نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی • شماره ۳۹ • پاییز ۱۳۸۸

تحلیل مفاهیم عینیت گرایی و ذهنیت گرایی 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: ۸۸/۵/۳)

چکیده:

یکی از عمده ترین خصوصیات نگارگری ایرانی عدم بکارگیری پرسپکتیو است. فضا در این آثار نه از نقطه ای 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 می زند. 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 جزیی از ادراکات ماست که از ساختار ذهنمان تبعیت می کند. از نظر کانت نیز شناخت ما به عنوان سوژه از دنیای پیرامون وابسته به ذهن ماست و ما هیچگاه نمی توانیم ماهیت حقیقی واقعیت را بشناسیم، بلکه آنچه با آن روبروییم فقط دنیای پدیدارهاست. بنابراین نقاشی با کاربست 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 مشاهده گر در جهت، رسیدن به خود پدیده را دارد و به همین خاطر از به کارگیری زاویه دید خود صرفنظر می کند. بر این اساس نگارنده در این پژوهش بر آن است تا ابتدا با تحلیلی مختصر از مفهوم ذهنیت گرایی و اتکا به آن، چگونگی شکل گیری قواعد پرسپکتیو و مطابقت آن با مفهوم ذهنیت گرایی را مورد بررسی قرار دهد.

واژه های کلیدی:

پرسپکتیو، عینیت گرایی، ذهنیت گرایی، نگارگری ایرانی.

* تلفن: ۰۹۱۲۶۱۳۳۱۱۲، نمابر: ۰۲۱-۸۸۰۳۵۸۰۱، E-mail: ali.jahangard@gmail.com.

مقدمه

آنچه نگارگری ایرانی را بطور عمده از نقاشی غربی متمایز می کند، عدم وجود پرسپکتیو و قواعد تابع آن در نگاره ها است. این کیفیت باعث می شود 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 می آید، این کیفیت فقط مختص نگارگری ایرانی نبوده بلکه می توان بمانند یک سنت در مقاطعی 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 می باشد، و چنین بنظر می رسد که برای درک این اشتراکات باید بنیان های فکری حاکم بر این دوران ها را مقایسه کرد. یکی از مهم ترین اشتراکات میان این نظام های فکری و هنری داشتن درک عینی از زیبایی است؛ یا به عبارت دیگر درآن نظام ها زیبایی شانی 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 زیبایی شانی ذهنی دارد قرار می‌گیرد. در این رویکرد جهان بخودی خود نه زیباست ونه زشت بلکه این مفاهیم را ذهن انسان بدان اطلاق می کند. بر این اساس رویکرد ذهنیت گرایی قواعد و مفاهیم هستی را نشات گرفته ازذهن انسان می داند.

اما با این اوصاف درک مفهوم ذهنیت گرایی و در مقابل مفهوم عینیت گرایی در عرصه نقاشی چندان روشن و بارز نمی نماید؛ که به زعم نگارنده یکی از راه های کلیدی برای دریافت این مفاهیم در نقاشی وابسته به تحلیل چرایی کاربست و یا عدم کاربست قواعد پرسپکتیو می باشد؛ که در نهایت هم مشخص می کند که چرا نگارگر ایرانی از بکار گیری این اصول روی برتافته است. تا به امروز تحقیقات زیادی در این خصوص صورت گرفته است اما به ندرت آن تحقیقات ارتباط میان مفاهیم ذهنیت گرایی 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 کاربست مفاهیم ذهنیت و عینیت نسبت به درک چرایی عدم کاربست 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 کتابخانه ای است.

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 ذهنیت گرایی است، عیان تر می شود. مفهوم ذهنیت یکی از محوری ترین مفاهیم دوران مدرن می باشد، که همگام با محوریت یافتن نیروی تعقل انسانی به عنوان اساس هستی، مطرح می گردد. این رویکرد در سده هفدهم و با فلسفه دکارت و گزاره "من می اندیشم"[1] استیلای 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 ذهنیت گرایی 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 موضع‌های ذهن باورانه در قبال شناخت هستی اتخاذ 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 می کنیم نمی توانند وجود داشته باشند جز در اندیشه ای که آنها را ادراک می کند" (خراسانی، ۱۳۷۶، ۱۵۹)[2].

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 می اندیشید ابژه نام گرفت. بنابر رویکرد کانت، ادراکات انسانی پس از گذار از صافی ذهن تعدیل شده و ساختار ذهن را کسب می کنند. او اذعان می دارد که ماهیت حقیقی واقعیت را ما هیچ وقت نمی توانیم بشناسیم و این فقط دنیای پدیدارهاست که برای ما قابل در یافت است. پس چنین می نماید که "در نظر کانت جهان طبیعی تنها به اعتبار ذهن ما

وجود می یابد و دانش ما در مورد آن از لحاظ حقیقت متکی به ذهن ماست. ولذا هرگونه تلاش درجهت فهم و دریافت شی فی الذات تلاشی است بیهوده"(بایزر، ۱۳۸۵، ۱۶۸). در نظر کانت اساس هر شناخت و معرفتی نسبت به جهان خارج رنگ و بوی ذهن شناسنده را با خود دارد. شی فی نفسه[۳] مستقل از حواس و ادراک ما امری کاملاً مجهول است و ما فقط عوارض آن را [۴]درک می کنیم. بنابراین "ما نمی توانیم که بدانیم جهان جدای از تجربه انسانی به چه می ماند و یا به عبارتی دیگر واقعیت چگونه است؟ و نمی توانیم به هیچ شناختی در باب آن چیزی که کانت شی فی نفسه می نامد دست یابیم، آنچه می دانیم فقط دنیای پدیدارهاست"(کوفمان، ۱۳۸۵، ۱۶۶).

به اعتقاد کانت، درک و معرفت نیز تابع شرایط سوژه است که بوسیله مقوله های ذاتی ماقبل تجربی صورت می گیرد. 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 ابژه پیروی کند، ابژه 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 می کند که همانا در نظر داشت جایگاهی برای انسان به عنوان موجودی آزاد است. چرا که بر این مبنا انسان و ذهنیت اوست که به دنیای پیرامون فرم و معنا می بخشد.

این رویکرد ذهن گرایانه در عرصه زیبایی شناسی نیز تاثیرات بسزایی بر جای نهاد. همچنان که مباحث وجودشناسی[۵] در فلسفه مدرن از کانت به بعد جای خود را به مباحث معرفت‌شناسی[۶] دادند، در عرصه زیبایی شناسی نیز که تا پیش از آن زیبایی شانی وجودی داشت، از شانی ذهنی برخوردار می‌گردد. در مجموع باید اذعان داشت که رویکرد ذهن گرایی به وضوح در مقابل رویکرد عینیت گرایی قرار می گیرد که در آن هستی مستقل و جدای از سوژه دارای اعتبار است و مفاهیمی نظیر زیبایی خصوصیت ذاتی جهان پیرامون است.

پرسپکتیو به مثابه ی کاربست مفهوم ذهنیت گرایی در نقاشی

در رویکرد کانت ادراکات انسانی بواسطه ساختار ذهن انسان تعدیل یافته و ساختار ذهن را نیز کسب می کند، 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 می شوند. به عبارت دیگر این تجربه در آثار نقاشی ساختار ذهن را بخود گرفته و با تبعیت از ذهن و منظر سوژه بر پهنه بوم می نشیند. چگونگی شکل گیری این تجربه باعث پیدایش مهم ترین کیفیات در عرصه هنرهای تجسمی و بخصوص نقاشی می گردد؛ که همانا می توان 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 شمایل نگاری مسیحی بیشتر است. لذا بدین واسطه می توان ارتباطات و تمایزات میان آنها را نیز درک کرده تا در نهایت ضمن تشریح پرسپکتیو با مفهوم ذهنیت گرایی، ارتباط آن با نگارگری ایرانی روشن شود.

آنچنان که منابع تاریخی یادآور می شوند، اُمانیسم مهم ترین رویکرد فکری غالب در دوران رنسانس بود، که تاثیرات این رویکرد در هنر و بخصوص هنرهای تجسمی آن دوران بسیار مهم و بارزاند؛ تا جایی که می توان پیدایش اصول پرسپکتیو را در ارتباطی تنگاتنگ با آن دانست. این عامل خود یکی از مهم ترین نکات در تحقیق و پژوهش در خصوص پیدایش پرسپکتیو محسوب می شود که بطور عمده نتایج و جایگاه آن را در هنرهای تجسمی تحت تاثیر قرار می دهد؛ 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 اُمانیسم 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 می دارد که"انسان دارای اختیار است تا در دنیای موجودات دانی رو به زوال رود و یا در میان موجودات عالی و الاهی 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، ۳۵۰). همزمان با این تحولات در عرصه هنرهای تجسمی و بخصوص نقاشی نیز، عمده ترین تحولات دوران را شاهد هستیم که همان پیدایش قواعد پرسپکتیو- از قبیل کوته نمایی، تیره روشن، کاربست زاویه نور، درک حالات و موقعیت فیگور انسان...- است.

از آنجایی که در دوران رنسانس خرد و تعقل انسانی به‌عنوان مهم ترین ابزار مورد استفاده قرار گرفت، این آغازی برای تفسیر و تعریف جهان از منظری انسانی بود. پس بسیار بدیهی می نماید که هنرمند این دوران سعی بر این نماید تا در آثار خود از منظر ی انسانی نیز بهره جوید. بر این اساس، هنرمندان و نظریه پردازان رنسانس با کاربست رویکردهای اُمانیستی، تبعیت از قوه بینایی و منظر انسانی را به عنوان اصل اساسی قرار دادند. اگر چه این افراد از جمله لئون باتیستا آلبرتی این قواعد را

بازنمایی ظاهری از قوانین طبیعت نمی انگاشتند، بلکه آن را دنباله روی مستقیم از قوانین طبیعت می دانستند؛ اما امروزه بر ما عیان است که نمی توان چنین نگرشی را جزئی از قوانین طبیعت دانست و آنچنان که دیوید کریر می گوید" 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 سو رهنمون است که در آن دوران، آنچنان که خرد انسانی در عرصه علوم انسانی بجای الهیات و آموزه های 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 می داد. بنابراین از این پس بجای سطوح تخت و فاقد هرگونه عمق نمایی شاهد پیدایش پرسپکتیو و حجم پردازی بر اساس بنیان قرار گرفتن رویکردهای اُمانیستی 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 بنیان های اصلی واقع‌گرایی مقبولیت عام یافت. اما این واقع گرایی 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 می کند. 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 می دانند؛ تا به آنجا که آلبرشت دورر در سده شانزدهم اذعان می دارد:"کاربست پرسپکتیو بصورت صحیح نه‌تنها منحصر به برخی اجزای تصویر نیست، بلکه در ساختار کلی تصویر دارای کاربرد است، چرا که در نهایت این اصول موجب شکل گیری 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 می کند، نباید فراموش کرد که اصول عمق نمایی و پرسپکتیو هیچ معادل عینی در دنیای پیرامون جز در ذهن ومنظر 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 می گیرد و بدین ترتیب تصویر، بنیانی ذهنی می یابد. اما در مقابل مادامی که سوژه از کاربست این ساختار صرف نظر کند -چنان که نگارگران ایرانی و یا حتی نقاشان پیشا رنسانسی تصویر می کردند- تصویر بر چه بنیانی استوار است؟ به عنوان مثال یک درخت زمانی کوچک تر بنظر می رسد که یک انسان به عنوان ناظر از فاصله ای 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 ومشاهده 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 نمی تابد. 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 می گیرد که کلیت یک تصویر بواسطه مشاهده از درون یک قاب یا چارچوب (همان صفحه شیشه ای 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 دریچه یا صفحه می تواند 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 نمی ماند.

نهایتاً بر اساس مفهوم ذهنیت گرایی کانت، تمامی ادراکات انسانی چیزی جز مفاهیمی ذهنی که بواسطه ساختار ذهن تعدیل یافته نیستند. بنابراین تجربه ترسیم بر این صفحه شیشه ای 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 می کند. از طرفی وحدت یاد شده نیز که بواسطه پرسپکتیو بر تصویر می نشیند چیزی جز ادراکی انسانی نیست. پس جز این نخواهد بود که "تجربه های حسی در واقع درون مایه ذهن را تامین می کنند، همان گونه که کوزه گر گل را به عنوان خمیرمایه به هر شکلی در می آورد؛ ذهن آدمی نیز مواد لازم از ادراکات حسی را صورتی معقول می بخشد. از این‌رو می توان گفت اندیشه های ما در مورد جهان پیرامون - خواسته یا ناخواسته- دستخوش جرح و تعدیل ذهن قرار می گیرند و لذا ساختار ذهن را کسب می کنند(بایرز، ۱۳۸۵، ۱۶۴). این اندیشه در پیوند با مشاهده جهان پیرامون قرار دارد چرا که جز با این پیوند حاصلی (اثر نقاشی) را نمی توان 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 نمی پذیرد، هیچگاه خطوط موازی به یکدیگر نمی رسند 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 زاویه ای خاص صورت می‌گیرد.

بنابر آنچه گفته آمد، می توان استنباط کرد، نقاشی با کاربست قواعد پرسپکتیو نوعی از تصویر گری ذهنیت گرایانه است که به نوعی راه را برای تسلط سوژه بر عرصه ی هستی و هنر فراهم می آورد. اما در مقابل این نوع نقاشی نوع دیگری از نقاشی بمانند نگارگری ایرانی و یا شمایل نگاری مسیحی وجود

دارد که عاری از قواعد مذکور هستند و اگر آنها را در مقابل نقاشی عمق نمایانه 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 عینیت گرایانه تحلیل کند.

نگارگری ایرانی و رویکرد عینیت گرایانه

با در نظر داشت این فرضیه که بکارگیری دانش پرسپکتیو از ساختار ذهن سوژه تبعیت می کند، 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 نمی گیرد، به پدیده ها و دنیای پیرامون ارزش و شانی وجودی و به مراتب عینی تر می دهد. بر این اساس زمانی که سوژه از منظر خود تبعیت می کند حاصل کار فضایی کاملاً انسانی است که مطابق آن تغییراتی از قبیل کوته نمایی اجسام حاصل می آید. 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 بدان سان که ذهن سوژه بدان فرم و سامان می بخشد بلکه بخودی خود وجود دارد. پس یکی از گام های اساسی در این راستا می‌تواند حذف زاویه دید و منظر مشاهده سوژه از جهان باشد؛ چرا که تصویر با گذار از این صافی بطور عمده ساختاری ذهنی را به خود می گیرد و اساساً می توان در اولین قدم با تحلیل ساختار پرسپکتیوی، آن را وابسته به ساختاری اُمانیستی دانست که حاصل ادراک بصری سوژه انسانی است. پس مهم ترین و اساسی ترین گام در جهت تصویر کردن دنیای عینی حذف منظرگاه سوژه و ساختار پرسپکتیوی در اثر است. پس در این راستا هیچ یک از اصول عمق نمایی در اثر جایگاهی ندارند، و بنظر می آید 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 نمی توان 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. فاصله ای که علی رغم نقاشی دوران رنسانس به هیچ وجه قابل تخمین نیست. از طرف دیگر تمامی آنچه ما به عنوان قواعد پرسپکتیو در تصویر می شناسیم را می‌توان حاصل محدودیت ها 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 کوته نمایی و... را نمی پذیرند، در نگارگری ایرانی نیز این تغییرات بر تصویر اعمال نمی شوند. بنابراین می‌توان چنین اذعان داشت که این رویکرد به مراتب عینیت جهان پیرامون را بیش از تبعیت از منظر و ذهن انسانی مدنظر قرار می‌دهد.

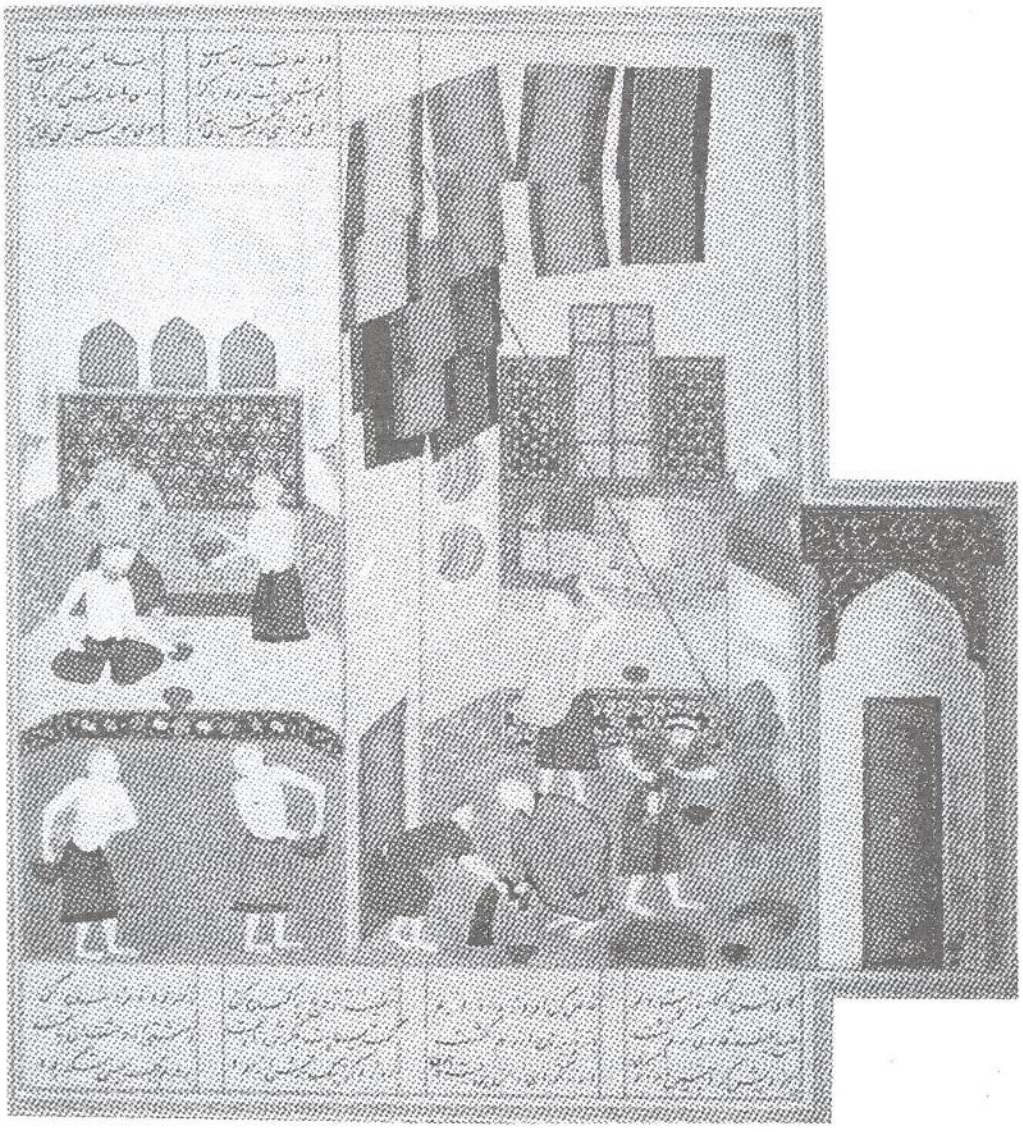
مفهوم عینیت مذکور هیچ دلالتی جز مفهوم مادی شی را در بر ندارد. اگرچه ما هیچ گاه نمی توانیم موجودیت اشیا را جدای از تمامی مفاهیمی که انسان بدان ها داده است درک کنیم، اما با این وصف نگارگر سعی بر آن دارد تا در حیطه تصویر کیفیات ذهنی را به حداقل ممکن برساند. یا می توان امروزه چنین استنباط کرد که عینیت جهان پیرامون و پدیدارها چیزی است جدای از ادراکات انسانی، و همیشه انسان بواسطه ذهن و فاهمه خود پدیدارها را ادراک می کند، 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 نمی توان نقش ذهن و فاهمه را در آن نادیده انگاشت.

این در حالی است که عموماً در تحلیل ها و بررسی های 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 عمق نمایی سر باز می‌زند. یکی از مهم ترین صاحب نظران 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 عالی تر 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 خوانده اند. در واقع نقاشی ایرانی تصویر عالم خیال است به معنای فلسفی آن و رنگ های 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 ظاهربینان ممکن است تصور کنند موضوع نقاشی ایرانی است"(نصر، ۱۳۷۳، ۸۲).

آنچنان که می دانیم عالم 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 می گیرد. سید حسین نصر بر این باور 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 می کند؛ و بر این اساس اذعان می دارد که" امروزه در غرب دیگر تصوری 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

جنبه وجودی قائل نیستند. ولی درست با یک چنین فضایی است که هنر قدسی بطورکلی، 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 می‌رود که نگارگر ایرانی به مثابه یک عارف شاهد و ناظر بر عالم ملکوت آن را تصویر می کند؛ چنان که ایشان در ادامه یادآور می‌شوند: " رنگ هایی که در نگارگری ایرانی بکار برده شده است، بویژه رنگ های طلایی و آبی کبود 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 یکسر ربط دادن این آثار به عرفان و عالم ملکوت نیز نمی‌تواند کاملاً مقبول افتد، چرا که علاوه بر بررسی احوال و شرح حال تاریخی دوران وحتی 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؟ به‌عنوان مثال نگاره معروف هارون الرشید در گرمابه اثر جاودانه کمال‌الدین 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 موردنظر فقط به ویژگی دو بعدی کاغذ وفادار مانده، و گرنه حکایت تصویر ما را به عملی کاملاً انسانی و مادی سوق می‌دهد و آن همانا عمل استحمام هارون است و کل ساختار تصویر نیز در نهایت ما را به سمت درک و مشاهده آن سوق می‌دهد. 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 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 می‌باشد. 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 وهرات نگاهی بیندازیم. زمینه های تخت و خالی نگاره های مکتب عباسی در تبریز اول تبدیل به فضای طبیعت و گیاهانی می‌شود که متاثر از هنر شرق است، جامه ها و چهره ها تغییراتی بنیادین را پذیرا می شوند اگر چه این تغییرات در مکتب تبریز اول متاثر 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 متاثر 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 بر خلاف 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 فاهمه 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 مشاهده‌گر که تاویلی ذهنی از فضای مورد نظر ارایه می دهد به‌عینیت 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.



تصویر ۱- هارون الرشید در حمام، اثر کمال الدین بهزاد.
ماخذ: (http:// setodeh.wordpress.com)

نتیجه

چنین بنظر می آید که آنچه با عنوان واقع گرایی 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 ی 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 دیگر این اصول نه تنها در عینیت و ذات طبیعت وجود ندارند بلکه نشات گرفته از خطای دید سوژه نیز می باشند. بر این مبنا می‌توان 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 بمانند نگارگری ایرانی که از به کارگیری این اصول احتراز می کنند از کیفیتی به مراتب عینی تر برخور دارند. علاوه بر این در نزد نگارگر بر اساس اصول و مبانی عرفان اسلامی زیبایی شانی وجودی دارد، پس او با حذف جایگاه خود به عنوان سوژه نگرنده سعی بر درک زیبایی عینی جهان طبیعت دارد.

پی‌نوشت‌ها:

۱ Cogito.
۲ بر این مبنا 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 اشیای بیرونی را علم خداوند بداند.
۳ Noumen.
۴ Phenoumen.
۵ Ontology.
۶ Epistemology.

فهرست منابع:

آباگنانو، نیکولا (۱۳۸۵)، اومانیسم رنسانس، ترجمه حجت پویان، در: فیلیپ پی. واینر (ویراستار)، فرهنگ تاریخ اندیشه ها، سرویراستار فارسی: صالح حسینی. انتشارات سعاد، تهران.
بایزر، فردریک و دیگران (۱۳۸۵)، نگاهی به روشنگری مدرنیته و ناخرسندی های آن، اقتباس و ترجمه محمد ضیمران، نشر علم، تهران.
بووی، اندرو (۱۳۸۵)، زیبایی شناسی و ذهنیت از کانت تا نیچه، ترجمه فریبرز مجیدی، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
خراسانی، شرف الدین (۱۳۷۶)، از بروونو 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 (۱۳۷۳)، 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 (۱۳۸۳)، کلیات پرسپکتیو، ترجمه فرهاد گشایش، در: مایکل کلی (ویراستار)، دایره المعارف زیبایی شناسی، سر ویراستار 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 interprets tation. 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 persoective, 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.