مطالعهٔ تطبیقی آرای سنت‌گرایان و تاریخی‌اندیشان در تبیین فضا و ترکیب‌بندی در نقّاشی ایرانی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۹/۱۰ - تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۲۵

علی ترقی جاه*

کارشناسی ارشد پژوهش هنر، گروه هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

طاهر رضازاده**

دکتری پژوهش هنر، استادیار گروه هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

چکیده

نقّاشی به معنای مشخّص آن و به طور مستمر پس از اسلام در زمان حکومت عبّاسیان، به منظور مصوّرکردن کُتب به خدمت گرفته شد و در دوران سلجوقی به ایران وارد شد و پس از آن در دوره تیموری به شکوفایی رسیده‌است. طی قرن‌ها، شیوه‌های کلّی و اصول مشخصی بر نقّاشی ایرانی حاکم بوده که باعث تمایز آن از نقّاشی دیگر ممالک شده‌است. یکی از مشخص‌ترین تمایزات نقاشی ایرانی، استفاده از فضای غیرواقعی و دوبعدی و هم‌چنین پرهیز از نمایش فضاهای واقعی و ترکیب‌بندی به شیوه غربی است. تبیین این مقوله، یعنی فضا و ترکیب‌بندی در نقاشی ایرانی همواره محلّ بحث و اختلاف نظر بین سنت‌گرایان و تاریخی‌اندیشان بوده است. بر این اساس، هدف پژوهش حاضر، یافتن نقاط اشتراک و افتراق این دو دیدگاه فکری درمورد علل شکل‌گیری فضا و ترکیب‌بندیِ خاصِ در نقّاشی‌ایرانی است. این مقاله، که به روش توصیفی- تحلیلی و با رویکرد تطبیقی انجام می‌پذیرد، بر آن است تا آرای دو طیف فکری مذکور را درمورد ماهیت فضا در نقاشی‌های ایرانی مورد تطبیق قرار داده و تفاوت آنها را بررسی و تبیین نماید. سؤالی که در اینجا مطرح می‌شود این است که متفکّران سنّت‌گرا و تاریخی‌اندیش فضای نقّاشی ایرانی را چگونه تبیین کرده‌اند. با بررسی‌های انجام شده این نکته مشخّص شده است که این دو جریان فکری در پرداختن به نقّاشی ایرانی زاویهٔ دید مختلف و مبنای بررسی متفاوتی دارند. سنت‌گرایان هنر متعالی را در در بستر سنت بررسی می‌کنند و هنرمند را دارای شأنی عرفانی دانسته و شیوه خلق آثار، در این هنر را کاملاً آگاهانه ارزیابی می‌کنند. در مقابل تاریخی‌نگران بر اساس مستندات و مدارک تاریخی و عوامل مرعی و قابل ارزیابی به ارائه فرضیات در مورد نقاشی ایرانی مبادرت می‌ورزند.

واژگان کلیدی: نقّاشی‌ایرانی، فضا، ترکیب‌بندی، سنّت‌گرایی، تاریخی‌اندیشی.

* Taraghijah3@gmail.com

** tahirrizazadeh@gmail.com

مقدمه

متفکّران و پژوهشگران بسیاری درباره نقّاشی ایرانی به تحقیق و بررسی پرداخته‌اند و در این راستا کتب و مقالات پرشماری تولید شده‌است. این متفکّران بر اساس نوع جهان‌بینی، بینش و تفکّرات به دو گروه عمده سنّت‌گرایی[۱] و تاریخی‌اندیشی[۲] طبقه‌بندی می‌شوند. سنت‌گرایان در مطالعات خود به مسائلی نظیر هستی‌شناسی هنر، خلاقیت و شهود در هنر و جایگاه هنر در سنت می‌پردازند، از نظر این جریان، هنرمند نقاش شخصی دارای بینش عرفانی است که در جستجوی رسیدن به حقیقت و ثبت شهود خویش است. در باور این گروه هنر اسلامی و به تبع آن نقاشی ایرانی سرشار از رمز و راز معنوی است و هنر اسلامی به عنوان یک کل منسجم از سرچشمه حقیقی، مشعب شده‌است. در واقع سنت‌گرایان پیش فرض‌های مابعدالطبیعی با محوریت سنت را لحاظ کرده و بر اساس آن نظریات هنری خود را ارائه می‌دهند (خندقی و موسوی‌گیلانی، ۱۳۹۴، ۱۲۲). در مقابل نگاه تاریخی طبق نظر هگل[۳] بر این باور است که؛ «هر اندیشه‌ای هر چقدر هم که عمیق و ژرف باشد، نمی‌تواند از دیوارهای عصر و زمان پیدایش خود فراتر رود» (Hegel, 2001,95). پس تاریخی‌اندیشان هر اثر هنری را بر اساس زمان، مستندات تاریخی، تأثیرات اقوام همسایه و دلایل موجود بررسی کرده و نظریات خود را ثبت می‌کنند. این طیف بر خلاف سنّت‌گرایان که هنر اسلامی را یکپارچه و منعکس‌کننده عالم مثال، می‌دانند و به دنبال تعبیرهای عرفانی و دینی در هنر هستند، نگاهی تاریخی به هنر دارند و به دنبال واقعیت تاریخی و تأثیرات ملموس هستند.

نقاشی ایرانی طی قرون متمادی از دوره سلجوقی تا اواخر دوره صفوی از لحاظ فضاسازی، نوع ترکیب‌بندی و استفاده از عناصر ثابت، مسیری مداوم و رو به رشد را می‌پیماید تا به پختگی و کمال مطلوب کارگاه‌های هنر پروری دست پیدا می‌کند. با بررسی نگاره‌های ایرانی این نکته مشخص می‌شود که این آثار طی ادوار مختلف در فضایی ویژه، مضامینی محدود و در شرایطی مشابه تکرار و بازتولید شده‌اند. وجود قوانین نانوشته و نوعی ذائقه حاکم برای تنظیم عوامل حاضر در صحنه و نوع بازنمایی عناصر در آثار، همواره محل سؤال و اختلاف نظرات متعددی بوده‌است. سوالی که مطرح می‌شود این است که محققان سنت‌گرا و تاریخی‌نگر در تحلیل بحث فضا در نقاشی ایرانی چه اختلاف نظراتی دارند و این اختلاف‌ها از چه عواملی تأثیر پذیرفته‌است. بر اساس مطالب مطرح شده بررسی فضا در نقاشی ایرانی بر اساس دو نگاه مذکور هدف پژوهش حاضر است. در ادامه ضمن معرفی روش پژوهش و بررسی پیشینه تحقیق، فضا در نقاشی ایرانی طبق آراء متفکران سنت‌گرا و تاریخی اندیش مورد بررسی و تحلیل قرار خواهد گرفت و در نهایت یافته‌های پژوهش مشخص خواهد شد، پس از مشخص شدن نتایج، سر انجام حاصل این مقایسه در جمع‌بندی به اختصار از نظر خواهد گذشت.

روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی و با رویکرد مطالعات تطبیقی صورت گرفته‌است که هدف آن مقایسه آرای متفکران سنت‌گرا و تاریخی‌اندیش درمورد نحوهٔ تبیین فضا و ترکیب‌بندی در نقاشی ایرانی است. این مقاله از نظر هدف بنیادی است و تجزیه تحلیل اطلاعات در آن به روش کیفی انجام شده‌است. تطبیق و مقایسه داده‌های مورد نظر نگارندگان به روش کیفی انجام گرفته‌است و مطالب، مستندات و تصاویر مورد نیاز اعم از مقالات، پایان‌نامه‌ها و کتب مختلف به روش کتابخانه‌ای گردآوری شده‌است.

پیشینهٔ پژوهش

در مورد عنوان مورد نظر و در واقع دربحث تطبیق آرای سنت‌گرایان و تاریخی‌اندیشان درمورد نقاشی ایرانی و بخصوص درمورد فضا و ترکیب‌بندی آنها پژوهش مشخصی صورت نگرفته

---

[۱] Traditionalism

[۲] Historichian

[۳] Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770 -1831)

است. با وجود این، در برخی از پژوهش‌ها به تطبیق دیدگاه این جریان‌های فکری پرداخته شده است. مثلاً کاظمی و موسوی گیلانی (۱۳۹۸) در مقاله‌ای تحت عنوان «مطالعه نقوش اسلامی از دیدگاه سنتی و تاریخی‌نگر بر اساس آراء کیت کریچلو و گل‌رو نجیب اوغلو» به مقایسه آرای سنت‌گرایان و تاریخی‌اندیشان در مورد نقوش هنر اسلامی پرداخته و در مواردی به مثال‌های قابل توجهی از نقاشی ایرانی نیز اشاره کرده‌اند. در کنار این قبیل پژوهش‌ها، مواردی دیگری نیز در قالب جریان سنت‌گرایی تالیف شده که درواقع به نقاشی ایرانی به عنوان جزئی از پیکرهٔ واحد هنر اسلامی نگریسته شده‌است. مقاله «جایگاه عالم مثال در فلسفه سهروردی» نوشته احمدی و حسینی‌خامنه (۱۳۸۸) به علت اهمیت آراء سهروردی در تفکر سنت‌گرایی، می‌تواند منبع قابل توجهی باشد. مقاله بعدی «جوهر مثالی هنر نگارگری ایران و نقش سنت در آن» نوشته کشاورز (۱۳۹۴) است، نگارنده در این پژوهش با تصدیق و تأیید نگاه سنت‌گرایان به تشریح نقاشی ایرانی از این منظر پرداخته است.از موارد دیگر مقاله «از وحی قرآنی تا نقاشی ایرانی» نوشته میکون (۱۳۹۴) است، نگارنده در این پژوهش به نکات مهمی در مورد هنر اسلامی و نقاشی ایرانی اشاره کرده که مبانی فکری سنت‌گرایان را روشن می‌سازد. منبع بعدی که از نظر بررسی فضای نگاره‌های ایرانی مورد توجه نگارندگان خواهد بود، «بررسی فضا در نگارگری ایرانی با تاکید بر منتخبی از آثار بهزاد» نوشته مظفری‌خواه و گودرزی (۱۳۹۱) است، نویسندگان در این پژوهش به بررسی مقوله فضا و ترکیب‌بندی در نگارگری ایران با توجه خاص به آثار بهزاد پرداخته‌اند؛ مقالات معرفی شده نزدیک‌ترین پژوهش‌های انجام گرفته با موضوع پیش‌رو بوده‌اند که در طول انجام پژوهش نیز مورد توجه بوده‌اند.

تبیین فضا و ترکیب‌بندی در نقّاشیِ ایرانی از دیدگاه سنّت‌گرایان

فضای نقّاشی ایرانی مبتنی بر فضای دوبعدی است. از نظر نصر؛ فقط به این نحو می‌توان هر افقی از فضای دو بعدی مینیاتور را ظهور مرتبه‌ای از وجود و نیز از جهتی دیگر، مرتبه‌ای از عقل و آگاهی دانست (نصر، ۱۳۷۹، ۳۲). این فضا به واسطه عنصر همزمانی در تصویر معنایی روایی می‌یابد. همزمانی بعنوان یکی از عناصر مهمّ زیر مجموعهٔ فضا در نقّاشی ایرانی از دوران مانوی در نقّاشی ایرانی قابل مشاهده است. این اصل تا قرن‌ها پابرجا ماند یعنی تا زمانی که نقّاشی ایرانی با آن شکلی که می‌شناسیم حیات داشت، همزمانی نیز در نقّاشی ایرانی غالب بود. «با مطالعه فضای مینیاتورهای ایرانی، با کمال حیرت مشاهده می‌شود که هیچ کوششی برای کاوش در بُعد سوّم به کار نرفته و جای پرسپکتیو در آنها خالی است. این فضای بی‌پرسپکتیو، بی‌سایه و درخشان از جلای سیمابی، شاید حاکی از نفوذ مانوی باشد» (شایگان، ۱۳۹۷، ۷۲). این شکل از تصویر، به واسطه همین فضای دوبعدی (تصویر شماره ۱)، از فضای سه‌بعدی اطراف خود دور می‌شود و بدین ترتیب، این فضا بازتاب عالمی‌است ورای عالم سه‌بعدی محسوس، که با نوعی آگاهی متمایز از آگاهی بشری در ارتباط است (نصر، همان).

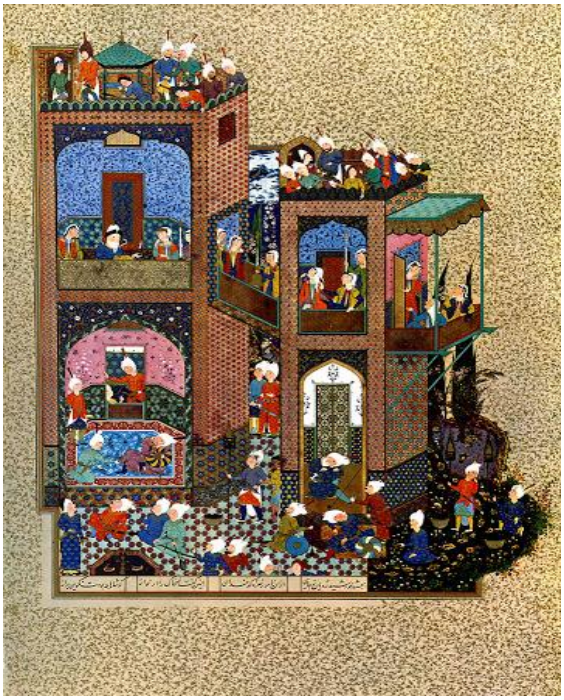
داریوش شایگان در توصیف فضای حاکم در نقّاشی‌ایرانی می‌نویسد؛ این فضا مانند آینه‌ای‌است که روح در آن «رویای خیالی» خود را می‌بیند. از نظر وی، بدون شک اشتباه است اگر نقّاشی‌ایرانی را فقط عنصری تزیینی[۴] بدانیم که برای آرایش نسخ خطّی و مصوّر کردن کتب بکار می‌رفته‌است؛ زیرا فضای این آثار به «دریافتی کیمیایی» از نور و تخیّل وابسته‌است که در قلمرو تفکّر به «عالم مثال[۵]» مربوط می‌شود (شایگان، ۱۳۹۷، ۷۲). وی فضای نقّاشی‌های ایرانی را متوازن معرّفی می‌کند و این تعادل را

---

[۴] Decorative Arts

[۵] «عالم مثال؛ دوّمین تعیّن از تعیّات خلقی است که بین عالم عقل و عالم مادّه قرار دارد، یعنی مجرّد از مادّه است. ولی دارای شکل و اندازه و رنگ بوده و مادون عالم عقل است و چون برزخ بین عالم عقل و مادّه است. تجرّد آن را، تجرّد مثالیِ برزخی می‌گویند...» (امینی نژاد، ۱۴۳۵، ۵۰۱ الی ۵۰۷) «عالم مثال، عالمی‌است که برای اوّلین بار توسّط شیخ اشراق به فلسفه اسلامی راه یافت (احمدی و حسینی خامنه، ۱۳۸۸، ۶۹).

با تکیه بر اهمّیت خیال که در اصل پرتو روح است مرتبط می‌داند؛ «...هر تجلّی ابتدا در روح نقش می‌بندد و سپس از آن ساطع می‌شود و به همین علّت است که اَشکال در نقّاشی‌ایرانی، همچون صُوَر معلّق جلوه‌گر می‌شوند و به قول سهروردی، در ناکجا آباد (هم مرکز و هم محیط) واقع شده و به این علّت است که هر چیزی در آن شگفت‌انگیز است» (شایگان، ۱۳۹۷، ۷۳). بورکهارت[۶] در مورد وجود اسلیمی، یکی از نقوش کلیدی در ترکیبات نقّاشی‌ایرانی می‌نویسد؛ «این فرم، در عین اینکه مانند آهنگ در اثر جلوه می‌کند، اشکارا پیوند اصلی خود را با گیاهان، نگه می‌دارد؛ با آنکه ظاهرا از طبیعت دور شده‌است ولی هنوز با غنا و فراوانی مرتبط است» (بورکهارت، ۱۳۶۵، ۷۲). در حقیقت وی به این تاکید دارد که با وجود تجریدی شدن فرم‌ها در نقّاشی ایرانی، آنها حامل مفاهیمی هستند که در تشکیل فضای خاص در نقّاشی این سرزمین، تاثیرگذار بوده‌اند. شایگان نیز در مورد نقوش گیاهی حاضر در هنر ایرانی، مانند اسلیمی، تفاسیری



تصویر شماره۱، کابوس ضحاک، شاهنامه شاه طهماسبی، اثر میر مصور، قرن شونزدهم میلادی، مجموعه خصوصی، مأخذ گرابار، ۱۳۹۶، ۹۸.

مطرح کرده‌است از جمله؛ «نظام‌های اسلیمی در حقیقت؛ اعمال، ادراک، تخیّل و هوشمندی ما را تکرار می‌کنند و ما را به دنبال استحاله‌های هرچه عمیق‌تر و شگفتی‌های مرموز و ناپیدا راهنمایی می‌کنند که معنای نهایی آنها مرکز وجود ماست؛ هر تصویری از بهشت مثال روح است» (شایگان، ۱۳۹۷، ۷۵).

عکاشه نیز درباره فضا در نقّاشی‌ایرانی می‌نویسد؛ «هنرمند، فضا و مکان را بصورت کیفی و بطور مستقل، از مکان ممتد خارجی، تنها به ذهن القا نموده، نه آنکه تابع قوانین عمودی مربوط به فضا و مکان شده‌باشد. مفهوم فضا در نقّاشی‌ایرانی با جهانی دیگر پیوند دارد و دارای ابعادی مستقل از مکان محسوس می‌باشد» (عکاشه، ۱۳۸۰، ۱۵۲). بورکهارت، ترکیب‌بندی در نقّاشی‌ایرانی را اینگونه توصیف کرده‌است؛ نقّاشی‌ایرانی بر پایهٔ نقّاشی‌چینی[۷]، با تلفیق کامل خط و تصویر بوجود آمد و بدنبال آن، تبدیل فضا به سطحی ساده و هماهنگ ساختن تصاویر انسانی با چشم‌انداز، همه در نقّاشی‌ایرانی حفظ شده‌است. ولی نوازش‌های ظریف و گستاخانه قلم‌موی چینی، جای خود را به خطوط دقیق و پیوستهٔ قلم می‌دهد. او می‌افزاید که پیوند میان نوشته و تصویر برای مینیاتور ایرانی امری اساسی است (بورکهارت، ۱۳۷۹، ۱۶۵). بلخاری نیز به تأثیرپذیری از نقّاشی چینی معترف است؛ نقّاشی‌ایرانی بر پایه سنّت‌های تصویری پیش از اسلام و البته با بهره بردن از نقّاشی چینی، به «نظام زیباشناختی» منسجمی دست یافته‌است که در خلق فضا، اصول و قواعد خاصّ خود را داشت. وی مهم‌ترین اصل در ترکیب‌بندی نقّاشی ایرانی را «فضای چندساحتی»[۸] می‌داند که تصاویری مرتبط یا غیر مرتبط از لحاظ زمانی و مکانی را کنار هم قرار می‌داد (بلخاری، ۱۳۹۴، ۲۳۴).

یکی از موضوع‌های اصلی که ریشه‌های عمیق ایرانی دارد، چشم‌انداز تغییر شکل داده شده‌است که تمثیل بهشت زمینی و وطن آسمانی‌است. از نظر بورکهارت؛ «این چشم‌انداز تمثیلی با

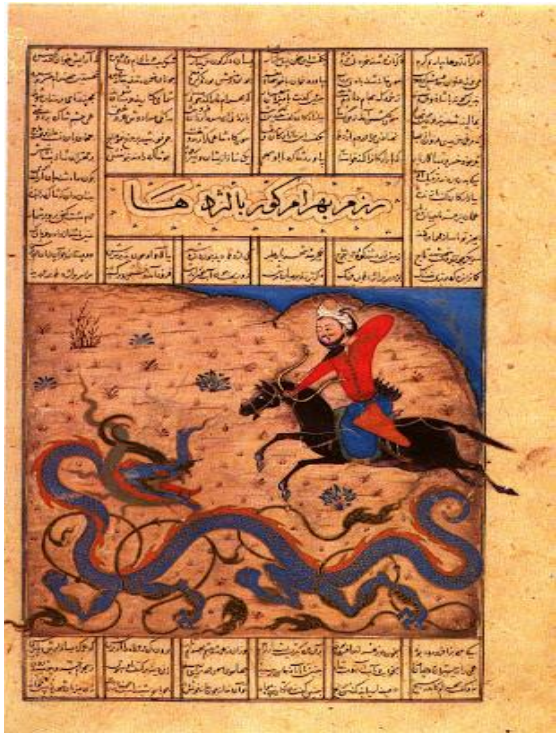
[۶] Titus Burckhardt (1908-1984)

[۷] Chinese painting

[۸] Multidisciplinary Space

چشم‌اندازی که نقّاشی‌چینی از آن حکایت می‌کند، متفاوت است و برخلاف آن، یک «غیر مشخّص» نیست(بورکهارت، ۱۳۷۹، ۱۶۶-۱۶۵). وی در مقایسهٔ نقّاشی‌ایرانی و بهشت آسمانی، در جای دیگری می‌نویسد؛ «یکی از موضوعات اصلی نقّاشی‌ایرانی، چشم‌انداز تغییر شکل‌یافته‌ای‌است که رمز و تمثیل بهشت زمینی و وطن آسمانی است؛ آن چشم‌اندازی‌است بی سایه که در آن هر چیزی، از جوهری بینهایت لطیف و پر ارج ساخته‌شده‌است» (بورکهارت، ۱۳۵۵، ۲۷). یکی از مهمترین عللی که نقّاشی‌ایرانی را بی‌نظیر ساخته، غیر تجسّمات هنرمند را بیشتر وابسته به فضای شاعرانه‌ای می‌داند که فضای نقّاشی را از زیبایی لبریز می‌سازد (بورکهارت، ۱۳۶۵، ۴۳).

نصر نیز به غیر مادّی بودن فضا در نقّاشی‌ایرانی تاکید دارد. از نظر وی، هنر و تمدّن‌های دینی بطور کلّی و مخصوصا هنر ایرانی با فضاهای غیر مادّی، در ارتباط هستند. به منظور بازنمایی فضایی غیر از فضای عادّی عالم ناسوت و جسمانی، باید شکافی بین این فضا و فضای دیگر که بشر به آن خو گرفته و در زندگی روزانه آن را تجربه می‌کند وجود داشته‌باشد. وی می‌افزاید؛ اگر در تصویر این فضا، اتّصال بین دو فضا (عالم مادّه و عالم ملکوت) وجود داشته‌باشد، نمودار ساختن بُعد متعالی فضای دوّمی، غیر ممکن می‌گردد و دیگر نمی‌توان توسّط همین آب، رنگ، شکل و صورت که در دست نقّاش است، انسان را به فضای ملکوتی ارشاد کرد. وی معتقد است باید فضای نقّاشی‌ایرانی از ابتدا، فضایی غیرمادّی باشد تا بتواند بیننده را به دنیایی با مراتب بالاتر راهنمایی کند (نصر، ۱۳۷۳، ۸۰). نصر، در ادامه در مورد مضامین و ترکیب‌بندی در نقّاشی‌ایرانی شرح می‌دهد که صحنه‌های نقّاشی‌ها، اکثرا یا مربوط به داستان‌های حماسی‌است (تصویر شماره ۲) و نیروهای قهرمانان ایران را آن‌گونه که در شاهنامه آمده به تصویر می‌کشند یا به داستان‌های اخلاقی که از آثاری مثل کلیله و دمنه، خمسهٔ نظامی یا .. تعلّق دارد، سرو کار دارد. از نظر نصر، در مرحلهٔ اوّل، صحنه‌های نبرد به واقعیّتی ماوراء تاریخ رفته‌اند و جنبه‌ای فلسفی، عرفانی گرفته‌اند و مرحله دوّم، یا همان حکایات اخلاقی نیز، هنرمند صحنه را در فضایی فوق جهان مادّی ترسیم کرده‌است. از نظر نصر، به همین دلیل است که تصاویر دارای معنای همیشگی هستند و برای بیننده جاویدان‌اند (نصر، ۱۳۷۳، ۸۳)



تصویر شماره ۲، بهرام گور در حال کشتن اژدها، نسخه‌ای از شاهنامه، سبک شیراز، قرن ۱۴ میلادی، محل نگهداری موزه توپ قاپی، مأخذ گرابار، ۱۳۹۶، ۱۷۷.

شایگان نیز، هنر اصیل و از جملهٔ آن، نقّاشی‌ایرانی را با چشمه‌های ازلی مرتبط می‌داند؛ «هر هنر اصیل، به چشمه‌های ازلی آفرینش که رؤیاهای همهٔ ملل از آن سیراب می‌شود، راه دارد. از این‌رو هر قومی، خواه نا خواه، خاطره‌ای دارد که همچون رودی از سرچشمه صورت‌های ازلی، برمی‌خیزد» (شایگان، ۱۳۹۷، ۷۸). نصر، معتقد است که سر و کار نقّاشی‌ایرانی با مراتب عالی وجود است و مانند «اسرار صغیر»، که در عرفان غرب، مرید را برای درک «اسرار کبیر» آماده می‌کند. او «مینیاتور»[۹] و «موسیقی» را هنرهایی معنوی و مربوط به عالم خیال می‌داند.

[۹] Miniature

همان جهانی که مکان بهشت ابدی‌است و به همین علّت است که نقّاشی‌ایرانی می‌کوشد تا همان بهشت روی زمین را با تمام «زیبایی‌ها» و «الوانش» تجسم کند (نصر، ۱۳۷۳، ۸۳). درحقیقت نصر، بارها به این نکات تاکید کرده که فضای نقّاشی‌ها، در حقیقت همان عالم مثال است «...آنجا که اصل و ریشهٔ صُور طبیعت، درخت و گل‌ها و پرندگان و نیز پدیده‌هایی که در روح انسان متجلّی می‌شود، سرچشمه‌می‌گیرد» (نصر، ۱۳۷۳، ۸۵). بورکهارت نیز به این نکته اشاره می‌کند که «هنر از دیدگاه اسلام، عبرت است که از ساخت و پرداخت اشیاءِ هماهنگ با اصل و ذاتشان که خود حاوی زیبایی بالقوّه است، اتّفاق می‌افتد. پس وظیفه هنرمند مسلمان این است که زیبایی را که ذات هنر است، بر آفتاب اندازد و شرافت مادّه را که از ذات خدا سرچشمه می‌گیرد، آشکار کند» (بورکهارت، ۱۳۶۵، ۱۳۴).

نصر هنرمند را منتقل‌کننده مفاهیمی می‌داند؛ «در هنر اسلامی، تقلید از طبیعت، تنها در شیوه اجرا است و هدف؛ بیان حقایقی از عالم ملکوت است» (نصر۱۳۹۲، ۲۴۹). شایگان هم در تأیید انتقال مفاهیم، تمام هنرهای ایرانی را هم‌سو می‌داند؛ «...ترکیبات و فضای تخیّلی نقّاشی، رنگ‌های هماهنگ قالی‌ها، تلفیق‌های شعر و موسیقی ایرانی، جامع‌ترین تحقّق خود را در بهشت‌های زمینی و باغهای ایرانی باز می‌یابند» (شایگان، ۱۳۹۷، ۷۵). طبق مطالب ارایه‌شده، این نکته روشن شد که سنّت‌گرایان، فضای نقّاشی‌ایرانی را خیالی، معنوی و غیر مادی می‌دانند و زیبایی آن را تلاشی برای بازنمایی فضای فردوس برین تعبیر می‌کنند. ارهان پاموک[۱۰] در کتاب *نام من سُرخ*، در شرح حال هنرمندان و تلاش آنها برای حک کردن مفاهیم در وجود خود، می‌نویسد؛ یک نقّاش برای اینکه بتواند نقش حقیقی یک اسب (ذات موجود) را خلق کند، باید پنجاه سال بدون وقفه تلاش کند. وی می‌افزاید؛ نقشی که بعد از پنجاه سال در تاریکی مطلق کشیده می‌شود، همان نقش حقیقی‌است، چون پس از این همه سال، نقّاش نابینا شده؛ و دست به فرمان قلب او نقّاشی را ترسیم می‌کند(پاموک، ۱۳۹۸، ۴۴). پاموک در ادامه به این مطلب می‌پردازد که در «ترکیب‌بندی نقّاشی‌های ایرانی، تصویری به هدف مطلوب رسیده بود که نه تنها امضائی از هنرمند نداشته‌باشد، بلکه در تصاویر هیچ اثری از هنرمند و سبک کار او دیده نشود» (پاموک، ۱۳۹۸، ۴۲). در حقیقت انتقال مفهوم مهم بوده؛ نه فردیّت هنرمند به عنوان خالق اثر.

نصر، در مقایسه فضا در نقّاشی غربی در برابر فضا در نقّاشی ایرانی، به این نکته اشاره می‌کند که «مکاتب هنری واقع‌گرایی (رئالیسم)[۱۱] و طبیعت‌گرایی (ناتورالیسم)[۱۲] در هنر غربی، از اندیشه تقلید از صورت ظاهری طبیعت نشأت گرفته‌اند. این در حالی‌است که در نقّاشی‌ایرانی، کمتر به نمایش صورت ظاهری طبیعت پرداخته شده‌است»(نصر، ۱۳۹۲، ۲۹۴). بورکهارت، در یکی از مقالات خود در مورد نمادین، رمزگونه و معنادار بودن فضا در نقّاشی‌ایرانی می‌نویسد؛ «... انتزاعی است چون مسلمانان نمی‌توانستند که اساسی‌ترین اعتقاد خود یعنی توحید را بصورت تصویری و با چهره‌پردازی بیان کنند. دین اسلام، مبتنی بر وحدانیّت خداوند است که با هیچ تصویری قابل نمایش نیست» Burckhardt,2001,13. بلخاری، امّا در مورد فضا در نقّاشی ایرانی، هندسه را بسیار موثّر و پرکاربرد می‌داند. وی در مورد کارکرد هندسه در فضای نقّاشی‌ایرانی می‌نویسد؛ «بکارگیری جدول تناسبات هندسی در نقّاشی و تقسیم ساختار خطّی و سطوح در پی ارجاع به تناسبات هندسی بوده‌است. این معنا، هندسه پنهان در نقّاشی ایرانی اسلامی را بعنوان بنیادی‌ترین مبانی ساختاری نقّاشی، بوجود آورده‌است» (بلخاری، ۱۳۹۴، ۲۴). وی، اثر استفاده از هندسه را در نقّاشی‌ایرانی بسیار مهم توصیف می‌کند و در کتاب خویش، مبحث گسترده‌ای را به این بخش اختصاص داده‌است. او در ادامه در مورد تصاویری که نقّاشان ایرانی در فضای اثر خلق می‌کردند، می‌نویسد که «هنرمند مسلمان، با توجّه به مضامین دینی و حماسی که برای تصویرگری خود بر می‌گزید، در فرم و ساختار، به بررسی در مورد معانی و

---

[۱۰] Orhan Pamuk (Born: 1952)

[۱۱] Realism (Art period)

[۱۲] Naturalism

مفاهیم می‌پرداخت و فرم را به تبع معنای متن به کار می‌گرفت» (بلخاری، ۱۳۹۴، ۱۶۵).

تبیین فضا و ترکیب‌بندی در نقّاشیِ‌ایرانی از دیدگاه تاریخی‌اندیشان

از نظر تاریخی‌اندیشان، دوره‌های مختلف شکوفایی و بالندگی نقّاشی‌ایرانی، حاصل اقتباس‌های سنجیده و ابداعات تازه در بحث ترکیب‌بندی‌است. با وجود تأثیرات خارجی گوناگون و دگرگون کننده، مانند تأثیرات نقّاشی‌اروپایی، می‌توان نوعی پیوستگی درونی را در تحوّلات تاریخی نقّاشی‌ایرانی تشخیص داد. به عنوان مثال، در مقایسه نمونه‌های تصویری بازمانده از ادوار قبل (ایران باستان) و بعد از ظهور دین اسلام، با شباهت‌های آشکاری (در مضامین و موتیف‌ها) روبرو می‌شویم؛ مثلاً در مجالس شکار، در دوره‌های مختلف، این شباهت شگفت‌انگیز وجود دارد و به نظر می‌رسد که این نقّاشی‌ها بر اساس فضا و الگویی معیّن شکل گرفته‌اند. پاکباز، این شباهت در ترکیب‌بندی‌ها را به علّت استمرار طولانی سنّت‌های هنری در ایران، طیّ قرن‌ها می‌داند (پاکباز، ۱۳۹۰، ۸).

گرابار[۱۳]، محقّق تاریخی‌اندیش، در مورد مضامینی که هنرمندان ایرانی برای خلق فضاهای نقّاشیهای خود استفاده می‌کردند، صحبت می‌کند. وی برای سهولت کار، مضامین پرشمار نقّاشی‌ایرانی که الگوی مشخّصی داشته‌اند را به چند دسته تقسیم می‌کند و می‌نویسد؛ «نقّاشان ایرانی از موضوعاتی از جمله تاریخی، دینی، حماسی، حیوانات، عشق، تغزّلی و تزئین، در نگاره‌های خود استفاده می‌کردند. ترتیب ارائهٔ آنها تا حدود زیادی، قراردادی و در بهترین حالت نمایانگر درجه وضوح و قطعیّت هر مقوله است. باید به خاطر داشت که ممکن است این مضامین با هم تلاقی داشته‌باشند. همچنان که در تعدادی از شاهکارهای قرن شانزدهم میلادی، بسیاری از این مضامین، در یک اثر و در کنارهم دیده می‌شوند» (گرابار، ۱۳۹۶، ۱۱۶). لیمن[۱۴] نیز در مورد ترکیب‌بندی‌های مشخّص و تکرار شده در نقّاشی‌ایرانی، مثالی از سبک تیموری مطرح می‌کند؛ «پیکره‌ها مثالی، فضا دوبعدی و فقدان هرگونه نشانی از حرکت و پایبندی سفت و سخت به حفظ نظم در تصویر به قدری قراردادای است که جایی برای بازنمایی دقیق جهان باقی نمی‌ماند و این موضوع، نقّاشی را به نمایش شبیه کرده‌است و موضوع نمایش نیز؛ نظم و ترتیب دربار و سرزمین‌های تحت حاکمیّت دربار است» (لیمن، ۱۳۹۵، ۲۵۲).

از نظر وی «دربار همچون مکانی آرمانی بازنمایی می‌شود که ثبات و نظم کاملی در آن برقرار است و حتّی وقایع پرهیجانی مانند شکار، با دقّت و توجّه بسیار بازنمایی شده تا نشان دهند که حاکمان حتّی اختیار امور طبیعت را بدست دارند» (لیمن، ۱۳۹۵، ۲۵۲). از نظر گرابار، بیننده، امروز هنگام نگریستن به نسخه‌های نقّاشی‌ایرانی، بایسته‌هایی را در اجرای این آثار می‌بیند که دلیل آن را نمی‌داند. این بایسته‌ها منجر به پرسش‌هایی درمورد نقّاشی‌ایرانی می‌شود که بر پایهٔ دانسته‌های امروز پیرامون هنر نقّاشی، بی‌پاسخ می‌ماند و گاهی چهره‌ای ناهماهنگ به نگاره‌ها می‌بخشد»(گرابار، ۱۳۹۶، ۱۱۳). از نظرگرابار؛ «یکی از خصوصیّات نقّاشی‌ایرانی، حضور مستمر جوّی‌است از تظاهر و بیان تلویحی؛ رازهایی که کلیدی وجود ندارد تا رمز آنها گشوده شود. هر نسخه، نگاره‌های خود را پنهان می‌کند و هر نگاره با رنگ‌های پرشکوه، موضوع خود را در جوّی که به لحاظ مادّی مکرّر تکرار شده، می‌پوشاند.{..} هر حرکت شاید چیزی بیشتر از تکرار مکرّرات نباشد» (گرابار، ۱۳۹۶، ۱۹۱).

گرابار معتقد است؛ بیننده با دیدن علائم موجود در نقّاشی‌ها، متعجّب می‌شود و با بررسی دقیق‌تر آنها، شروع به خلق و تصوّر مجموعه‌ای از رمزهای مختصّ به خود می‌کند و یک پیکرهٔ انسانی مشخّص و یا با لبخندی مبهم وی یا چشم‌اندازی پرشکوه را به عنوان نمونه مورد علاقه خود انتخاب می‌کند. ممکن است بیننده جهانی زیبا را کشف کند به این علّت که ده‌ها اصلوب جداگانه باعث گردیده تا همه جزئیّات هر نقّاشی مشخّص شود و

---

[۱۳] Oleg Grabar (1929-2011)

[14] Oliver Leaman (born: 1950)

در نتیجه رازهای با شکوهی ثبت شود که همهٔ ما قادر به کشف و دوست‌داشتن آن باشیم(گرابار، ۱۳۹۶، ۱۹۱-۱۹۳). لیمن در مورد ترکیبات حاضر در آثار دوره تیموری، از این توصیف استفاده می‌کند، در این نقّاشی‌ها عواطف و حتّی حالت چهره‌های اشخاص به شکلی قراردادی بازنمایی شده‌است، انگار که حضور احساسات و ماهیّت‌گذاری، آن تعادل در جهان بصری نقّاشی را بر هم می‌زند. او در کتابش به نقل از نویسنده کتاب *نام من سُرخ* می‌نویسد؛ «نقّاشی‌ها معرفت نگاه خداست به جهان، نگاه ثابت خداوندی که فراتر از زمان و مکان است» (لیمن، ۱۳۹۵، ۲۵۳). وی، ترکیب‌بندی‌های قبل از دورهٔ بهزاد را سبک قدیم معرّفی می‌کند و آن را بریده از واقعیّت محسوس و آرمانی معرّفی می‌کند و بهزاد[۱۵] (تصویر. شماره ۳) را برای اوّلین بار در تاریخ نقّاشی‌ایران، مبدع ترکیب‌بندی‌های جدید می‌داند. در آثار بهزاد،

تصویرشماره ۳، هارون الرشید در حمام، نسخه‌ای از خمسه نظامی، اثر کمال الدین بهزاد، قرن ۱۵ میلادی، محل نگهداری کتابخانه ملی بریتانیا، مأخذ گرابار، ۱۳۹۶، ۱۵۵

انگار زمان و مکان وارد فضای‌نقّاشی شده‌است و بجای پیکره‌های تخت و قالبی، پیکره‌هایی ترسیم شده که شباهتشان به واقعیت بیستر است. از نظر لیمن، بهزاد در آثارش انسان را به تصویر کشیده، نه موجودات انتزاعی را (لیمن، ۱۳۹۵، ۲۵۵).

ایو پورتر[۱۶] نیز در مقالهٔ خود اشاراتی به بعضی از ترکیب‌بندی‌های درخشان در نقّاشی‌ایرانی دارد و در مثالی که از شاهنامهٔ ابوسعیدی مطرح می‌کند، می‌نویسد که در این شاهنامه ترکیب‌بندی‌های بی‌مانندی به روش خط‌کشی (مسطر)[۱۷] دیده می‌شود (تاج‌گذاری و تشییع اسکندر)[۱۸]؛ «این نقّاشی‌ها، دقیقاً از خطوط عمودی و افقی مسطر، تبعیّت می‌کند و نمونه‌ای از تقسیمات طلایی در این آثار دیده می‌شود. ترکیب چندپارهٔ صفحات و دست‌نوشته‌ها که شامل خوشنویسی و نقّاشی می‌شود، ضامن آن است که به آن صفحه و به کلّ دست‌نوشته وحدت بخشد. از این یکپارچگی و وحدت، مفهوم هماهنگی و به عبارت دیگر همکاری اجزاء و کل که یکی از اصول زیبایی‌شناسی است نشأت می‌گیرد» (پورتر، ۱۳۸۸، ۱۱۷). او در ادامهٔ بحث خود به نکته‌ای اشاره می‌کند که می‌تواند دلیلی برای ترکیب‌بندی‌های ساده و بدون سایه و جزئیّات مینیاتور ایرانی باشد؛ «نقّاشی‌ایرانی با شعر و ادبیّات پیوندی نزدیک داشته و از آنجایی که شاعران پارسی طبیعت را به شیوه‌ای غیر از آنچه می‌دیده‌اند وصف کرده‌اند، پس نقّاشان نیز با پیروی و بنابر توصیف شاعران آثار خود را خلق کرده‌اند» (پورتر، ۱۳۸۸، ۱۲۷). خصلت روایت‌گری ادبیّات نیز در نقّاشی‌ایرانی بدین سبب است که مضمون و فضای نگارگری ایرانی لبریز از داستانهای ملّی، اسطوره‌ای و ادبی برگرفته از ادبیّات پارسی بود. فضای دو بعدی در نقّاشی نیز بدین خاطر قوّت گرفت که جلوه‌گر عالم خیالیِ مورد نظر نقّاشی و شعر پارسی باشد. به همین دلیل رخدادها و مکان‌ها همه از یک زاویه و در یک زمان واحد به تصویر کشیده شدند (مظفّری‌خواه و گودرزی، ۱۳۹۱، ۱۲). در واقع نقّاشی تا قرن‌ها قسمتی از متن

---

[۱۵] کمال الدّین بهزاد هروی «نگارگر ایرانی»: (۱۴۵۵ میلادی، ۱۵۳۵ میلادی)

[۱۶] Yves Porter (1957)

[۱۷] مسطر به معنای نوشته‌شده، خط‌کشی‌شده (کاغذ و غیره..) (فرهنگ معین،ج ۳، ۱۳۷۵، ۴۱۱۲).

[۱۸] Alexander the Great (356 BC, 323 BC)

بوده و «همگام با تحوّل ادبیّات فارسی و پیدایش گونه‌های جدید ادبی، نگارگری که تا آن زمان اغلب وابسته ادبیّات بود، دستخوش تغییر می‌شد و نگارگران از امکانات بیشتر و جدیدتری برای مصوّر کردن کتاب‌ها بهره می‌بردند. نگارگر ایرانی به این ترتیب می‌کوشید تا بدیع‌ترین معانی حکمی را به مدد استعارات و نمادهای هنری، به خط و رنگ مبدّل سازد (سلمان، ۱۳۹۶، ۶۲).

گرابار، در مورد موارد فنّی و تأثیرات در فضای نقّاشی‌ایران می‌نویسد؛ «یقیناً در نقّاشی‌ایرانی، بسیار زیاد از عناصر نقّاشیِ‌چینی الهام گرفته‌شده‌است. بعنوان مثال می‌توان از اصولی که در نمایش منظره، درخت، گل و بعضی از جانوران یاد کرد (تصویر شماره ۴) که بسیاری از این اصول، از نقّاشی دورهٔ تانگ گرفته‌شده و قدمت آنها به چندین قرن بیش از ظهورشان در هنر ایرانی می‌رسد» (گرابار، ۱۳۹۶، ۱۶۲). وی در بیانات خود به این نکته تأکید دارد که عناصر فضا در دوره‌ها و مکاتب مختلف نقّاشی‌ایرانی تغییر و تحوّلاتی نیز داشته‌است. وی در این مورد ادّعا می‌کند که با برشمردن چند مثال ساده و به راحتی می‌توان ثابت کرد که «... طی نیمه دوّم قرن پانزدهم میلادی، مضامین تازه‌ای که در زندگی روزمرّه کشف شد، مضامین عاشقانه و حماسی را تا حدودی به حوادث متناسب با زندگی واقعی تبدیل کرد و در بعضی مواقع می‌توان در این نقّاشی‌ها، تفسیری از جامعه

تصویر شماره ۴، دیوان خنیاگر، اثر محمد سیاه قلم، قرن ۱۵ میلادی، محل نگهداری موزه اسمیت سونیان، مأخذ گرابار، ۱۳۰۶، ۸۵

یا تضاد میان فقیر و غنی را مشاهده کرد» (گرابار، ۱۳۹۶، ۱۵۰). لیمن امّا در مورد مضامین بکار رفته در نقّاشی‌ایرانی دو دسته‌بندی را مطرح می‌کند؛ «برخی از نقّاشی‌ها ساده و صریح‌اند و برخی دیگر رازگونه و مبهم. از نظر وی تصاویر معمّاگونه در سطحی بالاتر از خیال عمل می‌کنند و می‌توان عاقبت‌های گوناگونی را برای صحنه نقّاشی‌شده متصوّر شد» (لیمن، ۱۳۹۵، ۲۶۰).

شیلا کنبی[۱۹] نیز درمورد ترکیب‌بندی در نقّاشی‌ایرانی، به یک ساختار بنیادین معتقد است که این ساختار مخصوصاً در سده‌های هشتم تا دهم هجری قمری؛ شامل تنظیمات بسیار حساب شده، ترکیبات بدیع، رنگ‌های درخشان، ظرافت در خط و طرح و توان بیان درون از طریق حالت، حرکت و نگاه است(تصویر شماره ۵). البته از نظر وی، در مکاتب مختلف تفاوتهایی نیز دیده می‌شود. در انتها وی این نتیجه را مطرح می‌کند که نقّاشی‌ایرانی در طیّ قرون مختلف پیروِ اصولی یکسان بوده‌است ولی تفاوتهایی در سبک و نوع خلق تصاویر دیده می‌شود (کنبی، ۱۳۹۱، ۳۶). لیمن نیز در مورد ترکیب‌بندی‌های یکسان و قواعد از پیش تعیین‌شده در نقّاشی‌ایرانی به نکتهٔ جالبی اشاره کرده‌است؛ وی به این موضوع اشاره دارد که نقّاشی‌ها برای مصوّر کردن کتاب‌ها در اندازه‌های کوچک مورد استفاده بودند، پس در نتیجه مقیاس این نقّاشی‌ها به شدّت کوچک شده‌اند. بنابراین بازنمایی واقع‌گرایانه، دیگر محلّی از اعراب ندارد. به تصویر کشیدن در مقیاس کوچک، حتماً با ساده‌سازی اشکال و اشیاء همراه است که لازمهٔ خلق تصاویر کوچک است (لیمن، ۱۳۹۵، ۲۵۵). برخلاف آراء سنّت‌گرایان درمورد نقّاشی‌ایرانی، گرابار موضوعات نقّاشی‌های‌ایرانی را بیشتر دنیوی و درباری می‌داند؛ «درست است که جوّ حاکم بر کتابخانه‌های دارای کارگاه‌ها و مجموعه‌ها همچون دفترخانه‌های دیرهای اروپایی بود که به حفظ نمونه‌های پیشین و تقلید تمایل داشتند. امّا نبود نظارت مستمر عقیدتی و فرهنگی، دست‌کم به لحاظ نظری،

[۱۹] Sheila R. Canby

آزادی انتخاب و تجربه‌هایی را امکان پذیر می‌ساخت که به مراتب بیشتر از جهان یونانی و لاتین بود» (گرابار، ۱۳۹۶، ۱۱۵).

الگ گرابار، عمده پیکره‌های انسانی در ترکیب‌بندی نقّاشی‌ایرانی را اینگونه توصیف می‌کند؛ آنها لاغر و ظریف، با کلّه‌هایی بیضوی و حدّاقل نشانه‌ها برای نمایش چشمها، بینی و دهان هستند و حالات پیکره‌ها یکسان است. سر اندکی جلوتر از بدن است و در مواردی کلّ بدن زنها به یکطرف خم شده‌است. البته پیکره‌های تمام‌رُخ و نیم‌رُخ وجود دارد ولی بیشتر چهره‌ها بصورت سه‌چهارم هستند. تفاوت زنان و مردان بصورت نمایش دادن یا ندادن مو و ریش و سبیل و جزئیّات لباس و سرپوش آنها نشان داده‌شده‌است» (گرابار، ۱۳۹۶، ۱۷۵). لیمن امّا در مورد تخت بودن تصاویر و پیکره‌ها در نقّاشی‌ها، این دلیل را مطرح می‌کند که «چون تصاویر در حقیقت کامل‌کننده متن کتاب بوده‌اند، بنابراین جزئیّاتی که در نقّاشی کنارگذاشته‌شده، در متن آمده‌است» (لیمن، ۱۳۹۵، ۲۵۸). «رویدادهای نقّاشی‌ایرانی در باغ یا چمن یا در کنار یک ساختمان اتّفاق می‌افتد (تصویر شماره ۶)؛ کلّیتی که می‌توان آن را یک اصل نامید؛ به این معنا که بطور پیوسته و طیّ قرون مختلف به چشم می‌آید و آن فضای خاصّ نقّاشی‌ایرانی را ایجاد می‌کند؛ فضای جهانی نمایش‌گونه که در آن بازیگران و پس‌زمینه‌ها تقریبا همیشه یکی هستند» (گرابار، ۱۳۹۶، ۱۷۸). وی می‌نویسد؛ که هر سنّت هنری منسجم، تا حدود زیادی از مبنا و اصولی تشکیل شده که هنرمند ملزم به اجرای آن است و خود را تکرار می‌کند «بدون آن‌ها هرگونه گفت‌وگو غیرممکن است و در عین حال هر سنّت، ضامن محدودیّت‌های اجتماعی، فنّی و هنری است که امکان می‌دهد که کیفیّت کار برحسب آن داوری شود» (گرابار، ۱۳۹۶، ۱۸۰).

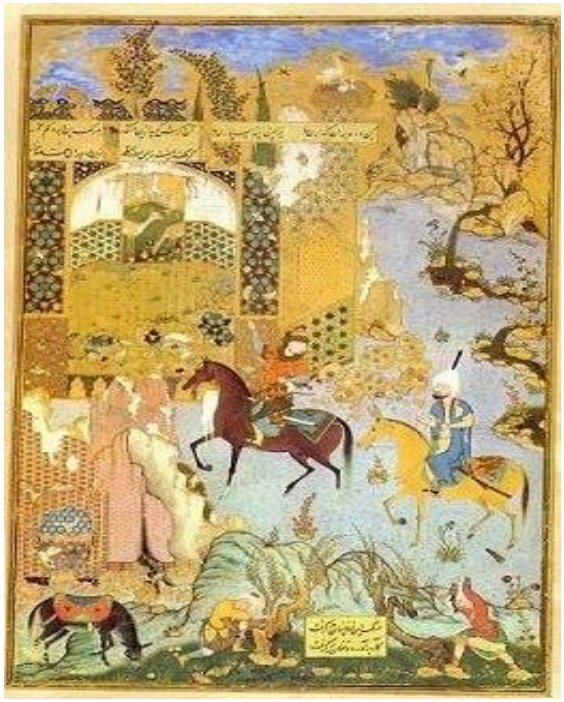
در مورد موضوع سنّت می‌توان این نظریّه از لیمن را نیز به بحث گرابار اضافه کرد؛ این تصاویر در کتاب و در کنار متن ارائه می‌شده‌اند، بنابراین قرارنبوده که نقّاشی وظیفهٔ انتقال را به تنهایی به دوش بکشد. در نتیجه از نظر الیور لیمن، تحت این شرایط؛ ترکیب‌بندی‌های قالبی و کلیشه‌ای توجیه‌شدنی‌است، زیرا جزئیّات روایت و وقایع احساسی می‌تواند از طریق متن نوشته منتقل گردد (لیمن، ۱۳۹۵، ۲۵۶). بهترین روش توضیح ترکیب‌های نقّاشی‌ایرانی از نظر گرابار این است که آنها را بیشتر بیانگر زندگی آرمانی، اشرافی و شاهانه دانست تا اندیشه‌های عارفانه. باغ‌های زیبای کوشک‌دار و انواع جشنها، بخشی از همان زندگی‌است، دقیقاً مثل زندگی در اروپای غربی. وی در ادامه می‌نویسد «... روابط عاشقانه و نیز حکایات ماجراهای پهلوانی عهد باستان و سفرهای عرفانی به ثغور عالم. حتّی حکایات زندگی افراد دیگری چون فقراء، گدایان و صحراگردها، می‌تواند در عالمی واقع شود که واقعیّت آن در کاخ‌های شکوهمند شهرهای تبریز یا سمرقند یا باغ‌های هرات قرار داشت» (گرابار، ۱۳۹۶، ۱۸۸).

تصویر شماره ۵، طهمورث دیوان را شکست می‌دهد، شاهنامه شاه طهماسبی، اثر سلطان محمد نقاش، قرن ۱۶ میلادی، مکتب تبریز، محل نگهداری موزه متروپولیتن نیویورک، مأخذ آژند، ۱۳۹۴، ۱۳۲.

لیمن، هم‌چنین در مورد خیالی بودن جهان در نقّاشی‌ایرانی، بویژه سبک تیموری، می‌نویسد؛ «این نقّاشی‌ها همچون یک نظام بازنمایی شده‌اند، ولی برای بیان واقع‌گرایانه این نظام تلاشی نشده است» (لیمن، ۱۳۹۵، ۲۹۵). وی شرح می‌دهد که این تصاویر فضایی منسجم دارند و به جهان واقعی که در آن امور مختلفی روی می‌دهد شباهتی ندارند. از نظر او، در این جهان

همه چیز به هم ربط دارد و هستیِ واحد است، برای کسی که معتقد است همه چیز جزئی از خداوند است، این نقّاشی‌ها، واقع‌گرایانه‌تر از هر تصویر واقعی است(لیمن، ۱۳۹۵، ۲۵۸). دیوید راکسبرگ نیز در مقاله‌ای به بررسی آثار «کمال‌الدّین بهزاد» در نقّاشی‌ایرانی می‌پردازد و در شرح ترکیب‌بندی در آثار او در مورد فضا در نقّاشی‌ایرانی پیش از وی نیز اشاراتی دارد. در نقّاشی بهزاد بر خلاف فضای حاکم بر نقّاشی‌ایرانی، بُعد دنیوی وارد فضای نقّاشی‌ها شد. پیش از این چهره‌ها بی‌حالت و بی روح بودند. از نظر تاریخی‌اندیشانی چون راکسبرگ؛ بهزاد تنوّع زیادی به چهره‌ها بخشید و در حقیقت عامل تغییر فرم‌های تکراری پیکره‌ها بود، وی پیکره‌ها در حال سخن گفتن و تکان دادن سر و دست نشان داد. پیش از وی ترکیب‌بندی نقّاشی‌ها در خدمت متن و نوشته بود و در حقیقت او به تصاویر قدرتی بخشید که در مقابل متن به عرض اندام پرداختند. بهزاد تصاویر و مضامین زندگی روزمره و چهره مردم کوچه و بازار را به نقاشی ایرانی افزود. (راکسبرگ، ۱۳۸۸، ۱۴۴).

بنابر مطالب مطرح شده، می‌توان به این نتیجه رسید که ترکیب‌بندی در نقّاشی‌ایرانی از نظر تاریخی‌اندیشان، دارای یک ریشه و اصول مشترک و ثابت است که توسّط نظام استاد و شاگردی به نقّاشان منتقل می‌شده‌است. رشیدی به نقل از گرابار در کتاب *هنر پیرا اسلامی* می‌نویسد؛ «فضای نقّاشی‌ایرانی مملوّ از تزئینات و موضوعاتی‌است که شخصیّت‌ها و افراد شاخص اجتماعی و سیاسی را مرکز توجّه قرار می‌دهد که گرابار آن را تحت عنوان میل به خودنمایی، تفاخر و قدرت مطرح می‌کند» (رشیدی، ۱۳۹۶، ۴۳). این نقاشی‌ها در قرون مختلف و در طیّ سالیان و سبک‌های مختلف، تغییرات جزئی نیز داشته‌اند(تصویر شماره ۶). از نظر این طیف فکری، نوع مضامین و ترکیب‌بندی‌ها، تکراری و از پیش تعیین شده‌است و اِلمان‌های موجود در تصویر، محدود و مشخّص بودند. این هنر، هم‌چنین دارای ابهامات و رموزی است که پژوهشگر برای کاوش و درک تصاویر می‌بایست که اصولی را بشناسد تا متوجّه مفاهیم شود. البته به علت عدم وجود «مطالب مکتوب» درمورد مراحل خلق نقّاشی‌ها و سربستگی که در سنّت بصری ایرانی وجود داشته‌است، تمام موارد مطرح شده حالت فرضیّه دارند و قطعیّتی در آنها وجود ندارند. این متفکّران، در مورد این نکته هم توافق نظر دارند که از زمان بهزاد، قوانین سفت و سخت نقّاشی‌ایرانی اندکی تغییر کرد و نوآوری‌هایی در ترکیب‌بندی آثار ایجاد شده‌است.



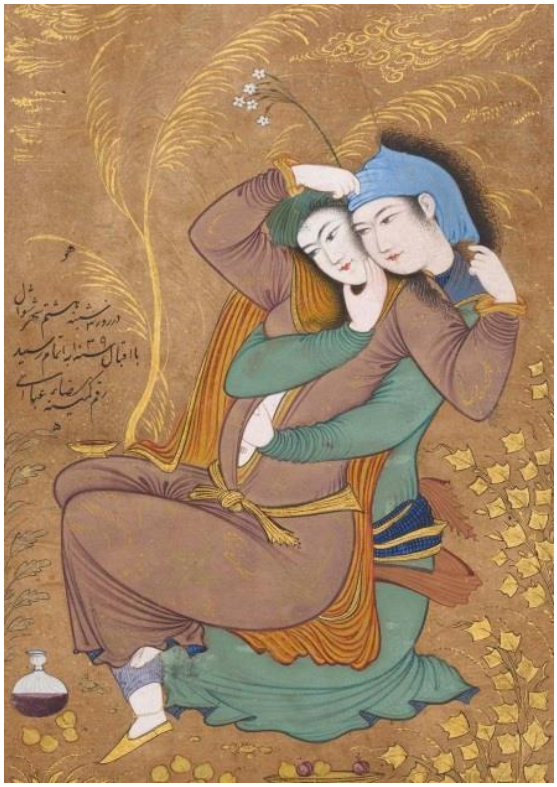
تصویر شماره ۶، خسرو انوشیروان در مقابل قصری ویران، خمسه نظامی، منصوب به آقامیرک نقاش، قرن ۱۶ میلادی، محل نگهداری کتابخانه بریتانیا، مأخذ گرابار، ۱۳۹۶، ۱۰۰.

مقایسهٔ آرای دو دیدگاه سنّت‌گرایی و تاریخی‌اندیشی درمورد فضا و ترکیب‌بندی در نقّاشی‌ایرانی

بحث فضا و ترکیب‌بندی در نقّاشی‌ایرانی از جمله مباحثی‌است که بطور واضح و مشخّص، تفاوت دو دیدگاه فکری سنّت‌گرا و تاریخی‌اندیش را مشخّص می‌کند. در تحلیل فضا در آثار بجا مانده در نقّاشی این سرزمین، سنّت‌گرایان غالباً ریشه‌های پیش از دین اسلام در هنر ایران را نادیده می‌گیرند و نیز به داشته‌های هنری و فرهنگی ایران پیش از اسلام که قطعاً و بدون شک در فضای نقّاشی‌ایرانی تأثیرگذار بوده‌است، نمی‌پردازند. این در صورتی‌است که در بازنمایی‌های دوبعدی، نوع ترکیب‌بندی‌ها و مضامین بکار رفته در آثار هنرمندان ایرانی، استفاده از عناصر نقّاشی مانوی و تأثیرات هنری پیش اسلام(ایران باستان) ثابت

شده‌است. رشیدی در تأیید این محتوا می‌نویسد «هنر در ملل اسلامی، در فرایند آمیزش و تعامل بینا فرهنگی، صورت‌های متفاوتِ بیانی و بازنمودی پیدا کردند که بطور خاص می‌توان به هنر ایرانی- اسلامی اشاره کرد» (رشیدی، ۱۳۹۶، ۳۷). تاریخی‌اندیشان برخلاف جریان فکری سنّت‌گرایی، به دنبال یافتن ریشه‌ها، مطالعه شرایط سیاسی، فرهنگی و تأثیرپذیری‌ها از گذشته و تمدّن‌های همسایه هستند. آنها در خصوص پدیدهٔ مورد مطالعه؛ به بررسی گذشته و آینده نیز توجّه نشان می‌دهند. در بحث فضا در نقّاشی‌ایرانی، تاریخی‌نگرها بر این باور هستند که غیر از تأثیرات هنر مانوی و روش‌های خلق تصاویر در ایران باستان، هنر چین نیز سهم قابل توجّهی در آنچه تحت عنوان نقّاشی‌ایرانی به دست ما رسیده، داشته‌است. امّا برخلاف آنها، حِکمی‌اندیشان بصورت یک بدنهٔ واحد به هنر اسلامی می‌نگرند. آنها تأثیرات هنر چین، سنت‌های ایران باستان و تأثیرات دیگر را نادیده می‌گیرند. «...دین جدید با ورود به تمدّن‌های مختلف، تأثیرات عمیق زیباشناختی به‌جا می‌گذارد، امّا هرگز باعث طرد یا حذف نشانه‌های باستانی و کهن (یک ملت) نمی‌شوند...» (رشیدی، ۱۳۹۶، ۲۶).

سنت‌گرایان، فضای نقّاشی‌ایرانی را عرصه‌ای عرفانی می‌دانند که در حقیقت در پی بازنمایی «عالم مثال» است. این بدان معناست که این طیف در همین راستا به فرم‌های تجریدی و فضاهای بدون سایه روشن و دوری از واقع‌گرایی و تأکید استفاده از پیکره‌هایی تخت به عنوان ابزاری مناسب برای انتقال مفاهیم مورد نظر خود متوسّل شده‌اند. در حقیقت سنّت‌گرایان در مورد این ارتباط معنوی و مقّدسِ فضای نگاره‌ها با عالم مثال، هیچ استثنائی قائل نشده‌اند. در صورتی که تاریخی‌اندیشان مواردی را مطرح می‌کنند که با این تعریف همخوانی ندارد (تصویر شماره ۷) یعنی خلق تصاویر عاشقانه و یا عریان زنان «...مانند تک‌نگاره‌ها و برهنه‌نگاری‌ها و آثاری که بر مبنای قصّه‌های مضمون هفت اورنگ جامی به تصویر در آمده‌اند...» (رشیدی، ۱۳۹۶، ۲۷). کنبی در مورد تصاویر مذکور می‌نویسد که بیشتر پیکره‌های آثار رضا عبّاسی، ظاهراً در جای دیگر سیر می‌کنند. انگار که در حالت یادآوری واقعهٔ لذّت‌بخشی از گذشته هستند. شاید هریک از این دو عاشق در حال یادآوری نخستین وعدهٔ ملاقاتشان هستند (کنبی به نقل از ناظری و همکاران، ۱۳۹۷، ۷۵). هم‌چنین به مثال‌هایی که تاریخی‌اندیشان در مورد تصاویر میگساری و یا شاهان و شاهزادگان مست و با بدن‌های برهنه مطرح می‌کند، می‌توان اشاره‌کرد.از نظر تاریخی‌اندیشان در این موارد ابهامات بیشماری وجود دارد که نمی‌توان با یک حکم کلّی فضای حاکم بر ترکیب‌بندی‌های نقّاشی‌ایرانی را تعریف کرد. نکتهٔ قابل توجّه این است که برخلاف نظر سنت‌گرایان که همواره هنر را به مسائل قدسی مرتبط می‌دانند؛ «... تاریخی‌اندیشان ولی با وجود استفاده از صفت اسلامی، هیچ اشاره‌ای بعضاً به چگونگی بازتاب ویژگی‌های اسلامی در آثار هنری (و از جمله نقّاشی ایرانی) نمی‌کنند....» (رشیدی، ۱۳۹۶، ۱۳).



تصویر شماره ۷، دو عاشق، تک نگاره، اثر رضا عباسی، مکتب اصفهان، قرن ۱۷ میلادی، محل نگهداری موزه مترو پولیتن نیویورک، مأخذ ناظری و همکاران، ۱۳۹۷، ۷۵.

سنت‌گرایان در مطالب خود به این موضوع اکتفاء می‌کنند که فضا در نقّاشی‌ایرانی (بدون ذکر دوره یا سبک)، تمثیلی از

تصویر بهشت زمینی و وطن آسمانی‌است. این گفتهٔ سنّت‌گرایان میزان کلّی‌نگری و احکام قطعی این طیف فکری را نمایان می‌کند؛ «هدف نگارگری ایرانی، ایجاد فضایی معنوی، ملکوتی و مثالی در قاب تصویر است....» (مظفری‌خواه و گودرزی، ۱۳۹۱، ۹). در صورتی که تاریخی‌اندیشان ضمن اذعان به این مسئله که ترکیب‌بندی‌ها در آثار ایرانی، برخلاف نقاشی‌غربی، نامتعارف، غیرواقعی و به نوعی آرمانی هستند ولی به مقوله‌هایی از جمله تفاوت ترکیبات در آثار سبک‌های مختلف (...از جمله ایلخانی، هرات، تیموری و غیره)، تأثیر اندازه آثار در نوع ترکیب‌بندی‌ها و مضامین بکار رفته در فضای نگاره‌ها بطور دقیق و با ذکر مثال‌هایی می‌پردازند و در این راستا دسته‌بندی‌هایی نیز ارائه می‌کنند.

نکته دیگری که در بحث ترکیب‌بندی و تفاوت دو دیدگاه مذکور دربارهٔ نقّاشی‌ایرانی به نظر می‌رسد این است که سنت‌گرایان؛ هنرمند نقّاش را شخصی دارای بصیرت و شناخت عرفانی می‌دانند. کومارا سوامی در این مورد می‌نویسد؛ «... والاترین هدف هنرمند رسیدن به همان اصل واحد است که در قالب‌های کثیر و متنوّع جلوه می‌کند. هنرمند اگرچه فرد است امّا دارای فردیّت نیست(کومارا سوامی، ۱۳۸۲، ۱۸۵). هنرمند نقّاش برای انتقال مفاهیم مورد نظر خود که همان مقولات عرفانی است، از صورت ظاهری اشکال استفاده می‌کند و در واقعیّت این ظواهر اشیاء و موجودات در آثار، در پی انتقال پیامی مهمتر هستند. این در صورتی است که به نظام استاد و شاگردی، بازتولیدهای آثار اساتیدِ گذشته، تکرار ترکیب‌بندی‌های مشخّص، قوانین حاکم بر کتابخانه‌ها و کارگاههای سلطنتی که با حمایت «شاه» اداره می‌شدند و مضامین مشترک درباری (شکار و غیره) که از دوره‌های پیش از اسلام وارد فرهنگ تصویری ایران شده‌اند، اشاره‌ای نمی‌کنند. «... مختصات زیبایی‌شناختی و ساختاری این آثار از اهمّیّت چندانی برخوردار نیستند و اصلا بافت فرهنگی و اجتماعی و حمایت متولّیان (شاه و دربار)، در خلق این آثار دخالتی نداشته‌است»(رشیدی، ۱۳۹۶، ۲۷).

سنت‌گرایان، فضای نقّاشی‌ایرانی را برخلاف نقّاشی‌اروپایی، فضایی رازآلود و تمثیلی همراه با نشانه‌ها و رموز فراوان می‌دانند که هر نشانه‌ای، معنایی متعالی به همراه دارند ولی در نهایت در متون و کتب خویش، تحلیلی منسجم و همراه با ادلّهٔ مشخّص درباره این معانی پنهان آنها ارائه نمی‌دهند و به قول رشیدی «... همه چیز را به ورای محسوسات حواله می‌دهند» (رشیدی، ۱۳۹۶، ۲۵). آنها ترکیب‌بندی این آثار را با فضای عالم مثال مفایسه می‌کنند ولی درمورد ریشه‌های عرفانی و یا طریقهٔ رسوخ آنها در کارگاههای هنری و یا باورهای نقّاشان حاضر در این کارگاهها و کتابخانه‌ها که حتماً عقاید یکسانی نداشته‌اند، صحبتی نمی‌کنند. رشیدی می‌نویسد؛ «سندی وجود ندارد که با استناد به آن بتوان ثابت کرد که آثار نگارگری به قصد انتقال مفاهیم دینی خلق شده‌اند» (رشیدی، ۱۳۹۶، ۲۷). بر اساس نوشتهٔ پاموک؛ می‌توان وفادار بودن به یک‌سری از قالب‌های مشخّص و تکراری در ترکیب‌بندی‌ها را، به نوعی تعهّد واقعی به اساتید و گذشتگان این هنر ارزیابی کرد. انگار که به‌کاربستن خلّاقیت و استفاده از سلیقهٔ شخصی، به نوعی فریب‌خوردگی و طمع به حساب می‌آمده که در نهایت هم همیشه منجر به شکست می‌شده‌است (پاموک، ۱۳۹۸، ۱۱۶-۱۲۰).

در صورتی‌که که بازنمایی غیر واقعی بر طبق گفتهٔ پاکباز ریشه‌ای تاریخی در ایران داشته؛ «..حتّی تصویرگر پیشا تاریخی در ایران نیز طبیعت‌نگار نبوده و گرایشی به تقلید از ظواهر عینی موجودات نداشته‌است» (پاکباز، ۱۳۹۰، ۱۵). در مقابل، سنّت‌گرایان پیکرهٔ هنرهای اسلامی را یگانه می‌دانند و به جزئیّات در فضای نقّاشی‌ها وارد نمی‌شوند. نجیب‌اوغلو، یکی از انتقادات اصلی‌اش به جریان سنّت‌گرایی را در غالب همین اعتقاد به وحدت اصولی هنر اسلامی در همهٔ زمان‌ها مطرح می‌کند (کاضمی و موسوی گیلانی، ۱۳۹۸، ۱۰۳). آنها تنها بر این نکته تأکید دارند که زمانی که هنرمندان ایرانی از روش‌های مدرن نقّاشی‌غربی در نگاره‌های خود بهره‌بردند (فرنگی‌سازی)، از دایره هنر خاص و مورد نظر سنّت‌گرایان خارج‌کرده‌اند و راه تباهی را پیموده‌اند. حِکمی‌اندیشان ساده بودن عناصر حاضر در ترکیب‌بندی و میل به انتزاعی‌بودن در نقّاشی‌ایرانی، برخلاف نقّاشی‌غربی را به مسائل

غیر مادّی و خارج شدن نگاره‌ها از فضای «عالم محسوس» مرتبط می‌دانند. ولی برخی از متفکّران تاریخی‌اندیش، این نوع ترکیب‌بندی را به توصیف و تغییر واقعی اُدبا و شعرا از جهان پیرامون که نقّاشی‌ها برای مصوّر ساختن کُتب ایشان استفاده شده و هم‌چنین قطع کوچک کتاب‌ها که نقّاشی‌ها باید در انها خلق می‌شدند و هم‌چنین وظیفهٔ متون برای انتقال خیلی از حس‌ها و مفاهیم جاری در روایت، مرتبط می‌دانند. در حقیقت از نظر آنها، نگاره به تنهایی وظیفه انتقال همه ماجرا را به عهده نداشته و در کنار نوشته، معنایی کامل پیدا می‌کرده‌است. از این رو خیلی از جزئیّات در تصاویر مشخّص نشده و این دلایل در حقیقت توجیهی منطقی درمورد علّت خشک و یا تکراری بودن نگاره‌ها است که این مورد انتقاد خیلی از تاریخی‌اندیشان قرار گرفته‌است.

جمع‌بندی

در این مقاله، فضا در نقاشی ایرانی، یکی از مهم‌ترین عوامل ساختاری این آثار، از منظر فکری اندیشمندان تاریخی‌نگر و سنّت‌گرا مورد بررسی قرارگرفت و بر طبق این توضیحات، تفاوت‌های این دو دیدگاه دربارهٔ این هنر عیان شد. سنّت گرایان، نه تنها نقّاشی‌ایرانی بلکه کلّ هنرهای اسلامی را بصورت یک کلّ واحد، بدون نگاه موشکافانه و در یک چارچوب یگانه و هماهنگ با هم قرار می‌دهند. این دسته از اندیشمندان، از وارد شدن به جزئیات اجتناب کرده و به صورت کلّی نظراتشان را مطرح می‌کنند. این درحالی‌است که تاریخی‌اندیشان برخلاف این دیدگاه، بسیار موشکافانه، نقّاشی‌ایرانی را بصورت کامل و مجزا بررسی کرده و حتّی هر اثر هنری را بعنوان یک پدیده در بستر تاریخی و فرهنگی خود مطالعه می‌کنند. سنّت‌گرایان، ترکیب‌بندی در این هنر را ساحتی معنوی و درواقع بازنمایی عالم مثال می‌دانند. فضایی که از مادّیات و عالم محسوسات بدور است و برای آن اهمّیتی قائل نیست. این دیدگاه، هنرمندان را افرادی متعهّد می‌داند که در خلق آثارشان به دنبال نمایش جهانی معنوی هستند. البته که با بررسی بسیاری از آثار خلاف نظر آنها ثابت شده‌است در طرف مقابل امّا تاریخی‌اندیشان نه تنها فضای آثار را معنوی نمی‌دانند بلکه هنرمندان را انسان‌هایی زمینی که به خدمت پادشاهان و دربار در کارگاه‌های کتابت به مصور کردن کتب مشغولند، معرّفی می‌کنند و معتقدند هر اثر را بر اساس تاریخ و مستندات موجود بهتر می‌توان شناخت. این طیف بر خلاف حِکمی‌اندیشان، هر اثر نقّاشی را در بستر زمان بررسی کرده و در پی رسیدن به کشف واقعیّات هر دوره هستند. البته که بسیاری از این حدسیّات و فرضیات مطرح شده، این طیف فکری در گذر زمان رد شده و باز هم فرضیهٔ جدیدتری ارائه شده‌است. با توجه به مطالب مطرح شده فارغ از بحث درستی و نادرستی فرضیات که در مورد اکثر آنها قطعیتی وجود ندارد به نظر می‌رسد بنا بر نوع مطالعه تاریخی‌اندیشی عرصه برای ارائه فرضیات جدید و حتی رد مستندات گذشته همواره گشوده‌است ولی در مورد تفکر سنت‌گرایی چون نظریات مطرح شده غالباً کلی است و دلایل مستند تاریخی و یا منطقی را به همراه ندارد چاره‌ای جز تأیید و ادامه مسیر برای پژوهشگران این عرصه باقی نمی‌ماند.

منابع

- احمدی سیّد حسن، حسینی‌خامنه محمّدرضا، (۱۳۸۸)، «جایگاه عالم مثال در فلسفه سهروردی»، خردنامه صدرا، تابستان، شماره ۵۶، از ۶۹ تا ۸۵.
- آژند یعقوب (۱۳۸۲)، «مکتب نگارگری بغداد (آل جلایر)»، هنرهای زیبا، شماره ۱۴، صفحه ۸۳ تا ۹۲.
- بلخاری حسن، (۱۳۹۴)، مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی، تهران، انتشارات سوره مهر.
- بورکهارت تیتوس (۱۳۶۵)، هنر اسلامی زبان و بیان، ترجمه مسعود رجب‌نیا، انتشارات سروش، تهران

- بورکهارت تیتوس، (۱۳۵۵)، نظرب به اصول فلسفه هنر اسلامی،ترجمه غلامرضا اعوانی، جاودان خِرد، شماره ۲. از ۱۸ تا ۳۰
- بورکهارت تیتوس، (۱۳۷۹)، «مینیاتوز ایرانی»، ترجمه غلامرضا اعوانی، مجلّه هنر دینی، شماره ۶.
- پاکباز رویین، (۱۳۹۰)، نقّاشی ایرانی از دیرباز تا امروز، انتشارات زرین و سیمین تهران
- پاموک اورهان، (۱۳۹۸)، نام من سُرخ، ترجمه عین له غریب، چاپ ۱۲، نشر چشمه، تهران.
- پورتر ایو، (۱۳۸۸)، «از نظریّه دو قلم تا هفت اصل نقّاشی»، مجموعه مقالات نگارگری ایرانی اسلامی در نظر و عمل، ترجمه و تحقیق: صالح طباطبایی، فرهنگستان هنرف تهران
- خندقی، جواد امین؛ موسوی‌گیلانی، سیدرضی، (۱۳۹۴)، نقد دیدگاه سنت‌گرایان در باب هنر سنتی، هنر مقدس و هنر دینی، معرفت ادیان، سال ششم، شماره سوم، صفحه ۱۰۷ تا ۱۲۸.
- راکسبرگ دیوید جی (۱۳۸۸)، «کمال الدّین بهزاد و مسئله پدیدآورندگی اثر هنری در نقّاشی‌ایرانی» مجموعه مقالات نگارگری ایرانی اسلامی در نظر و عمل، ترجمه و تحقیق: صالح طباطبایی، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
- رشیدی صادق، (۱۳۹۶)، هنر پیرا اسلامی، تحلیل انتقادی گفتمان‌های مسلّط در مطالعات هنر اسلامی، انتشارات علمی‌فرهنگی، تهران.
- شایگان داریوش، (۱۳۹۷)، بت‌های ذهنی و خاطره‌ازلی، انتشارات فرزان، چاپ دوّم، تهران.
- عکاشه ثروت، (۱۳۸۰)، نگارگری اسلامی، ترجمه غلامرضا تهامی، انتشارات حوزه هنری، تهران.
- کاظمی سامره، موسوی گیلانی سیدرضی، (۱۳۹۸)، «مطالعه تطبیقینقوش هنر اسلامی از دیدگاه سنّت‌گرایی و تاریخی‌نگری بر اساس آراء کیت کریچلو و گلرو نجیب‌اوغلو» دو فصلنامه علمی پژوهشی مطالعات تطبیقی هنر، سال نهم، شماره ۱۷، بهار و تابستان ۹۸، از ۹۳ تا ۱۰۳.
- کشاورز، گلناز، (۱۳۹۴)، جوهر مثالی هنر نگارگری ایرانی و نقش سنت در آن، فصلنامه علمی پژوهشی کیمیای هنر، سال چهارم، شماره ۱۶.
- کنبی شیلا، (۱۳۹۱)، نقّاشی‌ایرانی، ترجمه: مهدی حسینی، انتشارات دانشگاه هنر تهران.
- کومارا سوامی آناندا، (۱۳۸۲)، مقدّمه‌ای بر هنر، ترجمه امیرحسین ذکرگو، انتشارات روزنه، تهران.
- گرابار الگ، (۱۳۹۶)، مروری بر نگارگری ایرانی، مترجم: مهرداد وحدتی دانشمند، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
- لیمن الیور، (۱۳۹۵)، درآمدی بر زیبایی‌شناسیِ‌اسلامی، مترجم محمدرضا ابوالقاسمی، نشر ماهی، تهران.
- مظفّری‌خواه زینب، گودرزی مصطفی، (۱۳۹۱)، «بررسی فضا در نگارگری ایرانی با تاکید بر منتخبی از آثار بهزاد»، دوفصلنامه مطالعات هنر اسلامی، شماره ۱۶،، از ۷ تا ۲۰، مؤسّسه مطالعات هنر اسلامی، تهران.
- معین محمّد، (۱۳۷۵)، فرهنگ فارسی، (جلد چهارم)، چاپ دهم، چاپخانه سپهر، تهران، مؤسّسه انتشارات امیر کبیر.
- موسوی گیلانی سیّدرضی، (۱۳۹۳)، «نقد و بررسی آراءِ سنّت‌گرایان پیرامون هنر اسلامی» فصلنامه الهیّات هنر، شماره ۲.
- میکون، ژان لوئیس، (۱۳۹۴)، از وحی قرآنی تا هنر اسلامی، هنر و معنویت، تدوین و ترجمه انشا الله رحمتی، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
- نصر سیّد حسین، (۱۳۷۹)، جوان مسلمان و دنیای متجدّد، ترجمه مرتضی اسدی، انتشارات طرح نو، تهران.
- نصر سیّدحسین، (۱۳۷۳)، «عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی»، فصلنامه هنر، شماره ۲۶.

- نصر سیّدحسین،(۱۳۹۲)، انسان سنّتی و مدرن، ترجمه مهدی نجفی افرا، انتشارات جامی، تهران.

منابع انگلیسی

- Burckhardt,T, 2001,sacred Art in east and west, its principles and Methods. Translated by: loard Northbourne, United States,World Wisdom.
- Hegel. Georg. W. F; philosophy of History; Translated by J. sibree, Canada, Batoche Book, 2001 Schuon, Frithjof, (1995) Art, Its Duties and Its Rights in The Transfiguration of, (world Wisdom Book), pp.45-50.

A Comparative Study of the Views of Traditionalists and Historical Thinkers in Explaining Space and Composition in Iranian Painting

Abstract

Painting, in its specific sense, was continuously employed after Islam during the Abbasid rule, to illustrate books, and was introduced to Iran during the Seljuk period, and then flourished during the Timurid period. Over the centuries, Iranian painting has been governed by general methods and specific principles that have distinguished it from other countries. One of the most specific distinctions of Iranian painting is the use of unrealistic and two-dimensional space, as well as avoiding the representation of real spaces and composition in the western way. The explanation of this category, that is, space and composition in Iranian painting, has always been a point of debate and disagreement between traditionalists and historical thinkers. Based on this, the aim of the current research is to find the points of commonality and difference between these two intellectual views about the causes of the formation of space and special composition in Iranian painting. This article, which is done in a descriptive-analytical method and with a comparative approach, aims to compare the opinions of the two intellectual spectrums mentioned about the nature of space in Iranian paintings and examine and explain their differences. The question raised here is how traditionalist and historical thinkers have explained the Iranian painting space. It has been identified with the conducted studies that these two schools of thought have different perspectives and basis of analysis in dealing with Iranian painting . Traditionalists examine sublime art in the context of tradition and consider the artist to have a mystical dignity and evaluate the way of creating works in this art fully consciously. On the other hand , historians, based on historical documents and documents and measurable and evaluable factors, try to present assumptions about Iranian painting.

Keywords: Iranian Painting, Space, Composition, Traditionalism, Historicism.