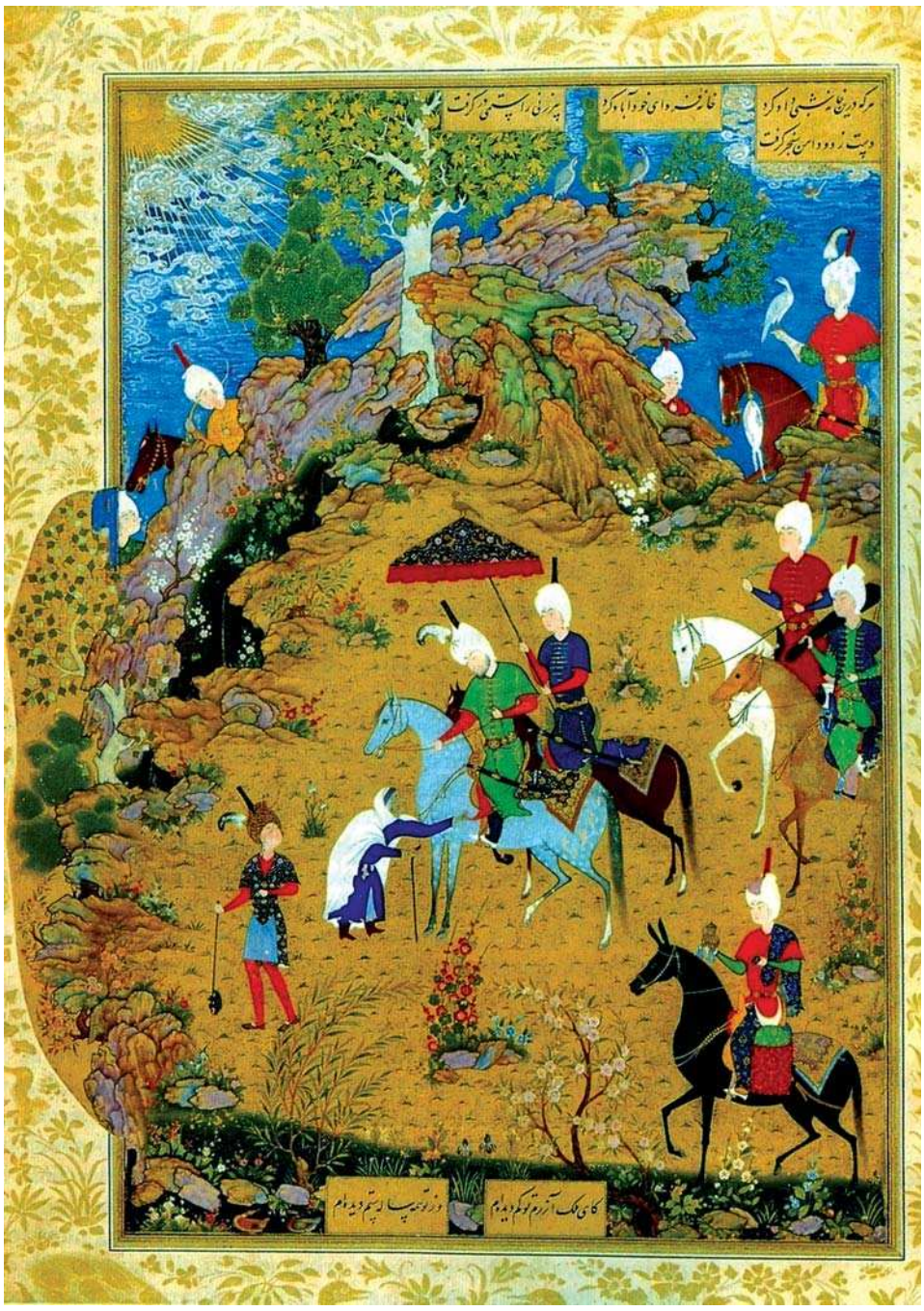


«پیرزن و سلطان سنجر»، اثرسلطان محمد، خمسهٔ طهماسبی، موزهٔ بریتانیا، ۹ ـ ۹۴۵ ق، ماخذ: آژند ۱۶۷:۱۳۸۴.

www.SID.ir

فصلنامه علمی- پژوهشی نگره

به‌کارگیری دیدگاه‌های اجتماعی در آثار سلطان محمد نگارگر با استفاده از اصول و قواعد هنر اسلامی

دکتر جلال‌الدین سلطان کاشفی *

تاریخ دریافت مقاله : ۹۲/۱/۲۰
تاریخ پذیرش مقاله : ۹۲/٤/۲٦

چکیده

در دوران صفویه، سلطان‌محمد تبریزی ـ ضمن حفظ اصول و قواعد هنر اسلامی و به‌کارگیری فضای ماورایی ـ به نمایش ارزش‌هایی در آثارش می‌پردازد که در گذشتهٔ نگارگری این مرزوبوم مطرح نبوده است. او به رویدادهای اجتماعی زمانهٔ خود در حیطهٔ فضایی خیال‌پردازانه (واقع‌گریز) و از طریق تصرف در شکل و رنگ، دوری‌ُجستن از خلأ و بهره‌گیری از ریزه‌کاری‌های تزیینی، به‌خصوص با انتخاب گزینهٔ استحاله، توجهی خاص می‌ورزد. هدف این مقاله بررسی جنبه‌های «درون‌گرا» یا اکسپرسیو (بیانگر) در فضایی ظاهراً «واقع‌گریز» است و به توصیف و تحلیل تصاویری می‌پردازد که سلطان‌محمد نگارگر در گوشه و کنار اثرش به کار می‌گیرد و چهرهٔ مسخ‌گونه و متحجرشدهٔ انسان را به صورت «پنهانی» در زیر چتر فضایی ظاهراً (رویایی) به نمایش می‌گذارد. صورت‌هایی که درکنار شخصیت‌های ماورایی ـ به دور از عجایب‌نگاری وی ـ قرار می‌گیرد گویای جنبه‌های اجتمایی و اعتراضی است و از درآمیختن این دو جهان (زمینی و آسمانی) در فضایی واحد و رسیدن به مضمونی ژرف‌تر از عنوان از پیش تعیین‌شده حاصل می‌شود. در این تحقیق، به سؤالاتی پاسخ داده می‌شود که همچنان بی‌جواب مانده‌اند، مانند اینکه آیا شرایط زمانه و استبداد حاکم بر مردم باعث ترسیم چنین فضای هوشمندانه می‌شود یا این‌گونه نقوش صرفاً حرکتی تزئینی قلمداد می‌شوند؟

در فضای تصویری سلطان‌محمد، اندام و چهره‌نگاری به سه قسمت (حالت) تقسیم می‌شود:

۱. ترسیم صورت‌های ماورایی و ملکوتی که از عالم مثال یا به‌عبارتی دیگر عالم صور مُعلقه وام می‌گیرد.

۲.درآمیختن پیکرهٔ حیوانی با سیمای انسانی یا بالعکس، مانند ترسیم مرکب پیامبر اسلام (بُراق) یا شیاطین و دیوها که به نمایش عجایب‌المخلوقات یا اسطوره‌نگاری وی می‌انجامد.

۳.تجسم رُخساری که بیانگر حالات درونی انسان‌ها یا به‌عبارتی دیگر حالات روحی ـ روانی مردم زمانه‌اش است.

روش تحقیق در این مقاله توصیف ـ تحلیلی است و به‌شیوهٔ کتابخانه‌ای به انجام رسیده است.

واژگان کلیدی

هنر اسلامی، سلطان‌محمد، دیدگاه‌های اجتماعی، نگارگری ایرانی.

*دانشیار، عضو هیئت‌علمی دانشکدهٔ هنرهای تجسمی دانشگاه هنر، شهر تهران، استان تهران
Email: j_soltankashefi@yahoo.com

Archive of SID
www.SID.ir

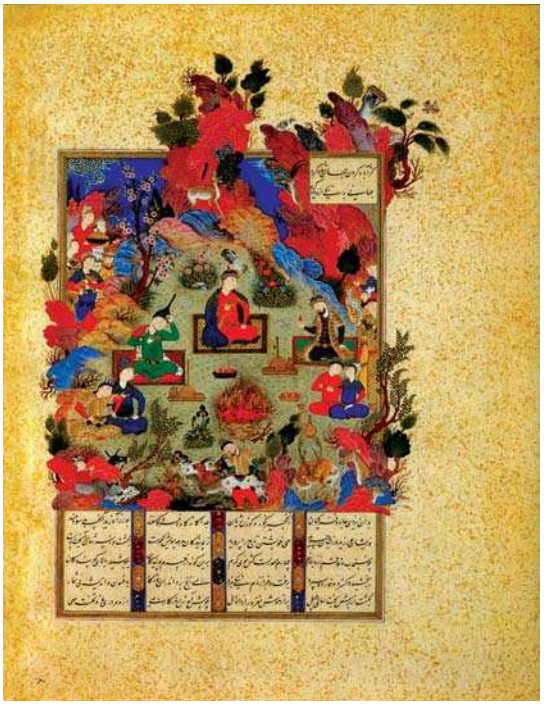
مقدمه

در این پژوهش از راهکارها و اندیشه‌هایی سخن می‌رود که سلطان‌محمد نگارگر ضمن به‌کارگیری اصول و قواعد هنر اسلامی مانند تصرف در شکل و رنگ، ریزه‌کاری‌های تزیینی یا به‌عبارتی دیگر «ذره‌گرایی» دوری جستن از خلأ به‌ویژه با انتخاب گزینهٔ «استحاله» از آن‌ها در آثارش بهره می‌گیرد، راهکارها و اندیشه‌هایی که بی‌تردید گویای توجه هنرمند به جریان‌های اجتماعی و اعتراضی‌اند. از همنشینی اندام و چهره‌های گوناگون در کنار هم ابتدا برداشتی دوگانه و متناقض در ذهن مخاطب نقش می‌بندد، لیکن اگر به دقت بررسی شوند به خوبی درمی‌یابیم که از همنشینی و همنوایی آن‌ها مضمونی ژرف‌تر از عنوان اثر حاصل می‌شود. در این‌گونه فضاسازی‌ها بخشی از نقوش ارائه‌شده به‌زحمت قابل رویت‌اند، چراکه وی قصدِ نمایش آن‌ها را با وضوح کامل نداشته است و چه بسا برای دیدنشان به ذره‌بین نیاز باشد، نقوشی که هنرمند به‌صورت اکسپرسیو (بیانگر) در لابه‌لای کوه و صخره‌ها به تصویر می‌کشد تا حالات درونی شخصیت‌های مدنظرش را با سودجستن از گزینهٔ استحاله به نمایش گذارد. وی با به‌کارگیری عنوان از پیش تعیین‌شده ـ که اکثراً برگرفته ازنظم و نثر فارسی مانند شاهنامهٔ فردوسی یا خمسهٔ نظامی است ـ به خلق فضای ماورایی اثرش از یک سو، و ترسیم تصاویری که ظاهراً حضور فرعی و کمرنگ دارند و گویای جریان‌های اجتماعی‌اند از دیگرسو می‌پردازد. بدین گونه، سبب زایش معنایی نو در فضای اثرش می‌شود و مخاطب را به محتوایی رهنمون می‌سازد که از نیات درونی هنرمند سرچشمه می‌گیرد و از موضوع انتخابی وی به‌تنهایی حاصل نمی‌شود. برای راه‌یافتن به کنه تفکر و مقصود سلطان‌محمد ابتدا به دیدگاه‌های اجتماعی وقت نگاهی می‌اندازیم و سپس به توصیف و تحلیل برخی از اصول و قواعد هنر اسلامی می‌پردازیم که او در این ارتباط از آن‌ها بهره می‌گیرد. همچنین به چگونگی ساختار معنا و پیام در آثار سلطان‌محمد نگارگر و شیوهٔ به‌کارگیری لایه‌های پنهان و آشکار در آثارش اشاره می‌کنیم. با توجه به نگاه و نوآوری‌های سلطان‌محمد و تفاوت‌هایی که در آثار او و هم‌عصرانش دیده می‌شود، در این پژوهش پرسش‌هایی مطرح می‌شود:

۱ـ آیا شرایط زمانه و استبداد حاکم بر مردم باعث ترسیمِ چنین فضای هوشمندانه می‌شود یا این‌گونه نقوش صرفاً حرکتی تزیینی قلمداد می‌شوند؟

۲ـ آیا سلطان‌محمد نیز همچون گروهی از هنرمندان غرب به نمایش گروتسک و مجسم‌نمودن شکل‌های عجیب و غریب ـ جهت بیان صحنه‌های تمسخرآمیز ـ دل می‌بندد یا دراین وادی به بیان زخم‌های درون انسان‌های بینوا و جریان‌های اجتماعی وقت می‌پردازد؟

این پژوهش به‌روش توصیفی‌ـتحلیلی و شیوهٔ گردآوری اطلاعات آن کتابخانه‌ای است و هدف اصلی آن ضمن



تصویر۱. «جشن سده (بزم هوشنگ شاه)»، اثر سلطان‌محمد، شاهنامهٔ شاه‌طهماسب، موزهٔ متروپولیتن، حدود ۹۳۰ ق، ماخذ: Canbay, 2011:Folio22v

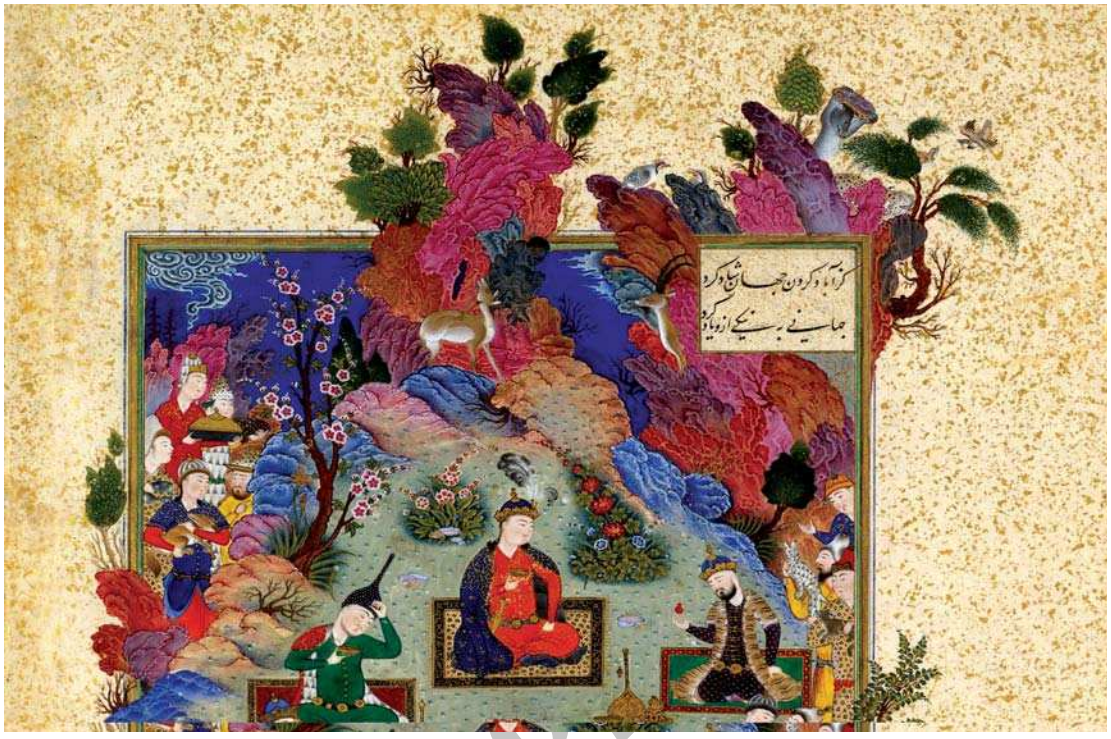
اشاره به برخی از اصول و قواعد هنر اسلامی دستیابی به ارزش‌هایی است که از طریق نوآوری‌های سلطان‌محمد نگارگر حاصل می‌شود، لذا در این پژوهش به دنبال معنایی هستیم که در آثار سلطان‌محمد، از طریق جزء یعنی از طریق نقش کردن چهره و اندام یا قسمتی از اندام (شخصیت‌ها) آن‌هم به‌صورت ریز و کوچک، با ضرباهنگی متفاوت ـ نسبت به ضرباهنگ معمول قلمش ـ در گوشه‌هایی از ساختار اثر شکل می‌گیرد. چنین به نظر می‌آید که عناصر یادشده به وضوح خود را به مخاطب عرضه نمی‌کنند، اما با نگاهی موشکافانه درمی‌یابیم که قرارگرفتن این اشکال در گوشه و کنار اثر ـ گاه به‌صورت توده‌ای جمعی و گاه به شکل پراکنده ـ به شکل‌گیری مضمون پنهان‌شده یعنی مضمونی آزاد، کاملاً شخصی و درونی اشاره می‌کند. درواقع، مضمون اثر از طریق عنوانِ ازپیش‌تعیین‌شده و ترسیم چنین اشکالی به وجود می‌آید و به مخاطب انتقال می‌یابد، اشکالی که در گسترهٔ فضای نگارگری‌های سلطان‌محمد کاملاً آزاد، گویی خلق‌الساعه یا فی‌البداهه شکل می‌گیرند و به زایش معنایی تازه در اثر می‌انجامند که به تنهایی از عنوان برگزیدهٔ هنرمند حاصل نمی‌شود.

پیشینهٔ تحقیق

پژوهش‌های نویسندگان ایرانی و خارجی دربارهٔ آثار نظام‌الدین سلطان‌محمد تبریزی اکثراً جنبهٔ تاریخی و توصیفی

Archive of SID

www.SID.ir



تصویر۲. بزم هوشنگ شاه و درباریان، بخشی از نگارهٔ «جشن سده»، ماخذ: همان.

دارند و به‌ندرت به روابط فضای تصویری او ـ به‌خصوص به عناصر و اشکال پنهان در آثار او ـ اشاره‌ای موشکافانه شده است، چراکه این‌گونه اشکال با چشم غیرمسلح قابل رویت نبوده‌اند. گاه نیز نویسندگان بیگانه دربارهٔ بعضی از این شکل‌ها که قابل رویت بوده‌اند ـ مانند عجایب‌المخلوقات ـ نظر داده‌اند که جز برداشتی سطحی نبوده است. برای نمونه، بازیل گری در کتاب نگاهی به نگارگری در ایران دربارهٔ نگاه نقاشانهٔ سلطان‌محمد چنین می‌نویسد: «سلطان‌محمد آشکارا در ترسیم، خاصه اسب، استاد است که از ویژگی‌های بارز مکتب نگارگری ایران به شمار می‌آید. پیکره‌های انسانی وی متین و سرشار از زندگی هستند، ولی عامل تعیین‌کننده‌ای وجود ندارد تا انسان او را چهره‌پرداز بزرگی بینگارد» (گری،۱۳۵۵: ۱۵۸).

بازیل گری در وصف آثار سلطان‌محمد و وضع سیاسی و اجتماعی وقت و سرانجام شرایط حاکم بر نگارگری نیز چنین اظهار نظر می‌کند: «شرایط بیرونی و از آن جمله اوضاع سیاسی و اجتماعی بود که نگارگری را در ایران از تکامل به فراسوی این وضع مانع شد. نگارگری در مرحلهٔ نخست باززایی باقی ماند و به نمایان ساختن لذات فراوان جهان مادی و استادی فن خود پرداخت... انسان فقط می‌تواند به تصادفی افسوس بخورد که پیشرفت بیشتر نگارگری را در ایران امکان‌ناپذیر ساخت» (همان:۳۹).

نویسندهٔ مذکور در تحلیل آثار هنرمند ایرانی فقط به ظاهر امر توجه کرده و به آن مفاهیم ارزشمندی که درآثار او به چشم می‌خورد دست نیافته است. بازیل گری بدون آگاهی از چشمهٔ جوشان تفکر این هنرمند و بدون کوچک‌ترین شک و تردید در برداشت و تجسس خود چنین بی‌پروا سخن می‌گوید و نه‌تنها سلطان‌محمد را چهره‌پرداز بزرگی نمی‌داند، بلکه بی هیچ استدلالی هنر ایران ازجمله نگارگری را درمرحلهٔ باززایی و به تصویرکشیدن جهان مادی تلقی می‌کند.

محمدحسن زکی مصری نیز دربارهٔ آثار سلطان‌محمد به خطا رفته است. زکی در کتاب *تاریخ نقاشی در ایران* دربارهٔ آثارسلطان‌محمد چنین می‌نویسد: «استاد نامبرده در این تصویر مجلس بزم و باده‌گساری را نمایش داده که مردمی به عیش ونوش مشغول‌اند و دیگران به حالت رقص و طرب درآمده و بعضی از آنان از فرط شعف به روی زمین می‌غلتند. در حالی که نوازندگان همه را به طرب واداشته، بین آنان سه صورت دیده می‌شود که بسیار شبیه به صورت بوزینه است» (زکی،۱۳۵۷: ۱۴۰ـ۱۳۹). زکی با اشاره به صورت‌های بوزینه‌مانند احتمال می‌رود به تغییرات شکل‌گرفته در نگارهٔ وی پی بُرده باشد، اما به منظور سلطان‌محمد در ارائهٔ چنین صورت‌هایی آگاهی نیافته است تا بتواند به عمق ذهنیت و اندیشه‌های وی راه یابد. بسیارند نویسندگانی که دربارهٔ آثار سلطان‌محمد قلم زده‌اند، لیکن به مفاهیم لایه‌های زیرین آثارش پی نبرده‌اند. تنها مقاله‌ای که اخیراً به توصیف و تحلیل فضای تصویری در نگارگری پرداخته است مقاله‌ای است با عنوان «بررسی

Archive of SID

www.SID.ir

تصویر۳- بخشی از نگارهٔ «جشن سده» یا «بزم هوشنگ شاه»، (ترسیم چند پیکره، به‌صورت فشرده در کنار هم) شاهنامهٔ شاه‌طهماسب، حدود ۹۳۰ ق، موزهٔ متروپولیتن، ماخذ: همان.

تطبیقی عناصر بصری نگاره‌های حماسی و عرفانی» که نویسندگان آن از زاویهٔ «حماسه و عرفان» به فضای نگارگری می‌نگرند. در پژوهش حاضر نگارنده به بررسی دیدگاه‌های اجتماعی در آثار سلطان‌محمد می‌پردازد که با مقالهٔ مذکور تفاوت اساسی می‌یابد.

آنچه اهمیت و ضرورت این تحقیق را آشکار می‌سازد فقدان کتاب یا مقالاتی است که به بحث و بررسی دربارهٔ رویکرد خلاقانهٔ فضای تصویری برخی از آثار سلطان‌محمد با توجه به تصویرکردن واقعیت‌های اجتماعی پرداخته باشد، چراکه این مهم به نگاه نقاشانه و جُست‌وجو در ترکیب‌بندی‌های سلطان‌محمد ـ آن‌هم با چشم مسلح و ابزاری چون ذره‌بین ـ نیاز دارد تا به‌خوبی چهره و اندام پنهان‌شده در لابه‌لای کوه و صخره‌ها یا در کنار انبوهی از شاخ و برگ درختان را ـ که به دور از اندام و چهره‌سازی‌های ماورایی (مثالی) یا عجایب‌نگاری اوست ـ شناسایی و قابل درک و رویت کند و از این رهگذر به خوانش چهره و اندام‌هایی بپردازد که با شخصیت‌های برگرفته از اشعار شعرا یا نثرنویسندگان در ادبیات ایران و رویکردهای رایج مانند دیدگاهای تغزلی، مذهبی، حماسی و اسطوره‌ای کاملاً متفاوت است.

بررسی رویدادهای اجتماعی دوره صفویه

در دورهٔ صفویه جنگ‌های ناخواسته و خانمان‌سوز زندگی مردم را دشوار و منابع غذایی را محدود می‌کرد و چه بسا رفاه در اختیار دربار و درباریان وقت متمرکز شده بود. بی‌تردید، بیان هرگونه نارضایتی به تبعید، زندان یا مرگ مُنجر می‌شد و کسی را جرأت سخن گفتن از ناملایمات زندگی نبود.

«در زمان حکومت شاه‌اسماعیل، پیش از جنگ چالدران، کشمکش سه‌سویه‌ای بر سر قدرت در بین خاندان سلطنتی

تصویر۴. «دربار کیومرث»، اثر سلطان‌محمد، شاهنامهٔ شاه‌طهماسب، موزهٔ متروپولیتن، حدود ۹۳۱ق، ماخذ: Canbay, 2011:Folio22v

صفویان، اویماق (قبایل ترکمان) و تاجیک (اشراف شهری و دیوانی ایرانی) درگرفته بود. در این کشمکش بغرنج، بارها علایق اساسی طرفین چهره نمود. اسماعیل پس از جنگ چالدران به‌تدریج از شرکت مؤثر در امور دیوانی کناره گرفت و قدرت نظامی را در اختیار عناصر ایرانی قرارداد» (آژند، ۱۳۸۰: ۱۸۹).

«پس از مرگ شاه‌اسماعیل بی‌ثباتی و نابسامانی بیش از دوران زمامداری او فراگیر می‌شود. طهماسب اول (۹۸۳ـ۹۳۰ق/۱۵۷۶ـ۱۵۲۴م) ده سال و نیم داشت که به تخت سلطنت جلوس کرد. رقابت درون‌قبیلگی و دسایس حاصله از آن سیادت ده‌سالهٔ ترکمانان را به دوره‌ای از هرج و مرج تبدیل کرد. در پایان سلطنت او بی‌نظمی‌های قزلباشان همه جا را فرا گرفت» (همان: ۹۰ـ۱۸۹). «دهقانان در بعضی نواحی یک‌چهارم کل محصول خود را مالیات ارضی می‌دادند. اخذ بخشی از محصولات و نیز پرداخت نقدی در درصدهای گوناگون وجود داشت. به نظر می‌رسد که شاه از هیچ نوع منبع درآمد چشم‌پوشی نمی‌کرد و حتی دو درصد از ارزش محصولاتی را که وارد شهر می‌شد نقداً دریافت می‌نمود. مأموران نیز با روستاییان رفتاری ناخوشایند داشتند و از آن‌ها بارها بیگاری می‌کشیدند» (همان: ۸ ـ۱۹۷).

نویسندهٔ مذکور، با توجه به ثروت شاهان و آرایش طبقاتی آنان در آن روزگار که بی‌تردید به ظلم و جور

Archive of SID

www.SID.ir

تصویر۵. نشستن کیومرث در مرتفع‌ترین قلهٔ کوه، بخشی از نگارهٔ «دربار کیومرث»، ماخذ: همان.

تصویر۶. ترسیم چهره‌های بهت‌زده در لابه‌لای کوه و صخره‌ها، بخشی از نگارهٔ «دربار کیومرث»، ماخذ: همان.

و نیرنگ می‌انجامید، چنین می‌نویسد: «سلاطین صفوی از ثروتمندترین افراد زمانهٔ خویش بودند و گزارش‌های زیادی از ثروت‌های افسانه‌ای آن‌ها در دست است. عادت پنهان‌کاری آن‌ها در این قلمرو مشکل ارائهٔ تصویری روشن از ثروت آنان را دوچندان می‌کند. همچنین ساخت طبقاتی دورهٔ صفوی حاکی از تداوم چشمگیر سنت‌های طبقه‌بندی اجتماعی ایران است که در دورهٔ اوستایی ریشه دارد. نظریهٔ اساسی چهار طبقهٔ اجتماعی مبتنی بر شاه، اشرافیت نظامی، اشرافیت مذهبی، و روستاییان است که در دورهٔ صفوی هم ادامه داشت» (همان: ۲ـ۲۰۱).

راجر سیوری نیز در کتاب ایران عصر صفوی دربارهٔ زمامداری و قدرت شاهان صفوی در ادارهٔ امور مملکتی به سه رکن اساسی اشاره می‌کند که نشان‌دهندهٔ برخورد پادشاه و درباریان با اقشار گوناگون جامعه به‌ویژه با قشر ضعیف و ناتوان است. او می‌نویسد: «نخستین رکن: نظریهٔ قدیمی حق الهی پادشاهان ایران به‌واسطهٔ برخورداری از هوَرنه (خوَرنه، فرَ یا فرَه ایزدی) بود. به بیان دیگر، این نظریه درقالب سایهٔ خدا بر زمین به آن بازگردانده شد. دومین رکن: ادعای شاهان صفوی دایر بر داشتن نمایندگی از جانب امام مهدی(عج) بود. شالودهٔ این ادعا آن بود که صفویان خود را از تبار امام موسی کاظم(ع) می‌دانستند. درنتیجه، هر مخالفتی با شاه گناه به شمار می‌آمد. رکن سوم: شاهان صفوی در مقام مرشد کامل سلسلهٔ صوفیان صفویه می‌توانستند بر اطاعت مطلق صوفیان اصرار ورزند و ناصوفیگری جرمی سنگین و سزاوار مجازات مرگ بود.» این موضوع ژان شاردن را بر آن داشت که بگوید حکومت ایران چه ازنظر مادی و چه ازنظر معنوی حکومت استبدادی و مطلقهٔ سلطنتی است و قطعاً هیچ پادشاهی خودکامه‌تر از پادشاه ایران وجود ندارد. میرزا ملکم‌خان ناظم‌الدوله (۱۳۳۶ـ۱۲۴۹ق) یک سده بعد از سقوط صفویه بر همین نکته تأکید می‌ورزد (هولود،۱۳۸۵: ۶ـ۱۸۵).

با این وصف، نه تنها اقشار درباری و ثروتمند برتری خود را بر مردم، روستاییان و طبقهٔ زحمتکش حفظ می‌کردند، بلکه با سرکوب آنان به درد و رنجی که از پیامد جنگ‌های ناخواسته نشئت گرفته بود می‌افزودند. این واقعیت از چشم نافذ و تیزبین هنرمندی چون سلطان‌محمد نیز پنهان نمی‌ماند. بدین ترتیب، نه تنها ساختار طبقاتی این دوران در نظام اجتماعی مشاهده می‌شود، بلکه به‌خوبی می‌توان از آزاردادن مردم زمانه، خرابی کاشانه؛ غارت اموال و چه بسا ریختن خون مردم ـ در تاریخ این دوران در نگارگری‌های سلطان‌محمد آگاهی یافت. تصاویری که به نمایش حالت مسخ‌گونه و متحجرشدهٔ انسان آن روزگار می‌پردازد و سخن از اندوه بی‌پایان و درد و رنج آنان دارد. برای روشن‌ترشدن این موضوع به برخی از اصول و قواعدی که سلطان‌محمد نگارگر رندانه و هنرمندانه از آن‌ها در نگاره‌های خود سود می‌جوید، پرداخته می شود.

به‌کارگیری دیدگاه‌های اجتماعی در آثار سلطان‌محمد با سود جستن از اصول و قواعد هنر اسلامی

معمولاً در ترسیم نگارگری، هنرمندان ایرانی نه تنها از حکمت هنر اسلامی استفاده می‌کنند، بلکه از نمادهایی مانند هالهٔ دور سر ـ که در کیش مهرپرستی ایرانیان از آن یاد شده است ـ و از رنگ‌های گوناگون، مانند رنگ طلایی، آبی و فیروزه‌ای و دیگر نمادهای گذشته، همچنین از موضوعات اساطیری، حماسی و تغزلی که قبل از اسلام مورد توجه بوده سود می‌جویند؛ در دوران صفویه نیز نه تنها هنرمندان به سوژه‌های ماورایی و عرفانی بیش از گذشته بها می‌دهند، بلکه به نمایش حالات روحی و روانی بشری توجهی خاص می‌ورزند و سبب به وجود آمدن طریقه‌ای می‌شوند که راه را برای به نمایش درآوردن اصول اشراقی و عرفانی شرق و همزمان ارزش‌های عاطفی و انسانی ـ مانند به نمایش گذاشتن شادی و سوگواری ـ باز می‌کند. بی‌تردید سخنان صاحب‌نظرانی همچون ابن‌عربی ـ در باب اصول و مبادی هنر اسلامی ـ در اذهان هنرمندان آن دوران، به‌خصوص سلطان‌محمد تبریزی ـ بی‌تأثیر نبوده است. ابن‌عربی در تفسیر چنین عوالمی که عُرفا از آن یاد کرده‌اند، به سلسله مراتب وجود اشاره نموده وآن را به پنج مرتبه تقسیم کرده است: «هر مرتبه‌ای را حضرت و پنج مرتبه را حضرات

Archive of SID

www.SID.ir

خمسه یا مراتب پنج‌گانهٔ الهی می‌نامند. ۱ـ عالم مُلک، یا جهان مادی و جسمانی یا عالم ناسوتی ۲ـ عالم ملکوت یا جهان برزخی یا عالم خیال و مثال ۳ـ عالم جبروت یا عالم فرشتگان مُقرب ۴ـ عالم لاهوت یا عالم اسما و صفات الهی ۵ـ عالم هاهوت یا ذات که همان مرحلهٔ غیب الغیوب یا ذات باری‌تعالی است» (نصر، ۱۳۷۵: ۱۷۵).

بدین ترتیب، در این دوران بخش اعظم نگارگری را فضایی غیرمادی به وجود می‌آورد که نشئت‌گرفته از فضای پرطراوت و عطرآگین بهشتی است و در لباس زمینی به نمایش درمی‌آید. لذا در این برهه از زمان کمتر هنرمندی را می‌توان یافت که به دیدگاه‌های دیگری مانند جریان‌های اجتماعی نظر داشته باشد، چراکه در این دوران به صحنه کشیدن عالم روحانی بیش از عوالم دیگر هدف قرار می‌گیرد. اما سلطان‌محمد را می‌توان هنرمندی انگاشت که در هر دو زمینه به کار می‌پردازد و برای به نمایش گذاشتن واقعیت‌ها نه تنها به ترسیم چهرهٔ انسان‌های مسخ‌شده ـ خارج از قواعد معمول نگارگری آن دوران ـ می‌پردازد، بلکه از اصول و قواعد هنر اسلامی نیز ـ که هنری خیالی و واقع‌گریز است ـ به‌همین منظور بهره می‌گیرد. در این آثار ـ ضمن توجه به واقعیات زندگی و ارزش‌های اجتماعی ـ صحنه یا حادثه در جهانی فوق مادی رخ می‌نماید و به‌همین سبب نه تنها اهمیت و معنایی خارج از بُعد زمان و مکان مادی می‌یابد بلکه برای مخاطب یا بهتر است بگوییم برای رهروان عشق معنایی ازلی و همواره زنده و جاویدان به خود می‌گیرد و در تجلی و تبلور صحنه‌های آن حضور انسان، حیوان و کلاً موجودات عالم خاکی تجسمی از طبیعت بهشتی یا جهان ملکوتی قلمداد می‌شود، «عالمی که در آن ظاهراً چیزی جز عالم خیال و مثال فعلیت نمی‌یابد و از اولین قدم به سوی مراتب عالی‌تر وجود به حرکت درمی‌آید و عطر برتافته ازحقیقتُ‌مطلق هستی را به مشام آن دلباختگان می‌رساند» (همان: ۵ـ۱۷۴). سیدحسین نصر دربارهٔ موضوع، محتوا و شکل این‌گونه آثار چنین می‌نویسد: «مینیاتور ایرانی مبتنی بر تقسیم‌بندی منفصل فضای دوبُعدی تصویر است، زیرا فقط به این نحو می‌توان هر افقی از فضای دوبُعدی مینیاتور را مظهر مرتبه‌ای از وجود، و نیز از جهتی دیگر مرتبه‌ای از عقل و آگاهی دانست» (همان: ۱۷۳).

بنابراین، مبادی شکل‌گرفته در هنر این مرزوبوم گویای چیزی جز تفحص در عالم اولی و سیروسلوک در فضای روحانی نیست. لیکن سلطان‌محمد در نگارگری‌هایش ـ ضمن توجه به دیدگاه‌های اجتماعی وقت ـ رایحهٔ دل‌انگیز همان عالم ملکوت و صور مُعلقه را ارائه می‌کند. او بدین منظور نه تنها به فضای فرازمینی توجهی خاص می‌ورزد بلکه شاید بتوان گفت نگاهی نافذتر از اسلافش دارد و شکل‌های قراردادی هنر اسلامی را به قابلیت‌هایی درمی‌آورد که در آثار هنرمندان قبل از او یا هم‌عصرش ـ آن‌گونه که او ارائه می‌کند ـ بروز و ظهور نمی‌یابد. آغاز توجه به واقع‌گرایی در

تصویر۷. ترسیم چهره‌های مسخ‌شده در لابه‌لای کوه و صخره‌ها، بخشی از نگارهٔ «دربارکیومرث»، ماخذ: همان.

نگارگری را به مولانا ولی‌الله و پس از او به کمال‌الدین بهزاد نسبت می‌دهند (پاکباز، ۱۳۸۰: ۷۷و۸۴). سلطان‌محمد ضمن سود جستن از دستاوردهای هنر اسلامی «بیان‌گرایی» را نیز در کنار نگاه «واقع‌گریزی» خویش به فراموشی نمی‌سپارد و رندانه برای پنهان‌سازی چهره و بخشی از اندام‌ها به عمد از اسوه و اسطوره‌های کهن ـ مانند کیومرث و هوشنگ و طهمورث ـ که به نیکی از آن‌ها یاد می‌کنند و هم‌زمان از ارزش‌های نهفته در هنر اسلامی ـ مانند فضای بهشتی ـ بهره می‌گیرد تا نگاه مخاطب (سلطان وقت) را از ترسیم دیدگاه‌های اجتماعی آن دوران منحرف سازد و به نیتش فائق آید. برخی از اصول و قواعد هنر اسلامی به‌کاررفته در آثار او بدین قرار است:

تصرف در شکل: سلطان‌محمد این کار را نه تنها برای القای فضایی خلاقانه ـ آن‌هم به‌صورت تخت ـ به کار می‌گیرد بلکه این کار خود وسیله‌ای می‌شود برای بیان منزلگه قدسی از یک سو و نمایش جنبه‌های اجتمایی و اعتراضی از دیگرسو.

پرهیز از شخصیت‌پردازی: سلطان‌محمد نه‌تنها به اصول و قواعد هنر اسلامی بها می‌دهد بلکه با به‌کارگیری چهره‌های بی‌هویت، سرد و یخ‌زدهٔ انسان‌هایی که گویای فقر و تنگدستی‌اند به برخی از منویات خود دست می‌یابد.

تصرف در رنگ: این کار فضایی غیرمادی را القا می‌کند، زیرا نه تنها رنگ‌ها نشان‌دهندهٔ مراتب وجود در عالم وجودند و رایحهٔ دل‌انگیز بهشتی را با خود به ارمغان می‌آورند بلکه در آثار سلطان‌محمد نمایش حالات درونی و

Archive of SID

www.SID.ir

تصویر۸. چهره سازی در لابلای سنگ ها و صخره های اسفنجی، بخشی از نگاره «آزمودن فریدون پسرش را»، ماخذ: همان.

جنبه‌های عاطفی انسان نیز به شکلی بیان‌گرایانه هدف قرار می‌گیرد.

سیدحسین نصر دربارهٔ مفاهیم نمادین رنگ‌ها می‌نویسد: «رنگ سفید نمادوجود مطلق است که خود سرمنشأ هستی به حساب می‌آید. رنگ سیاه در اسلام نقشی اساسی بازی می‌کند، چراکه همراه رنگ سبز رنگ خاص اهل‌بیت پیامبر(ص)است. این رنگ نماد اصل فراوجودی است که حتی از وجود مطلق به مفهوم متعارف هم بالاتر قرار می‌گیرد. رنگ سیاه نماد اصل متعالی است که خانهٔ کعبه با آن ارتباط دارد، از آن حیث که خود به‌تعبیری اصل حاکم بر معماری قدسی در اسلام به حساب می‌آید» (نصر،۱۳۷۵: ۵ـ۵۴). به‌همین ترتیب رنگ کوه، ابر یا آسمان یگانه است و با رنگ‌های طبیعت تفاوت دارد. این یگانگی و بی‌همتایی به عالم ملکوت اشاره دارد» (همان: ۱۷۵).

سلطان‌محمد نه تنها از سفید و سیاه برای القای این فضا بهره می‌گیرد، بلکه از تیرگی و روشنایی نیز برای به صحنه کشیدن ظلمت و تیره‌روزی انسان‌های زمانه‌اش سود می‌جوید.

پرهیز از تناسبات معمول: هنرمند با این کار به نمایش اشیا و موجودات فرازمینی می‌پردازد (برای نمونه، تجسم موجودات بهشتی و دوزخی در معراج‌نامه)؛ به‌علاوه این ویژگی در آثار سلطان‌محمد ـ با ضرباهنگی متفاوت ـ برای بیان صریح و بی‌پرده (در تجسم چهره‌های مسخ‌گونه) نیز به کار رفته است.

توجه به حالات روانی: سلطان‌محمد با تصویرکردن شادی یا درد و رنج بشری به شکلی بیان‌گرانه بر حالات درونی انسان‌های زمانه‌اش تأکید می‌ورزد.

پرهیز از خلأ: در آثار سلطان‌محمد دوری جستن از خلأ اهمیت ویژه‌ای دارد، چراکه وی نه تنها برای به تصویر کشیدن فضای بهشتی از ذره‌گرایی (ریزه‌کاری‌های تزیینی) سود می‌جوید، بلکه برای پنهان‌سازی برخی از شخصیت‌های مدنظرش نیز از همین اصل بهره می‌گیرد.

یکی از علل پرهیز از خلأ در هنر اسلامی را برگرفته

تصویر۹. قسمتی از نگارهٔ «آزمودن فریدون پسرانش را»، منسوب به سلطان‌محمد، شاهنامهٔ شاه‌طهماسب، نیویورک، مجموعهٔ شخصی، حدود ۹۳۲ ق، ماخذ: همان

از آرای شیخ شهاب‌الدین سهروردی می‌دانند. وی در رد تفکرات مشائیان خلأ را امری موهوم می‌پندارد و آن را چنین تفسیر می‌کند: «خلأ امری است موهوم و تحقق خارجی ندارد و ما بین اجسام بدان صورت که عده‌ای گویند خلأ نمی‌باشد و کسانی که پندارند در اجسام خلأ وجود دارد سخت در اشتباه‌اند، چراکه اجرام بی‌رنگ و شفاف را با خلأ اشتباه گرفته‌اند» (سجادی، ۱۳۶۳: ۱۴۵).

توجه به تداعی، استعاره، مجاز و استحاله: جملگی از مواردی هستند که در نگاره‌های ایرانی اهمیت بسزایی دارند و سلطان‌محمد در بیان جریان‌های اجتماعی از آن‌ها ـ به‌ویژه از استحاله ـ بهره می‌گیرد.

شکستن قاب: ارتباط یافتن با فضای خارج از محدودهٔ قاب که به حاشیهٔ تصویر تعلق دارد از بی‌انتهایی فضای لایتناهی حکایت می‌کند. همچنین از منظری دیگر گویای رابطه‌ای مابین جهان خاکی و عالم مثالی است.

شیوهٔ شکل‌گیری معنا و پیام در آثار سلطان‌محمد نگارگر

موضوعات منتخب در نگارگری ایران نشان می‌دهد که هنرمندان برای انتقال دیدگاه‌های خود به خلق تصاویری می‌پرداختند که از نمادهای مذهبی و از ادبیات کهن مانند شاهنامه‌ها (افسانه‌ها واسطوره‌ها) سرچشمه می‌گرفت و

Archive of SID

www.SID.ir

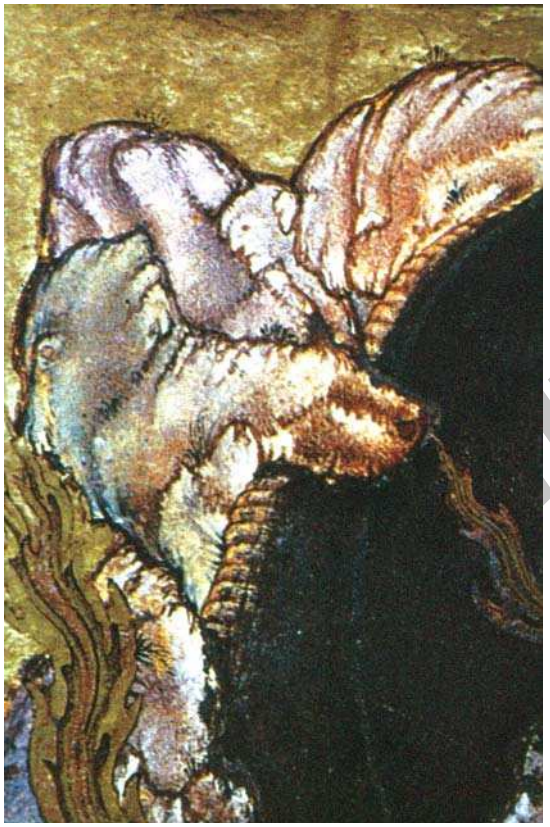
تصویر۱۰. چهره‌های پنهانی در دل صخره‌های اسفنجی، قسمتی از نگارهٔ «آزمودن فریدون پسرانش را» ماخذ: همان.

تصویر۱۱. صورتک‌های بهت‌زده در لابه‌لای صخره‌های اسفنجی، قسمتی از نگارهٔ «آزمودن فریدون پسرانش را» ماخذ: همان.

خوانش فضای تصویری ـ با توجه به موضوع معین ـ به سهولت حاصل می‌شد. اما با نظری عمیق به تعدادی از آثار سلطان‌محمد ـ در قیاس با آثار دیگر نگارگران وقت ـ درمی‌یابیم که او معنا و پیام را نه فقط از موضوع انتخابی خود (ماورایی، تغزلی، حماسی و اسطوره‌ای) می‌گیرد، بلکه معنا و پیام را با متوسل‌شدن به بخش دیگر اثر (دیدگاه‌های اجتماعی) ـ که به‌صورت پنهان نقش کرده است ـ به دست می‌آورد و به مخاطب ارائه می‌کند. او با سود جستن از عنوانِ معین‌شده و هم‌زمان با بهره‌گیری از تصاویر ترسیم‌شده در گوشه و کنار اثرش ـ باتوجه به ریزنقش‌بودن نگارگری ـ به انتقال پیام می‌پردازد.

اکثر هنرمندان، پیام را از عنوان انتخابی و از همگامی آن با متن تصویری می‌گیرند و به مخاطب عرضه می‌کنند، یا پیام را نه از طریق موضوع منتخب بلکه صرفاً ازطریق متن تصویری به بیننده انتقال می‌دهند و برای اثر خویش عنوانی برگرفته از قصه و افسانه و خارج از خوانش تصویر قائل نمی‌شوند، چراکه هنرمند برای معنا بخشیدن به اثر خود نیازی جز متن تصویری نمی‌بیند. در آثار سلطان‌محمد، هرچند از نظم و نثر به همراه فرم و رنگ (فضای تصویری) جهت معنا و پیام استفاده می‌شود، با خلقِ بداهه و انتخاب تصاویر دیگری در گوشه و کنار فضایِ اثر به مفهومی نو یا به مضمون تازه‌ای دست می‌یابد که نه تنها از اهمیت موضوع نمی‌کاهد، بلکه بر دامنهٔ آن می‌افزاید.

در آثار سلطان‌محمد، با درهم‌آمیختگی دو عالم یادشده، یعنی عالم ملک و ملکوت، و هم‌زمان به‌کارگیری عنوان از پیش تعیین شده مضمونی واحد، تازه و درونی سر برمی‌آورد که از شناخت، آگاهی و عواطف انسانی هنرمند سرچشمه می‌گیرد و تنها از طریق موضوع انتخاب‌شده یا فقط از به نمایش گذاشتن عالم عقول و نفوس حاصل نمی‌شود. در آثار وی، تمامی چهره‌نگاری‌ها را نباید صورت‌هایی انگاشت که معمولاً در اکثر نگاره‌ها دیده می‌شوند و نمودی از فضای ماورایی، بهشتی و ملکوتی یا تغزلی، اسطوره‌ای و عجایب‌نگاری‌اند، زیرا او ضمن توجه به عالم امر به ترسیم



تصویر۱۲. صورتک‌های اکسپرسیو، قسمتی از نگارهٔ «آزمودن فریدون پسرانش را» ماخذ: همان.

صورتک‌های اکسپرسیو (بیانگر) دل می‌بندد و از این رهگذر به افشای حالات درونی شخصیت‌های آثارش می‌پردازد.
در فضای تصویری او اندام و چهره‌نگاری به سه قسمت (سه حالت) تقسیم می‌شود:
۱ـ ترسیم صورت‌های ماورایی و ملکوتی که از عالم مثال یا به‌عبارتی دیگر عالم صور مُعلقه وام می‌گیرد.
۲ـ درآمیختن پیکرهٔ حیوانی با سیمای انسانی یا بالعکس، مانند ترسیم مرکب پیامبر اسلام (بُراق) یا شیاطین و

Archive of SID

www.SID.ir

تصویر ۱۳. موجودی افسانه‌ای، ترکیبی از انسان و حیوان، بخشی از نگارهٔ «طهمورث دیوان را شکست می‌دهد»، اثر سلطان‌محمد، شاهنامهٔ طهماسبی، موزهٔ متروپولیتن، حدود ۹۳۲ق، ماخذ: Canbay, 2011:Folio23v

دیوها که به نمایش عجایب‌المخلوقات یا اسطوره‌نگاری وی می‌انجامد.

۳- تجسم رُخساری که بیانگر حالات درونی و روحی - روانی مردم زمانه‌اش است.

سلطان‌محمد با به‌کارگیری دو نوع چهره‌پردازی (ماورایی و بیان‌گرا) در کنار هم توانسته است مخاطب را از نیتش که همان دستیابی به معنا و پیام اجتماعی اوست باخبر سازد.

نگاهی به لایه‌های پنهان در آثار سلطان‌محمد

سلطان‌محمد نه‌تنها به خاستگاه‌های مذهبی توجهی وافر داشته، بلکه به‌گونه‌ای رندانه و هوشیارانه در نمایش حقایقی کوشیده که در روزگار خود احساس کرده است. او قلمش را تنها در وصف عالم روحانی و معنوی و زیبایی‌های صوری و قالب‌های شگفت‌انگیز تزیینی به حرکت درنیاورده، بلکه نگاه نافذش را بین دو جهان آسمانی و زمینی یا به دیگر سخن (ملک و ملکوت) انداخته و به مصیبت و درد و رنج بشری نگریسته و در آثارش انسان رانده‌شده از باغ عدن را که در تاروپود این محفظه - یا به‌عبارتی دیگر جهان خاکی - گرفتار آمده به نمایش گذاشته و به‌خوبی توانسته است بین این دو جهان رابطه‌ای روشن و گویا ایجاد کند و به رنج انسان از دوری خداوند و اسارتش در زندگی مادی و حیوانی نظری ژرف بیندازد و سرانجام رویکردی به استبداد حاکم بر مردم زمانه‌اش داشته باشد.

سلطان‌محمد نگارگر در این وادی سالک راهی می‌شود که نه تنها همچون گذشتگانش فرش را به عرش تداعی و تشبیه می‌کند، بلکه نظری عمیق به چهرهٔ غبارگرفتهٔ انسان‌هایی می‌اندازد که دراین کرهٔ خاکی اسیر و وامانده گشته‌اند. او با سودجستن از متن شاهنامه و اسوه و اسطوره‌های آن به خوبی توانسته است اندیشه‌هایش را که از احساس و بینشی متعالی سرچشمه گرفته است با چیره‌دستی در دل تصویر به نمایش درآورد، در آثاری چون جشن سده، بزم هوشنگ‌شاه و دربار کیومرث (بر تخت نشستن کیومرث). او دراین آثار بارگاه پادشاهان را با چنان جلال و جبروتی به وصف درآورده که بیننده را به شگفتی واداشته است (تصاویر ۱ و ۴). دلیل نبوغ و استعداد او در شکوه و زیبایی و ریزه‌کاری‌های تزیینی و زرق‌وبرق جامه‌های شاهان و درباریان نیست بلکه نگاه ژرف و هوشیاری‌اش در بازگوکردن حقایق هستی و وصف قصهٔ کهن کاخ‌وکوخ‌نشینان است که وی را زنده وجاویدان ساخته است (تصاویر۲تا۶). وی در این پردهٔ مجلل و باشکوه، یعنی در جشن سده، بزم هوشنگ‌شاه توانسته است با کشیدن شکل‌هایی پنهانی آن‌هم در دل صخره‌های سخت، سنگ و کلوخ‌های کوهستان، صحرا و بیابان را به شهادت گیرد و آگاهی‌اش را از دردهای اجتماعی وقت بیان کند. وی با سود جستن از استحاله در تصویرکردن چهره‌هایی که از

Archive of SID

www.SID.ir

تصویر۱۴. «پیرزن و سلطان سنجر»، اثر سلطان‌محمد، خمسهٔ طهماسبی، موزهٔ بریتانیا، ۹۴۵ـ۹ ق، ماخذ: آژند،۱۳۸۴: ۱۶۷

تصویر۱۵. بخشی از نگارهٔ «پیرزن و سلطان سنجر»، ماخذ: همان

تصویر ۱۶. چهره‌های درنده‌خوی انسانی و حیوانی، بخشی از نگارهٔ «پیرزن و سلطان سنجر»، ماخذ: همان.

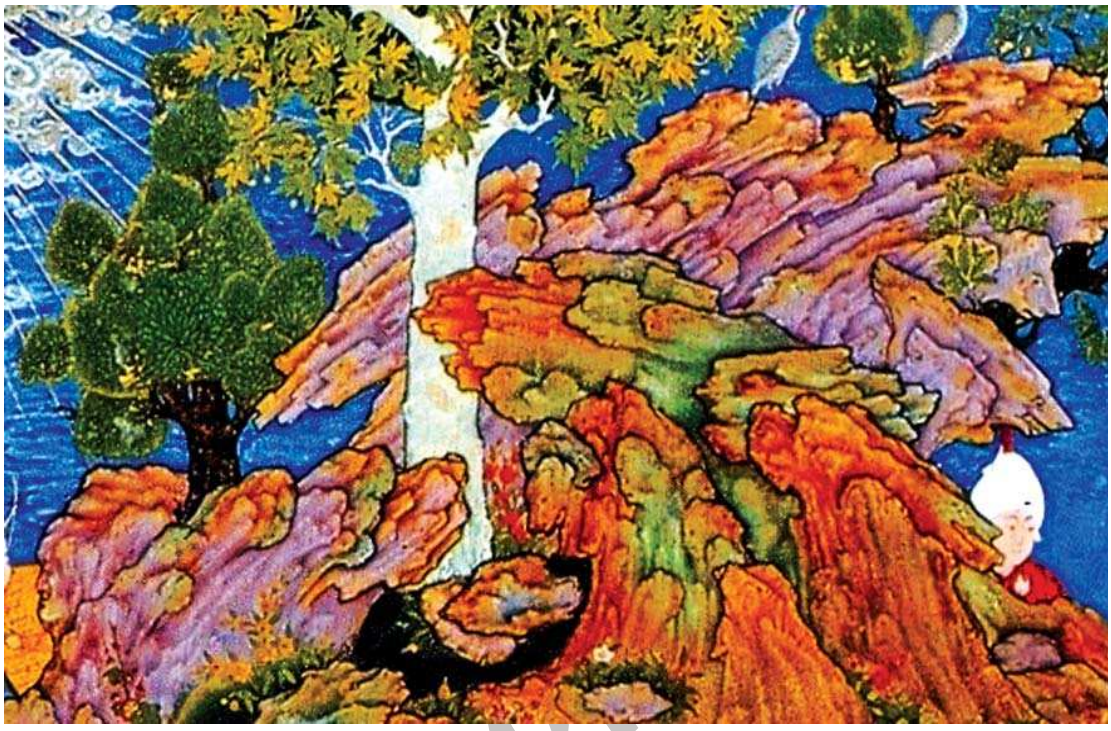
قعر سنگ‌ها فریاد بر لب دارند و تجسم صورت انسان‌های بینوا، مفلوک و تحقیرشده‌ای که چشم به آسمان دوخته‌اند و چهرهٔ مردمانی که گویی فاقد امکانات معمولی و روزمرهٔ حیات‌اند ـ به خصوص با تصویرکردن آنان در دل جمادات که خود نیز مفهومی ژرف می‌یابد ـ توانسته است تضاد درون اجتماع وقت را مطرح سازد و با حرکتی ساده، سیال و روان، تنها با چند ضربهٔ کوتاه و سریع دستِ قلمش را به نمایش صحنه‌ای بیانگر در دل فضایی ظاهراً واقع‌گریز (خیال‌پردازانه) ـ وادارد و با چیره‌دستی خاص، چهرهٔ رنجور مرد، زن و کودک نالان و گریان را، که بی‌تردید نماد اجتماع خود گرفته است، در لابه‌لای سنگ و کلوخ‌های کوهستان ـ در پس‌زمینهٔ اثرش درست در پشت (هوشنگ‌شاه) ـ ترسیم کند که خود کنایه‌ای از غفلت شاهان دارد و بدین‌گونه برای مخاطب از نابرابری‌ها و بی‌عدالتی‌های آن روزگار سخن به میان آورده است (تصویر ۳).

او برای بیان چنین اندیشه‌هایی از شکل‌هایی ریز و ذره‌بینی بهره گرفته و بدین ترتیب توانسته است چنین تصاویری را از چشم ظالمان زمان (پادشاه و درباریان وقت) که چیزی جز می‌گساری و عیش و نوش در سر نداشته‌اند به دور نگه‌دارد؛ یعنی نقش‌های مذکور را به گونه‌ای ارائه کرده است که غیر اهل را بدان امکان دسترسی نیست (تصاویر ۳، ۶ و ۷). بدین ترتیب می‌توان گفت او هنرمند مسلمانی است که تباهی و فنای قشر زحمت‌کش جامعه‌اش را می‌بیند و در بیانش غافل و قاصر نمی‌ماند و بدین‌گونه نقاب ظاهرفریبی و نیرنگ را از چهرهٔ سلطان زمانه‌اش برمی‌گیرد. وی در مقام هنرمند با قلمی نیرومند مفاهیم ذهنی و مضمون اثرش را با توجه به دردهای اجتماعی وقت از درون بارگاه و بزمگاه شاهی می‌یابد و در پس پرده‌ای که قابل رویت نیست به تصویر می‌کشد. شگفت است که با وجود تمامی محدودیت‌های تصویری و تکنیکی، به خوبی توانسته است محتوایی چنین ارزشمند و والا را که در پس موضوعی ظاهراً درباری و اشرافی نهفته است با اشاره‌ای رندانه بیان کند و بدین طریق شمشیر تیز قضاوتش را بر گردهٔ شاهان بنشاند. او در این وادی با به‌کارگیری اسطوره و اسوه‌های کهن به‌جای پادشاهان صفوی (زمامداران زمانهٔ خود) و فضای ماورایی و ملکوتی به جای فضای زمینی وقت به نمایش منویاتش پرداخته است.

بدین ترتیب اگر تصور کنیم که در آثار سلطان‌محمد چنین جوشش وبینشی مانند استحاله‌هایی که در دل سنگ‌های کوهستان، با بهره‌گیری از چهره‌های مسخ‌شدهٔ انسان شکل گرفته است فقط و فقط جنبهٔ تداعی و تشبیه بی‌هدف یا تزیین داشته است یا گمان کنیم که هنرمند، برحسب ذوق وقریحهٔ خود، به بازی هنرمندانه در قالب فرم و رنگ و تجسم زیبایی‌های صوری پرداخته است آیا به

Archive

www.SID.ir



تصویر ۱۷. چهره‌های درنده‌خوی حیوانی درکنار چهره‌های انسانی با به‌کارگیری رنگ‌های نمادین زرد و بنفش، بخشی از نگارهٔ «پیرزن و سلطان سنجر»، ماخذ: همان.

خطا نرفته‌ایم؟ در برخی موارد، موضوع از پیش تعیین‌شده برفضای تصویری غلبه دارد، اما در این نگرش، که از افق نگاه و شعاع اندیشهٔ سلطان‌محمد خبر می‌رساند، بی‌تردید چنین هدفی سطحی دنبال نشده است بلکه او برای نمایش واقعیات جامعه توجهی خاص به تصاویری داشته که در گوشه و کنار اثرش ازنظر پنهان است.

عناصر تزیینی و زیبایی‌های تشعیری آن‌قدر در هنر اسلامی یافت می‌شوند که هنرمند بتواند از آن‌ها بهره گیرد و نیازی به چنین تمهیداتی نداشته باشد. با این شرح درمی‌یابیم که چرا نگارگر کوشیده است این‌گونه چهره‌سازی‌ها را در لابه‌لای سنگ‌ها و صخره‌های اسفنجی بی‌وزن و در دل کوه‌های خیال‌انگیز و رویایی آثارش که نمودی از طبیعت بهشتی است پنهان از دیدگان نگه‌دارد (تصاویر ۸تا۱۲). او برای مخفی‌کردن این چهره‌ها در پردهٔ جشن سده یا دربار کیومرث از تکرنگ بهره می‌گیرد و این گواه دیگری بر نیت پنهان‌سازی اوست (تصاویر ۳،۶ و ۷).

وی چنین شکل‌هایی را چنان درهم‌فشرده به تصویر می‌کشد که بدون دقت بسیار یا بدون ذره‌بین قابل رویت نیستند، گویی که به‌عمد از ابعاد معمول در نگارگری پا فراتر می‌گذارد تا نیتش را به انجام رساند. درواقع با درهم‌فشردگی سطوح و خطوط توانسته است تیره‌روزی و خفقان زمانه‌اش را در فضایی کوچک، چون سلول یک زندان ـ که تضاد شدیدی با فضای گسترده و بی‌انتهای جهان مثالی و اسوه‌های اسطوره‌ای کهن مانند کیومرث و طهمورث دارد ـ به نمایش گذارد. همچنین با به‌کارگیری رنگ‌های سرد و یخ‌زده در زیر برخی ازصورتک‌های بیانگرش گویی به تیره‌روزی و روح پژمردهٔ آن‌ها اشاره می‌کند (تصاویر۶ و ۷ و ۱۰ تا۱۲). بنابراین، نمی‌توان پذیرفت که این اشکال انسانی و رنگ‌های نمادین فقط عاملی تزیینی، یا بازی هنرمندانه با فرم و رنگ یا نقوش استحاله‌یافتهٔ بی‌هدف باشند.

بی‌تردید اگر سلطان‌محمد چنین مقصودی را دنبال می‌کرد، به همبستگی سه چهرهٔ «مرد، زن و کودک» تکیده و گریان درکنار یکدیگر نیازی نمی‌یافت. او در این ترکیب‌بندی‌ها، مانند دربار کیومرث، تضاد درون اجتماع و شکاف عمیق میان «حکومت و مردم» را ـ با به‌کارگیری استحاله و تبدیل چهرهٔ انسان به نمودی سنگواره ـ بیان می‌کند (تصویر ۷)، به خصوص اینکه در تفکیک این‌گونه چهره‌سازی‌ها، ضرباهنگ قلمش با عجایب‌نگاری‌اش ـ که حضوری آشکار و ضرباهنگی محصور در خطوط کناره‌نما و نظامی ساخت‌وسازگونه دارد کاملاً متفاوت است (تصویر ۱۳).

ترسیم جریان‌های اجتماعی به‌صورت آشکار

سلطان‌محمد در اثر دیگری به‌نام «پیرزن و سلطان سنجر» موضوع را مستقیماً درارتباط‌با پدیده‌ای اجتماعی انتخاب کرده که حکایت از بیان صریح و روشن او دارد. پیرزن که باجثه‌ای رنجور و ناتوان و با پُشتی خمیده و چهره‌ای نالان درست در مرکز اثر، و نه در حاشیهٔ آن، کاملاً آشکار

Archive of SID

www.SID.ir

تصویر۱۸. چهره‌های اکسپرسیو در گوشه و کنار شاخ و برگ درختان، بخشی از نگارهٔ «پیرزن و سلطان سنجر»، ماخذ: همان.

و نه در گوشه‌ای پنهان، دربرابر سلطان، که مغرورانه سوار بر اسب است، به دادخواهی ایستاده است (تصاویر ۱۴و۱۵). در این نگاره، سلطان‌محمد برای بیان منویاتش نه از اسطوره و اسوه‌های کهن بلکه ازسلاطین گذشته (از دودمان سلجوقیان) که چند قرن قبل از صفویان در ایران حکومت می‌کردند بهره می‌گیرد و به تجسم نیتش می‌پردازد. به‌علاوه، وی در این پرده فقط به تصویر پیرزن اکتفا نکرده است، بلکه در پس‌زمنیهٔ این نگارهٔ زیبا و باشکوه و در لابه‌لای کوه و صخره‌های سربه‌فلک‌کشیدهٔ آن، که خود نیز مضمون‌ساز است، به نمایش چهره‌های مسخ‌شدهٔ انسان‌ها و حیوانات درنده‌خوی پرداخته که به سیرت انسان‌های دیوصفت اشاره دارد. (تصویر ۱۶و۱۷). در تصویر مذکور، بر قلهٔ کوه باز هم شاهد ترسیم صورت‌هایی هستیم که از بی‌عدالتی‌های زمانه سخن می‌گویند و چهره‌های به نمایش درآمده حالتی مات و مبهوت و حیران دارند. وی چه بسا برای پنهان‌کردن این نقوش باز هم رنگ صورت را به رنگ‌های غیرواقعی و هماهنگ با رنگ خیالی و رویایی کوهستان درآورده، نه رنگ‌هایی که مجسم‌کنندهٔ جنسیت کوه یا چهرهٔ آدمی است؛ گویی که او جسورانه و بی‌پروا به میدان افشاگری پا نهاده و برای رساندن مفاهیم ذهنی و درونی‌اش، شجاعانه و جان برکف به استقبال خطرات احتمالی شتافته و موضوع انتخاب‌شده را به محتوایی والا ـ با نمایش درد و رنج بشری ـ تبدیل کرده است (تصویر ۱۸).

نتیجه

آثار سلطان‌محمد تبریزی صرفاً نمایش فضای تصویری و زیبایی‌های صوری نبوده است، بلکه شرایط زمانه و استبداد حاکم بر مردم سبب شده است در نگاره های خود برخی عناصر تصویری ویژه ای را ارائه دهد. لذا با توجه به اختناق زمانه‌اش و شرایط وقت، برای تجسم بخشیدن به مفاهیم ذهنی و اندیشه‌هایش ـ به‌خصوص برای به صحنه کشیدن ساختار اجتماعی وقت ـ راه گریزی یافته است. بدین ترتیب با سود جستن از صحنه‌های ماورایی و هم‌زمان اکسپرسیو (بیانگر) به نمایش واقعیات زندگی پرداخته است. وی با توجه به ژرف‌اندیشی و چیره‌دستی‌اش راهی را در اجرای منویاتش برمی‌گزیند که بسیار دشوار و خطرناک بوده است، چراکه می‌بایست ضمن نمایش چهره‌های استحاله‌یافته یا به دیگر

Archive of SID

www.SID.ir

سخن چهرهٔ انسان‌های بینوا، مفلوک و مسخ شده و مخوف، رندانه آن‌ها را از نظرها پنهان سازد. آنچه امروزه ما را به شگفتی واداشته است چیزی جز شعاع اندیشه و گستردگی افق نگاه وی نیست، نگاهی که دردهای اجتماع وقت را زیر چتر فضایی بی‌درد و در لباسی واقع‌گریز و ظاهراً تزیینی ارائه کرده است. سلطان‌محمد نه‌تنها با سود جستن از اصول و قواعد هنر اسلامی به زیبایی‌های تزیینی، استحاله، به‌ویژه رنگ‌های غیرواقعی ـ لیکن پرصلابت و پرمعنا ـ جهت القای فضای ماورایی عالم عقول و نفوس یا عالم برگرفته از صور معلقه توجهی خاص می‌ورزد بلکه هم‌زمان به ارزش‌های زمینی، تضاد طبقاتی و بی‌عدالتی‌ها با توجه به مضمون و محتوای حاصل از موضوع از پیش تعیین‌شده و همگام با فضای تصویری اثرش نگاهی ژرف می‌اندازد.

منابع و مآخذ

آرنا سن، ی . ه. ۱۳۶۷. *تاریخ هنر نوین*. ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، تهران: زرین و نگاه.

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

آژند، یعقوب. ۱۳۸۴. *سیمای سلطان‌محمد نقاش*. تهران: فرهنگستان هنر.

بورکهارت، تیتوس. ۱۳۷۶. *هنر مقدس*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: سروش.

ابهام پوپ، آرتور. ۱۳۷۸. *سیر و صور نقاشی ایران*. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: مُولی.

پاکباز، رویین. ۱۳۸۰. *نقاشی ایران (از دیرباز تا امروز)*. تهران: زرین و سیمین.

خالدغفاری،سیدمحمد.۱۳۸۴.«صورمعلقه‌وجایگاه‌آن‌درفلسفهٔسهروردی»،*خردنامهٔ صدرا*، ۴۰:۷۶-۶۹.

زکی، محمدحسن. ۱۳۵۷. *تاریخ نقاشی در ایران*. ترجمهٔ ابوالقاسم سحاب. انتشارات مؤسسهٔ جغرافیایی و کارتوگرافی سحاب.

سجادی. سیدجعفر. ۱۳۶۳. *شهاب‌الدین سهروردی و سیری در فلسفهٔ اشراق*. تهران: فلسفه.

سیوری، راجر، و دیگران. ۱۳۸۰. *صفویان*. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: مُولی.

شاهنامهٔ شاه طهماسب ۱۳۶۹. تهران: مرکز نشر فرهنگی رجاء.

عصمتی، حسین و محمدعلی رجبی. ۱۳۹۰. «بررسی تطبیقی عناصر بصری نگاره‌های حماسی و عرفانی»، نگره، ۲۰: ۱۹-۵.

کربن، هانری، تیتوس بورگهارت و دیگران. ۱۳۷۲. *مبانی هنر معنوی*. ترجمهٔ رضا داوری و غلامرضا اعوانی و دیگران. تهران: حوزهٔ هنری.

گرابر، اولک. ۱۳۸۳. *مروری بر نگارگری ایرانی*. ترجمهٔ مهرداد وحدتی دانشمند. تهران: فرهنگستان هنر.

گری، بازیل. ۱۳۵۵. *نگاهی به نگارگری در ایران*. ترجمهٔ فیروز شیروانلو. تهران: توس.

مقدم اشرفی.م. ۱۳۶۷. *همگامی نقاشی با ادبیات در ایران*. ترجمهٔ رویین پاکباز. تهران: نگاه.

نصر، سیدحسین. ۱۳۵۷. *هنر و معنویت اسلامی*. ترجمهٔ رحیم قاسمیان. تهران: دفتر مطالعات دینی هنر.

هولود، رناتا. ۱۳۸۵. *اصفهان در مطالعات ایرانی*. ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی. تهران: فرهنگستان هنر.

Canbay, Shei la.2011 . The Shanama of Shah Tahmasp The Persian Book of kings. New York: Metropolitan Museum of Art

Archive of SID

www.SID.ir

Social Approaches to Studying the Artworks of Sultan Mohammad Using Principles of Islamic Art

Jalaleddin Sultan Kashefi, PHD Associate Professor, Faculy of the University of Art, Tehran, Iran.

Reseaved: 2013/4/9 Accept: 2013/7/16

Whilst preserving rules and principles of Islamic art and maintaining a celestial aura, in Safavid era Sultan Mohammad demonstratesunprecedented values in his paintings;he focuses on his contemporary social occurrences, namely tyranny and injustice, ina fantasist (unrealistic) atmosphere by manipulating forms and colors, avoiding empty space and using ornamental details, particularly through his choice of metamorphosis.

Thus the article surveys the inward aspects or in other words expressionistic aspects in a scenery seemingly "unrealistic" and to that end we describe and analyze the images which Sultan Mohammad the painter uses in his works and "secretly" reveals the rigidified and transfigured faces of the man – under the pretense of a scene apparently (imaginary). In fact as part of the results of this survey images beside celestial figures – apart from his fantasist imagery – depict social and protesting aspects and consist of the combination of these two worlds (celestial and terrestrial)in a single scene – and reach a theme profounder than the predetermined title suggests.

Furthermore, answers are sought here to questions such as whether the circumstances of his time and tyranny over people causedthe depiction of suchingeniousscenes, or these images are merely regarded as decorative achievements. Finally, to find out the consequences of this approach and to conclude the research, body parts and faces depicted by him in some of his paintings are referred to, through which he expresses his intentions: bodies and faces in his imagery fall into three categories:

1.The portrayal of supernatural and heavenly faces borrowed from the world of ideas, or in other words, the world of Suspended Faces.

2.The merging of animal bodies and human faces or vice versa, for instance in case of prophet of Islam's stallion (Boragh) or devils and demons which leads to his version of Strange Creatures or mythography.

3.The facial representations expressing humans' inner moods or in other words his contemporary people's mental-spiritual moods.

Since the results of this research are expected to unveil the structure of his paintings, some of his beautiful works are addressed here Research method: descriptive-analytic,Data used: printed material.

Key words: Islamic Art, Sultan Mohammad, Social Approaches, Persian Painting.

Archive of SID
www.SID.ir