چهرهٔ پیامبر (ص)، منسوب به بهزاد، حیرت الابرار، قرن نهم، کتابخانهٔ بودلین مأخذ:
Bahari,1996:158

فصلنامه علمی- پژوهشی نگره

مطالعهٔ تطبیقی ویژگی‌های مشترک طراحی چهره‌های معنوی در تمدن‌های دینی (بودایی، مسیحیت، اسلام) *

زینب رجبی ** دکترمحسن مراثی ***

تاریخ دریافت مقاله : ۹۲/۲/ ۲۰
تاریخ پذیرش مقاله : ۹۲/۵/۱۰

چکیده

در تاریخ هنر و تمدن‌های دینی، همواره شـــاهد ظهور آثار معنوی و روحانی هستیم که سعی در برقراری ارتباط انسان با عوالم ملکوتی دارند و یکی از بارزترین مصادیق آن چهره‌های معنوی است. چهرهٔ انسان‌های وارسته مجالی برای نمایش روحانیت و معنویت در قالب تصویر انسانی بوده و همواره در تمدن‌های دینی مورد توجه خاص بوده است. این چهره‌ها دارای خصلت‌هایی است که وقتی در کنار یکدیگر قرار داده می‌شود چنین به نظر می‌آید که دارای روحی واحد و مشترک هستند. شناسایی ویژگی‌های مشترک چهره‌های معنوی در تمدن‌های دینی هدف اصلی این تحقیق است. در این مقاله سعی شده است با استفاده از تحلیل و تفسیر صورت‌نوعیه و بیان دیدگاه‌های گوناگون صاحب‌نظران دربارهٔ آن به شناسایی ویژگی‌های مشترک چهره‌های معنوی و چگونگی استفادهٔ هنرمندان از این اصول در آثارشان پرداخته شود. ارائهٔ مقاله براساس روش تحقیق توصیفی-تحلیلی است که اساس آن توصیف نمونه‌هایی از چهره‌های موجود در برخی از تمدن‌های دینی است و ضمن بررسی نحوهٔ تلقی هنرمندان در تمدن‌های گوناگون نسبت به خلق چهره‌های معنوی که برگرفته از صورت‌نوعیه‌اند، برخی از ویژگی‌های مشترک این چهره‌ها شناسایی شده‌است. نتایج این تحقیق نشان می‌دهد که چهره‌های معنوی در تمدن‌های دینی دارای ویژگی‌های مشترکی است که می‌توان با استفاده از آن‌ها، چهره‌ای آرمانی را متصور شد. در نتیجه، مهم‌ترین ویژگی‌های مشترک این چهره‌ها عبارت‌اند از: ابروان کشیده و کمانی، چشمان درشت و بادامی، بینی کشیده، لبانی کوچک، پیشانی محراب گونه و گشاده.

واژگان کلیدی

صورت نوعیه، چهرهٔ معنوی، معنویت، شمایل، بودایی، مسیحیت، اسلام.

*این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد با عنوان **تبیین اصول مشترک طراحی چهره‌های معنوی در نگاره‌های عهد تیموری و صفوی** در دانشکده هنر دانشگاه شاهد می باشد.

** کارشناس ارشد نقاشی، دانشگاه شاهد، شهر تهران، استان تهران Email: z.rajabi2012@yahoo.com
*** استادیار دانشکدهٔ هنر دانشگاه شاهد، شهر تهران، استان تهران Email: marasy@shahed.ac.ir

مقدمه

در تاریخ هنر و تمدن‌های بزرگ دینی، همواره شاهد بروز آثار معنوی و روحانی هستیم که سعی در برقراری ارتباط انسان با عوالم ملکوتی دارند. یکی از بارزترین مصادیق آن چهره‌های معنوی است. چهرهٔ انسان‌های وارسته مجالی برای نمایش روحانیت و معنویت در قالب تصویر انسانی بوده و همواره در تمدن‌های دینی مورد توجه خاص بوده است. این چهره‌ها دارای خصلت‌هایی است که وقتی در کنار یکدیگر قرار داده می‌شوند چنین به نظر می‌آید که دارای روحی واحد و مشترک هستند. در تمدن‌های گوناگون دینی به خصوص سه تمدن بزرگ بودایی، مسیحی و اسلامی شاهد چهره‌هایی هستیم که ضمن دارابودن خصلت‌های خاص فرهنگی خود دارای ویژگی‌های مشترکی هستند که از آن به «صورت نوعیه» تعبیر می‌شود.

از آنجایی که در هنر تمدن‌های بزرگ دینی به‌خصوص در تمدن‌های بودایی، مسیحی و اسلامی، موازین هنری با اصول و ویژگی‌های تفکر دینی همسوترند، چهره‌های آرمانی و معنوی موجود در این تمدن‌ها بیشترین شباهت را به صورت نوعیه دارد و در این مقاله سعی شده است تأکید بیشتر بر این سه تمدن بزرگ باشد. سؤالات اصلی این تحقیق شامل موارد ذیل است:

۱) آیا ویژگی‌های مشترکی میان چهره‌های معنوی در تمدن‌های دینی وجود دارد؟

۲) چگونه هنرمندان توانسته‌اند به تصویرگری چهره‌های معنوی مطابق صورت نوعیه بپردازند؟

شناسایی ویژگی‌های مشترک چهره‌های معنوی در تمدن‌های دینی هدف اصلی این تحقیق است و از آنجایی که در خصوص بررسی تطبیقی چهره‌های معنوی در تمدن‌های دینی تحقیق جامعی صورت نگرفته ضروری است تا با بررسی ویژگی‌های مشترک چهره‌های معنوی در تمدن‌های دینی بر اساس صورت نوعیه به اشتراکات آن‌ها دست یافت.

مقالهٔ حاضر حاصل پژوهش بر اساس روش تحقیق توصیفی-تحلیلی و روش تجزیه و تحلیل کیفی است. گردآوری اطلاعات با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و مشاهدهٔ آثار شاخص تاریخ هنر اعم از آثار نقاشی و حجمی صورت گرفته است.

پیشینهٔ تحقیق

بررسی و مطالعات هنری دربارهٔ این موضوع بیشتر به علل ترویج شمایل‌ها و یا علل شمایل‌شکنی پرداخته شده اما کمتر از نظر تجسمی، به نوع و ویژگی‌های طراحی شمایل‌ها و چهرهای معنوی پرداخته شده است. به هر حال، در میان مطالب گوناگون دربارهٔ صورت نوعیه و آرمانی گه‌گاه اشاراتی به برخی ویژگی‌های چهره‌های معنوی شده است. از جمله اکبر تجویدی در کتاب *نقاشی ایران از قدیم‌ترین*

تصویر ۱. پیکره خدای ابو، تل اسمر، مرمر، حدود ۲۵۰۰ ق.م، موزهٔ عراق، بغداد، مأخذ: گاردنر، ۱۳۷۳: ۵۲.

روزگار تا دوران صفوی (۱۳۵۲) مبحثی مفصل با عنوان چهره‌سازی در اسلام دارد و در آنجا به برخی ویژگی‌های چهره‌های نقاشی‌شده در نگارگری که نمایشگر چهره‌های آرمانی و معنوی است اشاره کرده است. لئونید اوسپنسکی در کتاب *معنای شمایل‌ها* (۱۳۸۸) ضمن بحث‌هایی دربارهٔ علل و شرایط ایجاد شمایل‌ها به ویژگی‌های شمایل‌های قدیسین در ادوار گوناگون مسیحی پرداخته است. همچنین در آثار کوماراسوامی به‌خصوص در دو کتاب *فلسفهٔ هنر مسیحی و شرقی* (۱۳۸٦) و نیز *استحالهٔ طبیعت در هنر* (۱۳۸٤) ضمن اینکه به‌وفور می‌توان مطالبی در ارتباط با توجه هنرمندان تمدن‌های دینی به امور معنوی و عالم ملکوت و صورت نوعیه یا مثالی یافت درمورد ویژگی‌های چهره‌های معنوی کشیده‌شده در تمدن بودایی و مسیحی نیز نکات ارزشمندی بیان شده است. درمقاله‌ای با عنوان «مکتب خیالی‌نگاری» در شمارهٔ دوم مجلهٔ *گلستان هنر* محمدعلی رجبی ضمن توصیف ویژگی چهرهٔ پیامبر اکرم(ص) و ائمهٔ اطهار(ع) که در پرده‌های قهوه‌خانه‌ای نقش بسته‌اند بیان کرده که هنرمندان با حذف صفات ظاهری و نفسانی چهره‌ای مقدس و روحانی بر جای گذاشته‌اند. ثروت عکاشه در کتاب نگارگری اسلامی ضمن توصیف ویژگی‌های تصویرسازی اسلامی در صفحهٔ ۸۵ در مبحث «حالت بی‌تفاوتی در چهره‌ها» با برشمردن برخی ویژگی‌ها به‌طور کلی به معنوی‌بودن چهره‌های نگارگری اسلامی اشاره کرده است.

اما در این تحقیق سعی شده تا ضمن شناسایی ویژگی‌های چهره‌های معنوی در تمدن‌های دینی، به‌طور ویژه به ویژگی‌های مشترک چهره‌های معنوی، که در نهایت

تصویر۲. صورتک توت عنخ آمون، حدود ۱۳۴۰ق.م، بلندی ۵۴ سانتی‌متر، موزهٔ مصر، قاهره، مأخذ: Jacket,2004:234 .

صورتی نوعی و آرمانی را متصور می‌سازند، پرداخته شود.

تمدن‌های دینی و صورت نوعیه

در تاریخ هنر نقاشی و پیکرتراشی، به‌ویژه در تمدن‌های دینی، چهره‌هایی وجود دارد که حالتی روحانی و معنوی را به بیننده القا می‌کند. این چهره‌ها که برگرفته از تفکر آرمانی و معنوی است اغلب برای اهداف تعلیمی و به‌منظور متوجه‌ساختن مؤمنان به سوی امر متعالی استفاده می‌شود. به همین منظور در تمدن‌های گوناگون برای به‌تصویرکشیدن این چهره‌ها قوانین و ضوابط مشخصی وجود داشت تا هنرمندان بتوانند براساس آن چهره‌هایی روحانی و آرمانی را ترسیم کنند. این اصول به سبب آنکه برگرفته از تفکرات دینی آرمان‌گرا بودند دارای ویژگی‌های مشترکی هستند که با مشاهدهٔ آن‌ها می‌توان روح واحدی را احساس کرد.

در فرهنگ دهخدا ذیل واژهٔ دین آمده است: «از جهت تاریخ، ادیان را به ادیان موجود و ادیان گذشته و همچنین ادیان الهی و ادیان غیرالهی می‌توان تقسیم کرد. مقصود از ادیان الهی دین‌هایی هستند که بنای آن‌ها بر اعتقاد به یگانگی خداست و آن را ادیان آسمانی نیز گویند. احکام این ادیان به‌وسیلهٔ پیمبران از جانب خدا به خلق ابلاغ می‌شود. اساس این ادیان تسلیم است و دین اسلام از جمله ادیان الهی یا آسمانی و به امر حق است. مسلمانان دین را عبارت از مجموعه قواعد و اصولی می‌دانند که انسان را به پروردگار نزدیک می‌کند. در تداول و استعمال عامه در بعضی موارد ملت و مذهب در ردیف دین به کار می‌رود، اما در حقیقت در میان آن‌ها تفاوتی است. در قرآن از ملت ابراهیم به حنیف تعبیر رفته است که دین حنیف و دین فطرت خوانده شده است و گاهی دین در مجموعهٔ دین و مذهب به کار رفته است.» همچنین در ادامه به نقل از کشاف اصطلاحات الفنون می‌نویسد: «دین در اصطلاح وصفی است الهی که صاحبان خرد را با اختیار خود به‌سوی رستگاری در این دنیا و حسن عاقبت در آخرت می‌کشاند و بدین معنی شامل عقاید و اعمال نیز می‌گردد.»

باید اشاره کرد که منظور از هنر دینی هنری نیست که تنها موضوع دینی داشته باشد و یا از حقیقتی روحانی مایه گرفته باشد، بلکه باید زبان صوری و تصویری آن نیز از همان حقیقت روحانی سرچشمه گرفته باشد. یکی از ویژگی‌های فرهنگ‌های دینی احاطهٔ کل به جز است. هنرمندان در این حوزهٔ تفکر هرگاه به ظاهر اشیا توجه می‌کنند در جستجوی کل و باطن آن هستند و ازاین‌رو در عین توجه به صورت‌های متکثر صورت کل و حقیقت اشیا یا همان «صورت مثالی و نوعی» آن را مدنظر قرار می‌دهند.

اصل ملکوتی هنر و وجود نمونه‌های آسمانی و صورت‌های مثالی و نوعی برای امور محسوس و موجود در عالم ماده هنری می‌آفریند که عوارض ظاهری در آن کمترین نقش را ایفا می‌کند و آنچه بیش از همه خودنمایی می‌کند همان ملکوت اشیا و امور است که در قالب صورت‌های کاملاً مجرد و رمزگونه بیان می‌شود. در هنری که اصول الهی و ملکوتی بر آن حکم‌فرماست کوچک‌ترین امور و فعالیت‌ها از سایهٔ رحمت آسمانی برخوردار است. بورکهارت می‌نویسد: «هنر دینی اصلی آسمانی و ملکوتی دارد، زیرا نمونه‌های هنر دینی جلوهٔ حقایق لاهوتی است. هنر دینی با تجدید و تکرار آفرینش یا صنع الهی به‌صورت مجمل در قالب تمثیلات نشان‌دهندهٔ ذات رمزی و نمادی جهان است و بدین‌گونه روح انسان را از قید وابستگی به وقایع مادی خام و گذرا رهایی می‌بخشد. رمز فقط یک علامت قراردادی نیست بلکه مطابق یک قانون هستی صورت نوعی یا رب‌النوع خود را متظاهر می‌سازد» (بورکهارت، ۱۳۴۹: ۵).

از ویژگی‌های دیگر این هنرها پیروی از ضوابط و قواعدی است که در آیین‌ها بیان شده است. این شرایط و ضوابط هنری سبب می‌شود تا هنرمند حقایق پنهان در متن‌های دینی را در آثار هنری جلوه‌گر نماید و با مراقبه از این اصول و عمل به روش‌های معنوی در خود قابلیتی را احراز کند تا بتواند جلوه‌های عالم غیب را وفادارانه در کار هنری خویش باز نماید. رکا جانجی از قول کوماراسوآمی می‌نویسد: «کوماراسوامی به یک متن بودایی اشاره می‌کند که در آن تمام توان دعا و مراقبه برای فراخواندن شکل حقیقی الههٔ تارا به کار گرفته می‌شود. نقاش یا مجسمه‌ساز برای خلق تصویر او باید از این روش‌ها برای تجسم‌بخشیدن به تصویر پیروی کند. بار دیگر می‌بینیم که این مراقبه و تمرکز است که برای یک هنرمند اهمیت دارد و توانایی در بازسازی

تصویر۳. چن یونگ چن، بودا در زیر درخت مانگو، حدود۱۰۲۵م، گنجینهٔ کیت مک لورد، مأخذ: Rathbone,1969:24

تصویر۴. کانن، نقاشی روی پارچه، حدود۱۲۰۰م، مجموعهٔ فنلوسا–ولد، مأخذ: همان: ۴۳.

وفادارانهٔ قالب‌های طبیعی اهمیت چندانی ندارد» (جانجی، ۱۳۸۸: ۱۰۱).

نظریه‌های ارائه‌شده گواه آن است که اندیشهٔ صورت نوعی انسانی تابلوی تمام‌نمای فرهنگ و تمدن ملل و اقوام مهم‌ترین عامل شکل‌گیری طراحی این نوع از چهره‌ها بوده است. چنین تصویری که از انسان در تمدن‌های دینی ارائه می‌شود، جملگی حالتی از روحانیت و معنویت را تداعی می‌کند. به همین دلیل زمانی که هنرمندان قصد کشیدن چهره‌ای آرمانی و معنوی داشتند نکات و ضوابط زیادی را مراعات می‌کردند، بدان معنا که هنرمندان ضمن آموزش قواعد ترسیم چهره و حتی نمایش چهره‌های شبیه‌سازی‌شده‌ای که کاملاً شخصی و دارای حالات درونی بودند از ترسیم صورت حقیقی و متعلق به عالم معنوی نیز غافل نبوده‌اند. به عبارت دیگر گویی یک صورت نوعی که شاخصه‌های آن برگرفته از تفکرات دینی و روحانی هر یک از اقوام و ملل بوده در پس پردهٔ همهٔ چهره‌های معنوی و حتی صورت‌های فردی مشخص تعبیه شده است. این قاعده که در طراحی تمامی عناصر نقاشی و از جمله در چهره رعایت شده باعث ایجاد چهره‌هایی معنوی و فرازمینی شده است.

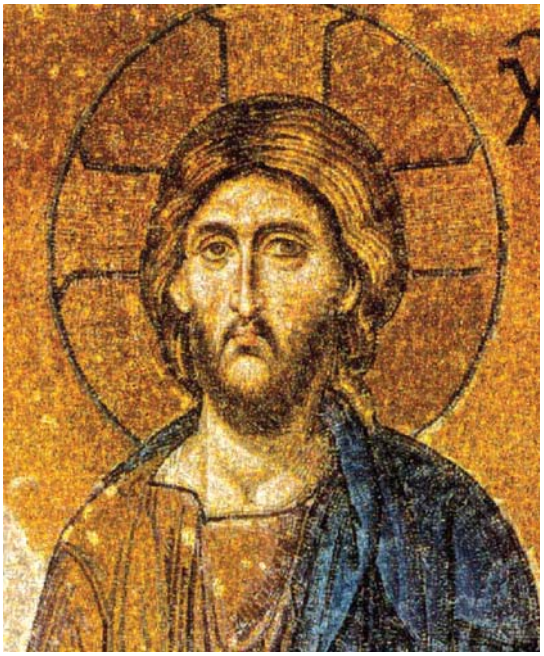
تصویر صورت نوعی در زیربنای طراحی هر چهره نمایشگر نوعی وحدت در تمامی چهره‌های متکثر است و سبب می‌گردد تا نوعی هویت فرهنگی بین تمامی چهره‌ها با شخصیت‌های مختلف ایجاد شود و این مسئله به‌خصوص در هنر نگارگری بعد از اسلام به اوج خود می‌رسد. صورت نوعیه جلوه‌ای مجرد دانسته شده و از اصول مادی و طبیعی متعالی‌تر است؛ بر این اساس هرچه هنرمند بتواند چهره‌ها را به ویژگی‌های صورت نوعیه نزدیک‌تر کند می‌تواند بر معنویت آن‌ها بیفزاید. این امر را می‌توان در تمامی فرهنگ‌های دینی ادوار گوناگون از عصر اساطیر تا عصر تمدن‌های دینی مشاهده کرد. در هریک از این تمدن‌ها هنرمندان با استفاده از قواعد و شیوه‌هایی که مبتنی بر تفکر معنوی آن آیین است سعی در آفرینش آثاری می‌کنند که مملو از حالتی روحانی و معنوی منبعث از آن آیین باشد.

برای مثال، در تمدن سومر، که یکی از قدیمی‌ترین تمدن‌های پیش از اسلام است و جنبهٔ دینی در آن بسیار بارز بوده (تصویر۱)، چشمان درشت و باز تمثال خدایان که نشان‌دهندهٔ نظارت همه‌جانبهٔ خدایان در عهد باستان است یکی از مظاهر توجه به آرمانی و معنوی کردن چهره‌ها بوده است که دیدن انسانی را از دیدن حیوانی صرف متمایز می‌گرداند» (گاردنر، ۱۳۷۳: ۵۲).

در تمدن مصر نیز، که یکی از صور شاخص تمدن بشری است، تلقی دیگری از تجلی اقتدار روح که ترکیبی از نظارت هشیارانه مجسمه‌های سومری همراه با قدرت و اقتداری نمادین است به ظهور می‌رسد. سعی هنرمند مصری بر آن نبوده که چهرهٔ شاه یا مقام‌های عالی‌رتبه را شبیه‌سازی صرف کند، بلکه «خاطر وی صرفاً متوجه ویژگی‌های جبلی و اصلی است و به جزئیات فرعی کاری ندارد» (گامبریچ، ۱۳۷۹: ٤٦؛ تصویر۲).

اما مسئلهٔ چهره‌پردازی آرمانی و معنوی را به‌طور ویژه در سه تمدن بزرگ دینی شامل تمدن‌های بودایی (اعم از حوزهٔ هند و چین و آسیای شرقی)، مسیحیت (به‌خصوص از ابتدا تا ظهور عصر رنسانس) و اسلام می‌توان ملاحظه

تصویر۵. بودای ایستاده، قرن ۱۴ م، مجموعهٔ براندج، مأخذ: kakaudo,1990:85



تصویر۶.مسیح(ع)،نقش موزاییک بالاخانهٔ جنوبی ایاصوفیه،استانبول، اواخر سدهٔ ۱۳م، مأخذ: جنسن، ۱۳۵۹: ۱۹۲.

کرد که به‌تفکیک در خصوص هریک از آن‌ها توضیحاتی ارائه می‌شود.

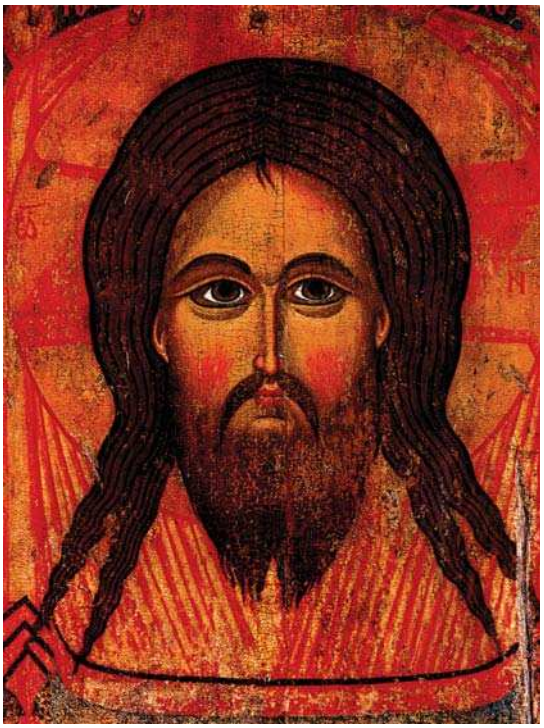
بررسی ویژگی‌های چهره‌های معنوی در هنر سه تمدن بزرگ دینی

الف. چهره‌های معنوی در هنر بودایی

در هنر بودایی هیچ نقش و دست‌ساخته‌ای صرفاً جهت نمایش زیبایی نیست، بلکه در نسبت با آن مشاهدات و دعوت به آن‌ها از طریق اشکال و صوری است که انسان را تشویق به تشبّه به خدایان می‌نماید. نتیجهٔ محاکات امور قدسی در هنر بودایی، رستگاری و نجات و آرامش و تمکین است و یا اینکه حداقل مایهٔ تسلی روح هنرمند خواهد بود. رابرت فیشر می‌نویسد: «نگارگری بودایی در خدمت آن است که یادآور حقایق جاودانهٔ این دین باشد و آن‌ها را حمایت و تقویت کند... چون مقصد فرجامین آیین بودا که تعالی از این جهان فریب، یعنی [رسیدن] به نیرواناست به هنری نیاز داشت که نگاره‌های آن بسیار آرمانی شده و بی نهایت زیباتر از پیکره‌هایی باشد که در وجود این جهانی شخص دیده می‌شود... غرض از همهٔ آن‌ها آمیختن پیامی والا با جهانی میرا بود» (فیشر، ۱۳۸۳: ۳).

هنرمندان بودایی می‌خواهند از طریق تجسم گوهر انسان برتر که به‌عقیدهٔ آنان در بودا تجلی یافته به آن یگانگی و سعادت کامل نائل آیند. برای بوداییان هنر چهره‌پردازی آرمانی، نقش آیینی و تربیتی دارد. به‌عقیدهٔ آنان تمثال بودا در این جهان موجب دوام حضور جسمانی شخص بودا می‌شود و به‌نوعی مکمل آموزه‌های بودایی است. «آن‌ها می‌خواهند با ثبت تمام جزئیات (اندام‌هایی که در نقاشی به تصویر می‌کشند) و استحالهٔ آن‌ها در یکدیگر به آن تمامیت برتر برسند. در اینجاست که مسئلهٔ صورت‌پردازی آرمانی و شبیه‌سازی از روی جسم استعاری به میان می‌آید» (کوماراسوآمی، ۱۳۸۶: ۱۷۶). برای نیل به چنین هدفی (یعنی نمایش انسان کامل) هنرمند هندی به مراقبه و تزکیهٔ نفس می‌پردازد و از طریق شهود و جذبهٔ الهی می‌تواند به حقیقت امور دست یابد و سپس آن را به نمایش گذارد.

سازندهٔ تمثال به روش‌های گوناگون مراقبه از جمله «یوگا» سعی می‌کند تا از تأثیرات پریشانگر و هیجان‌انگیز زودگذر و خیالات دنیوی و خودبینی رها شود تا در نهایت چهرهٔ مقدس بر وی جلوه کند. بورکهارت می‌نویسد: «بر اساس داستانی از هند باستان شاه Rudrayana یا Udayana نقاشانی نزد نیکبخت [بودا] گسیل داشت تا تمثال وی را تصویر کنند، ولیکن چون سعی آنان در پرداختن نقش صورت بودا بیهوده بود، بودا به ایشان گفت که خستگی(روحی)شان مانع از کامیابی در نگارگری می‌شود، و آن‌گاه فرمود تا برایش پرده‌ای آوردند و بر آن شبیه خویش را تابانید. به‌حسب روایتی دیگر، یک تن از پیروان tathagata کوشید تا تمثال وی را نقش کند. امّا سعیش بیهوده بود، چون نتوانست نسبت‌ها و اندازه‌ها یا ابعاد tathagata را ضبط و ثبت کند. بدین جهت که هر میزانی و مقیاسی بسی کوچک بود. سرانجام بودا به وی فرمود که خط کناره‌نمای سایه‌اش را که بر زمین افتاده بود ترسیم کند. نکتهٔ مهمی که باید از این دو روایت به خاطر سپرد این است که تمثال مقدس به‌مثابهٔ بازنمایی یا تصویرتابی خود



تصویر۷. شمایل مسیح(ع) که «با دست بشر کشیده نشده»، سدهٔ ۱۴م، مأخذ: wordpress.com

تصویر۸. مریم ولادیمیر، قرن۱۱م، موزهٔ دولتی تاریخ، مسکو، مأخذ: Tatyana,1989:22

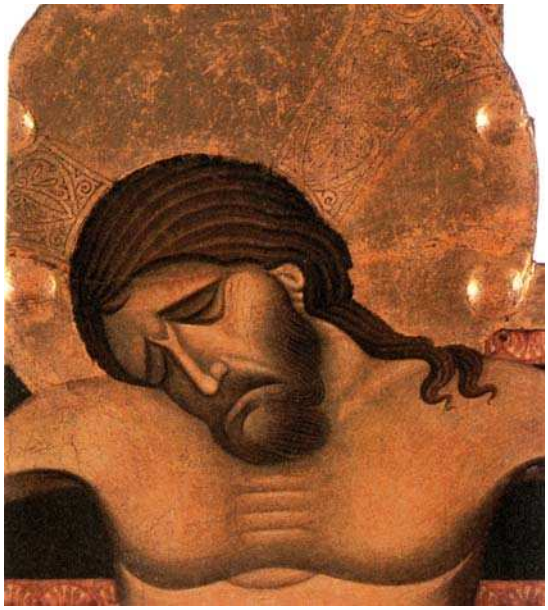
tathagata می‌نماید» (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۱۶۵).

در زیبایی‌شناسی هند باستان می‌توان رسالاتی در باب مسائل عمومی زیبایی‌شناسی و قواعدی برای هنرها یافت، رسالاتی همچون ناتیاساسترا، سیلپاساسترا، ساهیتیاپارپانا و ویشنو دارمو تارا پورانا. در این متون قواعد و قوانین دینی دقیقی دربارهٔ پیکرنگاری و نقاشی وجود دارد که پیروان این آیین موظف‌اند از آنان سرمشق گرفته و آن را به کار برند. اهمیت این موضوع تا جایی است که حتی در هند نقل شده که نقاشی به نام چیترەکاره توسط برهمنی تکفیر شد، چراکه قوانین تألیف تصویرگری را، که دستور اجرای آن را به او محول کرده بودند، پایمال کرده بود.

در زیبایی‌شناسی هندی بنابر گفتهٔ شوکرا چاریا «فقط آن مجسمه‌ها و نقاشی‌هایی را باید زیبا خواند که مطابق دستورالعمل‌های قوانین دینی است نه آنان که سلیقه یا وهم محض را ارضا می‌کند و هنرمند طبق شهود خود (از حقیقت) تصاویری را از الوهیت که آن را عبادت می‌کند در معابد می‌سازد. بنابراین قسمت اصلی هنر که مشاهده است یک نوع یوگاست» (تاجدینی، ۱۳۷۲: ۱۰۷).

در پیکرنگاری بودایی در همهٔ ادوار هنری آن بودا را بیشتر می‌توان از روی نشانه‌های خاصی مثل برآمدگی روی جمجمه که نشانهٔ نیروهای روانی برتر است و یا نشانه‌های دیگر خاصی همچون یک بافته موی روی پیشانی، موهای مجعد و نشانه‌های چرخ و نیلوفر در زیر پاها بازشناخت. در چهرهٔ بودا همواره لبخندی معصومانه مشاهده می‌شود که نشان از آرامش درونی بوداست و همواره طی طریق پایدار سالک بودایی را به سوی رستگاری بشارت می‌دهد. ابروان کمانی بلند و بالارفته که نشان از آرامش است، چشمانی بادامی و در بسیاری موارد بسته و یا با نگاه رو به پایین و خسته که نشان‌دهندهٔ توجه به باطن و ریاضت و سلوک وی است، بینی استخوانی و صورتی گرد که به گونه‌ای ساده شده‌اند، و در مواردی نیز پیشانی بلند که نشان از مقام تفکر بلند وی است همگی نشانی از تلاش هنرمند برای ایجاد شمایل ملکوتی و اعراض از شباهت‌نگاری ظاهری است.

از آنجا که پیکره و به‌خصوص چهرهٔ بودا نسخه‌ای بی‌بدیل از تمام سعادت روحانی سرمدی را در خود جذب کرده است، به مضمونی مرکزی تبدیل می‌شود که همهٔ تمثال‌ها و تصاویر دیگر دور آن می‌چرخند. غیر از علامات مشخصهٔ بودا، تمثال وی بر ابعاد و تناسبات خاصی مبتنی است که کمال هنر و نقش در آن متجلی می‌گردد. بورکهارت در خصوص تناسبات بدن و سر تمثال بودا می‌نویسد: «بنا بر شاکله‌ای از تناسبات که در تبت مورد استفاده است، خط مرزی یا کناره‌ساز پیکر نشسته، به‌استثنای سر، در مربعی محاط است که خود در مربع قاب سر انعکاس می‌یابد، همان گونه که اندازهٔ صفحهٔ سینه، بین شانه‌ها تا ناف، برحسب تناسبی ساده، در چهارگوش چهره منعکس می‌گردد. این انگارهٔ که شاید روایاتی از آن وجود داشته باشد ساحت کاملاً ایستای کل تمثال و احساس تعادل استوار و آرمیده‌ای را که آن تمثال به بیننده الهام می‌دهد متحقق می‌سازد»



تصویر۹. مسیح بر صلیب، ۱۲۴۰م، دیر سانتاماریا دگلی انجلی، مأخذ: Rolf,1995:37

تصویر ۱۰. زندگانی پرافتخار حضرت علی(ع)، حسین همدانی، موزهٔ رضا عباسی، مأخذ: سیف، ۱۳۶۹: ۱۷۱.

(بورکهارت، ۱۳٦۹: ۱۷۱). نکتهٔ جالب توجه در این خصوص آن است که کمال تناسبات پیکرهٔ بودا به طور ویژه در تناسب اندام چهرهٔ وی نیز به‌طور جداگانه رعایت شده است که این امر نشان از اهمیت ویژه‌ای است که هنرمندان برای نقش چهرهٔ بودا به عنوان چهره‌ای آرمانی قائل‌اند. ازاین‌رو شکل پیکرهٔ بودا اغلب بسیار انتزاعی و جزئیات زائد آن حذف شده است. به همین سبب توجه بیننده به نگاه متمرکز و به چهره و دست‌ها جلب می‌شود، یعنی به نقاطی که دور آن‌ها را سطوح صاف بی‌تزیین گرفته است. این‌ها با هم می‌آمیزند تا معنایی را برسانند که از صحنهٔ نخستین گفتار فراتر رفته به ابعاد متعالی آیین بودای مهایانه می‌رسد.

با ورود آیین بودا به شرق کم‌کم تغییراتی در پیکره و چهرهٔ بودا پیدا شد، از جمله اینکه بینی و چشم‌ها باریک‌تر، برجستگی چانه کمتر و صورت گردتر شد. چهرهٔ بودا خصوصیات زنانه به خود گرفت و بودا در مقام مهر و شفقت و به‌عنوان پیامبری مهربان و رئوف تصویر شد (تصاویر۳ تا ۵).

ب .چهره‌های معنوی در هنر مسیحیت

تمدن مسیحیت نیز با اعلام محبت و دعوت به برادری و پاکدامنی و عبودیت به درگاه باری‌تعالی آغاز گردید. سالکان و عارفان مسیحی که به گنوستیک‌ها مشهور بودند عموم مؤمنان را به تأمل، معرفت و شناسایی حضوری باری‌تعالی بر مدار عشق و محبت دعوت می‌کردند. ازاین‌رو هنر مسیحی صرفاً یک موضوع پیدا کرد و آن نمایش جلوهٔ محبت الهی در خلق بود که به وساطت حضرت مسیح(ع) ظاهر می‌گردید. در آیین مسیحیت نیز هنر خصوصاً نقاشی و پیکرتراشی رواج بسیار یافت. هنرمندان نقاش و مجسمه‌ساز با توجه به سنت یونانی‌رومی که در تصویرگری اندام انسانی و چهره‌سازی تبحر و قابلیت فراوانی از خود بر جای گذاشته بودند در نمایش وجه روحانی مسیح(ع) و سیر و سلوک مؤمنانه وی تلاش بسیار کردند و توانستند با رویکردی جدید تصاویری از عوالم روحانی را با تأکید بر آموزه‌های کشیشان رقم زنند. آپچان دربارهٔ اعتقاد هنرمندان مسیحی به ماورایی بودن شمایل‌ها می‌نویسد: «هنرمند می‌دانسته که سمبل او شبیه یک انسان عادی نیست. ولی کوشش او اصولاً برای نشان‌دادن یک انسان عادی نبوده است، بلکه او بیان یک حالت و ماهیت فوق انسانی است» (آپچان، ۱۳٤۹: ۳۲۰).

هرچند در اوایل ظهور دین مسیحیت کشیدن شمایل مسیح(ع) و سایر انبیا و قدیسان در کاتاکومب‌ها توسط راهبان و عرفای مسیحی انجام می‌شد، اما حدود قرن هشتم و نهم میلادی گروهی که به شمایل‌شکنان معروف شدند با شمایل‌نگاری به جهت تشبه به بت پرستی مقابله کردند. به هر حال طولی نکشید که آباء کلیسا به منظور مشروعیت بخشیدن به شمایل‌ها توجیهاتی را مدون نمودند و به همین دلیل دوباره شمایل‌کشی متداول شد. از جمله توجیهاتی که در هفتمین مجمع اسقف‌های مسیحی اعلام شد آمده است: «خدا وجودی است در ماورای همهٔ توصیف‌ها و نمودارها ولی چون کلام خدا سرشت آدمی یافت که آن با دمیدن زیبایی الوهیت به صورت اصلی خویش باز به کمال گرایید پس خدا را می‌توان و باید به صورت بشری مسیح پرستید» (بورکهارت، ۱۳٦۵: ٤۲).

هنرمندان در قرون اولیهٔ مسیحیت چهرهٔ مسیح(ع) را با حالتی پرشکوه که حاکی از زندگانی معنوی اوست به تصویر

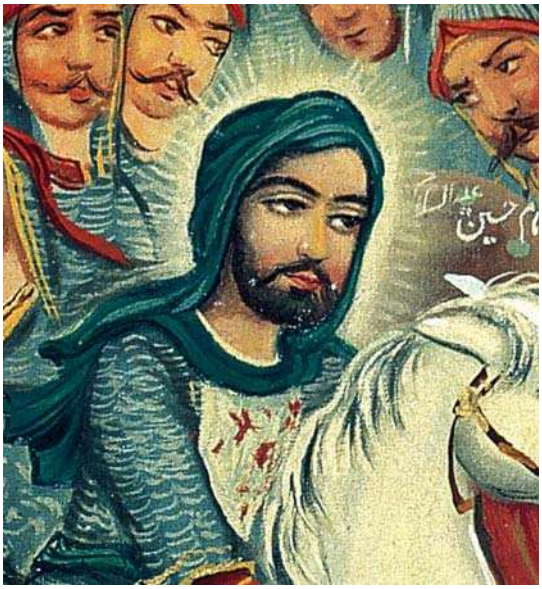
تصویر ۱۱. یا سقای کربلا، قولر آغاسی، موزهٔ رضا عباسی، مأخذ: سیف، ۱۳۶۹: ۷۷.

کشیدند. کوماراسوآمی می‌نویسد: «اگر تمثال عیسای مصلوب از قرن چهارم به بعد در هنر مسیحی ظاهر شد و همچنان در گذر اعصار به‌عنوان نمادی برجسته باقی ماند به این دلیل بوده که این نقش نمادی است از غلبه بر مرگ [نه یادآور خود مرگ]. چشمان بازند و هیئت و حالات [بدن و چهره] قادر به نمایش درد نیستند و این تمثال در واقع هیبت پادشاهی است تاج بر سر که تمام شکوه و جلال خداوند را در ابزار شکنجهٔ او آشکار می‌نماید» (کوماراسوآمی، ۱۳۸۶: ۱۸۳).

مبنای آموزه‌ای شمایل‌نگاری نه فقط جهت‌گیری کلی و موضوع و نقوش و خطوط شمایل، بلکه زبان صوری و اسلوب آن را نیز تعیین می‌کرد.

هنرمندان صدر مسیحیت با سیر و سلوک عارفانه و تعبد، خود را برای دریافت الهام آماده و شایسته کرده و توانسته‌اند به تصویرگری معنوی چهرهٔ مسیح(ع) و مریم مقدس و سایر قدیسین دست یابند. بورکهارت دراین‌خصوص می‌نویسد: «بخش عمده‌ای از زبان روحانی شمایل به وساطت فن تصویرنگاری تعلیم می‌شود، و این فن چنان سازمان یافته که الهام تقریباً به‌نحوی خودجوش با آن جفت‌وجور شود، به شرطی که قواعد رعایت گردد و هنرمند خود معناً برای انجام‌دادن کار خویش آمادگی داشته باشد.

معنای این سخن به طور کلی این است که نقاش باید به قدر کفایت در حیات کلیسا مستغرق باشد، و به‌خصوص باید

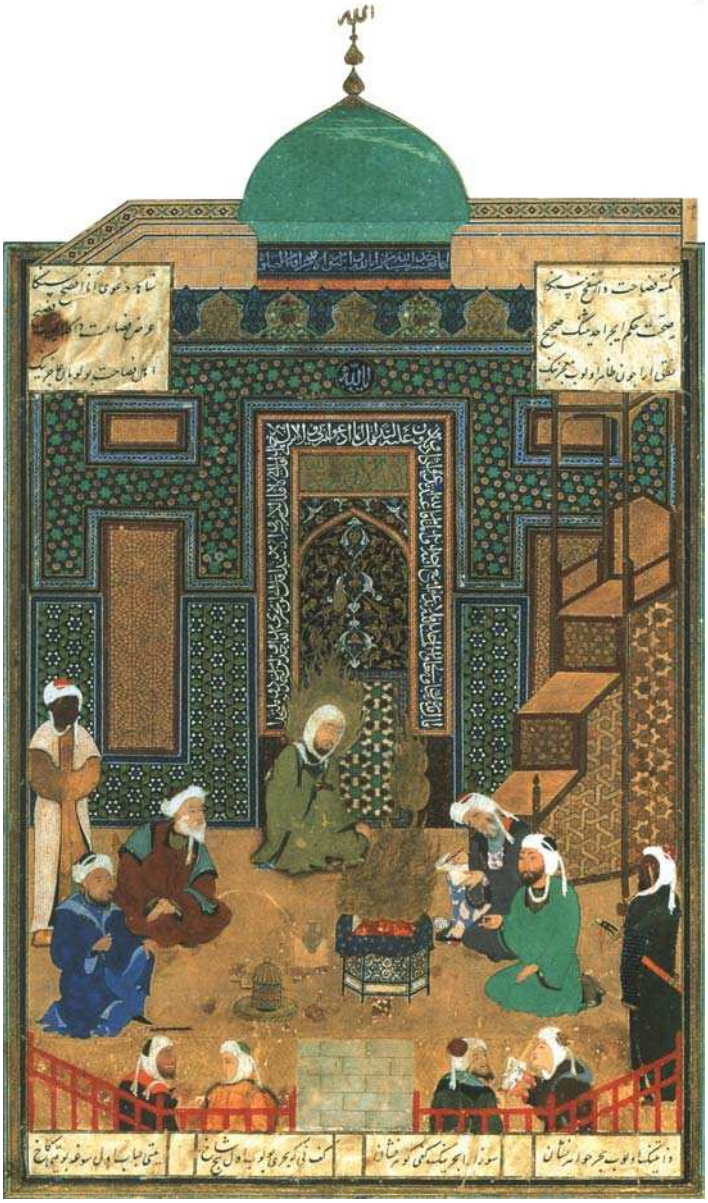


تصویر ۱۲. جنگ امام حسین(ع) در روز عاشورا، حسن اسماعیل‌زاده، مأخذ: چلیپا، ۱۳۸۵: ۸۳.

تصویر ۱۳. چهرهٔ پیامبر (ص) در: مجازات مست‌کنندگان، معراجنامهٔ شاهرخی، قرن نهم، کتابخانهٔ ملی پاریس، مأخذ: رزسگای، ۱۳۸۵: شمارهٔ ۵۷

با دعا و نماز و روزه‌داری خود را برای کار خویش آماده سازد و دربارهٔ موضوع نقاشی از طریق رجوع به متون شرعی و قانونی کلیسا به تفکر بپردازد» (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۹۰و۹۱). ازاین‌رو، با مشاهدهٔ آثار اولیهٔ مسیحیت می‌توان دریافت که هنرمندان چهرهٔ مسیح(ع) را با ویژگی‌های مشترک و خاصی که حکایت از حقیقتی واحد دارد همچون موهای بلند از فرق بازشده، پیشانی محرابی، چشمان درشت، بینی بسیار قلمی، لبان کوچک و محاسنی نسبتاً تیز و آراسته تصویر کرده‌اند.

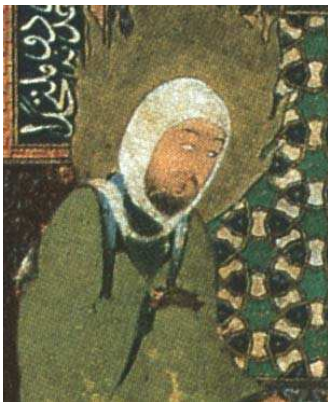
جلوهٔ روحانی شمایل‌ها به قدری زیاد بود که هر بیننده‌ای را متأثر می‌ساخت، و همگی حالتی روحانی و جلوه‌ای رازآمیز همراه با لطف و مهربانی و جنبهٔ تعلیمی داشت (تصاویر۶و۷). اوسپنسکی در کتاب معنای شمایل‌ها بر این باور است که کلیسا به شمایل‌ها همان اهمیت اعتقادی،



تصویر ۱۴ الف. چهرهٔ پیامبر (ص)، منسوب به بهزاد، حیرت الابرار، قرن نهم، کتابخانهٔ بودلین،
مأخذ: Bahari,1996:158

عبادی و تعلیمی را می‌هد که به کتاب مقدس منتسب است. همان طور که کلام کتاب مقدس یک تصویر است، تصویر هم یک کلام است. آباء کلیسا و مؤمنین مسیحی بر این اعتقادند که شمایل‌های مسیحی (به‌خصوص در صدر مسیحیت) به تنهایی توسط هنرمند کشیده نشده است بلکه این شمایل‌های مقدس «بر آن‌ها نمایش داده شده» و به بیانی دیگر شمایل‌ها یکی از صور وحی شناخته می‌شد که در آن اراده و عمل الهی و انسانی در هم می‌آمیزند (اوسپنسکی، ۱۳۸۸: ۴۱و۴۲).

شمایل‌ها نه تنها جسم فانی مسیح و قدیسین و بعد درونی و روحانی آن‌ها را مد نظر دارد، بلکه اصل و ذات آن‌ها که صورت نوعیهٔ قدیسین است را به نمایش می‌گذارد. ازآنجاکه اصل ملکوتی انسان‌های مؤمن یکی است و این عوارض دنیوی و جسمانی است که عامل تمایز آن‌ها از یکدیگر می‌شود، شمایل‌نگاران با شناخت نسبت به بعد روحانی قدیسین در شمایل‌ها ویژگی‌های مشترکی را به تصویر می‌کشند و ازاین‌رو میان شمایل‌ها اعم از شمایل مسیح(ع) و مریم(س) و سایر قدیسین شباهت‌های خاصی وجود دارد که با نگاه به آن‌ها معنویت و روحانیت شان قابل رویت می‌شود. «حالت قدیسین در شمایل‌ها، چهره و بقیهٔ اجزا جنبهٔ حسی جسم فسادپذیر را از دست می‌دهند و روحانی می‌شوند. بینی به‌شدت باریک، دهان کوچک و چشمان بزرگ، روش‌های قراردادی نشان‌دادن حالت قدیسی است که قدیمیان می‌گفتند سیمای او لطیف شده است. اندام‌های حسی و بقیهٔ جزئیات مانند چین و چروک‌ها



تصویر۱۴ب. چهرهٔ پیامبر (ص)، منسوب به بهزاد، حیرت الابرار، قرن نهم، کتابخانهٔ بودلین، مأخذ: Bahari,1996:158

تصویر۱۵. پیر و جوان، مطلع الانوار امیر خسرو دهلوی، قرن نهم، کتابخانهٔ چستربیتی، مأخذ: Bahari,1996:64

و مو همه از هارمونی کلی تصویر تبعیت می‌کنند و در کنار بقیهٔ اجزای پیکر قدیس در کشیده‌شدن به سمت خدا وحدت می‌یابند» (اوسپنسکی، ۱۳۸۸: ٥٤).

از جمله ویژگی‌های چهرهٔ قدیسین در هنر مسیحی این است که آن‌ها جهان را مخاطب قرار می‌دهند. بدان معنا که به‌خصوص مسیح (ع) و مریم مقدس در حالات گوناگون رو به سوی بیننده دارند و به وی می‌نگرند: «چهرهٔ قدیسان یا به طور کامل یا به طور سه‌رخ به سوی مخاطب چرخیده است. چهرهٔ ایشان حتی در ترکیب‌بندی‌های پیچیده به حالت نیم‌رخ درمی‌آید. نیم‌رخ به شکلی ارتباط را می‌شکند. نیم‌رخ آغاز غیبت است. ازاین‌رو نیم‌رخ معمولاً دربارهٔ کسانی جایز است که هنوز به تقدس نرسیده‌اند.

شمایل هرگز تلاش نمی‌کند عواطف مؤمنان را تحریک کند. کار شمایل این نیست که در مؤمنان عواطف طبیعی انسانی را برانگیزد بلکه این است که عواطف و همچنین عقل و بقیهٔ قوای انسانی را به سوی تغییر شکل راهنمایی کند» (اوسپنسکی، ۱۳۸۸: ٥٥).

در میان مسیحیان اعتقاد به شمایل‌ها آن‌قدر زیاد بوده است که گاهی از آن‌ها برای دفع حملات دشمنان استفاده می‌شده است. نمونهٔ آن شمایل حضرت مریم(س) معروف به مریم ولادیمیر است(تصویر۸) که از آن برای در امان ماندن از حملهٔ مغولان استفاده می‌شد.

از اواخر قرن سیزدهم میلادی به بعد کم‌کم توجه به امور و حالات نفسانی در شمایل‌ها جلب شد و هنرمندان با نمایش حالات درد و رنج ناشی از مصلوب‌شدن مسیح(ع)، دستان میخکوب‌شده بر صلیب، جسم لاغر و ضعیف مسیح به طوری که فقط استخوان‌ها دیده می‌شود، و سری که با حالتی اندوهناک بر سینه آویخته شده به مسیح(ع) حالات نفسانی بخشیده و مسیح را بر صلیبْ مرده تصویر کرده‌اند(تصویر۹).

به هر حال نتیجهٔ روند گرایش به حالات نفسانی، قداست‌زدایی و نفی رمز و راز معنوی را در شمایل‌ها به دنبال داشت. امّا در میان این گروه از شمایل‌ها هنوز می‌توان شمایل‌هایی را مشاهده کرد که به‌دلیل ایمان هنرمند به شخصیت مقدس آن حضرت، تأثیرات مادی مخرّب شیوهٔ کلاسیک و پرداخت‌های طبیعی از چهرهٔ یک انسان، تحت‌الشعاع معنویت و شخصیت شمایل قرار گرفته و عملاً خنثی شده است. این مسئله را حتی در دوره‌های متأخر در آثار هنرمندان معتقدی همچون ال گرکو نیز می‌توان مشاهده کرد.

ج. چهره‌های معنوی در هنر اسلامی

در حوزهٔ هنر اسلامی هنرمندان نگارگر عالم جسمانی را پرتوی از انوار الهی و هر ذره و جزئی را مظهر اسمی از اسماء حق می‌دانند. در نظر هنرمند مسلمان به قول غزالی «عالم علوی حسن و جمال است و اصل حسن و جمال تناسب و هرچه متناسب است نمودگاری است از جمله آن عالم چه هر جمال و حسن تناسب که در این عالم محسوس است همه ثمرات جمال و حسن آن عالم است. پس آواز خوش موزون و صورت زیبای متناسب هم شباهتی دارد از عجایب آن عالم» (غزالی، ۱۳٦۱: ۳٥۸). چنین تفکری که از عوالم ملکوت منشأ می‌گیرد هنری می‌آفریند که هم کل و هم اجزای آن در حد کمال است. پوپ زیبایی هنر ایران را در کمال نقش دانسته و با بیان ملزومات رسیدن هنر به چنین مرحله‌ای از کمال می‌نویسد: «نخستین شرط زیبایی کمال نقش است و کوشش در رسیدن به این کمال مهمترین وظیفهٔ هنرمند به شمار می‌آید. اما ادراک زیبایی به‌وسیلهٔ استدلال ممکن نیست، احساس صادقانه، همدلی با طبیعت و حفظ آداب و سنت‌های کهن و آنکه بتوان از صورت به معنی و مبدأ پی برد و مهارت از روی آگاهی تا هنرمند بتواند آن معانی را که دریافته است بپروراند و صورت و شکلی به آن‌ها ببخشد، این صفات لازم است تا هنر به حد کمال خود برسد و هنر ایران در همهٔ دوران این خصوصیات را داشته است» (پوپ، ۱۳۳۷: ۳).

همین نظریه‌ها در نمایش چهره‌های انسانی نیز در نگارگری ایران به‌عنوان مهم‌ترین عوامل شکل‌گیری طراحی چهره مدنظر بوده است. بدان معنا که هنرمندان ضمن آموزش قواعد چهره و حتی نمایش چهره‌های شبیه‌سازی‌شده‌ای که کاملاً شخصی و دارای حالات درونی بودند از ترسیم صورت حقیقی و متعلق به عالم معنای چهرهٔ انسان نیز غافل نبوده‌اند. این قاعده که در طراحی تمامی عناصر نقاشی ایران و از جمله در چهره رعایت شده باعث ایجاد چهره‌هایی معنوی و فرازمینی شده است.

تجویدی دربارهٔ توجه نقاشان ایرانی به بعد ملکوتی سرمشق‌های طبیعی هنرمندان می‌نویسد: «از نظر فنی هنگامی‌که برای ساختن یک پردهٔ نقاشی سرمشقی مادی چون پیکر انسان و حیوان و یا منظره را جلوی دیدگاه هنرمند بگذاریم گرچه ممکن است نگارگری صاحب الهام از ورای همان سرمشقْ دنیایی لطیف‌تر دریابد و آن را نقاشی نماید ولی معمولاً به علت توجه هنرمند به سایه‌روشن‌ها و دیگر عوارض وارد شده بر شئ و ایجاد یک نوع علاقه نسبت به این خصوصیات عارضی چه بسا کوشش نگارگر در جهت تقلید از آنچه می‌بیند وی را از دریافت ملکوتی که در سرمشق وجود دارد باز خواهد داشت» (تجویدی، ۱۳۵۲: ۹).

در رسالات باقی‌مانده از استادان قدیم مشخص می‌شود که ایشان ضمن بیان آموزش‌های اولیهٔ طراحی چهره، اندام و حالات انسانی و حتی طراحی حیوانات و عناصر دیگر، هم‌زمان شاگرد را متوجه عوالم باطنی کرده تا بتواند از ظاهر اشیا و طبیعت آن‌ها پی به باطن و حقیقت آن‌ها برد. برای مثال صادقی‌بیگ افشار هنرمند قرن دوازدهم هجری در عصر صفویه دربارهٔ چهرهٔ انسان که بیش از هر عنصر تصویری دیگر مورد توجه نقاشان بوده با بیانی بسیار اجمالی مشق شاگرد از طبیعت چهرهٔ انسانی را که آفریدهٔ حق است آغاز می‌کند و شناخت رموز خلقت را به‌عنوان خاطر چهره به وی گوشزد می‌کند تا ابتدا طبیعت را به‌عنوان پایهٔ حرکت به سوی عوالم دیگر باز شناسد:

اگر صورتگری باشد مرادت
بود بس آفرینش اوستادت
درین وادی تتبع سست‌رایی است
در زحمت به روی خود گشایی است
کی از قید غلط آزاد باشد
اگر مانی و گر بهزاد باشد

سپس دربارهٔ تتبع معنوی خود در این زمینه که توانسته راه به عوالمی باطنی پیدا کند می‌گوید:

کشم رخت هوس در کوی صورت
شدم معنی طلب از روی صورت
ره صورتگری چندان سپردم
که از صورت به معنی راه بردم

(قمی، ۱۳۵۹: ۱۵۵و۱۵۹).

بنابراین گرچه ظاهر این ابیات نشان‌دهندهٔ گذشت از

تصویر۱۶. پیر معتکف، ترابی بیگ، قرن یازدهم، موزهٔ رضا عباسی
مأخذ: شاهکارهای نگارگری ایران، ۱۳۸۴: ۵۰۱

چهرهٔ ظاهری انسان به باطن و حقیقت انسان است اما در بیانی عام‌تر به معنی گذشت از صورت (ظاهر) به معنی است.

اگر آنچه در ادبیات فارسی دربارهٔ توصیف چهرهٔ یار مطرح شده (از جمله صورتی گرد و مهتابی، ابروان کمانی، چشمان بادامی، لبان غنچه، پیشانی فراخ و گشاده) با توصیف چهرهٔ مومنان که در معارف دینی بیان شده در نظر گرفته شود، نوعی چهرهٔ آرمانی و معنوی ایجاد می‌شود که مبنای تصویرگری چهره در نگارگری ایران است. این چهره فردیت و شخصیت خاصی ندارد و عوارض درونی و ذاتی در آن مشاهده‌نمی‌شود.

در طراحی اندام انسان در نگارگری، کمال نقش به صورت انتخاب بهترین زاویهٔ دید هر فرم دیده می‌شود، چنان‌که هنرمندان در طراحی انسان بهترین زاویه برای نمایش سر و صورت را سه‌رخ در نظر گرفته‌اند. چهره از زاویهٔ روبه‌رو کمتر می‌تواند حالات گوناگون را در خود نشان دهد و از نظر شکل (فرم) نیز ـ که همهٔ عناصر از روبه‌روست ـ شگردهای زیبایی شناسی را کمتر می‌توان در آن به کار برد.

در چهرهٔ انسان، زاویهٔ سه‌رخ از طرفی به دلیل اینکه جلوه‌ای از چهرهٔ تمام‌رخ را دارد و می‌تواند آنچه که در یک طرف صورت هست در طرف دیگر هم به گونه‌ای نمایش دهد و از جهتی آن زیبایی‌هایی که در نیم‌رخ وجود دارد

جدول ۱. ویژگی‌های چهره‌های معنوی در سه تمدن دینی

تمدن‌ها		چشم و ابرو	بینی	لب و دهان	مو	فرم چهره	صورت نوعیه
بودایی		ابروان کمانی همراه با چشمان بادامی و در بسیاری موارد به‌نشانهٔ توجه به باطن بسته و یا رو به پایین	کشیده و استخوانی	کوچک و اغلب به‌نشانهٔ امید به رستگاری سالکان همراه با لبخند	معمولاً مجعد و بافته‌شده بر بالای پیشانی	مدور	چهره‌ای سرشار از روحانیت و آرامش و رستگاری و محبت و با حالت اعراض از دنیا
مسیحیت	**قرون اولیه**	چشمان درشت و باز و اغلب با نگاه به بیننده	به‌شدت باریک و قلمی و کشیده	نسبتاً کوچک	موها آراسته و دربارهٔ مسیح(ع) از فرق به دو نیم بازشده	کشیده	چهره‌ای لطیف و پر از مهر و محبت و رستگاری و به‌شدت روحانی و ملکوتی و بدون حالات نفسانی
	قرون متأخر	ابرو و چشم‌ها با حالتی از رنج و اندوه	باریک و کشیده	کوچک و اندوهناک	موها آراسته و از فرق به دو نیم بازشده	کمی نسبت به قبل گردتر	چهره‌ای رنج‌کشیده و اندهناک و نشان‌دهندهٔ حالات نفسانی منبعث از رنج مسیح
اسلام	**دوران اولیه (قبل از قاجار)**	ابروان کمانی و بالارفته همراه با چشمان بادامی	قلمی و بلند	کوچک و غنچه	محاسن و موهایی صاف، محرابی و منظم	تقریباً کشیده	چهره‌هایی روحانی نمایانگر ایمان و سیر و سلوک معنوی
	دورهٔ قاجار به بعد	ابروان کشیده و چشمانی نسبتاً درشت و مهربان	قلمی و کشیده	کوچک و غنچه	محاسنی منظم و صاف و گرد	کشیده	چهره‌هایی معنوی و مهربان و در عین حال نمایانگر مظلومیت

تقریباً در زاویهٔ سه‌رخ ظهور می‌کند، در منظر هنرمندان نگارگر صورت کمال چهره شناخته شده است.

با توجه به کاربرد صورت نوعیه در آثار نگارگری، چنین به نظر می‌رسد که انگار برای تمامی چهره‌ها، صورتی یکسان وجود دارد که در پس پرده چهره‌های فردی و متکثر افراد قرار گرفته و به‌تعبیری گویی فردیت افراد بر روی این موازین و ویژگی‌ها الصاق شده است که ضمن نمایش چهرهٔ فردی هر فرد، آن صورت نوعی که مربوط به فرهنگ است نیز نشان داده شده است و بنابراین می‌توان پیوندی فرهنگی را در تمامی چهره‌ها مشاهده کرد.

این اتحاد شکلی که برگرفته از مبانی فرهنگی است بر تمامی چهره‌ها اعم از چهره‌های انبیا و اولیا و به طور کلی قدیسین، عارفان، عاشقان و سالکان راه حق و حقیقت که به طور بارزتری ملاحظه می‌شود و نیز افراد عادی در طبقات مختلف اجتماعی اعم از زن و مرد، بزرگ و کوچک و حتی کسانی که دارای ویژگی‌های معنوی نیستند مصداق دارد، با این تفاوت که چهره‌های خبیث و یا دشمن ضمن برخورداری از همین صورت نوعیه که سبب وحدت فرهنگ تصویری می‌شود با نمایش حالت‌های نفسانی، تأکیدی بر شخصیت غیرمعنوی آن‌ها می‌شود.

این نوع از نگرش به چهره فقط در هنر نگارگری اسلامی ایران قابل مشاهده است و در تمامی تمدن‌های معنوی دیگر چهرهٔ معنوی تنها برای اولیا و قدیسین به کار برده شده و مابقی افراد بدون توجه به حاکمیت چنین اصلی بر صورت آن‌ها صرفاً به‌گونه‌ای فردی با شخصیت‌های ظاهری آن‌ها ترسیم شده‌اند. در نگارگری ایران میزان معنویت چهره به

میزان نزدیک‌بودن ویژگی‌های چهرهٔ فرد به ویژگی‌های صورت نوعیه بستگی دارد. چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، هرچه ویژگی‌های چهرهٔ فرد به ویژگی‌های صورت نوعیه نزدیک‌تر باشد، از حالت معنوی و روحانی بیشتری برخوردار می‌شود، زیرا این چهره‌ها عموماً خالی از عوارضی است که نمایشگر خصوصیات مربوط به کالبدشناسی و ترسیم عضلات و استخوان‌ها و دیگر ویژگی‌های فردی است.

اما در آثار نگارگری به طور خاص دو دسته چهرهٔ روحانی و معنوی وجود دارد: یکی چهرهٔ پیامبران و اولیا علیهم‌السلام و دیگری چهرهٔ اهل سلوک و عرفا و حکما. همان‌گونه که بیان شد بدان علت به آنان چهرهٔ خاص معنوی گفته می‌شود که نسبت به سایر چهره‌ها به خصوصیات صورت نوعیه نزدیک‌ترند.

چهرهٔ پیامبران و اولیای الهی، به دلیل آنکه مصداق ذاتی امر باطنی خود هستند، در آثار نگارگری بیشترین شباهت را به همان «صورت نوعیه» دارد. یعنی نگارگران چهرهٔ اولیا را شبیه‌سازی نمی‌کردند بلکه شباهت ایشان را به اصول صورت نوعیه که یک جلوهٔ نمادین از فرهنگ اسلامی است نزدیک می‌کردند. باید اشاره کرد که صورت نوعیه در حقیقت مبین صفات عالی انسانی است و به همین دلیل است که روحانی و متعالی به نظر می‌آید. انبیا و اولیا نیز ظاهرشان مبین صفات باطنی‌شان است؛ پس برای هنرمندان نگارگر بهترین روش کشیدن چهرهٔ ایشان آن است که چهره‌ای خیالی در نسبت بسیار نزدیک با ویژگی‌های صورت نوعیه از آن‌ها نقش کنند. اما ازآنجاکه باید تفاوتی میان چهره‌های ایشان با یکدیگر وجود داشته باشد تا بتوان ایشان را تا اندازه‌ای شناسایی کرد هنرمندان به‌خصوص هنرمندان نقاشی قهوه‌خانه‌ای سعی کرده‌اند با درنظرگرفتن برخی ویژگی‌های خاص تفاوتی میان آن‌ها ایجاد کنند.

قاضی‌زاده در خصوص شباهت ظاهری چهرهٔ ائمهٔ معصومین (ع) در نقاشی قهوه‌خانه‌ای و در عین حال خصوصیات ویژهٔ هریک از ایشان در این آثار می‌نویسد: «در طراحی پیکر و شمایل اولیا همواره در شیوهٔ نقاشی قهوه‌خانه‌ای یک اصل مهم مورد توجه و رعایت قرار می‌گیرد و آن شباهت عمومی اولیا با یکدیگر است. بدین معنی که مجموعهٔ امامان و اولیای حق همواره در طراحی چهره و اندام و حالت شبیه به یکدیگر طراحی می‌کردند. این امر باعث می‌شود اتحاد روحی و همبستگی درونی ایشان آشکار شود. از طرف دیگر هنرمندان با استفاده از تغییرات جزئی و نامحسوس در حالات و تناسبات و خصوصاً تغییراتی در البسه و ابزار ایشان سعی در بازنمایی و تمایز شخصیت‌های مختلف پرده از یکدیگر می‌نمایند» (قاضی زاده، ۱۳۸۵: ۵۸).

توجه هنرمندان به این اصول در دوران اولیهٔ نگارگری کمتر ملاحظه می‌شود و هرچه جلوتر می‌رود بر کمال این چهره‌ها افزوده می‌شود تاجایی‌که اوج این مسئله را می‌توان درچهره‌نگاری‌های‌معنوی‌اولیادرآثارنقاشی‌های‌مکتب خیالی‌نگاری قاجار و پس از آن مشاهده کرد (تصاویر ۱۰ تا ۱۲). به طور کلی چهرهٔ انبیا و اولیا در آثار نگارگری به دلیل وجود عمامه دارای پیشانی محراب‌گونه است، ابروان فراخ و کمانی ایشان با فاصله از چشمان بادامی آن‌ها قرار دارد که معصومیت خاصی به چهرهٔ ایشان می‌بخشد. بینی کشیده و لب‌ها کوچک‌اند و همواره محاسنی منظم دارند (تصاویر ۱۳ و ۱۴ الف و ب).

دستهٔ دیگر از چهره‌های معنوی در آثار نگارگری مربوط به چهرهٔ اهل سلوک و عرفا و حکماست. اهل سلوک و عرفا افرادی هستند که براثر سیر و سلوک و طی مقامات عرفانی به درجات والا و روحانی دست یافته‌اند. در چهرهٔ این افراد در آثار نگارگری می‌توان تأثیر روحانی سال‌ها سیر و سلوک را که براثر ممارست با عبادات و اذکار و اعتکاف به وجود آمده مشاهده کرد. این گروه از افراد در آثار نگارگری عموماً در سه حالت نشان داده شده‌اند. یکی در حالتی از سلوک و عبادت و اعتکاف در مسجد و تنهٔ درختان و غارها، و دیگری در حال گفت‌وگو و نصیحت انسان‌ها و گاهی نیز در حالت سماع تصویر شده‌اند. در هر سه حالت چهرهٔ آن‌ها با هم تفاوت‌هایی دارد.

در حالت اول آن‌ها را معمولاً در آرامش همراه با سکوت و حالت معنوی و در عین حال خلسه و در خود فرورفته نشان می‌دهند که نگاهشان نیز به جانب خاصی نیست (تصویر ۱۵). در حالت دوم که آن‌ها را در حال نصیحت نشان می‌دهد، هنرمند اندام ایشان را ضرورتاً در نوعی حرکت طراحی می‌کند که برای گفت‌وگو جهتشان به طرف مخاطب به صورت خم‌شده نشان داده شده است. دست آن‌ها در حال حرکت و نشانه است و چهره نیز از حالت خلسه بیرون آمده است، یعنی از حالت درونی به حالتی بیرونی تغییر کرده است و علت آن هم گفت‌وگو با مخاطب است (تصویر ۱۶).

حالت دیگری که در برخی آثار وجود دارد ایشان را در حال سماع که حالتی از خودبیگانگی است نمایش داده و این حالت در برخی موارد به مستی عارفانه تبدیل شده است، اما، باوجود حالت شوریدگی و مستی، چهرهٔ با همان ویژگی‌های روحانی ـ که معمولاً تصویری است از شخصیت روحانی و اهل سلوک آن‌ها ـ کشیده شده است. در چهرهٔ ایشان نیز که به‌لحاظ قداست، مرتبه‌ای پایین‌تر از انبیا و اولیا دارند می‌توان بسیاری از آن صفات عالیه‌ای را که در صورت نوعیه وجود دارد ملاحظه کرد.

این چهره‌ها با ابروان بالارفته و چشمانی خمار یا هشیار که نشان از حالت معقول و مشهود ایشان است به‌همراه محاسنی بلند و با حالت افتادگی و وقار نمایش داده شده‌اند و در کل چهره‌ای معنوی را ارائه می‌کنند (تصاویر ۱۴ و ۱۵).

از آنچه از مجموع ویژگی‌های چهره‌های معنوی در ادیان و تمدن‌های گوناگون بیان شد می‌توان به حس مشترک میان تمامی آن‌ها پی برد که چهره‌های انسانی را با عوالم ملکوتی

پیوند داده و نوعی چهره یا شمایل را آشکار می‌سازد که در نگاه همگان یادآور نمونه‌ای ماورای عالم ماده است. شاید جالب‌ترین بخش این ویژگی‌ها وجود اشتراک ظاهری عناصر چهره باشد که با وجود تفاوت در فرهنگ‌ها و تمدن‌ها و همچنین با درنظرگرفتن تحولات تاریخی تقریباً به‌صورت ثابت در میان هنرمندان شمایل‌ساز باقی مانده است. این ویژگی‌ها چهره‌ای می‌سازند که از آن به «صورت نوعیه» تعبیر می‌شود و دربردارندهٔ ویژگی‌های ذاتی چهرهٔ آرمانی و معنوی و بدون عوارض ذاتی و حالات نفسانی است. ویژگی‌هایی همچون ابروان کشیده و کمانی، چشمان درشت و بادامی، بینی کشیده، لبانی کوچک، پیشانی محراب‌گونه و بلند را اغلب می‌توان در اکثر شمایل‌ها و چهره‌هایی که هنرمند قصد نمایش معنویت و روحانیت در آن‌ها را داشته است ملاحظه کرد.

نتیجه

مجموعه آثار معنوی در تمدن‌های دینی رویکردی روحانی و دینی در تمامی شئون زندگی داشته‌اند. انسان در این دوران سعی داشته با هر زبان و ابزاری عوالم ملکوتی و معنوی را در قالب آثار هنری عرضه کند. اصل ملکوتی هنر و وجود نمونه‌های آسمانی و صورت‌های مثالی و نوعی برای امور محسوس و موجود در عالم ماده هنری می‌آفریند که عوارض ظاهری در آن کمترین نقش را ایفا می‌کند و آنچه بیش از همه خودنمایی می‌کند همان ملکوت اشیا و امور است که از آن به صورت نوعیه تعبیر شده است. در این میان، چهره‌ها به‌خصوص چهره‌های ملکوتی و معنوی در تمدن‌های دینی از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند. این چهره‌ها که برگرفته از تفکر معنوی و مشاهدهٔ باطنی از عوالم ملکوتی‌اند اغلب برای اهداف تعلیمی و به‌منظور متوجه‌ساختن مؤمنان به سوی امر متعالی استفاده می‌شدند. به همین منظور، هنرمند با رعایت قوانین و دستورات مربوط به تولید اثر هنری که برگرفته از مبانی دینی و آیینی است چهره‌هایی روحانی ایجاد کرده تا مخاطبان با مشاهدهٔ این آثار متوجه عوالم ملکوتی و معنوی شوند. در نتیجهٔ این تفکر و دید دینی و معنوی و کاربرد قوانین و دستورات مربوطه برای خلق چهره‌های معنوی و روحانی صورتی نوعی متصور است که پایه و اساس چهره‌های آرمانی و روحانی نزد هنرمندان تمدن‌های دینی بوده است. با مقایسهٔ این چهره‌ها که دربردارندهٔ ویژگی‌های خاص هریک از تمدن‌ها نیز هست، می‌توان به شاخصه‌های مشترکی دست یافت که در نهایت از آن به «صورت نوعیه» تعبیر می‌شود، چهره‌ای که دربردارندهٔ امر متعالی و آرمانی است و عوارض ذاتی و حالات نفسانی بر آن متصور نیست. هرچه هنرمند بتواند ویژگی‌های چهرهٔ خلق‌شده در اثر خویش را به ویژگی‌های بیان‌شدهٔ صورت نوعیه ـ همچون ابروان کشیده و کمانی، چشمان درشت و بادامی، بینی کشیده، لبانی کوچک، پیشانی محراب‌گونه و گشاده ـ نزدیک‌تر کند بر حالت معنوی و روحانی آن چهره افزوده می‌شود و چهره‌ای معنوی به تصویر درمی‌آید.

منابع و مآخذ

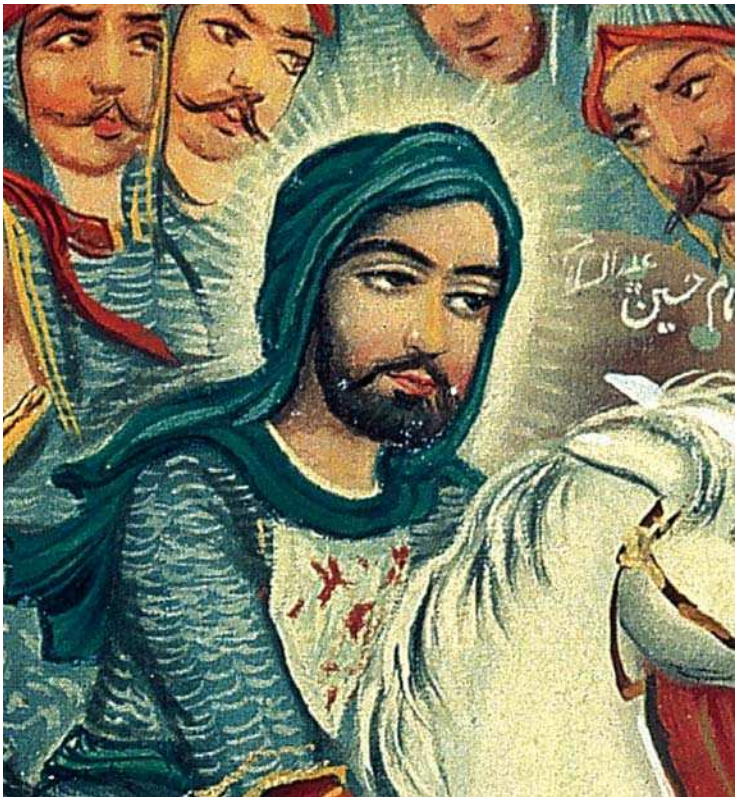
آپچان، اورارد. ۱۳۴۹. *تاریخ هنری جهان*. ترجمهٔ هوشمند ویژه. تهران: دانشجو.
اوسپنسکی لئونید و لوسکی ولادیمیر. ۱۳۸۸. *معنای شمایل‌ها*. ترجمهٔ مجید داودی. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر.
بورکهارت، تیتوس. ۱۳۶۵. *هنر اسلامی*. ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا. تهران: سروش.
بورکهارت، تیتوس. ۱۳۶۹. *هنر مقدس*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: سروش.
پوپ، آرتور آبهام. ۱۳۳۷. *شاهکارهای هنر ایران*. ترجمهٔ پرویز خانلری. تهران: فرانکلین.
تاجدینی، علی. ۱۳۷۲. *مبانی هنر معنوی (مجموعه مقالات)*. تهران: دفتر مطالعات دینی هنر.
تجویدی، اکبر. ۱۳۵۲. *نقاشی ایرانی از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویه*. تهران: وزارت فرهنگ و هنر.
جانجی، رکا. ۱۳۸۸. *ارتباط زیبایی شناختی (نظرگاه هندی)*. ترجمهٔ نریمان افشاری. تهران: متن.

جنسن، ه.و. ۱۳۵۹. *تاریخ هنر*. ترجمهٔ پرویز مرزبان. تهران: سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.
چلیپا، کاظم. ۱۳۸۵. *حسن اسماعیل‌زاده، نقاش مکتب قهوه‌خانه‌ای*. تهران: نظر.
دهخدا، علی‌اکبر. ۱۳۶۵. *لغت‌نامه*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
رزسگای، ماری. ۱۳۸۵. *معراج‌نامه*. ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر. تهران: مؤسسهٔ مطالعات هنر اسلامی.
سیف، هادی. ۱۳۶۹. *نقاشی قهوه‌خانه‌ای*. تهران: سازمان میراث فرهنگی.
شاهکارهای نگارگری ایران. ۱۳۸۴. تهران: موزهٔ هنرهای معاصر.
غزالی، محمد. ۱۳۶۱. *کیمیای سعادت*. تهران: زرین.
فیشر، رابرت ایی. ۱۳۸۴. *نگارگری و معماری بودایی*. ترجمهٔ ع.پاشایی. تهران: فرهنگستان هنر.
قاضی‌زاده، خشایار. ۱۳۸۵. «ویژگی‌های شمایل حضرت ابوالفضل(ع) در آثار قهوه‌خانه‌ای»، نگره، ۲و۳: ۵۳-۶۶.
قمی، قاضی‌احمد. ۱۳۵۹. *گلستان هنر*. تهران: کتابخانهٔ منوچهری.
کوماراسوامی، آناندا. ۱۳۸۴. *استحالهٔ طبیعت در هنر*. ترجمهٔ صالح طباطبایی. تهران: فرهنگستان هنر.
کوماراسوامی، آناندا. ۱۳۸۶. *فلسفهٔ هنر مسیحی و شرقی*. ترجمهٔ امیرحسین ذکرگو. تهران: فرهنگستان هنر.
گاردنر، هلن. ۱۳۷۳. هنر در گذر زمان. ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی. تهران: آگاه.
گامبریچ، ارنست. ۱۳۷۹. *تاریخ هنر*. ترجمهٔ علی رامین. تهران: نی.
نصر، سیدحسین. ۱۳۴۹. *مطالعاتی در هنر دینی*، شمارهٔ ۲. تهران: چاپخانهٔ سکه.
Bahary, Ebadollah. 1996. *Bihzad*. London: Tauris Publisher.
Cary Welch, Stuart. 1976. *Royal Persian Manuscripts*. London: Thames & Hudson.
Ilyina, Tatyana. 1989. *Masterworks of Russian painting*. Leningrad: Aurora Art Publishers.
Jacket, Dust, spine. 2004. *Egypt. Köln* : Könemann.
Rathbone, Pervy townsend. 1969. *Museum of Fine Arts Boston*. Newsweek.
Toman, Rolf. 1995. *The Art of the Italian Renaissance: Architecture, Sculpture, Painting, Drawing. thunder bay*: hf ULLMANN.
Yoshiko kakaudo. 1990. *The Art of Japan*. asian art museum of san Francisco & chronicle books, sanfrancisco.
www.varvara.wordpress.com

A Comparative Study of Common Characteristics of Sacred Portraiture in Religious Civilizations (Buddhist, Christianity, Islam)

Zeinab Rajabi, M.A, Painting,Shahed University, Tehran, Iran.
Mohsen Marasy, Associate Professor,Shahed University, Tehran, Iran.

Reseaved: 2013/5/10 Accept: 2013/8/1



Through the history of art & religious civilizations, there are always sacred & spiritual artworks that endeavor connecthumanswith spiritual worlds,of whichthe most obvious manifestations aresacred portraits. Portraits of the pious humans give the opportunity to represent spirituality and divineness in form of human images that have always been taken into especial consideration by religious civilizations. These portraits have special characteristics so that if they are put together, it seems that they possessa united and collective essence. Therefore recognizing the common characteristics of sacred portraits in religious civilizations is the main goal of this research.In this essay by means of analyzing and explaining the ideal portrait and expressing the different viewpoints of experts in this area, it is tried to recognize the common characteristics of the sacred portraits andthe ways artists have manipulated them in their works. Using analytic and descriptive methods based on description of existing cases of portraits from some of the religious civilizationsandbesides exploring the artists' perceptions of sacred portraits in various civilizations which are developed from the ideal portrait, some of the common characteristics of these portraits are recognized. The results of this essay show that there are common characteristics in sacred portraits in religious civilizations through which a perfect portrait may be conceived. As a result main common characteristics include: extended and arched eyebrows, bigand almond like eyes, extended nose, small lips, altar like and broad foreheads.

Key words: Ideal Portrait, Sacred Portrait, Spirituality, Icon, Buddhist, Christianity, Islam.