صفحات ۸۹ - ۱۰۱
نشریه هنرهای زیبا • شماره ۳۱ • پاییز ۱۳۸۶

بررسی مفهوم زمان و مکان در نگارگری ایرانی

دکتر مصطفی گودرزی*[۱]، گلناز کشاورز[۲]

[۱] استاد یار دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۲] کارشناس ارشد پژوهش هنر.

(تاریخ دریافت مقاله: ۸۵/۱۰/۱۲ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۶/۳/۵)

چکیده:

از نظر فیلسوفان، حرکت مولد ایجاد دو عنصر زمان و مکان است. ریشه و شالودهٔ اولیه نگاه به زمان و مکان در هنر ایران باستان و هنر ایران اسلامی، یکسان بوده است. عرفای اسلامی اعتقاد دارند که عوالم وجود به ترتیب به سه دسته کلیِ "محسوس، مثالی و معقول" تقسیم می شود. عالم مثال به این جهت که بین دو عالم مجرد (معقول) و مادی (محسوس) قرار دارد، دارای هر دو خواص مادی (از جهت قابل رؤیت بودن) وغیر مادی (از جهت غیر قابل لمس بودن) است. عالم مثال از این جهت که علت عالم مادی است، همواره مورد توجه هنرمند ایرانی بوده است. فضای نگارگری ایرانی، فضای عالم مثال است. در ترسیم این فضای مثالی، محدود نبودن به زمان و مکان مادی سبب می شود نگارگر قادر باشد در یک زمان، اشیاء و اماکن را از چند زاویه مختلف رؤیت کند. مطلق بودن زمان در این فضا، سبب ترسیم تمامی اوقات (حتی صحنه های شب) در نوری یکدست، یکنواخت و منتشره شده است. عدم محدودیت به زمان و مکان فیزیکی در نگار گری ایرانی، امکانات بیان بصری بیشتری در اختیار هنرمند نگارگر قرار می دهد.

واژه های کلیدی:

زمان، مکان، نگارگری ایرانی، پرسپکتیو، عالم مثال.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۱۳۰۴۳۹۹ ، نمابر: ۶۶۴۶۱۵۰۴-۰۲۱ ، E-mail: Goudarzi40@gmail.com

مقدمه

هدف اصلی در هنر در بینش اسلامی، تقلید یا توصیف طبیعت نیست، بلکه نمایش خیال انگیز، شاعرانه و نمادین انسان، طبیعت و محیط اوست. نگارگری ایرانی با توجه به معیارهای معنوی و دینی، نوعی هنر سنتی به شمار می‌رود که به طور غیر مستقیم، اصول اسلامی را نمود بخشیده است. در این هنر، نمونه آفرینی آرمانی مورد توجه نگارگر بود. نگارگر ایرانی چندان در پی تقلید از فضای سه بعدی و نمایش نور، سایه، شکل و رنگ واقعی اشیاء نبود. او هر چیز را با ساده‌ترین خطوط و خالص‌ترین رنگ‌ها به صورتی چکیده و نماد پردازانه به نمایش درآورد و دنیای سه بعدی را به تصویر دو بعدی تقلیل داد. هنرمند ایرانی طبیعت را در قالبی که مبادی آن احتمالاً به دوران پیش از ظهور اسلام باز می‌گشت دگرگون نموده وتصویر کرد.

در نگارگری هنرمند تلاش می کند تا ویژگی های عالم مثال را در نگاره اش ترسیم کند، اما این عالم چه خصوصیاتی دارد؟ زمان و مکان در این عالم دارای چه ویژگی است که سبب خلق اینچنینی نگاره ها شده؟ عالم مثال که میان دو جهان معقول و محسوس قرار دارد دارای دو ویژگی مادی و غیر مادی است. ویژگی غیر مادی اشکال و اشیاء و نداشتن وزن و غیر قابل لمس بودن آنها در عالم مثال به عالم معقول، و ویژگی مادی و قابل رؤیت بودن آنها به عالم مادی و محسوس اشاره دارد. نگارگر باید برای به نمایش گذاشتن عالم مثال به قدری از ظواهر فیزیکی عالم ماده دور می‌شد تا دنیای نگاره‌اش چیزی بین عالم معقول و محسوس باشد. بدین ترتیب مظاهر فیزیکی نور و سایه و قوانین مکان در عالم ماده، در نگاره‌هایش حذف شدند.

اگر در بیشتر شیوه های نقاشی، هنرمند قوانین فیزیکی زمانی و مکانی را یا زیاد در اثر نقاشی خود رعایت کرده، اما نگارگر ایرانی خود را مقید به نمایش زمان و مکان فیزیکی ندانسته و توانسته است تعریفی جدید از دو عنصر زمان و مکان در هنر نقاشی ارائه کند. بدین ترتیب او سعی می کند در اثر هنری خود زمان و مکان مجرد و مطلق را با توجه به تعاریف و ویژگی‌های عالم مثال به نمایش بگذارد. به نظر می رسد در بیشتر دوره های تاریخی، زمان فیزیکیِ عالم ماده به جهت تغییرات بصری که در طول شبانه روز در اشیاء ایجاد می کند و نیز مکان فیزیکی به جهت ایجاد محدودیت در زاویه دید بیننده، مورد توجه نقاش ایرانی قرار نگرفته است. زمان و مکانی برای نگارگر ایرانی دارای اهمیت است که بر طبق آن هر شیئ در کامل ترین زاویه و بهترین حالت که معرفی کننده آن باشد، و بدون توجه به نور موضعی که بیانگر زمان خاصی در عالم است (همانگونه که در عالم مثال ظهور می کند) به نمایش بگذارد.

بیان مختصری از آراء فیلسوفان، جایگاه و خصوصیات عالم مثال به عنوان منبع خیال و فضای نگارگری، و پرداختن به نوع نگاه خاص نگارگر ایرانی به دو مفهوم زمان و مکان، و چگونگی تقلیل و حذف کاربرد فیزیکی این عناصر با ذکر نمونه هایی در برخی نگاره ها، هدف اصلی نگارش این مقاله است. برای بررسی مفهوم زمان و مکان در هنر نگارگری ایرانی، نخست به طور مجمل به مفهوم این دو از دیدگاه فلاسفه می پردازیم و پس از اشاره ای کوتاه به زمان ومکان در هنر ایران باستان، به بروز و ظهور آنها در هنر نگارگری ایرانی ـ اسلامی خواهیم پرداخت.

مفهوم زمان از دیدگاه فلاسفه

اشاره به برخی از تعاریفی که فیلسوفان در باب مفهوم زمان ارائه داده اند، می‌تواند ما را در درک بهتر تغییرات و ابداعات نگارگران ایرانی یاری رساند.

به طور کلی حکما زمان را از بعد مادی، " مقدار حرکت " و متکلمان از بعد غیر مادی، " مقدار موهوم " دانسته‌اند. "ارسطو زمان را چیزی حاصل از میزان حرکت می‌داند و مقیاس نیز حرکت فلک الافلاک است" (دهخدا ، ۱۳۷۷، ج ۹، ۱۲۹۸). در نگاه او زمان و حرکت دارای رابطه‌ای تنگاتنگ هستند.

متکلمین در تعریف آورده‌اند: "میان موجودات عالم و حق تعالی فاصله هست به حکم آنکه "کان الله و لم یکن معه شی" و این فاصله میان ذات حق و موجودات دیگر، زمانِ متوهم بوده و این امر غیر از زمانی است که مقدار حرکت است و آن زمانِ متوهم را که فاصله‌ای از میان ذات خدا وموجودات عالم می باشد، حادث به حدوث زمانی متوهم دانسته اند" (همان، همان صفحه).

مفهوم زمانی که وابسته به حرکت است در این تعریف نقض نشده. زمان غیر متوهم، زمانی است که می توان در دنیای مادی در نظر گرفت و به واسطهٔ مقدار حرکت ماده تعیین می‌شود و به حرکت غیر مادی اطلاق میگردد. براساس این تعریف، خلائق احتیاج به سیر مسافت و فاصله و در واقع حرکتی به سوی ذات اقدس الهی دارند. این نوع برطرف کردن فاصله را شاید بتوان نوعی سیر عرفانی دانست.

ملاصدرا از طریق روش طبیعی که مبتنی بر مشاهده است،

این مسئله را مورد بررسی قرار می‌دهد. او "همان برهان معمول را در اثبات زمان آورده است که دو متحرک از مبدأ معین به سوی مقصد معین حرکت می‌کنند. یکی زودتر به مقصد معلوم و مشخص می‌رسد و یکی دیرتر. وی گوید از شهود این امر علم پیدا می‌کنیم که در عالم وجود، یک نوع وجودِ مقداری خاص هست که غیر از اجسام و نهایات آنها است" (سجادی، ۱۳۷۹، ۲۵۰). و این، همان مفهوم زمان را از نظر وی تشکیل می‌دهد. ملاصدرا بر رابطهٔ حرکت و زمان صحه گذاشته، به طوریکه زمان را از لوازم حرکت و حرکت را از لوازم طبیعت سیال می‌داند و طبیعت را از ماده. بدین ترتیب: "وجود فیض حق از طریق طبیعت به اجسام می‌رسد، پس حرکت هم معلول فیض حق است. و زمان هم از لوازم آن می‌باشد" (همان، ۲۵۲).

ملاصدرا در رابطه با زمان موهوم نظراتی را از بعد مادی ارائه کرده است و در پایان، تعریفی برای زمان کلی ارائه می‌کند. از نظر او زمان موهوم وجود ندارد. به عقیده وی، وجود شامل موهومات نیز می شود. هر چیزی که قابل حس کردن و خیال کردن باشد وارد حیطهٔ وجود شده است. پس حرکت و زمان که قابل حس هستند نیز هر دو موجودند. بنابراین: "زمان معمول و مورد استفاده مقدار حاصل از حرکت فلک اعلی است و مقدار همهٔ حرکات دیگر، هم زمان است و اصولاً موقعی که ثابت شد که حرکت در مقولهٔ جوهر هم واقع است و کل موجودات با لذات در حرکت‌اند، از حرکات جزئی جمعاً یک حرکت کلی تحقق می‌یابد؛ زمان کلی مقدار حرکت کلی موجودات خواهد بود" (همان، همان صفحه).

زمان را به دو قسم می‌توان تقسیم کرد: "یکی تطبیق آن با مقدار و یکی دیگر به ادراک آن در نفس" (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۹، ۱۲۹۸). هرگاه زمان را براساس تغییرات طبیعت در نظر بگیریم، چیزی که به ذهن می‌آید تغییرات حرکتی خورشید به ترتیبی که از شرق دمیده و پس از طی مسافت آسمان در غرب از دید پنهان شده است، می‌باشد. از این پس شب آغاز شده تا زمانی که دوباره خورشید از شرق طلوع کند. این زمان قابل اندازه‌گیری است، این مقدار را به عنوان نمونه در روز، می‌توان با نقطه‌ای که خورشید در آن لحظه در آسمان است اندازه گرفت که مثلاً ظهر است یا بعدازظهر. زمان یک شبانه‌روز را کمیت فرض می‌کنیم. بنابراین قسم اول زمان، از نوع کمی است. ولی قسم دوم: اگر سعی کنیم ذهن خود را از هر چیز مادی خالی کنیم چیزی که در حال درک خواهیم کرد، حقیقت زمان از نظر کیفی است. یعنی درک اینکه ما در لحظه وجود داریم و آن را درک می‌کنیم.

ارسطو در این رابطه تاکید کرده بود که "عقل مقیاس زمان است و اگر انسانی نبود که احساس زمان کند، زمانی نبود" (همان، همان صفحه). بر این اساس، وجود زمان به حرکت و عقل انسان منوط شده است و در صورت عدم وجود یکی از این دو "زمان" نیز وجود نخواهد داشت.

ابداعات انسان در اندازه‌گیری زمان براساس عوامل و عوارض طبیعی صورت گرفته و مبنای آن ظواهر فیزیکی موجود در طبیعت بوده است. بدین ترتیب انسان همواره به طور ارادی و یا غیر ارادی ترتیباتی را رعایت می‌کند، مثلاً در طول شبانه‌روز سه وعده غذا می‌خورد، کار و تفریح می‌کند، می‌خوابد و بیدار می‌شود. به علاوه با حس خود درک می‌کند که آفتاب طلوع و پس از مدتی غروب خواهد کرد. تمام این‌ها حرکاتی هستند که در یک امتداد رعایت می‌شوند. "امتدادی که واقعی است نه خیالی و تصوری. این امتداد را ما زمان می‌نامیم و تجزیه به اجزا می‌کنیم و نام آن ها را ساعات، نیم ساعات و بالاخره دقیقه وثانیه می‌گذاریم" (سجادی، ۱۳۷۹، ۲۵۲).

براساس نظر عده‌ای از فلاسفهٔ اروپا " زمان و مکان دو امری هستند که [...] جزء ذهن انسان‌اند و از خود وجودی ندارند" (دهخدا ، ۱۳۷۷، ج ۹، ۱۲۹۸). نمی‌توان در ذهن بشری حادثه و حرکتی را بدون بودن در زمان و مکان معین و قابل تصور، فرض کرد، با این وجود خود این دو عنصر درخارج از ذهن بشر وجود خارجی ندارند. بنابراین هر چیزی را باید در زمان و مکان خود دید، اما زمان و مکان خودشان قابل رؤیت نیستند.

مفهوم مکان از دیدگاه فلاسفه

بعضی بر این اعتقادند که مکان منتهی الیه حرکت است. در نهایت یک حرکت سکون و آرامش در مکانی مشخص در انتظار جسم است و محل پایان حرکت مکان را می‌سازد.

ارسطو براساس حکمت طبیعی خود چنین می‌گوید: "حرکت انتقالی در مکان باید باشد و مکان در درون جهان است و نه در بیرون. موجوداتی که حرکت انتقالی دارند مکان‌های خود را با یکدیگر مبادله می‌کنند، نه اینکه جای خالی را اشغال نمایند "(همان، همان صفحه). بر طبق این نظر هر موجودی که در مکان حضور دارد می‌تواند دارای حرکت انتقالی باشد و از آنجایی که در عالم خاکی تماماً مکان وجود دارد و جای خالی نیست، عناصر طبیعت و اجسام برای حرکت فقط می‌توانند جای خود را با یکدیگر مبادله کنند. در واقع جای خالی وجود ندارد که پر شود و تنها می‌توان از جایگزینی استفاده کرد. به این ترتیب نه جای خالی به وجود می‌آید و نه جای خالی اضافه‌ای پر می‌شود. کمیت مکان همواره در این جهان ثابت است.

با توجه به سخنان ارسطو در مورد حرکت، مکان و زمان دارای ارتباط هستند . همانگونه که در تعریف فلاسفه از مفهوم زمان در بخش قبل بیان شد، زمان غیر موهوم در عالم مادی را از حرکت دانسته‌اند، مکان نیز منتهی الیه حرکت است و براساس نظر آخر هر عنصر طبیعت تمایل دارد در مکان خود بماند و اگر از مکان طبیعی خود خارج شود به سوی آن حرکت خواهد کرد. بدین ترتیب می‌توان نتیجه گرفت که حرکت مولد ایجاد دو عنصر زمان و مکان است.

همواره باید عنصری در حال حرکت وجود داشته باشد تا در

طول حرکت آن جسم، مفهوم زمان ایجاد شود و سپس سکون و آرامشی در نهایت این حرکت ایجاد شده تا مکان به وجود آید. زمان و مکان دو امری هستند که نمی‌توان آن‌ها را از ذهن از هیچ حادثه‌ای جدا کرد. براین اساس حرکت علی‌رغم اینکه قابلیت جدا شدن از مفروضات ذهن بشر را دارد، از آنجایی که برخلاف زمان و مکان ضدی را می‌توان برای آن در نظر گرفت و آن سکون است، اما می‌تواند به عنوان عنصر سوم و ثانویه‌ای در کنار زمان در نظر گرفته شود.

زمان و مکان در هنر ایران باستان

با بررسی هنر ایران باستان و مشابهت‌هایی که بین نقاشی این دوران و نگارگری دوران اسلامی وجود دارد، می‌توان به این نتیجه رسید که تداوم سنت هنری باستانی ایران، ظهور و بروز قابل مشاهده‌ای در نگارگری داشته است. "آنچه این تصاویر [...] را به هم مربوط می‌کند، عدم رغبت هنرمند ایرانی به تقلید از طبیعت و تأکید او بر بیان مفاهیم ذهنی و نمادین است. از این رو می‌توان چکیده نگاری، تزئین و انتزاع را از خصلت‌های عام نقاشی ایران دانست" (پاکباز، ۱۳۷۸، ۵۷۶).

این شباهت صوری نشأت گرفته از شباهت و نزدیکی فلسفی است که به این نوع از هنرآفرینی منجر شده است. در نگارگری اعتقاد به عالم مثال و تلاش برای بازنمایی این عالم با تأکید بر سنت‌های کهن سبب پیدایش چنین شیوهٔ ترسیمی شده است.

دکتر سید حسین نصر، در کتاب هنر و معنویت اسلامی، ضمن اشاره به اینکه در ایران باستان نیز اعتقاد به عالم مثال وجود داشته است، می نویسد که مانویان نیز زیبایی را وابسته به ماده نمی‌دانستند (نصر، ۱۳۷۵، ۱۷۵).

اعتقاد به عالمی دیگر که زیبایی این جهان از آن عالم نشأت گرفته است، دیدگاهی مشابه اعتقاد به عالم مثال است که در آن هر عنصر و شیئی در این عالم، مثل و مانندی لطیف‌تر در عالم مثال دارد.

این نوع دیدگاه خاص سبب می‌شد تا در هنر ایران باستان ویژگی‌های فردی در ترسیم اشخاص یا اشیاء لحاظ نشود، زیرا هر شیء و شخصی نماینده‌ای از نوع خود خواهد بود (گیریشمن، ۱۳۵۰، ۴۷).

مثلاً کنده‌کاری‌های انجام شده در تخت جمشید بازگو کنندهٔ مراسمی بودند که در زمان مشخصی از سال در همین مکان انجام می‌شد، اما روش اجرای آثار زمان و مکان خاصی را دربر نمی‌گرفت. "در این مقام بود که ساختن تصویر آدمی پیشرفته‌ترین جلوه‌گاه هنر ایرانی شد، آن هم با وضعی واقع‌گرا و در عین حال رسمی و پر هیمنه" (جنسن، ۱۳۵۹، ۶۱). با وجود واقع‌گرایی که در این نقش برجسته ها دیده می شود، تفاوتی میان واقع نمایی فیزیکی و واقع‌گرایی موردنظر هنرمند به چشم می‌خورد. واقع‌گرایی فیزیکی تنها از جهت روایی در مورد این آثار نمی‌تواند صادق باشد، اما از جهت طبیعت پردازی و شباهت سازی اشخاص، واقع‌گرایی براساس آنچه باید باشد و نه آنچه می‌بینیم مدنظر بوده است.

اگرچه ظهور و بروز زمانی و مکانی در هنر ایران باستان دقیقاً مشابه آنچه در هنر دوران اسلامی در ایران می‌بینیم نیست و تفاوت‌هایی وجود دارد که شاید به دلیل عدم تکامل نهایی در هنر پیش از اسلام و در ضمن تأثیر موثر دین اسلام بوده باشد، اما ریشه و فلسفهٔ یکسانی بین هر دو وجود داشته است. نتیجه‌گیری کلی در رابطه با زمان و مکان در هنر ایران باستان نمایش دهندهٔ وجود شالودهٔ اولیه نگاه به زمان و مکان در هنر نگارگری دوران اسلامی، در دوران باستان است.

عالم مثال و ارتباط آن با نگارگری

در نگارگری ایرانی بازنمایی عین به عین مادی و ظاهری اشیاء، کمال یک اثر هنری را نمی‌رساند، بلکه تغییر و تبدیل ماده و حتی دور شدن از آن، گذر از سطح بیرونی و رسیدن به واقعیت آن است که مدنظر هنرمند قرار می‌گیرد. نگارگر به دلیل آفرینشِ بازتابی از عالم مثال، از بازنمایی عین به عین طبیعت پرهیز کرده و چیزی ما بین عالم دو بعدی و سه بعدی را خلق می‌کند.

در توضیح جایگاه عالم مثال باید گفت که عرفا قائل به عوالم سه گانهٔ معقول، محسوس و مثالی هستند.[1] "آنان عالم معقول را جایگاه روح و عالم محسوس را جایگاه ماده می دانند. عالم مثال میان این دو عالم معقول و محسوس قرار گرفته است" (پاکباز، ۱۳۷۸، ۵۹۹). البته متکلمان و حکمای اسلامی مراتب یا عوالم وجود را بدین ترتیب نیز طبقه بندی کرده اند: عالم مُلک یا جهان مادی و جسمانی، عالم ملکوت یا جهان برزخی، عالم جبروت یا عالم فرشتگان مقرب، عالم لاهوت یا عالم اسماء و صفات الهی، و عالم ذات که همان مرحله غیب الغیوب ذات باری تعالی است. عالم مثال دارای خواص ویژه‌ای است و براساس برخی از این خواص نام عالم "صُوَر معلقه" را نیز بر آن نهاده‌اند. از این جهت که به گفتهٔ کُربن "حالّ در جوهری مادی نیست (چنانکه رنگ سرخ به عنوان مثال، در جسم سرخ رنگ حلول کرده است)" (کربن، ۱۳۷۳، ۳۰۰) و نیز" بستر مادی معینی ندارد و لطیف و اثیری‌اند" (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱۴، ۵۹۹). همانند صورت‌های معلقی که در آینه می‌بینیم. آنها را می‌بینم اما وزنی ندارند و قابل لمس نیستند. هر چه در عالم محسوس وجود دارد، با همان کمال و تنوع و به صورتی لطیف‌تر در این عالم می‌توان یافت. تفاوت عالم مثال و مرتبهٔ جبروت در این است که عالم جبروت مبری از هرگونه شکل و مظاهر صوری است، اما عالم مثال دارای صورت است. می‌توان عالم مثال را دارای ماده یا جسمی لطیف دانست که همان "جسم رستاخیز" است (نصر، ۱۳۷۵، ۱۷۶). به عناصرعالم مثال، اشباح برزخیه نیز اطلاق می‌شود. زیرا که "برزخ بین مجردات و مادیات‌اند" (سجادی، ۱۳۷۹، ۴۴۰). در

واقع ویژگی‌های صوری بهشت و دوزخ از این عالم گرفته شده است. عالم مثال را می‌توان علت عالم مادی دانست، زیرا که "هر عالمی علت عالم دانی است. عالم عقول علت عالم مُثُل برزخیه و مثل برزخیه ارباب انواع جسمیه است" (همان، همان صفحه). به نظر صدرالدین شیرازی، "عالم مثال عبارت از عالم روحانی و جوهر نورانی است و شبیه به جواهر جسمانی است از جهت محسوس بودن و ذو مقدار بودن و شبیه جواهر مجرده است از جهت نورانی بودن و نه از جنس اجسام مرکب از مواد است و نه از جواهر مجرده عقلی است"(دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱۰، ۱۵۶۷).

هدف و کارکرد این عالم در نظام آفرینش از دیدگاه برخی از متفکرین، شامل دو دیدگاه مثبت و منفی می‌شود. از دید منفی این عالم "همان حجاب و پرده است که چهرهٔ حضرت حق را از دید انسان پنهان و مستور می دارد"(نصر، ۱۳۷۵، ۱۷۶). و از دید مثبت " مرتبه صوری جنت است و مأوای اصل صُوَر و اشکال و رنگ و بوهای مطبوع این عالم که به حیات انسانی لذت می‌بخشد"[۲].

در رابطه با ارتباط میان نگارگری و عالم مثال عده‌ای بر این عقیده‌اند که "فضا در مینیاتور ایرانی در واقع نمودار این فضای ملکوتی [عالم مثال] است واشکال و رنگ‌های آن جلوه‌ای از اشکال و رنگ‌های همین عالم مثالی است" (همان، ۱۷۱).

هنرمند ایرانی بیش از آنکه به عالم مادی توجه داشته باشد به ماوراء آن توجه دارد. "واقعیت به طور کلی بر این خالقان تصویر [نگارگران] منحصر به آنچه با چشمِ سر و یا با حواس ظاهری دیگر احساس می‌کنیم نیست، بلکه در میان دو قطب مختلف قضیه، یعنی جهان محسوس و جهان معقول مجرد، عالم دیگری که ملکوت عالم جسمانی می‌باشد، قرار دارد. [...] همانند آنچه به هنگام خواب با آن پیوستگی پیدا می کنیم، تعبیر شده است" (تجویدی، ۱۳۷۵، ۱۲).

گفته می‌شود که "اصل عدم واقع‌گرایی" در" عالم مثال" حکمفرما است. براساس این آگاهی بود که نگارگر ایرانی هرگز در پی بازنمایی طبیعت نبوده است. استفاده از رنگ‌های غیر واقعی نسبت به طبیعت اشیاء از روش‌هایی است که به غیر از تغییر در فرم و طراحی اشیاء به هنرمند کمک می‌کند، ذات مواد را مطابق با حس خیال خود از عالم مثال هر چه بیشتر برای بیننده آشکار کند."عالم تفکر انگیز بودن، درون گرایی، عالم هم‌زمانی، پراکندگی نور در سراسر اثر و ترکیب مارپیچی"(آیت الهی، ۱۳۸۳، ۵۱). از دیگر ویژگی‌های این عالم هستند. عالم مثال، عالمی نیست که با چشم سرقابل رؤیت باشد. به عقیدهٔ هانری کربن، تنها خیال انسان است که قدرت ورود به این دنیا را دارد ودر حقیقت، عضوی که به ادراک آن نایل می‌شود، خیال فعال است(کربن ، ۱۳۷۳، ۳۰۰). نگارگران نیز به خوبی از خیال خود سود جسته و این نگاه را به صورت سنتی در مکتب نقاشی ما درآوردند. "نگارگران ایرانی یا خود صوفی و عارف بوده و یا زمینهٔ فکری شان از طریق الفت با شعر و ادب فارسی به حکمت کهن ایرانی و عرفای اسلامی پیوسته بود" (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱۴، ۵۹۹).

این نوع دیدگاهِ خاص نسبت به عالم مثال در ایران باستان نیز وجود داشته است، "مرتبهٔ عالم مثال و مقام آن [...] (که) در ایران باستان نیز به آن اعتقاد داشته‌اند" (نصر، ۱۳۷۵، ۱۷۵). شاید دلیل غرابت خاصی که بین نقاشی در ایران قبل از اسلام و بعد از اسلام مشاهده می‌شود نیز همین بوده باشد. استفاده از رنگ‌های تخت، عدم تمایل به طبیعت پردازی و نیز نبود نور موضعی، از ویژگی هایی هستند که در نقاشی‌های هر دو دوره دیده می‌شود.

"چیزی را که مینیاتور به نحو غیر مستقیم توصیف می‌کند، ماهیت ازلی و اعیان ثابته اشیاء است، به طوری که در آن واحد یک اسب صرفاً فرد خاصی در یک نوع نیست، بلکه اسب به مفهوم مطلق است. هنر مینیاتور در صدد فهم و ادراک صفات نوعی است" (بورکهارت ،۱۳۷۶، ۴۷). این ویژگی بیان صفات نوعی در پی نگاه هنرمند نسبت به بیان حقیقت وجودی ماده شکل می‌گیرد.

عدم توجه نگارگر ایرانی به ظواهر مادی و گذر از بعد مادی و زمینی برای ادراک حقایق معنوی موجود در پس هر ظاهر مادی، سبب شده است تلاش در ترسیم چهرهٔ انسانی نیز از این قاعدهٔ کلی پیروی کند. تلاش نگارگر بر این بود باطن، اصل و جوهر صُوَر مادی را به ترسیم کشد. "بدین سان در نگارهٔ او نه زمان و مکان معینی مجسم می‌شود و نه نمودی از کمیت‌های فیزیکی بروز می‌کند، و نه قوانین رؤیت جهان واقعی کاربرد دارند. به سخن دیگر، اینان روش مفهومی - و نه روش بصری - را در واقع‌گرایی خود به کار می‌گیرند" (پاکباز، ۱۳۷۸، ۵۹۹).

اگر دید خاص نگارگر نسبت به جهان هستی (که نشأت گرفته از مذهب او بود)، وجود نداشت، هیچگاه آثاری این چنین خلق نمی‌شد. به تصویر کشیدن زمان و مکانی که هم خاصیت مادی و هم خاصیت غیرمادی داشته باشد، کاری دشوار می‌نماید و شاید راه‌حلی که نگارگران ایرانی در این مورد اتخاذ کردند، بهترین گزینه بوده باشد.

"مینیاتور [نگارگری] ایرانی می‌تواند با باقی ماندن در افقی غیر از افق جهان مادی و در عین حال برخورداری از حیات و حرکتی خاص خود، جنبه‌ای عرفانی داشته باشد که سایه‌ای از لذات و شادی‌های عالم ملکوت است" (نصر، ۱۳۷۵، ۱۷۶).

همانگونه که اشاره شد، فضای نگارگری، فضای "عالم مثال" است به عبارتی "نسبت فضاسازی مفهومی همواره مدنظر هنرمند نگارگر بوده است [...]. فضایی که در آن اصول دینی و روحانی در ماده تجلی می‌کرد و بر محیط زندگی روزمره انسان که تأثیری چنین عمیق بر گرایش‌های فکری و روحی او دارد، نقش می‌نهاد" (پاکباز ، ۱۳۸۰، ۹۱). نگارگر به طبیعت رجوع نمی‌کند بلکه به جایی که صور طبیعت از آن نشأت گرفته‌اند رجوع می‌کند. "این عالم، هم ورای جهان عینی و مادی است و هم درون نفس انسان" (همان، همان صفحه).

بررسی عنصر مکان در نگارگری

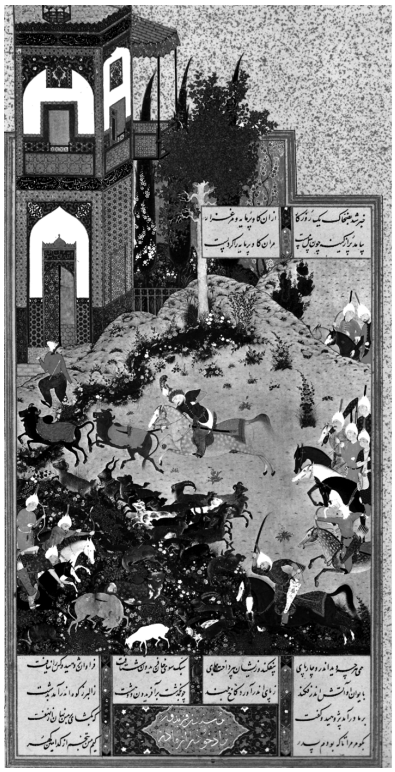
با توجه به نگارگری ایرانی، در یک نگاه کلی و اولیه در می‌یابیم که تقسیم‌بندی‌های لحاظ شده در هنر آکادمیک غرب به هیچ وجه شامل نقاشی ایرانی نمی‌شود. در نگارگری نه فضای سه بعدی و پرسپکتیو تک نقطه‌ای رعایت می‌شود و نه همچون برخی آثار تزیینی و یا انتزاعی مدرن دو بعدی صرف است، و نه از تصاویر ذهنی و شخصی هنرمند همچون هنر سوررئالیستی چیزی در خود دارد. "مفهوم فضا در نقاشی ایرانی با جهانی دیگر پیوند دارد که دارای ابعادی مستقل از مکان محسوس می‌باشد"(تجویدی، ۱۳۷۵، ۱۱۵). " این جهانی است فراسوی زمان و مکان که موجودات آن طبق یک الگوی کلی و ازلی هستی یافته‌اند".[۳]

در نگارگری قوانینی برای نمایش مکان با توجه به مفهوم فضا که بر عالم مثال توجه دارد، ابداع شده است، به همین ترتیب وزن و سنگینی نیز در این هنر دارای قوانینی هستند. اگر با وجود رعایت تمامی سنت‌های نگارگری، هنرمند ایرانی می‌خواست عنصر مکان را به طور کامل در اثر خود از بین ببرد و عناصر را به صورت معلق به نمایش گذارد، می‌توان تصور کرد که چه ناهنجاری در بیان مفاهیم روایی ایجاد می‌شد. در نتیجه نگارگر روش بینابین این دو روش را برگزید. "در این هنر [نگارگری] ، قوانین مربوط به نمایش مکان و سنگینی موجودات، خواه ناخواه مجری می‌باشد و اشیاء و افراد و عوامل یک قطعه مینیاتور هم در حد خود دارای مکان می‌باشند و هم بر روی نقطه یا نقاطی تکیه دارند" (همان،۱۱۴).

مکان در عامل مثال قابل تصور است و به عقیدهٔ برخی از فلاسفه تنها منحصر به عالم مادی نیست. زیرا همان‌گونه که زمان در عالم ملکوت و عرش اعلی ساری و جاری است، اما با مقیاسی متفاوت از درک ما، مکان غیر مادی نیز امکان وجود دارد. علاوه بر این زمان و مکان دو عنصر وابسته و دارای عملکرد متقابل هستند که صرفاً وجود یکی، دلیل وجود دیگری می‌تواند باشد.

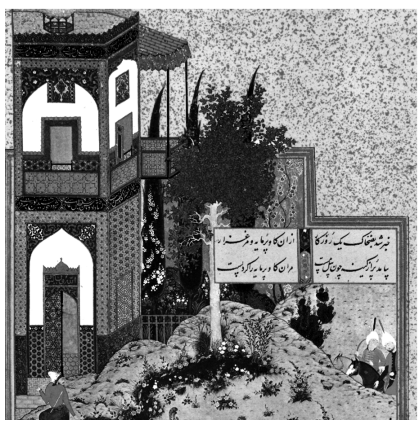
علی رغم تلاش نگارگر در نمایش مکان عالم مثال، مکان مادی نیز در اثر او تأثیر می‌گذارد، که به دلیل محیط بودن ماده بر او است. "هنرمند با ابتکارات شخصی و یا به علت پیروی شیوه‌ای معین، پاره‌ای از اجزاء پردهٔ خود را با اغراق‌های خاص طراحی می‌نماید و یا قانون مرایا را با بیان تازه‌ای بکار می‌برد. در همه حال فضایی القا می‌کند که در حد خود باز به مکان پیوسته است و هرگز نمی‌تواند از این قانون عمومی یعنی نمایش مکان به کلی پرهیز نماید" (همان، ۱۱۳). بدین ترتیب دنیای خارج، نگارگر را مجبور به رعایت قوانین خود می‌کند.

در عالم ماده، وجود ماده موجب محدودیت دید می‌شود اما در عالم مثال بیننده قادر است با حضور ذهنی خود مجموعهٔ مکان‌ها و فضاها را یکجا با هم مشاهده کند. تنها کافی است خود را در چنین عالمی با چنین خصوصیات غیر مادی فرض کنید و این دقیقاً همان کاری است که در نگارگری رخ داده و به صورت یک سنت دنبال شده است.



تصویر ۱- حمله ضحاک به قصر فریدون.
ماخذ :(اثر سلطان محمد، شاهنامه طهماسبی ، قرن نهم هجری)

در اینجا به تصویری از شاهنامهٔ طهماسبی به عنوان نمونه اشاره می شود(تصویر ۱). در این تصویر که موضوع آن حملهٔ ضحاک به قصر فریدون است و به دست سلطان محمد تصویر شده، مشاهده می شود که به هیچ صورتی نمی‌توان هم صحنهٔ کارزار را مشاهده کرد، (آنگونه که حس شود در فاصلهٔ نزدیکی با آن قرار داریم) و هم افرادی را که در پشت تپه قرار دارند را، تقریباً در همان ابعادی که شخصیت‌های جلوی تصویر هستند از روبرو دید. درعین حال آنقدر ارتفاع گرفته که قسمتی از داخل ایوان قصر، قابل مشاهده شود. شاید در نگاه اول تصور شود که ارتفاع ناظر زیاد بوده است. اما با مقایسه دو تصویر بعدی (تصویرهای ۲ و ۳) اختلاف دید ناظر در دو تصویر، آشکار می شود .



تصویر ۲- حمله ضحاک به قصر فریدون.
ماخذ : (اثر سلطان محمد ، شاهنامه طهماسبی ، قرن نهم هجری (بخشی از اثر / برش بالایی)

تصویر ۳- حمله ضحاک به قصر فریدون.
ماخذ :(اثر سلطان محمد ، شاهنامه طهماسبی ، قرن نهم هجری (بخشی از اثر / برش پایینی)

نگارگر هیچگاه قضاوت سریعی نسبت به آنچه با حواس خود درک می‌کند ندارد، بلکه آنها را با چیزی که باید باشند مقایسه نموده و سعی بر درک حقیقت مدرکات خود دارد. هر عالم درجه‌ای نازل از عالم بالاتر از خود را نشان می‌دهد. و عالم ماده نیز درجه‌ای نازل از عالم مثال است. در نمایش هر موضوع بیان روح آن موضوع، برای اشاره به عالم بالاتر، در اولویت است. در صورت داشتن این خصوصیت، اثر، کامل و واقع‌گرایانه فرض می‌شود نگارگر با به کاربردن زاویه دید متنوع و تغییر زاویهٔ خود در یک لحظه با نمایش جزییات ضروری بیشتر، روح و واقعیت جاری در آن لحظه را بهتر بیان کرده است.

در پرسپکتیو تک نقطه‌ای[۴] زاویهٔ دید، بستگی به موقعیت فرد مشاهده کننده دارد. اگر در ارتفاع قرار گرفته باشد صحنه‌ای را می‌بیند که با زاویه دید استقرار بر روی زمین کاملاً متفاوت است. همچنین اگر به چپ یا راست متمایل شود، تفاوت های دیگری به وجود می آید. به منظور درک بهتر زاویه دید متنوع و پویا در نقاشی ایرانی، نمونه‌ای از نگاره شاهنامهٔ طهماسبی به نام (Worm Haftvad and the) از نظر ویژگی‌های مکانی شرح داده می‌شود.

در این اثر(تصویر ۴) تلاشی برای نمایش تحرکات و

تصویر ۴- Haftvad and the Worm
ماخذ :(دوست محمد، شاهنامه طهماسبی، قرن نهم هجری)

فعالیت‌های مختلف انسانی و روزمره را مشاهده می‌کنیم. موضوع اصلی داستان یعنی ریسیدن نخ‌ها توسط دختران، در سمت چپ و پایین اثر اتفاق می‌افتد اما این انتخاب نه به این دلیل که موضوع اصلی باید در پلان اول باشد، بلکه از جهت اهمیت بصری و کششی که به واسطهٔ ترکیب بندی در این نقطه ایجاد شده، انتخاب گردیده است. در این اثر پلان‌های مختلفی در تصویر دیده می‌شود. این پلان بندی، متفاوت با پلان بندی در پرسپکتیو تک نقطه‌ای است؛ یعنی هر چه پلان‌ها دورتر می‌شوند از وضوح آنها کاسته نمی‌شود. در نگارگری، هنرمند هیچگاه کوشش نمی‌کند مکان‌های دور دست را بسیار کوچک و مبهم نمایش دهد. "نقاشی ایرانی با قرار دادن اشکال گوناگون و تنظیم متعادل آنها بر سطح قطعه به وسیله نمایاندن هر شکل و سطح در پشت شکل دیگر [...] موضوع دوری و نزدیکی هر یک از عوامل را به ذهن القا می‌نماید. بی آنکه در مجموع به کیفیت دو بعدی سطح قطعه، خللی وارد ساخته باشد" (تجویدی ، ۱۳۷۵ ، ۱۴).

پلان‌بندی در این اثر به ترتیب عمودی بالا رفته است، در نگارگری برای فراهم شدن شرایط پلان بندی از شگرد "افق رفیع" استفاده می‌شد، که سبب حجم‌دار شدن فضا در محدودهٔ حرکت اصلی می‌شود. شگرد " افق رفیع" بدین معنا است که "خط فرضی افق تا نزدیک مرز فوقانی تصویر بالا می‌رود. و سطح آسمان بسیار باریک‌تر از زمین نموده می‌شود" (اشرفی،۱۳۷۶، ۶۸).

امکان دیدن هر شیء و عنصر از زوایای مختلف سبب شده تا نگارگر، هر عنصر را از بهترین زاویهٔ ممکن مشاهده کند، یعنی زاویه‌ای که شامل بیشترین جزییات بوده و به بهترین صورت معرفی کنندهٔ ویژگی‌های شیء موردنظر باشد. مثلاً جوی آب و حوض کاملاً از بالا دیده شده است اما گل‌ها و برگ‌های حاشیهٔ حوض از روبرو. چنانچه زاویه دید انسان معمولا از سه رخ است اما حیواناتی که در سمت راست دیده می‌شوند، همگی از پهلو هستند.

در نقاشی دوست محمد، نمایش داخل مکان‌ها با وضوح و روشنی قابل تشخیصی انجام شده است. منبع نور موضعی مشخصی وجود ندارد. این امر، سبب عدم وجود سایه در تصویر، زنده نگهداشتن خلوص رنگ‌ها و ایجاد فضاهای داخلی با روشنی و وضوح بسیار شده است. داخل چنین مکان‌هایی به رنگ سفید است تا علاوه بر ایجاد نقاط تأکیدی که نگاه را به داخل این فضاها جلب می‌کند، سبب وضوح نیز شود؛ همانند زمینهٔ دیوار نانوایی و یا داخل تمام پنجره‌های گشوده.

همانگونه که چشم از پایین اثر، به بالا می‌رود، ارتفاع دید نیز زیاد می شود. در قسمت‌های بالایی اثر، دید از پایین نیست. مثلاً مؤذنی که در بالای مناره اذان می‌گوید با دید از پایین ترسیم نشده و به پرسپکتیو نرفته است.

به احتمال زیاد گنبد مسجد در ارتفاع بالاتری نسبت به ساختمان پشتی که روی بام آن دو نفر عالِم نشسته اند قرار دارد

زیرا با توجه به مساجد اسلامی، گنبد به گونه‌ای طراحی می‌شود که بعد از ارتفاع مناره‌ها بالاترین ارتفاع را داشته باشد. اما هیچگاه دیده نشده عمارتی بلندتر از گنبد در مجموعهٔ بنای مسجد وجود داشته باشد. می‌توان این‌گونه فرض کرد که زاویهٔ دید نگارگر به جهت اینکه امکان یابد دو نفر عالِم و پنجرهٔ زیر ساختمان را به صورتی کامل نشان دهد، هنگام ترسیم این بنا، ارتفاع بیشتری گرفته و کمی نیز به طرف جلو متمایل شده، تا آنچه را در پشت گنبد است به طور کامل ببیند. با توجه به کف بام که در بین محل نشستن دو عالِم دیده می‌شود نیز می‌توان بدین امر پی برد که نگاه کمی به طرف جلو وعمق تصویر وارد شده است. در حالی که طبق نگاه قبلی، شما کف ایوان پایین را که زیر پنجره قرار دارد نمی‌توانید ببینید.

"در تمام هنرهای آسیا، این قاعدهٔ مشترک وجود دارد که فرض می‌شود، تماشاگر از ارتفاع خاصی به صحنه می‌نگرد، بنابراین پیکره‌ها یا گروهی از آنها برابر یکدیگر قرار نمی‌گیرند" (بینیون،۱۳۶۷، ۲۳). براساس بینش و نگاه نگارگر این نوع رفتار با پیکرهٔ انسان (کوچک و کم اهمیت کردن آن در اثر هنری) به دلیل ارزش و اهمیت پیکرهٔ انسانی هیچگاه اجازهٔ وقوع ندارد. صورت انسان که خلق خالق متعال است، همواره باید به بهترین و کامل ترین وجه به نمایش گذاشته شود. هنرمند به گونه‌ای بهترین زوایا را در نظر گرفته، زوایای اضافی را حذف می‌کند و کاملاً با اختصار به بیان صحنه می‌پردازد، که هیچ مشکلی در درک عملیات انجام شده ایجاد نشود.

مفهوم زمان در نگارگری

عدم اعتقاد نگارگر ایرانی به تقلید صرف از طبیعت، چه در رابطه با مفهوم مکان و چه در رابطه با مفهوم زمان، بیانی نو و متفاوت را در نگارگری ایجادکرده است. نگاه نگارگر به زمان همچون مکان، نگاهی ماوراء طبیعت و سرمشق گرفته از عالم مثال است. بدین ترتیب هنرمند سعی دارد هنگام ترسیم مظاهر عالم ماده آنها را با توجه به ویژگی‌های عالم مثال یعنی به دور از ظواهر فیزیکی به نمایش گذارد. بدین ترتیب که "در زمانی واحد هم واقع را هم طیف ماورای آن را می‌بیند و ترسیم می‌کند و تجسم می‌بخشد" (رهنورد، ۱۳۷۸، ۵۰). نگارگر واقعیت را از طریق نمونه‌سازی تمثیلی عناصر طبیعت و حذف ظواهر فیزیکی و مادی از این عناصر به نمایش می‌گذارد. هنرمندان [...] در عالم خیال و تصورات ذهنی به عالمی غیر از جهان ماده [...] توجه داشته‌اند" (تجویدی، ۱۳۷۵، ۷).

در جهان مادی و زندگی روی این کرهٔ خاکی، زمان دارای مفهوم مشخص و تغییر ناپذیری است. قراردادهایی نیز توسط بشر برای اندازه‌گیری و تعیین زمان ابداع شده است. سخن از هر زمانی، مفهوم خاصی را در ذهن تداعی می‌کند. آیا می‌توان صحنه‌ای از شب را در نظر گرفت که در آن ماه و ستارگان در تاریکی آسمان دیده شوند، اما بر روی زمین همچون روز، تمامی اشیاء به صورتی واضح و روشن و با درخشان‌ترین رنگ‌های خود نمود پیدا کرده باشند؟ این نوع نمایش شب در نگاره‌ها به‌عنوان بارزترین تفاوت دید نگارگر نسبت به مفهوم زمان قابل مشاهده است. از این تناقض نباید در شگفت بود زیرا زمان و مکانی که به وسیله نگارگر ایرانی خلق شود، زمان و مکانی مستقل و انتزاعی و دارای ویژگی‌های خاص است.

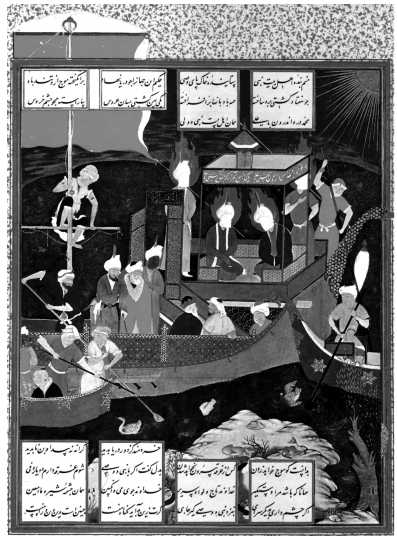
زمان در عالم مثال نیز جاری و ساری است اما مقیاس آن با عالم ماده متفاوت است. با توجه به عالم مثال، نگارگر تنها می‌تواند از طریق نمایش نشانه‌ها، زمان‌های مختلفی را در نگاره‌ها به نمایش بگذارد و نه از طریق نمایش تأثیرات فیزیکی زمان‌های متفاوت ، همچون سایه روشن و تیرگی ها. در برخی از نگاره ها "که در آنها مجالس شبانه تصویر شده و برای یادآوری زمان، شمع‌ها و مشعل‌ها به تصویر درآمده اند، هرگز هنرمند به خود اجازه نداده است که به عنوان مثال، پاره‌ای از مکان‌ها را که به مرکز روشنایی نزدیک‌تر است تابناک تر و گوشه‌های دیگر را تیره‌تر بنگارد تا یک طرف چهره‌ها و اشیاء را روشن و سمت دیگر را تاریک نقاشی کند" (همان ، ۱۰۴).

یکی از نمونه‌های چنین برخوردی در نمایش زمان، در نگارهٔ "کابوسِ ضحاک" (تصویر ۵) اثر میرمصور درکتاب شاهنامهٔ طهماسبی مشاهده می شود.

تصویر ۵-کابوس ضحاک. ماخذ :(میر مصور، شاهنامه طهماسبی ، قرن نهم هجری)

تصویر قصر ضحاک در نیمه شب، علی رغم زمانی که داستان در آن مطرح شده، و حتی وجود نشانه‌های آن یعنی ماه و ستارگان، آسمان ابری، شمع‌های در دست بانوان و مشعل‌هایی که در دست نگهبانان قصر است هیچ‌گونه نشانه‌ای از تأثیرات فیزیکی نور که در حالت طبیعی مورد انتظار است، دیده نمی‌شود. تمامی رنگ‌ها آنقدر درخشان و واضح هستند که گویی ماجرای این داستان در نیمهٔ روز، اتفاق افتاده است و نه در نیمهٔ شب. حتی نمی‌توان به طور موضعی، نوری را روی صورت نگهبانی که مشعل در دست دارد دید و درخشندگی رنگ‌های لباس او از سرتا پا به طور یکنواختی ترسیم شده است. در صورتی که در عالم ماده نه تنها باید تمامی صحنه در تاریکی فرو

می رفت و فقط به واسطهٔ نور هلال ماه اندکی از هیبت کلی قصر قابل تشخیص می‌شد، بلکه تنها در مکان‌هایی که نور موضعی وجود داشت، افراد و جزییات قابل تشخیص می‌شدند.



تصویر ۶- حکایت فردوسی از کشتی شیعه .
ماخذ : (میرزا علی، شاهنامه طهماسبی، قرن نهم هجری)

این نوع برخورد با زمان نه تنها در مورد صحنه‌های شب بلکه در صحنه‌های روز نیز اتفاق افتاده است. در تصویر ۶ ، از شاهنامهٔ طهماسبی با نام "حکایت فردوسی از کَشتی شیعه" میرزا علی، صحنه‌ای از دریا را ترسیم کرده است که در آن کشتی‌هایی از جمله کشتی حامل چهار تن معصوم (ع) دیده می‌شود. تمام خصوصیات نوری این تصویر با تصاویر شبانه‌ای که شرح داده شد منطبق است. در سرتاسر نقاشی، نوری یک دست و یکنواخت فضا را روشن کرده است. در گوشه سمت راست، خورشید در حال تابش دیده می‌شود. در طبیعت اگر خورشید در چنین موضعی قرار داشته باشد باید سایه‌ای در طرف چپ اشیاء پدید آید اما در این نگاره هیچ نشانی از سایه نیست. در اینجا نیز نگارگر قصد داشته است تعریفی کامل و منطبق با واقعیت وجودی از عناصر ارائه کند و نه آن چیزی که تحت تأثیر قواعد فیزیکی قرار گرفته است.

هنگام ارائه تعریف فیزیکی و ظاهری از هر شیء مثلاً یک سیب سرخ، می‌گوییم میوه‌ای است گرد و سرخ رنگ، اما عوارض ثانویه فیزیکی را در مورد آن ذکر نمی‌کنیم یعنی نمی‌گوییم این سیب در نور نیم روز این‌گونه مشاهده شده و در شب به رنگی دیگر درمی‌آید و یا (از نظر مکانی) اگر آن را به پشت قرار دهید این‌گونه دیده می‌شود. در واقع گویاترین وجه از عنصر و گویاترین تعریف باید ارائه شود. در عالم مثال نیز هر چیزی در گویاترین حالت آن و کامل‌ترین وضعیت است. همانگونه که نگارگر کامل‌ترین زاویه را جهت ترسیم منظره و نیز پیکره‌های انسانی و حیوانی در نظر می‌گیرد، گویاترین حالت زمانی، یعنی حالتی که نور کامل برای معرفی جامع شیء موجود باشد را در ترسیم نگاره‌های خود مجسم می‌کند، حتی اگر موضوع روایت موردنظر نگارگر صحنه‌ای از شب باشد.

از دیگر ویژگی‌های زمانی نگارگری، می‌توان به نمایش چند صحنه و زاویه در آن واحد اشاره کرد، که به صورت متقابلی با ویژگی مکانی نگارگری دارای ارتباط است. در واقع ویژگی مکانی که ذکر شد، در درجهٔ اول از خاصیت عدم محدود بودن در زمان نشأت گرفته است. از لحاظ زمانی هیچ محدودیتی هنگام ترسیم یک صحنه در برابر نگارگر نیست تا در یک لحظه در هر زاویه‌ای قرار بگیرد و از زوایای متعدد صحنه ای را به تصویر کشد. "هر بخش فضایی، مکان وقوع رویدادی خاص و غالباً مستقل است. امور و وقایع مختلف پیوستگی زمانی و مکانی ندارند. اما گویی ناظری آگاه، همه چیز را در آن واحد می بیند" (پاکباز، ۱۳۸۰، ۹۱).

برداشت از این نکته که نگارگر می‌تواند چند صحنه را در زمانی واحد ببیند، سبب شده است که در بیشتر موارد نگارگر یک صحنه را با هدف دو برداشت متفاوت زمانی ترسیم کند. یعنی ترسیم چشم‌انداز بهشت زمینی که در آن واحد هم بهشت است و غیر زمینی و غیر قابل رؤیت و هم زمینی است و قابل رؤیت. "یکی از موضوع های اصلی نگارگری ایرانی [...] چشم‌انداز تغییر شکل یافته است که رمز و تمثیل "بهشت زمینی" و "وطن آسمانی" است. [...] آن چشم‌اندازی است بی‌سایه، که در آن هر چیزی از جوهری بی‌غایت لطیف و پر ارج ساخته شده است"(بورکهارت، ۱۳۷۶، ۱۴).

علاوه بر امکان جابجایی مکانی در زمانی واحد، در نگارگری می‌توان به نوعی، شاهد خلق زمان جدید بود. همانطور که در بخش "زمان و مکان از دیدگاه فلاسفه" از نظر گذشت، زمان غیر موهوم در عالم مادی از حرکت نشأت گرفته است. حال اگر نگارگر هنگام رؤیت اثرش حرکت ایجاد کند سبب به درازا کشیدن زمان رؤیت شده است. حرکت چشم در اثر که در اکثر مواقع به علت حرکت حلزونی یا چرخشی امکان برگشت و آغاز دوباره را دارد، می‌تواند تا بی‌نهایت ادامه پیدا کند. حرکت از گوشه‌ای از اثر به گوشه‌ای دیگر، چند ثانیه طول می کشد. این مدت زمانی است که در نگاه بین یک عنصر و عنصر دیگر وجود داشته است. نگارگر با کنترل چگونگی حرکت چشم از نقطه‌ای به نقطه دیگر و تکرار رفت و برگشت نگاه در یک محدوده معین، سبب ایجاد زمان ثانویه هنگام مشاهدهٔ اثرش می‌شود. نگارگر همواره نسبت زمان مشاهدهٔ هر اثر را کنترل کرده و آن را طبق خواستهٔ خود تنظیم می‌کند.

نگاه کردن بدون توجه به شرایط زمانی در رابطه با ترسیم چهرهٔ انسان نیز سبب ایجاد قوانین خاص شده است. عدم ارائه زمانی خاص در نگارگری، از تلاش هنرمند برای نمایش کمال یافته‌ترین حالت عناصر نشأت می‌گیرد . در هنرهای مذهبی از آن روی که انسان به شادکامی و سعادت جاوید رسیده است، در مسیری به نمایش گذاشته می شود که این راه به تولد چهره‌ای کامل و همه جانبه از انسان می‌انجامد، که خود به ارائه شکل

آرمانی از رستگاری منتهی می گردد. انسانی که در قلمرو هنر مذهبی به گونه ای رستگار مجسم می‌شود، انسانی آرمانی است.

"عدم گرایش به شمایل نگاری [...]، با طرد هر صورتی که ذهن را به شیء خاصی خارج از خود محدود و نفس را به یک صورت منفرد متوجه کند، خلائی را می‌آفریند" (همان ، ۴۳). این همان جایی است که فرد می‌تواند بدون توجه به زشتی، زیبایی، ثروت، فقر، مقام و فقط به واسطهٔ ارزش درونی خود شخص، در مورد او فکر و قضاوت کند. "کوه و درخت و آدم و پرندهٔ او]نگارگر[نیز بیشتر صُوَر نوعی هستند تا شکل‌های تقلید شده از طبیعت" (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱۴ ، ۵۹۹).

هنرمند ایرانی به سوی زیبایی شناسی ناب رویکرد داشته است، اما در عین حال می باید این مهم را به گونه‌ای متعادل انجام می‌داد تا معنا و جایگاه انسان از بین نرود. "انسان جایگاه بسیار حساسی در نگارگری ایرانی دارد، به گونه‌ای که اگر او را بیش از حد دگرگون کنند که از حالت طبیعی خارج شود، امکان دارد در حد پایینی سقوط کند و یا اگر جنبهٔ واقعی بدهند از اصل و ذات نگارگری خارج می‌شود. و اگر تزیینات بیش از حد دهند، انسانی عاریتی در حد جسمانی می‌گردد" (آیت الهی ،۱۳۸۳، ۵۲). در تمامی آثار با مضمون‌های حماسی، تغزلی، عرفانی، و اخلاقی به توصیف "انسان نوعی" پرداخته شده و چهره‌پردازی‌ها ماهیتی قراردادی دارند. در واقع نقاش ایرانی علی‌رغم رویکرد واقع‌گرایانه، در پی تقلید از ظواهر عالم مادی نیست و برای رسیدن به این مقصود ،تقریباً کلیهٔ ظواهر فیزیکی ناشی از وجود عنصر زمان را از آثار خود حذف کرده است.

نتیجه گیری

نگارگر ایرانی بیش از آنکه به عالم مادی توجه داشته باشد، به ماوراء آن توجه دارد و بر این اساس هرگز در پی باز نمایی عین به عین طبیعت نبوده است. هنرمند همواره تلاش دارد، ذات مواد را مطابق با حس خیال خود از عالم مثال هر چه بیشتر برای بیننده آشکار کند. نگارگر به ظواهر طبیعت رجوع نمی‌کند، بلکه به جایی که صور طبیعت از آن نشأت گرفته‌اند یعنی "عالم مثال" رجوع می‌کند.

نگارگر با استفاده از عناصر تصویری و رنگ‌های نمادین، بیان صفات نوعی، سایه و روشن و پرهیز از شمایل نگاری، مفهوم فیزیکی زمان را تغییر داده و فرم را از بعد تاریخ و زمان مادی خود رها می‌کند و بدین ترتیب، معانی قابلیت بیان در همهٔ زمان‌ها را پیدا می‌کنند و هنری خلق می‌شود که محدود به زمان خاصی نیست. عناصری که در نگارگری دیده می شوند، به دلیل محدود نبودن به زمان خاص ، بیان کنندهٔ تمامی ویژگی های نوع خود در تعریف کلی هستند. این زمانِ انتزاعی به گونه ای است که در آن می توان شب را با ماه و ستارگانش به تصویر کشید، اما اجازهٔ هیچ تاثیری از تیرگی شب را در رنگ ها نداد.

عوامل دست و پاگیر در عالم ماده که در سبک های مختلف نقاشی های واقع گرایانه رعایت می شود، سبب می‌گردد هنرمند نتواند موضوع مورد نظر خود را از بهترین زاویه که بیان کننده تمامی ویژگی های صحنه باشد، ترسیم کند و تا حد بسیار زیادی محدود به قوانین عالم ماده شده و جزییات بسیاری را از دست می‌دهد. اما نگارگر ایرانی با توجه به عالم مثال، قادر است با حضور ذهنی خود صحنه ای را از چند زاویه و به طور هم زمان مشاهده کند.

در نمایش مکان انتزاعی مورد نظر نگارگر، بیان روح آن، برای اشاره به عالم بالاتر در اولویت است. بدین ترتیب نه با تقلید از ظواهر فیزیکی مکان چون پرسپکتیو مصنوع همانند تصویر یک دوربین، بلکه با تغییر زاویه دید در یک لحظه ونمایش جزییات ضروری بیشتر، روح و واقعیت جاری در آن لحظه بهتر بیان شده و اثر واقع گرایانه فرض می شود.

در ترسیم چهرهٔ انسان نیز نگارگر بدون توجه به عوامل مادی و جدا از ظواهر فیزیکی زمانی و مکانی و با تصویر کردن نمادین انسان، توجه خود را در رابطه با مفهوم عوالمی انسان و احترام عظیمی که نسبت به منشأ خدایی صورت بشری قائل بوده به نمایش گذاشته است. مفهوم زمان و مکان از این جهت دارای اهمیت است که از عناصر مهم و کلیدی در کلیه سبک های هنر نقاشی محسوب می شوند. زیرا هیچگاه قابلیت انفکاک از ذهن بشر را ندارند .

در نگارگری ایرانی باز نمایی عین به عین مادی و ظاهری اشیاء، کمال یک اثر هنری را نمی‌رساند بلکه تغییر و یا حتی دور شدن از صورت ظاهری آن همواره مدنظر هنرمند بوده است. هنر در بینش اسلامی شرافت بخشیدن به ماده است و این شرافت بخشیدن از طریق بیان حقیقت ماده در عالم مثال میسر خواهد شد.

پی‌نوشت‌ها:

۱ در ترتیبی عوالم وجود بر چهار عالم استوار است: "الف- عالم عقول ب- عالم انوار مدبره ج - برزخ‌های دوگانه - د- عالم مثال" (کربن، ۱۳۷۳ ، ۲۹۹).این چهار عالم را که شامل پنج مرتبهٔ اصلی است "حضرت الهیه" می نامند که شامل این مراحل می شود : "عالم ملک یا جهان مادی و جسمانی، عالم ملکوت یا جهان برزخی، عالم جبروت یا عالم فرشتگان مقرب. عالم لاهوت یا عالم اسماء و صفات الهی و عالم ذات که همان مرحله غیب الغیوب ذات باری تعالی است و گاه "هاهوت" خوانده می‌شود(نصر ، ۱۳۷۵ ، ۱۷۵).

۲ هانری کربن نیز در رابطه با کارکرد عالم مثال سخنانی را بیان داشته است . از نظر وی عالم مثال دارای سه نقش است؛ "رستاخیز به واسطهٔ همین عالم تحقق پیدا می‌کند. از مجرای همین عالم، رموزی که پیامبران و نیز همهٔ تجربه‌های شهودی که به آن اشاره کرده‌اند به واقع تحقق پیدا می‌کند" براساس همین کارکرد می‌توان وحی را تفسیر کرد و الا توصیفات وحی تنها به صورت کنایاتی مجازی در می آمدند. نقش سوم این است که "از طریق این عالم تعارض میان فلسفه و کلام، دانش و ایمان و رمز و تاریخ از میان خواهد رفت و نیازی به انتخاب میان برتری تأمل فلسفلی و برتری آمرانهٔ کلام نخواهد بود"(کربن، ۱۳۷۳، ۳۰۰).

۳ همانگونه که بیان شد فضای نگار گری سعی در نمایش فضای عالم مثال را دارد .اما در رابطه با اینکه چرا نگارگری بعنوان صحنه ای برای بروز این عالم در نظر گرفته شد ، نظراتی ارائه شده است؛ با توجه به خصوصیات عالم مثال، در نگارگری می‌توان به بهترین صورت ، نزدیک‌ترین مفهوم به عالم مثال را نمایش داد. با توجه به اینکه در موسیقی تمامی نمودهای عینی حذف شده‌اند ، و در پیکره‌سازی و معماری نیز کاملاً در بند نمودهای عینی هستیم، نمی‌توان این شاخه‌های هنری را محلی مناسب برای بیان درست عالم مثال دانست.اما برخلاف این دو شاخهٔ هنری در]نقاشی[جهان دو بعدی که در آن زندگی می‌کنیم، با قواعد و وسایل مخصوصی بر روی صفحه‌ای که تنها دارای دو بعد یعنی پهنا و دراز می‌باشد ، منعکس می‌گردد به وسیلهٔ خط و رنگ و شکل حالات گوناگون درونی و برونی جهان و عوالم مربوط به دریافت انسان از عالم بازگو می‌گردد"(تجویدی، ۱۳۷۵، ۹).

۴ شاید بتوان گفت طی صدها سال ، یکی از بزرگترین مشکل ها در هنر نقاشی، چگونگی نمایش عالمی سه بعدی روی قطعه‌ای دو بعدی بوده است. قوانین حل این مشکل دو نوع است ، یکی را با نام پرسپکتیو طبیعی و دیگری را با نام پرسپکتیو مصنوعی می‌شناسند. در هندسهٔ اقلیدسی(طبیعی)، "هر گروه از اشیائی که در یکی از قسمت‌های این فضا قرار داشته باشد مکانی را با نقطهٔ دید ویژهٔ خود اشغال می نماید که خاص همان بخش است و نمی‌تواند برای نقاط دیگر عمومیت پیدا کند" (تجویدی، ۱۳۷۵، ۱۲).

براین اساس هر مکانی برحسب کیفیت و حالت درونی‌اش، امکان حضور عناصر دارای تشخصی که با مکان موردنظر هماهنگی داشته باشد را می‌دهد ، به گونه‌ای که جز در آن مکان، در مکان دیگری امکان وجود ندارد. در مفهوم پرسپکتیو مصنوعی "فضایی را در نظر می‌گیرید که پیوسته و متحد برای همه اشیاء و یگانه است." (همان، همان صفحه) و این همان اتفاقی است که در دوربین عکاسی می‌افتد به گونه‌ای که تمام خطوط، به سوی نقطه‌ای یکسان گرایش دارند.

با توجه به خصوصیتی که در مورد تغییر اندازهٔ اشیاء هنگام دور شدن آن ها از چشم وجود دارد ، نمی‌توانیم چیزی را که با چشم می‌بینیم عیناً خاصیت شیء یا منظره بدانیم. امور ادارک شده طبق نقطهٔ دید ادارک کننده در ترتیب خاصی قرار می‌گیرند." نظام اشیاء فی نفسه عبارت از مرتبهٔ وجودی آنها در نظام کلی عالم است و این نظام وجودی ظهور و بروز کیفی دارد و نه کمی" (بورکهارت، ۱۳۷۶، ۴۸).

در پرسپکتیو تک نقطه‌ای محدودهٔ توانایی هنرمند فقط در یک نقطهٔ دید است.اما در زاویه دید چند وجهی و متنوع، هر عنصری را می‌توان با توجه به جایگاه مورد نظر نگارگر ، براساس یکی از چند نقطهٔ دید تنظیم کرد.

فهرست منابع :

آیت الهی، حبیب اله (۱۳۸۳)، رنگ و شکل در مکتب هرات، مجله هنرهای تجسمی، ش بیستم ، صص۵۶-۵۰.
اشرفی، م.م (۱۳۷۶)، همگامی نقاشی با ادبیات در ایران ، ترجمهٔ رویین پاکباز، چاپ اول، انتشارات نگاه، تهران.
بورکهات، تیتوس (۱۳۷۶)، هنر مقدس ، ترجمه جلال ستاری، چاپ دوم، انتشارات سروش، تهران.
بینیون، لورنس، ویکلسون، ج.وس، گری. بازیل (۱۳۶۷)، سیر تاریخ نقاشی ایران ، ترجمه محمد ایران منش، چاپ اول،انتشارات امیر کبیر، تهران.
پاکباز، رویین (۱۳۷۸)، دایره المعارف هنر، تابستان، چاپ اول، انتشارات فرهنگ معاصر، تهران.
پاکباز، رویین (۱۳۸۰)، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز ، انتشارات زرین و سیمین، تهران.
تجویدی، علی‌اکبر (۱۳۷۵)، نگاهی به هنر نقاشی ایران از آغاز تا قرن دهم هجری، چاپ دوم، انتشارات وزارت ارشاد، تهران.
جنسن، ه.و؛ با همکاری دو اجین جنسن (۱۳۵۹)، تاریخ هنر، ترجمه پرویز مرزبان، خردادماه، با همکاری سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی و موسسه انتشارات فرانکلین، تهران.
دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، لغت نامه دهخدا، زیر نظر دکتر محمد معین و دکتر سید جعفر شهیدی، چاپ دوم از دوره جدید ؛ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، تهران.
رهنورد، زهرا (۱۳۷۸)، حکمت هنر اسلامی، چاپ اول، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها، تهران.
سجادی، سید جعفر (۱۳۷۹)، فرهنگ اصطلاحات فلسفی ملاصدرا، چاپ اول، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران.

کاری ولش، استورات (۱۳۷۰)، ویژگی های نقاشی ایرانی، ترجمه نسرین هاشمی، مجله نگاره، ش ۲، چاپ اول، تهران.
کربن، هانری (۱۳۷۳)، تاریخ فلسفه اسلامی، ترجمه جواد طباطبایی، چاپ اول، انتشارات کویر، تهران.
کربن، هانری؛ شوان، فریتهوف؛ بورکهات، تیتوس؛ کوماراستومی، آناندا ک؛ سوزوکی، د. ت (۱۳۷۶)، مبانی هنر معنوی، (مجموعه مقالات) زیر نظر علی تاجدینی، چاپ دوم، انتشارات حوزه هنری، تهران.
گری، بازیل (۲۵۳۵)، نگاهی به نگارگری ایران، ترجمه و حواشی از فیروز شیروانلو، چاپ دوم ،انتشارات توس، تهران.
گیریشمن، رمان (۱۳۵۰)، هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی، ترجمه دکتر بهرام فره‌وشی، چاپ اول، انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران.
نصر، سید حسین (۱۳۷۵)، هنر و معنویت اسلامی، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، چاپ اول، دفتر مطالعات دینی هنر، تهران.

Cary Welch ,Stuart (1972), A king`s Book of Kings, Published by Thames and Hudson ,in Association with the Metropolitan Museum of Art ,New York, London.