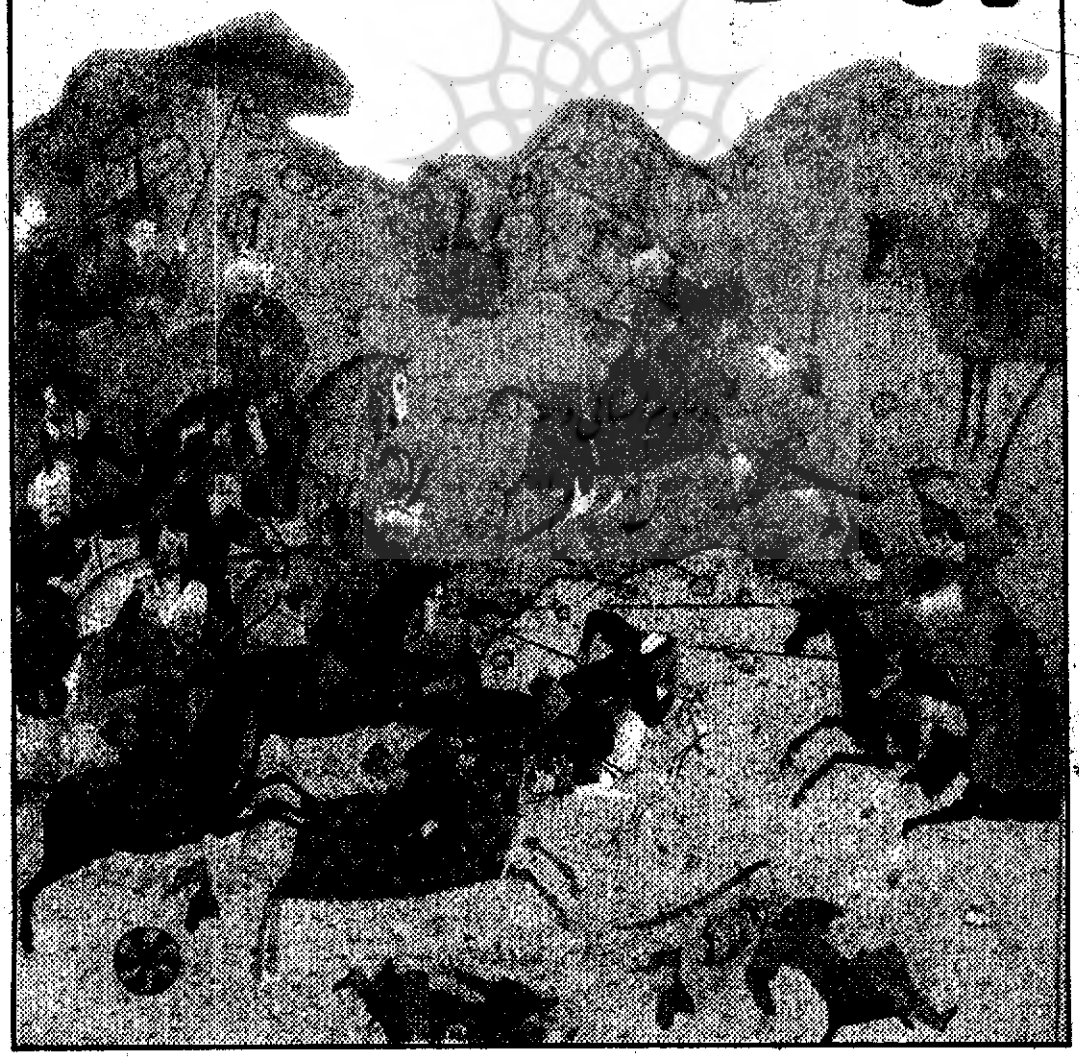
مقاله درباره نقاشی ایرانی

جهان خاص نقاشی ایرانی

• دکتر اکبر تجویدی



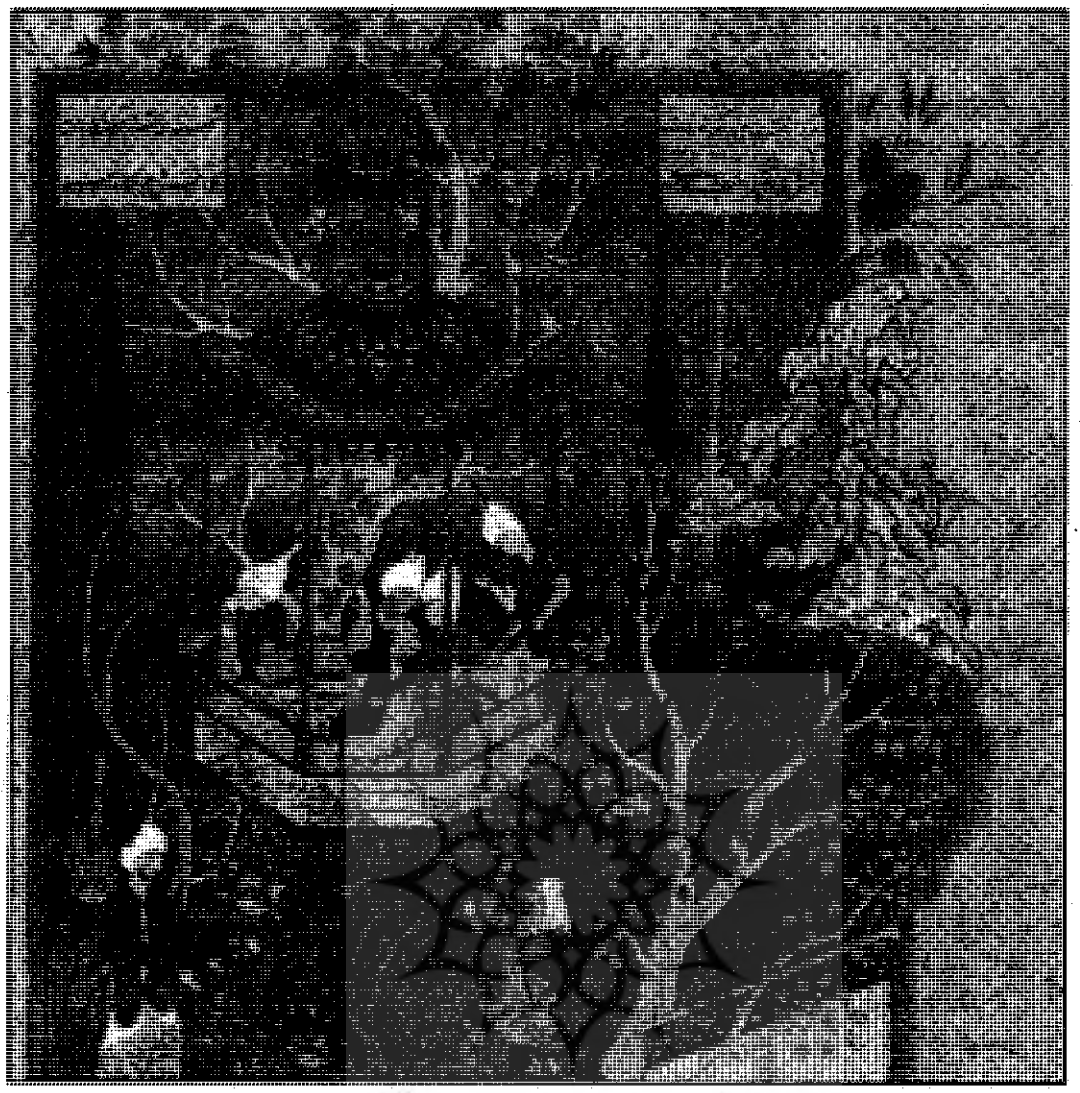
هنرهای تجسمی/شماره دهم

در هنر مینیاتورسازی به طور کلی روحیه جمع‌آوری جهان در مکانی کوچک و در دسترس انسان اساس کار هنرمند را تشکیل می‌دهد. مجموعه‌هایی که به صورت کتاب مصور و مرقع وجنگهای منقوش و غیره ترتیب می‌یافت برای آن منظور بود که گردآورنده بتواند آنچه مربوط به ذوقیات و زیبایی جویی می‌باشد در یک مجموعه فراهم آورد. تردیدی نیست که در این زمینه، روح شاعرانه و محیط لطیف و آمیخته به عرفانی که در آن روزگار به وسیله شاعرانی چون حافظ و هم مسلکان وی متداول گشته بود، خود انگیزه توانایی برای گسترش این‌گونه تفکر به شمار می‌رفت. در اینگونه جهان‌بینی، هر نوع آشفتگی و نابسامانی و پریشانی خاطر نامناسب می‌نماید.

در این زمینه اوراق متفرق و قطعه‌های نامناسب و با قطع و اندازه‌های مختلف نظم و سامان لازم را به اندیشه نمی‌دهد، ولی هنگامی که همه این اوراق وصفحات، در ضمن مرقع و یا کتابی به نظم آورده شدند، آنگاه می‌توان آنها را با فراغ خاطر لازم درگوشه فراغتی ورق زد و با تصاویر و اشعار و سخنان حکمت‌آمیز مندرج در آن وارد راز و نیاز گردید و باآنها تبادل احساس نمود و سر خوش بود.

روشن است که این طرز اندیشه و این‌گونه نقاشی با پرده‌های گوناگون و قطعات متفرقی که به دیوارمی‌آویزند و یا در موزه‌ها به نمایش می‌گذارند تفاوت بسیار دارد. در موارد اخیر، برای دیدن و تماشای این‌گونه آثار باید در حالات و حرکات خسته کننده وضمن راهپیمایی‌های بسیار و گاه با خم شدن بر روی قفسه‌ها و یا در موقعیت سخت‌تری چون بالابردن فوق‌العاده سر و خم کردن ستون مهره‌ها از پشت برای ملاحظه آثاری که بر طاقها منقوش است، و به طور کلی در حالاتی که مغایر جمعیت خاطر وآسودگی بال است به مشاهده پرداخت. حتی اگر بتوان این‌گونه آثار را در مکانی معین بر روی هم چید و به مطالعه آنها پرداخت، باز نظم لازم فراهم نمی‌گردد. ولی یک کتاب مصور و یا یک مرقع همه شرایط لازم رادر بر دارد و صاحب چنین مجموعه‌هایی می‌تواند به‌هر هنگام که ذوق داشته باشد و در هر حالتی که برای‌وی مطبوع‌تر است، این آثار را با سرانگشت متفنن ورق زند و روان خود را از زیبایی های

در نقاشی سنتی ایرانی
با نگاه دیگری آشنا می‌شویم:
نگاهی که در جستجوی
تجرد از ماده و تمثل حقایقی که در پس آن نهفته است،
محور مختصات دریافت بصری ما را
تغییر می‌دهد
و قواعد متعارف «دیدن» را بر نمی‌تابد،
تا به «دیدار» رسد.
این نگاه گویی همه چیز را
در پرتو نور دیگری می‌بیند:
نوری که از مرکز خاصی طالع نمی‌شود،
اما همه جا هست؛
«بر» انسان و طبیعت نمی‌تابد،
بل «از» آنها پرتومی‌افکند.
از جنس مادّه نیست،
قشر و حریمی راه او راسد نمی‌کند،
و بی‌آنکه ردپای سایه‌ای برجای گذارد،
بیرون و درون را بر پرده می‌اندازد.
این نگاه بدون شک
متأثر از عرفان و معنویت اسلامی است.
این مقاله را از کتاب
«نقاشی ایرانی از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویان»
نگارش استاد اکبرتجویدی
انتخاب کرده‌ایم که
همچنان از منابع دیقیمت
در این زمینه محسوب می‌شود.

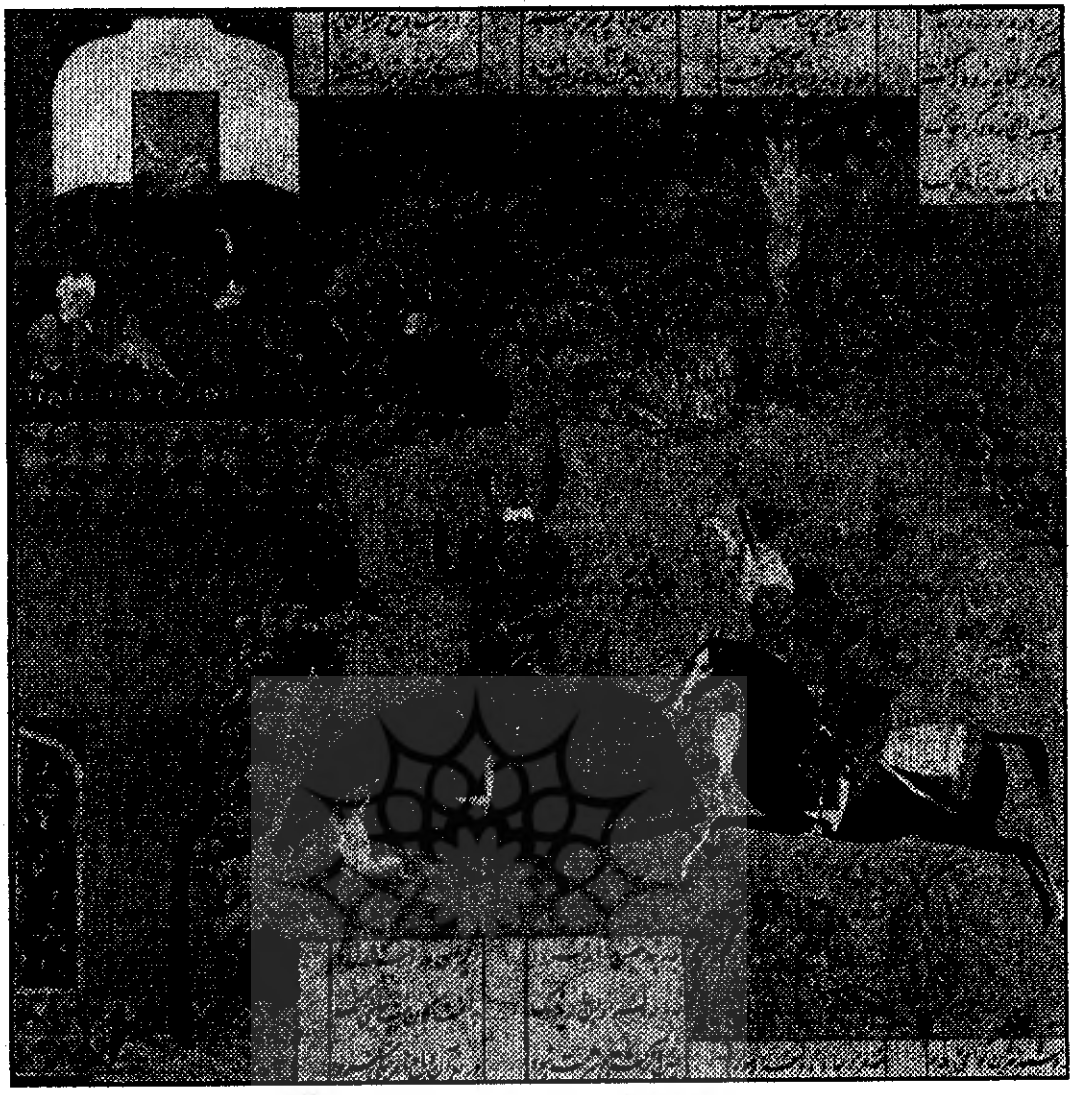


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

شاهکارهای آنها سیراب سازد.

در این باره ظرافتهای دیگری نیز وجود دارد و آن موضوع قطع و اندازه این گونه مجموعه ها و تناسب آنها به اندازه و ابعاد اعضاء پیکر انسانی و قدرت جسمانی وی می باشد... باید درنظر داشت که از نظرعلم مرایا، موضوع بزرگی و کوچکی و ابعاد یک شیء و یا یک نقاشی نسبت به ما بستگی به دوری و نزدیکی آن با چشم ما دارد. ما هیچگاه اشیاء را به اندازه های واقعی آنها نمی بینیم بلکه هر شیئی به همان اندازه که از چشم ما دورتر است، با نسبتی خاص، کوچکتر ازاندازه اصلی آن می نماید، چنانکه وقتی مدادی رانزدیک چشم خود و در محاذات تنه درخت ستبری که در فاصله دورتر قرار گرفته است نگاه داریم و آنها را با هم بسنجیم، چه بسا مداد را ضخیم تر و ستبرتر ازدرخت بیابیم. با توجه به قوانین علم مریا و شعاع مخروطی دید، یک قطعه نقاشی که ابعاد آن در حدودکف دست انسانی باشد، هنگامی که از فاصله نزدیک دیده شود برای بیننده همان ابعادی را خواهد داشت که یک پرده نقاشی که طول و عرض آن چند ارش باشدولی از فاصله چندقدمی ملاحظه گردد.

بدین ترتیب، موضوع خردی و درشتی آثار هنری یک امر کاملا نسبی به شمار می رود و با موقعیت بیننده نسبت به اثر تفاوت پیدا می کند، چنانکه ما خودبه هنگام تماشای یک پرده نقاشی بزرگ، بر اساس غریزه خویش چند قدم به عقب می رویم تا نگاه مابتواند همه جای پرده را با هم در بر گیرد، در صورتی که از نزدیک هرگز



جز یک بخش محدود از چنین نقاشی را ملاحظه نمی‌توانیم نمود. چنین پرده نقاشی زمانی که از فاصله دلخواه، یعنی از جایی که چشم مامی‌تواند مجموعه آن را با هم مشاهده نماید دیده شود، درنظر درست به ابعاد یک نقاشی مینیاتور جلوه خواهد نمود، گو اینکه اندیشه ما با توجه به آگاهی قبلی از ابعاد واقعی پرده و دریافت تناسبات آن با دیگراجزایی که پیرامون آن قرار دارند، آن را بزرگ به پندار آورد؛ ولی در هر حال، چشم ما آن را بزرگتر ازآنچه بیان داشتیم نخواهد یافت. در برابر، هنگامی که با یک قطعه نقاشی مینیاتور سر و کار داریم، به طورخودکار آن را به چشم خویش نزدیک می‌نماییم و درفاصله‌ای مطبوع، به وجهی که ابعاد آن به اندازه‌ای که ذوق ما آن را می‌پسندد جلوه‌گر شود، قرار می‌دهیم.

موضوع انتشار کتابهای نقاشی که در آنها آثارهنرمندان بزرگ را به روش چاپ رنگین منتشرمی‌سازند و در عصر ما یکی از ذوقیات بسیار رایج به شمار می‌رود، خود جوابگوی همین تقاضا می‌باشد. در فراهم آوردن این‌گونه مجموعه ها که بدان عنوان جهان تصویر (L'IMAGINAIRE) داده‌اند، به دنبال همین فراغ خاطر به هنگام مطالعه آثار هنری رفته‌اند. چه بسا دیده شده است که افرادی از مشاهده یک شاهکار هنری که در کتاب مصوری با طریقه صحیح رنگین چاپ شده است بیشتر لذت برده‌اند تا دیدن اصل آن اثر در موزه به هر حال، اینچنین طرز دیدی درتمامی نقاشی‌های ظریف ایرانی جز آنها که برای تزیین کاخها به

کار رفته است مراعات شده است...

اکنون برای نمونه به مطالعه اثری که به مکتب شیراز تعلق دارد می‌پردازیم. این تصویر که مربوط به منتخبات فارسی است در زمره لطیف‌ترین وشیرین‌ترین نقاشی‌های شیراز در عصر تیموریان می‌باشد. در این قطعه که قسمتی از داستان همای وهمایون نشان داده شده است تناسب بسیار به چشم می‌خورد. چهره‌ها بسیار زیبا نموده شده و عوامل مختلف چون کنگره کاخ و گنبد و نرده مشبک کاری وتزیینات دیوار و نقوش ازاره و قالیچه و دیگر نگاره‌ها در کمال ذوق و سلیقه نقاشی شده است. با آنکه این صفحه یکی از پرکارترین نمونه‌های مکتب شیراز به شمار می‌رود، با این همه به هنگام مقایسه آن با آثار مراکز دیگر، در این قطعه سادگی بیشتری می‌یابیم. ازسوی دیگر، مطالعه این گونه نقاشی‌ها، با آنکه در آنها واقعیت طبیعت خارج با شیوه خاص نقاشی ایرانی ،یعنی با رعایت تنظیم عوامل بر بنیاد زیبایی‌های هنری نگاشته شده است و در آنها به تنظیم متناسب نقوش بیش از توصیف واقعیت آنها اهمیت داده شده است، بااین همه می‌توان ضمن بررسی اجزاء این آثار، چون قسمتهای مختلف ساختمان و تزئینات در و دیوار وزمین و فرش و غیره به پاره‌ای از ویژگی‌های هنرمعماری و طرح خانه‌ها و روشهای قالیبافی و نقوش آن وقوف یافت و از این رهگذر نقائصی را که در زمینه این گونه مطالعات وجود دارد تا اندازه‌ای جبران نمود.

تصویری که از آن سخن می‌داریم کوشک زیبایی را معرفی می‌نماید که دارای ایوان و گنبد است. راه‌ورود به بام به وسیله برجی که در سمت چپ نقاشی ترسیم گشته نمایش داده شده است. نقش قالیچه‌ای که شاهزاده روی

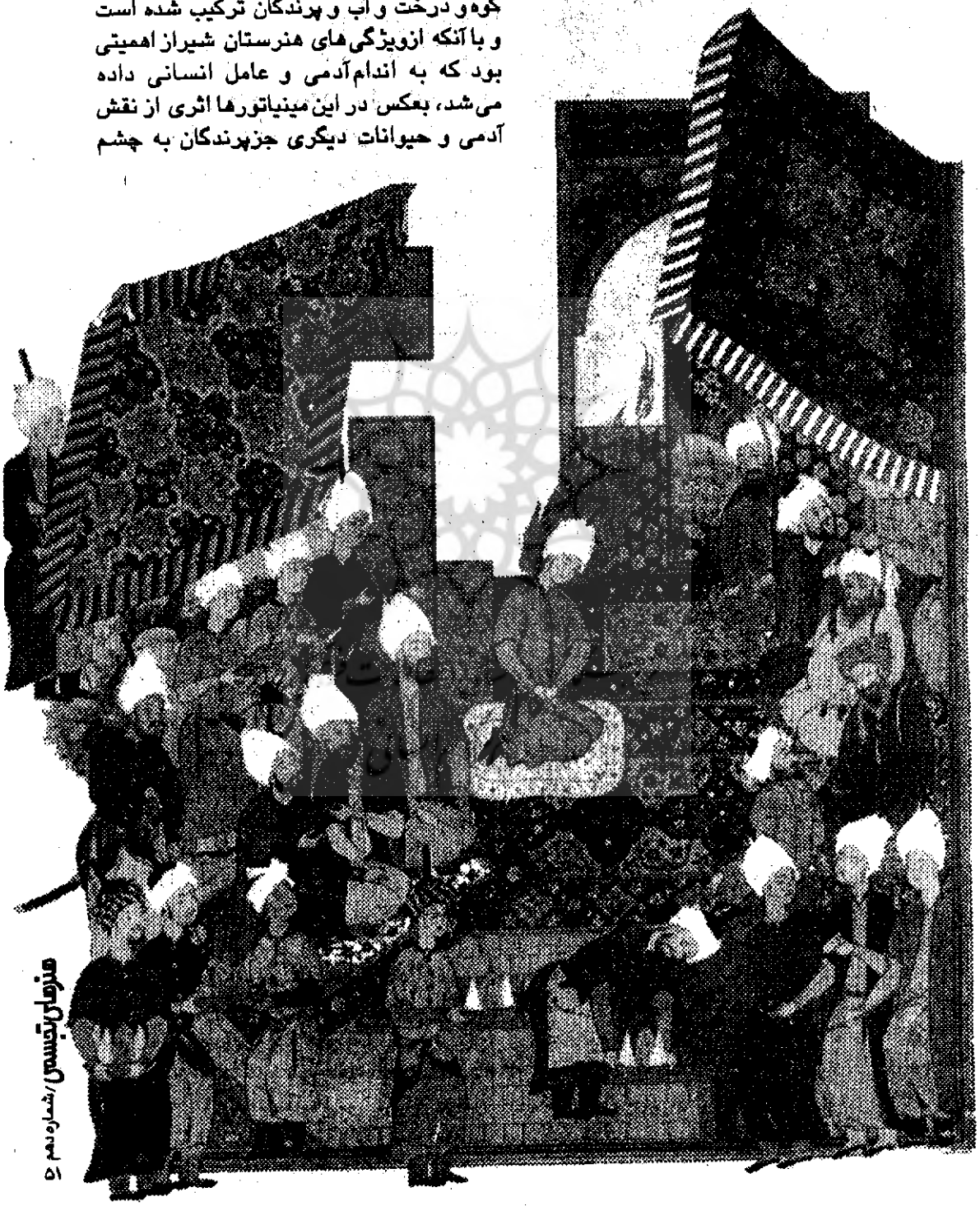
● توصیف اینکه در فن نقاشی ایرانی هنرمند چگونه و از چه راههایی موفق می‌گردد یک پدیدار غیرمادی را، که عبارت است از خیال و تصویر ذهنی، در قالب رنگ و شکل هویدا سازد کاری بس مشکل است ونیازمند به شناخت کاملی از مجموعه روشها و فنون هنرهای تصویری می‌باشد.

آن بی‌هوش افتاده از طرحهای هندسی و یک نوع گره سازی تألیف گشته است (باید درنظرداشت که در روزگار ما تاکنون نمونه‌ای از اینگونه قالیهای ایرانی که متعلق به پیش از دوران صفویان باشد شناخته نشده است). همچنین کاشیکاری‌های برج و نقاشی‌های گل و بوته منقوش بر دیوار، سندجالبی برای شناخت تزیینات ساختمانی آن دوران به‌شمار می‌رود.

از میان کتابهای مصور بسیار جالب مکتب یا هنرستان شیراز یک نسخه «مونس‌الاحرار» محمدبن‌بدر قابل ذکر می‌باشد. نقوش این کتاب از نظرنوآوری درخور توجه فراوان است. کتاب نامبرده درحد خود یک دائره‌المعارف به شمار

می‌رود و نقاش آن تصاویر را بر روی ردیفهای نوار مانند که متن بیشتر آنها به رنگ سرخ رنگ‌آمیزی شده نقش کرده‌است. مطالب کتاب به همراه تصاویر و در لابلای نقوش گنجانیده شده به طوری که توضیح مربوط به هر شکل درست در بالای آن آورده شده است.

با مطالعه این نمونه‌ها و مقایسه آنها با مکتب جلایری متوجه اختلاف عمده‌ای که میان آن دو وجوددارد خواهیم شد؛ در مکتب جلایری (بغداد و تبریز) به ریزه‌کاری‌ها و نمایش طبیعت و منظره اهمیت بیشتری داده می‌شد و عواملی چون درختان و کوهها و آسمان و غیره در آن شیوه بخش بزرگی از تصویررا اشغال می‌نمود. این مینیاتورها مربوط به یک نسخه منتخبات فارسی است که به موزه هنر ترک و اسلامی استانبول تعلق دارد. این آثار منحصراً از تصویر کوه و درخت و آب و پرندگان ترکیب شده است و با آنکه ازویژگی‌های هنرستان شیراز اهمیتی بود که به اندام آدمی و عامل انسانی داده می‌شد، بعکس در این مینیاتورها اثری از نقش آدمی و حیوانات دیگری جزپرندگان به چشم



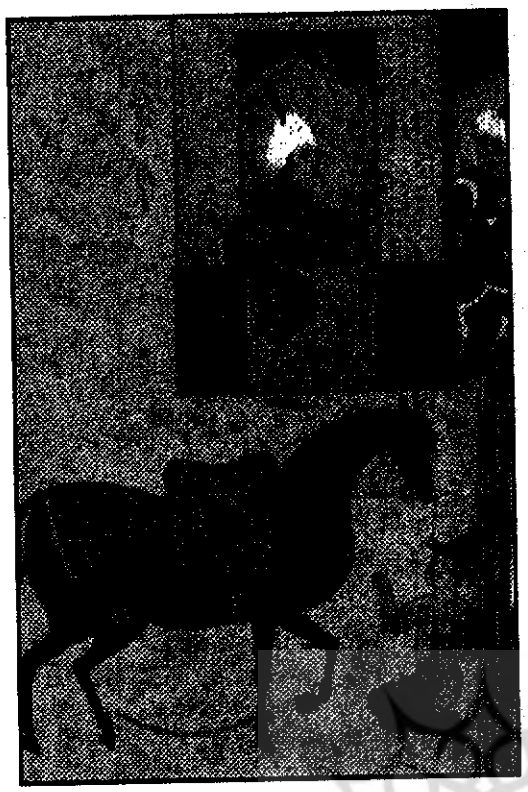
● در نقاشی مینیاتور، به کار رفتن رنگهای جسمی و پوشاننده که به خلاف رنگهای روحی آبرنگ مانند دارای شخصیت و موجودیت ممتاز می باشند هنرمند را در راه تنظیم سطح های متعادل در کنار هم تا اندازه زیادی یاری می نمایند (جز در موارد استثنایی، چون در کارهای سیاه قلم و سیاه قلم رنگی، عموماً درنقاشی های ایرانی از این گونه رنگهای غلیظ استفاده می شود).

نمی‌خورد. باید بیفزاییم که این نقاشی‌ها با آنکه در فارس رقم شده ولی همانگونه که قبلا اشاره کردیم کار شیراز نیست بلکه در بهبهان وبه سال ۸۰۱ هجری تصویر گشته است.

آقای دکتر «محمدآقا اوغلو» که اولین بار به چاپ و تفسیر این نقاشی ها پرداخت آنها را تصاویرسرزمین «خونیرس» معرفی نمود و کوهها را نقش قله های البرز و آبها و چشمه سارها را دریاها ورودهای مقدس دانست. به عقیده ایشان، در این مینیاتورها موضوع خلقت جهان و عناصر و آیات الهی چون تاک و انار و سرو که در کتاب «بندهشن» ازآنها گفتگو به میان آمده نموده شده است. (۱)

پس از معرفی این مناظر، بحثهای گوناگونی درباره معانی این نقوش از طرف صاحبنظران به عمل آمد که از میان آنها از همه دلکش تر تعبیراتی است که پیرو نظریه دکتر آقا اوغلو به وسیله استاد «هانری کربن» عنوان گردید. این محقق فرزانه درپژوهش های خود بدین نکته اشاره کرده است که وقتی بخواهیم جهانی را با چشمه های زاینده و گیاهان و ابرها و عوامل دیگری که دارای نیروهای شگرف وانوار مقدس باشند نقاشی نماییم، اینچنین جهانی نخواهد توانست به شیوه نقاشی تصویری طبیعت سازی نمایش داده شود بلکه باید در این زمینه به سراغ هنری رویم که از هر جهت با دنیای نمادهاسر و کار داشته باشد؛ یا به عبارت دیگر، لازم است چنین مناظری را با توسل به شیوه‌ای سمبلیک (SYMBOLIQUE) بنگاریم، «همانند مظاهر زمینی خلقت به هنگامی که منظره خورنق به وسیله روان آدمی به پندار آید. این توجه از زمین خاکی، سرزمینی آسمانی می آفریند که مظهری از منظره بهشت به شمار می‌آید. از این جهت لازم خواهد بود [در این گونه نقاشی ها] تمامی عوامل مقدس این تجلی گردآوری شود و درقالب نمادهای پاک و خالص به صورت طبیعتی نوآفریده نگاشته شود ...(۲)»

و در ضمن همین تحقیق کمی دورتر اضافه می‌نماید: «... هنگامی که روابط مادی و علی میان پدیدارها به وسیله تفسیرهای مبتنی بر ماده و علتهای صوری میسر نگردد و از چهارچوب آن فراتر رفته باشد، باید به سراغ روابط و پیوندهایی که در زمینه بینش ها و تجلیات ذهنی در آن موارد وجود دارد رفت که آنها نیز [یعنی آن تجلیات درونی] خود واقعیتها وپدیدارهایی می‌باشند که موجودند ولی هستی



آنها ازنوع دیگری می‌باشد(۲)...»

بدین ترتیب، با توجه به ریزه‌کاری‌ها و اسراری که در این نقاشی‌ها به کار رفته است، به طوروروشن‌تری ازآنچه تاکنون در هنر ایرانی موردمطالعه قرار دادیم، با دنیایی که در حد فاصل جهان‌محسوس و جهان معقول قرار دارد آشنا می‌گردیم وبه رموز پاره‌ای از نمادها و نگاره‌های ایرانی‌پی‌می‌بریم: در اینجا پیوستگی خلاقیت هنری باتصویری که شخصیت درونی هنرمند از مجموعه‌جهان در بردارد به طرز روشنی جلوه‌گری می‌نماید،زیرا در هر اثر هنری اصیل بیش از هر چیز خویشتن‌خویش آفریننده اثر تجلی می‌نماید و همین شخصیت‌درونی است که جهان پنهانی و فردی هر کس را درنهاد وی لحظه به لحظه باز می‌آفریند... جهانی که یانمودی از روشنایی‌های بهشت‌آسا و یا تیرگی‌های دوزخی خواهد بود.

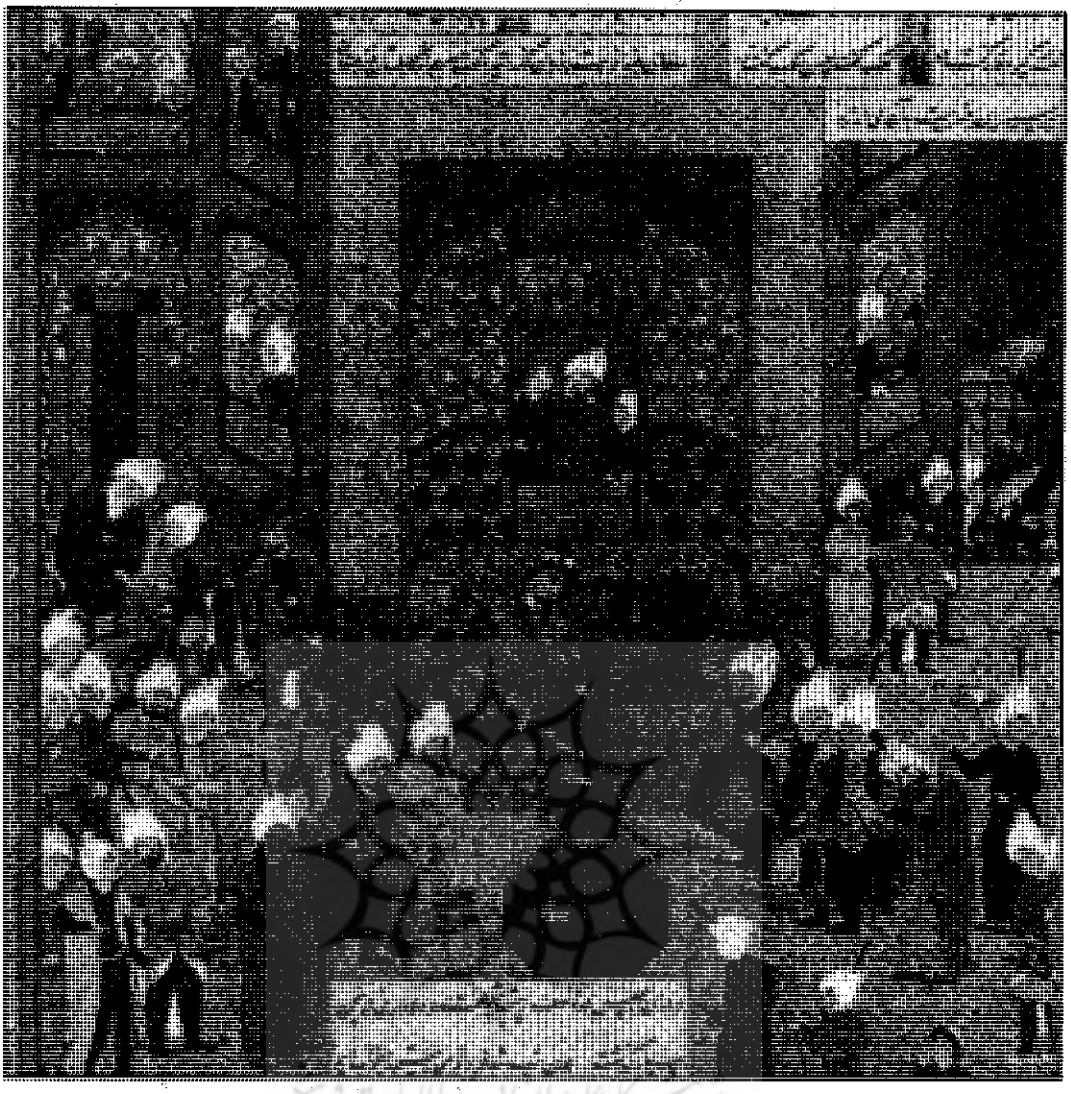
آنچه بر آثار هنری مهر شایستگی می‌زند، توفیق‌هایی است که هنرمند در راه نمایش این جهان‌درونی به وسیله رموز و نشانه‌ها و نمادها به دست‌آورده است، و تأثیراتی که آثار هنری بر روی‌بینندگان می‌گذارند وابسته به میزان موفقیتی است که هنرمند در راه یافتن روش‌هایی که به وسیله آنهادنیای درونی خویش را بازگو نماید، داشته است. درپاره‌ای از آثار ادبی، از جمله در کتاب «تصویر دوریان‌گری» نوشته «اسکار وایلد»، به بازتاب پاره‌ای ازامواج پنهانی که به وسیله هنرمند به هنگام خلق یک‌پرده نقاشی در آن به ودیعه گذاشته شده و بیننده را به‌نوبه خود تحت تأثیر قرار می‌دهد اشارات لطیفی شده‌است. همچنین در کتاب «پوست ساغری» اثر «بالزاک»می‌توان جهانی مشابه را بازیافت.

توصیف اینکه در فن نقاشی ایرانی هنرمند چگونه و از چه راههایی موفق می‌گردد یک پدیدار غیرمادی‌را، که عبارت است از خیال و تصویر ذهنی، در قالب‌رنگ و شکل هویدا سازد کاری بس مشکل است ونیازمند به شناخت کاملی از مجموعه روشها و فنون هنرهای تصویری می‌باشد. ولی آنچه در این مقام‌تذکر آن لازم به نظر می‌رسد آن است که نقاش‌این‌گونه آثار به هنگام خلق آنها از یکسو با عالم‌درونی خویش مشغول است و از آن کسب روشنی می‌نماید و از سوی دیگر با قطعه‌ای که در برابر خودنهاده است سر و کار دارد. هر خط و شکل و رنگی که‌به کار می‌برد

مظهری است از آنچه وی پیش از به کاربردنشان بر روی قطعه، آنها را در خود آفریده است ودر این زمینه چه بسا رنگ و یا خط و سطحی که نمایشگر دقیق خلاقیت ذهنی نگارگر و قادر به نمایش جهان درونی وی نباشد بلافاصله به وسیله وی محومی‌گردد و نقوش و الوان دیگری جای آنها را می‌گیرد. علاوه بر این ملاحظات، گاه عوامل خارجی، چون رنگها و طراح هایی که بر روی پرده به کار رفته است، از بیرون به نوبه خود ذهن هنرمند را متأثر می‌سازد ووی را به دنبال یافتن الوان و پرتوها و خطوطی که بانقوش موجود سازش و تناسب داشته باشد می‌کشاندو سطوح دلپذیر رنگی وجود سطحهای دیگری را القاءمی‌نماید.

در نقاشی مینیاتور، به کار رفتن رنگهای جسمی و پوشاننده که به خلاف رنگهای روحی آبرنگ مانندارای شخصیت و موجودیت ممتاز می‌باشند هنرمندرا در راه تنظیم سطح های متعادل در کنار هم تا اندازه زیادی یاری می‌نمایند (جز در موارد استثنایی، چون در کارهای سیاه قلم و سیاه قلم رنگی، عموماً درنقاشی های ایرانی از این‌گونه رنگهای غلیظ استفاده می‌شود). هر بخش رنگین از قطعه در این روش یادآور و مظهری گویا از موجودیت و هستی ویژه‌ای که هنرمند در صدد نمایش آن است به شمار می‌رود. عواملی چون آسمان، سطح دشت، چمن، سنگ، آب وغیره هر یک به نوبه خود با رنگهای جسم‌دار و باشخصیت خود متن مطمئن و آماده ای برای دریافت ریزه کاری های بعدی فراهم می‌نمایند و زمینه بایسته‌ای برای جولان فکر هنرمند تدارک می‌بینند. مینیاتورسازان برای این مرحله از کار خود که بدان عنوان رنگ‌آمیزی داده‌اند اهمیت بسیار قائلند. این تعادل واقعی و اساسی شاید هرگز در نقاشی با آبرنگ و یا با هر نوع رنگی که زمینه قطعه از زیر آنها پیداست و یا با الوانی که کناره های آنها در هم محومی‌گردد به دست نیاید.

پس از این مرحله، موضوع ساخت و ساز بخش های گوناگون اثر پیش می‌آید. آنچه جالب است آنکه در روش های سنتی آموزش هنر مینیاتورسازی، برای نمایش هر قسمت از قطعه و نقاشی هر عامل، اصطلاح ویژه‌ای که نمایشگر استقلال آن روش و موجودیت خاص آن عامل می‌باشد معمول است: طلااندازی، رنگ آمیزی زمینه، کاشیکاری، کوه سازی، درخت



سازی و غیره. گویی هر یک از این اقدامات باید در قالب ویژه‌ای انجام گیردو با روشی خاص و اسلوبی معین به کار رود که جزبدان طریقه، دست یافتن به نمایش واقعیت آنها میسر نیست. در این نام‌گذاری متوجه می‌شویم که هنگامی‌که هنرمند اصطلاح کوه‌سازی و یا درخت‌سازی را به‌عنوان مثال به کار می‌برد، توجه وی به سوی نوعی‌خاص از این اشیاء است که خود دارای نوعیت فردی می‌باشد، و یا به عبارت دیگر، گویی برای هنرمند، کوه‌یا درخت یا سنگ و غیره هر یک دارای تشخصی می‌باشند که جز نمونه‌های ویژه آنها که به وسیله اساتید این فن به کار گرفته شده است، در خارج‌واقعیت‌های دیگری ندارند. از همین مقوله است مواردساختن گل و برگ و یا تذهیب و ترصیع و جامه‌سازی و غیره. این روشها ضمن هزاران سال تاریخ هنرهای‌مصور ایران مدارج تکامل خود را پیموده و امروزه به‌صورت هنری جا افتاده و کلاسیک برای ما به یادگارمانده است.

هنگامی که هنرمند وارد مراحل دقیق‌تر اثر خود می‌شود و به نگاشتن پاره‌ای ریزه‌کاری‌ها چون نقش‌سراپرده‌ای که رنگ‌آمیزی کرده است می‌پردازد و یاپوست لطیف آهوان صحرایی را مجسم می‌سازد و بادرخشندگی چهره دلارامی را نمایش می‌دهد، در هریک از این مراحل، توجه وی به آفرینش و خلق پدیدارهایی است که در حد ذات خود به [اعتبار] هستی نقش آفریده شده موجودند و در خارج واقعیت دیگری ندارند. این عوامل در کنار

یکدیگر، به وسیله قوانین مربوط به توازن یا «هارمونی» و تضاد یا «کنتراست»، یکدیگر را تعدیل و یا تقویت می‌نمایند ودر نظر هنرمند ارزش وجودی آنها همان میزان اثر وضعی آنها بر روی یکدیگر است.

بدین ترتیب، مجموعه نقشها و الوان یک قطعه مینیاتور در چهارچوب هستی تصویری خود دارای دنیایی می‌باشد که از هر جهت مستقل و به خود پایداراست و نیازی به تطابق با جهان خارج و دنیای محسوس نخواهد داشت. بدین علت، آنچه به یک هنرآموز این رشته آموخته می‌شود یک سلسله طرحها و نقوش و نگاره‌های تزیینی می‌باشد که از آن پس هنرآموز با آنها بیش از جهان خارج و آنچه پیرامون وی را گرفته است مأنوس خواهد بود. چهره سازی، دست سازی، نمایش نقش رسمی در وپنجره، تصویر منبت کاری، نمایش خاتم و ترسیم کتیبه‌های بنا و نقش گنبد و گلدسته و غیره، نمونه‌هایی از این روشها را تشکیل می‌دهد که نقاشان جوان بایدبا حوصله فراوان و دقت کافی طریقه بکار بردن آنهارا فرا گیرند.

در این گونه نقاشی، موضوع صحت یک طرح و یا یک رنگ بر بنیاد آنچه در طبیعت وجود دارد مطرح نیست بلکه آنچه مورد توجه قرار می‌گیرد زیبایی وتناسب اشکال در کنار یکدیگر و درستی استخوان‌بندی (کمپوزیسیون) نقاشی است. این عدم‌توجه به تطابق با واقعیت خارجی تا آنجا است که گاهی، برحسب مثال، به هنگام نگاشتن تصویر یک شخصیت تاریخی، بیش از آنچه به موضوع صحت ودرستی طرح لباس و تزیینات وی بدان گونه که درزمان تاریخی مورد نظر رایج بوده است توجه می‌شود، به پدید کردن شخصیتی که از نظر نقش درمجموعه قطعه خوشایند باشد و با آهنگ کلی و وزن عمومی نقاشی سازگاری داشته باشد پرداخته می‌گردد. همه کوشش هنرمند در نگاشتن یک مینیاتور، حتی موقعی که یک قطعه نقاشی را سرمشق قرار می‌دهد تا از روی آن تصویری تهیه نماید، به سوی تنظیم متعادل سطوح قطعه تازه متوجه است وموضوع از نو ساختن یک پرده، خود واقعه‌ای است که در نظر هنرمند مانند خلق یک اثر جدید دارای اهمیت است، زیرا مصالح و لوازمی که وی در امرنسخه‌برداری از روی اثر کهن به کار می‌برد وموجودیت رنگهایی که وی به مصرف می‌رساند وتغییراتی که هنرمند آگاهانه یا ناخودآگاه به طرحها واشکال و الوان می‌دهد، همه این عوامل نقاشی نوپرداخته را به صورت یک اثر تازه، و پرده‌ای مستقل معرفی می‌نماید(۴).

• پاورقی‌ها:

1- Mehmet Aga – Oglu, The Landscape, miniature in Ars Islamica Vol. III 1936

نویسنده مقاله برای اولین بار از ایفون سازی در هنر ایرانی بحث نموده‌است. ضمن همان مقاله، صفحه ۹۷ می‌نویسد: سر روی درختان گنجشک‌ها و باغچه‌ها آرمیده‌اند و این پرندگان بر اساس یک قسمت ازگزارش‌های اوستا ارواح پلید را از طبیعت دور می‌نمایند...». در هرحال، هنوز بحث در این زمینه را نباید خاتمه یافته تلقی نمود. از جمله این سؤال پیش می‌آید که چرا نظائر این نقاشی‌ها را در کتابهای دینی زرتشتی باز نمی‌یابیم و چگونه است که این نقاشی‌ها برای مصورساختن اشعار شاعران مسلمان چون امیر خسرو و نظامی به کار رفته است؟

2- Cf.Corbin(H.).- Terre celeste et corps de resurrection Buchet Chastel-Chastel-Correa, 1960 PP.55-58 et P89.

۳- همانجا ص ۸۹.

۴- نگارنده به خاطر دارد هنگامی که در هنرستان هنرهای ملی هنرجوبود، یکی از هنرمندانی که سابقه کارش از ما بیشتر بود و اکنون زمانی می‌گذرد که سر به تیره تراب فرو برده است، آقای سیدحسین صفوی (که خداوند او را با اجداد طاهرینش محشور فرماید) در آن روزگار ازروی یک قطعه مینیاتور قدیمی که به تازگی مجله «روزگار نوه» آن را به چاپ رسانده بود نسخه برداری می‌کرد. این مینیاتور صحنه رسیدن اسکندر را به بتخانه بزرگ هندوستان نشان می‌داد. در آن موقع آنچه برای ما هنرجویان و سازنده اثر، آقای صفوی، اهمیت داشت و زیبایی نمود یکی طلااندازی بت بود که اطراف آن را رنگ خاکستری گرم وزیبایی فراگرفته بود و دیگری رنگ کلگون جلاداری که وی با حوصله تمام آن را برای رنگ‌آمیزی دیوار بتخانه ترکیب می‌کرد. برای همه ماموضوع اینکه حتماً صحنه شخص اسکندر و یا کس دیگری را معرفی نماید در میان نبود. آنچه اهمیت داشت درستی شکل‌ها و هم‌گذاری عمومی و ارزش‌های وجودی سطح‌ها و رنگ‌ها و روابط آنها با هم بود. دقت می‌کردیم که آیا در گوشه بالای قطعه که خورشید و آسمان وبخشی از دریا نموده شده، آیا هماهنگی‌ها و تضادها در آنجا درست است یا نه و اگر این حسابها درست از آب در نمی‌آمد، بی‌آنکه علت آن را از نظر فنی بدانیم، این نقص را حس می‌کردیم. نقره‌اندازی سطح دریا آن قدر برایمان جالب بود که در صدد توجه به امواج آب، به نحوی که در سرمشق دیده می‌شد، و یا اینکه اصولاً آب می‌تواند چنین کیفیتی داشته باشد، نبودیم. هنرمند این قطعه مردی را بر بالای دکل کشتی نمایش داده بود. از نظر همه ما و از نظر نقاشی که آن را کرده برداری می‌کرد، این مردی که بر بالای دکل رنگ‌آمیزی می‌شد دارای هیچ گونه تشخصی که کاری معین انجام دهد نبود. آنچه اهمیت داشت حرکات بدن وی و طریقه رنگ انداختن هنرمند و مکان و موقعیتی بود که این رنگ در قطعه اشغال می‌کرد به طور کلی برای ما و سازنده اثر، وقایع درعالمی دیگر جریان داشت و علت آن بود که هنرمند توجهش را ازنمایش حقیقت‌های عینی برگرفته و با دنیای لطیفی که ملکوت وقایع درآن جریان دارد و هنر مینیاتور انعکاسی از آن است مربوط گشته بود. این پیوند را آموزش خاص شیوه‌های هنری که برای هر عامل تعینی سوای آنچه در دنیای خارج می‌بینیم قائل می‌گردد و از راه توجه به روابط مستقل سطح‌ها و خطوط و رنگ‌ها ایجاد می‌نمود.

• برگرفته از: نگاره، دفتر اول

SOOREH
ART
GALLERY

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

خانه سوره:

خانه هنر و هنرمندان معاصر

خانه سوره	KHANEH SOOREH
میدان انقلاب	Enghelab SQ.
جنب سینما بهمن	Next to Cinema Bahman
تلفن: ۶۴۱۸۸۲۳	Tel: 6418823