گفتمان‌های مسلط در مطالعات هنر اسلامی**. چاپ اول، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- سگای، ماری‌رز. (۱۳۸۵). **معراج‌نامه: سفر معجزه‌آسای پیامبر (ص)**. ترجمه مهناز شایسته‌فر، چاپ اول، تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.
- شایسته‌فر، مهناز و خالقی‌زاده، سعیده. (۱۳۹۲). تاثیر آیات قرآن در مصور کردن معراج نامه میرحیدر با تاکید بر گذر از عالم خاک به عالم افلاک. *مطالعات هنر اسلامی*، ۱۰ (۱۹)، ۱۹-۱۴.
- علی‌پور، رضا؛ بنی‌اردلان، اسماعیل؛ داداشی، ایرج و حاتم، غلامعلی. (۱۳۹۶). افتراق معنای هنر در نگرش سنتی و مدرن از دیدگاه کوماراسوامی، *مطالعات هنر اسلامی*، ۱۳ (۲۸)، ۵۴-۴۲.
- علی‌پور، رضا؛ حاتم، غلامعلی؛ بنی‌اردلان، اسماعیل و داداشی، ایرج. (۱۳۹۷). حقیقت قدسی و نسبت آن با نقاشی قهوه‌خانه‌ای بر مبنای آرا کوماراسوامی. *باغ نظر*، ۱۵ (۶۳)، ۶۴- ۵۵.
- کاوسی، ولی‌الله. (۱۳۸۹). **تیغ و تنبور: هنر دوره تیموریان به روایت متون**. چاپ اول، تهران: موسسه تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری (متن).
- کوماراسوامی، آناناداکنتیش. (۱۳۹۳). **فلسفه هنر مسیحی و شرقی**. ترجمه و شرح امیرحسین ذکرگو، چاپ سوم، تهران: موسسه تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری (متن).
- گری، بازیل. (۱۴۰۰). **نقاشی ایرانی**. ترجمه عربعلی شروه، چاپ پنجم، تهران: دنیای نو.
- لگنهاوزن، محمد. (۱۳۸۶). چرا سنت گرا نیستم (نقدی بر آراء و اندیشه های سنت گرایان). *خردنامه همشهری*، (۱۵)، ۱۷-۱۴.
- لیمن، الیور. (۱۳۹۳). **درآمدی بر زیباشناسی اسلامی**. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، چاپ اول، تهران: ماهی.
- مجیدی قهفزی، زینب. (۱۳۹۴). *مطالعه نشانه شناختی دیداری مضمون بهشت و دوزخ در نگاره های کلیسای وانک و معراج نامه میر حیدر*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، دانشکده هنر ادیان و تمدن‌ها (گروه پژوهش هنر).
- محمدزاده، مهدی؛ چرخی، رحیم و یاری، زهرا. (۱۳۹۷). نمادهای عرفانی در نگاره‌های دوزخ معراج‌نامه میرحید. *باغ نظر*، ۱۵ (۶۰)، ۷۶-۶۳.

- محمدزاده، مهدی؛ چرخی، رحیم؛ یاری، زهرا و جوادی آذر، ولی. (۱۳۹۶). نمادهای عرفانی در نگاره‌های بهشت معراج نامه میر حیدر(بر اساس آیات قرآن و اندیشه‌های اسلامی). *الهیات هنر*، ۴ (۹)، ۶۰-۳۱.
- محمدی آیین، شهرزاد. (۱۴۰۱). **محله جلفا (با تکیه بر تاریخ شفاهی و منابع مکتوب)**. چاپ اول، اصفهان: سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان.
- ملکمیان، لینا. (۱۳۸۰). **کلیساهای ارامنه ایران**. چاپ اول، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- میرفندرسکی، حمیده و طباطبایی جبلی، زهره. (۱۳۹۸). بازنمایی رنگ عناصر چهارگانه تصویر فرشته چهارسر در کتاب معراج‌نامه میرحیدر بر مبنای نجوم. *باغ نظر*، ۱۶ (۷۴)، ۱۶-۵.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Received: 2024/02/20
Accepted: 2024/10/08

Comparative Study of Afterlife Representation in Mir Heydar's Mi'raj-name and Bethlehem Church in Isfahan to Exemplify Coomaraswamy's True Philosophy of Art

Mohammad Ali Khajefard*

Abstract

In recent years, traditionalism has entered into the study of the art of traditional and primitive societies as well as the art of religions and it became one of the most important discourses in understanding and studying art. Traditionalists usually develop their ideas about art without providing any reasons or examples, and generalize these ideas to the art of other societies. This descriptive-comparative study primarily aims to scrutinize the "true philosophy of art" which is delineated by Ananda Coomaraswamy in "Christian and Oriental Philosophy of Art". Additionally, it seeks to validate Coomaraswamy's assertions by comparing how the afterlife is represented in Islamic and Christian artistic traditions.

For this purpose, after describing the most significant concepts and ideas of the aforementioned book based on data collected from library documents, the images of heaven and hell in the wall paintings of Bethlehem Church in Isfahan have been comparatively studied by the paintings of Mir Heydar's Mi'raj-nama which belongs to Herat school of painting. It should be noted that in this comparative study, "Compositional Interpretation" will be used as an auxiliary tool. The results of this comparison show that: first, religious art is essentially visual theology; the images of Bethlehem Church in Isfahan and Mir Heydar's Mi'raj-nama both have a close connection and strong adherence to the sacred texts upon which they are based. Second, when visual arts derive from a divine inspiration and align in their spiritual premises and purposes, they will also have similarities in their physical representations and overall structures. Third, The symbolic expressions in the images of Bethlehem Church in Isfahan and Mir Heydar's Mi'raj-nama show significant similarities, indicating that symbols are the universal language of art. All of these results are examples that confirm Coomaraswamy's ideas.

Keywords: Christian and Oriental Philosophy of Art, Ananda Coomaraswamy, Mir Heydar's Mi'raj-name, Bethlehem Church in Isfahan, Afterlife representations

* Ph.D student of Art Studies, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Iran. *mkhajefard@gmail.com*