پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تجسمی

جستاری در مبانی نظری هنر و مفاهیم

نگارگری ایرانی

علیرضا نوروزی‌طلب

هر اثر هنری با صورت محسوس خود انکشافی از آن حقیقت مطلق می‌باشد که در عالم تجلی یافته است هنرمند با پدید آوردن (انشاء) اثر هنری، حقیقت صورت را در قالب بیانی خویش تحقق می‌بخشد و این تحقق بنابه وسع وجودی هنرمند و مرتبهٔ استغراقی او در جمال مطلق که حقیقت مطلق است و هم‌چنین توانایی قالب بیانی هنر که امر متعالی را متجلی می‌کند، صورت می‌پذیرد. صورتی که در هنر پدیدار می‌شود، به نحوی از انحاء ماهیت خود را از عالم ناسوت اخذ می‌کند و عالم ناسوت مرتبهٔ نازل عالم لاهوت است. هنرمند با تصرف در صور ناسوتی، صور لاهوتی می‌آفریند. اثر هنری رونوشت محض شیء طبیعی نیست. کاپلستون در توضیح نظریهٔ افلاطون دربارهٔ هنر می‌نویسد: «خصیصهٔ تقلیدی هنر که افلاطون بدان معتقد بود، اساساً بر روگرفت عکسی محض دلالت می‌کند. علی‌رغم این امر که کلمات او دربارهٔ تقلید «حقیقی» حاکی از این است که وی غالباً چنین می‌اندیشد، اولاً شیء طبیعی روگرفت عکسی «مثال» نیست، زیرا مثال متعلق به یک نظم است و شیء طبیعی قابل ادرک متعلق به نظم دیگر است. به‌طوری که ما می‌توانیم به وسیلهٔ قیاس تمثیلی (analogy) نتیجه بگیریم که کار هنری بالضروره نیاز ندارد که رونوشت محض شیء طبیعی باشد»[1]

قالب محسوس در هنرهای تجسمی ساختار و تشکل خود را از حضور استغراقی هنرمند در محضر جمال مطلق اخذ می‌کند و بدین جهت نتیجهٔ ظهور بی‌واسطهٔ زیبایی حقیقی است و از این لحاظ صورت در هنر دارای دو جنبهٔ ظاهر و باطن است. بطن صورت، همان زیبایی حقیقی است و ظاهر تجلی و نتیجهٔ باطن است. به هر نسبت که صورت در تشکل خود از امری غیر از زیبایی حقیقی پیروی کند، به همان نسبت از هنر حقیقی و اصیل به دور می‌افتد و به هر نسبت که زیبایی حقیقی دریافت شده از ناحیهٔ هنرمند دارای شدت و وضوح باشد به همان نسبت صورت، ناب و خالص و در مرتبهٔ والا و متعالی قرار می‌گیرد و به عبارت دیگر اثر هنرمندانه‌تر خواهد بود. «فریتیوف شوئون» هنر را تفسیر طبیعت و تغییر شکل و تبدیل صورت آن می‌داند و اظهار می‌کند که: «هنر باید خصلتی در عین حال انسانی و الهی داشته باشد؛ انسانی، نسبت به طبیعت پیرامون که برای هنر در حکم مادهٔ اولی (materia prima) است. والهی، نسبت به بشریت یعنی غرایز نامتعین و نامتصف و نسبت به واقعیت خام هستی روانی‌مان. به لحاظ اول یعنی در نسبت با طبیعت پیرامون، هنر، اثری انسانی را از طبیعت جدا و سوا می‌کند، بدین جهت که اثر هنری مخلوق انسان، به جای آنکه منحصراً کاری تقلیدی (تقلید از طبیعت) باشد، بر عکس طبق قواعد معنوی و فنی (هنر) تفسیر طبیعت و تغییر شکل و تبدیل صورت آن است.

به لحاظ دوم، یعنی در نسبت با سرشت و غرایز بشری، مادهٔ خام بشریت، محتوایی آرمانی و مثالی می‌یابد که به آن مادهٔ خام، نظام و نسق می‌بخشد، هدایتش می‌کند و موجب می‌شود که مادهٔ خام سرشت بر وفق سبب کافی وضع و موقع بشری، از حد خود فراتر رود و اعتلا یابد. این دو خصلت است که به هنر تعین می‌بخشد و علت وجودی آن محسوب می‌شوند. ایرادی که به ناتورالیسم وارد است نه این است که

دانسته چگونه به مشاهدهٔ طبیعت بپردازد، بلکه به سبب اعتقاد جازم و راسخ و جانبدارانهٔ او مبنی بر تقلیل هنر به تقلید صرف از طبیعت است.

مشاهدهٔ کمابیش صحیح طبیعت می‌تواند با هنری سنتی و بنابر این رمزی و قدسی، منطبق افتد و همراه و سازگار باشد. چنانکه هنر مصر در دوران فراعنه یا هنر خاور دور این نکته را به اثبات می‌رسانند. واقع‌گرایی روحانی نقاشان طبیعت‌نگار چین، هیچ شباهت و وجه مشترکی با مذهب دنیا پسند اصالت زیبایی ندارد هنر اسلامی به نحوی شفاف و روشن معلوم می‌دارد که چگونه هنر در انحاء خلاق‌اش، باید به وسیع‌ترین معنای کلمه، به تکرار طبیعت بپردازد، بی‌آنکه حاصل کار، رونویسی طبیعت باشد.»(۲)

هنر امری است که خود خویشتن را معنا می‌کند. امری که خارج از حقیقت و ذات هنر است، چگونه می‌تواند با ذات و حقیقت هنر مرتبط شود و هنر را معنا کند؟ امر بیرونی راه به درون ندارد و صاحب‌خانه از درون خانه با خبر است نه بیگانه! هنرمند است که معنای هنر را درمی‌یابد و اثر او حکایت از یافتن اوست و معنای یافته شده در اثر هنرمند تجلی می‌کند. هنرمند با اثر هنری بیانگر چیزی غیر هنر نیست و اثر هنری چیزی غیر از هنر را بیان نمی‌کند و ربط هنرمند با اثر هنری یک ربط وحدانی است و این دو (هنرمند و اثر هنری) لازم و ملزوم یکدیگرند. اثر هنری صورتی از کمال زیبایی را در خیال آدمی متمثل می‌کند و مثالی از زیبایی حقیقی است که هنرمند در اثر مکاشفه (بنابه وسع وجودی و طاقت بشری) آن را محسوس و قابل دریافت به حواس کرده است. صورت هنر که امری محسوس و خارجی است، مخاطب را به عالم معقول و خیال، متصل و از آنجا به عالم مثال و معنا و مکاشفه و مشاهده و دریافت حقیقت زیبایی و زیبایی و معرفت حقیقی رهنمون می‌کند. هنرمند با اثر هنری خود یگانه می‌شود و گویی اثر هنری صورت یگانگی عاشق و معشوق حقیقی و تجلی استغراق هنرمند در جمال مطلق است. هنر اگر واجد چنین حقیقت و ماهیتی است، پس ذاتاً دینی و الهی و متعهد است و آنچه چنین نیست، هنر نیست. تیتوس بورکهارت در مقاله‌ای تحت عنوان مدخلی به اصول و روش هنر دینی می‌نویسد:

«مورخان هنر که عنوان هنر دینی را به هر اثر هنری دارای موضوع مذهبی می‌دهند، از یاد می‌برند که هنر اساساً قالب و صورت است و این امر که موضوع یک هنر از حقیقتی روحانی مایه گرفته باشد برای دینی نامیدنش کافی نیست بلکه باید زبان صوری آن هنر نیز

از همان سرچشمه سیراب شده باشد تا بتوان دینی‌اش خواند... هر هنر دینی مبتنی است بر یک علم به صور و قوالب یا به بیان دیگر بر آیین نمادی و رمزی (سمبولیسم) خاص صور و قوالب. در اینجا باید یادآور شد که رمز فقط یک علامت قراردادی نیست بلکه مطابق یک قانون هستی صورت نوعی یارب‌النوع خود را متظاهر می‌سازد.»[۳]

نگارگری یا نقاشی ایرانی که غالباً در نوشته‌های مستشرقین تحت عنوان مینیاتور[۴] از آن یاد می‌شود مانند هر اثر هنری صورتی دارد که به معانی‌ای دلالت می‌کند. نگارگری ایرانی طبیعت را استیلیزه (Stylisé) می‌کند یعنی صورت سه بعدی موجود در طبیعت را ساده و به بیانی دو بعدی مبدل می‌سازد و فضایی مناسب برای بیان روایی به وجود می‌آورد. تصور هنرمند از سطوح، تصوری، انتزاعی است. زیرا سطح و خط و نقطه درعالم خارج وجود ندارد و ذهن این قبیل مفاهیم را از عالم خارج انتزاع می‌کند. انتزاع به اصطلاح به معنی جدا کردن وجهی از وجوه یا صفتی از صفات صورت است. هم‌چنین ذهن قادر است مفاهیمی مانند شجاعت را که فاقد صورت تجسمی است از عالم خارج انتزاع کندانتزاع[۵] در هر دو حالت مذکور توسط قوه و همیه که مرتبه نازل قوه خیال است، صورت می‌پذیرد. مفاهیم انتزاعی در عالم محسوس، ما به ازای خارجی نداشته و قابل اشاره حسی هم نیست. روش بیان مفاهیم انتزاعی در حوزه ادبیات و حوزه هنرهای تجسمی با یکدیگر متفاوت است.

در حوزه ادبیات ماده بیان لفظ است و الفاظ صورت‌های قراردادی برای انتقال مفاهیم می‌باشند. توالی الفاظ، امکان انتقال موضوعات و مفاهیم و روایات را میسر می‌سازد. مفاهیم به هیچ نحو ظهور محسوس و عینی و حقیقی در عالم خارج نخواهند داشت و تنها می‌توانند در نشانه‌ها که وضعی‌اند به نحو دلالت و اعتبار بیان شوند. نشانه‌ها ظرف حقیقی مفاهیم نیستند.

هنر نقاشی از جمله هنرهایی است که به حس بینایی وابسته است. هنرمند نقاش با مقوله‌ای به نام تصویر و صورت‌بخشی و مصور کردن و تجسم فرم و رنگ سر و کار دارد. هنرهای بصری (Visual arts) واجد خصوصیاتی است که سایر هنرها نظیر هنرهای صوتی (موسیقی و آواز) فاقد آن خصوصیات می‌باشند.

هنر تصویری صورتی از فرم و رنگ را بیان می‌کند. گوناگونی تصاویر ناشی از نحوه تشکل اجزاء و روابط در فرم و رنگ است «Form در لغت اروپایی به معنای شکل، صورت، ریخت، پیکر، کالبد ترجمه شده است»[۶] فرم و رنگ در هنر نقاشی غیر قابل انفکاک از یکدیگرند. رنگ از اعراض فرم است و به بیانی دیگر عرض لازم است.

فرم با شکل متفاوت است. فرم به معنای ماده‌ای سه بعدی است که بین اجزاء و ذرات آن هیچ‌گونه انفکاک و جدایی نمی‌باشد و قابلیت پذیرش صورت‌های گوناگون را دارد.

فرم یا جسم طبیعی یک واحد پیوسته است و واحد جسم همین است که محسوس و ملموس است جسم، مرکب از ماده و صورت است «شکل (Figure) در اصل عبارت از هیأت و صورت چیزی، شکل هندسی عبارت است از هیأت محدودی برای چشم یا سطح که محدود به یک حد باشد مثل کُره یا دایره یا هیأتی که محدود به چند حد باشد مثل مثلث و مربع و مکعب تصور شکل مشروط به این نیست که حدود آن از لحاظ تعداد متناهی و از لحاظ بزرگی نامتناهی باشد»[۷]

شکل ترجمه دقیق و کاملی از "Shape" است. شکل، صورت جزیی و فردی و خاص فرم است. فرم اعم از شکل می‌باشد. صور متنوع عالم طبیعت از فرم و رنگ تشکیل شده است. هنرمندان نقاش با دریافت شهودی از صور متنوع عالم هستی که در عین وحدت، کثیر و در عین کثرت، دارای وحدتند، در آثار نقاشی،

زیبایی هنری را به ظهور می‌رسانند. این امر با تشدید وحدت بین اجزای بیانی در نقاشی تحقق می‌پذیرد. اصل هماهنگی ظهور مستقیم وحدت حقیقی و یا زیبایی حقیقی در جهان است. هماهنگی چیزی جز جلوه وحدت حقیقی در دریافت ما نیست.

سطوح در عالم خارج با یکدیگر پیوستگی دارند و هیچ شکستگی در عالم خارج وجود ندارد. صفر و بی‌نهایت در عالم خارج موجود نیست از لحاظ ریاضی اثبات می‌شود که در عالم ماده (عالم طبیعت) هیچ سطحی وجود مستقل ندارد و به همین اعتبار خط و نقطه هم وجود نخواهد داشت بلکه نقطه و خط و سطح انتزاع ذهن از عالم طبیعت است.[۸] انتزاع سطوح از عالم طبیعت در ظرف ذهن مبنای اخلال در وحدت طبیعت و ایجاد شکستگی و عدم پیوستگی بر اساس قوه وهمیه است. زیبایی این صور وهمیه به اعتبار ذهن است نه عین (وحدت طبیعی) و به همین دلیل هیچکس نمی‌تواند زیبایی ذهنی افراد را نفی یا اثبات کند با توجه به این امر که ذات هنر زیبایی حقیقی است و زیبایی مساوق وجود و وجود بر اساس اصل اصیل وحدت تجلی یافته است. اصالت در هنر با وحدت و هماهنگی است. در نتیجه هنرهای بصری که با جنبه‌های انتزاعی (سطح، خط، نقطه) سر و کار دارند، به وحدت متعالی که مبداء و غایت و صورت هنر است، خدشه وارد می‌کنند و نهایتاً صورت هنر را به جنبه‌های تزیینی تنزل می‌دهند. اشکال و صور عالم خارج، هماهنگی ذاتی با وحدت حقیقی دارند. صورت‌های انتزاعی مخل وحدت در بازتاب محسوس هستند و بین اجزای صور انتزاعی و کل ساختار محسوسی که در هنرهای بصری تحقق می‌یابد هیچ‌گونه رابطه‌ای که حاکی از وحدت باشد به وجود نمی‌آید صرف کنار هم چیدن منظم یا غیر منظم سطوح هندسی و غلبه خطوط در بیان تجسمی نمی‌تواند صورت هنر را معنوی کند. زیرا تعادل یا توازن و نظم یکی از عوامل ایجاد وحدت است با ذکر این نکته که بین وحدت هنری و وحدت در صنایع تفاوتی اساسی وجود دارد. صورت وحدت در هنر، صورتی غیر انتفاعی است و تشکل خود را از مفاهیم و موضوعات اخذ نمی‌کند. لیکن صورت وحدت در صنایع و هنرهای دستی و سنتی و نگارگری ایرانی به نحوی در گرو عملکرد و امر خارج از ذات هنر است. بدیهی است که به هر میزان جنبه‌های خارج از ذات هنر، اصل گردد، صورت هنر و وحدت بیان هنری در صورت، دچار کاستی و تفرق خواهد شد و هنر به امر خارج از ذات خود گرفتار می‌شود و مجال سیر کمالی خود را از دست خواهد داد.

طبیعت جلوه‌ای از جمال الهی است و منشاء الهام هنرمند! طبیعت چون تجلی قدرت و کمال و جمال الهی است، پس مقدس است و حکایت ازامر قدسی دارد و چون از احد صادر شده است، عالی‌ترین جلوه وحدت حقیقی[۹] و هماهنگی است. هنرمند با تصرف کمالی در صورت طبیعت تشدید وحدت می‌کند. زیرا وحدت از امور تشکیکی است و در صور گوناگونی که در طبیعت وجود دارد، بسته به وسع ظرف وجودی موجود، دارای مراتب است. روح هنرمند مراتب این وحدت و هماهنگی را به برکت تجردی که دارد، ادراک می‌کند و در طی مراتب ادراک هماهنگی و وحدت تا سر حد درک کمال مطلقی که طبیعت جلوه‌ای از جلوات اوست، سیر می‌کند و بسته به مراتب تصفیه و تزکیه روح و خلوص و آزادی از تعلقات نفسانی، با دیدی بی‌شائبه و پاک و بی‌آلایش به نظاره جمال مطلق با چشم دل توفیق می‌یابد و مستغرق عشق جانان می‌شود و با تصرف در صور طبیعی و زدودن زواید عارض بر طبیعت و اعطای صورتی متعالی‌تر و تشدید وحدت در بین اجزاء طبیعت که منجر به وحدتی متعالی‌تر در صورت هنر می‌شود، زیبایی هنری ابداع می‌کند. تنها در ظرف هنر است که امکان بروز صورتی متعالی‌تر و هماهنگی و وحدتی عالی‌تر تحقق پیدا

می‌کند. صور انتزاعی به لحاظ گسیختگی نمی‌توانند منشاء وحدت در هنر باشند و چنانچه این صور در کیفیاتی بصری مانند نقطه و خط و سطح (که صرفاً اموری ناشی از انتزاع ذهن از عالم طبیعت است) در هنر نقاشی ظهور یابند به علت گسستگی موجب نزول و زوال وحدت و کمال هماهنگی در هنر خواهند شد.

یکی از جنبه‌های هنر نگارگری ایرانی جنبه روایت‌گری و تصویرسازی برای بیان داستان است. روایت و بیان حالات از خصوصیات اساسی نقاشی ایرانی است و این امر نشان پیوستگی هنر نگارگری با ادبیات است. هنرمند مضامین متنوع ادبی را دستمایه بیان تصویری خویش قرار می‌دهد و بیان تصویری خود را در خدمت بیان ادبی قرار می‌دهد. مضامین ادبی به علت تنوعی که دارند، در دو حوزه کلی مضامین مادی و مضامین معنوی قرار می‌گیرند. اما علی‌رغم تباین ذاتی مفاهیم و مضامین، نگارگر ایرانی فضای مشترکی برای ظهور مفاهیم متباین ایجاد می‌کند. این فضا، فضای سنتی است که متأثراز میل فطری بشر به جهانی ورای جهان مادی و ناسوتی است.

نقاش کلام شاعر و نویسنده را در صورت فرم‌های رنگین دو بعدی به مدد خطوط و نمایشی تنزیهی که فاقد شباهت عینی محض با طبیعت است، تصویر می‌کند. به بیان دیگر صورت بیانی هنرمند توسط فرم‌های انتزاعی رنگین دلالت به مضامین و مفاهیم ادبی به معنای وسیع خود دارد. نکته قابل توجه در این زمینه تأثیرپذیری صورت بیانی از مفاهیم ادبی در بیان است. مفاهیم ادبی با نمادها (سمبل‌ها) نشانه‌ها، تشبیهات و استعارات سر و کار دارند. نگارگران ایرانی سعی بر این داشتند که صورت‌های مناسب استعارات و تشبیهات و نمادهای ادبی را با بیانی تجسمی پیوند زنند و این تلاش مبداء تحقق سنن تصویر سازی در نگارگری ایران بوده است. نگارگری ایرانی جنبه‌ای کاربردی دارد و مانند نقاشی اروپایی فاقد استقلال و تحولات بنیادین در شیوه‌های متنوع بیان است. کاربرد نگارگری بر حسب نوعی نیاز (ابلاغ مفاهیم ادبی) است و نگارگران غالباً در خدمت امرا و درباریان شاهان به انجام سفارشات آنها و اعمال ذوق و سلیقه و پسند ایشان به مصورسازی متون سفارشی می‌پرداختند. بدیهی است که هنر وقتی جنبه کاربردی پیدا کند، تشکل و تعین خود را از امری خارج ذات اخذ می‌کند و غایت برون ذات (داستان و روایت) موجب تشکل صورت هنر خواهد شد هنر به هر میزان که به امر خارج از ذات خود وابسته باشد، در وحدت بیانی صورت دچار اخلال و تنزل خواهد شد و از کمال و استغنای درونی دور می‌شود. هنر اگر در خدمت ابلاغ مفاهیم و موضوعات ادبی از واسطه هر نوع قرار گیرد مقید به امر خارجی و در نتیجه مقید به زمان و مکان و فرهنگ‌های متنوع و متباین می‌شود. تأثیرگذاری در مخاطب برای هنر اصل می‌شود در نتیجه صورت بیان هنری مقید به امری که فرع لازم است، خواهد شد. به هر میزان که هنر مقید به پسند و سفارش و قراردادهای اجتماعی شود. از حقیقت ذاتی و مستغنی خود تهی می‌گردد.

زبان نوشتاری زبان تصویری را تحت تأثیر قرار می‌دهد و تصویر تابع روایت می‌شود. در ادبیات صور خیالی قابل ادراک ذهن مخاطب، به امر غیر محسوس و مجرد اشاره دارد. تصاویر ذهنی به واسطه قوه خیال در ظرف ذهن تحقق می‌یابد. ذهن برای ادراک مفاهیم صورت گریز ناچار با قوه خیال صورت‌گری می‌کند تا برای مفاهیم، صورت محسوس و قابل ادراک و خیالی انشاء کند تا مخاطب به واسطه صورت محسوس انشایی هنر، به غیر محسوس فاقد صورت دلالت شود. مفاهیم و ارزش‌ها و کیفیات روحی در هنر به وسیله اشکال و علایم و نمادها و تشبیهات و استعارات به عنوان دلالت کننده (دال) ضمن صورت واقع می‌شوند که مدلول آنها (معنا) در خارج صورت است. نگارگری ایرانی دارای خصوصیاتی کلی است که این

خصوصیات به نحوی از انحاء در هنر تصویرگری سایر ملل هم نظیر هند و چین و ژاپن وجود دارد. عدم توجه به واقع‌گرایی محض و اجتناب از ژرفانمایی (پرسپکتیو) و سایه روشن در نمایش فرم و روایت‌گری و نمادگرایی (در اشکال و رنگ‌ها) تأکید به عنصر تزیین و تجسم فضایی خیالی، تکیه بر عنصر خط برای تفکیک سطوح و پیروی از سنن نگارگری در شکل بیان، بهره‌گیری از هنر خوشنویسی (خطاطی) برای توضیح تصویر و در نمونه‌هایی شکستن کادر مربع مستطیل و خروج اشکال از کادر، بهره‌گیری از تذهیب و تشعیر در حواشی بعضی از تصاویر، تصویر موجودات اساطیری و افسانه‌ای و فرشتگان و اجنه و دیوها، تلفیق طبیعت و انسان در موازنه‌ای هم ارزش، تلفیق انسان و فضای زیست با اعمال هندسه ناب اقلیدسی و ایجاد صور تزیینی در معماری و تلفیق مجموعه (انسان و فضای زیست) با طبیعت به نحو متعادل و موزانه‌ای منطقی، عدم نمایش چشمگیر چین و شکن در البسه جهت جلوگیری از تمرکز و انحراف دید به سمت فرم‌های فرعی و جزیی از جمله خصوصیات عمومی نگارگری ایرانی است. نکاتی که در مورد عدم رعایت ژرفانمایی در نقاشی ایرانی قابل ذکراست عبارتند از: الف: صفحات کوچک کتاب به دلیل محدودیت سطوح در نمایش حوادث و روایات عملاً امکان اعمال پرسپکتیو را از هنرمند سلب می‌کرد.

ب: تصویرگر ملزم به نمایش صحنه‌های مختلف داستان و روایت در یک صفحه بود و اصل تصویرسازی برای متن ادبی و حوزه‌های مختلف آن و نمایش جنبه‌های نامریی داستان در دید طبیعی، عملاً الزام به رعایت ژرفانمایی را منتفی می‌کند.

ج: غلبه عناصر و اشکال تزیینی در صورت بیان تصویری موجبات نمایش دو بعدی‌اشکال را فراهم می‌سازد زیرا در نمایش طبیعی و سه‌بعدی اشکال، عناصر تزیینی، کمتر مجال ظهور خواهند یافت.

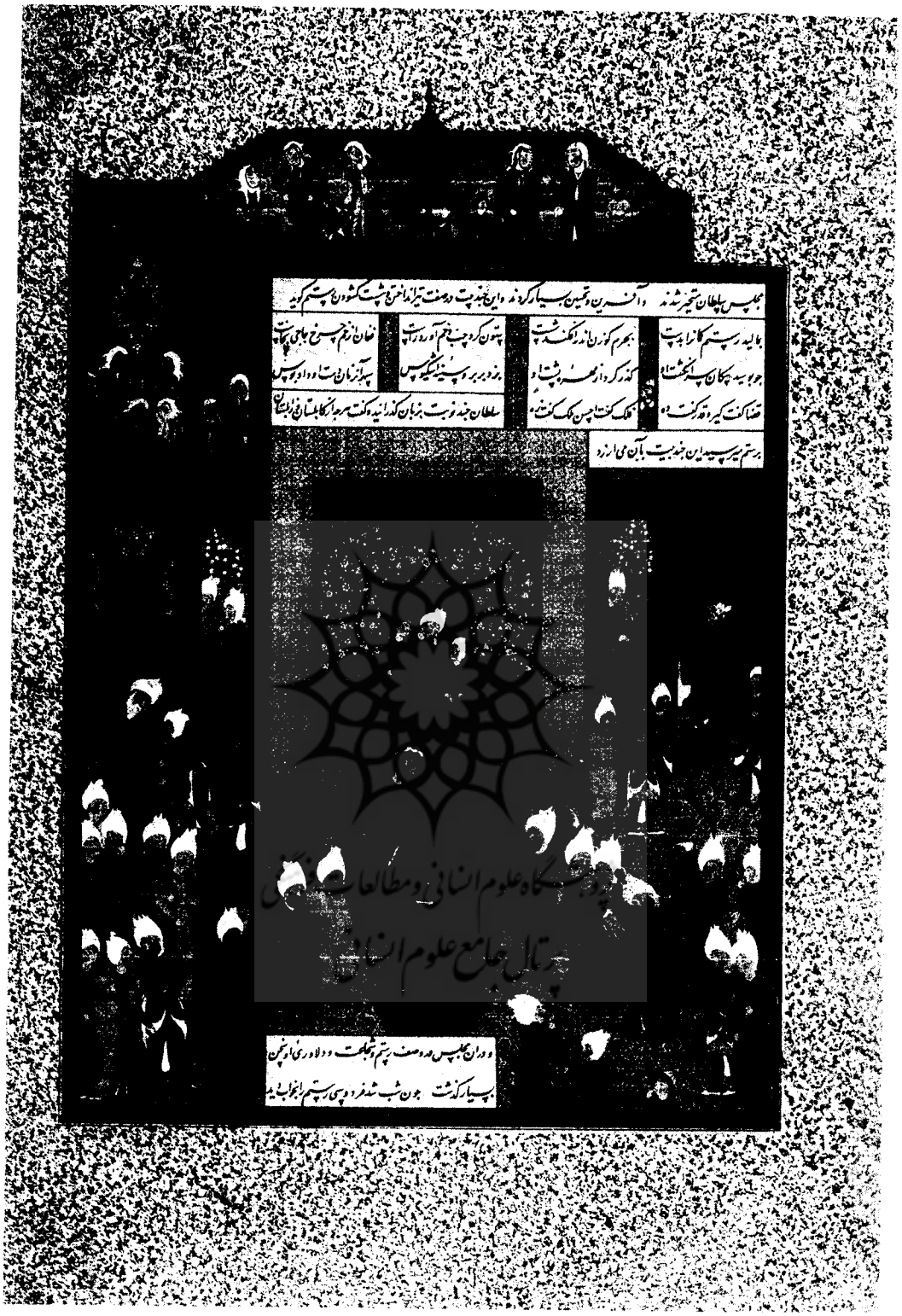
د: عدم اطلاع از قوانین نمایش صحیح فرم به صورت طبیعی و مطابق با واقع به جهت عدم ضرورت و نیاز. لازم به توضیح است چنانچه نگارگر ایرانی بالفرض قادر به نمایش طبیعی اجسام و صور، طبق قوانین مناظر و مرایا بود. دانش علمی خود را در جهت نمایش اشکال در نگارگری، اعمال نمی‌کرد زیرا نحوه بیان تصویری در نقاشی ایرانی لزوم اعمال چنین دانشی را ذاتاً نفی می‌کند.

سیدحسین نصر با دیدگاهی تفسیری بر اساس تخیل، خصوصیات نگارگری ایرانی را چنین برمی‌شمارد.

«رمز و تمثیل در هنر دینی حاکی از حقایق دینی و معارف حکمی است که بر تمدن جوامع دینی حکم فرماست زمینه فکری، فلسفی و هنری و جهان‌بینی نقاشانی که این مینیاتورها را به وجود آورده‌اند کاملاً با زمینه فلسفی مفسران غربی معاصر متفاوت است.

هنر دینی با فضای غیر مادی و غیر جسمانی سر و کار دارد. نمایان ساختن فضایی که با فضای عادی عالم مادی و جسمانی محسوس متفاوت است ـ و هدف هنری که اصالت معنوی دارد همان نشان دادن این فضا از طریق رمز و تمثیل و روش‌های خاص این هنر است ـ متضمن وجود انفصالی بین این فضا و فضایی است که بشر به آن خو گرفته و در زندگی روزانه خود آن را تجربه می‌کند.

مینیاتور ایرانی نیز مبتنی بر تقسیم‌بندی منفصل فضای دو بعدی تصویر است و با پیروی کامل از مفهوم فضای منفصل توانست سطح دو بعدی مینیاتور را به تصوری از مراتب وجود مبدل سازد و بیننده را از افق حیات عادی و وجود مادی و وجدان روزانه خود به مرتبه‌ای عالی‌تر ارتقا دهد و او را متوجه جهانی سازد مافوق این جهان جسمانی، لکن دارای زمان و مکان و رنگ‌ها و اشکال خاص خود؛ جهانی که در آن حوادث رخ می‌دهد اما نه به نحو مادی. همین جهان است که



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

حکمای اسلامی و مخصوصاً ایرانی آن را عالم خیال و مثال و یا عالم صور معلقه خوانده‌اند. (مینیاتور جاودانگی جهانی را که وقایع در آن اتفاق می‌افتد، به نمایش می‌گذارد.) حتی حیوانات و نباتات صحنه‌های مینیاتور صرفاً تقلید از عالم طبیعت نیست بلکه کوششی است در مجسم ساختن آن طبیعت بهشتی و آن خلقت اولیه و فطرت، همان فردوس برین و جهان ملکوتی، در این لحظه نیز در عالم خیال یا عالم مثال فعلیت دارد.

فضا در مینیاتور ایرانی در واقع نمودار این فضای ملکوتی است و اشکال و الوان آن جلوه‌ای از اشکال و الوان همین عالم مثالی است. رنگ‌هایی که در مینیاتور ایرانی به کار برده شده، مخصوصاً رنگ‌های طلایی و آبی کبود و فیروزه‌ای، صرفاً از وهم هنرمند سرچشمه نگرفته است بلکه نتیجه رؤیت و شهود واقعیتی است عینی که فقط با شعور و آگاهی خاصی در وجود هنرمند امکان‌پذیر است، زیرا همان‌طور که مشاهد عالم محسوس محتاج به چشم سر است، رؤیت عالم مثال نیز محتاج به باز شدن چشم دل و رسیدن به مقام شهود می‌باشد. فضای سه بعدی مینیاتور را از عالم ملکوت ساقط می‌کند و فضای دو بعدی است»[10] که قادر به بیان و تجسم عالم ملکوت است. طرح پاره‌ای از نظریات مستشرقین در مورد هنر ایران و هنر مقدس می‌تواند زمین تحلیل‌های منطقی و نقدهای مستدل را فراهم آورد.

تیتوس بورکهارت در کتاب هنر مقدس (اصول و روش‌ها) می‌نویسد:

«برهنگی نیز ممکن است واجد **خصلتی مقدس** باشد، زیرا یادآور حالت اولیه انسان است، و نیز فاصله میان انسان و جهان را بر می‌دارد.

مرتاض هندو «جامه فضا در برکرده است» یعنی تن پوشش فضاست!»[11] توجیه فوق، برهنگی را واجد خصلتی مقدس می‌کند. پس نمی‌توان بر برهنگی و برهنه بودن در جامعه در صورت‌های مختلف هنری که از برهنگی حکایت می‌کند یا هنرمند آن را به عرصه ظهور می‌رساند، اشکال کرد. در نتیجه باید برهنگی در هنر یونان و رم قدیم و هنر دوران رنسانس و دوران معاصر را واجد خصلت مقدس دانست و مجسمه‌های بعضی از معابد هندو که نمایش سخیف برهنگی را در حالات شنیع نشان می‌دهند، باید واجد مرتبه‌ای والا از آن به اصطلاح خصلت مقدس تلقی کرد.

بورکهارت در کتاب هنر مقدس صفحه ۱۹۵ مطلب دیگری در همین زمینه دارد که قابل تأمل است. «بنابر این فقط از زمانی که هنرمند خواست از طبیعت تقلید کند، فقدان "برهنه تنی" در هنر قرون وسطی، همچون نقص و کمبودی به نظر آمد، و از آن پس، دیگر احتراز از تصویر پیکری برهنه، چیزی جز حاصل عفافی ریایی نبود، و هم‌زمان سرمشق یونان و روم در هنر پیکره سازی (که قرون وسطی هرگز از آن کاملاً غافل نمانده بود) وسوسه‌ای مقاومت‌ناپذیر گردید. از این لحاظ، رنسانس همچون تقاصی که جهان گرفت جلوه می‌کند: شاید طرد زیبایی انسان که آن نیز مانند جمال خدا خلق شده، از قلمرو هنرهای تجسمی (اگر در آن روزگاران وجود داشته) کاری خطرناک بوده است، اما در اینجا نباید معنای رمزی "تن" را که در چشم‌انداز مسیحیت، نماد شر و قوای شوم و نحس است و نیز تداعی معانی‌هایی را که ممکن بود از آن زاده شوند، فراموش کرد. به هر حال یقیناً رنسانس نمی‌توانست معنای قدسی‌ای را که زیبایی جسمانی در بعضی تمدن‌های باستانی داشته و در هنرمند همواره محفوظ مانده است، بدان بازگرداند.»

بوکهارت در زمینه تفسیر آثار هنری غالباً به استعاره و رمز و راز متوسل می‌شود و در پاره‌ای موارد با اطلاعات ناقص سعی می‌کند که با گمان و وهم خود تفسیری صحیح از مسایل داشته باشد. نمونه‌ای از تبیین‌های بورکهارت که در صفحه ۱۴۸ کتاب هنر

مقدس آورده است، چنین است.

«اقتضای طبیعت جنت این است که مستور و سری باشد. چون با دنیای باطنی و قعر روان مطابقت دارد. خانه مسلمان با حیاط داخلی محصورش از چهار جانب و یا باغ محصورش که در آن چاهی یا چشمه‌ای هست. باید مشابه این جهان باشد. خانه حرم (Sacratum) خانواده است و قلمرو حکم‌روایی زن که مرد در آن قلمرو، میهمانی بیش نیست. وانگهی شکل مربعش با قانون نکاح در اسلام که به مرد اجازه می‌دهد تا چهار زن به عقد و ازدواج خود درآورد، به شرط رعایت عدل و انصاف در میان آنان، مطابقت دارد. خانه اسلامی، به روی دنیای خارج کاملاً بسته است ـ و بدین‌گونه زندگانی خانوادگی از حیات مشترک اجتماعی جدا و سوا گشته ـ و فقط بالای آن به سوی آسمان باز است که آسمان از آن طریق، در پایین، در چشمه آب حیاط، انعکاس می‌یابد.»

تطابق قانون نکاح در اسلام و شکل مربع خانه بر چه اساس و بنیان مستدلی استوار است. آیا صرف تطابق عدد چهار زن با چهار ضلع مربع موجب صدور چنین حکمی شده است و آیا این قبیل اظهارات وهمی می‌تواند مبنا و بنیان مباحث نظری در هنر، و خصوصاً هنر و معماری اسلامی شود؟ الکساندر پاپا دوپولو و هم در مورد مفاهیم ذهنی منحنی حلزونی می‌نویسد:

«منحنی حلزونی در عین حال نماد «حرکت چرخشی» هم هست که عرفان و حکمت مسیحی و اسلامی هر دو از آن سخن رانده‌اند. منحنی حلزونی در عین حال حرکت مذهبی، عارفانه و کیمیاگرانه طواف نیز هست.

باید یادآور شد که اساسی‌ترین آیین‌های زیارت کعبه، طواف به دور حجرالاسود است. منحنی حلزونی به خودی خود تجسم «ذات الهی» است، زیرا شکل هزار تویی (لابیرنتی) دارد. این رمز آگاهی و شناخت به ناشناخته‌هاست»[۱۲]

ذهن واجد این توانایی است که از یک واقعیت واحد مفاهیم و معانی متعددی بسازد و برای آن واقعیت وحدانی چندین مفهوم مختلف انتزاع می‌کند و همه را بر آن منطبق می‌سازد. ربط این مفاهیم با واقعیت در حوزه مباحث نظری مربوط به هنر باید دقیقاً مورد بررسی قرار گیرد منحنی حلزونی در نگارگری ایرانی تداعی حرکت چرخشی را در ذهن ایجاد می‌کند. لیکن ربط آن به مناسک مذهبی مانند طواف کعبه موجب آن نمی‌شود که منحنی حلزونی ذاتاً مقدس و دینی شود. زیرا بر این اساس می‌توان خطوط دیگری را هم از سایر مناسک مذهبی انتزاع کرد و آنان را هم به حرکات مذهبی، عارفانه و کیمیاگرانه نسبت داد. منحنی حلزونی چگونه به خودی خود تجسم ذات الهی است؟ مگر ذات اقدس حق قابل تجسم است؟ دیاری قادر نیست که ذات احدیت را بشناسد.

هیچکس را به کنه او ره نیست

عقل و جان از کمالش آگه نیست

احاطه به ذات احدیت و تجسم آن، محال ذاتی است. تقسیم هنر به دینی و غیر دینی هم باید دارای مبنا باشد. مبنای تقسیم نمی‌تواند برخاسته از ذات هنر باشد. زیرا انقسام در ذات امر واحد (هنر) محال است مگر آنکه تقسیم در امور عرضی باشد. اگر هنر ذاتاً غیر دینی باشد، به هیچ‌وجه نمی‌تواند با تمسک به امور عرضی دینی شود زیرا امور عرضی قادر به تحول در ذات هنر نیستند و اگر هنر به نحو عام و هنر نقاشی به نحو خاص ذاتاً معنوی نباشد چگونه می‌توان از خارج ذات آن را معنوی کرد اگر منظور از معنوی بودن و غیر معنوی بودن در حیطه موضوعات، هنر است، چون موضوعات در ذات خود اموری مغایر و ضد یکدیگرند نمی‌تواند ذاتاً در یک حقیقت واحد مانند هنر اشتراک معنوی داشته باشند. موضوعات از سنخ امور عرضی ملازم با اصل و حقیقت هنر می‌باشند. نکته‌ای که یادآوری آن ضرورت دارد آن است که هنرمند با حضور استغراقی، زیبایی حقیقی را بسته به وسع وجودی خود دریافت

می‌کند و اتحاد جان او با زیبایی حقیقی او را به چنان جذبه و شور و وجد و حالی مبتلا می‌کند که جایی برای موضوعات ضد اخلاقی و غیر انسانی و لغو و پوچ و بیهوده باقی نمی‌گذارد. هنرمندموضوعاتی را در هنر به عنوان امر ملازم بیان می‌کند که با آن اصل و حقیقت متعالی هنر (زیبایی حقیقی) سنخیت ذاتی داشته باشد. پس نمونه آثار نگارگری ایرانی که دارای موضوعات لغو و پوچ و بیهوده و تشریفاتی و لهو ولعب هستند، از حوزه هنر به معنای حقیقی خود خارج‌اند. نکته دیگر که در مباحث مربوط به نگارگری بسیار مورد تأکید است، همانا دور شدن از ابعاد تجسم سه بعدی و نکوهش عالم ملک است. این ادعا که عدم رعایت ژرفانمایی و اجتناب از سایه روشن و تکیه بر عناصر انتزاعی مانند نقطه، خط، سطح و بیان نمادین و تمثیلی موجب ایجاد فضایی متفاوت با فضای زندگی روزمره که بشر با آن خو گرفته است، می‌شود، غیر قابل انکار است. لیکن بحث بر سر این نکته است که دلالت این فضا که در نگارگری ایرانی تحقق پیدا کرده است، به عالم ملکوت و معنا به نحو ذاتی است یا بر اساس تداعی است؟ اگر بیان دو بعدی موجب ایجاد صور معنوی و ملکوتی در هنر نگارگری می‌شود، به طریق اولی بیان یک بعدی (خط) و بیان بدون بعد (نقطه) به مراتب صور هنری را معنوی‌تر خواهند کرد و اگر هنرمندی در بیان خود عنصر نقطه را هم که به نحوی دارای عارضه‌ای مادی است بتواند حذف کند، بیان او به کمال خلوص معنوی واصل خواهد شد آنگاه باید اذعان کنیم که والاترین نمونه‌های هنر معنوی در آثار نقاشان مدرنیست غرب تحقق یافته است.(۱۳)

مالویچ در کتاب دنیای غیر عینی، سوپرماتیسم را «برتری احساس ناب در هنر خلاق» تعریف کرده است. او در ادامه تعریفش می‌گوید: «پدیده‌های بصری دنیای عینی در نظر هنرمند سوپرماتیست، فی‌نفسه، بی‌معنی‌اند؛ آنچه معنی دارد احساس است، آن هم احساسی کاملاً مجزا از محیطی که آن را موجب شده باشد همچنان که در مورد کاندینسکی و نخستین آبرنگ انتزاعیش رخ داد، طراحی این مربع ساده بر زمینه سفید برای مالویچ که به عرفان مسیحی معتقد بود حکم یک وحی را داشت. او احساس می‌کرد که نخستین‌بار در تاریخ نقاشی ثابت شده است که نقاشی می‌تواند کاملاً مستقل از هرگونه بازتاب یا تقلید دنیای خارج ـ اعم از پیکره آدمی، منظره، یا طبیعت بیجان ـ وجود داشته باشد. هر دو نقاش (کاندینسکی و مالویچ) معتقد بودند که کشفیاتشان درون‌یابی‌های معنوی هستند(۱۴) عناصر تزیینی در نگارگری ایرانی لذت‌آور هستند ولی این لذت ناشی از کیفیات بصری الوان و فرم‌های متنوع است. نظریه‌پردازانی که در مورد نگارگری ایرانی بحث کرده‌اند هیچ‌کدام دلایل متقن در ربط فضای نگارگری ایرانی به عالم مثال یا عالم صور معلقه و فردوس برین و جهان ملکوتی ارایه نکرده‌اند و در نهایت بدون مبانی برهانی از الفاظ عرفانی جهت توصیف نگارگری ایرانی بهره جسته‌اند. لذت و بهجت ناشی از رؤیت تصاویر نگارگری می‌تواند ناشی از تداعی بهشت یا عوالم ملکوتی باشد لیکن اثبات فراگیری این تداعی به صورت واحد و مشترک در تمام افرادی که با این صور مواجه می‌شوند. قدری مشکل به نظر می‌رسد چنانچه بالفرض این امر هم اثبات شود، در نهایت این حکم صادر خواهد شد که نگارگری ایرانی در نمونه‌هایی که دارای مضامین الهی و معنوی است، به نحو تداعی عوالم ملکوتی را به ذهن مخاطب به صور گوناگون متبادر می‌کند و این صور به نحو ذاتی هیچ‌گونه دلالتی به عوالم مثالی و فردوس برین ندارند. خصوصیات هنر دینی به نحو اختصار چنین است:

۱ ـ کمال (نشانه آن دایره است)

۲ ـ نامتناهی (نشانه آن شعاع‌های دایره است)

۳ ـ مطلق (نشانه آن نقطه مرکز دایره است)

۴ ـ راز و رمز و تمثیل

۵ـ ماده و صورت

۶ـ تشبیه و تنزیه

از جمله خصوصیات هنر دینی همان‌گونه که اشاره شد نکوهش عالم ملک است. هنر دینی هنری تنزیهی است و از تشبیه به عالم ملک اعراض می‌کند و می‌کوشد که در بیان صور هنری از تجسم مادی که اختصاص به عالم ملک دارد، دوری کند.

صفات ذاتی و صفات افعالی حق مقدس‌اند. عالم ملک، خلق الهی است و همه هستی از اوست. پس همه هستی مقدس است. عالم ملک مقدس است زیرا به امر حق موجود شده است آنچه که نامقدس است ناشی از کیفیات اضلالی نفس انسانی است و هر آنچه که خیر و کمال است از جانب حق جل و علاست اثر هنری بدون هنرمند تحقق نمی‌یابد و هنرمند آنگه هنرمند است که اثری هنری ابداع کند پس اثر هنری و هنرمند لازم و ملزوم یکدیگرند. هنرمند به عنوان مخلوق واجد صفاتی است که آن صفات امکان ایجاد اثر هنری به معنای حقیقی را برای او محقق می‌کند.

بورکهارت می‌نویسد:

«از نظر اسلام "صورت الاهی" حضرت آدم مشتمل است بر هفت صفت کیهانی که به خدا نسبت داده می‌شود: اینها عبارتند از حیات و علم و اراده و قدرت و شنوایی و بینایی و نطق. (حی و علیم و مرید و قادر و سمیع و بصیر و متکلم) در آدمی این صفات محدودند. در صورتی که در خدا چنین نیستند. این صفات در آدمیان هم نامریی هستند و از صورت مادی فارغند و بدین‌گونه خود هدف و مقصود هر هنری می‌توانند باشند درباره مخالفت با تصویر جانداران در اسلام دو جنبه در میان است. یکی آنکه وقار و هیمنه ازلی بشر را محفوظ می‌دارد که به صورت خدا آفریده شده تا در یک اثر هنری که لزوماً محدود و ناقص است نگاشته نشود یا مورد سؤاستفاده قرار نگیرد. از سویی نیز هیچ چیزی نباید حتی نسبی و موقتی هم شده باشد میان آدمی و خدای نادیده حایل شود. آنچه در برابر همه دیدگاه‌ها پای می‌فشرد و استوار می‌ماند آن است که اسلام می‌گوید «لااله الاالله» که همه نظرهای دیگر را در برابر الوهیت باطل می‌سازد و بدان مجال جلوه‌گری هم نمی‌دهد. به عللی که هم اکنون برشمردیم هنر مینیاتور (ایرانی) نمی‌تواند هنری مقدس شمرده شود.اما تا حدودی که خود به خود در درون تصور زندگی اسلامی در جهان است، این هنر کمابیش در محیط و مرزهای معنوی خاص اسلامی خواه همچون مظهر فضیلت و برتری یا هم‌چون انعکاس اشراق و تفکر قرار می‌گیرد.»[۱۵]

«از لحاظ مسیحیت نیز خداوند "هنرمند" به بلندترین معنای کلمه است زیرا او انسان را "طبق صورت خود" آفریده است در مسیحیت تصویر الهی به حد کمال، صورت و قالب انسانی مسیح (ع) است.»[۱۶]

«به علت غفلت از جنبه مقدس خلقت نیست که اسلام تصویر بشری را تحریم کرده است. بلکه بر عکس به علت این است که انسان خلیفه خداوند بر روی زمین است (خلیفةالله فی‌الارض) چنانکه قرآن می‌فرماید. پیغمبر (ص) فرمود که خداوند انسان را از روی "صورت" خود خلق کرد "خلق‌الله آدم علی صورة". صورت در این جا به معنای شباهت کیفی است زیرا انسان دارای قوایی است که مظاهر هفت صفت «شخصی» خداوند است یعنی حیات و علم و اراده قدرت و سمع و بصر و کلام»[۱۷]

انسان خود «بر نمونه صورت الهی» خلق شده است. فقط انسان است که مستقیماً مظهر صورت الهی است، به این معنی که صورت او دارای کمال اساسی و متصاعد است و محتویات این صورت عبارت از تمامیت و جامعیت است. انسان به علت صورت الهی خود، در عین حال یک اثر هنری و یک هنرمند است.

هنر مسیحی از جهت عقیده‌ای مبتنی بر سر "ابن" به

عنوان «تصویر» "اب" است یا این امر که خداوند "انسان شد" (تصویر) تا اینکه انسان (که بنابه صورت الهی خلق شده است) "خداوند شود" در این هنر عنصر اصلی نقاشی است»[۱۸]

«هدف فیلسوف و حکیم و هنرمند رسیدن به معرفت آن صور نوعیه (آیدوس eidos به تعبیر یونانیان) است که افلاطون از آن به مُثُل تعبیر می‌کند، منتهی مقصود حکیم، شناختن آن حقایق است و غرض هنرمند، ایجاد صورت و نمونه‌ای از آن در خارج است. غرض هنرمند در این است که آن صورتی را که در آنجا مشاهده کرده است، به نحوی در عالم خارج ایجاد کند. ولی این ایجاد، مبتنی بر شهود مثال آن و صورت نوعیه آن است. از نظر افلاطون هنرمند نمی‌تواند هنرمند حقیقی باشد، مگر آنکه قبلاً صورت مثالی یا صورت نوعیه یا به تعبیر دیگر، مثال اشیاء را در علم حق، یا در عالم مثال، یا در عالم معقول، مشاهده کرده باشد.

تمام چیزهایی که در عالم حس می‌بینیم، جزیی‌اند. انسانی را که می‌بینیم، انسان جزیی است. ستاره‌ای را که می‌بینیم، جزیی است. حقایق برای اینکه در خارج ظهور و نمود پیدا کنند، (چون این حقایق کلی است) ابتدا باید جزیی بشود و قبل از اینکه در این عالم جزیی بشود، لازم است در نفس هنرمند جزیی بشود و تحقق یابند، و این صور جزییه در خیال، تحقق و تمثل پیدا می‌کند، یعنی در مرتبه خیال است که آن حقایق کلی، جزیی می‌شود، تمثل پیدا می‌کند و حقیقتی که خود ورای صورت است، در مرتبه خیال، دارای صورت جزیی می‌شود. پس خیال، لازمه آفرینش هنری است و بدون خیال، خلق اثر هنری، غیر ممکن است. از دیدگاه عرفانی و دینی انسان هنرمند است، زیرا بر صورت خداوند خلق شده است. بر صورت خداوند خلق شدن بدین معناست که او مظهر اسماء و صفات الهی است و همه اسماء و حقایق اسماء و صفات الهی، در انسان به صورت اجمالی و لفّی موجود است و تمام حقایق وجود، بالقوّه در ذات انسان هست.»[۱۹]

مرحوم محدث قمی روایتی را در کرامت انسانی چنین نقل می‌کند:

«عن‌الحسین بن خالد قال: قلت للرضا علیه‌السلام: یا بن رسول‌الله ان الناس یروون ان رسول‌الله صلی‌الله علیه وآله قال: ان‌الله خلق آدم علی صورته. فقال: قاتلهم‌الله لقد حذفوا اول الحدیث. ان رسول‌الله صلی‌الله علیه و آله مربرجلین یتسابان، فسمع احدهما یقول لصاحبه: قبح‌الله وجهک و وجه من یشبهک، فقال: یا عبدالله لاتقل هذا لاخیک فان الله عز و جل خلق آدم علی صورته:

حسین بن خالد می‌گوید به حضرت امام رضا علیه‌السلام عرض کردم: ای پسر پیغمبر، مردم روایت می‌کنند که رسول خدا صلی‌الله علیه و آله فرموده است: خدا آدم را به صورت خودش آفریده است. (آیا این روایت صحیح است؟) ـ اما رضا علیه‌السلام فرمودند: خدا بکشد آن را، اول حدیث را حذف کرده‌اند (حدیث چنین است): پیامبر اکرم می‌گذشت و دو نفر به یکدیگر ناسزا می‌گفتند: یکی از آن دو به دیگری گفت: خدا روی تو و روی هر کسی را که شبیه به تست زشت کناد. پیامبر اکرم فرمود: ای بنده خدا این ناسزا را مگو زیرا خداوند عز و جل حضرت آدم علیه‌السلام را شبیه صورت او آفریده است) ملاحظه می‌شود که مجرد شباهت انسانی به روی آدم ابوالبشر علیه‌السلام که در همه انسان‌ها وجود دارد، موجب ثبوت کرامت برای همه آنان می‌باشد.»[۲۰]

حدیث مذکور به سه عبارت چنین آمده است:

ان‌اللّه عزّ و جلّ خلق آدم علی صورة‌الرحمن

ان‌الله خلق آدم و اولاده علی صورة الرحمن

ان الله عز و جل خلق آدم علی صورته

انسان چون واجد علم و اراده است، قادر به درک حقایق است. حقیقت نه کلی است و نه جزیی بلکه امری معقول است در حوزه برهان و مشهود است در

حوزه عرفان و ورای صورت است در عالم امکان. هنرمند مشهودات خویش را در مرتبه خیال، مقید به اشکال و صوری می‌کند که قابلیت تجسم در عالم محسوس را داشته باشند شهود، محرک قوه خیال هنرمند است. قوه خیال بر اساس مبداء و غایت مورد نظر انسان فعلیت می‌یابد این فعلیت هم در هنر و هم در غیر هنر (صنعت) تحقق پیدا می‌کند و گرچه لازمه آفرینش هنری است اما تنها به عنوان یک ظرف می‌تواند در خدمت معنا قرار گیرد یعنی هر معنایی مظروف این ظرف شود و بر اساس اراده و درک انسان در ایجاد و تحقق صورخیالی اثر هنری یا محصولی کاربردی و صنعتی به وجود آید. در نتیجه قوه خیال امر مشترک بین هنر و صنعت است. تجسم انسان کلی در نگارگری به علت تشخص صور امکان‌پذیر نیست. صوری که در نقاش ایرانی ایجاد می‌شود، صورت مفاهیم نیستند زیرا به ناچار در تجسم محسوس، جزیی‌اند. کلیات به هیچ نحو امکان ظهور مستقیم و حقیقی و مادی در صورت محسوس ندارند زیرا از سنخ مفاهیم و امور مجردند. این ادعا که نگارگری ایرانی صور نوعیه و مثالی و کلی و نمونه‌ای و اعلای جمادات و نباتات و حیوانات و انسان‌ها و حقایق عالم برین و علوی و لاهوتی را مجسم می‌کند، در صورتی قابل اثبات است که ربط ذاتی صورت‌های تجسمی در نقاشی با صور مثالی که عقلی و شهودی و نامحسوس است اثبات شود. چنانچه این صور را نشانه آن حقایق بدانیم باید در مورد ربط حقیقی یا مجازی نشانه‌های تصویری با نمونه‌های مثالی بحث و تحقیق برهانی و عقلی و مستدلی ارایه دهیم. به عنوان مثال چنانچه تصویر انسان در نگارگری را صورت کلی انسان تلقی کنیم به عینه مشاهده می‌شود که با مصادیق و نمونه‌ها و هیکل‌های مشخص و غیر واقعی از لحاظ نمایش سه بعدی و مطابق آن با عالم واقع، مواجهیم. بدیهی است که تشخص پیکرها آنها را دارای حدود و در نتیجه جزیی کرده است. مفهوم کلی انسان از نمونه‌های واقعی در عالم خارج توسط ذهن انتزاع شده است و افراد آن هم نمونه اشخاص واقعی در عالم طبیعت هستند. صرف مشابهت‌های تصویری پیکرهای انسانی در نقاشی با نمونه‌های واقعی در عالم خارج دلیل بر آن نیست که مفهوم کلی انسان در نگارگری تجسم پیدا کرده است در صورت عدم پذیرش این بحث، باید بپذیریم که نقاشی‌های کودکان و هم‌چنین تصاویر گرافیکی و بسیاری از آثار نقاشی دیگر که در مکاتب مختلف، بدون رعایت شبیه‌سازی، تصویر انسان را موضوع بیان قرار داده‌اند، در حقیقت، انسان کلی را تصویر کرده‌اند و در توجیه مساله به ناچار باید مدعی شویم که کودکان (و هنرمندان) با فطرت پاک و بی‌آلایش خود با عالم مثالی پیوند داشته و این تصاویر صور محسوس آن عوالم‌اند. چگونه یک انتزاع ذهنی از عالم خارج که تحقق آن در ظرف ذهن است به عالم مثال ربط پیدا می‌کند و صورت مثالی در تجسم نگاره‌ها تحقق می‌یابد؟ نظریه‌پردازان در مورد نقاشی ایرانی غالباً پیش داوری‌ها و توهمات خود را به اثر تحمیل می‌کنند و یا خیال‌پردازان گمان دارند که اثر هنری تجسم مفاهیم ذهنی ایشان است. نقادان و تحلیل‌گران آثار هنری، اثر هنری را بر اساس پیش فهم‌ها، سلایق و علقه‌ها و انتظارات خود تفسیر کرده‌اند. قبل از شناخت هنر مبداء و غایت آن، تحلیل و نقد اثر هنری محال است. شناخت هنر هم مانند نقد اثر هنری بر اساس پیش فهم‌ها و انتظارات نقادان آثار هنری است. بدیهی است که عمل تفسیر، مقدم بر داوری و تجزیه و تحلیل است و کمتر نقادی به نقد عمل تفسیر پرداخته است. عامل اصلی اختلاف نظرها در مورد نقد و تجزیه و تحلیل آثار هنری به تفاوت‌های پیش‌فهم‌ها و سلیقه‌ها و انتظارات نقادان هنر از هنر و آثار هنری بازمی‌گردد. مبانی فلسفه و جهان‌بینی‌ها و انسان‌شناسی و جامعه‌شناسی و روان‌شناسی و سایر شناخت‌های دیگر

که از این مقولات‌اند، و فهم نقاد به نحو کلی از هستی و صور گوناگون آن اعتبارات اجتماعی ناشی از زندگی جمعی که انسان ناگزیر از آن است، به نقد و تحلیل نقاد و درک او از هنر و آثار هنری جهت می‌دهد. استنباط تحلیل‌گر، مبنای نقد و تفسیر او از اثر هنری است. بدیهی است که‌استنباط‌های مختلف موجب قضاوت‌ها و نقدهای متفاوت می‌شود. نقاد و تحلیل‌گر ابتدا باید به نقد پیش فهم‌ها و سلایق و جهان‌بینی خود بپردازد تا بتواند اولین مرحله از شناخت را در نقد صحیح و استنباط درست از هنر و اثر هنری، به دست آورد.

روش‌های شناخت پدیده‌ای مانند هنر و شناخت قالب‌های مختلف بیان هنری و چگونگی ربط صورت و معنا در هنرها الزاماً باید موشکافانه مورد نقد و بررسی قرار گیرد و در نهایت روش صحیح شناخته شود تا ما را به تصوری حقیقی از موضوع شناخت (که هنر و صورت‌های بیانی آن است) رهنمون سازد. در قرون جدید به علت گسیختگی تاریخی و طلوع افق تاریخی جدیدی برای مغربیان، متون فلسفی و آثار هنری و کتب دینی قرون گذشته (خصوصاً آثار هنری مشرق زمین) به نحوی مورد تفسیر قرار گرفت که با مقصود پدید آورنده اثر هنری تفاوتی بنیادین پیدا کرد.[۲۱] نقد نظریات مستشرقین و تحقیق در آرای آنها و تشخیص سره از ناسره می‌تواند غبار توهمات را از چهره هنر، پاک و حقیقت هنر را همان‌گونه که هست آشکار کند. بورکهارت چکیده همه نظریه سنتی هنر دینی را از حکایت یک خواننده مراکشی استنباط می‌کند و غایت مهارت در هنر را چنین می‌داند:

«... هدف هنر تطابق یافتن با این وزن و آهنگ کیهانی است. به ساده‌ترین بیان غایت مهارت در هنر عبارتست از توانایی کشیدن دایره‌ای کامل با یک خط و به‌طور ضمنی خود را با مرکز آن دایره که من حیث مرکز همیشه توصیف‌ناپذیر است یکی کردن.

در مراکش از یک خواننده دوره‌گرد پرسیدم چرا ساز کوچکت که آوازهای یکنواخت تو را همراهی می‌کند فقط دو سیم دارد؟ پاسخ داد: افزودن رشته سوم، برداشتن نخستین گام در راه کفر است. هنگامی که خداوند روح حضرت آدم را آفرید، روح نخواست در بدن او حلول کند و مانند پرنده‌ای در اطراف قفس بدن به پرواز پرداخت. آنگاه خداوند به فرشتگان فرمود دو رشته سیمی راکه یکی نرینه و آن دیگر مادینه بود به نوا درآورند، روح به این گمان که نوا در خود ساز یعنی بدن قرار دارد، در آن حلول کرد و زندانی تن شد. به این دلیل همین دو سیم که هم‌چنان نرینه و مادینه خوانده می‌شوند برای رهانیدن روح از جسم کافیست»

بورکهارت از این قصه چنین نتیجه می‌گیرد و می‌نویسد که: «این افسانه بیش از آنچه در نظر اول می‌نماید معنی دارد، زیرا چکیده همه نظریه سنتی هنر دینی است.»[۲۲]

آیا می‌توان مبنای نظریه سنتی هنر دینی را بر اساس حکایتی مجعول قرار داد و از این منظر به تفسیر آثار هنری دوران دینی شرق پرداخت؟ از نکات بسیار بارز و مکرری که در خصوصیات هنر دینی در نوشته‌های مستشرقین دیده می‌شود. مساله راز و رمز و نمادهایی است که موجب دینی شدن هنر می‌شود.

بورکهارت می‌نویسد:

«دایره رمز واضح وحدت وجود است که تمام امکانات هستی را در برمی‌گیرد هیچ تمثیل و رمزی در جهان مشهودات برای بیان پیچیدگی درونی وحدت و انتقال از وحدت تقسیم و تکثیرناپذیر به وحدت در کثرت و یا کثرت در وحدت بهتر از سلسله طرح‌های هندسی در یک دایره یا کثیرالسطوح‌ها در یک کره نیست. این نوع طرح اسلیمی (طرح‌های هندسی در هم پیچیده که از مقدار کثیری ستاره‌های هندسی که شعاع‌های آنها در طرح‌های لطیف و بی‌پایان به هم پیوسته است) یک رمزگیرا از مقام شهودی انسان در مرتبه‌ای است که وحدت را در کثرت و کثرت را در وحدت مشاهده

می‌کند. طرح اسلیمی تعادلی است بین سکر عشق و صحو عقل»[۲۳]

وشوئون می‌نویسد: «هنر می‌تواند به میزانی نسبی غیر دینی شود تا آن حد که مایه آن کمتر رمز و تمثیل باشد و بیشتر غریزه و خلاقیت. بنابر این چنین هنری به علت فقدان یک موضوع دینی یا یک تمثیل معنوی، غیر دینی و عرفی تلقی می‌شود. لکن به سبب انضباط صوری که سبک آن را به وجود می‌آورد سنتی است. هنر دینی اکثراً هدف زیبایی ظاهری را نادیده می‌گیرد و زیبایی آن بیش از هر چیز از حقیقت معنوی و بنابر این از دقیق بودن جنبه رمزی و تمثیلی آن و نیز از فایده آن برای اعمال آیینی و مشاهده عرفانی سرچشمه می‌گیرد. هنر دینی صورت آن حقیقتی است که خود ماوراء عالم صور است. تصویر از حقیقتی است که هیچگاه خلق نشده است. هنر دین لسان سکوت است. هنر به علت رمز و تمثیل آن دارای جنبه‌ای درونی و عمیق است. هنر تمثیلی و رمزی در اصل وابسته به تعقل محض است. هنرکامل توسط سه معیار اصلی شناخته می‌شود. ۱ـ شرافت و اصالت محتویات آن (شرط معنوی) ۲ـ دقت جنبه رمزی و تمثیلی (در مورد هنر غیر دینی هم‌آهنگی در ترکیب آن) ۳ـ خالص بودن سبک یا ظرافت خطوط و رنگ‌ها.»[۲۴]

نظریه‌پردازان غربی هنر دینی را بر اساس جنبه‌های رمزی آن دینی می‌دانند و معتقدند که رمز فقط علامت قراردادی نیست بلکه مطابق یک قانون هستی، صورت نوعی یارب‌النوع خود را متظاهر می‌سازد. حضرت امیر(ع) می‌فرمایند وبأسمائکَ الّتی مَلَئت ارکان کل شیء رکنِ هر شیء یکی از اسماء الهی است. هر شیء تجلی یکی از اسماء الهی است. اشیاء حجاب اسماء نیستند.

اشیاء مظهر حقایق‌اند و حقایق در صورت اشیاء متجلی شده‌اند. اشیاء ظهورات عالم غیب و نمود و آشکارگی اسرار و جلوه حقیقت از پس پرده حجاب‌اند. هیچ راز و رمزی مانع این جلوه نیست و آن حقیقت به نحو تام و تمام و اکمل در ظرف وجود و صورت عالم تجلی کرده و هیچ تیرگی و غبار و حجابی آن را نپوشانده است. قید و بندی او را در برنگرفته و جلوه او تاب مستوری نداشته است.

رمز و نماد، در قالب‌های مختلف بیان هنری، ما را به معانی خاص یا گوناگونی راهنمایی می‌کند، و محتوای رمز نزد رمزشناس معلوم می‌شود به بیان دیگر علم به معنای رمز حاصل می‌شود. سمبل برای هر کس یا هر جامعه در اعصار گوناگون این قابلیت را واجد است که به معانی گسترده و وسیع و مختلف و گوناگون، دلالت کند. در حقیقت نسبت یک طرفه ذهن (یا اذهان یک جامعه در ادوار مختلف) با پدیده‌ها اعم از صور هستی یا ساخته‌های بشری یا متون دینی، موجب آن می‌شود که ذهن به مدد توهم و خیال (بر اساس ساختار فردی یا اجتماعی) به نمادسازی گرایش یابد. بدیهی است که این نسبت دائماً می‌تواند در تغییر و تغیر باشد و به مناسبت این تغییر و تغیر، مفاهیم مختلف و متعدد رمزی و نمادین ایجاد یا استنباط شود. نمادگرایی و رمزپردازی به عنوان نوعی بیان در هنر و غیر هنر برای ظهور معنا یا معانی مورد نظر پدید آورنده و یا مخاطب (نمادساز یا نمادشناس) مورد استفاده قرار می‌گیرد. زبان رمز، زبان واحد و بیانی قابل درک به صورت مستقیم و بلاواسطه نیست و چند پهلو بودن آن از اختصاصاتش می‌باشد. استعاره یکی از انواع مجازاست و مجاز نقطه مقابل حقیقت است. اگر میان معنی حقیقی و مجازی شباهتی وجود داشته باشد، وجه شبه را استعاره می‌گویند.

مفاهیمی که از طریق قوه خیال به صورت تشبیه و تمثیل و مجاز و استعاره و کنایه بیان می‌گردد محدود به مقصود خاصی می‌باشد در حالی که نماد و رمز امکان دریافت معانی متعدد و مقاصد متفاوت را در رابطه با افراد فراهم می‌سازد و بسیار مشاهده شده است که از

جوابی محمد ز جبریل باز
کوشش کردان چاپم روح نواز
زان سخن کوشش آنانی داد
کوشش راحت علای داد
آمد سخن بعدای در تفسیر
وین ابن خنده دهقل ابیل

نماد، مفاهیم متفاوت و حتی متناقض استنباط می‌شود. قوه خیال (متخیله) تحت هیچ صورتی نیست بلکه بنابر بر محرک‌ها و نیازها و غایت‌های متفاوت صورت و فعلیت‌های مختلف پیدا می‌کند. قوه متخیله صورت‌ساز است و به تصورات و مفاهیم ذهنی صورت می‌بخشد. دو نوع نشانه داریم: نشانه‌های قراردادی و ساخته بشر و نشانه‌های موجود در عالم هستی (آیات) نشانه‌های انسانی طیف وسیعی از قراردادهای انسانی است (نمادها. الفاظ. علایم) این قبیل نشانه‌ها صرفاً امور قراردادی‌اند. این قراردادها هم در صورت‌های هنر و هم در صورت‌های غیر هنری ظهور یافته‌اند و صرفاً ظرفی برای دلالت به معانی و مفاهیم می‌باشند که محتوای آن می‌تواند هر مفهوم یا معنایی اعم از الهی و دینی یا غیر الهی و شیطانی باشد. نمادها و نشانه‌ها به این معنا امری اعتباری‌اند و به نحوی از انحاء با رفع نیاز به معنای کلی و انتقال مفاهیم سر و کار دارند. اگر بپذیریم که انسانیت انسان به عنوان حقیقت مجردی که واجد درک معقولات و مشهودات است، منشاء هنر است، و هنر یکی از تجلیات خاص حیات انسانی است، این تجلی در قید هیچ‌گونه رفع نیاز و انتقال مفاهیم نخواهد بود. در نتیجه صورت حقیقی هنر تمام هویت خود را از امر درون ذات اخذ می‌کند و مفاهیم و معانی به عنوان امر ملازم، خارج از حقیقت صورت قرار می‌گیرند. پس صورت به نحو حقیقی به ذات خود که زیبایی حقیقی است دلالت دارد و صور نمادین موجب تیرگی و عدم شفافیت بیان درهنر خواهند شد. جنبه‌های روایی، معانی و مفاهیمی است که ذهن آنها را بنابه ضرورت و نیاز زندگی جمعی می‌سازد و از طریق تداعی معانی آنها را به صورت نسبت می‌دهد. این قبیل مفاهیم هیچ‌گونه ظهور حقیقی و ذاتی در صورت ندارند. اگر نماد تمام ذات هنر باشد پس باید بپذیریم که صرف تحقق صورت (شکل) نمادین و رمزی، موجب تحقق هنر خواهد شد یا لااقل باید اذعان کنیم که هنر دینی مساوق تحقق شکل نمادین و رمزی است.

اگر نماد از اجزاء ذاتی هنر باشد باید اجزاء دیگری را که مقوم ذات هنر هستند، شناخت و رابطه اجزاء دیگر هنر با نماد را پیدا کرد. نماد از یک طرف دلالت بر موضوع دارد (دلالت خارجی) و از طرف دیگر موضوع برای ظهور مجازی نیازمند قید و صورت نمادین است. همین مساله موجب عدم ظهور حقیقت معنا به نحو ذاتی در بیان نمادین می‌شود. در نتیجه بیان نمادین قادر به انکشاف حقیقت معنا نخواهد بود و معنا در صور نمادین قابلیت ظهور تام و تمام و حقیقی نمی‌یابند و در نتیجه نماد موجب تیرگی ظهور معنا و مخل شفافیت معنا در تجلی و بروز مستقیم می‌شود.

گزینش نماد در بیان هنری جنبه موضوعی، روایی و مفهومی دارد که این مساله نماد را در خارج از ذات هنر قرار می‌دهد و لذا رابطه آن با اصل هنر، رابطه‌ای انضمامی است. نماد صرفاً یک ظرف بیان است و ربط آن به معنایش ربطی انضمامی و مجازی است.

مظروف این ظرف (نماد) می‌تواند اشاره به امور معنوی آن هم به نحو دلالت وضعی داشته باشد و به همین نحو محتوای نماد می‌تواند غیر الهی هم باشد. در نتیجه بدیهی است که اولاً این ظرف بیان (نماد و رمزپردازی) در پذیرش محتوای دینی و غیر دینی علی‌السوی است و ذاتاً نمی‌تواند دینی یا غیر دینی باشد. ثانیاً مفاهیم دینی یا غیر دینی که فاقد صورت محسوس هستند، به نحو اعتبار می‌توانند محتوای نماد باشند. در نتیجه نمادگرایی ذاتاً موجب دینی شدن هنر نیست.

نمودهای طبیعی از سنخ نشانه به معنای قرارداد نیستند. لیکن ذهن انسان طی نسبت یک طرفه‌ای که با نمودهای طبیعی برقرار می‌کند،استنباط‌های شخصی و برداشت‌های فردی خویش را به نمودها تحمیل می‌کند و مفاهیم و مضامینی را به این نمودها نسبت می‌دهد که حقیقتاً این مفاهیم و برداشت‌های ذهنی به نمودها ربط

واقعی و حقیقی و ذاتی ندارند. نمودهای طبیعی (آیات و نشانه‌های الهی) از سنخ تجلیات حقیقت وجود هستند و صورت‌های متنوع و متغیر، بنابه هویت و ماهیت خود، تجلی اسمی از اسماء الهی‌اند و در وجود مشترک و ثابت و در صور متنوع و متغیر، وحدت در کثرت دارند و کثرت در وحدت! صورت همان فعلیت‌های وجود است و مُنغَمِر (پوشیده و غوطه‌ور شده) در تصورات ذهنی و صورت‌های نمادین که ساخته ذهن انسان است، نمی‌باشند. زیرا ذهن قادر نیست که به کنه اشیاء و حقیقت صور راه پیدا کند.

وجود مساوق خیر و کمال و زیبایی است و فی‌حدذاته شر و بدی که عدم و نیستی و تیرگی است، در ذات وجود که عین نور و روشنایی است، راهی ندارد. در ذات رمز امکان تفسیرپذیری‌های گوناگون قابل تصور است و رمز می‌تواند بیان اضداد باشد و یک حقیقت واحد به چند صورت وضعی نمودار شود.

سر نگردد بریشم ار او را
پرنیان خوانی و حریر و پرند

پوپ در مقاله‌ای تحت عنوان مقام هنر ایرانی می‌نویسد: «قصد نخستین هنر، تزیین است و نه شبیه‌سازی و این اصلی است که به تقریب در هنر سراسر آسیا از آن پیروی می‌شود. نقاشی از تمام هنرها جامع‌تر است و موضوع آن، کل دنیای مرئی است. در منطقه فلات ایران، مذهب از ابتدای حیات هنر، ناظر به آن و در زمان رشد نیز به صورتی پشتیبان آن بوده است. نقوش و اشیاء ممکن است زاده مقاصد متفاوت باشند و هیچ‌گونه رابطه‌ای با هم نداشته باشند. هنر ایران قبل از هر چیز برای ایشان (ایرانیان) فن ساختن تصاویری رمزی بوده است که مبین ضروری‌ترین احوال باشد و رموزی نشان دهنده نیازها و علایق ایشان و تکیه گاهشان هنگام توسل به نیروهای آسمانی. به این ترتیب، هنر دارای قدرت طلسمی هم می‌شود و می‌تواند هر موقع و برای هر اقدامی از انسان حفاظت کند.

کار هنرمند این بوده که این کنایه‌ها و رمزها را محسوس و قابل درک و از نظر عاطفی مؤثر بسازد ایرانیان با اشتیاق ساده‌دلانه‌ای از فرهنگ تمام مللی که با آنها برخورد داشته‌اند، اقتباس می‌کردند، گاهی پس از مختصر تجربه همه را دور می‌ریختند و در اکثر مواقع، عناصر به وام‌گرفته را در صور و نقوش متداول خود حل می‌کردند. ولی این تصمیم، خود به خود بود و متناسب با طبع و ذوق ایرانی»[۲۵]

هنر ایران از کل دنیای مرئی عناصر تزیینی را انتزاع می‌کند و بدین جهت مساله شبیه‌سازی در هنر ایران به‌طور کلی منتفی می‌شود. این اصل تقریباً در سراسر آسیا گسترش دارد. جنبه‌های تزیینی بالقوه این امکان را دارند که به تصاویر رمزی مبدل شوند و این تصاویر دلالت به نیازهای مادی و معنوی داشته باشند. از جنبه‌ای دیگر، هنر ایران پس از ظهور اسلام به علت منع تصویرسازی که شائبه بت‌پرستی در زمان جاهلیت داشت، از نمایش طبیعت به صورت واقعی و عینی پرهیز کرد. اما این پرهیز در قبل از اسلام هم در هنر ایران مشاهده می‌شود. شوئون در این مورد معتقد است که:

«معمولاً مسلمانان از هر نوع تجسم دادن به موضوع‌های دینی اکراه دارند از بیم آنکه مبادا تجسم محسوس زیاده از حد حقایق معنوی محتویات این حقایق را تحلیل دهد. مینیاتور ایرانی اشیاء را در سطحی بدون دورنما و بنابر این به نحوی می‌توان گفت بدون حد و نهایت ادغام می‌کند و مانند قطعه‌ای پارچه نساجی شده است. همین امر است که آن را به عنوان شیئی دنیوی با دید اسلامی سازگار می‌سازد»[۲۶]

هرگونه پیش‌داوری ذهنی یا موقعیت فکری و بینشی می‌تواند نگرشی خاص و داوری قاطعانه‌ای را از دیدگاه‌های مختلف بر موضوع تحقیق، تحمیل کند. دیدگاه مطلق‌گرا و دیدگاه نسبی‌گرا و دیدگاه

کتابخانه

نسبی‌گرایانی که «همه‌چیز را به‌طور مطلق نسبی می‌بینند» در به مبارزه طلبیدن نظریات یکدیگر با تبیین روش‌مندی ها و تشریح سازمان فکری خویش به عنوان پیش زمینه فهم موضوع شناخت (فرهنگ، هنر، هستی و...) قادرند که به تعالی تفکر و دست‌یابی به حل مشکلات مباحث نظری هنر یاری رسانده و به مفاهمه دست یابند تا زمینه‌ای برای تفاهم فراهم شود.

منابع و مآخذ:

۱ ـ کاپلستون ـ فردریک ـ تاریخ فلسفه یونان و روم ج ۱ ـ ترجمه سیدجلال‌الدین مجتبوی ـ ص ۲۹۶ ـ چاپ سوم ۱۳۷۵ تهران شرکت انتشارات علمی و فرهنگی و انتشارات سروش

۲ ـ شوئون فریتیوف ـ زیبایی‌شناسی و رمز پردازی (در هنر و طبیعت، ترجمه جلال ستاری، مجله نقش‌ها و دست‌ها شماره ۴ زمستان ۱۳۷۵

Frithjof Schuan, Perspectiven spiritucIles of faits 31 - 63 humains. 1953.pp

۳ ـ بورکهارت تیتوس. مدخلی بر اصول و روش هنر دینی. ترجمه جلال ستاری. ترجمه بخشی از مقدمه کتاب Principes et methodes de l'art sacre به قلم تیتوس بورکهارت است نک به مطالعاتی در هنر دینی (۲) تهران شهریور ۱۳۴۹ ـ انتشارات سازمان جشن هنر شیراز ـ تخت‌جمشید و مقدمه کتاب هنر مقدس (اصول و روش‌ها) تیتوس بورکهارت ترجمه جلال‌ستاری انتشارات سروش تهران ۱۳۶۹

۴ ـ در مورد اصطلاح مینیاتور و چگونگی ورود این واژه در مباحث نظری به منابع زیر مراجعه فرمایید

* کریمی، علی ـ مختصری درباره مینیاتور و ویژگی‌های آن. مجله هنر و مردم شماره ۳ (دوره جدید) هنرهای زیبای کشور دی‌ماه ۱۳۴۱

* نجویدی اکبر ـ نقاشی ایران از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویان اداره کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر آبان ماه ۱۳۵۲ ص ۷۲

* نک به:

Every man's Dictionary of Pictorial Art, London, 1962

۵ ـ انتزاع: نزع به معنای جدا کردن و برکشیدن و برکندن است و عزل کردن ـ چیزی را از چیزی جدا کردن. انتزاع در هنرهای تجسمی به معنای جدا کردن سطح از حجم یا جدا کردن خط از منتهی‌الیه سطح یا جدا کردن نقطه از منتهی‌الیه خط است. این امر ذهنی است لیکن به علت محدودیت حواس (حس بصر) این قبیل کیفیات قابل تصویر می‌باشند.

۶ ـ فرهنگ عمید و لغت‌نامه دهخدا ـ فرهنگ پنج جلدی انگلیسی ـ فارسی آریانپور ـ فرهنگ معاصر انگلیسی ـ فارسی باطنی

۷ ـ در توضیح شکل **Figure** از فرهنگ فلسفی دکتر جمیل صلیبا ترجمه منوچهر صانعی دره‌بیدی ـ انتشارات حکمت ۱۳۶۶ ـ تهران استفاده شده است.

۸ ـ در اثبات نظر به فوق به خلاصه مقاله دکتر جهانشاهی درباره پیوستگی جهان مادی و مقاله بررسی سطوح در جهان مادی نوشته مهندس ضیایی در نشریه دانشکده فنی دانشگاه تهران مهر ۱۳۶۸ مراجعه شود.

۹ ـ وحدت **(unity)** عبارت از بودن شیء است به نحوی که تقسیم نپذیرد. وحدت صفت شیء واحد است. مثلاً وحدت عالم به مجموع اجزاء از این جهت که شامل امر مشترک بین اجزاء است، وحدت گفته می‌شود. وحدت در آثار هنری عبارت است از اتحاد هر جزء با جزء دیگر و اجزاء با کل. وحدت و هماهنگی رابطه کمی و کیفی جهت ایجاد یک کل را گویند و موضوع آن صفت مشترک بین نیروهاست. شیخ محمود شبستری (۷۲۰ ـ ۶۸۷ هـ. ق) در گلشن راز گوید:

به هر جزوی زکل کان نیست گردد
کل اندر دم ز امکان نیست گردد
جهان چون زلف و خط و خال و ابروست
که هر چیزی به جای خویش نیکوست
اگر یک ذره را برگیری از جای
خلل یابد همه عالم سراپای

معنی اتحاد این است که دو شیء در عین اینکه هر دو به حال خود موجودند، وجه اشتراکی داشته باشند مثل اتحاد از طریق ترکیب‌بندی (کمپوزیسیون در هنر). ابن سینا در رساله حدود گفته است که: اتحاد عبارت است از حصول جسم واحد از جمع اجسام متعدد.

هماهنگی (انسجام) یا هارمونی **(Harmony)** اتحاد اجزاء را گویند و به معنی عام عبارت است از نظم و ترتیب اجزاء شیء و ارتباط و همبستگی وظایف مختلف آن، به نحوی که تعارض و تفاخر در اجزاء آن نباشد. بلکه تمام اجزاء آن در عین تنوع متوجه هدف معینی باشد. این مجموعه یک ترکیب زیبا و تألیف سازگار و ترتیب هم‌آهنگ است. اجزای هر اثر هنری بر این اساس تشکل می‌یابند. (مطالب فوق با استفاده از فرهنگ فلسفی دکتر جمیل صلیبا ترجمه منوچهر صانعی دره‌بیدی نوشته شده است)

۱۰ ـ نصر ـ سید حسین. عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی. تجدید چاپ شده در نگاره کتاب تجسمی دفتر سوم بهار ۱۳۷۲ تهران انتشارات برگ

۱۱ ـ هنر مقدس ـ تیتوس بورکهارت ـ ترجمه جلال ستاری ـ

انتشارات سروش ـ ۱۳۶۹ چاپ اول صفحه ۱۵۵

۱۲ ـ پاپا دوپولو ـ الکساندر ـ تصویرسازی ـ عالمی کوچک برای انسان ـ فصلنامه هنر ـ شماره ۲ زمستان ۱۳۶۱ بهار ۱۳۶۲ ص ۷۷

۱۳ ـ نک به: تاریخ هنر نوین. ن. ه. آرناسن ترجمه محمدتقی فرامرزی ـ انتشارات زرین و نگاه چاپ اول تابستان ۱۳۶۷ ص ۲۱۵ تصویر ۳۶۱کازیمیر مالویچ. ترکیب‌بندی سوپر ماتیستی: سفید روی سفید

۱۴ ـ مأخذ قبلی صفحه ۲۱۶ و ۲۱۷ هم‌چنین نگاه کنید به کتاب نقاشی ایران از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویان، نوشته اکبر تجویدی اداره کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر آبان ماه ۱۳۵۲ صفحات ۳، ۵، ۶، ۸، ۹، ۱۱، ۱۳، ۱۶، ۶۱، ۶۳، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۵۰، ۱۵۴، ۱۵۵، فرازهایی از نظریات ارایه شده در کتاب مذکور چنین است.

«دنیایی که هنر پردازان نوین غربی به دنبال آن هستند و گاهی در آثار پاره‌ای از آنان تجلی می‌کند آنقدر با جهان ملکوت مورد نظر در هنر ایرانی نزدیک است که ادراک هر یک از آنها در حقیقت نزدیک شدن به جهان نمایانده شده در آن دیگر است. به همان نسبتی که هنر نقاشی نوین از مکتب رنسانس و پرسپکتیو تصنعی آن دوری می‌گزیند، به همان نسبت به عالم واقعی هنر که در آن به بینش و روشنایی درونی بیش از نور خورشید اهمیت داده می‌شود نزدیک می‌گردد. ص ۱۱

در نظر این هنرمندان (مدرنیست‌ها) فن نقاشی تا زمانی که در بند نشان دادن اشیاء مادی است، هرگز به واقعیت هنری واصل نخواهد شد. عقیده این گروه آن است که هر پرده نقاشی باید در چهارچوب دنیای خود جهانی مستقل و مجرد از عوارض مادی خلق نماید که مظهر و نشانه‌ای از مجموعه دریافت‌های هنرمند که در حد خود جهان صغیر است، دربرداشته باشد. ص ۱۳

در نقاشی‌های این هنرمندان (مدرنیست‌ها) نشانه‌های متداول یعنی صورت‌ها و نقش‌هایی که بدان‌ها خود گرفته‌ایم به هیچ‌وجه به کار گرفته نمی‌شود. از این جهت با نقاشی ایرانی که در آن به هر حال تصاویری مأنوس با عالم ظاهر نموده شده است، تفاوت کلی دارد. ولی از نظر منطق هنری یعنی احتراز هنرمند از تقلید کورکورانه طبیعت مادی میان این دو مکتب خویشاوندی عمیق وجود دارد. بسیاری از نقوش خاص ایرانی از جمله به کار بردن حاشیه‌های زینتی ـ گره‌سازی ـ طرح‌های هندسی نقش نخلچه ـ گل نیلوفر ـ برگ کنگر و بسیاری طرح‌های گوناگون دیگر که هنر تصویری ایران در تمام دوره‌ها آنها را به کار گرفته است در نقاشی‌های این دوران مشاهده می‌شود. از اولین سال‌های الحاق ایران به سرزمین‌های اسلامی و گرویدن ایرانیان به دین مبین اسلام تمام تجربیات هنری و سنت‌های باستانی ایران در خدمت آیین نو درآمد و با آمیختن فرهنگ‌های ملل دیگر پایه‌های هنر اسلامی را بنیاد نهاد.

تنها با ظهور مکتب نقاشی آبستره (Abstrait) بود که هنرمندان غربی موفق شدند زنجیرهایی را که مقررات و قوانین هنر تصویری سنتی آنان به دست و پایشان زده بود از هم بگسلند. به همین جهات به نظر می‌رسد از میان همه شیوه‌ها و مکاتب هنری مغرب زمین، هنر آبستره بیش از همه با نقاشی ایرانی از لحاظ جهان معنوی اشتراک مفهوم داشته باشد...»

۱۵ـ بورکهارت تیتوس. هنر اسلامی زبان و بیان ترجمه مسعود رجب‌نیا چاپ‌اول. انتشارات سروش ۱۳۶۵ تهران صفحات ۴۳ و۵۰ هم‌چنین نک به مقاله نظری به اصول و فلسفه هنر اسلامی بورکهارت با ترجمه دکتر غلامرضا اعوانی در کتاب مبانی هنر معنوی مجموعه مقالات، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ دفتر مطالعات دینی هنر، تهران ۱۳۷۲ ص ۴۵

۱۶ ـ بورکهارت تیتوس ـ مدخلی بر اصول و روش هنر دینی ـ مطالعاتی در هنر دینی دفتر دوم

۱۷ ـ بورکهارت ـ تیتوس ـ ارزش‌های جاویدان هنر اسلامی مطالعاتی در هنر دینی دفتر دوم

۱۸ ـ شوئون فریتیوف ـ اصول و معیارهای هنر جهانی ـ ترجمه دکتر سیدحسین نصر ـ مطالعاتی در هنر دینی. دفتر اول

این مقالات فصلی است از کتاب:

Castes et races (paris, 1959) Frithjof Schuon principeset crite'res de l'art universal

۱۹ ـ اعوانی، غلامرضا ـ هنر، تجلی جمال الهی در آیینه خیال فصل‌نامه هنر شماره ۱۳

۲۰ ـ مرحوم محدث قمی در سفینةالبحار ـ ج ۲ ـ ص ۵۴ و ۵۵

۲۱ ـ نک به: «هرمنوتیک، کتاب و سنت» نوشته محمد مجتهد شبستری انتشارات طرح نو چاپ اول ـ ۱۳۷۵ تهران صص ۱۶ ـ ۷

۲۲ ـ بورکهارت تیتوس مطالعاتی در هنر دینی، دفتر دوم ـ مدخلی بر اصول و روش هنر دینی

۲۳ ـ بورکهارت تیتوس ـ ارزش‌های جاویدان هنر اسلامی

۲۴ ـ شوئون فریتیوف ـ اصول و معیارهای هنر جهانی

۲۵ ـ پوپ ا. و. مقام هنر ایرانی. اهمیت و کیفیت هنر ایرانی. نشریه فرهنگ و زندگی شماره ۴ و ۵ اردیبهشت ماه ۱۳۵۰ دبیرخانه شورای عالی فرهنگ و هنر به نقل از جلد اول کتاب A Survey of persian art

۲۶ ـ شوئون ـ فریتیوف ـ اصول و معیارهای هنر جهانی

نصاویر مقاله از کتاب:

Royal persian Manuscripts - stuartcary welch Thames and Hudson. London 1976

اخذ شده است.