

بررسی ساختار پارادایم مکان در هنر ایران پس از اسلام با نگاهی به نقاشی ایرانی

زهرا موسوی خامنه^۱

تاریخ دریافت: ۹۷/۴/۱۶، تاریخ تایید: ۹۷/۷/۱۱

چکیده:

علی‌رغم طولانی بودن تاریخ ایران شاهد نوعی پیوستگی و عدم انفصال در دستاوردهای فرهنگی آن هستیم.

در مورد هنر می‌توان چنین فرض کرد که در پس‌زمینه تحولات، پارادایم‌های فراگیر و مستمری وجود دارند که تشکیل دهنده چارچوب اصلی اندیشه هنرمندان بوده، و مانع انقطاع میان دوره‌ها هستند. از مهمترین الگوها دریافت مکان است. مکان و زمان که ساختار هنر ایران را تحت تأثیر قرار می‌دهند، خود بین دو محور هویت و فرهنگ شکل گرفته‌اند. این مقاله بر آن است تا با پاسخ به این پرسشها که پارادایم مکان چیست و از چه ساختاری برخوردار است، به هدف پژوهش که تبیین چگونگی بروز و تأثیر آن در هنرنقاشی بپردازد.

نتیجه این پژوهش تحلیلی، توصیفی، با بررسی اسناد مربوط و نمونه‌های دردست و اطلاعات کتابخانه‌ای روشن می‌کند که ساختار پارادایم مکان از باورهای عامه، فلسفی، دینی، اساطیری شکل گرفته و نقاشی ایرانی، متضمن سه دوره اصلی غیرمادی، اساطیری و مادی است.

کلمات کلیدی: هنر ایران، نقاشی ایرانی، پارادایم، پارادایم مکان

۱- استادیار دانشگاه الزهراء، دانشکده هنر، z.mousavikhameneh

مقدمه و شرح مساله:

هنر ایران محصول فرهنگ و تمدنی دیرپاست که آثار حیات آن، در جای جای کشور وجود دارد. میراث زنده‌ای که زینت بخش موزه‌ها، نمایشگاه‌ها و کتابخانه‌های معتبر دنیاست و تاریخ، چگونگی شکل‌گیری، و ماهیت تحولات آن همواره دلمشغولی پژوهشگران بسیاری در جهان بوده و هست.

تحولات هنر ایران در حالی مورد توجه قرار می‌گیرد که تنوع آن در شاخه‌های مختلف و نیز در پراکندگی طولانی تاریخی بیانگر نوعی وحدت درونی است و با وجود عوارض و حوادث بیشمار در هزاره‌ها، شکل تحول بدون آنکه بی‌آنکه دچار انقطاع باشد مسیری تدریجی را طی کرده، بیانگر انعطافی از سر توانمندی و تطبیق‌پذیری آن با واقعیات و نیازهای زیبایی‌شناسی دوره‌های مختلف است.

می‌توان چنین فرض کرد که از نگاهی نزدیک به لایه‌های درونی تحولات هنر ایران الگوهایی فراگیر، بطور مستمر در پس این تحولات وجود دارند. الگوهایی پارادایم‌هایی که تشکیل دهنده چارچوب اصلی اندیشه و کار هنرمندان بوده‌اند.

از این منظر تغییرات الگوها در لایه‌های زیرین و عمیق‌تر و نیز شکل و میزان ارتباط آنها است که موجب تغییر در پوسته ظاهری و نمای هنری شده و درعین حال از انقطاع و انفصال آن جلوگیری کرده است. با این فرض پژوهش حاضر بر آن است که از بین مهمترین نمونه‌های موثر، الگوی مکان در هنر ایران بخصوص در نقاشی ایرانی را که در بین دو محور فرهنگ و هویت به مثابه پارادایم پارادایم‌ها شکل گرفته، ویژگی اصلی خود را یافته است، معرفی نماید.

در پاسخ به سوالی درباره چیستی مکان و اینکه از چه ساختاری برخوردار است، به عنوان پرسش‌های اصلی تحقیق، یافتن تعریف آن، که خود انبوه الگوهای زیرمجموعه خود را به طور وسیع متأثر کرده‌است و تحولات موثر و واضح آنها هدف اصلی این تحقیق است.

چنین پژوهشی از آنجا ضرورت می‌یابد که شناخت و معرفی ساختاری الگوهای موجود که به مثابه سلولهای بنیادی در همه محصولات فکری انسانی از جمله هنری می‌باشند، به دلیل ماهیت درونی آن‌ها، پیشبینی محدود اما به نسبت مطمینی از روندهای پیش رو و برنامه ریزی برای بهبود و بهره‌وری از آن را ممکن می‌سازد.^۱

غفلت از این ویژگی مهم علاوه بر اینکه موجب عدم درک صحیح چرایی تحولات هنریست، باعث خدشه به فرصت ارزشمند تطبیق هنر ایرانی با ملزومات حیات هنر در فضای نوین

۱- بررسی ساختار پارادایم مکان در هنر ایران پس از اسلام با نگاهی به نقاشی ایرانی، نویسنده :

می‌شود. بدین منظور با روش تحلیلی و توصیفی برای دستیابی به اهداف مورد نظر تحقیق تلاش شده است. و در مواردی لازم آثار نقاشی در تطابق با اهداف و تعریف‌های موجود بررسی شده‌اند.

پارادایم، سبک‌های هنری و اهمیت آن از نظر الگوشناسانه

پارادایم‌ها که کارکردهای متنوع دارند علاوه بر آنکه الگوها و چارچوب‌هایی فراگیر هستند، می‌توانند براساس قرارگیری در یک طبقه بندی خاص، نقش اتصال دهنده اجزای یک میدان فکری یا عملکردی و یکپارچه سازی را هم داشته باشند. نظریه پردازان براساس دامنه‌های کاربرد آنها را به چندین زیرمجموعه تقسیم کرده‌اند. در یکی از مهمترین این تقسیمات، استنسفیلد پارادایم شناس معاصر، آن‌ها را به ۴ نوع اصلی تقسیم کرد:

۱- کرداری، ۲- ارتباطی، ۳- آگاهی ۴- اجتماعی

پارادایم‌های کرداری اداره کننده محیط خود بوده و شامل نقشه‌ها، مدل‌ها، طرح‌ها، فهرست برنامه‌ها، خط‌مشی‌ها هستند. پارادایم‌های آگاهی، داده‌های مختلفی را بدون نیاز به خودآگاهی نسبت به آن‌ها منتقل می‌کنند. این دسته، نکات لازم برای آفرینش‌های دیگر را در خود ذخیره می‌کنند و حافظه الگویی جوامعند. پارادایم‌های ارتباطی، سمبول‌های متعدد، مثل علایم ریاضی یا نت‌های موسیقی و زبان‌های مختلف انسان‌ها را دریافت و طبقه بندی می‌نمایند.

پارادایم‌های اجتماعی ارتباطات سازنده و مفید بین افراد جامعه را با وضع قوانین مطلوب و صحیح ممکن می‌سازند. (استنسفیلد، ۲۰۰۶: ۱۱۵)

در هنر ایران با دقت و تامل می‌توان محبوبیت سبک‌ها را در دوره‌های ثبات و حیاتشان به خوبی درک و مشاهده نمود. این سبک‌ها، دستاورد هنرمندانند، طرفداران جدی دارند و منش آن‌ها، قواعد کلی کار، مسایل و راه‌حل‌های هنری را در طول زمان پیدایش و ثبات طرح می‌کنند. آن‌ها استفاده از نوع خاص مصالح هنری را تایید می‌کنند و برای مشتغلین حرفه‌های هنر چگونگی به کارگیری مبانی تجسمی هنر چون رنگ و نور و پرسپکتیو و نقطه و خط و غیره در آثار هنر ایرانی را به عنوان مساله اصلی مطرح و خود نیز پاسخ‌گوی همین سوالاتند.

از مجموع این‌ها و در تطبیق با تعریف پارادایم و نقش آن در تشکیل قالب‌ها، چارچوب‌ها و قواعد در وجوه مختلف فعالیت انسانی، از جمله خلق هنری، می‌توان انواع سبک‌ها را نوعی پارادایم دانست. زیرا آنها مطابق تعریف کوهن در کتاب ساختار انقلاب‌های علمی جهان، ساخته بشوند و در یک اجتماع هواداران زیادی را به دور خود جمع کرده، مطالبات خاصی را مطرح کرده و اهمیت می‌بخشند. (کوهن، ۱۳۶۹: ۱۲) همچنین ابزار، لوازم، مصالح وجوه عینی خلق آثار را هم تا حد زیادی مشخص می‌کنند.

براساس انواع پارادایم‌ها که پیشتر از آن یاد شد می‌شود گفت که سبک‌های هنری ایران پارادایم‌هایی کرداریند که در نمادها و نشانه‌های بی‌شمار (الگوهای ارتباطی) خود را نشان می‌دهند. فضای بروز سبک‌ها اما، از الگوهای اجتماعی و میراثی پایدار از الگوهای آگاهی که بصورتی ناخودآگاه اطلاعات هنری ایران را ذخیره کرده‌اند، شکل می‌گیرد.

سبک‌ها هم چنین در مقیاس فردی مبین پارادایم طراحی شخصی‌تر برای هنرمندان هستند. و نقش اختصاصی کننده آثار آن‌ها را به عهده دارند. یک هنرمند در طول حیات کاری خود قابلیت‌ها و تکنیک‌هایی را درمی‌یابد و با آنها کار می‌کند. فرم‌های اصلی، اتصالات و روابط کاربردی، رفتاری که هر کدام اینها در خود مجموعه‌ای از اشکال، مکانیسم‌ها و تکنیک‌های فردی را دارند که متضمن راهبرد اصلی طراحی هستند این راهبرد را پارادایم طراحی می‌نامیم. آنها حیاتی و ضروری هستند چون علاوه بر اینکه در بسیاری از آثار دیگر هم ظاهر می‌شوند نمی‌شود حذفشان کرد. آنها راه‌های اصلی شکل دادن اشکال و فرم‌ها هستند. با شناختن این الگوها می‌شود ایده‌های طرح‌ها را دریافت. (Wake, 2000: 2-5)

پارادایم‌های موثر در هنر ایران

دیرینه‌ترین، سوال‌ها و پاسخ‌ها، مربوط به چگونگی و کمیت و کیفیت زمان و نیز محل سکنی و استقرار فردی و جمعی انسان هاست. پاسخ‌هایی که از اسطوره تا علم و هنر رادبرمی‌گیرد.

می‌توان با نگاهی دقیق‌تر مدعی بود که در بررسی هنر ایران، این الگوهای زمان و مکان هستند که در بین دو بازوی فراالگوی فرهنگ و هویت مهمترین و بنیادی‌ترین خصوصیات را ایجاد و حمل می‌کنند. (موسوی، ۱۳۸۸، ص. ۷۱) در این میان سبک‌ها، الگوهای میانه‌اند که بنا بر تعریف و ویژگی خود واسطه بین زمان و مکان و فرهنگ و هویت هستند.

منظور از مکان، درک انسان از مکان است و "درک" خود دستاوردی بشری است. در یک جمع مشترک عموم افراد درک مشترکی از مکان پیدا می‌کنند. آن‌ها این درک را به یکدیگر منتقل می‌کنند و برای حفظ آن تلاش و در برابر تغییر آن مقاومت می‌کنند. اما این حس مشترک خودآگاه یا ناخودآگاه، قابل تغییر است. به این دلیل که دریافت انسان از مکان بصورتی گسترده و فراگیر با انواع کنشها و واکنشهای انسانی مرتبط است و ضمناً برای عموم بصورت ناخودآگاهانه وجود دارد بطوریکه از طریق منابع دسترس در جامعه، بدون توجه و با نیت آگاهانه قابل اکتساب است؛ بیان گر پارادایم‌های کرداری و ارتباطی است؛ اما تاثیر گذاری عمیق آن این درک را در رده الگوهای اجتماعی رده بندی می‌کند.

طبیعیست هنگامی که جامعه به سوی واقعیات اجتماعی تمایل پیدا می‌کند یا از آن دور شود الگوهای قالب نیز سمت و سویی جمعی بیابند یا از آن دور می‌شوند. این امر در مورد پارادایم

مکان در هر دو سطح تولید آثار هنری و عرضه آن به خوبی قابل تشخیص است. و همپای این شیفت صورتهای هنری به قطب واقعیت عینی و دنیای محسوسات نزدیک یا از آن دور میشوند.

پارادایم مکان در هنرایران مفهومی عمومی، فلسفی، عرفانی یا اساطیری

بطور کلی در هنرهای تصویری مکان محیط دربرگیرنده اشیا است. همانطور که مکان در تقسیم بندیهای مختلف جای میگیرد شکل گیری و ساختار آن هم ترکیبی است. در بررسی هنر ایران به نظر می‌رسد محتوای دریافت مکان و بازتاب آن، تا دوره‌های طولانی متشکل از باورهای عموم و عرفی، فکری و فلسفی، دینی و اساطیری مختلف بوده است.

مکان در باورهای فلسفی: در باور عمومی مکان به عنوان محل قراراست، در قلمرو اندیشه اما مکان واقعیتی پیچیده است که تعاریف متعددی در حوزه‌های مختلف از جغرافی و جامعه شناسی تا فلسفه و معماری و غیره دارد که متفکران بسیاری به آن پرداخته‌اند.

یک منظر مکان را حقیقتی مجزا از جسم ثابت و بی‌تغییر می‌داند که اجسام در آن شناورند، از منظری دیگر مکان مستقل از جسم نیست خود (طباطبایی، ۱۳۸۵: ۴۱)، در تفکر ابن سینا مکان و زمان مستقل از ماده نیستند و اگر ماده نباشد مکان و زمان وجود ندارد. ابن سینا چنین بیان نموده است: «مکان جسمیست که حاوی جسم دیگر است. مانند کاسه برای آب و خانه برای اهل خانه به طور کلی مکان شامل هرچیزیست که جسم در آن واقع شده باشد. اگرچه بر آن قرار نگرفته باشد» (پورجبار جاهد، ۱۳۸۲: ۱۰۵) در این تعریف مکان واجد صورت و جسم است و براین اساس هر مکان وقتی حول شیئی را دربرگیرد القا کننده نوعی حجم است. عده‌ای مکان را سطح می‌دانند: این نگاه سطح بیرونی اشیاء را که دربرگیرنده محتوی خودند مکان می‌داند

همچنین عده‌ای بر این باورند که درک مفهوم آن از تمایز بین فضا و مکان آغاز می‌شود. در اینصورت فضا در معنای فیزیکی وقتی توسط انسان‌ها معایی خاص بیابد مکان خواهد بود. (بیگدلی و شریفی، ۱۳۸۷: ۲۴۰) از این منظر فضا و مکان تفاوت دارند. رلف استدلال کرد که فضا بی شکل است، در حالی که مکان لبریز از احساسات است یا می‌توان فضا را جای حرکت و مکان را محل ایستادن می‌دانست. (اینگ، ۱۳۹۴: ۲۸)

یکی از مفاهیم فلسفی مربوط به مکان که عمیقاً فرهنگ و هنر ایرانی را تحت تاثیر قرار داده است دنیای خیال است. هرکجا مکان به مفهوم مادی و جغرافیایی اهمیت خود را از دست می‌دهد، دنیای خیال جایگاه بیشتری را دربر می‌گیرد.

عالم خیال یا مثال، دنیاییست که از ماده مجرد است، ولی از آثار آن بر کنار نیست؛ دنیاییست میان محسوس و معقول یا مجرد و مادی است و به همین دلیل برخی خواص هر دو حوزه را

داراست. این دنیا نه به ذهن وابسته است و نه به عین و بنابراین خیال منفصل نامیده شده است. نقاشی ایرانی می‌تواند انسان را به جهانی متوجه سازد که به قول دکتر سیدحسین نصر: «ما فوق این جهان جسمانی، لکن دارای زمان و مکان و رنگ‌ها و اشکال خاص خود، جهانیست که در آن حوادث رخ می‌دهد، اما نه به نحو مادی. همین جهان است که حکمای اسلامی و مخصوص ایرانی آن را عالم خیال یا مثال و یا عالم صور معلقه خوانده‌اند.» (نصر، ۱۳۸۳: ۱۰۶) این عالم میانی به فضای میانی بین نور و تاریکی در اساطیر بی‌شبهت نیست. در نگاه خیالین صورت‌ها قائم به خودند و در عالم ماده قائم به مکانند که همان شرط فلسفیست. در دوره سهروردی رای بر این بود که زمان بر هر چه مکان دارد می‌گذرد و «هر چه مکان ندارد زمان ندارد» این باور به طور خاص در ترسیم یا عدم ترسیم سطح اتکای اشیا در نگارگری ایرانی و مفهوم زمان تاثیر گذاشت.

بنا بر تعارف بالا مکان الگویی کرداریست: «هویت مکان به عنوان یکی از راه‌های ارتباط بین انسان و مکان از طریق فرهنگ، سابقه تاریخی، خاطرات جمعی، نوع و ماهیت فناوری ساخت، عملکردها، نشانه‌ها، فرم‌ها و نمادهای شهری و ویژگی‌های بصری و کالبدی ادراک می‌گردد» (امین زاده، ۱۳۸۹: ۵)

در ادواری که آفرینش جهان و پارادایم هویت جهان در شرق متمرکز بوده است، خیال شرقیست. رنگ‌ها، پوشش، زاویه دید و صورت‌ها شرقیند. اما با تغییرالگوهای هویت بخش خیال شرقی آسیب می‌بیند. و از آن‌جا که آفرینش غربی اصولاً خیالین نیست به عرصه زمین پا می‌گذارد.

مکان در باورهای دینی: در باور دینی مکان هر دو بعد مادی و غیر مادی را شامل می‌شود و مفهوم مادی آن شامل جاییست که تمام زندگی مادی انسان را دربرمی‌گیرد از زمین تا آسمان، مشرقین و مغربین یعنی تا منتهای افلاک. اما پس از مرگ نیز زندگی در جایی بین زمین و آسمان ادامه دارد که برزخ؛ سرزمین بینابین؛ است. برزخ همه ویژگی‌های ماده را ندارد و مسکن روح تا قیامت و داوری است. در قرآن به عنوان منبع اندیشه اسلامی ۳۲ بار واژه مکان به صورت‌های مختلف آمده است. از نظر مادی مفهوم مقر و جای شی یا انسان و یا جهت و از نظر غیر مادی مفهوم مرتبه، موقعیت، امکانات و مقدرات با این واژه نشان داده شده‌اند. مکان پس از آن بهشت یا دوزخ و حاصل و ساخته انسان در طول حیات مادی بر زمین است.

مکان در دیدگاه اساطیری: بخشی از زندگی و هویت و به دنبال آن فرهنگ ما متأثر از اساطیریست که دوره‌ای طولانی بر زندگی ایرانیان تسلط داشته‌اند. اساطیر ایرانی همواره بر نوعی دوگانگی استوار بوده است که بیانگر خیر و شر است. اهورا مزدا در باور ایرانیان نماد و نهایت تمام خیرها و اهریمن نماد همه بدیهاست. در باورهای اسطوره‌ای مکان بر اساس قلمرو

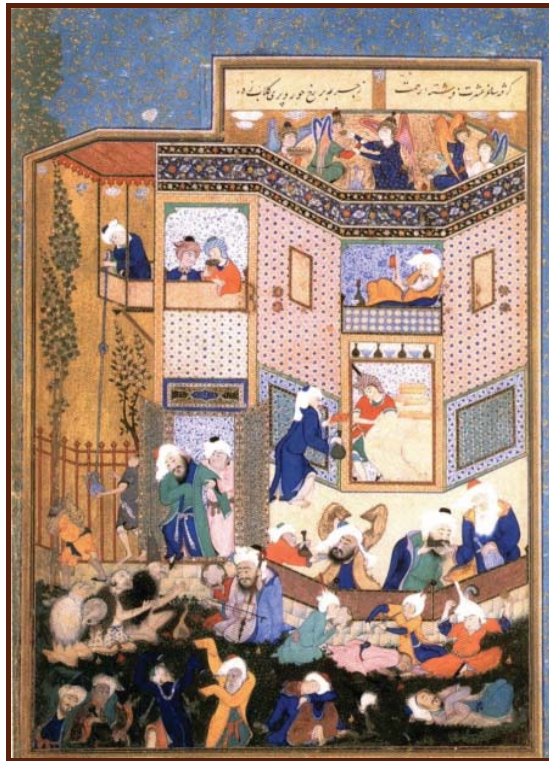
این دوگانگی نیروها شکل می‌گیرد :

« اهوره مزدا سرور دانا، خدای غایی، خیر مطلق، خرد و معرفت، آفریننده خورشید، ستارگان، روشنایی تاریکی انسان‌ها و حیوانات و تمامی فعالیت‌های فکری و جسمی است. او مخالف همه بدی‌ها و رنج‌هاست در مقابل او انگره مینیو (اهریمن) قرار دارد که روح شر است و همواره سعی می‌کند دنیا و حقیقت را ویران کند و به انسان‌ها و حیوانات آسی برساند. انگره مینیو، دیو کهن در شمال که مامن همه دیوان است در تاریکی زندگی می‌کند.» (کرتیس سرخوش، ۱۳۹۳: ۹)

پس در دیدگاه اساطیری نیز دو مکان مادی و غیر مادی وجود دارد. مکان غیر مادی سه مرتبه روشنایی، خلا و تاریکیست و جهان ماده با مرکزیت سرزمین ایران است. نگاه بسیار تاثیر گذار اساطیر در این میان مساله نژاد است که سرزمین نژاد آریا مرکز خلقت و نعمت است. در این باور انسان می‌تواند و باید بهشت را در زمین بسازد. چنانکه جمشید جمکرد را ساخت و سیاوش - نماد رویش - گنگ دژ را بنا کرد.

مکان طبیعت گرا یا ذهنیت گرا و جلوه آن در هنر نقاشی

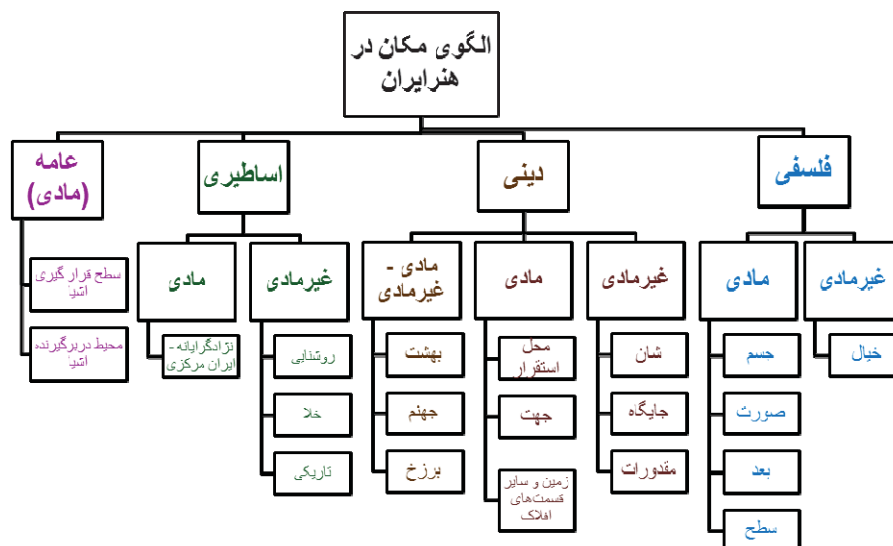
سید حسین نصر بر این باور است که انسان تنها با تفکر در جسم خویش مستقیماً نظام طبیعت را از درون تجربه می‌کند و با وجود جسمی خویش با جهان طبیعت و محیط خود روبرو می‌شود. (نصر، ۱۳۹۵: ۳۹۸ - ۳۹۲). ماحصل اندیشه انسانی که به خود و دنیایش در چنین ارتباط دو سویه‌ای می‌نگرد، تصاویر از کمال و زیبایی و حسن بهشتی موجودیست که هستی خود را جزیی از مدینه فاضله الهی می‌داند. هنرمندان ایرانی پیش و پس از اسلام سعی بر ساختن بهشت و نیز مکان‌هایی مشابه با ایده مدینه فاضله به عنوان کاملترین الگوی مکان بر روی زمین داشته‌اند. با تاکید بر جنبه‌های نمادین باید توجه داشت که باغ و بستان و گلستان به عنوان یک آرایه یا طراحی برای صحنه وقوع حوادث یا وسیله‌ای برای زیباسازی فضاهای منفی و مثبت و حتی گاه برای تعادل بصری در آثار تجسمی مورد استفاده قرار گرفته است. هنرمندان اما با دو رویکرد به طبیعت پرداخته‌اند: رویکرد طبیعت‌گرایانه و رویکردی ذهنیت‌گرا



تصویر ۱. مستی لاهوتی، مستی ناسوتی، نیمه اول قرن دهم ه.ق. دیوان حافظ اثر سلطان محمد

الف) طبیعت گرا: بخش بزرگی از آثار هنری، آرایه‌هایی در برمی گیرند که برای فضا سازی از عوامل طبیعت بهره برده اند. اگرچه ما نام آن را رویکرد طبیعت گرا می‌نهیم اما این هرگز به معنی بیان واقعیت گرایانه از طبیعت مانند آنچه در سبک‌های واقعیت‌گرای غیر ایرانی، می‌بینیم نیست. تمامی الگوها با شباهت زیاد با دنیای بیرون از صافی ذهن هنرمند گذشته و در قالب قوانین و قراردادهای مرسوم هنر ایرانی که شامل طرح‌های دو بعدی یا سه بعدی می‌شوند، عینیت پیدا می‌کنند. با کمک این قراردادهاست که خیال اجازه حضور می‌یابد. به عنوان مثال می‌توان قرار دادهای مربوط به اشیاء دور و نزدیک و فاصله بین آن‌ها را در نقاشی ایرانی یادکرد که در این آثار شباهتی به قوانین پرسپکتیو علمی ندارد. اشیا و افراد به میزان قرب به قدرت الهی بزرگ یا کوچک و سطوح احجام نیز بنا بر اهمیت خود در پرسپکتیوی دو بعدی از روبرو نمایش داده می‌شوند. (مکان به معنای شان و رتبت). چهره انسان‌ها عموماً فاقد احساس و حرکت بوده و عواطف انسانی چندان مورد توجه نیست. این قراردادهای شامل پیکره انسان‌ها هم می‌شود. چه آنجایی که پیکره‌ها در نقوش حضور دارند یا برای طراحی اشیا یا اماکن به ابعاد و

فیزیک انسان توجه می‌شود. پنجره این توجه قراردادهای مرسوم است. ب) ذهنیت گرا: این دسته از نقوش، به نقوش گیاهی (اسلیمی ها و ختایی ها) و نقوش هندسی تقسیم می‌شوند. نقوش گیاهی در هر دو نوع خود تمثیلی از بهشتند. این نقوش گاه جدا کننده ملکوت و ناسوتند مانند حاشیه بام در تابلوی تصویر مستی لاهوتی و ناسوتی که رقص و سماع دو دسته در بالا و پایین صحنه را نشان می‌دهد. در این اثر، نقوش حاشیه بام در بالای صحنه با ویژگی و محتوایی غیر مادی است که در برابر طبیعت گرایی و سبزه های پایین صفحه قرار دارد. در این تصویر ساختمانی با چند طبقه ترسیم شده که طبقات نمادین آن با مراتب مختلفی از تزیینات گیاهی و هندسی تا مرتبه شور و مستی قدسی در بالای صفحه و بعد از یک حاشیه اسلیمی ادامه یافته است

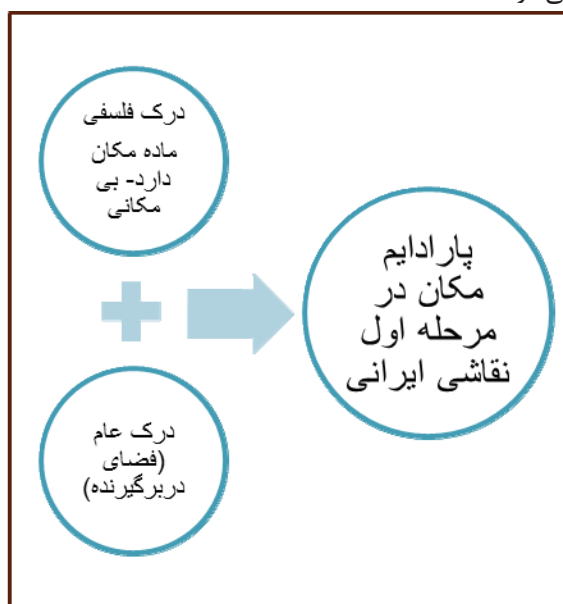


تصویر ۲. چهار الگوی مکان که فرهنگ ایرانی را تغذیه می‌کند.

ساختار و دوره‌های بروز مکان در نقاشی ایرانی

در نقاشی ایران با نگاره‌هایی رو برو می‌شویم که یا از سطوحی از واقعیت گرایی برخوردارند یا کلاً واقع گرا نیستند. باز در دل گروه غیر واقع گرا با نمونه‌هایی روبرویم که سطح اتکای اشیا کم اهمیت است و دسته دیگر آن‌هایی هستند که از زمینه و سطح اتکایی البته نه چندان مطابق با واقعیت برخوردارند. این تفاوت و تغییرها مربوط به دریافت هنرمندان از مکان بوده است که پس از اسلام سه دوره را پشت سر گذاشته است.

ادوار اولیه : به نظر می‌رسد با توجه به این فرض فلسفی که هرچه ماده باشد، مکان دارد نقاشی‌های ادوار اولیه که بی‌مکانند و در فضا معلقند به طور کلی فاقد مادیتند و با افزایش اهمیت مکان و سطح استقرار مادی تر می‌شوند. از این رو پارادایم مکان در این دوران به طور جدی از درک فلسفی مادی رویگردان است. توجه نقاشان به عدم مادیت و محدودیت‌های دینی موجب بهره‌گیری آنان از این اصل فلسفی به گونه وارونه شده است و برای عدم ماده‌گرایی به بی‌مکانی نزدیک می‌شوند.



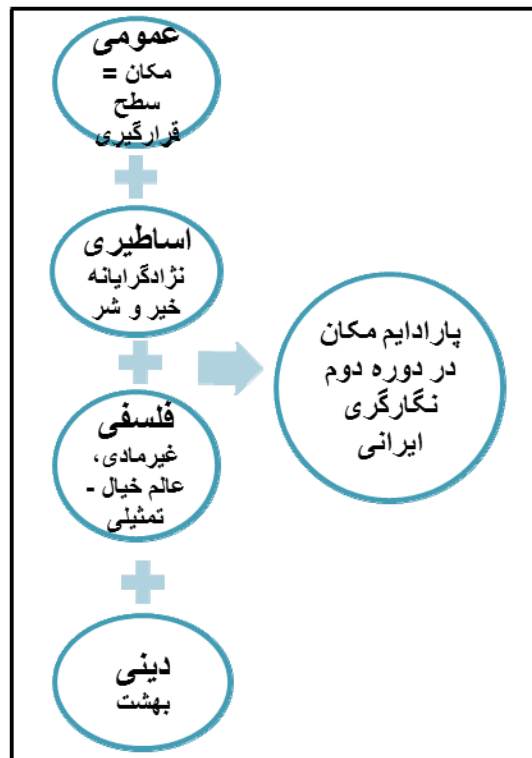
تصویر ۳. ساختار مکان در ادوار اولیه

همچنین در این دوران تاثیر دریافت عمومی مکان در باور به این مساله است که مکان، فضای دربرگیرنده اشیا است. نگاه این دوره اساطیری و عرفانی نیست. زیرا نه ملیت ایرانی اهمیت ویژه‌ای در آن دارد و نه مساله خیر و شر در آن مطرح است. اما این بدان معنا نیست که داستان‌های کهن مورد توجه نیستند بلکه الگوی مطرح و موثر بر نقاشی این دوران از چنین درکی برخوردار است. می‌توان گفت نقاشی این دوره در فضایی خیال شرقی غرق است. بخش عمده‌ای از آثار این دوره بدون سطح اتکا هستند و نقوش مختلف حالتی شناور دارند.

دوره دوم:

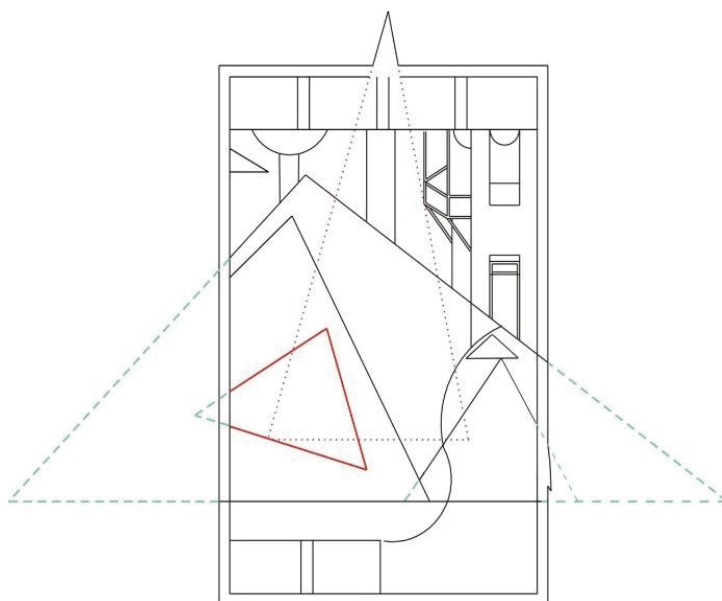
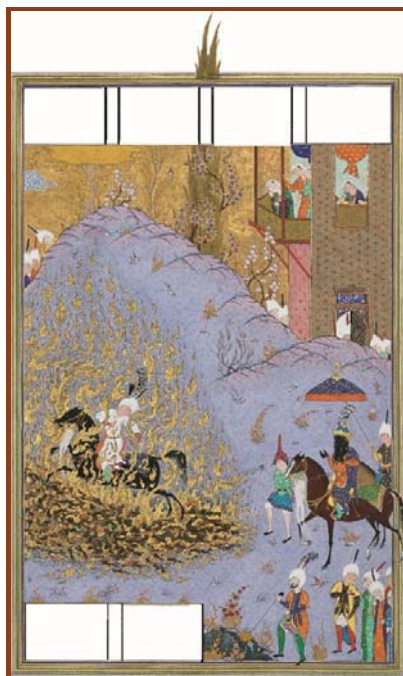
در دوره دوم نقاشی دارای سطح اتکا میشود اما این سطح و روش ارایه آن چندان با واقعیت مطابق نیست. پارادایم مکان در این دوران ترکیبی از باور عمومی مبنی بر مکان به مثابه سطح

قرار گیری اشیا، باور اساطیری غیر مادی جنگ بین خیر و شر در فضایی معلق بین این دو نیروست. باور به مرکزیت جهان و نژادگرایی بر اهمیت داستانهای ملی در این دوره و نیز بهره گیری از نشان های ملی در آثار تاثیر گذاشته است. نگاره‌ها به اوج گیری و نقاط بلندتر درمیان کادر تمایل دارند. هنرمندان این دوره به جنگ‌های ایرانیان با سایر اقوام توجه ویژه داشته و با همین نگاه برای پیروزی نژاد خود گاه همداستان پیکره‌های که می‌کشیدند می‌شدند. از همه اینها گذشته ماهیت شرقی و بهره گیری از تمثیل ملی نیز در این دوره به شدت وجود داشته است. نقاشیها همچنین از بعد فلسفی غیرمادی (خیال) بهره مند هستند. همچنین نقاشی این دوره از باور مذهبی آن معانی غیر مادی که مکان را شان و مرتبت می‌دانند و بر این ویژگی نقاشی ایرانی که اشیا و افراد با منزلت بیشتر بزرگتر کشیده می‌شدند یعنی ایجاد پرسپکتیو مقامی موثر بوده است.



تصویر ۴. ساختار پارادایم مکان در دوره دوم هنر ایران

از این روست که می‌بینیم کوه و انسان یک اندازه اند یا حتی انسان از کوه بزرگتر رسم می‌شود.



تصویر ۵ و ۶. سیاوش در آتش شاهنامه طهماسبی، ساختار تابلوی سیاوش در آتش

درواقع دوره کلاسیک نقاشی ایران از این الگوی مکانی پیروی می کند. اگرچه باید توجه داشت

که پیدایی و استقرار این الگو و نیز حذف و جایگزینی آن با پارادایم دیگر ناگهانی نبوده و وضوح ابتدا و انتهای این دوره نسبت به دوره استقرار آن، ترکیبی، پیچیده و کمرنگتر است. در ابتدای ورود به این دوره مکان به معنی فضا هنوز تا حدودی به مفهوم مکان به معنای سطح برتری دارد. در انتهای این دوره مجدداً از اهمیت مکان به معنی سطح کاسته میشود و فضای بعد دار مطرح می‌گردد. همچنین در انتهای این دوره دریافت خیالی اندک اندک نمود خود را از دست می‌دهد.

به عنوان مثال تابلوی سیاوش در آتش از شاهنامه طهماسبی این ساختار را به خوبی نشان می‌دهد. داستان سیاوش به علت موضوع عاطفی و نیز جذابیت روایی آن، بارها در شاهنامه‌های متفاوت نقش شده است و بنابراین به خوبی می‌توان هر نمونه آن را با نمونه‌های پیشین مقایسه کرد و تغییرات ایجاد شده را پیگیری نمود. این داستان در اصل داستانیست اساطیری که ریشه در باورهای رویش و خدایان نباتی و نیز تمثیلی رستاخیز و چرخه سالیانه بهار و زمستان دارد. در این نگاره اما به عمد محل رویداد اصلی عاری از گیاه ترسیم شده است.

کادرهای مثلثی به مفاهیم اساطیری جنگ بین خیر و شر در منطقه‌ای بالاتر از زمین اشاره دارد. به علاوه مکان اصلی داستان در مثلثی با قاعده موازی افق قرار دارد و بر مفهوم مکان به معنای سطح قرار گیری دلالت می‌کند. اگرچه بهشت از مکان روی دادن این حادثه تلخ رخت بر بسته است اما در پشت کوه‌ها مناظر بهشتی ترسیم شده است که متضمن امیدی در داستان است. رنگ طلایی آسمان و حتی درختی در پس زمینه نشان از غلبه خیال بر داستان به خصوص در مناطق دلپذیر و امید بخش پشت کوه دارد. این رنگ در کادر مثلثی نا متعادلی که آتش تشکیل داده است نیز وجود دارد تا نگاه بیننده را متوجه پیوند و یگانگی اساطیری آتش با آسمان و بهشت و نیروهای مقدس بنماید. اما در این منطقه بهشت گون و خیالی سرو میانی کادر را شکسته تا به امتداد مکان به افق‌های بالاتر که ویژگی درونی پارادایم مکان در این دوره است اشاره نماید.

حضور درک دینی مکان به مفهوم شان و اعتبار را در دو چهره اصلی داستان یعنی سیاوش و افراسیاب می‌توان دید که به علت برتری شأن و مکانت عمده‌ای که دارند، با توجه به اسب‌ها نسبت به سایرین فضای بیشتری را اشغال کرده‌اند. پوشش و تزیینات صفحه، چتر آفتابی و ساختمان مبین ایرانی بودن صحنه و عبارت عربی یا مفتاح الابواب در همان مواردیست که درگیری عاطفی هنرمند را با موضوعی که به پیش از اسلام منسوب است نشان می‌دهد.

پارادایم مکانی متأثر از اساطیر در ترکیب بندی مثلثی این نگاره نیز قابل توجه است. در اوستای نو برخلاف متون کهن زرتشتی، نوعی تثلیث در وظایف مهر، ایزد وفاداری وجود دارد. مهر در اوستای نو که به دوره پیش از اسلام ایران منتهی می‌شود و بصورت پیچیده‌ای در

باورهای فرهنگی، پارادایم آگاهی، مخفی می‌ماند، از کلام راستین آگاه است و ضد پیمان شکن نیست. همچنین او نیرومندترین است و در جنگ‌ها یاری رسان است که جنگجویان برای مرکب بهتر و صحت بدن خود به او پناه می‌آورند و در آخر او دارنده دشتهای فراخ و آرامش دهنده انسانها و رهاکننده از نیاز است که گیاهان را می‌رویاند. (بهار، ۱۳۹۳، ص ۳۲)

با کمی دقت می‌شود چگونگی حضور این سه ویژگی را در داستان سیاوش دید. به نظر می‌رسد نقاش با مد نظر قرار دادن این سه ویژگی و در میان سه راس قدرت مهر سرزمین داستان سیاوش را ساخته است تا سیاوش درست پیمان با یاری نیروهای غیر زمینی به آرامش برسد و پیروز گردد

در این صحنه آتش با آسمان هم‌رنگ است تا بر وقوع داستان سیاوش و رهایی سربلندانه او در مکانی از جنس غیر زمینی، جایی که آسمان و زمینش از یک جنسند، اشاره کند. با اینهمه در این نگاره مانند بخش عمده نگاره‌های این دوره فضا به عنوان مکان جای خود را به سطح به عنوان مکان داده است.

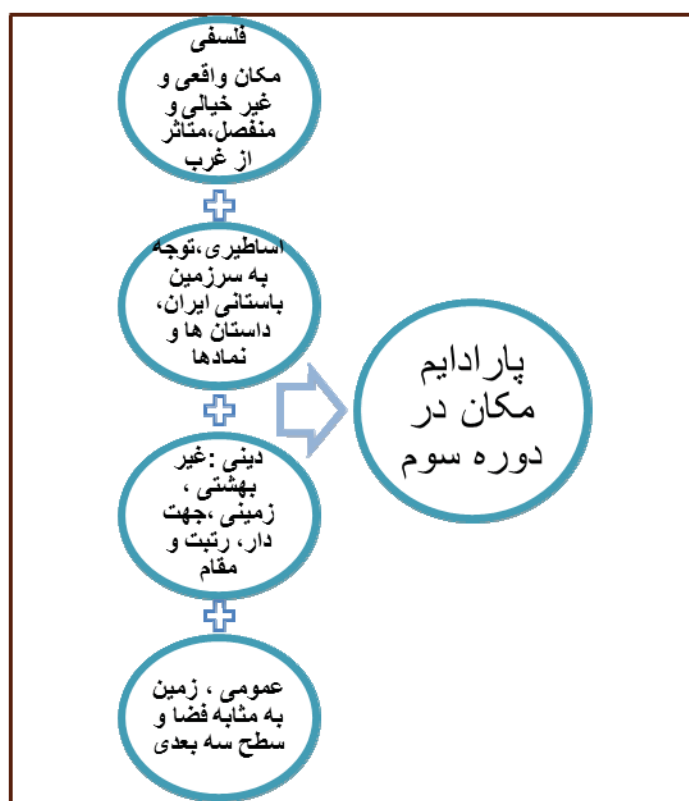
این سطح همچنین بعد دار است و در فضا قرار گرفته و محصور به یک پس زمینه و جلوی صحنه است. همین توجه به گسترش مکان مسطح در فضا بعدها تحت تاثیر پرسپکتیو علمی وارد شده از هنر غرب قرار گرفته و تغییراتی جدی را موجب می‌شود.

دوره سوم: تثبیت پارادایم مکان در نقاشی ایرانی سرانجام در دوره آخر، تشکیل پارادایم مکان تحت تاثیر عوامل گوناگون و ضمن روندی پیوسته با مسیر تغییرات الگویی پیشین شکل اصلی خود را تثبیت می‌کند. از این زمان به بعد به جز موارد خاص مثلاً بخشی از شمایل نگاری مذهبی بی مکانی وجود ندارد. بخش دیگر نیز به نقاشی‌های گل و مرغ مربوط می‌شود که هنوز بار تمثیلی دارند و بیش از سطوح در آنها فضایی مد نظر است که نسبت به موضوعات اصلی کوچکترند

تحول از بی مکانی به چنین برداشتی را باید در ریشه آن یعنی تغییر هویت جستجو کرد. مکان جدید خلق نو را تنها در مکان واقعی زمین ممکن می‌دانست که امکان تجربه طبیعت را فراهم آورد و صور خلایقانه را نه در عرصه ناملموس و ذهنی خیال که بر عرصه زمین می‌دید.

روبرویی ایران و غرب در بستری از باورهای دیرینه و سنت‌های فلسفی اتفاق افتاد. در باورهای اولیه ایرانی بعد از اسلام مکان فاصله انسان و جهان بود که اشیا در آن معنی می‌یافتند. این فضا می‌توانست ویژگی‌های مادی را داشته باشد. اما در هر حال در بیان عینی و صوری بر مفاهیمی خیالی استوار بود. همین نگاه بود که موجب اختیار فضا به عنوان مکان در نقاشی می‌شد فضای فراگیری که تمام زیر و بم صورنها را در برمی‌گرفت و آن‌ها را معلق نشان می‌داد. با تغییر یافتن تدریجی این نگاه و قطعیت یافتن مفهوم مکان که بی شباهت به مفاهیم

کانتی هم نیست(البته چند سده زودتر) سطح که از نظر بصری قطعیت بیشتری دارد و در فضا گسترش می یابد مد نظر قرار گرفت و دست آخر در دروه مورد نظر ما، با چرخشی آشکار به مفهوم مدرن غربی مکان به مثابه امری واقعی که واقعه ای تاریخی بر آن رویداده نزدیک شد. به همین دلیل هم هست که حتی داستان های غیر واقعی افسانه ای یا اساطیری نیز بر روی زمینی واقعی نقل و مصور می شوند . در این وضع مکان واقعیتی ممتد و غیرقابل تجزیه بود . و داستان ها گویی در زمانی مطلق و عاری از زمان یا توالی بوده و از یک افق برخوردار بودند، اما نگاه تجزیه گر غربی که مکان را به اجزای خود تقسیم می کند، این نگاه را تغییر داد. در همین راستاست که در نقاشی قاجار و با شدت بیشتر در نقاشی قهوه خانه ای شکسته شدن مکان را شاهدیم.



تصویر ۷- پارادایم مکان در دوره آخر، مرکب از هر چهار عنصر با رویکردی زمینی

در دریافت های دینی، مهمترین اتفاق، در حذف تخیل بهشت از نگاره ها روی داد. مدینه فاضله و انسان کامل هم دیگر الگوی ذهنی و نهایت امال و ارزوی هنرمند نبود. مکان

روی دادن حوادث از این زمان به بعد چه در خود زمینه و چه در پس زمینه، دیگر بهشت نیست. با نزول منظر نگاه هنرمند به زمین در جریان تصادم فرهنگی به غرب و تغییر پارادایم هویتی، تغییرگشتالتی در نگاه انسان ایرانی روی داد و آن منظری که جهان را با همه کجیها و مشکلات بهشت می دید و از آن الگو برداری می کرد از این بهشت به واقعیات روی گرداند. این بدان معنیست که دریافت مکان از این دوره مادی می شود. در راستای تحولات پیشین در تعلیم دینی آن بخش از برداشتها که قدر و منزلت را معنی اصلی مکان می دانست تشدید شد و تاثیر این امر بر فزونی کاربرد پرسپکتیو مقامی در این زمان است.

از نظر شکل کادرها، در ادوار اولیه نگاه استعلایی وجود نداشت. چرا که کل جریان زندگی در فضایی غیر مادی و در نتیجه دریافت های آن هم در چنین فضای بلندمرتبه ای بود. کادر این دوره عموماً افقیست و تمایل چندانی به ایجاد اوج در آن نیست. در دوره دوم واقعیت زندگی در زمین و امید و آرزوها در بلندی مکان خیال است و کادرها عمودی می شود و در دوره آخر هم زندگی روی زمین واقعیت و هم امید و آرزو و خیال هنرمند روی زمین است و اصولاً تمایلی به اوج نیست و باز نقاشی دارای کادر افقی می شود.

در این دوره، علیرغم توجه زیاد به داستان های کهن، دریافت اساطیری، به عنوان یکی از چهار قطب تشکیل دهنده پارادایم مکان آسیب می بیند. موضوع داوری و جنگ بین خیر و شر در منطقه ای بینابین ماده و نا ماده نور و تاریکی در خلا یا تهیگی، اساس باور اساطیریست. از آنجا که به طور کلی در این دوره عروجی در کار نیست، فضایی هم برای چنین جنگی فراهم نیست و مکان اسطورهای از نقاشی حذف می شود.

ساختار عناصر تشکیل دهنده پارادایم متشکل از عناصر مختلف هویت یابی هستند که گاه هویت خود را در شرق جستجو می کنند و گاه غرب زمین را مد نظر دارند. از همین روست که این نقاشی از الگوی مکانی معلق بین این دو فضا بهره مند است. معلق بودن موجب تعارضات و چندپارگی ها در سطح بوم نقاشی می شود.

در مجموع، می توان پارادایم مکان این دوره را مادی، زمینی و متأثر از اندیشه غربی دانست. در این دوره تکلیف الگوهای وارداتی هنوز کاملاً مشخص نیست.

در بهره مندی از دریافت زمینی از سطح مکان مساله جهت نیز مطرح می گردد. پیشتر گفتیم که جهت مند بودن مکان در دریافت فلسفی و مذهبی آنگاه که به قطب طبیعت نزدیک می شود وجود دارد.

نتیجه گیری

هنر ایران واجد پارادایم هاییست که علاوه بر تعریف های کلی و مربوط باعث دو ویژگی

در هنر ایران هستند اول آنکه این هنر سنتی را، در کنار قاعده مند بودن تغییرپذیر می‌کنند و دوم آنکه باعث می‌شوند تغییرات موجب دگرگونی کامل صورت‌های هنری و انقطاع در سبک‌های هنری ایران نشود. علاوه بر این سبک‌های هنری خود پارادایم‌هایی هستند که به عنوان پل رابط بین دو فرا الگوی هویت و فرهنگ الگوهای مهم مکان و زمان قرار دارند.

نوع برداشت و دریافت انسان از مکان ثابت نیست و تحولات آن بر صورت‌ها و اشکال تاثیری واضح می‌گذارد. ساختار الگوی مکان در هنر کشور در بازه بین قرن سوم تا اوایل پهلوی اول از ۴ پایه باورهای عامه، باورهای دینی، باورهای اساطیری و مفاهیمی فلسفی شکل گرفته است که ترکیب این واحدها صورت‌های هنری بخصوص نقاشی ایرانی را تحت تاثیر قرار داده است. میتوان چنین گفت که مکانی که مجرد از اشیا و وجود انسان نیست و اعتباری که از انسان بیاید با عروج او به ساحت ربانی، کسب اعتبار از محل اصلی استقرار انسان در ملکوت کرده و استعلا طلب می‌شود یا با نگاهی اساطیری محلی برای دوگانه خیرها و شرها می‌گردد. اما با چرخش نگاه به زمین، به دنیای واقعی نزدیک می‌شود. این همان اتفاقیست که در این مدت هزار ساله روی داده‌است.

با این توجه نقاشی ایرانی چه بصورت طبیعت‌گرا و چه به صورت ذهنیت‌گرا، با نگاهی به مکان الهی و ساختار مدینه فاضله بر زمین و سپس نزدیک شدن به دنیای واقعی مسیری را طی می‌کند که در اولین تاثیر بر شکل سطح اتکای اشیا در تابلوها آشکار می‌شود این مهم خود چگونگی برخورداری آثار از سایر اصول تجسمی مانند خط، جهت، حجم و سطح را نیز متأثر میکند. ترکیب بندی اجزای اثر نیز بر همین منوال تغییر کرده کادر ترسیم عمودی یا افقی می‌شود، در عین حال دورنما سازی هم طبیعت‌گرا و یا مقامی می‌گردد.

در دوره‌های اولیه یعنی از حدود قرن سوم تا قرن هفت اشیا در فضای صحنه شناورند ولی کم‌کم بر سطحی یا خط زمینه اتکا می‌یابند. این هنر در دوره‌های میانی با بهره‌مندی از الگوهای اساطیری به ترکیب‌های مثلثی و یا جهت دار و سرانجام از اواخر صفویه و بخصوص از دوره قاجار به تلاش برای واقعیت‌نمایی به بازنمایی طبیعت و دنیای واقعی می‌پردازند.

فهرست منابع

- امین زاده، بهناز. (۱۳۸۹) ارزیابی زیبایی و هویت مکان، هویت شهر، دوره ۴، شماره ۷ اینگ، ورونیکا. (شهریور ۱۳۹۴)، بازنگری نقادانه‌ای بر سرشت پیچیده "مکان"، ترجمه ویدا نوروز برازجانی، اطلاعات حکمت و معرفت. شماره ۱۱۲.
- بهار، مهرداد. (۱۳۹۳)، پژوهشی در اساطیر ایران؛ چاپ دهم، تهران، نشر آگه.
- بیگدلی، زاهد و شریفی، سمیه. (۱۳۸۷)، درآمدی بر مفهوم مکان، فصلنامه کتابداری و اطلاع رسانی، شماره ۴
- پورجبار جاهد، بهروز. (۱۳۸۲)، نظریه مکان در فلسفه ابن سینا، فصل نامه علامه، شماره ۱۰
- داداشی، ایرج. (۱۳۸۱)، عالم خیال به روایت شیخ اشراق، فصلنامه خیال، شماره ۱
- طباطبایی، محمدحسین. (۱۳۸۵)، اصول فلسفه و روش رئالیسم؛ جلد چهارم، قم، انتشارات صدرا.
- عکاشه، ثروت. (۱۳۸۳)، نگارگری اسلامی؛ ترجمه غلامرضا تهامی، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.
- کرتیس، سرخوش. (۱۳۸۹)، اسطوره‌های ایرانی؛ تهران، نشر مرکز.
- کوهن، توماس. (۱۳۸۹)، ساختار انقلاب‌های علمی جهان؛ ترجمه احمد آرام، تهران، سروش.
- موسوی، زهرا. (۱۳۸۸)، نمونه‌های برتر در نقاشی ایرانی (نقاشی قهوه خانه ای)، هنرهای زیبا، شماره ۳۹
- نصر، سیدحسین. (۱۳۸۳)، جاودان خرد؛ مجموعه مقالات سید حسین نصر، تهران، سروش.
- نص، سیدحسین. (۱۳۹۵)، دین و نظام طبیعت؛ ترجمه محمدحسن فغفوری، تهران، انتشارات حکمت.
- Stansfield, Manfred. (2006) Introduction to Paradigms: Overview, Definitions, Categories, Basics, Optimizing Paradigms & Paradigm Engines. USA: Trafford Publishing.
- Wake, Warren. k. (2000). Design Paradigms, A Sourcebook for Creative Visualization. New York: John Wiley & Sons.