

تحلیل مفاهیم عینیت‌گرایی و ذهنیت‌گرایی در نگارگری ایرانی بواسطه بررسی جایگاه پرسپکتیو

علی اکبر جهانگرد*

کارشناس ارشد نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۸۷/۱۲/۱۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۵/۲)

چکیده:

یکی از عمده‌ترین خصوصیات نگارگری ایرانی عدم بکارگیری پرسپکتیو است. فضا در این آثار نه از نقطه‌ای خاص و نه بواسطه ی دیدی انسانی مورد مشاهده قرار گرفته است. این مسئله تفاوتی بنیادین میان نگارگری ایرانی با نقاشی غرب که از دوران رنسانس رواج یافت، رقم می‌زند. نوع جدید نقاشی غربی مبتنی بر سیطره مفهوم انسان محوری بود، که پیدایش پرسپکتیو هم از نتایج مهم آن است. اما آنچه دارای اهمیت است، تبعیت قواعد پرسپکتیو از مشاهده انسانی است؛ چرا که این اصول در دنیای واقعی وجود ندارند بلکه فقط حاصل ادراکی انسانی اند. پس تجربه دیداری ما به عنوان سوژه از جهان پیرامون جزئی از ادراکات ماست که از ساختار ذهنمان تبعیت می‌کند. از نظر کانت نیز شناخت ما به عنوان سوژه از دنیای پیرامون وابسته به ذهن ماست و ما هیچگاه نمی‌توانیم ماهیت حقیقی واقعیت را بشناسیم، بلکه آنچه با آن روبرویم فقط دنیای پدیدارهاست. بنابراین نقاشی با کار بست قواعد پرسپکتیوی کیفیتی ذهن گرایانه دارد. باید در نظر داشت این رویکرد نگارگری ایرانی بواسطه عدم بکارگیری اصول پرسپکتیو به مراتب گرایش بیشتری به سمت عینیت دارد. چرا که نگارگر بجای ترسیم دنیای پیرامون بر اساس قوای بینایی و ذهن انسانی اش، سعی در حذف خود به عنوان مشاهده‌گر در جهت رسیدن به خود پدیده را دارد و به همین خاطر از به کارگیری زاویه دید خود صرف نظر می‌کند. بر این اساس نگارنده در این پژوهش بر آن است تا ابتدا با تحلیلی مختصر از مفهوم ذهنیت‌گرایی و اتکا به آن، چگونگی شکل‌گیری قواعد پرسپکتیو و مطابقت آن با مفهوم ذهنیت‌گرایی را مورد بررسی قرار دهد.

واژه‌های کلیدی:

پرسپکتیو، عینیت‌گرایی، ذهنیت‌گرایی، نگارگری ایرانی.

مقدمه

مفاهیم را ذهن انسان بدان اطلاق می‌کند. بر این اساس رویکرد ذهنیت‌گرایی قواعد و مفاهیم هستی را نشأت گرفته از ذهن انسان می‌داند.

اما با این اوصاف درک مفهوم ذهنیت‌گرایی و در مقابل مفهوم عینیت‌گرایی در عرصه نقاشی چندان روشن و بارز نمی‌نماید؛ که به زعم نگارنده یکی از راه‌های کلیدی برای دریافت این مفاهیم در نقاشی وابسته به تحلیل چرایی کار بست و یا عدم کار بست قواعد پرسپکتیو می‌باشد؛ که در نهایت هم مشخص می‌کند که چرا نگارگر ایرانی از بکارگیری این اصول روی برتافته است. تا به امروز تحقیقات زیادی در این خصوص صورت گرفته است اما به ندرت آن تحقیقات ارتباط میان مفاهیم ذهنیت‌گرایی و عینیت‌گرایی با پرسپکتیو را در نگارگری ایرانی مدنظر قرار داده‌اند. با در نظر داشت پیشینه تحقیقاتی در این خصوص، این بررسی در نهایت سعی دارد تا با کار بست مفاهیم ذهنیت و عینیت نسبت به درک چرایی عدم کار بست پرسپکتیو در نگارگری ایران نایل آید. در این راستا روش تحقیقی که نگارنده از آن بهره می‌جوید روش تحلیلی توصیفی بوده و روش گردآوری اطلاعات نیز مبتنی بر روش کتابخانه‌ای است.

آنچه نگارگری ایرانی را بطور عمده از نقاشی غربی متمایز می‌کند، عدم وجود پرسپکتیو و قواعد تابع آن در نگاره‌ها است. این کیفیت باعث می‌شود که بیننده این آثار نتواند زاویه دیدی خاص برای نقاش، زاویه تابش نور، سایه روشن، دوری و نزدیکی اجسام... - آنچنان که در نقاشی غربی از دوران رنسانس به بعد قابل درک است - در نظر بگیرد. آنچنان که از شواهد بر می‌آید، این کیفیت فقط مختص نگارگری ایرانی نبوده بلکه می‌توان بمانند یک سنت در مقطعی از تاریخ نقاشی و هنرهای تصویری سایر ملل نیز شاهد آن بود. نمونه بارز این مدعا نقاشی اروپایی در دوران صدر مسیحیت و قرون وسطا تا قبل از رنسانس می‌باشد، و چنین بنظر می‌رسد که برای درک این اشتراکات باید بنیان‌های فکری حاکم بر این دوران‌ها را مقایسه کرد. یکی از مهم‌ترین اشتراکات میان این نظام‌های فکری و هنری داشتن درک عینی از زیبایی است؛ یا به عبارت دیگر در آن نظام‌ها زیبایی‌شناسی وجودی دارد. در این نگرش جهان آنچنان که هست زیباست چرا که خداوند زیبایی را در آن دمیده است. این رویکرد در مقابل نگرش غالب دروان مدرن که در آن زیبایی‌شناسی ذهنی دارد قرار می‌گیرد. در این رویکرد جهان بخودی خود نه زیباست و نه زشت بلکه این

بررسی مفهوم ذهنیت

نگارگری ایرانی از نظر کیفیات تصویری به مراتب به نقاشی غربی پیش از دوران رنسانس نزدیکی بیشتری دارد تا پس از آن؛ تمایزات میان نگارگری ایرانی و نقاشی غربی از دوران رنسانس به بعد با سیطره دوران روشنگری و نگرش غالب آن دوران که وابسته به مفهوم ذهنیت‌گرایی است، عیان‌تر می‌شود. مفهوم ذهنیت یکی از محورهای ترین مفاهیم دوران مدرن می‌باشد، که همگام با محوریت یافتن نیروی تعقل انسانی به عنوان اساس هستی، مطرح می‌گردد. این رویکرد در سده هفدهم و با فلسفه دکارت و گزاره "من می‌اندیشم" استیلائی الهیات و علوم وابسته به آن را کناری نهاد و فصلی دیگر را در تاریخ تفکر بشری گشود. در این تحول مهم، ذهن انسانی به عنوان اساس و محور اصلی در فلسفه و سایر علوم بشری قرار گرفت. رویکرد ذهنیت‌گرایی در سیر تاریخ تفکر و اندیشه بشری، تحولات زیادی را پشت سر گذارده که در نهایت صورت تعدیل یافته آن را باید در فلسفه ایمانوئل کانت جستجو کرد؛ که معتقد بود شناخت و یقین نهایی چیزی نیست که خارج از ذهن انسان بوجود آید. از این رو کاوش و تحقیق درباره یقین فلسفی باید در ذهن انسان صورت پذیرد.

البته تا پیش از کانت نیز کسانی نظیر جان لاک و برکلی

موضوع‌های ذهن باورانه در قبال شناخت هستی اتخان کرده بودند. جان لاک بر این اعتقاد بود که جهان دارای دو کیفیت اصلی است: کیفیات نخستین که متعلق به خود اشیا و جوهر آنها است و کیفیات دومین که حاصل درک انسان از اشیا بواسطه ادراکات حسی است. در مقابل، برکلی که با انگیزه مقابله با رواج ماتریالیسم منتج از نگرش لاک رویکرد فلسفی خود را اتخاذ کرد، اذعان داشت "اشیای که ما آنها را بواسطه حواس ادراک می‌کنیم نمی‌توانند وجود داشته باشند جز در اندیشه ای که آنها را ادراک می‌کند" (خراسانی، ۱۳۷۶، ۱۵۹).

اما در نهایت فلسفه کانت انقلاب نهایی را در این زمینه بوجود آورد؛ او انسان اندیشنده را سوژه استعلایی نامید و اندیشه او را محمل این سوژه بر شمرد. بدین سان از این پس ذهن این موجود اندیشنده سوژه و آنچه سوژه بدان می‌اندیشید ابژه نام گرفت. بنابر رویکرد کانت، ادراکات انسانی پس از گذار از صافی ذهن تعدیل شده و ساختار ذهن را کسب می‌کنند. او اذعان می‌دارد که ماهیت حقیقی واقعیت را ما هیچ وقت نمی‌توانیم بشناسیم و این فقط دنیای پدیدار هاست که برای ما قابل دریافت است. پس چنین می‌نماید که "در نظر کانت جهان طبیعی، تنها به اعتبار ذهن ما

این تجربه باعث پیدایش مهم‌ترین کیفیات در عرصه هنرهای تجسمی و بخصوص نقاشی می‌گردد؛ که همانا می‌توان آن را پیدایش قواعد پرسپکتیو و بعد سوم در نقاشی دوران رنسانس دانست. بدون شک سیر چگونگی و پیدایش این رویکرد در هنرهای تجسمی بسیار مهم و ضروری است، و از آنجایی که نزدیکی و شباهت، مابین نگارگری ایرانی و نقاشی پیش از رنسانس در غرب خصوصاً شمالی نگاری مسیحی بیشتر است. لذا بدین واسطه می‌توان ارتباطات و تمایزات میان آنها را نیز درک کرده تا در نهایت ضمن تشریح پرسپکتیو با مفهوم ذهنیت‌گرایی، ارتباط آن با نگارگری ایرانی روشن شود.

آنچنان‌که منابع تاریخی یادآور می‌شوند، امانیسم مهم‌ترین رویکرد فکری غالب در دوران رنسانس بود، که تأثیرات این مهم و بارزاند؛ تا جایی که می‌توان پیدایش اصول پرسپکتیو را در ارتباطی تنگاتنگ با آن دانست. این عامل خود یکی از مهم‌ترین نکات در تحقیق و پژوهش در خصوص پیدایش پرسپکتیو محسوب می‌شود که بطور عمده نتایج و جایگاه آن را در هنرهای تجسمی تحت تأثیر قرار می‌دهد؛ چرا که وابستگی قواعد پرسپکتیو به رویکرد امانیسم نه به شکل تجلی یک دانش پیشینی در یک مکتب فکری است، بلکه اساساً باید اذعان داشت، قواعد پرسپکتیو نتیجه عملی چیرگی رویکرد امانیسم بر ساختار نظری و عملی هنرهای تجسمی آن بود.

بنابر رویکرد امانیسم انسان قادر و توانا در عرصه جهان مادی است و فاعل عرصه حیات خویش است. تا به جایی که "پیکودلا میراندولا" در خطابه معروف خود به عنوان "مانیفیست رنسانس ایتالیایی" ابراز می‌دارد که "انسان دارای اختیار است تا در دنیای موجودات دانی رو به زوال رود و یا در میان موجودات عالی و الهی به کمال رسد، همه چیز منوط است به انتخاب خود او" (آباگنا نو، ۱۳۸۵، ۴۶۹). این در حالی بود که تا پیش از این، همه امور انسانی وابسته به اراده خداوندی بود و انسان چنین می‌پنداشت که فقط با وساطت پروردگار دانا قادر به هر کاری است (گاردنر، ۱۳۷۲، ۲۵۰). همزمان با این تحولات در عرصه هنرهای تجسمی و بخصوص نقاشی نیز، عمده‌ترین تحولات دوران را شاهد هستیم که همان پیدایش قواعد پرسپکتیو- از قبیل کوته‌نمایی، تیره‌روشن، کاربست زاویه‌تور، درک حالات و موقعیت فیگور انسان...- است.

از آنجایی که در دوران رنسانس خرد و تعقل انسانی به‌عنوان مهم‌ترین ابزار مورد استفاده قرار گرفت، این آغازی برای تفسیر و تعریف جهان از منظری انسانی بود. پس بسیار بدیهی می‌نماید که هنرمند این دوران سعی بر این نماید تا در آثار خود از منظری انسانی نیز بهره‌جوید. بر این اساس، هنرمندان و نظریه‌پردازان رنسانس با کاربست رویکردهای امانیستی، تبعیت از قوه بینایی و منظر انسانی را به‌عنوان اصل اساسی قرار دادند. اگر چه این افراد از جمله لئون باتیستا آلبرتی این قواعد را

وجود می‌یابد و دانش ما در مورد آن از لحاظ حقیقت متکی به ذهن ماست. ولذا هرگونه تلاش درجهت فهم و دریافت شی‌فی‌الذات تلاشی است بیهوده" (بایزر، ۱۳۸۵، ۱۶۸). در نظر کانت اساس هر شناخت و معرفتی تسببت به جهان خارج رنگ و بوی ذهن‌شناخته را با خود دارد. شی‌فی‌نفسه^۴ مستقل از حواس و ادراک ما امری کاملاً مجهول است و ما فقط عوارض آن را درک می‌کنیم. بنابراین "ما نمی‌توانیم که بدانیم جهان جدای از تجربه انسانی به چه می‌ماند و یا به عبارتی دیگر واقعیت چگونه است؟ و نمی‌توانیم به هیچ شناختی در باب آن چیزی که کانت شی‌فی‌نفسه می‌نامد دست یابیم، آنچه می‌دانیم فقط دنیای پدیدارهاست" (کوفمان، ۱۳۸۵، ۱۶۶).

به اعتقاد کانت، درک و معرفت نیز تابع شرایط سوژه است که بوسیله مقوله‌های ذاتی ماقبل تجربی صورت می‌گیرد. پس اگر جهان را مبنای حقیقت در نظر بگیریم، باید چنین ابراز کنیم که این بنیان حقیقت تابع ساختارهای آگاهی ذهن سوژه است؛ و در اساس "بجای آنکه شناخت از ابراه پیروی کند، ابراه تابع ساختمان و سرشتی است که ذهن سوژه از آن به عنوان موضوع شناسایی دارد." (بووی، ۱۳۸۵، ۴۰) این کیفیت علاوه بر اینکه یکی از تمایزات مهم کانت از کسانی نظیر برکلی است، منظور مهم دیگری را نیز دنبال می‌کند که همانا در نظر داشت جایگاهی برای انسان به عنوان موجودی آزاد است. چرا که بر این مینا انسان و ذهنیت اوست که به دنیای پیرامون فرم و معنا می‌بخشد.

این رویکرد ذهن‌گرایانه در عرصه زیبایی‌شناسی نیز تأثیرات بسزایی بر جای نهاد. همچنان‌که مباحث وجودشناسی^۵ در فلسفه مدرن از کانت به بعد جای خود را به مباحث معرفت‌شناسی^۶ دادند، در عرصه زیبایی‌شناسی نیز که تا پیش از آن زیبایی‌شناسی وجودی داشت، از شانی ذهنی برخوردار می‌گردد. در مجموع باید اذعان داشت که رویکرد ذهن‌گرایی به وضوح در مقابل رویکرد عینیت‌گرایی قرار می‌گیرد که در آن هستی مستقل و جدای از سوژه دارای اعتبار است و مفاهیمی نظیر زیبایی‌خصوصیت ذاتی جهان پیرامون است.

پرسپکتیو به مثابه‌ی کاربست مفهوم ذهنیت‌گرایی در نقاشی

در رویکرد کانت ادراکات انسانی بواسطه ساختار ذهن انسان تعدیل یافته و ساختار ذهن را نیز کسب می‌کند، که غیر از این، ما هیچگاه قادر به درک ماهیت حقیقی واقعیت نخواهیم بود و آنچه برای ما قابل در یافت است فقط دنیای پدیدارهاست.

تجربه دیداری ما از دنیای پیرامون نیز جزئی از ادراکات ماست. ادراکات بصری بواسطه ذهن سوژه هنرمند موجب پیدایش اثر هنری مبتنی بر مشاهده می‌شوند. به عبارت دیگر این تجربه در آثار نقاشی ساختار ذهن را بخود گرفته و با تبعیت از ذهن و منظر سوژه بر پهنه بوم می‌نشیند. چگونگی شکل‌گیری

بازنمایی ظاهری از قوانین طبیعت نمی‌انگاشتند، بلکه آن را دنباله روی مستقیم از قوانین طبیعت می‌دانستند؛ اما امروزه بر ما عیان است که نمی‌توان چنین نگرشی را جزئی از قوانین طبیعت دانست و آنچنان که دیوید کریر می‌گوید "هر هنرمندی منظر یا طبیعت مورد نظر را از منظر و سبک شخصی خودش فقط بازنمایی می‌کند" (Carrier, 1989, 334). اتفاقاً همین مسئله ما را به این سوژه رهنمون است که در آن دوران، آنچنان که خرد انسانی در عرصه علوم انسانی بجای الهیات و آموزه‌های دینی قرار گرفت، تبعیت از قوای بینایی و منظر انسانی نیز به عنوان اصل اساسی در عرصه نقاشی شناخته شد. چرا که دیگر این سوژه بود که به طبیعت می‌نگریست، و این ذهن او بود که قوانین، عینیت، عمق و ... را در سبک غالب دوران شکل می‌داد. بنابراین از این پس بجای سطوح تخت و فاقد هرگونه عمق نمایی شاهد پیدایش پرسپکتیو و حجم پردازی بر اساس بنیان قرار گرفتن رویکردهای امانیستی و منظر سوژه در دوران رنسانس هستیم.

با این اوصاف از دوران رنسانس بدین سو کاربست پرسپکتیو و اصول دقیق آن به عنوان یکی از بنیان‌های اصلی واقع‌گرایی مقبولیت عام یافت. اما این واقع‌گرایی فقط بواسطه ذهن سوژه دارای اعتبار است و به عبارت دیگر انسان و منظر او ملاکی برای عینیت نیستند. بدین سان نقاش فقط از مشاهده خود که وابسته به زاویه دید و ذهن اوست تبعیت می‌کند. بسیاری از منتقدان و صاحب نظران معتقد بر مقبولیت و جامعیت اصول پرسپکتیو بوده و حتی آن را از اصول وحدت بخش در نقاشی و هنرهای تصویری می‌دانند؛ تا به آنجا که آلبرشت دورر در سده شانزدهم اذعان می‌دارد: "کاربست پرسپکتیو بصورت صحیح نه تنها منحصر به برخی اجزای تصویر نیست، بلکه در ساختار کلی تصویر دارای کاربرد است، چرا که در نهایت این اصول موجب شکل‌گیری وحدت و یگانگی در کل ساختار تصویر می‌شوند" (Elkins, 1992, 209). اما با در نظر داشت این عامل که ضرورتی تصویری را برای پرسپکتیو رنسانس فراهم می‌کند، نباید فراموش کرد که اصول عمق نمایی و پرسپکتیو هیچ معادل عینی در دنیای پیرامون جز در ذهن و منظر سوژه ندارد. از طرف دیگر وحدت یاد شده در تصویر نیز عاملی مطلق و موجود در دنیای واقعی نیست بلکه فقط یادآوری ذهنیت سوژه در فضای تصویر است. به عبارت دیگر سوژه ساختاری ذهنی را بواسطه گنجاندن زاویه دید خود بر گستره تصویر به کار می‌گیرد و بدین ترتیب تصویر، بنیانی ذهنی می‌یابد. اما در مقابل مادامی که سوژه از کاربست این ساختار صرف نظر کند - چنان که نگارگران ایرانی و یا حتی نقاشان پیشا رنسانسی تصویر می‌کردند - تصویر بر چه بنیانی استوار است؟ به عنوان مثال یک درخت زمانی کوچک تر بنظر می‌رسد که یک انسان به عنوان ناظر از فاصله‌ای نسبتاً دور آن را مورد مشاهده و ثبت بر روی صفحه تصویر قرار دهد، صفحه تصویر مورد نظر همان پهنه بوم نقاشی است و این روند بنیان اصلی در خلق اثر نقاشی و مشاهده فضای

مورد نظر است (Elkins, 1992, 209). اما تصویر مورد نظر بر این صفحه که تغییرات در اندازه، بافت، رنگ و ... را نیز پذیرفته است هیچگاه عینیت جهان واقعی را بر نمی‌تابد. اروین پانفسکی در مقاله مهم خود یعنی "پرسپکتیو به مثابه ی فرم نمادین" این مسئله را بخوبی توضیح می‌دهد و اذعان می‌دارد "زمانی بحث درباره یک فضای کاملاً عمق نمایی شده صورت می‌گیرد که کلیت یک تصویر بواسطه مشاهده از درون یک قاب یا چارچوب (همان صفحه شیشه‌ای تصویر) دچار تغییر و دگردیسی شود. این در حالی است که ما نسبت به باور پذیر بودن فضای تصویر مورد نظر هیچ شکی نداریم؛ غافل از اینکه دید ما کاملاً وابسته به مشاهده از آن چارچوب خاص است (Panofsky, 1991, 27). این درجه یا صفحه می‌تواند به مثابه ی تجسمی از عملکرد ذهن سوژه باشد. بر این مبنا اگر آنچه که انسانی و مربوط به ذهن سوژه است را از نقاشی برگیریم، مسلماً دیگر اثری از عمق نمایی و تغییرات متعاقب آن باقی نمی‌ماند.

تهایتاً بر اساس مفهوم ذهنیت‌گرایی کانت، تمامی ادراکات انسانی چیزی جز مفاهیمی ذهنی که بواسطه ساختار ذهن تعدیل یافته نیستند. بنابراین تجربه ترسیم بر این صفحه شیشه‌ای نیز جزئی از ادراکات ذهنی ماست. متعاقب آن، برداشت ما از طبیعت نیز برداشتی ذهنی بوده و در واقع این ذهن است که سامان و فرم را بر طبیعت اعمال می‌کند. از طرفی وحدت یاد شده نیز که بواسطه پرسپکتیو بر تصویر می‌نشیند چیزی جز ادراکی انسانی نیست. پس جز این نخواهد بود که "تجربه‌های حسی در واقع درون مایه ذهن را تأمین می‌کنند، همان‌گونه که کوزه گر گل را به عنوان خمیرمایه به هر شکلی در می‌آورد؛ ذهن آدمی نیز مواد لازم از ادراکات حسی را صورتی معقول می‌بخشد. از این رو می‌توان گفت اندیشه‌های ما در مورد جهان پیرامون - خواسته یا ناخواسته - دستخوش جرح و تعدیل ذهن قرار می‌گیرند و لذا ساختار ذهن را کسب می‌کنند (بایرز، ۱۳۸۵، ۱۶۴). این اندیشه در پیوند با مشاهده جهان پیرامون قرار دارد چرا که جز با این پیوند حاصلی (اثر نقاشی) را نمی‌توان برای این مشاهده در نظر گرفت.

کاربست قواعد پرسپکتیو در عرصه نقاشی در حقیقت اعمال فرم بواسطه ذهن بر طبیعت است. چرا که در اندازه یک درخت هیچگاه تغییرات مذکور صورت نمی‌پذیرد، هیچگاه خطوط موازی به یکدیگر نمی‌رسند و تغییرات رنگی که بواسطه دوری و نزدیکی صورت می‌پذیرد هیچگاه شامل خود شی نمی‌شود، بلکه تمامی اینها حاصل اعمال فرم بواسطه ذهن سوژه و بنابر مشاهده از زاویه‌ای خاص صورت می‌گیرد.

بنابر آنچه گفته آمد، می‌توان استنباط کرد، نقاشی یا کاربست قواعد پرسپکتیو نوعی از تصویر‌گری ذهنیت‌گرایانه است که به نوعی راه را برای تسلط سوژه بر عرصه ی هستی و هنر فراهم می‌آورد. اما در مقابل این نوع نقاشی نوع دیگری از نقاشی یمانند نگارگری ایرانی و یا شمایل‌نگاری مسیحی وجود

می‌توان چنین ادعان داشت که این رویکرد به مراتب عینیت جهان پیرامون را بیش از تبعیت از منظر و ذهن انسانی مدنظر قرار می‌دهد.

مفهوم عینیت مذکور هیچ دلالتی جز مفهوم مادی شی را در بر ندارد. اگرچه ما هیچ‌گاه نمی‌توانیم موجودیت اشیا را جدای از تمامی مفاهیمی که انسان بدان‌ها داده است درک کنیم، اما با این وصف نگارگر سعی بر آن دارد تا در حیطه تصویر کیفیات ذهنی را به حداقل ممکن برساند. یا می‌توان امروزه چنین استنباط کرد که عینیت جهان پیرامون و پدیدارها چیزی است جدای از ادراکات انسانی، و همیشه انسان بواسطه ذهن و فاهمه خود پدیدارها را ادراک می‌کند، پس آنگاه که نگارگر ادراک انسانی را به حداقل می‌رساند در تلاش برای رسیدن به عینیت شی است، به عبارت دیگر رسیدن به عینیت مذکور برابر است با کاهش کیفیات ذهنی در تصویر؛ چرا که نهایتاً ادراک و تصویرگری در هر حال عملی انسانی است و هیچگاه نمی‌توان نقش ذهن و فاهمه را در آن نادیده انگاشت.

این در حالی است که عموماً در تحلیل‌ها و بررسی‌های به عمل آمده در عرصه نگارگری ایرانی و اسلامی عدم بکارگیری پرسپکتیو را مبتنی بر نوعی تصویرگری معطوف به جهانی مثالی می‌دانند که سعی در بازنمایی تصویری آن جهان را دارد؛ و به همین دلیل این نوع نقاشی از پذیرش اصول عمق‌نمایی سر باز می‌زند. یکی از مهم‌ترین صاحب‌نظران در این نوع رویکرد استاد سید حسین نصر است. ایشان در تحقیقات خود چنین یادآور می‌شوند که هنرمند نگارگر با عدم بکارگیری قواعد پرسپکتیو توانست "بیننده را از افق حیات مادی و وجدان روزانه خود به مرتبه‌ای عالی‌تر از وجود و آگاهی ارتقا دهد و او را متوجه جهانی سازد مافوق این جهان جسمانی... همین جهان است که حکمای اسلامی و مخصوصاً ایرانی آن را عالم خیال و مثال و یا صور معلقه خوانده‌اند. در واقع نقاشی ایرانی تصویر عالم خیال است به معنای فلسفی آن و رنگ‌های غیر واقعی یعنی غیر از آنچه که در عالم جسمانی محسوس است و احتراز از نشان دادن دورنماهای سه بعدی همان اشاره به تصویر عالمی است غیر از عالم سه بعدی مادی که ظاهرینان ممکن است تصور کنند موضوع نقاشی ایرانی است" (نصر، ۱۳۷۳، ۸۲).

آنچنان که می‌دانیم مثال یکی از مراتب یا حضرات پنج‌گانه است که در مرتبه بعد از جهان مادی قرار دارد. این مرتبه عالم از دید عرفا اگرچه دارای صورت است اما مادیت این جهان را ندارد. بر اساس این برداشت نگارگری ایرانی دارای شان و تفکری مابعدالطبیعی بوده که در ارتباط مستقیم با عرفان قرار می‌گیرد. سید حسین نصر بر این پاور است که دیدگاه ثنویت دکارتی واقعیت را به دو ساحت متمایز عالم فکر و اندیشه و عالم بعد و فضا - که صرفاً منطبق با جهان مادی است - تقسیم می‌کند؛ و بر این اساس ادعان می‌دارد که "امروزه در غرب دیگر تصویری از فضا و مکان غیر مادی وجود ندارد و اگر سخنی نیز از چنین فضایی پیش آید، آن را نتیجه توهم بشری دانسته و برای آن

دارد که عاری از قواعد مذکور هستند و اگر آنها را در مقابل نقاشی عمق‌نمایانه رنسانس قرار دهیم، الزاماً باید برای آنها شانی عینی در نظر بگیریم، لذا این پژوهش سعی دارد در ادامه جایگاه این نوع آثار را با گرایشی عینیت‌گرایانه تحلیل کند.

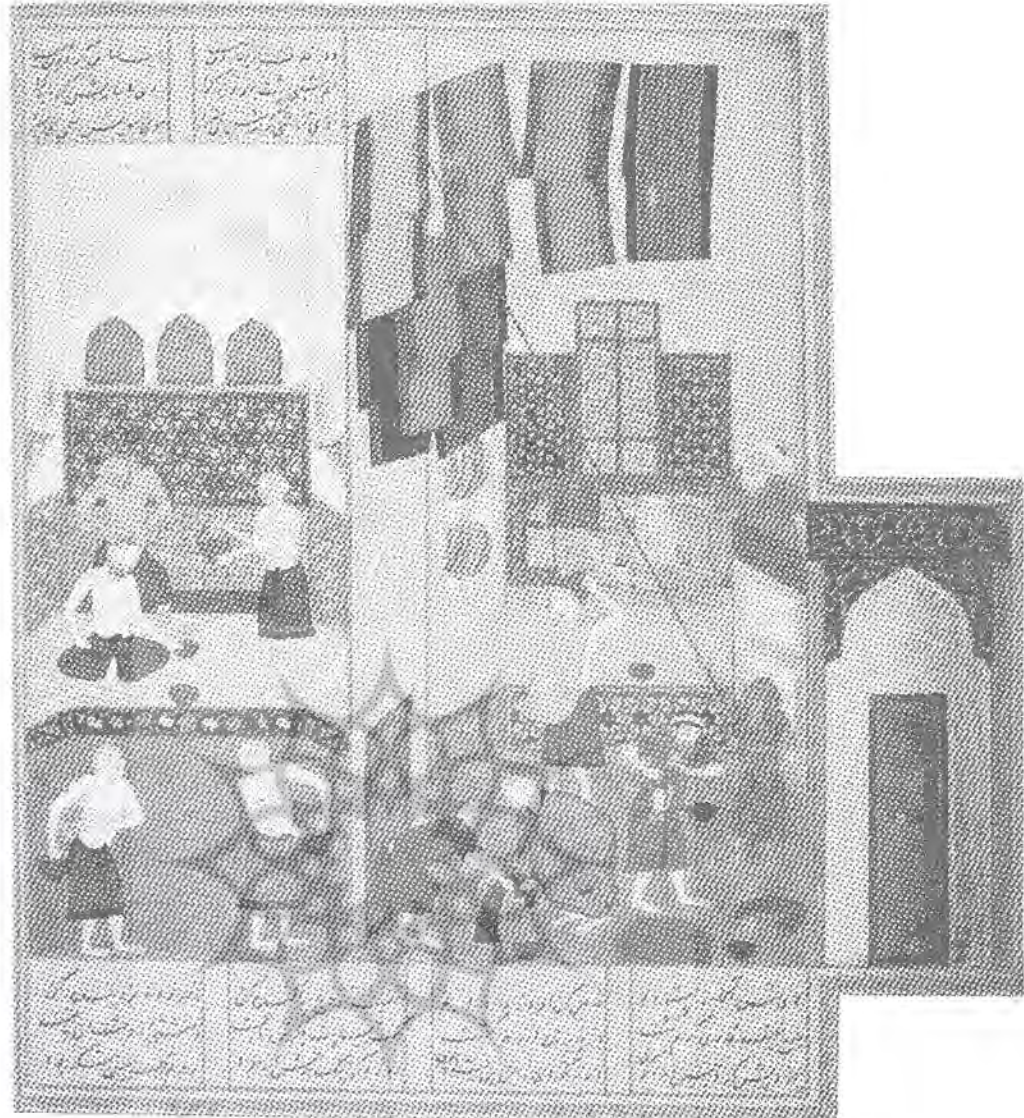
نگارگری ایرانی و رویکرد عینیت‌گرایانه

با در نظر داشت این فرضیه که بکارگیری دانش پرسپکتیو از ساختار ذهن سوژه تبعیت می‌کند، با این مسئله روبرو خواهیم بود که تحلیل و بررسی آن دسته از آثار که عاری از این دانش می‌باشند چگونه خواهد بود؟ تا به اینجا تلاش بر این بود تا بکارگیری قواعد پرسپکتیو را همسو و همگام با مفهوم ذهنیت‌گرایی قلمداد کنیم؛ در مقابل می‌توان به صورتی تقابلی چنین استنباط کرد، مادامی که نقاش این اصول را در عرصه تصویر بکار نمی‌گیرد، به پدیده‌ها و دنیای پیرامون ارزش و شانی وجودی و به مراتب عینی‌تر می‌دهد. بر این اساس زمانی که سوژه از منظر خود تبعیت می‌کند حاصل کار فضایی کاملاً انسانی است که مطابق آن تغییراتی از قبیل کوتاه‌نمایی اجسام حاصل می‌آید. حال اگر نقاش بخواهد به فضایی نسبتاً عینی دست یابد، که در آن جهان قبل از آنکه به عنوان یک ابژه مورد مشاهده سوژه قرار گیرد، شانی مستقل از آن (سوژه) دارد، نه بدان‌سان که ذهن سوژه بدان فرم و سامان می‌بخشد بلکه بخودی خود وجود دارد. پس یکی از گام‌های اساسی در این راستا می‌تواند حذف زاویه دید و منظر مشاهده سوژه از جهان باشد؛ چرا که تصویر یا گذار از این صافی بطور عمده ساختاری ذهنی را به خود می‌گیرد و اساساً می‌توان در اولین قدم با تحلیل ساختار پرسپکتیوی، آن را وابسته به ساختاری امانیستی دانست که حاصل ادراک بصری سوژه انسانی است. پس مهم‌ترین و اساسی‌ترین گام در جهت تصویر کردن دنیای عینی حذف منظرگاه سوژه و ساختار پرسپکتیوی در اثر است. پس در این راستا هیچ‌یک از اصول عمق‌نمایی در اثر جایگاهی ندارند، و بنظر می‌آید که گویی تمامی فضای مورد نظر به یکسان و با تسلط بر تمام جزئیات مورد ادراک تصویری قرار گرفته است. گویی فضای تصویر شده حاصل مشاهده انسانی نیست، چرا که اساساً نمی‌توان جایگاهی را برای ناظر تصور کرد. صحنه مورد نظر از تمام جهات و زوایا به یکسان و با یک فاصله ثابت مورد مشاهده قرار گرفته است. فاصله‌ای که علی‌رغم نقاشی دوران رنسانس به هیچ وجه قابل تخمین نیست، از طرف دیگر تمامی آنچه ما به عنوان قواعد پرسپکتیو در تصویر می‌شناسیم را می‌توان حاصل محدودیت‌ها و به عبارت دیگر خطای دید انسانی دانست، و این مسئله خود عامل مهمی در جهت عدم تبعیت از این قواعد است. بر این اساس اجسام همچنان که در عالم طبیعت تغییراتی از قبیل کوتاه‌نمایی و... را نمی‌پذیرند، در نگارگری ایرانی نیز این تغییرات بر تصویر اعمال نمی‌شوند. بنابراین

چگونه تحلیل می شوند؟ مگر نه اینکه الگوی نگارگر عالم مثال است؟ پس چگونه است که نگاره های مکاتب گوناگون با یکدیگر متفاوتند و اساساً همین تفاوت مرز تشخیص و تقسیم آنها می باشد. ویژگی های تصویری در مکاتب گوناگون نگارگری بسیار با یکدیگر متفاوتند، کافی است برای درک سیر این تغییرات به تحولات نگاره ها از مکتب عباسی تا تبریز اول و پس از آن شیراز و هرات نگاهی بیتدازیم. زمینه های تخت و خالی نگاره های مکتب عباسی در تبریز اول تبدیل به فضای طبیعت و گیاهانی می شود که متأثر از هنر شرق است، جامه ها و چهره ها تغییراتی بنیادین را پذیرا می شوند اگر چه این تغییرات در مکتب تبریز اول متأثر از حمله مغول ها می باشد، اما سیر تحولات در دیگر مکاتب و دوران ها بر همین روال ادامه می یابد. حال سوال اصلی این است که تغییرات مذکور - که بطور مستقیم متأثر از شرایط سیاسی دوران بوده اند - در روند مشاهده مستقیم نگارگر از عالم مثال چگونه تحلیل می شوند؟ آیا این تغییرات حاصل شرایط فرهنگی و سیاسی دوران و تجربیات نگارگر است یا باز هم چهره های مغولی و جامگان چینی حاصل مشاهده عالم ملکوت اند؟ اما در نهایت باید پرسید که صرف پیروی نگارگری ایرانی از مفهوم منفصل و گسسته فضا در آثار می توان اذعان داشت که دلالت آنها بر جهانی مافوق جهان مادی است؟

به زعم نگارنده، نگارگر با حذف منظرگاه انسانی سعی بر درک زیبایی عینی عالم طبیعت را دارد. هنر در اسلام نیز برخلاف نگرش غالب دوران مدرن که شانی کاملاً ذهنی دارد، از شانی کاملاً وجودی برخوردار است. بر این اساس زیبایی پیش از آنکه توسط ذهن و قاهره انسانی درک شود در عالم و دنیای پدیدارها بخودی خود وجود دارد و انسان فقط قادر به ادراک این زیبایی می باشد؛ در این حالت زیبایی کیفیتی پیشینی یافته و این برخلاف نگرش ذهن مدرن است که بر اساس آن زیبایی فقط حاصل ذهن و ادراک انسانی است و این تنها ذهن سوژه است که آن را به جهان و اشیا پیرامون اعطا می کند. شان وجودی زیبایی در اسلام حکایت از زیبایی مقام خداوندی و صفات جمالی او دارد. این زیبایی وجودی در خود ماده نهفته است؛ و این زیبایی، همان زیبایی گل و درخت در عالم طبیعت است که نگارگر با حذف منظرگاه سوژه سعی بر رسیدن به عینیت آن را دارد. به عبارت دیگر، نگارگر در تلاش است تا با حذف خود به عنوان یک مشاهده گر که تاویلی ذهنی از فضای مورد نظر ارایه می دهد به عینیت و شان وجودی شی نزدیک شود. او می خواهد بازنمایی او از جهان پیرامون حاصل تعدیل یافته ذهن او نباشد تا بتواند زیبایی واقعی آن را تا حد امکان در نگاره بگنجاند. پس می توان چنین استنباط کرد که تمامی تلاش نگارگر حذف موجودیت مستقل خویش در جهت رسیدن به خود پدیده هاست، به گونه ای که پدیده استقلالی نسبی از ذهن نگارگر داشته باشد.

جنبه وجودی قائل نیستند. ولی درست یا یک چنین فضایی است که هنر قدسی بطور کلی، و مخصوصاً هنر ایرانی سر و کار دارد" (نصر، ۱۳۷۵، ۱۷۲). تردیدی نیست که در چنین شرایطی تنها با رویکردی عرفانی باید هنر ایرانی را مورد تحلیل و بررسی قرار داد، و اساساً این ویژگی تا به آنجا پیش می رود که نگارگر ایرانی به مثابه یک عارف شاهد و ناظر بر عالم ملکوت آن را تصویر می کند؛ چنان که ایشان در ادامه یادآور می شوند: "رنگ هایی که در نگارگری ایرانی بکار برده شده است، بویژه رنگ های طلایی و آبی کیود و فیروزه ای، صرفاً از ذوق هنرمند سرچشمه نگرفته است، بلکه نتیجه شهود و رویت واقعیتی است عینی که به عالم مثال تعلق دارد" (نصر، ۱۳۷۵، ۱۷۶). شکی نیست که هنرهای سنتی در ایران ارتباطی قابل توجه با ادب و عرفان دارند و حتی بدون در نظر داشت آنها تحلیل و پژوهش درباره آنها کاری بس دشوار و در مواردی ناممکن است، اما یکسری ربط دادن این آثار به عرفان و عالم ملکوت نیز نمی تواند کاملاً مقبول افتد، چرا که علاوه بر بررسی احوال و شرح حال تاریخی دوران و حتی زندگی هنرمندان که در بسیاری موارد مرتبط کردنشان با چنین رویکردی غیر متعارف می نماید، چند سوال عمده نیز بی پاسخ می ماند؛ اول آنکه این رویکرد در برخورد با رویدادهای مادی و کاملاً این جهانی که موضوع بسیاری از نگاره های ایرانی است چه تصمیمی اتخاذ می کند؟ به عنوان مثال نگاره معروف هارون الرشید در گرمابه اثر جوادانه کمال الدین بهزاد (تصویر ۱)، چگونه می توان عمل استحمام هارون در فضای حمام را با دنیایی مثالی پیوند داد. مگر نه آنکه رخداد مذکور عملی انسانی و کاملاً مادی را نمایش می دهد، که فقط اثری از عمق نمایی و قواعد پرسپکتیو در آن وجود ندارد. به عبارت دیگر فضای مورد نظر فقط به ویژگی دو بعدی کاغذ وفادار مانده، و گر نه حکایت تصویر ما را به عملی کاملاً انسانی و مادی سوق می دهد و آن همانا عمل استحمام هارون است و کل ساختار تصویر نیز در نهایت ما را به سمت درک و مشاهده آن سوق می دهد. ممکن است چنین استدلال شود که نگارگر عمل هارون را در فضایی مثالی تصویر کرده است؛ اما در مقابل باید یادآور شد چنین فرضی از اساس با رویکرد سید حسین نصر در جهت مشاهده مستقیم نگارگر از عالم مثال، متناقض است. البته بسیاری از نگاره های ایرانی بازگو کننده حکایاتی عرفانی یا حماسی هستند و در این هیچ تردیدی نیست، اما صرف وجود آن نگاره ها نمی توان حکمی چنین کلی که بخش وسیعی از هنرهای سنتی ایران را در بر می گیرد صادر کرد. دوم آنکه ایشان هیچ مقطع و یا مکتب خاصی از تاریخ نگارگری ایرانی را برای این مدعای خود مشخصاً ذکر نمی کنند، در این راستا می توان چنین استنباط کرد که تمامی آثار نگارگری ایرانی فاقد اصول پرسپکتیو دارای شانی عرفانی و مثالی اند. این رویکرد کلی در نهایت این سوال را به همراه دارد که، با این نوع تحلیل تغییر و تحولات تصویری در بین مکاتب گوناگون نگارگری چه جایگاهی دارند و



تصویر ۱- هارون الرشید در حمام، اثر کمال الدین بیژان، مآخذ: (<http://setodeh.wordpress.com>)

نتیجه

دیگر این اصول نه تنها در عینیت و ذات طبیعت وجود ندارند بلکه نشأت گرفته از خطای دید سوژه نیز می باشند. بر این مینا می توان اذعان داشت، این نوع نقاشی پیش از آنکه به عینیت امور بپردازد، ذهنیتی انسانی را به تصویر می کشد. با در نظر داشت این رویکرد آن دسته از آثار نقاشی و تصویری همانند نگارگری ایرانی که از به کارگیری این اصول احتراز می کنند از کیفیتی به مراتب عینی تر برخوردارند. علاوه بر این در نزد نگارگر بر اساس اصول و مبنای عرفان اسلامی زیبایی‌شناسی وجودی دارد. پس او با حذف جایگاه خود به عنوان سوژه نگارنده سعی بر درک زیبایی عینی جهان طبیعت دارد.

چنین بنظر می آید که آنچه با عنوان واقع‌گرایی در نقاشی با استفاده از اصول و قواعد پرسپکتیو رواج پیدا کرد، پیش از آنکه واقعیت عینی و حقیقی طبیعت را مورد توجه قرار دهد، از منظر و ادراک انسانی سرچشمه می گیرد؛ و اساساً در نظر فیلسوفانی مانند کانت، فهم و درک حقیقت امور، امری است محال و ناممکن؛ چرا که ما با جهانی از پدیدارها مواجهیم که از ساختار ذهن و ادراک انسانی ما تبعیت می کنند. بر این اساس قواعد پرسپکتیو هم ظاهر شدن فضای مورد مشاهده می سوژه بواسطه ذهن و ادراک او برگستره نقاشی است. چرا که این قواعد کاملاً انسانی بوده و فقط بواسطه قوای بینایی او موجودیت می یابند. به عبارت

پی نوشت ها:

۱. Cogito
۲. بر این میثا هستی اشیا بیرونی چیزی جز ادراک آنها نبود؛ برکلی به این طریق بر آن بود تا خود را از اعتقاد به جوهر مادی مستقل از ذهن انسان که بواسطه رویکرد لاک (که می توان به او دکارت اسپینوزا، نیوتن و گالیله را نیز اضافه کرد) رواج یافته بود رها سازد و نهایتاً سرچشمه اشیا بیرونی را علم خداوند بداند.
۳. Noumen
۴. Phenomen
۵. Ontology
۶. Epistemology

فهرست منابع:

- آباگانو، نیکولا (۱۳۸۵)، امانتیسیم و تسانس، ترجمه حجت پویان، در: فیلیپ پی. وایتر (ویراستار)، فرهنگ تاریخ اندیشه ها، سرویراستار فارسی: صالح حسینی، انتشارات سعادت، تهران.
- یایزر، فردریک و دیگران (۱۳۸۵)، نگاهی به روشنگری مدرنیته و تاخرسندی های آن، اقتیاس و ترجمه محمد ضمیمان، نشر علم، تهران.
- بووی، اندرو (۱۳۸۵)، زیبایی شناسی و ذهنیت از کلنت تا نیچه، ترجمه قریب مجیدی، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
- خراسانی، شرف الدین (۱۳۷۶)، از پرووونو تا کانت، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
- کوفمان، والتر (۱۳۸۵)، گوته، کانت و هگل، ترجمه ابوتراب سهراب و فرید الدین رادمهر، نشر چشمه، تهران.
- گاردنر، هلن (۱۳۷۰)، هنر در گذر زمان، ترجمه محمد تقی فرامرزی، موسسه انتشارات نگاه، تهران.
- نصر، سید حسین (۱۳۷۲)، عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایران، در: فصلنامه هنر، شماره ۲۶، ۸۶ - ۷۹، معاونت هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- نصر، سید حسین (۱۳۷۵)، هنر و معنویت اسلامی، ترجمه رحیم قاسمیان، موسسه انتشارات سوره، تهران.
- وود، کریستوس (۱۳۸۲)، کلیات پرسپکتیو، ترجمه فرهاد گشایش، در: مایکل کلی (ویراستار)، دایره المعارف زیبایی شناسی، سرویراستار فارسی: مشیت علایی، موسسه گسترش هنر و مرکز مطالعات هنری، تهران.

- Carrier, David (1989), Ervin Panofsky, Leo Steinberg, and David Carrier: The problem of objectivity in art historical interpretation. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 47, No. 4, pp. 333-347, published by The American Society For Aesthetics.
- Elkins, James (1992), Renaissance perspective, in: *Journal of the history of ideas*, Vol.53, No. 2, pp 109-230, published by University of Pennsylvania press.
- Panofsky, Erwin (1991), *Perspective as Symbolic Form*, Translated by Christopher S.Wood, published by NewYork, New York.