کلید واژه: اقلیم هشتم. جاودانگی ملموس. منحنی حلزونی. حرکت دوّار. دکتر مرتضی گودرزی.

دکتر مرتضی گودرزی (دیباج)

کنایه ای از حقیقت

نقّاش، پژوهشگر و منتقد هنری. دارای دکترای فلسفه‌ی هنر، عضو هیاءت علمی دانشگاه سوره که بیش از یکصد مقاله‌ی علمی و هنری ایشان در مطبوعات کشور به چاپ رسیده است.
مقاله‌ی حاضر، ابعاد نقّاشی ایرانی (نگارگری) بررسی می‌کند.
از دیگر آثار مؤلف، می‌توان به جست و جوی هویت در نقّاشی معاصر ایران، روش تجزیه و تحلیل آثار نقّاشی کلاسیک و روش تجزیه و تحلیل آثار نقّاشی مدرن اشاره کرد.

اگر بپذیریم که هنر، فقط تکرار طبیعت نیست، بلکه نوعی تفسیر طبیعت است و هنرمند با نگرش خود به طبیعت، تصویری شهودی از صورت‌ها ارائه می‌کند، می‌توان گفت که روند دیدن و نگریستن هنرمند به جهان هستی، تعیین کننده‌ی کیفیّت آفرینندگی اوست. هربرت رید معتقد است: «آن چه هنرمند می‌آفریند، نه از طریق ادراک آگاهانه، بلکه از راه شهود و درک مستقیم است. اثر هنری زاییده‌ی فکر و تعقل نیست، بلکه نتیجه‌ی مستقیم حس است. حقیقت را مستقیم بیان نمی‌کند، بلکه کنایه‌ای از حقیقت است.»

بدون شک، نقّاش هنرمند در روند خلاّقیّت خود به دریافت‌های حسّی بی‌شماری دست می‌یابد که کاملاً بی‌نیاز از جهان پیرامون او نیست. هر اندازه حاصل این پیوند با جهان بیرونی غنی‌تر باشد، وسعت فکر و اندیشه‌ی او بیش‌تر و دامنه‌ی تخیّلات او وسیع‌تر خواهد بود. پس از این دریافت و ارتباط، ذهن حسّاس هنرمند، دست به انتخاب، ساده‌سازی، جا به جایی و حذف و اضافه می‌زند. در این هنگام، ذهن از راه شهود و الهام و نیز با تاءثیرپذیری از آرشیو

اندوخته‌ی خود، در چگونگی شکل و فرم، تغییراتی به وجود می‌آورد و صورت‌های ذهنی جایگزین صورت‌های عینی می‌شود. در این مرحله دریافت‌های هنرمند، پس از گذر از مرحله‌ی تحلیل، به صورت‌های ذهنی و تخیّلی تغییر شکل می‌یابند و در حقیقت، «دریافت‌ها» توسط ذهن هنرمند، «تفسیر» می‌شوند.

اغلب خوانده و شنیده‌ایم که هنرمندان نقّاش ایرانی، متاءثّر از آرای عرفا و شعرای عارف بوده‌اند و تجلّی این تاءثیر در آثار آنان کاملاً هویداست و عالمی را که آنان تصویر کرده‌اند، عالمی است که متفکّران و فلاسفه‌ی ایرانی ـ اسلامی آن را اقلیم هشتم یا عالم مثال نامیده‌اند و...

اگر خواننده و محقّق، برخی از آراء و نظریه‌ها و همچنین انگیزه‌های فردی برای تاءکید بر بعضی از نکات این تئوری را از نظر دور ندارد و با احتیاط به این آراء بنگرد، برخی از صورت‌های نقّاشی ایرانی ـ نگارگری ایرانی را نمی‌تواند انکار کند:

این که در نقّاشی ایرانی گفته می‌شود که جهانِ تصویر شده، عالمیِ است که در آن کشاکش تمام نشدنی معنی و صورت و ماده و روح پایان می‌یابد و جهانی خلق می‌شود که در آن اجساد متروّح و ارواح متجسّد می‌شوند و این جهان برزخی است میان روح و ماده، به این دلیل است که جهان تصویر شده از این نظر که متلبّس به اندازه و ماده است، با جهان محسوسات مقاربت دارد و از این وجه که از ماده دور می‌شود، با حقایق معنوی و روحانی در ارتباط است. به عنوان مثال، نمونه‌ی تصویریِ چنین نگرشی را می‌توان در پیکره‌های نگارگری ایرانی یافت. پیکرها از نظر داشتن ویژگی‌های انسانی، همچون صورت، دست، پا و اندامی انسانی، واقعاً انسان‌اند، امّا از این نظر که نه متجسّدند و نه دارای کالبد قابل لمس و جسیم و ویژگی‌های دیگر اندام انسانی، همچون سایه روشن و پوست و گوشت ملموس، از عالم طبیعی دورند. درنتیجه، شخصیّت‌های نقّاشی داده شده، نه آن‌چنان از عالم واقعی انسانی و طبیعی دور شده‌اند و نه خصایص طبیعی دارند.

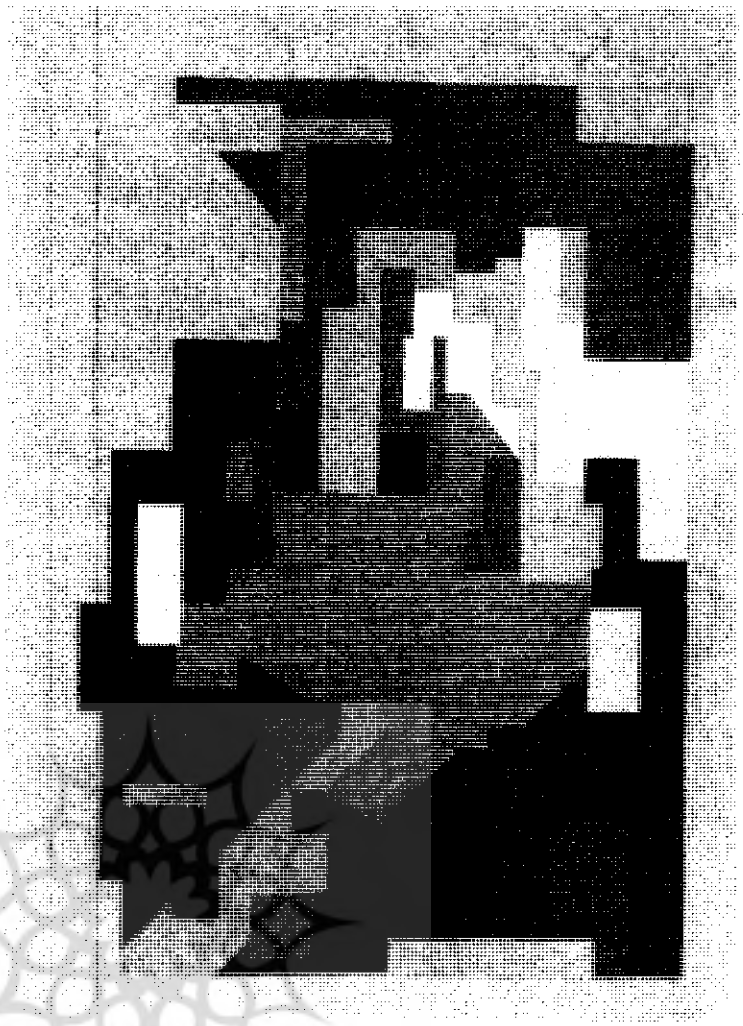
در فضای نگارگری ایرانی، جهان به تصویر درآمده، مافوق این جهان جسمانی است. امّا همین جهان خاص، دارای زمان و مکان و رنگ‌ها و اشکال خاصّ خود است و حوادثی که در آن رخ می‌دهد نیز مادّیِ محض نیستند. درواقع، وقایع به تصویر درآمده، دارای اهمیّت و معنایی می‌شوند که همیشگی و دارای نوعی جاودانگی ملموس است. باز این که می‌شنویم و می‌خوانیم که نقّاشی ایرانی به ستیز با قوانین امتداد مفهومی، توالی زمانی و رابطهٔ علّی و معلولی منطقی برخاسته، به این دلیل است که در این نوع نقّاشی، رویدادهای متقارن، بی‌هیچ رابطه‌ی زمانی در کنار یکدیگر طراحی شده‌اند. در

هنرمندان نقاش ایرانی، متأثر از آرای عرفا و شعرای عارف بوده‌اند و عالَمی را که آنان تصویر کرده‌اند متفکران و فلاسفه ایرانی. اسلامی آنرا اقلیم هشتم نامیده‌اند.

واقع، این فضاهای منطبق بر هم و روی هم نهاده شده، به عنوان ابزاری نیرومند در خدمت ارائه‌ی هرچه راحت‌تر و روان‌تر قرار گرفته‌اند. بازسازی یا ارائه‌ی چنین فضایی، معادل است با تکیه بر اهمیّت «خیال» که در پرتو یک باور روحی است؛ زیرا هر تجلّی هنری، ابتدا در روح نقش می‌بندد و سپس از آن ساطع می‌شود.

نقّاشی ایرانی با ارائه‌ی نوع خاصّی از رنگ‌های زنده و با طراوت، گسترش فضا از پایین به بالا، مکان و فضای خاصّ غیرطبیعی و بسیاری دیگر از ویژگی‌های تصویری، دارای فضایی اعجاب‌انگیز و مملو از طراوت خاص و شگفتی‌های خیال‌انگیز کودکان است.

هنرمند نگارگر ایرانی در به کارگیری رنگ، با احساسی غیرمادی و ویژه، اما با ارائه‌ای دقیق و علمی،



توانایی خود را به نمایش می گذارد. او ضمن توزیع هوشمندانه‌ی رنگ‌های گرم و سرد بر اساس میزان درخشندگی آن‌ها، موسیقی دلنوازی از جلوه‌های رنگین ارائه می کند. برای رسیدن به این سمفونی دل‌انگیز، ضمن استفاده از ملاک‌های کاملاً دقیق و محاسبه شده‌ی دیگر، سطوح بزرگ را با خاکستری‌های رنگین و خاموش می پوشاند و در سطوح کوچک‌تر، رنگ‌های درخشان و «فام‌تری» را به کار می گیرد. بدین گونه، تعادل و توازنی دقیق در کمپوزیسیون رنگ برقرار می سازد. خلاصه سازی برخی از آثار نگارگری، امکان مطالعه بیش تر آن‌ها را دراین زمینه فراهم می سازد.

در نقّاشی ایرانی، نور واحدی فضا را روشن کرده است که هیچ موضع مشخص و منبع معلومی ندارد. نوری که به یکسان همه چیز را از انسان گرفته تا نبات و حیوان، روشن می کند و باعث درخشش هرچه بیشتر اشیاء می شود. ایرانیان همواره از هرچه تاریکی و ظلمت، نفرتی طبیعی داشته‌اند و پیروزی نهایی نور بر ظلمت، یکی از خصایص و آرزوهای همه‌ادیان بوده است. نور در نقّاشی ایرانی، بیشتر امری معنایی است که دلالت بر فضای غیرمادی و هستی تثبیت شده‌ای دارد که در عالم برزخ و شاید عالم معنا قابل ادراک است.

برخی معتقدند که عدم کوشش برای ارائه‌ی بعد سوم در نقّاشی‌های ایرانی و فقدان پرسپکتیو به شیوه‌ی نقاشی کلاسیک غربی، حاکی از نفوذ مانویّت در پیش از ظهور اسلام و سپس تاءثیر تفکّر اسلامی است. با این حال، آن چه که محسوس است، حذف این اتمسفر خطّی و عمقی و رساندن تصویر و عناصر آن به سطح، قابلیّتهای آن را در ایجاد فضاهای خیال‌انگیز، غیرمتجسّد و متنوّع، به شدّت افزایش داده است. حذف پرسپکتیو و سه بعدنمایی در نگارگری، نه تصادف است و نه به علّت عدم مهارت ؛ بلکه عنصر اساسی یک فضای کیفی است که می کوشد بیش تر از هر چیز، خیالی باشد.

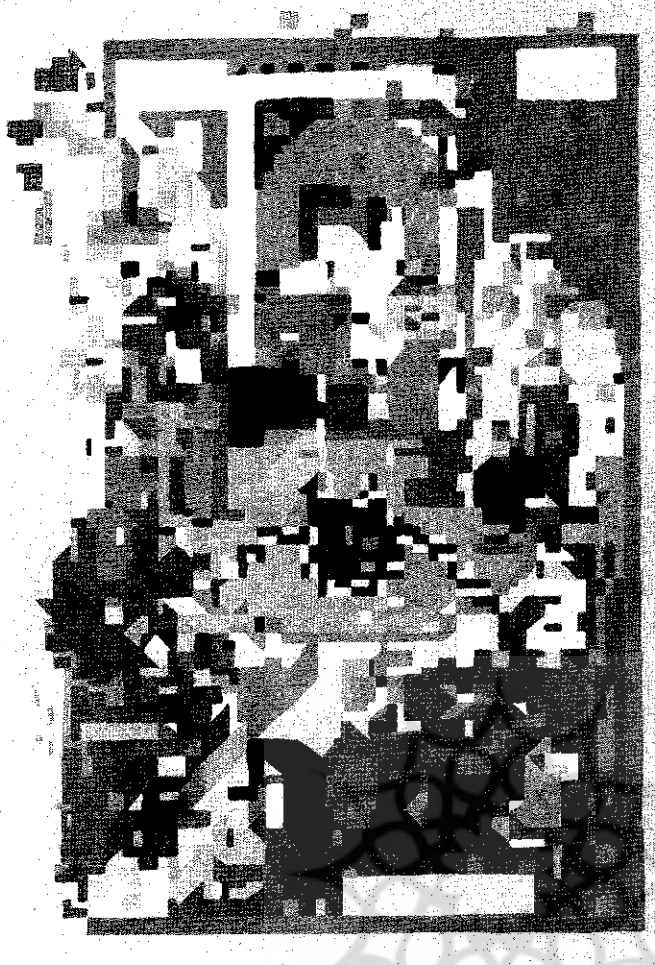
حالت‌های ظریف و دلنشین خطوط، دقت اجزا و نیز طیف رنگین کمانی رنگ‌ها در نگارگری، نوعی هماهنگی ناب و ضیافت نور خیال‌انگیز ایجاد می کند. تاءثیر آن، بیش تر از طریق جذبه و افسون است تا ادراک عقلانی. شبیه آینه‌ای است که روح در آن رؤیای خیالی خود را می بیند.

هنرمندان نگارگر ایرانی در تصویر کردن اشکال ـ جاندار و غیرجاندار ـ همه چیز را به یک اندازه تصویر می کنند. درختان و عناصر دوردست، به همان اندازه تصویر می شوند که عناصر دیگر در جلو یا وسط تابلو قرار دارند. این نوع به کارگیری پرسوناژها (شخصیت‌ها) خصوصاً در زمانی است که همه‌ی آن‌ها دارای یک مقام و مرتبه‌اند. به عنوان مثال، در صحنه‌های جنگ، مردان جنگی به یک اندازه به طور متفرّق یا مجتمع و البتّه بدون استفاده از پرسپکتیو به تصویر کشیده می شوند. تنها در مواردی که شخصیتی همچون شاه یا شاهزاده یا پهلوان خاصّی باید در صحنه حضور داشته باشد، تا حدودی بزرگ تر و در فضای باز و گسترده‌تری ارائه می شود. هرچند که هنرمند نگارگر برای هرچه متمایز کردن این شخصیت از افراد و عناصر همجوار ـ معمولاً ـ با استفاده از عناصری مانند رنگ یا فرم‌های تزیینی خاص، بر آن تاءکید بیش تر می کند. در واقع، در نقاشی ایرانی، شکل و اندازه‌ی اشیاء و انسانها با توجّه به موضوع و محتوای اثر، متغیر است. درجات متفاوت اشخاص است که جای آن‌ها را در کادر تابلو تعیین می کند؛ جایی که بر اساس مفاهیمی که محتوای اثر تعیین

می‌کند، تعیین شده است. در ابتدا منتقدان و مورخان، بی‌آن که بر اصول و قوانین زیبایی‌شناسی آثار نگارگران ایرانی اشراف داشته باشند، با دیدن پرسوناژهای کوچک و کوچک‌تر در سطوح پسزمینه و عناصر بزرگ در وسط و سطوح مرکزی یا مرکز توجّه بیننده و پرسوناژهای کوچک در سطح پیش‌زمینه، به گمان خود، به هم‌ریختگی بزرگی را یافته بودند که به ظاهر، بر ناآشنایی نگارگران ایرانی با اصول مناظر و مرایا تاءکید می‌کرد و این آثار را تا سرحد هنری بدوی سوق می‌داد. اما به زودی کشف شد که این هنرمندان، نه تنها اندازه و محلّ قرارگرفتن شخصیت‌ها را بر اساس مراتب و شاءن آن‌ها تعیین کرده‌اند، بلکه فضاهای گسترده را برای بزرگان و فضاهای کوچک‌تر را برای افراد کوچک در نظر می‌گرفتند. در این نوع ترکیب‌بندی، نه تنها با استفاده از فضاسازی‌های متشکّل و محیط‌های پر و خالی، به توازنی دقیق در فرم و رنگ دست می‌یافتند، بلکه در لابه‌لای اجزای تصویری، از درون عناصر، مفاهیم ذهنی و پنهانی خود را آشکار می‌ساختند. برای رسیدن به چنین اندیشه‌ای، علاوه بر تمهیدات گوناگون، از منحنی‌های حلزونی نیز به عنوان زیرساخت‌های پنهان استفاده می‌کردند. «پاپادوپولو» در بحث درباره‌ی مفاهیم ذهنی این منحنی‌های حلزونی، آن‌ها را دوایری می‌داند که از فلک تا زمین کشیده شده‌اند و معتقد است که این حرکت مداوم، از آسمان تا زمین، یعنی از وسیع‌ترین دایره تا زمین ادامه دارد و به انسان می‌رسد. او همچنین این منحنی حلزونی را، که یک «حرکت دوّار» است، برگرفته از حرکت مذهبی و عارفانه طواف می‌شمارد و حالت «هزارتویی» آن را تجسّمی از ذات هستی می‌داند. بنابراین، منحنی حلزونی که اتفاقاً به شدّت با فرم صوری کهکشان‌ها و حرکت عظیم آن‌ها منطبق و شبیه است، به خاطر حضور نامرئی خود در جهان کوچک یک اثر، به تجسّم عینی یک ذهنیّت بدل می‌شود.

تقطیع زمان و جهان خلق‌شده‌ی بی‌زمان که در آن اوقات مشخصی وجود ندارد و «بی‌مکانی» و محلّ اتفاق موضوع که وابستگی خاصّی به محل ویژه‌ای ندارد، از خصوصیات حایز اهمیت نقّاشی نگارین ایرانی است. این ویژگی، برای نقّاش، وضعیتی را فراهم می‌سازد که با آزادی عمل بیش‌تر، به بیان تصویری خود بپردازد.

از دیگر مواردی که به عنوان ویژگی و بلکه



امتیازات نقّاشی ایرانی می‌توان به آن اشاره کرد، «ساده‌سازی» عناصر و پرسوناژهای تابلو است. این نوع ساده‌سازی و عدم توجّه و تقیّد به قواعد آناتومی، در جهت رساتر کردن بیان تصویری، لطافت بیان، از بین بردن مادّیت عناصر، دور شدن از فضای طبیعی و ایجاد وحدت هرچه بیش‌تر در فضای کلّی تابلو است.

در نقّاشی ایرانی، هر آن‌چه که در طبیعت و به یک معنا «هستی» وجود دارد، ارزش و ساحتی خاص دارد. هیچ عنصری در طبیعت نمی‌ماند که نقّاش نسبت به آن بی‌مهری یا کم‌توجّهی کند. هر عنصری، صرف‌نظر از کوچکی و بزرگی و جنس آن، عزیز و قابل مطالعه است؛ از انسان و لباس‌های او گرفته تا درخت و گل و آب و حتی صخره‌ها و کوه. از این منظر است که این نوع نقّاشی، نگارگری نام گرفته است.