روح معنویت در طبیعت بی‌جان

نگارگری ایرانی ـ اسلامی

دکتر بهنام جلالی جعفری

هنر نگارگری ایران، ورای عالم ناسوت قرار می‌گیرد و از طریق کشف و شهود، سعی در نزدیک شدن به حقیقت مطلق را دارد. به همین دلیل از بازنمایی و توصیف سطحی جهان بیرون و نمایش نازل تصویری روایت‌ها در شعر و ادبیات فراتر می‌رود و در فضایی عمیق‌تر، کوششی در جهت نمایاندن ماهیت اشیاء دارد. نگارگری ایرانی، از انکار سطحی‌نگری دو هدف عمده را دنبال می‌کند: اول آن که توسط عناصر تصویری به دنبال روابطی است که عالم معنوی را به بیننده بنمایاند زیرا خود او در این عوالم به سر می‌برد. دوم آن‌که به‌طور مستقیم و بدون حضور واسطه و شاهد به حقیقت مطلق و سرچشمه زیبایی که همان خالق است، نزدیک شود و با غوطه ورشدن در این حوزه و با ذهنیت خود تصویری خلق می‌نماید، و در این تصویر فضای معنوی به ظهور می‌رسد. این فضا از اجزاء گوناگون تشکیل می‌شود که از واقعیت مادی خود دور هستند. هنرمندان نگارگر، این عناصر متنوع را با وحدت وجودیشان در تصویر ارایه می‌نمایند و بدین ترتیب به اهداف معنوی خود در تصویر می‌رسند. این عناصر به فضای معنوی ایجاد شده در تصویر می‌پیوندد. ساختار تصویری که توسط این اجزاء پدید می‌آید از طریق این نوع وحدت فرم، به تصویر عمق و معنا می‌بخشد.

این شیوه نگاه، در جزئی‌ترین بخش تصویر هم رعایت می‌شود به همین دلیل جزئیات در کل اثر هنری و کل تصویر در جزئیات مستحیل می‌گردد و در مجموع فضای معنوی مشهودی را که با شعر و ادبیات در رابطه است به وجود می‌آورد. عناصری که فاقد ابعاد (حجم) و سایه‌روشن هستند، معنویت را در این آثار متجلی می‌سازند، در نتیجه، نگرش فلسفی به جهان حقیقی که در آثار نگارگر متبلور است آشکار می‌شود.

اثر نگارگری شامل بخش‌های؛ آسمان، زمین، فیگور انسانی، معماری، طبیعت، آب، کوهستان و اشیاء دیگر است که روایتی را تصویر می‌کنند. این قسمت‌های مختلف در عین وحدت دارای نوعی نظم و بی‌نظمی هستند که در یک اثر هنری یکدیگر را دفع و جذب می‌کنند. فضای نگارگری به توسط این ثنویت از واقعیت و عینیت جهان مادی دور می‌شود، در این دوگانگی، اشیاء شبیه واقعیت خویش نیستند و در اصل نوعی برداشت تخیلی از واقعیت است و به همین دلیل در این آثار، آناتومی و اصول پرسپکتیو و سایه روشن و حجم‌پردازی که وابسته به دنیای واقعی است در نظر گرفته نمی‌شود. همه عناصر به صورت دو بعدی و شبیه و مانند ظاهر می‌گردند.

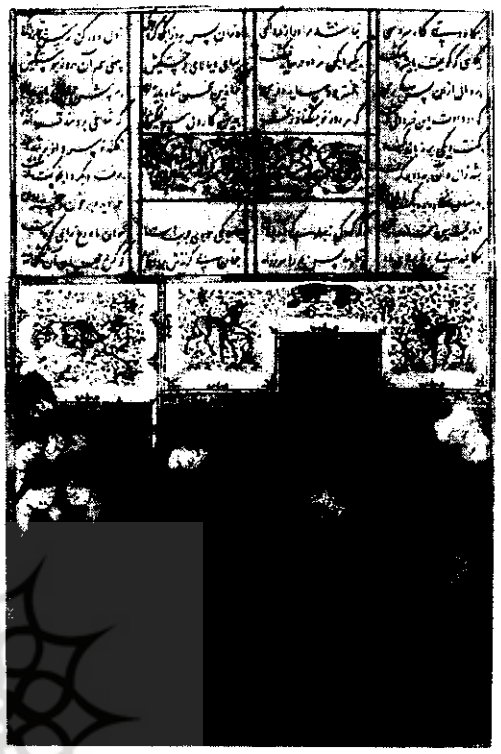
طبیعت بی‌جان یکی از عناصر مهم این آثار به‌شمار می‌آید که شامل مجموعه‌ای از اشیاء بوده و نقش عمده‌ای در مضمون آثار بازی می‌کنند. انواع مختلف طبیعت بی‌جان در تحکیم ترکیب‌بندی، ایجاد تعادل و پیام‌رسانی و نیز برقراری رابطه با موضوع در کل اثر اهمیت بسیار دارد. طبیعت‌بی‌جان، اغلب نقش‌های فرعی را نسبت به موضوع اثر دارد، چنان‌چه فرض کنیم که نقش طبیعت بی‌جان منحصراً برای پر کردن فضای خالی اثر است، دچار اشتباه بزرگی شده‌ایم. طبیعت بی‌جان در نگارگری کاملاً محاسبه شده و بنابه ضرورت موضوع انتخاب می‌شود، اغلب فاقد جنسیت

و بعد و بافت هستند و معمولاً بر روی زمین چمن‌زار و یا روی پارچه‌ای که «سفره» نامیده می‌شود قرار می‌گیرد. با وجود این که طبیعت بی‌جان مظاهری از جهان مادی هستند اما به علت نگاه معنوی که هنرمند به آن دارد، ارزش‌های دنیوی و ناسوتی حذف می‌شود و معمولاً شامل اشیایی مانند ظروف فلزی یا سفالی برای میوه، کاسه‌های لعابی قوری کوچک، تنگ‌های گردن بلند (یا همان گلاب‌دان)، منقل و سینی‌های نقره و طلا ـ که ظروف را روی آن می‌چینند ـ و در بعضی مواقع از میزهایی با پایه‌های کوتاه برای چیدن ظروف مانند گلاب‌دان، ظرف آب و کاسه‌های کوچک استفاده می‌شود. اما در اغلب آثار مربوط به طبیعت بی‌جان اشیاء بر روی چمن‌زار چیده می‌شود.

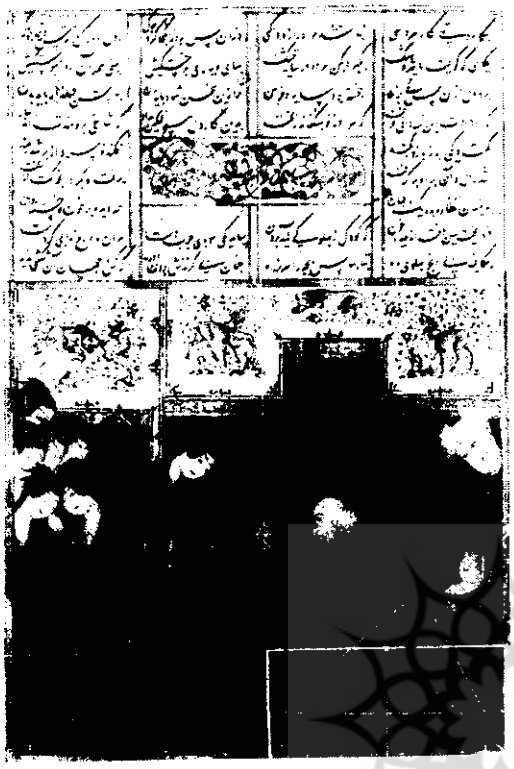
در مراحل عرفانی، عالم صغیر عالم مادی است و زمین عالم صغیر نامیده می‌شود زیرا که اشیاء بر روی آن چیده می‌شود و این امر، نگرش به ماده و پست بودن آن را نشان می‌دهد، طبیعت بی‌جان دارای ماهیتی ریاضی‌گونه و قابل محاسبه با اشکال هندسی است که این مادیت تضادی را با کل فضای معنوی نگارگری به وجود می‌آورد. تضادی که میان طبیعت بی‌جان با کل اجزاء دیگر نگارگری مشاهده می‌شود به وحدت و انسجام روابط ساختاری می‌افزاید، این انسجام بیانگر تفکری است که از بینش نگارگر سرچشمه می‌گیرد. در این‌جا با دو مقولهٔ مجزا روبه‌رو هستیم: اول رابطه کل تصویر با طبیعت بی‌جان و دوم مناسباتی که بین عناصر طبیعت بی‌جان وجود دارد، که در این مقاله ما بر روابط عناصر بین اشیاء در طبیعت بی‌جان تأکید داریم.

در تاریخ نگارگری ایران، اولین انواع طبیعت بی‌جان که از مؤلفه‌های ویژه‌ای مانند تناسب، تعادل و هماهنگی با موضوع اثر برخوردارند، مربوط به شاهنامه دوره تیموری در قرن چهاردهم میلادی در شیراز، در زمان بایسنقر میرزا (۱۴۳۴ ـ ۱۳۹۷ میلادی) نوه تیمور و پسر سوم شاهرخ (۱۴۴۷ ـ ۱۴۰۵ میلادی) فرزند کوچک تیمور ظهور یافت. این کتاب در سال ۱۴۴۱ میلادی (۸۴۵ هـ ق) به خط نستعلیق به اتمام رسید و به شاهنامه بایسنقری معروف است. در این نسخه خطی تصویری با عنوان «تولد رستم» یافت می‌شود که مادر رستم، رودابه، از طریق عمل موسوم به «سزارین» رستم را به دنیا آورده و پزشک معالج، نوزاد را به ندیمه می‌سپارد. طبیعت بی‌جان سمت چپ تصویر، شامل یک منقل آتش، تنگ آب، یک چاقوی جراحی، کیف ابزارآلات پزشک و یک لگن پر از خون در نزدیکی بریدگی شکم رودابه است. ایجاد کادر برای محدود کردن تصویر در اطراف این طبیعت بی‌جان به بررسی بهتر آن کمک می‌کند، این کادر می‌تواند مستطیلی را شامل شود که از دو مربع مساوی به دست می‌آید، ضلع مشترک این دو مربع را از وسط تنگ آب رسم کنیم یا اگر محور مستطیل را از وسط تنگ آب بگذرانیم کادر مناسب به دست می‌آید و طبیعت بی‌جان به‌طور کامل در مستطیل قرار می‌گیرد که در این حالت تنگ طلایی آب در وسط کادر مستطیل و منقل پر از آتش که روی آجرهای سبز رنگ است و در سمت راست تصویر چاقوی جراحی و کیف ابزار پزشک در طرف چپ کادر قرار می‌گیرد، لگن پر از خون نزدیک رودابه، بنابه ضرورت موضوعی در بالای کادر مستطیل مکان مناسبی را اشغال می‌کند، مستطیل مناسب‌ترین کادر برای طبیعت بی‌جان است زیرا رابطه‌ای بین کادر افقی مستطیل و طبیعت بی‌جان که معمولاً به‌طور افقی چیده می‌شود برقرار می‌شود.

با توجه به تقسیم‌بندی و فرم‌های به وجود آمده از طبیعت بی‌جان در کادر مستطیل، ملاحظه می‌شود که کل عناصر طبیعت بی‌جان در روابط مثلثی شکل چیده شده‌اند؛ که در رأس بالایی آن لگن و در سمت راست منقل آتش و در طرف چپ کیف پزشک قرار می‌گیرد، در نتیجه دو فرم اصلی قرارگیری طبیعت بی‌جان به صورتی است که در داخل فرم مستطیل را ایجاد کرده و



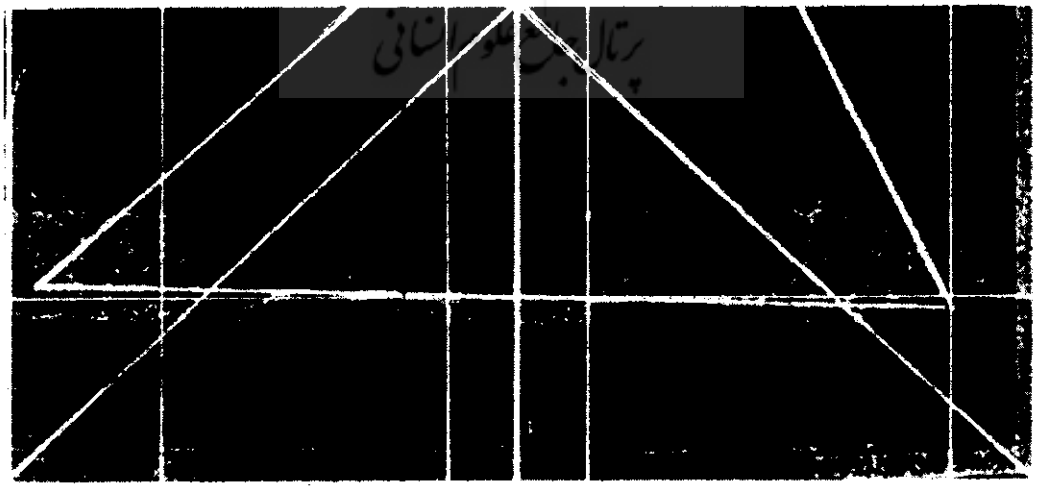
مینیاتور و طبیعت بی‌جان، تولد رستم



بخش انتخاب شده برای آنالیز (طبیعت‌بی‌جان) تقسیم‌بندی و نسبت‌های رعایت شده در طبیعت بی‌جان در رابطه با کل اثر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تقسیم‌بندی فضایی طبیعت بی‌جان با کادر انتخاب شده



روابط داخلی فرم مثلثی را تداعی می‌نماید.

مثلث در عین حال که فرم مقدس و معنوی است، پویایی، چرخش و مفهوم هوشیاری و جوانی را نیز همراه دارد، ویژگی‌های مثلث تقریباً در تمدن‌های گوناگون از لحاظ و مفهومی مشابهت یکسانی دارد. مستطیل با فرم آرام، ساکن و سنگین، تضاد مفهومی را با مثلث ایجاد می‌کند، تصویر با ترکیب‌بندی دو فرم مثلث و مستطیل در کنار هم معنای بیشتری می‌یابد.

طبیعت بی‌جان کاملاً مناسب با عنوان اثر انتخاب و چیده شده است، نحوهٔ آرایش عناصر بنابه ضرورت به‌گونه‌ای است که در تصویر مشاهده می‌شود و با تغییر موضوع تصویر، عناصر انتخاب شده و نحوه چیدن آن‌ها به‌گونه‌ای تغییر کرده که با موضوع هماهنگ می‌شود. موضوع طبیعت بی‌جان در نگارگری، در حاشیه قرار ندارد و می‌تواند بخش اصلی یک اثر باشد؛ و در بعضی موارد می‌توان از نوع عناصر و اشیاء انتخاب شده موضوع اثر را مشخص نمود؛ که در این دست از آثار طبیعت بی‌جان عنوان اصلی نقاشی محسوب می‌شود، در اغلب این تصاویر برای بیان جنبه‌های کاربردی علم، طبیعت بی‌جان موضوع اصلی اثر محسوب می‌شود. این طریقه می‌تواند روشی مناسب برای تجزیه و تحلیل طبیعت‌بی‌جان در نگارگری باشد، بخشی مهمی از تصویر که هیچ‌گاه به آن اهمیت داده نشده است.

نمونه‌های بسیاری را می‌توان با این روش بررسی نمود و طبیعت‌های بی‌جان نقاشی شده در نگارگری را که از بخش‌های مهم نقاشی‌های ایرانی است دقیقاً نقد کرد و به نظم و ساختار آن پی‌برد.

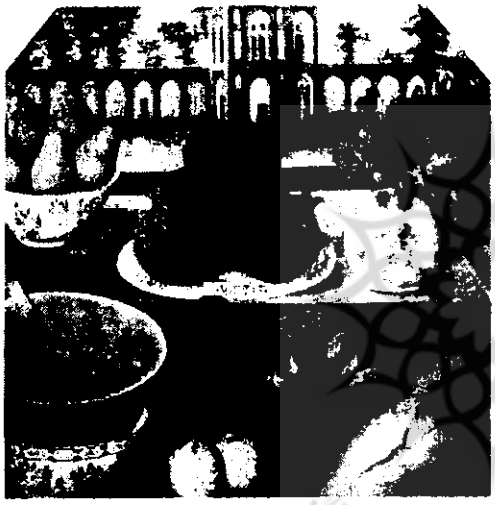
نمونه بارز دیگر طبیعت بی‌جان ایرانی را در نقاشی قاجار می‌یابیم، در این اثر، نحوهٔ برخورد هنرمند با جهان پیرامون خود نوعی دیگر است. این اثر برجسته به دست میرزا بابا خلق شده، طبیعت بی‌جانی است که بخش بالایی و کادر آن به صورت مورب و قرینه، بریده شده است.

طبیعت بی‌جان بدین نحو به عنوان اثری مستقل هرگز در هنر نقاشی ایران سابقه نداشته و نفس عنوان نشان‌گر ذهنیت میرزابابا و تأثیر از فرهنگ نقاشی اروپایی است.

انتخاب طبیعت بی‌جان با حجم‌پردازی عناصر در ترکیب‌بندی آن نوعی نگرش طبیعت‌گرایی را در زمان قاجار مطرح می‌سازد و به دلیل وجود ترکیب‌بندی متمرکز و متقارن از ویژگی‌های نقاشی دوره قاجار است که بعضاً در نگارگری هم دیده می‌شود.

همان‌طور که پیش‌تر ذکر شد این طبیعت بی‌جان به احتمال قوی از بالای اثر و از اطراف کادر بریده شده است، کادر اصلی آن مستطیل افقی (کادر رایج طبیعت بی‌جان در نگارگری) و با تکنیک رنگ و روغن بر روی بوم و اندازه فعلی آن ۶۱ × ۶۶ سانتی‌متر و بین سال‌های ۹ ـ ۱۲۰۸ هجری قمری نقاشی شده است در موزه نگارستان تهران نگهداری می‌شود.

نقاشی میرزابابا از ساختار نوینی نسبت به طبیعت بی‌جان در نگارگری برخوردار است، طبیعت بی‌جان از بالای پرده با منظره آغاز می‌شود، سپس بخشی از معماری پل‌خواجو در اصفهان و قسمتی از زاینده‌رود در جلوی آن نقاشی شده است، کل منظره از پنجره و از داخل فضای اتاق دیده می‌شود و طبیعت بی‌جان نیز از زاویه روبه‌رو همان‌گونه که در منظره مشاهده می‌شود، چیده شده است. این اثر می‌توانست به تحلیل مناسب‌تری منتج شود، اما می‌توان آن را کامل تصور نمود، فرم‌هایی که بخشی از آن‌ها در اثر بریدگی حذف شده‌اند عبارتند از ظرف گلابی‌ها همراه پایه مکعب مستطیل، کاسه هندوانه در سمت راست پرده و از سمت چپ فضای هندسی پنجره از بخشی فوقانی قسمتی از منظره و از سمت پایین کادر قسمتی از نان پولکی، این پرده در وضعیت کامل و بریده نشده دارای ساختاری متعادل و متمرکز است. تمرکز فرم از بشقاب



رودابه و پزشک و رستم و طبیعت بی‌جان در رابطه با موضوع اثر

طبیعت بی‌جان میرزابابا با کادر بریده شده

انارها آغاز می‌شود که در مرکز پرده نقاشی قرار دارد، طریقه چیدن انارها به صورت دایره، در مرکز، مثلثی را به وجود آورد که می‌تواند تحلیل ما را در بستری منطقی قرار دهد. بدین نحو که دایره نقش اساسی را در ترکیب‌بندی این طبیعت بی‌جان ایفا می‌کند.

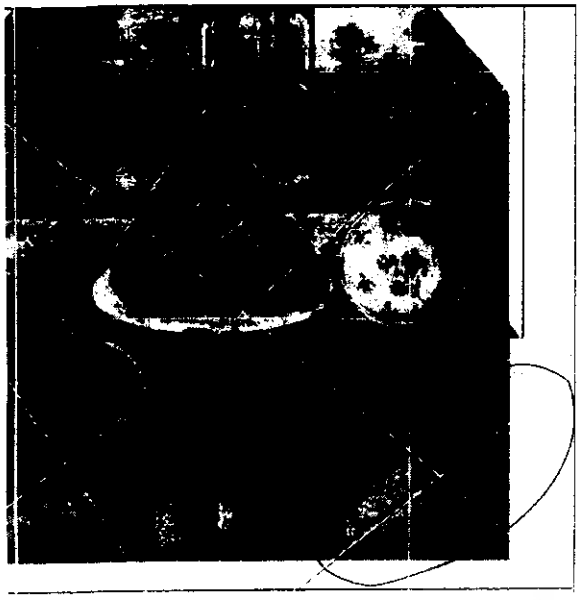
ترکیب‌بندی اثر از دوایری که از طریق چیدن انارها، هندوانه، ظرف گلابی و گلدان گل ایجاد شده کشف می‌گردد و نیز مرکز هر دایره با شئی به صورت نمادین مشخص شده است.

برای نمونه چاقو در وسط هندوانه، مرکز سه اناری که در ظرف چیده شده‌اند و شکل مثلث را به وجود آورده، شکاف وسط نان که نان را به دو نیم تقسیم نموده و یا در ظرف گلابی‌ها، گلابی اول به شکل مستقیم قرار دارد که نقش محور را ایفا می‌کند و مانند قطر دایره عمل می‌نماید و نیز به همین طریق گلدان و دسته گل در مرکز گلدان کروی قرار دارد و مانند قطر دایره گلدان را به دو بخش مساوی تقسیم می‌کند.

دایره فرمی هندسی و نتیجه تمامی فرم‌ها و کامل‌ترین است، خصوصیت ذاتی آن، انعطاف‌پذیری و نماد بیان عواطف است، در فلسفه و عرفان نیز بحث

وجـود از دایـره و مـرکز آن آغـاز می‌شود، دایـره بـا عـلم نـجوم و سـتاره‌شناسی در پـیوند است و نـماد آسـمان است کـه حـرکتی ثـابت و دوار دارد، مـرکز آن نـماد جـاودانگـی و آغـاز تکـامل جـزء بـه کل است.

فرم بعدی ساختار پرده طبیعت بی‌جان مثلث است، که گاهی محاط بر دایره و بالعکس به کار گرفته شـده، مثلث فرمی هندسی است کـه از نـظر روابـط فـضایی مـتضاد بـا ویـژگی‌های دایـره است، فـرمی خشـن و اضطراب‌آمیز و نیز در نـقطه مـقابل بـا فـرم دایـره کـه آرام‌بخش است، قرار می‌گیرد در این پرده مثلث از سه انار چیده شده و نیز از فضای خالی در وسط سه انار به وجود می‌آید، (کاسهٔ گلابی‌ها) در سمت راست بالای پرده و نیز نان بولکی که به صورت مـورب در سـمت چپ پایین کادر تصویر فرم‌های مثلثی شکل را به وجود می‌آورند که این امر باعث ایجاد تعادل در کادر می‌شود. در فـرهنگ و هـنر اسـلامی بـه ویـژه در مـقوله زیبایی‌شناسی مثلث، به معنی روح، هـارمونی، دومـین عدد فرد، هوش، فرمی عاقل و با منطق و استدلال تعبیر می‌شود، در هنر نگارگری مربع، مـثلث و دایـره ــ کـه دایره تبدیل به پنج و شش و هشت ضلعی مـی‌شود ــ فرم‌هایی هستند که ساختار اثر عمدتاً بر اسـاس آن‌هـا تحقق می‌یابد. در اثر میرزا بابا، شکاف نان، شاخه گـل خمیده در سمت چپ پرده که به طرف کـادر مـتمایل شده و گلابی مورب در طرف گـلابی، و کـادر داخـل هندوانه که به طرف راست اثر نزدیک به کادر می‌باشند تعادل بصری ایجاد می‌کند، زیرا اگـر خـطوط مـورب آن‌ها را رسم کنیم کاملاً فرمی قرینه به وجود می‌آید که باز از ویژگی‌های مهم ساختاری در آثار دورهٔ قاجاریه است. فضاهای خالی اثر، به طریقی ناخودآگاه روابـط بین عناصر را مستحکم می‌کند، این فضاهای خالی بنابه ضـرورت تـرکیب‌بندی ایـجاد شـده و ایـن اتـفاق عمده‌ترین خـصوصیت روابـط فـضا در آثـار نـقاشی



کادر اصلی اثر با کامل نمودن فرم‌های ناتمام (هندوانه ـ کاسهٔ گلابی ـ پرسپکتیو و نان)

تقسیم‌بندی فضایی اثر

ایرانی است.

نور، در این طبیعت بی‌جان، از پیچیدگی ویژه‌ای برخوردار است. مسیر تابش نور این طبیعت بی‌جان که در کنار پنجره چیده شده از نگاه واقعی می‌بایست از پشت اشیاء و یا از بالای پرده تابیده باشد. اما نور به ظرف هندوانه و نیز گلابی‌ها از سمت راست، به گلاب‌دان و سیب قرمز که بخشی از آن در پشت نان قرار گرفته از روبه‌رو نور تابیده شده است. اما سایه‌های ظروف گلابی و انار و نیز گلدان گل به سمت چپ بر روی سطح داخلی پنجره قرار گرفته است، در واقع مسیر نور را از سمت راست مشخص می‌نماید که در جایی دیگر از عناصر در تابلو این مسیر نور مشخص نشده است به ویژه این که تابش نور هندوانه از سمت چپ می‌باشد.

در واقع این نورپردازی به منظور نمایاندن حجم اشیاء و عناصر دیگر در پرده است، نورپردازی جزئی فرار از حجم‌گرایی نیست، در این اثر مشابه‌سازی و حجم‌ها به خوبی مشاهده می‌شود، این روش پرداختن نور، نوعی بی‌وزنی را در کل اثر به وجود می‌آورد، بدین قرار جسمیت شئی حذف و فضای معنوی جایگزین مادیت می‌گردد. تاریکی (قهوه‌ای تیره) فضای خالی در این طبیعت بی‌جان بخشی از فضای مادی در مقابل بخش‌های نورانی مشخص قرار دارد. حجم‌گریزی و فضای هندسی اثر متعلق به آخرین مراحل هنر شمایل‌نگاری متعلق به اواخر دورهٔ گوتیک و نورپردازی نمادین و فضاهای تیره نیز از مفاهیم و مبانی هنر آن دوره است. به هر حال، هر دو عامل، یعنی نورپردازی محسوس و فضاهای هندسی در این پرده، از مشخصات آثار شرقی نیز هست و باید تأکید نمود که این اثر دارای ارزش‌های زیبایی‌شناسی و کیفیات نگارگری جدیدی است که در زمان خود به شکل نوینی با تکنیک رنگ و روغن که ضرورت زمان بود، ارائه شده است.

منابع

۱ ـ اعوانی، غلامرضا ـ حکمت و هنر معنوی ـ انتشارات گروس ۱۳۷۵

۲ ـ بامداد، علی‌اکبر ـ شناخت زیبایی ـ (ترجمه) ـ انتشارات طهوری ۱۳۵۷

۳ ـ رجب‌نیا، مسعود ـ نقش‌های هندسی در هنر اسلامی ـ (ترجمه) ـ انتشارات سروش ۱۳۷۷

۴ ـ کریم‌زاده، محمدعلی ـ احوال و آثار نقاشان قدیم ایران ـ جلد یک، دو، سه ۱۹۹۱ ـ چاپ لندن

5- Carra. Massime - Metaphysical Art. Thames and Hudson - 1971 London.

6- Binyon. Laurence - Persian Miniture Painting, 1971, NewYork.

7- Falk. S. J. - Qajar Painting - Sothely publication, 1072 London.

8- Sooudavar. Abolala - Art of the Persian Courts. 1992. U. S. A, Rizzoli.