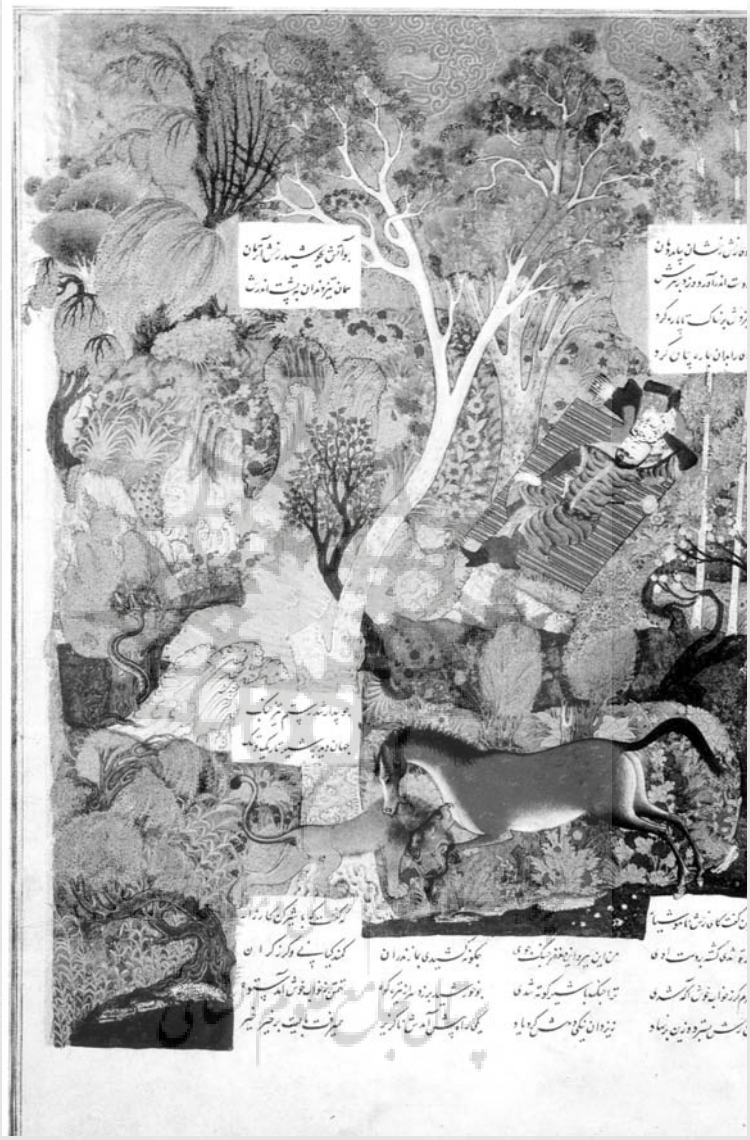
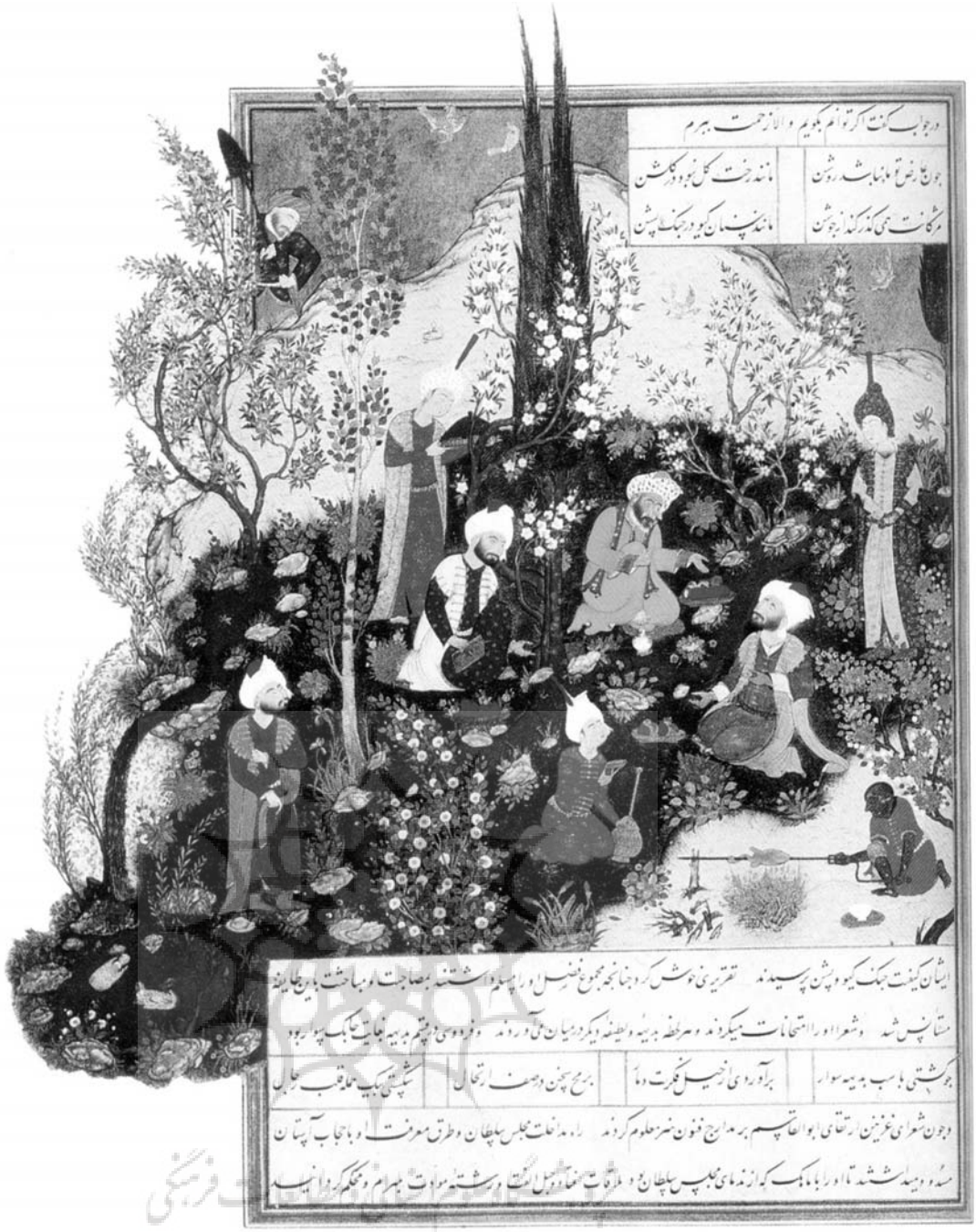
طبیعت در هنر مشرق زمین

دکتر حبیب‌الله آیت‌اللهی



چکیده:

طبیعت و فضا همیشــه ذهن هنرمندان را مشــغول کرده و در عین حال بهترین آموزگار او بوده اســت. ولی ادراک هنرمند از فضــا و از طبیعت همیشــه و نزد همه‌ی هنرمندان یکســان نیســت. فضــا و طبیعتی که هنرمند درک می‌کند بــا آنچه از فضا و طبیعت در اذهان مردم اســت کاملاً متفاوت می‌باشــد. برای مردم عادی، هوایی که استنشــاق می‌کنند مفهوم فضا را در بر دارد ولی فضای ذهن هنرمند درک ناپذیر و تبیین ناشــدنی اســت. آنچه از طبیعت و فضا در ذهن هنرمند خطور می‌کند و ســپس بر گســتره‌ی تصویر آشکار شــده و «حضور» می‌یابد، تنها فضای بیرونی و ادراک از آن نیست بلکه فضای بیرونی با فضای درونیِ هنرمنــد پیوند می‌خورد و به صورت فضای درون قاب نقاشــی و بخش بیرونی آن آشــکار می‌شــود و ایــن «رابطه‌ی بیرونی با درون» اســت که جوهر هنر هر هنرمندی اســت. با این ادراک و در ارتباط با فرهنگ جغرافیایی، تاریخی، آیینی، و غیره اســت که باید طبیعت را در اثر هنرمندان،خواه در ســرزمین‌ها و خواه در مکاتب مختلف یک ســرزمین(مکتب هرات و مکتب تبریز ۲، برای مثال) بررســی کرد.



مقدمه:

طبیعت چیست؟

از کهن‌ترین روزگاران براین باور بوده‌اند که «طبیعت» بهترین آموزگار و بهتریـن الگو بـرای هنرمند بوده و در آثار هنری همه‌ی اقوام و ملل، طبیعت اسـت که بیش از هر چیز آشـکار شـده؛ و این آشـکار شـدن هرگز در دو نقطه از جهان همانند نیسـت. بهترین مثال برای بررسـیِ «طبیعت» در هنر، کشـورهای خاور دور اسـت ولیکـن یک مطالعه‌ی تطبیقـی نیز بیهوده نخواهد بود. تنـوع آب و هوایی، گیاهی، جانوری و حتی انسـانی (سـنت‌ها، فرهنگ، دین و آیین، و حتی باورهای بومی‌و خرافاتی) سـبب شده اسـت که هرگز در تجلی‌های هنری دو سرزمین «طبیعتی» مشـابه بازنمایی نشـده باشد و یا نشـود. اگر «تأثیرپذیری» نیز هسـت، به حالت استحاله و خودی شـدن باشـد.

*****

طبیعت بخشـی از «فضای» بینهایت گسـترده شـده یا «بینهایتِ فضا» است. برای مردم عادی یا همگان «ناهنرمند» فضا همان هوایی اسـت که تنفس می‌کنند، ولی برای هنرمند نه آن هوای تنفس شونده اسـت و نه آنچه در واژه‌نامه‌ها و واژه شناسـی از آن سـخن می‌رود. فضا،بینهایتِ ذهن هنرمند اسـت که بـرای آن توصیف و توضیح ویژه و مشـخصی وجود ندارد. واژه‌ی بینهایت خـودش هم در فرهنگ‌های مختلف و نزد هنرمندان سـرزمین‌های گوناگـون تبیین و ادراکی ویژه دارد. ایـن اختـلاف معنـا در سـرزمین‌های همجوار، به دلیـل تداخل فرهنگـی، نزدیکی‌هایی با هـم دارند که بررسـیِ دقیق‌تری را ایجاب می‌کننـد. اما می‌تـوان، همان‌گونه که از روزگارانِ کهن مرسـوم بوده اسـت، «جهان مقایسه و تطبیق» را به دو بخش خاور و باختر (شرق و

غرب) تقسیم کرد و مفاهیم واژگان را این‌چنین مورد بررسی قرار داد. بنابریـن، بینهایت در باختر در تداوم و در حرکت یکنواخت، بیش و کم تُند یا کُند، اسـت. ولی در خاور (به ویژه در خاور دور) بینهایت در تغیر و تحول‌هایی اسـت که به صورت تناوُبی از تُندی‌ها و کُندی‌های بیش و کم متغیّر آشـکار می‌شـود. لی اوفان Lee Ufan، هنرمند معاصر کُره‌ای(سـاکن ژاپن)می‌نویسـد:

«مـن آثاری را دوسـت دارم کـه از بینهایت تنفـس می‌کنند. در منظره‌هـای مرکبیِ دوره‌های تانگ Tang و سـونگ Song، که در آنها بخش‌های رنگ شـده و بخش‌های رنگ ناشـده بـه نیرومندی با هـم به طنین افکنـی در می‌آیند، چیزهـای بزرگی وجـود دارد که به فراخـی از حـدّ خود فرا می‌گذرد. در هر اثر سـاخته شـده در ارتباط با جهان بیرون، دَمِ پایان ناپذیرِ بینهایت تنفس می‌شـود. او بینهایت را با جاودانیّت همسـنگ و هم معنا می‌داند و براین باور اسـت که در باختر زمین جاودانیت را در هنر و معماری جسـت‌وجو می‌کند در حالی‌که در سـرزمینی که باران زیاد می‌بارد و در آنجـا همه چیز زود تغییر می‌کند، جاودانیت را در دگرگونگی و تغییر می‌بینند. آنجا فضای متناوب و دوره‌ای زندگی مسـلم است. به گونه‌ای بیشتر ناپدید شدن احساس می‌شود تا پدید آمدن ... مرگ یا ناپدید شـدن پایان نیسـت. ... این شـکلی از ابدیتِ بینهایت اسـت.»[1] نیز او فضا را چنین توجیه می‌کند:

«فضـای فیزیکی برای من چنـدان اهمیت ندارد. آنچه مورد توجه من اسـت، فضا به مثابه‌ی میدان(عمل) اسـت. میـدان یک فضای باز شده به وسیله‌ی حضور چیزی، به وسیله‌ی مشارکت من است. آن تنها فضا نیسـت و نه حتی، تنها جسـم هم نیست. میدان یک فضا ـ زمان اسـت. میدان نزدیک به فضای ـ میان ـ دوتا (ma در ژاپنی) می‌باشـد که در ارتباط با کسـی که آن‌را درک می‌کند خود را می‌آفریند. در ژاپن می‌توان فضاهای تُهی را دید که در کُل و برای همه به وسـیله‌ی یک گُل آذین شـده اسـت. آنجا یک فضای زنده و نورانی وجود دارد که به وسـیله‌ی حضور تنها یک گُل باز و گسـترده شـده اسـت...»[2]

این، ادراک هنرمندی از سـرزمینی خاص و ازفضا، بااندیشه‌ی ویژه و در ارتباط با فرهنگ آن سـرزمین است؛ فرهنگ جغرافیایی، تاریخی، آیینی، و غیره ...پرسشـی که اینجا می‌تواند مطرح شـود این اسـت که آیا هنرمندان معاصر ایرانی، روسـی، فرانسـوی و... نیز همین اندیشه را دارند و آیا هنرمندان ژاپنی در سـده‌های گذشته (سده‌ی شانزدهم برای مثـال) همانند هنرمندان ایرانی معاصرشـان (سـلطان محمد یا بهزاد، بـرای نمونه) یک گونه ادراک از فضا داشـته اند ؟ کاملاً واضح اسـت کـه ادراک آنـان از فضا و از طبیعت(به منزلـه‌ی آنچه فضا را «باز» و گسـترده و درک پذیر می‌سـازد) یکی اسـت ؟ لی اوفـان تفاوت میان هنـر امروزین (مدرن) و معاصر را در ایـن می‌داند که هنرمند امروزین (مدرن) به «درونیتِ» هسـتی و طبیعت می‌اندیشد و پای بند است، در حالی‌که هنرمند معاصـر درونیت را مطلقاً انکار می‌کند و «بیرونیت» را مِـلاک کار و ادراک خود از فضـا و طبیعت قرار می‌دهد. او دراین مورد می‌نویسـد:

«هنر شـعر، نقـد، برتری و تعالی اسـت. بنابریـن او[هنر]، دو راه را نشـان می‌دهـد. نخسـتین [راه] دربرگیرنده‌ی قابـل فهم و درک پذیر کردن بینش درونی اسـت. دومین شـامل جست‌وجویُ ارتباط آن نخسـتین [راه] به واقعیت بیرونی اسـت. یک راه سـوم نیز وجود دارد: واقعیت‌هـای بیرونی را همان گونه که هسـتند بدون کم و کاسـتی یا افزایشـی، بازسازی کردن. به عقیده‌ی من این شـامل هنر نمی‌شود (وهنر نیسـت)»[3].

«شـخصاً، مـن راه برخـورد درون و بیـرون را برگزیـده‌ام. آنچه بـرای من اهمیت دارد این اسـت که بخش‌های فعـال را محدود کنم و بخش‌هـای نافعـال را بپذیـرم و در عین حال میان آنهـا رابطه‌های پویایی از «درون یکدیگر نفوذ کردن» و از تَپش بیافرینم. من امیدوارم که این حالت‌های درون_ نفـوذی فضا را شـاعرانه، انتقادی،برتروواالا سـازد.

مکتب هرات فضـا رامحصـور ومحـدود می‌کند و هرگاه نیازی بـه‌ارتبـاط درون‌بـا بیرون احساس شود، بخشـی از بیرون را باحـدودومرزبنـدی مشـخصی به درون پیوند می‌دهد و یا بـه عبارت دیگر، درون را دراندازه‌ای محـدود از قاب نقاشـی به بیـرون‌می‌رانـد

«ایـن کیفیـت از فضاسـت که مـن آن- را «فضـای طنیـن افکـن[و مرتعـش کننده]» نامیده‌ام.

«ایـن مطلب گفتـه شـده، من بسیاری از تُهی‌های سـاده‌ایی را کـه در نقاشـی‌های شماری از نقاشان جـا داده شـده‌اند، «فضاهای طنین افکن ومرتعش کننده»نمی‌بینم. بـرای اینکه ایـن تُهی‌ها خالـی و عـاری از هرگونـه واقعیت هسـتند... . فضای طنین افکن، در قلمرو هنر، فضای برگشـادن وقایع و ماجراهایی است که میان من و دیگری بازوگشـوده شـده‌اسـت.»[4]

سـخن لی‌اوفان بیان‌کننده‌ی این مطلب است که ادراک هنرمند از فضا و از طبیعت با ادراک همگان، حتی ادیبان و دانشـمندان، متفاوت اسـت. فضا هنگامی‌به وجود می‌آید که هیچ چیز و هیچ وسیله‌ای برای توجیه آن نیسـت و هیچ واژه‌ای نمی‌تواند آنـرا تبیین کند.. به مجردی کـه در تهیِ ذهـن هنرمند «حضوری» آشـکار می‌گردد، فضا ادراک و آن «حضور» همان طبیعت اسـت کـه در «بینهایتِ» آن فضا می‌تواند گسترده شود. حتی آن یک گُلی که فضای تُهی ژاپنی را آذین می‌کند، طبیعتی اسـت به گسـتردگیِ فضـا، و در موجزترین شـکل خود، گُل، آشـکار شده است؛ به گستردگیِ فضاسـت زیرا در آن تُهی تنها اوست که درک می‌شـود و خودنمایی می‌کند. او می‌تواند یک نقطه، یک پاره

طبیعت بخشی از فضاست و فضا از دیدگاه هنرمند یک «تُهیِ» بینهایت است و طبیعت محتوای مادی و تصویری این تهی است. این تهی در نقاشی‌های خاوردور و خاورنزدیک کاملاً با هم متفاوت می‌باشند

خط، یک گستره‌ی بسیار خُرد، یا یک آدمی، یک درخت یا یک صخره _ سنگ باشد؛ هرچه باشد، طبیعت آن فضا است. بنابراین به شمار همه‌ی هنرمندانی که در جهان به آفرینش هنری می‌پردازند (نسخه برداران و مقلدان از طبیعت را برکنار داریم)، ادراک از فضا وجود دارد و آنچه به فضا مربوط و یا در فضا ایجاد و زاییده، یا آفریده می‌شود: حرکت، نور، گستره، رویه، نقطه، خط، تاریک _ روشن یا رنگ و ... با همتایشان در فضای ذهن هنرمند دیگر متفاوت می‌باشد.

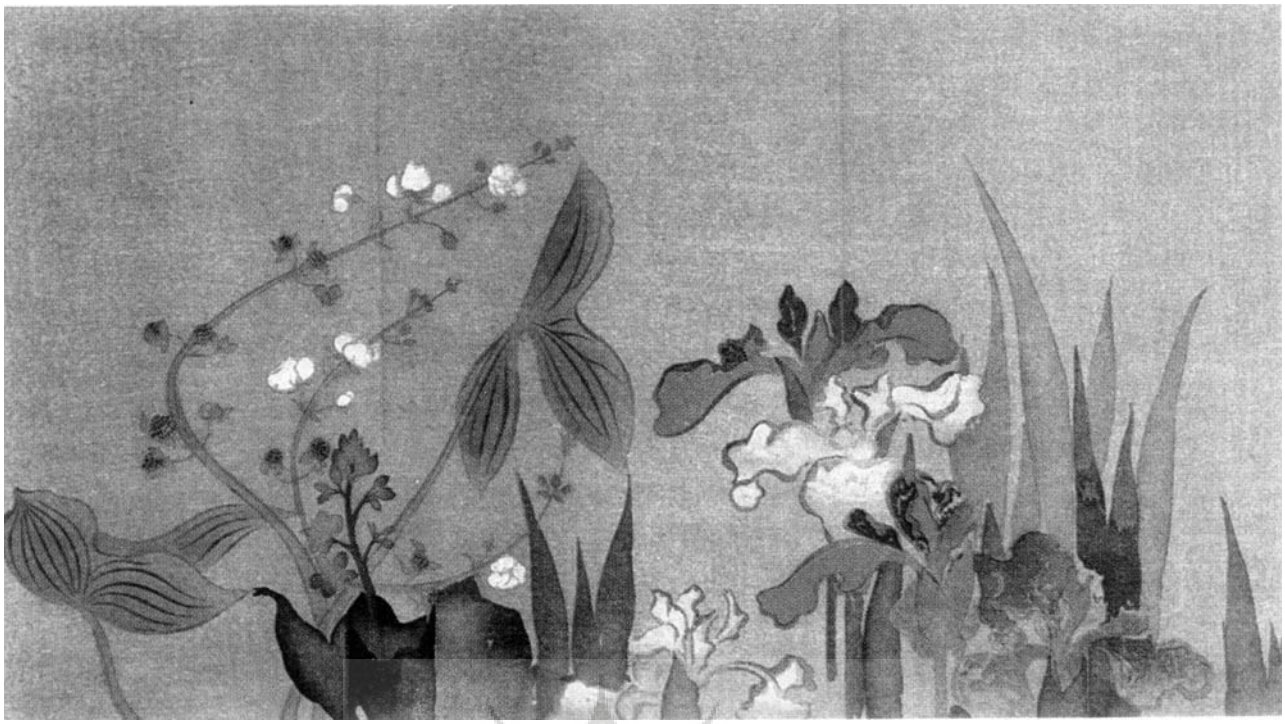
بنابرین می‌توان طبیعت را چنین توجیه و تبیین کرد:

«طبیعت بخشی از فضا، در موقعیت جغرافیایی، آب و هوایی و در ارتباط با ادراک هنرمند از فضا است که می‌تواند زیر اندیشه‌ها و تأثیرات آیینی و «از دیگران» در فضای ذهن هنرمند و «درون او» استحاله شده و تغییر کند؛ و «منظره» ظهور این استحاله بر گستره‌ی تصویر است.»

اکنون می‌توانیم منظره‌های چینی و ژاپنی، هندی و ایرانی و غیره را مورد بررسی قرار دهیم و حتی به آسانی و گستاخیِ هنرمندانه و پژوهشگرانه، فضا سازی و فضایابی‌های مکاتب مختلف هنری (مانند مکتب هرات با نماد آن بهزاد، و مکتب تبریز ۲ با نمادآن سلطان محمد) را مورد بحث و تحلیل قرار دهیم.

در هنر ایران، که بهترین و زیباترین‌های آن نگارگری‌های ایرانی است، و به عقیده‌ی الکساندر پاپادوپولوس، استاد متوفی دانشگاه پاریسِ یک، «اوج هنر اسلامی در نگارگری‌های ایرانی است»[۴]، طبیعت، یعنی محتوای فضا، به دو گونه ادراک شده است:

۱ـ فضای محصور و محدود شده در قاب نقاشی یا « فضای درون»، که الکساندر پاپادوپولوس آن را «جهان خودمختار اثر هنری» نامیده است؛ ۲ ـ « فضای بیرون» که اغلب به عنوان مکمل ترکیب و تصویر و ارتباط دهنده‌ی هنرمند با «دیگری» است و آن تلاشی در حدّ گستره‌ی نقاشی برای دستیابی به «بینهایتِ ذهن هنرمند» است.. آنچه برای هنرمندان ایرانی اهمیت دارد این است که به گونه‌ای این دو فضا را به هم ارتباط دهند که «دیگری» آن‌را یک«کُل» ببیند و نتواند بخش بیرونی را جدا از بخش درونی درک کند. اما این ادراک از «رابطه‌ی بیرون و درون» با یکدیگر در دو مکتب بزرگ هرات و تبریز ۲، متفاوت است. در هر دوی این مکتب‌ها بیش از هر چیز «روحیه‌ی دوران» مسلط است به این معنی که در هرات تشویق شاهزادگان و ترغیب هنرمندان به تصویرگری صحنه‌های تاریخی و شعر برتری دارد و «پرده‌ای از مادیت» بر تصویر کشیده است. ولیکن در تبریز اندیشه‌های عرفانی، به ویژه اندیشه‌های شیخ صفی الدین اردبیلی و جانشینان عارف‌پیشه‌ی اوست که خط تصویرگری را هدایت می‌کند به طوری که حتی داستان‌های تاریخی و حماسی هم زیر پوشش عرفان و حکمت قرار می‌گیرند. این‌چنین دو فضای کاملاً متفاوت، و هردو



ریشــه در یک تمدن و یک فرهنگ دوانیده، یکی با نگرش و گسترشی محــدود و تقریبــاً مادی و دیگری بــا نگرش و گسترشــی نا محدود و عرفانی، تقریباً به طور همزمان متحول می‌شــوند:

مکتــب هــرات فضا را محصــور و محدود می‌کند و هــرگاه نیازی به ارتباط درون با بیرون احســاس شــود، بخشی از بیرون را با حدود و مرزبندی مشــخصی به درون پیوند می‌دهد و یا به عبارت دیگر، درون را در اندازه‌ای محدود از قاب نقاشــی به بیــرون می‌راند. و اگر هنرمند مجبور باشــد برای تحکیم حرکت اندیشه‌ی خود و ایجاد پایداریِ لازم در عــدم تعادل، بخشــی از «بیــرون» را به «درون» برانــد (مانند اثر بهزاد:شــکار بهرام گورخر را)، بازهــم آن را محدود و محصور می‌کند. ایــن گونه ادراک محدود از رابطــه‌ی درون با بیرون ایجاب می‌کند که رنگ‌آمیــزی نیز در یــک «هماهنگیِ رنگــیِ یکنواخت»یا «مِلودیک» انجام گیرد و اگر از رنگ‌های متنوع اســتفاده شــود، در حدی باشد که به «هماهنگی یکنواخت» اثر لطمه‌ای وارد نشــود.

در مکتب تبریز ۲، عناصر ترکیب بســیار فراوان‌ترند و رنگ‌آمیزی در هماهنگیِ «پُر رنگی» یا «سمفونیک» انجام می‌گیرد؛ ارتباط بیرون و درون ارتباطی نامحدود است به این معنی که به جای اینکه محتوای درون به بیرون رانده و محدود شود، محتوای بدون مرزِ بیرون به درون نفــوذ کرده و در اطراف مرکز اثر به گردش در می‌آید. اینجا «دیگری» تنهــا بیننده و مخاطب اثر نیســت بلکه «طبیعت لایتناهی» اســت که با از میان رفتن مرزهای بیرونی درک و احســاس می‌شــود و این‌چنین بیننده‌ی اثر خود را جزیی و بخشــی از فضــای آفریده‌ی ذهن هنرمند احســاس می‌کند. این همان چیزی است که لی‌اوفان تلاش می‌کند به بیانی دیگر به مخاطبش فرانهی کند.

در طبیعت ســازیِ ایرانی، هنرمند می‌کوشد همه‌ی عناصر ترکیب- گر اثر را، از خُردترین تا بزرگ‌ترین آنها، با یک ارزش زیبایی‌شناســانه نشان دهد؛ زیرا برای او «زیبایی» که صفتی از صفات خداوند، و«زیبا» کــه نامی‌از نام‌های نیکوی خداوند اســت بیش از هر چیز اهمیت دارد. طبیعت در نظرگاه هنرمند ایرانی سرشــار از آیات و نشانه‌های خداوندی اســت و به دلیلِ این «شــاکله» همه‌اش زیبا و دل انگیز است و همین غایــت هنرمنــد ایرانی اســت که در منظــر او، اثر هنــری باید «زیبا» باشــد.

در اندیشــه و تفکر چینــی، فضای کیهانی (یا تُهــیِ بینهایت) همه چیــز را در بر می‌گیرد و هرچیز درایــن فضا، هرچند که به زیبایی وجود دارد، ولی خُرد و ناچیز اســت. همه چیز در فضا به صورت سیالی شناور اســت و لایه‌ی خاکسترین آنها را می‌پوشــاند: «این رنگ فضاست». و این، همان اندیشه‌ای اســت که هنرمندان احساس‌گرای پایانی سده‌ی نوزدهم مســیحی در فرانســه، مطرح کردند. آنها رنگی برای فضا قایل شــدند. این رنگ در گســتره‌های پیشــین اثر هنری (به‌ویــژه منظره) نامحســوس بود و هرچند که هنرمند به بازنماییِ ژرفای طبیعت نزدیک می‌شــد، رنگ فضا را نیرومندتر و به خاکســتری نزدیک‌تر می‌دید. یک حقیقــت‌ودوادراک‌متفــاوت‌ازطبیعــت‌وفضــا.

به طبیعت در هنر شــرق دور باز گردیم و شــاید چند ســطری در مــورد چگونگیِ پیدایــش منظره و «طبیعت ســازی» در چین خالی از سودمندی نباشد.

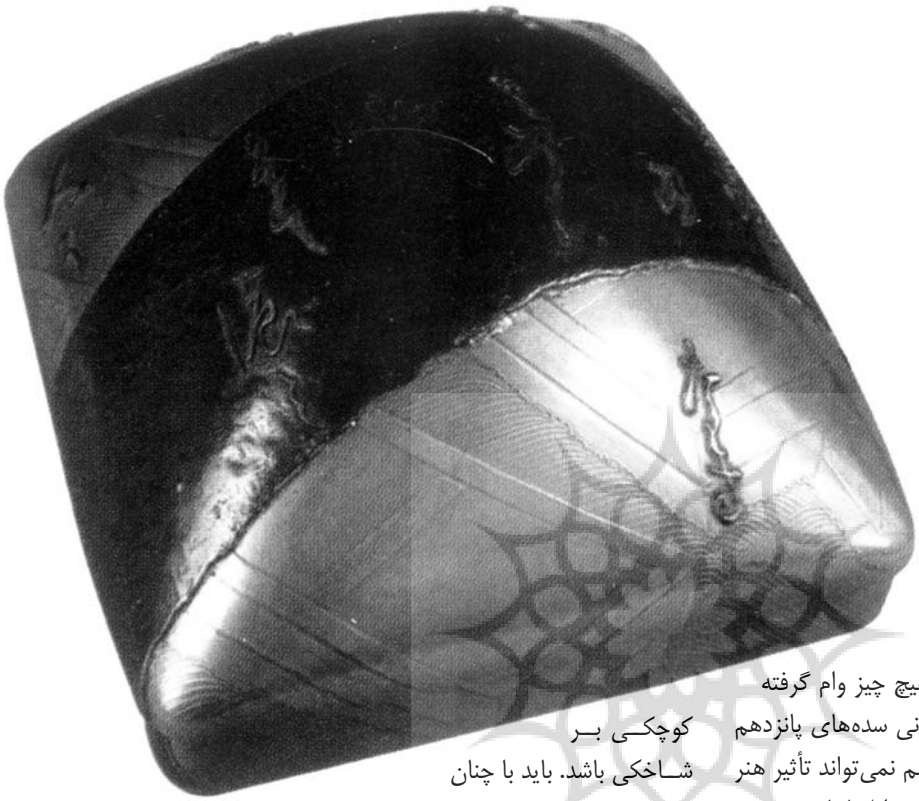
بــه دلیل تنــوع در هنر شــرق دور (بخش شــرقی آســیای میانه، مغولســتان، چیــن، کره، ژاپن و حتی آســیای جنوبی و غیــره)، نیز به دلیل نزدیکی‌های زیبایی شناسانه و معتقدات مشترک آیینی و مذهبی، طبیعــت و فضا را در هنر چین به اختصار بررســی و تفاوت آن‌را با هنر ایران در ســده‌های معاصر آنها خواهیم دید.

منظـره و طبیعت

حدود سده‌ی پنجم به وسیله‌ی هنرمندان چینی «کشـف» شد[5]. می‌توان گفـت کـه تا آن زمـان هنر چیـن کـه از کهن‌ترین روزگاران هنری آیینی بوده است، بیشتر به آفرینش صحنه‌های مذهبی به صورت نقش برجسـته و یا پیکره در مفرغ؛ سنگ و غیره می‌پرداخته و هنری واقعی‌گرا، نه به مفهوم غربی آن در سـده‌ی نوزدهم، بلکه یک واقعی‌گرایی که با توجیه اندیشـه‌های فلسـفی و دینی غنی شده، بوده اسـت. تا پیش از کشـف منظره به مثابه‌ی الگویی موجود برای نقاشی کـردن، هنر تصویریِ دوبعدی چین بیشـتر ترسـیم صحنه‌های زندگی اشراف و ثروتمندان و آن هم به طرزی نگاشتاری (ترسیمی) بوده است که در آن از سـه عنصر نقطه، خط (قلم گیری شـده) و لکه‌های رنگیِ سیاه یا سرخ استفاده شده است.

از آن هنگام که اندیشـه‌های فلسـفی در نحوه‌ی نوشتن خط‌نوشته یا به عبارت امروزی، در خوشنویسـی مداخله کردند، نقاشـی هم از آن بی‌بهره نماند. نحوه‌ی اسـتفاده از قلم مو و مرکب و غلظت آن و دقت در نشـان دادن اجزاء اثر نقاشی را به یک واقعی‌گرایی دقیق در طراحیِ اجزایِ طبیعت پیش راند.[6]

نخسـتین گام‌های منظره‌سـازی را به دهه‌های نخسـتین سده‌ی پنجم مسیحی نسبت می‌دهند ولی در نیمه‌ی اول سده‌ی دهم مسیحی اسـت که منظره‌سـازی به مثابه‌ی هنری مدرسـه‌ای در چین آموزش داده می‌شـد. دراین هنگام بهترین و رایج‌ترین الگو برای آموزش منظره‌سـازی یک کوه یا یک افق طبیعت بود؛ یک کوه سـر به آسمان کشیده با قله‌ای مخروطی شکل و شـاید گاهی با چند قله نزدیک به هم[7]. در فاصله‌ی سده‌های سیزده تا هجدهم اسـت که در منظره علاوه بر یک کوه، زنجیره‌ای از کوه‌هایی را که در یک فضـای بینهایت غوطه‌ورند، یا درختان و جنگل‌ها، گاهی کلبـه‌ای در میان جنگل یا آبشـاری کوچک در ژرفاهای کوهسـتان و جانوران و انسان‌های ریز و خُرد نقاشی یا طراحی شده، را می‌توان دید. در نقاشی‌های سـده‌های دهم و یازدهم که انگیزه‌ی اصلی نقاشی کوه یا افق، با و یا بدون جنگل و موجودات زنده اسـت، بیشـتر آثار در یک هماهنگی تکرنگ با مرکب و رنگ سـاخته شده‌اند. این آثار از گونه‌ای فراسـودید (پرسـپکتیو) فرازنده برخوردارند ولی نه به شیوه‌ی فراسودیدِ فرازنـده‌یِ بـاروک در آثار غربیِ سـده‌های ۱۷ و ۱۸ مسـیحی. دراین گونه نقاشـی‌ها گسـتره‌های جلو و پیشـین طبیعت در پایین اثر نقاشی می‌شـوند وبالای اثر ژرفاهای طبیعت را نشان می‌دهد. طراحی در این آثار بسیار دقیق و واقعی‌گراست و بیشتر دقت بر طراحی اجزاء اثر است. گونه‌ای زیبایی‌شناسـی ذره‌گرایی اسـاس ترکیب‌بندی را اداره می‌کند که با ذره‌گرایی آثار ایرانی کاملاً متفاوت اسـت. در آثار سده‌های پانزده تا هفدهم منظره‌ها پُرتر و سـنگین‌تر می‌شـوند و عناصـر ترکیب تنوع بیشـتری می‌یابند. رنگ آمیزی هم از حالـت تکرنگی بیرون آمده و از تنوع رنگ برخوردارند.



کوچکی بر شاخکی باشد. باید با چنان دقت،توانمندی و صلابت اجرا شود که هرگز نیازی به دوباره کاری و اصلاح طراحی نداشته باشد. بازهم نحوه‌ی استفاده از قلم مو و مرکب یا رنگ است که هویت هنرمند را آشکار می‌کند هرچند که به طور معمول تقریباً همه‌ی آثار طراحی، نقاشی یا نگاشتاری (ترسیمی) مهر هنرمند را بر خود دارند[۸].

در هنر طبیعت سازی ایرانی اغلب از فضای تُهی پرهیز می‌شود و می‌توان گفت که یکی از گونه‌های مختلف زیبایی شناسی ایرانی «نفرت یا پرهیز از فضای تهی» است؛ به این معنی که اجتماع عناصر خُردِ خود مختار و با هویت مستقل، شکل‌های اصلی ترکیب بندی نقاشی ایرانی را تشکیل می‌دهند. این عناصر خرد به تنهایی در ترکیب بندی اثر هیچ دخالتی ندارند بلکه شکل‌های مجتَمَعِ آنهاست که ترکیب بندی را شکل می‌دهد. بنابرین فضای تهی نمی‌تواند در اثر وارد شود مگر اینکه به صورت یک لکه‌ی رنگی، هر چه که می‌خواهد باشد، در ترکیب بندی وارد شود. در طبیعت‌سازی چینی (و نه در منظره‌سازی)، بسیار اتفاق می‌افتد که فضای تهی از فضای تصویر شده بسیار نیرومندتر است و یا حدّاقل هم ارزش و همسنگ می‌باشند.

طبیعت‌سازی و منظره سازی در هنر چینی یک واقعیت ملموس است ولی در هنر تصویری ایرانی طبیعت‌سازی، به آن مفهوم که در چین ادراک و فهمیده می‌شود (اگر آثار لطفعلی شیرازی را مستثنی

باید یاد آور شد که در یک بررسی تطبیقی، هیچ چیز وام گرفته شده از نقاشی‌های چینی در هنر نگارگری ایرانی سده‌های پانزدهم تاهفدهم وجود ندارد و چشم و ابروهای مغولی هم نمی‌تواند تأثیر هنر چین باشد؛ این حالت‌های تصویری تأثیر سلطه‌ی ایلخانیان و سپس مغولان تیموری است که در گذر زمان حالت سنتی به خود می‌گیرد در همین دوران هنر تصویریِ چینی هیچ شباهتی به هنر تصویری ایرانی ندارد. در هنر منظره سازی چینی طبیعت و فضاست که در پایه‌ی آیینیِ نقاشی قرار دارد و دیگر عناصر خُرد، کم اهمیت و ناچیزند، در صورتی که در نگارگری ایرانی انسان و طبیعت و جانوران، همه از یک ارزش‌تصویری‌برخوردارند.

در هنر تصویریِ چینی نیز باید «طبیعت سازی» را هنری جدا از «منظره‌سازی دانست. در منظره سازی تمام صفحه‌ی تصویر نقاشی می‌شود و باید که علاوه بر مشخص کردن دقیق محل منظره گویای حالت‌های روانی و عقاید آیینی و فرهنگی هنرمند نقاش نیز باشد. منظره اغلب با ادبیات و شعر همراه است و نحوه‌ی استفاده از قلم مو امضای هنرمند به شمار می‌آید. منظره آنچه را که در فضا و زمان می‌گذرد، از دیدگاه نقاش بازنمایی می‌کند و می‌تواند با یک متن ادبی همسنگی کند. در «طبیعت‌سازی»، هنرمند بخشی کوچک از طبیعت را با یک واقعی‌گراییِ وسوسه انگیز نقش می‌کند. این بخش از طبیعت می‌تواند، برای مثال، همان گلی باشد که لی اوفان آن را در یک تُهی بینهایت تصور می‌کند و محتوای فضا می‌شمارد؛ این طبیعت می‌تواند چند برگ نِی، یک شاخه‌ی خیزران، شاخه‌ای از درخت کاج، یا پرنده‌ی

کنیـم) وجود ندارد و منظره‌سـازی نیـز بازتاب یـک واقعی‌گرایی اسـتحاله‌شـده‌توسـط‌هنرمندمی‌باشـد

نتیجـه

طبیعت بخشـی از فضاست و فضا از دیدگاه هنرمند یک «تُهیِ» بینهایت اسـت و طبیعت محتوای مادی و تصویری این تهی اسـت. این تهی در نقاشـی‌های خاوردور و خاورنزدیک کاملاً با هم متفاوت می‌باشـند. در هنرخـاور نزدیک (ایران برای مثـال)، محتوا همه‌ی صفحـه‌ی تصویـر را در بر می‌گیرد در حالی کـه در هنر خاور دور (چیـن برای نمونه) محتوا می‌تواند یک منظره، یک گل، یک برگ نی، یا یک شاخه‌ی خیزران باشد. در فضای نقاشی‌های خاوری (دور یا نزدیک) اغلب دو بخش بیرونی و درونی با هم در گیر می‌شـوند. فضـا و طبیعت در هنر ایرانی با هنر چین تفاوت‌های چشـم‌گیری دارد؛ هنرچینی هنری اسـت کاملاً واقعی‌گرا که در آن طبیعت با دقت و وسـواس هرچه بیشتر نقاشی می‌شـود درحالی‌که واقعی‌گرایی هنر نگارگری ایرانی آفریده‌ی ذهن و ادراک هنرمند و در حقیقت استحاله‌ای از واقعیت بیرونی است. در هنر خاور دور فضای بینهایتِ کیهانی است که از اهمیت بسزایی برخوردار است و انسان، موجودات زنده، گیاهـان و غیره، به عنوان بخشـی از فضای بینهایت بسـیار خُرد، حقیر و کم اهمیت اسـت در صورتی که در هنر ایرانی تمام اجزاء طبیعـتِ تشـکیل دهنده‌ی ترکیـب بندیِ اثر، همـه از یک ارزش برخوردارنـد. هماهنگی تکرنگ در هنر چیـن و هماهنگی پُر رنگ در هنر ایران از شـاکله‌های آنهاسـت؛ از سوی دیگر در هنر ایران، برخـلاف هنر خاور دور، هنرمنـد از فضای تهـی پرهیز می‌کند و «نفـرت از فضـای تهی» یکـی از زیبایی شناسـی‌های هنر ایران اسـت[۹].

پی نوشـت و منابع:

۱. لی اوفان Lee Ufan . هنر برخورد L'Art de la rencontre، ص ۸۹؛
۲. لی اوفان. هنر برخورد: « گفت‌وگو با لی اوفان»، ص ۱۵؛
۳. لی اوفان. هنر برخورد: « فضای طنین افکن (مرتعش)» ص ۹۱؛
۴. لی اوفان. همان صفحه؛
۵ . الکساندر پاپادو پولوس Alexandre Papadopoulos. زیبایی شناسی هنر مسلمان L'Esthétique de l’art musulement: «نگارگری»، ص ۹۸؛
۶. ویلیام واتسون. هنر چین کهن L'Art de l''Encienne Chine، انتشارات مازِنو، پاریس ۱۹۷۹، صفحه ی ۲۴۹؛
۷. ویلیام واتسون. هنر چین کهن، ص ۲۶۲؛
۸. ویلیام واتسون. هنر چین کهن، ص ۰۰۳؛
۹. الکساندر پاپادو پولوس، زیبایی شناسی هنر مسلمان، ص ۰۱۱.

سنطور (منتخبی از دوره‌های آموزش سنتور)
ابوالحسن صبا
انتخاب و اجرا: داریوش ثقفی
انتشارات مرکز موسیقی حوزه‌ی هنری

داریوش ثقفی که از شاگردان استاد ابوالحسن صبا بوده است، با اینکه موسیقی‌دانی حرفه‌ای به شمار نمی‌رود اما، برخوردش با موسیقی، برخوردی حرفه‌ای است. وی در طی سال‌های طولانی تدریس سنتور در هنرستان موسیقی تبریز نوازندگانی چون احمد بهجت به عالم موسیقی عرضه کرده است. ریزهای ثقفی یادآور هنر رضا ورزنده از یک طرف و آموزش‌های استاد صبا از سوی دیگر است. تأثیر گرفتن ثقفی از آموزش‌ها و تعلیمات صبا، فرامرز پایور، رضا ورزنده و حبیب سماعی، روش شخصی و اصل او را شکل داده است و در آثار تک‌نوازی‌اش قابل بررسی است.

بی‌شک سنتور که استاد ابوالحسن‌خان صبا گاه سنطور می‌نوشت در سال‌های پایانی عصر قاجار سازی فراموش شده به شمار می‌رفت. اما سنتور تداوم یافت و امروزه نام این ساز مترادف با نام دو مرد فرهنگ‌ساز است. حبیب سماعی و ابوالحسن صبا.

صبا خود می‌گفت که سماعی اعجوبه‌ای است و کسی را استاد غیر از او ندیده است. پس از مرگ حبیب سماعی، صبا میراث‌دار هنر سنتورنوازی و انتقال دهنده‌ی آن به نسل‌های بعدی شد. او برای معرفی این ساز تلاش‌های فراوانی کرد، مطالب و مضراب‌های سماعی را آموخت، نواخت و یاد داد.

حسین ملک را در نوازندگی و سنتورسازی راهنمایی کرد و با فرامرز پایور شاگرد با استعدادش شنوندگان موسیقی ایرانی را صدای روح بخش سنتور دوباره آشنا کرد. ثقفی شاگرد پراستعداد او چنان بود که صبا او را بسیار دوست داشت و معتقد بود که نام او را در دنیا تنها ثقفی زنده خواهد کرد.