هنرهای تجسمی

در فصلنامه شماره ۲ بخشی از فصل مینیاتور کتاب اسلام و هنر اسلامی نوشته الکساندر پاپادوپولو بچاپ رسید. پاپادوپولو نویسنده‌ی آثار بسیاری در باره هنر اسلامی است که اکثراً جزء کتابهای مرجع هستند. او در حال حاضر استاد دانشگاه سوربن ومدیر آکادمی علوم انسانی و سیاسی فرانسه است.

در بخش نخست به چگونگی پیدایش مینیاتور در قرن هفتم و تکامل آن از طریق دو کتاب مشهور «مقامات» و «کلیله ودمنه» با نقاشی های «جُنید» و «وسیطی» به کمپوزیسیون فضای مینیاتور براساس منحنی های حلزونی و عربسکها و مفاهیم ذهنی این منحنی های حلزونی و ساختمان شکل تصویر همراه با رعایت « اصل عدم واقعی گرایی» اشاره شده است. در شماره حاضر بخش دیگری از این کتاب بچاپ می رسد.

تلخیصی از تحقیقات الکساندر پاپادوپولو درباره مینیاتور

■ هنرمند مسلمان نسبت به تراکم فضاهای رنگی بسیار حساس است و این، یکی از متغیرهای اصلی جهان‌شکلهای تصویریش است.

■ صفحهٔ مینیاتور تماماً رنگ‌آمیزی می‌شود و می‌توان گفت که نقاشان اسلامی رنگ کارانی بی‌نظیر بودند.

■ نقاشان مینیاتوریست، کاملاً آگاهانه از بکار بردن سایه روشن خودداری کرده‌اند.

جادوی رنگ در مینیاتور

■ در اکثر مینیاتورهای عربی، درختها دارای «تنه‌های» بنفش، گل بهی و قرمزند.

زیبایی‌شناسی «گریز از خلاء»

این سؤال همیشه مطرح است که آیا در مینیاتور که با شکلها و رنگها پر می‌شود، تمامی سطح نقاشی باید مصور باشد؟ و اگر چنین است چگونه و در چه محدوده‌هایی؟ آیا سطح های نقاشی نشده همگی باید به یک رنگ باشند یا اینکه تمام تصویر باید پر از شکل های گوناگون و بیشمار باشد؟ در پاسخ به این سؤال به زیبایی شناسی ای می رسیم که آنرا «زیبایی شناسی گریز از خلاء» می نامند.

اما ابتدا به این نکته باید توجه کنیم که «شکل تصویر» باید غیرمحدود باشد! اینجاست که مسأله «قاب» مطرح می‌شود. در اکثر کتابهای خطی عربی، به استثنای صفحات روی جلد و صفحات عنوان‌بندی که دارای قابهای باشکوه هستند، هرگز برای مینیاتورها قاب ترسیم نمی‌شود حدّ پائین اغلب واضحتر است زیرا عموماً یک خط در پایین مینیاتور بعنوان «زمین» مشخص شده است، اما حد فوقانی معمولاً وجود ندارد. در بعضی از مینیاتورهای نسخهٔ عربی کتاب «مقامات» حریری

تصویر شماره ۲ : نظامی- خمسه- سلیم؛ مجنون را در صحرا ملاقات می کند- اثر بهزاد- هرات- ۱۴۹۵- ۱۴۹۴ میلادی.

که در کتابخانه ملی پاریس نگهداری می شود و یا در نسخه‌ای که در بریتیش میوزیوم وجود دارد، حتی این خط زمین نیز مشخص نیست، باید تا قرن چهاردهم میلادی صبر کنیم تا قابهای باریکی را که «شکل عمومی» تصویر را محدود نمی کنند ببینیم؛ مانند نسخه‌ای از کتاب حریری مورخ ۱۳۳٤ میلادی که در وین نگهداری می شود یا نسخهٔ دیگری از همین کتاب مورخ ۱۳۳۷ میلادی که در آکسفورد نگهداری می شود.

این محدودیت بدون شک بنظر نقاشان ناخوشایند می آمده است، زیرا اغلب آنها با نوعی طنز این چهارچوب را بر هم زده‌اند: چادر، اسبها، درختها و صخره‌ها یا شترهایی را می بینیم که از خطوط قاب «بیرون زده‌اند» (تصاویر ۱ و ۲).

در نخستین مینیاتورهای ایرانی بعد از مینیاتورهای عربی، تصاویر بدون قاب زیاد بچشم می خورند. مانند کتاب «سمک عیار» (۱۳۳۰– ۱۳۰۰ میلادی) بعد از این، مینیاتورها همیشه با قاب نقاشی می شوند. از اواخر قرن پانزدهم و طول قرن شانزدهم میلادی، بخشی از سطح نقاشی، قاب را می شکند و حاشیه ها را تسخیر می کند. بخشی از منظره، گنبد مسجد، شاخه های یک درخت، حیوانات و حتی گاهی انسان، آنسوی «چهارچوب قاب» قرار می گیرند (تصویر ۳).

روال کار اندکی پیچیده است. سبک کار اینگونه است که ابتدا حاشیه ها طلایی اند. در آغاز تنها «غباری» از طلا روی حاشیه را می گرفت، بعد یک تزئین عربسک یا هندسی وارد می شود. سرانجام در حاشیهٔ مینیاتور یک «جهان تذهیب شده» نیز بوجود می آید و رشد می کند که گیاهان و حیوانات خود را دارد.

در چهارچوب درون قاب همیشه این مسأله مطرح است که آیا «تمامی سطح» مینیاتور باید نقاشی شود یا خیر؟

در مینیاتورهای کتابهای خطی عربی، معمولاً زیبایی‌شناسی «گریز از خلاء» وجود ندارد، مگر در صفحات عنوان‌بندی. در سایر مینیاتورها، بویژه در مینیاتورهای مربوط به نیمهٔ اول قرن سیزدهم میلادی، یا در کتابهای خطی درجهٔ دو، فضاهای خالی بسیاری می بینیم که اغلب رنگ هم نشده‌اند.

اما در نسخه ای از کتاب حریری که در لنینگراد نگهداری می شود و در نسخهٔ نقاشی شده بوسیلهٔ وسیطی، اکثر مینیاتورها عملاً پر هستند.

در معدود کتابهای خطی ایرانی قرن سیزدهم میلادی نظیر «ورقا و گلشا» یا در طول دوران تسلط مغول در اوایل قرن چهاردهم میلادی هنرمندان هنوز زیبایی‌شناسی «گریز از خلاء» را اعمال نمی کنند. نمونهٔ آنرا در «جامع التواریخ» اثر «رشیدالدین» (۱۳۱٤ و ۱۳۰۷ میلادی)، صدراعظم دانایی که در تبریز، پایتخت حاکمان مغول، کتابخانه ای بسیار غنی با کارگاههای تهیهٔ کتاب ایجاد کرده می بینیم. با اینکه تأثیر سبک چینی روی نقاشی های این کتاب محسوس است با اینحال وجه تمایز بین این دو سبک کاملاً مشخص است (تصاویر ٤ و ٥).

در یک نسخهٔ فارسی کتاب «بیدپای» مورخ ۱۳۳۳ میلادی، گرایش واضح بسوی پرکردن کامل تصویر بچشم می خورد و در تمام سطح اطراف حیوانات، گلهای درشت نقاشی شده‌اند. همین گرایش بسوی زیبایی‌شناسی «گریز از خلاء» را در یک دسته از مینیاتورهای شاهنامه فردوسی می بینیم. تکنیک نقاشی این مینیاتورها دارای کیفیتی بسیار استثنایی است. سبک نقاشی این مینیاتورها بسوی زیبایی‌شناسی «گریز از خلاء» گرایش دارد.

بخشی از مینیاتورهای ایرانی در اواخر قرن هفدهم پرکردن سطح نقاشی را بکلی رها می کنند و در مجموع به موقعیت مینیاتورهای عربی باز می گردند. این مینیاتورها «پرتره ها»یی هستند از مردان و زنان که روی صفحات جداگانه نقاشی می شوند و در اواخر قرن شانزدهم رواج یافتند و در قرن هفدهم به دوران طلایی خود رسیدند. با اینحال، فضای تصویر گاهی با برگها، گلها، و ابرهایی که بعنوان تذهیب بکار رفته اند پر می شود (تصاویر ٦و٧و٨).

منطق تراکم ها

اما اگر مسألهٔ زیبایی‌شناسی «گریز از خلاء» را تنها با پرکردن یا پرنکردن تصویر بسنجیم، برداشتی بسیار سطحی از مسأله کرده‌ایم. اما این پرکردن کم و

تصویر شماره ۳ : جامی– هفت اورنگ– شیخ در حال تفکر در خانه‌اش– مشهد ۱۵۶۵– ۱۵۵۶ میلادی.

بیش بهم فشردهٔ شکل تصویر و تراکم سطح نقاشی ها می توانند دارای تنوع بسیاری باشند. واضح است که اگر در مینیاتوری صحنه چندان پر از شکل نباشد، نقاشی حقیقتاً از زیبایی شناسی «گریز از خلاء» پیروی نمی کند. نمونهٔ آنرا در بعضی از کتابهای خطی ایرانی مربوط به قرن پانزدهم میلادی می بینیم که شخصیت ها را در مناظری بایر که تنها چند «بوتهٔ کوچک علف» با فاصله های نسبتاً زیاد از یکدیگر قرار گرفته اند، ترسیم کرده اند.

هنرمند مسلمان نسبت به تراکم فضاهای رنگی بسیار حساس است و این یکی از متغیرهای اصلی جهان شکلهای تصویرش است. اینگونه است که یک «منطق تراکم» بوجود می آید. هر پارچه، از آنجائیکه به رنگی نقاشی می شود یک فضای واحد غیرمتغیر را تشکیل می دهد. هر فضای رنگی از «ذرات تزئینی» ای پر شده است که در هر سطح تکرار می شوند، و تشکیل یک «گروه» و یا یک مجموعه به مفهوم ریاضی کلمه را می دهند.

لباسها اغلب دارای تزئینات تجربی هستند و بناها شکل هندسی دارند. «گروههای تزئینی» می توانند از «اتم های هندسی» تشکیل شوند— مانند انواع چند ضلعی ها که در این صورت متغیرند— یا از «اتمهای تجربی».

«منطق تراکم ها بسیار مورد علاقهٔ هنرمندان مسلمان بود و آنرا در بقیهٔ هنرها نیز بکار برده اند، بویژه در معماری که در آن دیوارهای بزرگ با اشکال هندسی یا بر پایهٔ عربسک ها تزئین شده اند و بین خود روابطی برقرار می کنند.

به این ترتیب شکل اثر از مجموعهٔ مبادله های تراکم ها، چه در درون هر فضای رنگی، چه میان هر گروه با سایر گروهها بوجود می آید.

در نقاشی ایرانی، نقش پارچه های مینیاتورهای عرب، به تزئین بناها منتقل می شود. در اینجا، هرکدام از سطوح رنگی دارای تراکم های کم و بیش زیادی هستند. «ذرات تزئینی» ای که آنها را مفروش می کنند اغلب همان هایی هستند که پارچه ها در مینیاتورهای عربی تزئین می کنند و دارای تراکم، کشش و ضربی پاکیزه اند. گذشته از این، آنچه در هر مینیاتور اهمیت دارد، موقعیت دقیق هر سطح رنگین است با ذرات تزئینی دقیقش که تشکیل «گروههای» کم و بیش متراکمی را می دهند که با بقیهٔ «گروهها» هماهنگ اند و در جایی قرار می گیرند که باید قرار بگیرند: بافتی بهم فشرده از نسبت تراکم، ضرب، و مسلماً رنگ.

برای درک بیشتر، بهتر است به خانه‌های زیبایی که بوسیلهٔ «جُنید» نقاشی شده‌اند رجوع کنیم که بتنهایی آغازگر و خلاصه کنندهٔ تمامی پیشرفت بعدی هنر ایرانی در این زمینه‌اند. در این نقاشی‌ها متوجه می‌شویم که چگونه «جُنید» همیشه بعضی فضاهای کوچک را بدون تزئین باقی می‌گذارد تا لحظات آرام‌بخشی را که مترادف «مکث»ها در موسیقی است بوجود آورد. حتی بهزاد نیز نتوانسته است در این زمینه با «جُنید» برابری کند (تصویر ۹).

زمانی که چشم‌انداز یا باغی را نقاشی می‌کنند، که نمونه‌اش در مینیاتورهای ایرانی بسیار زیاد است، همین منطق تراکم‌ها رعایت می‌شود، زیرا در اینجا نیز شکل تصویر به سطوحی از رنگهای خالص تقسیم شده که بصورتی کم و بیش متراکم از شکلها پر شده‌اند: درختان، سبزه، گیاهان، گلها، صخره‌ها یا سنگریزه‌ها. توده‌های علف و گیاهان کوتاه، در واقع به «ذرات تزئینی»‌ای بدل می‌شوند که نمونه‌هایی از آنرا می‌توان در مینیاتورهای بیشماری دید. در این مورد نیز «جُنید» پیشتاز بوده و موفق شده است، حتی بهتر از مینیاتوریست‌های اسلافش نقاشی کند (تصویر ۱۰ و ۱۱).

در تجسم جهان گیاهی، اشکال مثل شکل بناها هندسی نیستند، بلکه «تجربی»اند. این اشکال برغم اینکه از طبیعت برگرفته شده‌اند اما بصورتی تصنعی درآمده‌اند تا بتوانند وارد حیطهٔ هنر شوند. این نقوش یا شکل هندسی دارند، یا بشکل علفهایی هستند که در انتهای ساقهٔ گیاهان می‌رویند. آنها دارای تراکم‌های متنوعی اند که میان خود نسبت‌های ریاضی بیشماری برقرار می‌کنند. گاه سطح مینیاتور از توده‌های کوچک علف پر می‌شود که از نظر «محتوا» نماد دشت یا بیابان است (تصویر ۱۱).

باید به این نکته اشاره کرد که یک «آستانه» و «محدودیتی» برای تراکم وجود دارد که بیشتر از آن را چشم نمی‌تواند تشخیص دهد و وحدت نقاشی را دریابد. هنرمندان ایرانی این اصل را کاملاً دریافته بودند زیرا در آثارشان از آن پیروی کرده‌اند. مینیاتورهایی از نقاشان ایرانی بجا مانده است که گاه ٤ یا ٥ برابر مینیاتورهای دیگر است. در چنین موارد، نقاشان اندازهٔ «ذرات تزئینی» را که سطح مینیاتور را مفروش می‌کنند درشت‌تر انتخاب می‌کنند زیرا در غیراینصورت چشم از مقدار «اطلاعاتی» که از سطوح گوناگون نقاشی به او می‌رسد اشباع شده دیگر نمی‌تواند یکپارچگی اثر را دریابد. همانطور که می‌بینیم، میزان تراکم یکی از معیارهای اصلی نقاشی اسلامی را تشکیل می‌دهد. منطق تراکم‌ها، چه در تزئین جلدهای کتابها، چه در هنرهای ظریفه، چه در کاشی کاری و چه در معماری بکار می‌رود.

جادوی رنگ

صفحهٔ مینیاتور تماماً رنگ‌آمیزی می‌شود و می‌توان گفت که نقاشان اسلامی رنگ‌کارانی بی‌نظیر بودند.

نباید تصور کرد که این خصوصیت به مینیاتور ایرانی محدود می‌شود. در مینیاتورهای عربی نیز رنگها دارای غنا، شدت و تنوع تحسین‌آمیزی‌اند. تنها تفاوت در اینست که رنگهای ایرانی، دارای

تصویر شماره ۵ : رشیدالدین- افسانه جهانه- ابراهیم و پادشاهان خارجی- تبریز- ۱۳۱۴ میلادی.

درخشندگی بی نظیری اند و این امتیاز از آنجا ناشی می شود که نقاشان ایرانی رنگهایی را در اختیار داشتند که از سنگهای قیمتی و نیمه قیمتی و طلا و نقره فراوان ساخته می شدند.

این حقیقت را نباید از یاد ببریم که هنرمندان ابتدا تمام شخصیت ها و اعناصر مینیاتور را می کشیدند، سپس آنها را رنگ آمیزی می کردند. گاه برخی از عناصر یک مینیاتور می توانستند بوسیلهٔ چندین هنرمند رنگ شوند، بویژه طلا کاری حتماً بوسیلهٔ متخصصان انجام می شد. شاید این روش از نظر هنرمندان امروز مطرود باشد، اما نباید آنرا نفی کرد. کتابهای خطی ای بجا مانده اند که مینیاتورهایشان ناتمام مانده اند. مثلاً طرح کلی آن رسم شده و بعضی قسمتهای طلا کاری آنها و یا مراحل دیگری از کار انجام شده است.

نباید فراموش کرد که نقاشی اسلامی در مجموع زیبایی شناسی اش یک هنر پیشرفته بوده است و هنرمندان اغلب مدت یکماه یا بیشتر برای نقاشی یک مینیاتور وقت صرف می کردند، اما نه بصورت تفننی و هر زمان که می خواستند، بلکه از بام تا شام، به طور منظم، همچون صنعتکارانی خوب که صنعتشان را در تمام جزئیات می پروراندند و تا آنجائیکه قادر بودند آنرا بکمال می رساندند.

نقاشان مینیاتوریست کاملاً آگاهانه از بکار بردن «سایه روشن» خودداری کرده اند. در عین حال با اضافه کردن رنگ سیاه یا سفید به رنگها بُعد نداده اند. نتیجه این می شود که فضاهایی از رنگهای یکپارچه و خالص بدست می آید که در تمام سطوح یکدست و بدون سایه روشن است. این «فضا» های رنگین بدون هیچ واسطه ای در کنار یکدیگر قرار گرفته اند. سرانجام در مینیاتورها قانون پرسپکتیو رعایت نشده است. شخصیت ها، حیوانات و گیاهان، با اینکه در دوردست قرار دارند به اندازهٔ اجسام جلوی صحنه درشت نقاشی می شوند. بنابراین رنگهای آنها نیز به یک اندازه خالص و درخشانند.

به این ترتیب رعایت حکم «احادیث» بمنظور مشروع ساختن یک پردهٔ نقاشی «شکلی» سراسر رنگین و ناب بوجود می آورد که رنگها، در سطوح یکپارچه، بدون واسطه در کنار یکدیگر قرار می گیرند. اگر نقاش می خواست مناطق

سایه‌دار را روی مینیاتور نشان دهد، بجای مخلوط کردن رنگ آن نقطه با رنگ مشکی یا رنگی تیره‌تر، از رنگهای دیگری در همان مایه استفاده می کرد و به این ترتیب «سایه‌ها» را با رنگهای خالص و پاک که خودشان «فضاهای رنگین» جداگانه‌ای می ساختند بوجود می آورد.

راه دیگر رعایت منهیات نشان دادن این نکته است که هنرمند در پی تقلید از واقعیت نیست. اما هیچ کجا جز در زمینهٔ رنگ «اصل عدم‌واقعی گرایی» با شعف به اجرا درنیامده است. این نکته را با تماشای مینیاتورها می توانیم احساس کنیم، نمونه آنرا در کتابهای خطی عربی از جمله صفحات عنوان‌بندی «کتاب الاغانی» (۱۲۲۰— ۱۲۱۶)، در نخستین نسخه‌های کتاب کلیله و دمنه اثر بیدپای و مقامات ۱۲۲۰ میلادی و در نقاشی های وسیطی می‌توان دید. غنا و تنوع رنگهای پارچه‌ها یا بناها، رنگ حیوانات و صخره‌ها درنسخه‌های کتاب بیدپای مطلقاً تقلیدی از واقعیت نیست، بلکه بعکس تنها بوسیلهٔ الزامات درونی جهان کوچک مینیاتور تعیین شده است. به این ترتیب است که قسمت‌های گوناگونی از بدن حیوانات مانند گردن، رانها و شکم تزئین شده‌اند، تپه‌ها شبیه به «فلس» با رنگهای کاملاً غیرواقعی نقاشی شده‌اند، پارچه‌های طلا یا زربفت بدن فقرا و شاهزادگان را می پوشانند و بناها قراردادی و رنگهایی کاملاً غیرواقعی دارند. اما آنچه که در یک اثر هنری اهمیت دارد اینست که رنگها در جایی قرار گرفته‌اند که دقیقاً باید قرار گیرند و در این حال از طریق موقعیتشان روابط بیشماری با تمام رنگهای اطرافشان برقرار می کنند.

با تکامل زیبایی شناسی اسلامی، رنگها بیش از پیش غیرواقعی می شوند، بویژه در مورد کوهها و زمین. تحول رنگهای غیرواقعی زمین و صخره‌های مرجانی که قبلاً در مینیاتورهای عربی بسیار پیشرفته بود، یکی از شاعرانه‌ترین و خلاقانه‌ترین موضوعهای نقاشی ایرانی می شود.

هنرمندان عرب، اغلب برای هاله‌ها یا زمینه‌های مینیاتورها از طلا استفاده می کنند. رنگ حیوانات اغلب خارق‌العاده‌ترین رنگهاست: اسبها یا شترها را به رنگ صورتی، آبی آسمانی، بنفش، قرمز، زرد و... می بینیم بدون اشاره به قسمتهایی از بدنشان که برنگ طلایی نقاشی شده‌اند! این سبک جسورانه در مینیاتورهای عربی بسیار رایج است و در مینیاتورهای ایرانی نیز آنها را بازمی یابیم.

در اکثر مینیاتورهای عربی درختها دارای «تنه‌های» بنفش، گل‌بهی و قرمزند در مینیاتورهای ایرانی، رنگ درختان و گیاهان بنظر واقعی‌تر می آید اما این تنها یک روی سکه است. هنرمند برداستش را از «درخت» «بوتهٔ گل» یا «درخت میوه» نقاشی می کند. بنابراین او درختهایی می کشد که هیچکدام واقعی نیستند. بعدها در اواخر قرن پانزدهم میلادی، درخت‌های سرو را در مینیاتور می بینیم. این درختهای سرو بعنوان یک شکل و یک نماد در محلشان در مینیاتور قرار می گیرند. اگر به مینیاتور مشهور «جُنید» که نشان‌دهندهٔ همای و همایون در سرزمین وحشی است بنگریم متوجه می شویم که آنچه بعنوان «درخت» و «کوه» رسم شده تنها برداشتهایی از درخت و کوه است. درختها برنگ سبز نقاشی شده‌اند اما رنگشان نیز ذهنی

است: هدف قرار دادن رنگهای سبز «خالص» و «بخصوص» در جایی است که نقاش می خواسته آنها را در آن محل قرار دهد. برگهای درخت اولی با نقش شش ضلعی شعاع دار نقاشی شده است، نقشی که عموماً در مینیاتورهای عربی برای تزئین پارچه بکار رفته است! (تصویر ۱۰).

به طور کلی، آنچه به باغها و مناظر مینیاتورهای ایرانی حالت «رمانتیک» می بخشد همین برداشت نقاشان از واقعیت است، چه در زمینهٔ رنگ و چه در زمینهٔ شکل. علف ها سبزند، اما سبزی یکدست که بنابر میل هنرمند، بنابر اقتضای «شکل» اثر از مینیاتوری به مینیاتور دیگر تفاوت می کند. برخی از هنرمندان سبز خیلی تیره انتخاب می کنند تا گلها و رنگ لباسها مشخص تر شوند، مثل اغلب مینیاتورهای بهزاد. برخی دیگر سبز روشن تر را می پسندند. اما در هر حال رنگ گیاهان شباهتی به واقعیت ندارد بلکه به الزامات درونی مینیاتور وابسته است.

در این جهان رنگهای خالص غیرواقعی یا ذهنی، در این جهان که هیچ سایه ای هرگز تیره اش نمی سازد و هیچگاه اشعهٔ خورشید در آن ترسیم نمی شود، در این جهان که رنگها بخاطر پاکی و یکپارچگی خود می درخشند، تنها رنگ چهره ها و دستهای انسانهاست که هرگز بصورت تخیلی یا غیرواقعی رسم نمی شود. رنگ چهره و دستهای انسانها تابع برداشتی است که هنرمند از انسان و زیبایی شناسی او دارد. رنگهای خالصی که بصورت فضاهایی در کنار یکدیگر قرار گرفته اند و با توجه به الزامات درونی پردهٔ نقاشی انتخاب شده اند، ارتباطی با یکدیگر ایجاد می کنند که با توجه به نحوهٔ انتخاب و کار برد رنگها تعیین می گردد. این ارتباط به خاطر همین سطوح خالص و یکپارچه که میان حاشیه ها محصورند مشخص می شود. به این ترتیب در یک مینیاتور ترکیبی عظیم از ارتباطات ریاضی ایجاد می شود— زیرا این سطوح و رنگهای آنها بیشمارند— که نقاشان مدرن برای بدست آوردنش کوشش بسیار می کنند. اما این فضاهای رنگین و قرارگیری چهره ها، دستها و احتمالاً حیوانات بنوبهٔ خود بوسیلهٔ منحنی حلزونی که ساختار اصلی یک مینیاتور است بوجود می آید.

برای پر کردن فضای کوچک هر مینیاتور از رنگهای خالص، غنی و متنوع که بطرزی تحسین آمیز کنار یکدیگر قرار می گیرند نیاز به ذوق، استعدادوحتی نبوغ است،بایستی رنگها و روابط ریاضی میان آنها قابل حس باشند، زیرا کاملاً واضح است که می شد فضاهای یکرنگ، پاکیزه و کاملاً نامحدود، که با «ذرات تزئینی» مفروش شده اند، ساخت بدون اینکه این رنگها با یکدیگر انسجام داشته باشند. باید اعتراف کرد که نقاشان مینیاتورهای عربی و ایرانی، بجز در معدود آثار ناپخته، از حساسیت و هنری استثنایی و خارق العاده برخوردار بوده اند. اما در مورد مینیاتورهای ترکی و مغولی چنین نیست.

پیروان مکتب **فوو** یسم اشیاء تابلوهایشان را کاملاً تجریدی کردند و با نسبت دادن رنگهای غیرطبیعی و انتزاعی به اشیاء امیدوار بودند تماشاچیان را وادارند تا مفهوم تابلو را در جایی دیگر جدا از اشیاء بنمایش درآمده بجویند؛ و این همان «اصل عدم واقعی گرایی» است.

تمامی انقلاب هنر مدرن در حقیقت آگاهی بر این نکته بود که پشت تقلیدازطبیعت، حقیقت

تصویر شماره ۷ : نویسنده- اثر محمد قاسم- ایران- حوالی ۱۶۶۰- ۱۶۵۰ میلادی (قرن یازدهم هـ .ق)

هنرمندانی که زیبایی شناسی نقاشی اسلامی را خلق کرده‌اند، تمامی این انقلاب را از قرن سیزدهم میلادی، با آگاهی کامل و به صورتی ظریف و پیشرفته بوجود آورده‌اند. آنها هنر انتزاعی، عربسک ها و منحنی های حلزونی را که با تنوع بسیار در طرحها و در تمامی هنرهای «ظریفه» بکار می بردند، می شناختند و احساس می کردند.

اما نقاشی اسلامی همیشه فیگوراتیو (تجسمی) باقی می ماند زیرا اساساً از این نوع نقاشی برای مصور کردن کتابها استفاده می شد. در ضمن زیبایی شناسی هنر اسلامی، انحصاراً در سطح «شکل ارائه شده»، فرمها و رنگها باقی نمی ماند. باید به «جهان محتوای اثر نیز توجه می شد» که موضوعها را از طریق یک زیبایی شناسی برداشت «ذهنی» بوجود می آورد. نقاشی اسلامی از این حضور دوگانهٔ اثر، پیچیدگی واقعی و عمق خود را می یابد و به یک زیبایی شناسی تضاد می رسد.

زیبایی‌شناسی تضاد

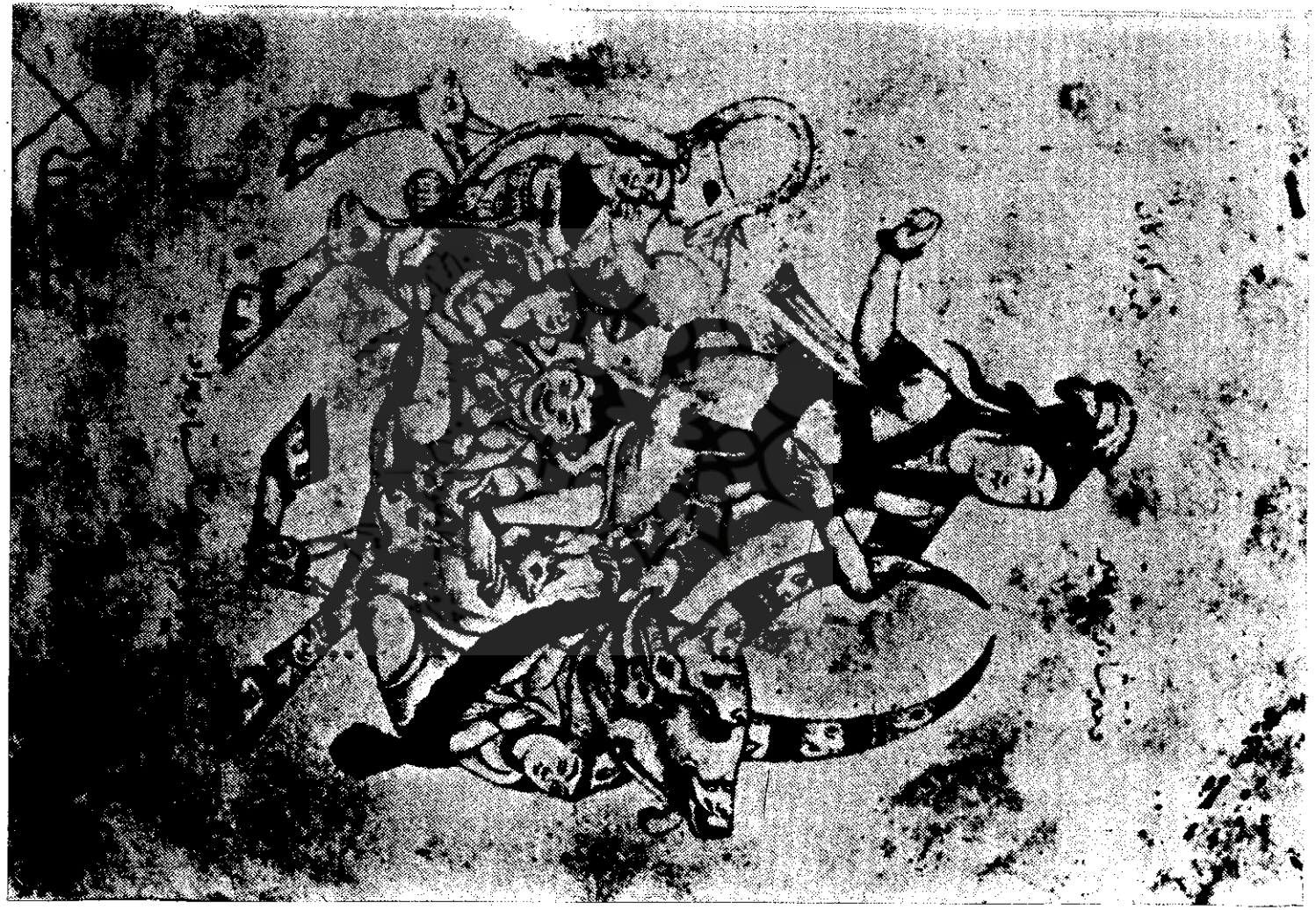
کوشش هنرمندان مینیاتوریست برای ایجاد یک رابطه و یافتن یک نسبت صحیح میان دو جهان «محتوا» و «شکل» بود. زیرا برغم اینکه این نقاشیها برای مصور کردن کتابهای خطی بکار می رفتند اما باید از نظر «محتوا» مورد قبول بیننده قرار می گرفتند.

اگر اثر تنها کمی واقعی گرایی ای بیشتر داشت دیگرنمی توانست به‌عنوان یک اثر اسلامی شناخته شود. اگر از نظر محتوا نیز منهیات بیش از حد لازم مراعات می شد و شکل بیش ازحد هندسی می گشت بطوری که غیرقابل قبول گردد، باز هم نقاشی مطرود بود.

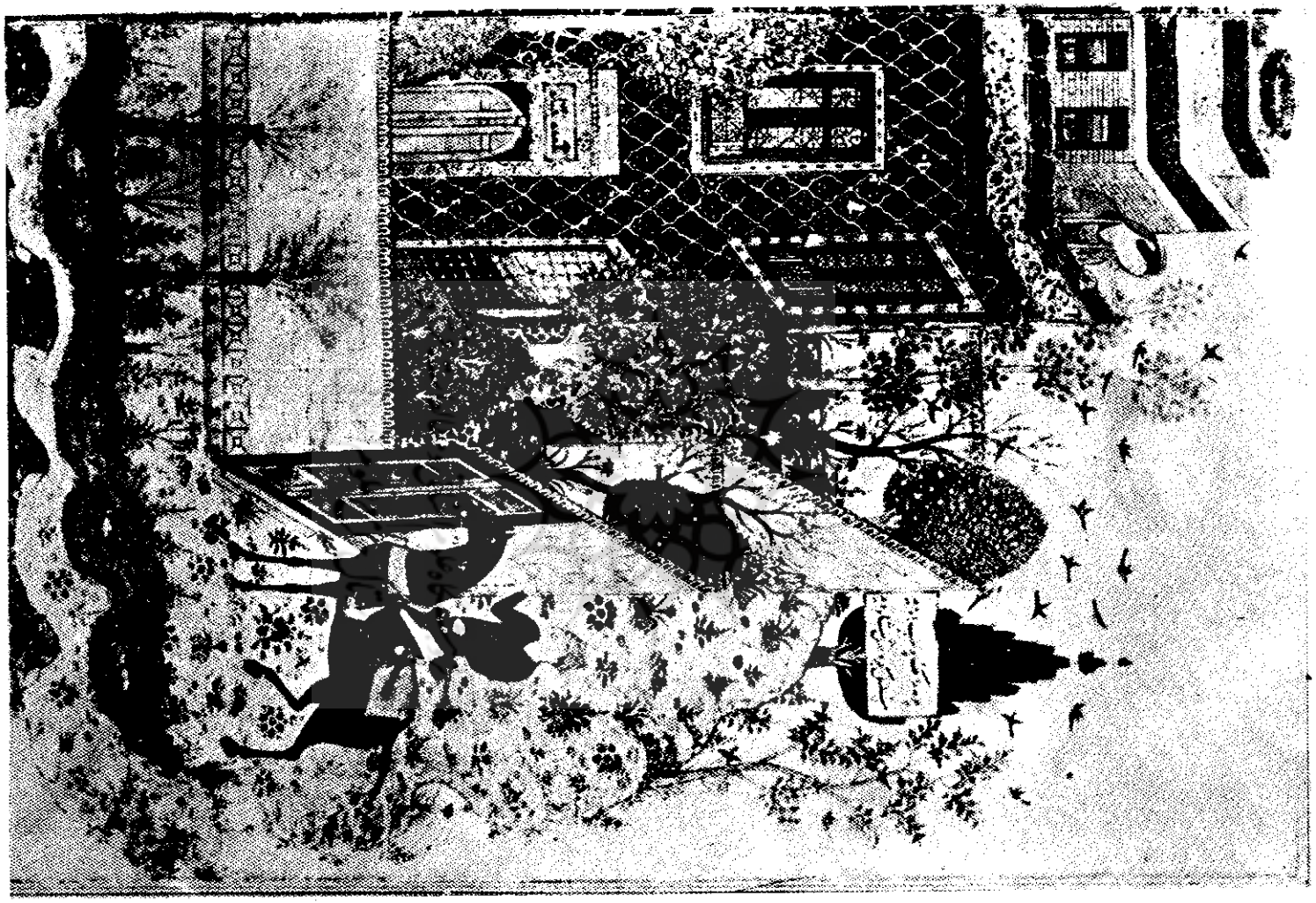
نمی توان این فرضیه را عنوان کرد که کمبود یک «واقعی گرایی» نسبی از اینجا ناشی می شود که نقاشان «قادر نبودند» پرتره بسازند. یا بناهای پیچیده‌تر با فضایی که عمق داشته باشد بکشند. گفتن این نکته که «هنرمندان مینیاتوریست آگاهی نداشتند» نیز بکلی مطرود است، بویژه اینکه نسبت به تمامی علم ظریف هنر اسلامی شناخت و آگاهی داریم. هرکس که کمی نقاشی می داند، آگاه است که هیچ چیز ساده‌تر از نقاشی آنچه مشاهده می کند نیست. هر شاگرد مدرسه نقاشی، حتی کم استعدادترینشان، پس از چند ماه آموزش و تمرین می تواند براحتی از عهدهٔ این کار برآید. با توجه به این نکته چطور می توان انتظار داشت که هنرمندان مینیاتوریست که با قلم‌مو این چنین کارهای تحسین آمیزی ارائه کرده‌اند از عهدهٔ این شبیه‌سازی برنیایند؟ از اینجاست که به حیطهٔ ناشناخته ای که هنر اسلامی است گام می نهیم.

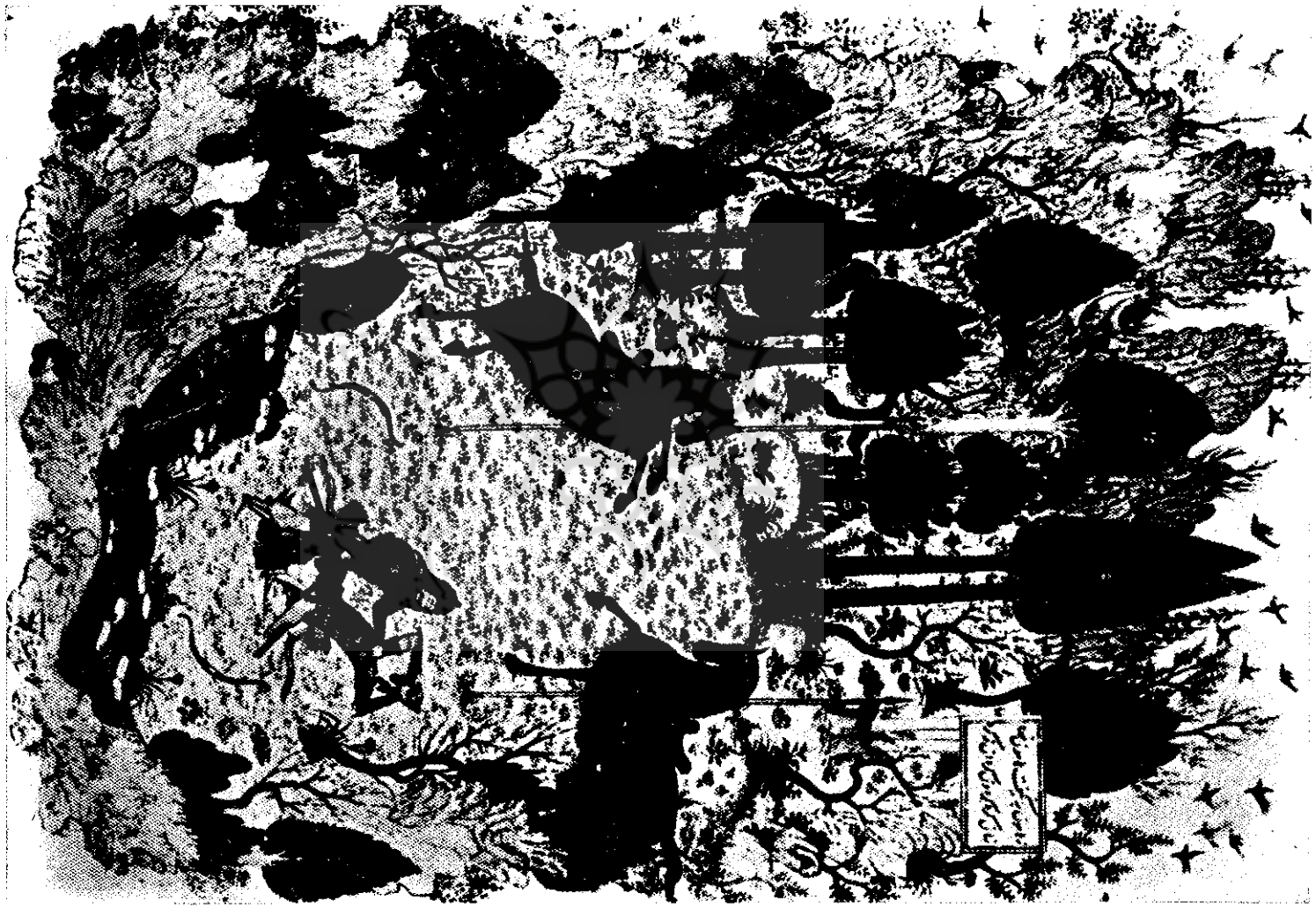
روش دیگر برای برقراری نسبت میان دو جهان محتوا و شکل، شامل تغییرشکل دادن ظواهر است، این کاری است که نقاشان بعضی از نسخ کتاب مقامات حریری در اواخر قرن سیزدهم میلادی انجام داده‌اند. شخصیت های این نسخه های کتاب حریری به خاطر بزرگی سرشان نسبت به تنه‌شان جلب توجه می کنند. اما تنها نسبت سر به تنه نیست که جلب توجه می کند، بلکه حالت غیرطبیعی شخصیت ها نیز تعجب انگیز است. در این نسخ هیچ گونه شخصیت پردازی انجام نشده و فضا نیز هیچ عمقی ندارد.

تصویر شماره ۸ : زن سوار بر گاو- منسوب به بهزاد- هرات- قرن پانزدهم میلادی (قرن نهم ه .ق)



تصویر شماره ۹ : خواجوی کرمانی– سه شعر–همای پشت در قصرهمایون– اثر جُنید– بغداد– ۱۳۹۶ میلادی





تصویر شماره ۱۰: خواجوی کرمانی– سه شعر– جدال میان هما و همایون– اثر جُنید– بغداد– ۱۳۹۶ میلادی

«بهزاد» برای هویت بخشیدن به شخصیت ها آنها را با سرهای بزرگ نقاشی کرده است، اما اندازهٔ سرها همچنان کوچکتر از اندازهٔ سرهای شخصیت های «وسیطی» است. چهره های مشخص تر و انسانی تر را از قرن شانزدهم میلادی ببعد نزد «سلطان محمد» «محمود المذهب» و در آغاز قرن هفدهم میلادی نزد «آقارضا» و بعد «محمدقاسم» می یابیم. هنرمندان ایرانی، با نسبت های متعادل انسانها و با ساختمان مناظر و بناها یک «تصویر» بظاهر «قابل قبول» ارائه داده اند که در حقیقت کاملاً براساس قراردادهای زیبایی شناسی اسلامی ساخته شده است. «شکل» تصویر مسلماً براساس لازمه های درونی شکلها و رنگهای فضای یکپارچهٔ اثر بوجود آمده و ساختار آن با قرار گرفتن چهره ها روی منحنی های حلزونی یا عربسکهاست.

اگر بهترین نقاشان ایرانی به این طریق دو جهان شکل و محتوا را بوجود آورده اند، بدون شک به این دلیل است که جوهر نقاشی اسلامی، از سوی تمام روشنفکران درک و تأئید می شده است. از اواخر قرن پانزدهم میلادی، نقاشی، بخاطر زیبایی شناسی عمیق و خردمندانه، از سوی همه به عنوان «هنر اصیل اسلامی» شناخته می شود.

بهترین اثر نشان دهندهٔ این زیبایی شناسی شاهنامهٔ معروف دِموت است که بعضی از مینیاتورهایش تحت تأثیر سبک چینی، و گاه حتی زیادی واقعی گرایانه اند. بعد می توانیم از مینیاتورهای جُنید (۱۳۹۶)، نقاشی های اسکندرنامه (۱۴۱۱– ۱۴۱۰)، مینیاتورهای «مکتب بهزاد» از ۱۴۸۵ تا ۱۵۱۰ میلادی یاد کنیم.

سایر هنرمندان ایرانی، بجستجوی «فاصله» متفاوتی میان «محتوا» و شکل نقاشی بوده اند و مانند مینیاتورهای عرب اساس شکل ظاهری را بسته به لازمه های ساختارهای محتوا دانسته اند. تصویر انسانها نسبتاً فقیر و ابتدایی است. و شخصیت ها بیشتر دارای نسبت های متداول در بین النهرین هستند و اغلب همچون نسخ کتاب حریری دارای یک خصوصیت «ماشینی» و خشکند. همین آثار هستند که تاریخ نویسان آنها را به «مکتب شیراز» یا «مکتب ترکمن» نسبت می دهند.

این آثار بهیچ وجه نقاشی هایی «کم ارزش» تر نیستند که بوسیلهٔ هنرمندان نالایق تر ترسیم شده باشند. در عین حال نمی توانیم بگوئیم که این آثار با ناآگاهی یا عدم مهارت کشیده شده اند، بلکه این نقاشی ها دقیقاً با قصد و آگاهی کامل ترسیم شده اند. منظرهٔ این مینیاتورها اغلب یک دشت است با علفهای بشکل «بوته» با حاشیهٔ مدور که با شربه هایی از صخره های مرجانی تزئین شده است. گاه چند گیاه یا یک یا دو درخت به این منظره اضافه می شود.

شاهنامه های دیگری که قبلاً مصور شده بودند نیز دارای همین نوع مناظر بودند، مناظری بی حشو و زواید، تهی و با شخصیت هایی بیشتر «مکانیکی» که در آنها تمامی عناصر به صورتی دقیق منطبق برمنحنی حلزونی بودند بطوریکه بنظر کاملاً غیرواقعی می آیند. نمونه ای از این نوع تصویرها را در یک نسخه از شاهنامه فردوسی

تصویر شماره ۱۱: فردوسی ـ شاهنامه ـ منوچهر در حال کشتن سلم ـ شیراز(؟) ۱۴۴۴ میلادی.

مورخ ۱۴۲۲ میلادی می بینیم.

جهان مذهبی و عرفانی مستقیماً و نه از طریق نمادها بتصویر می آید و دقیقاً بازتاب «عرفان» سهروردی است. مهمترین اثری که این حالت عرفانی را بتصویر درآورده «معراج نامه» است. مینیاتورهای کتاب «معراج نامه» بخاطر حالت شاعرانهٔ رنگها که تشکیل مناظر انتزاعی را می دهند یک شاهکار است که در عین حال بوسیلهٔ واقعیت های فیزیکی محدود نشده اند.

نقاشی اسلامی در این اثر نه تنها انسان معمولی، بلکه «انسان کامل» را نشان می دهد، انسان عارف و واسطه های میان خداوند و انسان را. این مینیاتورها شاید جزء معدود آثاری در نقاشی جهان باشند که در آنها هنرمند به بهترین طریق احساس عرفانی، یعنی سیر روح در آسمان وسعادت ازلی را از طریق نقاشی پخته نشان می دهد.

○