تاریخ دریافت : ۹۶/۰۵/۱۴
تاریخ پذیرش : ۹۶/۱۰/۰۹

ترجمه انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان :
Perspective as a Commodity: The Economic Context
of Linear Perspective Appearance in Late Safavid Painting
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

مَتاعِ پرسپکتیو : زمینهٔ اقتصادی پیدایش پرسپکتیو خطی در نقاشی متأخر صفوی*

عبدالله آقائی**
مهدی قادرنژاد***

چکیده

از اواسط دورهٔ صفوی با اوج گرفتن مراودات تجاری و فرهنگی ایران با غرب، تحولی اساسی در شیوهٔ نمایش «فضا» در نقاشی ایرانی پدیدار شد. از این زمان «پرسپکتیو» به شیوه‌هایی گوناگون در نقاشی ایرانی به کار بسته شد که تا دوران معاصر تأثیری عمیق بر فضای نقاشی ایرانی داشت. خاستگاه تاریخی این تکنیک رنسانس اروپایی بود، بنابراین ورود این تکنیک به نقاشی ایرانی می‌تواند تصویرگر نخستین بارقه‌های تأثیرات غربِ مدرن بر نقاشی ایرانی باشد. مسئلهٔ این مقاله «چگونگی پذیرش تکنیک پرسپکتیو خطی در نقاشی متأخر صفوی» است. برخی صاحب‌نظران به وجود زمینه‌ای اقتصادی در انقلاب علمی و فرهنگی رنسانس قایل هستند. از این منظر پیدایش این تکنیک در نقاشی نیز وابسته به آغازین مراحلِ رشدِ شیوهٔ تولید سرمایه‌داری است. هدف این مقاله تفسیر شکل ویژهٔ کاربست این تکنیک در نقاشی متأخر صفوی در پیوندِ با زمینهٔ اقتصادی آن دوران است. این تفسیر رویکردی «اقتصادی» دارد و بر اساس روش «همتایی» انجام شده است. این روش مبتی تشخصی گونه‌ای شباهت ساختاری میان صورت‌بندیِ اقتصادی و اشکالِ فرهنگی و هنری است. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که تکنیکِ پرسپکتیو در نقاشی متأخر صفوی به گونه‌ای ناقص و منطقه‌ای اجرا شده است و نقاشان ایرانی «خواستی» برای کاربست دقیق و فراگیر آنِ بر فضای آثارشان نداشتند. در زمینهٔ اقتصادی نیز در همین زمان به‌دنبالِ تمرکزگرایی قدرت در حکومت صفوی (مخصوصاً از زمان شاه عباس) و انحصاری‌تر شدن «اقتصاد» شرایط برای به ظهورِ کارگران آزاد و تجار مستقل به عنوان ملزومات مناسبات تولیدی سرمایه‌داری فراهم نشد؛ بنابراین فرهنگ «کمی‌باور» مبتنی بر آن شیوهٔ تولید نیز امکان رشد نیافت. علی‌رغم آشنایی و نیاز دستگاه حکومت صفوی به کالاهای تکنولوژیکِ غرب، «شیوهٔ تولید» این کالاها در این زمان نتوانست در اقتصاد ایران ریشه بدواند. نتایج این پژوهش حاکی از آن است که کاربست تکنیک پرسپکتیو در نقاشی ایرانی به صورت ساختاری مشابه نحوهٔ ورود و مصرف این کالاهای تکنولوژیک است؛ یعنی نگاه پرسپکتیوی در نقاشی ایرانی نتوانست «درونی» و «فراگیر» شود. اگر «پرسپکتیو» در نقاشی رنسانس نمادی از اقتصاد سرمایه‌داری در مرحله‌ای خاص از رشد آن است؛ این تکنیک در نقاشی ایرانی تنها «بازنمایی» آن نماد است. بازنمایی نمادی که با زمینهٔ اقتصادی خود پیوندی ندارد. در این زمینه کاربست پرسپکتیو خطی در نقاشی متأخر صفوی را می‌توان گونه‌ای «بازنمائی مضاعف» تعبیر کرد.

واژگان کلیدی

نقاشی متأخر صفوی، زمینهٔ اقتصادی، مناسبات تولیدی، فضا، پرسپکتیو.

*. این مقاله برگرفته از طرحی پژوهشی است با نام «زمینهٔ اقتصادی پیدایش فضای مدرن در نقاشی متأخر صفوی» با شمارهٔ ثبت ۲/ ۹۶۲ در معاونت پژوهشی دانشگاه هنر اصفهان که توسط نگارندگان انجام یافته است.

**. پژوهشگر دکتری پژوهش هنر دانشگاه هنر اصفهان. abdaghaie@gmail.com
***. پژوهشگر دکتری پژوهش هنر دانشگاه هنر اصفهان. mehdi.ghadernezhad@yahoo.com

مقدمه و بیان مسئله

خاستگاه تکنیک «پرسپکتیو خطی» رنسانس اروپایی است. از میانه‌های عهد صفوی این تکنیک به شیوه‌های گوناگون وارد فضای نقاشی ایرانی شد. فضای نقاشی ایرانی به جهت ساختاری چندان نمی‌توانست پذیرای این تکنیک باشد. سنت نقاشی ایرانی اصالتاً قائل به منظری واحد برای بازنمایی ابژه‌ها نبود؛ بنابراین در کاربست این تکنیک در نقاشی ایرانی می‌توان از مواجهه با «دیگری» سخن گفت : مواجهه با غرب مدرن و سنت تصویری آن. نقاشی ایرانی نسبت به سایر هنرها (مانند موسیقی، هنرهای نمایشی، هنرهای کلامی و ...) این مواجهه را زودتر درک کرد؛ بنابراین نحوهٔ پذیرش و اجرای این تکنیک [پرسپکتیو] در نقاشی این دوران را می‌توان نشانه‌ای از اولین بارقه‌های مواجهه با فرهنگ مدرن دانست. پیدایش انقلاب علمی، فرهنگی و هنری در دوران رنسانس در اروپا در پیوند با تحول در عرصهٔ اقتصادی آن دوران بوده است. مطابق روش «همتایی» می‌توان تقارنی را در تحول زیربنای اقتصادی با تغییرات علمی، فرهنگی و هنری تشخیص داد. مطابق این روش تحولات روبنایی در «تَعَیُّن نهایی» به عنوان «بازتابی» از تغییرات در مناسبات تولیدی تفسیر می‌شوند. در این زمینه «لئونارد گلدشتاین» تکنیکِ «پرسپکتیو خطی» را «نمادین» می‌خواند؛ به این معنا که «وجهی از بازنمائی مربوط به مرحله‌ای خاص در رشد سرمایه‌داری است» (Goldstein, 1988: 13). این مقاله با اتخاذ چنین رویکرد و روشی در پیِ شرح چگونگی پیدایش تکنیک پرسپکتیو خطی در نقاشیِ متأخر صفوی (۱۱۳۵-۱۰۳۸ ه.ق) است و می‌کوشد شکل خاص پذیرش این تکنیک در نقاشی ایرانی را دز پیوند با زمینهٔ اقتصادی آن دوران تفسیر کند.

در این راستا در این مقاله ابتدا سیر به سوی «کمی»، «همگن» و «انتزاعی» شدن مفهوم «کار» را در شیوهٔ تولید سرمایه‌داری از آغاز رنسانس در اروپا دنبال خواهیم کرد و با تقریر نظریهٔ «لئونارد گلدشتاین» نشان خواهیم داد که این تغییر چگونه در پیوند با تحول مفهوم «فضا» در نقاشی رنسانس قرار دارد؛ سپس شیوهٔ تولید در عهد صفوی را در مقایسه با شیوهٔ تولید سرمایه‌داری مورد بررسی قرار می دهیم و در انتها با تحلیل «فضا» در نقاشی متأخر صفوی کوشش می‌کنیم نحوهٔ کاربست تکنیک پرسپکتیو خطی در نقاشی این دوران را با توجه به زمینهٔ اقتصادی آن تفسیر کنیم.

مبانی نظری و پیشینهٔ پژوهش

به اعتقاد بسیاری از صاحب‌نظران، رسالهٔ «پرسپکتیو به مثابه شکل نمادین» اثر اروین پانوفسکی (۱۹۹۱) تأثیرگذارترین متن در تحلیل پرسپکتیو رنسانس بوده است. این رساله از زمان انتشار تاکنون در مرکز مناقشات پیرامون مفهوم فضا در نقاشی غرب قرار داشته است. «شکل نمادین» از اصطلاحات کلیدی فلسفهٔ «ارنست کاسیرر» فیلسوف نامدار نوکانتی است. از نظر کاسیرر جهان از طریق این اشکال قوام می‌یابد و فهم می‌شود. از سوی دیگر رگه‌های هگلیِ شیوهٔ تاریخ‌نگاریِ پانوفسکی دربارهٔ پرسپکتیو نیز کاملاً آشکار است. از نظر پانوفسکی هر دوره‌ای پرسپکتیوی مختص به خود دارد و بالطبع پرسپکتیو رنسانس نیز بروزی از جهان‌بینیِ[1] رنسانس است. نظریهٔ پانوفسکی دربارهٔ فضای تصویری مدرن محل ارجاع بسیاری از پژوهش‌ها در زمینهٔ ارتباط تاریخیِ پیدایشِ پرسپکتیو با علم و فرهنگ رنسانس بوده است.

لئونارد گلدشتاین در کتاب «ریشه‌های اجتماعی و فرهنگی پرسپکتیو خطی» (۱۹۸۸) با «ایده‌آلیستی» دانستن این دیدگاه (نظریهٔ پانوفسکی) به نقد آن می‌پردازد. این نقد به صورتی ریشه‌ای بنیان‌های نظری پانوفسکی در «فلسفهٔ شکل‌های نمادین» کاسیرر و همچنین رویکرد هگل به تاریخ را نیز شامل می‌شود. به گفتهٔ گلدشتاین در این نظریه‌ها «اندیشه به هیچ چیز جز خودش پیوند ندارد» (Goldstein, 1988 67-8). گلدشتاین، در مقابل، شرایط پیدایش و استمرار ایده‌ها و اندیشه‌ها را در مناسبات اقتصادی و شیوهٔ تولید جستجو می‌کند. وام‌داری گلدشتاین از نظریهٔ «بازتاب» آشکار است. در این نظریه روبنای فرهنگی-سیاسی بازتابی دیالکتیکی از زیربنای اقتصادی دانسته می‌شود. در این زمینهٔ فکری آثار فراوانی دربارهٔ پیوند انقلاب علمی رنسانس با گسترش شیوهٔ تولید کالایی نگارش شده است. این موضوع از این جهت حائز اهمیت است که انقلاب علمی رنسانس مستلزم تغییری اساسی در مفهوم «فضا» بود.

فقدان پژوهش‌ها درباره نقش مناسبات تولیدی و صورت‌بندی اقتصادی در شکل‌گیری، استمرار و اضمحلال سبک‌های هنری در ایران مشهود است. این موضوع در زمینهٔ نگارگری ایرانی نیز صادق است. این پژوهش کوشش می‌کند گامی بدین سو بردارد و پنجره‌ای بر پژوهش‌های اجتماعی-اقتصادی در تاریخ نقاشی ایرانی بگشاید. از سوی دیگر برای جوامع در حال توسعه‌ای مانند ایران مواجهه با «مدرنیته» مسئله‌ای است که همواره به اشکال متفاوت در حوزه‌های گوناگون بازتولید می‌شود. تماس نگارگری ایرانی با نقاشی رنسانس و وام‌گیری از تکنیک‌های آن از نخستین مواجه‌های هنر ایران با فرهنگ جدید غرب بوده است؛ بنابراین بازگشایی این مواجهه می‌تواند پرتوی بر چگونگی «مدرنیزاسیون هنری» ما بیافکند.

تصویر ۱. تحلیل پرسپکتیو تابلوی «اهدای سر ایرج به برادرانش سلم و تور» اثر محمد زمان، ۱۰۸۶ ه.ق. مأخذ: آژند، ۱۳۸۵: ۸۶ . ترسیم از نگارندگان.

رویکرد و روش پژوهش

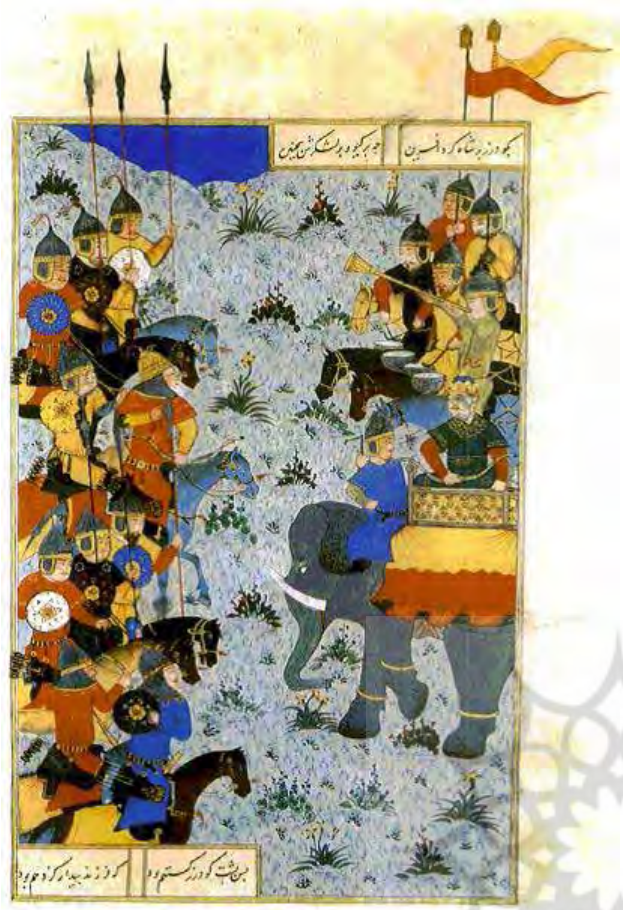
این مقاله در پرداختن به مسئلهٔ «پذیرش پرسپکتیو خطی در نقاشی متأخر صفوی» رویکردی اقتصادی اتخاذ کرده است؛ یعنی می‌کوشد شکل خاص پذیرش این تکنیک در نقاشی ایرانی را در زمینهٔ تحلیل صورت‌بندی اقتصادی تفسیر کند. دربارهٔ چگونگی پیوند زیربنای اقتصادی و روبنای فرهنگی و هنری «نظریهٔ بازتاب»[۲] قائل به ارتباطی انعکاسی است؛ این در حالی است که در روش « همتایی»[۳]

تصویر۳. بزرگنمایی بخشی از تصویر ۲.

تصویر ۲. بخشی از نگارۀ «بهرام گور و فتنه». اثر محمد زمان. ۱۰۸۷. مأخذ : آژند، ۱۳۸۵: ۱۰۷.

تأکید بر رابطۀ دیالکتیکی و پویای روبنا و زیربنا است. در این روش مناسبات تولیدی و اقتصادی «علت» یا تنها عامل نیستند؛ اما در «تَعَیُّن نهایی»[۴] عامل اساسی است. در این روش تأکید بر منطق درونی و ساختاری اشکال روبنایی

تصویر ۴. بازنمائی کفپوش موزائیکی از زاویهٔ عمودی. نگارهٔ بهرام گور در تالار هفت پیکر. گلچین اسکندر سلطان. شیراز. ۸۱۳ ه.ق.
مأخذ : گری، ۱۳۸۵: ۱۸۳.



تصویر ۵. نمونه‌ای از «افق رفیع» در سنت نگارگری ایرانی. نگارهٔ «کی‌خسرو سوار بر فیل»، قرن دهم ه.ق.
مأخذ : سودآور، ۱۳۸۰ : ۱۴۰.

در پیوند با بنیاد اقتصادی است و همچنین وساطت‌های متعدد و استقلال نسبی اشکال فرهنگی نیز در نظر گرفته می‌شود (Goldstein, 1988: 136-9). در این مقاله فضای پرسپکتیوی نقاشی رنسانسی با وساطت‌های مفهومی به صورت‌بندی آغازین دوره‌های اقتصاد سرمایه‌داری پیوند داده می‌شود و شکل انتقال «پرسپکتیو خطی» از این خاستگاه از طریق مناسبات تولیدی و اقتصادی تفسیر شود.

زمینهٔ اقتصادی پیدایش پرسپکتیو خطی در نقاشی رنسانس

پانوفسکی در تحلیل فضایِ پرسپکتیویِ نقاشیِ رنسانس چنین صفاتی را به آن نسبت می‌دهد : عقلانی، بی‌نهایت، همگن، انتزاعی، کمی و ریاضیاتی. منظور پانوفسکی از عقلانی بودن این فضا وابستگی آن به عقل مدرن است. این عقلانیت بر تمایز و فاصلهٔ بیش‌ازپیشِ سوژه از ابژه استوار است. فاصله‌ای که نه در دوران یونان باستان و نه در قرون‌وسطی در اروپا وجود نداشت. این فضا بی‌نهایت است؛ یعنی به جهت منطقی کرانه‌ای آن را محدود نمی‌کند و خطوط راست راهنما[5] که برسازندهٔ توهم ژرفا در این ساخت‌اند، می‌توانند تا بی‌نهایت دور امتداد یابند. اجزاء نهایی سازندهٔ این فضا نقاطی انتزاعی هستند که تنها در نسبتی عددی با هم قرار دارند. این نسبت‌ها هستند که خطوط و احجام را در این فضا تعریف می‌کنند. محتوای این فضا یا به عبارتی دقیق‌تر آنچه درون این فضا قرار می‌گیرد در نسبت این نقاط شناخته می‌شود. همگن بودن این فضا بدین معناست که محتوای آن تفاوتی کیفی و جوهری با

تصویر ۶. «شاه و درباریان». اثر علی‌قلی‌بیک جبادار. نیمهٔ دوم سدهٔ یازدهم. مأخذ : آژند، ۱۳۸۵: ۲۳۴.

هم ندارند (Panofsky, 1991: 27-37). از نظر پانوفسکی ساخت فضای پرسپکتیوی مانند پیوستاری کمی است که محتوا را به صورت امری ریاضیاتی در خود جذب می‌کند. پانوفسکی در توصیف تابلوی بشارت[۶] اثر آمبروجی لورنزتی این نقاشی را اولین اثری می‌داند که در آن خطوط راهنمای راست با آگاهی کامل ریاضیاتی در یک نقطه (بی‌نهایت دور) به هم می‌رسند. پانوفسکی اظهار می‌دارد که در این تابلو «اجسام و فاصلهٔ میان آن‌ها و بنابراین هر حرکتی را می‌توان در مقام تعدادِ مربع‌های کف به صورتی عددی بیان کرد» (Panofsky, 1991: 58). حال پرسش اینجاست که صفات برشمرده برای فضای پرسپکتیو رنسانس چه پیوندی با شیوهٔ تولید و صورت‌بندی اقتصادی دوران رنسانس دارد؟ از اوایل دروان رنسانس و با فاصلهٔ بیش از پیش حوزهٔ تولید اقتصاد پولی نیز گسترش بی‌سابقه‌ای یافت (هاوزر، ۱۳۷۷: ۲۲۰-۲۲۳). رشد اقتصاد پولی نشان دهندهٔ گسترش «ارزش مبادله‌ای» در نظام تولید کالایی است. ارزش مبادله‌ای بیش از هر چیز به صورت رابطه‌ای کمی و نسبی جلوه می‌کند که بنا بر آن نوعی ارزش مصرفی با نوع دیگری از آن مبادله می‌شود (مارکس، ۱۳۸۸: ۶۶). مقادیری از چیزهای متفاوت تنها پس از تبدیل به واحدی یکسان از لحاظ کمی مقایسه‌پذیر می‌شوند. در این معادله کالاها در حکم تجلی‌های این واحد یکسان‌اند. بنابراین در نظامِ تولید کالایی به صورت مداوم ارزش مصرف که امری ذاتاً کیفی است به شکلِ پدیداریِ ضدِّ خود یعنی ارزش مبادله تبدیل می‌شود. همچنین متناسب با این مبادله کارِ متمایز و کیفیِ به شکلِ پدیداریِ ضدِّ خود یعنی کار انتزاعی بدل می‌شود (همان: ۸۸-۸۶). یعنی در حالی که کار گنجیده شده در کالا در پیوند با ارزش مصرفی از لحاظ کیفی مورد توجه قرار می‌گیرد و بحث بر سر «نوع» و «چگونگی» آن است؛ در پیوند با ارزش مبادله کارِ انسانی ناب و ساده است و از لحاظ کمی اهمیت می‌یابد. در این فرایند کار انسانی تبدیل به امری مقایسه‌پذیر، همگن و انتزاعی می‌شود. مارکس با اصطلاحاتی مانند «جوهر ارزش آفرین» یا «شیئیت شبحوار یکسان» این کار را توصیف می‌کند. اکنون ارزش کالا در

تصویر ۷. نگارۀ «شاه عباس حاضران در مجلس را منتظر گذارده»نیمۀ دوم سدۀ دوازدهم هجری. مأخذ : سودآور، ۱۳۸۰: ۳۸۴.

تصویر ۸. پرترۀ «فتحعلی‌شاه». کاخ گلستان. مأخذ : پاکباز، ۱۳۹۰: ۲۲۰.

کمیت شمارش‌ناپذیری از عناصر دیگرِ جهانِ کالاها تجلی می‌یابد (همان: ۹۲). در این شرایط کاربرد «پول» به عنوان ابزاری برای تشخیص این کمیت‌ها گسترش می‌یابد. در واقع گسترش اقتصاد پولی و تجارت به وسیلۀ پول نمودی از تشدید فرایند کمی‌شدن و انتزاعی‌شدن مفهوم کار و توجه به ارزش مبادله‌ای است. همان‌طور که تفاوت‌های کیفی کالاها در چهرۀ پول حذف می‌شود، پول نیز به سهم خود در مقام مساوات‌طلبی رادیکال، تمام تمایزات را از بین می‌برد (همان: ۱۶۰).

آشکار است که تحولات در شیوۀ تولید به این عرصه منحصر نشد و تأثیرات اجتماعی بارزی داشت. «کارل مانهایم» از جامعه شناسان برجسته در از رویکردی متفاوت در گفتاری

وقوع انقلاب علمی مدرن در دوران رنسانس را به این تحولات منسوب می‌کند :
اغلب اشاره شده است که عقل‌گرایی علم طبیعی مدرن متناظر با نظام اقتصادی جدید است. با جانشینی اقتصاد معیشتی به وسیلهٔ نظام اقتصاد کالایی، تغییرات مشابهی در رویکرد به چیزها مانند دگرگونی اندیشهٔ کیفی به کمی دربارهٔ طبیعت به وجود آمد. در اینجا مفهوم کمی ارزش مبادله‌ای جای مفهوم کیفی ارزش مصرفی را گرفت ... نتیجه آن است که به موازات گسترش نظام سرمایه‌داری با انسان به عنوان مقدار محاسبه‌پذیر انتزاعی رفتار می‌شود و این انسان هر چه بیشتر به تجربهٔ جهان بیرون از طریق این روابط انتزاعی گرایش می‌یابد (Mannheim, 1953: 86-87)
مانهایم به روشنی میان مناسبات تولیدیِ سرمایه‌داری و علوم طبیعی مدرن پیوندی را تشخیص می‌دهد. از سوی دیگر باید گفت که پیدایش این علوم بدون تغییری اساسی در مفهوم فضا و تحول آن به مفهومیِ همگن، کمی و انتزاعی امکان‌ناپذیر بود. این امر مشخصاً در علم فیزیک جدید آشکار می‌شود که توسط گالیله و نیوتن پایه‌گذاری شدند. الکساندر کویره فیلسوف نامدار علم در کتاب «مطالعات گالیله» دو رخداد هم‌بسته و بنیادین را در انقلاب علمی مدرن واجد بیشترین اهمیت می‌داند. یکی از این دو رخداد انگارهٔ «ویرانی جهان بسته و شکافتن سقف فلک» و دیگری «هندسی‌شدن مفهوم فضا» است (کویره، ۱۳۸۷: ۱۰).
لئونارد گلدشتاین، کمی و همگن شدن فضای پرسپکتیوی نقاشی رنسانس را نتیجهٔ روند کمی‌شدن و همگن شدن «کار» می‌داند (Goldstein, 1988: 63). همچنین از نظر گلدشتاین جدایی حوزهٔ تولید از حوزهٔ مصرف یا به بیان دقیق‌تر جدایی تولیدکننده از محصول و به وجود آمدن حیطهٔ وسیع و گستردهٔ بازار که در آن منطق همسان‌ساز «پول» حکم‌فرماست؛ زیربنای به وجود آمدن مفهوم فضای سه‌بعدی، بی‌کران و نامحدود است. سیالیت و نسبیت حاکم بر بازار یادآور نسبیت نقاط و حرکت آزادانه در فضای بی‌کران پرسپکتیوی است. همان‌گونه که پول به مثابه امری کمی و جوهری ارزش‌آفرین در هر مبادلهٔ کالایی است؛ در فضای پرسپکتیوی نیز نقطه‌ها تنها در نسبت با هم و به عنوان امری عددی هویت می‌یابند. بنابراین می‌توان گونه‌ای همتایی را نیز میان «فضای پرسپکتیوی» و مفهوم «کار» تشخیص دارد.
برای جمع‌بندی این بخش می‌توان نظریهٔ لئونارد گلدشتاین را در باب ریشه‌های اجتماعی و فرهنگی پیدایش پرسپکتیو خطی چنین تقریر کرد : پرسپکتیو خطی به این معنا نمادین است که گونه‌ای از بازنمائی مربوط به مرحله‌ای خاص از رشد سرمایه‌داری است و بازتاب فرهنگی آن بخشی از تولید است که بعداً «کل» را مشخص می‌کند (Goldstein, 1988: 135).

امتناع رشد سرمایه‌داری در دوران صفوی

عموم تحلیل‌گران به دورهٔ فئودالیسم طولانی در تاریخ اقتصاد سیاسی ایران نظر دارند (ولی، ۱۳۸۰: ۲۵). البته باید در نظر داشت که چنین تقسیم‌بندی‌ای اساساً در قیاس با تاریخِ اقتصادِ سیاسی اروپا شکل گرفته است؛ ازاین‌رو، تلاش محققانِ بیشتر در جهت ارائهٔ نظریه و دوره‌بندی خاص برای شیوه‌های تولیدی در ایران بوده است. تلاش برای «تفسیر آسیایی» از چنین شیوه‌های تولیدی را می‌توان در این راستا تفسیر کرد. در این تفاسیر دو مؤلفهٔ متمایز قابل تشخیص است : دولت متمرکز استبدادی که مشخصه‌اش ماهیت خودسرانهٔ قدرت سیاسی است؛ و ساختار راکد اقتصادی که بر اساس غیبت نهاد مالکیت خصوصی در زمین و تداوم جمعیت‌های دهقانی پراکندهٔ خودکفا تعریف می‌شود (همان،۲۷-۲۸).
یکی از آخرین کوشش‌ها در نوشتن تاریخ پیشاسرمایه‌دارانهٔ ایران کتاب «داریوش نویدی» با عنوان «تغییرات اجتماعی-اقتصادی در ایران عهد صفوی» (۱۳۸۶) است. در این کتاب نویدی به این پرسش اساسی می‌پردازد که چرا شرایط اقتصادی و سیاسی ایران در عهد صفوی زمینه را برای پیدایش سرمایه‌داری فراهم نکرد. در تحلیل نویدی، کارگران آزاد و تجارِ مستقلِ دارای سرمایهٔ قابل ملاحظه، دو مؤلفهٔ بنیادین شیوهٔ تولید سرمایه‌داری است (نویدی، ۱۳۸۶: ۱۹۹).
از نظر نویدی در دورهٔ صفوی شاهد جابه‌جایی از یک شیوهٔ تولید پیشاسرمایه‌داری به شیوه‌ای دیگر هستیم. در این دوره به دلیل مسائل مربوط به مالکیت زمین وابستگی دهقانان به روستا تشدید شد و بنابراین تشکیل طبقه‌ای از کارگران آزاد تحقق نیافت (همان: ۲۰۹-۲۰۴). از سوی دیگر در این دوره، تجار به وسیلهٔ شاه و کارگزاران او، هم از نظر سیاسی و هم به لحاظ اقتصادی محدود می‌شدند. نویدی پس از آوردن شواهد فراوان و بررسی اسناد بسیار نتیجه می‌گیرد که :
در این بافت و زمینهٔ اجتماعی امکان پیدایش طبقه‌ای از کارگران آزاد و طبقه‌ای از تجار مستقل که بتوانند بر اساس قرارداد در بازار یکدیگر را ملاقات کنند به شدت تقلیل یافت. لذا در ایران قرن شانزدهم و هفدهم سرمایه‌داری به گونه‌ای درون‌زا تکوین پیدا نکرد. ... باید یکی از علل عدم پیدایش و توسعهٔ سرمایه‌داری را در دوران پساصفوی بسط تاریخی دسپوتیسم و استبداد صفوی دانست (۲۱۱-۲۱۰).

نکتهٔ قابل توجه در مورد اقتصاد عصر صفوی تمایل اندکِ سرمایه‌ها به سمت تولید است (کیوان، ۱۳۹۲: ۲۱۸). در این وضعیت واردات کالاها در ازای صادرات مواد خام با شیب زیادی فزونی یافت (همان: ۲۱۵). همچنین سفرنامه نویسان غربی در عدم وجود روحیه تولید و خلاقیت در ایران آن زمان در کنارِ اشتیاق فراوان به کالاهای جدید ابراز تعجب می‌کنند. مثلاً شاردن جهانگرد فرانسوی در سفرنامه خود گزاش می‌دهد که «حتی یک نفر از مردم مملکت پیدا نمی‌شود ساعتی را خوب میزان کند و اصلاح نماید» (حائری، ۱۳۸۰: ۱۴۹). همچنین گزارش‌ها از درخواست دائمی شاهان صفوی از پادشاهان اروپایی برای تفنگ و توپ یا تفنگ‌ساز و توپ‌ساز در حالی یاد می‌کنند که بسیاری از توپ‌ها در ایران پس از مدتی از کار می‌افتادند و برای امور تزئینی به کار می‌رفتند. به عبارتی این صنعت بسیار کاربردی و مهم نیز نتوانست در ایران آن زمان بومی شود (همان:۱۴۷).

در مجموع باید گفت که صاحب‌نظران عموماً گذار به شکل خاصی از «سرمایه‌داری» را در ایران از دوران مشروطیت تشخص می‌دهد. مورخان و دانشوران علوم اجتماعی با آئین‌های مختلف سیاسی و اعتقادی این دوره را نقطهٔ عطفی در تاریخ ایران و شاخصی تاریخ می‌دانند که زمان حال سرمایه‌داری را از گذشتهٔ پیشاسرمایه‌داری جدا می‌کند (ولی، ۱۳۸۰: ۱۵-۱۴).

پذیرش پرسپکتیو به مثابه کالایی وارداتی

دوران پس از مرگ شاه‌طهماسب در ۹۵۵ ه.ق مقارن است با نفوذ فزایندهٔ سبک نقاشی اروپایی در نقاشی ایرانی (Canby, 1996: 46). از ربع آخر سدهٔ یازدهم، این نفوذ در عرصهٔ بازنمائی «فضا» میان آن دسته از نقاشان ایرانی که عمدتاً فرنگی‌ساز نامیده می‌شدند، جلوه‌ای بارز و ساختاری یافت. این جریان بود که آیندهٔ نقاشی ایرانی را حداقل تا دو قرن رقم زد. دو تن از مهم‌ترین پیشگامان و تأثیرگذارترین نقاشان این جریان «علی‌قلی‌بیک جبادار» و «محمد زمان» بودند. به نظر می‌رسد که منطق فضایی جریان فرنگی‌سازی در نقاشیِ متأخرِ صفوی درآثار آن دو نقاشی به نحوی بارز نمودار شده باشد.

تصویر ۱ اثری است از محمد زمان. آنچه در این اثرجالب توجه است تلاش نقاش برای همگرا کردن خطوطِ موازیِ معماریِ پشتِ صحنه است. این امر نشان می‌دهد که نقاش به تکنیک پرسپکتیو خطی و چگونگی اجرای آن آگاه بوده است. اما این نقطه با نقطهٔ گریز ردیف سروها در عقب تابلو و همچنین نقطهٔ گریز خطوط کف‌پوش موزائیکی در جلوی تابلو مطابقت ندارد. علی‌رغم وجود ساخت پرسپکتیو تک نقطه‌ای در این اثر بخش‌های مختلف این تابلو واجد نقاط گریزهای متعددی هستند. این بدان معنا است که «فضای پرسپکتیوی» در این اثر وحدت‌یافته و همگن نیست. موضوع جالب وسیع‌تر کردن صحنهٔ مرکزی تابلو توسط نقاش است که به وسیلهٔ بالاتر بردن نقطهٔ گریز خطوط موازی آن بخش به دست آمده است.

تصویر ۲ نگاره‌ای دیگری است از محمد زمان. دگردیسی سنت نمایش افق رفیع در این اثر نیز آشکار است. با بررسی نواری از موزائیک‌ها که قرار است عمق تابلو را بسازد مشخص می شود که کف موزائیکی دقیقاً از زاویهٔ عمودی ترسیم شده‌اند. این اندازهٔ موزائیک‌ها در عمق تابلو ثابت است و تغییر نمی‌کند. به عبارتی می‌توان جای این ردیف عمقی را با هر ردیف عرضی از موزائیک‌ها عوض کرد (تصویر ۳). با دقت در این تصویر (شمارهٔ ۲) و تصویر پیشین (شمارهٔ ۱) می‌توان شباهتی ساختاری را در ساخت فضایی آن‌ها تشخیص داد. در سنت نگارگری ایرانی عادت بر آن بوده که روایت بر«افق رفیع» تصویر شود. همچنین کف‌پوش‌ها، چادرها، سایبان‌ها یا حوض‌ها از زاویه ای به تصویر کشیده می شدند که شکل و جزئیات‌شان مطابق طرحی که گمان می‌رود آرمانی و کامل است، بازنمائی شود. تصاویر ۴ و ۵ این سنت‌های نگارگری ایرانی را نشان می‌دهد. در تصویر ۴ ترسیم موزائیک‌های کف از زاویهٔ عمودی باعث ایجاد فضایی عجیب در اثر شده است. همچنین تصویر ۵ نمونه‌ای از نحوهٔ بازنمائی «افق رفیع» در سنت نگارگری ایرانی را نشان می‌دهد.

چنین ترکیب فضایی در اغلب آثار علی‌قلی‌بیک جبادار -دیگر فرنگی‌ساز نامی آن دوران – نیز قابل مشاهده است. تصویر ۶ از آثار رسمی و مهم علی‌قلی‌بیک جبادار است. ساخت فضایی این اثر نیز مشابه آثار پیشین محمد زمان است (تصاویر ۱ و ۲) است. در پشت پیکره منظره‌ای مطابق با قوانین پرسپکتیو هوایی ترسیم شده است. رنگ‌ها به سمت افق محو می‌شوند و جزئیات طراحی اشیاء کاهش می‌یابد. همچنین اندازه درختان نیز به سمت افق مطابق قوانین کوتاه‌نمایی کاهش یافته است. این در حالی است که درقسمت پیشین تابلو زاویهٔ دید تغیر یافته و عمودی‌تر شده است. این گونه به نظر می‌رسد که فرش زیرپای شاه و درباریان تقریباً از بالا نگریسته شده است. با دقت در نحوهٔ ترسیم فرش زیر پیکره‌ها می‌توان مشاهده کرد که اندازهٔ گل و بته‌های این فرش در دو نقطه طولی آن (محوری که قرار است بر آن عمق ایجاد شود) برابر است؛ بنابراین

می‌توان گفت کوتاه‌نمایی دقیقی در عمق تابلو (قسمت جلویی) ایجاد نشده است. علاوه بر فرش و صحنهٔ جلویی تابلو، فرشینهٔ زیر پای شاه عمقی متناسب با پرسپکتیو هوایی را القا نمی‌کند و چنین به نظر می‌رسد که شیب‌دار است!

تصاویر ۸ و ۹ این امتداد این سنت را در نقاشی ایرانی تا دوران قاجار نشان میدهد. در تصویر ۹ فتحعلی‌شاه جلوی منظره‌ای که به شیوهٔ پرسپکتیو هوایی ترسیم شده، نشسته است. سطحی که پیکره روی آن اسقراریافته شیب‌دار به نظر می‌رسد و گویی هر آن امکان لغزیدن پادشاه از جایگاه خود وجود دارد!

با توجه به تحلیل‌های فوق می‌توان گفت که در اواخر عهد صفوی کاربست تکنیک پرسپکتیو خطی در نقاشی ایرانی چندان دقیق و علمی نبوده است. در نقاشی ایرانی در این دوره فضای پرسپکتیوی در کنار فضای باقی‌مانده از سنت تصویری پیشین قرار می‌گرفت و احتمالاً این تلفیق برای نقاشان و بینندگان چندان «ناهمگون» به نظر نمی‌رسید. این در حالی است که فضای پرسپکتیوی فضایی همگن و وحدت‌یافته است. در چنین فضایی همهٔ اجسام و پیکره‌ها در مقابل منظری واحد و ثابت به عنوان ابژه‌های «محاسبه‌پذیر» منظم می‌شوند.

بحث

در ابتدای این مقاله نشان داده شد که با رشد سرمایه‌داری در غرب مفهوم «کار» به صورتی کمی، انتزاعی و همگن درآمد و همچنین نشان داده شد که برآمدن مفهومی کمی، همگن و انتزاعی از «فضا» در دوران رنسانس وابسته به این تغییرات در زمینهٔ اقتصادی بوده است. تکنیک پرسپکتیو خطی مستلزم چنین درک و دریافتی از فضا است؛ بنابراین پیدایش و گسترش تکنیک پرسپکتیو خطی در نقاشی رنسانس مستلزم این تغییرات در مناسبات تولیدی بوده است. همچنین در ادامهٔ مقاله نشان داده شد که زمینه برای این تغییرات و گذار به شیوهٔ تولید سرمایه‌داری در نظام اقتصاد سیاسی ایران در دوران صفوی متأخر فراهم نبوده است.

همچنین تحلیل برخی نقاشی‌های نمونه‌وار در دوران متأخر صفوی نیز نشان‌دادند که اجرای پرسپکتیو خطی در این آثار چندان اصولی و دقیق نبوده است. در واقع در این آثار فضای پرسپکتیوی در کنار فضای باقی‌مانده از سنت پیشین نگارگری قرار می‌گرفت. در نقاشی ایرانی تغییر مداوم نقطهٔ دید امری معمول و جزء اصول این سنت محسوب می‌شد. به نظر می‌رسد که در اجرای پرسپکتیو خطی نیز این اصل پایهٔ کار بود؛ یعنی بخشی از تابلو واجد نقطهٔ دیدی بود و بخش دیگر واجد نقطهٔ دیدی دیگر. گویی نقطهٔ دید پرسپکتیو خطی در بخشی از تابلو به بقیهٔ نقاط دید اضافه شده باشد. اما فضای پرسپکتیو خطی فضایی وحدت‌یافته، همگن و ریاضیاتی است. در این فضا همه اشیاء و پیکره‌ها از یک منظر نگریسته می‌شوند و مطابق فاصله از همان منظرِ واحد اندازهٔ آن‌ها به صورتی منسجم کاهش می‌یابد؛ چنان‌که گلدشتاین این منظر واحد را با فردیت‌باوری و سوبژکتیویسم دوران رنسانس مقایسه می‌کند.

شواهد و قراین حاکی از آن است که در دوران متأخر صفوی در ایران نقاشی‌هایی موجود بود که در آن قواعد پرسپکتیو تا حدودی رعایت می‌شد. همچنین در این زمان نقاشانی غربی در ایران کار و فعالت می‌کردند که با اجرای درست این تکنیک آشنا بودند؛ اما نقاشان ایرانی «نخواستند» این تکنیک را به درستی اجرا کنند. این خواست خواستی تاریخی بوده است؛ یعنی شرایط تاریخی، فرهنگی و اقتصادی چنین اقتضا می‌کرد.

آن چه در عمل در نقاشی متأخر صفوی روی داده کنده شده «تکنیکی» از متن اقتصادی و فرهنگی و وارد شدن آن به زمینه‌ای دیگر است. به عقیدهٔ گلدشتاین پرسپکتیو خطی به این معنا نمادین است که وجهی از بازنمائی در مرحله‌ای خاص از رشد سرمایه‌داری است. اکنون می‌توان گفت که این «نماد» در نقاشی ایرانی در زمینه‌ای دیگر معنای اصیل خود را از دست داده و به «بازنمائیِ مضاعف» بدل شده است. یعنی پرسپکتیو که بازتاب یا بازنمائی شیوهٔ تولید خاصی بوده است در نقاشی ایرانی دوباره بازتاب می‌یابد و بازنمائی می‌شود؛ بدون اینکه نگاه پرسپکتیوی درونیِ دیدگاه نقاش یا جامعه شده باشد.

پیش از این از شاردن سیاح و سفرنامه‌نویس صفوی نقل قولی آوردیم دربارهٔ حرفهٔ مدرن ساعت‌سازی در ایران: «... یک نفر از مردم مملکت پیدا نمی‌شود که ساعتی را خوب میزان کند و اصلاح کند» (حائری، ۱۳۸۰: ۱۴۹). حتی ساخت توپ و تفنگ -که دوام حکومت صفوی به آن وابسته بود؛ در این دوران نتوانست درون‌زا یا اصطلاحاً بومی شود. به این فهرست می‌توان محصولات صنعتی دیگری را نیز اضافه کرد. در شیوهٔ بازتولید تکنیک پرسپکتیو خطی در نقاشی ایرانی و شیوهٔ بازتولید کالاهای صنعتی - علی‌رغم تفاوت‌های فراوان – می‌توان مشابهتی ساختاری را تشخیص داد. به نظر می‌رسد در هر دو حوزه «محصول» منتقل شده است و شرایط اقتصادی و فرهنگی دوران برای درونی کردن «تکنیک» پشتِ این محصولات وجود نداشته است.

نتیجه‌گیری

پرسپکتیو خطی «نمادی» از اقتصاد سیاسی سرمایه‌داری در مرحله‌ای خاص از رشد آن است. نقاشان ایرانی از اواسط عهد صفوی این «نماد» را برگرفتند و آن را در سنت نقاشی ایرانی به کار بستند. شواهد نشان می‌دهد که این کاربست «ناقص» و «منطقه‌ای» بوده است. این امر در نقاشی‌های محمد زمان و علی‌قلی‌بیک جبادار -دو نقاش مهم جریان فرنگی‌سازی –آشکار است. پرسپکتیو در آثار این نقاشان واجد فضایی وحدت‌یافته و کاملاً ریاضیاتی نیست. گویی «نگاه پرسپکتوی» در این آثار «درونی» و «فراگیر» نشده است. به نظر می‌رسد که در نقاشی ایرانی این «نماد» از زمینهٔ اقتصادی و فرهنگی خود جدا گشته و در زمینه‌ای دیگر به کار بسته شده است. شرایط اقتصاد سیاسی دوران صفوی محلی برای رشد شیوهٔ تولید سرمایه‌داری فراهم نکرد و قاعدتاً فرهنگ مبتنی بر آن – فرهنگ «محاسبه‌پذیر» و «کمی» نیز نتوانست به صورتی عمیق در ایران آن زمان ریشه دواند. این مسئله دربارهٔ نحوهٔ واردات کالایی تکنولوژیک غرب به ایرانِ آن زمان نیز صادق است. به دلیل آن‌که «شیوهٔ تولید» و «فرهنگ تولید» این کالا با شرایط اقتصاد سیاسی زمانه ناهم‌خوان بود، تولید این کالاها -علی‌رغم وجود نیاز- به صورت بومی امکان‌پذیر نشد. به عبارتی در هر دو مورد «محصول» منتقل شده است و شرایط اقتصادِ سیاسی دوران برای درونی کردن «تکنیک» این محصولات وجود نداشته است. در مورد فضای پرسپکتیوی در نقاشی ایرانی ما به گونه‌ای با «بازنمائی مضاعف» روبرو هستیم. یعنی این «فضا» که اصالتاً مبتنی بر فضایی کمی، همگن و بی‌نهایت است و پیشتر در نقاشی رنسانس «بازنمائی» شده بود، اکنون در عهد صفوی توسط نقاشان ایرانی بدون آنکه مفهوم فضای مبتنی بر آن موجود باشد- دگرباره «بازنمائی» شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. Weltanschauung

۲. Reflection Theory

۳. Homology

۴. Ultimate determination

۵. Orthogonal

۶. Annunciation

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

فهرست منابع

- آداموا، آدل. ۱۳۸۶. *نگاره‌های ایرانی گنجینهٔ آرمیتاژ*. تهران : سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- آژند، یعقوب. ۱۳۸۵. *مکتب نگارگری اصفهان*. تهران : انتشارات فرهنگستان هنر.
- پاکباز، رویین. ۱۳۹۰. *نقاشی ایرانی*. تهران : انتشارات زرین و سمین.
- حائری، عبدالهادی. ۱۳۸۰. *نخستین رویارویی‌های اندیشه‌گران ایرانی با دو رویهٔ تمدن بورژوازی غرب*. تهران : امیرکبیر.
- کویره، الکساندر. ۱۳۸۷ . *گذار از جهان بسته به کیهان بی‌کران*. ترجمه : علیرضا شمالی، تهران : نگاه معاصر.
- کیوان، مهدی. ۱۳۹۲. *پیشه‌وران و زندگی صنفی آنان در عهد صفوی*. ترجمه : یزدان فرخی. تهران : موسسه انتشارات امیرکبیر.
- گری، بازل.۱۳۸۵ . *نقاشی ایرانی*. ترجمه : عربعلی شروه، تهران : نشر دنیای نو.
- مارکس، کارل. ۱۳۸۸ . *سرمایه : نقدی بر اقتصاد سیاسی*. ترجمه : حسن مرتضوی، تهران : نشر آگاه.
- نویدی، داریوش. ۱۳۸۶. *تغییرات اجتماعی-اقتصادی در ایران عصر صفوی*. ترجمه : داریوش آغاجری، تهران : نشر نی.
- ولی، عباس. ۱۳۸۰. *ایران پیش از سرمایه‌داری*. ترجمه : حسن شمس‌آوری. تهران : نشر مرکز.
- هاوزر، آرنولد. ۱۳۷۷. *تاریخ اجتماعی هنر*. ترجمه : ابراهیم یونسی، تهران : شرکت سهامی انتشارات خوارزمی.

- Canby, S. (1996). *Farangi Saz: The Impact of Europe of Safavid Painting. Silk and Stone: The Art of Asia, Ed. Jill Tilden*. London: Hali Publication.

- Caudwell, C. (1939). *The crisis in Physics.* New York: Dodd Mead.
- Goldstein, L. (1988). *The Social and Cultural Roots of linear Perspective.* Minneapolis: MEP Publication.
- Holly, M. A. (1984). *Panofsky and the Foundation of Art His /tory.* Ithaca: Cornell University Press.
- Manheim, K. (1953). *Conservative Thought.* Essays on Sociology and Social Psychology, Ed. Paul Kecskemet, New York: Oxford University Press.
- Panofsky, E. (1991). *Perspective as a Symbolic Form*, Translate By Christopher S. Wood, New York: Zone books.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی