

مواجهه دو مفهوم فضا در تماس نگارگری ایرانی با نقاشی رنسانس

عبدالله آقائی* - مرضیه پیراوی ونک**

چکیده

نگارگری ایرانی در تاریخ پرتلاطم خود از سنت‌های تصویری گوناگونی تأثیر پذیرفته است. از اواسط دوره صفویه با افزایش ارتباطات با ممالک غربی، سنت تصویری رنسانس نیز از راه‌های گوناگونی به ایران وارد شد. تغییرات اساسی در جایگاه و شکل نگارگری ایرانی در این دوران نشان می‌دهد تماس با نقاشی رنسانس برای نگارگری ایرانی مواجهه‌ای ساختاری بوده است. ریشه‌ای‌ترین بخش این مواجهه در برخورد دو درک ناهم‌ساز از مفهوم «فضا» مشاهده می‌شود. پرسش اصلی این مقاله «چرایی» این مواجهه در سطح فضای تصویری است. رهیافت این مقاله در پاسخ به این پرسش رهیافتی فلسفی است؛ از این رو، کوشیده شده است با بررسی بنیادهای متافیزیکی که طرح مفهوم فضا را ممکن می‌سازد، این مواجهه به شکلی مفهومی تبیین شود. به این منظور، از یک سو، با استفاده از مفهوم «امر ریاضیاتی» در فلسفه هیدگر نشان داده شده است که چگونه فرازش متافیزیک مدرن به ظهور فضایی «کمی» در نقاشی رنسانس منجر شد و، از سوی دیگر، با تحلیل فضای تصویری نگارگری ایرانی نشان داده شده است که چگونه در مقابل فضای مطلق و انتزاعی نقاشی رنسانس فضای «کیفی» نگارگری ایرانی از طریق اجتماع عناصر محتوای خود شکل می‌گیرد.

واژه‌های کلیدی

نگارگری ایرانی، نقاشی رنسانس، فضا، متافیزیک مدرن، امر ریاضیاتی

* دانشجوی دکتری دانشگاه هنر اصفهان (نویسنده مسئول)؛ ایمیل: abdaghaie@gmail.com

** استادیار دانشگاه هنر اصفهان mpiravivanak@gmail.com

۱- مقدمه

نگارگری ایرانی در تاریخ پرتلاطم خود پیوسته تحت تأثیر سنت‌های تصویری گوناگونی قرار داشته است؛ به عنوان مثال، برای نگارگری ایرانی، چین و به طور کلی «شرق» همواره منبع مهم الهام بوده و در زمان‌های مختلف، مانند دوره‌های حکومت ایلخانان، ترکمانان و تیموریان، به اشکال گوناگون برداشت‌هایی از این سنت تصویری داشته است. این تأثیرپذیری غالباً در سطح کاربرد اجزای خاص تصویری بوده است. در دوره‌های مختلف، این تأثیرپذیری را می‌توان به‌آسانی در نحوه نمایش صخره‌ها، درختان، ابرها، لباس‌های نظامی و برخی دیگر از اجزای تصویری مشاهده کرد. این نوع وام‌گیری به طور منطقی نشان‌دهنده گونه‌ای دریافت مشترک از اصول بازنمایی تصویری است.

از میانه‌های دوران حکومت صفویان و با اوج‌گیری مرادده‌های ایران با ممالک غربی، نگارگران ایرانی از راه‌های گوناگون با سنت‌های تصویری رنسانس آشنا شدند. در این سال‌ها منبع الهام نگارگران، نه شرق، بلکه غرب بود. به اعتقاد بسیاری از تاریخ‌نگاران هنر ایرانی، این تأثیرها باعث رخوت و «انحطاط» در نگارگری ایرانی شد. به عنوان نمونه، شیلا کنبای در کتاب *نگارگری ایرانی در فصلی با عنوان «انحطاط طولانی»*، نقاشی‌های تولیدشده در سال‌های ۱۰۳۹ تا ۱۱۳۵ق را بررسی می‌کند. او در این فصل به جریانی اشاره می‌کند که از اواخر دهه ۱۰۳۰ق باعث تغییر جهت نگارگری ایرانی و سرانجام، از رواج افتادن این سنت نقاشی شد (کنبای، ۱۳۸۹: ۱۰۱).

نویسندگان کتاب *سیر تاریخ نقاشی ایرانی* نیز در تحلیل نگارگری ایرانی در زمان حکومت شاه عباس، انحطاط را در غالب هنرهای ایران گزارش می‌دهند

(بینیون و دیگران، ۱۳۶۷: ۳۷۶). تاریخ‌نگاران ایرانی این عرصه نیز نظرات مشابهی درباره‌ی این موضوع دارند. یعقوب آژند از انحطاط در نگارگری ایرانی پس از دوران شاه عباس خبر می‌دهد (آژند، ۱۳۷۹: ۷) و روئین پاکباز نیز با تأکید بر چالش میان «عناصر عاریتی» اروپایی و «زیباشناسی تزینی» نگارگری ایرانی به «فایق‌آمدن عنصر اروپایی» اشاره می‌کند (پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۳۱).

بنابراین، رابطه سنت نگارگری ایرانی با نقاشی رنسانس، بیش از آنکه از جنس «الهام» یا «تأثیرپذیری پویا» باشد، از جنس «مواجهه» است. شواهد و قراین حاکی از آن است که این مواجهه ژرف‌تر و ساختاری‌تر از آن بوده است که اجازه دهد عناصر تصویری نقاشی رنسانس به راحتی در نگارگری ایرانی به‌کار گرفته شوند. عمق این مواجهه روشن‌تر از همه‌جا خود را در تقابل میان دو درک متفاوت از مفهوم «فضا» نشان می‌دهد زیرا نحوه ترسیم فضا در نقاشی، همبسته اصول کلی بازنمایی اشیاست.

این مقاله قصد دارد با رویکردی فلسفی «چرایی» مواجهه فضای تصویری در برخورد این دو سنت نقاشی را بررسی کند؛ این مسأله که کدام ساختار بنیادی نظری در هر دو سو باعث به وجود آمدن این مواجهه شده است و چرا گذر از این مواجهه برای نگارگری ایرانی چنین مسأله‌ساز است. پاسخ‌دادن به این مسئله با این رویکرد مستلزم بررسی بنیادهای متافیزیکی‌ای است که درک مفهوم فضا را در هر دو سو امکان‌پذیر ساخته است.

تمرکز این مقاله بر نشان دادن ارتباط ظهور فضای کمی در نقاشی رنسانس با صورت‌بندی متافیزیک مدرن در این دوران است و، در سایه فهم چنین ارتباطی، این فضا را با فضای کیفی نگارگری ایرانی مقایسه می‌کند. به عبارت دیگر، این مقاله خود را به

۲- امر ریاضیاتی و متافیزیک مدرن

هیدگر امر ریاضیاتی را مشخصه بنیادی تفکر مدرن می‌داند (Heidegger, 1967: 95). معنایی که هیدگر از مفهوم امر ریاضیاتی در نظر دارد، بسیار گسترده است و علم ریاضیات در کنار سایر شاخه‌های علم جدید، مانند شیمی و فیزیک و غیره تنها در حکم صورت‌بندی جزئی از طرح (Project) آن محسوب می‌شود. هیدگر امر ریاضیاتی را طرح‌افکنی‌ای (Projection) می‌داند که در دوران مدرن شیئی (Thing) را مشخص می‌کند. به عبارت دیگر، امر ریاضیاتی آن موضع بنیادینی است که بر مبنای آن، اشیا را پیشاپیش لحاظ می‌کنیم. بنابراین، می‌توان امر ریاضیاتی را پیش فرض بنیادی علم به اشیا دانست (Heidegger, 1967: 75). در زمینه چنین تعریف گسترده‌ای از امر ریاضیاتی، هیدگر ظهور مفهوم سوژه را در فلسفه دکارت به عنوان صورت‌بندی متافیزیکی سیطره امر ریاضیاتی تفسیر می‌کند. متافیزیکی که بر آن نامی جز متافیزیک مدرن نمی‌توان نهاد.

بنا به تفسیر هیدگر، واژه Mathematical از کلمه یونانی Ta Mathemata به معنای «امر آموختنی» ریشه گرفته است (Heidegger, 1967: 69). این واژه یکی از واژه‌هایی است که یونانی‌ها برای اشاره به اشیا از آن استفاده می‌کردند. از نظر آنان Ta Mathemata اشیااند «از آن حیث که به آن‌ها آگاهیم، چونان چیزی که در واقع از پیش می‌شناسیم، مانند جسمیت جسم، گیاه‌بودگی گیاه، حیوانیت حیوان، شیئی شیء و غیره (Heidegger, 1967: 69). به همین دلیل است که اعداد و اصول علم ریاضیات را به عنوان بدیهی‌ترین نمونه‌های امر ریاضیاتی درک می‌کنیم زیرا آن‌ها را به عنوان واقعی‌تری تجربی یاد

تحقیق در باب مواجهه فضای تصویری در نگارگری ایرانی و نقاشی رنسانس با استفاده از چارچوب مفهومی تحلیل متافیزیک مدرن محدود کرده است. بنابراین، تنها در وجهی سلبی می‌تواند نشان‌دهنده خطوط کلی بنیان متافیزیکی برسازنده فضای نگارگری ایرانی باشد و تنها از این منظر خاص است که سعی می‌کند پرتوی بر «چرایی» این مواجهه بیفکند. به نظر می‌رسد هنوز انباشت علمی لازم برای انجام تحقیقی ایجابی درباره ریشه‌های متافیزیکی مفهوم «فضا» در نگارگری ایرانی فراهم نیامده است. چنین تحقیقی مستلزم انجام پژوهش‌هایی دقیق و نظام‌مند درباره ادراکی است که حکمای ایرانی-اسلامی از مفهوم فضا و مفاهیم مرتبط با آن داشته‌اند. پس از انجام چنین تحقیقاتی است که مطالعه تأثیرگذاری این ادراک بر شیوه‌های ترسیم فضا در نقاشی ایرانی ممکن می‌شود.

در بخش اول این مقاله، کوشش می‌شود به کمک مفهوم «امر ریاضیاتی» (The Mathematical) در فلسفه هیدگر و پیوند آن با مسئله سوژکتیویسم، تقریری از متافیزیک حاکم بر تفکر مدرن بیان شود. در بخش دوم، برپایه مفاهیم نظری بخش اول، نشان داده می‌شود که چگونه فرایند کمی شدن فضای تصویری در نقاشی رنسانس، همبسته‌ی شکل‌گیری متافیزیک مدرن در این دوران است و در بخش پایانی مقاله با تحلیلی از نحوه ترسیم فضا در سنت نگارگری ایرانی نشان داده می‌شود که چگونه می‌توان فضای تصویری در این سنت تصویری را، در مقابل فضای کمی نقاشی رنسانس، به مثابه فضایی کیفی به‌شمار آورد.

بود، به انقلابی بودن این اصل پی برد. بنابراین، لازم است پیش از تفسیر این قانون، مفهوم حرکت از منظر ارسطو بررسی شود.

از نظر ارسطو اجسام «ذاتاً به سمت جایگاه خود قابل حرکت اند» (Heidegger, 1967: 83). این جایگاه به ماهیت جسم بستگی دارد؛ مثلاً جسم زمینی محض، با توجه به ماهیت خود به سوی پایین و جسم آتشی محض به سمت بالا حرکت می‌کند. از طرف دیگر، حرکت در طبیعت ارسطو به صورت سلسله‌مراتبی رده‌بندی می‌شود و هر جسمی بنا به جایگاه خود در سلسله‌مراتب انواع، دارای شکل خاصی از حرکت است. مثلاً حرکت دایره‌ای شکل که ارسطو آن را حرکتی کامل می‌داند، مختص اجرام آسمانی است و اجرام زمینی بنا به ماهیت خود از انجام این حرکت عاجزند. به عبارتی، از نظر ارسطو مبنای حرکت جسم «در خود جسم» نهفته است (Heidegger, 1967: 82-85).

انقلاب نیوتن از کلمه آغازین اولین قضیه‌اش شروع می‌شود: «هر جسمی» (Every body)؛ زیرا با این کلمه، تفاوت اجسام برحسب ماهیت آن‌ها، مثلاً تفاوت اجرام آسمانی و زمینی، از بین می‌رود. در مقابل این آکسیوم، تمام اجسام فارغ از ماهیت خویش، همگن و یکنواخت می‌شوند. ارزش‌گذاری براساس نوع حرکت، مثلاً مستقیم‌الخط یا دایره‌ای و نسبت‌دادن حرکت به اجسام به صورتی سلسله‌مراتبی، مثلاً اجسام زمینی و آسمانی، مطابق این اصل بلاوجه می‌شود. به‌طورکلی، حرکت اجسام برحسب تفاوت ماهیت‌هایشان تبیین نمی‌شود. در نتیجه، تلقی از مفهوم «مکان» نیز کاملاً تغییر می‌کند. مکان آنجایی نیست که جسم برحسب طبیعت خود به آن تعلق دارد، بلکه فقط موضعی در نسبت با مواضع دیگر است. با تغییر مفهوم مکان،

نمی‌گیریم بلکه گویی پیشاپیش آن‌ها را می‌شناسیم. آن‌ها نزد ما اموری بدیهی و صریح‌اند. تنها در این مقام است که آن‌ها به امری «آموختنی» بدل می‌شوند. از دوره مدرن، امر ریاضیاتی به مثابه یک برنامه پایه‌ای ثابت (Fixed Ground Plan) در مقام استاندارد برای تفکر و علم تعریف شد. در قلمروی این برنامه، مشخص می‌شود اشیا چگونه ارزیابی شوند. یونانی‌ها چنین ارزش‌گذاری را آکسیوم (Axiom) می‌خواندند. متناسب با این ریشه لغوی و مفهومی، یونانی‌ها به قضایا و تعاریف پیشینی آکسیوماتا (Axiomata) می‌گفتند. امر ریاضیاتی، جوهری آکسیوماتیک دارد؛ یعنی در برنامه‌ی جامعی که از طریق قضایای بنیادی طرح کرده است اشیا، روابط میان آن‌ها و شیوه ارزیابی‌شان را پیشاپیش مشخص می‌کند. در این برنامه، اجسام، کیفیت‌ها و قدرت‌ها و قابلیت‌هایی پنهانی ندارند بلکه آن چیزهایی هستند که در این طرح‌افکنی ذات آن‌ها از پیش معین شده است (Heidegger, 1967: 92-93).

خصلت آکسیوماتیک امر ریاضیاتی خود را به روشن‌ترین وجه در قانون اول حرکت نیوتن نشان می‌دهد که خود از آن با عنوان «آکسیوم» اول یاد می‌کند. نیوتن این قانون را برای اولین بار در بخش «تعاریف» کتاب اصول ریاضیاتی فلسفه طبیعی (۱۸۴۶) به چاپ رساند. نیوتن از پیشگامان علم فیزیک ریاضی بود. از نظر هیدگر این علم، «نخستین علم» و «علم معیار» عصر مدرن است (هیدگر، ۱۳۷۵: ۳). مطابق با این آکسیوم، «هر جسمی در حالت سکون یا حرکت مستقیم‌الخط یکنواخت باقی می‌ماند؛ مگر به واسطه نیرویی که به آن وارد شود و آن را مجبور به تغییر حالت کند» (Newton, 1846: 83). نمی‌توان بدون بررسی درک غالب از مفهوم حرکت در آن زمان که تحت تأثیر طبیعت ارسطو

خود را یافت. ایده نظم درون‌ماندگار طبیعت در چنین زمینه‌ای شکل گرفت که سوژه مدرن به مقام کشف آن نایل شد. از نظر بسیاری از دانشمندان آن دوره، کتاب عظیم طبیعت به زبان ریاضی نوشته شده است. کاسیرر درباره همبستگی طرح‌افکنی ریاضیاتی با ایده نظم درون‌ماندگار طبیعت در این دوران، می‌نویسد:

طبیعت دیگر نه به معنای جهان فرم‌های جوهری و نه به معنای زمینه و بستر حرکت و سکون عناصر، بلکه به معنای انتظام جهان‌شمول حرکت است که هیچ موجود خاصی نمی‌تواند از تبعیت از آن سرباز زند. مهم نیست که این موجود یا هستی از چه چیزی ساخته شده یا چه مقامی داشته باشد؛ زیرا فقط از طریق این انتظام و برپایه آن است که می‌توان هستی را درون نظم جهان‌شمول پدیدارها جا داد. با تصور این انتظام به منزله انتظام ایده‌آل و ریاضی و سپس آزمودن آن با داده‌های تجربه حسی، ارتباط تنگاتنگی میان ریاضیات با تجربه حسی پدیدار می‌شود (کاسیرر، ۱۳۸۸: ۲۶۲).

مدت زمانی باید سپری می‌شد تا نگرش ریاضیاتی در حیطه فلسفه و متافیزیک، مفصل‌بندی روشن و دقیق خود را پیدا کند. آن‌گونه که کاسیرر می‌گوید، پرسش‌هایی که از تغییر وضعیت‌های تاریخی متناقض و پیچیده دوره رنسانس سربرافراشته بودند، تنها در فلسفه دکارت «فرمول‌بندی آگاهانه» خود را یافتند (کاسیرر، ۱۳۸۸: ۱۹۵). فلسفه دکارت توانست بنیادی متافیزیکی برای تحولاتی که از دوره رنسانس به وقوع پیوسته بود، فراهم آورد. در فلسفه دکارت، نگرش ریاضیاتی خود را در اهمیت‌یافتن مسئله «روش» (Method) به‌ظهور رساند. در این فلسفه برای اولین بار، بحث روش به‌عنوان مسئله‌ای بنیادی مطرح

مفهوم حرکت نیز به‌عنوان تغییر موضع نسبی لحاظ می‌شود و قاعدتاً پس از این تغییر، دریافت از مفهوم طبیعت نیز به‌طور کلی تغییر می‌یابد (Heidegger, 1967: 85-88).

چنین طرح‌افکنی در فیزیک ریاضیاتی، اشیا را فارغ از کیفیت طبیعی‌شان، همگن و یکنواخت کرده و بدین طریق، آن‌ها را آماده اعمال مقیاسی عام بر خود می‌کند. این مقیاس باید به اندازه کافی صریح و روشن باشد؛ بنابراین، «مقیاس عددی» در طرح ریاضیاتی «معرف ذات اشیا» می‌شود (Heidegger, 1967: 93). علم طبیعی جدید نیز براساس همین فرایند ریاضیاتی به ابژه‌سازی از موضوعات خود می‌پردازد. از نظر هیدگر امر ریاضیاتی نه تنها استاندارد برای علم طبیعی مدرن است، بلکه می‌خواهد «خود را به‌عنوان معیار تمام تفکرها شرح دهد» (Heidegger, 1967: 100). این اقدام مستلزم ساخت بنایی متافیزیکی است که در آن، سرشت وجودی موجودات و دانش از آن‌ها به صورتی پیشینی و ریاضیاتی مشخص شود. از نظر هیدگر، دکارت در مقام آغازگر فلسفه مدرن نقش مهمی در ساخت این بنا دارد.

به‌صورت تاریخی فرایند ریاضیاتی شدن شناخت را می‌توان از دوره رنسانس پیگیری کرد. براساس نظر ارنست کاسیرر، در این دوران، ریاضیات نیروی جدیدی شد که کل حیات فرهنگی را تحت‌تأثیر قرار داد و آن را از درون دگرگون ساخت (کاسیرر، ۱۳۸۸: ۲۷۸). در این دوران، ریاضیات نقطه تلاقی دو حیطه «نظریه هنر» و «نظریه علم» است. حرکت متناظر این دو حیطه، بن‌مایه‌های جنبش رنسانس را بر ما آشکار می‌کند (کاسیرر، ۱۳۸۸: ۲۳۶).

در دوره رنسانس، با طرحی که امر ریاضیاتی بر طبیعت افکند، «تجربه‌گرایی» بنیاد دقیق و مستحکم

مدرن از سرچشمه واحد امر ریاضیاتی در معنای وسیع کلمه جوشیده‌اند» (Heidegger, 1967: 97).

۳- فضا در نقاشی رنسانس

پیرو بحث‌هایی که درباره مقایسه هنرها در دوره رنسانس در ایتالیا رواج یافته بود، لئوناردو داوینچی (۱۵۱۹-۱۴۵۲) نقاشی را هنر برتر می‌نامد. استدلال او در برتری نقاشی بر شعر، قرن‌ها بر تفکیک نظری هنرها سیطره داشت. از نظر داوینچی نقاشی از شعر برتر است؛ «زیرا شعر توصیف زیبایی و زشتی هر تصویری را تنها به صورت متوالی و ذره‌به‌ذره نشان می‌دهد، درحالی‌که نقاش تمام آن [زیبایی و زشتی] را در یک لحظه به نمایش می‌گذارد» (Wells, 2008: 18). داوینچی «دید همزمان» (Simultaneous seeing) را پایه نقاشی می‌داند. از نظر او، دید هم‌زمان در نقاشی در مقابل توالی زمانی (Chronological succession) شعر، باعث برتری نقاشی بر شعر می‌شود (Fry, 1963: 163). این نظر داوینچی نشان‌دهنده گذر او از تأثیر نقاشی روایی قرون میانه و گوتیک است؛ زیرا نقاشی قرون میانه و گوتیک در بند روایت متوالی بود و دیدن نقاشی مستلزم حرکت چشم در راستای پیشرفت روایت. به عبارت دیگر، این نقاشی «نه دیده، بلکه خوانده می‌شود» (Andrews, 1998: 5).

بحث‌های داوینچی شکل نهایی خود را دو قرن بعد در کتاب لائوکون اثر لسینگ (۱۷۸۱-۱۷۲۹) پیدا کرد. از نظر لسینگ، نقاشی می‌بایست از عناصر زمانی تبری جوید زیرا شکل‌ها و نمادها در هنر نقاشی در فضا ترکیب می‌شوند. به عبارت دیگر، نقاشی باید خود را به بازنمایی «کنش‌های همبود» (Coexistent action) محدود کند. از نظر وی نقاشی همانند مجسمه‌سازی، هنر فضایی محض است، درحالی‌که

شد زیرا پیش از این، در قرون وسطی، کلیسا و تفاسیرش از متون مقدس ضمانت درستی نتایج علمی و فلسفی بود. پس از تضعیف این مراجع، فیلسوفان متوجه روشی شدند که بر پایه‌ای یقینی استوار باشد و بتواند درستی نتایج علمی را تضمین کند. در این زمان، ریاضیات و روش ریاضیاتی در علوم جایگاهی رفیع می‌یابد؛ زیرا درستی گزاره‌های ریاضیاتی را می‌توان بدون نیاز به واقعیت‌های بیرونی، اعم از واقعیت‌های تجربی یا متعالی، به وضوح نشان داد. براین اساس، دکارت پی بنای خود را در علوم آن امری قرار می‌دهد که برای اثبات خود محتاج به امر دیگری ندارد. به عبارت دیگر، دکارت در پی اصلی بود که مطلقاً خودبنیاد و خودبسنده باشد تا آن را «نقطه ارشمیدسی» فلسفه‌اش قرار دهد.

این نقطه ارشمیدسی در فلسفه دکارت اصل کوگیتو است. این اصل در مقام بالاترین آکسیوم، نقطه اتکا و بنیاد دانش طبیعی است. هیدگر با نادیده گرفتن کلمه ergo به معنای «بنابراین» در گزاره اصلی دکارت (cogito ergo sum)، استدلال می‌کند که در این گزاره «هستن» در نتیجه «اندیشیدن» نیست، بلکه زیربنای آن است. این گزاره به واقعیتی خارج از خود وابسته نیست، بلکه چیزی را به خودش می‌دهد که در درونش قرار دارد و به این دلیل، گزاره‌ای مطلقاً اولیه و خودبنیاد است (Heidegger, 1967: 103-104). در نتیجه‌ی این زیربنایی مقامی به سوژه داده می‌شود که تا آن زمان در تاریخ فلسفه بی‌سابقه بود. از این پس، در مقابل سوژه‌ی مدرن، «هرآنچه هست به عنوان ابژه برپا می‌گردد و فقط به همین شیوه است که مهر وجود می‌خورد» (هیدگر، ۱۳۷۵: ۱۶). در پناه چنین فهمی از فلسفه دکارت است که می‌توان گفت «علم طبیعی مدرن، ریاضیات مدرن و متافیزیک

اظهار می‌دارد: «وحدت هم‌زمان محتوا در نقاشی به صورت علمی در پرسپکتیو به دست می‌آید. همان‌گونه که یک چشم متحرک، ادراک متوالی را از نقاشی می‌سازد، نقطه دید ثابت نیز پرسپکتیو را به‌عنوان شرط اساسی مفروض می‌گیرد» (Frey, 1963: 164). پرسپکتیو با مرتبط کردن تمام اجزای نقاشی به نقطه گریز (vanishing point)، به اجزای تصویر، وحدتی هم‌زمان و یکپارچه می‌دهد. به این دلیل، پرسپکتیو خطی اساس ترکیب‌بندی نقاشی رنسانس شد.

باید توجه کرد که پرسپکتیو، تکنیکی صرف در بازنمایی تصویری نیست بلکه از نوع «نگاه» خاصی سرچشمه می‌گیرد که مقدمات و ملزومات خاص خود را می‌طلبد. نگاه پرسپکتیوی، نگاهی ایزوله به ابژه‌های خود نیست که با تکنیک‌هایی مانند کوتاه‌نمایی و سایه‌زنی در پی رساندن مفهوم عمق باشد بلکه نگاهی است که به شیوه‌ای منسجم بر تمام ابژه‌های تصویر اعمال می‌شود و آن‌ها را در کلیتی تازه نشان می‌دهد. این مفهوم از پرسپکتیو با ریشه لاتینی این کلمه کاملاً همخوانی دارد: «دیدن از طریق» (Seeing through) (Panofsky, 1991: 27). از نظر آلبرتی، در مقام واضع علم پرسپکتیو خطی، نگاه پرسپکتیوی نگاهی است که در آن تمام تصویر به یک «پنجره» منتقل و از طریق آن به فضا نگریسته می‌شود (Panofsky, 1991: 27). تنها از طریق این پنجره و ملزومات بصری خاص آن است که همه اجسام در قالب ابژه‌های تصویری بازنمایی می‌شوند. در پنجره پرسپکتیوی طرحی افکنده می‌شود که دیدن ابژه‌ها تنها از طریق آن ممکن است. ظهور پرسپکتیو خطی در نقاشی از ابداعات هنری دوره رنسانس بود؛ البته گونه‌ای خاص از تکنیک پرسپکتیو در هنر یونانی-رومی به‌کار بسته می‌شد اما مهم‌ترین

شعر یا ادبیات که طبیعتاً تمایل به توصیف کنش‌ها یا حوادث متوالی دارند هنرهای زمانی به‌شمار می‌روند (Andrews, 1998: 20-21).

با حذف بازنمایی زمان به‌عنوان عنصری روایی در نقاشی رنسانس و تعریف وحدت نقاشی در هم‌زمانی، تغییری ساختاری در مفهوم ترکیب‌بندی ایجاد شد. هاینریش ولفلین (۱۸۶۴-۱۹۴۵) با مرتبط کردن هم‌زمانی در اجرا و ادراک نقاشی با مفهوم ترکیب‌بندی، ادعا می‌کند پیش از قرن شانزدهم، ترکیب‌بندی به معنای دقیق و امروزی کلمه وجود نداشته است:

ایده ترکیب‌بندی... حتی در قرن پانزدهم [میلادی] نیز محل بحث بوده است. با این حال، در معنای محدود کلمه، یعنی ارتباط اجزا به گونه‌ای که هم‌زمان دیده شوند، به‌صورت واقعی در قرن شانزدهم به‌ظهور رسید. آن چیزی که پیش از این ترکیب‌بندی انگاشته می‌شد، در این زمان فاقد هرگونه فرمی خاص، به‌صورت گونه‌ای سرهم‌بندی به نظر آمد (Wolfflin, 1963: 248).

در ترکیب‌بندی آثار نقاشی رنسانس اجزای نقاشی به جای آن‌که به صورت گروهی در توالی زمانی قرار داشته باشد، به‌صورت هم‌زمان دیده می‌شوند. به عبارتی، کلیت نقاشی که پیش‌تر از طریق ریسمان زمان در ارتباط گروه‌ها و حوادث شکل می‌گرفت، اکنون هم‌زمان و تنها در ارتباط درونی اجزای یک صحنه به‌وجود می‌آید. این بدان معناست که در مفهوم جدید ترکیب‌بندی، تمرکز در یک «لحظه» بر موضوعی خاص «عمق» می‌یابد.

گاتو برت فرای در مقاله «گوتیک و رنسانس» (۱۹۶۳)، با مرتبط کردن پرسپکتیو خطی با وحدت هم‌زمان مدنظر نقاشان و نظریه‌پردازان رنسانس،

تفاوتی که پانوفسکی در مقایسه این پرسپکتیو با پرسپکتیو خطی رنسانس ذکر می‌کند، جامع نبودن طرح افکنی (Projection) آن است. به عبارت دیگر، پرسپکتیو باستان ابژه‌های خود را در طرح افکنی‌اش همگن و یکنواخت نمی‌کرد:

حتی آنجا که هنر یونانی-رومی به سوی بازنمایی مناظر خارجی یا فضای داخلی واقعی پیش می‌رفت، این جهان گسترش یافته و غنی شده به هیچ وجه جهانی کاملاً یکنواخت شده و وحدت یافته نبود: جهانی که در آن اجسام و فضای خالی میان آن‌ها تنها تمایزگذاری‌ها و تعدیل‌های (Modifications) پیوستار نظمی مُتَحَكِّم باشد. [در این نقاشی‌ها بازنمایی] عمق در فضای میانی [نقاشی] مشهود است؛ اما نمی‌تواند به عنوان قالبی ثابت تعریف شود. خطوط مستقیم‌الخط کوتاه‌نمایی هم‌گرا می‌شوند؛ اما نه به سوی افقی واحد یا چنان که گفته شده است [به سوی] مرکزی واحد... به طور کلی، اندازه‌ها [ی اجسام] متناسب با پس‌نشینی آن‌ها کاهش می‌یابند؛ اما [درجه] این کاهش به هیچ وجه ثابت نیست (Panofsky, 1991:41-42).

ظهور فن پرسپکتیو خطی در دوره رنسانس باعث به وجود آمدن فضایی نظام‌مند در نقاشی شد. مشخصه اصلی چنین فضایی، عقلانی بودن یا به عبارت دقیق‌تر، ریاضیاتی بودن آن است. «ساخت دقیق پرسپکتیو، انتزاع نظام‌مندی است از ساخت فضای روان‌فیزیولوژیکی^۱ (psychophysiological) ... پرسپکتیو فضای روان‌فیزیولوژیک را به فضایی ریاضیاتی تبدیل می‌کند» (Panofsky, 1991:30-31). پرسپکتیو فضایی می‌آفریند که، در آن، واقعیت بازنمایی شده تابع نعل‌به‌نعل عوامل اندازه‌پذیر و دقیق

است. مقیاس‌های عددی به نحوی جامع در طرح اثر اعمال می‌شوند. فضای حاصل از چنین طرح افکنی‌ای به محتوای واقعیت بازنمایی شده بی‌توجه است. به عبارتی، فضای پرسپکتیو خطی، فضایی یکنواخت و همگن است. تنها موضوع مهم در مقابل قوانین پرسپکتیو، مقیاس‌های عددی و اندازه‌پذیر دقیقی مانند فاصله ابژه از بیننده یا بزرگی ابعاد آن است. بنابراین، با اعمال قوانین پرسپکتیو در نقاشی «مجموع قسمت‌های فضا و تمام محتوای آن به درون پیوستاری کمی (Quantum continuum) جذب می‌شود» (Panofsky, 1991:31).

تابلوی «بشارت» (Annunciation) اثر آمبروجو لورنتسی (۱۳۴۸-۱۲۹۰) به خوبی روند کمی شدن فضای تصویری در نقاشی رنسانس را نشان می‌دهد. از نظر پانوفسکی، در این نقاشی برای اولین بار و بی‌شک با آگاهی کامل ریاضیاتی، خطوط مرئی سطح زمین به سمت نقطه‌ای واحد هم‌گرا می‌شوند. در این تابلو کف زمین به صورت نوارهایی در عمق تابلو بازنمایی شده است. قطع این نوارها به وسیله خطوط افقی، کف شطرنجی شکلی را به وجود آورده است که باعث می‌شود فضا مانند مجموعه‌ای از مکعب‌ها به نظر آید. در چنین فضایی است که «اجسام، فاصله میان آن‌ها و بنابراین، هر حرکتی می‌تواند با تعداد مربع‌های کف، به صورتی عددی، بیان شود» (Panofsky, 1991: 58). این فضا پیش از آنکه محتوایی داشته باشد به گونه‌ای مطلق حضور دارد. هر نقطه‌ای در این فضای انتزاعی تنها در نسبت با دیگر نقطه‌ها و با فاصله‌های عددی از آن‌ها تعریف می‌شود. چنین فضایی محتوای خود را به صورت امری کمی و امتدادی در خود جذب می‌کند.

۴- فضا در نگارگری ایرانی

مهم‌ترین ویژگی «فضا» در نگارگری ایرانی قابلیت تقسیم آن به خرده‌صحنه‌های نسبتاً مستقل از هم است. اغلب کسانی که هنر نگارگری ایرانی را مورد تجزیه و تحلیل قرار داده‌اند به این موضوع اشاره کرده‌اند. از نظر سیدحسین نصر، فضا در نگارگری ایرانی «منفصل و گسسته» است (نصر، ۱۳۷۳: ۸۲). داریوش شایگان نیز در کتاب *بتهای ذهنی و خاطره ازلی* (۱۳۸۸) با تأکید بر این مطلب که در نگارگری ایرانی بعضاً چند رویداد، در زمان‌ها و فضاها گوناگون و بدون پیوند منطقی در کنار هم نشان داده شده‌اند، به اهمیت «فضاهای روی‌هم‌نهاد» در این سنت تصویری اشاره می‌کند (شایگان، ۱۳۸۸: ۸۳). از نظر وی این سطوح، «فضایی متحرک ایجاد می‌کند که به طور عینی داده نمی‌شود، بلکه تماشاگر به کمک مشارکت بصری، خود آن را می‌سازد» (شایگان، ۱۳۸۸: ۸۳).

باتوجه به این ویژگی فضا در نگارگری ایرانی، می‌توان کلام گاتبرت فرای را درباره جریان اصلی نگارگری ایرانی درست دانست: این نقاشی «نه دیده، بلکه باید خوانده شود» (Andrews, 1998: 5). فرای، امکان وحدت هم‌زمان دید در نقاشی رنسانس به‌واسطه اعمال فن پرسپکتیو خطی فراهم شد. در دوره رنسانس با حذف روایت متوالی زمانی از هنر نقاشی، کل اثر تنها در یک «لحظه» دیده می‌شد؛ اما در نگارگری ایرانی، توالی زمانی در روایت تصویر نمی‌شود. به‌عبارت دیگر، در نگارگری ایرانی اپیزودهایی جدا در زمان‌هایی متوالی به‌نمایش در نمی‌آیند. آنچه باعث می‌شود این نگاره‌ها نه «دیده» بلکه «خوانده» شوند، این است که در این نگاره‌ها صحنه‌ها اغلب بدون ربط ضروری به موضوع اصلی



درمجموع، می‌توان کاربست فن پرسپکتیو خطی در نقاشی رنسانس را نشانی از ظهور روح امر ریاضیاتی دانست. در طرح افکنی امر ریاضیاتی ابژه‌ها همگن و آماده اعمال مقیاسی عام بر ذات خود می‌شوند. این مقیاس چیزی نیست جز «اندازه‌گیری عددی». پرسپکتیو خطی در نقاشی رنسانس نیز فضایی فراهم آورد که در آن تمام محتوای تصویر (ابژه‌ها) به‌گونه‌ای همگن و یکنواخت به درون پیوستاری کمی جذب می‌شود. در این فضا، نحوه بازنمایی کاملاً وابسته به مقیاس‌ها و نسبت‌های کمی و عددی است. به عبارتی، فضا به امری اندازه‌پذیر و دقیق تبدیل می‌شود. استعاره «پنجره» که برای اولین بار آلبرتی در قرن پانزدهم آن را درباره قاب نقاشی به‌کار برد، در اینجا استعاره‌ای گویا برای دید پرسپکتیوی است. پرسپکتیو مانند موضعی در دید است که از پیش بر ابژه‌های خود اعمال می‌شود؛ مانند گونه‌ای عینک یا لنز بر چشم. بی‌دلیل نیست که ابداع این نوع نگاه، تنها از دوران رنسانس امکان‌پذیر شد. دوره‌ای که بنیان‌های عصر مدرن ساخته شد.

اثر در کنار هم چیده می‌شوند؛ بنابراین، لازم است بیننده تصویر، مانند خواننده متن کلامی که جمله به جمله یا بیت به بیت متن را می‌خواند، صحنه به صحنه فضای نگاره را از هم بگشاید و بخواند.

همان‌طور که از استقلال و جدایی نسبی صحنه‌ها در نگارگری ایرانی صحبت کردیم، می‌توانیم در مقیاسی خردتر این استقلال و جدایی را درباره اجزای تصویری نگارگری ایرانی نیز تا حدودی صادق بدانیم. آیت‌اللهی در مقاله «طبیعت در هنر مشرق زمین»، با اشاره به این موضوع می‌گوید: «... اجتماع عناصر خرد خودمختار و با هویت مستقل، شکل‌های اصلی ترکیب‌بندی نقاشی ایرانی را تشکیل می‌دهد» (آیت‌اللهی، ۱۳۸۸ الف: ۲۴).

مطابق این اوصاف، به نظر می‌رسد در نگارگری ایرانی از تکنیک‌های برجسته‌سازی و فرعی‌سازی در بازنمایی اجزا کمتر استفاده می‌شود و تأکیدهای بصری بر اجزای خاص اثر، متناسب با اهمیتی که از جهت محتوایی دارند، کمتر روی می‌دهد. اگر بنیاد نظری ترکیب‌بندی را ارتباط جزء (Particular) با کل (Universal) بدانیم، می‌توانیم بگوییم در نگارگری ایرانی کلیت اثر، به نسبت، با تأکید بر هویت مستقل و خودمختار «اجزا» حاصل می‌شود. همچنین، می‌توان این تحلیل را تا حدودی صادق دانست که در نگارگری ایرانی «تمام اجزای طبیعت تشکیل‌دهنده ترکیب‌بندی اثر، همه از یک ارزش برخوردارند» (آیت‌اللهی، ۱۳۸۸ الف: ۲۵). در چنین زمینه مفهومی است که در نگارگری ایرانی می‌توان از گونه‌ای «زیباشناسی ذره‌ای» صحبت کرد (ر.ک. آیت‌اللهی، ۱۳۸۸ ب: ۱۴۳-۱۴۴). ریشه چنین دیدگاهی را می‌توان تا تفسیرهای الگ گرابار و ریچارد اتینگهاوزن از تزیینات اسلامی پی گرفت. اتینگهاوزن

با تأکید بر اهمیت خصلت ذره‌گرایانه الهیات و ادبیات اسلامی، این ویژگی را مشخصه اصلی تزیینات اسلامی معرفی می‌کند. گرابار نیز با منتسب کردن ذره‌گرایی در تزیینات اسلامی به تفسیرهای فلسفه اسلامی از تفکر یونانی، «دلبخواهی و پوچ» بودن ترکیب مجدد اجزای طبیعت در تزیینات اسلامی را به «عدم تقلید» یا «رقابت» با خداوند در آفرینش ارگانیک طبیعت مربوط می‌داند (گرابار، ۱۳۷۹: ۲۲۴).

در اینجا قصد نداریم درجه اعتبار نظریه «زیباشناسی ذره‌گرایی» در حیطه نگارگری ایرانی را بسنجیم. بدون شک، انتقال این نظریه از حیطه تزیینات اسلامی به نگارگری ایرانی که در آن تأکید بیشتری بر فرم مضمون‌دار اثر می‌شود، مشکوک به نظر می‌رسد. آنچه در اینجا برای ما اهمیت دارد، تشخیص جهت‌گیری ترکیب‌بندی در نگارگری ایرانی به سمت گونه‌ای جزء‌گرایی (Particularity) است. تأکید بر جزء‌گرایی در نگارگری ایرانی باعث می‌شود اجزا در مقابل حل و جذب در فضایی که از پیش کیفیت بازنمایی اجزای خویش را مشخص کرده است، مقاومت کنند.

در نگارگری ایرانی تا آنجا که ممکن است سعی می‌شود هریک از اجزای اثر به صورت منفرد در بارزترین شکل خویش به نمایش درآیند. بنابراین، تصویر آن‌ها از حالت‌های گذرا و لحظه‌ای به حالت‌های ثابت و پایدار گرایش پیدا می‌کند. قسمتی از «جزء» منعکس می‌شود که بتواند، در مقامی استعاری، نمایاننده جوهره‌ی آن باشد. در این نوع نمایش، تأکید بیشتر از آنکه بر ذهنیت خاص و خلاقیت فردی نگارگر باشد، بر معنایابی براساس سنت‌های بازنمایی است. از طرف دیگر، ارتباط هر جزء با جزء دیگر یا قرارگیری هر جزء به نسبت ایده

تفکیک و فاصله میان سوژه و ابژه در حیطه تصویری دانست. در فضای نگارگری ایرانی فرایند ابژه‌سازی براساس الگوهای عام ریاضیاتی روی نمی‌دهد. اشیا و پیکره‌ها در مقام ابژه‌هایی علمی نیستند که قرار باشد در «مطابقت» با عینیت خارجی به تصویر درآیند. برای مقایسه کافی است در نظر آوریم که پانوفسکی یکی از مسائل مهم نظریه هنر رنسانس را «دقت و درستی» می‌دانست. منظور وی از دقت و درستی چیزی نبود مگر فصل مشترک علم و هنر در چگونگی بازنمایی اشیا خارجی. از نظر پانوفسکی، تأکید بر ایده درستی و دقت در «مطابقت» با عینیت خارجی بود که در دوره رنسانس به کشف دانش هندسی پرسپکتیو منجر شد (Veltman, 1980: 565). اشیا و پیکره‌ها در نقاشی رنسانس متناسب با فاصله‌ای که از هم داشتند، جایگاه خود را از افق بی‌نهایت دور تا سطح تابلو بازمی‌یافتند. فضا در این نقاشی به مثابه «مجموعه‌ای آزاد و ایدئال از خط‌ها» درک می‌شد و نسبت به محتوای خود بی‌توجه بود؛ درحالی‌که در نگارگری ایرانی اجزای اثر در نزدیک‌ترین سطح به بیننده قرار داشتند و اصالتاً مفهوم فضا وابسته به محتوای فیزیکی و ملموس خود بود و از قبل کیفیت آرایش جزئیات و صحنه‌ها موجودیت می‌یافت.

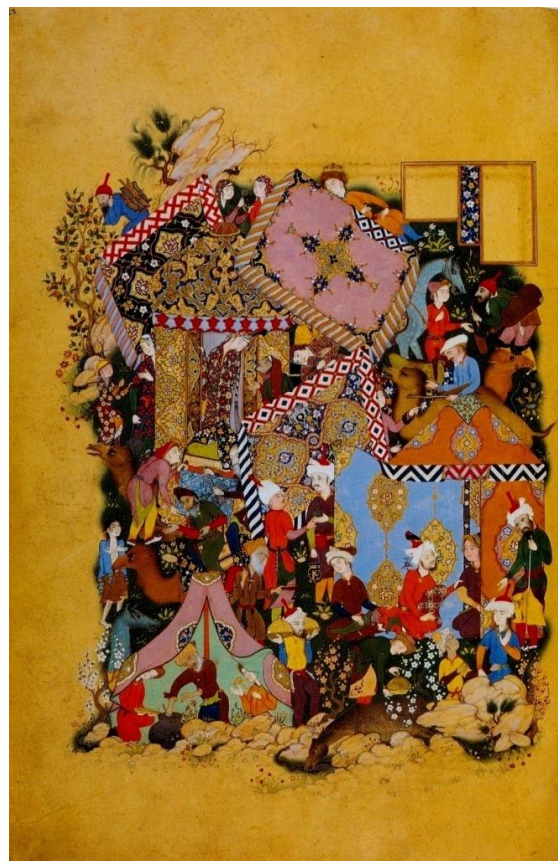
نگاره ناتمام «نزدیک شدن مجنون به خرگاه لیلی» از مجموعه هفت اورنگ جامی که در میانه سال‌های ۹۶۳ تا ۹۷۲ه ق در خراسان نقاشی شده است، می‌تواند شاهدی برای گفته‌های پیشین باشد. فضای نگاره از مجموعه چندین خرده‌صحنه تشکیل شده است که به‌گونه‌ای فشرده در کنار هم چیده شده‌اند.

مرکزی اثر یا به‌طور کلی، کاربست اجزادر ترکیب‌بندی اثر، هیچ جزئی را از نمایش واضح و روشن خود باز نمی‌دارد. مهم نیست نگارگر از چه زاویه‌ای به صحنه می‌نگرد یا فاصله اجزا از منظر نگارگر چقدر است یا اینکه اجزا در چه زاویه نوری در صحنه و نسبت به هم قرار گرفته‌اند. مهم این است که هر جزء، در وهله اول، در زیباترین و گویاترین شکل خود بازنمایی شود و از اجتماع این اجزای به نسبت مستقل و خودمختار، روایت به زیباترین شکل بیان شود.

اشیا و پیکره‌ها در جریان غالب نگارگری ایرانی با خطوطی واضح و مؤکد «دورگیری» شده‌اند. همچنین در رنگ‌آمیزی آن‌ها از رنگ‌های خالص و یکدست استفاده شده است و اثری از سایه‌روشن‌پردازی در تصویر آن‌ها دیده نمی‌شود. این ویژگی‌های تصویری نشان‌دهنده مقاومت این «اجزا» در حل شدن و یکپارچه شدن در فضایی همگن‌کننده است. اشیا و پیکره‌ها در نزدیک‌ترین سطح به بیننده قرار گرفته‌اند و هرگز از «سطح» کاغذ و نزدیک چشم بیننده دور نمی‌شوند. چنین نمای نزدیکی در رؤیت اجزای نگاره کیفیت بازنمایی آن‌ها را از امری دیداری به امری ملموس نزدیک می‌کند^۳. گویا تنها از این نمای نزدیک (Close-up) است که کیفیت محسوس و جوهری آن‌ها به نحوی ملموس دیده می‌شود. فضا در نگارگری ایرانی، همان‌طور که پیش‌تر نیز اشاره شد، براساس لغزش چشم بر صحنه‌های نمای نزدیک مستقل شکل می‌گیرد. در این دنیای جادویی، بیننده در مقابل فضایی سامان‌مند که مطابق قوانین درونی خودش اداره می‌شود، قرار ندارد بلکه بیننده درون آن فضا است (Bronstein, 1994: 55).

نزدیکی اشیا و پیکره‌ها به بیننده در نگارگری ایرانی را می‌توان در مقامی استعاری، نشانه‌ای از عدم

در این نگاره با وجود اینکه مجنون و لیلی از شخصیت‌های اصلی روایت شعری هستند، به زحمت می‌توان آن‌ها را تشخیص داد. مخصوصاً تشخیص مجنون نه به دلیل جایگاهی که در ترکیب‌بندی اثر دارد، بلکه تنها از طریق محتوای روایی تصویر ممکن می‌شود. به نظر می‌رسد مجنون و لیلی در این نگاره از نظر زیباشناختی «ارزشی» برابر با دیگر اجزای نگاره داشته باشند. این موضوع در نحوه نمایش تزیینات منسوجات خیمه‌ها و سایبان‌ها نیز مشاهده می‌شود. آن‌چنان که، شاید در نگاه اول، بیننده بیشتر متوجه این تزیینات و دقت طرح و خلوص رنگ آن‌ها شود. در این اثر از تکنیک‌های برجسته‌سازی‌ها و فرعی‌سازی برای تمرکز بر ایده یا موضوع اصلی استفاده نشده است. گویی هر «جزء» از اجزای نگاره به عمد از نگاه متحکم و ابزاری نسبت به خودش سر باز می‌زند و هرکدام زیبایی خود را به گونه‌ای «مستقل» نشان می‌دهد. این موضوع مستلزم وجود منبع نوری گسترده و نامشخص است که کل فضای نگاره را به صورت یکپارچه و همگن روشن کند. از طرف دیگر، نقطه دید خاص نگارگر در فضا سازی این نگاره چندان اعمال نشده است، به گونه‌ای که به نظر می‌رسد هرکدام از «اجزا» با حفظ استقلال نسبی خود از این منظر خاص، در گویاترین زاویه تصویری به نمایش درآمده است. چنین تغییر زاویه دیدی در سنت نگارگری ایران رویدادی بی سابقه نیست. البته دقیق‌تر آن است که به جای تفسیر این موضوع به عنوان تغییر زاویه دید نگارگر به صحنه، با چرخشی در تفسیر به نفع «اجزای» اثر، بگوییم: در تعیین زاویه دید هر جزء، اولویت با زاویه‌ای است که آن جزء خود را در آن زاویه به گویاترین شکل نشان می‌دهد. در جمع‌بندی از مباحث بیان شده، می‌توان گفت فضا در نگارگری ایرانی از اجتماع صحنه‌های مستقل



دیدن این اثر تنها در راستای دنبال کردن یا خواندن همین خرده صحنه‌های درهم تنیده شده امکان پذیر است. نگاره، فاقد مرکز بصری تأکید شده‌ای است که بقیه صحنه‌ها در نسبت با آن چیده شده باشند. شدت درهم تنیدگی در فضای این نگاره، این اثر را به یکی از نمونه‌های روشن برای نشان دادن یکی از ویژگی‌های عمومی نگارگری ایرانی تبدیل کرده است: پرهیز یا نفرت از فضای خالی. پوشاندن تمام فضای تصویر به وسیله عناصر گوناگون، از روزگاران کهن در هنر ایران رواج داشته است (آیت‌اللهی، ۱۳۸۸: ۱۴۴). البته باید توجه کرد که این ویژگی نه «پوشاندن فضای تصویر»، بلکه از ابتدا خلق این فضا به واسطه عناصر محتوایی است. در نگارگری ایرانی با فضایی پیشینی مواجه نیستیم که مستقل از اجزا به صورت انتزاعی یا ایدئال حضور داشته باشد، بلکه فضا به گونه‌ای عینی، از اجتماع اجزای خود شکل می‌یابد.

در چنین زمینه‌ای است که می‌توان رویکرد ارسطویی به مفهوم فضا و مکان را در فلسفه اسلامی رویکرد غالب دانست (McGinnis, 2013). در این رویکرد، «فضا و مکانی جدا از اجسام وجود ندارد» (مطهری، ۱۳۶۸: ۴۱). مکان هر جسم سطح درونی جسمی است که بر آن محیط است. به عنوان مثال، مکان آبی که درون ظرف ریخته شده، سطح درونی ظرف محیط بر آن است (نصر، ۱۳۵۹: ۳۴۳). در نسبت با چنین دریافتی از مکان، فضا آن چیزی است که به مثابه امری کلی، تمام تعینات مکانی را در بر می‌گیرد. بنابراین، نسبت فضا با مکان‌های جزئی مانند نسبت مکان‌های جزئی است با اجسام (کاسیرر، ۱۳۸۸: ۲۶۱). در تفکر ارسطویی پیوستگی فضا تعینی فیزیکی دارد، بدین معنی که بعد از هر جسمی همیشه جسم دیگری را می‌یابیم و هیچ‌کجا شکافی در کار نیست. امتناع خلاً در فیزیک ارسطویی از همین موضوع سرچشمه می‌گیرد. از نظر پیروان ارسطو، فضا فقط تعین جسم و حدود آن است و ضرورتاً باید به جسم متصل باشد؛ بنابراین، در جایی که جسمی نیست، امکان ندارد فضا موجود باشد (کاسیرر، ۱۳۸۸: ۲۶۱). از نظر اکثر فیلسوفان اسلامی نیز وجود خلاً یا به عبارتی فضای خالی، هم از نظر فیزیکی «ناممکن» است و هم از نظر مفهومی «نامنسجم» (Incoherent) (McGinnis, 2013). چنین دریافتی مؤید این مطلب است که مفهوم فضا در جریان غالب فلسفه اسلامی همواره از پیش وابسته به محتوای جسمانی خویش است. دقیقاً به همین دلیل است که در این سنت فلسفی بحث از مفهوم فضا تحت سیطره بحث از مفهوم مکان قرار دارد؛ زیرا مفهوم مکان به برداشت عینی (فیزیکی) از اجسام نزدیک‌تر است. در اینجا نسبت جسم با مکانی که آن را اشغال می‌کند به‌هیچ‌وجه علی‌سویه یا «نسبی» نیست. هر جسم در

تشکیل می‌شود. اگر فضای مطلق را فضایی بدانیم که به‌صورتی انتزاعی، مستقل از محتوای خود حضور دارد و محتوای خود را «در خود» تعریف می‌کند، در نگارگری ایرانی هرگز با فضایی مطلق مواجه نمی‌شویم. فضا در نگارگری ایرانی از پیش به محتوای خود وابسته است و اساساً از اجتماع همین عناصر محتوایی ساخته می‌شود. اجزا در نگارگری ایرانی در برابر حل و جذب شدن در فضایی که مطابق قوانین درونی خودش سامان می‌یابد، مقاومت می‌کنند. این فضا به محتوای ملموس و کیفی اجزای تشکیل‌دهنده خود وابسته است.

بنابراین، اگر فضای نقاشی رنسانس «پیوستاری کمی» باشد که محتوای اثر را به عنوان امری امتدادی در خود جذب می‌کند، فضای نگارگری ایرانی را می‌توان «پیوستاری کیفی» دانست که به‌واسطه نسبت روایی عناصر محتوایی خود، ساخته می‌شود. نباید از نظر دور داشت که جریان اصلی نگارگری ایرانی همواره وابسته به کتابت و تصویرسازی متن بوده و وظیفه اول نگاره و نگارگر در این کتاب‌ها، تصویر روایت شعر یا نثر بوده است. نگارگری ایرانی با حل و جذب این عادت به تصویر روایت در درون خود، به گونه‌ای تصویر روایی خاص دست‌یافته است.

متناظر با چنین تجسمی از فضا در نگارگری ایرانی، در حیطه فلسفه اسلامی نیز می‌توان از اهمیت و اولویت مفهوم فضای کیفی سخن به میان آورد. مهم‌ترین مشخصه چنین ادراکی از فضا، وابستگی آن به محتوای خویش است. در فلسفه اسلامی بحث در باب مفهوم فضا و مکان غالباً در بخش طبیعیات و ذیل مبحث «حرکت» مطرح می‌شود. همان‌طور که سیدحسین نصر اشاره می‌کند، بحث و مطالعه طبیعیات در جهان اسلام، اساساً با پیروی از اسلوب و روش ارسطویی انجام می‌گرفت (نصر، ۱۳۸۹: ۱۱۹).

مشخصه دوران مدرن است و ظهور کوانتوم دکارتی، به مثابه سوژه خودبنیاد مدرن نمودی از طرح افکنی این امر در حوزه متافیزیک می باشد. بنابراین، ظهور فضای کمی در نقاشی رنسانس را می توان همبسته ظهور و فرازش متافیزیک مدرن دانست. در مقابل، فضا در نگارگری ایرانی حضوری مطلق و انتزاعی ندارد بلکه همواره از پیش وابسته به محتوای خویش است. این فضا از اجتماع اجزای به نسبت خودمختار و منفرد تشکیل شده است. در این سنت تصویری، اجزای اثر با تأکید بر کیفیات ملموس و عینی خود در مقابل حل شدن در فضای همگن کننده مقاومت می کنند. بنابراین می توان فضای نگارگری ایرانی را فضایی کیفی خواند. چنین کاربستی از مفهوم فضا در نگارگری ایرانی، متناظر با برداشت کیفی از فضا در گرایش غالب فلسفه اسلامی است. در این گرایش فکری، فضا از محتوای جسمانی خود جدا نیست و به مثابه انبوهه ای از مکان ها درک می شود.

مواجهه فضاهای تصویری در نگارگری ایرانی و نقاشی رنسانس، ریشه در مواجهه ای عمیق تر در حوزه متافیزیک دارد. به دلیل همین شکاف عمیق در بنیادهای نظری است که نگارگری ایرانی نمی تواند عناصر تصویری آن سنت تصویری را به راحتی در خود حل و جذب کند. بررسی چالش های این سنت تصویری در این مواجهه می تواند به شکلی انضمامی سنخ نمای مواجهه بنیادین ما با متافیزیک مدرن باشد.

پی نوشت ها

۱- پرتوهای نوری ساطع شده از اشیاء در چشم انسان بر سطح مقعر شبکه تشکیل تصویر می دهند. این مسئله باعث می شود که تصاویر تشکیل شده بر شبکه ی چشم

حرکت به سمت مکان طبیعی خویش است و مکان طبیعی هر جسم نیز متناسب با ماهیت آن است. به عبارتی، در جهان بینی این سنت فلسفی، تفاوت میان مکان ها همان قدر جوهری است که تفاوت میان عناصر طبیعی و مفهوم فضا به مثابه امری محیط بر این مکان ها طبیعتی جوهری پیدا می کند (کاسیرر، ۱۳۸۸: ۲۶۱).

از دوره رنسانس بود که فضا در مفهوم مدرنش، به مثابه امری نظام مند و ریاضیاتی درک شد. در این نظام، تمامی مکان ها فارغ از محتوای خویش تنها «در نسبت» با هم فهمیده می شوند و، بدین سان، فضا از طبیعت جوهری اش پیراسته می گردد و به عنوان امری مطلق و پیشینی در می آید (کاسیرر، ۱۳۸۸: ۲۶۱). این همگونی (Homogeniety) فضا، مستلزم انتزاعی ریاضیاتی از درک عینی فضاست که شرایط آن در طبیعت فلسفه اسلامی فراهم نشد.

۵- نتیجه گیری

اساسی ترین بخش مواجهه نگارگری ایرانی و نقاشی رنسانس در تقابل میان دو کاربست متفاوت از فضای تصویری نهفته است. فضای تصویری در نقاشی رنسانس و پس از آن تا چندین قرن در نقاشی اروپا، عمیقاً تحت تأثیر کشف و کاربست تکنیک پرسپکتیو خطی بود. پرسپکتیو خطی فضای نقاشی رنسانس را به فضایی همگن، مطلق و انتزاعی بدل می کند. این فضا اشیاء را به مثابه اموری کمی در خود جذب می کند. کشف و کاربست این مفهوم از فضا را می توان نشانه ای از استیلای روح امر ریاضیاتی در دوره رنسانس دانست. برای هیدگر امر ریاضیاتی آن طرح افکنی است که، در برنامه جامع آن، ذات شیء به امری از پیش معلوم و اندازه پذیر فروکاسته می شود. از نظر هیدگر، استیلای امر ریاضیاتی

که ریگل می‌تواند از اصطلاح «دیدنی شبیه به لمس کردن» استفاده کند. (در این رابطه نگاه کنید به Barach, 1998: 149-155).

کتابنامه

آژند، یعقوب. (۱۳۷۹). «نوآوری و تجدد در هنر صفوی»، هنرهای زیبا، شماره ۷، ۱۱-۴

آیت‌اللهی، حبیب‌الله. (۱۳۸۸ الف). «طبیعت در هنر مشرق زمین»، در مجموعه مقالات همایش طبیعت در هنر شرق. گردآورنده منیژه کنگرانی، تهران: فرهنگستان هنر، ۲۸-۱۵
----- (۱۳۸۸ ب). نوشتارهای هنری، تهران: انتشارات اشتاد.

بینیون، ل. (۱۳۶۷). سیر تاریخ نقاشی ایران، ترجمه محمد ایرانمنش، تهران: امیرکبیر.

پاکباز، رویین. (۱۳۹۰). نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، تهران: زرین و سیمین، چ ۱۰.

دکارت، رنه. (۱۳۷۱). اصول فلسفه، ترجمه منوچهر صانعی دره‌بیدی، تهران: انتشارات بین‌المللی الهدی.

----- (۱۳۷۲). قواعد هدایت ذهن، ترجمه منوچهر صانعی دره‌بیدی، تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.

----- (۱۳۹۰). تاملات در فلسفه اولی، ترجمه احمد احمدی، تهران: سمت، چ ۹.

کاسیرر، ارنست. (۱۳۸۸). فرد و کیهان در اندیشه رنسانس، ترجمه یدالله موقن، تهران: نشر ماهی.

دچار اعوجاج حاشیه‌ای (Marginal distortion) شوند؛ یعنی خطوط صاف، مخصوصاً با فاصله‌گیری از مرکز تصویر، خمیده به نظر می‌رسند. منظور پانوفسکی از فضای فیزیولوژیک، فضایی است که از قبل توسط انحنای شبکیه چشم مشروط شده است. از طرف دیگر، دیدن اشیاء همواره همبسته‌ی آگاهی نظام‌بخش پیشین ماست. در سایه‌ی چنین دریافت‌های پیشین از اشیاست که آن‌ها را می‌بینیم. به عنوان نمونه، درست است که همه‌ی جزئیات اشیاء در قاب دید ما حضور دارند ولی ما همه‌ی آن جزئیات را در فرایند دیدن لحاظ نمی‌کنیم. چنین شرایطی باعث به وجود آمدن فضایی دیداری می‌شود که پانوفسکی آن‌را فضای روانشناسانه می‌نامد. از ترکیب این دو مفهوم پانوفسکی مفهوم فضای روان-فیزیولوژیک را می‌سازد.

۲- اولیور لیمن پژوهشگر حوزه‌ی فلسفه‌ی اسلامی در کتاب درآمده بر زیباییشناسی اسلامی، علی‌رغم تأیید نظر اتینگهاوزن در این باره که ذره‌گرایی در الهیات و فلسفه‌ی اسلامی عقیده‌ای بسیار مهم است؛ اعتقاد به ذره‌گرا بودن هنر اسلامی را یکی از یازده اشتباه متداول درباره‌ی هنر اسلامی می‌داند. (ر.ک: لیمن، ۱۳۹۱: ۶۴-۶۰)

۳- دوگانه‌ی امر لامسه‌ای (The haptic) و امر دیداری (The optic) نقش مهمی در تحلیل و تفسیر سیورورت سبک‌های هنری در تاریخ هنر آلوئیس ریگل (۱۹۰۵-۱۸۵۸) ایفا می‌کند. از نظر ریگل، وقتی انسان از مجاورت ابژه‌هایی که دنیای اطرافش را پر کرده‌اند عقب می‌نشیند و از آن‌ها «فاصله» می‌گیرد، می‌تواند آن‌ها را به مثابه امری امتدادی در عمق سه‌بعدی درک کند. از دید ریگل، نزدیکی به ابژه‌ها ملازم تجربه‌ی لامسه‌ای است که در حیطه‌ی بصری متناظر با دیدن از نمای نزدیک است. در این تجربه، در درجه‌ی اول، سطح مادی متحد شیء، تخلخل‌ناپذیری و بافتش ادراک می‌شود. به عبارت دیگر، در این تجربه، ابژه‌ها در مقابل همگن شدن در فضا مقاومت کرده و به سطح تصویر می‌چسبند و نزدیک چشم بیننده باقی می‌مانند. در چنین زمینه‌ی مفهومی است

- Frey, D. (1963), "Gothic and Renaissance", In: *Art History: An Anthology of Modern Criticism*, Ed. by Wylie Sypher, New York: Vintage Books, pp.154-172
- Heidegger, M. (1967), *What is a Thing?* Trans. by W. B. Barton, New York: Gateway Editions.
- McGinnis, J. (2013), "Arabic and Islamic Natural Philosophy and Natural Science", In: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Ed. by Edward N. Zalta. (<http://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/arabic-islamic-natural>) (Retrieved October 17, 2015).
- Newton, I. (1846), *Mathematical Principle of Natural Philosophy*, Trans. by Andrew Motte, New York: Daniel Adee.
- Panofsky, E. (1991), *Perspective as a Symbolic Form*, Trans. by Christopher S. Wood, New York: Zone Books.
- Veltman, K. H. (1980), "Panofsky's Perspective: A Half Century Later", In: *Atti del Converge Internazionale di Studi*, Ed. by Marisa Dalai, Florence: Centro Di, pp. 565-584.
- Wells, T. (2008), *Leonardo da Vinci Notebook*, New York: Oxford University Press.
- Wolfflin, H. (1963), "Classic Art", In: *Art History: An Anthology of Modern Criticism*, Ed. by Wylie Sypher, New York: Vintage Books, pp.235-252.
- کنبای، شیلا (۱۳۸۹). نگارگری ایرانی، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی، چ ۲.
- گرابار، الگ. (۱۳۷۹). شکل‌گیری هنر اسلامی، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- لیمن، اولیور. (۱۳۹۱). درآمدی بر زیباشناسی اسلامی، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی.
- مرتضی، مطهری. (۱۳۶۸). اصول فلسفه و روش رئالیسم جلد چهارم. تهران: صدرا.
- نصر، حسین. (۱۳۷۳). «عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی»، فصلنامه هنر، شماره ۲۶، ۷۹-۸۶.
- نصر، حسین. (۱۳۷۶). نظر متفکران اسلامی درباره طبیعت. تهران: انتشارات خوارزمی، چ ۴.
- نصر، حسین. (۱۳۸۶). علم و تمدن در اسلام. تهران: انتشارات علمی فرهنگی، چ ۳.
- هیدگر، مارتین. (۱۳۷۵). «عصر تصویر جهان»، فصلنامه فلسفی ادبی فرهنگی ارغنون، شماره ۱۲، ۲۰-۱.
- Andrews, L. (1998), *Story and Space in Renaissance Art: The Rebirth of Continuous Narrative*, New York: Cambridge University Press.
- Barach, M. (1998), *Modern Theory of Art*, New York and London: New York University Press.
- Bronstein, L. (1994), *Space in Persian Painting*, New Brunswick and London: Transaction Publisher.