مفهوم «پرسپکتیو» در کلیله و دمنه

و علل حذف فضای سه‌بعدی در نقاشیهای اسلامی

نصرالله پورجوادی

نقّاشی یکی از هنرهای درخشان ایرانیان در دورهٔ اسلامی است، هنری که متأسفانه تاریخ آن با همهٔ عظمت و شکوهی که داشته است هنوز بدرستی شناخته نشده است. آثاری که هم اکنون از نقاشیهای ایرانی در موزه‌ها و کتابخانه‌های معتبر جهان نگهداری می‌شود عمدتاً مینیاتورهایی است که بعد از حملهٔ مغول کشیده شده و اغلب جزو نسخه‌های مصوّر کتابهایی چون *شاهنامهٔ* فردوسی و خمسهٔ نظامی و *گلستان* سعدی و *هفت اورنگ* جامی و بعضی از کتابهای علمی است. این آثار منبع اصلی محققّان برای شناخت این هنر و تاریخ آن بوده است. در کنار این آثار هنری، یك منبع مهمّ دیگر برای مطالعهٔ تاریخ نقّاشی و، به طور کلی، تاریخ هنر وجود دارد و آن مطالبی است که به طور پراکنده دربارهٔ هنرها و هنرمندان در لابلای متون تاریخی و جغرافیایی و ادبی و غیره درج شده است. جمع‌آوری و مطالعه و بررسی این مطالب خود می‌تواند بخشی از کمبود منابع را دربارهٔ هنرهایی که معمولاً کمتر دربارهٔ آنها کتاب یا رسالهٔ مستقلّی نوشته شده است جبران کند. این مطالب پراکنده، علی‌الخصوص در متون پیش از مغول، از اهمیّت بیشتری برخوردار است، چه، تاریخ هنر، بخصوص هنر نقاشی، در دورهٔ پیش از مغول کلاً ناشناخته‌تر است و فقر ما از حیث منابع دست اول و آثار هنری به مراتب بیشتر.

اهمیّت این مطالب پراکنده در متون مختلف فارسی و عربی از نظر محققّان هنر پوشیده نبوده است و کسی که بیش و بهتر از هر کس برای تألیف کتابی دربارهٔ تاریخ هنر نقاشی در اسلام از این گونه مطالب استفاده کرده است محقّق انگلیسی توماس آرنولد است. کتاب آرنولد به نام *نقاشی در اسلام* الحق یکی از بهترین آثاری است که دربارهٔ جنبه‌های مختلف هنر نقاشی در اسلام و ایران تألیف شده است.[1] محققّان دیگر هم پس از آرنولد از مطالب دیگری نیز استفاده کرده‌اند، امّا بدون شك هنوز هم در لابلای متون فارسی و عربی اشارات زیادی دربارهٔ نقاشی هست که باید

استخراج کرد و برای روشن نمودن نقاط تاریکی که در تاریخ نقاشی در ایران وجود دارد از آنها بهره‌جست.[۲]

هدف ما در این مقاله بررسی یکی از این مطالب تاریخی دربارهٔ هنر نقاشی است، مطلبی که ظاهراً کسی از این حیث تاکنون بدان توجه نکرده است. این مطلب اشاره‌ای است به شیوه‌ای از نقاشی که در میان هنرمندان ایرانی تا حدودی رایج بوده و به صورت جمله‌ای کوتاه در *کلیله ودمنه* آمده است. ابتدا ما این جمله را ازروی ترجمهٔ عربی ابن مقفع نقل و سپس با استفاده از ترجمه‌های فارسی ابوالمعالی نصرالله منشی و محمدبن عبدالله بخاری آن را تحلیل و بررسی خواهیم کرد. به نظر ما این جمله دلالت دارد بر اینکه در ایران نقّاشانی بوده‌اند که از شیوهٔ ژرفنمایی و پرسپکتیو استفاده می‌کرده‌اند. مؤیّد این مدّعا داستانی است که مقریزی دربارهٔ رقابت دو نقّاش ماهر (که به احتمال قوی یکی از ایشان ایرانی بوده است) در کتاب خود معروف به *خطط* نقل کرده است. داستان مزبور در واقع معنای اصلی جملهٔ *کلیله* را روشن می‌کند. پس از نقل و بررسی این مطالب، برای اینکه ببینیم سابقهٔ این شیوهٔ نقاشی تا کجا می‌رسد، به ترجمهٔ سریانی *کلیله* و همچنین دو متن سنسکریت (از طریق ترجمهٔ فارسی آنها) رجوع خواهیم کرد. سرانجام، مقاله را با بحثی دربارهٔ ارزشی که قدما از لحاظ فلسفی برای این شیوه قایل بوده‌اند و بررسی عللی که منجر به حذف فضای سه‌بعدی از نقاشیهای اسلامی و بخصوص مینیاتورهای ایرانی گردید ختم خواهیم کرد.

ابتدا ببینیم موضوع چیست و جملهٔ مزبور در ترجمهٔ ابن مقفع به چه صورتی است.

حیله‌گری دمنه و نیرنگ نقاش

جمله‌ای که منظور ماست درباب «شیروگاو» (باب الاسدوالثور) آمده است. کلیله و دمنه، دوشغال زیرك و دانا، با یکدیگر سخن می‌گویند، و دمنه نقشهٔ خود را برای نزدیك شدن به شیر شرح می‌دهد. در ضمن سخنان خود، شغال مکّار مثالی می‌آورد ازکاری که یك نقّاش ماهر با قلم خود می‌تواند انجام دهد. چنین نقّاشی قادر است صورتهایی را بردیوار مسطح بکشد، بگونه‌ای که برجسته به نظر آید، یا فرورفته. عین جملهٔ دمنه مطابق یکی از نسخه‌های چاپی ترجمهٔ ابن‌مقفع چنین است:

... کَالْمُصَوِّرِ الماهِرِ الذی یُصَوِّرُفِی الجدار تَصاویرَ فَتُرِیٰ کَأَنَّها خارِجَةٌ مِنَ الجدارِ وَلَیْسَتْ بِخارِجَةٍ، وَأُخْرِیٰ تَراها کَأَنَّها داخِلَةٌ وَلَیْسَتْ بِداخِلَةٍ فِیهِ.[۳]

چنانکه می‌دانیم، از ترجمهٔ ابن مقّفع نسخه‌های خطی متعدّد با اختلافات فراوان وجود دارد، و در چاپهای متعدّدی که از این اثر شده است این اختلافات را می‌توان ملاحظه کرد.[۴] در مورد این جمله نیز اختلافاتی وجود دارد. مثلاً در یك تصحیح دیگر از این متن آمده است:

... کَالْمُصَوِرِ الماهِرِ الَّذی یُصَوِّرُفِی الحائطِ تماثیلَ کَأَنَّها خارِجَةٌ وَلَیْسَتْ بِخارِجَةٍ، وَأُخْرِیٰ کَأَنها داخِلَةٌ وَلَیْسَتْ کَذٰلِك.[۵]

با وجود اختلافاتی که میان این دو جمله وجود دارد، معنای آنها یکی است. این معنی کاملاً روشن است، و محمدبن عبدالله بخاری نیز آن را با همین روشنی چنین به فارسی برگردانده است:

... مرد صورتگر چون در پیشهٔ خود استادبوَد، صورتها کَند که کسی پندارد که در دیوار است و در دیوار نبوَد، و دیگری پندارد که بیرون است و بیرون نبود.[۶]

بخاری این ترجمه را در نیمهٔ اول قرن ششم هجری و ازروی ترجمهٔ عربی ابن‌مقفع انجام داده است. ترجمهٔ او که بیشتر به روایت اوّل نزدیك است بسیار دقیق است و تنها اختلافی که با دو جملهٔ عربی دارد این است که دو حالت نقّاشی را جابجا کرده است: در جملات عربی، اول حالتی است که نقّاش صورتهایی را می‌کشد که گویی بیرون ازدیوار است و دوم حالتی است که گویی در دیوار است. غیر از این جابجایی، که احتمـال می‌رود معلول ضبط نسخه‌ای باشد که مترجم فارسی از آن استفاده کرده است، فرق دیگری میان ترجمهٔ فارسی با نسخه‌های ترجمهٔ ابن‌مقفّع که ذکر کردیم وجود ندارد. ولی در مورد ترجمهٔ فارسی معروف

حاشیه:

1) Thomas W. Arnold. *Painting in Islam*. Dover Publication. New York: 1965.
این کتاب نخستین بار در سال ۱۹۲۸ در ضمن انتشارات دانشگاه آکسفورد منتشر شده و با وجود اینکه شصت سال از انتشار آن می‌گذرد، متأسفانه هنوز به زبان فارسی ترجمه نشده است.

۲) احمد سهیلی خوانساری نیز در فصل دوم مقدمهٔ کتاب *گلستان هنر* (تألیف قاضی احمد قمی، چاپ دوم، تهران: ۱۳۵۹) از پاره‌ای دیگر از این نوع مطالب استفاده کرده است.

۳) *کلیله و دمنه*. ترجمهٔ ابن مقفع. به تصحیح لویس شیخوالیسوعی. المطبعة الکاتولیکیه. بیروت: ۱۹۶۵م. ص ۶۷.

۴) بنگرید به: «نصوص ناشناخته از کتاب کلیله ودمنه»، به قلم محمد غفرانی، در مقالات و بررسیها، نشریهٔ دانشکدهٔ الهیات و معارف اسلامی دانشگاه تهران، دفتر ۷ و ۸، پاییز و زمستان ۱۳۵۰، ص ۵۸ به بعد. و نیز به «ملاحظاتی دربارهٔ اغلام کلیله ودمنه» به قلم دکتر فتح‌الله مجتبایی. در *مجلهٔ زبانشناسی*، سال ۱، ش ۲، پاییز و زمستان ۱۳۶۳، ص ۵۵ تا ۵۷.

۵) *کلیله و دمنه*. نَقَلَهُ مِنَ الفهلویّه عبدالله‌بن مقفع. تصحیح عبدالوهاب عزام. قاهره: ۱۹۴۱م. ص ۵۰.

۶) *داستانهای بیدپای*. ترجمهٔ محمدبن عبدالله البخاری. به تصحیح پرویز ناتل خانلری و محمد روشن. انتشارات خوارزمی. تهران: ۱۳۶۱، ص ۷۷.

نصرالله منشی وضع کاملاً فرق می کند.

ترجمهٔ ابوالمعالی نصرالله منشی، که تقریباً همزمان با ترجمهٔ بخاری (حدود ۴۰ـ۵۳۸ هـ.) انجام گرفته است، ترجمه‌ای است از روی همان ترجمهٔ ابن‌مقفّع. معروف است که ترجمهٔ فارسی نصرالله منشی، که یکی از شاهکارهای نثرفارسی است، با همهٔ زیباییها و کمالاتش، با ترجمهٔ عربی ابن‌مقفع اختلافات فراوانی دارد. این اختلافات را بعضی به بیدقتی مترجم فارسی نسبت داده‌اند و گفته‌اند که وی امانت را رعایت نکرده است، و بعضی احتمال داده‌اند ناشی از اختلاف نسخهٔ عربی او با نسخه‌هایی باشد که امروزه از ترجمهٔ ابن‌مقفع در دست است.[۷] در اینجا ما با این مسأله به طور کلی کاری نداریم. مسألهٔ ما فقط بر سر اختلافی است که جملهٔ نصرالله منشی با همهٔ ترجمه‌های دیگر دارد. در ترجمهٔ نصرالله منشی آمده است:

> نقّاش چابك قلم صورتها پردازد که در نظر انگیخته نماید و مسطّح باشد، و مسطّح نماید و انگیخته باشد.[۸]

این ترجمه هم زیباتر از ترجمهٔ بخاری است و هم کوتاهتر از آن. کوتاهی آن به دلیل حذف صفحه‌ای است که نقاشی روی آن انجام می‌گیرد ـ یعنی دیوار. ابوالمعالی به خلاف بخاری لفظ «جدار» یا «حائط» را که در ترجمهٔ ابن‌مقفع بوده از ترجمهٔ خود حذف کرده است. یا بدلیل رعایت ایجاز در بیان و زیبایی جمله یا شاید بدلیل آنکه هنوز در زمان او دیوار طبیعی‌ترین جا برای نقاشی بوده است.[۹] ولی به هر تقدیر، حذف این لفظ از دقت ترجمه می‌کاهد و معنای جملهٔ اصلی را نیز ضعیف می‌سازد. این نکته را بعداً توضیح خواهیم داد. اما اشکال ترجمهٔ ابوالمعالی فقط در حذف این مفهوم نیست. اشکال اصلی در این است که مترجم معنای جمله را، در مورد حالت دوم، بکلی تغییر داده و چیزی گفته است که اصلاً ابن مقفع نگفته است.

ترجمهٔ حالت اول دقیق است. در اینجا ابوالمعالی حتی ظرافتی در ترجمهٔ تعبیرات از خود نشان داده است. «کأنّها خارجةٌ مِنَ الجدارِ» را به «در نظر انگیخته نماید» ترجمه کرده و عبارت «لَیْسَتْ بِخارِجَةٍ» را به «مسطّح باشد». استفاده از لفظ «انگیخته» در ازای «صورتی که گویی بیرون از دیوار است» هم نشانهٔ ذوق مترجم است و هم نشانهٔ تسلّط او بر گنجینهٔ لغات فارسی. استفاده از لفظ «مسطّح» نیز در مقابل «انگیخته» و به ازای «صورتی که گویی بیرون از دیوار است» باز نشانهٔ ذوق و دقّت مترجم است. اما همین دو لفظ مترجم را وسوسه کرده است تا به صنعت روی آورد و در ترجمهٔ حالت دوم نیز از همان الفاظ استفاده کند و با این کار، متأسفانه گرفتار خطا شود. در حالت دوم، صورتها «مسطّح» نمی‌نماید، بلکه فرورفته در دیوار می‌نماید، «انگیخته» هم نیست، بلکه «مسطّح» است. صورتها در هر دو حالت مسطّح است، و فرق آنها فقط در این است که یکی انگیخته می‌نماید و دیگری فرورفته. بنابراین، ابوالمعالی در ترجمهٔ حالت دوم اصلاً از لفظ «انگیخته» نمی‌بایست استفاده می‌کرد و لفظ «مسطّح» را هم برای وصف واقعیت صورتها می‌بایست به کار می‌بُرد. ترجمهٔ او می‌بایست بدین صورت باشد: «وفرورفته نماید و مسطّح باشد».

روایتهای مختلف این مطلب را ملاحظه کردیم، و حال ببینیم که معنای آن چیست و این نقّاش چابك قلم با هنر خود چه می‌کند.

انگیخته نگاری و معنای آن

گفتیم که معنای ظاهری این جمله چه در ترجمهٔ عربی ابن‌مقفع و چه در ترجمهٔ فارسی بخاری روشن است. نقّاش صورتهایی را می‌کشد بر روی دیوار مسطّح، که در حالتی برجسته یا انگیخته می‌نماید و در حالتی دیگر فرورفته. این صورتها چگونه است و منظور از برجسته یا انگیخته بودن و فرورفته بودن آنها چیست؟

ابتدا ما این سؤال را با توجه به ترجمهٔ نصرالله منشی، که یکی از متون مهم فارسی است، مطرح می‌کنیم. مسأله در اینجا بر سر معنای «انگیخته» است. یکی از معانیی که برای «انگیختن» در فارسی وجود دارد «تصویر کردن» و «نقاشی کشیدن» است. البته فعل «انگیختن» و صفت «انگیخته» را معمولا در مورد نوع خاصی از نقّاشی و صورتگری به کار می‌برده‌اند، یعنی در مواردی که صورتهای نقاشی شده برجسته یا برآمده بوده است. مثلا در *لغت‌نامهٔ* دهخدا، «انگیختن» به «نقش برجسته پدید آوردن»، «نقش مجسّمه مانند ساختن» و «پیکر ساختن» تعریف شده، و یکی از شواهدی که برای این کلمه با این معنای خاص ذکر شده است همین جمله از نصرالله منشی است. بنابراین، نقش انگیخته نقشی است برجسته که روی دیوار یا چوب یا سنگ یا خاك پدید

می‌آورده‌اند (نقوشی که اصطلاحاً بدان relief یا bas-relief می‌گویند).[10] برجستگی این نقوش نسبت به سطح دیوار یا چوب و سنگ است. مطابق این تعریف، معنای جملهٔ ابوالمعالی این است که نقّاش چابك قلم می‌تواند نقوشی را بکشد که به نظر می‌آید برجسته‌تر از دیوار است ولی در واقع همسطح دیوار است یا بعکس، نقوشی را می‌کشد که همسطح دیوار می‌نماید ولی واقعاً برجسته‌تر از دیوار است. با این تفسیر، جملهٔ ابوالمعالی معنای روشنی پیدا می‌کند، و ظاهراً او جملهٔ ابن مقفع را نیز به همین معنی درك کرده است. ولی چنانکه دیدیم، ترجمهٔ او از لحاظ صورت و لفظ درست نبود، و در اینجا می‌خواهیم نشان دهیم که از لحاظ معنی نیز درست نیست.

تفسیری که ما از جملهٔ ابوالمعالی کردیم براساس یکی از معانی لفظ «انگیخته» بود. معنای این لفظ برجسته بودن است، و در این تفسیر ما برجستگی را نسبت به صفحهٔ نقاشی در نظر گرفتیم. این برجستگی (relief) در مورد کنده‌کاری روی چوب یا سنگ یا گچبری کاملاً قابل درك است. اما در اینجا صورتگر ما نقّاش است و سروکار او با قلم و رنگ است نه با سنگ و چوب و گچ. صورتهایی که این نقّاش می‌کشد و در یك حالت بیرون از دیوار می‌نماید و در حالت دیگر درون آن با رنگ کشیده شده است. رنگ نسبت به دیوار بر آمده نیست. رنگ همسطح دیوار است. درست به همین دلیل است که در ترجمهٔ ابن‌مقفع آمده است که صورتها *درواقع* نه بیرون از دیوار است و نه درون آن. صورتها *می‌نماید* که برجسته است و *می‌نماید* که فرو رفته است. این برجستگی و فرورفتگی مربوط به فضای بیرونی نیست، بلکه مربوط به فضای درونی یعنی فضایی است که نقّاش در اثر خود ایجاد می‌کند. به عبارت دیگر، نقاش در این تصاویر ژرفنمایی می‌کند و در بیننده ایجاد توهّم فضای سه بعدی می‌کند. در این فضای سه بعدی، صورتها با سطح دیگری در درون اثر (نه سطح دیوار) سنجیده می‌شود، و در یك حالت برآمده به نظر می‌آید و در حالت دیگر فرو رفته. این دو حالت چگونه پدید می‌آید؟ چطور ممکن است در یك نقاشی که در آن فضای سه بعدی تصویر شده است صورتهایی برجسته به نظر آید و صورتهایی فرو رفته.

پاسخ این سؤال را نویسندهٔ مصری تقی‌الدین احمد مقریزی (۷۶۶ تا ۸۴۵) در ضمن یك حکایت تاریخی، در کتاب *خطط* دقیقاً شرح داده است. مقریزی خود در قرنهای هشتم و نهم هجری می‌زیسته، ولی حکایتی که او شرح داده است مربوط به دههٔ چهارم قرن پنجم هجری است ـ همان زمانی که ناصر خسرو به مصر سفر کرده ـ و محل واقعه مجلسِ یازوری، وزیر خلیفهٔ فاطمی است.

رقابت نقاشان در مصر

حسین بن علی بن عبدالرحمن یازوری از سال ۴۴۲ تا سال فوت یا قتلش در سال ۴۵۰ هجری وزیر مستعصم، خلیفهٔ فاطمی، بود.[11] این وزیر، بنا به قول مقریزی، مردی بود هنر پرور که به نقاشی علاقهٔ زیادی داشت و از نقّاشان عصر خود حمایت می‌کرد. وی حتّی سعی می‌کرد که میان نقاشان حسّ رقابت ایجاد کند و اثر یکی را به رخ دیگری کشد. همین معامله را در حقّ دو

حاشیه:

۷) بنگرید به: «نصوص ناشناخته از کتاب *کلیله و دمنه*»، ص ۶۰ تا ۶۱.

۸) *کلیله و دمنه*. انشای ابوالمعالی نصرالله منشی. تصحیح مجتبی مینوی. چاپ اول، تهران: ۱۳۴۳ (و چاپهای مکرّر که از روی آن افست شده است)، ص ۶۶.

۹) تا پیش از مغول محلّ وصفحهٔ اصلی برای نقاشی در تمدّن اسلامی دیوار بوده است، و از چیزهای دیگر مثل صفحات کتاب و کاشی در درجهٔ دوم و سوم استفاده می‌شده است. ولی از زمان مغول به بعد، با تحولی که در نقاشی پدید آمد، صفحهٔ نقاشی در درجهٔ اول صفحات کتاب شد، و در درجهٔ دوم دیوار و چیزهای دیگر. (بنگرید به مقالهٔ بازیل گری به نام «سنت نقاشی دیواری در ایران»، در:

R. Ettinghousen and E. Yarshater (ed). *Highlights of Persian Art*, Westview Press. Boulder: 1979.

۱۰) لفظ انگیخته فقط در مورد برجستگی صورتهای نقاشی و به نسبت با دیوار و سنگ و چوب و امثال آنها به کار نرفته، بلکه حتی در مورد برجستگیهای طبیعی بدن نیز به کار رفته است. مثلا در *قابوس نامه* (تألیف کیکاووس بن اسکندر، به تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: ۱۳۵۲. ص ۱۱۳) در شرح «علامت غلامی که سلاح را شاید»، می‌نویسد که باید «... عروق و رگ و پی بر تن او پیدا و انگیخته» باشد. نظامی نیز در *شرفنامه* (چاپ وحید دستگردی، ص ۴۳۹) این لفظ را در مورد برجسته شدن پستان به کار برده است.

چو شد نار پستانم انگیخته ز بستان دل نار شد ریخته

(از آقای دکتر علی رواقی که این شواهد را در اختیار بنده گذاشتند تشکر می‌کنم.)

۱۱) برای شرح حال این وزیر به زبان انگلیسی، رجوع کنید به *اولین دائرة‌المعارف اسلام* (*First Encyclopaedia of Islam*)، ذیل «یازوری»، و به زبان فارسی، رجوع کنید به: *اسماعیلیان در تاریخ*. ترجمهٔ یعقوب آژند. انتشارات مولی، تهران: ۱۳۶۳، ص ۲۰۷ و ۲۰۸.

نقاش چابك قلم در عصر خود انجام داد و واقعه‌ای را پدید آورد که ما امروزه به کمك آن می‌توانیم جملهٔ *کلیله و دمنه* را تفسیر کنیم.

یکی از این دو نقاش که در دستگاه وزیر در قاهره به سر می‌برد، شخصی بود به نام القُصیر، که در هنر خود حقیقتاً استاد بود و خودش هم این را می‌دانست. همین امر باعث غرور و خود-بینی او شده بود و نتیجه‌اش این بود که وقتی یازوری به او سفارشی می‌داد اجرت زیادی مطالبه می‌کرد. وزیر برای اینکه غرور این هنرمند را بشکند از نقاش دیگری به نام ابن عزیز، که در عراق (احتمالا عراق عجم، در ایران) می‌زیست، دعوت کرد تا به قاهره بیاید. نقشهٔ یازوری این بود که هنر این نقاش را به رخ قصیر بکشد.

ابن عزیز دعوت وزیر را اجابت کرد و به قاهره آمد. یازوری هر دو نقاش را به مجلس خود فرا خواند و برای اینکه نقشهٔ خود را در مورد قصیر عملی کند و عُجب و غرور او را بشکند، ابن عزیز را تحریك کرد تا از کمالات خود سخن گوید.

ابن عزیز می‌گوید: «اَنَا اُصَوِّرُ صورةً اِذا رَآها الناظر ظَنَّ اَنَّها خارِجةٌ مِنَ الحائط» (من می‌توانم صورتی را بکشم که هرگاه بیننده‌ای آن را ببیند پندارد که بیرون دیوار است). این دقیقاً همان حالتی است که ابن مقفّع حدود سه قرن پیش در *کلیله* به نقاشی ماهر نسبت داده است. در *کلیله* هر دو حالت به یك نقّاش نسبت داده شده است؛ همان نقاشی که می‌تواند صورتهایی را بکشد که به نظر می‌آید بیرون از دیوار است قادر است صورتهایی را بکشد که پنداری در درون دیوار است. ولی در این حکایت تاریخی، برای این دو حالت دو نقّاش ماهر در نظر گرفته‌شده است.

قصیر، پس از شنیدن ادّعای نقاش اول، می‌گوید: «لکِن اَنَااُصَوِّرُها فَاِذا اَنْظَرَهَا النّاظِرُ ظَنَّ اَنّها داخِلةٌ فی الحائطِ» (ولیکن من آن صورت را به گونه‌ای می‌کشم که هرگاه بیننده‌ای آن را ببیند پندارد که در درون دیوار ست). در اینجا مقریزی دربارهٔ ارزش این دو نقاشی داوری می‌کند و از زبان حاضران در مجلس می‌گوید که پیشنهاد قصیر شگفت انگیزتر از پیشنهاد ابن عزیز بود.

باری، نقاشان دست به کار می‌شوند و هر یك سعی می‌کند تا به ادّعای خود جامهٔ عمل بپوشد. هر یك از ایشان دختر رقّاصی را می‌کشد در داخل یك گوشهٔ هلالی شکل در حالی که مقابل هم قرار گرفته‌اند (فَصَوَّرا صورَةَ راقِصَتَیْنْ فی صورةِ حنیتَیْن متقابلَتَیْن). این دو گوشهٔ هلالی شکل زمینه‌ای است که این دورقّاص در آن قرار گرفته‌اند، و همین محل هلالی شکل و محراب مانند و رنگ خاص آن و اختلاف آن با رنگ پیراهن رقاصه‌هاست که باعث توهّم فضای سه بعدی می‌شود. اما نکته اینجاست که قصیر رقاصهٔ خود را به گونه‌ای می‌کشد که گویی در داخل دیوار است و ابن عزیز به گونه‌ای که گویی بیرون آن است. (هٰذِهِ تَرىٰ کَأَنَّها داخِلَةٌ فی الحائطِ و تِلْك تُرىٰ کَأَنَّها خارِجَةٌ مِنَ الحائط). این اختلاف را ظاهراً از طریق رنگ آمیزی پدید آورده‌اند، چنانکه مقریزی می‌افزاید: «قصیر رقّاصه را با پیراهن سفید کشید در هلال سیاه، چنانکه گویی درون صورت هلال است؛ در حالی که ابن عزیز رقّاصه را با پیراهن سرخ کشید در هلال زردرنگ که گویی برجسته‌تر از هلال است (فَصَوَّرَ القصیرُ راقِصةً بِثیابٍ بیضٍ فی صورة حنیة دهنها اَسْوَد کَأَنَّها داخِلَةٌ فی صورةِ الحنیه، وصَوَّرَ ابن عزیز راقِصةً بثیابٍ حُمْر فی صورة حنیةٍ صفراء کَأَنَّها بارِزةٌ مِن الحنیة).[۱۲]

حکایت فوق دقیقاً شرح جمله‌ای است که ابن مقفّع از زبان دمنه بیان کرده است، مطابق همان تفسیری که ما از آن جمله کردیم. از روی این حکایت می‌توان منظور ابن مقفع و بخاری را بخوبی دریافت و در ضمن به اشتباه ابوالمعالی پی برد. در اینجا سخن از برجسته بودن تصاویر رقاصه‌ها نسبت به دیوار نیست. درست است که نقّاشان ادعا کرده‌اند که صورتهایی که خواهند کشید به نظر می‌آیند که یکی خارج از دیوار (خارجة من الحائط) است و دیگری داخل دیوار (داخلة فی الحائط). ولی بعد وقتی صورتها را می‌کشند منظورشان روشن می‌شود. رقاصهٔ قصیر به گونه‌ای است که «کَأَنَّها داخلةٌ فی صورة *الحنیه*»، و رقاصهٔ ابن عزیز به گونه‌ای است که «کَأَنَّها بارزةٌ من *الحنیه*». نقاشیها هردو روی صفحهٔ مسطح کشیده شده، و انگیخته بودن یکی و فرو رفته بودن دیگری به لحاظ فضای بیرون دیوار نیست، بلکه به لحاظ فضای درونی نقاشیها و نسبتِ با «صورة‌الحنیه» است.

توضیحات مقریزی در این حکایت سؤالی را هم که ما در خصوص چگونگی پدید آمدن اختلاف این دو حالت مطرح کردیم پاسخ می‌گوید. اختلاف نقاشی قصیر و ابن عزیز در موضوع نقاشی آنها نبود. هر دو یك چیز را و در یك فضا کشیدند. اختلاف این دو که باعث دو پندار متفاوت شد ناشی از اختلاف رنگ آمیزی بود. همین مطلب دربارهٔ نقاش *کلیله* هم صادق است. او نیز با استفاده از رنگ آمیزیهای مختلف است که می‌تواند اولاً توهّم فضای سه بعدی در بیننده ایجاد کند و ثانیاً یك تصویر را به گونه‌ای

بکشد که گویی صورتها بیرون از دیوار است و دیگری را به گونه‌ای که گویی صورتها در درون دیوار است.

واقعهٔ تاریخی مجلس یازوری، که یادآور رقابت نقاشان چینی و رومی در خمسهٔ نظامی و مثنوی مولوی است،[۱۳] واقعه‌ای است که نظایر آن در دربارها و مجالس هنری و علمی که پادشاهان و وزرای ادب دوست و هنر پرور قدیم تشکیل می‌دادند کاملا معمول و متداول بوده است. این واقعه، اگر صحّت داشته باشد، مسلماً یك حادثهٔ استثنایی نبوده است. جملهٔ *کلیله و دمنه* خود گواه است بر اینکه این نوع صورتگری در میان هنرمندان ماهر شناخته و مرسوم بوده است. همین که ابن‌مقفع به این شیوه به عنوان یك مثال کلّی استناد کرده است، خود رواج نسبی آن را در میان نقّاشان ایرانی نشان می‌دهد. اما این شیوهٔ صورتگری از لحاظ تاریخ نقّاشی در مشرق زمین بسیار مهمّ است، و جادارد که دربارهٔ سوابق آن بیشتر تحقیق شود.

هنر نقاشان ایرانی یا هندی؟

حکایتی که مقریزی نقل کرده است در مصر اتفاق افتاده و یکی از نقّاشان (قصیر) ظاهراً مصری است و دیگری عراقی یا ایرانی. امّا *کلیله و دمنه* نه متعلّق به مصر است و نه به سرزمینهای دیگر عربی. ابن‌مقفّع (که اسم اصلی او روزبه فرزند دادویه است) ایرانی است و *کلیله* را از روی متن پهلوی ترجمه کرده است. بنابر این، سابقهٔ این نوع نقّاشی لااقل به نیمهٔ اول قرن دوم هجری، زمانی که هنوز هنر اسلامی کاملاً شکل نگرفته بود، می‌رسد. به عبارت دیگر، این شیوهٔ نقاشی، که در آن از نوعی پرسپکتیو یا ژرفنمایی استفاده می‌شده است، در میان ایرانیان در قرن دوم شناخته بوده است و احتمالاً هنرمندان ایرانی نیز از آن استفاده می‌کرده‌اند. آیا قبل از آن نیز نقاشان ایرانی از این شیوه مطلّع بوده‌اند یا نه؟ برای پاسخ به این سؤال باید به مأخذ یا مآخذ ابن‌مقفع رجوع کنیم.

همان طور که می‌دانیم، ابن‌مقفّع *کلیله* را از روی متن پهلوی ترجمه کرده است. این متن، که در قرن ششم میلادی از یکی از زبانهای هندی ترجمه شده بوده است، متأسفانه در دست نیست، ولذا ما مستقیماً به مأخذ ابن‌مقفع دسترسی نداریم. اما خوشبختانه یك ترجمهٔ دیگر به زبان سریانی از این متن پهلوی موجود است و با کمك این ترجمه ما می‌توانیم از محتوای *کلیله* به زبان پهلوی با خبر شویم. اگر جملهٔ ابن‌مقفع یا مضمون آن در ترجمهٔ سریانی هم باشد، معلوم می‌شود که سابقهٔ این شیوه به عصر ساسانی هم می‌رسد. علاوه بر این، این جستجور اما حتّی می‌توانیم به پیش از ترجمهٔ پهلوی، یعنی به منابع هندی هم ببریم، چه داستان «شیروگاو» در زبان سنسکریت هم موجود است،[۱۴] و اگر این جمله یا مضمون آن عیناً در متون سنسکریت هم باشد، معلوم می‌شود که این مفهوم خاص را دربارهٔ شیوهٔ ژرفنمایی و پرسپکتیو ایرانیان از هندیها اقتباس کرده‌اند؛ ولی اگر نباشد، در آن صورت به احتمال قوی می‌توان گفت که این مفهوم و مضمون را مترجم پهلوی *کلیله* به داستان اضافه کرده است. ابتدا ببینیم ترجمهٔ سریانی چه می‌گوید.

با کمال تعجب باید بگوییم که جملهٔ ابن‌مقفع عیناً در ترجمهٔ سریانی هم موجود است. متن سریانی *کلیله* را فردریك شولتس بطور کامل به زبان آلمانی ترجمه کرده است، و جملهٔ مزبور در ترجمهٔ آلمانی بدین صورت است:

> ... همچون نقاشی که با هنرمندی خود می‌تواند تصویری را که بیرون از دیوار نیست بیرون از دیوار بنماید، و تصویری را که در دیوار فرو رفته نیست، فرورفته در دیوار بنماید.[۱۵]

جملهٔ سریانی به همان ترتیب و تفصیلی است که در نسخهٔ چاپی لویس شیخوالیسوعی از ترجمهٔ ابن‌مقفع آمده است. وجود این جمله در ترجمهٔ سریانی *کلیله* به طور قطع ثابت می‌کند که این جمله در متن پهلوی بوده، ولذا می‌توان نتیجه گرفت که کاری که قصیر و ابن‌عزیز در قرن پنجم در مصر کردند در دورهٔ ساسانی شناخته بوده است و احتمالاً نقاشان ماهر ایرانی می‌توانستند

حاشیه:

۱۲) *المواعظ والاعتبار بذکر الخطط والآثار* (معروف به *الخطط*). تقی‌الدین احمد مقریزی. ج ۲. چاپ افست. مکتبة‌المثنی، بغداد، بی‌تا، ص ۳۱۸

۱۳) این داستان معروف را قبل از مولوی و نظامی امام محمد غزالی در *احیاء علوم‌الدین* آورده است. رك: مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی. بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: ۱۳۴۷. ص ۳۳ تا ۳۵.

۱۴) برای اطلاع از ترجمهٔ سریانی *کلیله* و ترجمه‌های دیگر و چاپهای آنها و همچنین سوابق این اثر در سنسکریت، رجوع کنید به مقدمهٔ دکتر پرویز خانلری به ترجمهٔ بخاری (داستانهای بیدپای، ص ۱۰ تا ۱۸) و همچنین به مقالهٔ دکتر مجتبایی، «ملاحظاتی دربارهٔ اعلام *کلیله و دمنه*».

15) *Kalila und Dimna*. Syrisch und Deutsch. von F. Schulthess. Berlin: 1911. s7.

شیوهٔ ژرفنمایی یاپرسپکتیو را به کار برند.

یکی از مسائل عمده‌ای که دربارهٔ متن پهلوی *کلیله* وجود دارد منبع یا منابع هندی این اثر و زبانی است که این اثر از روی آن به پهلوی ترجمه شده است. عقیدهٔ شایع تا چندی پیش این بود که این اثر از روی منابع سنسکریت به پهلوی ترجمه شده است، ولی آقای دکتر فتح‌الله مجتبایی در مقالهٔ محققانه‌ای که اخیراً نوشته‌اند سعی کرده‌اند نشان دهند که منبع مترجم ایرانی به زبان سنسکریت نبوده بلکه به یکی از زبانهای محلی هندی (پیشاچی) بوده است.[۱۶] متنی از *کلیله و دمنه* به این زبان محلی در دست نیست، ولذا نمی‌توان دربارهٔ سوابق این اثر پیش از ترجمهٔ پهلوی مستقیماً اطلاعی کسب کرد. اما خوشبختانه در زبان سنسکریت متن *پنچاتنترا* که مشتمل برداستانهای اصلی *کلیله و دمنه* از جمله باب «شیر وگاو» است موجود است و مصطفی خالقداد عباسی، یکی از ادبای دربار اکبرشاه هندی (۹۶۳ تا ۱۰۱۴ هـ)، این اثر را از سنسکریت به فارسی ترجمه کرده است. مثالی که دمنه دربارهٔ نقاش ماهر گفته است در این اثر هست، اما به شیوهٔ کار او اصلا اشاره‌ای نشده است. فقط از هنرمندی و مهارت نقّاش و ضرورت حفظ آن یاد شده است.

> مرد هنرمند را محافظت هنری که سبب معیشت و باعث تعریف او در مجالس بوده باشد واجب است.[۱۷]

در ترجمهٔ دیگری که از روی متن *پنچاتنترا* به همت ایندوشیکهر شده است چیزی به این مضمون اضافه نشده است.

> هرکار نیکی که شخص را معروف و مشهور می‌سازد و باعث پیشرفت زندگی می‌شود نباید از دست داده شود، بلکه باید بدان افزوده گردد.[۱۸]

چنانکه ملاحظه می‌شود، در اینجا نه تنها از شیوهٔ نقاشی سخنی به میان نیامده است، بلکه اصلا معلوم نیست که این هنرمند نقاش باشد و هنرش نقاشی. در ترجمه‌های سُریانی و عربی، سخن بر سر زیرکی و حیله‌گری دمنه است، و مثال مرد نقّاش نیز مثال کسی است که می‌تواند با هنر خود بیننده را فریب دهد. اما در *پنچاتنترا* حیله‌گری و فریب کاری مطرح نیست. در واقع، دمنه در آنجا رفتاری عاقلانه و صادقانه دارد و قصدش فریب دادن شیر نیست. ولی در ترجمهٔ ابن‌مقفع رفتار او زیرکانه و حیله‌گرانه است.[۱۹] این حیله‌گری و فریب کاری که بر هنر نقاش چابك قلم نیز سایه افکنده است ارزش سه بُعد نمایی را نزد مترجم متن پهلوی و مترجمان بعدی این کتاب روشن می‌سازد. همان طور که می‌دانیم، سه بُعدنمایی در نقّاشی اسلامی کنار گذاشته شد و علت این امر نیز با همین داوری که در *کلیله و دمنه* در حقّ آن شده است بی‌مناسبت نیست.

ارزش هنری و ارزش فلسفی پرسپکتیو

در همهٔ ترجمه‌هایی که از روی متن پهلوی *کلیله و دمنه* شده است، چه در ترجمهٔ سریانی و چه در ترجمهٔ ابن‌مقفع و همچنین ترجمه‌های فارسی این اثر، از نقاشی که می‌تواند توهّم فضای سه‌بعدی را در بیننده ایجاد کند به عنوان یك هنرمند ماهر و چابك قلم یاد شده است. حتی در *پنچاتنترا* نیز این مهارت و استادی در نظر گرفته شده است. نقاشان مجلس یازوری نیز هر دو از نقّاشان ماهر عصرخویش بودند. بنابراین، استفاده از شیوهٔ ژرفنمایی و «پرسپکتیو» مستلزم مهارت و استادی بوده است و هر نقّاشی نمی‌توانسته است از عهدهٔ این کار برآید. این در حقیقت یك ارزشگذاری است، و ارزشی که برای این شیوهٔ هنری قایل شده‌اند مثبت است. کاری که ابن‌عزیز و قصیر کردند همهٔ حاضرانِ در مجلس را به تحسین واداشت و خود مقریزی نیز، که این داستان را نقل کرده است، لحنی تحسین آمیز نسبت به این دو نقّاش دارد. حکمی که در *کلیله و دمنه* و همچنین درمجلس یازوری دربارهٔ ژرفنمایی و پرسپکتیو شده است، هر چند مثبت است، صرفاً جنبهٔ هنری دارد. چیزی که در مورد آن داوری شده است توانایی هنرمند است. امّا وقتی اثر او، یعنی حاصل هنر او، در نظر گرفته می‌شود داوری دیگری در حقّ آن می‌شود که با داوری قبل به‌کلّی فرق دارد. در این داوری، اثر هنرمند از حیث فلسفی و میزان صدق و کذب آن در نظر گرفته می‌شود. به عبارت دیگر، در این ارزیابی مسأله بر سر این است که اثر این نقّاش مفید علم هست یا نه، حقّ است یا باطل.

پاسخ این سؤال در خود جمله‌هایی که از ابن‌مقفّع و نصرالله منشی و بخاری نقل کردیم داده شده است. صورتها ***به نظر می‌آید*** که بیرون از دیوار است یا در دیوار است، ولی در واقع و نفس الامر چنین نیست. لفظ «پندار» در ترجمهٔ بخاری، بخصوص این معنی را تصریح می‌کند. کار نقّاش یا نقّاشان از روی مهارت انجام گرفته است، ولی در عین حال این کار «پندار انگیز» است. فعل «نمودن» در ترجمهٔ نصرالله منشی نیز به همین معنی است. نقّاشی که صورتهای انگیخته را طوری می‌کشد که توهّم فضای سه‌بعدی ایجاد می‌کند در حقیقت متوسّل به نوعی نیرنگ می‌شود. این معنی در سخنانی که دمنه، پیش از آوردن مثال مزبور، ذکر کرده کاملا آشکار شده است. در واقع، سخنان دمنه در اینجا ارزش فلسفی صوَر ژرفنما یا، به قول نصرالله منشی، «انگیخته» را در تمدّن اسلامی نشان می‌دهد.

دمنه متصدّ است که به نحوی خود را به شیر نزدیك کند. کلیله از او می‌پرسد که اگر موفّق شدی به حضور شیر راه‌یابی، برای اینکه خود را از نزدیکان او سازی و مقام و منزلتی کسب کنی چه خواهی کرد. شغال حیله‌گر پاسخ می‌دهد که هرگاه به شیر نزدیك

شوم با پیروی از خواست او و چرب زبانی و حتّیٰ دروغ و فریبکاری خود را در دل او جا خواهم کرد. نصرالله منشی سخنان دمنه را بدین گونی نقل می کند:

... از تقبیح احوال و افعال وی بپرهیزم، و چون کاری آغاز کند که به صواب نزدیك و به صلاحِ مُلك مقرون باشد آن را در چشم و دل وی آراسته گردانم... و اگر در کاری خوض کند که عاقبتِ وخیم و خاتمتِ مکروه دارد و شرّ و مضرّت و فساد و معرّت آن به مُلك او باز گردد، پس از تأمل و تدبّر به رفقِ هر چه تمامتر و عبارتِ هر چه نرمتر و تواضعی در ادای آن هر چه شاملتر غور و غایلهٔ آن با او بگویم و از وخامت آن او را بیاگاهانم.

به دنبال این سخنان، دمنه در توضیح این شیوه که در پیش خواهد گرفت دو مثال می آورد: یکی اینکه «مرد خردمند چرب زبان اگر خواهد حقی را در لباس باطل آرد و باطلی را در مِعرض[20] حق فرانماید»، و مثال دیگر همان نقاش چابك قلم است و صورتهایی که بر دیوار می کشد. کاری که نقّاش چیره دست با قلم خود می کند همان کاری است که مرد خردمند چرب زبان با زبان خود می کند. همان گونه که مرد چرب زبان در عالَمِ سخنوری سعی می کند حقّی را در کسوت باطل و باطلی را در لباس حقّ بنماید، نقّاش ماهر نیز صورتی را که بر صفحهٔ مسطّح است در کسوت باطل یعنی سه‌بُعدی می نماید. پس صورت سه‌بُعدی و «انگیخته» واقعیّت را نشان نمی‌دهد، ولذا ارزش آن از لحاظ فلسفی منفی است.

چرا مسلمانان پرسپکتیو را کنار گذاشتند؟

ارزش منفی‌ای که در متن پهلوی *کلیله* و ترجمه‌های آن برای پرسپکتیو قایل شده‌اند ارزشی است که تا حدودی سرنوشت این نوع نقاشی را در تمدّن اسلامی رقم زده است. می‌دانیم که در تمدّنهای قدیم یونان و روم از این شیوه استفاده می کرده‌اند و نقّاشیهای دیواریِ بازمانده از این تمدّنها این معنی را بخوبی نشان می‌دهد. در نقّاشیهای دیواری بیزانس نیز فضای سه بُعدی به کار می‌رفته است. و ما به شهادت *کلیله* می توانیم مطمئن باشیم که در هنر ایرانی در دورهٔ ساسانی نیز سه بُعدنمایی سابقه داشته است. این نوع نقاشی در صدر اسلام نیز شناخته بوده است. جملهٔ ابن‌مقفع برای خوانندگان او کاملاً مفهوم بوده است. حتّی آثاری هم از نقاشیهای سه‌بُعدنما در تمدّن اسلامی وجود دارد. در همان زمان که ابن‌مقفّع *کلیله* را از پهلوی به عربی ترجمه می کرد، نقّاشان قصیر عمره (تحت تأثیر نقاشی بیزانس) تصاویری را با استفاده از شیوهٔ پرسپکتیو برروی دیوارها نقش می کرده‌اند[21] (بنگرید به تصویر شمارهٔ ۱). این شیوه تا چندین قرن جسته و گریخته در هنر اسلامی دوام پیدا کرد. ابن عزیز و قصیر در قرن پنجم می زیستند. حتی در تصاویر یکی از نسخه‌های مصوّر کتاب دیسقوریدس که در نیمهٔ اول قرن هفتم استنساخ شده است پرسپکتیودیده می شود (بنگرید به تصویر شمارهٔ ۲).

در مورد سوابق این امر بعضی از محققان توجه خود را منحصراً معطوف به هنر تمدن بیزانس نموده‌اند،[22] ولی از تمدنی که در شرق عالم اسلام بود، یعنی تمدن ایرانی، نمی‌توان غافل بود. هنرمندان ایرانی در دورهٔ اسلامی وارث سنتی بودند که سابقهٔ آن به پیش از اسلام می‌رسید و بعضی از ویژگیهای نقاشیهای ایرانی در قرن هفتم هجری این تداوم را نشان می‌دهد[23]. این

حاشیه:

۱۶) فتح‌الله مجتبایی، «ملاحظاتی دربارهٔ اعلام *کلیله و دمنه*»، ص ۳۴. چنانکه دکتر مجتبایی متذکر شده است، نخستین کسی که تردید کرد که ترجمهٔ پهلوی *کلیله* از زبان سنسکریت انجام گرفته است تئودور بنفی (Theodore Benfey) بود (در سال ۱۸۷۶م.).

۱۷) *پنچاکیانه*. ترجمهٔ مصطفی خالقداد هاشمی عباسی. به تصحیح جلالی نائینی، عابدی، تاراچند. تهران: ۱۳۶۳، ص ۲۱.

۱۸) *پنچاتنترا*. ترجمهٔ ایندوشیکهر. انتشارات دانشگاه تهران. تهران: ۱۳۴۱، ص ۹.

۱۹) این نکته نشان می‌دهد که اختلاف میان متن سنسکریت و متن پهلوی صرفاً در جملهٔ مزبور و الفاظ آن نیست، بلکه اختلافی است اساسی‌تر. اگر این تصرف از ناحیهٔ مترجم پهلوی بوده باشد، وی با این کار درواقع شخصیت دمنه را تغییر داده و او را از یك موجود جاه‌طلب و کوشا و تا اندازه‌ای صادق، به یك موجود جاه‌طلب زیرك و سیّاس و مکّار تبدیل کرده است.

۲۰) مِعْرَض: جامه‌ای که برده و کنیز فروختنی را بدان عرضه می‌کردند (*منتهی‌الارب*)؛ جامه‌ای که دختر در شب عروسی خود را بدان ظاهر سازد (*اقرب الموارد*، [یادداشت آقای احمد سمیعی]).

۲۱) قصیر عمره (Qusayr Amra) قصر یا قلعه‌ای است کوچك که در میان سالهای ۱۰۶ تا ۱۳۱ هجری یا شاید حدود سال ۹۲ هجری در عصر بنی امیه در خاك اردن هاشمی ساخته شده است. اسلوب معماری این بنا رومی یا بیزانسی است. بر دیواره‌های سربینهٔ حمام این بنا نقاشیهایی است از یزدگرد سوم و امپراطور بیزانس و پادشاه حبشه و مناظر شکار و استحمام و ورزش و کشتی با تصاویری از زنان برهنه و حیوانات، موضوعاتی که در گرمابه‌های رومی متداول بوده است. این تصاویر که قدیم‌ترین نقاشیهای دیواری در تمدن اسلامی است متأثر از هنر دورهٔ یونانی‌مآبی و بیزانس است. برای توضیح دربارهٔ کاربرد پرسپکتیو در نقاشیهای این قلعه رجوع کنید به:

Alexandre Papadopoulo. *Islam and Muslim Art*. Trans. R. E. Wolf. Thames and Hudson. London: 1980. p. 70ff.

بخصوص بنگرید به تصویر شمارهٔ ۱۸ در این کتاب (تصویر شمارهٔ ۱ در این مقاله)، تصویر خرسی که روی چهارپایه نشسته و ساز می‌نوازد. این تصویر با استفاده از پرسپکتیو کشیده شده است. (در یادداشتهای بعدی در این مقاله، از این کتاب با عنوان *اسلام و هنر مسلمانان* یاد خواهیم کرد.)

۲۲) مانند الکساندر پاپادوپولو در *اسلام و هنر مسلمانان* (ص ۳۷ تا ۴۰). پاپادوپولو مسألهٔ پرسپکتیو و حذف آن را در هنر اسلامی تا حدودی به تفصیل در کتاب خود شرح داده است، اما متأسفانه مؤلف (که خود ظاهراً اصلاً یونانی است) تعصب شدیدی نسبت به فرهنگ و هنر یونانی و بیزانسی و مسیحی از خود نشان داده و اصل همهٔ هنرها را در تمدن اسلامی به مسیحیان و هنرمندان بیزانس نسبت داده و سهم تمدنهای دیگر از جمله هنرمندان ایرانی را نادیده گرفته است.

23) Norah M. Titley. *Persian Miniature Painting*. London: 1983. p. 12.

معنی را در مورد پرسپکتیو و ژرفنمایی از جملهٔ *کلیله* نیز می‌توان استنباط کرد. این جمله نه تنها از آشنایی نقاشان ایرانی با این شیوه حکایت می‌کند، بلکه ضمناً به علل کنار گذاشتن این شیوه نیز اشاره می‌کند. به عبارت دیگر، از این جمله چنین استنباط می‌شود که سابقهٔ حذف پرسپکتیو و ژرفنمایی در تمدن اسلامی به پیش از اسلام و به تمدن ایرانی در دورهٔ ساسانی می‌رسد. این مطلب در تاریخ نقاشی در اسلام و ایران مطلب مهمّی است و جادارد که دربارهٔ آن قدری توضیح دهیم.

نقاشیهایی که هنرمندان در تمدن اسلامی براساس ارزش منفیی که به ژرفنمایی و پرسپکتیو می‌دادند آفریدند با یك کلمه می‌توان وصف کرد: این نقاشیها «واقع نما» (رئالیستی) نبودند. مراد از «واقعیت» (رئالیته) در اینجا جهان محسوس و طبیعت است، و منظور از «واقع نما» نبودن این نقاشیها این است که هنرمند اثر خود را به تقلید از جهان محسوس و صورتهای طبیعی نمی‌کشید. عالم محسوس که فضای آن سه بعدی است عالم جزئیات است، و عالم کون و فساد است، و موجودات آن افراد و اشخاصی هستند که در معرض عوارض گوناگون و متضاد قرار گرفته‌اند. هنرمندی که می‌خواهد اثر خود را به تقلید از این عالم بیافریند، ناگزیر است که همین عالم جزئی را در فضای سه‌بعدی تصویر کند و خصوصیات فردی و عوارض گوناگون را نمایش دهد. برای این منظور باید از شیوه‌ها و ترفندهای مختلفی استفاده کند. منظره‌ای که می‌خواهد بکشد یك منظرهٔ جزئی است در یك مکان خاص و با عوارضی که در یك لحظهٔ بخصوص عارض موجودات شده است. نقاش «واقع نما» اشخاصی را که هر یك اوصاف خود را دارند در مکان سه‌بعدی و از یك نظرگاه خاص ملحوظ می‌کند و عوارض جوّی، بخصوص شدت و ضعف روشنایی، را با استفاده از رنگ آمیزی در اثر خود منعکس می‌نماید.

این شیوه‌ها و ترفندها به نحو کامل و بخصوص با استفاده از شیوهٔ خاصی که به آن پرسپکتیو خطی می‌گویند در نقاشیهای رنسانس و باروك به کار می‌رفته است[۲۴]. در هنر نقاشی بیزانس نیز از این شیوه‌ها استفاده می‌شده است. اما هنرمندانی که در تمدن اسلامی بنا بر اعتقادات دینی می‌خواستند دست از خلق این عالم و صور موجودات جزئی بردارند ناچار بودند همهٔ این شیوه‌ها و ترفندهایی را که باعث توهم فضای سه‌بعدی می‌شد کنار بگذارند. از اینجاست که شیوه‌هایی چون ژرفنمایی (depth) و پرسپکتیو و فردنمایی (individualization) و سایه روشن (chiaroscuro) و سایه زدن (shading) و برجسته‌نمایی (modeling) همه از نقاشی اسلامی حذف می‌شود، و در نتیجه عالم تصویری خاصی با صور کلی و مجرد پدید می‌آید.

شواهد و قراینی که از نقاشیهای ژرفنما و سه‌بعدی در تاریخ

تصویر شمارهٔ ۱. نقاشی دیواری در کاخ قصیر عمره.

تصویر شمارهٔ ۲. از یك نسخهٔ خطی مصور کتاب دیسقوریدس متعلق به سال ۱۲۲۹م./ ۶۲۷هـ.

هنر اسلامی وجود دارد بسیار اندك شمار است و درواقع این شواهد و قراین را باید به منزلهٔ استثناهایی در هنر نقاشی در تمدن اسلامی به شمار آورد. عموم نقاشیهای ما، بخصوص مینیاتورهای ایرانی که از قرن هفتم به بعد کشیده شده است، فاقد پرسپکتیو و فضای سه‌بعدی است. درواقع این شیوه‌ها از بدو شکل گرفتن هنر تصویری در تمدن اسلامی کنار گذاشته شد. این حادثه معلول بی‌اطلاعی نقاشان از این مفاهیم و عجز آنان از به کار بردن این شیوه‌ها نبود، بلکه معلول آراء خاص کلامی و فلسفی بود.

چنان که می‌دانیم، صورتگری (اعم از نقاشی و مجسمه‌سازی و انگیخته‌نگاری یا relief) در اسلام جایز نبوده است. اگرچه در قرآن کریم آیه‌ای در تحریم این هنر نازل نشده است، از قرن دوم هجری به بعد احادیثی مورد توجه قرار گرفته است که بنا بر آن هر نوع صورتگری تحریم شده است[۲۵]. مبنای کلامی این حکم این بود که می‌گفتند در عالم مصوِّری جز خدا نیست، و کسی که مثلاً از راه مجسمه‌سازی یا نقاشی صورتهایی را از موجودات زنده تصویر می‌کند، دست به کاری می‌زند که مختص خداست و لذا عملاً مرتکب شرك می‌شود. نقاشان برای اینکه این اتهام را از خود دفع کنند و در عین حال به هنر خود ادامه دهند چاره‌ای اندیشیدند و سعی کردند صورتهایی را که می‌کشند با صورتهای موجودات جاندار (بخصوص صورت انسان) مطابقت نداشته باشد.

تبیینی که اجمالا شرح دادیم موجه‌ترین تبیینی است که محققان در مورد منسوخ شدن ژرفنمایی و پرسپکتیو در نقاشی مسلمانان عرضه کرده‌اند[۲۶]. این تبیین هرچند که درست و موجه است ولی فقط جنبهٔ سلبی دارد[۲۷] و مسألهٔ فضای «غیرواقعی» را در نقاشیهای دورهٔ اسلامی، بخصوص مینیاتورهای ایرانی، کاملاً حل نمی‌کند. درست است که تحریمهایی که متکلمان و متشرعان در خصوص صورتگری می‌کردند و ممنوعیتهایی که ایجاد می‌کردند ژرفنمایی و پرسپکتیو و ترفندهای دیگری را که در نقاشی پیش از اسلام، بخصوص نقاشیهای بیزانس، وجود داشت منسوخ کرد، و درست است که هنرمندان محاکات (تقلید از عالم محسوس) را رها کردند، اما در عین حال نکات مثبتی را هم سعی کردند در نظر بگیرند. عالمی که نقاشان کنار گذاشتند عالم محسوس بود، ولی در جهان‌بینی اسلامی عالم وجود منحصر به عالم محسوس نبود. در ورای عالم محسوس، عالم معقول است، و میان این دو عالم عالم مثال. موضوع بعضی از مینیاتورهای ایرانی حوادثی است که اصلا مربوط به عالم محسوس نیست و لذا تقلید از عالم محسوس در این مینیاتورها موضوعاً منتفی است. مثلاً معراج پیغمبر(ص) که یکی از موضوعات نقاشیهای دینی است کاملا جنبهٔ ملکوتی دارد. این عالم ملکوتی و مثالی را ما در مینیاتورهایی هم که موضوع آنها ظاهراً مربوط به عالم طبیعت است مشاهده می‌کنیم[۲۸].

یکی از بهترین و عالی‌ترین نمونه‌های مینیاتورهای ایرانی که

حاشیه:

۲۴) در رنسانس بر اساس علم مناظر و مرایا شیوهٔ جدیدی پدید آمد که به آن پرسپکتیو خطی (linear perspective) می‌گویند. این شیوه را هنرمندان ایتالیایی در قرن پانزدهم ابداع کردند و با استفاده از این تکنیك تحولی در فضای نقاشی اروپایی پدید آوردند. در پرسپکتیو خطی هنرمند نقطه‌ای را تصویر می‌کند که بنا بازای دیدگاه بیننده است و در این نقطه (که به آن vanishing point می‌گویند) همهٔ خطوط موازی یکدیگر را قطع می‌کنند. دوری و نزدیکی اشیاء نسبت به این نقطه سنجیده می‌شود ـ اشیایی که از آن دورترند کوچکتر کشیده می‌شوند و اشیایی که نزدیکترند بزرگتر. این نوع پرسپکتیو مختص هنرمندان رنسانس به بعد است و شیوه‌ای که نقاشان رومی و بیزانسی و غیره به کار می‌بردند با این شیوه فرق داشته است.

۲۵) در این باره بحثهای مفصلی شده است. مثلا بنگرید به فصل اول کتاب آرنولد، *نقاشی در اسلام*، (ص ۴ تا ۱۶) و کتاب *اسلام و هنر مسلمانان* (ص ۲۴، ۵۳ و ۵۴).

۲۶) این تبیین را الکساندر پاپادوپولو بخصوص مورد تأکید قرار داده است. (*اسلام و هنر مسلمانان*، بخش دوم، فصل اول، ص ۴۸ به بعد). پاپادوپولو تبیین دیگری را از قول کوهنل (E. Kühnel) نقل ورد کرده است. از نظر کوهنل وقتی مسلمانان از نقاشی دیواری به نقاشی کتاب روی آوردند، صفحات کوچك کتاب مجال تصویر فضای سه بعدی را به ایشان نمی‌داد و لذا دست از ژرفنمایی و پرسپکتیو برداشتند. ولی چنان‌که پاپادوپولو بحق گفته است (*اسلام و هنر مسلمانان*، ص ۸۲) این نظر درست نیست، چه این شیوه‌ها حتی پیش از رواج نقاشی کتاب و مینیاتور، وقتی نقاشان هنوز عمدتاً از دیوار استفاده می‌کردند، کنار گذاشته شد.

۲۷) پاپادوپولو خود به این جنبهٔ سلبی اشاره کرده است (*اسلام و هنر مسلمانان*، ص ۲۹)، ولی به نظر نگارنده وی در تبیین جنبه‌های ایجابی و مثبت در فضای نقاشیهای اسلامی کوتاهی کرده است.

۲۸) ظاهراً نخستین کسی که موضوع فضای مثالی را در نقاشی اسلامی ایرانیان پیش کشیده است هانری کربن است. کربن، تا جایی که من می‌دانم، مستقیماً دربارهٔ مینیاتورهای ایرانی و فضای مثالی آنها بحث نکرده است. اشارهٔ وی به این مطلب در ضمن انتقادی است که وی از پیدا شدن فضای کمّی در هنر رنسانس کرده و پرسپکتیو هندسی را «پرسپکتیو تصنعی» (perspectiva artificialis) و نوعی ترفند و نیرنگ (subterfuge) خوانده است. به نظر کربن علت پیدا شدن پرسپکتیو در هنر رنسانس و باروك این بود که عالم مثال یا خیال منفصل که عالم وسط است از فلسفهٔ اروپایی در این دوره حذف شد. اما محققی که مستقیماً به موضوع فضای ملکوتی در مینیاتورهای ایرانی توجه کرده است، هنرشناس مسلمان تیتوس بورکهارت است. بورکهارت، بر اساس عرفان ابن عربی، عالمی را که مینیاتورهای ایرانی تصویر می‌کند عالم اعیان ثابته و صور این نقاشیها را نمایندهٔ عین ثابتهٔ آنها دانسته است. البته، داوری بورکهارت، که محققانه و منطقی است، فقط دربارهٔ نمونه‌های اعلای مینیاتورهای ایرانی است. اما دکتر سید حسین نصر که از تعبیرات شیخ اشراق استفاده کرده است این حکم را در مورد فضای اکثر مینیاتورهای ایرانی صادق دانسته است. رجوع کنید به:

Henry Corbin. «The Configuration of the Temple of the Ka'bah», in *Temple and Contemplation*. Trans. Philip Sherrard. London: 1986. pp. 187- 9

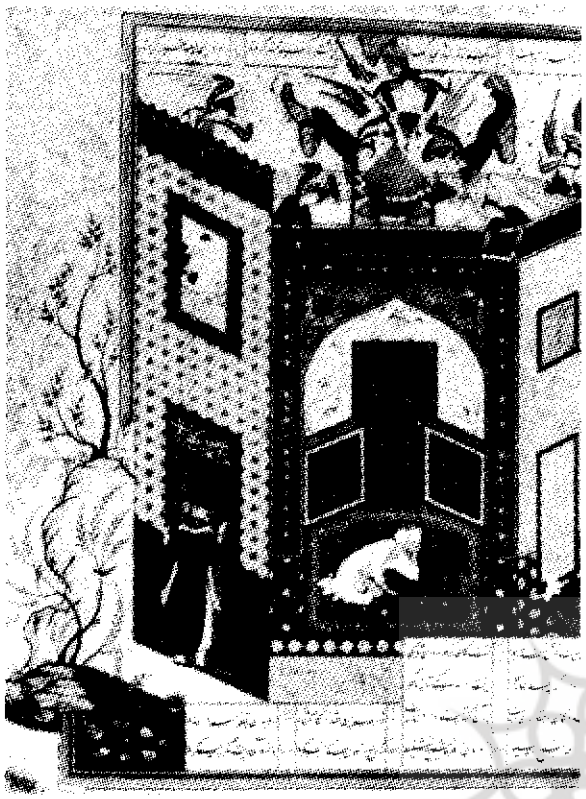
Titus Burckhardt. *Art of Islam*. London: 1976. p. 36.

S. H. Nasr. «The World of Inagination and the Concept of Space in the Persian Miniature». in *Islamic Quarterly*. vol. XIII. No. 3. pp. 129-34.

عالم مثال را به نحو کامل تصویر نموده است مینیاتوری است مربوط به یکی از داستانهای جامی در *سبحة‌الابرار*. تحلیل این مینیاتور کمك می‌کند که ما بتوانیم خصوصیات عالم مثال و فضای مثالی و صور معلّقه را در این قبیل مینیاتورها تشخیص دهیم. قبل از هر چیز داستانی را که موضوع نقاشی است شرح می‌دهیم[۲۹]

عارفی زنده‌دل نسبت به شاعر شیراز سعدی و شعر او که بیشتر غیر دینی است نظر خوشی ندارد. اما سعدی، به قول جامی، یك بیت شعر در حمد باری تعالی می‌سراید و به موجب آن مقبول درگاه حق می‌شود. مرد عارف در شب خواب می‌بیند، خوابی ملکوتی و صادق. درهای آسمان باز می‌شود و گروهی از فرشتگان که هر یك طبقی از نور در دست دارند فرود می‌آیند و نورها را بر سر سعدی می‌بارند. مرد عارف همینکه از خواب بیدار می‌شود به سراغ سعدی می‌رود، و وقتی به پشت در صومعهٔ او می‌رسد صدای شاعر را می‌شنود که بیت مزبور را با خود زمزمه می‌کند[۳۰]

حکایت جامی اگرچه موضوع واحدی را بیان می‌کند خود از دو قسمت کاملا متمایز تشکیل شده است که هر قسمت آن مربوط به یك عالم خاص است. یك قسمت آن خوابی است که عارف می‌بیند با فرشتگان آسمانی و طبقهای نورکه بر سر سعدی نثار می‌کنند. عالم خواب عالم خیال یا عالم مثال است و فرشتگان موجودات ملکوتی و آسمانی هستند و مشاهدهٔ آنها به چشم دل و

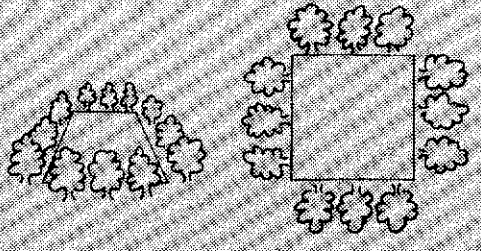


تصویر شماره ۳. داستان سعدی و مردی که منکر او بود (از نسخهٔ خطی *هفت اورنگ*).

تصویر فضای سه بعدی: واقعیت یا پندار

پرسپکتیو و زرفنمایی شیوه‌ای است که در بعضی از تمدّنهای قدیم شناخته بوده و گاهی مورد استفاده قرار می‌گرفته است. اما نقّاشان اروپایی در رنسانس، با استفاده از نظریهٔ اپتیك (مناظر و مرایا)، راههای جدیدی برای ایجاد توهّم فضای سه بعدی ابداع کردند. از آن به بعد، تا اواخر قرن نوزدهم، نقاشی «واقع‌نمایی» اروپا تحت تأثیر هنر این نقاشان بود. عکاسی (فتوگرافی) نیز محصول همین نقاشیهای واقع‌نماست و فضای آن فضایی است که بر اساس نظریهٔ جدید اپتیك و شیوهٔ سه بعدنمایی رنسانس و باروك پدید آمده است. چشم و ذهن ما آن‌قدر با این نوع فضا عادت کرده است که می‌پنداریم صورتهایی که با استفاده از پرسپکتیو و شیوه‌های زرفنمایی تصویر شده است واقعی است، و صورتهایی که بدون استفاده از این شیوه‌ها و به اصطلاح در گسترهٔ «مسطّح» تصویر شده باشد واقعی نیست. اما این برداشت خود نتیجهٔ عادت ذهنی ماست و اروپائیان نیز سعی کرده‌اند این عادت را در هنر قرن بیستم بشکنند. یکی از نویسندگان اروپایی، بنام رودولف آرنهایم (Rudolf Arnheim)، در کتاب *هنر و ادراك بصری*، سعی کرده است نسبی بودن این احساس را که ما از واقعی بودن صور زرفنما و سه بعدی و پرسپکتیو وار داریم، از طریق گفتگویی فرضی میان یکی از نقّاشان مصری عهد قدیم و یکی از نقّاشان اروپایی دورهٔ رنسانس نشان دهد.

منظره‌ای که این دو نقّاش قرار است بکشند حوض آبی است که با درختانی محصور شده است. از هر یك از این دو نقّاش می‌خواهند که صورت این منظره را عیناً به‌همان گونه که هست بکشند، یعنی از آنان می‌خواهند که «واقع‌نمایی» کنند. البته، فرض هم بر این است که نقّاشان هر دو در کار خود ماهرند. وقتی نقّاشان کار خود را تمام می‌کنند، با کمال تعجب مشاهده می‌شود که تصاویر آنها کاملا با هم فرق دارند. تصاویر این دو نقّاش فرضی بدین صورت است.



اثر نقّاش مصری

اثر نقّاش اروپایی

مجادلهٔ دو هنرمند از همین جا آغاز می‌شود. هر کدام از آنها به خیال خود

در عالم خیال انجام می‌گیرد[۳۱].

قسمت دوم از لحظه‌ای آغاز می‌شود که عارف از خواب بیدار می‌شود و به عالم محسوس باز می‌گردد. رفتن او به سرای سعدی و شنیدن صدای او از پشت در همه در عالم محسوس انجام می‌گیرد. حال به سراغ مینیاتور برویم. (تصویر شمارهٔ ۳).

کاری که نقاش با این داستان کرده است براستی شگفت‌آور است. در این اثر نقاش قوانین و نظام مکانی عالم محسوس را آگاهانه زیر پا گذاشته[۳۲] و سراسر داستان را از ابتدا تا انتها در یك صحنهٔ واحد در برابر ما مجسم نموده است. ما در اینجا هم واقعه‌ای را که مرد عارف در عالم خیال دیده است می‌بینیم و هم کاری را که پس از بیدار شدن کرده است. سعدی در صومعهٔ خود در کمال آرامش بر متکایی لمیده و شعر خود را زمزمه می‌کند و مرد عارف از پشت در صدای او را می‌شنود، و در همان حال فرشتگان پشت بر آسمان طبقهای نور را بر سر او می‌بارند. درواقع دو قسمت داستان، تصویر را به دو قسمت کرده است: یکی قسمت فوقانی که نشان‌دهندهٔ عالم ملکوت است و دیگر عالم تحتانی که نشان‌دهندهٔ عالم محسوس. اما کل تصویر دارای یك فضاست و نمایندهٔ یك عالم است. فضای تصویر کلا مثالی و ملکوتی است و همهٔ صور تصویر صور مثالی است. به عبارت دیگر، حتی قسمت تحتانی تصویر هم اگرچه مربوط به واقعه‌ای است در عالم محسوس، ولی این واقعه خود در عالم مثال نمایش داده شده است.

بگذارید نگاهی دیگر، بدون در نظر گرفتن شخصیتهای تاریخی و داستانی، به این مینیاتور بیندازیم. از پایین تصویر شروع می‌کنیم، از گوشهٔ سمت چپ. در این گوشه طبیعت است که در واقع فقط بخش کوچکی از آن در داخل متن است، آن هم در تحت همه چیز. موالید سه گانه (معدن و نبات و حیوان) به صورت کامل نمایش داده شده است. این صورتها که عمدتاً در حاشیه

حاشیه:

۲۹) این داستان در مثنوی *هفت اورنگ* عبدالرحمن جامی (به تصحیح مرتضی مدرس گیلانی. انتشارات کتابفروشی سعدی. تهران: بی‌تا، ص ۴۶۷ و ۴۶۸) آمده است.

۳۰) این داستان کاملا شبیه به داستان فردوسی و نماز نخواندن شیخ ابوالقاسم کرکانی بر جنازهٔ اوست که عطار در *اسرارنامه* نقل کرده است. رجوع کنید به مقالهٔ نگارنده با نام «فقع گشودن فردوسی و سپس عطار»، بخش دوم، *نشر دانش*، سال ۸، شمارهٔ ۴، خرداد و تیر ۶۷، ص ۱۴ تا ۲۱.

۳۱) برای توضیح دربارهٔ خصوصیات عالم مثال و مشاهدهٔ آن در خواب، رجوع کنید به مقالهٔ نگارنده با نام «عالم خیال از نظر احمد غزالی»، *معارف*، دورهٔ ۳، ش ۲، مرداد ـ آبان ۱۳۶۵، ص ۳ به بعد.

۳۲) در این تصویر نقاش نه تنها نظام مکانی عالم محسوس، بلکه ترتیب زمانی را نیز به هم زده است. شعری که بر کلشیهای صومعهٔ سعدی نوشته است شعر حافظ است.

منظره را واقعی کشیده و دیگری را متهم می‌کند که نقاشی او «واقع‌نما» نیست. نقاش مصری به‌هنرمند اروپایی می‌گوید:

این صورتی که تو کشیده‌ای یك خطاست و بیننده را گیج می‌کند. شکل حوض را از صورت واقعی آن خارج کرده‌ای. حوض واقعی مربع است ولی تو آن را به صورت دورنقه کشیده‌ای. درختان هم در واقع همه به‌صورت منظم در پیرامون حوض قرار دارند و هر یك از آنها به‌صورتی عمودی بر زمین فرود آمده‌اند و همهٔ آنها هم به یك اندازه‌اند؛ اما تو در نقاشی خود درختان را طوری کشیده‌ای که بعضی از آنها در درون حوض‌اند و برخی بیرون از حوض، و قد آنها هم بلند و کوتاه است.

نقاش اروپایی هم البته دلائلی برای خودش دارد. او نیز به نقاش مصری می‌گوید:

این تصویری که تو کشیده‌ای فقط به‌عنوان تصویری که از بالا برداشته باشند (airplane view) قابل قبول است، و درختانی که توکشیده‌ای همه روی زمین خوابیده‌اند.

نقاش مصری مسلماً حرفهای اروپایی را قبول ندارد و شاید هم اصلاً نفهمد که او چه می‌گوید.

حالت نقاش مصری حالت همهٔ نقاشانی است که با شیوه‌های جدید زرفنمایی و پرسپکتیو آشنا نشده بودند و، البته، اکثر نقاشان تمدنهای قدیم، از جمله نقاشان اروپایی دورهٔ قرون وسطی، همین وضع را داشتند. چیزی که نقاشان اروپایی در تصویر زرفنمای خود می‌بینند محصول یك طرز تفکر خاص است، طرز تفکری که پس از پیدایش نظریهٔ اُپتیك و غلبهٔ فضای کمّی و هندسی در رنسانس پیدا شده و بتدریج به‌صورت یك عادت ذهنی برای همهٔ ما درآمده است. بر اثر همین عادت است که امروز عکسهایی که دوربین عکاسی برمی‌دارد به نظر ما واقعی می‌آید. ولی واقعیتی که محصول یك نوع تربیت و عادت ذهنی باشد واقعیت مطلق نیست. «واقعیت مطلق» باید برای همه واقعیت باشد. اگر یکی از اجداد ما که در قرن نوزدهم می‌زیست سر از خاك به درمی‌آورد و به سالن سینما می‌رفت یا در مقابل تلویزیونهای ما می‌نشست مسلماً نمی‌توانست آنچه ما می‌بینیم ببیند.

برگرفته از کتاب:

H. Gene Blocker. *Philosophy of Art* N.Y. 1979. pp. 55-61

قرار دارند درواقع صورتهای «طبیعی» و «واقعی» نیستند. طبیعت در اینجا «غیر طبیعی» و «غیر واقعی» است، ولی این طبیعت انتزاعی و ذهنی نیست. صورتهای سنگ و گُل و گیاه و درخت و پرندگان همه مثالی و «حقیقی» است و فضای آنها نیز مثالی است. در مرکز تصویر، روی زمین، انسان است و تصویر انسان در اینجا تصویر انسان کامل است که هم وجه باطنی آن و هم وجوه ظاهری آن نمایش داده شده است. در خلوتِ باطن، انسان در کمال سکون و آرامش است و از جمعیت خاطر و تنهایی برخوردار. اما در ظاهر، تعدد دیده می‌شود. از یك جهت انسان رو به باطن و در حال مراقبه است و از جهت دیگر باز رو به باطن حلقه بر در می‌زند. و بالأخره در بالای تصویر و بر فراز طبیعت و انسان، آسمان است و فرشتگان آسمانی، و این نمایندهٔ عالم ملکوت است (فرشتگان نمایندهٔ عالم ملکوت و آسمان نمودگار عالم جبروت). بدین ترتیب، در این مینیاتور همهٔ مراتب وجود، از طبیعت تا ماوراءطبیعت، تصویر شده است، و فضایی که می‌تواند همهٔ عوالم را، از محسوس گرفته تا مثالی و معقول، به نمایش در آورد جز فضای عالم مثال که عالم واسط است و لذا هم واجد اوصاف عالم محسوس است و هم عالم معقول، نمی‌تواند باشد.

تصویری که در اینجا تحلیل کردیم یك نمونهٔ خاص است و نمی‌توان ادعا کرد که همهٔ مینیاتورهای ایرانی به این وضوح خصوصیات عالم مثال را نمایش می‌دهند. اما در عین حال تعداد مینیاتورهایی که عالم ملکوت و مثال را با صور خیالی تصویر کرده‌اند کم نیست. این مینیاتورها در واقع نقطهٔ کمال و اوج سیر هنر نقاشی اسلامی را نشان می‌دهند، و لذا می‌توان صفات آنها را به عنوان میزان و ملاك تشخیص صفات مثالی در نقاشیها و مینیاتورهای دیگر به کار برد.

این صفات کمال و این جنبهٔ ملکوتی و مثالی در نقاشی اسلامی ایران همان قدم مثبتی است که صورتگران مسلمان با حذف ژرفنمایی و پرسپکتیو و به طور کلی «واقع نمایی» برداشتند. البته، این تکامل بتدریج حاصل شد، و نمی‌توان ادعا کرد که همهٔ آثار نقاشی مسلمانان از ابتدا عالم ملکوت و صور مثالی را نمایش می‌دهند. آراء عرفا و اشراقیون، بخصوص شیخ اشراق شهاب‌الدین سهروردی، در تکوین این هنر و آگاهی نقاشان نسبت به فضای عالم مثال بی‌شك تأثیر زیادی داشته است. اما با وجود این، سوابق این عقیده و تأثیر آن در نقاشی به مدتها پیش و حتی قرنهای اولیهٔ دوره اسلامی باز می‌گردد.

عقیده به عالم مثال که شیخ اشراق در نیمهٔ قرن ششم اظهار کرده است، چنان که می‌دانیم، عقیده‌ای است که در حکمت ایرانی سابقهٔ آن نه تنها به مشایخ صوفیه و ابن سینا، بلکه به قول شیخ اشراق حتی به دورهٔ پیش از اسلام، به حکمت «الفهلویون» و فرشته‌شناسی قدیم ایرانی می‌رسد. این عقیدهٔ فلسفی از کی در هنر، بخصوص هنر نقاشی، تأثیر گذاشت؟ پاسخ این سؤال خود مستلزم تحقیقات دیگری است، و متأسفانه فقدان آثار هنری دینی و از بین رفتن نقاشیهای دیواری پیش از مغول راه را برای این تحقیقات مسدود کرده است. ولیکن از پیدا کردن قراین دیگر نمی‌توان ناامید بود، و جملهٔ *کلیله* که سابقهٔ آن به عصر ساسانی برمی‌گردد یکی از این قراین است.

در *کلیله* هرچند که شیوهٔ ژرفنمایی و پرسپکتیو از لحاظ هنری مورد ستایش قرار گرفته است، از لحاظ فلسفی کاری نکوهیده و به عنوان یك فریب تلقی شده است. به عبارت دیگر، نقاشی که سعی می‌کند اثری را به تقلید از عالم محسوس و به اصطلاح «واقعی» نمایش دهد حق را به لباس باطل در می‌آورد. این نظر یادآور نظر افلاطون دربارهٔ هنر است که تقلید از طبیعت و عالم محسوس را دو مرحله از حقیقت دورتر می‌داند. عالم محسوس خود سایهٔ عالم مُثُل است. علم حقیقی علم به مُثُل است، به صُوَر کلی است، نه به صُوَر محسوس و جزئی. پس صُوَری که در فضای سه‌بعدی باشد و واقعی جلوه کند مفید علم نیست، بلکه موجب پندار است. این نظریهٔ فلسفی که مبنای داوری *کلیله* دربارهٔ سه بعد نمایی و استفاده از پرسپکتیو[۳۳] است نه تنها در ایران، بلکه در فلسفهٔ نوافلاطونی و اسکندرانی هم محققاً وجود داشته است و در تمدن یونانی‌مآب (هلنیستی) و بیزانس نیز شناخته بوده است. تعیین میزان تأثیر این داوری در هنرمندان مسلمان و ارتباط آن با سیر تکوین فضای مثالی در مینیاتورهای ایرانی بسیار دشوار است، ولی واقعیت آن را نمی‌توان منکر شد.

حاشیه:

۳۳) تبیینی که شرح دادیم تنها تبیینی نیست که در مورد داوری *کلیله* می‌توان کرد. تبیین ساده‌تر این است که بگوییم قدما گرفتار عادت ذهنی ما نبودند که در صفحهٔ مسطح دیوار یا کاغذ فضایی را که بر اساس نظریهٔ اپتیك از عصر رنسانس متداول شده است به عنوان فضای «واقعی» ببینند. واقعیت از نظر آنان این بود که صفحهٔ نقاشی به هر حال مسطح است، و اگر بر این صفحهٔ مسطح نقوشی کشیده شده باشد که به نظر سه بعدی بیاید، این احساس جز توهم و پندار نمی‌تواند باشد. تفاوت این دو نوع داوری را ردولف آرنهایم، بدون توسل به نظریهٔ فلسفی دربارهٔ عوالم مختلف، از طریق یك گفتگوی فرضی میان یك نقاش مصری در قدیم و یك نقاش اروپایی در عصر رنسانس بخوبی شرح داده است. برای اطلاع از این گفتگوی فرضی و مباحثی که امروزه در فلسفهٔ هنر دربارهٔ پرسپکتیو مطرح است، رجوع کنید به:

H. Gene Blocker. *Philosophy of Art*. Charles Scribner's Sons. New York: 1979. pp. 55-67.