هنر اسلامی

هنرهای تجسمی اسلامی و هنر مدرن غرب

مینیاتورهای ایرانی و هنر انتزاعی

نوشته: دکتر جلال الدّین کاشفی

در نهمین شمارهٔ فصلنامهٔ هنر زیر عنوان زیبائی‌شناسی هنرهای تجسمی اسلامی و هنر غرب بچند نکته اشاره گردید که نه‌تنها ماهیت و جوهر وجودی هنرهای اسلامی را از هنر مغرب‌زمین (رئالیسم کلاسیک) منتزع ساخته، بلکه دراثر فزونی ارتباطات بین ممالک اسلامی و جهان غرب به رابطهٔ تداخلی آنها دریکدیگرپرداخته، وجوه اختلاف و ناهمگونی آنها مشخص گردید، سرآخر به معرفی هنرمندانی پرداخته شد که با تمام فقدانها و مشکلاتی که برسر راه خود داشتند به انحراف کشیده نشدند و با تمام وجود تا سرحد امکان این هنر نفیس و مبانی ارزشمند آنرا حفظ و حراست نموده‌اند. اکنون با توجه به مطالب فوق‌الذکر، برای اینکه بتوانیم هرچه بیشتر به مبانی و مفاهیم آثار اسلامی از یکسو وازسوی دیگر به ارزشهای هنرمدرن غرب (هنر انتزاعی) و وجوه و اصول همگون، هماهنگ و همذات در ساخت و پرداخت عناصر و اجزاء آنها آگاهی بیابیم به نکاتی چند اشاره می‌نمائیم که ما را درشناخت و تجزیهٔ آنها از یکدیگر رهنمون میگردد:

ضد پرسپکتیو در نقاشیهای اسلامی

همانطور که قبلاً نیز اشاره گردید، عدم رعایت پرسپکتیو در آثار نفیس اسلامی بخصوص در مینیاتورهای ارزنده که نبوغ هنری هنرمندان مسلمان را از پس قرنها به اثبات میرساند دراثر بی اطلاعی از علم پرسپکتیو نبوده، بلکه بالعکس با آگاهی کامل به حذف این پدیده مبادرت

خمسه نظامی، معراج حضرت محمد، هرات، ۹۵-۱۴۹۴م

ورزیده‌اند. آنها اصول و قوانین مناظر و مرایا را در همان ابتدای راه شناسائی و به دلیل خواستهائی که داشتند برای نیل به عدم رعایت واقع گرائی در شکل (اصل عدم رعایت ظواهر طبیعت) از بکار بردن آن دوری جسته و ترسیم سه‌بعدنمائی را به دو بعدنمائی مبدل ساخته و بر طبق معیار و قوانین زیبائی شناسی اسلامی، به ترسیم اشکال و عناصری دست زده‌اند که مفاهیمی بزرگ و ارزشمند را در خود جمع دارد، این نیز دلیل دیگری جهت آگاهی آنها در حذف پرسپکتیو و یا بعبارت دیگر در دوری از تقلید و کپی برداری محض از ظواهر طبیعت می باشد. در این رابطه هنرمندان اسلامی در آثاری که موضوع و محتوا ایجاب میکرد دست به ترسیم اشکالی زده‌اند که جای هیچگونه شبهه و تردید را در نبوغ آنها باقی نمی گذارد، چه در ترسیم اشکال جاندار و چه در ترسیم اشکال بیجان، در پیش زمینه، در وسط و یا حتی در پس زمینه، همه چیز را به یک اندازه ترسیم می نمودند و هیچگاه ایجاد عمق نمی کردند. بطور مثال درختانی را که در دوردست قرار داشتند بهمان اندازه به تصویر میکشیدند که در وسط و یا در پیش زمینه می توانست شکل یابد. البته این مسئله درمورد پرسوناژهای آثاری بکار گرفته میشد که همگی دارای یک مقام و مرتبه در جامعه بودند. بطور مثال در صحنه‌های جنگی افراد سپاه را به یک اندازه در نقاط مختلف اثر بطور منسجم و یا پراکنده، بدون استفاده از پرسپکتیو و یا ضدپرسپکتیو، در بی پرسپکتیوی مطلق بتصویر میکشیدند، بجز مواردی استثنائی که شاه و یا شاهزاده‌ای را در میان آنان بتصویر درآورده‌اند، درچنین صورتی پرسوناژ اصلی تاحدودی بزرگتر و در فضائی باز و گسترده‌تر نقش میگردید. این مسئله نه‌تنها در بتصویر کشیدن پرسوناژهای یک اثر بکار گرفته میشد، بلکه دیگر جانداران نیز بخصوص اسب و یا الاغ را که در زیر پایشان داشتند، در بر میگرفت. (تصویر ۱)

در تصویر (۱) نه پرسوناژهای اثر و نه اسبان آنها هیچکدام بر دیگری ارجحیت نیافته و هنرمند همگی را به یک اندازه کشیده است، لیکن برای مشخص نمودن رهبران سپاه نه تنها آنها را در مرکز دید قرار داده، بلکه ضمن پیش‌تازی در فضائی بازتر بتصویر کشیده است، امّا دو پرسوناژ دیگر را که در پیش زمینه مجسم ساخته، نه‌تنها از اندازهٔ واحدی برخوردارند، بلکه فضای پشت سر آنها همچون دو پرسوناژ بالا گسترده و آزاد نمی باشد. نکته‌ای که اکنون مورد توجه قرار دارد آنستکه نه‌تنها عمل حذف پرسپکتیو در هنرهای اسلامی، باعث جایگزین نمودن ذهنیات بجای عینیات گردیده، بلکه بکار گرفتن اصل عدم تناسبات و اندازه‌های ظاهری باعث پیدایش افکار و اندیشه‌های ارزشمند در ترسیم انسانها که مفاهیم اجتماعی را با خود به ارمغان آورده‌اند، شده است.

اگر با دقت، کل اتمسفر و فضابندی یک مینیاتور را مورد بررسی قرار دهیم، درخواهیم یافت که با توجه به موضوع و محتوا، شکل متغیر گشته است، همانطور که اشاره گردید در آثار اسلامی اگر مرکز دید و مرکز توجه بیننده را روی پرسوناژ اصلی تصوّر نمائیم، درجات گوناگون

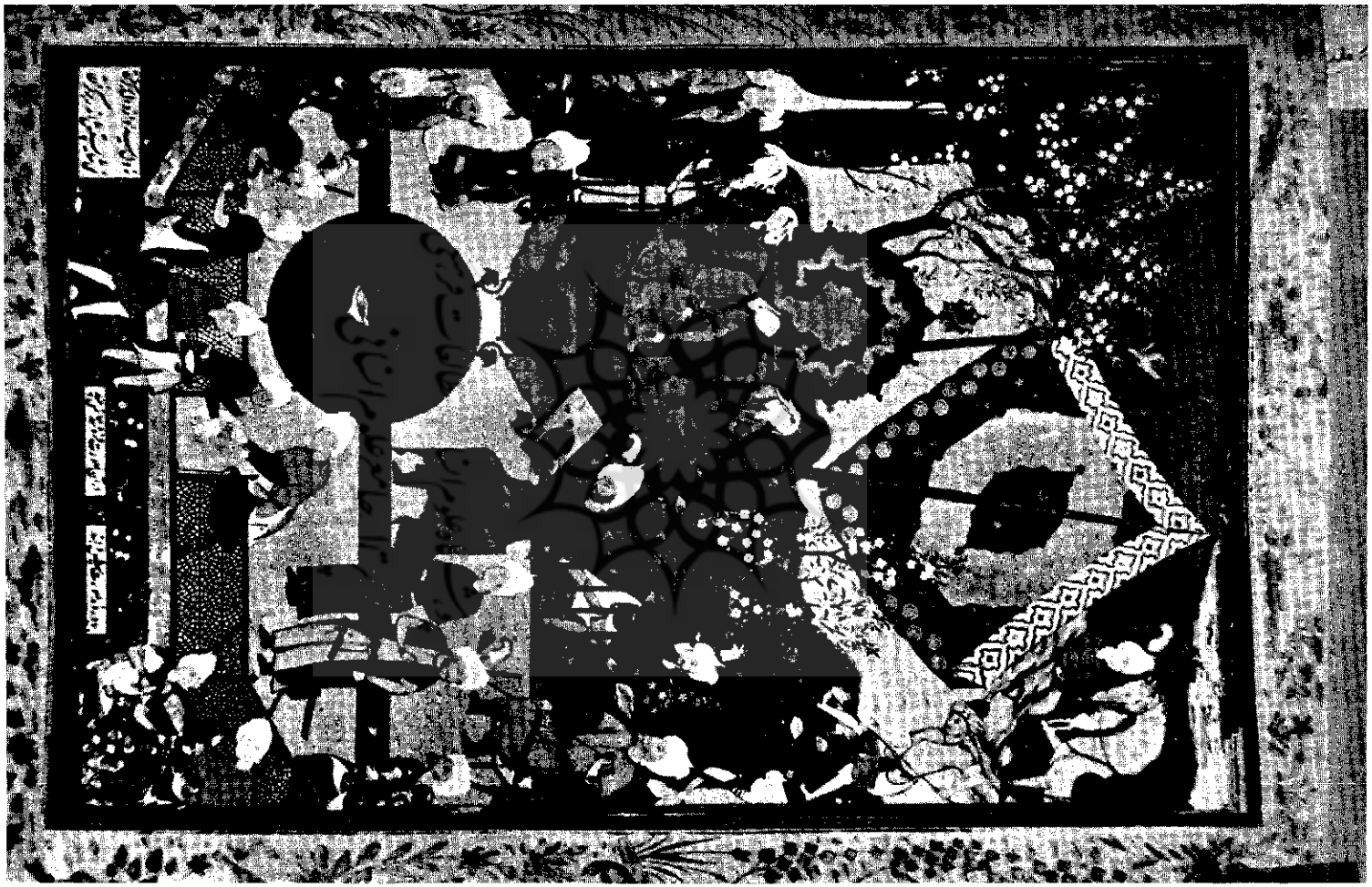
شخصیت ها بر ما مکشوف می گردد و پرسوناژها برحسب ارزشهایشان جای خود را می یابند، جائی که بر حسب اتفّاق و یا صرفاً بخاطر علاقهٔ هنرمند تعیین نگردیده، بلکه نخست برحسب مفاهیم موردنظر که محتوا را میسازد و سپس برحسب ترکیب بندی اثر، مشخص گردیده است، بجز مواردی استثنائی که از این قاعده خارج گشته وتحت شرایط خاص دیگری درمی آید. از قبیل کوچک اندامی یک کودک که در بغل ویا کنار مادرش ایستاده و یا غلام و کارگری که

(۱): رستم و پهلوانان دیگر در جنگ با جنگجویان افراسیاب، موزهٔ مترو پولیتن ــ نیو یورک.

برای انجام کاری بسمت مرکز دید، جائیکه معمولاً شاه و شاهزاده میباشد نزدیک می گردد، در همان محل کودک به دلیل اندام کوچکش و غلام یا کارگر با توجه به ارزش کمی که برایشان قائل بودندو بدلیل کاری که بایستی درآن مکان انجام دهند، با حفظ و رعایت تناسبات درونی اثر، کوچک بتصویر درآمده اند. بنابراین در اکثر این آثار ، آثاری که دارای چنین موضوعات و مفاهیمی هستند، فضای اثر تقسیم می گردد و هر نقطه از آن مفهوم می یابد، بغیر از مواردی خاص که بشرح آن خواهیم پرداخت. بدین ترتیب بطور معمول، سطوح پیش زمینه را انسانهای کوچک؛ وسط و یا مرکز دید را تا سه چهارم بالای یک اثر، شاهان و شاهزادگان با قامتی بزرگ و حدفاصل بین این دو را بترتیب ارزشهایشان، انسانهائی با اندامهای متوسط در بر می گرفت. شاه و شاهزاده با کمی اغراق بزرگتر از تمامی پرسوناژهای دیگر بتصویر درمی آمد و در پس زمینه و یا فضابندی پشت سرشاهان، شاهزادگان و امرا و دیگر مقامات که خارج از مرکز توجه قرار میگیرند، به افرادی تخصیص می یافت که همچون پرسوناژها در پیش زمینه، دارای ارزشهای کمتری بودند و این فضابندی خود باعث تعیین و مشخص نمودن مرکز دید و توجه می گشت. این امر بهیچوجه دلیل بر استفاده از پرسپکتیو نبود، زیرا پشت سر قرار داشتن و یا عملی که پرسوناژ احتمالاً در آن محل خاص انجام می دهد، کوچکی او را تأیید کرده بخصوص با بکار نبردن سایه روشن، حجم و عمق نمائی مفاهیم و مقاصد هنرمند مشخص میگردد.

غربی ها بدون اینکه از اصول و قوانین زیبائی شناسی هنرهای تجسمی اسلامی اطلاعی داشته باشند با دیدن پرسوناژهای کوچک و کوچکتر در سطوح پس زمینه و پرسوناژهای بزرگ در سطوح مرکزی اثر و یا مرکز توجه بیننده و پرسوناژهای کوچک در سطوح پیش زمینه، بگمان خود اغتشاشی بزرگ را یافته بودند که عدم آشنائی هنرمندان اسلامی رابه اصول متناظر ومرایا ظاهراً تأیید می کرد و هنرهای اسلامی را تاسرحد هنری بدوی سوق میداد، امّا با گذشت زمان به اثبات رسید که نه تنها هنرمندان اسلامی برای حفظ و رعایت اصل عدم واقع گرائی در شکل، به حذف پرسپکتیو مبادرت نموده اند، بلکه جهت نشان دادن مرتبه ومقام پرسوناژها که مفاهیم عمیق اجتماعی زمان را در برمیگیرد بحرکت ضدپرسپکتیو دست یازیده اند. اگر همچون غربی ها تصور نمائیم که آنها از علم پرسپکتیو بی اطلاع بودند چطور می توانیم شاهد چنین اصول و قوانین حساب شده ای باشیم و یا بهتر است بگوئیم که اگر هنرمندان اسلامی اصول پرسپکتیو را بکار می گرفتند، چگونه می توانستند چنین مفاهیم پرارزشی را که حکایت از شناخت و ارزیابی ارزشهای جامعه می کند بتصویر درآورند؟ درآنصورت اندامهای آدمی تحت تأثیر پرسپکتیو کوچک می گشت و دیگر نمی توانست چنین مفاهیمی را عرضه دارد، گاه نیز پرسوناژ و یا پرسوناژهای اصلی در سطوح پائین تر از وسط بتصویر درمی آمد زیرا فضای مابقی اثر برای اشکال و عناصر دیگری معین می گشت و گاه نیز

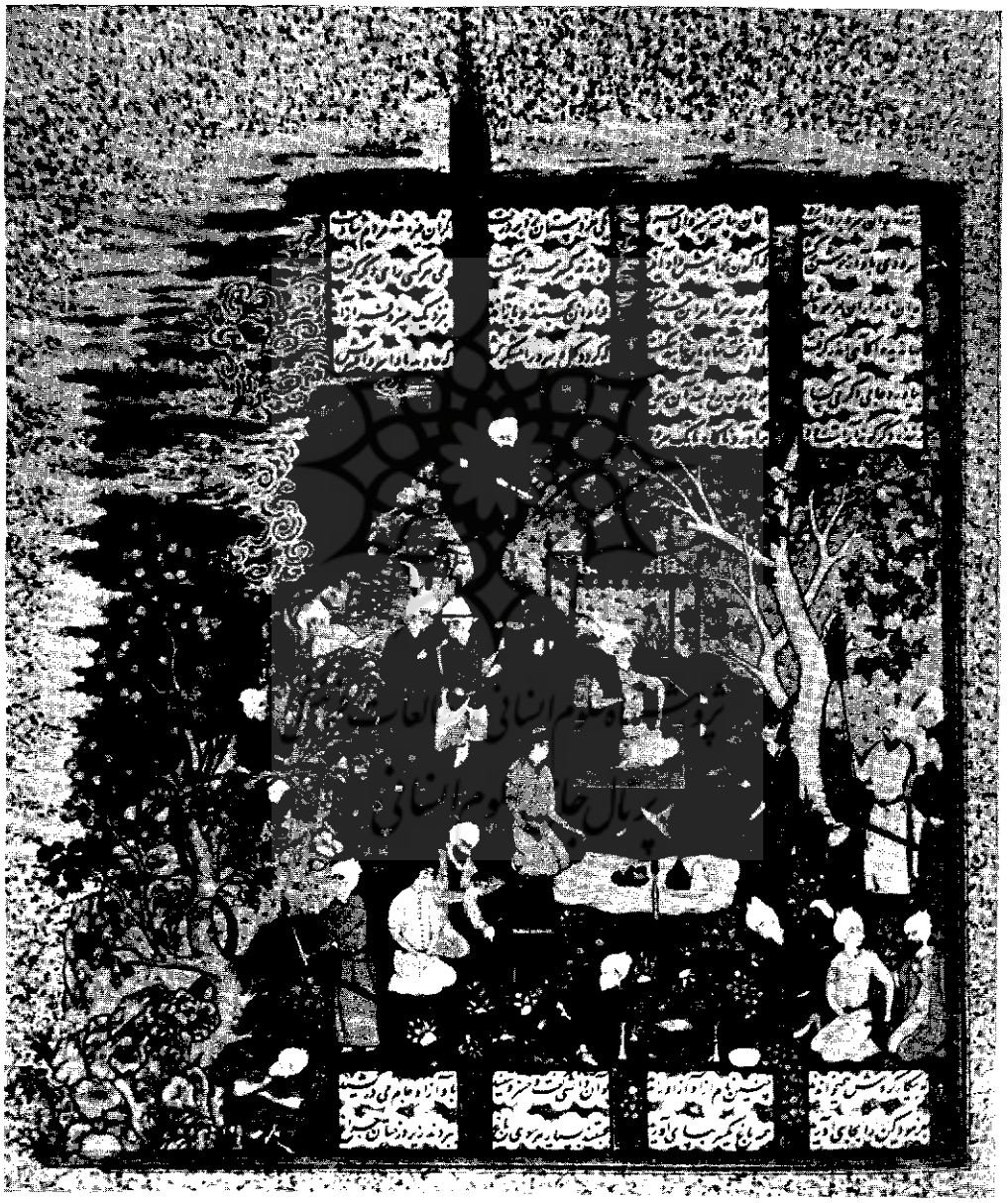
(۲): خمسه‌نظامی اثری از میرزاعلی قرن هفده میلادی.



حتّیٰ پرسوناژهای اصلی را در سطوح پیش‌زمینه تا سرحد کادر بتصویر می کشیدند ولی هیچگاه شاهان و بزرگان را در آن نقش نمی کردند و اگر چنین تصویری بنمایش درآید معنائی جز حقیر شمردن پرسوناژ و کوچکی مقام او نخواهد داشت.

آنها فضای گسترده را برای بزرگان و فضای درهم فشرده را برای افراد کوچک درنظر میگرفتند. در این رابطه نه‌تنها به ترکیب‌بندیهائی متشکل از فضاهای پر و خالی، تندی و کندی،

(۳): شاهنامه اثری از میرزاعلی، باربد در بارگاه خسرو پرویز.



شدت و ضعف و درنهایت به توازنی زیبا و دقیق در فرم و رنگ دست می یافتند، بلکه در لابلای اجزاء تصویری، از درون عناصر و فضای اثر مفاهیم ذهنی و پنهانی خود را آشکار می ساختند. برای نیل به یک چنین اندیشه هائی از منحنی حلزونی نیز سودجسته و آنرا برای تعیین افراد اصلی و فرعی بکار برده اند. الکساندر پاپادو پولو در بارهٔ مفاهیم ذهنی منحنی حلزونی چنین می نویسد: «خداوند خالق عالم فلکی است، و شکل تصویرسازی بمثابه ساختن «عالم کوچک» است، عالمی کوچک برای انسان و بوسیلهٔ انسان و برمبنای فلسفهٔ افلاطون، یعنی برمبنا و بوسیلهٔ دوایری که از فلک تا زمین کشیده شده اند، این حرکت مداوم از آسمان تا زمین، یعنی از وسیع ترین دایره تا زمین ادامه دارد و به انسان میرسد و شکل این دوایر و مسیر آنها حلزونی است. منحنی حلزونی درعین حال مفاهیم ذهنی و باطنی دیگری نیز داشته است. این منحنی خود یک نماد است، نماد یک «حرکت مار پیچی» که از خداوند بسوی روح آدمی فرود می آید و باردیگر از روح بسوی خدا می رود، و این تصویری است که در آثار عارفان مسلمان بسیار بکار رفته است. منحنی حلزونی درعین حال نماد «حرکت چرخشی» هم هست که عرفان و حکمت مسیحی و اسلامی هردو از آن سخن رانده اند. منحنی حلزونی درعین حال حرکت مذهبی، عارفانه و کیمیاگرانه طواف نیز هست. باید یادآور شد که اساسی ترین آئین های زیارت کعبه، طواف بدور حجرالاسود است. منحنی حلزونی بخودی خود تجسّم «ذات الهی» است، زیرا شکل هزارتویی (لابیرنتی) دارد. این رمز آگاهی و شناخت به ناشناخته هاست. منحنی حلزونی به گرد خود هاله ای از تمامی این نمادهای مختلف امّا متناسب را تنیده است. این منحنی با تمام این مفاهیم قادر بود تا پژواک های این مفاهیم ذهنی و باطنی را در ذهن و خاطر دانش آموختگان و اساتید اسلامی بیدار کند. برای فرهنگ عصر خود، این منحنی عمیق ترین و ذهنی ترین دانش ها و مفاهیم را با خود داشت. این منحنی حلزونی به خاطر حضور نامرئی اش در جهان کوچک یک اثر، به تجسم عینی یک ذهنیت بدل میشود. درک لذّت های اندک هنرشناسان در برخورد با این حضور نامرئی کاملاً آشکار و قابل فهم است. و درک این نکته اهمیت دارد، چراکه در نقاشی، ظواهر، موضوع، حکایت و محتوای اثر راهی به ابتذال ندارد.»[1]

منحنی حلزونی در جهان کوچک اثر چون دوایری از مرکز به خارج، حتّیٰ خارج از کادر بندی اثر، راه می یابد و سرانجام در ساخت و پرداخت صحنه ها اکثراً از پیش زمینه تا مرکز توجه را به حرکت ضدپرسپکتیو در اندام پرسوناژها و ترسیم حیوانات، بدون سایه روشن مبدل ساخته و بدین ترتیب دلیل کوچک شدن پرسوناژها از مرکز دید تا انتهای پس زمینه را روشن می نماید. (تصاویر ۱۵ و ۲۳)

هنرمندان اسلامی در ترکیب بندی آثار خود دید بیننده را بحرکت درآورده و بچرخش واداشته اند. آنها در هر قسمت گروهی را مجسم نموده که در فضابندی کل این آثار نیز با یکدیگر هماهنگ گشته اند، چه بسا افرادی را در بالکن و

یا روی سقف منازل، کنار و یا در وسط باغ، بروی شاخه های درختان، میان کوه و صخره ها، معلّق در فضا، و یا در طبقات گوناگون یک خانه، گاه بروی کادر، و یا حتّیٰ خارج از کادر بندی تصویری، در حاشیه بصورت متعدد در یک اثر واحد بتصویر درآورده اند، امّا مرکز دید و توجه همیشه ثابت باقی مانده است. آنها پرسوناژهائی را که دارای مقام و مرتبه ای بالا تر از دیگران بوده اند، نه تنها بزرگتر به نمایش درآورده اند، بلکه آنها را نشسته در حال استراحت در مرکز دید و توجه بیننده قرار داده و بقیه پرسوناژها را نسبت به ارزشهایشان در اطراف پرسوناژ اصلی، ایستاده، خمیده وغیره بتصویر کشیده اند که مفاهیم خود را ارائه میدارند، لیکن همیشه و در همه جا پرسوناژهای ایستاده، خمیده، نشسته و خوابیده جهت القا نمودن مقام و مرتبه و یا رنجوری و ناتوانی نبوده، بلکه برای نشان دادن حرکت، هیجان و جنبش های درونی یک اثر نقش گردیده است. جای بس شگفتی است که چگونه هنرمندان مسلمان توانسته اند با چنان ظرافتی وصف ناپذیر و یافتن نسبت های صحیح تصویری میان این دو دیدگاه مفاهیم ذهنی خود را استادانه بتصویر کشند که بخوبی از یکدیگر تمیز داده شوند. (تصاویر ۲، ۳ و ٤)

در این گونه تصاویر، میرزاعلی و رضاعباسی که در قرن هفده میلادی می زیستند، همچنین در بسیاری از تصاویر دیگر هنرمندان اسلامی، همگی با وحدت و یکپارچگی از چنین حرکاتی پیروی کرده اند. هرچند که در نگاه نخست چنین ظرافتهائی بچشم نمی آید، امّا اگر کمی دقّت کنیم بطور مثال در رابطه با کوچکی اندامها، اگر آخرین پرسوناژ را در پیش زمینه با پرسوناژ اصلی مقایسه نمائیم، متوجه چنین تفکرات و بینش هوشمندانهٔ هنرمندان اسلامی خواهیم شد.

در تصویر۲ هنرمند برتری مقام «نوشابه» را نه تنها با بزرگ کشیدن او در فضائی باز و گسترده و در مرکز دید قرار داده، بلکه بنوعی او را در سطحی بالا تر از دیگران بتصویر درآورده است که حکایت از مقام او دارد، همچنین پرسوناژهای دیگر هرکدام نسبت به مقام و ارزشهای اجتماعیشان در سطوحی پائین تر و کوچکتر نقش گردیده اند.

در تصویر۳ که موضوع آن «باربد در بارگاه خسرو پرویز» است نیز همین اصول و قوانین را مشاهده می نمائیم، لیکن اگر هنرمند باربد را در لابلای شاخه های درخت در سطحی بالا تر از خسرو پرویز بنمایش درآورده، دلیل بر اهمیّت موضوع است نه مقام او، امّا از حیث محتوا او را در پشت سر پادشاه با اندامی کوچکتر بنمایش گذارده است.

رضا عباسی در تصویر٤ نیز همین اصول را بکار گرفته و ارزشها را بتصویر درآورده است. کافی است که اندام نوازنده را با نگهبان و نگهبان را با پیرمرد و پیرمرد را با جهانگیر مقایسه نمائیم. چیزی که در این اثر جلب توجه میکند جوانی است که در پس زمینه دزدکی از لابلای صخره ها بچنین مجلسی می نگرد. آیا هنرمند با کشیدن جوان ضمن تکمیل و تصحیح ترکیب بندی اثرش بیانیهٔ اجتماعی خود را صادر

(٤): اثری از رضاعباسی، اوائل قرن هفده میلادی، موزهٔ هنرهای تزئینی ــ تهران.

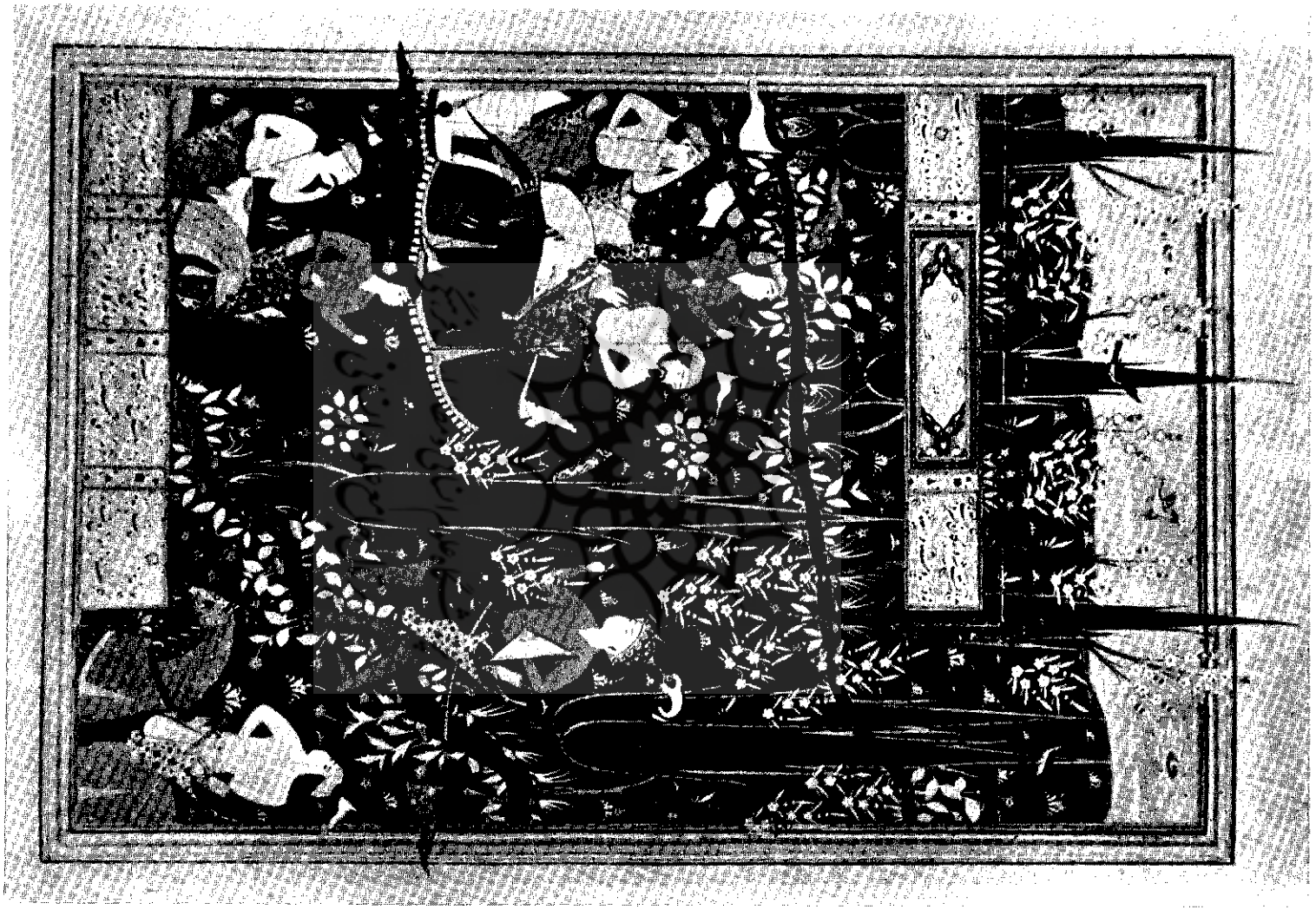
(۵): شیرین و فرهاد، متعلق به ۱۰۰۶-۷ هجری، هند.

نکرده است؟ آیا اختناق و ترس را بتصویر درنیاورده است؟ آیا با کشیدن این پرسوناژ در پس‌زمینه و ایجاد ترکیب‌بندی مثلثی که مفاهیم خود را دارد و ضمن کوچک بتصویر درآوردن او، از بندها و دردها سخن به میان نمی آورد؟ آیا ضمن نگریستن پرسوناژ بر مجلس، او را در حال فرار ننمایانده است؟

هنرمندان اسلامی ضمن توجه به ترسیم انسان و مفاهیم آن، حیوانات را نیز بزرگ و کوچک در نقاط مختلف اثر بنمایش درآورده‌اند. آنها ضمن عدم‌رعایت‌تناسبات واقعی به تناسبات دیگری دست‌یافته‌اند که در شکل گیری کمپوزیسیون ضرورت می یافت. بطور مثال پرسوناژی که با کمی اغراق در مرکز توجه قرار میگرفت، اسبش نیز متناسب با او، قوی، بزرگ و اکثراً با نقش‌ونگارهای تزیینی، با لکه‌های زیبا، با رنگهای غیرواقعی آراسته می گردید و اگر پرسوناژی در پیش‌زمینه یا اطراف کادربندی کوچک تصویر میگشت، اسبش نیز برحسب تناسبات، مابین اسب-انسان، در رابطه با یکدیگر و برحسب ترکیب‌بندی کل اثر، کوچک، گاه رنجور و ناتوان و حتی گاهی بجای اسب به قاطر و یا الاغی مبدّل می گشت که با ترسیم دو گوش‌دراز و احتمالاً دم کوتاه و باریک از اسب مجزا میشد. (تصاویر ۵، ۶ و ۱۲).

در تصویر ۵ هنرمند با حذف و رعایت تناسبات و اندازه‌های موردنظرش؛ برای تأکید بر ارزشها، آخرین پرسوناژ را در پیش‌زمینه با جثه‌ای کوچکتر از دیگران ترسیم نموده و بجای اسب او را سوار بر الاغ و یا قاطری کرده که از دو گوش درازش پیداست و بالعکس سه همراه دیگر شیرین را که پشت سر او قرار دارند در سطحی بالاتر سوار بر اسب با دو گوش کوتاه بتصویر درآورده است.

تزئینات یک اثر بخصوص روی لباس پرسوناژها، گواه دیگری بر این مقوله است. در این تصویر شیرین با پوششی فاخر که از آذین آن پیداست از سه همراهش که لباسهایشان فاقد چنین تزئیناتی هستند، جدا و برجسته گردیده است. آیا این ظرافتها و ریز بینی ها حاکی از دقّت و نبوغ سرشار هنرمندان ایرانی-اسلامی در ترکیب‌بندی اثر و القای مفاهیم ارزنده نمی باشد؟ در تصویر ۶ نیز اسبهای سربازان کوچکتر از اسب رهبرشان که در مرکز دید نقش گردیده می باشند و در تصویر ۱۶ پرسوناژی که در پیش‌زمینه بتصویر درآمده نه‌تنها با مرکبش تناسب یافته بلکه هنرمند بجای اسب قاطری را به زیر پای او نهاده است. بهرحال اگر چنین بینشی در بکارگیری مفاهیم ارزنده و عمل ضدپرسپکتیو آگاهانه باشد و یا ناآگاهانه، در هردوحال هنرمند توفیق یافته تا درون خود را بگشاید و گرایشهای اجتماعی زمان خود را در آثارش جلوه گر سازد، امّا در صحنه هائیکه شاهد انبوهی از حیوانات هستیم و انسان در آنها جای کمتری را اشغال نموده است، در ترکیب‌بندی اثر، مرکز دید و مرکز توجه بسوی مهمترین، بزرگترین و احتمالاً قویترین حیوانات متمرکز میگردد و رفته‌رفته برحسب تعادل ارزشها کوچک و کوچکتر در پیش‌زمینه نقش میبابد، مگر در شرایط استثنائی که قبلاً شرح آن درمورد



(٦): خسرو پرو یز، متعلق به ۹۹۹هجری، شیراز.

انسان و کودک رفته است. (تصویر۷).

در تصویر۷ شیر در مرکز دید قرار گرفته و بتدریج پلنگ، گوزن، روباه و... نقش گردیده و برای نشان دادن بچه‌خرگوش که بچگی او مطرح است، هنرمند او را در وسط و خارج از این قوانین کنار سنگی با تمام ریزی و ظرافتش نقش نموده امّا بزرگی‌شیر در مقابل کوچکی روباه بخوبی بتصویر درآمده است.

در بعضی دیگر از آثار اسلامی، عمل ضدپرسپکتیو را که معمولاً از اشکال هندسی

(۷): خمسه‌نظامی، مجنون در بیابان، هرات، ۹۰۰هجری، موزهٔ بریتانیا، لندن.

برخوردار هستند مشاهده می نمائیم. البته چنین حرکتی جهت برتری ساختمانی بر ساختمان دیگر و یا اشیائی بر اشیاء دیگر ترسیم نگردیده بلکه صرفاً مهر تأیید و تأکید دیگری در بکارگیری اصل عدم رعایت تناسبات و اندازه های ظاهری اشکال است که دوری از تقلید بی چون و چرای ظواهر طبیعت را به اثبات میرساند، چنین حرکاتی نیز بندرت نقش گردیده است. (تصویر۵).

درتصویر۵ هنرمندحوضچه رادرخط نهائی به ضدپرسپکتیو مبدل نموده است. استفاده از شش ضلعی های زیبا در ساختمان بنا که ترکیب «بلور» را یادآور می گردد و استفاده از نصف شش ضلعی در سه ضلع جلو و یا سه ضلع عقب گاه چنین توهمی را بوجود می آورد که از پرسپکتیو و یا ضدپرسپکتیو استفاده شده باشد؛ با توجه باینکه در این اشکال هیچگونه سایه روشن، حجم و عمق نمائی بکار نرفته است، شکل از شش ضلعی و یا فقط سه ضلع جلو و یا سه ضلع عقب آن تبعیت کرده و چنین توهماتی را از بین میبرد. البته عمل ضدپرسپکتیو ظاهراً عملی غیرمنطقی و غلط بنظر میآید، همانطور که عمل حذف پرسپکتیو چنین نظری را تقویت می کرد. امّا اگر کمی دقت نمائیم متوجه می شویم همانطوریکه عکاسان و فیلمبرداران با بکارگیری عدسیهای گوناگون بخصوص عدسیهائیکه همه چیز را دِفرمه (تغییر شکل دادن) می نماید همچون «وایداند گل»، «فیش آی» از مفاهیم جدید و سازندهٔ آن در عالم هنر عکاسی و سینما سودجسته اند، هنرمندان اسلامی نیز قطعاً از چنین حرکاتی ابهام

(۸): اثری از هانس هولین، نقاش المانی.

و بهره گرفته اند آیا با بکارگیری حرکت ضدپرسپکتیو راه را برای دفرماسیون (تغییرشکل دادن ها) و غیرواقعی نمودن اجسام و پرسوناژها و دیگر موجودات جاندار بازننموده اند؟ آیا این حرکات اولین قدمهای غیرمستقیم جهت کشف هنر انتزاعی بخصوص در ساخت وساز اشکال هندسی در رابطه با طبیعت نبوده است؟ بیشک هنرمندان اسلامی جهت القای صحیح و یافتن نسبت های دقیق با سختی ها و دشواریهای زیادی رو برو بودند، چیزهائی که در آثار غربی ها (کلاسیسم) چندان مورد توجه نبوده بلکه با افتادن آنها در دام پرسپکتیو درست وقتی که عناصر و اشکال خفته در بستر پرسپکتیو ارزشهای خاص خود را نمایان میساخت، چنین مفاهیمی مدفون

(۹): اثری از لئوناردوداو ینچی، متعلق به ۱۵۰۶ میلادی.

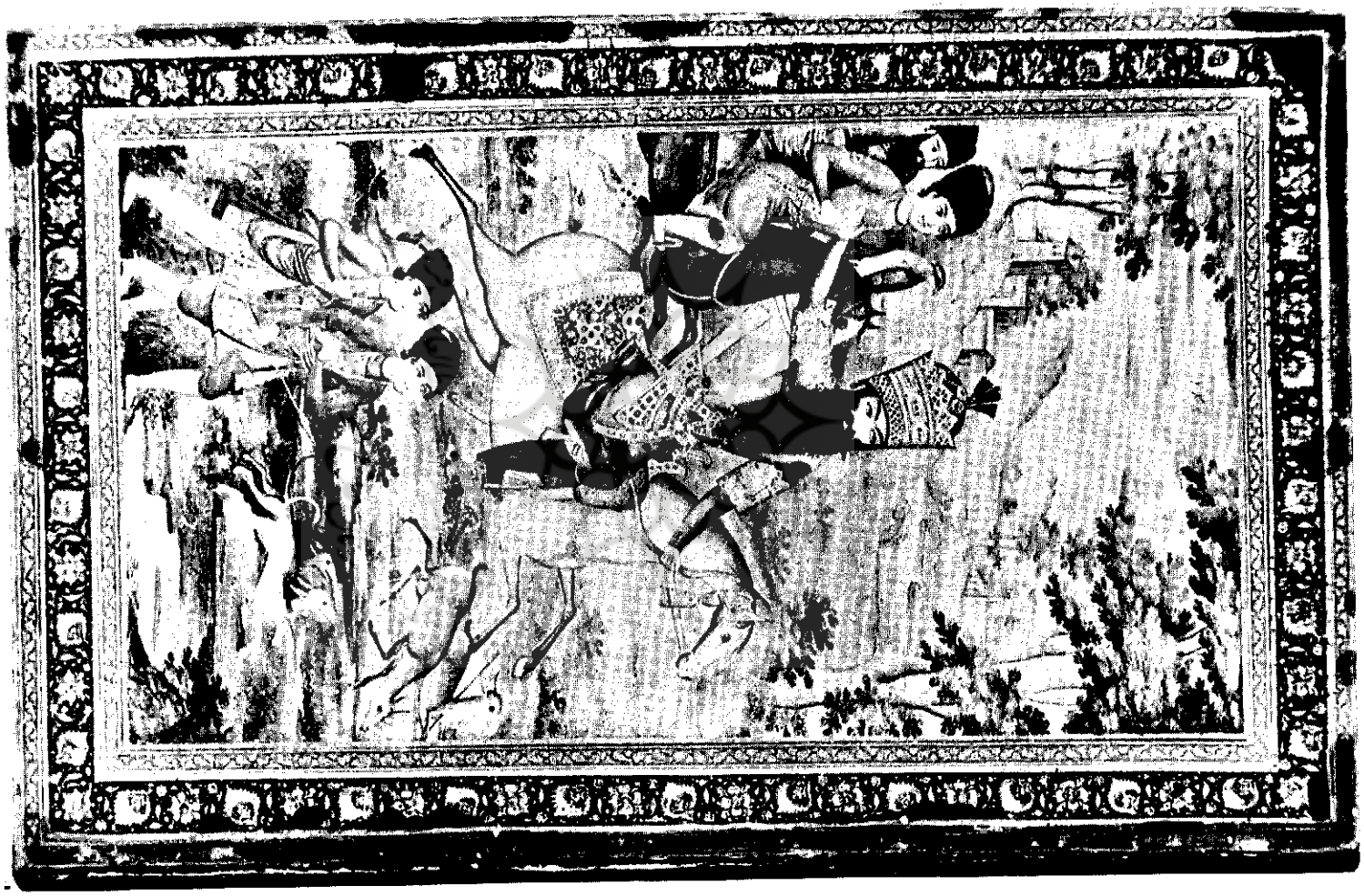
میگردید. البته نکاتی چند از این دریای خلاقیت در آثار بعضی از هنرمندان غربی بخصوص هنرمندانی که موضوعات مذهبی را بتصویر کشیده‌اند بچشم میخورد، بطور مثال نقاش آلمانی «هانس هُولبَن» Hans Holbein که بین سالهای ۱۵۲٤-۱٤۵۰ میلادی مطابق با ۹۳۲-۸۵۸ هجری می زیسته و معروفیتش در ساخت وساز چهره بوده، در بتصویر کشیدن حضرت مریم و اطرافیانش با اینکه تمامی اثر در سایه روشن، حجم و عمق نمائی خلاصه گردیده، پرسوناژها را بتدریج بسمت پیش زمینه کوچک و کوچکتر ترسیم نموده است. (تصویر۸). همچنین نقاش بزرگ ایتالیائی «لئوناردو داو ینچی» Leonard de Vinci که بین سالهای ۱۵۱۹-۱٤۵۲ مطابق با ۹۲۶-۸۵۹ هجری همزمان با هانس هولبن در ایتالیا می زیسته، در بتصویر کشیدن حضرت مریم و مسیح، سنت‌جان و فرشته در سال ۱۵۰۶م، ۹۱۲ه که آنرا در ۵۶ سالگی خود ساخته، از چنین حرکتی نیز پیروی کرده است. او ضمن ایجاد عمق‌نمائی در پرسوناژها، سنت‌جان و فرشته را کوچکتر از حضرت‌مریم و مسیح نقاشی کرده است که این خود چیزی جز برای نشان دادن شخصیت و بزرگی حضرت‌مریم و مسیح در مرکز دید نمی باشد، لیکن با بکارگیری پرسپکتیو و عمق‌نمائی بخصوص در پس‌زمینه، تضاد حرکت پرسپکتیو و ضدپرسپکتیو در پرسوناژ را شاهد هستیم که معمولاً در یک اثر همگون راه نمی یابد و ناهمگونی و ناهماهنگی آنرا در تضاد با یکدیگر بشدت عریان میسازد، چیزی که بعدها در ممالک اسلامی بخصوص هند، ترکیه و ایران نفوذ می یابد. (تصویر۹).

هند اولین مملکتی بود که زیر نفوذ هنر غرب درآمد و در ساختن چهره‌های شاهان و بزرگان از هنر کلاسیک پیروی نمود، لیکن هنرمندان هندی جهت نشاندادن مقام و مرتبه پرسوناژها از این حرکات ضدپرسپکتیوی دست نکشیدند. (تصویر۱۰) در این تصویر جهانگیر پادشاه هند را نشسته بر تخت‌بلورین و بر اریکهٔ‌قدرت می بینیم و بقیه هر کدام نسبت به منزلت و مقامی که داشتند کوچک و کوچکتر بطور ایستاده نقش گردیده‌اند.

ایران آخرین مملکتی بود که بچنین نفوذی تن درداد، بخصوص در زمان استیلای قاجار که

(۱۰): جهانگیر اثری از بیچس، متعلق به ۱۰۳۰ هجری، هند.

(۱۱): فتحعلی شاه در حال شکار، سبک قاجار، اوائل قرن نوزده



(۱۲): فتحعلی شاه و دو همسرش، سبک قاجار، ۱۲۲۵ هجری.

اکثر یافته‌های هنرمندان اسلامی بزیر پای هنرمندان بی‌تجربه خرد و نابود گردید، امّا آنها حرکت مذکور را با خود جهت القای مقام و مرتبه پرسوناژها یدک می‌کشیدند. (تصاویر ۱۱و۱۲) در این تصاویر بیننده خود همه چیز را می‌یابد و احتیاجی به شرح و بسط نمی‌باشد.

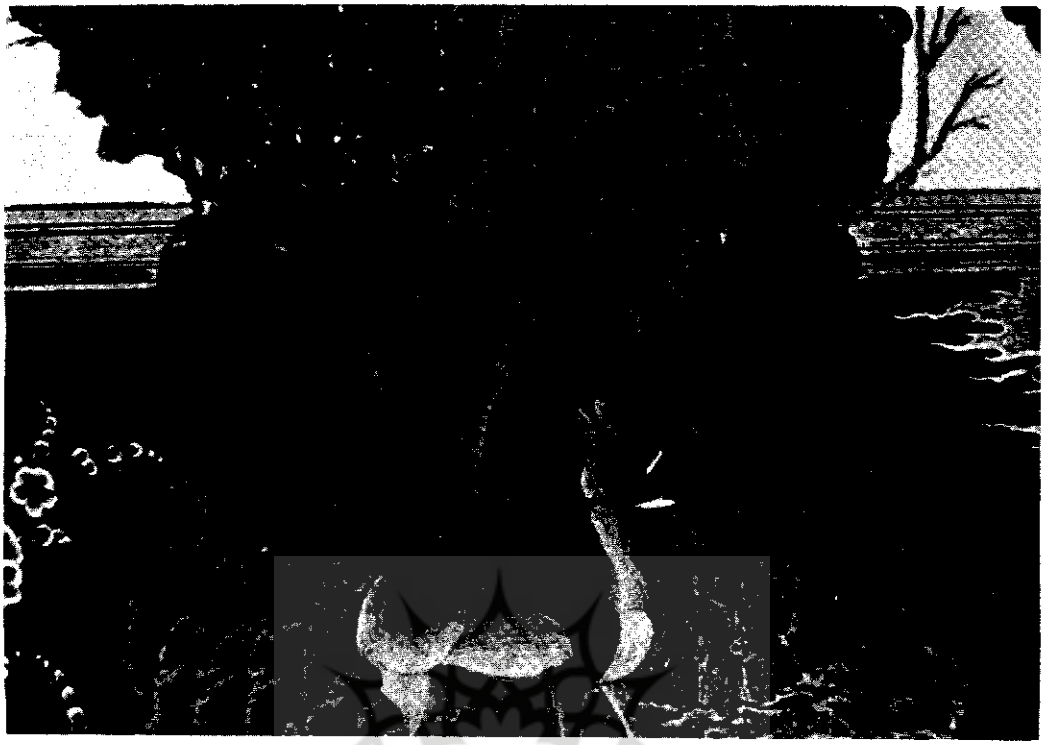
موضوع، محتوا و شکل در مینیاتور

تاکنون تعاریف گوناگون جهت درک هرچه بهتر موضوع و بکارگیری آن در آثار هنری صورت گرفته است. گاه چنین تصور شده است که محتوا همان موضوع و بالعکس مقصود از موضوع همان محتوا میباشد، هرچند که این دو در یکدیگر تأثیر بسزائی دارند و رابطه‌ای بس تنگاتنگ ایجاد می‌نمایند، لیکن همیشه و در همه‌جا موضوع محتوا نبوده و مفاهیمی که از محتوا میگیریم از درون موضوع استنباط نمی گردد. برخی موضوع را

(۱۳): بزم هوشنگ‌شاه، اثر سلطان محمد نقاش، قرن هفده میلادی.

مهمترین اصل در بکارگیری قوه خلاّقه در یک اثر هنری پنداشته و برخی دیگر شکل را مورد تأکید و توجه قرار داده‌اند.

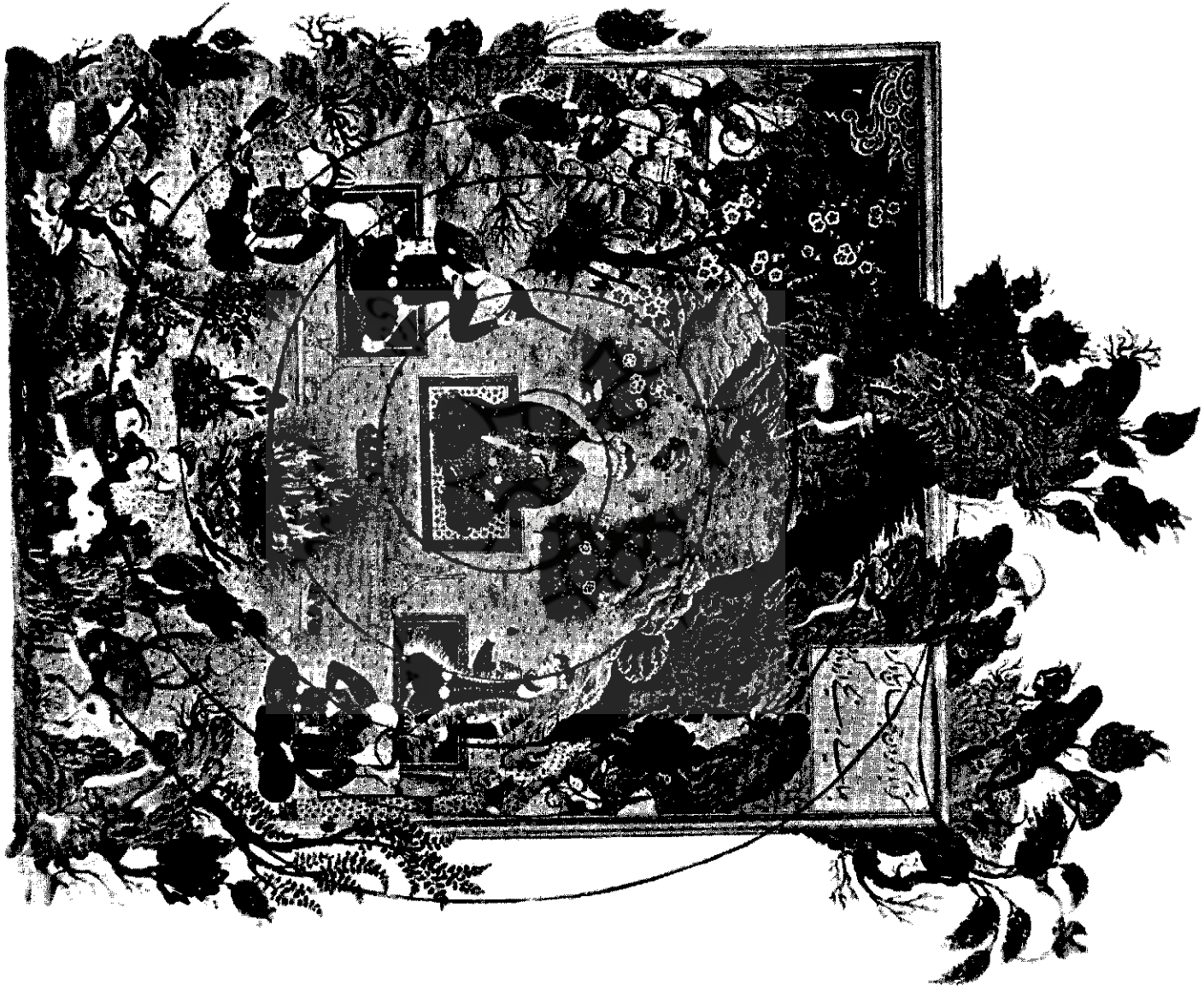
«الکساندر پاپادوپولو» Alexandre Papadopoulo در این باره چنین می‌نویسد: «موضوع بهانه ایست در دست هنرمند برای خلق هنر» و نظریه‌پردازان دیگری نیز هستند که می گویند: «مضمون و یا موضوع یک اثر است که باید مورد توجه قرار گیرد نه قالب آن»، بیشک انتخاب موضوع توسط هنرمند بسیار مهم و ارزشمند میباشد، زیرا از درون و یا در جوار و یا از لابلای موضوع است که فرم و محتوا شکل میگیرد، اغلب موضوع و محتوا متقابلاً بهم مربوط می گردند حتّی گاه در شرایط خاص بصورت یک عنصر و اصل واحدی جلوه گر می شوند، امّا آنچه مسلم است اینستکه موضوع وسیله ای است



(۱٤): بزم هوشنگ شاه (قسمتی از آن)، اثر سلطان محمد

در دست هنرمند تا بتواند محتوائی را توسط فرم شکل بخشد. بارها اتفاق افتاده که هنرمندان بسیاری بر سر یک موضوع آثاری متفاوت عرضه داشته اند و هرکدام برطبق بینش و نبوغ هنری خود به خلاقیّت پرداخته اند و با اینکه موضوع مشترک می باشد، محتوا فرق نموده و گاه هیچگونه ارتباطی با یکدیگر حاصل نمی کند. موضوع به تنهائی شکل و یژه ای را تعیین نمی کند، بلکه موضوع، محتوا و شکل هستند که با یکدیگر پیوند یافته معنائی بسیار ارزشمند و یا بی ارزش به آثار هنری می بخشند. بدین ترتیب میتوان گفت که موضوع با شرایط خاص محتوا ارزش می یابد و موضوع را فقط طرز تفکر هنرمند است که به مقام محتوا ارتقا می دهد، زیرا محتوا بمراتب فراتر رفته و نشانی از آگاهیهای فردی، اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، روانی و غیره را در خود نهفته می دارد. این معنی در جزئیات یک اثر مشاهده نمی گردد بلکه در کلّ یک اثر مفهوم می یابد. فرم و محتوا می توانند در خدمت موضوعی عینی درآیند که دیگر ارزش چندانی نمی یابند مگر اینکه به ذهنیّت بدل گردند. بطور مثال موضوعی مانند خزان را میتوان به یک منظره ساده مبدّل ساخت که از دست یک نقاش طبیعت گرا می توان انتظار داشت و تماشاگر کاری جز تحسین نخواهد کرد و دقّتی که هنرمند در ثبت جزئیات منظره ای از خزان بخرج داده، محتوای تصویر را به حداقّل ارزشهای ممکن سوق میدهد، تصویری که در اثر تقلید از طبیعت به واقعیّتی

(۱۵): بزم هوشنگ‌شاه (منحنی حلزونی)، اثر سلطان محمد



(۱۶): خمسه نظامی، پیرزن و سلطان سنجر، عمل سلطان محمد

(۱۷): خمسه نظامی، قسمتی از پیرزن و سلطان‌سنجر، عمل سلطان‌محمد نقاش.

عینی بدل گشته و از معنا و اندیشه عاری است، لیکن میتوان همین خزان را توسط نقاش دیگری که از شعور و ادراکات ذهنی خود سود می جوید به نگاره‌ای تبدیل نمود که معنایی جز یک خزان طبیعی که در جنگل و یا باغی می بینیم داشته باشد. البته اثر اوّلی اثری زیبا و خوش‌پرداخت می‌باشد که همین امر نیز علّت وجودی آن محسوب می گردد لیکن برای دریافت معنای ژرفتر یک اثر هنری، اگر اثر کاری جز ثبت پدیده‌های ظاهری طبیعت نداشته باشد، اگر اشیاء را کشف نکند، فاش نسازد، پس چه خواهد بود؟ طبعاً نقاشی که از ذهنیات خود سود می جوید معنای پرارزش‌تری را بآن می بخشد؛ چون پیری و فرسودگی، ناتوانی و فناپذیری یا بر باد رفتن هستی آدمی و غیره که بجز ظواهری زیبا، زیبائی خود را از بطن محتوا نمودار میسازد، دیگر شاهد خزانی که از طبیعت عکاسی شده باشد نیستیم بلکه نقاش وجود خود را در آن به اثبات می رساند همچون شعری ژرف می گردد که گوئی شاعر چیره‌دستی آنرا سروده است. این نقاشان چون شاعرانی هستند که ذهنیّت را جایگزین عینیّت نموده‌اند. بارها اتفاق افتاده که شعری به تصویر درآمده و یا از موزیک، تصویری ساخته‌اند و یا داستانی را به فیلمی و یا فیلمی را با زبان تصویری مجسم نموده‌اند و یا بالعکس. در این رابطه اگر موضوع (خزان) را مضمونی واحد در آثار مختلفی تصور نمائیم در هر مرحله و هر بار در شرایط گوناگون به محتوا و معنائی

(۱۸): خمسه‌نظامی، قسمتی از پیرزن و سلطان‌سنجر، عمل سلطان‌محمد

خاص بدل می گردد. همانطور که گفتیم یکی خزان را چون منظره‌ای ساده با تمام ریزه کاریهایش نقش میزند، دیگری به مفهوم و محتوائی از خستگی و ناتوانی بشر دست می یابد و صحبت از فروریختن‌ها و تیره‌روزیهای انسان سرگشته و بر باد رفتن‌ها میکند که با طوفانی ناگهانی در فضائی غمبار و رنگ‌باخته، همه‌چیز می ریزد و می میرد و بر باد می رود، بدین ترتیب دیگر با سطح ظاهری آن اثر رو برو نیستیم، بلکه هنرمند توانسته است با همان وسائل و همان امکانات بیانی، مفاهیم عمیق و ژرف را در عمق معنای خزان بتصویر کشد.

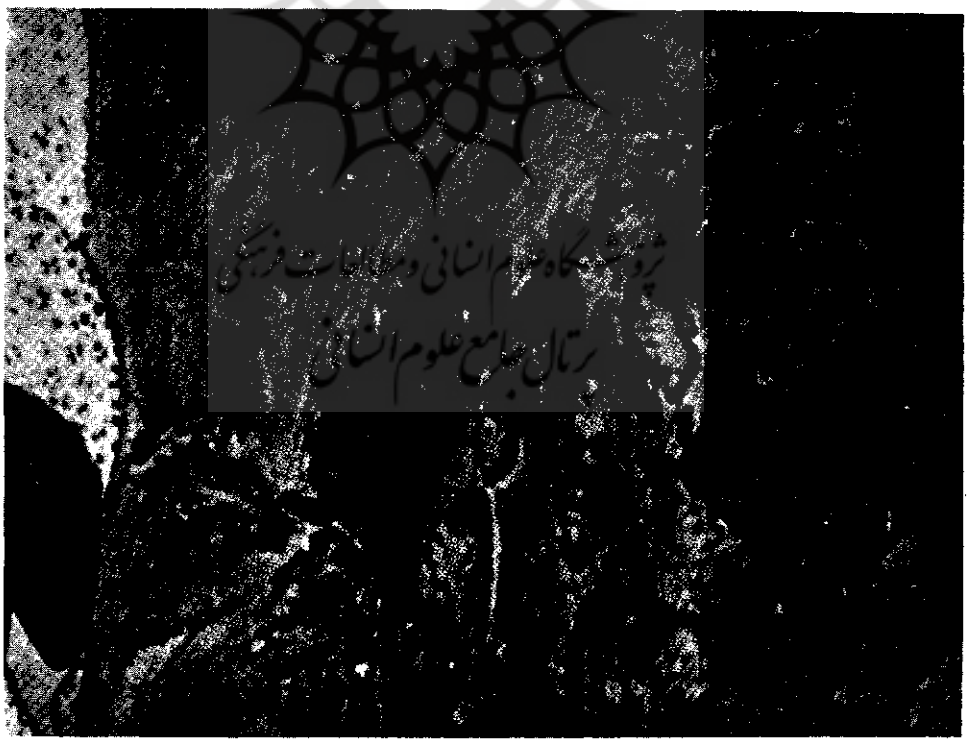
به جرأت می توان گفت که هنرمندان اسلامی با تأکید بر اصل عدم رعایت واقع گرائی به محتوائی غنی از لابلای مضامین موردنظر دست‌یافته‌اند، هنرمندان ایرانی-اسلامی همچون «سلطان‌محمد» بخوبی توانسته‌اند مفاهیم خود را که از احساس و بینشی ارزشمند سرچشمه گرفته و افکار پنهانی خود را توسط حرکات و عناصری خاص بنمایش درآورند، بطور مثال در «بزم هوشنگ‌شاه» یکی از پرارزش‌ترین آثاری که سلطان‌محمد نقاش بتصویر کشیده است بارگاه هوشنگ‌شاه با چنان جلال و جبروتی به وصف درآمده که بیننده را به شگفتی وامیدارد. (تصویر۱۳) لیکن فقط و فقط این همه شکوه و زیبائی و اینهمه ریزه کاریهای تزئینی و ظرافتهای دیگر در تجسم فرم و رنگ نیست که نبوغ او را به اثبات میرساند بلکه او توانسته است با زیرکی و

(۱۹): بر تخت نشستن کیومرث، عمل سلطان‌محمد نقاش، موزه متروپولیتن نیویورک.

هشیاری هنرمندانه اش ازاینهم فراتر رود و درپس این پرده با کشیدن اشکال پنهانی یابعبارت دیگر (شکل در بی شکلی) در دل صخره های انتزاعی و در دل سنگ و کلوخ های کوهستان، صحرا و بیابان را بشهادت گیرد و آگاهی خود را از دردهای اجتماعی به معرض قضاوت گذارد، او با بتصویر کشیدن چهره های متحجّری که از قعر سنگها فریاد بر لب دارند و صورت انسانهای بینوا و مفلوک وتحقیرشده ای که چشم برآسمان دوخته اند و چهرهٔ مردمانی که فاقد امکانات حیاتند در دل جمادات که خود نیز مفهوم می یابد توانسته است تضاد اجتماعی را بتصویر کشد. او با چنان قدرت هنرمندانه ای با حرکتی ساده و بی آلایش و با چند ضربه سریع دست و قلم موتوانسته است در رمزگرائی محض؛ مرد، زن و بچه را سمبل اجتماع خود قرار داده و درون و ضمیر خود را بگشاید، اجتماعی که از جا دررفته و از هم پاشیده است. او توانسته است چنین مفاهیم بزرگ را توسط اشکالی بسیار ریزوکوچک که گاه برای دیدنشان، همچنین انجامش نیاز به ذرّه بین وجود دارد، بتصویر کشد و از چشم ظالمان زمان بدور نگه دارد. (تصویر ۱۴)

اینست آن هنرمندی که در مقام هنرمند تباهی و فنا را می بیند و در بیانش غافل و قاصر نمی ماند و نقاب از چهره می گیرد. اینست آن هنرمندی که مفاهیم ذهنی خود را با چیره دستی خاص از درون بارگاه و بزمگاه شاهی، بیرون می کشد جای بس شگفتی است که چگونه

(۲۰): برتخت نشستن کیومرث (قسمتی از آن)، عمل سلطان محمد نقاش.



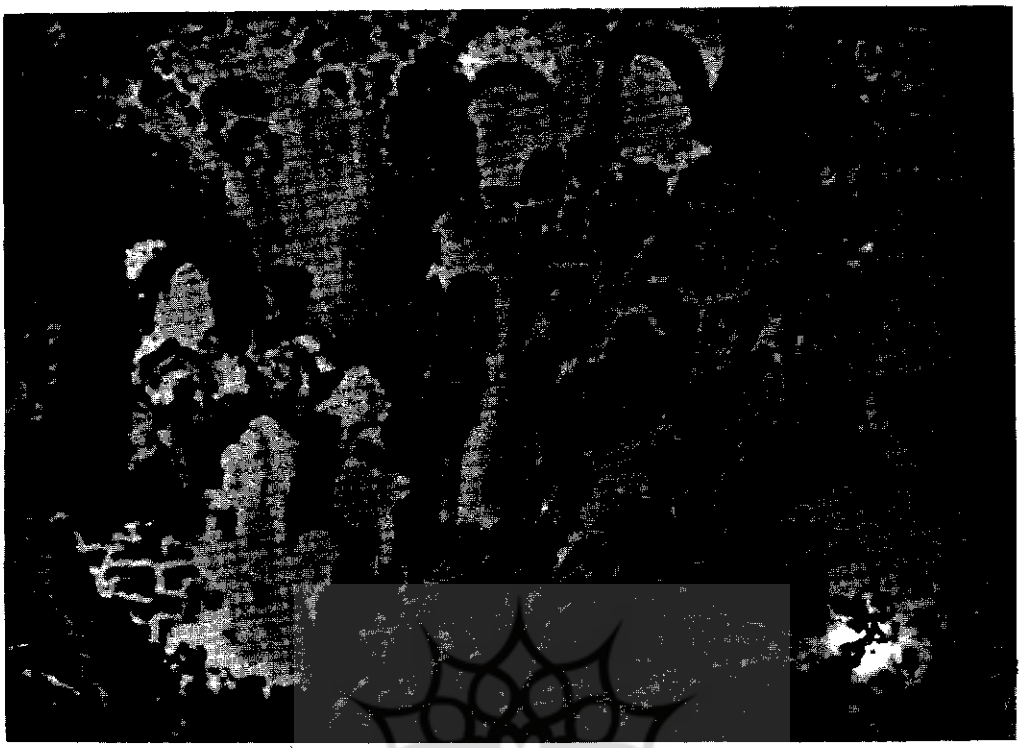
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

توانسته است با تمام محدودیتهای تصویری و تکنیکی، محتوائی را از پس موضوع با اشاره‌ای چند و با وضوح کامل بیان دارد و شمشیر تیز قضاوت خود را بر گردهٔ شاهان بنشاند. کاری که قرنها بعد توسط هنرمندانی چون گویا، دومیه، وان گوگ و غیره در هنر غرب معنا می یابد. (تصاویر ۱۳ و ۱۴)

اگر تصور نمائیم که این حرکات و مفاهیم ارزنده فقط و فقط جنبهٔ تزئینی داشته و یا جای پائی از اساطیر کهن یافته است و اگر گمان کنیم که هنرمند برحسب ذوق و قریحه خود جهت بافت و زیبائی تصویری بچنین کارهائی دست یازیده، پس چرا در تمامی آثارش بچنین حرکاتی نپرداخته است؟ آنچه مسلّم است آنقدر عناصر تزئینی در هنرهای اسلامی یافت میشود که بتواند از آنها سودجوید. پس چرا با تمام قوا کوشیده تا اینگونه تصاویر را در دل سنگها و صخره‌های اسفنجی آنهم در جائی مناسب و پربها چون «در بزمگاه هوشنگ‌شاه» پنهان زدیدگان نگهدارد؟ درحالیکه حرکات تزئینی را برای هرچه بیشتر بنمایش درآوردن میکشندنه پنهان کردن آن. آیا هنرمند برای پنهان نمودن از تک رنگ در مایع زرد نارنجی که کمتر قابل رؤیت می گردد سودنجسته است؟ او چنین اشکالی را چنان ریز و کوچک در فضائی درهم فشرده بتصویر درآورده که بجز با دقّت بسیار و یا بدون ذرّه‌بین قابل رؤیت نمی باشد، گوئی که ریزی مینیاتور را بکناری زده است و با درهم

(۲۱): برتخت نشستن کیومرث (قسمتی از آن)، عمل سلطان محمد نقاش.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



(۲۲): بر تخت نشستن کیومرث (قسمتی از آن)، عمل سلطان محمد نقاش.

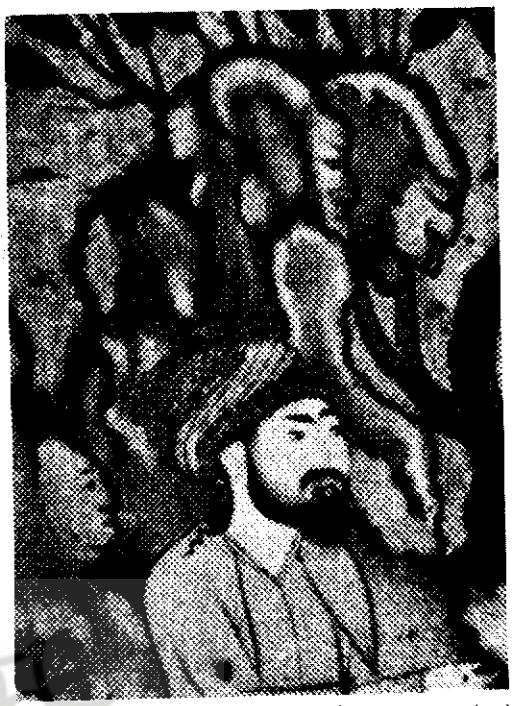
فشرد گیش راز خفقان و پنهان شدنش را فاش میسازد. آیا واقعاً می توان پذیرفت که فقط یک تزئین باشد؟ اگر هدفش این بود پس چرا هرسه را (مرد، زن و بچه) در کنار یکدیگر به فغان وامیدارد؟ او بخوبی توانسته است تضّاد اجتماعی و شکاف عمیق میان شاه و گدا را در یک اثر واحد به تصویر کشد. آیا چنین آثاری جهان‌بینی و حساسیّت هنرمند را در انتخاب موضوع، محتوا توسط اشکالی آزاد، در دنیای کوچک اثر که نمودی از جهان ما میباشد تأیید نمی کند؟ آیا برای یافتن نسبت های صحیح میان سه‌جهان (موضوع، محتوا و شکل) کوشش نکرده است؟ آیا هنرمندان اسلامی همچون وقایع‌نگار با مصور نمودن حقایق و واقعیّت های زمان خود، استبداد و حکومت ظالمانه را در زیر پوشش زیبائیهای تزئینی که به عاریت گرفته‌اند آشکار نساخته‌اند؟

در اثر دیگری بنام «پیرزن و سلطان‌سنجر» که یکی از برجسته‌ترین آثار سلطان‌محمد نقاش است می بینیم که موضوع را مستقیماً در رابطه با یک پدیدهٔ اجتماعی انتخاب کرده و پیرزن را با پشتی خمیده و نالان، با جثه‌ای ناتوان و رنجور، محنت کشیده در برابر سلطان قرار داده است. هنرمند مذکور باین هم اکتفا نکرده بلکه در پس این پرده از لابلای کوه و دشت‌ودمن و صخره‌های سر بفلک کشیده که خود نیز معنا دارد، چهره‌های متحجر شده و صورتهای حیوان صفت انسانی را همچون حیوانات درنده‌خوی که

(۲۳): بر تخت نشستن کیورث (منجمی جلوتی)، عمل سلطان محمد نقاش.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

(۲٤): بر تخت نشستن کیومرث، اواخر قرن شانزده میلادی، شیراز.



(۲۵): بر تخت نشستن کیومرث (قسمتی از آن).

(۲۶): بر تخت نشستن کیومرث (قسمتی از آن).

یقیناً سمبول اجتماع درهم کوبیده خود می‌دانسته، بتصویر درآورده و بی‌عدالتی های زمان را عریان نموده است. آیا همگونی و هماهنگی موضوع، محتوا و شکل، قدرت و توانائی خلاّق هنرمند مسلمان را که از راه برون، چون آئینه‌ای شفاف بشکافتن درون پرداخته، تضمین نکرده است؟ (تصویر۱۶) در تصویر۱۶ بر قلّه کوه، شاهد صورتی خوابیده که چشم بر آسمان دوخته می باشیم و برای پنهان نمودنش رنگ صورت را تابع رنگهای غیرواقعی کوه و صخره‌ها نموده است نه رنگهای چهرهٔ آدمی. او، جسورانه و بی‌پروا پا بمیدان گذارده و برای رساندن مفاهیم ذهنی (اجتماعی) شجاعانه و جان‌برکف به استقبال خطرات احتمالی شتافته است. او در این آثار موضوع را بمقام محتوا ارتقا داده و از درهم‌پیچیدن آنها به قدرتی وصف‌ناپذیر دست‌یافته است. اگر قبول نمائیم که هنرمندان اسلامی جویای یک نسبت صحیح میان فرم و محتوا بوده‌اند، پس چرا نپذیریم که جویای نسبت صحیح نیز میان موضوع و محتوا و یا بهتر بگوئیم موضوع، محتوا و شکل بوده باشند؟

سلطان محمد با استفاده از داستانهای منظوم نظامی و غیره بطور مثال (پیرزنی را ستمی درگرفت، دست زد و دامن سنجر گرفت) به خلق آثاری همّت گماشته که هرچند موضوع منتخبه داستانی نو و از آن او نمی باشد و در بتصویر کشیدن آن به ورطهٔ تکرار و تقلید در موضوع افتاده است، امّا با محتوائی که بآن بخشیده، اثرش را بکاری اصل و مبتکرانه«Original»نه کپی، سوق‌داده است. او همچون هنرمندان دیگر

با استفاده از نظم و نثر اثر جدیدی را عرضه داشته که ضعف آن تکرار و تقلید موضوع میباشد، زیرا زمانی که شعری زیبا فرم و رنگهای بیکران را در ذهن و یا مقابل دیدگان ما مجسم می نماید طبعاً فرم و رنگهائی را که برطبق ذوق و قریحه خود مجسم نموده‌ایم می بینیم. پس چرا با کشیدن تصویری متشکل از فرم و رنگهای مشخص و واحدی که طبق ذوق و قریحه نقاش است، خود را ازفرم و رنگهای موردنظرمان محروم نمائیم؟ نقاش فقط یک یا عدّه‌ای را سیراب می کند که حدوداً تفکری نظیر او دارند درحالیکه اگر شعر به تصویر درنمیآمد هر گروهی بر طبق سلیقهٔ خود دنیائی از فرم و رنگ را مجسم میساخت، معذالک نمی‌توانیم عمل سلطان‌محمد نقاش را مردود تلقی نمائیم، چرا که او توانسته است مفاهیم جدیدی را بصورت محتوائی نوعرضه دارد. (تصاویر ۱۷و۱۸).

این نقاش مسلمان در تصویر دیگری بنام «بارگاه کیومرث» از خمسهٔ نظامی نه‌تنها با بکارگیری تضاد بین کوچکی پرسوناژها و بزرگی سلطان در حرکت ضدپرسپکتیو، مفاهیم اجتماعی قابل توجه‌ای را عرضه نموده است، بلکه با بکارگیری حرکات انتزاعی در هاله‌ای از خطوط کناره‌نما«Conture»که معرف شکل کوه، صخره و یا اشکال دیگری هستند، افکار پنهانی خود را (شکل در بی‌شکلی) در آن نشان داده است. (تصاویر ۱۹تا ۲۲، ۲٤تا۲۷)

«بازل گری» در کتاب خود بنام «نگاهی به نگارگری در ایران» دربارهٔ سلطان محمد چنین می‌نویسد: «نگاره‌های او قطعی وسیع دارند و

(۲۷): برتخت نشستن کیومرث (قسمتی از آن).

بسیار افسون کننده هستند. بعلاوه سلطان‌محمد آشکارا در ترسیم جانوران خاصّه اسب استاد است که از ویژگیهای بارز مکتب مینیاتورسازی ایران بشمار می آید، پیکره های انسانی وی متین و سرشار از زندگی هستند ولی عامل تعیین کننده‌ای وجود ندارد تا انسان او را چهره‌پرداز بزرگی بینگارد.

او در جای دیگر چنین می نویسد: «درواقع هنرمند همواره دقیقاً به هدفی که در نظر دارد دست می یابد: **شرایط بیرونی** و ازآنجمله اوضاع سیاسی و اجتماعی بود که نگارگری را در ایران از تکامل به فراسوی این وضع مانع شد. نگارگری در مرحلهٔ نخست باززائی باقی ماند و به نمایان ساختن **لذّات فراوان جهان مادی** و استادی فن خود پرداخت. تا سال ۹۰۰ هجری قمری نگارگری ایران، تقریباً به موازات اروپای غربی تکامل یافت. انسان فقط میتواند به تصادفی افسوس بخورد که پیشرفت بیشتر نگارگری را در ایران **امکان‌ناپذیرساخت**»[۲]

در این رابطه «بازل گری» به ظاهر امر توجه ورزیده و به آن مفاهیم ارزشمند در آثار برجستهٔ هنرمندانی چون سلطان محمّد نقاش و دیگران دست نیافته است. انتشار چنین کتبی گاه بجز انحراف برای جامعه بخصوص هنر پژوهان ما چیز دیگری ارمغان نخواهد داشت، زیرا او بدون دست‌یابی به ارزشهای نقاشان بزرگ اسلامی و بدون کوچکترین تعمق و تجسس چنین بی پروا سخن آغاز کرده و هنرهای اسلامی را در مرحله **باززایی** و نمودی از جهان مادّی تلقی نموده است.

دکتر ذکی محمد حسن در کتاب خود بنام «تاریخ نقاشی در ایران» دربارهٔ سلطان‌محمد چنین می نویسد: «استاد نامبرده در این تصویر مجلس بزم و باده گساری را نمایش داده... در حالیکه نوازندگان همه را به طرب آورده‌اند بین آنان سه‌صورت دیده می شود که بسیاری شبیه به صورت بوزینه است... بطوریکه برما نیز معلوم شده، سلطان‌محمد مدتی مدیریت هنرستان‌نقاشی یا مجمع فنون جمیلهٔ تبریز را عهده‌دار بوده».

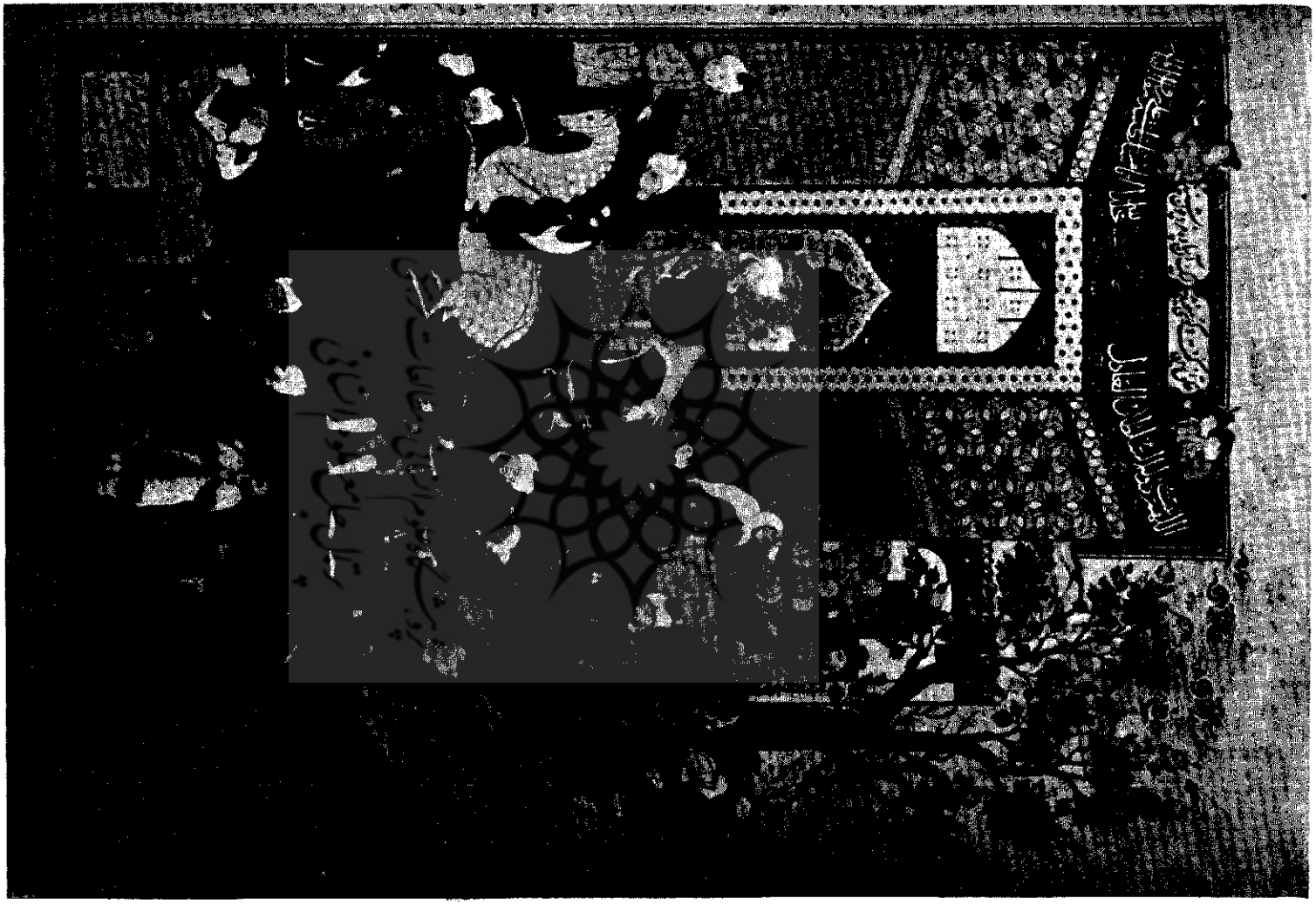
او در جای دیگر می نویسد: «در اینجا آنچه برای ما، پیش از پایان این فصل باقی مانده، آنستکه اشاره به نقاشی نمائیم که «مصور محمدی» نام دارد. این استاد فن نقاشی را از پدر خود سلطان محمد فراگرفته و در کشیدن تصاویر دهاتی و بزرگری بر پدر خویش فزونی و برتری یافته و درحقیقت بیشتر چیزی که از کار محمدی بنظر ما رسیده مربوط به اوضاع روستائی و مناظر طبیعی است و شاید بدیع‌ترین تصویر آن پرده‌نقاشی ای باشد که درموزهٔ لوور محفوظ است و مربوط به سال ۹۸۶ه (۱۵۷۸میلادی) است. این تصویر نواحی مختلفه‌ای از زندگانی دهاتی را نشان می دهد و در آن صورت زارعی است که زمین را شخم‌زده و زراعت میکند و زارع دیگری است که در زیر درختی نشسته و پرندگان بالای سر آن درخت قرار گرفته‌اند و در نزدیکی آن دو تن، شبانی است که به پاسبانی گله‌ای از گوسفندان مشغول شده و در دست یکی از آن دو نائی است که در حال نواختن است و در آن صورت دو خیمه دیده می شود که در میان خیمه‌ها زنانی هستند که بعضی دوک در دست گرفته و

چلّه می ریسند و بعضی پارچه می بافند و این رسم مانند دیگر ترسیمات محمّدی تمامی رنگین نبوده بلکه کمی از آن دارای رنگ سرخ در سنگها و صور حیوانات است.»[۳]

دکتر ذکی محمد حسن با ذکر مجلس بزم و باده گساری و با اشاره به صورتهای بوزینه مانند به نفس ارزشهای هنری او در آثارش نزدیک گردیده ولی بطور دقیق اشاره بدانها نمی نماید، لیکن با وصفی که از فرزند سلطان محمّد نموده یقین می گردد که از تعالیم آن پدر باشد که محمدی بسمت مردم و موضوعات مردمی حرکت نموده است. آنچه مسلم است تنها سلطان‌محمد نبوده که بچنین افکاری در آثار هنری خود پرداخته است بلکه هنرمندان دیگری نیز از چنین دیدگاههای اجتماعی برخوردار و با حفظ وحدت به هنرنمائی های خود مشغول بوده اند. میرزاعلی، شیخ زاده و بسیاری دیگر که حتّیٰ نامشان برما مکشوف نگردیده، همین راه را پشت سر نهاده اند. میرزاعلی همچون سلطان محمد در دورهٔ صفویّه می زیسته و با بتصویر کشیدن داستانی از «هفت اورنگ جامی» توانسته است بخوبی تضّاد بین شاه و گدا را بتصویر درآورد، او با کشیدن خر پیر مریض و رنجوری که غمناک گشته و مردی روستائی در مقابل اسب تنومند و شاهزاده جوان (سلطان ابراهیم میرزا که در آنوقت شانزده‌ساله بوده) بزیبائی و نیرومندی اسب سلطان ابراهیم میرزا و جوانی او در قیاس با تیره‌بختی و رنجوری خر بیچاره و مفلوک اشاره‌ای پر بها دارد و با شیرین‌ترین کنایه ها، تضاد طبقاتی را عریان نموده است. او باین حد هم اکتفا نکرده و توسط چهره های مسخ شده در سنگ (در سمت راست تصویر) در لابلای تپّه ها و با استفاده از سه‌صورت و با بکارگیری ضدپرسپکتیو و کوچک نمودن انسان و حیوان مفاهیم ذهنی خود را به قضاوت گذاشته و اندام کوتاه چوپان و کوچکی گوسفندان را در پیش‌زمینه و در گوشهٔ کادر و با بکارگیری اندام کوچک غلام بر بالای پشت‌بام، در گوشهٔ چپ و رنگ‌سیاه او و با استفاده از حرکت زیرکانهٔ دست به زیر چانهٔ غلام و بتصویر کشیدن پیرزن با قامتی خمیده در بازار و با گذاشتن لکه های تزیینی به روی اسب سلطان‌ابراهیم جوان، آنچه میبایست بگوید گفته و آنچه را که میبایست در صحنهٔ حضور یابد، بتصویر درآورده است. آیا اندام چوپان با شاهزادهٔ جوان و اندام شاهزادهٔ جوان با غلام سیاه یکی است؟ (تصویر۲۸).

شیخ زاده نیز برای اینکه بتواند با قدرتی شاعرانه، شعر بصری را ارائه دهد با کشیدن چهره های مسخ شده ماتم زده در لابلای صخره ها، از دل سنگها غم و ماتم را ارائه نموده بدون اینکه چون هنر غربی، در دام فضائی غبارآلود و وهم انگیز گرفتار آید. او با بتصویر کشیدن کوه و صخره های اسفنجی و ابرمانند و حفظ تشابه ذهنی با طبیعت دنیائی غیرمادی را در مقابل دیدگان ما عرضه میداردو با استفاده ازاین حرکات سیّال و زیبا در بتصویر کشیدن موضوع و محتوا، شکل را قدرت و غنائی و یژه بخشیده است. خطوطی که گاه به ابرهای سیّال و یا کوههای اسفنجی شبیه میگردند و گاهی نیز معنای ژرفتری را در دنیای پنهانی اثر (بیان ارزشهای

(۲۸): هفت اورنگ جامی، خری برای فروش، عمل میرزاعلی.



(۲۹): باغ، اثری از هرمندی گمنام، ۹۹۶-۱۰۰۶هجری.

فرهنگی، اجتماعی و غیره) می یابند و گاه نیز فقط و فقط جهت زیبائی تصویر بیک آذین بدل میگردند. آیا هنرهای تجریدی امکان پیشروی در عناصر همگون، هماهنگ و هم ذات را در قلمرو هنر فیگوراتیو حاصل ننموده است؟ از جمله آثار هنرمندان گمنامی که با استفاده از داستانها و منظومه های ایرانی چون «هفت اورنگ» جامی بچنین ارزشهائی وقع نهاده‌اند و در یک تصویر واحد، غنی و فقیر را به‌نمایش درآورده‌اند اثر هنرمندی است که در آن احتیاج به شرح و بسط نمی باشد و بیننده خود می تواند بدنبال افکار و تعمقات هنرمند به تجسس بپردازد. (تصویر ۲۹)

از آنچه که گفته شد چنین استنباط میگردد که هنرمندان اسلامی فقط و فقط به بیان موضوع در یک اثر نپرداخته، بلکه در هر شرایطی که بوده‌اند راه گریزی برای مفاهیم ذهنی خود که محتوا را میسازد یافته‌اند، در این آثار شاید تاکنون شاهد درک اینهمه افکار زیبا نبوده‌ایم و همه نهانیها برما فاش نشده باشد، امّا آنچه امروز از اهمیّت برخوردار است اینستکه متوجه شده‌ایم که آنها سهم خود را بنام هنرمند، هنرمندی که دردهای اجتماع خود را درک و لمس میکند ادا کرده‌اند.

«بکارگیری هنر انتزاعی و اشکال فیگوراتیو در هنرهای اسلامی»

هر چند که مینیاتور را در نگاه نخست هنری فیگوراتیو (دارای شکل) قلمداد کرده‌اند، لیکن اگر به اجزاء، ابعاد و عناصر گوناگون آن با دقّت نظر بیافکنیم درخواهیم یافت که مینیاتور را فقط هنری فیگوراتیو نمیتوان شمرد بلکه با وسعت حرکات انتزاعی آن: در ساختمان حرکات هندسی، تذهیب، تشعیر و غیره، شاهد هنری فیگوراتیو ــ انتزاعی و یا بعبارت دیگر شاهد هنری نیمه فیگوراتیو ــ نیمه انتزاعی هستیم.

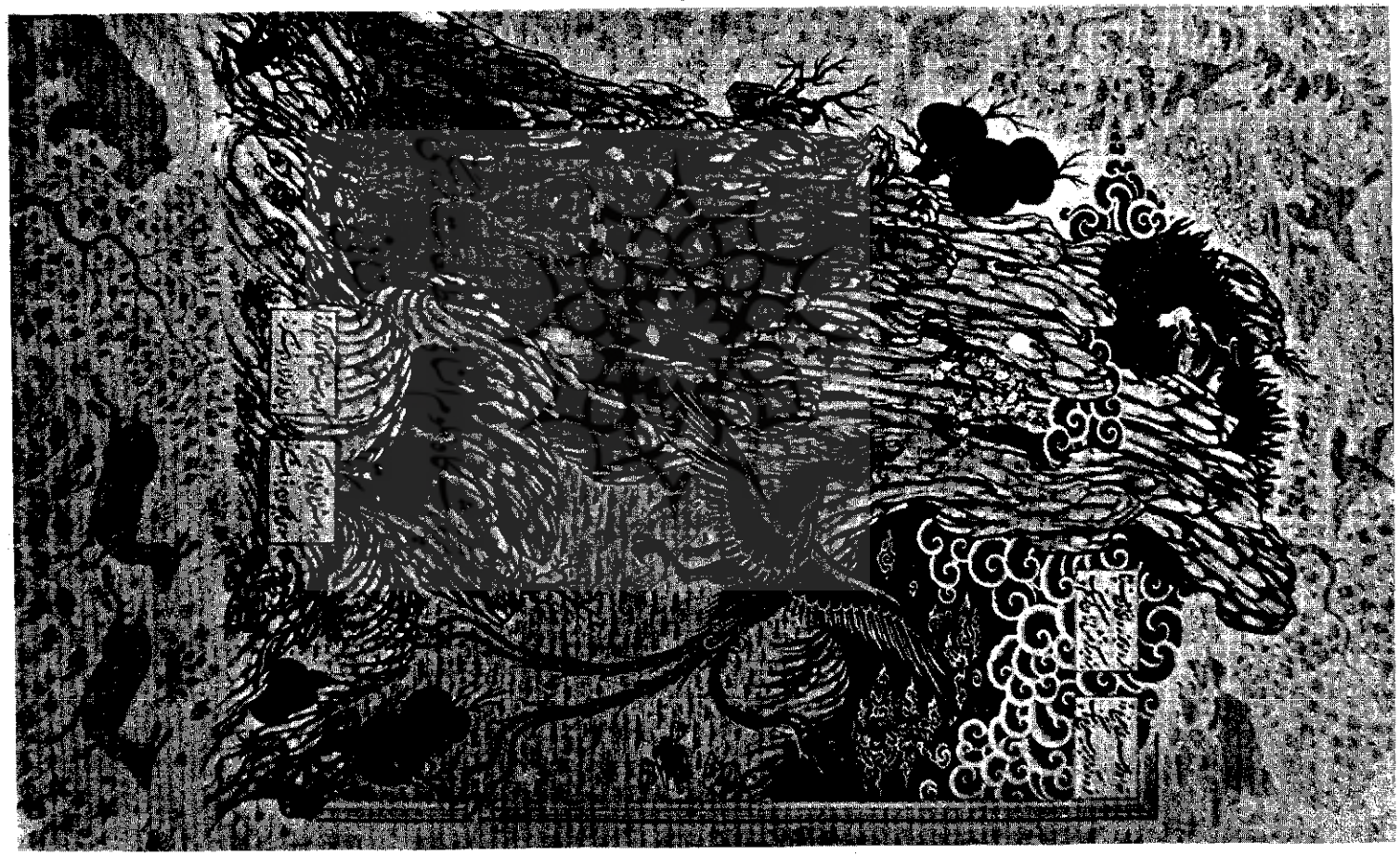
هنرمندان اسلامی بخصوص ایرانی؛ زمانیکه سعی دریافتن نسبت های صحیح و جدیدی داشتند و یا کوشش در دوری از تقلید ظواهر طبیعت می کردند، با حذف پرسپکتیو و سایه روشن، حجم و عمق نمائی و بابکارگیری ضدپرسپکتیو بخصوص در پرسوناژها، و با استفاده از پرسپکتیو خطی توسط قلم گیری، خطوط کنارنمای مواج که در بطن وجودیش مجرّد است و با گذاشتن سطوح رنگی بصورت مستوی بدون ضخامت و با اندیشه ای در بارهٔ سودجستن از رنگهای غیرواقعی و مبانی رنگها، منطق تونالیته و با استفاده از تک رنگ و یا منطق محدودیت رنگ که بجای استفاده از تنوع رنگها باجرا درمی آمد، به مضمون و محتوای خود شکل می بخشیدند. آنها انسانها، حیوانات و نباتات را در زمینهٔ آثار خود که متشکل از آسمان، زمین، کوه، صخره و درّه های زیبا بود، در سطوح مستوی رنگهای شفاف و فروزان به تبلوّر واداشته و برای ادراک اشکال فیگوراتیو از خطوط کناره‌نما که مرز را می سازد، استفاده نموده‌اند. بطور مثال کوه را با هاله ای از خطوط کناره‌نمای موّاج و منقطع از هنر انتزاعی که در بطن آن نهفته است، جدا میساختند. اگر واقعاً به اجزاء یک کوه، صخره، تپّه، ابرهای سیال زیبا و سطوح مستوی رنگها در پرسوناژها و حرکات تزیینی بروی لباسها و یا ساختمانها، همچنین به جهان

تشعیر و حیوانات خیالی آن و آبشارهای دل انگیز و آبهای موّاج در حوضچه های بتصویر درآمده، با تعمق بیشتری توجه نمائیم، درخواهیم یافت تنها چیزی که آنرا هنری فیگوراتیو می سازد و پیوند بین شکل، سوژه و محتوا را ایجاد می نماید هاله هائیست خطی که بدورسطوح مستوی رنگها ترسیم گردیده است. (تصویر ۳۰) در چنین شرایطی چگونه می توانیم تمامی این ظرافتها را در قلمرو هنری فیگوراتیو تصوّر نمائیم؟ هنری که درآثار رئالیسم کلاسیک درزیرهزاران هزارسایه روشنهای پی در پی و نور پردازیهای ناشی شده از طبیعت حجم یافته بود. تذهیب در تار و پود وجودیش از تغییر شکل یافته های طبیعت (دِفرماسیون) سودجسته و به هنری انتزاعی و یا بهتر بگوئیم هنری نیمه فیگوراتیو ــ نیمه انتزاعی دست یازیده و بدین ترتیب هنرمندان اسلامی توانسته اند بین دو جهان متضاد، جهان عینی و ذهنی، پیوندهای آشتی زائی را جهت همگونی و هماهنگی آنها بوجود آورند. اگر هنر تجریدی را هنری بی شکل (Non Figuration) تلقی نمائیم، آثار بجا مانده از هنرمندانی چون سلطان محمد نقاش، میرزاعلی و شیخ زاده و غیره را که در لابلای کوه و صخره های انتزاعی (در بی شکلی) بساخت اشکال فیگوراتیو (دارای شکل) که در تضاد کامل کنار یکدیگر قرار دارند و اینکه این تضاد را بحداقل ممکن کاهش داده اند، توجه نمائیم درخواهیم یافت که با چنین بینش و تبحّر شگفت انگیز بی تردید راه را برای پیدایش هنر مدرن غرب باز نموده اند شاید به جرأت بتوان گفت که هنر انتزاعی بصورت جدی در شرق در دل هنرهای اسلامی، در اشکال هندسی و گچ بری و کاشیکاریهای باشکوه و معماری، همچنین در خطوط فارسی و عربی و در آنچه که قبلاً ذکر گردیده، قرنها قبل از اینکه غرب بتواند حتّی تصورش را بنماید، متولد گشته و بگونه ای نامعلوم در پایه ریزی اصول و قوانین هنر مدرن غرب از ابتدائی ترین قدمها تأثیرات بسزائی داشته است.

یکی از دلائلی که هنر انتزاعی در مینیاتور و در جوار هنر فیگوراتیو پا بعرصهٔ وجود نهاد، این بود که در بستر و گهواره تولد قرار داشت و هنوز کاملاً خود را نیافته بود، طبیعتاً هنر تجریدی که در کنار اشکال فیگوراتیو زائیده گشت، نمی توانست از آن عاری گردد، اگر هم ممکن میشد در آنزمان و فضای آن دوران نه در جامعه و نه دردربارقابل ادراک بود، چه بسا اکنون نیز برای اثبات ارزشهایش با مشکلات فراوانی رو برو است.

هنر انتزاعی، هنری واهی و بی مفهوم نیست، بلکه گسترده تر از مفاهیم فیگوراتیو که در چارچوبی اسیر است، می باشد. در آثار فیگوراتیو هنرمند مضمون و محتوا را از پیش تعیین نموده، برطبق معیار و اشکال فیگوراتیو (شکلهای شناخته شده) به تشکل فرم و محتوا می پردازد، امّا درهنرانتزاعی هنرمند به اشکال فیگوراتیو از پیش تعیین شده چنگ نمی اندازد، بلکه مضمون و محتوا را در پایان کار می یابد، زیرا او در حین انجام کار توسط روح و روان خود به حالات و عناصری دست می یابد که از درون تراوش نموده و همچون موسیقی حاوی پیامهای روحی و اجتماعی او هستند. بطور مثال همانطور که از

(۳۰): سیمرغ و زال، اثری از صادقی.



یک قطعهٔ موسیقی به محتوائی حامل غم، شادی، نفرت و انزجار و هیجانات دیگر دست‌می یابیم که نشانی از انعکاسات بدبختی ها و شور و شعف ها در بطن مسائل اجتماعی است، در هنر انتزاعی نیز نقاشی بپای موسیقی ارتقاء یافته و همان شگفتی های دنیای ربّانی را در اعماق یک تصویر جلوه گر میسازد، یعنی بصر کار خود را از حیث انتزاع بپای سمع می رساند. امروز آنچه که از هنر نقاشی انتظار میرود، اینستکه اگر بخواهیم پرواز پرنده‌ای را ترسیم نمائیم و مقصود پرواز باشد نه پرنده، بدون توسّل به هنر انتزاعی چگونه میتوانیم چنین مفاهیمی را به تصویر درآوریم؟ اینکه می گویند هنر انتزاعی هنری بی محتوا و یا هنر برای هنر است، شاید علتش عدم آشنائی با نمودهای تجریدی باشد، آنچه که ما در هنر انتزاعی چون حرکات هندسی و یا تذهیبی و یا خطوط رقصنده و مواج و یا خطوط فارسی، عربی، چینی و غیره و آنچه که در رنگها بخصوص بعلّت عدم آشنائی جامعه به سمبول و معانی رنگها می یابیم، سبب گردیده تا از هنر انتزاعی، هنری که در بطن هنرهای اسلامی، جا دارد، فاصله بگیریم و آنرا با هنرهای مبتذل و بی ارزش قیاس نمائیم. آیا انتزاع در هنر مینیاتور یا موسیقی دارای ارزش نیست؟ آیا واقعاً هنوز هم بایستی به اشتباهات گذشتهٔ خود ادامه دهیم و بدنبال تعالی میراث پرافتخار خود نباشیم؟ آیا وقت آن نرسیده که هنر انتزاعی را که از وحدت و یکپارچگی در تمامی ممالک اسلامی برخوردار بوده تقویت و بطور صحیح آن را ترویج نمائیم؟ هرچند که غرب با شناخت و درک این هنر پربها توانست بخشی از هنر نوین خود را آبیاری کرده و گوی سبقت را ببرباید، لیکن اکنون ما که وارث چنین گنجینه های درخشان هستیم، جا دارد که به تکمیل آن بکوشیم و همچون پیشینیان خود به پیوند و روابطی دقیق میان این دو جهان دست یابیم، و با همگونی و هم‌آهنگی آندو را حفظ نموده و با شرایط خاص هنر مدرن، با گسترش هنر تجریدی، ارزشهای نوینی را به ارزشهای کهن بیافزائیم.

همگونی و هماهنگی آثار اسلامی و هنر مدرن غرب (انتزاعی)

درست زمانی که غرب، ساختمان هنر نوین خود را پی ریزی میکرد، هنر ایرانی-اسلامی بسمت هنر «رئالیسم ــ کلاسیک» تمایل می یافت و با چنین حرکتی طبعاً به و یرانی و انحطاط هنرهای اسلامی نزدیک می گشت و بدنبال پی ریزی چیزی بود که هنرمندان ایرانی آگاهانه آن را پس زده بودند. سرانجام دوران طلائی مینیاتور، دوران شکوه، عظمت و افتخارات هنرمندان ایرانی بسرآمده و با داشتن تمامی آن تجربیات و گنجینه های پربها به گرداب نیستی افتادند. در این رابطه آنچه را که هنرمندان اسلامی از پذیرفتن آنها سر باز زده بودند پذیرا گشتند و افکار پنهانی هنرمندان بدست فراموشی سپرده شد. مفاهیم منحنی حلزونی و دیگر ظرافتها همه واژگون گردید و دیگر تکرار نشد. دیگر بین صخره‌ها، لابلای کوه و تپّه ها،

افکار پنهانی و پیام اجتماعی آنان بتصویر درنیامد و هنرمندان بجز ترسیم ساختمان طبیعی مینیاتور که تبعیت از موضوع میکرد، بدنبال مفاهیم ژرفتر نمی گشتند.

در دوران سلطنت قاجار، آخرین حرکتی که از اصول و قوانین مینیاتور (هنر ریزه کاری) باقی مانده بود و درجهت به تصویر کشیدن مقام و مرتبه، اندام کوچک پرسوناژها در حرکت ضدپرسپکتیو بکار میرفت محو و نابود گردید. محتوا را به حداقل ارزشهای ممکن تنزل داده و به ترسیم چهره هائی پرداختند که بجز عکسهای نقاشی شده‌ای بیش نبود.

امّا با اینهمه نابسامانی و با اینهمه ویرانی، هنرهای اسلامی دوباره جان میگیرد و با طراوتی جدید، با هنر مدرن، بخصوص در زمینهٔ هنرهای انتزاعی غرب، همگون و هماهنگ میگردد. هنرهای اسلامی با کالبدی جدید چون چشمه‌ای جوشان و همچون کوهی آتشفشان می جوشد و می خروشد تا پرتو خود را از لابلای حرکتهای نوین دوباره به نمایش درآورد. هنرمندان معاصر ایران هرکدام برطبق بینش، ذوق و قریحه خود بخصوص آنهائیکه هنرهای اسلامی را میشناختند و آنرا لمس کرده و با آن رشد کرده بودند خود را به شاخه‌ای از اینهمه نبوغ و زیبائی متصّل نموده تا بتوانند هنرهای معاصر ایران را آبیاری نمایند. گروهی به سمت خط و خطاطی و یا خط نقاشی حرکت می نمایند و آنرا جوهر کار خود میسازند و گروهی بسمت حرکات هندسی در رابطه با هنر نوین غرب روان می گردند و گروهی بسمت تذهیب، تشعیرو مینیاتور از دیدگاه نوین رهسپار می شوند و گروهی به اجزاء دیگری چون قلم گیری و یا با الهام از پرسوناژهای مینیاتورهای نفیس گذشته جهت دفرماسیون به تجسس می پردازند.

همانطور که در اثر ارتباطات، هنرمندان ایرانی خود را در دامان هنر «رئالیسم ـ کلاسیک» یافتند، بهمان منوال در اثر ترقی و پیشرفتی که هنر مدرن غرب نموده بود، هنرمندان ایرانی با آگاهی از عناصر و اشکال بکار گرفته در آنها به گهوارهٔ هنری خود باز گشتند و به نوآوری، تجسس و تعمق مشغول شدند، آنها با استفاده از اینهمه گنجینه های پر بها و آشنائی با هنر نوین غرب شکل تازه‌ای بکارهای مدرن خود بخشیدند که بعلّت همگونی در عناصر انتزاعیشان و دیگر جهات با یکدیگر همذات و هماهنگ لیکن برخاسته از فرهنگی متفاوت، گردیده‌اند.

هنرمندانی که در این راه پا بمیدان گذاردند و هنر نوین را سرلوحهٔ کار خود نمودند، اکثراً کسانی بودند که از هر دو دیدگاه دنیای شرق و غرب آگاهی داشتند و بهمین دلیل در راه تکوین و تولد هنر معاصر ایران کوشیدند.

منابع و مآخذ

(۱): اسلام و هنر اسلامی، نوشتهٔ الکساندر پاپادوپولو، ترجمهٔ موسوی ـ فصلنامه هنر شماره۲، صفحات ۷۷ و۷۸

(۲): نگاهی به نگارگری در ایران، تألیف بازل گری، ترجمه فیروز شیروانلو، صفحات ۱۵۸ و۳۹

(۳): تاریخ هنر نقاشی در ایران، نوشتهٔ دکتر ذکی محمد حسن، ترجمه ابوالقاسم سحاب، صفحات ۱۳۹، ۱۴۰ و۱۴۲