صفحات ۸۳ - ۹۲
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره ۲۳، شماره ۱، بهار ۱۳۹۷

تفسیری بر شکل پذیرش پرسپکتیو خطی در نقاشیِ متأخرِ صفوی*

عبدالله آقائی[۱]، **مرضیه پیراوی‌ونک[۲]**، **اصغر جوانی[۳]**

[۱] دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
[۲] دانشیار دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
[۳] دانشیار دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۱۰/۱۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۶/۷/۱۵)

چکیده
تأثیرپذیری نقاشی ایرانی از نقاشی اروپایی از اواسط عهد صفوی، باعث ایجاد جریانی در نقاشی ایرانی شد که تا دوران معاصر نیز ادامه یافته است. به نظر می‌رسد طرحِ فضا در این جریان، نقطه کانونی این مواجهه باشد. این مقاله شکل پذیرش و اجرای تکنیک پرسپکتیو خطی را در نقاشی متأخر صفوی به‌عنوان نمودی از نخستین مواجهه‌های هنری ایران با «مدرنیته» تحلیل و تفسیر می‌کند. یافته‌های بخشِ تحلیلی مقاله نشان می‌دهد که جریان اصلی نقاشی در اواخر عهد صفوی، واجد فضایی «ترکیبی» یا «دوگانه» است و پرسپکتیو خطی در این نقاشی‌ها، اغلب به‌صورت «ناقص» و «منطقه‌ای» اجرا شده است. در بخش تفسیری با استفاده از رویکردِ پدیدارشناسیِ هرمنوتیکِ هایدگر نشان داده‌شده است که این «ترکیبِ تعارض‌آمیز»، تجسمِ مواجهه دو هستی‌شناسی ناهمساز است. به نظر می‌رسد پیش از آنکه در فضای اندیشه ایران طرحِ افکنش تکنیکی و ریاضیاتی «هستی» استقرار یافته باشد؛ در فضای نقاشی ایرانی ابزارهای تکنیکی برای بازنمایی فضایِ ریاضیاتی مدرن به کار بسته شد و در کنار فضای باقیمانده از سنت نقاشی ایرانی قرار گرفت. بنابراین می‌توان گونه‌ای «ناهمزمانی» را در شکلِ پذیرش تکنیک پرسپکتیو خطی در نقاشی متأخر صفوی تشخیص داد. این امر، تصویرگر شکلی از مواجهه با مدرنیته است که در آن، دریافتِ صورتِ کالایی و تکنولوژیکِ مدرنیته، مقدم بر استقرار طرحِ هستی‌شناسانه آن است.

واژه‌های کلیدی
مدرنیته، نقاشی متأخر صفوی، پدیدارشناسی هرمنوتیک، فضا، پرسپکتیو خطی.

*این مقاله برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان «هستی‌شناسی پیدایش پرسپکتیو در نقاشی ایرانی» است که در دانشگاه هنر اصفهان با راهنمایی و مشاوره نگارندگان دوم و سوم انجام پذیرفته است.

** نویسنده مسئول، تلفن ۰۹۱۷۳۴۱۳۸۲۸، نمابر: ۱۲۲۲۹۸۱۵-۰۷۴، E-mail: abdaghaie@gmail.com.

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

امروزه با پیشرفتِ فن‌آوری و رسانه‌های جدید، «فضا»ها هر چه بیشتر به هم نزدیک شده‌اند. بنا به گفتاری مشهور، گویی جهان به «دهکده‌ای»[1] شبیه شده است. این امر، نزدیکی و برهم‌کنش گسترده فرهنگی را به دنبال داشته است. از آغازِ آنچه «دوران مدرن» نامیده شده است، فرهنگِ مدرن یک‌سوی مهم این تقریب‌ها بوده است. مدرنتیه، سرشتی جهان‌شمول[2] دارد و اساساً تبدیل جهان به دهکده در پناه رشدِ فناوری‌های و رسانه‌های مدرن امکان‌پذیر شد.

نهال مدرنیته در فرهنگ رنسانس رشد یافت. نخستین بارقه‌هایِ مواجهه جامعه ایران با این فرهنگ را می‌توان از میانه‌های حکومت خاندان صفوی مشاهده کرد. شاید ورود فناوری سلاح‌های گرم (مشخصاً تفنگ) و مقاومت شاهِ وقت (شاه اسماعیل) در استفاده از آن، مشهورترین روایت از مواجهه با تمدن و فناوری غرب در آن سال‌ها باشد. سده‌ای بعد این مواجهه در هنرِ ایران نمودی بارز و مداوم یافت. در این میان، نقاشی ایرانی -به‌دلایلی چند-، مهم‌ترین محلِ این منازعه در عرصه هنر بود. تابلوهای نقاشی معمولاً به‌راحتی قابل حمل‌ونقل‌اند و اجرایشان به مقدمات و ابزارهای پیچیده‌ای نیاز ندارد. همچنین با توسعه صنعت چاپ در رنسانس، تصاویر با سرعت بیشتری تکثیر می‌شدند و این امر باعث تسریع در انتقال آنها می‌شد. ازسوی‌دیگر، رسانه نقاشی مستقل از «کلام» یا «مفهوم» به‌صورت بصری اجرا می‌گردد و به‌طورکلی در مقایسه با هنرهای کلامی، بی‌واسطه‌تر فهم می‌شود. این عوامل در کنار بسیاری عوامل دیگر سبب شد که نقاشی ایرانی به روشن‌ترین شکل در زمره نخستین نَمایندگان این مواجهه باشد. جالب توجه است که تأثیرات هنرهای کلامی غربِ مدرن بر فرهنگ ایران تا دوره مشروطه چندان آشکار نشد یا در زمینه موسیقی این مواجهه بسیار دیرتر روی داد.

به نظر می‌رسد که چالش میان نقاشیِ ایرانی و نقاشی فرنگی در شیوه نمایش «فضا»، به صورتی نمایان‌تر بروز یافته باشد؛ زیرا «فضا» در نقاشی کلیت اجزاء را دربرگرفته و بربازنمایی تک‌تک آنها مؤثر است. تکنیک پرسپکتیو خطی، یکی از مهم‌ترین تکنیک‌ها در ساخت فضای نقاشی اروپایی در آن دوران است. این تکنیک به خوبی منطقِ فضاییِ نقاشی آن دوران را آشکار می‌کند. شیوه کاربست این تکنیک را می‌توان با وضوح و دقت بالایی نشان داد؛ بنابراین به نظر می‌رسد، بررسی شکلِ پذیرش این تکنیک در نقاشی متأخر صفوی، می‌تواند به خوبی آشکارکننده وجهی از مواجهه نقاشی ایرانی با نقاشی فرنگی باشد.

در بخش نخست این مقاله کوشش می‌شود تحلیلی از چگونگی اجرای تکنیک پرسپکتیو خطی و بازنمایی فضا در نقاشی ایرانی از اواسط دوران صفوی (مرگ شاه‌عباس در سال ۱۰۳۸ ه.ق) تا پایان آن دوره (سقوط اصفهان در سال ۱۱۳۵ ه.ق) ارائه شود. در این میان به صورت منطقی عطفِ توجه به جریانی از نقاشی ایرانی است که «فرنگی‌سازی» نامیده می‌شود. منطقِ ترکیبی این جریان تا سال‌ها (به نظر می‌رسد که تا اواخر دوره قاجار) منطقِ حاکم بر نقاشی ایرانی بوده است (کنبی، ۱۳۸۹، ۱۰۱؛ بینیون و دیگران، ۱۳۶۷، ۳۷۶؛ پاکباز، ۱۳۹۰، ۱۳۱؛ آژند، ۱۳۸۵، ۱۹۷). در این مقاله، نمونه‌های سرمشق‌واری از این جریان بررسی می‌شود. تحلیل این نمونه‌ها می‌تواند توصیفی از کلیت و منطقِ فضایی حاکم بر آن جریان را آشکار کند.

از نظر بسیاری از پدیدارشناسان، استقرار هستی‌شناسی مدرن بدون تغییری اساسی در مفاهیم زمان و فضا (یا مکان) ممکن نبود. شاید صریح‌ترین گفتار در این میان، متعلق به الکساندر کویره[3] باشد. کویره در کتاب «*مطالعات گالیله*»، پیدایش دو ایده هم‌بسته را در وقوع انقلاب علمی مدرن واجد اهمیت بنیادین می‌داند: یکی «ویرانی جهان بسته و شکافتن سقف فلک» (معادل بیکرانه‌شدن فضا) و دیگری «هندسی‌شدن مفهوم فضا» است (koyre, 1978). اگر از اصطلاحات پدیدارشناسی هرمنوتیک استفاده شود، می‌توان گفت که تعریف و بازنمایی فضا، در افقی تاریخی به وقوع می‌پیوندد. بنابراین به نظر می‌رسد که چالش «فضا» در نقاشی‌های متأخر صفوی، ریشه در زمین «هستی‌شناسی» داشته باشد.

در بخش دوم این مقاله، کوشش می‌شود با استفاده از رویکرد پدیدارشناسی هرمنوتیک، تفسیری بر چگونگی بازنمایی فضا در نقاشی‌های متأخر صفوی ارائه شود. این تفسیر، تلاشی برای پاسخ به این پرسش اساسی است که: «چرا این بازنمایی چنین بوده است؟». به نظر می‌رسد بازگشایی و تفسیر این چالش می‌تواند پرتوی بر وجهی از مواجهه ما با «مدرنیته» افکند.

بخش اول: شکل پذیرش پرسپکتیو خطی در نقاشی متأخر صفوی

تکنیک «پرسپکتیو»[4] در سامان‌دهی فضای بسیاری از نقاشی‌های متأخر صفوی نقشی اساسی داشته است. از شواهد و قراین پیداست که کاربرد این تکنیک به‌صورت نظام‌مند، در درون سنت نگارگری ایران بی‌سابقه بوده است. گویی سنت نقاشی ایرانی ضرورتی در طرح این تکنیک نمی‌دید؛ بنابراین می‌توان گفت که پیدایش این تکنیک در نقاشی ایرانی، امری وارداتی بوده است. خاستگاه این تکنیک، اروپای دوران رنسانس بود. از این دوران بود که، به قول لئوناردو داوینچی، پرسپکتیو «افسار و عنان نقاشی» اروپایی شد (Da Vinci, 2008, 112). این تکنیک و فضای برساخته آن، از میانه‌های عصر صفوی به طرق گوناگون[5] به فضای نقاشی

Archive of SID
www.SID.ir

ایرانی وارد شد؛ بنابراین لازم است ابتدا منطقِ فضایی این تکنیک و نحوه اجرای آن در خاستگاهش موردبررسی قرار گیرد.

منطق فضایی پرسپکتیو

پرسپکتیو خطی تکنیکی است در ایجاد توهمی[۶] از فضای سه‌بعدی بر سطحِ دوبعدی. استفاده از این تکنیک در نقاشی‌های غربی، از دوره رنسانس معمول شد. اغلب تاریخ‌نگارانِ هنر، ابداع دقیق این تکنیک را به فلیپو برنولسکی نسبت می‌دهند. به اعتقاد آنها، برنولسکی در میانه سال‌های ۱۴۱۳ تا ۱۴۲۵ به این مهم دست‌یافت (Hyman, 2006, 211). لئون باتیستا آلبرتی در سال ۱۴۳۵ میلادی اولین شرح را بر شیوه اجرای این تکنیک نوشت. در تصاویر۱ و ۲، شرح اجرای پرسپکتیو خطی توسط آلبرتی نشان داده‌شده است.

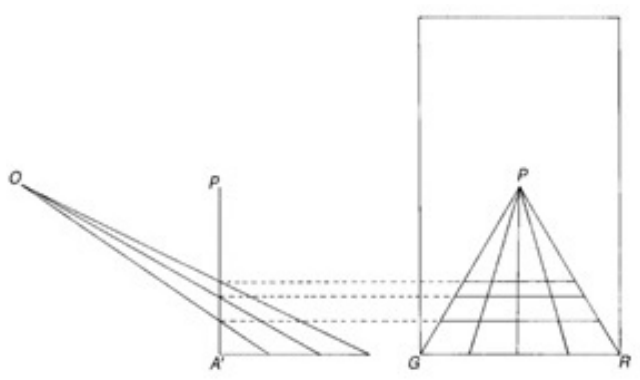
نقاشان، ریاضی‌دانان و معماران آن دوران، هرکدام به شیوه خاص خود به اجرای این تکنیک می‌پرداختند؛ اما پیش‌فرض‌های اجرایی و منطق فضاییِ اجرای این تکنیک، در کار همه آنها مشترک بود. در طرح آلبرتی، این اصول به‌وضوح قابل‌مشاهده است. در تصویر۱، مستطیل سمت راست همان «پنجره» یا قاب تصویر است. نقطه P نقطه‌ای است که خطوط موازی در فضا به آن همگرا می‌شوند که اصطلاحاً نقطه گریز[۷] خوانده می‌شود. این نقطه می‌تواند در هر جایی از تصویر باشد. نقطه O همان نقطه دید است که از طریق صفحه شفاف تصویر (PA') ناظر به کفِ شطرنجی (نیم‌خطی که از A' آغاز می‌شود) است. نگاه از این نقطه دید به کفِ مشبک و بالطبع به کل فضا از طریق هرم‌هایی نوری[۸] صورت می‌گیرد. از ترسیم تقاطع این هرم‌ها با صفحه شفاف (بوم نقاشی) می‌توان بازنمایی درستی از فضای طبیعی داشت (Anderson, 2007, 27).

پانوفسکی در کتاب «*پرسپکتیو به‌مثابه شکل نمادین*» (۱۹۹۱)، چگونگی تقاطع خطوط موازی و تشکیل نقطه گریز در بی‌نهایت دور را در سیری تاریخی موردبررسی قرار می‌دهد. مطمئناً پیش از رنسانس نیز تلاش‌هایی برای بازنمایی عمق در سطح نقاشی وجود داشت. نقاشی‌های یونانی –رمی، شاهدی بر این ادعا هستند؛ اما از نظر پانوفسکی:

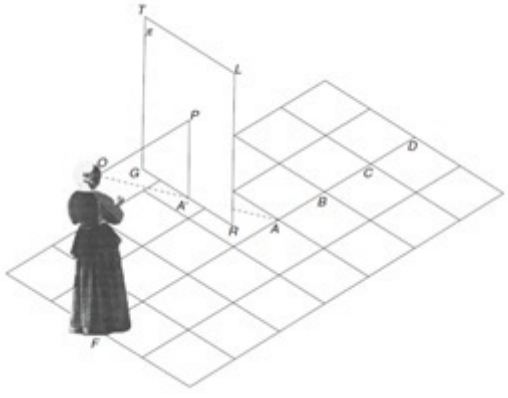
حتی آنجا که هنر یونانی-رُمی به‌سوی بازنمایی مناظر خارجی یا فضای داخلی واقعی پیش می‌رفت، این جهانِ گسترش‌یافته و غنی‌شده به‌هیچ‌وجه جهانی کاملاً یکنواخت‌شده و وحدت‌یافته نبود: جهانی که در آن اجسام و فضای خالی میان آنها تنها تمایزگذاری‌ها و تعدیل‌های[۹] پیوستارِ نظمی مُتِحَکِّم باشد. [در این نقاشی‌ها بازنماییِ] عمق در فضای میانی [نقاشی] مشهود است؛ اما نمی‌تواند به‌عنوان قالبی ثابت تعریف شود. خطوطِ مستقیم‌الخطِ کوتاه‌نمایی، همگرا می‌شوند؛ اما نه به‌سوی افقی واحد یا چنان‌که گفته‌شده است [به‌سوی] مرکزی واحد... . به‌طورکلی، اندازه‌ها [ی اجسام] متناسب با پس‌نشینی آنها کاهش می‌یابند؛ اما [شدت] این کاهش به‌هیچ‌وجه ثابت نیست (Panofsky, 1991, 41–42).

بنابراین از نظر پانوفسکی، تنها از دوران رنسانس بود که این تکنیک به صورتی منسجم و با دقتی علمی به کار گرفته شد. فضای برساخته این تکنیک به قول پانوفسکی فضایی است ریاضیاتی که تمام محتوایش را به‌صورت امری کمّی در خود جذب می‌کند؛ به عبارتی در عمقِ فضای برساخته این تکنیک، اجسام با ابعادی جای می‌گیرند که وابسته به فاصله از نقطه دید است. فضای پرسپکتیو هوایی نیز از همین منطق تبعیت می‌کند. بر اساس این تکنیک نیز فضایی آفریده می‌شود که می‌تواند به نحوی دقیق اجسام را در عمق خود جای دهد. درست است که برخی تکنیک‌های اجرایی پرسپکتیو هوایی در مقاطع تاریخی گوناگون توسط هنرمندان در شرق و غرب به کار گرفته می‌شدند؛ اما پیدایش این تکنیک به نحو اصولی، نظام‌مند و علمی، در دوران رنسانس روی داد. مازاتچو در نقاشی و گیبرتی در نقش‌برجسته‌سازی، در زمره اولین کسانی بودند که این تکنیک را به نحوی عملی در این قرن به کار بستند (Dunning, 1991, 517).

ویلیام دانینگ در کتاب «*ایماژهایِ متغیرِ فضای تصویری*» (۱۹۹۱)، پرسپکتیو جوی[۱۰] و پرسپکتیو رنگی[۱۱] را، زیرمجموعه پرسپکتیو هوایی[۱۲] دسته‌بندی می‌کند (Ibid). این دسته‌بندی، مطابق با دسته‌بندی لئوناردو داوینچی از انواع پرسپکتیو در قرن شانزدهم است. لئوناردو در یادداشت‌های خود علاوه بر پرسپکتیو خطی، از دو نوع پرسپکتیو دیگر نیز سخن می‌گوید. نوع اول



تصویر۱-روش آلبرتی در ترسیم پرسپکتیو.
مأخذ: (Anderson, 2007, 27)



تصویر۲- روش آلبرتی در ترسیم پرسپکتیو.
مأخذ: (Anderson, 2007, 23)

Archive of SID
www.SID.ir

پرسپکتیوی است که در آن ایجاد عمق در سطح نقاشی بر اساس «تغییر رنگ» اجرا می‌شود. لئوناردو این نوع را پرسپکتیو رنگی نام می‌نهد. نوع دوم پرسپکتیوی است که در آن اجسام برای القای دورتر بودنشان با دقتِ کمتر و به‌گونه‌ای «محو» ترسیم می‌شوند. این‌گونه را لئوناردو «پرسپکتیو محوکننده»[۱۳] یا همان «پرسپکتیو جوی» نام می‌گذارد (Da Vinci, 2008, 113).

برخی از مشخصات اجرایی این دو نوع پرسپکتیو در دو جدول آمده است (جداول ۱ و ۲). این مشخصات توسط دانینگ و غالباً از یادداشت‌های لئوناردو داوینچی استخراج‌شده است.

فضای دوگانه نقاشی متأخر صفوی

چنان‌که روئین پاکباز در کتاب «*نقاشی ایرانی*» (۱۳۹۰) گزارش می‌دهد، در ربع آخر سده یازدهم، دو گرایش مختلف در عرصه نقاشی ایرانی وجود داشت. گرایش سنتی‌تر که اغلب پیرو سبک رضا عباسی بود، نهایتاً تا پایان زندگی معین مصور (حدود ۱۱۱۰ ه.ق) باقی ماند و گرایش جدید که متوجه طبیعت‌گرایی اروپایی بود، صورت قانون‌مند و رسمی پیدا کرد و به زودی هواداران بسیاری یافت (پاکباز،۱۳۹۰، ۱۲۹). در عرصه فضاسازیِ نقاشی نیز می‌توان گفت که در این زمان، جریان اصلی نقاشی ایرانی با الهام از «فضای» نقاشی اروپایی شکل گرفت. این جریان بود که آینده نقاشی ایرانی را حداقل تا دو قرن رقم زد. دو نفر از مهم‌ترین پیشگامان این جریان، «علی‌قلی‌بیک جبادار» و «محمد زمان» بودند.

یکی از نقاشی‌هایی که به‌روشنی شیوه نوین فضاسازی در نقاشی ایرانی را نشان می‌دهد، تابلویی است منسوب به «علی‌قلی‌بیک جبادار» فرنگی‌ساز نام‌دار عهد صفوی (تصویر ۳). آن‌گونه که «رقم» نشان می‌دهد، این اثر در سال ۱۰۸۵ هجری در قزوین به اتمام رسیده است. اندازه قسمت نقاشی‌شده این اثر، ۹×۱۴ سانتیمتر و با رنگ‌روغن روی کاغذ ترسیم‌شده است. این اثر تصویر زنی است در جامه‌ای فرنگی. معلوم نیست که آیا علیقلی‌بیک آن‌را از روی اثری کپی کرده است یا نه؟ در این اثر، هر دو ساختِ پرسپکتیو خطی و هوایی در فضاسازی به‌کاررفته است.

در منظره پشتِ پیکره، مردی تفنگدار به همراه سگش ترسیم‌شده است. در این منظره، ترکیب رنگ‌ها و محو شدنشان در خطِ افق، فضا را در ساخت پرسپکتیو هوایی نشان می‌دهد. خطِّ افق در ساختِ پرسپکتیو هوایی در قسمت تحتانی یک‌سومِ میانی تابلو و بالاتر از زانوی زن است. نقاش توانسته با استفاده از تکنیک‌های رنگی و همچنین محوکاری‌ها، عمق مناسبی به منظره

جدول ۱- مشخصات اجرایی پرسپکتیو جوی.

پس‌نشسته	برجسته
- تمایز کم نسبت به زمینه - محو - لبه‌ها و جزئیات محو - تخت‌بودن	-تمایز بالا نسبت به زمینه -تمرکزشده -لبه‌ها و جزئیات تند و دقیق -حجم‌سازی به وسیله سایه‌روشن -تند در لبه‌های اجسام

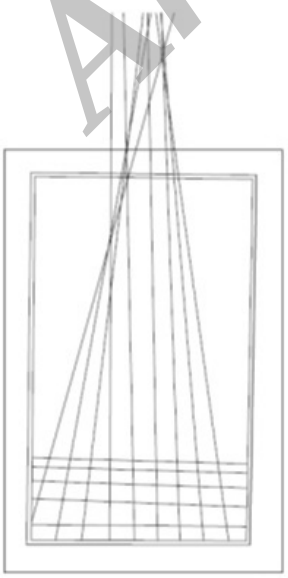
ماخذ: (Dunning, 1991)

جدول ۲- مشخصات اجرایی پرسپکتیو رنگی.

پس‌نشسته	برجسته
-رنگ‌های سرد -رنگ‌ها، رنگ مایه‌ها و سایه‌روشن‌ها غیراشباع -رنگ‌های روشن در فواصل دور به سمت سرخی میل می‌کنند -رنگ‌های تیره در فواصل دور به سمت آبی میل می‌کنند.	-رنگ های گرم -رنگ‌های اشباع، تند و درخشان

ماخذ: (Dunning, 1991)

تصویر ۳- نگاره «زنی در جامه فرنگی» اثر علی‌قلی بیک جبادار. ۱۰۵۰ ه.ق.



تصویر ۴. تحلیل پرسپکتیو تابلوی زنی در جامه فرنگی.

Archive of SID
www.SID.ir

دهد. این زن، بر روی کف‌پوشی ایستاده که با ترسیم و بازیابیِ خطوطِ آن، می‌توان چگونگی اجرای ساخت پرسپکتیو خطی را در آن سنجید. تصویر ۴، تحلیل این ساخت را نشان می‌دهد.

همان‌گونه در این تصویر مشخص است، خطوط موازی کفپوش در نقطه واحدی به هم نمی‌رسند؛ یعنی ساختِ پرسپکتیو خطی در این نقاشی، نقطه گریزِ دقیقی ندارد. نقاط تقاطع این خطوط به نحو پراکنده‌ای در بالای تابلو واقع شده‌اند. محل تجمع این تقاطع‌ها با خطِ افقِ پرسپکتیو هواییِ منظره پشتی، مطابقت ندارد. قرار گرفتن این نقاطِ تقاطعِ پراکنده در بالای تابلو، نشان‌دهنده اسلوبی در بازنمایی کفپوش‌ها در نقاشی ایرانی است. در نقاشی ایرانی، همواره تمایل بر آن است که کف‌پوش‌ها از منظر بالا نگریسته شود تا بدین طریق، جزئیات این کفپوش‌ها (اعم از فرش‌ها و چمنزارها و ...) مطابق شکلی بازنمایی می‌شود که گمان می‌رود آرمانی و کامل است. این موضوع بیش از همه‌جا در بازنمایی انواع حوض‌ها خود را نشان می‌دهد. این امر در تصویر ۵ واضح است. در این نگاره، حوض به سبکِ رایج در سنتِ نگارگری ایرانی، از زاویه عمودیِ بالا نگریسته شده است. همچنین کف‌پوشِ حیاطِ خانه نیز از همین زاویه دیده‌شده است و جالب آن است که کف‌پوش‌های بام خانه نیز به همین شکل ترسیم شده‌اند.

بنابراین به نظر می‌رسد محل قرارگیریِ نقاطِ تقاطعِ پراکنده در بالای اثرِ جبادار (تصویر ۴)، نشان‌دهنده باقی‌ماندن این تمایل در ساختِ فضاییِ جدید است. در این اثر، ترکیبِ این ساخت با منظره پشت پیکره که خط افق‌اش در خطِّ دید و در میانه تابلو قرار گرفته، باعث شده که سطح جلویی تابلو شیب‌دار به نظر برسد.

ترکیب زاویایِ دید متفاوت در ساختِ فضاییِ نقاشی‌های ایرانی موسوم به «فرنگی‌سازی»، به رویه‌ای معمول در پیکرنگاری‌ها و پرتره‌نگاری‌های آن دوران تبدیل شد. تصویر ۶، به‌روشنی تکرار این ترکیب را در اواخر دوره صفوی نشان می‌دهد. آن‌گونه که آژند(۱۳۸۵، ۲۶۲) آورده است، این نگاره متعلق به مرقعی در اواخر سده یازدهم و با امضای «سلطانی» رقم زده شده است. در این تصویر نیز پیکره روبروی منظره‌ای قرار گرفته که مطابق قوانین پرسپکتیو هوایی ساخته‌شده است. نکته جالب در این تصویر، فرشِ زیرِ پای درباری است که از زاویه‌ای نامتناسب با ساخت پرسپکتیو (از زاویه عمودی و بالا) نگریسته شده است. جزئیات این فرش با دقت زیادی ترسیم‌شده است. در این دوره، آثار فراوانی با این اسلوب ترسیم شدند. این الگوی ترکیبی، تقریباً تا زمان قاجار برای ساخت بسیاری از پرتره‌ها استفاده می‌شد. از نمونه‌های جالب کاربستِ این فضای ترکیبی در نقاشی دیواری، می‌توان به دو نقاشی موجود در تالار مرکزی کاخ چهل‌ستون اشاره کرد که بعد از حکومت خاندان صفوی ترسیم‌شده‌اند: نقاشی فتح هندوستان توسط نادرشاه (نبرد کرنال) و نقاشی جنگ شاه اسماعیل اول با نیروهای عثمانی در چالدران (تصویر ۷). در هر دو این آثار، بخش بالایی اثر در ساخت پرسپکتیو هوایی نشان داده‌شده است؛ درحالی‌که بخش پایین با زاویه دیدی متفاوت با بخش بالایی، یادآور فضای سنتی نگارگری ایرانی است. تصویر ۷، نقاشی دیواری نبرد چالدران است که با رقم «صادق‌الوعد» تاریخ ۱۲۱۰ را بر خود دارد. نقاش این اثر «آقا صادق» یا همان «محمد صادق»، نقاش نامدار دوره زند و اوایل قاجار است. چنان‌که در این اثر پیداست عمق در بخش فوقانی اثر به وسیله تکنیک‌های پرسپکتیو هوایی ترسیم‌شده است. اشیاء و پیکره‌ها با تمایز کمتری نسبت به زمینه ترسیم شده‌اند و با افزایش فاصله از نقطه دید لبه‌ها و جزئیات آنها محوتر شده است (پرسپکتیو جوی). همچنین با افزایش فاصله از نقطه دید، از درخشش رنگ‌ها و حالت اشباع آنها کاسته می‌شود و رنگ‌های گرم به سردی میل می‌کنند (پرسپکتیو رنگی)؛ اما در بخش پایینی اثر، فضاسازی به شیوه سنتی انجام‌گرفته است و القای عمق

تصویر ۵- نگاره «پیرِ متلونِ عاشق از بام انداخته می‌شود»، هفت‌اورنگ، ۱۵۵۶-۱۵۶۵ میلادی.
مأخذ: (www.asia.si.ed)

تصویر ۶- درباری نشسته در بالکن، اواخر سده یازدهم.
مأخذ: (آژند، ۱۳۸۵، ۲۶۲)

Archive of SID
www.SID.ir

در ارتفاع اثر نشان داده‌شده است. از این جهت، الگوی ساختی این اثر، مشابه فضاسازی تصویر ۶ است. این دو اثر می‌توانند استمرار این سنت تصویری را تا دوران قاجار به‌خوبی نشان دهند.

«محمد زمان»، یکی دیگر از نقاشان عهد صفوی و از پیشگامان انتقال پرسپکتیو به نقاشی ایرانی بود. تأثیرپذیریِ وی از فضاسازی، ترکیب‌بندی و مضامینِ نقاشی فرنگی به حدی بود که برخی محققان او را «پائولو زمان» نامیدند و ادعا کردند که وی در ایتالیا آموزش نقاشی دیده و در آنجا نیز به دین مسیحیت گرویده است. البته نادرستی این ادعاها امروزه اثبات‌شده است. تصویر ۸، افزوده وی است بر کتاب «خمسه *نظامی*» که ساخت تصاویر آن از قرن دهم ه.ق آغازشده بود. نام این نگاره، «*بهرام گور و فتنه*» است و در سال ۱۰۸۶ ه.ق کار ترسیم آن به انجام رسیده است.

در این اثر، تقریباً هیچ نقطه مشترکی بین تقاطع‌های خطوط سازنده عمق وجود ندارد و هر جفت خطِ سازنده عمق، نقطه گریز

تصویر ۷- نبرد *چالدران*. نقاشی دیواری در تالار مرکزی کاخ چهل‌ستون، رقم به سال ۱۲۱۰ هجری قمری.
ماخذ: (جوانی، ۱۳۸۵، ۶۷)

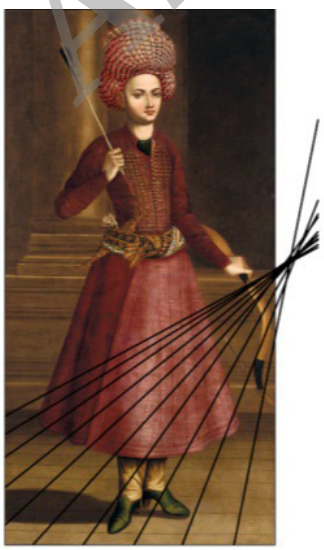
تصویر ۸- تحلیل پرسپکتیو نگاره *بهرام گور و فتنه*.

مجزایی دارد. نکته جالب در این تصویر، نحوه بازنمایی پله‌ها است که خطوط دو سوی آن تقریباً موازی‌اند و هیچ تقاطعی با یکدیگر پیدا نمی‌کنند. همچنین سطحی که بهرام و ملازمان بر آن نشسته‌اند، شیب‌دار به نظر می‌رسد. دو طاقچه کناری نیز هرکدام در جهتی مختص به خود و فارغ از یکدیگر عمق یافته‌اند.

در این برهه زمانی، برخی آثار تولیدشده‌اند که اجرای پرسپکتیو به نسبت در آنها دقیق‌تر است. از جمله آنها می‌توان به تابلوی «*مرد ایستاده با تیر و کمان*» اشاره کرد که در حوالی قرن ۱۱ ه.ق تاریخ‌گذاری شده است. ابعاد این اثر ۱۶۰ در ۸۵ سانتیمتر است و با رنگ روغن نقاشی شده است و اکنون در موزه آقاخان نگهداری می‌شود. نقاش این اثر مشخص نیست و احتمال دارد که توسط نقاشی فرنگی ترسیم‌شده باشد. خطوط موازی کف‌پوش با دقت بیشتری (نسبت به آثاری که پیشتر تحلیل شدند) در خارج از تابلو متقاطع شده‌اند. در این موزه، نقاشی دیگری نیز وجود دارد به نام «*زن اشرافی صفوی*» که شباهتی ساختاری به اثر مذکور دارد و اجرای پرسپکتیو خطی در آن به این اثر شبیه است.

جمع‌بندی بخش توصیفی-تحلیلی

در این بخش، در راستای توصیف فضای نقاشی متأخر صفوی، به تحلیل نحوه کاربست تکنیک پرسپکتیو خطی در تعدادی از مهم‌ترین نقاشی‌های این دوران پرداخته شد. در همه مواردِ تحلیل‌شده آشکار شد که جریان اصلی و پیش‌رونده در نقاشی ایرانی در این دوره، به‌نوعی فضای «ترکیبی» یا «تلفیقی» دست‌یافته است. از پرسپکتیو در این نقاشی‌ها به‌صورت «منطقه‌ای» استفاده‌شده است؛ یعنی غالباً از پرسپکتیو برای فضاسازی در بخشی از اثر استفاده‌شده و بخش‌های دیگر همچنان به فضاسازی سنتی نگارگری ایرانی وفادار مانده است. این امر در حالی روی داده است که پرسپکتیو در خاستگاه خود (نقاشی اروپایی)، در جهتِ «وحدت فضایی» به وجود آمد. فضای متحدشده[۱۴]، اصطلاحی مهم در توصیف فضای پرسپکتیوی است. مشخصاً از زمان رنسانس و با استفاده از تکنیک‌های پرسپکتیو،



تصویر ۹- تحلیل پرسپکتیو *تابلوی مردی ایستاده با تیر و کمان*.

Archive of SID
www.SID.ir

وحدتِ فضایی در نقاشی غرب امکان‌پذیر شد. چنین وحدتی، وابسته به دیدن ابژه‌های پیش‌رویِ نقاش از نقطه دیدی واحد است. این نقطه دیدِ واحد، چیزی نیست جز «یک چشمِ ثابتِ نقاش».

اما در سنت نگارگری ایرانی، اجسام و پیکره‌ها تنها از زاویه دید ثابت نقاش بازنمایی نمی‌شوند. به‌نظر می‌رسد در این سنت، هرکدام از «اجزا» با حفظ استقلال نسبی خود از این منظرِ خاص، در گویاترین زاویهٔ تصویری خود به نمایش درمی‌آیند. بسیاری از تحلیل‌گران، تعددِ زوایایِ دید را، یکی از مشخصات اصلی فضای نگارگری ایرانی می‌دانند (نک: Grignon, 1996؛ Bronstein, 1994). در این زمینه، آیت‌اللهی اشاره می‌کند که اجتماع عناصر خُردِ خودمختار و با هویت مستقل، شکل‌های اصلی ترکیب‌بندی نقاشی ایرانی را تشکیل می‌دهد. از نظر ایشان، در نگارگری ایرانی، تمام اجزای طبیعتِ تشکیل‌دهندهٔ ترکیب‌بندی اثر، از یک ارزش برخوردارند (آیت‌اللهی، ۱۳۸۸، ۲۵-۲۴).

این اصول با منطقِ فضای پرسپکتیوی هم‌خوان نیست. به‌عنوان نمونه، مطابق اصول پرسپکتیو، اشیاء هر چه از افق دورتر می‌شوند با جزئیات کمتر و به‌صورت محوتری نمایش داده می‌شوند؛ درحالی‌که مطابق اصول نگارگری ایرانی، همه اشیاء و پیکره‌ها (دور و نزدیک) هم‌ارزش‌اند و باید در بهترین زاویه‌ای که دیده می‌شوند، به نمایش درآیند. به‌طورکلی همان‌گونه که بسیاری از تحلیل‌گران نگارگری ایرانی اشاره می‌کنند، فضای نقاشی ایرانی در مقابل فضای وحدت‌یافته نقاشی پرسپکتیوی، فضایی «منفصل و گسسته» است (نک نصر، ۱۳۷۳، ۸۲؛ شایگان، ۱۳۸۸، ۸۳).

ازسوی‌دیگر به نظر می‌رسد در نقاشی‌های ایرانیِ این دوره، پرسپکتیو اغلب به‌درستی اجرا نشده است. این امر باعث به وجودآمدن گونه‌ای «اعوجاج فضایی»[۱۵] در نقاشی ایرانی آن دوره شده است. حال پرسش این است که چگونه این تکنیک و این سامانِ فضایی از کارکرد اصلی خود جدا گشته و در نقاشی ایرانی به عنوان امری «عَرَضی» به کار گرفته شده است؟ چگونه ممکن است تکنیکی که خود بر دریافتی عقلانی، همگن و بی‌کران از مفهوم فضا استوار است، به امری «منطقه‌ای» بدل شود و در کنار دریافتی دیگر از مفهوم فضا قرار گیرد؟ همچنین با توجه به وجودِ اجراهایی کم‌وبیش درست از این تکنیک و احتمالاً آشنایی نقاشان ایرانی با اجرای این تکنیک در آن زمان و حضور نقاشان فرنگی متعدد در ایران، چرا این تکنیک‌ها در نقاشی ایرانی به‌درستی و با دقت اجرا نمی‌شد؟ در بخش تفسیری مقاله کوشش می‌شود به این پرسش‌ها پاسخ داده شود.

بخش دوم: تفسیر شکل پذیرش تکنیک پرسپکتیو خطی در نقاشی متأخر صفوی

فضای مدرن و هستی‌شناسی مدرن

پیدایش تکنیک پرسپکتیو در نقاشی، اساساً امری تاریخی است. این مسئله بارها در رویکردهای متفاوت از سوی فلاسفه و جامعه‌شناسان و تاریخ‌نگارانِ هنر موردتوجه قرارگرفته است. شاید تأثیرگذارترین نظریه در این موضوع، نظریه اروین پانوفسکی باشد. این نظریه به‌صورت منسجم برای اولین بار در کتاب «پرسپکتیو به‌مثابه *شکل نمادین*» منتشر شد. این کتاب از زمان انتشارش در سال ۱۹۲۴، در مرکز مباحثات پیرامون فضای تصویری بوده است (Neher, 2000, 3). در این کتاب، پیدایش تکنیک پرسپکتیو به‌عنوان «شکلی نمادین» در شرایط تاریخی رنسانس نشان داده است. از نظر پانوفسکی، فضایی که این تکنیک در نقاشی می‌سازد، فضایی کاملاً عقلانی[۱۶]، بی‌نهایت[۱۷] و همگن[۱۸] است (Panofsky, 1991, 29).

ازسوی دیگر، بسیاری از پدیدارشناسان، تغییرِ مفهومِ فضا را، کلیدِ فهمِ هستی‌شناسی مدرن می‌دانند. «کویره» در کتاب «*مطالعات گالیله*»، دو رخداد هم‌بسته و بنیادین را در انقلابِ علمیِ مدرن و تلقیِ جدید از هستی واجد بیشترین اهمیت می‌داند. یکی از این دو رخداد انگاره «ویرانی جهانِ بسته و شکافتن سقف فلک» (بی‌کران شدن فضا) و دیگری «هندسی‌شدن مفهوم فضا» است (کویره، ۱۳۸۷، ۱۰). ویران شدن جهانِ بسته و شکافتن سقف فلک، به فروپاشیدن نظامِ سلسله‌مراتبیِ کیهان و بی‌کران شدن آن اشاره دارد. در الهیات و فلسفه رنسانس، نیکولاس کوزانوس (۱۴۶۴-۱۴۰۱)، نخستین فیلسوفی است که اولین تلاش‌ها را برای استقرار ایده «بی‌کرانگی کیهان» مطرح می‌کند. تقریباً در همان زمان بود که هنرمندان و نقاشان رنسانس به کشف نقطه گریز نائل شدند که محل تلاقی خطوط موازی در نقطه بی‌نهایت‌دور است (Topper, 2014, 54-55).

همگن شدن فضا نیز ناظر بر سیطره تلقی ریاضیاتی از فضا در این دوران است. همگن شدن فضا بدین معناست که فضا از جهت کیفی «بی‌جهت» می‌شود و بخش‌های آن به‌مثابه نقطه‌ها و حجم‌ها، تنها در نسبت‌های عددی با هم تعریف می‌شوند. بنابراین پیدایش چنین دریافتی از فضا در نقاشی رنسانس متناظر با ظهور مفهومی از فضا قرار دارد که فیزیک مدرن مبتنی بر آن است. علمی که به بهترین وجه –به قول هوسرل- «روحِ مدرنِ بشریتِ اروپایی» را آشکار می‌کند (هوسرل، ۱۳۸۸، ۱۳۴). هوسرل در کتاب «*بحران علوم اروپایی*»، اظهار می‌دارد که «کشف و پیروزی افق‌های نامحدود ریاضیاتی»، زمینه پیدایش دوران مدرن را به وجود آورد. از نظر وی، تنها در سایه گسترش این افق بود که «آنچه هست» به وحدتی عقلانی مبدل شد (هوسرل، ۱۳۸۸، ۸۷).

دامنه تأثیر روح «امر ریاضیاتی» از نگاه هایدگر، تنها محدود به علم مدرن نیست. از نظر وی، ریاضیات مدرن و مابعدالطبیعه مدرن نیز همانند علم مدرن از سرچشمه واحد امر ریاضیاتی در معنای وسیع کلمه جوشیده‌اند (Heidegger, 1967, 97). هایدگر در کتاب «یک شیء چیست؟» نشان می‌دهد که چگونه کوگیتوی دکارتی، از درون همین فضای ریاضیاتی سربرمی‌آورد (Ibid, 97-100)[۱۹]. بنابراین به نظر می‌رسد که تجسم فضای پرسپکتیوی در نقاشی رنسانس، در پیوند پیدایش مفهوم ریاضیاتی از فضا تنها در زمینه کلی هستی‌شناسی مدرن ممکن بود.

مواجهه با جهان مدرن

در فلسفه هایدگر، مفهوم «امر ریاضیاتی»، قرابت زیادی با مفهوم

Archive of SID
www.SID.ir

«گشتل» دارد. بنا به روایت «تریش گلیزبروک»، مفهوم «گشتل» که در فلسفه متأخر هایدگر مفهومی اساسی است، ریشه در پژوهش‌های هایدگر درباره علم و مفهوم «امر ریاضیاتی» دارد (Glazebrook, 2012, 24). از نظر هایدگر، «گشتل به معنای آن امرِ گردآورنده تعرض‌آمیزی است که انسان را مخاطب قرار می‌دهد و به معارضه می‌خواند تا امرِ واقع را به نحوی منضبط به منزله منبع لایزال منکشف کند» (هایدگر، ۱۳۹۳، ۲۴-۲۵). گشتل به معنای اسکلت‌بندی، چارچوب‌بندی، شبکه‌بندی یا مجموعه‌الشبکه است و هایدگر آن را به عنوان ماهیت تکنولوژی معرفی می‌کند. از نظر هایدگر، علم جدید از پیش چنین نگاهی به ابژه‌های خود دارد. بدین جهت، هایدگر قائل به تقدم هستی‌شناسانه تکنولوژی بر علم است (همان).

رضا داوری اردکانی در زمینه‌ای پدیدارشناسانه و هایدگری، به مسئله مواجهه شرق و بالاخص ایران با مدرنیته پرداخته است. منبعِ اصلی ایده‌های وی در این موضوع، مقاله «*پرسش از تکنولوژی*» هایدگر است. داوری نظریه هایدگر در بابِ تقدم هستی‌شناسانه تکنولوژی بر علم را می‌پذیرد و با زبانِ خود، این ایده را تقریر می‌کند که «نظرِ تکنیک» یا «طرحِ تکنیک»[۲۰] مقدم بر علمِ مدرن است. وی در کتاب «*سیر تجدد و علم جدید در ایران*» (۱۳۹۱)، اظهار می‌دارد که در اروپا، اندیشه و سودای تکنیک و غلبه بر طبیعت و موجودات بود که راه علم را گشود، اما اقتباسِ علم و تمدنِ اروپایی توسط اقوامِ غیرغربی، از احساسِ نیاز به اشیایِ تکنیک آغاز شد (داوری، ۱۳۹۱، ۳۴-۳۵). داوری، درباره ایران نیز اظهار می‌دارد که در این کشور، همبستگیِ هستی‌شناسانه علم و تکنولوژیِ غربِ مدرن فهمیده نشده است و به همین دلیل، ما در حال واردات گسسته و منطقه‌ای علم و اشیای تکنولوژیکِ مدرن هستیم؛ درحالی‌که شرایط و لوازم را برای درونی‌کردن طرحِ آن فراهم نیاورده‌ایم. داوری با تشبیه تمدن غربی به «درخت» اظهار می‌دارد، ریشه تمدنِ غربی، فرهنگ و تفکر آن است و تا این ریشه در جامعه‌ای پا نگیرد، آن تمدن در آن جامعه حضور پیدا نخواهد کرد؛ نمی‌توان شاخه‌هایی از یک درخت یا قسمت‌هایی از ریشه آن را از خاک بیرون آورد و در جایی دیگر کاشت (داوری، ۱۳۷۹، ۷۲). بنابراین در این جوامع، می‌توان گونه‌ای «ناهمزمانی» را در مواجهه و پذیرش مدرنیته تشخیص داد؛ یعنی میان استقرار بنیان هستی‌شناسی مدرن و استفاده از محصولات و نتایج آن فاصله زمانی وجود دارد.

تا پایان دوران صفوی، هیچ نشانه‌ای وجود ندارد که خللی در هستی‌شناسی سنتی در ایران به وجود آمده باشد. در این هستی‌شناسی، نظام طبیعت همچنان به صورت سلسله‌مراتبی تعریف می‌شد و بنابراین نحوه بروز هر موجودی، بسته به مرتبه‌ای بود که از پیش در آن قرار داشت. در زمینه علوم نیز به‌طورکلی می‌توان نشان داد که سنت علم اسلامی به فرض‌های اساسی تلفیقی از سنت ارسطو-بطلمیوس وفادار مانده بود؛ در عین‌حال این سنت، تحت تأثیر آموزه نوافلاطونیان درباره اقانیم سه‌گانه و فیض نیز بود. البته این مقدمه‌ها به سادگی از سنت یونانی اخذ نشد؛ بلکه از طریق تغییر شکل اساسی وارد سنت علمی اسلامی شدند (اقبال، ۱۳۹۱، ۲۰۲).

همچنین باید اضافه کرد که در جهان اسلام، بحث و مطالعه فیزیک یا طبیعیات، اساساً با پیروی از اسلوب و روش ارسطویی صورت می‌گرفت (نصر، ۱۳۸۶، ۱۱۹). در این زمینه «مک‌گینس» در مقاله «*فلسفه طبیعی و علم طبیعی اسلامی و عربی*» تأکید می‌کند که رویکرد ارسطویی، رویکرد غالب در پرداخت علمای اسلامی به مفاهیم فضا و مکان است (Mcginnis, 2013). همان گونه که پیش از این اشاره شد، علم مدرن و هستی‌شناسی مدرن، مستلزم تحولی عمیق در مفهوم فضا –در معنای ارسطویی آن- بود.

ناهمزمانی فضای نقاشی متأخر صفوی

در بخش اول نشان داده شد که چگونه فضای پرسپکتیوی در نقاشی عهد صفوی به کار بسته می‌شد. یافته‌ها حاکی از آن است که اجرای تکنیک پرسپکتیو خطی در آن زمان، اغلب ناقص و نادقیق بوده است. در ابتدای بخش دوم نشان دادیم که تجسمِ فضا به وسیله تکنیک پرسپکتیو در نقاشی رنسانس در پیوند با تغییر مفهوم فضا، ریشه در «هستی‌شناسی» آن دوران دارد. این هستی‌شناسی، به زعم پدیدارشناسانی چون هایدگر و هوسرل، همان هستی‌شناسی مدرن است.

این تکنیک در غرب در شرایط خاصِ تاریخی به وجود آمده بود و بر زمینِ هستی‌شناسی مدرن، قابلیت توسعه و گسترش یافت. در این زمینه هستی‌شناسانه، شیوه‌های جدیدی برای ترسیم آن پیشنهاد می‌شد و درباره آن پژوهش‌های علمی صورت می‌گرفت. با گسترش ارتباطات شرق و غرب و افزایش مبادلات فرهنگی، این تکنیک وارد فضای نقاشی ایرانی شد؛ درحالی‌که «هستی‌شناسی» مبتنی بر آن در فضای فرهنگی ایران استقرار نیافته بود. بنابراین به نظر می‌رسد که از میانه‌های حکومت صفوی، پرسپکتیو خطی به‌مثابه ابزار یا وسیله‌ای تکنیکی وارد فضای نقاشی ایران شده است.

بنا به استعاره مشهورِ «درخت» می‌توان گفت که شاخه‌ای از درختِ فرهنگِ غربِ مدرن، بر درختِ هنرِ ایرانی پیوند زده شد؛ اما این پیوند چندان قوی و مستحکم نبود و نتوانست در زمینِ هستی‌شناسی موجود، مواد لازم را برای رشد دریافت کند. با استفاده از اصطلاحات «داوری اردکانی» می‌توان گفت که درحالی‌که «طرح تکنیک» یا ماهیت تکنیک درونیِ فضای اندیشه ایرانی نشده بود، مظاهری از آن (ابزارها یا اشیاء تکنیک) وارد فضای فرهنگی ایران شد. اما پرسش اصلی بر چگونگی این «پیوند» است.

در بخش توصیفی شرح داده شد که در نگارگری ایرانی، تغییرِ زوایای دید یکی از عوامل اساسیِ برسازنده فضا در این سنت تصویری بوده است. این تغییرِ زاویه دید، در تصویر ۵ نیز آشکار است. در سنت نگارگری ایرانی، معمولاً اشیاء و پیکره‌ها در نمایان‌ترین زاویه دید به نمایش درمی‌آیند و فضای تصویری نیز به صورت «درونی» از حرکت چشم بر این اشیاء و پیکره‌ها به وجود می‌آید. این در حالی است که در ساخت پرسپکتیویِ فضا، نقطه واحدِ دید، یک چشمِ ثابتِ نقاش است. دقت در ترسیم پرسپکتیو، به معنای دقت در دیدن از این نقطه واحد و در نظر گرفتن الزامات تصویری متناسب با آن است. این نقطه ثابتِ دید، یادآور سوژه مدرنی است که جهان و طبیعت را به

Archive of SID
www.SID.ir

مثابه امری ابژکتیو در برابر خود تعریف می‌کند.

به نظر می‌رسد در آغاز، زاویه دیدِ مدرن به‌عنوان یکی از زوایای دید در نقاشی ایرانی پذیرفته شد. در واقع برای نقاشان ایرانی، این امر چندان معضل‌ساز[۲۱] نبوده است. آنها از این زاویه به عنوان زاویه مناسب برای نمایش برخی قسمت‌های اثر استفاده می‌کردند. در این سطح می‌توان از «تلفیق»[۲۲]، تألیف[۲۳] یا ترکیب[۲۴] این فضاها سخن گفت. در این سطح است که می‌توان از کاربردِ «ابزار تکنیک» یا «اشیاء تکنیک» سخن گفت. ابزارها و اشیاء تکنولوژیک می‌توانند به راحتی در زمان‌ها و مکان‌های مختلف و مستقل از شرایط فرهنگی و تاریخی منتقل و به کار گرفته شوند؛ اما همان‌طور که هایدگر اشاره می‌کند، تکنولوژی نه امری خنثی است (هایدگر، ۱۳۹۳، ۵) و نه وسیله‌ای صرف؛ بلکه گونه‌ای انکشاف است (همان، ۱۳). تکنیکِ پرسپکتیو و فضای برساخته آن نیز مبتنی بر گونه‌ای انکشافِ عالم است. در این سطح می‌توان از «تعارض» بنیادین میان فضای سنتی نقاشی ایرانی و فضای مدرن وارد شده به آن سخن گفت.

آنچه مانع می‌شود که خطوط موازی ساخت پرسپکتیو خطی در نقطه بی‌نهایت دور (نقطه گریز) به هم برسند، همین نیروی متعارض است. این امر در تصاویر ۴ و ۵ کاملاً مشهود است. این در حالی است که احتمالاً نقاشان فرنگیِ آگاه به اجرای درست این تکنیک، در آن دوران در ایران مشغول به فعالیت بودند. همچنین احتمالاً چاپ‌ها یا نقاشی‌هایی در دسترس نقاشان ایرانی بود که در آنها، این تکنیک با روشی دقیق به کار گرفته شده بود. گواه این امر، نقاشی‌هایی از این همین دوره است که ساخت پرسپکتیو خطی در آن دقیق‌تر است و به وضوح با آگاهی ریاضیاتی ترسیم شده‌اند. آیا نقاشان ایرانی نمی‌توانستند شیوه اجرای درست این تکنیک را بیاموزند یا خود درباره شیوه‌های اجرایی آن پژوهش کنند؟

از نظر پانوفسکی، این پرسش که نقاشان در برهه‌ای تاریخی «نمی‌توانستند» به شیوه‌ای خاص نقاشی کنند یا «نمی‌خواستند»، پرسشی کاذب است. از نظر پانوفسکی، این موضوع خارج از دستان نقاش یا نقاشان است. وی استدلال می‌کند که برای «خواست» هنری نیروی غیرشخصی وجود دارد (Wood, 1991, 16). در اینجا و در مورد شیوه کاربست پرسپکتیو در نقاشی ایرانی نیز باید گفت که نیرویی تاریخی وجود داشت که مانع از استقرار و تفوقِ کامل فضای مدرن بر نقاشی ایران می‌شد.

به نظر می‌رسد که در فضای نقاشی متأخر صفوی، امری «ناهمزمان» خود را آشکار می‌کند. این نقاشی متعلق به زمانی است که امکان بروز تکنیک پرسپکتیو خطی و فضای مدرن در آن وجود نداشت، اما این تکنیک و فضا از عصر یا زمانی دیگر گرفته و مصرف می‌شود. فضای نقاشی ایرانی در این دوران «تلفیق یا ترکیبی تعارض‌آمیز» از فضای مدرن و فضای سنتی است. درست است که این دو فضا همواره در تابلویی واحد و در کنار هم «وحدت» می‌یافتند، ولی این وحدت، وحدتی یکپارچه و تام و تمام نبود. این وحدت، حاوی نیرویی تعارض‌آمیز بود که در هر اثری به گونه‌ای جلوه می‌کند. این کشمکشی است که تا دوران معاصر در فضای نقاشی ایرانی حضور باقی ماند.

نتیجه

از زمان رنسانس تا چندین قرن، تکنیک پرسپکتیو نقشی اساسی در ساخت فضای نقاشی غرب ایفا می‌کرد. پیدایش این تکنیک در نقاشی رنسانس، به موازات تغییری اساسی در مفهوم فضا در فلسفه و علم مدرن بود. این فضا، فضایی بود عقلانی، بی‌نهایت و همگن. تکنیک پرسپکتیو و مفهومِ فضای مبتنی بر آن، تنها در «هستی‌شناسی مدرن» امکان ظهور یافت. از اواسط دوران صفوی، این فضا وارد نقاشی ایران شد. یافته‌های مقاله نشان می‌دهد که انتقال این فضا به‌وسیله اجرای تکنیک پرسپکتیو در نقاشی این دوران به‌صورت ناقص و منطقه‌ای انجام‌شده است. در غالب این نقاشی‌ها، خطوطِ موازیِ راهنمایِ پرسپکتیوِ خطی، در نقطه‌های واحد همگرا نمی‌شوند. همچنین این ساخت تنها در بخش‌هایی از نقاشی اجرا می‌شد و فضاسازی بخش‌های دیگر به پیروی از شیوه سنتی انجام می‌گرفت. این امر در مورد آثار دو نقاش سرآمد دوران، «محمد زمان» و «علی‌قلی‌بیک جبادار» آشکار است.

مطابق دریافت «داوری اردکانی» (۱۳۹۱) از فلسفه تکنولوژی هایدگر، اقتباسِ علم و تمدنِ اروپایی توسط کشورهایِ غیرغربی، از احساسِ نیاز به «اشیاء یا ابزار تکنیک» آغاز شد. از این منظر، درحالی‌که «طرح تکنیک» در این کشورها استقرار نیافته بود، «ابزار تکنیک» به این کشورها وارد شد. به نظر می‌رسد این نظر در مورد پذیرش فضای پرسپکتیوی در نقاشی متأخر صفوی نیز صادق باشد. پیش از آنکه «طرح تکنیک» یا به عبارتی هستی‌شناسی مدرن در فضای فرهنگی ایران استقرار یابد، تکنیک پرسپکتیو در این نقاشی‌ها به مثابه «ابزار تکنیک» به کار بسته شد. عدم رشد متناسب و دقیق این تکنیک در جریان نقاشی ایرانی در این دوران گواهی بر این امر است. در این سطح می‌توان گفت که هم‌نشینی فضای مدرن و فضای سنتی در نقاشی متأخر صفوی «تلفیقی تعارض‌آمیز» است.

پی‌نوشت‌ها

۱ ایده «دهکده‌ی جهانی» (Global Village) از آن هربرت مارشال مک لوهان (۱۹۸۰-۱۹۱۱) فیلسوف و جامعه‌شناس کانادایی است.

2 Universal.

۳ الکساندر کویره حلقه رابط میان پدیدارشناسی آلمانی و پدیدارشناسی فرانسوی در اوایل دهه ۲۰ قرن بیستم بود (اسپیگلبرگ، ۱۳۹۱، ۳۷۹). نقش وی در معرفی هگل و همچنین هایدگر به دنیای فرانسوی زبان انکارناپذیر

Archive of SID
www.SID.ir

است. وی در سال‌های تحصیل خود در آلمان، عضوی از حلقه پدیدارشناسی گوتینگن بود که تحت تأثیر ایده‌های هوسرل قرار داشت. همان‌گونه که کویره خود اشاره می‌کند رویکرد او به تاریخ و فلسفه علم بسیار تحت تأثر هوسرل است: «علاقه او [هوسرل] ... به قوام تاریخی و ایده‌آل نظام‌های هستی‌شناسانه مرا بسیار تحت تأثیر قرار داد» (همان). همچنین ردپاهای ایده‌های کویره در باب گالیله در کتاب «*بحران*» قابل توجه است. در زمان نگارش کتاب *بحران*، مکاتباتی میان کویره و هوسرل درباره گالیله برقرار بود.

۴ پانوفسکی در کتاب «*پرسپکتیو به مثابه شکل نمادین*»، اظهار می‌دارد که هر دوره تاریخی پرسپکتیوی دارد؛ بنابراین می‌توان از اصطلاحاتی مانند پرسپکتیو یونانی، پرسپکتیو قرون وسطایی یا پرسپکتیو رنسانس صحبت کرد. در گفتار عام، هر کجا از پرسپکتیو صحبت می‌شود، منظور شیوه‌ای در ایجاد توهمی از ژرفا بر سطحی دوبعدی است که مشخصاً از دوران رنسانس به صورت دقیق و علمی عرضه شد. در این مقاله، هر کجا از واژه «پرسپکتیو» استفاده شود، همین معنا (یعنی پرسپکتیو رنسانس) منظور است مگر آنکه صفتی به آن اضافه شود.

۵ ریشه‌یابی نحوه ورود این تکنیک به ایران، موضوعی بسیار مهم است. با توجه به ضعف داده‌های تاریخی در این زمینه، بررسی آثار کپی شده از چاپ‌ها و نقاشی‌های اروپایی در این دوران می‌تواند یاری‌رسان باشد. همچنین نحوه کاربست این تکنیک و مخصوصاً توجه به ترکیبات رنگی و نحوه رنگ‌گذاری، می‌تواند در ریشه‌یابی این مسئله مفید باشد. این مقاله، با توجه به هدف خود، تنها به بررسی منطق کلی این «تلفیق فضایی» از طریق بررسی برخی نقاشی‌ها به عنوان الگو می‌پردازد.

6 Illusion.
7 Vanishing Point.
8 Visual Pyramid.
9 Modifications.
10 Atmosphric Perspective.
11 Colour Perspective.
12 Aerial Pespective.
13 Disapperaring Perspective).
14 Unified Space.
15 Spacial Deformation.
16 Rational.
17 Infinite.
18 Homogeneous.

۱۹ در مقاله «*بنیاد مابعدالطبیعی پیدایش فن پرسپکتیو خطی در نقاشی رنسانس*» تألیف نگارندگان اول و دوم این مقاله که در نشریه کیمیای هنر شماره ۲۱ به چاپ رسیده، پیوند میان فضای پرسپکتیوی در نقاشی رنسانس با فضای ریاضیاتی فیزیک مدرن و هستی‌شناسی مدرن در زمینه فلسفه علم هوسرل و هایدگر به تفصیل تشریح شده است.

20 Projection of Technique.
21 Problematic.
22 Fusion.
23 Affinity.
24 Synthesis.

فهرست منابع

آژند، یعقوب (۱۳۸۵)، *مکتب نگارگری اصفهان*، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.

آقائی، عبدالله؛ مرضیه پیراوی ونک (۱۳۹۵)، بنیاد مابعدالطبیعی پیدایش فن پرسپکتیو خطی در نقاشی رنسانس، جلد ۵، شماره ۲۱، صص ۹۳-۷۷.

آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۸۸)، *طبیعت در هنر مشرق زمین*، در مجموعه مقالات همایش طبیعت در هنر شرق، فرهنگستان هنر، تهران.

اسپیگلبرگ، هربرت (۱۳۹۱)، جنبش *پدیدارشناسی: درآمدی تاریخی*، ترجمه مسعود علیا، مینوی خرد، تهران.

اقبال، مظفر (۱۳۹۱). *اسلام و علم*، ترجمه فرشته ناصری و علی آخشینی، انتشارات آستان قدس، مشهد.

بینیون، لوریس؛ ویلکینسون، ج.و.س و گری، بازیل (۱۳۶۷)، *سیر تاریخ نقاشی ایرانی*، ترجمه محمد ایرانمنش، انتشارات امیرکبیر، تهران.

پاکباز، رویین (۱۳۹۰)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، زرین و سیمین، تهران.

داوری اردکانی، رضا (۱۳۷۹)، *اتوپی و عصر جدید*، ساقی، تهران.

داوری اردکانی، رضا (۱۳۹۱)، *سیر تجدد و علم جدید در ایران*، رستا، تهران.

شایگان، داریوش (۱۳۸۸)، *بت‌های ذهنی و خاطره ازلی*، انتشارات امیرکبیر، تهران.

کنبی، شیلا (۱۳۸۹)، *نگارگری ایرانی*، ترجمهٔ مهدی حسینی، موسسه مطالعات هنر اسلامی، تهران.

کویره، الکساندر (۱۳۸۷)، *گذار از جهان بسته به کیهان بی‌کران*، ترجمه علیرضا شمالی، نگاه معاصر، تهران.

نصر، حسین (۱۳۷۳)، عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی، *فصلنامهٔ هنر*، شماره ۲۶، صص ۸۶-۷۹.

نصر، حسین (۱۳۸۶)، *علم و تمدن در اسلام*، انتشارات علمی فرهنگی، تهران.

هایدگر، مارتین (۱۳۹۳)، *پرسش از تکنولوژی*، در *فلسفه تکنولوژی*، ترجمه شاپور اعتماد، نشر مرکز، تهران.

هوسرل، ادموند (۱۳۸۸)، *بحران علوم اروپایی و پدیدارشناسی استعلایی: مقدمه ای بر پدیدارشناسی*، ترجمه غلامعباس جمالی، انتشارات گام نو، تهران.

Andersen, Kirsti (2007), *The Geometry of an Art: The History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge*, Springer Press, New York.

Bronstein, Leo (1994), *Space in Persian Painting*, Transaction Publisher, London.

Da Vinci, Leonardo (2008), *Notebooks*, Ed. by THEREZA WELLS, Oxford University Press, Oxford.

Dunning, William V (1991), *Changing Image of Pictorial space (Kindle Version)*, Syracuse University Press New York and Syracuse.

Grignon, Orbay (1996), Remarks on the concept of pictorial space in Islamic painting, In *METU JFA*, No. 16, PP. 45-57.

Glazebrook, Trish (2012), Why Read Heidegger on Science?. In. *Heidegger on Science*, Ed. Trish Glazebrook, State University of New York Press, New York.

Heidegger, Martin (1967), *what is a Thing?* Tr. W. B. Barton, Gateway Editions, New York.

Hyman, John (2006), t*he Objective Eye: Color, Form, and Reality in the Theory of Art*, University Of Chicago Press, Chicago.

Koyre, Alexandre (1978), *Galileo Studies (European Philosophy and the Human Sciences)*, Tr. By John mepham, Humanities Press, London.

McGinnis, Joan (2013), "Arabic and Islamic Natural philosophy and Natural Science", In *Online Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Ed. Edward N. Zalta.

Neher, Allister (2000), *Panofsky; Cassirer and Perspective as Symbolic Form*, Doctoral Thesis, University of Concorrdia, Montreal, Canada Revisited from www.collectionscanada.gc.ca.

Panofsky, Ervin (1991), *Perspective as a Symbolic Form*, Trans. By Christopher S. Wood, Zone books, New York.

Topper, David R (2014), *Idolatry and Infinity: of Art, Math, and God*, Brown Walk Press, Florida.

Wood, Christopher S (1991), *Introduction to Perspective as Symbolic Form*, Zone Book, New York.

Archive of SID
www.SID.ir