سیدمحسن حبیبی،[1] رعناسادات حبیبی

صور خیالِ مکتب شهرسازی اصفهان در نگاره‌ها

صور خیال، که در متن زندگی مردم روزگاران پیشین وجود داشت، امروزه تنها در خیال اندکی از مردمان مانده است. این صور در هر هنر طوری دیگر بود؛ اما همهٔ صورتهای خیال در هنرهای گوناگون با هم نسبت و قرابت داشتند؛ زیرا از فرهنگی واحد برمی‌خاستند. صوری که روزگاری قالب تحقق هنر و معماری و شهرسازی این سرزمین بود، در هیاهوی کمیت‌گرایی دوران مدرن جایی برای تحقق نمی‌یابد. از همین روست که معماری و شهر و به تبع آن زندگی شهری دچار تشویش و بی‌نظمی شده است. مکتب اصفهان، چه در شهرسازی و معماری و چه در نگارگری، از غنی‌ترین مکاتب هنری ایران از نظر صور خیال است. با بررسی اصول صور خیال در دو حوزهٔ شهرسازی و معماری و نگارگری مکتب اصفهان، می‌توان از اعتبار این اصول اطمینان یافت و به پیوندهای واقعی هنرهای گوناگون زادهٔ فرهنگی واحد پی برد. در این مقاله، ضمن مرور اصول بیان خیال در مکتب شهرسازی و معماری اصفهان، صورتهای خیال مرتبط با شهر و بنا در دو نگاره ــ نگارهٔ *خسرو بر درکاخ شیرین* و *هفت‌واد وکرم* ــ بررسی و تحلیل شده است.

در این مقاله برآنیم که برخی از صور خیال دورهٔ صفویه را که هم در معماری و شهرسازی مکتب اصفهان جلوه کرده است و هم در نگارگری آن بیابیم. این‌گونه کاوشها شاید به یافتن الفبا و دستور زبانی بینجامد که بتوان از آن در سخن امروزین هنر استفاده کرد.

گرفتاری انسان امروز به کمیتها و چیزها به کم‌رنگ شدن صور خیال او انجامیده است. انسان مدرن با وابستگی مطلق به چیزها و کثرت آنها و با از دست دادن حس تعلق به مکانْ دیگر در پس آنها صور خیال خود را جستجو نمی‌کند. از این رو، با خود بیگانه شده است. او رفاه و سرزندگی خود را در امور کمّی می‌جوید و نمی‌گذارد که عالم خیال و محیط طبیعی اطرافش به زندگی او نزدیک شوند. در چنین دنیایی، جایی برای حضور خیال نیست؛ و در نبود صور خیال، حس تعلقی پدید نمی‌آید و بی‌اعتنایی به محیط اطراف و زندگی رواج می‌یابد. انسان در چنین وضعی بی‌عالم شده است؛ یعنی از وجود خویشتن غافل شده و هویت و ادراک اجتماعی و حس مشارکت خود را از دست داده است.[2] با گرفتار شدن در چنبرهٔ دنیای مصنوع، طبیعت که روزگاری جزئی از زندگی و شکل‌دهندهٔ صور خیال انسان بود فراموش شده است. در نتیجه فضای خیال، و به تبع آن امور کیفی، شکل نمی‌گیرد و تنها کمیات و امور ظاهری اهمیت می‌یابد. اما میل فطری انسان به طبیعت و خیال، به‌رغم وضع کنونی شهرهای امروز، باقی است. این میل، که در محیط امروزی به نتیجه نمی‌رسد، گاه به صورت فشار و خشونت ناشی از نومیدی در شهرها سر بر می‌کند.[3] این نومیدی حاکی از رخت بربستن عالم خیال انسان و در نتیجه بیگانه شدن با محیط زیست خود است. هم از این روست که زیست‌بوم تاریخی ما به سرعت در حال ویرانی است؛ محیط طبیعی‌مان قربانی آلودگی و بهره‌برداری بی‌رویه شده و با وجود انسانی‌مان فقط چون «مادهٔ انسانی» رفتار شده است. انسان دیگر بخشی از تمامیتی معنادار نیست و با جهان و با خودش غریبه است.[4] اما انسان دورانی هم داشت که در آن به تعالی اجتماعی اعتقاد داشته و از نظر او، حتی عالم ماده وجهی قدسی داشت. در آن دوران، افلاک با انسان سخن می‌گفت. از آن دیدگاه، همهٔ پدیده‌های جهان معنا داشت و هریک نمودی از مرتبه‌ای بالاتر از واقعیت بود که مرتبهٔ بالاتر را هم فرومی‌پوشید و هم آشکار می‌کرد.[5]

۱. مکتب اصفهان

یکی از شاخص‌ترین دوره‌های هنری ایران، که در آن عالم خیال در حد کمال در آثار هنری و معماری و شهرسازی ظهور یافت، قرون دهم و یازدهم هجری است. در آن دوره، عقاید و تفکرات هنرمندان و اندیشمندان در مکتب الهی فلسفی اصفهان جمع‌بندی شد. اصطلاح «مکتب اصفهان» را اولین بار آنری کربن[۱]، اسلام‌شناس فرانسوی، در مقاله‌ای با عنوان «مکتب الهی اصفهان، میرداماد معلم ثالث»، مجلهٔ *مردم‌شناسی* (آذر ۱۳۳۵)، دربارهٔ گروهی از متفکران و فیلسوفان دورهٔ صفویه به کار برد. بعداً سیدحسین نصر در *تاریخ فلسفهٔ اسلامی* از این اصطلاح استفاده کرد. این دو در آثار دیگرشان بنیاد آن را استوارتر کردند و آن را به صورت اصطلاحی دالّ بر جریان فکری- فلسفی خاصی در حیات تفکر شیعهٔ ایرانی درآوردند.[۶] برای روشن‌تر شدن نوع نگاه این اندیشمندان و هنرمندان به توضیح مختصری در چگونگی این مکتب می‌پردازیم.

(1) Henri Corbin (1903-1978)

دولت صفوی به آرمانی واقعیت بخشید که ایران دوران اسلامی از همان آغاز تسلیم شدن به اسلام در پی دست یافتن بدان بود: هویت ملی در چارچوب عقیدتی و مذهبی‌ای متفاوت با آنچه در امپراتوری اسلامی حاکم بود. در مقابل دولت مقتدر عثمانی، در مقام میراث‌خوار دولت عباسی، دولت صفوی به منزلهٔ تشکیل‌دهندهٔ اولین دولت ملی در ایران پس از اسلام پا به عرصهٔ وجود گذاشت.[۷] این زمینهٔ مساعد سبب شد نوعی از حکمت که از زمان خواجه نصیرالدین طوسی بر اثر کوششهای سلسلهٔ حکما تداوم یافته بود پیشرفت کند و نه تنها در ایران، بلکه در عراق و شام و هندوستان، که پیوندهای بسیار نزدیکی با ایران داشتند، رواج یابد. این نوع از حکمت را میرداماد پایه‌گذاری کرد و ملاصدرا آن را ــ در حکمت متعالیه ــ به اوج رسانید؛ و بعدها «مکتب اصفهان» نام گرفت.[۸]

از مشخصه‌های این دستگاه حکمی تبیین عالم مثال یا عالم خیال، عالمی در میانه و برزخ دو عالم ناسوت و ملکوت اعلاست. هنر دورهٔ صفویه بیشتر از چنین عالم حکایت می‌کند.

... جهانی که در آن حوادثی می‌دهد؛ اما نه به نحو مادی. این جهانی است که حکمای اسلامی آن را عالم خیال یا مثال یا عالم صور معلقه خوانده‌اند. حتی حیوانات و نباتات صحنه‌های مینیاتور صرفاً تقلید از عالم طبیعت نیست؛ بلکه کوششی است در مجسم ساختن آن طبیعت بهشتی و آن خلقت اولیه و فطرت؛ همان فردوس برین و جهان ملکوتی که در این لحظه نیز در عالم خیال یا عالم مثال فعلیت دارد. به همین ترتیب، رنگ هر کوه، ابر، یا آسمان یگانه است و با رنگهای طبیعی تفاوت دارد. این یگانگی و بی‌همتایی به عالم ملکوت اشاره دارد.[۹]

نگارگران مکتب اصفهان هر دو جهان را به هم بازمی‌بندند و جواز جدیدی به حضور انسان در نگاره‌هایشان می‌دهند که متفاوت با روح و رفتارش در مکتبهای نگارگری پیشین ایران است که البته این امر حاصل گسترش و چیرگی نگاهها و اندیشه‌های نو در اصفهان سدهٔ یازدهم هجری است.[۱۰]

۱-۱. شهرسازی مکتب اصفهان

همین جهان‌بینی متکی بر مفاهیم عرفانی که با تشکیل دولت صفوی بستر مادی یافت بر آن شد تا در شهرسازی مکتب اصفهانْ آرمان‌شهر خود را برپا کند.[۱۱] شهر زمینی به مثالی از عالم خیال بدل شد. مکتب اصفهان در شهرسازی در پی تحقق بخشیدن به اصلی برآمد که جهان بر آن قرار دارد: تعاون و توازن کالبدی. همهٔ عناصر به منزلهٔ ترکیبی هنری و کلامی برای بیان این اصل به کار گرفته شد. آهنگ، تکرار، انقطاع، تداوم، یکسانی، تباین، بازگشت به آهنگ و بازآمدن به تباین و...، مقدمه، مؤخره، پیش‌درآمد، اوج، فرود، و... در ماهرانه‌ترین ترکیب فضایی و بیان کالبدی چهره نمود.[۱۲]

۱-۲. نگارگری مکتب اصفهان

جهان‌بینی یادشده در نگارگری دورهٔ صفویه نیز ظهور یافت و نگارگری مکتب اصفهان را پدید آورد. این مکتب البته از هیچ پدید نیامد و بر توفیقهای درخشان نگارگری دورهٔ تیموریان و مکتبهای پیش از خود ــ به‌ویژه مکتبهای هرات و تبریز ــ متکی بود.[۱۳]

نگارگری مکتب اصفهان شاخصه‌هایی دارد از قبیل: نزدیک‌شدن به عالم مثال (خیال)، به نحوی که تصاویر در عین آنکه صورت (شکل و رنگ) دارد، از جهان ملموس مادی به‌دور است؛ تشبه به نظام هستی در نشان دادن وحدت در پس کثرت؛ استفاده از رنگهای درخشان و مکمل و متضاد در جهت ایجاد فضای فردوس‌گونه؛

ت۱. (راست)

ت۲. (چپ)

تصویرهای ایهام‌دار و دوسویه و دوگانه (واقعی/خیالی، معلوم/نامعلوم، مذکر/مؤنث، مادی/روحانی، ...).[۱۴]

۲. قرائت نگاره‌ها از منظر شهرسازی و معماری

بنا بر آنچه ذکر شد، هم شهر و هم نگاره‌ها در مکتب اصفهان بیان‌کننده و نمود جهانی دوسویه‌اند که هم در اینجا یافت می‌شود و هم نمی‌شود؛ هم واقعی است و هم خیالی. در تلاش برای یافتن عوامل مؤثر در ایجاد چنین شهرها و نگاره‌هایی، دو نگاره را قرائت می‌کنیم: یکی نگارهٔ *خسرو بر در کاخ شیرین*، متعلق به اواخر دورهٔ تیموریان- ترکمانان؛ دیگری نگارهٔ *هفت‌واد و کرم*، متعلق به دورهٔ صفویان. در این کار، چگونگی تطابق این نگاره‌ها با دستور زبان شهرسازی و معماری مکتب اصفهان بررسی می‌شود.[۱۵] نگارهٔ اول، منسوب به دورهٔ ترکمانان و متعلق به اوایل قرن نهم هجری، به نسخه‌ای از *خمسهٔ* نظامی تعلق دارد. در این نگاره، طبیعت و بنا، عالم ماده و عالم معنا به هم درآمیخته است. نگارهٔ دوم، منسوب به دوست‌محمد، نقاش و خطاط اواسط قرن دهم هجری، صفحه‌ای از *شاهنامهٔ طهماسبی* است.[۱۶] در این نگاره شهر واقعی و اسطوره‌ای توأماً تصویر شده است؛ از طرفی کار و فعالیت روزانه است و از طرف دیگر بانگ مؤذن و کوه اسطوره‌ای. نگاره داستان *هفت‌واد و کرم* را روایت می‌کند؛ اما داستان در شهری مبتنی بر شهر واقعی آن زمان روی می‌دهد، شهری که واقع و خیال را در خود داشته و نگارگر فقط آن را تصویر کرده است.

۲-۱. نگارهٔ *خسرو بر در کاخ شیرین*

کاوشی در معماری

در این نگاره (ت۱)، عمارت شیرین تصویر شده است. در این تصویر، لایه‌های متفاوت مصنوع و طبیعت با نگاهی انتزاعی با یکدیگر ادغام شده‌اند و انسان عامل پیوند این فضاها و مکانهاست. تصویر عالم خیال به‌خوبی در نگاره احساس می‌شود.

در این نگاره چند مکان و چند حادثهٔ متعلق به زمانهای متفاوت در یک صحنه تصویر شده است. به سخن دیگر، زمان حذف شده، یا تنها یک زمان هست که همه چیز در آن در حال وقوع است. نگارگر عالمی بی‌زمان و بی‌مکان را چنان تصویر کرده است که فقط بینندهٔ آگاه از حکایت می‌تواند به آنها تعریفی بدهد و آنها را مطابق حکایت در ذهن خود مرتب کند.

ت۳. (راست)

ت۴. (چپ)

همه چیز از بالا دیده می‌شود. نگارگر در جایی قرار دارد که عالم همه منظر اوست؛ جایی که همه چیز در حضور است؛ نه زمانی هست و نه مکانی؛ عالمی که هم شبیه به عالم خاکی است و هم متفاوت با آن. چهرهٔ انسانها به هم شبیه است؛ زیرا انسان بودنشان مهم است، نه تفاوتهای آنان (ت۲).

نگاره لایه‌ها یا پرده‌های گوناگونی دارد و برای فهم و قرائت درست نگاره، باید همهٔ آنها را وارسی کرد.

پردهٔ اول: معماری

اولین لایه یا پرده در این نگاره لایهٔ مصنوع یا همان معماری است. در این پرده، کاخ شیرین را می‌بینیم: بنایی چهارآشکوبه که هر آشکوب محمل حکایتی است. چهارمین آشکوب بنایی است شفاف و مدور و گنبددار، که از آنجا می‌توان به دوردستها نگریست و همه چیز را در حضور دریافت. غلبهٔ رنگ لاجوردی و فیروزه‌ای در گنبد این آشکوب کنایه از آسمان است. این آشکوب در عین تعادل و توازن بخشیدن به بنا، ذهن بیننده را معطوف به آسمان می‌کند. در این طبقه، انسان حضور ندارد.

آشکوب سوم هشت‌وجهی‌ای است که از طبقهٔ زیرین از هر سو عقب نشسته است. در نتیجه، بر گرداگرد آن بهارخوابی پدید آمده است. این طبقه از بنا به هر سو، گویی به همهٔ عالم، پنجره دارد. شیرین و ندیمه‌اش در این طبقه‌اند. آشکوب دوم نیز هشت‌وجهی، اما بسته است و تنها یک پنجره، بر فراز سردر، دارد. آشکوب نخست نیز هشت‌گوش است؛ اما برخلاف آشکوب دوم، کاملاً مجوف و گویی تماماً نیمه‌باز است.

می‌توان هرآنچه را از ویژگیهای مکتب شهرسازی و معماری اصفهان گفتیم در این بنا یافت. تصویر با طبیعت (زمین) آغاز می‌شود و به ماورای طبیعت (آسمان) ختم می‌شود. پس هر آنچه مابین این دو است به عالم مابین زمین و آسمان تعلق دارد و در عروج از زمین به آسمان است. در این نگاره، نسبت انسان و بنا و اجزای آن نزدیک به نسبتهای واقعی است (ت۳).

پردهٔ دوم: عبور از ظهور به حضور

نگاره به‌طرزی ظریف از زمین، به‌منزلهٔ ظهور (یا عالم مُلک)، تا آسمان، به‌منزلهٔ حضور (یا عالم ملکوت)، می‌رود و معماری در آن در همین حرکت سامان یافته است. همهٔ عناصر طرح بر مبنای همین حرکت از زمین به آسمان

ت۵. (راست)

ت۶. (چپ)

چیده شده است.

در مرتبهٔ اول، حوض است و مرغابیانی شناور. در مرتبهٔ دوم نوشته (شرح واقعه) است، که از مواجههٔ خسرو با درِ بستهٔ قصر حکایت می‌کند. در همین مرتبه در بیرون قصر، مردی چنگی چنگ می‌نوازد. در مرتبهٔ سوم درخت تنومند زندگی و کار است. در مرتبهٔ چهارم خسرو (عاشق) سوار بر شبدیز و مداحان و دعاگویان شیرین (معشوق)اند. این مرتبه با طاق بزرگ به پایان می‌رسد. مرتبهٔ پنجم مرحلهٔ سکوت و آغاز مرحلهٔ بالاتر است. در مرتبهٔ ششم، شیرین و شاهدان قرار دارند؛ پنجره‌هایی به هر سو گشوده و شیرین از پنجره به خسرو عنایت می‌کند و به درخشان جایی، شاید بهشتی، نظر دارد. در مرتبهٔ هفتم، مرتبهٔ آخر، گنبد مینا (عالم ملکوت) با فرشتگان تصویر شده است (ت۴).

پردهٔ سوم: خیال

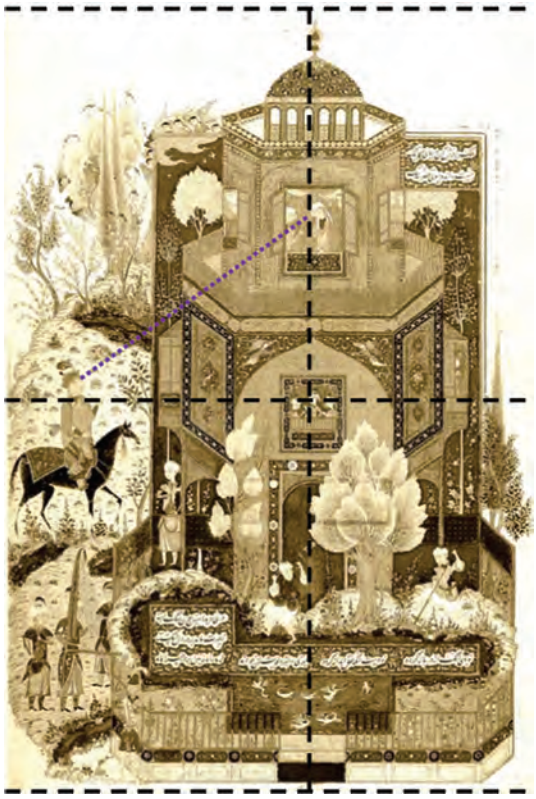
نگارگر در این پرده خیال را تصویر کرده است. بنا گویی به فرشی با زمینهٔ لاجوردی چسبیده است. همهٔ اتفاقات عالم خیال در عالم واقع تصویر شده است ــ عالمی بس واقعی‌تر از این عالم. فرشتگانی که فرش مُلک را به دنبال خود می‌کشند فضایی مقدس و انتزاعی پدید می‌آورند. خسرو خود در خارج این فرش است؛ گویی نظاره‌گر عالم خیال خود است. در نگاره، چون خود زندگی، هم عالم خیال هست و هم عالم خاک.

شاید این نگاره نمایندهٔ باور نگارگر و همعصران او باشد؛ باور به وجود عالمی حتی واقعی‌تر از دنیا: عالم خیال. نگارگر در نشان دادن هم‌زمان هر دو عالم ماده و خیال تعمد داشته و برای این کار از تباین فضایی یا فضاهای متباین و همهٔ عناصر تصویر استفاده کرده است. او عالمی خیالی را تصویر کرده است آکنده از صور عالم مُلک (ت۵).

پردهٔ چهارم: طبیعت

طبیعت بستری است که واقع و منتزع، ظهور و حضور توأماً در آن شکل می‌گیرند. طبیعت هم نشان عالم شهود است و هم مظهر عالم خیال. مصنوعها و ساخته‌های انسان در جهت تکمیل طبیعت به کار می‌رود؛ از جمله، معماری در دل طبیعت مظهر گذار از عالم مُلک به عالم مثال است. طبیعت خود مثالی می‌شود از بهشت برین؛ در نتیجه، تقدس می‌یابد. هر درخت نمادی از درختان بهشتی

ت۷. (وسط)
ت۷آ. (راست، بالا)
ت۷ب. (راست، وسط)
ت۷ج. (راست، پایین)
ت۸. (چپ)



است. هرچه در این ساحت قدسی قرار می‌گیرد نیز باید چنان شایستگی‌ای داشته باشد (ت۶).

پردهٔ پنجم: گفتار موسیقایی

نگارگر نواها را نیز به تصویر کشیده است. می‌توان به نگاره خیره شد و در پس آن نواهای بسیار شنید: آواز مرغان، صدای نسیم، نوای موسیقی، نوای آب، ... . نگارگر گویی از بیننده می‌خواهد گوشی دیگر بگشاید؛ گوشی غیرمادی، تا بتواند آواهای عالم خیال، عالم آسمان، را بشنود. موسیقی ناملموس نگاره مثالی از موسیقی افلاک است، که شنیده می‌شود اما مادی نیست.

نواهای تصویرشده در نگاره در تلطیف فضا و محیط نیز مؤثرند و اشاره‌ای ظریف به عالم لطیف (عالم مثال) می‌کنند. نواهای نگاره نیز در ماندگاری تصویر در ذهن مؤثر می‌افتند (ت۷).

پردهٔ ششم: نگاه

نگارگر عمارت شیرین را در وسط تصویر قرار نداده است تا چشم بیننده به سوی خسرو کشیده شود. در نتیجه، نگاه بیننده با نگاه شیرین همسو می‌شود. محور اصلی حکایت ماجرایی است که در بین این دو دلداده می‌رود و نگاهی است که میان آن دو مبادله می‌شود؛ و شگفت اینکه نگارگر توانسته است این محور را در تصویر به‌نحوی نامرئی و در عین حال بسیار مؤثر القا کند.

نکتهٔ دیگر شایان توجه این است که در عین بی‌تقارنی، توازن بر تصویر حاکم است؛ توازنی در میان همهٔ اجزای نگاره. بنا خود متقارن است و باز کل بنا با خسرو سواره و طبیعت پیرامون در توازن است. کوشک شیرین حریمی دارد؛ حریمی که با نرده و نیز زمینهٔ لاجوردی قالی‌گونهٔ قصر شیرین نموده شده است. تباین میان این حریم با خسروِ بیرون از آن تباین عالم خیال با عالم واقع است. امتداد نگاه خسرو به شیرین نیز به هیچ عنصر مادی‌ای نمی‌انجامد و سوی بی‌نهایت، به سوی ملکوت، می‌رود (ت۸).

پردهٔ هفتم: رنگ

اگر تنها به رنگها توجه کنیم، می‌توانیم به چگونگی تراکم نور پی ببریم. در این نگاره، مانند بسیاری نگاره‌های دیگر، فضاها را با رنگ تفکیک کرده‌اند. تصویر مسطح نگاره تصویری از منظر انسانی نیست که یک بعد آن را

ت۹. (راست)

ت۱۰. (چپ)

حذف کرده باشند؛ بلکه تصویر از بالاست، از منظری که جهان آفریده شده است، از منظری که همهٔ مخلوقات برابرند و هم‌ارزش. کل در وحدت خود نشانِ کثرت است و جزء در کثرت خود وحدت را بیان می‌کند. همچنان که تفاوت مخلوقات در تفاوت بهره‌مندی آنها از نور وجود است؛ در نگاره نیز نور، و رنگ، مایهٔ تفکیک و تفاوت عناصر است. سایه‌روشنی در میان نیست؛ اما رنگها، متناسب با موضوع، عناصر تصویر را از زمینه‌شان جدا می‌کنند. هر آنچه به ماده و عالم مُلک نزدیک می‌شود نور را در خود جذب می‌کند و رنگ می‌پذیرد و هرچه به عالم خیال تعلق می‌گیرد نور را از خود عبور می‌دهد و به بی‌رنگی میل می‌کند (ت۹).

۲-۲. نگارهٔ *هفت‌واد و کرم*

کاوشی در شهرسازی

در این نگاره، شهر تصویر شده است؛ شهری شکل‌گرفته در بستر طبیعت. در این نگاره نیز شاهد اتفاقهای گوناگون در مکانها و زمانهای متفاوتیم. در اینجا نیز زمانمندی و بی‌زمانی درآمیخته است. در اینجا شهر تصویر شده است و بناهای شهریِ متفاوتی صحنه را اشغال کرده‌اند؛ شهری که در عین شباهت به شهر واقعی، فضایی خیالی دارد و در دل طبیعتی وهم‌آلود نشسته است. شهر با همهٔ وقایع مربوط به آن تعریف شده و بدین سبب، صحنه‌هایی گوناگون از زندگی شهری در فضاهایی متفاوت نشان داده شده است. آنچه از شهر در ذهن و دل نگارگر بوده شهر واقعی پیرامون او بوده است. در همان حال، او شهری خیالی را هم در ذهن می‌پرورده است. فضای شهری نگاره حاصل ترکیب این دو است (ت۱۰).

پردهٔ اول: عرصهٔ خصوصی در عرصهٔ عمومی؛

فضای تفرج و فراغت

نگارگر در گوشه‌ای از پهنهٔ عمومی شهری، فضایی خصوصی را تصویر کرده است: تفرجگاهی خصوصی در دل عرصهٔ عمومی شهر. همچنان‌که امروزه شهرنشینان کنجی را در دل طبیعت برمی‌گزینند و آن را با تمهیداتی برای اقامت کوتاه تصرف می‌کنند، دختران هفت‌واد در جایی در بیرون شهر، در دامان طبیعت و در سایهٔ درخت، گرد آمده‌اند و نخ می‌ریسند و کنیزانشان در جانبی غذا می‌پزند ــ رویدادی کاملاً واقعی. عالم ملک با همهٔ جسمیتش به تصویر درآمده است. همه چیز در دسترس

ت۱۱. (راست، بالا)

ت۱۲. (چپ)

ت۱۳. (راست، پایین)

است؛ همه چیز محسوس است و ملموس (ت۱۱).

پردهٔ دوم: عرصهٔ عمومی؛ فضای فعالیتها

فضای برون‌شهری، یا فضای بلافصل بیرون دروازهٔ شهر، همیشه مکان فعالیتهایی گوناگونی در امتداد فعالیتهای مربوط به زندگی شهری بوده است. در نگاره، این‌گونه فعالیتها ــ کشاورزی، خریدوفروش، آمدوشد، حمل‌ونقل ــ نشانی از جنب‌وجوش و زندگی در بیرون شهر در زمان ساخته شدن این نگاره است. تصویر کمابیش واقع‌نماست و آدمیان و اشیا و حیوانات همه در مقیاسی متناسب تصویر شده‌اند و به گونه‌ای طبیعی در بستر طبیعت جای گرفته‌اند. عالم ملک با همهٔ ویژگیهایش به تصویر درآمده است (ت۱۲).

پردهٔ سوم: طبیعت

طبیعت، به منزلهٔ نشانه‌ای صریح از عالم ملکوت در عالم مُلک، تصویر را فراگرفته است. طبیعت از مرز جدولِ نگاره بیرون زده است، تا نشانی از عالم غیبِ خیال باشد که در چارچوب عالم شهادت نمی‌گنجد. هرآنچه در بیرون شهر می‌گذرد در دامان طبیعت است. تصویر

ت۱۴. (راست)

ت۱۵. (چپ، بالا)

ت۱۵آ. (چپ، پایین)

عناصر طبیعی آن‌گاه که در چارچوب عالم ملک است ــ مانند درختی که دختران در زیر آن نشسته‌اند و گلهایی که این سوی و آن سوی روییده است ــ واقعی و ملموس است؛ و آن‌گاه که پا به عالم خیال می‌گذارد ــ مانند درختان و گیاهانی که در بالای تصویر دیده می‌شود ــ وهم‌انگیز می‌شود و به تجرید می‌گراید؛ رنگها دگرگون می‌شود و فضایی می‌سازد که درک می‌شود، اما گویی فراتر از احساس مادی است. طبیعت در نگاره از بالا به پایین نشانی از دو عالم ملک و ملکوت می‌گردد؛ خیال و واقع در هم می‌آمیزند و حس و وهم در هم فرومی‌روند (ت۱۳).

پردهٔ چهارم: شهر، سرزمین واقع

در نگاره، شهر بازتابی صریح از عالم مصنوع و انسان‌ساخت، نشانی از عالم ملک با همهٔ داشته‌هایش تصویر می‌شود: کوشک، مسجد، دروازه، خانه‌ها، و... با بارویی سنگین در پیرامون، کنگره‌ها، غلام‌گردشهایش، شهری با همهٔ خصوصیات شهرهای عصری که نگارگر در آن می‌زیسته است، شهری که مردمان هم در کوچه‌ای از کوچه‌هایش زندگی می‌کنند، هم بر باروهایش می‌روند

ت۱۶. (وسط)

ت ۱۶آ. (راست، بالا)

ت ۱۶ب. (راست، پایین)

ت۱۷. (چپ)

و هم بر بامها و مهتابیهایش می‌نشینند، شهری که گنبد فیروزه‌ای مسجد چون نشانه‌ای آشکار در آن خودنمایی می‌کند. نگارگر باز پای در واقعیت دارد و واقع را آن‌گونه که هست می‌نماید؛ ولی این واقع‌نمایی مانع از سر کشیدن به سرزمین خیال نمی‌گردد. نگارگر همهٔ عالم صغیر شهر را با ظرافتی آشکار در پرده‌ای نقش می‌زند؛ پرده‌ای که از هماهنگی سردر مسجد با سردر خانه‌ای در پشت کوشک ایجاد می‌شود. آنجا که حادثه‌ای دیگر بیرون از این پرده رخ می‌دهد ــ مؤذنی که در کنار مناره اذان می‌گوید ــ آن را نیز بر پرده‌ای کوچک‌تر نقش می‌کند؛ و این دو پرده را بر طبیعت رمزآلود پشت آن می‌آویزد. عالم ملک در این شهر در همهٔ ابعادش پرده‌ای می‌شود بر روی عالم ملکوت و سرزمین خیال که از پس این پرده رخ می‌نماید (ت۱۴).

پردهٔ پنجم: آوا و خیال

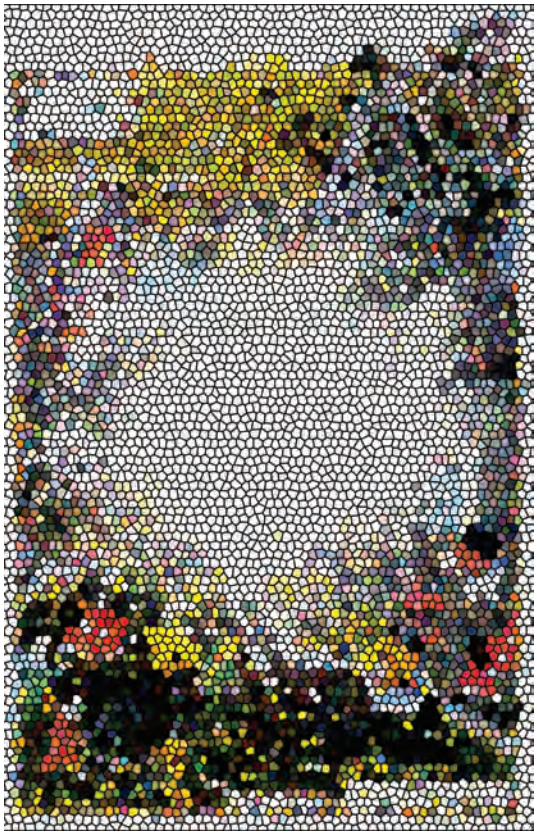
نگاره مملو از آواهایی است که به تصویر درآمده است؛ نجواهایی که دیده می‌شود، شنیده می‌شود، و در بسیاری موارد لمس می‌شود: بانگ مؤذن، نجوای دخترکان، گفتگوی مردان نشسته بر بام، صدای بادی که درختان را آشفته کرده است، صدای دوکهای چرخان و چرخ ریسندگی، صدای پای آدمیان و چهارپایان و... هیاهویی در نگاره ایجاد کرده است که جز در سرزمین خیال و وهم قابل درک نیست. پیچ‌وتاب طبیعت، که از سرزمین واقع در پایین نگاره شروع می‌شود و به شوریدگی آن در بالای نگاره ختم می‌شود، نیز تأییدی است بر پای گذاشتن در سرزمین خیال (ت۱۵).

پردهٔ ششم: رایحه

رایحه‌ها از عوامل شناخت محیط است. رایحهٔ محیط گاهی اوقات با دیدن تصویر به یاد می‌آید و می‌تواند توانمندتر از تصویر نیز عمل کند. در این نگاره رایحه‌های متفاوتی به مشام می‌رسد: بوی نان، بوی غذای صحرایی، بوی چوب. این بوها از جاری بودن زندگی در این نگاره و شهر حکایت می‌کند (ت۱۶).

پردهٔ هفتم: توازن

نگارگر با قرار دادن دو دختر هفت‌واد در حلقه‌ای و



ت۱۸. (راست)

ت۱۹. (چپ)

با گذاشتن این حلقه در امتداد گنبد و منارهٔ مسجد، در نگاره، به‌رغم نامتقارن بودنش، توازن به‌وجود آورده است (ت۱۷).

پردهٔ هشتم: سکون و حرکت

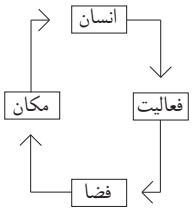
در این نگاره، نگارگر با قرار دادن شهر در میان طبیعت و نشان دادن آن از طریق امتداد طبیعت در انتهای شهر، علاوه بر بُعد دادن به نگاره، با تأکید بر مناره و گنبد، محور حرکت و نقطهٔ سکونی را توأماً متذکر شده است. او با قرار دادن نقطهٔ سکون ــ گنبد ــ در گوشهٔ سمت چپ تصویر، در چشم بیننده حرکت ایجاد کرده است (ت۱۸).

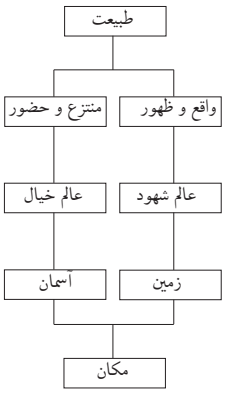
پردهٔ نهم: رنگ

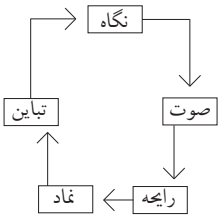
نگارگر در این نگاره بر گشت‌وگذار و فعالیتهای برون‌شهری تأکید کرده است. در این نگاره، برخلاف نگارهٔ پیشین، آنچه از کالبد شهر مطرح می‌شود، به‌جز مسجد و مناره‌اش، در مقابل فضای برون‌شهری تشخصی ندارد. طبیعت در این نگاره به منزلهٔ نماد جهان ملکوت در عالم دنیا با گوناگونی رنگْ خود را به نمایش می‌گذارد. میانهٔ نگاره از رنگ تهی می‌شود. جهان کالبدی و جسمانی در این نگاره فضایی تهی و بی‌رنگ است؛ برعکس، آنچه رمز جهان ملکوت است رنگین‌تر و پررنگ‌تر است. تفرج این بار مضمونی دیگر می‌یابد و نشان حال و حضور است. در این نگاره، برخلاف نگارهٔ پیشین، هر آنچه دنیوی است و میل به تعلق را سبب می‌شود کم‌رنگ است و هرچه نمادی از دیار موعود است پررنگ (ت۱۹).

نتیجه

هنرمندان حکمت‌آشنای قدیم برای تصویرکردن عالم خیال، که عالمی بس واقعی‌تر از این عالم است، چه در نگاره و چه در بنا و چه در شهر از اصول و قواعدی استفاده می‌کردند و برای کیفیت بخشیدن به آنها از نمادها بهره می‌بردند ــ چه نمادهای بصری و چه نمادهای وابسته به دیگر حواس پنجگانه، چه نمادهای برگرفته از طبیعت و چه نمادهایی که بر جنبه‌های وحیانی و مکاشفه‌ای دلالت می‌کند. از این راه، عالمی را نقش می‌زدند که درخور بودن و حضور انسان بود. خلاصه‌ای از این اصول و کیفیتها در جدول ذکر شده است:

موضوع نگارگری	تصویر مکان: سرزمین خیال و سرزمین ماده
مفهوم مکان  **مفاهیم نگاره‌ها**	**انگاره‌ها:** **انسان:** • انسان عامل پیوند فضاها و مکانها • انسان زنده‌کنندهٔ فضا و مکان • انسانها در هر دو نگاره در حال فعالیت‌اند **طبیعت:** • طبیعت بستری است که واقع و منتزع، ظهور و حضور توأماً در آن شکل می‌گیرند؛ ونشانه‌ای صریح از عالم ملکوت در عالم ملک است. • طبیعت خود مثالی است از بهشت برین؛ در نتیجه ساحتی مقدس است. پس هرچه می‌خواهد بر روی آن قرار گیرد باید شایستگی‌اش را داشته باشد. طبیعت از سویی نشان عالم شهود است و از سوی دیگر مظهر عالم خیال. • حد فاصل آسمان و زمین منطقهٔ شکل‌گیری بناست و بنا بدین وسیله حدود آسمان و زمین را معنا می‌بخشد. مصنوع، که ساختهٔ انسان است، در جهت تکمیل طبیعت به کار می رود؛ از جمله، معماری شاهدی است بر گذار از عالم ملک به عالم مثال. • طبیعت بستر شکل‌گیری مکان معماری و مظهر عالم خیال است. **عالم خیال:** • عالمی که هم شبیه به این عالم خاکی است و هم متفاوت با آن است. • در نگاره صحنه‌های گوناگون زندگی تصویر شده است؛ همچنان‌که در زندگی واقعی، هم امور دنیا هست و هم امور عالم خیال. • تباین فضایی یا فضاهای متباین، عاملی برای به وجود آوردن دوگانگی عالم • اعتقاد به عالم خیال به منزلهٔ عالمی بس واقعی‌تر از این عالم • مکانی در جایی که همه چیز در حضور است. • نگارگر عالمی را تصویر می‌کند که ویژگی‌اش بی‌زمانی است. **عالم حس در ارتباط با عالم خیال:** • صدای مؤذن، نوای موسیقی، صدای آب و وزش نسیم بر درختان و صدای پرندگان، صدای پای آدمیان و چهارپایان و... هیاهویی در نگاره ایجاد کرده است که جز در سرزمین خیال قابل درک نیست. • نگاه عاشق به معشوق محوری از عالم ملک به عالم ملکوت • رایحه‌های فرح‌بخش عاملی برای ورود به عالمی دیگر • رنگ فیروزه‌ای با ترکیب با درختان نشان عالمی همیشه سبز و پابرجاست.





حواس و عوالم مشترک عالم ماده و عالم خیال

اصول:

اصل سلسله مراتب (از کثیف به لطیف):

- مرتبهٔ اول، آب جاری
- مرتبهٔ دوم، نوشتار و نوای چنگ
- مرتبهٔ سوم، درخت تنومند زندگی و فعالیت جاری
- مرتبهٔ چهارم، خسرو (عاشق) سوار بر شبدیز، و مداحان و دعاگویان شیرین (معشوق) و اتمام مرحلهٔ کالبدی و طاق بزرگ
- مرتبهٔ پنجم، مرحلهٔ سکوت و آغاز مرحلهٔ بالاتر
- مرتبهٔ ششم، شیرین (معشوق) و شاهدان، پنجره‌های به هر سو گشوده، و نظر کردن شیرین از پنجره به خسرو و به درختانی خیالی و شاید بهشتی
- مرتبهٔ هفتم، آخرین مرتبه، گنبد مینا (عالم ملکوت) و فرشتگان

اصل هندسه و تناسبات:

- بر آخرین آشکوب، بنایی شفاف و مدور با سقف گنبدی قرار دارد که از فراز آن می‌توان به دوردستها نگریست و همه چیز را در حضور دریافت.
- در آشکوب زیرین، فضای میانی کوشک، با بهارخوابی در پیرامون، کوشکی با ایوانی در پیرامون، شیرین و ندیمه‌اش را در خود جای داده است: کوشکی هشت‌گوش با پنجره‌هایی به هر سوی عالم که خود بر طبقه‌ای هشت‌گوش مستقر شده است.
- تناسبات در اجزای نگاره به‌درستی تصویر شده و نسبت انسان با درگاه یا پنجره و آشکوب درست و واقعی است.
- بنا به‌طرزی ظریف از زمین (ساحت ظهور یا عالم ملک) تا آسمان (ساحت حضور یا عالم ملکوت) حرکت کرده و ترتیب شکلهای قاعده در بنا با این حرکت متناسب است (مربع، هشت ضلعی، دایره).

اصل توازن و تعادل:

- نگارگر با خروج از تقارن و حرکت ناشی از نگاه، تصویر خیالی را به تصویری حسی تبدیل کرده است.
- در عین بی‌تقارنی، توازن بر نگاره حاکم است.
- ایجاد سکون با نماد و ایجاد حرکت بر اساس آن نماد برای رسیدن به تعادل و کشف منشأ اصلی، یعنی عالم خیال

اصل نور و مفهوم رنگ:

- هرآنچه به ماده و عالم ملک نزدیک می شود نور را در خود جذب می‌کند و رنگ می‌پذیرد؛ و هرآنچه به ملکوت و عالم خیال تعلق می‌گیرد نور را از خود عبور می‌دهد و به بی‌رنگی میل می‌کند. گاه نیز برعکس، هرآنچه می‌خواهد رنگ تعلق بگیرد و انسان را درگیر جسمانیت کند در مقابل آنچه می‌خواهد نمادی از دیار موعود باشد رنگ می‌بازد.
- رنگ فیروزه‌ای که در بنا به کار رفته اشاره‌ای است به قبهٔ آسمان (قلمرو نور) و در آن جسمانیت نیست.

حیات:

- اساس نگاره بر حیات معنایی انسان است.

همان طور که ذکر شد، می‌توان برای هنر و معماری و شهرسازی گذشته چهار اصل کلی تعیین کرد که بر اساس چهار انگاره شکل گرفته است؛ اصولی که همه برای نمادین ساختن و وصل کردن این عالم به عالم دیگری است که در دل و جان خانه دارد و بسی واقعی‌تر از این عالم است. این اصول، چنان‌که در جدول آمده است، سلسله مراتب، توازن و تعادل، هندسه و تناسبات، و رنگ و نور است که بر اساس چهار انگارهٔ انسان، طبیعت، عالم حس، و عالم خیال شکل گرفته است.□

کتاب‌نامه

آژند، یعقوب. *مکتب نگارگری تبریز و قزوین و مشهد*، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴.

آقاجانی اصفهانی، حسین و اصغر جوانی. *دیوارنگاری عصر صفویه در اصفهان*، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۶.

اهری، زهرا. «عالم مثال و بیان فضایی آن در مکتب شهرسازی اصفهان»، در: *مجموعه مقالات دومین کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران (بم)*، تهران، سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۷۲.

ـــــــــ. *مکتب اصفهان در شهرسازی*، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۵.

جوانی، اصغر. *بنیانهای مکتب نقاشی اصفهان*، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۵.

حبیبی، سیدمحسن. *از شار تا شهر*، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۸۴.

کن‌بای، شیلا. *نقاشی ایرانی*، ترجمهٔ مهدی حسینی، تهران، دانشگاه هنر، ۱۳۷۸.

نصر، سیدحسین. *انسان و طبیعت*، ترجمهٔ گواهی، تهران، دفتر نشر فرهنگ اسلامی، ۱۳۷۹.

ـــــــــ. *صدر المتألهین شیرازی و حکمت متعالیه*، ترجمهٔ سوزنچی، تهران، دفتر پژوهش و نشر سهروردی، ۱۳۸۲.

نوربرگ‌ـ شولتز، کریستیان. *معماری: معنا و مکان*، ترجمهٔ ویدا نوروز برازجانی، تهران، جان جهان، ۱۳۸۲.

پی‌نوشتها:

۱. استاد شهرسازی، دانشگاه تهران

۲. نوربرگ‌ـ شولتز، *معماری: معنا و مکان*، ص۲۳.

۳. نصر، *انسان و طبیعت*، ص۸.

۴. نوربرگ‌ـ شولتز، همان، ص۳۵.

۵. نصر، همان، ص۱۳.

۶. اهری، «عالم مثال و بیان فضایی آن در مکتب شهرسازی اصفهان»، ص۶۶.

۷. حبیبی، *از شار تا شهر*، ص۸۸.

۸. اهری، *مکتب اصفهان در شهرسازی*، ص۲۶.

۹. آقاجانی و جوانی، *دیوارنگاری عصر صفویه در اصفهان*، ص۱۳.

۱۰. آژند، *مکتب نگارگری تبریز و قزوین و مشهد*، ص۹.

۱۱. حبیبی، همان، ص۱۰۰.

۱۲. همان، ص۱۰۱.

۱۳. جوانی، *بنیانهای مکتب نقاشی اصفهان*، ص۴۴.

۱۴. آقاجانی و جوانی، همان، ص۱۳.

۱۵. یادآوری می‌شود که همچنان‌که مکتب فلسفی اصفهان جمع‌بندی‌ای حکیمانه از مکاتب فلسفی و عرفانی پیشین است؛ مکتب شهرسازی و مکتب نگارگری اصفهان نیز نتیجهٔ جمع‌بندی‌ای هنرمندانه و استادانه از دستاوردهای شهرسازی و نگارگری در دوره‌های پیشین است.

۱۶. این نگاره اکنون در موزهٔ متروپولیتن نیویورک نگهداری می‌شود.