ART University e-Journal Website

تاریخ دریافت مقاله: ۲۱ /۱۰ / ۸۷
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۲/۲۰ /۸۷

دکتر حبیب‌الله آیت‌اللهی [۱]، مهران هوشیار [۲]

منطق انتزاع در فضای نگارگری شرق و غرب

چکیده
تفاوت‌های زیربنایی هنر در دو فرهنگ شرق و غرب، ناشی از تفاوت در طرز تلقی، تفکر و نگاه انسان به مضامین، موضوعات و کل جهان هستی است. انسان شرقی و غربی اما نه به فراخور محل تولد و یا مرزهای جغرافیایی، که براساس معیار و ملاک روشنایی و نور در دیدگان وجودی خود است که اهل غروب یا از اهالی اشراق می‌گردد. در این تحقیق تاریخی- تحلیلی که به شیوهٔ کتابخانه‌ای انجام پذیرفته، هدف اصلی جدای از امر قضاوت و تعیین صحت و یا سقم این دو دیدگاه و معرفی الگویی برای خواننده، تلاشی است جهت بیان بخش کوچکی از این تناقض معنایی پیرامون واژهٔ انتزاع و منطق کاربرد آن در هنر شرق و غرب که با نمونه‌هایی تصویری به‌صورت تطبیقی و توصیفی تقدیم می‌گردد. در انتها این مفهوم استنتاج می‌گردد که چشم دل هر انسانی که با طلوع نور عرفان آشنا می‌گردد به درجه‌ای از دل‌آگاهی دست می‌یابد که تمام حجاب‌ها از پیش رویش کنار می‌رود، این دل‌آگاهی و ساحت عرفانی دست‌یافتنی نخواهد بود مگر به مدد برخوردی معنوی، انتزاعی، نگاهی آرمانی و دیدگاهی خیالی و مجرد.

واژه‌های کلیدی: انتزاع، فرمالیسم، رئالیسم، نگارگری

۱. دانشیار دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، استان تهران، شهر تهران. Email:habibb_ayat@yahoo.fr
۲. دانشجوی دکترای پژوهش هنر، دانشگاه شاهد، استان تهران، شهر تهران Email: mazdana@gmail.com

ART University e-Journal Website

مقدمه

«الهم ارنی الاشیاء کما هو»

هنر شرقی و به‌ویژه هنر اسلامی از ویژگی‌هایی بهره‌مند است که آن را از هنرهای دیگر، چه در ساختار ظاهری و چه از نظر مفاهیم زیربنایی و محتوایی متمایز و جدا می‌گرداند به‌خصوص از هنرهای غربی. اگرچه هر کدام از فرهنگ‌ها و هنر شرق و غرب دارای فلسفه و مبانی مربوط به خود است و این فلسفه اساس هنر را به‌عنوان الگو در اختیار هنرمند قرار می‌دهد اما بسیاری از هنرمندان پرورش یافته در فلسفه و هنر غرب در طول تاریخ هنر، به محض آشنایی با مفاهیم، مبانی و فلسفهٔ هنر شرق – از جمله هنرهای ایرانی اسلامی – شیفتهٔ آن گشته و سعی در بازآفرینی و استحالهٔ آن در ساختار آثار خود داشته‌اند. بسیاری از آنها همچون دلاکروا، شایسر، فرومانتان و بزرگانی دیگر چون ماتیس، ون‌گوگ، گوگن و از آن مشخص‌تر اشر و یا کاندینسکی این شیفتگی را بسیار واضح در آثار خود ارائه نموده‌اند. اگرچه آنان در جست‌وجوی مفاهیم و مبانی معنوی هنرهای شرقی بوده و تا حدودی به فلسفهٔ آن آگاه گردیده‌اند اما در آثار خود گاه به برخوردی روبنایی و ظاهری با این مفاهیم بسنده کرده‌اند.

اولین جذابیت و مشخصهٔ هنرهای شرق، توجه به مفاهیم و اشکال تجریدی موجود در این هنرهاست. انتزاعی که در ظاهر نمادین خود به‌صورت اشکال هندسی، فرم‌های غیرطبیعی و ساده شدهٔ گیاهی، اشکال سمبلیک، رنگ‌ها، اسلیمی، ختایی و حتی نقوش انسانی و حیوانی با ظاهری ماورایی به‌صورت رمز و تمثیل، زبان اصلی این هنرها گردیده است. برخوردهای انتزاعی در فرهنگ‌های شرقی اما، به عکس آنچه در هنر غرب شاهد آن هستیم، ناشی از دخل و تصرف و تبدیل آنها به ظاهری غیرمادی، سوررئال و توهم‌آمیز نیست که در میان عقاید فلاسفه و حکمای انسی، انتزاع و تصوف، نوعی پیوستگی و ارتباط اهل ذکر به منبع ازلی و حق تعالی را می‌طلبد. چنانچه در سورهٔ نور آیه ۳۷ آمده است:

«رجال لاتلهیهم تجارهٔ و لابیع عن ذکر الله»

استنباط عمومی بر آن است که هنر انتزاعی مدرن[۱] تا حدی با شئون و ساختار هنرهای باستانی [۲] شباهت و ارتباط دارد، و یا اینکه حتی از آنها الهام گرفته است. اما در واقع این شباهت تماماً و صرفاً سطحی است، انتزاع در هنر ما (هنر مدرن) چیزی نیست مگر یک سبک و شیوهٔ اجرا، «آنچه که زمینه اصلی تفاوت میان هنر پریمیتیو و هنر مدرن (انتزاعی) را مشخص می‌نماید نه تنها شکل ظاهری و یا حتی کیفیت آن آثار، بلکه نگاه و اندیشه‌ای است که در بطن آثار بدوی به‌چشم می‌خورد.» (Gom-brich, 1995, 24). یا همانطور که برنهایمر[۳] اخیراً اظهار کرده: «غافل شدن از نیت موجود در پس جلوه‌های سراب‌گونهٔ نقوش و طرح‌های مطلق، بنیادی‌ترین سفسطه جنبش تجریدی هنر است.» (کومارا سوآمی، ۱۳۸٦، ۱۹).

پیروان هنر مدرن و علاقه‌مندان به فلسفه و هنرهای شرقی و بدوی فراموش کرده‌اند که انسان فرمالیست شرقی صرفاً با نیت تزئین و تنها به قصد دور شدن از ظواهر مادی و دنیوی طبیعت دست به خلق آثارش نزده است چرا که او انسانی است با نگاهی معنوی و فرامادی به دنیا، که زندگی را به‌عنوان یک کلیت می‌شناسد و با تمام روح و حواس خود است که زیستن را در آن تجربه می‌کند. هنرمند شرقی تنها برای ارتزاق و گذر عمر آثارش را خلق نمی‌کند بلکه در آن واحد نیازهای روحانی و جسمانی‌اش را نیز برآورده می‌سازد. انتزاع در روح هنرمند شرقی نهادینه گشته و به دنبال دستیابی به حقیقت وجودی‌اش است که تجرید و هنر تجریدی را تنها راه رسیدن به کمال و معنا می‌یابد.

پیشینه تحقیق

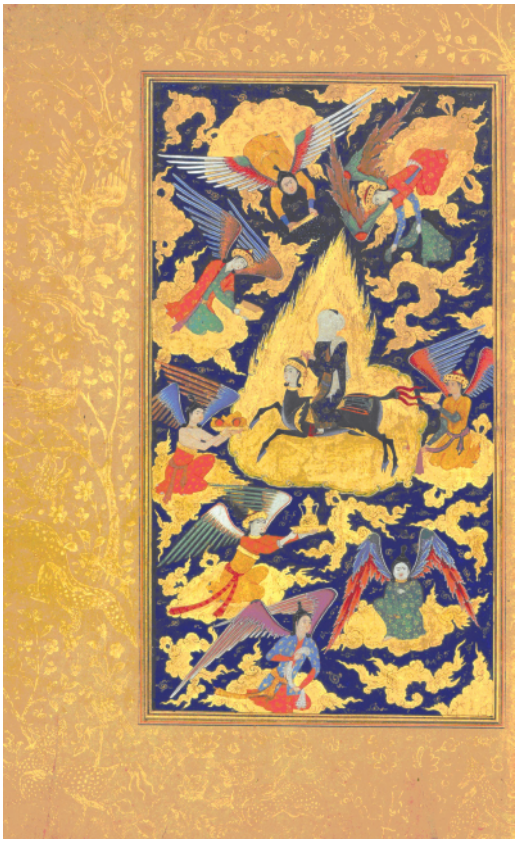
موضوعی که در این بخش از مطالعهٔ نسخ تصویری و نگارگری مدنظر است، پیش از این بارها و بارها مورد توجه استادان و بزرگان عرصهٔ فرهنگ و هنر بوده و بسیاری از محققان و پژوهشگران تاریخ هنر شرق و غرب، فلاسفه و اندیشمندان حوزهٔ مبانی و مباحث مربوط به زیبایی‌شناسی از منظرهای متفاوت به مفهوم آن پرداخته‌اند. مفهومی که ریشه‌های تصویری آن را می‌توان از نخستین خطوط و نقوش به‌کار رفته توسط انسان اولیه بر دیوار غارها تا مدرن‌ترین آثار هنری معاصر و تازه‌ترین سبکهای هنری جدید همچون «هنر مفهومی»، «هنر محیطی» و یا «مینیمال» جست‌وجو کرد و نشانه‌هایی از آن را در تمامی آثار، در هر دورهٔ تاریخی و هر اقلیم جغرافیایی مشاهده نمود. انتزاع در تمامی دوران تاریخ هنر دستمایهٔ اصلی انسان برای بیان خاستگاه‌های آرمانی و دیدگاه‌های رویایی او بوده و همواره سعی نموده تا با زبان دل و کلام ذهن خود را با انتزاع در ساختارهای طبیعی و محیط، در هر بستری ارائه نموده و به آن بپردازد. این بار اما تأکید مجدد بر وجود مناسبت‌های عمیق حکمی و منطقی در بازنمایی فضاهای نگارگری به‌صورت تطبیقی، بهانه و انگیزه‌ای شد تا منطق و معنای انتزاع (یا «تصرف»[٤]) دستمایهٔ اصلی قرار گرفته و نظرگاه‌های متفاوتی را که سردمداران هنری فرهنگ غرب و شرق در به‌کارگیری آن مد نظر دارند از نو بجوییم.

خاستگاه هنر در طول تاریخ

«لزوم شناخت و درک بعد یا به اصطلاح فرنگی «دیمانسیون» برای تفهیم هنر و یک آفرینش آگاهانه و متعهد در مسیر توحید، آنچنان است که تا پای کنش آگاهانه در میان نیاید، اثر، بسیار سطحی و درحد تکامل خودش فریبنده ولی بی‌محتوا خواهد شد... ما اصولاً وقتی از محتوا سخن می‌گوییم منظورمان برداشت ظاهری و یا به‌عبارت دیگر مادی از یک منظره و یا بخشی از طبیعت مادی نیست. این منظره یا آن بخش از طبیعت مادی اگر فقط ظاهر زیبا و پیچیده‌اش منظور گردد همان اندازه بی‌ارزش است که اثر آفریده شده از روی آن.» (آیت اللهی، ١٣٧٦، ١٨).

در مورد تعاریف متنوع و گستردهٔ واژهٔ پر رمز و راز «هنر» این مهم قابل اذعان است که در هر شرایطی فضای حاکم بر روح، محتوا و حتی ساختار ظاهری هنر را نمی‌توان از آرمان‌ها و ایده‌آل‌های تاریخی، فرهنگی، فلسفی و حتی سیاسی و اجتماعی تفکیک نمود؛ چه آن دوره‌ای که انسان در کمال سادگی و در اوج نیاز به مظاهر طبیعت، آمال خود را در پدیده‌هایی همچون ماه، خورشید، طوفان، آتش و حیواناتی که برای زیستن به پوست و گوشت آنها محتاج بود، می‌جست و برای غلبه بر خشم طبیعت به نقوش نمادینی که در اعماق غارها و یا گسترهٔ دیوار صخره‌ها به‌تصویر می‌کشید، پناه می‌برد؛ چه آنگاه که در خودباوری محض و ایمان افراطی به عقل، منطق و ارادهٔ مادی، کمال زیبایی را در آرمان‌های انسانی و رویکردهای اومانیستی می‌دانست و چه آن زمان که تنها راه نجات و سعادت خود را ترک این دنیای فانی و توجه صرف به عالم ماوراء می‌پنداشت. پس می‌توان این نکته را به‌عنوان یک اصل پذیرفت که در هر مقطعی از تاریخ هنر و ادوار گوناگون رشد و تکامل تمدن بشری، نفوذ اعتقادات، باورها، آداب و سنن حاکم بر جامعه، روند خلق آثار هنری را منطبق بر آئین‌ها و سلایق فلسفی حاکمان جامعه شکل می‌دهد. همچنین ارنست گمبریچ در مقدمه کتاب خود با عنوان "The Story of Art" می‌نویسد: «هنر در زمان‌ها و جایگاه‌های مختلف، معانی متفاوتی داشته، در این صورت درخواهیم یافت که نمی‌توان برای هنر به معنایی مطلق، تعریفی مشخص ارائه نمود.» (Gomberich, 1995, 3). بنابراین بررسی، مطالعه و دریافت مبانی شکل‌گیری این سیر تاریخی می‌تواند ما را در دستیابی به تجربیات ارزشمند و گرانبار

هنرمندان نسل‌های گذشته به‌عنوان طلیعه داران فرهنگ و تمدن بشری رهنمون بوده و ما را در رساندن این بار گران و امانت سترگ تاریخی به نسل آینده، مدد رساند و یکی از پژوهش‌های راهگشا در این مسیر بازبینی نقوش و نگاره‌های بازمانده در تاریخ است.



برداشت‌های رویایی از الگوهای مادی

با خوانش نمونه‌های بارز و شاخص نگاره‌های شرق و غرب و تطبیق آنها، می‌توان این ادعا را مورد تحلیل قرار داد که در نگارگری و منظره‌پردازی شرقی، نگاه به طبیعت و محیط پیرامون، با مفهومی ماورایی و برداشتی رویاگونه در بستر کار نمود یافته و به ظهور می‌رسید، به نحوی که نمی‌توان همتا و مانندی برای نقشمایه‌های مورد استفادهٔ نگارگر در جهان مادی متصور شد. اگرچه جزء به جزء عناصر تصویری مورد نظر وامدار نمونه‌های طبیعی خود هستند، اما تحول و تغییر ماهوی آنها (در نتیجهٔ تصرف نگارگر) مفهومی مینوی و ماورایی را در ساختار ظاهری آنها عرضه نموده است. (تصویر شماره ۱)

تصویر شماره ۱: *معراج* حضرت نبی، اوایل سده یازدهم هجری قمری، کاخ گلستان، هنرمند نامعلوم (مأخذ: حبیب السیر، ۲۸۸)

عناصر به‌کار رفته در این دنیای خیالی با تکیه بر اعتقادات آئینی و باورهای ذهنی هنرمند، پلی می‌شود میان این جهان و آن جهان. تصرف، انتزاع و تجرید ابزاری است که طبیعت فانی را به مفهومی روحانی و مثالی بدل می‌ساخت و بدیهی است که درک این جغرافیای مثالی به مدد حواس ظاهری و چشم سر انسان خاکی میسر نبوده و نمی‌توان آن را عیناً با اصول و مبانی هنرهای تجسمی و معیارهای تفکر و منطق، تعبیر و تفسیر نمود. مثال‌های بی‌شماری از آن را می‌توان در نگاره‌های شرقی و از آن جمله ایرانی یافت. «تصاویر دل‌انگیز و نقوش رنگین ارائه شده در نگاره‌ها را باید مدیون دین اسلام دانست، دینی که در قرن‌های ۷ و ۸ میلادی بسیاری از نقاط جهان از جمله ایران، بین‌النهرین، مصر، شمال آفریقا و اسپانیا را زیر سلطهٔ خود درآورد و با مفاهیم، تعالیم و احکام خود فضایی را ایجاد نمود تا هنرمندان با دوری جستن از دنیای مادی و موضوعات طبیعت‌گرایانه به تخیل و دنیای آرمانی دست یافته و در خط و رنگ دنیای مثالی سیر نمایند. داستان‌های عاشقانه، تاریخی و روایت‌های آئینی و ادبی در مینیاتورهای ایرانی پس از قرن چهاردهم میلادی بیانگر این نکته‌اند که هنرمندان در ارائه مضامین خود از چه شیوه‌ها و تکنیک خاص و متفاوتی در طراحی الگوهای تزئینی و فرم‌های انتزاعی استفاده نمودند.» (Gomberich, 1995, 102-103).

یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های نمادین و معنوی این طبیعت‌گریزی و انتزاع تصویری در نگارگری و

هنر ایران، میراث تقدیس نور است که می‌توان آن را به‌عنوان یکی از آرمانی‌ترین ارکان عقیدتی در آئین و فرهنگ ایران از ادوار باستان (از پیش از اسلام تاکنون) برشمرد. به‌نحوی که در اسلام وجود پاک و مطهر ائمه به‌خصوص حضرت رسول اکرم (ص) و اهل بیت به چراغی می‌مانست که پرتو انوار الهی از خلال منافذ آن بر کل کائنات می‌تابید و بقاء و حیات تمامی موجودات را تضمین می‌نمود. همچنین خداوند در کتاب آسمانی قرآن، خود را نور معرفی می‌نماید، نوری که بر همه جا، بر همگان و همیشه فیضان دارد و پرتو آن بی‌افول است. در قرن ششم هجری سهروردی، حکمت و رحمت الهی را در ساحت نور (فرشته‌شناسی ایران کهن) با نام فلسفهٔ اشراق دیگر بار احیاء نمود. «فلسفهٔ اشراق تفکر سهروردی است و سیر و سلوک در عوالم و گذر از مراتب وجودی و اتصال به نورالانوار مبداء و معاد عالم وجود و این در حالی بود که در فلسفهٔ یونانی غایت تفکر عقلانی (شناخت مفهومی) در دنیای بیرونی است. متفکر و فیلسوف یونانی می‌کوشید تا مفهوم دنیای مادی را درک کرده و آن را هضم نماید و هنرمند یونانی در تلاش بود تا دنیایی شبیه دنیای محسوس و قابل فهم خود بسازد و به زیبایی طبیعت در اثرش نزدیک گردد. هنرمند ایرانی اما در فرهنگ شرق (و با تکیه بر حکمت اشراق) فضای روحانی و مثالی را در جست‌وجو بود. او موجودات طبیعی و نشانه‌های مادی را مظهر می‌دانست و در پی رازی بود که در پس کثرات این آیات الهی، متجلی است. ظاهر و مظهر اساس هنر ایرانی است و خطوط و نقوش و سایر عناصر بیرونی، سیر از ظاهر به باطن را امکان‌پذیر می‌سازد.» (مددپور،۱۳۷۱، ۳٤) (تصویر شماره ۲)

تصویر-۲ *کندن در خیبر توسط حضرت امیر(ع)*، اوایل سده یازده هجری ، کاخ گلستان ، هنرمند نامعلوم (لوح فشرده تصویری شاهکارهای نگارگری).

حقیقت یا واقعیت

هنر ایرانی در تمامی وجوه و مظاهر نمادین خود از جملهٔ والاترین و کامل‌ترین نمونه‌های هنر معنوی است که در آن بازآفرینی دنیای مثالی برخاسته از قوهٔ تخیل، احیاگر مفاهیم دینی و آرمان‌های آئینی بود. اما تصور و تخیل جهان هستی برای تمامی هنرمندان و در تمامی تمدن‌ها و ادوار تاریخی یکسان نبوده، نیست و نخواهد بود. نکتهٔ حائز اهمیت این است که در طول تاریخ هنر، هنرمندانی متفکر و پیشرو که قصد آنها بسط اندیشه و اغناء بار معنایی زبان و بیان خویش در آثارشان بود، دخل و تصرف در طبیعت را بهترین دستمایهٔ تجلی این آرمان دانسته و به این بهانه همواره از پرداختن به ظاهر عینی و مادی محیط پیرامون و قوانین حاکم بر طبیعت گریخته‌اند چرا که این رویکرد را مناسب‌ترین امکان برای خلق دنیایی می‌پنداشته‌اند که با اندیشه‌ها و احساس‌شان در ریشه‌های فطرت خود همگام و سازگار است. اما در همین تاریخ هنر نیز بوده‌اند هنرمندانی که ساخت و ساز طبیعی و برخورد عینی را کمال هنر در تصویر دانسته و بر آن تکیه داشته‌اند. در این میان شاید بتوان گوستاو کوربه را نمایندهٔ این بخش از هنرمندان

و نقاشان طبیعت‌گرا بدانیم که معتقد بود: «چیزی واقعی است که قابل رؤیت و دیدن و لمس کردن باشد و هر نقاشی باید به این وظیفه پایبند باشد که نمایشگر چیزهایی باشد که برای او قابل لمس و رؤیت است».

گوستاو کوربه هنر را رئالیسم می‌دانست و طبیعت‌گرایی را عین هنر. او در بیانیهٔ خود که حدود سال ۱۸۶۱ میلادی منتشر نمود به صراحت می‌گوید: «من... معتقدم که هنر نقاشی یک هنر واقعی است و شامل چیزی جز نمایش چیزهای واقعی و موجود نیست. هنر نقاشی، زبانی عینی است که به جای کلمات، اشیاء قابل رؤیت را به‌کار می‌برد». او در ادامه می‌افزاید: «یک شیء خیالی چیزی است غیرقابل رؤیت، چیزی که وجود ندارد و لذا در قلمرو تجسم و نقاشی نیز جایگاهی ندارد. تخیل در هنر آن است که بتوانیم کامل‌ترین بیان را از یک شیء موجود پیدا کنیم نه اینکه شیء را بپنداریم و یا بیافرینیم». هنرمند در دنیای کوربه و هنرمندان هم کیش او هیچ گونه دخل و تصرف و تغییری در طبیعت ایجاد نمی‌نمایند، زیبایی در دید آنها نمایش واقعی ملموس و محسوس عین اشیاء است. (مهاجر، ۱۳۸٤، ۵۷) (تصویر شماره ۳).

«کوربه می‌خواست هیچ معلم و الگویی غیر از طبیعت پیرامون خود نداشته باشد. او در خلق آثارش به زیبایی فکر نمی‌کرد، بلکه تنها وفادار به طبیعت بود. تلاش کوربه برای بازنمایی جهان، آن‌چنان که با چشم خود می‌دید (نه آن‌گونه که تصور یا تخیل می‌کرد) تعداد بسیاری از نقاشان را به رها کردن قراردادهای

تصویر شماره ۳: گوستاو کوربه، *ملاقات (روز بخیر آقای کوربه)* ۱۸۵٤، رنگ روغن روی بوم، (مأخذ: پاکباز، ۱۳۷٤)

سنتی و توجه صرف به سلیقه و ذوق شخصی خود در نقاشی‌هایشان تشویق کرد.» (Gomberich, 1995, 404).

دیری نپایید که تاریخ مصرف این بیانیه نیز همچون دیگر رویکردهای حصولی و تجربی جوامع غرب به‌خصوص جوامع هنری آن محکوم به فنا شد. اما تلاش دیگر هنرمندان نیز چندان تفاوتی با دیدگاه‌های عینی و مادی کوربه و امثال او نداشت، چه بسا هنرمندانی همچون هانری ماتیس که علی‌رغم

مطالعه و تأثیرپذیری از فرهنگ و هنر شرق (البته تأثیری روبنایی و ظاهری) برای دستیابی و سلطه بر جهان مادی و پوستهٔ ظاهری اشیاء و پدیده‌ها تلاش می‌نمودند و در اوج قدرت خلق آثار خود بر این باور بودند که «هنر باید مانند نشستن بر روی یک صندلی راحتی پس از یک کار طاقت‌فرسا و شدید آسایش‌بخش و (همچون یک قرص مسکن) آرامش‌بخش باشد». ماتیس همچنین معتقد بود: «من نمی‌توانم بین احساسی که از زندگی و محیط پیرامون خود دارم و شیوهٔ بیان آن توسط خودم تمایزی قائل شوم». به وضوح مشهود است که در این دیدگاه هیچ احساسی مگر برخورد انفعالی، شخصی و انسان‌مدارانهٔ غربی منظور نظر هنرمند نیست. (تصویر شماره ٤)

تصویر شماره ٤: هانری ماتیس، ۱۹۱۱-۲، *فضای داخلی اوبرگینز*، گواش روی بوم، موزه نقاشی و مجسمه فرانسه (مأخذ: لوح فشردهٔ آلبوم تصویری ماتیس)

اما جالب است که بیش از چندین قرن قبل از مطرح شدن و صدور این بیانیه‌های هنری در باب نحوهٔ برخورد هنرمند با جهان مادی، شبیه‌سازی طبیعت، شیوه‌های بیانی شخصی و بهره‌گیری از انتزاع و تصرف، هنرمندان حکیم، فرزانه و اندیشمند در عرصهٔ هنر نگارگری ایران منظره‌پردازی آرمانی و عرفانی را جدای از طبیعت‌سازی صرف و ناتورالیسم در ذهن خود ساخته و پرداخته بودند، آنان مفهومی ماورایی از طبیعت را (برای بیان حقیقت آن) پیش نظر داشتند. دکتر یعقوب آژند در مقاله‌ای تحت عنوان *منظره‌پردازی در نگارگری ایران* می‌نویسد:

«نگارگر، منظره‌ای را می‌پرداخت که در طبیعت پیرامونی همتایی برای آن متصور نبود و اگر هم از اجزاء قابل درک طبیعی بهره می‌گرفت، برای هر یک مفهومی مینوی و ماورایی در نظر داشت. این عناصر به منزلهٔ حلقه‌ای رابط بین مفاهیم طبیعی این‌جهانی و آن‌جهانی بودند و نگارگر با تصرفی ماهرانه آنها را از حد این جهان بیرون می‌برد و مفهومی فراجهانی بدان می‌بخشید. در این مواقع معمولاً نگارگر، جوهرهٔ اعتقادی را در ذهن خود داشت و با پشتوانهٔ این جوهره اعتقادی به ابداع منظره می‌پرداخت.» (آژند، ۱۳۸٤، ۱٦).

چنین است حقیقت و کمالی که هنر و هنرمند به سویش می‌گراید، هنر حیات مجسم می‌شود و هنرمند فراسوی مرزهای فهم و درک بشری را درمی نوردد. ولی آیا در نظر کسی که می‌پندارد به راستی حقیقت را می‌شناسد، عشقی کامل و واقعی به خدا دارد، دعوی آزادی و تفوق بر نظم و قاعده‌مندی از جانب انسان هنرمند، و به الوهیت رساندن و فوق انسان شمردن کسی که انسان است و ستایش عصیان و استقلال چنان که در دوران مدرن، نبوغ بشری را به خدایی رسانده‌اند و بالهوسی‌های آن را برمی‌تابند، آشکارا نابخردانه و یا به قول مسلمانان »کفرآمیز» نیست؟ (کومارا سوآمی، ۱۳٤۸، ۳۵).

البته در غرب نیز بودند هنرمندانی که در نهایت به این اشراف و احساس نیاز دست یافتند که تاحد ممکن آثار خود را از قید و بند ظواهر طبیعی و میراث رئالیسم برهانند، شاید بتوانند جوهره، محتوا و معنای مستتر در لایه‌های پنهان و زیرین پوستهٔ طبیعت را دریافته و به روح هنر دست یابند.

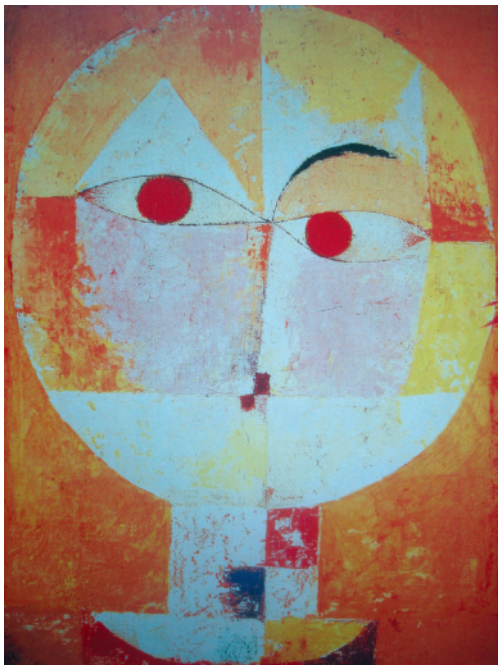
پل کله یکی از هنرمندان قرن بیستم در نهایت این اعتراف را علنی می‌سازد و در بخشی از سخنان

خود می‌گوید: «ما عادت داشتیم اشیاء مرئی بر روی کرهٔ خاکی را شبیه‌سازی کنیم». او بدون هیچ ابایی در ادامه سخنان خود از کشفی یاد می‌کند که قرن‌ها پیش در هنر شرق نسل به نسل از مفاهیم بنیادی و مبانی اعتقادی بوده و هست. او می‌گوید: «امروز ما از واقعیت اشیاء مرئی پرده برمی‌داریم و بدین ترتیب این اعتقاد را بیان می‌کنیم که واقعیت مرئی صرفاً یک پدیده منزوی است که اخیراً واقعیت‌های دیگر که غالباً با تجربه منطقی دیروز (اشاره به دیدگاه‌های گوستاو کوربه) در تضادند، نمود می‌یابد».

به نظر می‌رسد که پل کله (تصویر شماره ۵) و هنرمندان مدرن‌گرای قرن بیستم همچون خوان میرو، کاندینسکی، پیکاسو (تصویر شماره)، براک، دِکونینگ و... به نوعی در نظرات مفهومی خود به موضوع تصرف[۵] و انتزاع [٦] اشاره می‌نمایند، واژه‌ای حکمی که از ابتدا جزء ارکان معنوی هنرهای سنتی و قدسی بود. «هنر انتزاعی عنوانی است که می‌تواند برای بیان گسترده‌ترین حس در هر هنری که موضوع مشخصی را نمایش نمی‌دهد به‌کار رود. این هنر در اروپای قرن بیستم در جایی که سنتی‌ترین تصورش از هنر، به تقلید از طبیعت محدود می‌شود معمول‌ترین هنر است. اگرچه هنر آبسترهٔ مدرن انواع بسیاری از جنبش‌ها و ایسم‌های مختلف را نیز در دل خود به‌وجود آورده است، سه گرایش اساسی بنیاد آن را تشکیل می‌دهد:

۱. ساده‌سازی شکل ظاهری طبیعت به فرم‌های اصلی و ساده شده
۲. ساخت آثار هنری با استفاده از فرم‌های اصلی
۳. بیان ناخودآگاه و آزاد نظیر «Action Art» (Chilvers,1994, 2)

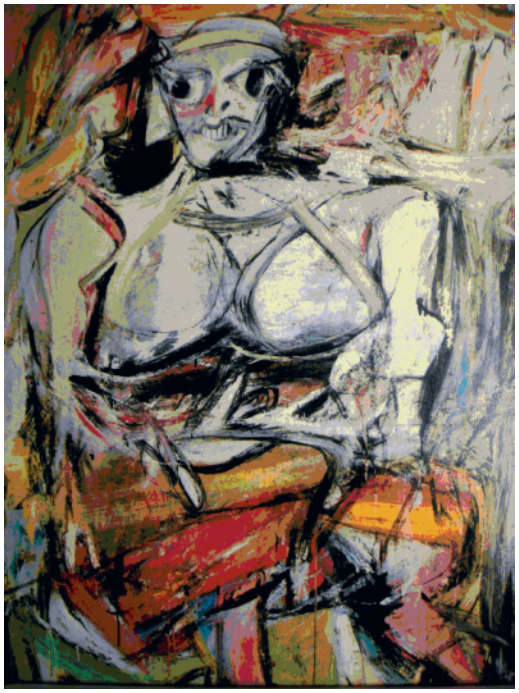
در حقیقت پرداختن به این مهم از چند منظر قابل بررسی می‌باشد. شاید اساسی‌ترین عامل محتوایی آن دسترسی به هدفی است که در این انتزاع‌گرایی و تصرف در ساختار اثر مد نظر هنرمند قرار می‌گیرد. درست است که «تصرف در شکل به معنای دور شدن از نظم هندسی است و یا به عبارت کلی‌تر حاکی از



تصویر شماره ۵: پل کله، سنسیو، رنگ روغن روی بوم، (مأخذ: لوح فشردهٔ آلبوم تصویری کله)

تصویر شماره ٦: پابلو پیکاسو، *دختری در برابر آیینه*، ۱۹۳۲، رنگ روغن روی بوم، (مأخذ: پاکباز، ۱۳۷٤)

بی‌اعتنایی به تناسباتی است که در طبیعت دیده می‌شود. پس می‌توان گفت که در هر هنری نوعی تصرف به‌صورت بسیار کلی یا شاید متناقض وجود دارد.» (رید، ۱۳۷۱، ۱۲). اما انتزاع یا ابداع در خلق اثر هنری چه کلی باشد و چه جزئی، در ظاهر رخ نماید و یا در لایه‌های پنهانی و باطنی اثر، هدفی جز برخوردی آرمانی با واقعیت را دنبال نمی‌کند. در صورت این دخالت خلاقانه در طبیعت است که اثر هنری اصالت یافته و پویاتر از اثری می‌گردد که تنها از روش تقلید طبیعت تأثیر گرفته و زاده می‌شود. به‌راحتی می‌توان انتزاع را دریچهٔ ورود ذهن از صورت به محتوا تعریف نمود. انتزاع در اثر هنری است که چشم و ذهن مخاطب را از تشابهات مادی و ظاهری رها ساخته، فکر را به تقابل با خاطره و پیش‌فرض‌های ذهنی دعوت می‌کند و آنگاه است که رسالت هنر و اصالت اثر هنری پرده و حجاب تکنیک و صورت را کنار زده و نور معنا را از بطن محتوای اثر هویدا می‌سازد و این نکته‌ای بسیار ارزشمند و قابل تأملی است که: «ما در اثر هنری انتظار داریم که هنرمند چیز تازه و اصیلی (بدیعی) را بر ما آشکار کند، یعنی یک دید منحصر به‌فرد یا متفاوت که تحریک کننده احساسات ما باشد... و هر انسانی که دارای حساسیت واقعی (تفکر) باشد هنگام برخورد با اثر هنری در یک لحظه یا از اثر هنری خوشش می‌آید یا نمی‌آید ما می‌گوییم اثر هنری ما را تکان می‌دهد.» (رید،۱۳۷۱، ۱۵). و این‌گونه است که می‌توان گفت بداهه‌سازی و ابداع هنر عامل رشد و زمینه‌ساز کمال انسانی است و «غایت آزادی بداهه‌سازی – در هنر شرق – به‌راستی فقط در چنان تجلی بی‌کوششی قابل ادراک است که در طی آن، هنر و هنرمند به کمال برسند، ولی هر آنچه بدین‌گونه امکان وقوع نمی‌یابد دیگر اصلاً «هنر» نیست. در این میان راه رسیدن به آزادی – انتزاع‌گرایی در هنر – هیچ ربطی به عصیان‌گری عمدی یا بدعت و نوآوری سنجیده ندارد، دست‌کم با «بیان حال خویش» [۷] از طریق کارکرد هنری که اساس هنر مدرن در فرهنگ غرب است کمترین نسبتی ندارد.» (کومارا سوامی،۱۳۸٤، ۳۵). آنچه در مطالعهٔ آثار و بازخوانی خاطرات دِکونینگ به‌عنوان یکی از رهبران برجستهٔ جنبش اکسپرسیونیسم انتزاعی در آمریکا، جالب توجه می‌نماید این است که دکونینگ در توصیف نقاشی زنان انتزاعی خود می‌گوید: «هیچ کس درک نکرد که زنان به تصویر درآمدهٔ من یک شوخی تصویری بیش نیست. (تصویر شماره ۷) او خود نیز برای نقاشی‌های خود (در ابتدا) اعتباری قائل نبود و پس از هجده ماه کار روی این مجموعه، به دلیل آنکه آنها را بی‌ارزش یافت، آنها را کنار گذاشت. اما پس از چندی مجدداً به دلیل اصرار و تشویق تعدادی از منتقدان جنجالی همچون مایر شاپیرو[۸] کار را ادامه داد و مجموعهٔ زنان خود را با شش تابلو به پایان رسانید.» (Lynton, 1995, 234).



تصویر شماره ۷: ویلیام دکونینگ، *زن شماره ۱*، ۱۹۵۰، رنگ روغن روی بوم (مأخذ: لینتون، ۱۳۸۳)

اگرچه می‌توان امروز در تمامی عرصه‌ها و بسترهای هنری غرب و شرق که به نوعی با هم درآمیخته‌اند، جنبه‌هایی از انتزاع و ردپای گریز از وجوه مادی طبیعت را جست‌وجو کرد اما سابقه

و سرچشمهٔ این تصرف‌گرایی در آثار هنری برای هنرمند غربی و ما به ازای آن در فرهنگ مدرن شدهٔ شرق کاملاً متفاوت و غیرقابل انطباق است، حداقل از منظر هویت و محتوای نهادینه شده در اثر. هنرمند نوگرا و انتزاعی که گریز از ظاهر را در برخوردهای آبستره‌گونه و سوررئالیستی و خلق فضاهای جادویی می‌بیند از آبشخور تفکرات اومانیستی یونان سیراب گردیده است و با دفرماسیون ساختارهای طبیعی است که به ساحت انتزاع دست می‌یابد و فلسفهٔ این انتزاع را در گریز و طرد طبیعت دانسته و قانون آن را آشنایی‌زدایی می‌داند. «پیکاسو، برانکوزی، براک، ماتیس و بسیاری از هنرمندان مدرن‌گرا و پیشگامان سبک‌های انتزاعی و سوررئالیستی غرب از بازخوانی و مطالعه‌ای بر روی آثار اقوام بدوی بومیان آفریقایی، اقیانوسیه، آمریکا (و تمدن‌های باستانی خاورمیانه) و نمونه‌هایی که از نیروهایی ماورایی و فراواقعی در آن فرهنگ‌ها برخوردار بودند، به سبک‌های شخصی خود دست یافته و در واقع انتزاع به‌کار رفته در هنرهای بدوی، الهام‌بخش سبک‌های انتزاعی معاصر دنیای غرب بود. این هنرمندان همچنین در تلاش بودند تا رابطهٔ میان هنر مدرن خود را با کارکردهای جادویی و فراطبیعی آثار بدوی (که گوشه‌هایی از آن را شناخته و باور کرده بودند) نیز ایجاد نمایند، اما آثار خلق شدهٔ آنها تنها جنبهٔ ظاهری الگوهای بدوی خود را تقلید می‌کرد نه احساس و کارکرد مفهومی آنها را. » (Lynton, 1995, 190).

اما هنرمند شرقی طبیعت را می‌بیند. او با طبیعت مأنوس است و آن را درک می‌کند. اما در هنگام تجلی تفکر هنری خود آن را به فراموشی می‌سپارد، خود را از قید و بند مادی آن رها می‌گرداند و در برخوردی شهودی و فراواقعی است که اثر خود را در نهایت بداعت و تازه‌گی متجلی می‌کند.

«هنرمند یونانی با پرداختی مستقیم و عینی به طبیعت در پی آن است که جایگاه انسان را در این جهان به‌گونه‌ای که می‌پندارد (با گرایش به ذوق و استعداد شخصی خود) بازگو نماید، اما هنرمند ایرانی با بهره‌گیری از خطوط و نقوش هندسی یا طرح‌هایی از طبیعت که جنبه‌ای واقعی و عینی خود را از دست داده‌اند، جهانی می‌آفریند که در کلیت تصویری آن می‌توان از مرتبه‌ای به مرتبه‌ای دیگر و از سطحی به سطح دیگر گذر نمود و قید زمان و مکان این سیر را متوقف نمی‌سازد.» (ناطقی فر، ۱۳۸٤، ٤۰) (تصویر شماره ۸).

تصویر شماره ۸: *مرد سوارکار با قوچی در دست*، سده دهم هجری، (مأخذ: لوح فشرده تصویری شاهکارهای نگارگری)

دنیای مثالی

در طول تاریخ نگارگری ایرانی نشان از هیچ سبک، دیدگاه شخصی، بیان فردی و شیوه‌های متفاوت و متناقض همچون ایسم‌ها و سبک‌های متنوع هنری غرب نیست. نگارگر ایرانی در تمامی ادوار و گسترهٔ

جغرافیایی رو سوی یک هدف و دل در گرو آرمانی واحد دارد اما در این میان از ابداع، انتزاع، نوآوری و زیبایی‌شناسی در اثر هنری نیز غافل نمی‌ماند. تمامی دیدگاه‌هایی که در اکثر سبک‌های شخصی و جنجالی غرب تحت عنوان بیانیه‌های هنری با صدایی بلند طرح می‌گردد، همچون سمبولیسم، فوتوریسم، امپرسیونیسم، فوویسم، سوررئالیسم، کوبیسم و غیره در نهایت تواضع فردی و غرور هویتی، در آثار تمامی هنرمندان و نگارگران شرقی، نمود عینی و مصداق موضوعی دارد. با نگاه به هریک از نگاره‌های برجسته و مطرح هنر ایرانی، جسارت خلوص رنگ همچون دیدگاه فوویست‌ها، شکست زمان و حرکت مکانی راوی یا مخاطب در اثر به مثابه آرمان فوتوریسم یا کوبیسم و اوج پرهیز از واقعیت به مانند نگاه سورئالیست‌ها، همگی در یک پرده از آثار نگارگری چشم و ذهن مخاطب را به دنیایی مثالی و فضایی آرمانی دعوت می‌کند. هنر در دنیای شرق و به‌خصوص در نگارگری ایرانی، جهانی سرشار از تخیل و تمثیل است، پر از راز و رمز، جهانی که از واقعیت مادی و دنیای فانی، اگرچه با آن مأنوس است، دوری می‌جوید. «ترکیب هنری مینیاتورهای ایرانی بیش از آنکه صحنه‌ای از یک رخداد واقعگرایانه و طبیعتی مادی را در زندگی یادآور باشد بیانگر تجسمی رویاگونه و تصوری خیالی است که هرگز انتها (و خستگی) ندارد و روح انسان مخاطب را به پرواز درمی‌آورد.» (Gomberich, 1995, 102).

استاد مهدی حسینی دراین‌باره ضمن مصاحبه‌ای در خصوص ویژگی‌های نگارگری ایران می‌گوید: «هنر نگارگری ما از بازنمایی عینی طبیعت مبرا است. هنری است که رو به عالم ذهن و خیال دارد و از دنیای بیکران آن تغذیه می‌کند. این جهان‌بینی و آفرینش تصویری از این نیز فراتر رفته و همزمانی در زمان را نیز تجربه کرده است. در عین حال نوعی از بیان اندیشگون است که اندیشه و درون انسان‌ها را به کنکاش می‌خواند و انسان در مواجهه با آن همواره به اندیشه و تفکر هدایت شده است. در نگاره‌های سنتی ایران، هندسهٔ حاکم بر روایت میان سطوح، فضای غالب تصویر را می‌سازد. رنگ و فرم از هرگونه بازنمایی عینی و طبیعی خلاصی پیدا کرده‌اند. مجموعهٔ این عوامل، ساختار و ویژگی نقاشی نوین را نیز با خود همراه دارد: «هنر نو» ذهن‌گراست، در هنر نو از بازنمایی عینی طبیعت اجتناب می‌شود.» (حسینی، ۱۳۸٤، ۱۲۰). تفاوت میان فرم و فضای هنر در غرب و شرق ناشی از «اندیشه» و جهان‌بینی آنهاست. در جهان‌بینی شرقی، نگارگر با چرخش، پویایی و حرکت، چشم را به سیلان در کل تصویر دعوت می‌نماید اما دنیای محسوس و مادی را بازآفرینی نمی‌کند. هنر نگارگری در شرق، هنری ماورائی است، هنری که در عالم محسوس اتفاق نمی‌افتد بلکه به عکسِ هنر سکولار (غیر دینی) غرب، عالمی عرفانی و دنیایی مثالی را پیش روی مخاطب خود می‌نشاند. (تصویر شماره ۹)

تصویر شمارهٔ ۹: *سلسله الذهب*، *عبدالرحمان جامی*، هنرمند نامعلوم، ۹۷۷ هجری قمری، کاخ گلستان، (لوح فشرده تصویری شاهکارهای نگارگری)

هنرمند در این ساحت معنوی است که از عینیت به قصد بیان ذهنیت می‌گریزد. در این وادی آنچه هدف هنرمند است، بیان روحانیت و حال درونی اوست. حالی که روح او را از قفس رها ساخته و مرغ جانش را در باغ ملکوتی و ازلی بهشت به اوج می‌رساند، بال و پر می‌دهد و نغمهٔ رهایی و نشاط آن گوش و چشم هر بیننده را نیز با خود به میهمانی رنگ و نور و نقش دعوت می‌کند. نقشی که از آن عالم در روح هنرمند پرتو می‌افکند و این جهانی نیست. هنرمند «در تلاش برای برقراری این فضای (لطیف و اثیری) یاد «پئیری ذره» یا «پردیس» را همیشه در دل زنده نگاه داشته است، چرا که پردیس (باغ بهشت) کهن‌ترین خاطره و صورت نوعی «آرکوتیپ» (کهن الگو) در تفکر ایرانی است و بدیهی است که حضور این جغرافیای مثالی به مدد حواس ظاهری میسر نبوده و نمی‌توان آن را با هنر تجسمی وصف کرد.» (ناطقی فر،۱۳۸٤، ٤٠).

و اما نور به مثابهٔ یکی از مطرح‌ترین عناصر به‌کار رفته در آن دنیای مثالی و بهشت آرمانی در هنرهای تصویری و نگارگری شرق، نمادی معنوی و عنصری است که در حکمت عرفانی نشان از رحمت واسعهٔ الهی دارد. رحمتی که بر تمامی هستی به یکسان و از تمام جهات فیضان می‌نماید و شاید به همین دلیل است که در هیچ یک از نگاره‌های ایرانی نشانی از سایه در تصاویر بهشتی دیده نمی‌شود، تمامی رنگها و نقش‌ها در اوج درخشش خود و به یک اندازه از نور و رحمت الهی بهره می‌برند و نصیب دارند و این نویدی است که در قرآن به ساکنان بهشت وعده داده شده است. این بهره‌گیری از رحمت ازلی و رهایی از بند زمان و مکان آرمان و آرزویی است که نوع بشر به قصد جاودان نمودن روح خود در طول تاریخ در جست‌وجوی آن است و شاید بتوان رویکرد فرمالیستی طلیعه‌داران هنر مدرن یعنی سبک‌هایی همچون امپرسیون، اکسپرسیون، پوآنتیلیسم، و یا دیویزیونیسم را منطبق بر همین نگاه معنوی در شرق دانست. ون گوگ رهبر صاحب‌نام یکی از این طلایع هنر غرب، برای ثبت و ضبط زمان و جلوگیری از حرکت نور در گذر تصویر، سرعت عمل را با ضربات سریع قلم مو و رنگ‌گذاری مواج در تابلو به روشی هیجانی برای ثبت لحظه‌ها به‌کار گرفت. او معتقد بود که رنگ، نور، فرم و حتی حس منظره مورد نظر، از لحظه‌ای به لحظهٔ دیگر با تغییر زمان متغیر و متحول می‌گردد. پس با پیروی از دیدگاه امپرسیونیست‌ها نسبت به ثبت نور در لحظه سعی داشت در کوتاه‌ترین زمان ممکن و سریع‌ترین روش رنگ‌گذاری و طراحی، سوژه را با توجه به احساسات و روحیات هیجانی خود در قاب تصویر نقش کرده و درهم آمیزد. «او یکی از مشهورترین و در عین حال غم‌انگیزترین هنرمندان شناخته شده در تاریخ هنر و جزء پست‌امپرسیونیست‌های هلندی در سال‌های ۱۸۵۳-۱۸۹۰ بود. هنرمندی که با اعمال عجیب و غریب و بیمارگونه‌اش شناخته شده است. او فردی مهجور و تنها عاشق بوم‌های نقاشی خود بود. او با تأثیر از امپرسیونیست‌ها، ضربات قلم‌موی خود را به یکباره و پرانرژی با رنگ‌های زرد، آبی و سبز بر بوم می‌گذاشت و احساست هیجانی خود را با فرم‌های مشخصی از حرکت قلم‌مو بر بوم نشان می‌داد. بدون شک او طبیعت را نه آن‌چنان که ما می‌بینیم خلق می‌کرد و تجسمی از لذت‌ها، امیدها، ناآرامی‌ها و همچنین یأس و اضطراب را به تجربهٔ مخاطب خود می‌افزود. او در نامه‌ای به برادرش نوشت: «من به این دلیل نقاشی می‌کنم که زندگی را تحمل کنم.»» (Fichner-Rathus, 1989, 397) (تصویر شماره ۱۰)

با تطبیق مفهومی این رویکرد با دیدگاه‌های متافیزیکی در دنیای شرق می‌بینیم که این برخورد مادی‌گرایانه و پوزیتیویستی[۹] با ظاهر و جنبهٔ عینی سوژه است، درحالی که نگارگر شرقی، عارفانه، طبیعت و نور فیزیکی را رها کرده و با تکیه بر جنبهٔ معنوی و ساحت روحانی موضوع خود در کمال وقار، متانت و در نهایت صبر و حوصله مفهوم حسی موجود در پدیده‌های مادی را در ترکیبی خالص و متناسب با اصول زیبایی‌شناسی شامل تناسب، تعادل و توازن در نگاره خود، پیشکش چشم دل مخاطب

تصویر شماره ۱۰: وینسنت وان گوگ، شب پر *ستاره*، ۱۸۸۹، رنگ روغن روی بوم (مأخذ: پاکباز، ۱۳۷٤)

می‌نماید و او را از دغدغه‌های گذشت زمان فانی و سیر در مکان مادی رهایی می‌بخشد. نگارگر در این ساحت اجازهٔ بروز هیجانات، احساسات و سلیقهٔ شخصی خود را در اثری که بیان کنندهٔ مفاهیم ماورایی و آن‌جهانی است به خود نمی‌داد و امروز نیز پس از گذشت قرن‌ها و عصرهای متمادی از آن دیدگاه روحانی در برخورد با دنیای مینوی در هنر نگارگری، سنت و اصول ماورایی، سرمشق هنرمند سنتی و نگارگر کمال‌جوی ایرانی است؛ دنیایی که اگرچه از خط و رنگ، نقش و عناصر بصری در دیگر هنرهای تجسمی زاییده شده و شکل می‌گیرد، اما عشق، روح و معنا را نیز در لایه‌های زیرین فرم به‌عنوان محتوایی معرفت‌شناسانه، تقدیم انسان مؤمن و مخاطب متفکر خویش می‌سازد. اکنون شاید بتوان در جمع‌بندی نهایی، ویژگی‌های متمایز هنر شرق را در تقابل با فرهنگ و هنر غرب با دقت بیشتری ارائه نمائیم؛ اولین تفاوت قابل طرح در این میان آن است که هنر در دنیای آرمانی شرق، نه به قصد آسایش تن و نه به قصد نمایش آمال انسانی و فانی او، بلکه با نگاهی ذهنی، خیالی و غیرمادی، نمادهایی هستند بصری و تجسم‌یافته از دنیایی غیرمادی و الهی که بر همین اساس فضایی انتزاعی آفریده می‌گردد که از جنبه‌هایی فراخ و متنوع میدان دید و قوهٔ باصرهٔ انسان‌های آگاه و با شعور را پر می‌سازد و لذا همه چیز به یک اندازه و به یک میزان واضح، شفاف و از نور الهی برخوردار است. چشم انسان در این پردهٔ نمادین نیازمند تمرکز یا جست‌وجوی نقاط تأکیدی نیست، که همه عناصر در این بهشت رنگین از یک میزان معنا و احساس برخوردار است.

ترکیب اجزاء تصویر نیز پیوندی طبیعت‌گرایانه و مادی نداشته و ارتباط آنها کاملاً ذهنی است. پیوندی که در عین ارتباط غیرمادی، ارتباطی را درکل در دید مخاطب شکل می‌دهد اما انسجام و ارتباط آنها از نوع کاربردی و تجربی نیست. «در هنر غربی عموماً تصویر را چنان طراحی می‌کنند که گویی آن را در قاب یا از درون پنجره‌ای می‌بینند. همین برداشت برای بینندهٔ تصویر نیز پیش می‌آید. ولی تصویر شرقی به‌راستی فقط در ذهن و دلمان وجود دارد و از آنجا به ساحت مکان (بیرونی) فراکنده یا بازتابیده می‌شود. ... و در میان انواع مختلف مناظر و مرایا که به‌کار رفته است، نوعی که – علمی – نامیده می‌شود هیچ مزیت خاصی از دیدگاه زیبایی‌شناسانه ندارد.» (کومارا سوآمی، ۱۳۸٤، ٤۲).

درست است که مطالعهٔ تاریخ یکی دو قرن اخیر در هنر غرب این ادعا را ثابت می‌نماید که هنر در حال گونه‌ای از دگردیسی از سطح به عمق و از بیرون به درون است اما نباید فراموش کرد که برخوردهای انتزاعی و ذهنی حاصل از درک حقیقت وجودی طبیعت، کائنات و روحیات معنوی انسان که تا پیش از این در اروپا و دنیای غرب به فراموشی سپرده شده و کاملاً نادیده گرفته شده بود، بیش از دو هزار سال پشتوانهٔ فرهنگی و هنری شرق را تشکیل داده است. هنرمند شرقی همواره کوشیده است تا اشیاء و محیط پیرامونش را چنان در ذهن خود بازآفریند که تا حد امکان (و به میزان استعداد انتزاع گرایانه‌اش) نسبت آنها را با مبدأ وجودیشان و خداوند بیان کند؛ در حالی که کوشش‌های هنر غربی تا پیش از این چنان بود که اشیاء را آن‌چنان که به‌خودی خود هستند، بازنمایی می‌کرد، نهایت جسارت، ابداع و خلاقیت او نیز در میزان استعداد و نبوغ فکری و بشری خلاصه می‌شد. اما هنرمند شرقی در پیوندی روحانی با مبدأ

ART University e-Journal Website

ازلی از الهام و نیروی ماورایی، فرازمینی و الهی سیراب می‌شد، استحاله می‌یافت و به اشراق می‌رسید.

امروزه می‌بینیم که هنر در بن‌بست دنیای مبهوت و سرگشتهٔ غرب در بیراهه‌ای که مدرنیته برای رهایی انسان از پوچ‌گرایی تجویز نموده بود، از افراط در ساختارگرایی و فرمالیسم، دچار تفریط در محتوا و مفهوم گردیده است و از انتهای قرن بیستم، با توسل به سبک‌هایی چون مینیمالیسم – که آن را هم از مطالعات روبنایی در فرهنگ شرق به عاریت برده بود – مقدمهٔ تولد هنرهای مفهومی را در تعریفی نامشخص، مبهم و بی‌قید و بند و همچنین بدون توجه به ساختارهای تعریف شدهٔ هنری تنها با قصدی انتقادی به پوچی دنیا و عدم ثبات رأی و نظری مشخص برای نسبی بودن هنر و بیان چارچوب‌های زیبایی‌شناسی تاریخ هنر، مطرح نموده است که شاید در بسیاری موارد هدفی جز استهزای نوع بشر و تحقیر نمودن موجودیت انسان و معنویات او نداشته باشد. موجودیتی که اگرچه در ذهن او خفیف و بی‌ارزش است اما در مفاهیم و باور تمامی ادیان الهی ودیعه‌ای است ارزشمند، قابل احترام و کمال طلب، امانتی که با نیت و هدفی والا آفریده شده و قابلیت جانشینی خداوند را در درون خود دارد. اما هنگامی که در تناسبات و معیارهای مادی وزن شده و مورد ارزیابی قرار می‌گیرد و با تعابیر و تعاریف زمینی از آن یاد می‌شود، ارزش‌های بنیادی و ماورایی او نادیده گرفته شده و در میان فلسفه، منطق، عقل و تفکرات محدود انسانی، حقیقت وجودی او نادیده گرفته شده و فنا می‌شود؛ به‌جای آن دعوا و اختلاف بر سر جایگزینی و حقانیت مفاهیمی چون سنت، هویت، اصالت، مدرنیسم، پست‌مدرن، نوگرایی، انتزاع و حتی تفسیر و تعریف واژگانی قراردادی و انسان‌مدار همچون هنر، زیبایی و هزاران هزار سبک، تکنیک و سیاق مختلف پیش می‌آید و اصل موضوع که مسئلهٔ رسیدن به حق و حقیقت و کمال است در این میان فنا می‌شود.

چه تفاوتی می‌کند راهی که می‌تواند انسان را به سعادت ابدی و کمال ازلی برساند، هنر باشد یا حکمت، دین باشد یا صداقت و عرفان. مهم مقصد راه است و دیدار معشوق. این خفت و خواری آدمی در چشم انسان معاصر غربی نشان از بی‌معرفتی انسان، اول از نفس خود و به تبع آن بی‌خبری از جهان و آنچه در آن است دارد، چنانچه ابوحیان توحیدی با تکیه بر آیات و تفاسیر وحی الهی در کتاب *الاشارات الالهیه* چنین می‌نویسد: «معرفت جهان و آنچه در آن است منوط به آن است که آدمی نفس خود را بشناسد، خواهد توانست هر چه را جز آن است نیز بشناسد و بفهمد و اگر آدمی به این شناخت دست نیافت، همچون و همانند چارپایان و بلکه فروتر و پست‌تر از آنان خواهد بود. توحیدی خود می‌نویسد حکیمان، به مقتضای آراء و ادیان خود چنین گفته‌اند که وحی قدیم که از سوی خدا بر انسان فرود آمده، شامل این خطاب به آدمی است که نفس خود را بشناس که اگر آن را شناختی و دریافتی، همه چیز را شناخته و دریافته‌ای. این سخنی است که کلامی کوتاه‌تر از آن در لفظ و بلندتر از آن در مفهوم و فایده وجود ندارد و نخستین نمود این سخن، نقصان و عیب کسی است که نفس خود را نشناخته باشد و چنین کسی به طریق اولی به دیگر چیزها جاهل‌تر و از شناخت آنها دورتر خواهد بود و در این حال و حالت است که آدمی همچون چارپایان، بلکه به اعتقاد من از آنها نیز بدتر، پست‌تر و فروتر می‌شود. از این روست که شناخت جهان و احساس و درک آن و توانایی ارتباط با دیگران و شناختن آنان و آگاهی از چگونگی نظریات و بینش و انگیزه‌ها و رفتارهای آنان، همه و همه از معرفت نفس انسان و شناخت درست و تشخیص توانایی‌ها و پیچیدگی‌های آن نشأت می‌گیرد.» (الصدیق، ۱۳۸۳، ۶۳).

چنین به نظر می‌رسد که این نظریهٔ معرفتی، هماهنگ و همانند مفهوم عرفانی وجود در فرهنگ شرق است که به مقتضای آن «... «حق» و «خلق» یک حقیقت واحدند و میان آنها تمایز و تفاوتی نیست مگر در خاصهٔ وجوب وجود که این ویژهٔ حق است. براساس این دیدگاه همهٔ موجودات به یک اصل واحد باز

http://Journal.art.ac.ir

می‌گردند و چون همگی در این اصل واحد مشترکند اشتیاق و تلاش همهٔ آنها نیز یکسان است. پس اگر انسان جزئی از آن اصل را بشناسد، می‌تواند همهٔ آن را شناخته، آنگاه منبع و سرچشمه‌ای را که همه چیز از آن فیض یافته شناخته است که آن همان خدای واجب‌الوجود متعال است.» (الصدیق، ۱۳۸۳، ٦٦).

غایت هنر در فرهنگ شرق

کومارا سوآمی از زاویه‌ای دیگر مفهوم مطرح شده از سوی ابوحیان را چنین توصیف می‌کند که هنر فضیلتی عقلانی – حقیقی – است نه واقعیتی فیزیکی. زیبایی باید با «حق»، «معرفت» و «نیکی» مرتبط باشد و دقیقاً همین ارتباط و اتصال – با منابع بنیادین – است که به آن جذابیت می‌بخشد. به‌خاطر این زیبایی است که ما به‌سوی یک اثر جذب می‌شویم، پس زیبایی وسیله‌ای است برای هدایت آن به یک غایت نه این که خودش – زیبایی – غایت هنر باشد. هنر همواره به‌عنوان واسطهٔ مؤثر ارتباطی – میان عابد و معبودش – مطرح بوده است. ... انگیزه و منطق موجود در پس ترکیب‌بندی، ایجاد ساختاری زیبا نیست، بلکه نیل به بیان مطلوب است. در جامعهٔ سنتی: «هیچ تردیدی در خصوص انگیزه و غایت هنر وجود ندارد. هنگامی که تصمیم بر ساخته شدن چیزی گرفته شد، تنها از طریق هنر است که آن شیء را می‌توان به مناسب‌ترین وجه تولید نمود. بدون هنر، اشیاء به مصرف مطلوبشان نمی‌رسند یا به عبارتی اگر اشیاء به طریق مطلوب ساخته نشوند سازنده و هنرمند را به هدف غایی خود نخواهند رسانید.» (کوماراسوآمی، ۱۳۸٦، ٤٥). در تعابیر سنتی نسبت به فایده و زیبایی هنر این‌گونه نگریسته شده است که مطلوب‌ترین وجه تجلی هر کاری در هر ساحتی انجام هنرمندانهٔ آن کار تلقی می‌شود و این مضمون در جوامع شرقی و سنتی ریشه‌ای عمیق و دیرینه دارد.

حال اگر هنر را به‌عنوان ابزاری برای دستیابی به غایت و هدفی آرمانی و ماورایی فرض کرده و شناخته باشیم، در برخورد با هر اثر هنری دستیابی به پاسخ این دو پرسش، مدنظر هر مخاطب اندیشمند می‌باشد: اول آنکه آیا این اثر هنری حقیقی و یا به تعبیر دیگر زیباست؟ و دوم آنکه آفرینش این اثر به نیت دستیابی به چه هدف مفیدی به انجام رسیده است؟

آثار مدرن در بسیاری موارد از پاسخ‌گویی به پرسش‌های فوق عاجزند، چرا که انگیزه و شأن نزول واحد و مشخصی ندارند، لذا مفهوم و پیام اثر بسته به سطح آگاهی و نوع تلقی مخاطب متفاوت می‌گردد. دکتر امیرحسین ذکرگو در تعبیر و تفسیراز عبارت «وادی التذاذ» که در تعابیر کوارا سوآمی از برخورد زیبایی‌شناسانه در آثار هنری از آن یاد شده است، می‌گوید: «هر اثری دست‌کم در وادی سنت با انگیزه و شأن نزولش ارتباط تنگاتنگ دارد. در آثار مدرن در بسیاری از موارد انگیزه و شأن نزول واحد و مشخصی وجود ندارد، لذا مفهوم و پیام اثر گاه و بیگاه به نوع تلقی مخاطب وانهاده می‌شود اما هنگامی که وادی خلق، ارائه و دریافت اثر، وادی سنت است، آنگاه استفادهٔ ناصحیح یعنی ناسازگار با انگیزهٔ آفرینش اثر بی‌اعتنایی به ساحت سنت انگاشته خواهد شد. این است که نمی‌توان و نباید از متون مقدس و نوشتهٔ متفکران بزرگ در هر محفل و به هر منظور و نیتی استفاده کرد. مثلاً استفاده از آیات متون مقدس بدون توجه به معنا و پیام آن – و تنها به‌عنوان ابزاری فرمالیستی و عنصری زیبا – و بدون اعتنا به قصدی که شارع از آن در نظر داشته، تفسیر به رأی و ناقض قواعد شریعت و سنت خواهد بود.»

نتیجه‌گیری

برای اهل تفکر، غرب و شرق، تعبیری متفاوت داشته و به معنای جغرافیایی آن نیست. غرب و شرق در دل انسان است که تعبیر می‌شود چرا که دل انسان مرکز نور است. نوری که تمام وجود او را در برمی

ART University e-Journal Website

گیرد و منشأ حیات نوع بشر است. همچنانکه شرق در افق غرق نور است آن هنگام که انسان نسبت به افق وجودی خود اشراف یافته و آن را درک می‌کند، به اشراق می‌رسد و هنگامی که از این نور ازلی و گوهر کمال وجودی خود غافل و فارغ می‌گردد به تاریکی رسیده و خورشید نگاهش در افق مغرب دلش غروب می‌کند. عرفا و حکما در تعبیر غرب و شرق به بحث حضور و حصول وارد می‌شوند و اعتقاد دارند که انسان شرقی اهل هر جا باشد کسی است که نسبت به دلش حضور دارد، همه چیز را با چشم دل است که می‌بیند و در نهایت به مرتبه‌ای عرفانی به نام دل‌آگاهی می‌رسد؛ ساحتی که در آن همه چیز روشن، شفاف و نورانی است و هیچ حجابی در کار نیست. این ساحت دست‌یافتنی نخواهد بود مگر به مدد برخوردی انتزاعی، نگاهی آرمانی و دیدگاهی خیالی و مجرد. هنری این‌گونه انتزاعی از سوی هر انسان با هر نژاد و در هر جغرافیا که آفریده و خلق گردد، رسالتی جز تعالی نوعی بشر در بالاترین حد ممکن نخواهد داشت، هر چند که این مهم با شیوه‌های رایج در دنیای معاصر و هنرهای التقاطی و لجام‌گسیختهٔ مدرن و امروزی هیچگاه محقق نخواهد شد، مگر با رجعتی به اصالت‌ها و درکی دوباره از مفهوم انتزاع.

بازبینی تاریخ هنر از ابتدایی‌ترین آثار و مصنوعات بشر تا مدرن‌ترین سبک‌های مفهومی هنر، ردپای انتزاع و برخوردهای آرمانگرایانهٔ بشر را در دل خود دارد و این نکته را به مخاطب تیزبین و فرهیختهٔ خود یادآوری می‌نماید که دستیابی به دیدگاه‌های تخیلی و ابداعات ذهنی که بتواند انسانِ هبوط کرده از رضوان ازلی را به بهشت ابدی بازگرداند و گمشدهٔ او را به او بنمایاند، تنها و تنها با فراهم نمودن بستری برای تابش نور عرفان و پرتو الهام میسر است و دیگر بازی‌های تصویری یا آشنایی‌زدایی‌های حاصل از برخوردهای فردی و ذوق و سلیقهٔ شخصی نمی‌تواند محملی برای این سفر آرمانی و توشه‌ای برای آن هدف غایی باشد که نوع بشر در طول تاریخ به دنبال آن است.

پی‌نوشت‌ها

1. Modern abstract art

2. Primitiver art

۳.Charles bernheimer، از محققان قرن بیستم که تحقیقات و مکتوباتی در زمینه ادبیات و هنر تطبیقی از او به‌جای مانده است.

٤. تصرف به‌معنای دور شدن از نظم هندسی و یا به‌عبارتی کلی‌تر بی‌اعتنایی به تناسباتی که در طبیعت دیده می‌شود. می‌توان گفت که در هر هنری نوعی تصرف به‌صورت بسیار کلی و یا شاید تناقض‌آمیز وجود دارد. (نقل از: رید، ۱۳۵۱، ۱۲).

5. Distortion

6. Abstraction

7. Self-expression

8. Meyer Schapiro

۹. اصل بنیادی روش‌های پوزیتیویستی که با توسعهٔ علوم ریاضی و طبیعی هر چه بیشتر در افکار رسوخ کرده بود، عبارت بود از کشف قوانین جهانی و عمومی پدیدارهای انسانی- اجتماعی از طریق مطالعهٔ ابژکتیو آنها (نقل از: مددپور، ۱۳۸٤، ٦).

فهرست منابع

- آژند، یعقوب (۱۳۸٤) «منظره‌پردازی در نگارگری ایران»، *خیال شرقی*، شماره ۲، ص. ۱٤.
- آیت‌اللهی، حبیب (۱۳۷٦) *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، تهران: سمت.
- الصدیق، حسین (۱۳۸۳) *زیبایی‌شناسی و مسائل هنر*، ترجمهٔ سید غلامرضا تهامی، تهران: فرهنگستان هنر.
- پاکباز، رویین (۱۳۷٤) *در جست‌وجوی زبان نو*، تهران: نگاه.
- حسینی، مهدی (۱۳۸٤) «نگارگری سنتی ایران دیروز، امروز و ...»، *حرفه هنرمند*، شماره ۱۱، ص. ۱۱۸.
- رید، هربرت (۱۳۷۱) *معنی هنر*، ترجمهٔ نجف دریابندری، تهران: آموزش انقلاب اسلامی.
- کومارا سوآمی، آناندا (۱۳۸٦) *فلسفه هنر مسیحی و شرقی*، ترجمهٔ امیرحسین ذکرگو، تهران: فرهنگستان هنر.
- کومارا سوآمی، آناندا (۱۳۸٤) *استحاله طبیعت در هنر*، ترجمهٔ صالح طباطبایی، تهران: فرهنگستان هنر.
- لینتن، نوربرت (۱۳۸۳) *هنر مدرن*، ترجمهٔ علی رامین، تهران: نی.
- مددپور، محمد (۱۳۷۱) *حکمت معنوی و ساحت هنر*، تهران: حوزه هنری.
- مددپور، محمد (۱۳۸٤) *نظری بر منطق هرمنوتیکی هایدگر*، تهران: سوره مهر.
- مهاجر، مصطفی (۱۳۸٤) «کوه سبز پیوسته در رفتن است»، *خیال شرقی*، شماره ۲، ص. ۵۷.
- ناطقی‌فر، فاطمه (۱۳۸٤) «طبیعت مثالی در هنر ایرانی»، *خیال شرقی*، شماره ۲، ص. ٤۰.

- Chilvers, Ian; Osborne, Harrold & Farr, Dennis (1994) *The Oxford Dictionary of Art,* New York: Oxford University Press.
- Gombrich, E. H.(1995) *The Story of Art*, London: Phaidon.
- Fichner-Rathus, Lois (1989) *Understanding Art*, New Jersey: Prentice Hall.
- Lynton, Norbert (1995) *The Story of Modern Art*, London: Phaidon.