Archive of SID

# مقایسه تطبیقی فضای «جلوت» نگارگری ایرانی با فضای «خلوت» نقاشی شرق‌دور

سمانه محمدی*
مرتضی حیدری**

**چکیده**

فضای کمی و کیفی هر اثر هنری خواسته یا ناخواسته متأثر از جهانبینی هنرمند می‌باشد، درواقع فضای هر اثر گزارشگر حال‌وهوای غالب بر تفکر ایشان است. با بررسی اصول و مبانی حکمی در مقوله هستی‌شناسی، پی به وجود شباهت‌ها و تفاوت‌هایی در خلق فضای آثار نگارگری ایرانی با نقاشی شرق دور، می‌بریم. هدف از این تحقیق بررسی میزان تأثیر این مبانی- هستی‌شناسی- در ایجاد فضای مثبت (پر) در نگارگری ایرانی و منفی (خالی) نقاشی شرق‌دور و عناصر به کار رفته در نقاشی ایشان، می‌باشد. در این راستا به دنبال آن هستیم که آیا مفهوم وجود و عدم (در مقوله هستی‌شناسی) در خلق فضای منفی و مثبت در نقاشی ایشان مؤثر است یا نه. به این منظور به تحلیل ملاحظات زیبایی‌شناسی و ساختار تجسمی در آثار نقاشی ایشان می‌پردازیم. روش تحقیق به کار رفته در این مقاله تحلیلی-توصیفی است و از منابع کتابخانه‌ای در راستای این مفاهیم استفاده شده‌است. نتیجه‌گیری می‌شود که هرجهان‌بینی ویژه‌ای به طور مستقیم و غیر مستقیم بر هنرمند و فضای حاکم در هنر ایشان مؤثر است و آنچه به‌عنوان فضای جلوت (پر) در نقاشی ایران و خلوت (تهی) در نقاشی شرق‌دور حضور دارد دربردارنده تفکر ایشان در شناخت هستی می‌باشدکه در مقایسه تطبیقی ساختار تجسمی نقاشی ایشان به اثبات رسید.

**کلید واژه‌ها:** فضا، عدم، نقاشی شرق‌دور، نگارگری ایرانی، وجود

*.کارشناس ارشد، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس. Email: sam.shahabi1987@gmail.com
**. دانشکده هنر و معماری، مربی دانشگاه تربیت مدرس. Email: m.heydary@yahoo.com

www.SID.ir

Archive of SID



## مقدمه

فضای نگارگری ایرانی-اسلامی و نقاشی‌شرق دور متأثر از جهان‌بینی ایشان نسبت به حقایق هستی می‌باشد، با وجود تشابه میان بعضی نگرش‌های ایشان، به تفاوت‌های اساسی در نحوه برخورد با فضای نقاشی در آن‌ها می‌شویم. در حکمت و عرفان اسلامی زیبایی بیشتر جنبه «وجودشناسی» داشته تا آنجا که در بحث زیبایی بحث از«وجود» و «موجودات» است و گرایش هنر اسلامی و به خصوص نقاشی به ترسیم صور ازلی متکی بر وجودشناسی است و در همین چهارچوب هنر و هنرمندی مدنظر است که همچون یک فیلسوف در شناخت مباحث فلسفی چون (وجود) - از مباحث مهم هستی‌شناسی – در تلاش است و هنر او بیانگری این شناخت و دیدگاه فلسفی اوست. در هنر و حکمت اسلامی «واجب‌الوجود» در مراتبی بر موجودات تجلی می‌کند و هنرمند- عارف تجارب شهودی خود را طی مراتب کشف و شهود در فضای نقاشی منتقل می‌کند. آنچه در نگارگری ایرانی مشهود است فضایی فاقد قواعد فیزیکی است و نگاره سراسر از عناصری برگرفته از عالم کشف و شهود است .از طرفی آنچه در تفکر شرق‌دور وجود دارد هماهنگی با چرخهٔ هستی و وجود روح حقیقت در طبیعت است و سعادت انسان در هماهنگی و یگانگی با این حقیقت است. آنچه در این تفکر اهمیت دارد این است که «عدم» و «وجود» هر دو معتبر هستند و به گونه‌ای است که وجود (یا در واقع موجودات) از عدم شکل می‌گیرد و دوباره به آن برمی‌گردند[1] و هدف هنرمند بازگو کردن این مفاهیم در نقاشی است و آنچه در نقاشی شرق‌دور شاهد آن هستیم فضایی خالی است که بر کل فضا غلبه دارد.

هدف، بررسی نسبت مبانی و جهان‌بینی هنرمند با فضای مثبت (پر-جلوت) و منفی (خالی- خلوت) نقاشی و همچنین عناصر و مفاهیم به کار رفته چون زمان، مکان، رنگ، حضور پیکره انسان در نقاشی است. برای بررسی این هدف ابتدا به مبانی زیبایی‌شناسی اسلامی و شرق‌دور و مفاهیم هستی شناسی (وجودشناسی) در این دو تفکر می‌پردازیم و پس از آن به مقایسه تطبیقی مفهوم فضا و عناصر به کار رفته در ساختار تجسمی نقاشی ایشان پرداخته می‌شود.

## پیشینه پژوهش

در راستای زیبایی‌شناسی ایرانی–اسلامی و تأثیر آن بر فضای نگارگری ایرانی و همچنین فلسفه و جهان‌بینی شرق‌دور در هنر و نقاشی ایشان تحقیقاتی صورت گرفته است. سید حسین نصر (۱۳۷۹) در مقاله‌ای تحت عنوان «عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی» مفهوم فضای نگارگری ایرانی را با توجه به زیبایی‌شناسی اسلامی بررسی‌کرده و به طرح مبحث خیال در زمینه تبیین مبانی نظری نقاشی که پیوند عمیق میان هنر و تفکر در ایران اسلامی دارد پرداخته و این‌که نگارگر ایرانی با توجه با عالم مثال که اصل و ریشه صور طبیعی و پدیده‌هایی که در درون روح انسان متجلی می‌شود، فضای نگاره خود را می‌آفریند. حسن بلخاری (۱۳۹۴) در کتاب *نظریه هنر و زیبایی در تمدن اسلامی* به بررسی مبانی هنر اسلامی و تعمیم آن به جلوه‌های مختلف هنر و مفاهیمی چون تجلی و حضور رنگ در مراحل سیر و سلوک عارف و تأثیر آن در هنر پرداخته است. گلناز کشاورز (۱۳۸۶) در مقالهٔ «بررسی مفهوم زمان و مکان در نگارگری ایرانی» با راهنمایی مصطفی گودرزی به بررسی زمان و مکان و به مقایسه این مفاهیم در ایران باستان و ایران اسلامی پرداخته است و این‌که در ایران باستان نیز اعتقاد به عالم مثال وجود داشته و مانویان نیز زیبایی را وابسته به ماده نمی‌دانستند، با وجود تفاوت‌هایی بین این دو جهان‌بینی ریشه و فلسفه شالودهٔ اولیه نگاه به زمان و مکان در هنر نگارگری دوران اسلامی در دوران باستان است. ی. ا. پولیاکوا (۱۳۷۵)، در کتاب *نقاشی و ادبیات ایران (مشرق‌زمین)* با ترجمه زهره فیضی، تحولات تدریجی ترسیم انسان در نقاشی ایرانی را مورد بررسی قرار داده و بیش از آن‌که به نقاشی و خصوصیات تکنیکی نگارگری اسلامی معطوف باشد، بازگوکننده ارتباط و هماهنگی نقاشی با ادبیات کلاسیک است.

دررابطه با حکمت و عرفان شرقی و به خصوص شرق دور ایزوتسو (۱۳۹۰) در کتاب *خلق مدام* به مفهوم زمان در جریان هستی در عرفان ایرانی و ذن بودایی و پژوهش دربارهٔ انسان و تغییرات او در رابطه با رهیافت فلسفی و عرفانی که در اصل بینشی زنده و مفهومی تجربی است،



www.SID.ir

Archive of SID

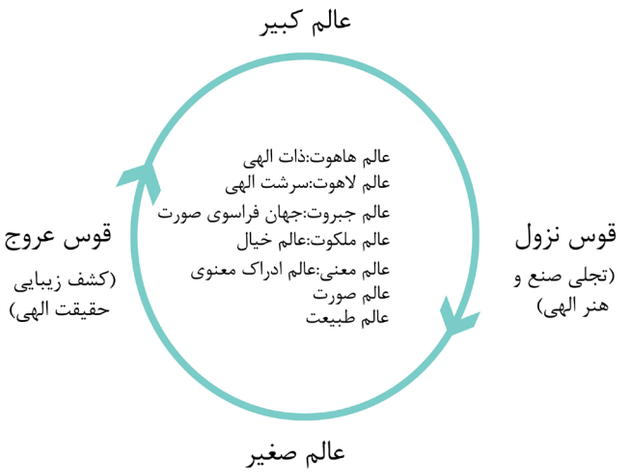


پرداخته است. بورکهارت (۱۳۶۹) در کتاب *هنر مقدس* در بخش هنر خاور دور به بررسی رابطهٔ انسان و طبیعت و تأثیر آن در هنر منظره‌نگاری چینی پرداخته است، ادوارد کونسه (۱۹۶۳) در کتاب *ماهیت و سیر تحول بودایی* به بررسی ریشهٔ لغوی تهی پرداخته و مقصود نظریهٔ تهی، بیان نسبت متقابل و عدم استقلال اشـیاء و موجودات است. همچنین کریسمس هامفریز (۱۳۷۷) در کتاب *دین بودائی* معتقد است که نظریهٔ تهی با مفهوم عدم (هیچ) فرق دارد و تهی به معنای پوچی نیست بلکه چیزی فراتر از آن اسـت. والتر استیس (۱۳۸۹) در کتاب *عرفان و فلسفه*، د.ت سوزوکی (۱۳۷۸) در کتاب *ذن و فرهنگ ژاپنی* نیز به بررسی مفهوم تهی پرداخته‌اند.

در این تحقیق‌ها به بررسی مبحث وجودشناسی (هستی‌شناسی) و تأثیر آن در ظهور فضای (جلوت) نقاشی ایرانی در مقابل فضای تهی (خلوت) نقاشی شرق‌دور که هردوی این فضاها بازتاب جهان‌بینی آن‌ها نسبت به هستی‌شناسی است، پرداخته نشده و عناصر نقاشی بدون در نظر گرفتن فضای حاکم بر آن به طور جداگانه بررسی شده و به طور اختصاصی تقابل دو فضای پر و خالی در نقاشی و عناصر حاضر در آن بررسی نشده، که در تحقیق پیش رو این مباحث بررسی می‌شود.

## جهان‌بینی و زیبایی‌شناسی عرفانی-اسلامی

در جهان‌بینی و دیدگاه اسلامی، «حسن» یا زیبایی در کامل‌ترین صورت، حقیقتی یگانه است که همان ذات حق تعالی است که از هر گونه تصوری منزه است و حقیقتی وابسته به «وجود» است و شناخت و درک مراتب آن مستلزم پذیرش معانی و مفاهیمی چون وحدت وجود و تجلی است به عباراتی «واجب الوجود» خود واجد حسن و زیبایی مطلق است. انسان در بدو تولد به صورت شهودی «وجود» را ادراک می‌کند، لذا هنرمند ادراک و تجارب شهودی خود از «وجود» را در سیر آفرینش اثر با محاکات از این زیبایی و کمال، منتقل می‌کند، در حقیقت تلاش هنرمند در جهت ادراک و بازتاب حقیقت «وجود» است. همان‌طور که بورکهارت




تصویر ۱. مراتب سیر و سلوک عارف در کشف حقیقت الهی در قوس عروج و تجلی هنر بر عالم صغیردر قوس نزول

بیان می‌کند «در قرآن خداوند«هنرمند» (مصور) است (سوره الحشر: آیه ۲۴) برای مسلمان هنر به میزانی که زیباست بدون داشتن نشانی از الهام ذهنی و فردی، فقط «دلیل و گواهی بر وجود خداست» (بورکهارت،۱۳۹۲:۱۳۷). به این ترتیب در دستگاه نظری متفکران اسلامی به‌ویژه عرفان قایل به وحدت‌وجود، هستی‌شناسی زیبایی و هنر جایگزین چیستی‌شناسی آن‌ها می‌شود به این سبب درک و غایت زیبایی‌شناسی وابسته به شناخت دیدگاه خاص آن‌ها به وجود عالم و آدم است.

در نظام وجودشناسی و هستی‌شناسی هنرمند مسلمان، تجلی وجودی خدا و ایجاد هنر در قوس نزول و کشف حقیقت مطلق در قوس صعود (عروج) شکل می‌گیرد، (تصویر ۱). در واقع مقام هنرمند در دیدار حقیقت متجلی می‌شود و هنرمند تجربهٔ عرفانی خود را عینیت می‌بخشد.

برای درک این مفاهیم باید تمایزی بین (گسترهٔ عقل) و (گسترهٔ فراسوی عقل) قایل شویم. قلمرو عقلی مرحلهٔ ذهنی آگاهیست، عالم حس و بعد پدیدارحقیقت است و قلمرو فراسوی عقل مرحلهٔ عینی حقیقت است و آنچه ادراک می‌شود دلالت بر عمیق‌ترین سطح آگاهی است و در اتصال بی‌واسطه با نظم لاهوتی اشیا قرار می‌گیرد که



www.SID.ir

Archive of SID

تصویر۲. نمادیین ویانگ، (قسمت تیره: یین. قسمت روشن: یانگ)

دلالت بر مرتبه‌ای از نظم «الهی» اشیا دارد که فقط در شهود عارف ظاهر می‌شود. دکتر بلخاری در کتاب *نظریه هنر و زیبایی* این تمایز را این‌گونه بیان کرده است: «بنا به نگره‌های عرفانی وقتی وحدت به کثرت تبدیل شد بر اساس ظهور، عالم امکان شکل گرفت.» (بلخاری،۱۳۹۴:۱۳۴) این همان هدفی است که نگارگر ایرانی به آن پرداخته و عالم مثالی که تمام مفاهیم در یک لحظه جاری است را به نمایش می‌گذارد.



## جهان‌بینی و زیبایی‌شناسی شرق‌دور

عقیدهٔ سرزمین‌های شرق دور در همهٔ ادوار این بوده است که انسان بر طبیعت مسلط نیست بلکه بخشی از آن است و مانند همهٔ موجودات دیگر به فعل و انفعالات آن واکنش می‌دهد و معنی سعادت، هماهنگ شدن با نیروی روحانی طبیعت است این دیدگاه‌ها متأثر جهان‌بینی و ادیان باستانی چون تائویسم[۲] بودیسم[۳] و ذن بودیسم[۴] می‌باشد.

وحدت وجود یا «پانته‌ییسم»[۵] از مفاهیم اساسی فلسفه و زیبایی‌شناسی در دیدگاه شرق می‌باشد دراین دیدگاه کل عالم را جاندار عظیمی می‌داند که انسان و طبیعت جزئی از آن هستند. آن‌ها اعتقاد به الوهیت واحد در ورای عالم آن‌چنان که مورد نظر ادیان سامی است، نداشته‌اند اما نوعی از وحدت وجود که مورد نظر آن‌هاست، شاید به هم ردیف الحاد نباشد. آنچه حائز اهمیت است، تجلی حقیقت است که حکایت از وحدت و مقام اتحاد روح انسان و نظام هستی است که در آن «وجود» و «عدم» هر دو اصیل و معتبر هستند. در این تفکر «وجود» همواره از «عدم» پدید می‌آید و دوباره به آن برمی‌گردد این دو در تعامل همیشگی قرار دارند. این تعامل به صورت نمادین در دایره یین و یانگ[۶] نمود پیدا کرده‌است. (تصویر۲)

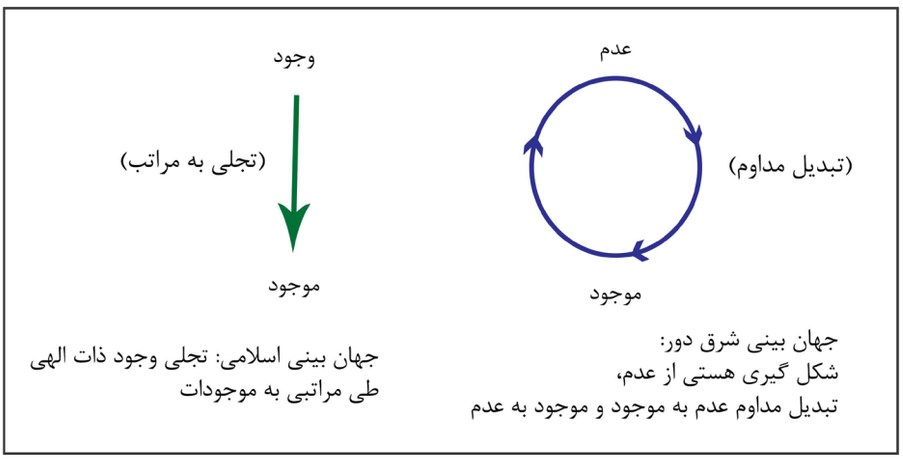
در این نگاه سیر زمانی و آغاز و پایانی وجود ندارد و تمام موجودات در یک گسترهٔ بی‌زمانی «وجود» با هم وجود دارند. در این تفکر بالاترین مرحلهٔ آگاهی آن آگاهی است که خالی از تمام محتویات باشد در واقع رسیدن به آزادی نفس یا نیروانا [۷] که بیانگر بیداری حقیقی و تابش طلیعه اشراق است. مفهوم ذات عدم یا لاموجودی در فلسفه شرق‌دور به گونه‌ای دیگر در آرا متفکران و عرفای اسلامی متجلی می‌شود. در عرفان اسلامی آن (نیرو) و (روح جهانی) که در طبیعت جای دارد و عارف و هنرمند در صدد یگانه شدن با آن هست، ذات مطلق (یا خدا) که به منبع غایی وجود، که تمام موجودات وجود خود را از او کسب می‌کنند، است. این وجود به‌عنوان «سرچشمه هستی» خوانده می‌شود. آنچه که به‌عنوان هدف در ایدئولوژی شرق دور و عرفان اسلامی وجود دارد، رسیدن به قلمرو ماورا عقل است، همان عالمی که طی کشف و شهود به آن نایل می‌شوند.

در اندیشه هنرمند شرق‌دور، فضای کیهانی (یا تهی بی‌نهایت) همه چیز را در بر می‌گیرد و طبیعت بخشی از فضای (تهی) بی‌نهایت است و محتوای مادی و تصویری این تهی است. به این ترتیب سادگی با فضای تهی که در زمان و مکان آفریده شده باشد، اندیشهٔ مهمی در تفکرات زیبایی‌شناختی شد و هدف هنرمند نمایش یگانگی با این حقیقت یا «عدم» می‌باشد که به صورت فضای خالی نشان داده می‌شود، همان‌گونه که بورکهارت در کتاب هنر مقدس بیان می‌کند: «بنا به بینش تائویستی، هنر الهی اساساً هنر تبدیلات است، طبیعت سراسر، در عین تبعیت از قانون ادواری، بلانقطاع در حال تغییر و تبدیل دائم است و تضادهایش گرداگرد مرکز واحدی که قابل درک نیست، تطور می‌یابند و هر کسی که این حرکت را درک کند، جوهر آن حرکت مرکزی را تشخیص می‌دهد. هدف هنر، سازش یافتن با ضرباهنگ کیهانی است و استادی در هنر عبارت است از، توانایی ترسیم دایره‌ای یکسره و یگانه شدن به طوری ضمنی با مرکز آن دایره است» (بورکهارت،۱۳۹۲:۱۲).

www.SID.ir

Archive of SID






تصویر۳. مقایسه تطبیقی مراتب شکل‌گیری هستی و موجودات در اندیشه اسلامی و شرق دور

## فضای نگارگری ایرانی و نقاشی شرق‌دور

در تفکر و فلسفه اسلامی تمامی هستی و موجودات از «وجود مطلق»-ذات متعالی- طی مراتبی بوجود آمده‌اند که «وجود مطلق» در بالاترین نقطه، و هستی و موجودات بنا بر مقامشان به ترتیب تحت آن قرار می‌گیرند پس در واقع «موجودات» از «وجود» شکل می‌گیرند. در این جهانبینی این سیر به صورت خطی است یک مبدأ و یک انتها وجود داردکه هر دوی آن به ذات تعالی منتهی می‌شود (آغاز آفرینش و در انتها معاد و رستاخیز و رسیدن به مبدأ نهایی). از طرفی نگاهی که ادیان شرق دور به شکل‌گیری هستی دارند این‌گونه است که «موجودات» از حقیقتی بوجود می‌آیند که در«عدم» و نیستی قراردارد (این نیستی به معنای پوچی نیست بلکه سرچشمه زایش هستی و موجودات است). همچنین در این جهان‌بینی، نگاهی ادواری به آفریش وجود دارد، آفرینش از نقطه‌ای شروع می‌شود و بعد گذشت دوره‌ای در همان نقطه به پایان می‌رسد و دوباره از هم آن‌جا شروع می‌شود و این چرخش و گردش همچنان ادامه دارد، اعتقاد به تناسخ و تولد ادواری از همین اعتقاد شکل می‌گیرد. (تصویر ۳)

آنچه که باعث تمایز فضای نگارگری ایران با شرق‌دور می‌شود علی‌رغم برخی اشتراکاتی در مباحث فلسفی و اعتقادی، فضای پر، رنگین و چندساحتی نگارگری ایرانی با فضای تهی و خالی شرق‌دور است که بازتاب تفکر ایشان در باب شکل‌گیری هستی است. فضای نگارگری ایرانی فضایی ماورایی و مثالی است. عرفا در تبیین سلسه مراتب وجود به عوالم سه‌گانه معقول محسوس، مادی و عالم مثالی معتقد بودند. آنان عالم معقول را جایگاه روح و عالم محسوس را جایگاه ماده می‌دانستند عالم مثالی میان دو عالم معقول و محسوس قرارگرفته است. برخی از فلاسفه ایرانی پیش از ملاصدرا [۸] مانند سهروردی [۹] وجود فضای مثالی را مطرح نموده و پایه‌های اصلی و متافیزیکی آن را بنیان نهاده‌اند. اما اولین کسی که با پیروی از ابن عربی ساختار نظامندی را در مبحث فضای مثالی بنیان نهاد ملاصدرا بود. (chitiick.1994:198). فضای عالم مثال در نگارگری سبب شده تا شکل‌ها مانند صور معلق جلوه‌گر شوند که به قول سهروردی در ناکجاآباد واقع‌شده‌اند. تیتوس بورکهارت عالمی را که نگارگری ایرانی تصویر می‌کند عالم «اعیان ثابته» (گوهرهای دگرگون‌نشده) است که آن‌را نمی‌توان باحواس دریافت زیرا که بیرون از صورت مادی است. این فضا با بهره از دیگر تمهیدات تجسمی چون فضای هم زمانی و فضای دو بعدی به تصویر کشیده می‌شود. «نگارگر ایرانی با پیروی کامل از مفهوم فضای منفصل توانسته سطح دو بعدی نگاره را به تصوری از مراتب وجود مبدل سازد و بیننده را از بعد مادی به مرتبه‌ای عالی‌تر ارتقا دهد که حکمای اسلامی و مخصوصاً ایرانی آن‌را عالم خیال و مثال و یا عالم صور معلقه [۱۰] خوانده‌اند» (تجویدی،۱۳۷۹ :۳۴).



www.SID.ir

Archive of SID



## فضای «جلوت» نگارگری و «خلوت» نقاشی شرق‌دور

جلوت: در لغت‌نامه به معنای هویدا و آشکارشدن و ضد خلوت است اما با توجه به ریشه‌ی آن دارای دو معناست:۱) مصدر: به معنای آشکارکردن، ظاهرساختن؛ ۲) اسم: به معنای آشکارگی و پیدایی. آنچه را که می‌توان فضای جلوت (آشکارگی) در نگارگری ایران نامید در واقع همان «تجلی» حقیقت «وجود» که طی مراتب کشف و شهود هنرمند در عوالم فلک و مثل است. هنرمند اسلامی گزارشگر عالمی است که این مراتب و سرچشمهٔ موجودات در آن حضور دارد، از این رو درنگاره او شاهد تکثر فضا و رنگ یا همان فضای «جلوت» هستیم و اشکال و الوان آن محاکات همان عالم ملکوتی است. نمود تصویری این فضای جلوت، مبتنی بر تقسیم‌بندی منفصل فضای دوبعدی است و می‌توان هر افقی از فضای دوبعدی نگاره را مظهر مرتبه‌ای از وجود، و از جهتی دیگر، مرتبه‌ای از عقل و آگاهی دانست که از طریق رمز و تمثیل نمایان می‌شود (تصویر۱۱، ۱۰، ۷، ۶).

خلوت: به معنی گوشه‌نشینی، خالی از اغیار و... .که در تفکر عرفانی دارای دو جنبه است، جنبهٔ ظاهری آن به‌عنوان ابزاری (مکان) که سالک با هدف تزکیه نفس از آن بهره می‌گیرد و جنبهٔ باطنی که همان تداوم مراقبت در تفکر و ترک علایق می‌باشد و این مفاهیم با توجه به مقام و تجربه سالک- هنرمند در نقاشی بازتاب داده می‌شود. آنچه تحت عنوان خلوت در نقاشی شرق‌دور به کار می‌رود نمود «عدم» است – از مفاهیم بنیادین هستی‌شناسی ایشان- که وجود و هستی از آن شکل می‌گیرد و به صورت فضاهای خالی نمایان می‌شود. الفاظی که برای نامیدن نظریه «تهی» و خلوت به کار می‌روند عبارتند از (سونیام[11]و (شونیه‌تا)[12] به معنای تهی، خالی، هیچ، غیرموجود، تهی بودن، باز بودن، هیچی(عدم)، نسبیت، پایان‌ناپذیر یا تمام نشدنی.

ادوارد کونسه[13] در اثرش به نام«ماهیت و سیر تحول دین بودایی» دربارهٔ ریشهٔ لغوی (تهی) بحثی دارد، این لغت در سانسکریت از ریشهٔ لغت باد کردن[14] گرفته شده‌است.در زبان یونانی نیز چیزی که از بیرون متورم ولی از درون پوک و تهی باشد. در لاتین هم ریشهٔ (کولوموس)[15] یعنی توده و انبوه است. به هر حال لغت (شونیه‌تا) در سانسکریت معنای تهی و نفی را می‌دهد و «از این تهی بودن است که همه نمودها هستی دارند». (نات هان،۷۹:۱۳۷۶). والتر ترنس استیس[16] می‌نویسد: «تهی» حالت بی‌تمایز و بی‌تعینی است که درونمایهٔ اصلی عرفان انفسی فرهنگ‌های دیگر است، شالودهٔ مفهوم (شونیاتا) تهی‌وارگی (خلا) است که مضمون اصلی مابعدالطبیعی آئین بودا است. به گفتهٔ دکتر د.تـ سوزوکی[17]، (شونیاتا) یا خلا بودایی عبارت است از: «خلا محض (خلا بودایی) نه زمان هست و نه مکان، نه صورت و نه شیئیت، نفس در این تجربه، انعکاس خود را در خود می‌نگرد، یعنی آنگاه که از همهٔ محتویات جز خویش خالی باشد»، این معنا را می‌توان «وجود بدون تعین» نامید. کومراسوامی[18] نیزمعتقد است که بر، اساس نظریهٔ تهی حقایق نسبی، هستند. او می‌گوید: «تهی به معنای نفی سادهٔ همه چیزنیست، بلکه به معنای نفی خصوصیات از اشیاست. تهی بودن اشیاء هم یعنی عدم هستی در نفس آن‌ها» (Coomaraswamy ,2003:319).[19]

در این تفکر همه چیز متغیر است و هیچ چیز پاینده نیست. انکار ناپایندگی[20] انکار هستی است، پس اندیشه تهی بودن در واقع اثبات‌کننده هستی چیزها است نه نفی آن‌ها. این مقوله مانند فضای خالی در یک تصویر، و مکث‌ها در موسیقی و سکوت در تأتر، دلالت خاصی پیدا می‌کند، زیرا زیبایی‌شناسان در این وضعیت‌های غیرفعال، اساس نیروهای خلاق را می‌بینند که هر چیزی باید از آن‌ها هستی بیابد. در نقاشی شرق‌دور از فضاهای سفید (خالی) به این منظور بهره می‌گیرند. البته این فضای منفی در تعامل و ارتباط با فضای مثبت است- مانند یین و یانگ- و تمام نیروهای متضاد در فضای نقاشی به تعاملی همیشگی می‌رسند. (تصویر ۱۳، ۱۲، ۹، ۸)

پس آنچه که باعث ایجاد فضای «جلوت» در نگارگری و «خلوت» در نقاشی شرق‌دور می‌شود: کشف «حقیقت» است. نگارهٔ ایرانی طی این کشف و شهود از عوالمی مختلف گذر می‌کند تا اینکه به عالمی می‌رسد که سرچشمه هستی است و هنرمند گزارشگر این عالم است برای همین



www.SID.ir

Archive of SID



نگارهٔ او رنگین و دارای فضاهای متکثری است که همه در یک لحظه دیده می‌شود و این‌گونه فضای جلوت در نگارهٔ او جاری می‌شود. اما آنچه که هنرمند شرق‌دور در پی کشف آن است، حقیقت «عدم» است، او مراحل شناخت این حقیقت را طی می‌کند و تجربهٔ شهودی خود را به صورت فضای خلوت در نقاشی و هنر بیان می‌کند. (تصویر۳)

## فضا و عناصر نگارگری ایرانی در مقایسه با نقاشی شرق‌دور

### زمان

در نگارگری ایران← زمان، مطلق است و به مفهوم فیزیکی آن وجود ندارد، مطلق بودن زمان باعث دگرگونی در قوانین می‌شود که اوقات روز و یا شب در آن به معنی عالم مادی وجود نداشته باشد. تنوع نور که یکی از نشانه‌های تغییر زمان در شبانه روز است در نگاره‌ها فاقد منبع مشخص است که اجسام در این حالت فاقد سایه و بعد هستند. حضور همین نور یکدست و زمان‌های مختلف شبانه‌روز که در آن واحد قابل مشاهده‌است، حاکی از زمان عاری از قواعد فیزیک است. (تصویر۴)

نقاشی شرق دور← در فلسفه ایشان جهان در حال حرکت است، هیچ اصل ثابتی در عالم وجود ندارد و کوتاه‌ترین بخش زمان یک حالت وجودی است و آغاز و پایان در مکان وجود ندارد. تعالی پایان‌پذیری مکان وذات نیستی (عدم) با مفهوم پویای جریان زمان، ارتباط مستقیم دارد. (در واقع همان مفهوم «خلق مدام»[۲۱] است که یک واحد زمان، یک واحد وجودی است هر شی چیزی نیست جز یک سلسله از این واحدهای وجودی. ایزوتسو می‌گوید: «در این مفهوم هیچ چیز حتی برای دو لحظه موجود باقی نمی‌ماند، بلکه در هر لحظه چیز جدیدی است وجود داردکه در مراقبه به مثابه «اکنون بی زمان» (Ni-Kon) تجربه می‌شود. در این بعد، تمام اشیا هم زمان به نظر می‌آیند». (ایزوتسو،۱۳۹۰:۱۶). نمود این تفکر در این نقاشی‌ها با مشخص نبودن منبع نور (چون نگارگری ایران)، فضای تهی در کل اثر و پوشیده شدن فضا در مه و رویت تدریجی که نمادی از رمز و ابهام در پس آن است، نشان داده می‌شود. نور به طور عام در همه جا هست و نشانی از واقعیت قطعی در آن‌ها دیده نمی‌شود. که این منظور را با تکنیک آب مرکب به خوبی القا کرده‌اند زیرا که سیالیت مرکب این فضا را به خوبی برای هنرمند فراهم می‌کند. (تصویر۵)

### مکان

نگارگری ایران← فضا و مکان در نقاشی ایرانی دارای ابعادی مستقل از مکان محسوس می‌باشد. در عالم ماده وجود ماده موجب محدودیت دیده می‌شود اما در عالم مثل بیننده قادر است با حضور ذهنی خود مجموعهٔ مکان‌ها و واقعیت جاری در آن را یک‌جا مشاهده کند. در نگارگری ایران فضای سه بعدی و پرسپکتیو تک نقطه‌ای رعایت نمی‌شود. در پرسپکتیو تک نقطه‌ای زاویهٔ دید بستگی به موقعیت فرد مشاهده‌گر دارد و با تغییر جایگاه او فقط بخشی از مکان دیده می‌شود ولی مکانی که نگاره ایرانی از این قواعد پیروی نمی‌کند و در آن واحد تمام زوایا را می‌بیندکه این باعث شکسته شدن پرسپکتیو می‌شود، دید مخاطب از مکانی به مکان دیگر در حرکت است. (در واقع همزمان دیدن بیرون و درون مکان، نتیجه کشف و شهود مراتب عوالم افلاک است که به عنوان نظاره‌گر تمام اسرار بر او مکشوف شده است).

شرق دور← تفکر فلسفی و همچنین شرایط اقلیمی شرق‌دور باعث شده که، طبیعت به‌عنوان مکانی برای جاری شدن مفاهیم بنیادین هستی مورد توجه نقاش قرار بگیرد و همواره مفهوم و نماد عناصر طبیعت مورد نظر او است. مکان این فضا به صورت رویت تدریجی القا می‌شود. این رویت تدریجی فضا یا مکان را به تمامی‌از زمان جدا نمی‌کند. ترکیبات آن‌ها بی‌تقارن هستند زیرا که تقارن مکان را محدود می‌کند. در این مناظر مهم‌ترین هدف انتقال بی حد و مرز بودن مکان است که به صورت فضاهای خالی نشان داده می‌شود که نمادی از سکون و آرامش حاکم بر مکان است.

### فضای چند ساحتی و رویت یکباره نگاره ایرانی

در نگارگری ایرانی نمایش فضاهای مختلف از لحاظ مکانی و زمانی به طور همزمان در یک تصویر دیده می‌شود زیرا که در عالم مثل مشاهده هم زمان وقایع و رویدادها در



www.SID.ir

Archive of SID



یک مکان و زمان به هم می‌پیوندد و در نقطه‌ای واحد یکی می‌شوند نقطه‌ای که شیخ محمود شبستری آن را «نقطه حال» می‌نامد. برای پیاده کردن این نگره از قواعد ویژه‌ای برای ترسیم احجام مکعبی و فضاهای معماری بهره می‌گیرند که ژرفنمایی موازی نام دارد. در این ژرفنمایی خطوط دورشونده موازی باقی می‌مانند و ابعاد دورتر کوچکتر به نظر نمی‌رسند. «نگارگر ایرانی از خاصیت هم پوشانی سطوح هم بهره می‌گیرند» (بترز،۱۳۷۰:۷۹). آندره‌لوت: «در نگارگری ایرانی هر سطح بخش دیگری را به عقب می‌راند و سطوح پی‌درپی بعد سوم را به ذهن القا می‌کنند بدون توسل به این تمهید چشم بی‌آن‌که فضای حقیقی را متناوباً دریابد یک‌باره به سوی آخرین نقطه افق توجه می‌یابد. دریافت عمق به وسیله ذهن با تشخیص عمق که به وسیله خطای چشم در صفحه نقاشی حفره‌ای به نظر می آورد، از نظر کیفی متفاوت است» (لوت به نقل از تجویدی،۱۳۷۹:۱۴). «ساختار عمودی ترکیب‌بندی از ویژگی‌های مهم نگاره‌های ایرانی برای نمایش فضاهای مختلف به طور هم‌زمان است. بدین‌گونه ترکیب‌بندی به سمت بالا می‌رود و دربرگیرنده ماه تا ماهی از عرش تا فرش است» (پاپادوپولو،۱۳۶۱:۷۰ ) (تصویر۱۵و ۱۴)

## فضای یک‌دست و رویت تدریجی نقاشی شرق‌دور

از آن‌جا که جهان در دیدگاه آن‌ها دائما در حال تغییر است و هیچ چیز ثابتی وجود ندارد و ابهام طبیعت با انجام مراقبه مکشوف می‌گردد، این تفکر به صورت فضاهای مه‌آلود در چند سطح از پایین به بالا و به صورت طومارهایی که به تدریج باز می‌شود و هر بار قسمتی از آن دیده می‌شود نه همه آنچه وجود دارد و فضای نقاشی به صورت تدریجی نشان داده می‌شود. و همه چیز در یک لحظه عیان نمی‌شود و هر بار که چیزی عیان می‌شود آن چیز دوباره به خلا و عدم که از آن شکل گرفته برمی‌گردد و این یعنی هر لحظه که یک بخشی در معرض دید قرار می‌گیرد در لحظه بعد وجود نخواهد داشت. (تصویر۲۰و۲۱)

## رنگ

نگارگری ← «رنگ نه از عوامل عرضی که از عناصر ذاتی اثر هنری است و از عناصر ظهور معنا در اثر است. سرگذشت رنگ در اندیشه اسلامی و به تبع نگارگری با قرآن آغاز می‌شود. قرآن تبیین نمادین بهشت را با استفاده از رنگ‌ها به انجام رسانیده‌است» [۲۲] (بلخاری ،۱۳۹۴ :۱۳۵). در احادیث، روایات و عرفان اسلامی نیز رنگ عامل میان جهان ماده و جهان نور و راهنمای عارفان در تبیین و تمیز منازل سیر و سلوک به خدمت گرفته شده، به تعبیر هانری کربن در عرفان ایرانی «رنگ‌ها تبدیل به شاخصی می‌گردند برای عارف تا بدان وسیله مقام نورانی – عرفانی خویش را به داوری گیرد. او فراسوی زمان است و تنها عالم رنگ جهت‌دهنده سیر سلوک اوست». (اردلان و بختیار،۱۳۸۰:۵۱). رنگ در جهان محسوس همنشین بی‌بدیل نور است و صورت متکثر نور واحد است، بدین ترتیب رنگ با تجزیه نور شکل گرفته و نمادین‌ترین تمثیل تجلی کثرت در وحدت را نمودار می‌سازد. در فلسفهٔ باستانی ایران و فلسفهٔ اشراق، وجود، مساوی با نور است. از آن‌جا که وجود، مساوی با زیبایی است، پس نور، مساوی با زیبایی و بی‌نوری، یعنی فقدان زیبایی. به دیگر سخن ذات متعالی، مجرد و بی رنگ نور که خود نماد کامل وحدت است که با رنگ تجسم یافته و تجلی و تجسم رنگارنگ بی‌رنگی می‌شود، هم‌چنان که در در عرفان اسلامی و به‌ویژه عرفان ابن عربی حق به نوری بی رنگ تشبیه می‌شود و خلق به آبگینه‌ای رنگین و رنگ‌ها صورت‌های گونه‌گون هستی‌اند. از این روست که سراسر نقاشی های ایرانی پوشیده از رنگ‌های درخشان است و گاه برای ایجاد نور بخشی از تصویر را طلا یا نقره اندود می‌کردند.

ایـن عجـب کایـن رنـگ از بی‌رنـگ خاسـت
رنـگ بـا بـی رنـگ چـون در جنـگ خاسـت

(مثنوی، دفتر اول: بیت ۲۴۷۴)

کربن فلسفه نگارگری ایرانی را متأثر از نگارگری مانوی – رهنمون ساختن بینش به فراسوی عالم حسی می‌داند که برانگیزنده مهر و ستایش «پسران نور» و هراس از «پسران تاریکی» است و نیز به تماشا گذاردن رستاخیزی «انسان نورانی» تا تصویرگر رهایی انسان از حدود و ثغور ظلمانی (کربن،۱۳۹۲:۱۴۷). پوپ حضور رنگ در نگارگری ایرانی این‌گونه توصیف کرده است: «در نقاشی تی‌سین نیمی از عظمت هنر مربوط به رنگ است اما در مینیاتور



www.SID.ir

Archive of SID



ایرانی نه دهم زیبایی به رنگ ارتباط دارد» (پوپ،۱۵۲:۱۳۸۷). به هر روی قرآن به عنوان منبع اصیل حکما و عرفای مسلمان در تبیین معنا از رنگ بوده و این خود عاملی بسیار مؤثر در کاربرد آن توسط عرفا و هنرمندان است. (تصویر ۱۹و ۱۸)

رنگ در شرق‌دور← آنچه که در شاخه‌ای از نقاشی شرق‌دور بارز است فاقد رنگ بودن و ایجاد رنگ سایه‌هایی خاکستری که با مرکب ایجاد شده. [۲۳] برگزیدن این شیوه به عواملی مرتبط است: ۱) نقاشی شرق دور هنرخطوط است و همواره خط بر رنگ تسلط دارد. بین خوشنویسی و نقاشی آن‌ها تمایزی وجود ندارد و نقاشی با تکنیک خوشنوسی انجام می‌شود (قلمو و مرکب). ۲) با توجه به جهان‌بینی آن‌ها جهان سیال و دائماً درحال تغییر است و هیچ چیز ثابت در جهان وجود ندارد و همه چیز در پردهٔ ابهام قرار دارد، بهترین شیوه برای بیان این جهان‌بینی، مرکب - که خود نیز منشأ آلی دارد یعنی ساخته شده از خاکستر چوب درخت و صمغ آن - است و با آن می‌توان به خوبی این فضای ابهام را با مه آلود کشیدن بیان کرد. ۳) در نقاشی ایشان مراحل آموزش، تفکر، مراقبه و عمل نقاشی مهم‌تر از خود نقاشی است و نقاشی طی مناسکی با تبهری که طی این مراحل کسب کرده باید اثری را با یک حرکت دست در یک لحظه بوجود بیاورد و برای این فرآیند، سیالیت آب‌مرکب بهترین تکنیک ممکن می‌باشد. (تصویر ۲۱ و ۲۰)

## انسان

نگارگری ← منع پیکرنگاری از سوی اسلام باعث شد که حضور انسان با ایما و اشاره در نگاره‌ها جلوه کند. با بررسی تحول سیمای انسان در مکاتب مختلف چهرهٔ انسان از جنبهٔ صرفاً تزیینی خارج شده و از مضامین واقع‌گرا برخوردارشده است. تکامل سیمای انسان در نقاشی ایرانی بی‌نسبت با تحول آن در ادبیات نیست و به‌طور کلی در ارتباط مستقیم با تحول تدریجی تزیین نسخ خطی و زبان هنری نقاشی و امکانات تجسمی آن است. سیمای آدمی، به طرزی قراردادی و فاقد تعیّن و ویژگی‌های فردی است و حضور انسان در نگاره همان انسان مثالی است که در قالب شخصیت داستان نقش می‌بندد. وظیفهٔ اصلی نگارگر، بهره‌گیری از امکانات تجسمی در ارائهٔ نمونه‌های مطلوب از تیپ‌های مختلف انسان است که منجر به تثبیت برخی نقوش و علائم نمادین می‌شود. بدین‌ترتیب، قوانین ادبی در ساختار بیان‌کنندهٔ اشخاص، انعکاس می‌یابند. نقاش، هیچ‌گونه تعریف و تصور دقیقی دربارهٔ سیمای ظاهری افراد ارائه نمی‌دهد. آ.س. ملکیان شیروانی هنرشناس شرق، متذکر شده که وجه تمایز ترسیم انسان در هنر شرق و غرب در این است که در شرق، نسخه‌های عمومی و در غرب چهره‌سازی انفرادی موردنظر است. بنابراین می‌توان گفت که «چهره‌پردازی شاعر و نقاش، از ارزشی همطراز برخوردارند» (پولیاکوا،۶۲:۱۳۷۵). ترکیب‌بندی پیکره‌ها و هماهنگی آن‌ها با کل نگاره سعی در تبیین برخی از رموز نهفته عرفانی چون بیان سیمای انسان کامل را دارد. ابن عربی نیز در بخش ارائه تصویر متعالی از انسان کامل، او را حاضر موجودات می‌داند. در این مرحله کامل‌ترین هستی در میان هستی‌های جهان است، انسان کامل به این مفهوم عصاره کامل جهان بوده، همان روح کل جهان هستی است. در واقع همان اصل تناظر که انسان عالم صغیر است و جهان انسان کبیر. البته سیر تحول چهره‌نگاری در دوره‌های مختلف متفاوت بوده و از مفاهیم عرفانی چون سیمای انسان کامل و مثالی به سمت چهره‌های واقع گرا و ترسیم افراد معمولی می‌رود. (تصویر ۲۶ و ۲۷)

نقاشی شرق دور ← حضور انسان در نقاشی شرق‌دور در اندازه کوچک، جدایی‌ناپذیری انسان از طبیعت و چرخهٔ هستی و درکی که هنرمند در مقام یک راهب از جان طبیعت دارد را بیان می‌کند در واقع انسان به‌عنوان موجودی است که وجود دارد و شاهدی بر جریانات هستی است که با آن به یگانگی رسیده است. به این منظور مکان نقاشی خود را به مثابهٔ کیهانی ناتمام و ابعاد انسان را بسیار کوچک در مقابل آن به نمایش می‌گذارد. بی‌قرینگی و خالی گذاشتن فضا و ابعاد کوچک انسان شاید نوعی انکار نقش هنرمند باشد که نشانه‌ای از غرابت درون هنرمند و مخاطب است. یعنی وجود انسان (هنرمند) با حضور طبیعت گره خورده است و انسان در این جریان بی‌زمانی و بی‌مکانی حضور دارد. (تصویر۲۸و۲۹)



www.SID.ir

Archive of SID



## خوشنویسی

اسلام← اعجاز اسلام همان کلام خداست که کتابت آن از اهمیت معنوی برخورداراست از این رو خوشنویسی به‌عنوان هنری شریف مورد توجه قرار گرفت و «کتابت قرآن هنر مقدس علی‌الطلاق محسوب می‌شود. در کتابت متون مقدس حروف با اسلیمی و خصوصاً با نقشمایهٔ نباتی که قرین رمزگری آسیایی درخت جهان می‌گردد ترکیب می‌شود» (بورکهارت،۱۳۹۲: ۱۵۰). از طرفی در ادبیات آثاری تحت تأثیر تفاسیر عرفانی قرآن در قالب شعر و داستان بوجود آمد که خوشنویسی نمود تصویری این محتوی می‌باشد. ان ماری شمیل نیز در در کتاب *اوجهای درخشان هنر ایران* پس از تبیین ارتباط شعر و عرفان فارسی با خوشنویسی به حرف به‌عنوان قالب تجلی الهی اشاره می‌کند. وابستگی نگارگری به ادبیات و روایت‌گری باعث شده که خوشنویسی در ترکیب‌بندی نگاره‌ها از جایگاه با اهمیتی برخوردار باشد. (تصویر ۳۰ )

شرق دور← خوشنویسی نگارش و پرمعنای نشانه‌های نوشتاری چینی است. هنری که ظرفیت‌های دوگانهٔ آوایی و معنایی یک زبان کامل را در قالب انگاره‌سازی‌های [۲۴] تجریدی و مبتنی بر ذهنی خلاق، به نمایش می‌گذارند. [۲۵] مضمون خوشنویسی در نقاشی‌ها شعرهایست که بیاناتی عمیق از آفرینش و مفهوم‌پردازی‌های پنهان در نقاشی است که بینشی نسبت به هویت شخصی هنرمند را به دست می‌دهد. شکل کلی این مفاهیم از یک سبک خوشنویسی تا سبک دیگر کاملاً متفاوت است. درواقع نشانه‌ها و انگاره‌های تصویری خوشنویسی مانند نت‌های موسیقی از گوناگونی در ترکیب عناصر نشانه‌ای برخوردار است و به همین دلیل از چهارچوب‌های ریخت‌شناسی خارج و در قالب هنری انتزاعی و برگرفتهٔ مجموعه‌ای از نشانه‌هاست. (تصویر۳۱)

| مفاهیم | نگارگری ایرانی- اسلامی | نقاشی شرق دور |
|---|---|---|
| زمان | زمان مطلق و فاقد قواعد و مفهوم فیزیکی<br>مطابق قواعد عالم مثال<br>هم‌زمانی زمان‌های مختلف در یک نگاره<br>نمادی از حضور هر آنچه در مراتب سیر و سلوک عارف- هنرمند دیده می‌شود. | زمان تدریجی و سیال و فاقد قواعد فیزیکی<br>یک واحد زمان یک واحد وجودی (در هر لحظه خلق جدید شکل می‌گیرد<br>پویایی زمان<br>حوادث و رویداد در زمان تدریجی |

تصویر۴. نگاه کردن اسکندر به حوریان دریایی، شیراز،۸۱۳ق، بنیاد گلبانگیان لیسبون، (رهنورد،۱۳۹۳:۲۳۳) دو فضای شب و روز هم‌زمان در یک نگاره،کوه باعث تمایز و انقطاع زمان شده (پشت (کوه شب و جلوی کوه روز

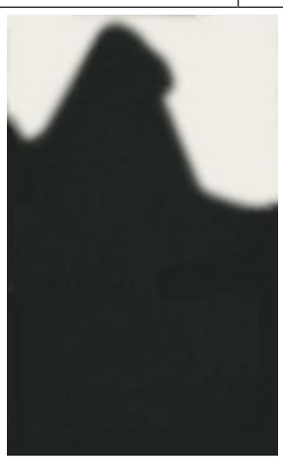
تصویر۵. کوهستان، نقاش ناشناس، ۱۰م. چین، در این جا سیالیت و پویایی زمان که به صورت تدریجی در حال تغییر است، به صورت نمادین با تناوب کوه‌ها و در مه فرو رفتن کوه‌های عقبی نشان داده‌شده‌است.



www.SID.ir

Archive of SID



| | | |
|---|---|---|
| | | |
| **مکان** | مستقل از مکان محسوس و مادی<br>نمایشی از مکان و طبیعت عالم مثال<br>اهمیت معماری و هماهنگی آن با طبیعت<br>به‌عنوان مکانی برای عمل انسان و رویداد در حال وقوع<br>مشاهده زوایای مختلف مکان در یک لحظه ((بیرون و درون<br>نمادین و تزیینی بودن معماری | مکان در دل طبیعت<br>نمایشی از طبیعت ایده‌آل ماورا به صورت رویت تدریجی<br>معماری در مقابل طبیعت بی‌اهمیت است و عمل و حوادث در دل طبیعت است<br>عدم تقارن مناظر و مکان‌ها<br>مفاهیم نمادین عناصر به کار رفته در طبیعت |
| | | |
| **فضا** | تجلی مراتب «وجود» در نگاره به صورت فضای جلوت<br>تجلی نمادین مراتب وجود با الوان مختلف<br>نمایش فضای عالم مثال با انبوهی از عناصر نمادین<br>هماهنگی سطوح در کنار هم از طریق رنگ و ابعاد مختلف سطوح<br>پرداخت کامل جزئیات (حتی تزئینات) کاشی و قالیچه<br>فضاهای منقطع ناتمام درکنار هم<br>عدم نور متمرکز و مشخص، پخش نور یک‌دست در کل فضا<br>رسیدن به حقیقت وجود و بازگشت به منبع تمام هستی به صورت فضای جلوت و دارای الوان مختلف و به خصوص کاربرد (طلائی و نقره‌ای) نماد نور | تبدیل مراتب «موجودات» به صورت فضای خلوت<br>تبدیل یک مرحله از خلق به مرحلهٔ دیگر به صورت نمادین با تنالیته خاکستری<br>نمایش فضای تهی با تعدادی معدود از عناصر طبیعت<br>تعامل و تداخل همیشگی فضای منفی و (مثبت (مانند نماد ییِن و یانگ<br>عدم پرداخت جزئیات (همه چیز به صورت (محو<br>فضاهای یک‌دست و متداخل در هم<br>عدم نور متمرکز و، پخش نور یک‌دست در کل فضا<br>انکار ناپندگی هستی و بازگشت همه چیز به عدم به صورت فضای خلوت و تهی |
| | |  |
| تصویر۶. ربودن زال توسط سیمورغ، تبریز، حدود قرن۷ه. ق | | تصویر۷. بررسی فضای اشغال شده در مقابل فضای خالی، حدود ۲/۳ فضا پر است و بخش کمی به فضای منفی و تهی اختصاص |



www.SID.ir

Archive of SID

تصویر۸. فوجی در میان ابرها، کاتسوشیکا هوکوسای، دوره ادو (۱۸۶۷-۱۶۰۳م)

تتصویر۹. بخش بزرگی را فضای منفی پر کرده و فضای مثبت در اندازه کوچک در تعامل با آن است. از نظر ترکیب‌بندی موضوعی این نقاشی با نگاره بالا تقریبا یکی است با این تفاوت که در نگارهٔ بالا بخش بزرگی از نگاره را کوه و بخش کمی را آسمان و ایر تشکیل داده ولی دراین نقاشی بخش بزرگی را ابر و آسمان تشکیل داده، البته روایت‌گری و مضوع بالا نیز در این امر دخیل بوده است..

تصویر ۱۰. نقاشی گل و مرغ، حدود سال ۱۲۰۰ه.ق

تصویر۱۱. فضای منفی و مثبت نگاره



www.SID.ir

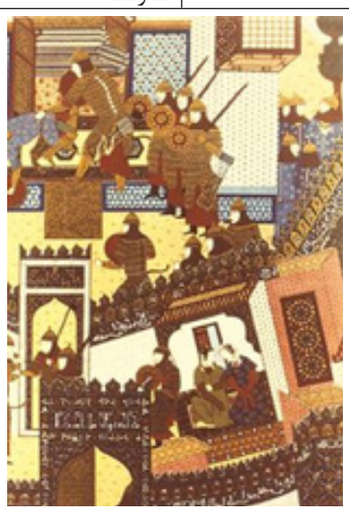
Archive of SID

تصویر۱۲. پرنده‌ای روی یک شاخهٔ مرده، میاموتل ساشی، دورهٔ کاموکارا آب مرکب روی کاغذ

تصویر۱۳. فضای اشغال شده (مثبت) در مقابل فضای منفی. از نظر موضوعی این نقاشی با نگاره بالا یک‌سان است، پرداخت جزئیات، تکنیک و فضای اشغال شده توسط گل و پرنده باعث تفاوت بصری .این دو نقاشی شده است

| | |
|---|---|
| ژرف‌نمایی | ژرف‌نمایی موازی و فاقد<br>ویژگی‌های فضای سه بعدی<br>دید صحنه‌ها از زوایای<br>مختلف<br>فضای دو بعدی<br>ترکیب‌بندی عمودی<br>ژرف‌نمایی<br>القا بعد از طریق هم‌پوشانی<br>سطوح<br>نامتعارف بودن زاویهٔ دید و<br>اندازه‌ها |

فاقد قوانین ژرفنمایی طبیعی
ژرف‌نمایی به صورت رویت تدریجی و در چند سطح (از جلو
(به عقب
تداخل فضاها در یکدیگر
ترکیب‌بندی عمودی ژرف‌نمایی
القا بعد از طریق تنالیته‌های آب مرکب از پلان اول به آخر
((از سطوح واضح به سمت سطوح محو
نامتعارف بودن اندازه‌ها در مقابل طبیعت



تصویر۱۴. خواهر اسفندیار در قلعه ارجاسب، امیرخلیل، مکتب هرات

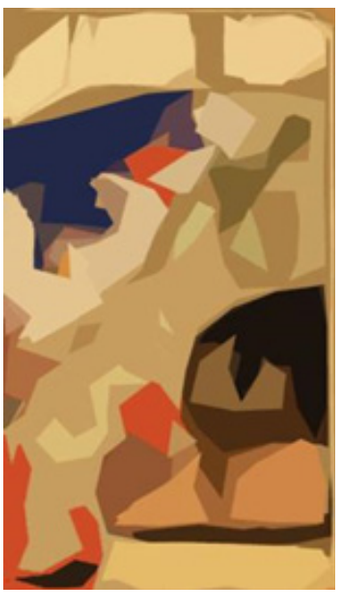
تصویر۱۵. نمودار زوایای مختلف دید، هم‌زمان دیدن چندین حادثه در یک لحظه، هم‌پوشانی سطوح برای القا بعد، جهت‌های مختلف ژرف‌نمایی موازی، ترکیب‌بندی عمودی



www.SID.ir

Archive of SID



| | |
|---|---|
| | |
| (تصویر۱۶. ابرهای کوهستان، فنگ کونگی (۱۳۷۸-۱۳۰۱م | تصویر۱۷. تقسیم‌بندی فضا که به صورت رویت تدریجی ژرف‌نمایی و بعد را القا می‌کند که به این منظور از تفاوت شدت غلطت مرکب .استفاده شده و این فضاها به صورت سایه‌وار در هم متداخل شده‌اند |
| **رنگ**<br>رنگ جلوه مادی نور<br>ظهورنمادین معنای نگارگری در رنگ<br>مراتب سیر و سلوک عارف- هنرمند با رنگ‌ها مشخص می‌شود و بازنمود آن در .نگاره به صورت سطوح رنگی جلوه می‌کند<br>کاربرد روشن، خالص وتخت رنگ<br>عدم تبعیت رنگ از تأثیرات جوی جهان مادی<br>استفاده از تضاد رنگی برای ایجاد حرکت بصری بین سطوح که عمق را می‌سازد.ا | عدم حضور جلوه‌های رنگی<br>وجود خاکستری‌های متناوب<br>جهان بینی شرق‌دور مبتنی بر سیال و ناپایدار بودن هستی باعث استفاده ازمرکب و تنالیته‌های خاکستری آن شده<br>شیوه و مراحل ظهور یک نقاشی در یک لحظه باعث انتخاب تکنیک آب‌مرکب شده |
| |  |
| تصویر۱۸. اسکندر و دعای زاهد، خمسه نظامی، قرن ۹ ه. ق، مکتب هرات | تتصویر۱۹. تجزیه سطوح رنگی نگاره، استفاده سنجیده رنگ مکمل، حضور جلوه‌های رنگی در تمام سطح نگاره |



www.SID.ir

Archive of SID



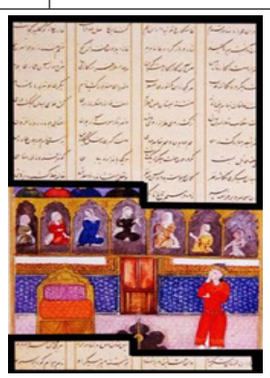
| | |
|---|---|
| | |
| تصویر ۲۰. خواندن در یک بیشهٔ بابمو، منسوب به سوجون، طومار (دستی، مرکب و رنگ رقیق روی کاغذ، موزه ملی توکیو | تصویر۲۱. تجزیه سطوح نقاشی، سطوح یک‌نواخت با تنالیته‌های تقریباً یکسان رنگ، فاقد حضور رنگ واضح و مشخص. |
| **موضوع و رویداد**<br>رنگ جلوه مادی نور نگاره‌ها بیان‌کننده روایت‌هایی از دل ادبیات و قصص و احادیث قرآنی هستند<br>در هر نگاره ممکن است یک یا چند روایت به طور هم‌زمان اتفاق بیفتد<br>هر بخش یک رویداد جداگانه دارد و ممکن است به هم مربوط یا مستقل باشند<br>اشعار درون تصویر جلوه‌های نوشتاری این روایتگری هستند<br>رنگ، ترکیب‌بندی سطح و خط در راستای این روایتگری هستند | فاقد رویداد و روایت مشخص<br>یک مفهوم مانند مراقبه و خلسه در طبیعت به‌عنوان روایت کلی، موضوع اکثر نقاشی‌هاست |
| | |
| تصویر۲۲. توطئه قتل خسرو پرویز، شاهنامه شاه طهماسبی، تبریز،۹۳۲ه. ق | تصویر۲۳. در این نگاره ۸ رویداد به طورهم‌زمان اتفاق می‌افتد. اتفاق اصلی در ۱/۳ اصلی در نقطه طلایی در سمت چپ قرار دارد. هم‌زمانی این رویدادها، رنگ‌ها و خطوط و سطوح اریب باعث ایجاد حرکت بصری که نمادی از جنب و جوشی اتفاقی است که در حال وقوع است و کل ترکیبندی در راستای همین هدف است. |



www.SID.ir

Archive of SID



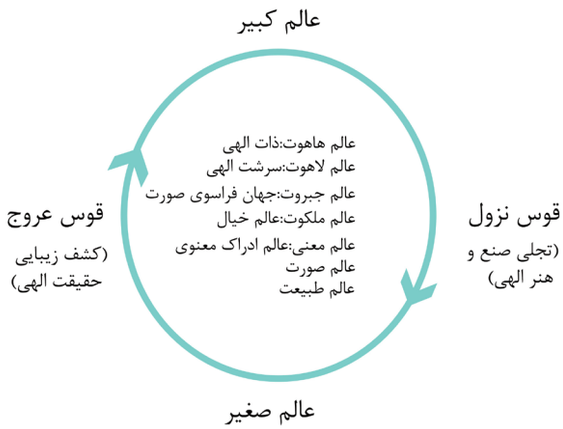
<table>
<tr><td colspan="2"> </td><td> </td></tr>
<tr><td colspan="2">تصویر۲۴. کوتاگا در کوه‌های غربی، تانگ یین(۱۵۲۳-۱۴۷۰م)، سلسله‌مینگ (۱۶۴۴-۱۳۶۸)، مرکب و رنگ روی کاغذ، موسسه موزه بریتانیا</td><td>تصویر۲۵. آنچه که در این نقاشی در حال وقوع است انجام مراقبه راهب است که این عمل و رویداد در مقابل طبیعت از اهمیت برخوردار نیست در واقع این عمل (مراقبه) در راستای بزرگ‌پنداری طبیعت انجام می‌گیرد و اهمیت آن را گوشزد می‌کند. همان‌گونه که می‌بینیم فضای وقوع رویداد آن در مقابل طبیعت ناچیز است در مقایسه با نگارهٔ ایرانی</td></tr>
<tr><td>حضور انسان</td><td>تغییر حضور پیکره انسان در مکاتب مختلف<br>در اکثر موارد حضور انسان غالب بر فضای نگاره است.<br>حضور مهم شخصیت روایتی انسان<br>چهره‌ها قراردادی و فـاقد تـعیّن و ویژگی‌های فردی<br>زیبایی ایده‌آل مثالی انسان در قالب شخصیت داستان<br>«تجلی سیمای «انسان کامل</td><td>همواره حضور انسان کوچک در برابر عظمت طبیعت<br>طبیعت غالب بر انسان (نمادی از جدایی‌ناپذیری انسان از طبیعت و چرخهٔ (هستی<br>فاقد شخصیت مشخص و روایتی<br>فـاقد تـعیّن و ویژگی‌های فردی<br>«نمایش نوع «انسان</td></tr>
<tr><td>خوشنویسی</td><td>مقدس بودن خوشنویسی به علت کتابت قران<br>اهمیت جایگاه خوشنویسی در ترکیب‌بندی نگاره‌ها به علت وابستگی نگارگری به ادبیات و روایتگری</td><td>اهمیت خوشنویسی در ترکیبندی نقاشی (نقاشی با ابزار خوشنویسی (مرکب و قلمو<br>مضامین خوشنویسی: شعر با مفاهیم آفرینش<br>ترکیبندی متفاوت نشانه‌ها در خوشنویسی</td></tr>
<tr><td colspan="2">  </td><td> </td></tr>
<tr><td colspan="2">تصویر۳۰- بهرام گور و هفت پیکر، خمسه نظامی، قرن۸ه.ق، بخش اعظمی از ترکیبندی را خوشنویسی تشکیل داده، روایتگری باعث حضور ادبیات در نگاره شده واین توامان هست با خط خوش که در هماهنگی با خطوط و ترکیب‌بندی می‌باشد</td><td>تصویر ۳۱-گرفتن گربه ماهی، شوگون آشیکاگا، خطاطی بالا توسط جیوکون بوتیپو و ۳۰ هنرمند دیگر، دورهٔ موروماچی،۱۴۱۳ م ، مرکب و رنگ رقیق روی کاغذ</td></tr>
</table>



www.SID.ir

Archive of SID






تصویر۳۲. تفکر هستی‌شناسی مسلمان عارف. مراتب سیر و سلوک عارف (قوس عروج) و تجلی الهی بر موجودات (قوس نزول)

تصویر۳۳. یین ویانگ و تبدیل نیروهای هستی به یکدیگر در چرخشی مداوم (عدم به وجود و وجود به عدم)

## نتیجه گیری

تفکر هنرمند متأثر از جهان‌بینی و اندیشهٔ ایشان از هستی و جریانات آن است. این تفکر مستقیم یا غیرمستقیم بر فضای زندگی و هنر هنرمند مؤثر است. با بررسی نوع جهان‌بینی و زیبایی‌شناسی عرفانی ـ اسلامی و فلسفه شرق دور متوجه وجود تشابهات و تفاوت‌هایی در مقوله هستی‌شناسی در میان آن‌ها می‌شویم. یکی از وجوه تشابه در بین این اندیشه‌ها (اسلامی و شرق دور) اعتقاد به نیرویی ماورایی و حقیقتی جاری درهستی است که سعادت انسان در نایل شدن به آن حقیقت می‌باشد. آنچه باعث تفاوت در این نگره هستی‌شناسی می‌شود، اعتقاد مسلمان به وجودی حقیقتی واحد تحت عنوان «واجب الوجود» که هستی و نور وجودی خود را طی مراتبی بر موجودات نازل می‌کند- اصطلاحاً «تجلی» می‌یابد- . عارف و هنرمند معتقد با پالایش نفس، خود را برای شهود و درک این حقیقت وجودی آماده می‌کند. از طرفی در اعتقادات اندیشه‌های شرق‌دور (چون دائو، بودیسم و ذن) آنچه به‌عنوان حقیقت نامیده می‌شود ذات «عدم» است البته نه به مفهوم پوچی و نیستی و از این عدم، وجود یا موجودات شکل می‌گیرند و جریانات هستی مدام بین این دو حالت «وجود» و «عدم» قرار دارند و مرتباً به یکدیگر تبدیل می‌شوند و در تفکر ایشان هیچ چیزی در دنیا ثابت باقی نمی‌ماند و همه چیز در حالتی سیال قرار دارد. هنرمند و عارف با ریاضت و تمرین خودرا آمادهٔ تجربه دستیابی به این حقیقت عدم به آن می‌کند.

هنرمند مسلمان طی مراتب کشف و شهود با عبور از افلاک و عوالم ماهوی برای دستیابی به حقیقت به عالم مثال می‌رسد که در آن حقیقت اشیا و موجود به سان آنچه در عالم مادی قرار دارد، نیست. هر کدام از این مراحل به گونه و رنگی خاص بر هنرمند جلوه می‌کند در واقع هنرمند ـ عارف در پی حقیقی است که «وجود» دارد و هستی موجودات از او گرفته شده و جلوه‌ای از تمام نورها و رنگ‌های هستی است، آنچه در این اندیشه مهم است مفهوم «تجلی» است که جلوه‌ای از تمام کائنات در آن حضور دارد و هنرمند بازگشته از این سیر و سلوک گزارشگر آنچه شاهد بوده است برای همین آنچه در نگاره آن جلوه می‌کند عالمی فاقد ویژگی‌های مادی و فیزیکی است و سراسر نگاره آن از رنگ‌های متعدد پر شده و فضای خالی در نگاره آن مغلوب عناصر طبیعت، رنگ، معماری دو بعدی و جزئیات آن می‌شود زیرا نماد «وجودی» است که تمام هستی در آن حضور دارد.

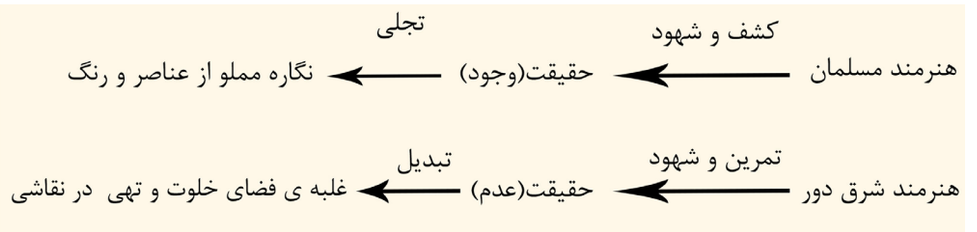
آنچه هنرمند ـ سالک شرق‌دور طی مراتب کشف و شهود در پی آن است حقیقتی که «عدم» است و درواقع



www.SID.ir

Archive of SID






تصویر۳۴. تفاوت جهان‌بینی هنرمند و درک هستی و شناخت حقیقت باعث تفاوت ساختار تجسمی نگارگری ایرانی با نقاشی شرق دور می‌شود.

برای او رسیدن به سکوت، خلا و محو شدن در جریان سیال هستی هدف است آنچه که در این جریان صورت می‌گیرد مفهوم «تبدیل» است به این معنی که هیچ چیزی در جهان ثابت و پایدار نمی‌ماند. هنرمند گزارشگر این مفهوم عدم است و این تجربهٔ شهودی را با سکوت و مکث در موسیقی و تئاتر، سادگی در معماری و فضای تهی در نقاشی بیان می‌کند.

پس تفاوت جهان‌بینی در درک هستی و شناخت حقیقت باعث تفاوت ساختار تجسمی نقاشی هنرمند ایرانی با نقاشی شرق دور می‌شود و آنچه که در نقاشی ایرانی شاهد آن هستیم فضایی جلوت از عناصر و رنگ‌های متنوع که تمام و یا حداقل بخش بزرگی از نقاشی را پر کرده و آنچه که در نقاشی شرق‌دور شاهدیم فضاهای مه گرفته که به صورت سیال در هم شناورند و بخش اعظمی از نقاشی را فضای تهی احاطه کرده و این با بخش مثبت کوچک در تعامل می‌باشد.



## پی نوشت‌ها

۱. این اصل در حکمت اسلامی نیز وجود دارد و منشاء آن تا اتومیست‌های یونانی به عقب بازمی‌گردد. همچنان که مفهوم «امکان وجودی» با مفهوم عدم در اندیشه شرق دور تناظر دارد به این معنا که امکان وجودی یعنی هر موجودی در این عالم در ذات خود «بی وجودی» را نیز دارد و هر موجودی به نفی خود و عدم گرایش دارد.

۲. Tao Te Ching این آیین درچین از اندیشه‌های شخصی به نام لائوزه سرچشمه گرفته‌است. در واقع چینی‌ها از آن نیروی اساسی که موجب برقراری نظم و تناوب جهان می‌شود به نام (دائویا تائو) (معنای راه وطریقه است) نام می‌برند.

۳. Buddism. سیذارتا گوتاما بنیانگذار این آیین در هند پس از گذراندن مدتی در حالت ریاضت و مرتاضی در مکانی به نام (یودگایا) به دریافت رمز و بیداری به آگاهی کامل رسید و بودا گشت (واژهٔ بودا یعنی بیدارشده یا به عبارتی به روشنی رسیده).

۴. Zen. مذهب ترکیبی از بودیسم و ادیان باستانی که ابتدا در چین شکل گرفت و بعد وارد ژاپن شد و دین رسمی در آنجا گشت. در این آیین تأکید بر تفکر لحظه به لحظه و ژرف‌نگری به ماهیت اشیا، جانداران و... به وسیله تجربه مستقیم(شهودی) دارد.

5. Pantheism

۶. Yin-yang نظریه یین ویانگ یک تصور فلسفی در مشاهده و تجزیه جهان در چین باستان بوده است. پایه‌گذاری این نظریه از قرن ۱۶ قبل از میلاد تا سال ۲۲۱ قبل از میلاد بوده است. یین ویانگ تمام اشکال و خصوصیت‌های موجود در جهان هستی را شامل هستند. در واقع یین ویانگ دو اصل متضاد را در بر می‌گیرند که در تمام پدیده‌های مزدوج در جهان هستی موجود هست. این دو اصل ممکن است پدیده‌های جداگانه با سرشت‌های متفاوت بوده ویا جنبه‌های متفاوت و مخالف و مکمل درون یک پدیده باشند.

۷. Nirvana یعنی رها ساختن و در اصطلاح یعنی رها ساختن نفس از آنچه موجب که اضطراب انسان می‌شود.

۸. صدرالدین محمد شیرازی معروف به ملاصدرا: فیلسوف و عارف ایرانی متوفی در سال ۱۰۵۰ه.ق (دهخدا، ۱۳۷۷)

۹. شیخ شهاب‌الدین سهروردی، حکیم و فیلسوف ایرانی، معروف به شیخ اشراق و نویسنده کتاب فلسفی (حکمت اشراق) (۵۴۹-۵۸۷ه.ق) (دهخدا،۱۳۷۷)

۱۰. Suspended forms در عالم مثال ،شکل‌ها از جهت قابل رویت بودن با ویژگی‌های عینی همراه هستند ولی نه همچون جهان مادی جسمی و فیزیکی (از جهت قابل لمس بودن) برای نمونه شکل‌ها و هر آنچه با آن‌ها در ارتباط و تعامل است، رنگ و فرم قابل شناسایی دارند اما مثل جهان محسوس مادی نیست بالاتر و برتر از آن است (corbin,1977:166)

11. Sunyam. معادل انگلیسی: nothing devoid.

www.SID.ir

Archive of SID



open. empty.noneexistent

12. Sunyata معادل انگلیسی: relativity،nonsub-,stantiality، nothingness emptiness openness
13. Edward Conze
14. to swell
15. cumulus
16. Walter Terence Stace
17. D.T.Suzuki

۱۸. Ananda Coomaraswamy محقق سنّتی هنر مکتب خرد جاویدان است.

۱۹. کومراسوامی‌نیز در کتاب بودا و انجیل دین بودایی تصریح می‌کند که: حکمت در تحقق تهی پدید می‌آید. ص ۳۱۹ .

20. Anitya

۲۱. مفهوم خلق مدام در اندیشه‌های دیگر و حکمت اسلامی نیز وجود دارد. چنانچه مفهوم «حرکت جوهری» ملاصدرا با این اصل تناظر دارد همچنین مفهوم «فعل خلاقی» ابن عربی: به این معنی که هنگامی که موجودات به سمت ابطال یا بی وجودی در حرکتند لطف الهی به آن‌ها افاضه می‌شود و به آن‌ها هستی دوباره می‌بخشد.

۲۲. الم تر ان الله انزل من السما ما فاخرجنا به ثمرات مختلفا الوانها و من اجبال جدد بیض و حمر مختلف الوانها و غرایب سود. (سوره فاطر، آیهٔ ۲۷)

۲۳. شیوه آبمرکب (شیو-مو) مربوط به سونگ جنوبی است و شامل همهٔ آثار نقاشی و دوره‌های شرق دور نمی‌باشد. زیرا در کنار این شیوه، آثاری با تکنیک‌های دیگر و به صورت رنگی و موضوعات مختلف وجودداشت.

24. Ideography

۲۵. در دنیا علاوه بر چینی تنها، زبان کتاب‌های مقدس مصریان باستان، زبان رایج در بین کرتی‌ها (Crete) و دنگباها (Dongba) تماماً تصویری و نشانه‌ای بوده که امروز تنها چینی به زندگی عمومی و نسبتاً فعال خود ادامه می‌دهد.

## کتابنامه


اردلان، نادر و بختیار، لاله (۱۳۸۰). *حس و وحدت: سنت عرفانی در معماری ایرانی*، ترجمهٔ حمید شاهرخ، چ ۲، اصفهان: خاک.

استیس، والتر.ت (۱۳۸۹). *عرفان و فلسفه*، ترجمهٔ بهاالدین خرمشاهی، چ ۷، تهران: سروش.

ایزوتسو،توشیهیکو (۱۳۹۰). *خلق مدام*، ترجمهٔ شیوا کاویانی، چ ۴، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

بترز، ری (۱۳۷۰). *زبان نقاشی*، ترجمهٔ داراب بهنام شباهنگ، تهران: چکامه.

بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۴). *نظریه هنر و زیبایی در تمدن اسلامی*، تهران: سوره مهر.

بورکهارت، تیتوس (۱۳۹۲ ). *هنر مقدس*، ترجمهٔ جلال ستاری، چ ۷، تهران: سروش.

ـــــــ (۱۳۹۲). *هنراسلامی*، ترجمهٔ مسعود رجب نیا، چ ۲، تهران: سروش.

پاپادوپولو، الکساندر (۱۳۶۱). «تصویرسازی عالمی کوچک برای انسان»، فصلنامه هنر (۲)،۸۳-۷۰.

پوپ، آرتور (۱۳۸۷). *شاهکارهای هنری ایرانی*، ترجمهٔ پرویز خانلری. چ ۴، تهران: علمی فرهنگی.

پولیاکوا،ی.آ و.رحیموا، ز.ای (۱۳۷۵). «ترسیم انسان در نقاشی ایرانی»، ترجمهٔ زهره فیضی، *سوره اندیشه*، (۷۰) ،۷۵-۶۶.

تجویدی، اکبر (۱۳۷۹). «جهان خاص نقاشی ایران»، *هنرهای تجسمی* (۱۰) ،۵۷-۴۶.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*، زیر نظر محمد معین و سید جعفر شهیدی، تهران: دانشگاه تهران.

رهنورد، زهرا (۱۳۹۳). *تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی*، نگارگری، چ ۴، تهران: سمت.

سوزوکی، د. ت (۱۳۷۸). *ذن و فرهنگ ژاپنی*، ترجمه ع پاشایی، تهران: میترا.

کربن، هانری (۱۳۹۲). *انسان نورانی در تصوف ایرانی*، ترجمهٔ فرامرز جواهری، چ ۳، تهران: گلبان.

کشاورز، گلناز و گودرزی، مصطفی (۱۳۸۶). «بررسی مفهوم زمان مکان در نگارگری ایرانی»، *هنرهای زیبا*، (۳۱)،۱۰۱-۸۹.

کنبی، شیلا (۱۳۸۱). *نگارگری ایرانی*، ترجمهٔ مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر تهران.

نات هات،تیک (۱۳۷۶). *کلیدهای ذن*، ترجمهٔ ع. پاشایی، تهران: ثالث.

کومراسوامی (۲۰۰۳). *بودا و انجلیل دین بودایی*.

نایفی، صدیقه (۱۳۹۵). «نگاره‌های انسان پیکره در پیکره از منظر حکمت و عرفان اسلامی»، *اطلاعات حکمت و معرفت*، سال یازدهم (۱)،۵۳-۴۹.

نصر، سید حسین (۱۳۷۹). «عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی»، *مطالعات هنرهای تجسمی* (۱۰)،۳۹-۳۰.

نصری، عبداله (۱۳۷۶ ). *سیمای انسان کامل از دیدگاه مکاتب*، تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.




www.SID.ir

Archive of SID



هامفریز،کریسمس (۱۳۷۷). *دین بودایی*، ترجمهٔ منوچهر شادان، تهران: ققنوس.

Brinkeley.Capt. F )1989( .Japan .its history arts and Litera true Boshon and Tokyo V :7 P:339

chittick,w.c.(1994).Imaginal Worlds:Ibn Al-Arabi and Problem of Religious Diversity. Albany:State University of New York Press.

Conze,Edward, buddhism،itsessenceanddevelopment، ،pp. 130-135.

Corbin,H.(1977). Spiritual Body and Celestial Earth:From Masdean Iran to Shi'ite Iran. Princeton:Princeton University Press.

Coomaraswamy.ananda.(2003) Buddha and the Gospel of Buddhism. Munshirm Manoharlal Pub Pvt Ltd.

Hajime, Nakamura,)1964( . Ways of Thinking of Eastern Peoples India-China-Tibet-Japan, Edited by Philip P. Wiener, Library of Congress Card Number 6463438, ISBN 0–8248–0078–8 Printed in the United States of Americai.

Nasr,H.&Leaman,o.(eds).(1996). History of Islamic Philosophy.London:Routledge Press.

Papadopoulo,A.(1979).Islam and Muslim Art. New York:H.N.Abrams Press.



www.SID.ir