

Critical Studies in Texts and Programs of Human Sciences,
Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Monthly Journal, Vol. 21, No. 5, Summer 2021, 223-239
Doi: 10.30465/CRTLS.2020.29701.1738

The Visual Representation of Human in Islamic Art

A Critique on the Book *The Human Figure in Islamic Art*

Leila Ghaffari*

Jamal Arabzadeh**

Abstract

From ancient times to the present, the concept of Representation is one of the intrinsic components of Art, and it is considered as an essential element in human definition and perception of Art. Generally, Representation is embodied as the idea of Similarity of artwork, with the real world, which ultimately becomes a transcript of nature. According to Eva Baer, author of the book *The Human Figure in Islamic Art*, the concept of Representation in different Islamic periods was not the same as what would be meant today. In this book, the author sets different criteria in the Visual Representation of human, and considers their sources in the cultural and indigenous characteristics of original societies. While she has benefited from ethnic-national classification and the diachronic approach, in order to present the process of Visual Representation of Human in Islamic Art. As in this article, after the formal and methodological review of the book, it will be tried to analyze the concept of Visual Representation of Human in Islamic Art based on the chapters of the present book. Also, according to the appropriate cases, the author's point of view in this context will be criticized and reviewed by referring to the examples and stories of other Islamic literary and artistic treatise.

Keywords: Visual Representation, Verisimilitude, Human Figure, Portraiture, Iranian Painting, Islamic Art.

* PhD Candidate in Comparative and Analytical History of Islamic Art, Art University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author), l.ghaffari@student.art.ac.ir

** Assistant Professor and Faculty Member of Art University of Tehran, Tehran, Iran, arabzadeh@art.ac.ir

Date received: 12/01/2021, Date of acceptance: 28/06/2021



Copyright © 2018, This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

بازنمایی بصری انسان در هنر اسلامی نقدی بر کتاب پیکر انسان در هنر اسلامی

لیلا غفاری*

جمال عرب‌زاده**

چکیده

مقوله بازنمایی از عهد باستان تاکنون در شمار مؤلفه‌های ذاتی هنر بوده و عنصر لاینفک در تعریف آن به شباهت اثر هنری با واقعیت اشاره دارد، چنان‌که حد اعلای آن به رونوشتی از عالم واقع درآمدن است. به‌باور ایوا بئر، نویسنده کتاب پیکر انسان در هنر اسلامی، مفهوم بازنمایی در ادوار مختلف اسلام متفاوت است با آنچه امروزه از آن مراد می‌شود. مؤلف در این کتاب به معیارهای متفاوت در بازنمایی بصری انسان قائل است و خاستگاه آن‌ها را در ویژگی‌های فرهنگی و بومی جوامع مبدأ برمی‌شمارد، همان‌طور که در جهت ارائه روند بازنمایی بصری انسان در هنر اسلامی از دسته‌بندی قومی - ملیتی و رویکرد در زمانی بهره جسته است. لذا در این نوشتار سعی می‌شود تا پس از مرور و بررسی شکلی و روش‌شناختی کتاب، بر مبنای فصولی که نویسنده آورده است، به تحلیل مفهوم بازنمایی بصری انسان در هنر اسلامی پرداخته شود. هم‌چنین، بر حسب موارد مقتضی با اشاره به مصادیق و حکایات سایر رسالات ادبی و هنری اسلامی دیدگاه مؤلف در این مقوله مورد نقد و بازبینی واقع خواهد شد.

کلیدواژه‌ها: بازنمایی بصری، واقع‌نمایی، پیکر انسان، چهره‌نگاری، نقاشی ایرانی، هنر اسلامی.

* دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول)

l.ghaffari@student.art.ac.ir

** استادیار گروه نقاشی، عضو هیئت‌علمی دانشگاه هنر، تهران، ایران، arabzadeh@art.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۰/۲۳، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۰۷



۱. مقدمه

افلاطون (Plato) و شاگردش، ارسطو (Aristotle)، اولین بار مفهوم «بازنمایی» (representation) را به کار گرفتند که همواره در تعریف و تلقی انسان از هنر نقشی اساسی ایفا کرده است. این واژه به‌مثابه ویژگی ذاتی هنر در زبان فارسی معادل محاکات یا تقلید (mimesis) از ظواهر بیرونی است و نقاشی نیز از قبیل تقلید یا واقع‌نمایی (verisimilitude) است. در واقع به‌زعم افلاطون هنر نقاشی مانند قرارداد آینه‌ای در برابر اشیاست (کارول ۱۳۹۲: ۳۳، ۳۵)، زیرا تصویر منعکس شده در آینه بسیار مشابه عالم واقع خواهد بود. از این رو، بر مبنای این ایده، که برای اکثریت افراد ملموس است، «شباهت» (similarity) شرط لازم برای بازنمایی بصری (visual representation) خواهد بود.

در تقابل با این دیدگاه کهن، برخی از نظریه‌پردازان معاصر، هم‌چون هانس گئورگ گادامر (Gadamer Hans-Georg)، هنگامی که به هنر در مقام بازنمایی می‌پردازند، به‌هیچ‌وجه آن را به آینه‌ای از واقعیت تقلیل نمی‌دهند، چراکه از این منظر، آثار هنری بازنمایی و جوهی از واقعیت‌اند، نه روگرفتی از جهان بیرون، بلکه واقعیتی کاملاً مستقل و معنادارند (اقتداری و مازیار ۱۳۹۵: ۲۴).

شاید این نگاه به مقوله بازنمایی به‌نوعی در جهت رویکرد هنر اسلامی در خلق آثار تجسمی و به‌طور خاص نقاشی باشد، چراکه به‌هنگام بررسی آثار هنرمندان مسلمان با گرایش بارز آن‌ها به معناگرایی (semantics)، نقوش انتزاعی (abstract)، و ویژگی‌های خیالی (imaginary) تصویر مواجه می‌شویم، به‌طوری‌که برای درک اغلب آن‌ها به رمزگشایی (decoding) بر پایه متون مرجع و آشنایی با ویژگی‌های فرهنگی و اجتماعی عصری نیاز خواهیم داشت که در آن خلق شده‌اند.

اگرچه مفهوم اسلامی بازنمایی بصری انسان از ادراک (perception) امروزی این مقوله متمایز است، اما در جهت نظریات مذکور اشارات متعددی در زمینه بازنمایی و شبیه‌کشی در متون مختلف تاریخی، ادبی، و هنری اسلامی به چشم می‌خورد، چنان‌که ایوا بئر (Eva Baer)^۱ در کتاب حاضر، *پیکر انسان در هنر اسلامی*، با معرفی آثار هنری اسلامی در گستره زمانی قرن اول تا سیزدهم هجری قمری، به بررسی معیارهای بازنمایی پیکر و صورت انسان پرداخته و تنوع دیدگاه‌ها در زمینه بازنمایی بصری را در حوزه‌های مختلف مکانی و زمانی، به‌لحاظ فرم و محتوا، برگرفته از متن جوامع آفریننده آن‌ها می‌شمارد.

هرچند مؤلف در خلال متن به مصادیق بازنمایی و چهره‌پردازی انسانی به تعدد اشاره کرده است، در جهت تبیین مفاهیم مرتبط هم‌چون واقع‌گرایی (realism) در حیطه هنر اسلامی، ضمن رعایت جانب احتیاط، اغلب به نظریات متفکران شهیری چون ریچارد اتینگهاوزن (Richard Ettinghausen) ارجاع داده است. به‌علاوه، ایده و دیدگاه خود را به‌صراحت در قالب یک نظریه کامل بیان نکرده است و صرفاً به مطرح کردن تمایز میان تلقی هنرمندان مسلمان از مقوله بازنمایی بصری و دیدگاه معاصر حول این مفهوم بسنده می‌کند.

در این نوشتار سعی بر آن است تا با بررسی تحلیلی و انتقادی کتاب، نگاه مؤلف به مقوله بازنمایی بصری انسان مورد‌مذاقه قرار گیرد. بدین منظور، در ابتدا به معرفی صوری اثر پرداخته و در ادامه روش‌شناسی مورد‌استفاده مؤلف آن ارائه می‌شود، هم‌چنان‌که در بخش بعدی، تحت عنوان «بازنمایی بصری انسان در هنر اسلامی: روایت کتاب و مصادیق آن در متون اسلامی»، با مقایسه نمونه‌های بازنمایی پیکر انسان در کتاب حاضر و موارد مرتبط در متون تاریخی، ادبی، و به‌ویژه رسالات مؤخر هنری سمت‌وسوی نگاه نویسنده به این مفهوم مورد‌مطالعه و بازبینی واقع می‌شود.

۲. مشخصات کتاب

کتاب حاضر، تحت عنوان *پیکر انسان در هنر اسلامی؛ میراث گذشته و تحولات پس از اسلام*، نوشته ایوا بئر است که بهنام صدری آن را به فارسی برگردانده و در سال ۱۳۹۴ در مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن» به‌چاپ رسیده است. عنوان اصلی کتاب «*The Human Figure In Islamic Art: Inheritances and Islamic Transformations*» و سال انتشار آن ۲۰۰۴ است. میثم رادمهر ترجمه فارسی این کتاب در شمارگان هزار نسخه را صفحه‌آرایی کرده است. کتاب مدنظر در قطع رقعی با جلد شومیز روانه بازار شده است.

محتوای کتاب مشتمل بر مقدمه‌ای کوتاه، چهار فصل اصلی، و یک جمع‌بندی پایانی است که عبارت‌اند از جهان عرب، ایران، از ایران تا هند، دوره گورکانیان، پیکر انسان در هنر ترک، و مسئله صورت‌گری در هنر اسلامی. روند تحلیل مباحث بدین صورت است که پس از معرفی هر دوره زمانی بر طبق دسته‌بندی گستره‌های جغرافیایی، به آثار قابل‌توجه در هر عصر اشاره می‌شود و شرح جزئیات و گاهی تحلیل‌های متفکران ارائه می‌شود. در واقع، ویژگی‌های آثار با معیارهای پیشین مورد‌مقایسه قرار می‌گیرد و در صورت مشابهت،

خصایص آن‌ها به سایرین در آن دوره تعمیم داده می‌شود. در نهایت نیز حول وجود یا عدم وجود یک الگوی کلی بحث می‌شود.

بر این مبنای نویسنده در فصل اول سعی دارد تا نشان دهد که آثار هنری در کاخ‌های اولیه اسلامی طی دوران اموی و عباسی صرفاً برگرفته از هنر ساسانی نیستند، بلکه تحت تأثیر هنر پیکردار بودایی آسیای مرکزی و ترکی بوده‌اند. فصل دوم نیز پیرامون ایران و با اشاره به مجسمه‌های گچی آغاز شده و به بررسی مهم‌ترین آثار در بستر تاریخی خودشان و مواردی چون ظاهر کلی، لباس، پوشش سر، شکل صورت، آرایش مو، نمادها، اشیای در دست پیکرها، و منابع هنری احتمالی می‌پردازد.

در فصل سوم و چهارم هم به‌طور مختصرتر به تحولات صورت‌گیری در دو گستره جغرافیایی هند مسلمان در دوران حکومت گورکانیان و نیز امپراتوری عثمانی اشاره می‌شود. در نهایت در بخش پایانی، اشاره‌ای کوتاه به مقوله چهره‌نگاری (portraiture) در هنر اسلامی شده و مطالب مذکور در کتاب جمع‌بندی می‌شود. هم‌چنین، کتاب‌شناسی مفصل و درخور اعتنایی به‌همراه فهرست منابع عکس‌های موردبحث در هر فصل آورده شده است.

۳. روش‌شناسی

نویسنده در این کتاب هنر اسلامی را بر مبنای قومیت و مناطق دسته‌بندی کرده و تحت عناوین جهان عرب، ایران، هند، و ترک به بررسی آثار برجای مانده از جغرافیای فرهنگی سوریه، بین‌النهرین، مصر، ایران، هند دوران گورکانی، و ترک عثمانی پرداخته است. به لحاظ بازه زمانی نیز حیطه پژوهشی آن مشتمل بر اواخر قرن اول تا سیزدهم هجری قمری است. هرچند مؤلف در مقاله‌ای که پیش‌تر به سال ۱۹۹۹ و در نشریه *Muqarnas* با عنوان «The Human Figure in Early Islamic Art: Some Preliminary Remarks» به چاپ رسانده، به برخی از نمونه آثار این کتاب اشاره داشته است، چنان‌که پژوهش موردنظر از ریشه‌های اولیه هنر اسلامی در سوریه و مصر آغاز می‌شود و صرفاً تا حدود قرن شانزدهم میلادی در ایران و آسیای مرکزی ادامه می‌یابد (Baer 1999: 32).

رویکرد مطالعاتی نویسنده در این کتاب در زمانی (diachronic) است و بر این اساس، روند ارائه و تحلیل آثار مبتنی بر توالی تاریخی است، چنان‌که از منظری دیگر، ره‌یافت (approach) او به گونه‌ای پیوستگاری (continuity)^۲ موردنظر دبلیو. اچ. والش (W. H. Walsh) است (استنفورد ۱۳۹۲: ۱۴۱). در واقع، مؤلف شکل‌گیری معیارهای

بازنمایی بصری دوره‌ها و مناطق مختلف جغرافیای اسلامی را به‌واسطه روی دادهای سیاسی، هم‌چون حمله مغولان یا کنش‌ها و تفکرات اجتماعی آن روزگار، در جهت استیلائی قدرت و سلطنت پادشاهان تبیین کرده و در بستر تاریخی مدنظر مطرح کرده است. در نگاه اول، شاید به‌نظر رسد که اتحاد چنین ره‌یافتی به‌منظور بررسی از لحاظ جغرافیایی پراکنده است و کلیت و جامعیت لازم را ندارد. این درحالی است که در پژوهش‌های هنر اسلامی بهره‌گیری از رویکرد در زمانی رایج است و طبقه‌بندی وسیع این هنر در برابر تمرکز بر منطقه‌ای معین در دوره‌ای خاص رنگ می‌بازد (بلر و بلوم ۱۳۸۷: ۵۹). هرچند در اثری که اخیراً، با عنوان مشابه کتاب حاضر، (*The Human Figure in Islamic Art: Holy Men, Princes, and Commoners*)، توسط دو نویسنده دیگر به‌طبع رسیده است، دسته‌بندی مطالب و رویکرد مطالعاتی آن بر مبنای مضامین و موضوعات مطرح در هنر اسلامی دوران معاصر است، چنان‌که در فصل‌بندی کتاب مزبور با عناوینی چون ترسیم زنان، زندگی روزمره، و حتی موجودات فراطبیعی نیز مواجه می‌شویم (Folsach and Meyer 2018: 5).

در زمینه بررسی نقاشی ایرانی در دوران معاصر، اولگ گرابار (Oleg Grabar)، مورخ شهیر هنر اسلامی، به سه مسیر پژوهشی قائل است^۳ (گرابار ۱۳۸۳: ۲۲). به نظر می‌آید که نویسنده نیز در این کتاب از هر سه مسیر باستان‌شناسانه (archeological)، نشانه‌شناسانه (semiotical)، و تاریخی و زیبایی‌شناسانه (historical and esthetical) مدنظر گرابار توأمان بهره‌جسته است، چراکه در جهت معرفی و توصیف آثار به شناسایی و تفسیر نشانه‌های موجود در هر یک می‌پردازد و اغلب آثار را در بستر تاریخی شکل‌گیری آن‌ها، صرف‌نظر از جزئیات گاه‌شمارانه (chronological)، بررسی می‌کند. از این‌رو، در آثار مطرح‌شده در کتاب به عوامل سیاسی، اجتماعی، و فرهنگی شکل‌گیری معیارهای بازنمایی بصری انسان در دوران مختلف اشاره کرده و تنوع آن‌ها را به تفاوت‌های بسترهای اجتماعی این جوامع منتسب کرده است.

۴. بازنمایی بصری انسان در هنر اسلامی: روایت کتاب و مصادیق آن در

متون اسلامی

چنان‌که پیش‌تر آمد، هنر به‌زعم متفکران باستان هم‌چون افلاطون و ارسطو محاکات یا تقلید از ظواهر بیرونی بوده است. از این منظر، هنرمندان و به‌ویژه نقاشان در طول تاریخ بر آن

شدند تا با خلق آثار واقع‌گرایانه (realistic)، صور اشیا را هرچه دقیق‌تر و مطابق با آنچه ادراک می‌کردند، بازنمایی کنند (کارول ۱۳۹۲: ۴۰).

اگرچه این گونه مواجهه در آثار پیکره‌نما (figurative) و چهره‌نگاره‌های (portraits) هنرمندان مسلمان چندان مشهود نیست، با مرور متون تاریخی و هنری اسلامی اشاراتی مبنی بر نوع تلقی هنرمندان، اندیشمندان، و مورخان آن دوران از مقوله شباهت به واقعیت در بازنمایی بصری انسان به چشم می‌خورد، همان‌طور که برخی از این موارد و مصادیق در خلال چهار فصل اصلی کتاب حاضر، به‌هم‌راه معرفی آثار مربوط به هر دسته‌بندی جغرافیایی و زمانی، آمده است. از این رو در ادامه، بر مبنای همان بخش‌بندی کتاب به ارائه برخی از این اشارات و آثار مذکور پرداخته می‌شود و با آوردن مصادیق و حکایات مشابه در سایر متون اسلامی، دیدگاه مؤلف در این خصوص مورد نقد و تحلیل قرار می‌گیرد.

۱.۴ جهان عرب

فصل آغازین کتاب چنان که از عنوان نیز به‌خوبی برمی‌آید، با جغرافیای مرکزی جهان اسلام و ادوار اولیه آن سروکار دارد. بنابراین، آثار مورد بحث و هم‌چنین متون مذکور اغلب خاستگاه عربی - اسلامی دارند. هم‌چنان که مؤلف به رساله تاریخی *التنبیه و الاشراف* اشاره کرده که مسعودی، مورخ و جغرافی‌دان بغدادی قرن چهارم هجری، در آن به‌طور تلویحی از محلی به‌نام «صورت‌خانه» یاد می‌کند؛ آن‌جا که چهره‌نگاره‌های شاهان و ملکه‌های ساسانی حفظ می‌شدند تا بعد از مرگشان در اختیار زمام‌داران بعدی قرار گیرند.

شایان ذکر است که در منابع معاصر هم‌چون *مروزی بر نگارگری ایرانی* (Mostly Miniatures: An Introduction to Persian Painting)، اثر ارزش‌مند گرابار، به این متن اشاره شده است. مسعودی به‌نقل از روی دادنامه‌های ساسانی، درباره جزئیات حالات چهره و پیکر پادشاهان، رنگ‌ها، و مواد به‌کاررفته در نقوش آن‌ها توضیحاتی داده است که اغلب مورد استناد مورخان هنر ایران به‌منظور اثبات ادعای وجود نگارگری در جهان ایرانی پیش از اسلام قرار گرفته‌اند (گرابار ۱۳۸۳: ۲۹). می‌توان اذعان کرد که این توصیفات، فارغ از بیان ادبی، حاوی مطالب قابل تأملی درباره پیشینه و خاستگاه چهره‌پردازی و هم‌چنین وجه تاریخ‌نگارانه آن برای ثبت به‌مثابه اسناد و مدارک مصورند.

در کتاب، درباره نخستین آثار بازنمایی بصری انسان در هنر اسلامی به حک شدن نیم‌تنه پادشاهان ساسانی با چهره‌ای آرمانی بر مسکوکات در زمان اصلاحات پولی امویان اشاره

شده است. به باور مؤلف، هویت چهره روی سکه در میان اندیشمندان هنر اسلامی محل مباحثه است. چنان که می‌آورد به زعم اتینگهاوزن، این تصویر از آن خسرو پادشاه ساسانی نیست و از آن عبدالملک بن مروان، حاکم مسلمان، است (بتر ۱۳۹۴: ۱۰-۱۱).

مورد دیگر که در ادامه این فصل آورده شده، ظهور رگه‌هایی از پردازش زندگی شخصی و روزمره خلفای عصر اموی است که در مکان‌هایی چون حمام «قصیر عمره» به چشم می‌خورد. به عنوان نمونه در این کتاب، نقش حمام کردن زنان و فرزندانشان آمده است، چنان که کاوش‌گران با زدودن دوده و گردوخاک از دیوار حمام این بنا به نقاشی‌های سطح آن دست یافتند. برخی از متفکران نیز بر این باورند که تصاویر به دست آمده شخصیت خلیفه را معرفی نمی‌کنند، بلکه هم‌چون آلبومی وجوه مختلف زندگی خصوصی او را ترسیم می‌کنند (اتینگهاوزن و گرابار ۱۳۹۶: ۴۴-۴۵).

بنابراین، در جهت ایده فوق، که به گونه‌ای تلویحی در کتاب ذکر شده است، می‌توان بازنمایی بصری فعالیت‌های شخصی حکمران مسلمان را اشاره‌ای به رویکرد واقع‌نمایانه و توجه به زندگی روزمره، هرچند از نوع خام‌دستانه و اولیه آن، قلمداد کرد. اگرچه به اعتقاد اتینگهاوزن، نخستین مقطع شکل‌گیری ریافتی تازه به پیکرنگاری انسان و نیز فضای پیرامون او در نقاشی و بعدتر در حکومت فاطمیان مصر در قرن سوم هجری است (بتر ۱۳۹۴: ۲۱)، مواردی چون نقوش حمام قصیر عمره را نباید نادیده گرفت، به طوری که احتمالاً می‌توان این نمونه‌های ناقص و به لحاظ جغرافیایی پراکنده را در نهایت گام‌هایی در جهت هموارسازی مدعای اتینگهاوزن در باب هنر فاطمی محسوب کرد.

۲.۴ ایران

در فصل دوم کتاب، مؤلف بر جغرافیای فرهنگی ایران متمرکز می‌شود. هم‌چنین، به دلیل نقش بارز ادبیات غنی پارسی و هم‌گامی نگارگری با آن، پیش از سایر متون به اشعار نظامی اشاره می‌کند، چنان که به نقل از کتاب، این شاعر پرآوازه عاشقانه‌های ایرانی برای نخستین بار در قرن ششم هجری آرزوی تصویرکردن پیکرهای متحرک را مطرح کرده است. نظامی از هنرمند و نقاش تخیلی خود، شاپور، یاد کرده است که سرهای نقاشی‌هایش می‌جنبیده‌اند و پرندگان آن‌ها نیز قادر به پرواز بوده‌اند؛^۴ یا آن‌که تمثال خسرو را، که این نقاش کشیده شده بود، به قدری واقع‌گرایانه به نظر می‌آمد که دل‌داده او، شیرین، می‌خواست آن را در آغوش بگیرد.^۵ بر این اساس، می‌توان اذعان کرد که نظامی در نقاشی به بعد سوم یا ویژگی حجم‌پردازانه قائل بوده است.

در جهت اشاره فوق در کتاب، موردی مربوط به بازنمایی پیکر انسانی در متون ادبی مؤخرتر، در قرن نهم هجری، آمده که شرف‌الدین رامی آن را مطرح کرده است و به تنظیم و ارزیابی شیوه‌های توصیف بدن انسان توسط یک شاعر می‌پردازد. در واقع او، با استفاده از تمثیل و صنایع ادبی، جسم آدمی را به نوزده بخش تقسیم کرده است که براساس آن می‌توان زیبایی هر قسمت را به‌طور مجزا مورد بررسی قرار داد (گرابار ۱۳۸۳: ۳۲، ۱۲۸). از این رو، آگاهی و توجه خاص هنرمندان و شاعران آن زمان به رعایت تناسب در ترسیم پیکر انسان قابل تأمل است؛ امری که مصداق بارز آن را می‌توان در تاریخ هنر جهان و به‌طور خاص هنر یونان باستان، در تندیس *دوریفوروس (Doryphoros)* یا *نیزه‌دار* مشاهده کرد. این مجسمه بازنمای بصری موضوع رساله پولیکلاتوس (Polyclitus of Argos) با عنوان *قانون* در قرن پنجم قبل از میلاد بوده است.^۶ می‌توان گفت پرداختن به تناسب اندام‌های انسان در بازنمایی بصری از دیرباز در هنر غرب قواعد و قوانین مبتنی بر ریاضیات داشته است و ابداع ژرف‌نمایی (perspective) اوج شکوفایی آن در عصر نوزایی (renaissance) است.

براساس روند مصادیق ذکر شده در فصل دوم کتاب و با در نظر داشتن حکایات و نمونه‌های مذکور در رسالات تاریخی و هنری، مفهوم بازنمایی بصری انسان در هنر اسلامی از منظر مؤلف تحت موارد ذیل قابل بررسی خواهد بود.

۱.۲.۴ شباهت: ابزار بازشناسی

نویسنده در این فصل نه تنها اشاراتی از منابع ادبی ذکر کرده، بلکه مواردی را از رسالات تاریخ عمومی هم چون *راحة الصدور و آية السرور* راوندی، مورخ هم‌عصر نظامی، آورده است، چنان‌که به‌نقل از او در این رساله به ذکر نام جمال اصفهانی نقاش پرداخته که به‌دستور سلطان سلجوق، طغرل سوم، بعد از تکمیل گلچینی از اشعار تصاویر شاعران آن‌ها را نیز ترسیم کرده است (بئر ۱۳۹۴: ۷۲، ۱۲۰). احتمالاً با این هدف که چهره‌نگاره‌های مذکور بعدها برای بازشناسی ادیبان آن دوران استفاده شوند که این امر در نوع خود می‌تواند مبین ایده تاریخ‌نگاری مصور (visual historiography) باشد.

هم‌چنان‌که نقوش انسانی و به‌ویژه چهره‌نگاره‌ها در گذشته وسیله‌ای برای شناسایی بزرگان و دانشمندان آن دوران به‌شمار می‌رفتند و از این لحاظ کارکرد سیاسی-اجتماعی داشتند. برای نمونه در کتاب، به مصورشدن چهره ابن سینا توسط ابونصر عراق، نقاش دوران سلطان محمود غزنوی، به‌منظور یافتن شیخ‌الرئیس اشاره شده است که از روی

تصویر نقاشی شده تمثال‌هایی ساختند و به همه‌جا گسیل داشتند تا بوعلی را بیابند (همان: ۷۳، ۱۲۰).

این کاربرد ابزاری چهره‌نگاره و نقوش انسانی می‌تواند خود حاکی از اعتقاد مردمان آن دوران به اهمیت وجود شباهت بین نقش و واقعیت بیرونی باشد، چنان‌که به‌باور مؤلف کتاب، این موضوع در داستان‌ها و حکایات چینیان نیز به‌نقل از برخی سفرنامه‌ها آمده است. ظاهراً صورت افرادی که از سایر کشورها به چین سفر می‌کردند، به‌هنگام مراجعت به بازار پکن بدون اطلاعشان نقاشی می‌شد و از این چهره‌نگاره‌ها در صورت نیاز برای پی‌گرد قانونی‌شان، به‌دلیل جرم یا جنایت احتمالی، استفاده می‌کردند (همان: ۱۲۱).

در تصدیق این دیدگاه مؤلف کتاب می‌توان به رساله‌*گلستان هنر* قاضی احمد منشی قمی به‌عنوان نخستین رساله مستقل در باب هنرها^۷ مربوط به قرن یازدهم هجری اشاره کرد (میرزایی مهر ۱۳۹۱: ۴۹). در فصل چهارم آن، که شرح حال نقاشان است، حکایتی درمورد زرگر و نقاشی آمده است که با یک‌دیگر به دزدی از بت‌خانه دست می‌زنند. قاضی احمد در ادامه از ساخته‌شدن تمثال زرگر توسط نقاش و قصد او جهت استفاده از مهارت هنری خود برای تأدیب زرگر سخن می‌گوید. بدین صورت که نقاش تمثال زرگر را از چوب می‌سازد و صورتش را چنان شبیه چهره او می‌آفریند که بچه‌خرس‌های حکایت از طریق دیدن مستمر آن به چهره زرگر عادت می‌کنند. در نهایت نیز از این تدبیر به‌نفع خود سود می‌جوید و زرگر را متوجه معصیتش می‌کند (منشی قمی ۱۳۵۲: ۱۲۹-۱۳۱).

درواقع، اشاره قاضی احمد به ساخت تمثال با چهره‌ای شبیه زرگر اثر هنری را درمقام ابزاری برای شناسایی و تعیین هویت قرار می‌دهد؛ موضوعی که پیش‌تر نیز در باب تصویر ابن‌سینا مطرح شد، اگرچه در این‌جا زرگر صرفاً یک شخص عام است و هم‌چون بوعلی یا نقاشان حکایت جمال اصفهانی، مشهور نیست. می‌توان گفت به‌باور این مورخ، که خود نیز دستی بر هنر داشته است، کمال نقاشی و نهایت مهارت در آن خلق تصویری شبیه به واقعیت است.

هم‌چنین، رساله مشهور دیگری در باب هنرها و به‌طور خاص نقاشی ایرانی، به‌نام *قانون الصور* به‌قلم صادقی‌بیک افشار، ادیب و هنرمند نام‌دار عصر صفوی، است. در این اثر نیز صادقی‌بیک به مفهوم بازنمایی بصری انسان و به‌طور خاص چهره‌نگاره اشاره‌ای می‌کند و به‌باور او هنرمندی که به چهره‌پردازی تمایل دارد، باید چنان نقش زند که امکان تمایز نقاشی از اصل صورت نباشد^۸ (مایل هروی ۱۳۷۲: ۳۴۶).

۲.۲.۴ بازنمایی: آغازی بر واقع‌گرایی

بررسی‌های نشانه‌شناسانه کتاب مبنی بر آن است که هنرمندان مسلمان در دوره‌های بعدی، به‌رغم پای‌بندی به قواعد، سعی کرده‌اند تا در چهره‌ها حالات شخصی را هم بیافرینند. نمونه‌های بارز آن را می‌توان در نگاره‌های جامع‌التواریخ رشیدالدین فضل‌الله و نیز شاهنامه دموت در قرن هشتم هجری قمری مشاهده کرد. به‌زعم مؤلف، پیکرهای انسانی در این نسخ برگرفته از دیده‌ها و دانسته‌های هنرمندان از جهان اطراف، الگوها، و آموزش حرفه‌ای‌شان بوده است، چنان‌که پوشاک، جنگ‌افزارها، حتی شعائر، و مراسمی چون تدفین برخاسته از زیست مردمان آن زمان و برمبنای روایت شاهدان عینی بوده‌اند (بئر ۱۳۹۴: ۸۲).

غالب نظریات پیرامون آثار این عصر، که مصادف با حکومت درخشان سلسله تیموری در ایران است، حاکی از آن هستند که ترکیبی از شیوه‌های بیزانسی، چینی، و ایرانی در نگارگری به‌کار رفته است، باین‌حال نمی‌توان چهره‌های پرحالت و متشخص را در آثار مذکور نادیده گرفت، هم‌چنان‌که به‌باور مؤلف، برخی از آن‌ها خصوصاً در مراسم سوگواری، حالتی کاریکاتورگونه داشته، اما از ایستایی و یکسانی چهره‌ها و پیکرهای دوره‌های قبل تا حدودی فاصله گرفته‌اند.

البته به‌باور متفکران و هم‌چنین نویسنده این کتاب، حد‌اعلای بازنمایی و واقع‌گرایی در مفهوم نمایش زندگی روزمره در آثار کمال‌الدین بهزاد و شاگردانش در مکتب هرات و تبریز صفوی^۹ ظهور می‌یابد. کمال‌الدین بهزاد، که به‌باور قاضی احمد منشی «نادره دوران و اعجوبه زمان و بهترین نقاشان» بوده است (منشی قمی ۱۳۵۲: ۱۳۴)، در آثار خود بر مواردی چون عوامل انسانی، رفتار طبیعی اندام‌ها، و حالات افراد تمرکز می‌کند، چنان‌که در نگاره‌های اثر باشکوهش، *خمسه نظامی* متعلق به قرن دهم هجری، شاهد نمایش افرادی حقیقی با چهره‌ها و سن متفاوت و هم‌چنین فضاهای مبین زندگی عادی مردمان آن روزگار هستیم (کنبی ۱۳۹۱: ۷۶-۷۷). هم‌چنین، از ویژگی‌های بارز او می‌توان به خارج‌نشدن از چهارچوب زیبایی‌شناسی نقاشی ایرانی و تلفیق احساس و منطق در کنار یک‌دیگر به‌شیوه‌ای هنرمندانه اشاره کرد (پاکباز ۱۳۸۷: ۸۴).

ویژگی‌های مذکور در سبک (style) بهزاد موجب شده است تا در اغلب متون و رسالات هنر اسلامی، آثارش به‌منزله نمونه‌های واقع‌گرایی در نگارگری ایرانی محسوب شوند.^{۱۰} مؤلف کتاب حاضر نیز از این قاعده مستثنا نبوده و در وصف آثار ابتدایی دوران

باشکوه تیموری، معیار مقایسه در زمینه واقع‌گرایی را شیوه بهزاد در نمایش افراد و چهره‌های آن‌ها قرار داده است.

۳.۴ هند گورکانی و ترک عثمانی

در فصول سوم و چهارم کتاب، تحت عناوین «از ایران تا هند؛ دوره گورکانیان» و «پیکر انسان در هنر ترک»، خلاصه‌تر از فصل‌های قبلی به ادامه جریان بازنمایی بصری انسان در هنر اسلامی سرزمین‌های هند و عثمانی پرداخته می‌شود، چنان‌که مؤلف در هر دو فصل به‌طور مشترک گسترش روند واقع‌نمایی در خلق آثار هنری را از پی‌آمدهای مراودات این دو کشور با اروپاییان می‌داند. هرچند تأثیرات مکتب نگارگری دوران تیموری ایران هم نباید نادیده گرفته شود؛ موردی که در کتاب حاضر کم‌تر محل تأمل قرار گرفته است، چنان‌که نویسنده تنها به تأثیر کلی حضور برخی از هنرمندان ایرانی عصر صفوی هم‌چون فرخ‌بیگ، میرسیدعلی، و عبدالصمد در هند دوره گورکانی بسنده کرده است.

قابل تأمل این‌که برخی از نمونه‌های بازنمایی بصری که مؤلف در این دو فصل ارائه می‌دهد، حاکی از توجه خاص پادشاهان این سرزمین‌ها به مقوله چهره‌نگاری است. از منظر کتاب، حاکمان از این سبک هنری به‌ویژه همانند ابزاری در جهت استیلای قدرت و سلطه و هم‌چنین افزایش اعتمادبه‌نفس خود بهره برده‌اند. بنابراین، موجبات گسترش این وجه از بازنمایی بصری انسان بیش از پیش فراهم می‌شود و در دوران قاجار هم در لوای پیکره‌نگاری درباری در ایران ظهور می‌یابد؛ موردی که نویسنده در پایان فصل دوم کتاب به آن اشاره کرده است.

اگرچه در مورد رواج چهره‌پردازی می‌توان به برخی از علل فرافرهنگی اسلامی نیز، هم‌چون گسترش جنبش اومانیزم (humanism) در غرب، اشاره کرد؛ پدیده‌ای که در عصر رنسانس به اوج خود رسیده و تمرکز هنرمندان را بر بازنمایی بصری شخص انسان، به‌مثابه محور اثر هنری، در پی داشته است.

۵. نتیجه‌گیری

کتاب حاضر به‌سیاق پژوهش‌های حوزه تاریخ از منابع معتبر و قابل تأمل به‌منظور ارجاع پژوهش‌گران و علاقه‌مندان به این عرصه برخوردار است، هم‌چنان‌که مؤلف آن، ایوا بئر، در میان توضیحات درباره هر مقوله به نگاره یا نگاره‌های مرتبط اشاره می‌کند. در این میان،

او منابع تاریخی ارزش‌مندی را نیز ذکر می‌کند که هر یک می‌توانند نقطه شروع یک مطالعه جدید باشند. به علاوه نویسنده در مواجهه با مفاهیمی که محل تردید و بحث میان صاحب‌نظران است، موضعی بی‌طرفانه اتخاذ می‌کند و به آرای دیگر متفکران شهیر، هم‌چون اتینگهاوزن، درباب موضوع موردنظر اشاره می‌کند.

به استناد شواهد موجود و مصادیق مذکور در کتاب، می‌توان اذعان کرد که نقوش خلق‌شده در آثار ادوار مختلف اسلامی باز نمود عینی واقعیت نبوده‌اند، اما هنرمندان مسلمان به‌زعم خود سعی داشتند تا به بهترین وجه، عنصر شباهت را با دنیای واقع در آثارشان پی بگیرند. شاهد مثال این امر، اشارات مؤلف در کتاب به دیدگاه نظامی درباره بازنمایی واقع‌نمایانه موجودات، ایده تحرک در تصویر، و هم‌چنین ترسیم چهره ابن‌سینا و سایر بزرگان به‌منظور بازشناسی آنهاست. حکایات منبعث از رسالات هنری و ادبی که توسط نگارندگان در تصدیق و تکمیل مصادیق کتاب در این نوشتار آورده شده‌اند، گویای این موضوع است.

از منظر مؤلف کتاب نحوه تلقی فرهنگ‌های اروپایی از مقوله چهره‌پردازی و بازنمایی بصری واقع‌نمایانه با آنچه هم‌تایان آنها در خاور نزدیک و آسیا از این مفاهیم مراد می‌کردند، به‌کلی متفاوت است. البته این دیدگاه چندان دور از واقعیت نمی‌نماید، هم‌چنان‌که در ابتدای این نوشتار درباره رویکردهای مختلف به مقوله بازنمایی به‌اجمال اشاره شد. بنابراین، قابل‌تصور خواهد بود که به‌سبب تمایزات فرهنگی، دینی، و اجتماعی نحوه مواجهه هنرمندان مسلمان، غریبان، و حتی متفکران باستان با این مفهوم لاینفک هنر یک‌سان نباشد.

به‌طور کلی، می‌توان گفت که رویکرد مؤلف در کتاب حاضر استقرایی (inductive) یا از جزء به کل است؛ یعنی در هر دوره زمانی و بستر جغرافیایی، با ارائه نمونه‌هایی از آثار، درپی یافتن معیارهایی مشخص است که بتواند به آن دوره یا فرهنگ تعمیم دهد و درنهایت، درپی خاستگاه و علل شکل‌گیری آنهاست. از محاسن این سیر حرکتی که از مصادیق به‌سوی مفاهیم صورت می‌گیرد، شاید درک عمیق‌تر خواننده از مقوله موردنظر باشد، چنان‌که انتظار می‌رود به گشایش افقی از امکان‌ها (possibilities) به‌منظور گزینش موضوعات مناسب پژوهشی در آینده منجر شود.

هم‌چنین، باتوجه‌به اشاره نویسنده به آثار مختلف بصری در کتاب، که پیرامون هر یک نیز به ارائه توصیفات نشانه‌شناسانه پرداخته است، ادراک این مطالب بدون مشاهده تصاویر آنها تقریباً ناممکن است، چراکه این نگاره‌ها به مقتضی توضیحات مربوط بهتر

است در خلال متن قرار گیرند و صرفاً به معدودی از آنها در پایان کتاب بسنده نشود. در ضمن تصاویر انتهایی نیز وضوح کافی ندارند که این خود در روند درک و فهم خواننده تأثیرگذار خواهد بود. انتظار می‌رود با توجه به غنی بودن مطالب کتاب در حوزه بازنمایی بصری انسان در هنر اسلامی، این تصاویر در چاپ‌های بعدی به صورت رنگی و واضح تهیه شوند تا امکان تطابق توضیحات متن با آنچه در نگاره‌ها قابل رؤیت است فراهم شود.

در نهایت کتاب به لحاظ رعایت اصول علمی، استفاده از منابع قابل اتکا و معتبر، و ارائه اطلاعات دقیق تاریخی در مورد نسخ خطی و سایر آثار هنری مقبول است. به علاوه، نشر روان آن حاکی از ویرایشی مناسب است که با اصول نگارش زبان فارسی مطابقت دارد. از این رو، با توجه به محدودیت منابع تاریخی هنر اسلامی و به طور خاص مفهوم بازنمایی بصری انسان در این حوزه، به پژوهش‌گران، علاقه‌مندان، و به ویژه آغازگران مسیر پژوهش هنر اسلامی و نقاشی ایرانی مطالعه و مرور این کتاب توصیه می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. مورخ اسرائیلی الاصل هنر اسلامی که در ۲۰ فوریه ۱۹۲۰ در برلین متولد شد. او در دوره جنگ جهانی دوم به اجبار از آلمان نازی مهاجرت کرد و در فلسطین سکونت گزید.
۲. این مفهوم را والش در اثرش با عنوان *مقدمه‌ای بر فلسفه تاریخ* مطرح کرده که نوعی تبیین است و توسط مورخان در بخش‌های آن‌ها مورد استفاده واقع می‌شود و به معنای نحوه تبیین یک روی داد از طریق شناسایی روابط درونی آن با سایر روی‌دادها و قراردادنش در بستر تاریخی خود است (استنفورد ۱۳۹۲).
۳. گرابار در کتاب ارزش‌مند خود، *مروری بر نگارگری ایرانی*، پژوهش در باب نقاشی ایرانی را در قرن بیستم، مبتنی بر سه جریان دانسته است که عبارت‌اند از: باستان‌شناسانه، نشانه‌شناسانه، و در نهایت تاریخی و زیبایی‌شناسانه. او بر این باور است که دو جریان اول باید به شکل‌گیری جریان سوم منتج گردند که در آن نقاشی ایرانی چنان‌که باید و شاید درون فرهنگ جهان فارسی‌زبان، ساختار اجتماعی ایران، هنرهای مسلمانان، و دست‌آخر تاریخ هنر جهان قرار خواهد گرفت (گرابار ۱۳۸۳: ۲۲).
۴. مضمون بیت موردنظر از این قرار است:

بجنبد شخص کو را من کنم سر بپرد مرغ کو را من دهم پر

۵. مضمون آن بیت نیز این گونه است:

نه دل می‌داد از او دل‌برگرفتن نه می‌شایستش اندر برگرفتن

(بئر ۱۳۹۴: ۱۱۸)

۶. این هنرمند در رساله خود، قانون، تلاش کرد تا قواعدی را برای مجسمه‌سازی وضع کند. در واقع، پولیکلاتوس تندیس‌نیزه‌دار را برای شرح و تبیین این رساله خلق کرد (مایر ۱۳۹۳: ۸۶).

۷. تا پیش از قرن دهم هجری، از میان هنرمندان تنها شاعران به واسطه اشعارشان در تذکره‌ها حضور داشتند و گاهی به احوالاتشان نیز پرداخته می‌شد، درحالی‌که تصویرگران در این دسته از متون جایی نداشتند، اما از این قرن به بعد توجه برخی از مورخان و هنرپروان هم‌چون میرزااحیدر دوغلات در تاریخ رشیدی، شمس‌الدین محمد وصفی در مقدمه مرقع شاه/اسماعیل، میرسیداحمد مشهدی در مقدمه مرقع امیرنجیب‌بیک، و سام‌میرزا صفوی در تحفه سامی معطوف به هنرهایی چون نقاشی، خوش‌نویسی، و سایر ملزومات کتاب‌آرایی شد. تا این‌که برای اولین بار رساله‌ای تحت عنوان گلستان هنر، به قلم قاضی احمد منشی قمی، صرفاً در رابطه با هنرهای کتاب‌آرایی به‌رشته تحریر درآمد. این درحالی است که چندی پیش‌تر در کشور همسایه، عثمانی، ادیب مورخ مصطفی عالی‌افندی (Mustafa Ali Efendi)، رساله‌ای مشابه با نام مناقب هنروران را به طبع درآورده بود؛ اثری که تا آن زمان در بلاد عثمانی نیز بی‌سابقه به‌شمار می‌آمد (میرزایی مهر ۱۳۹۱: ۴۹).

۸. مضمون ابیات به این شرح است:

به تمثال کسی کردی چو رغبت چنانش ساختی کز اصل صورت
نیارستی کسی فرقی نهادن مگر از جنبش و از ایستادن

(مایل هروی ۱۳۷۲: ۳۴۶)

۹. اگرچه مؤلف در این کتاب از دسته‌بندی مکاتب نگارگری ایرانی براساس رویکرد هم‌زمانی (synchronic) استفاده نکرده است.

۱۰. چنان‌که کریم‌زاده تبریزی، در جلد اول از احوال و آثار نقاشان قدیم ایران، در وصف او آورده است: «بهزاد با افکار نوجویی و کنج‌کاو خود آرایش به‌هم‌تنیده و غیرباور زمان را به‌دور ریخت و با انتخاب مضامین هماهنگ، سبک حقیقت‌جویی (رنالیسم) را در نقش تصویرها عریان ساخت» (کریم‌زاده تبریزی ۱۳۶۳: ۱۰۷). عالی‌افندی نیز، در رساله مناقب هنروران، از بهزاد تحت عنوان «سرآمد مصوران نام‌دار و شهره‌دار و دیار» یاد کرده (عالی‌افندی ۱۳۶۹: ۱۰۴)، اما به واقع‌گرایی در آثار او اشاره‌ای نداشته است.

کتابنامه

اتینگهاوزن، ریچارد و اولگ گرابار (۱۳۹۶)، *هنر و معماری اسلامی (۱)*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: سمت.

استنفورد، مایکل (۱۳۹۲)، *درآمدی بر فلسفه تاریخ*، ترجمه احمد گل محمدی، تهران: نی. اقتداری، سپیده و امیر مازیار (۱۳۹۵)، «بررسی مفهوم هنر به منزله بازنمایی نزد هانس گئورگ گادامر»، فصلنامه کیمیای هنر، س ۵، ش ۲۱.

بئر، ایوا (۱۳۹۴)، *بیکر انسان در هنر اسلامی*، ترجمه بهنام صدری، تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

بلر، شیلا و جانانان بلوم (۱۳۸۷)، «سراب هنر اسلامی: تأملاتی در مطالعه حوزه‌ای سیال»، ترجمه فرزانه طاهری، *باستان‌شناسی و تاریخ*، ش ۴۵.

پاکباز، روئین (۱۳۸۷)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران: زرین و سیمین.

عالی‌افندی، مصطفی (۱۳۶۹)، *مناقب هنروران*، ترجمه و تحشیه توفیق ه. سبحانی، تهران: سروش. کارول، نوئل (۱۳۹۲)، *درآمدی بر فلسفه هنر*، ترجمه صالح طباطبایی، تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه، و نشر آثار هنری «متن».

کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی (۱۳۶۳)، *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران*، لندن: مستوفی.

کنبی، شیلا (۱۳۹۱)، *نقاشی ایرانی*، ترجمه مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر.

گرابار، اولگ (۱۳۸۳)، *مروری بر نگارگری ایرانی*، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: فرهنگستان هنر.

مایل هروی، نجیب (۱۳۷۲)، *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی*، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.

مایر، ورنن هاید (۱۳۹۳)، *تاریخ تاریخ هنر*، ترجمه مسعود قاسمیان، تهران: فرهنگستان هنر.

منشی قمی، قاضی احمد (۱۳۵۲)، *گلستان هنر*، تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

میرزایی مهر، علی‌اصغر (۱۳۹۱)، «مقایسه تطبیقی گلستان هنر با مناقب هنروران (بخش نقاشی و نقاشان)»، *هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی*، ش ۴۹.

Baer, Eva (1999), "The Human Figure in Early Islamic Art: Some Preliminary Remarks", *Muqarnas*, vol. 16.

Folsach, Von Kjeld and Joachim Meyer (2018), *The Human Figure in Islamic Art: Holy Men, Princes, and Commoners*, The David Collection/ Strandberg Publishing.

