تلخیصی از تحقیقات آلکساندر پاپادوپولو درباره مینیاتور

تصویرسازی، عالمی کوچک برای انسان

موسوی

● دربارهٔ هنرهای اسلامی بسیار نوشته‌اند، اما اسرار آن همچنان درابهام است وجای کشف وشهود ومطالعه بسیار دارد. هنرهای اسلامی را اززوایای بسیار دیده‌اند، ازدیدگاههای گوناگون، شرقی وغربی، اما نه غربیان وگاه نه شرقیان هنوز رمز وراز زیبایی وجذابیت آنرا درنیافته‌اند.

درک هنرهای اسلامی، نزدیکی به آنها وکشف زیبایی‌شان، بدون درنظرگرفتن فرهنگ اسلامی، بادرنیافتن رابطهٔ خداوندگار ومخلوقش بدون درک خصوصیات مذهبی اسلام عملاً کاری است عبث، اگر نگوییم غیرممکن. تنها کسانی به اینکار موفق شده‌اند که این رابطه منحصر وخاص دیانت اسلام را شناخته‌اند وارج گذاشته‌اند. تاشیفتگی وسرسپردگی یک مسلمان را به خدایش نشناسی، درکشف وعلت وجودی بسیاری ازویژگی‌های هنرهای اسلامی عاجزی. اینست راززیبایی یک مسجد ازدیدگاه هنرمند مسلمان ویا کوشش یک خطاط درنوشتن سطری از کتاب مقدسش، آنچنان که تمامی کمال آنراجاودانه کند.

کتاب پاپادوپولو ازاین دسته کتب است. هرچند مبنای کارش را بر معیارها ومحک‌های زیبایی شناسی معاصر گذاشته، امااین رابطه رادرک کرده‌است ونقطه عزیمتش از شناخت همین نکته اصلی است واز همین

روست که کتابش میان کلیهٔ کتب مرجع دربارهٔ هنرهای اسلامی، یگانه ومنحصر بفرد شده است. اوابتدا فرهنگ اسلامی را درک کرده وبافهم این نکته است که به چهارچوب یک مینیاتور یازوایای یک مسجد می نگرد. پس مطالعه اش نه فقط بسیار خواندنی وجذاب است، بلکه نگاهی است بسیار نزدیک به دید یک فرد مسلمان درباره آنچه ازاین فرهنگ غنی ۱۴۰۰ساله جاری وروان است.

الکساندر پاپادو پولو نویسندهٔ آثار بسیاری دربارهٔ هنرهای اسلامی است که اکثراًازکتابهای مرجع هستند. اونزدیک به بیست سال درقاهره واسکندریه زیست ومدیریت نشریهٔ قاهره راکه نشریه ای هنری فرهنگی اسلامی است برعهده داشت او استاد دانشگاه سوربن مؤسس ومدیرمرکززیبایی شناسی هنراسلامی درپاریس است.

رسالهٔ پایان نامه رشته تاریخ هنراودربارهٔ زیبایی شناسی نقاشی اسلامی است. این رساله درسال ۱۹۷۲ برندهٔ جایزهٔ آکادمی علوم انسانی وسیاسی فرانسه شد.

پاپادوپولو دراین رسالهٔ شش جلدی توضیح می دهد که هنراسلامی، انقلابی برای زمان خویش بوده است. نویسنده، درحقیقت نقاشی وسایر ظواهر زیبایی شناسی اسلامی را باچشمی دیده است که هنرهای معاصر را می نگرد وشناخت عمیقش از نقاشی معاصر: کوبیسم، فوویسم، سوررئالیسم، وهنرانتزاعی اورا واداشته است که نقاشی اسلامی را به طور کامل بایافتن معادلهای زیبائی شناسی واشتغالات ذهنی هنرمندان مسلمان در برخی ازعادات نقاشان معاصر بسنجد.

زیرقلم او، هنرنقاشی تحسین برانگیز اسلامی ازسطح یک هنر سادهٔ تفننی که بسیاری از نویسندگان آنرا درآن سطح قرارداده بودند خارج ودرردیف بزرگترین آثار خلاقهٔ تصویری تمام اعصار درمی آید. قلم اوزیبایی شناسی وسایر جنبه های انقلابی این هنر را ارزش می بخشد.

نقاشی تصویری قطعاً دراوایل قرن سیزدهم میلادی درکتابهای خطی عربی ظاهر می شود. عصر طلایی آن بین ۱۲۳۵تا۱۳۵۰ میلادی است. قطعاتی نقاشی شده روی پاپیروس یاپوست درمصر پیداشده اند که مربوط به قرن های نهم تادهم میلادی هستند، که البته ارزش چندانی ندارند، ۲یا۳ برگ هم باصحنه های نقاشی یاطراحی شده، ازدوران فاطمیه مصر، مربوط به قرنهای یازدهم ودوازدهم نیزبه مارسیده است. یکی صحنه ای از جنگی دربرابر یک قلعه است ودیگری دوسردار رانشان می دهد. تمام این آثاربه هنرمندان قبطی منسوبند، اضافه می کنیم که این صحنهٔ جنگ تنها نمونه کاراین موضوع درخاور نزدیک است. نظیرآن درکتابهای خطی عربی هرگز دیده نشده است. بعکس این موضوع درتخصص مینیاتوریست های ایرانی است.

تکامل واقعی نقاشی اسلامی از ۱۲۳۰به بعد آغاز می شود، بویژه ازطریق ۲ کتابی که صدها نسخه ازآن مصور شده است. یعنی«مقامات»اثر حریری وداستانهای آموزندهٔ «بیدپای» که بوسیله «ابن مقفع» تحت عنوان «کلیله ودمنه»به عربی ترجمه شده است. بخصوص «مقامات» حریری مشهورترین ومحبوبترین کتاب ادبیات عرب وبدون شک جهان، پیش از اختراع چاپ بوده است. هفتصد نسخه ازاین کتاب تاپیش از مرگ نویسنده اش در ۱۱۲۲میلادی تهیه شده بود. حریری در۱۰۵٤ میلادی دربصره بدنیاآمد وبعدها«داروغه باشی» این شهر شد بهمین دلیل دربرابر خبائث ها، حوادث وداستانهای حقیقی قرار گرفته بوده، اوضد قهرمانی بنام«ابوزید» ساخته است. شخصیتی بافرهنگ، سخنور، مکار، فضول وآگاه به تمامی زیر وبم های صحنه های زندگی اجتماعی اشراف دوران خود. حریری، به این ترتیب دراین حکایت ها، تمامی محافل اجتماعی زمان خویش را ترسیم می کند، ازگدایان گرفته تافرمانروایان، ازسلمانی گرفته تامدرسان! ومارا ازبازاربه مسجد ازتفرجگاه به دربار حکام وفرمانروایان می برد.

وقتی به تصاویر نخستین کتابهای حریری بازمی گردیم، مشاهده می کنیم که چهره ها، شخصیت ها، حالت ها وموقعیت ها یادآور کارنقاشانی است که به نقاشی صحنه های انجیلی عادت کرده اند. بااینحال اختلافهای بسیار عمیقی وجود دارد. صحنه عموماً دریک سطح وبدون مناظر

ومرایا(پرسپکتیو) طراحی شده است. گیاهان واقعی نیستند وعموماً تخیلی اند. هنرمند شکل ورنگی را که مایل بوده درهرنقطه از مینیاتور که به آن نیاز داشته جای داده است واشیاء جامد نیز بدون مناظر ومرایانقاشی می شوند. مستطیل را طبق اصول پرسپکتیوتغییرنمی دهند. زمین به شیوه‌ای کاملاً ویژه نشان داده می‌شود که مابه آن نام «چمن مارپیچی» را داده‌ایم زیرا، آنقسمت که بعنوان زمین کشیده شده مانند طنابی سیزرنگ ارائه شده است. سنگها وکوهها، مانند نوعی فلس یاگلبرگ های کنارهم چیده شده‌اند، بدون اینکه کوچکترین قصدی برای واقعی بودن آن باشد بویژه درمورد رنگشان. درواقع تمام رنگ ها کاملاً به سلیقهٔ نقاش انتخاب شده‌اند:

اسب یاشتر را به رنگ صورتی، بنفش،زرد، آبی... می‌بینیم. لباسها نیز باتزئینات غنی عربسک(arabesque)گلدار یابانقش های هندسی، به رنگهای دلخواه نقاش، هستند که هدفی جز قرار دادن رنگی مشخص درنقطه‌ای مشخص از اثر ندارد واین شبکه خطوط باتمام عناصرش «جهان مستقل شکل» را تشکیل می‌دهد. لباسهای فاخر برتن غلامی که باغ را بیل می‌زند کشیده شده وعیناً همان پارچه را بتن اربا ب می‌بینیم. دریک سلسله مینیاتور دنباله دارکه «لحظات» یک عمل مداوم که دریک روز بوقوع می‌پیوندد را نشان می‌دهد، تخت ولباسها را هر بار به شکلی، به رنگی وبه تزئینی تازه می‌بینیم. چهرهٔ اکثر باهمهٔ شخصیت‌هادرهمهٔ مینیاتورها یکسان نقاشی نشده وگاهی حتی چهرهٔ قهرمان داستان می‌تواند از مینیاتوری به مینیاتور دیگر فرق کند.

تمام اینها مسلماً آگاهانه انجام شده‌اند، نه از روی بی‌تجربگی وعدم مهارت زیرا قید نقاش، بطور مداوم تأکید بر نکته‌ایست که ماآن‌را «اصل عدم واقعی گرایی»(d'inuraisemblance)نامیده‌ایم باید همیشه، عناصرگوناگون اثر بطور واضح تأکید کنندهٔ این قضیه باشند که هنرمند مطلقاً دربی تقلید از واقعیت نیست ودرنتیجه جهان تخیلی وذهنی او «شرعی» است. به این ترتیب است که حتی درکتابهای«علمی» نیز تصویر فیلی را می‌بینیم که خرطومش ازیک سلسله حلقه‌های زنجیر تشکیل شده یاکوهان شتری باعربسک نشان داده شده و یاچین هایی بشکل منحنی حلزونی روی حیوانات، گیاهان یاصخره‌هامی‌بینیم. هنرمندان، باتصویرکردن تمامی طبیعت بصورت بی‌جان وکاملاً غیر واقعی وانتزاعی، اهتمام خودرا دراجرای «اصل عدم واقعی گرایی» نشان داده‌اند واین کاررا دقیقاً به جهت اجازه یافتن برای رسم چهرهٔ انسان بدون تغییر شکل دادنش انجام داده‌اند. نقاشان برداشتی را که ازانسان دارند بتصویر درمی‌آورند و یازمانی که قصد شخصیت بخشیدن به چهره‌ای را دارند دقیقاً یک تیپ را نقاشی می کنند وپرتره سازی نمی کنند.

هرگز درتصاویر کتابهای خطی عربی نشانه‌ای ازاحساسات عظیم شاعرانه، تراژدی یا حماسه نمی‌بینیم ونمادگرایی استعاری به نوبهٔ خود، تنها درتعدادی از روی جلدها وصفحات اول کتابها بچشم می‌خورد که معمولاً تصاویر کتابه‌آمیزی‌ایست از دربار و«ارباب» آن.

ساختمان فضای مینیاتور

هنرمندان برای نخستین بار، باآگاهی کامل، بارها کردن اصل تقلید محض از طبیعت که عقیدهٔ تمام هنرها، ازیونان عهدباستان بوده‌است، انقلابی بنیادی بوجود آوردند که باعث شد باآگاهی کامل تصمیم بگیرند آنچه دراثر مهم است تقلید از طبیعت وحتی واقعی گرایی نیست- زیراهدف، اطاعت ازاصول معکوس آن، البته به شیوه‌ای ماهرانه بود-بلکه فضای خود مینیاتوراست باشکلها ورنگهایش که با«نوعی نظم وترتیب کنارهم قرار گرفته‌اند». این دقیقاً همان چیزی است که هنرمدرن دراواخر قرن نوزدهم کشف کرد. ازاین ببعد، تمامی کوشش نقاشان به تنظیم این «جهان محتوا دراین فضای کوچک» معطوف می‌شود.

برای ساختن«شکل تصویر» اکثراً ازیک منحنی استفاده می‌شود، امامنحنی کم وبیش بیضوی که باتغییر شکل یافتنش عمق را نشان می‌دهد ودرنتیجه فضای شکل تصویررا می کاود. این روش درمینیاتورهایی که درقدیمی‌ترین نسخ کتابهای حریری که درکتابخانهٔ ملی پاریس نگهداری می‌شود، بچشم می‌خورد. این روش بوسیلهٔ «جُنید»، یکی ازنقاشان بزرگ بغداد به هنر خطاطی وتصویر سازی ایرانی منتقل می‌شود. عربسک

هم به نوبهٔ خود می‌تواند به همین صورت تغییرشکل پیداکند این بیضی کردن منحنی حلزونی یاعربسک، بعدها، اکثراً مورد استفاده قرار می گیرد: بویژه بوسیلهٔ بهزاد نقاش بزرگ ایرانی، «آقا رضا» ودیگران.

درعمل، این روش تنظیم شکل تصویر این احساس را بوجود می‌آورد که کانون دید بیش وکم بالا است، زیرا شخصیت‌ها ازپائین تابالا، روی سطح نقاشی قرارگرفته‌اند. دراینجاست که شخصیت‌ها ومناظر ودرمجموع «تصویر ارائه شده» طوری است که بنظر می‌آید از ارتفاعی کم وبیش زیاد به آن می نگریم وافق دربالای فضای نقاشی قرارمی گیرد. پیروی ازاین ترتیب ظاهری برای ارائه «محتوای تصویر» نوعی عادت می‌شود وحتی به رایج‌ترین شیوه در رسم مینیاتورهای ایرانی بدل می گردد. انگیزه این انتخاب ظاهراً اینست که چهره‌ها، دستها، ودرنتیجه شخصیت‌هایی که ساختمان اصلی اثر را تشکیل می دهند، بهنگام ترسیم، باید بازیبایی وتوازن ودرعین حال تاحد ممکن طبق اصول ریاضی ارائه شوند، نمونه‌های بیشماری ازاین نوع تنظیم را دریکی از نسخ خطی کتاب نظامی مربوط به سال ۱۵۳۷ میلادی می‌توان دید. (تصاویر ۱و۲)

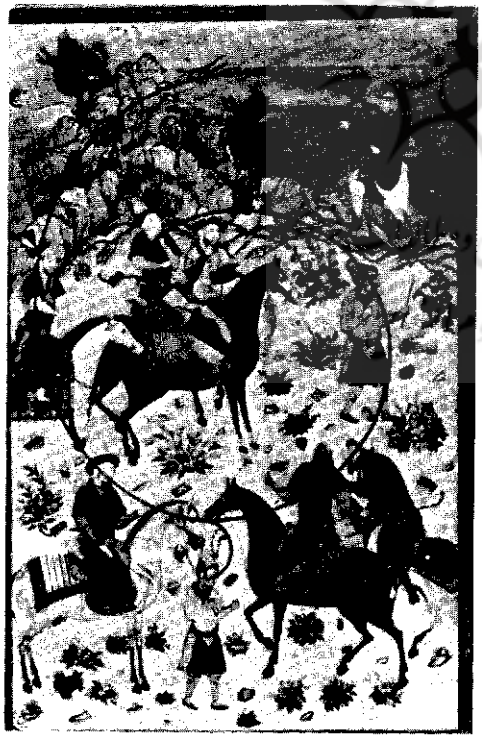
همین شیوه بوسیلهٔ وسیطی مورد استفاده قرار گرفته است که لحظه‌ای از تجربه با منحنی‌ها غافل نشده است؛ مثلاً درصحنه‌ای که شتری را ذبح می کنند. یا صحنهٔ آماده کردن غذا بهنگام توقف دربیابان(تصویر۳).

آخرین تأثیر این کمپوزیسیون «شکل»نسبت به «محتوا»مدورساختن افق است. این مورد دراکثر مینیاتورهای ایرانی بکار رفته‌است. اما«افق» قبلاً دراکثر مینیاتورهای «وسیطی» وخیلی پیش ازآن درعاجهای بیزانسی که تصاویری از تولد مسیح رانشان می دهند مدور شده بود.

این روش از سویی دیگراین برتری را دارد که حس واقعی گرایی را منحرف می‌سازد وبه این ترتیب«اصل عدم واقعی گرایی» را به مرحلهٔ اجرا درمی‌آورد. این منحنی حلزونی است که درنقاشی‌های ایرانی پس از قرن پانزدهم میلادی توضیح دهندهٔ وجود چهره‌هایی پشت صخره‌هااست.

این چهره‌ها برای تکمیل منحنی لازمند اما درعین

۱-۲- نظامی- گنجینه اسرار- سلطان سنجر ویبرزن-



۳- حریری- مقامات- شتری را ذبح می کنند- وسطی- بغداد- ۱۲۳۷ میلادی (قرن هفتم).

حال آنها نقش «شهود» را نیز بازی می کند وازنظر«محتوا» نوعی آگاهی تاریخی نسبت به صحنه ایست که بوقوع می پیوندد.

بنابراین می بینیم که روش ترسیم «شکل» بوسیله منحنی ها وعربسک هایی که چهره ها، دستها، حیوانات واحیاناً تمامی عناصر مهم اثر روی آن قرار می گیرند، عالمگیر می شود. مانخستین بار این شیوه را درمینیاتور «رقصندگان»سامره مشاهده می کنیم؛ اما بنظرمی رسد که این اثر تنها نمونه درنقاشی دیواری پیش از قرن سیزدهم میلادی است بااینحال، تحول مینیاتور در چهار قرن بعد، مسلماً نمی توانسته تحت تأثیر این مینیاتور«رقصندگان» قرارگرفته باشد که از سوی هنرمندان ناشناخته بود.

درنخستین نسخهٔ کتاب بیدپای ونخستین نسخه کتاب حریری که درکتابخانهٔ ملی پاریس نگهداری می شود، هنوز تردید هایی درترسیم منحنی های مورد استفاده بچشم می خورد. بهمین دلیل است که بویژه تصاویر کتاب بیدپای ناشیانه هستند. نقاش از مارپیچ های ساده، منحنی هایی بشکل S ونیم دایره ها استفاده کرده است. درتصاویر نخستین نسخ کتاب حریری است که ماولین منحنی های مارپیچ شکلی را که تعداد شخصیت های زیادی را در برمی گیرد مشاهده می کنیم.

مارپیچ ها، درواقع، اجازه می دهند که ترکیب های تصاویر دارای تنوع بیشتری شوند وقابلیت انعطاف داشته باشند، چه درزمینهٔ «محتوا» وچه درزمینهٔ«شکل». دربعضی از مینیاتورها تعداد دایره هاازیک، دو وسه گاه به شش دایره نیز می رسد. روی آنها، اغلب گاهی بیش ازپنجاه نقطه که همیشه چشم یادست دراین نقاط هستند قرارمی گیرند کاری که بامنحنی دیگری امکان پذیر نیست مگر اینکه گردهم آوری شخصیت هادریکجا واضح ودرعین حال یکنواخت باشد.

عربسکها درکتابهای خطی عربی، دستها وچهره ها هردورا دربرمی گیرد. بهمین دلیل است که دستها درنقاشیهای عربی بسیار بزرگند. درنقاشی های ایرانی، پس از جُنبید، بعکس، دستها بسیار کوچک نقاشی می شوند، بخاطر انتخاب زیبایی شناسی وتحت تأثیر

سبکی که از چین آمده بوده درچنین شرایطی، ترسیم یک منحنی که دستها رانیز در برگیرد بسیار دشوار بود.

تنظیم آثار بامنحنی حلزونی وقراردادن چهره‌ها روی آن، درکاشی کاری‌هایی که دیوارهای کاخهای اصفهان را درقرن هفدهم میلادی تزئین کرده‌اند نیز بمرحلهٔ اجرا درآمده است.

زمانی که زیر نفوذ اکبرشاه، زیبایی شناسی اسلامی جایش را به نقاشی متأثرازنقاشی غرب می‌دهد، تنظیم آثار بوسیلهٔ منحنی حلزونی آخرین قانون اسرارآمیزی است که تامدتها باقی می‌ماند.

درنخستین نسخهٔ کتاب حریری(۱۲۲۳-۱۲۲۲ میلادی) این گردهمآوری شخصیت‌ها بوسیلهٔ منحنی‌های حلزونی بسیارپیچیده دیده می‌شود. درنخستین مینیاتور، هشت نفربه سخنان ابوزید گوش می‌دهند. چشمها ودستهای تمام افراد صحنه، روی یک منحنی حلزونی عظیم قرار گرفته‌اند، متوجه می‌شویم که خم شدن سرهای دوشنونده درجهت معکوس، درمرکز دایره- که اینچنین درکل اثر طبیعی بنظر می‌آید درحقیقت بخاطر قرار گرفتن روی منحنی ریاضی ایست که از روی دوچشم شخصیت‌ها عبور می‌کند. مینیاتور دوّم، همین نوع صحنه رانشان می‌دهد که ازنظر محتوا متفاوت بامینیاتوراول بنظر می‌آید: اجتماع ده مستمع، وضعیت ابوزید روی یک منبر تمام چشمها روی منحنی حلزونی قراردارند.(تصاویر ٤و٥)

دریکی ازنسخ کتاب «حریری» مربوط به اواسط قرن سیزدهم میلادی که بطور وضوح عناصر کمتر پیشرفته‌ای دارد، آزادی عملی را که منحنی حلزونی دراختیار هنرمند قرارداده است، مشاهده می کنیم، زیرامی بینیم که چگونه به صحنه‌هایی که شخصیت‌های آن ظاهراً به هیچ عنوان ازاین منحنی تبعیت نمی‌کند،انسجام می‌بخشد. نمودار، نشان می‌دهد که منحنی حلزونی که «دنباله» آن اینجا بطرف پائین است، بخوبی تمام چهره‌هاواکثر دستهارا در برمی گیرد.(تصویر٦).

درمینیاتور یکی دیگر از نسخ کتاب حریری مورخ ۱۳۳۷ میلادی گذشته اززمینه‌های پرشکوه طلایی وشخصیت‌های محاط بین گلها، منحنی حلزونی بسیار پاکیزه‌ای را می‌بینیم که صحنه «ابوزید درحال به گریه انداختن مستمعانش» رانشان می‌دهد.(تصویر۷)

بامینیاتور «اسکندردرحال کشتن کرگدن (۱۳۳٦-۱۳۳۰)میلادی با یکی از نخستین

٤- حریری- مقامات- ابوزید ویارانش درحال مذاکره- منطقه موصل ۱۲۲۳-۱۲۲۲میلادی

۵-حریری-مقامات-ابوزید درحال وعظ -منطقه موصل
۱۲۲۳-۱۲۲۲ میلادی(قرن هفتم).
۶-حریری- مقامات- مجلس جشن-منطقه موصل
(نیمه دوم قرن هفتم)

۷-حریری- مقامات- ابوزید درحال دعا-مصر-
۱۳۵۷ میلادی (قرن هشتم)

شاهکارهای نقاشی ایرانی روبرومی شویم. حرکت تصویر بسیار منطقی وقابل قبول بنظر می آید ومنظره گویی تحت تأثیر نقاشی های چینی است. اما درواقع عربسکی عظیم، بادقت وظرافت وضع قرارگرفتن تمام چهره‌ها، دستهاوحتی سرهای اسبها را تنظیم می کند. مشاهده می کنیم که منحنی بوسیلهٔ شمشیر اسکندر مسیر صخره‌ها، سروشاخ کرگدن تیردان اسکندر، تمامی بازوی او، چشمهایش وسرانجام یراق سراسب مشخص شده است.(تصویر۸)

مفاهیم ذهنی منحنی حلزونی

خداوند خالق عالم فلکی است، وشکل تصویرسازی بمثابه ساختن «عالم کوچک» است، عالمی کوچک برای انسان وبوسیله انسان وبرمبنای فلسفهٔ افلاطون، یعنی برمبنا وبوسیلهٔ دوایری که از فلک تازمین کشیده شده‌اند، این حرکت مداوم ازآسمان تازمین، یعنی از وسیع‌ترین دایره تازمین ادامه دارد وبه انسان می رسد وشکل این دوایر ومسیر آنهاحلزونی است

منحنی حلزونی درعین حال مفاهیم ذهنی وباطنی دیگری نیز داشته است. این منحنی خود یک نماداست، نماد یک «حرکت مارپیچی» که ازخداوند بسوی روح آدمی فرود می‌آید وباردیگر از روح بسوی خدامی رود، واین تصویری است که درآثار عارفان مسلمان بسیار بکار رفته‌است. منحنی حلزونی درعین حال نماد«حرکت چرخشی» هم هست که عرفان وحکمت مسیحی واسلامی هردوازآن سخن رانده‌اند. منحنی حلزونی درعین حال حرکت مذهبی، عارفانه وکیمیاگرانه طواف نیز هست. باید یادآورشد که اساسی‌ترین آئین های زیارت کعبه، طواف بدور حجرالاسوداست. منحنی حلزونی بخودی خود تجسم «ذات الهی» است، زیراشکل هزارتویی(لابیرنتی) دارد. این رمزآگاهی وشناخت به‌ناشناخته‌هاست.

منحنی حلزونی به گردخود هاله‌ای از تمامی این نمادهای مختلف امامتناسب راتنیده‌است. این منحنی باتمام این مفاهیم قادربود تاپژواک های این مفاهیم ذهنی وباطنی رادرذهن وخاطر دانش آموختگان واساتید

۸-فردوسی - شاهنامه-اسکندر درحال کشتن کرگدن-
تبریز(قرن هشتم)

اسلامی بیدار کند. برای فرهنگ عصر خود، این منحنی عمیق‌ترین وذهنی‌ترین دانش ها ومفاهیم را باخود داشت.

این منحنی حلزونی به خاطر حضور نامرئی اش درجهان کوچک یک اثر، به تجسم عینی یک ذهنیت بدل می‌شود. درک لذّت‌های اندک هنرشناسان دربرخورد بااین حضور نامرئی کاملاً آشکار وقابل فهم است. ودرک این نکته اهمیت دارد، چراکه درنقاشی، ظواهر، موضوع، حکایت ومحتوای اثر راهی به ابتذال ندارد.

شکل ارائه آثار

اگرچهره‌ها ودستها، ابتدا بخاطر ارزش فلسفی‌شان به عنوان زیربنای ساخت شکل تصویر انتخاب شدند، تنها بخاطر همین یک خصوصیت نبوده‌است؛ آنها بطور طبیعی روی سطح نقاشی مشخص هستند وعموماً لکه‌های روشنتری رادرمجموع نقاشی بوجود می‌آورند.

درمینیاتور هرگز بدن برهنه رسم نشده‌است مگردرمواردی که شخصیت‌های تخیلی همچون «جن‌ها» و«دیوها» و... نقاشی می‌شوند- وزنان ومردان همیشه پوشیده نقاشی می‌شوند وتنها چهره‌ها ودستها پوشیده نیستند وروی رنگ لباس یامنظره زمینهٔ نقاشی مشخص اند آنهم بخاطر رنگ وشکل وثباتشان درکلیهٔ مینیاتورها. ازنقطه نظر«شکل تصویر» اینها لکه‌های رنگ، شکل، علائم و«ذرات تزئینی» ثابت درون صحنه‌ای متغیر ند. درنتیجه اززمینه جداشده مشخص می گردند. اگر به مینیاتورهای قرنهای سیزدهم وچهاردهم میلادی توجه کنیم حقیقت این موضوع رابیشتر درمی‌یابیم، بویژه اینکه تمام سرها دارای هاله‌های نورانی هستند. هاله‌های نورانی، بدون درنظرگرفتن علل دیگر، به این دلیل رسم شده‌اند که چهره‌هارابشدت درزمینه مشخص کنند نقش «قاب گونه» هاله زمانی تشدید می‌شود- همانگونه که اغلب رخ داده‌است-که هاله نیزبنوبه خود باعربسک تزئین شده باشد! هنرمند عرب دراین حیطه شوخ طبعی نیز داشته‌است، مانند زمانیکه شخصیتی را نشان می‌دهد که بابی‌توجهی هالهٔ شخصیت دیگررا دردست دارد! نقاش به این ترتیب اصل «عدم واقعی گرایی»رانیز رعایت کرده‌است.

نقاشان کشف کرده بودند که بقای حقیقی هنر، عمق واقعی آن، دقیقاً همین شکلها ورنگهاست، نه حکایتی که بیان می کند، ازمدتهاپیش متوجه شده‌اند که نقاشان مینیاتورها، تمامی آزادی خودرا درقبال متن کتاب حفظ کرده و یک تابلوساخته‌اند. اما بخاطر استقلال «شکل تصویر» دربرابر «محتوا»ی متن نیست

که شئ حق ورود بصحنه را می‌یابد، بلکه الزاماتی که بر«شکل تصویر» حاکم‌اند وجود این شئ، یاقرارگرفتن آنرا درنقطه‌ای مشخص وبرنگی مشخص درمتن اثر توجیه می کنند. به این دلیل عمیق واین بارهنری است که یک درخت یک خانه، یک شئ ولباسها حق ندارند تنها بخاطر اینکه بالقوه بصورت واقعی وجود دارند درفضای تصویر وجود داشته باشند، باید حضور زیبایی شناسی، خودرا درجهان هنر توجیه کنند وآنرا بدست آورند! به زبانی دیگر باید یک حضور بالفعل داشته باشند، وهمین قضیه دقیقاً نشان می دهد که چگونه شکلها ورنگها هرکدام درجایی که«شکل تصویر» ایجاب می کند، قرار گرفته‌اند.

نقاشان بزرگ کتابهای خطی هرگز درختها یاگیاهان «طبیعی» را بتصویر درنیاورده‌اند،وتحقیق برای یافتن «انواع» گیاهانی که درمینیاتورهای گوناگون کتاب حریری از آن جمله مینیاتورهای وسیطی که گاهی در آنها گیاهان حالت طبیعی دارند بی‌فایده است. گیاهان درحقیقت، گیاهانی هستند که ترسیم آنها درتصویر زیبایی شناسی جهان گیاهی «امکان‌پذیر» است. چمن مارپیچی غیرواقعی‌تر از شکلهای مختلف، درختان غیرواقعی که حالت میوهٔ درخت کاج را دارند نیست.

هنرمندان مسیحی قبلاً این الزام «یکپارچگی شکل تصویر» را درتصاویر انجیلی خوداحساس کرده بودند، بویژه شکلهایی از درختان را دراین نقاشی ها می بینیم که باقدرت تخیل تحسین آمیزی رسم شده‌اند.

عین همین توضیح درمورد بناهای زمینهٔ مینیاتور که درآنها شکلها، تزئین ها ورنگها مطلقاًباخانه های واقعی منطبق نیستند صادق است. هنرمند، هر بار باتوجه به نیازهای «شکل تصویر» آنهارا خلق می کند.

اماخانه وبنا به مثابه عنصر مهمی که «شکل» اثر را بوجود می‌آورد، درمینیاتور ایرانی بکمال می‌رسد وبویژه بیان خودرا می‌یابد. حد تکامل یافته‌اش را می‌توان درنقاشی های «جُنید»یافت. نقاش تابغه‌ای که بر تمامی هنر ایرانی پس از خودش اثر گذاشته است. (تصویر۹).

مینیاتوریست عرب ترجیح می‌دهد پارچهٔ لباسها، چادرها وپرده‌هارا بشدت تزئین کند. تزئین پارچه‌ها باطرحهای هندسی یاعربسک وبویژه بازوبندهای پرشکوه طلایی از وسیطی آغاز می‌شود. رنگهای بسیار زیبای زمینه وتزئینات، مطلقاً از روی پارچه‌های واقعی نسخه‌برداری نشده‌اند، حتی اگر این پارچه‌های زربفت فوق‌العاده زیبا، واقعاً وجود خارجی داشتند، بدون شک مخصوص شاهزادگان بودند، درحالیکه حریری حکایت خرده بورژواهارا نقل می کند. یعنی افرادی که امکان نداشت بتوانند چنین پارچه‌هائی را مالک باشند. اینهاتنها پارچه‌های «ممکن» برای نقاشی بودند، پس از «وسیطی»، درتمام کتاب‌های خطی پرشکوه، هنرمند همیشه کوشش می کند ازسطح متشکل پارچه‌ها، فضایی از رنگ بوجود آورد که حقیقتاً بخودی خود واز خلال ارتباطی که بارنگهای همسایه وتمام عناصر دیگر اثر برقرار می کند فضای شکل تصویر رازنده کند.

راه دیگر برای برجسته کردن این سطوح رنگی، استفاده ازچین‌هاست تحول چین‌ها بخودی خود، سیرکامل تغییر شکل یک عنصر طبیعی به یک شکل پاکیزه است که بتدریج بدل به نوعی مجموع نقش

۹- همای بشت قصر همایون- جُنید- بغداد- ۱۳۹۶ میلادی (قرن هشتم)

وعلامت با«ذرات تزئینی» فوق العاده پیچیده می شود.

یک دسته از چین ها، دسته حریرهای شفاف وسبک است که چین های ابرمانند آن، از پیچش سبک چینی مربوط به ۱۰۰۹ میلادی ناشی می شوند. تحسین آمیزترین این چین هارا درنقاشی های وسیطی می توان یافت، بویژه روی شال های حاکمان وقاضی ها. وسیطی اکثراً از تناقض میان این چین های ابرمانند وچین های خطاطی شده ریتم دار به گرد سطح بیضی شکل وپارچه هایی که بصورت غنی باشکل برگهایی که درهم فرورفته باشند یابااشکال هندسی تزئین شده باشند استفاده می کند(تصویر ۱۰)

این چین ها، یک ترکیب بی نهایت اصیل ایجاد می کنند، که بعنوان «ذرهٔ تزئینی» ثابت بکار می رود که هدفش شکل دادن کم وبیش زیاد به سطح لباسهاست. این همان دسته از چین ها هستند که بنام «چین های حلزونی» ساده مشهورند، که ابتدا روی پارچه های حریر ظاهر می گردند، سپس روی پارچه های ضخیم تر وزربفت ها نیز آشکار می شوند. درمینیاتورها،

گاه به لباسهایی برمی خوریم که بنظرمی رسد ازفلز حکاکی شده درست شده اند، نه ازپارچه. اما این را بهیچ وجه نباید به حساب ناشیگری نقاش گذاشت! بعکس، پیشرفت فوق العاده تحسین آمیز هنراسلامی را حکایت می کند؛ ازیک طرف شکل های پیشرفته را دردرون«شکل» ارائه شدهٔ هنر نقاشی می بینیم که اهمیت بسیار دارد، واز سوی دیگر،ازاین طریق درمحتوای اثر به یک مصورسازی برمی خوریم که درآن «اصل عدم واقعی گرایی» رعایت شده است، یعنی چیزی که باعث مشروعیت هنرمی شود.

درکتابهای خطی عربی این چین های حلزونی را روی درختان، روی صخره هاوحتی روی بدن حیوانات می بینیم!

باید اشاره کنیم «نقاش ایرانی بندرت به تزئین پارچه می پردازد وازچین کمتر استفاده می کند. دراینجا بایک تفاوت درخودزیبایی شناسی اسلامی روبرو می شویم.

درآغاز، طی سالهای آخرقرن سیزدهم میلادی ودرطول قرن چهاردهم، زمانی که نقاش ایرانی هنوز سنت های

۱۰-عبدالرحمن الصوفی- کتاب صدرالکواکب الثابت- بغداد-۱۰۰۹ میلادی

۱۱-سمک عیّار-دومرد وجویان درحال برگرداندن گله اش-شیراز (قرن هشتم)

مینیاتورهای عربی را ادامه می دهد، پیراهن هایی را که همان تزئینات نقاشی های عربی را دارند مشاهده می کنیم، نمونهٔ آنرا درشاهنامهٔ سالهای ۱۳۴۰-۱۳۳۰ میلادی وبویژه درکتاب «سمک عیّار» که مربوط به همین دوران است می بینیم. تزئین لباسها ازاین دوران ببعد کمتر ونامشخص تر می شود، تنهاتزئیناتی را که بانوک قلم موبوجود آمده اند یایک حاشیهٔ طلایی روی سینه وشانه هارا مشاهده می کنیم(تصویر۱۱).

هنرمندان ایرانی درمی یابند که تزئین لباسها، اشتباه بزرگ ذوقی وکاری اضافی وطاقت فرسا خواهد بود، لباسها اگر یک رنگ نقاشی شوند، بخاطر یکپارچگی وسادگیشان روی زمینه مشخص می شوند وبه این ترتیب لحظات آرام بخشی را درتزئینات افراطی زمینه بوجود می آورند. بنابراین لازم بود که لباسها یکرنگ باشند تاشخصیت ها، درزمینهٔ تزئین شده براحتی قابل تشخیص باشند. بعلاوه، نقش لباسها، به سلاحهای جنگجویان وزین اسبها که فضاهایی بشدت نقش دار ومخطط ایجاد می کنند، منتقل می شود.

عنصر مهم دیگر «درشکل» تصاویر آثار اسلامی، بویژه درنقاشی ایرانی بوسیلهٔ زمین ها وصخره های سنگی ومرجانی وجمادات بوجود می آید.

هنرمند کوشش کرده است که بدون واقعی گرایی به این بخش از «شکل تصویرش» باغنی ساختن آن وجالب توجه کردنش درزمینهٔ شکلها ورنگها موجودیت ببخشد.

درمینیاتورهای اولیهٔ عربی، زمین به یک خط یایک «چمن حلزونی شکل» محدود می شود وعملاً وجود ندارد. گاهی حتی این خط هم وجود ندارد. درنقاشی های وسیطی درکنارمینیاتورهایی که زمین هیچگونه نقشی ندارد، مینیاتورهایی وجود دارند که زمین نسبتاً واقعی گرایانه ترسیم شده است، مانند بعضی از تصاویر توده های شن وماسه درصحرا.

درواقع منشاء آنرا دریکی ازنسخ کتاب بیدپای مورخ ۱۲۲۰ میلادی درمینیاتور مشهور«کلاغهادرحال آتش زدن آشیانهٔ جغدها» می بینیم. دراین مینیاتورزمین شباهتی به

۱۲- بیدپای- کلیله و دمنه- کلاغها در حال آتش زدن آشیانه جغدها- بغداد حوالی ۱۲۲۰ میلادی (قرن هفتم)

زمین واقعی ندارد و به توده‌ای فلس که روی هم انباشته شده و یا به کاسبرگهایی که میانه‌شان تیره‌تراست شباهت دارد(تصویر۱۲)

درنقاشی های جُنید کوههای «مرجانی» را می بینیم، اما گاهی نیز بشکل امواج ترسیم می شوند، مانند مینیاتورهای نسخه های کتاب بیدپای.

نقاشان ایرانی تکامل فوق العاده‌ای به موضوع صخره‌های مرجانی می بخشند. این صخره‌ها، اغلب بخش مهمی از«شکل یکپارچهٔ» مینیاتور را تشکیل می دهد. حاشیه های جادویی آنها، حرکت های موجی شکلشان، حالت«مرجانی» آنها، رنگ های فوق العاده وکاملاً غیرواقعیشان، یکی از اصیل‌ترین وگرانبهاترین خلاقیت هارا درترکیب شکل ظاهری هنر ایجاد می کنند، نه‌تنهادرهنراسلامی، بلکه درهنر تمامی جهان. این صخره‌ها برنگ آبی تیره، فیروزه‌ای، سبز، صورتی، سرخ، سفید وغیره...هستند این صخره‌ها یکی از شاعرانه‌ترین عناصر مینیاتورهای ایرانی را تشکیل می دهند.

هنرمندانی که هنراسلامی را خلق کرده‌اند، فهمیده‌اند که تنها «شکل ظاهری»هرائر– شکلها ورنگهایی که همدیگر را می خوانند وهرکدام درمحلی لازم درترکیب کلی شکل اثرقراردارند–حقیقتاً نقاشی واثر هنری را بوجود می آورند. بااجرای دائم «اصل عدم واقعی گرایی» نقاشان آثار خودرا باشکلهای تخیلی فوق العاده اصیل مفروش کرده‌اند. بعدها، این زیبایی شناسی واین شکلهاازایران به‌عثمانی‌وهند گسترش می یابد زیراسلاطین عثمانی وامپراطوران مغول، هنرمندان مشهور ایرانی را برای بنیان گزاری حوزه‌های سلطنتی نقاشی بکار می گیرند.

امامسلماً این طرزنشان دادن کوهها وصخره‌هابخودی خود ارزش ندارد، همه چیز بستگی دارد به نحوه‌ای که هرهنرمند دراجرای تسلسل لازم فرمها ورنگها درجهان کوچک هرمینیاتور بکارمی برد. درهنر اسلامی نیز، مانند هنرهای دیگر، هنرمندانی نابغه، بااستعداد زیاد ودرعین حال هنرمندانی بی استعداد پدیدآمدند که آثارشان بسیار متوسط بود. حتی هنرمندان خوب نیز آثار نابرابر خلق کرده‌اند. تنها باید یاد بگیریم که آثارآنهارابامعیارهای زیبایی شناسی غربی نسنجیم. باید به محاسن ومعایب آنهاازطریق زیبایی شناسی هنر اسلامی که این چنین خردمندانه وماهرانه است پی ببریم.