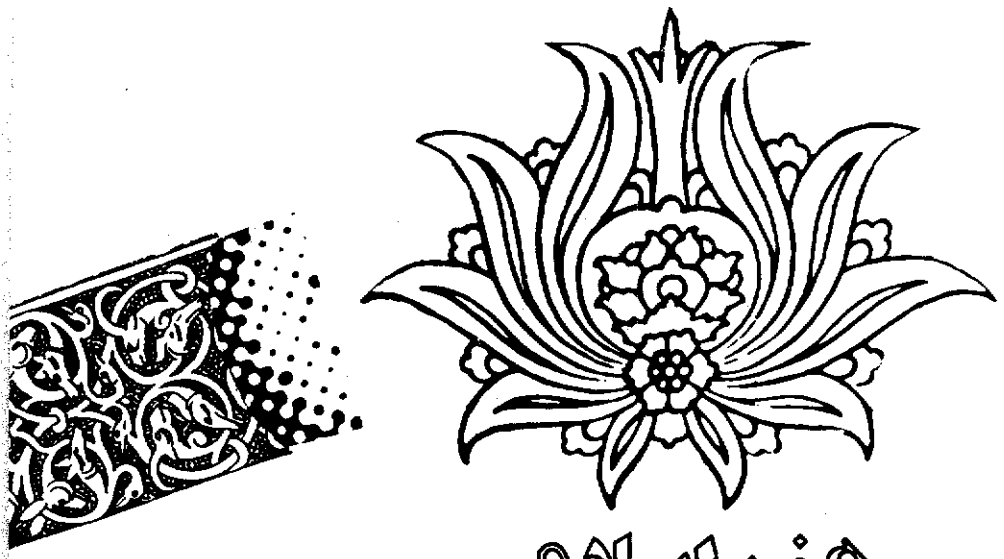


هنر اسلامی

مذهب و زیبائی‌شناسی هنرهای تجسمی

نوشته: دکتر جلال‌الدین کاشفی

در طی قرون متمادی، هنرمندان بیشماری از موضوعات مذهبی الهام گرفته و آثار بسیار ارزنده‌ای در زمینه نقاشی، حکاکی، طراحی، پیکرتراشی، معماری و غیره بوجود آورده‌اند.

هنر نقاشی اکثرا در ایجاد شیوه‌ها نقش فعالی داشته و بصورتی پیشرو در روند تکاملی هنر قرار گرفته است، کتابهای تاریخ هنر در سراسر جهان شاهدی زنده و سندی ارزنده در این باره میباشند.

وجود ادیان مختلف که توام با دیدگاههای گوناگون بوده، با گذشت زمان در پیشبرد هنرهای تجسمی نقشی بسزا ایفا نموده‌اند، در این راه نه تنها مذهب بلکه قوانین سنتی، فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی یک جامعه نیز دخالت نموده و هر کدام یکی از پایه‌های اصلی در نظام هنرهای تجسمی بشمار میروند که بدون در نظر گرفتن یکی از آنها اصول هنرهای تجسمی به کمال خود نمیرسند. با توجه به این مسائل میتوان هر یک ملت را که از مبانی فلسفی نیز سرچشمه میگیرد مورد مداقه و تحلیل قرار داد.

در اینجا فلسفه جای خود را در هنر باز و مشخص می‌نماید، از جمله فلسفه افلاطون و فیلسوفانی که منطقی مشابه داشته‌اند، تاثیر زیادی در تجلی آثار مذهبی نموده‌اند[1].

نقش مذهب در پیدایش موضوعات مذهبی و انتخاب آن توسط هنرمند از یک سو و در پیدایش شکل از سوی دیگر مورد تجسس و پژوهش قرار میگیرد. نکته‌ای که نباید از نظر پنهان بماند

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نقش دوران کهن و عصر بدو یت (هنر بدوی) در دوران مذهبی یعنی از زمانیکه یکتاپرستی آغاز میگردد و اثراتی که تا عصر حاضر از خود باقی میگذارد، میباشد.

مضامین مذهبی در آثار هنری از دوران صدر مسیحیت[۲]، بخصوص از قرن چهارم میلادی به بعد رو به فزونی گذاشته و هنرمندان غربی علاوه بر بینشی که تا آن زمان داشتند آثار هنری خود را بانگرشی نودر خدمت مضامین مذهبی به بوته آزمایش کشیدند. موضوع انتخاب شده دیگر داستانی ساده و یا بازگو کننده قهرمانی زمینی، یا نقشی معمول ا ز طبیعت یا طبیعت بیجان و امثال آنها نبوده بلکه حکایات مذهبی که در اعماق روح انسان مسکن گزیده الهام بخش هنرمندان بوده است. برای ایجاد یک چنین احساسی که از فضائی روحانی سرچشمه میگرفت، هنرمند در هر عصری که بود سعی در بوجود آوردن عناصری داشت که بتواند دنیای غیر مادی را با شیوه‌ای خاص القا نماید، زیرا شیوه‌هائی که تا آن زمان در راه اجرای موضوعات غیر مذهبی بکار گرفته میشد طبعاً جوابگوی فضائی ملکوتی و غیر مرئی نبود.

همانگونه که در آثار هنرمندان غربی مشاهده میشود، در مییابیم که آنها تاحدودی متوجه این مسائل شده بودند و برای خلق و القای یک چنین دنیائی، یعنی عالم ربانی از فضائی مادی و الفبای حرکات سه بعدی مدد میگرفتند و از این راه اقدام به ایجاد فضائی معنوی میکردند. اما هنرمندان اسلامی پس از درک این مهم کوشش و مجاهدت بسیار نمودند تا قوانین اجرائی اثر را از نظر زیبائی شناسی در ترکیب فرم و رنگ با مفهوم نظری چنین آثاری منطبق سازند، بعبارت دیگر هنرمندان اسلامی با تغییرات شگرفی که در امکانات و عناصر فضای مادی بوجود آوردند راه را برای پیدایش الفبای غیر مادی یعنی برای القای جهانی معنوی توسط عناصر همگون homogène که بیش از حد تصور هنرمند در زمان خود بنظر میرسند باز نمودند، و این امکان پذیر نبود مگر توسط فرامین مذهبی که بصورت احادیث و بطور غیر مستقیم خارج از کتاب مسلمانان «قرآن مجید» لیکن برخاسته از همان دیدگاه، حاصل میگردید، بدین ترتیب با کوشش و نبوغی که هنرمندان اسلامی از خود نشان دادند، انطباق این دو جهان یعنی جهان موضوع و جهان شکل را برای محتوائی یکدست و گوئی بکمال رسیده میسر نمودند[۳]. پس چنین نتیجه میگیریم که موضوعات مذهبی و زیبائی شناسی آثار هنرهای اسلامی در قالب فرم و رنگ حتی المقدور با یکدیگر هماهنگ و همگون گردیده در حالیکه در آثار هنرهای غربی دنیای تصورات ملکوتی توسط عناصری مادی و غیر انتزاعی که با یکدیگر ناهمگون hétérogène میباشند نشان داده شده‌اند.

برای روشن‌تر شدن این مطلب اشاره به نکاتی چند می نمائیم که اصول هنرهای تجسمی اسلامی را از هنر رئالیسم کلاسیک غرب منتزع میسازد:

۱ــ حذف پرسپکتیو.

۲ــ ساده کردن فرم و رنگ و پیروی از رمز گرائی.

۳ــ پذیرفتن منطق محدودیت رنگ.

٤ــ استفاده از معانی رنگها.

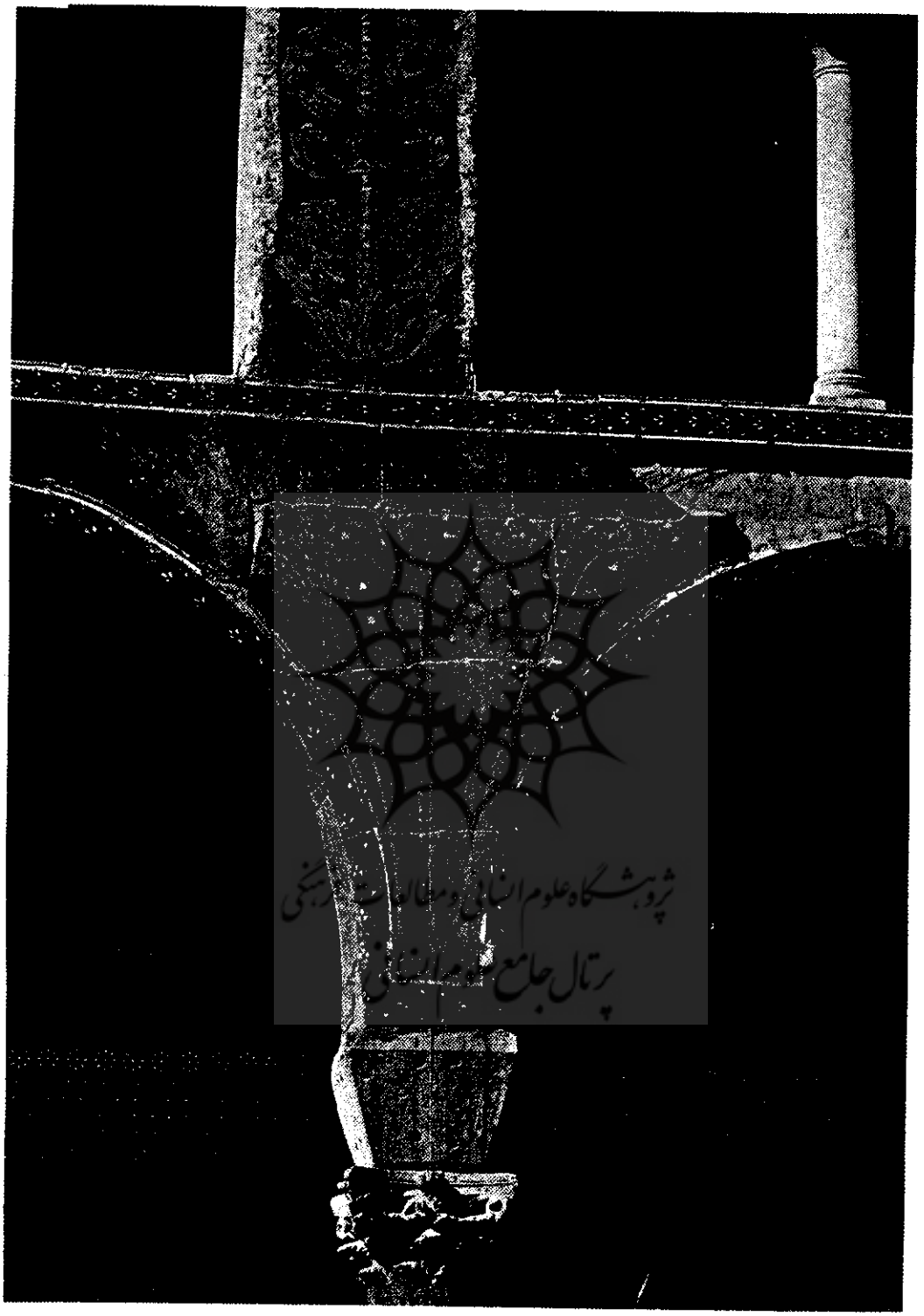
۵ــ رابطه هنرهای اسلامی با شیوه‌های هنر غرب از آغاز دوران نو ین.

۱ــ حذف پرسپکتیو:

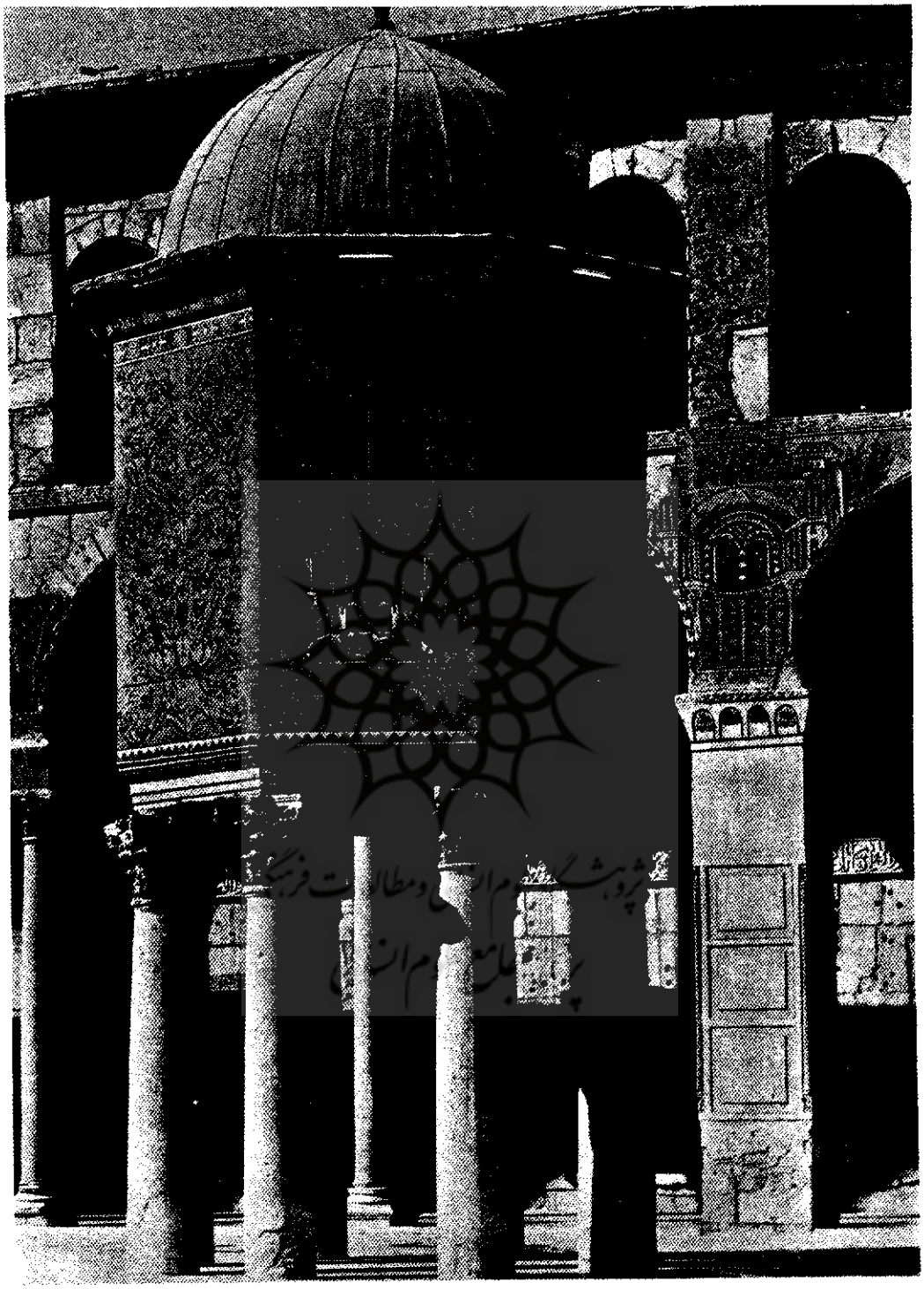
هنرمندان مشرق زمین قبل از آغاز دوران اسلامی به علم مناظر و مرایا آشنائی داشته و در آثار خود از آن بهره میگرفتند. نمونه هائی که در این زمینه بدست ما رسیده جای هیچگونه شک و شبهه باقی نمیگذارد که آنها الفبای حرکت سه بعدی را برای تجسم فضائی مادی میشناختند (تصاو یر ۱ــ ۲ــ ۳).

منطقی که باعث حذف پرسپکتیو گردید، نشان دهنده آگاهی کامل آنها به اصل خطای دید میباشد. هنرمندان اسلامی دریافته بودند که آنچه در واقع یک اثر هنری را سه بعدی جلوه گر میسازد چیزی جز خطوط پرسپکتیو که متشکل از تجسم حجم، سایه روشن، عمق نمائی در فرم و رنگ و رعایت نکردن تناسبات واقعی است نمیباشد. برای توضیح بیشتر مثالی می آوریم: اگر وسط دو ریل راه‌آهن و یا یک خیابان مستقیم بایستیم و به انتهای آن نظر بیاندازیم، ابتدای آنرا که خود ایستاده‌ایم دارای فاصله‌ای مشخص که حاکی از عرض دو ریل و یا عرض خیابان است میبینیم،درحالیکه انتهای دو ریل و خیابان حدوداً بهم چسبیده بنظر می رسد، اما اگر این فاصله را عملاً طی کرده و به انتهای خیابان و یا نقطه‌ی که دو ریل را بهم چسبیده تصور نموده‌ایم برسیم متوجه میشویم که آن نقطه و یا انتهای خیابان به همان اندازه از هم فاصله دارد که ابتدای آن داشته است، بنابر این درخواهیم یافت که این مسئله چیزی جز خطای دید ما نمیباشد و این همان بینشی است که هنرمندان اسلامی نیز به آن دست یافته بودند. لذابرای اینکه در ساخت و پرداخت آثار هنری تابع قوانین خطای باصره نشوند، عوامل بوجودآورندهٔ پرسپکتیو فضائی را رفته رفته از آثار خود حذف نموده و بجای ترسیم عناصر سه بعدی به اجرای عناصر دو بعدی پرداختند.

بدین ترتیب نه تنها از کشیدن و تقلید ظواهر طبیعت دوری جستند بلکه ذهنیات را جایگزین عینیات نمودند، مثلا انسانها، حیوانات و درختان، اشیاء و غیره را به همان اندازه که در پیش زمینه ترسیم مینمودند در پس زمینه مجسم میساختند، زیرا در حقیقت وقتی انسانی را از دور میبینیم او در اصل کوچک نشده بلکه کوچک بنظرمی آید.بنابراین اصل تناسب واقعی آنهارعایت میگردید. البته بجز مواردی که تاکید بر شخصیت فردی داشته که در اینصورت سرها نسبت به تنه و یا کل اندام او نسبت به پرسوناژی دیگر Personnage بزرگتر و یا کوچکتر ترسیم میشد بدون اینکه وارد عمق نمائی گردند، یعنی اگر در یک اثر هنری پنج پرسوناژ وجود داشته باشند که دارای پنج شخصیت گوناگون باشند و یکی از دیگری برجسته‌تر و پرارزش‌تر باشد، هنرمندان اسلامی پرسوناژ مورد تاکید را که مقامش از همه بالا تر است در مرکز اثر و بزرگتر از همه به تصو یر درمیآوردند و چهار پرسوناژ دیگر را هر کدام نسبت به مقام و ارزشی که داشتند کوچک و کوچکتر در اطراف پرسوناژ اصلی



تصویر ۱: قسمتی از مسجد بزرگ دمشق، موزائیک کاری، ۹۷ـ۹۲ هجری (۷۱۵ـ۷۱۰ میلادی)

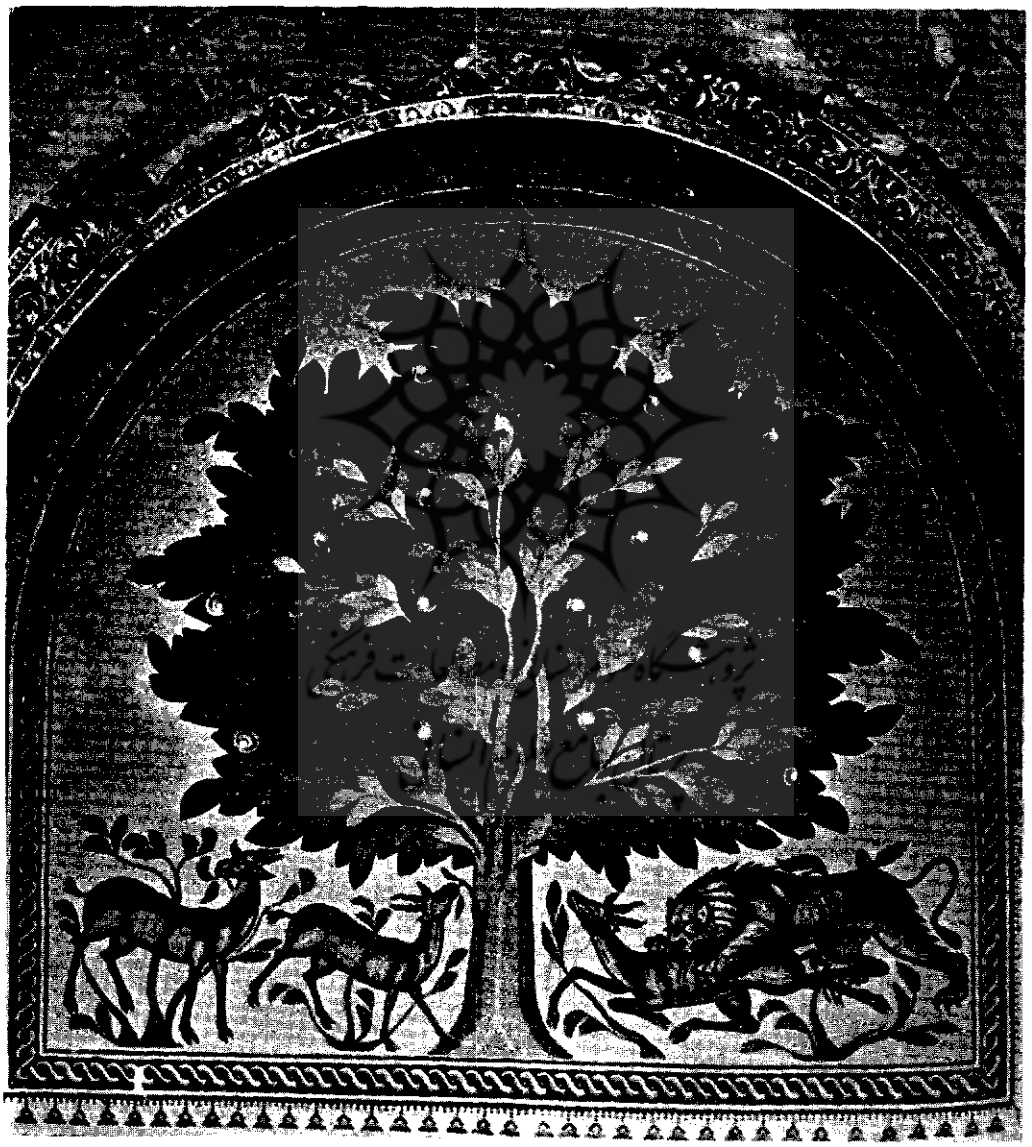


تصویر ۲: قسمتی از مسجد بزرگ دمشق، عمارتی که بیت‌المال در آن نگهدای می‌شده است. ۹۷ــ۹۲ هجری (۷۱۵ــ۷۱۰ میلادی)

نشان میدادند و اگر مقامشان برابر بود آنها را دریک اندازهٔ ثابت مجسم میکردند. (تصاویر ٤ و ٥).

غربی ها قبل از اینکه مطالعهٔ چندانی بر روی هنر اسلامی داشته باشند، چنین تصور میکردند که هنرمندان اسلامی از علم پرسپکتیو و ایجاد حجم، سایه روشن و عمق نمائی بی اطلاع بودند،اما اخیراً بعد از تحلیل های زیادی که صورت گرفت برایشان تبیین گردید که هنرمندان اسلامی نه تنها از فنون نامبرده مطلع بودند بلکه آگاهانه اقدام به حذف آنها نموده‌اند.

هنرمندانی که طبق اصل تناسب پائین تنهٔ



تصویر ۳: قصر کربات المفجار، موزائیک کاری، سالن تاجگذاری، سوریه، قرن هشتم میلادی

درخت را پهن و هرچه بالاتر میرود باریک تر و گاهی تقریبا بهم چسبیده به تصویر درآورده اند چگونه می توانستند از علم پرسپکتیو بی اطلاع باشند. آن ها در این مرحله دچار خطای دیدنگشته اند زیرا درخت بطور عمودی باریک تر میشود که حاکی از نیروی رشد و زندگی میباشد، و یا هنرمندانی که با مجاهدت بسیار موفق به آفرینش پرسپکتیو خطی توسط پدیدهٔ قلم گیری شده و باز هم برطبق اصل تناسب، برجستگی و فرورفتگی بدن انسان و یا حیوان و یا حرکات تاب دار و چین و چروک لباسها، چادر و اجسام دیگر را دقیقا آنطور که در حقیقت آنها نهفته است بتصویر میکشیدند، و یا اجزاء تزیینی اثر را بادقت و حرکت ریاضی حساب شده ترسیم مینمودند چگونه میتوانستند از فن پرسپکتیو، پدیده ای که در مقابل دیدگان خود داشتند غافل بمانند و به ورای دید ظاهری دست یابند؟

هنرمندانی که مسائلی چون مفاهیم ذهنی، منحنی حلزونی و انواع متنوع حرکات اسلیمی، زیبائی شناسی گریز از خلاء، منطق تراکم، زیبائی شناسی تضاد و «ایجاد یک رابطه و یافتن یک نسبت صحیح میان دو جهان موضوع و شکل»، منطق نمادگرائی عرفانی و غیره را مد نظر داشته اند، چگونه میتوانستند از محاسبه سادهٔ پرسپکتیو بی اطلاع بمانند؟[۴] پس می بینیم که همه و همه دلالت بر این واقعیت دارد که نه تنها عاجز از بوجودآوردن پرسپکتیو نبوده اند بلکه به ساختمانی دست میبابند که جز در قوت و نیروی تفکری والا و دقیق در چیز دیگری چون تصادف و امثال آن نمیتوان جستجو نمود، اینست آن جهانی که هنرمند اسلامی را یک مکاشفه گر، مبتکر، و دارای نیروئی پنهانی از استعدادهای والا و در آفرینش هنری غیر مادی، توانا ساخته است. (تصاویر ۶، ۷ و ۸).

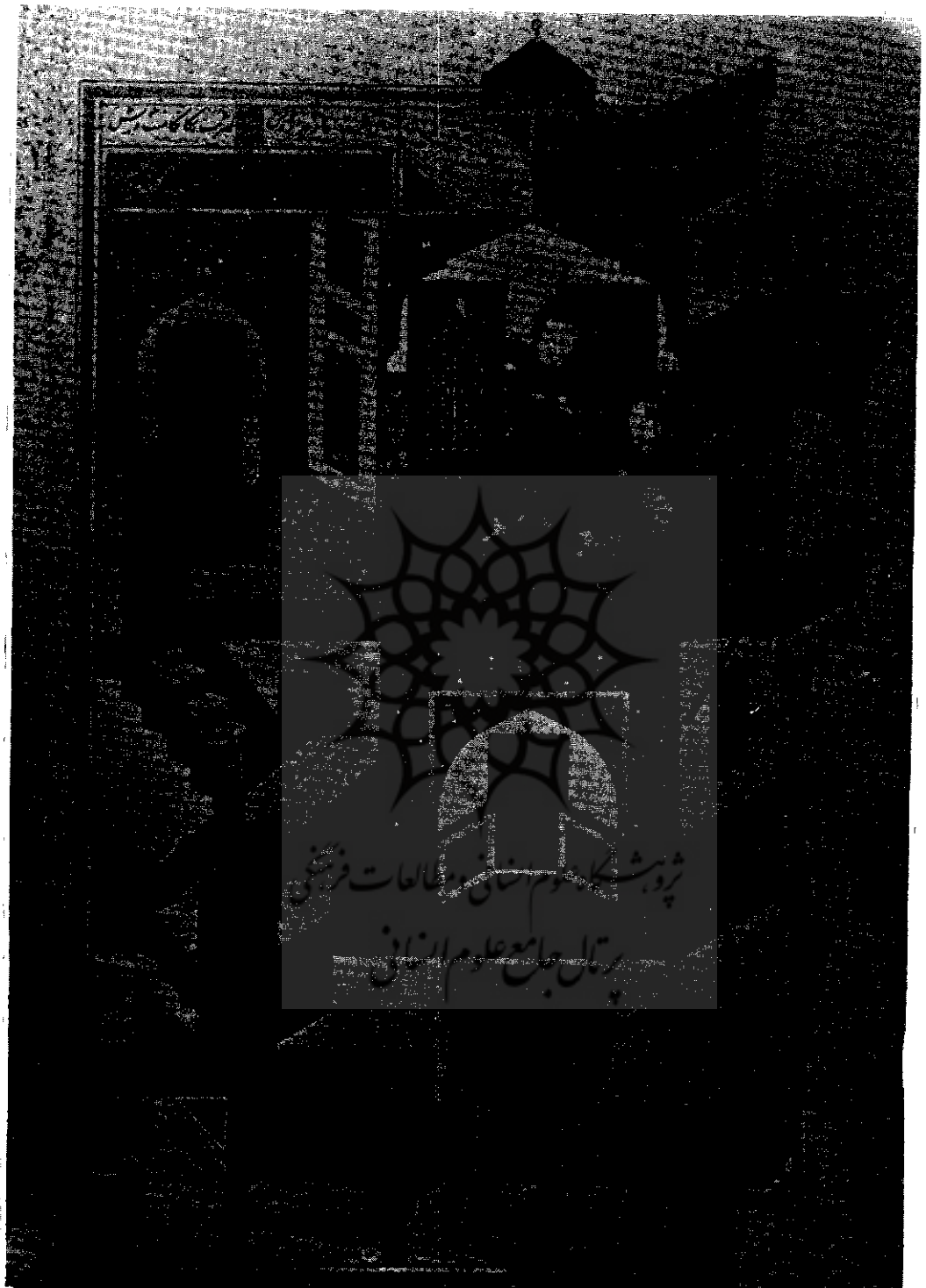
همانطور که اشاره شد اگر مقایسه ای بین آثار مذهبی غربی با آثار مذهبی اسلامی بنمائیم متوجه میشویم که هنرمندان غرب جهان معنوی را با جسمیت هرچه تمامتر به نمایش درآورده اند و هنرمندان اسلامی درجهت غیر مادی بودن آن کوشیده اند که در نتیجه موضوع و شکل در مجموعه آثار اسلامی همگون و هم ذات تر از مجموعه آثار هنرهای غربی گردیده است.

۲ــ ساده کردن فرم و رنگ وپیروی از رمزگرائی

ساده کردن فرم و رنگ که خود نوعی حذف کردن محسوب میشود از دیرباز در هنرهای تجسمی اسلامی مورد استفاده قرار میگرفته. در این رابطه موضوعات مذهبی، سنتی، فرهنگی اجتماعی و غیره نقش خود را در پیدایش و تحول رموز ساده کردن عناصر در قالب فرم و رنگ ایفا نموده است. ساده نمودن شکل در آثار غربی از قرن نوزدهم و بیستم وارد مرحله ای نوین میگردد و توسط هنرمندانی چون گوگن، ماتیس، پیکاسو و غیره به رشد و کمال خود دست میبابد. ساده نمودن اشکال از راه تغییر فرم دادن déformation صورت میگیرد یعنی اشکال را از قالب ظاهری به قالبی نو کشیدن و از پیچیدگی آن کاستن، همچنین از طریق رنگ گذاری بطوز یکدست و گاهی صیقل یافته در سطوح مستوی استفاده مینمودند که بدین وسیله تشکیل تن های

تصویر ٤: از کتاب الاغانیه، حدود ۱۲۲۰ میلادی، استانبول

تصویر ۵: از نسخهٔ خطی مقامات حریری، متعلق به هنرستان عراق، ۷۳۴ هجری، کتابخانهٔ ملّی وین



تصویر ٦: از بوستان سعدی، هرات. ٨٩٤ هجری (١٤٨٨ میلادی) اثر کمال الدین بهزاد. کتابخانهٔ ملی قاهره

رنگی از هم مجزا میدادند و از طرف دیگر با ایجاد تن های مُستوی تیره و تیره‌تر در کنار تن های روشن و روشن‌تر بدون افتادن در دام پرسپکتیووسه بعد نمائی، موفق به نمایش درآوردن دوری و نزدیکی اجسام نسبت به یکدیگر و ایجاد فواصل بین اشیاء که نماینده فضای مابین دو یا چندشیئی میباشد گردیده‌اند که این خود یکی دیگر از اصول منطق حذف کردن و یا ساده نمودن شکل بوده که در نهایت نیز انطباق با واقعیت جهان دارد و در ایجاد کنتر است بین سطوح رنگی نقش مهمی را دارا میباشد.

در ساختمان نقاشی های غربی با محو کردن تن های رنگی که بصورت تدریجی در هم ادغام میگردند dégradation پدیده‌ای بدون کنتر- است در مابین مایه های مختلفهٔ رنگی بدست میآید، مثلا از مایهٔ آبی تیره به مایهٔ آبی روشن و یا برعکس از مایهٔ آبی روشن به مایهٔ آبی تیره رفته و باعث ترکیب تن های بهم پیوسته گردیده‌اند که تولید سایه روشن در بطن سطوح ایجاد شده مینماید و حکایت از عمق نمائی به کمک فرم های مدور و خطوط صاف یا منحنی در قالب حجم توسط هندسهٔ فضائی میکند. این پدیده خود از مشخصات بارز فنون سه بعد نمائی در آثار کلاسیک غرب بوده و در تجسم موضوعات مذهبی، برای نشان دادن فضائی ملکوتی با جسمیت هرچه تمام‌تر نقش خود را ایفا نموده است. آیا تکنیک انتخاب شده در این گونه آثار توانسته است به خوبی جوابگو و بیان کنندهٔ دنیائی ربانی و روحانی باشد؟ البته اگر با بینش و فرهنگ هنرمندان غربی به این گونه آثار بنگریم متوجه میشویم که آنها دنیای ملکوتی را با ایجاد فضائی غبارآلود که تولید و هم مینماید و یا قرار دادن هاله‌ای برنگ زرد و یا طلائی به دور سر قدیسین یا با الهام گرفتن از معانی رنگی و در کل با ایجاد فضائی حُزن‌انگیز، فضای آسمانی خود را بوجود آورده‌اند (تصاویر ۹، ۱۰، ۱۱ و ۱۲)، اما اگر از دیدگاه هنرمندان اسلامی به آثار مذهبی بنگریم، دیگر اثری از فضای سه بعدی غبارآلود نمی بینیم، بلکه هنرمند اسلامی در طول تاریخ سعی و کوشش نموده، با استفاده از رنگ های درخشان، موضوع و شکل را یک پارچه و همگون بدون هیچگونه تضادی که یکدیگر را نقض نمایند به نمایش درآورد. آنها سعی در یافتن شیوه‌ای داشته‌اند که شکل را در خدمت موضوع میکشاند، چنانکه گوئی هم جنس و هم ذات هستند. (تصاویر ٦، ۷ و ۸ بخوبی بیان کنندهٔ این دیدگاه میباشند). در زمینهٔ فرم یکی دیگر از برجسته‌ترین حرکاتی که در روش ساده نمودن تاثیر بسزائی داشته هنر قلم گیری میباشد که فرورفتگی و برجستگی، نازکی و کلفتی، ضخامت و ظرافت را آنطور که در اجسام جاندار و بیجان موجودیت دارد به تصویر میکشد. در حالیکه اکثر عناصر تزیینی که از حرکات هندسی سرچشمه میگرفتند ارتباطی با واقعیت عینی نداشتند و توسط خطوط یکدست بدون اینکه پهن و باریک گردند به تصویر درمیآمدند (۵) لیکن حرکات قلم گیری بیان کنندهٔ منطق پرسپکتیو خطی یعنی چیزی که جایگزین پرسپکتیو فضائی میگردد بوده است.

هنر تذهیب کاری که در مینیاتورهای اسلامی

تصویر ۷: از شاهنامهٔ فردوسی، شیراز، حدود ۸۷۵ هجری (۱۴۷۰ میلادی)، موزهٔ بریتانیا، لندن

تصویر ۸: از کتاب جامی، هرات، ۹۷۳ـ۹٦٤ هجری (۱۵٦۵ـ۱۵۵٦ میلادی) گالری هنر، واشنگتن

تصویر ۹: مینیاتور، دورهٔ گوتیک، ایتالیا، اثر سیمون مارتینی، ۱۳۳۹ میلادی (۷٤۰ هجری)

تصویر ۱۰: مینیاتور، دورهٔ گوتیک، فرانسه

تصویر ۱۱: مینیاتور، دورهٔ گوتیک، انگلیس، اثر گیوتو، ۱۳۰۳ میلادی (۷۰٤ هجری)

تصویر ۱۲: مینیاتور، دورهٔ گوتیک، آلمان، قرن ۱۵ میلادی، موزهٔ وین.

مشاهده میشود، چیزی جز ساده نمودن عناصر طبیعت نیست، هنرمند اسلامی ضمن حفظ هنر فیگوراتیو، توسط خطوط کناره‌نما موفق به آفرینش هنر انتزاعی abstraction گردیده و عناصر تذهیب که متشکل از اشکال تغییر شکل یافته در طبیعت از قبیل ساقه، برگ، گل، غنچه و غیره میباشنددر دنیای کوچک اثر به سمت هنری نیمه فیگوراتیو و نیمه آبستره حرکت نموده و از تقلید بی چون و چرای ظواهر طبیعت دوری مینمایند.

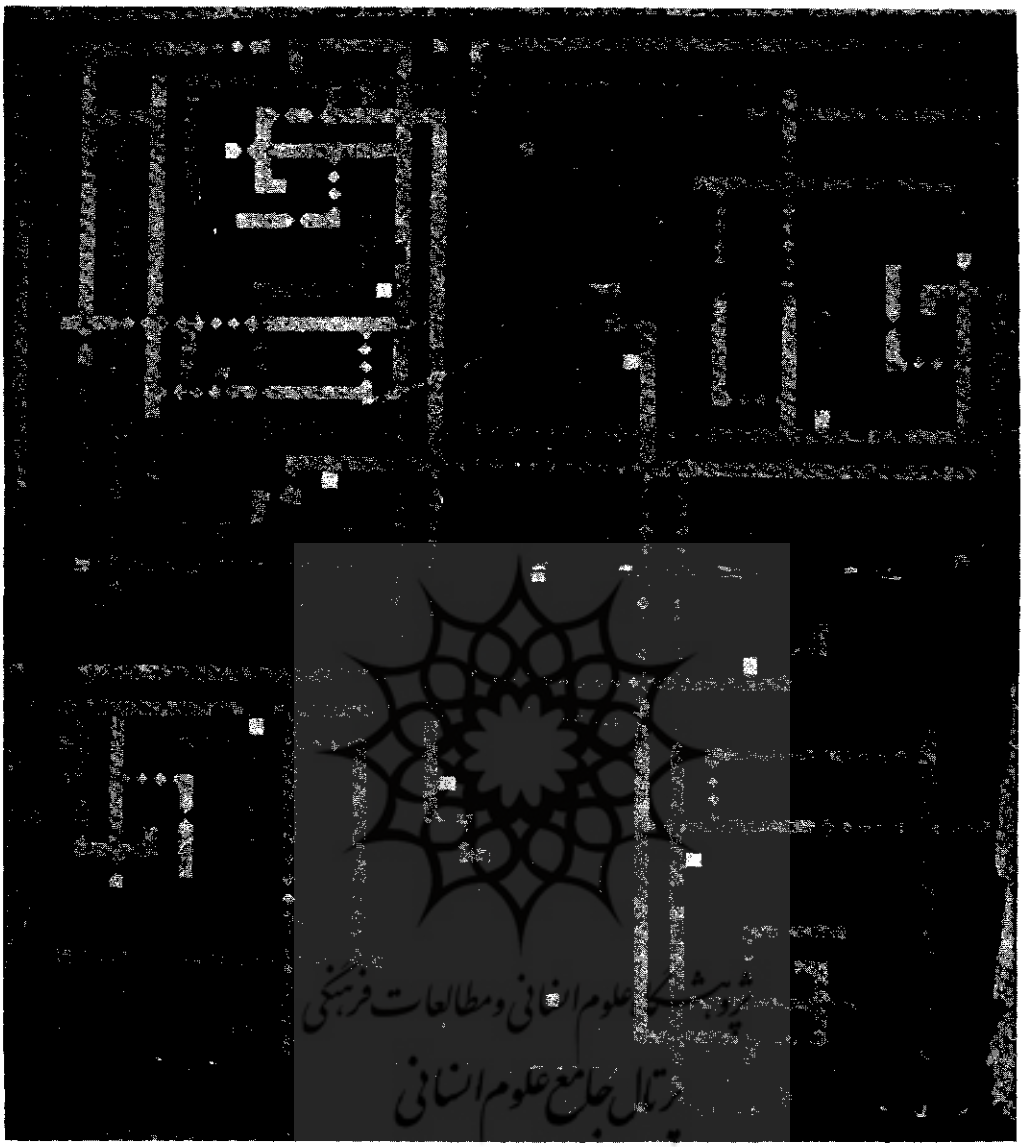
طبیعتاً ایجاد و پیروی از حرکات و عناصر رمزی، بخصوص برای القای موضوعات مذهبی امری بدیع بوده که هنرمندان را در روش ساده‌نمائی در قالب فرم و رنگ یاری بخشیده است. در این رابطه پاره‌ای ابتکارات دیگر در آفرینش هنرهای اسلامی بوقوع پیوسته و حاکی از نبوغ آنها در ساخت و پرداخت یک اثر هنری میباشد لیکن برای اینکه بتوانیم نکات مطرح شده را دنبال نمائیم به همین مقدار اکتفا می کنیم، بخصوص اینکه هنر ساده‌نمائی و رمزگرائی را در صفحات بعدی نیز باز مییابیم. (تصویر ۱۳ نمونه‌ای از ابتکارات تزئینی و تصویر[۱۴] نمونه‌ای از هنر تذهیب کاری را نشان میدهد).

۳ــ پذیرفتن منطق محدودیت رنگ:

یکی دیگر از ابتکارات هنرمندان اسلامی که از اهمیت زیادی برخوردار است محدودیت رنگ در آثار هنرهای تجسمی میباشد. برای نیل به یک چنین هدفی، از بکار بردن رنگهای متعدد در کنار هم بخصوص از الوان رنگارنگ پرهیز نموده و استفاده از چند رنگ محدود را مورد توجه خود قرار داده‌اند. بدین ترتیب بار دیگر و توسط ابتکاری دیگر اثر خود را از تقلید بی چون و چرای حقیقت مشهود دورتر نموده و بطرف هنری انتزاعی که از تصورات ذهنی هنرمند نشأت گرفته سوق داده‌اند.

در این راه نه تنها از رنگهای متضاد که سلب آرامش می نماید دوری جسته بلکه استفاده از سه رنگ و گاهی دو رنگ و حتی تک رنگ را ترجیح میدادند. در اینجا باید توجه داشت که هرقدر از تنوع در انواع رنگ Polychrome کاسته میشود به تنوع در انواع مایه‌ها که از بطن سه رنگ یا دو رنگ و یا تک رنگ monochrome بدست میاید اضافه میگردد.

برای آشنائی بیشتر با طرز کار این هنرمندان میتوانیم نبوغ مایه کاری و یا در مایه کار کردن را در آثار هنرمندانی چون رضا عباسی، حسین بهزاد (بخصوص در تک پرسوناژهایشان) و دیگر مینیاتوریست های بنام اسلامی مشاهده نمائیم (تصاویر ۱۵، ۱۶ از آثار رضا عباسی و کمال الدین بهزاد در این زمینه میباشد). آنچه که در نتیجهٔ تعمق و تفکر این هنرمندان حاصل میگردد و ما را بستایش وا میدارد ایجاد آرامشی است که سرتاسر اثر را در برگرفته و جهان موضوع و شکل را به هم نزدیکتر میسازد تا به غیر واقعی بودن فضای اثر تاکید بیشتری نماید، زیرا رنگهای انتخاب شده دیگر با ظواهر طبیعت منطبق نبوده و رنگهائی که بکار گرفته میشدند ساخته و پرداختهٔ ذهنیات مطلق هنرمند بوده‌اند. همچنین بازهم برای تاکید هرچه بیشتر در بریدن از جهان مادی و پیوستن به جهانی معنوی نه تنها رنگهای انتخاب شده را کاملاً دور از رنگهائی که



نصویر ۱۳: یک صفحه خط بنائی، از آلبوم فاتح (سلطان محمد دوّم)، موزهٔ توپکاپی، اسلامبول

نمایانگر طبیعت میباشند بکار میگرفتند بلکه معانی رنگها را نیز به کمک میطلبیدند. مثلا آسمان آبی را به رنگ طلائی، تنهٔ درختان و شاخ برگش را برنگهای بنفش، زرد، قرمز و غیره، گُلها و غنچه ها را به رنگهای غیر واقعی و آب و جویبار را برنگ نقره و کوهها را نه تنها در فرم خود به حرکتی ذهنی مبدل ساخته بلکه رنگهای آنها را سفید، زرد آبی، بنفش قرمز و یا به هر رنگ دیگری که ترکیب‌بندی رنگ در جهان کوچک اثر تقاضا میکرد و اثر را به بی وزنی میکشانید در میآوردند.

همانطور که قبلا اشاره شد این همان خواست

و بینشی است که هنرمندان اسلامی با کوششهای فراوان بدان دست یافته و ارتباط شکل را چه ازحیث فرم و چه ازحیث رنگ باحقیقت مشهود قطع نموده و جهانی مطلقا زادهٔ افکار پنهانی هنرمند بوجود آورده‌اند. لذا این هنرمندان برای جداسازی سُطوح رنگی از یکدیگر و یا پرسوناژ از زمینه که در سطح واحدی قرار میگیرد و نمایندهٔ اثری تک رنگ، همچون جهان سیاه و سفید میباشد، از خطوط کناره‌نما (قلم گیری) استفاده مینمودند. البته آثاری نیز وجود دارند که در رنگ آمیزی از رنگهای متعددی توسط هنرمندان توانا ترکیب و به تصویر درآمده‌اند، اما هیچگاه به عظمت و قدرت هنری اینگونه آثار که در محدودیت رنگ به اجرا در آمده نمیرسند. وقار و آرامش بخصوصی که در فضای اثر موج میزند موجودیت، غنا و زیبائی خود را به اثبات میرساند و چنین بنظر میرسد که این طریقهٔ حذف نمودن و درخشش و غنائی را که در اینگونه آثار بچشم میخورد در آثار هنرمندانی چون ماتیس باز میبابیم، گوئی که او از هنرمندان مشرق زمین به وام گرفته باشد. (تصویر ۱۷ بنام هماهنگی در رنگ سُرخ یا اطاق سرخ)

استقبال هنرمندان مسلمان در به تصویر کشیدن آثاری که از سیاه و سفید مایه گرفته همچون طراحی های سیاه‌قلم و یا قلم گیری های مرکبی شده که از رقص خطوط مواج بدست میآید ما را به تحسین وا میدارد، بخصوص وقتیکه این خطوط رقصنده و مواج زمینه را از یکدستی مطلق رها ساخته و نرمی و شادابی بخصوص به فن یکدست اثر میبخشد و زمینه را به متنوع ترین حالات در تقسیم بندی فضای اثر در میاورد.

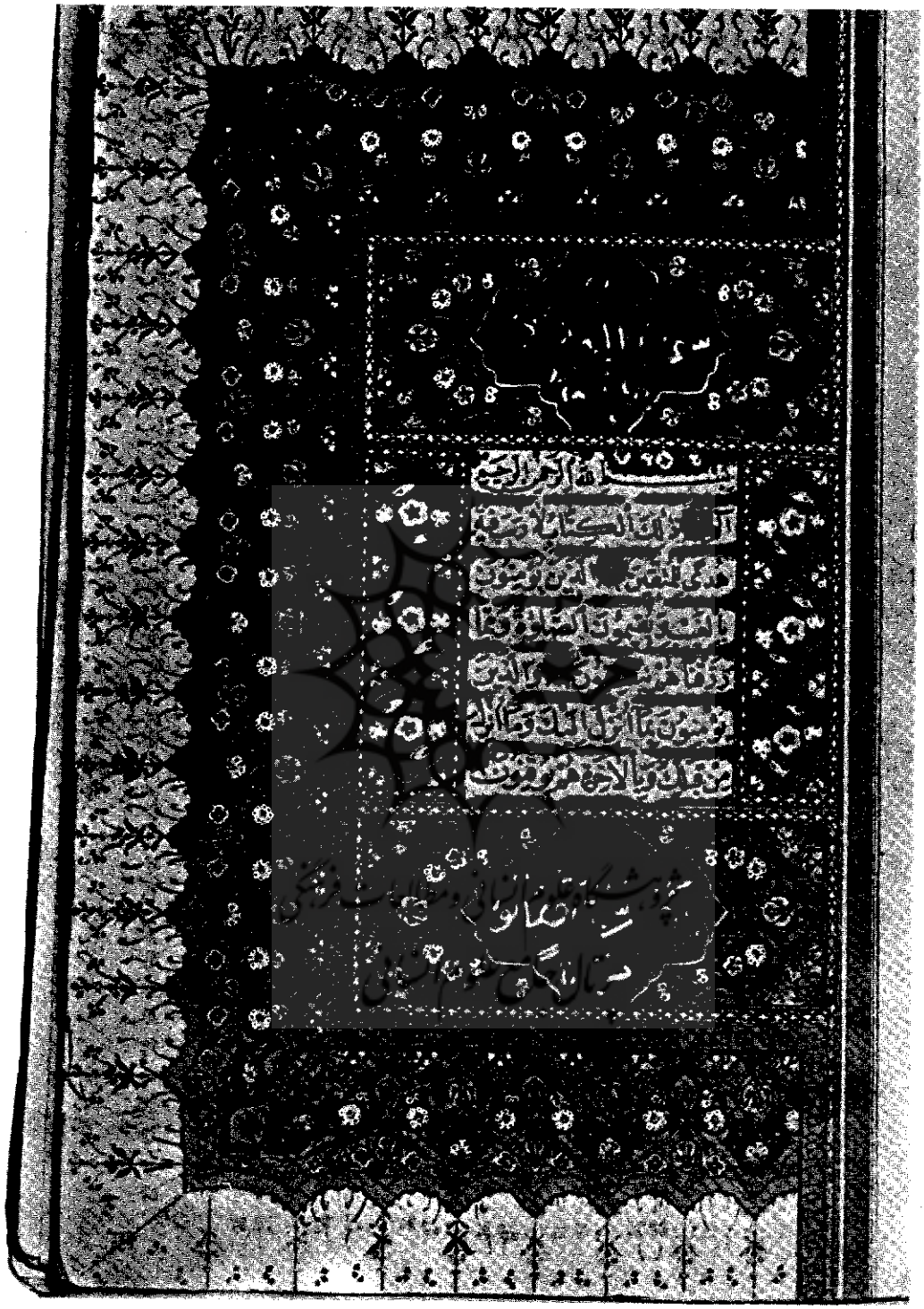
٤ــ استفاده از معانی رنگها:

همانطور که قبلا اشاره نمودیم، موضوعات مذهبی از دوران صدر مسیحیت جای خود را در قلمرو هنرهای تجسمی باز نموده و از مفاهیم رنگها که از اهمیت فراوانی، جهت القای موضوعات مذهبی و به تجسم در آوردن جهان الوهیت برخوردار بوده استفاده نموده‌اند. در حقیقت رنگ یکی از برجسته‌ترین عناصری بوده که ارزشهای موضوع را حفظ و آنرا به بهترین وجهی نشان داده است.

زمانیکه سطوح مستوی رنگی به نمایش درآمدند و جهشی بزرگ بسوی هنر انتزاعی صورت پذیرفت و دیگر اثری از عمق نمائی و فضای غبارآلود بجا نمانده بود، القای حالات گوناگون موضوعات مذهبی، سنتی، فرهنگی، اجتماعی و غیره توسط رنگها و معانیشان تحقق پذیرفت و معانی رنگها عظیم‌ترین و با شکوه‌ترین نقش را در تحولات هنر انتزاعی ایفا نمودند.

اصول و قوانین هنرهای تجسمی اسلامی که شامل ترکیب‌بندی Composition، هماهنگی narmonisation، تغییر شکل دادن déformation، مایه‌ها tenalité، کنتراست Contraste، توازن équilibre، خطوط کنارنما conture، تناسب Proportion و غیره میگردد بکمال خود دست نمییابد مگر زمانیکه معانی رنگها نقش خود را بر روی سطوح مستوی بعهده میگیرند و متهورانه‌ترین گام را بسوی پویائی اثر بر میدارند.

رنگهای آبی و سفید که القا کنندهٔ پاکی



تصویر ۱۴: صفحه‌ای از قرآن مجید، خط نسخ، اثر محمد ابی‌بکر، ۱۷۱۵ میلادی، کتابخانهٔ ملی قاهره

صفای باطن است و رنگ قرمز تداعی کنندهٔ خون و آتش و رنگ زرد نشاط انگیز و رنگ سبز سمبول اسلام و رنگ بنفش که تداعی کنندهٔ مرگ و آرامش هستند همه وهمه در هر جامعه و تحت شرایط گوناگون تغییر پذیر میگردند و معنایی بس پیچیده‌تر میبابند، ولی نظریه های علمی رنگ که تا کنون بچاپ رسیده از جمله نظریهٔ علمی گوته، شورل، شوپنهاور، بزوالد، هولزل و غیره از حیث معنا تغییراتی بس ناچیز در بین جوامع ایجاد نموده و بیشتر ثابت بنظر میرسند و انطباق با برداشتهای گوناگون حاصل مینمایند، از این رو بهره گرفتن از نظریهٔ علمی رنگ ضرورت مییابد. بخصوص که معانی رنگها زبان گویائی در بتصویر کشیدن هنر مسیحت و هنر اسلامی بوده که قرن‌ها مورد استفاده قرار گرفته‌اند. در کتاب نظریه علمی رنگ، گوته رنگ زرد را حامل پیامی شادی‌بخش و اندکی تحرّک‌آمیز و رنگ قرمز پرتقالی را القاء کنندهٔ گرمی وشعف دانسته است[۶]. همچنین در کتاب عناصر رنگ اثرایتن، استفاده از مفاهیم رنگها در هنر گوتیک، رنسانس، و هنر نوین را مورد بررسی قرار داده و هنرمندانی چون گرونوالد ۱۵۲۸—۱۴۷۵، ال گرکو ۱۶۱۴—۱۵۴۵، رامبراند ۱۶۶۹—۱۶۰۶ کنستابل ۱۸۳۷—۱۷۷۶، ترنر ۱۸۵۱—۱۷۷۵ و غیره، نظریه علمی رنگ را در آثار خود و بویژه در مکتب اکسپرسیونیسم و همچنین در نقاشی نوین آزموده‌اند.

یوهانس ایتن در بخش تئوری اکسپرسیون رنگ[۷] رنگ زرد را نورافشان‌ترین رنگ‌ها، رنگ زرد طلائی را رفیع‌ترین ارتقاء ماده به ضرب نیروی نورمعرفی مینماید. او چنین ادامه میدهد که در آثار پیشینیان رنگ طلا در نقاشی بسیار بکار می رفته و مفهوم آن ماده‌ای فروزان و نورافشان است.....هالهٔ زرین مقدسین نشانهٔ تجلی آنها است و نیل به این حالت به مفهوم استغراق در نور بوده و چیزی جز طلا نمیتوانست سمبول چنین نوری باشد.....رنگ قرمز رنگی گرم و دارای نیروئی آتشین میباشد. رنگ آبی درون ما را به امواج ایمان به مسافت بی انتهای روح سوق میدهد، رنگ آبی برای ما به مفهوم ایمان و برای چینی ها سمبول فناناپذیری میباشد. وقتیکه نور به زمین میرسد آب و هوا عناصر خود را رها میکنند و ذات وجود سبزی را بیرون میدهد، باروری، ارضاء، آرامش و امید ارزش های مفهومی سبز یعنی تداخل دانش و ایمان می باشند.....او ادامه میدهد، اگر رنگ سبز به زردی یعنی سلسله رنگ های زرد، سبز وارد شود، نیروی جوانی و بهار طبیعت رااحساس خواهیم کرد. رنگ بنفش نیز رنگ تقوا، مرگ و در آبی عشق ربانی و در قرمز در قلمرو روحانی قرار میگیرد. در اینجا مقصود از آبی و یا قرمز، رنگ بنفش مایل به آبی و بنفش مایل به قرمز میباشد.

۵ــ رابطهٔ هنرهای اسلامی با شیوه‌های هنر غرب ازآغاز دوران نوین:

از آنچه که تاکنون مورد بررسی قرار گرفته است چنین نتیجه میگیریم که حدوداً تا آغاز دوران هنر نوین در اروپا، نه تنها نظریات و برداشتهای هنرمندان غربی با هنرمندان اسلامی متفاوت بوده بلکه برعکس در جهتی کاملاً متضاد

تصویر ۱۵: مینیاتور، اثر رضا عبّاسی، اصفهان، قرن ۱۱ هجری، موزهٔ هنرهای تزئینی، تهران

حرکت می نمودند. اگر نگوئیم که همین تضاد و یا بینش جدید که اساس هنرهای اسلامی را ساخته راه را برای پیدایش شیوه‌ای نو ین در هنر غرب باز نموده است، میتوانیم بگوئیم که بی شک و تردید یکی از عوامل اساسی و نیرومند در بوجود آمدن و تحولات شیوه های نو ین بوده است.

اساس و پایه های زیبائی شناسی آثار نو ین غرب که در جهت القای موضوع جنبهٔ فلسفی، عرفانی و روحی بیشتری را در ذات خود دارد و شامل حذف پرسپکتیو، سایه روشن، حجم، عمق نمائی و گرو یدن به حرکات انتزاعی و اختیار نمودن سطوح مستوی رنگها و خطوط کناره‌نمای ضخیم و مواج و غیره میباشد، پدیده‌ای تازه نبوده بلکه ظاهراً از همان اصول و قوانین زیبائی شناسی هنرهای تجسمی اسلامی سرچشمه گرفته و در آثار نقاشانی چون گوگن، وان گوک، ماتیس، و بسیاری دیگر بچشم میخورد.

عناصری که در شیوه های متعددی چون امپرسیونیسم، پست امپرسیونیسم، سمبولیسم و غیره ترسیم گردیده و غنا و درخشش خود را با آمیختن به سنت، آداب و رسوم و فرهنگ مردمی که‌دارای‌ذوق‌وقریحه‌و احساسی دیگر میباشند به دست آورده، طبعاً ارتباطی بس شگفت انگیز با هنر مشرق زمین مییابد.

گوگن به پیروی از تمدن های کهن و هنر بدوی به شیوه رمزگرائی (سمبولیسم) گرایش مییابد،یعنی به الفبائی که در هنرهای اسلامی وجود داشته است. هـ ـوـجنسن در کتاب تاریخ هنر خود می نو یسد: «گوگن معتقد بود که

تصو یر ۱۶: مینیاتور، اثر کمال الدین بهزاد، قرن ۹ هجری

تصویر ۱۷: رنگ وروغن، اثر هانری ماتیس، ۱۹۰۹ـ۱۹۰۸، موزهٔ آرمیتاژ، لنینگراد

تمدن مغرب زمین از جا در رفته است و جامعهٔ صنعتی، بشر را به سوی زندگی ناقصی که باید صرف منافع مادی شود، سوق میدهد، بدون آنکه مجالی برای بروز عواطف انسانی باقی گذارد. گوگن برای مکاشفت در این دنیای پنهانی احساس، پاریس را به قصد مغرب فرانسه ترک کرد تا در میان دهقانان ایالات برتانی زندگی کند. در آنجا وی به خصوص مشاهده کرد که دین هنوز بخشی از زندگی روزانه مردم روستائی شمرده میشود و کوشید تا در تصویرهائی به نام تجلی پس از موعظهٔ دینی (یعقوب در جدال با فرشته) ایمان ساده و صریح آنان را به وصف درآورد، این چیزی بود که هیچ یک از نقاشان مکتب رومانتیسم بر آن دست نیافته بودند، یعنی شیوه‌ای مبتنی بر منابع پیش از نهضت رنسانس. برجسته نمائی و سه بعدنمائی جای خود را به شکل های مستوی و ساده‌ای محصور در درون خطوط کناره‌نمای سیاه و ضخیم داده‌اند و رنگهای تابناک پرده نیز به همان اندازه غیر طبیعی است».[۸] (تصویر ۱۸)

وان گوگ نیز در یکی از نامه هائی که از خود باقی گذاشته بدوستش چنین مینویسد: «رنگ را آنطور که از لوله های رنگ خارج میشود استفاده کن، بدون اینکه با لوله های دیگر مخلوط

تصویر ۱۸: رنگ وروغن، اثر پل گوگن، ۱۸۸۸ میلادی، نگارخانهٔ ملّی اسکاتلند، ادیمبارو

نمائی و تغییری در آن بوجود آوری».

بعضی از متفکرین و منتقدین هنر معتقد هستند که به احتمال قوی وان گوگ آثاری از هنرهای اسلامی را مشاهده نموده و شاید تصور میکرده که در اثر مخلوط کردن رنگها، مقداری از قدرت نوری و شفافیت آنها کاسته میشود و همچنین برای تشکیل سطوح مستوی رنگها، بمعنای صاف و یکدست آنطور که در هنرهای اسلامی به اجرا در میامده، میبایست خالص بکار گرفته شود، بدون اینکه به طرز رنگ آمیزی در سطوح مستوی آثار هنر اسلامی واقف باشد. هنرمندان اسلامی در رنگ آمیزی نمودن سطوح مستوی، آنطور که از لوله و یا شیشه های رنگ آماده بدست میآمده استفاده ننموده بلکه برای اینکه از تندی و درخشندگی بیش از حد رنگهای خالص بکاهند و مایه های متنوع از رنگهای متعددی را مهیا سازند، آنها را مخلوط مینمودند. قبل از اینکه رنگهای آماده در دسترس هنرمندان اسلامی قرار گیرد، آنها خود موظف به ساختن مایه های رنگی بودند. مثلا برای رنگ آمیزی مینیاتورها پس از تبدیل سنگ به پودر و یا اگر رنگهای آماده در شیشه و غیره در دسترسشان قرار میگرفت با آب مخلوط و چند رنگ را درهم ترکیب نموده و پس از هم زدن های پی در پی به تن واحد

تصویر ۱۹: رنگ وروغن، اثر ونسان وان گوگ، ۱۸۸۹، نگارخانهٔ ملّی، لندن

یکدستی که مورد نیازشان بود میرسیدند. اما این دیگر رنگی خام محسوب نمیشد، بلکه پخته و جا افتاده بحساب میامد. وان گوگ رنگهای خود را با برجستگی و ضخامت بسیار زیادی در سطوح مستوی بکار میگرفت و برش های متنوعی در لبه های سطوح ایجاد مینمود، اما رنگهای خالص و احتمالا از لوله خارج شده که بر روی بوم در هم ترکیب و با ضربه های قلم مو با متهورانه ترین شکل کنار و یا درهم ادغام میشد حکایت از نبوغ وان گوگ در بتصویر کشیدن فضائی پرجنب وجوش می نمود و به هیچوجه خطر ناپختگی و تندی بیجای رنگ بچشم نمیخورد.

(تصویر ۱۹)

هانری ماتیس نیز یکی از برجسته‌ترین نقاشانی است که علاقه به ساده نمودن اشکال در آثار خود داشته و در این راه به جسورانه‌ترین فرم هاورنگ ها دست یافته است.

زمان زندگی و نبوغ هنری هانری ماتیس بعد از مانه، مونه، وان گوگ و گوگن بین سالهای ۱۸۶۹—۱۹۵٤ با فعالیتی که در مکتب فوو یسم داشت بمنصهٔ ظهور رسید.

هنرمندانی که پیش از او در جستجوی هنر نوین زحمات زیادی کشیده بودند، یقیناً جای هرگونه شبهه و تردید را در انتخاب و پیروی از هنر

نو ین از ذهن او برداشته بودند. بدین ترتیب هانری ماتیس توانست به ابتکارات نو ینی در راه ساده کردن شکل بخصوص در کاربرد رنگ که به نوعی مایه کاری و یا در مایه کار کردن محسوب میشود دست یازد.

ه ــو جنسن در باره او مینو یسد: «چنانکه مشهود است در پردهٔ نشاط زندگی سطوح مستوی و خطوط کناره‌نمای ضخیم و مواج و رایحهٔ «بدو یت» شکلهایش را از گوگن به وام گرفته است (تصو یر ۱۸) و حتی موضوع آن یادآور همان رو یای آدمی در حالتی زادهٔ «طبیعت» است که گوگن را بدنبال خود به تاهیتی کشانده بود.....و در زیرِ طراحی سریعی که به ظاهر با بی مبالا تی اجرا شده شناسائی عمیق بر چگونگی اندام آدمی نهفته است (ماتیس پرورش یافتهٔ سنت مکتب خانه ای بود).

آنچه اثر مورد بحث را چنین انقلاب انگیز به نظر میآورد سادگی مطلق آن است،یابه عبارت دیگر نبوغ حذف کردن، که از مختصات هنر ماتیس بود».[۹]

در نمونه ای از آثار ماتیس به نام «رنگ سرخ» عناصر ساده شده و محدودیت رنگ را با استفاده نمودن از قرمز و آبی مشاهده مینمائیم. لیکن برخلاف هنرمندان اسلامی که سطوح مستوی رنگ را کاملا یک دست و سپس بوسیله آب رنگ و یا ماده‌ای دیگر به حالات متنوع تبدیل مینمودند، ماتیس از همان ماده رنگ و روغن که سطوح مستوی را بوجود میآورد، عناصر فیگوراتیو و یا انتزاعی را شکل می بخشید. (تصو یر ۱۷).

زیرنویس

(۱) : مراجعه شود به شماره‌های ۱ تا ٦ فصلنامه هنر ــ زیبائی شناسی از استاد محمد تقی جعفری.

(۲) : تاریخ هنر ــ تالیف ه ــو جنسن، ترجمه پرو یز مرزبان، صفحات ۱٦۵ تا ۱۷٦.

(۳) : اسلام و هنر اسلامی ــ تالیف الکساندر پاپادو پولو (بزبان فرانسه) صفحه ۵۲ و تاریخ نقاشی در ایران ــ تالیف دکتر ذکی محمد حسن ــ ترجمه ابوالقاسم سحاب صفحه ۳۸ .

(٤) مراجعه شود به فصلنامه هنر شماره‌های ۲ ــ ٤ و ۵ بخش هنرهای تجسمی، درباره مینیاتور تلخیصی از تحقیقات الکساندر پاپادو پولو.

(۵) : مراجعه شود به کتاب طرحهای اسلامی (هندسی) گردآورنده ج ــ بورگوان با مقدمه ای از جلال الدین کاشفی

(٦) : تاریخ هنر ــ تألیف ه و ــ جنسن ــ ترجمهٔ پرو یز مر: بان صفحه ٤٦۳

(۷) : کتاب عناصر رنگ نوشته یوهانس ایتن ترجمه دکتر حسن ملحائی صفحه ۱۲۵ تا ۱۳٦

(۸) : تاریخ هنر تالیف ه ــو ــ جنسن ترجمه پرو یز مرزبان صفحه ٤۹۸

(۹) : تاریخ هنر ــ تالیف ه ــو ــ جنسن ترجمه پرو یز مرزبان صفحه ۵۰٦

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی