تجسّم

● دیباچه‌ای بر نقاشی ایرانی

■ دکتر اکبر تجویدی

■ مقدّمه

در نقاشی ایرانی نکات ظریف و قابل توجّهی وجود دارد که کمتر مورد تامّل قرار گرفته‌اند. به این موارد در دیباچهٔ کتابی تحت عنوان «نقاشی ایرانی از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویه» به قلم «دکتر اکبر تجویدی» اشاراتی شده است که با توجّه به اهمّیت آن، با ویرایشی مختصر از نظر می‌گذرد:

●

زان می‌نگرم به چشم سر در صورت
زیرا که زمعنی است اثر در صورت
این عالم صورت است و ما در صوریم
معنی نتوان دید مگر در صورت
...اوحدالدّین کرمانی

از میان هنرهای گوناگون، هنر نقاشی می‌تواند نزدیکترین پیوند را میان جهان معقول و عالم محسوس برقرار سازد، زیرا این هنر نه چون فنّ موسیقی به یکباره از توسّل به نمودهای مادّی و عینی برکنار است، و نه چون پیکرسازی و معماری کاملاً دربند شکلها و قالبهای جهان محسوس است. از آنجا که در این هنر، جهان چند بُعدی با قواعد و وسائل مخصوصی بر روی صفحه‌ای که تنها دارای دو بُعد، یعنی پهنا و درازاست منعکس شده و به وسیلهٔ خط، رنگ و شکل حالات گوناگون درونی و برونی جهان و عوالم مربوط به دریافت انسان از عالم بازگو می‌گردد، از این نظر یک قطعه نقاشی ممتاز در حدّ خود نموداری از مجموعهٔ حقایق مربوط به هستی است و چون آیینه‌ای است که برای نمایش عوالم گوناگون وجود در پیش دیدگان بیننده‌قرار گرفته باشد.

تردیدی نیست که در شیوه‌های گوناگون نقاشی، از دورانهای پیش از تاریخ گرفته تا اعصار تاریخی و دنیای معاصر، همواره این آیینه دارای جلا و درخشندگی نبوده، بلکه گاهی صفحهٔ نقاشی، همچنان که در فنّ کاریکاتور متداول است، به‌سان آیینه‌های کاو و کوژ، تصویری تغییر شکل یافته از حقیقت پدیدار ساخته و زمانی همچون آیینه‌ای تیره و زنگ گرفته، تصویری بی‌رنگ و پاک شده از جهان را به نمایش داده است و بالاخره در ادواری ویژه، به مانند صفحهٔ آینه‌ای درخشنده، شکلی واضح و روشن از حقایق عوالم وجود ارائه نموده است.

باید بی‌درنگ خاطرنشان گردد که در تقسیم بالا هرگز منظور تقسیم‌بندی مکاتب گوناگون نقاشی به وجهی که هنرهای تزیینی و هنرهای توصیفی را از یکدیگر متمایز می‌کند در کار نبوده و نخواسته‌ایم نقاشی طبیعت‌سازی را که در آن واقعیت عینی بی‌کم و کاست نمایش داده شده است به آینهٔ درخشان و شفاف تشبیه کنیم. زیرا چنان که اشاره شد، جهانی که در آن زیست می‌کنیم و عوالم گوناگونی که در درون خود بازمی‌یابیم منحصر به همین عالم محسوس و قابل لمس و رؤیت نیست. بدین‌ترتیب، هنگامی که از یک پردهٔ نقاشی ممتاز گفتگو می‌کنیم، غرض ما آن اثری است که به یکی از شیوه‌های طبیعت‌سازی، تزیینی و یا روشهای نوین پرداخت شده و نمایشگر واقعیات عینی و ذهنی، هر دو باشد.

برای روشن شدن مطلب می‌افزاییم که چه بسا در آثار هنرمندانی که بر حسب عادت بدانها نام هنرمند طبیعت‌ساز داده‌ایم (چون «رامبراند») از ورای ظاهر حقیقی اشکال، عوالمی درک می‌شود که به مراتب بیش از موضوع ظاهری نقاشی دارای واقعیت است، ولی به علّت ناآشنایی به زبان خاصّ هنر، دریافت این جهان ناپیدا برای همه کس میسّر نیست و از آن رو همگان پنداشته‌اند که ارزش کار چنین هنرمندانی در آن است که موفّق شده‌اند عالم خارج را چنان که هست نقاشی نمایند. در آثار هنرمندی چون «کمال‌الدین بهزاد»، که به شیوهٔ خاصّ مینیاتور ایرانی نگاشته شده‌اند، با آنکه ظاهر نقاشی کاملاً با واقعیت محسوس تطبیق نمی‌کند، باز دیدگان حقیقت‌بین هنرشناس، جهانی ناپیدا و دارای ابعادی تازه را جستجو می‌کند که در اینجا بدون توسّل به قراردادهای نقاشی طبیعت‌سازی ولی با توسّل به رموز باریک فنّی خاص نشان داده شده است.

بنابراین، موضوع بحث بر سر ظاهر یک پردهٔ نقاشی که در شیوه‌های مختلف نمودهای جداگانه دارد نیست، بلکه منظور توجّه به عمق جهان خاصّی است که لازم است در یک نقاشی مورد توجّه قرار گیرد. از همین روست که در پاره‌ای از شاهکارهای هنر نوین، با آنکه در نمونه‌های بسیاری از آنها اشکال مانوس با چشم افراد به کار گرفته نشده، جهانی دریافت می‌شود که بهتر از هر نقاشی طبیعت‌نگاری بازگوکنندهٔ واقعیات عینی و ذهنی است. چنین آثاری به‌سان آیینه‌هایی درخشانند که در برابر عالم نهاده باشیم.

حال که به حقایق عینی و ذهنی اشاره شد، خوب است مطلب را از دیدگاه دقیق‌تری مورد بررسی قرار دهیم و ببینیم چه انگیزه و کدام عوامل سبب شده‌اند از یک حقیقت مطلق، به قول خواجهٔ شیراز، این همه نقشهای گوناگون در آیینهٔ اوهام بیفتد و عکس مطلوب با چنین جلوه‌های مختلفی تجلّی نماید. مطلب آن‌قدر دلنشین و زیباست که اگر به دنبال جهش ذوقی عنان خامه را رها کنیم، فرسنگها از طریق معهود به دور خواهیم افتاد و با آنکه در این دیباچه در نظر است در حدّ توانایی نگارنده پرده از روی پاره‌ای اسرار هنری برداشته شود و برای اولین بار در یک کتاب هنری به زبان فارسی مطالب اساسی فنّی مورد بررسی قرار گیرد، ولی ناگزیریم نه تنها از اشاره به موضوعاتی که به‌طور مستقیم با فنّ نقاشی سر و کار ندارد و مخصوص تجسّسات ذوقی دیگر است صرف‌نظر نماییم، بلکه در مواردی هم که مطلب تنها جنبهٔ فنّی دارد ناچاریم فقط به اشاره‌ای اکتفا نماییم تا بتوانیم خواننده را بی‌آنکه احساس خستگی زیاد نماید

به طرف مقصد اصلی که شناخت هنر نقاشی ایران است رهنمون شویم.

گفته شد که هنرمند تصویرگر با توسّل به خط، سطح و رنگ، دنیای مورد نظر خود را بیان می‌کند. در این میان، با وجود شیوه‌های گوناگونی که در شرق و غرب رواج یافته است و تنوّع فوق‌العادهٔ مکاتب، می‌توانیم به دو طریقهٔ کاملاً مشخص در زمینهٔ‌نقاشی توجّه کنیم: یکی آن گروه که در آنها نقطهٔ دید یگانه‌ای به کار گرفته شده و خطوط اصلی پردهٔ نقاشی، به سوی آن نقطه متوجّه است؛ و دیگر آن دسته از نقاشیهایی که نقطه نظر در آنها متعدّد است و هر دسته از اشکال و خطهای پرده به سوی یکی از نقاط متوجّه شده است و در نتیجه، در روی صفحه نقاط فراوانی به کار رفته است.

البتّه این تقسیم‌بندی مطلق نیست، بلکه در هر یك از شیوه‌های طبیعت‌نگاری و تزیینی و انتزاعی و غیره، این اصل حالت مخصوصی به خود می‌گیرد به نحوی که درنقاشی بی‌شکل نوین، جای نقطه و یا نقطه‌های دید را عوامل دیگری اشغال می‌نماید و توجّه بیننده را به سوی ابعاد ناشناخته‌تری معطوف می‌سازد. مطلب فوق به‌طور کلّی دربارهٔ همهٔ نقاشیهای تصویری، با اندکی اختلاف در موارد گوناگون، صادق است.

قاعده‌ای که از آن سخن به میان آوردیم در میان اهل فن به علم «پرسپکتیو» شهرت دارد و همان فنّی است که در آثار گذشتگان خودمان از آن به «علم مرایا» تعبیر شده است. هر یك از دو طریقه، به ترتیب و در ادوار مختلف، در شرق و غرب، متداول بوده است؛ ولی به عللی که مربوط به جهان‌بینی خاصّ هنرمندان است تقریباً در مشرق زمین، جز در مواردی بسیار ویژه و استثنایی، همواره پرسپکتیو دارای چند نقطه متداول بوده و حال آنکه در دنیای غرب بیشتر مکاتب نقاشی، بویژه از عصر رنسانس به بعد تا پیش از پیدایش مکاتب نوین، از پرسپکتیو دارای یك نقطه نظر پیروی نموده‌اند.

روشهایی که به وسیلهٔ هنرمندان انتخاب می‌شود نمایشگر فلسفهٔ زمان و روح عالمی است که هنرمند در آن بسر می‌برد. در این باره در زمینهٔ علم مرایا، آنجا که هنرمند در پردهٔ خود نقطه نظرهای گوناگون برمی‌گزیند و یا در آنجا که تمامی خطوط صفحهٔ نقاشی را به نقطهٔ دید یگانه‌ای معطوف می‌سازد، در هر حال غرض نمایش عالمی سه بُعدی و یا چهار بُعدی و حتّی

■ برای هنرمند ایرانی، مفهوم کیفی فضا به علّت پیوند معنوی او با عالم ملکوت، بیش از عالم محسوس اهمیّت دارد

■ به هر نسبتی که هنر نقاشی نوین از مکتب رنسانس و پرسپکتیو تصنّعی آن دوری گزیند، به همان نسبت به عالم واقعی هنر نزدیك می‌شود.

پنج بُعدی بر روی قطعه‌ای است که بیش از دو بُعد ندارد و در هر حال هنرمند ناچار است به وسیلهٔ نشانه‌هایی قراردادی و یا با توسّل به مظاهری خاص (سمبولیك) دنیای مورد بحث را نمایش دهد. در این میان آنچه هنرمندان دنیای غرب را رهنمون شده است، از یك سو فضای هندسی اقلیدسی و علم مرایای مخصوص بدان است و از سوی دیگر قوانین خاصّی است که در این فن به هنگام گسترش رنسانس تدوین شده است.

البتّه نباید پنداشت که این خصوصیت تنها در همان عصر رنسانس شناخته شد، بلکه در آن دوران این دانش به صورت مدوّن و در قالب نوینی با توجّه به تجربیات گذشتگان مورد دقّت مجدّد قرار گرفت. از علم مرایا، آنچنان که از تحریر

اقلیدس برمی‌آید، «پرسپکتیو طبیعی» و از مصنّفات عصر رنسانس، «پرسپکتیو مصنوعی یا قراردادی» دریافت می‌شود. شاید در ابتدای امر تصوّر شود نام پرسپکتیو طبیعی برای آثاری که در عصر رنسانس و پس از آن به وجود آمد و در آنها نقطهٔ نظر یگانه‌ای به کار گرفته شده است (و به نظر می‌رسد بیشتر شبیه واقعیت است تا آثار کهن‌تر مغرب زمین و یا آثار هنرمندان شرقی) مناسبتر باشد، در صورتی‌که چنانکه خواهیم دید پرسپکتیو طبیعی همان پرسپکتیو اقلیدسی است و نام «طبیعی» همچنان که مرسوم گردیده است برای این طریقه شایسته‌تر است.

در توضیح این مطلب می‌گوییم که علم مرایای اقلیدسی فضایی را القاء می‌نماید که هر بخش آن از نظر کیفی با قسمت دیگر متفاوت است و هر گروه از اشیایی که در یکی از قسمتهای این فضا قرار داشته باشد مکانی را با نقطهٔ دید ویژهٔ خود اشغال می‌کنند که خاصّ همان بخش است و نمی‌توانند برای نقاط دیگر عمومیت بیابد. این همان نظریهٔ مکان طبیعی و یا کیفی و مکان از نظر وجودی و پدیدارشناسی است که بر بنیاد آن هر مکان، به حسب کیفیت و حالت درونی، دارای تعیّن می‌گردد و در آن حالت پدیدارها در جایگاه اصلی خود «تشخصی پیدا می‌نمایند که عبارت است از عین وجودِ خود آنها در مکان کیفی معیّنی که نمی‌توانند جز در آن جایگاه، جای دیگری دارای وجود باشند»[1].

از آنجا که هنر نقاشی مظهری عینی از عوالم عینی و کیفی است، شیوه‌ای که از این مکتب هندسی الهام می‌گیرد، خود با چنین دنیایی پیوستگی حقیقی دارد. در مقابل این نگرش، علم مرایای قراردادی که بدان عنوان پرسپکتیو مصنوعی و یا تصنّعی داده‌اند فضایی را در نظر می‌گیرد که پیوسته، متّحد و برای همهٔ اشیاء یگانه است. یعنی همان‌طور که اگر دوربین عکاسی را به یك سمت متوجّه سازیم و از آن جهت عکسی از یك صحنه برداریم، در آن عکس همهٔ خطوط به سمت واحدی گرایش دارند، در این شیوه نیز هنگامی که نقاش می‌خواهد صحنه‌ای را ترسیم نماید، با توسّل به یك سلسله تدابیر مقدّماتی از قبیل تعیین خط افق و نقطهٔ دید اصلی و سطح محدودکنندهٔ مقابل و خطوط فرار دیگر، ترتیبی فراهم می‌نماید که پردهٔ نقاشی وی کیفیتی به ظاهر مشابه آنچه با چشم می‌بینیم القاء نماید. ولی آیا واقعاً فضای اصلی همان است که به هنگام دوختن چشم (به‌سان دوربین عکاسی) به یك نقطه دیده می‌شود، یا آنکه فضا و مکان دارای خصوصیات دیگری است، آنچنان که علم مرایای اقلیدسی بدان توجّه کرده بود؟

ببینیم چه عواملی سبب شد تا هنرمندان ایرانی از دیرباز در نقاشیهای خود از نمایش چنین فضای به‌ظاهر درست ولی در باطن گول‌زننده و دروغی که به صورت یك دروغ راست‌نما جلوه می‌کند، اعراض نموده و در آثار خود به دنبال عالمی باشند که در آنجا ذوق و بینش بیش از توسّل به علوم ظاهری و صنعتگری‌های چشمگیر مورد توجّه است، و به‌طور خلاصه، چرا در کار آنان حقایق کیفی بیش از واقعیتهای کمّی و عینی فرصت تجلّی پیدا کرده است؟

در این زمینه تاکنون دانشمندان ایرانی و خارجی تحقیقات جالبی انجام داده موضوع را از نظر فلسفی مورد بحث قرار داده‌اند و همهٔ آنها در این امر اتّفاق نظر دارند که برای هنرمند ایرانی (و به‌طور کلّی آن دسته از صاحبان فن که به مشرب آنان گرایش دارند) مفهوم کیفی فضا، به علّت پیوند معنوی او با عالم ملکوت، بیش از توجّه به عالمی که حواسّ ظاهری ما درمی‌یابد اهمیّت دارد. بدین معنی که واقعیت به‌طور کلّی برای این خالقان تصویر منحصر به آنچه با چشم سر و یا با حواسّ ظاهری دیگر احساس می‌کنیم نیست، بلکه در میان دو قطب مختلف، یعنی جهان محسوس و جهان معقول مجرّد، عالم دیگری که ملکوتِ عالمِ جسمانی می‌باشد قرار دارد که در آن اشکال و رنگها در زمان و مکان متعالی‌تری به وجود خاصّ خود موجودند. در این عالم که از آن به عالم «صوَر معلّقه» تعبیر شده است، پدیدارها بی‌آنکه وجود مادّی داشته باشند دارای بُعد و رنگ و دیگر خصوصیات اشکال و صوَر موجود در عالم جسمانی هستند، جز آنکه در کیفیت وجودی آنها مادّهٔ عالم ظاهر به کار نرفته است. از این عالم در بیان اهل ذوق به «عالم مثالی و برزخی» تعبیر شده است، همانند آنچه به هنگام خواب با آن پیوستگی پیدا می‌کنیم.[2] در اینجا حکایتی که دانای بلخ در کتاب مثنوی خود دربارهٔ نقاشان رومی و نقاشان چینی آورده است و هنر نقاشان اخیر را در پرداختن سطح درخشنده‌ای که منعکس‌کنندهٔ نقاشی گروه دیگر بوده است معرفی کرده، به خوبی مصداق پیدا می‌کند، زیرا نقاشی که آیینه منعکس می‌سازد، با آنکه دارای شکل و رنگ است و بُعدی را هم القا می‌نماید، براساس و بنیاد معنوی‌تری قرار دارد و به همین جهت تمثیلی از جهان ملکوتی به‌شمار می‌آید.

از نظر فنّی، هنگامی که برای ساختن یك پردهٔ نقاشی سرمشقی مادّی، چون پیکر انسان و حیوان و یا منظره را در برابر دیدگاه هنرمند بگذاریم، گرچه ممکن است نگارگری صاحب الهام از ورای همان سرمشق، دنیایی لطیفتر را دریابد و آن را نقاشی نماید، ولی معمولاً به علّت توجّه هنرمند به سایه روشن‌ها و دیگر عوارض وارد شده بر شیء و وجود یك نوع علاقه نسبت به این خصوصیات عارضی، چه بسا کوشش نگارگر در جهت تقلید از آنچه می‌بیند وی را از دریافت ملکوتی که در سرمشق وجود دارد بازدارد؛ ملکوتی که واقعیت ظاهری جز سرمشقی تصویری و نمودی مادّی از آن نیست. در چنین مواردی، توجّه به دنیای مادّی عینی، در هنرمند یك نوع راحت‌طلبی و تنبلی ایجاد می‌کند که وی را به تصویر نمودن آنچه از سرمشق می‌بیند قانع می‌سازد، چنانکه در پایان کار اگر نقاشی وی همانند سرمشق باشد ذوق زیباجویی آن هنرمند ارضاء شده است. ولی هنگامی که هنرمند برای ایجاد اثر هنری خود، چنانکه در میان هنرمندان ایرانی متداول بوده است، توجّه خود را به سوی عالم درونی خود و نقوشی که قوّهٔ تخیّل وی پدید

می‌آورند معطوف سازد، در آن حال احتمال بیشتری وجود دارد که نقش پدید آمده پیوند بیشتری با عالم ملکوت داشته باشد. هرچه آیینهٔ ضمیر نگارگر از زنگارهای مادّی پاکیزه‌تر باشد و در عین حال طریقهٔ نقش کردن عوالم درونی خود را بهتر بشناسد و به رموز فنّی آگاهتر باشد، تصویر پرداختهٔ وی نقش صادقتری از حقایق آن جهان لطیف و معنوی ارائه خواهد نمود.

نکته‌ای که در اینجا از هر حیث باید مورد توجّه قرار گیرد آن است که اگر هنرشناسان غربی که در زمینهٔ مینیاتور ایرانی تحقیق می‌نمایند از رموز هنر نوین کشورهای خود آن‌طور که باید و شاید آگاهی داشتند و تنها به ملاحظات باستان‌شناسی دربارهٔ نقاشی ایرانی اکتفا نمی‌کردند، به‌طور یقین کلید مطمئن‌تری برای شناخت این پدیدهٔ ذوقی ایرانی در اختیار داشتند؛ زیرا مطلبی که مورد بحث ماست و از نظر بعضی از متخصّصین فن پوشیده مانده این است که دنیای متجلّی در آثار هنرپردازان نوین غرب آن‌قدر به 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 دیگری است. موضوع آن‌قدر دقیق است که اگر آن‌طور که باید و شاید مورد تحقیق قرار نگیرد، برای بسیاری به صورت یک معمّای پیچیده باقی خواهد ماند.

بلافاصله لازم است اشاره نماییم که غرض ما از هنرمند نوپرداز غربی نه آن عدّه‌ای هستند که برای فرار از آموختن فنّ شریف و دشوار نقاشی همهٔ قواعد هنری را ناچیز انگاشته و به دنبال آسانترین راهها رفته‌اند، نه آن گروهی که با شیّادی و دغلی آثاری بی‌ارزش و ناچیز را به جای هنر واقعی به مردم ساده‌دل تحویل می‌دهند و تازه آنها را به عقب‌ماندگی و هنرناشناسی هم متّهم می‌نمایند؛ بلکه منظور ما آن دسته از هنرمندان نوپرداز اندیشمندی هستند که دور از هیاهو و جنجال خلق، با حوصله و پشتکار و فداکاری و صمیمیت و با تحمّل دشواریها و محرومیتهای بسیار، قدم به قدم در راه یافتن خویشتن خویش و آگاهی از اسرار پیچیدهٔ روان آدمی و بیان دریافتها و واردات غیبی به وسیلهٔ علائم و نشانه‌های خاصّ هنر نقاشی و با رنگ و قلم و دیگر ابزارها نقوش بدیع می‌آفرینند تا به دنیای زیبای درون خویش شکلی قابل رؤیت بخشند؛ البتّه قابل رؤیت برای آن کس که به این زبان آشنا باشد و از رموز آن باخبر.

به‌نسبتی که هنر نقاشی نوین ازمکتب رنسانس و پرسپکتیو تصنّعی آن دوری می‌گزیند به همان نسبت به عالم واقعی هنر، که در آن بینش و روشنایی درونی بیش از نور خورشید اهمیّت دارد، نزدیک می‌شود. مگر نه آن است که نتیجهٔ علم مرایای تصنّعی آن شد که پس از اندک زمانی شیوهٔ باروک، و انواع گوناگون تجسّم نقوش گول‌زن و دروغین با توسّل به تمهیدات این فن

زمینه را برای انحطاط فراهم آورد؟

بازگشت به هنرهای پیش ازعصررنسانس و بویژه الهام‌گیری از نقاشیهای مشرق‌زمین در اروپا در همان ایّامی انجام گرفت که پیشرفت علوم و تکمیل صنایع کار را بدانجا کشیده بود که انسان یکباره همهٔ امید خود را از عالم مجرّدات بر کنده و به آغوش قطعیتهای دانش مادّی پناه می‌برد. در همان هنگام بود که گروهی از اندیشمندان، و در پیشاپیش آنان عدّه‌ای از هنرمندان روشن‌بین، ناگهان متوجّه محدود بودن افق دید انسانی در این زمینه شده و در صدد یافتن طریقی برای ویران کردن دیوارهای ستبر این زندان برآمدند.

در زمینهٔ علوم، اعتقاد بدین نکته که روان و وجدان آدمی جز یك دریافت واهی و پنداری از مینیاتورسازی ایرانی- چه به‌طور مستقیم و چه از طریق دیگر مکاتبی که با این شیوهٔ ایرانی پیوستگی‌داشتند- راههای نوینی پیش پای آنان گذاشت. گروهی دیگر از آنان در نزدیك شدن به چنین عالمی در هنر از الهام و ذوق خود مدد جستند و بی‌آنکه از هنرهای مشرق‌زمین مستقیماً تقلید کنند، ناگهان احساس کردند که جهانی که در هنر در پی یافتن آن می‌باشند زیاد با آنچه هنرمندان قرون میانه در سرزمینهای خودشان با آن سر و کار داشته‌اند اختلاف ندارد. البتّه این سخن بدان معنی نیست که هنر پیشرو مقلّد هنرهای قرون میانه و نقاشی مینیاتور است، بلکه جهانی که در این هنر نشان داده شده از نظر افق دید با هنرهای یاد شده خویشاوندی نزدیك دارد.

پدیدارهای فیزیکی و شیمیایی بیش نیست، کم‌کم دراثر شناخت دقیقتر مادّه و توجّه بیشتر به عمق قواعد زیست‌شناسی قطعیت خود را از دست داد. و امّا در زمینهٔ هنر، روشن‌بینی عدّه‌ای از هنرپژوهان از اواخر قرن نوزدهم آنان را از تقلید کورکورانهٔ طبیعت به سوی درون‌نگری و بهره‌گیری از دنیای اسرارآمیز خلاقیت ذهن سوق داد و کم‌کم زمینه برای پیدایش یك هنر آزادشده از قید و بندهای قراردادی زیان‌بخش فراهم شد. در این میان، آشنا شدن پاره‌ای از این هنرمندان با نقاشی مشرق‌زمین و بویژه با مکتب

در مینیاتور ایرانی القاء دوری و نزدیکی موضوع نه به وسیلهٔ علم مرایای تصنّعی، بلکه از طریق ایجاد سطوح پشت سر هم انجام می‌گیرد. ممکن است پاره‌ای تصوّر کنند که این شیوهٔ نقاشی ایرانی فقط یك نوع هنر تزیینی و دو بُعدی است و هنرمند در آن کوشش دارد همهٔ عوامل پردهٔ نقاشی را در یك سطح دوبُعدی نمایان سازد و توجّهی به فضاهای مختلف نمی‌کند. این مطلب باید دقیقتر مورد توجّه قرار گیرد زیرا اگر در یك نقشهٔ قالی و یا یك نقشهٔ کاشی، هنرمند از جهات فنّی (و برای آنکه سطح دیوار و یا زمینی که از کاشی و قالی پوشیده می‌شود در بیننده احساس قرار داشتن بر بلندی و یا در برابر یك بُعد سومی را که گولزن است برنینگیزد) در این آثار خود را موظّف به رعایت قواعد هنرهای تزیینی می‌داند، ولی برعکس هنگامی که پای یك نقاشی مینیاتور در میان باشد مطلب کاملاً متفاوت خواهد بود. البتّه در نقاشی مینیاتور ایرانی هم هرگز هنرمند کوشش ندارد مکانهای دوردست را بسیار کوچك و مبهم بنکارد و بر روی صفحهٔ نقاشی خود، با توسّل به تمهیدات علم مرایا، حالتی ایجاد کند که گویی پردهٔ نقاشی در آن مکان سوراخ شده و به اعماق دورنما راه پیدا کرده است؛ بلکه نقاش ایرانی، با قرار دادن اشکال گوناگون و تنظیم متعادل آنها بر سطح قطعه به وسیلهٔ نمایاندن هر شکل و سطح در پشت شکل دیگر- همانند آنچه در فنّ صحنه‌آرایی تئاتر و اپرا مرسوم است- موضوع دوری و نزدیکی هر یك از این عوامل را به ذهن القاء می‌نماید، بی‌آنکه در مجموع به کیفیت دو بُعدی سطح قطعه خللی وارد سازد و در پاره‌ای از مکانهای آن حالت حفره و سوراخ ایجاد بنماید. مطلب را از بیان «اندرملوت»، هنرمند صاحب نظر فرانسوی که در قرن اخیر بسیاری از هنرمندان از تجربیات و از مکتب درس او بهره‌گیری کرده‌اند، بشنویم:

«...بدین‌ترتیب، امر نشان دادن این عمق که از دیرباز روح نقاشان را تسخیر کرده بود بهترین روش فنّی را در به کار بردن سطوح پیاپی بازیافت. در این روش هر سطح بخش دیگر را به‌عقب می‌راند و چشم بیننده با توجّه به سطوح پی‌درپی، بُعد سوم را به ذهن القاء می‌نماید. نبوغ هنرمند در این زمینه آن است که سطحهای مختلف را با فاصله‌های مساوی تنظیم نماید و بیننده را قدم به قدم در مکانهای گوناگون رهبری نماید. بدون توسّل بدین تمهید، چشم بی‌آنکه سیْری نماید و بی‌آنکه با توقّف بر روی سطوح پشت سر هم فضای حقیقی را متناوباً دریابد، یکباره متوجّه آخرین نقطهٔ افق شده و بدین ترتیب از دریافت لذّت لطیفی که از گشت و گذار در قسمتهای مختلف اثر عاید خواهد شد محروم می‌ماند. روشن است که دریافت عمق به وسیلهٔ ذهن چه اندازه با تشخیص عمق مادّی که به وسیلهٔ خطای چشم در صفحهٔ نقاشی حفره‌ای به نظر می‌آورد، از نظر کیفی متفاوت است...»(۳).

ملاحظه می‌شود که این توصیف از هر حیث همان فضای خیال‌انگیزی را که در هزاران قطعه نقاشی ایرانی نشان داده شده است به‌خاطر می‌آورد. در این آثار، هر گروه از عوامل نقاشی دارای مکان کیفی خود می‌باشند و در ترسیم آنها فنّی خاص به کار رفته است که به وسیلهٔ آن، بیننده می‌تواند تصوّر کند کدام سطحها جلوتر و کدامین در مناطق دورتر قرار دارند.

حال کمی جلوتر بیاییم و از «اندرملوت» هم که اکنون برای عدّه‌ای کهنه شده است درگذریم و به نقاشان پُرجرات‌تر، یعنی آنان که به شیوه‌های

انتزاعی کار می‌کنند بپردازیم. برای این گروه توجّه نمودن به فضایی جز فضای سه بُعدی مادّی از مهمترین مسائل به‌شمار می‌رود. در آثار اینان نه تنها موضوع نمایش اشیاء و عوامل به وجهی که با چشم سر می‌نگریم اصلاً مورد توجّه نیست، بلکه به‌طور کلّی در نظر این هنرمندان فنّ نقاشی تا زمانی که در بند نشان دادن اشیاء مادّی است هرگز به واقعیت هنری و اصل نخواهد شد. عقیدهٔ این گروه آن است که هر پردهٔ نقاشی باید در چهارچوب دنیای خود جهانی مستقل و مجرّد از عوارض مادّی را، که مظهر و نشانه‌ای از مجموعهٔ دریافتهای هنرمند از جهان صغیر است، دربر داشته باشد. البتّه با توجّه بدین نکته که در نقاشیهای این هنرمندان نشانه‌های متداول، یعنی صورتها و نقشهایی که بدانها خو گرفته‌ایم، به هیچ وجه به کار گرفته نمی‌شود، از این جهت با نقاشی ایرانی که در آن به هر حال تصاویر مانوس با عالم ظاهر نموده شده است تفاوت کلّی دارد؛ ولی از نظر منطق هنری، یعنی احتراز هنرمند از تقلید کورکورانهٔ طبیعت مادّی، میان این دو مکتب خویشاوندی عمیق وجود دارد.

هنوز زمان آن فرا نرسیده است که در ترجیح هر یك از دو طریقهٔ نقاشی بالا بر یکدیگر سخن به میان آوریم. بالاتر آنکه در زمان ما نقاشی انتزاعی هم اندك اندك جای خود را به شیوه‌های جدیدتر داده است و حرف و سخنهای تازه‌تری در زمینهٔ این هنر جریان دارد؛ ولی در آن حدّی که برای این دیباچه مناسب می‌نماید مطلب گفتنی آن است که برای ما نزدیك شدن به عالم مجرّدات تا زمانی که در قالب جسمانی سیر می‌کنیم، جز از طریق نشانه‌هایی چند که مظهر عوالم عالیتر به شمار می‌روند راه دیگری وجود ندارد و با توجّه به اینکه عوالم گوناگون همه از جهتی با هم مناسبت دارند و هر یك درجه‌ای نازل و یا عالی از دیگری محسوب می‌شود، از این نظر خط و رنگ و شکل و صورتهایی که محسوسند هر یك مظهری از عوالم لطیفترند. این مظاهر به مانند آیینه ما را به اصل صورتی که در آینه انعکاس یافته است رهنمون می‌شوند.

روش آموزش سنّتی در میان هنروران گذشتهٔ ایران بهترین طریقه‌ای بود که نوآموز را قدم به قدم در راهی که در پیش داشت ره می‌نمود. استاد با توجّه به روحیه و استعداد و قابلیت معنوی شاگرد اندك اندك، همراه با آموختن فنون مربوط به نقاشی، وی را به رموز باطنی این هنر نیز آشنا می‌ساخت، چنانکه پس از گذشت مدّت زمانی معیّن شاگرد، بی‌آنکه به‌طور روشن و صریح دریافته باشد، وارد مرحله‌ای شده بود که به وی اجازه می‌داد جهان درونی و شخصی خود را با توسّل به روشهای فنّی و قراردادهای مکتب مینیاتورسازی به راحتی بیان نماید. این جهان درونی شخصی هنرمند در حقیقت نمونه‌ای از جهان لطیف خاصّی بود که هر هنروری بر بنیاد ساختمان درونی خود تصویرهای لازم را از آن

برمی‌گرفت.

ما به خواست خداوند به هنگام توضیح دربارهٔ پاره‌ای از تصاویر این کتاب در این زمینه به بحثهای دقیقتر خواهیم پرداخت، ولی آنچه هم‌اکنون باید بدان اشاره شود آن است که تا هنگامی که فرد در اثر مداومت در فراگرفتن رموز فنّی، که خود یك نوع ریاضت به شمار می‌رود، نتواند وجود خویش را تصفیه نماید و تا زمانی که در اثر تواضع ممتد در برابر استادان و پیش‌کسوتان فن نتواند دیو خودپرستی و تکبّر را به زنجیر کشد، هرگز به دنیای لطیف هنر قدم نخواهد گذاشت. در اینجا مطلب عبارت است از طیّ مرحله‌ای که هنرور باید در اولین قدمهای آن از توقّف در عادات و خودبینی‌های حقیر و بی‌ارزش فراتر رود. رسیدن بدین مرحله جز با راهنمایی استاد میسّر نیست و نادرند آنان که بی‌همرهی خضر طیّ مرحله توانند کرد.

گویی اکنون زمان آن فرا رسیده است که دانش‌پژوهان به‌طور کلّی دنیای خاصّ هنر ایرانی را با پژوهش دقیقتر در زمینهٔ جمال‌شناسی مورد مطالعه قرار دهند. ما اکنون در گامهای اول هستیم و در این دیباچه جز اشاره‌ای به پژوهشهایی که در پیش است شایسته نمی‌نماید، ولی همان‌طور که «کاندینسکی» در مقدّمهٔ چاپ اول کتاب «روحانیت در هنر» نوشته است: «بدون شك دیگری آن را شایسته‌تر و کاملتر از ما دنبال خواهد کرد، زیرا در این اندیشه‌ها نیرویی نهفته است که خودبخود گرایش ایجاد می‌کند...»

دربارهٔ مطلب مورد بحث ما در یك کتاب بسیار ارزندهٔ فارسی به نام «گلستان هنر» تالیف «قاضی احمدبن میرمنشی»، که متاسّفانه هنوز متن فارسی آن به چاپ نرسیده است، اشارات ارزنده‌ای شده است که می‌تواند مورد استفادهٔ همهٔ کسانی که در این زمینه‌ها کار می‌کنند قرار گیرد. بویژه لازم خواهد بود تمام اصطلاحاتی که در کتاب فوق به کار رفته است یك بار دیگر مورد توجّه اهل فن قرار گیرد و دربارهٔ آنها تحقیق مجدّدی به عمل آید. هنگام مطالعهٔ بخشهای مختلف این کتاب، بویژه در آن مواردی که از ریشه‌های هنر خوشنویسی و نقاشی بحث شده است ویااز قلمهای گوناگون وآماده کردن رنگها و طلا و غیره سخن به میان آمده است، درمی‌یابیم که عالم خاصّی که هنرمند ایرانی ضمن انجام مراحل مختلف کار خود با آن آشنا می‌شود، خود دنیای مستقلّی است که بیش از جهان محسوس برای وی قابل لمس است. همچنین دانسته می‌شود که نزد هنرمند حقیقی، همهٔ اعمالی که به هنگام تهیهٔ مقدّمات کار، از قلم‌بندی و رنگسایی و مقوّاچسبانی و غیره انجام می‌شود، همه با دقّتی خاص و با خلوصی معنوی و مذهبی معمول شده و در هیچ یك از مراحل هنرمند از اهمیّت رسالت خویش غافل نیست.(۴)

این بحث مارا بیاد کتابها و رساله‌هایی بسیار ارزنده‌ولی ناشناخته که «فتوّت‌نامه» خوانده شده است می‌اندازد. نگارنده نسخهٔ عکسی یکی از این رساله‌ها را که «فتوّت نامهٔ چیت‌سازی» نام داشت نزد استاد عالی‌مقام آقای «پرفسور کُربن» ملاحظه نمود و به مطالعهٔ آن توفیق یافت. بواقع در همین نسخهٔ مختصر اشاراتی کم‌نظیر به عالم لطیف فن و هنر و مقامات روحانی شده است که مانند آن را در کمتر کتابی می‌توان یافت. از رساله‌هایی که در زمینه‌های بالا نوشته شده است درمی‌یابیم که برای صاحبان حرفه‌های مختلف و فنون گوناگون، هیچ مرحله‌ای از مراحل فن خالی از معنی نبوده است و انجام هر یك از مقدّمات مربوط وسیله‌ای بوده است برای ارتقاء صاحب فن به درجات عالیتر و عوالم معنوی‌تر.

به‌نظر می‌رسد در این زمینه توجّه به دوره‌های مختلف کار «پیکاسو»، از جمله دوره‌ای که در آن منحصراً رنگ آبی به کار می‌برد و یا زمانی که فقط از رنگ قرمز در آثار خویش بهرمجویی می‌کرد، و همچنین کیفیت نور و روشنایی در کارهای «وان‌گوگ» و تحقیقات «کاندینسکی» دربارهٔ رنگها می‌تواند به پژوهنده کمك نماید ولی باید در نظر داشت که از دیدگاه هنر ایرانی این ملاحظات با «انوار اسفهبدی» که مورد نظر «شیخ‌الاشراق شهاب‌الدّین یحیی سهروردی»، حکیم نامدار ایرانی، بوده است پیوندی لطیف دارد. در بیان نقاشان «رنگ همان نور است و هنرمند می‌کوشد به وسیلهٔ رنگها و آشنا شدن با عوالم نورانی، با عالم ملکوت پیوند برقرار کند.

در این مقام گفتنی بسیار است. از معانی و مفاهیم رنگها (نه به صورتی که در مغرب‌زمین توسّط نقاشان و روانکاوان تدوین شده است و پاره‌ای رنگها را سرد و پاره‌ای را گرم و غیره... نامیده‌اند) گرفته تا مفاهیم نشانه‌ها و مظاهر و رابطهٔ آنها با دنیای ناپیدا ولی واقعی، و آثاری که بر هر یك از این نقوش مترتّب است. در هر یك از این عوامل اسراری نهفته است و در هر مقامی از مقامات آن لطایفی موجود است که باید ضمن رساله‌های مستقلّ دیگری مورد پژوهش قرار گیرد. دربارهٔ رنگها که اشاره کردیم، در اینجا منظور پرده‌های رنگینی است که سالك ضمن طیّ مراحل گوناگون بتدریج با آنها آشنا می‌شود. و چه بسا در نقاشی ایرانی رابطه‌هایی میان مفاهیم رنگها و طیّ مقامات عرفانی هنرمند وجود داشته باشد.

پیش از پایان این دیباچه جمله‌ای‌راکه «لویی ماسینیون» دربارهٔ نقاشی ایرانی اظهار داشته است و ما آن را از کتاب «انسان نوری در تصوّف ایرانی» تالیف پرفسور کربن برگرفته‌ایم، از نظر ارتباطی که با بحث ما دارد می‌آوریم:

«کیفیت هنر مینیاتور ایرانی در جهان منتزع از آتمسفر و پرسپکتیو و سایه‌ها و تجسّمات عالم مادّی، با تجلّی در فروغ رنگ‌آمیزی ویژه‌ای که بنیاد نهاده است، گواه بر آن است که هنروران این رشته کوشش می‌نموده‌اند با روشهایی نظیر آنچه در علم کیمیا مرسوم است، انوار الهی را که در جسم رنگهای نقاشی نهفته است و در قشر رنگ زندانی شده آزاد نمایند. فلزات گرانبها چون طلا و نقره که در این شیوه به کار می‌روند، بر روی سطحها و جواشی و ظروف و تقدیمیها به‌سان آبشار ریزش می‌کنند؛ گویی از چهارچوب قالب مادّی گذشته و با انوار خود به سوی نور مطلق جهش می‌نمایند»(۶).

با آنکه هنوز مطالب بسیاری باقی مانده است که بدانها اشاره نکرده‌ایم، از نظر رعایت اختصار، بدین دیباچه در همین جا پایان می‌دهیم و امیدواریم بتوانیم در فصول گوناگون کتاب، ضمن مطالعهٔ تاریخی هنر نقاشی ایرانی، باز هم در موارد مقتضی از این مقوله‌ها گفتگو نماییم.

■ پاورقیها

1. Corbin(H.): «La Configuration du Temple de la Ka'ba comme secret de la vie spirituelle»; Zurich 1964, PP. 83– 4. Idem, en Islam Iranein; T.I. Gallimard 1971.

در پیشگفتار بسیار جامع کتاب فوق، آقای پروفسور کربن مباحث مربوط به پدیدارشناسی را مورد توجّه قرار داده‌اند و بویژه در صفحات آخر این قسمت از تالار صوتی عالی‌قاپو که در آن شکلهای مورد نظر به وسیلهٔ برش در یك لایهٔ خارجی و ایجاد فضای خالی در پشت آن مجسّم گردیده سخن داشته‌اند و اشاره کرده‌اند که کیفیت وجودی این اشکال با توجّه به القاء تصویر به وسیلهٔ فضای غیر مادّی با عوالم ملکوتی رابطهٔ مستقیم دارد.

۲. دکتر سید حسین نصر، «عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی»؛ مجلهٔ باستان‌شناسی و هنر ایران، شمارهٔ اول، تهران ۱۳۴۷.

3. Lhote(A.): «Traite du Paysage»; 1939, P.32.

۴. ترجمهٔ انگلیسی این کتاب که به وسیلهٔ «مینورسکی» انجام گرفته است در دست می‌باشد و در آغاز آن ترجمهٔ مقدّمه «زاخودر» آمده است. نسخه‌های این کتاب معدود است و تا آنجا که اطلاع داریم بیش از سه نسخهٔ خطی از آن شناخته نشده است. به قرار اطلاع آقای «آکی موشکین» عضو موزهٔ «ارمیتاژ» لنینگراد مشغول طبع متن فارسی کتاب می‌باشد.

5. cf. Corbin(H.): «L'homme de lumiere dans le soufisme iranien»; ed.Presence, France 1971.

Septentrionale Academie

این کتاب برای نخستین بار به سال ۱۹۶۱ به چاپ رسیده است.

۶. همانجا، صفحهٔ ۲۹۱