فصلنامه علمی مطالعات هنر و زیباشناسی

دوره دوم، شماره۳، بهار ۱۴۰۱

بررسی تطبیقی مفهوم تجرید در نقاشی ایرانی و مفهوم انتزاع در نقاشی غربی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۲/۰۷- تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۴/۲۵

هدی حمدیه[۱]

دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، ایران.

محمد رضا شریف زاده[۲]

استاد تمام گروه هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، ایران.

چکیده

تجرید در عرفان اسلامی فرایندی است که در طی آن جزئی به کل تبدیل می‌شود. منظور از تجرید حذف شدن خصوصیات فردی از چیزی است که قرار است کل شود یا ارتقاء یابد. به‌نظر می‌رسد چکیده‌نگاری و یا عدم پرداخت به جزئیات ملموس اشیا در نقاشی ایرانی، حاصل این نگاه معنوی هنرمندان و باور به نظریهٔ تجرید در عرفان اسلامی باشد. در مقابل، بحث انتزاع در هنر غرب از اواخر قرن نوزدهم و پس از توفیق جنبش‌های نوگرایی، از قبیل امپرسیونیست، در نقاشی اروپا مطرح و پیگیری می‌شود. انتزاع در لغت به معنای در آوردن جزئی از کل است؛ در حقیقت هنرمند تمایل خود را به بازنمایی دقیق و مشابه شئ از دست داده و مایل است فرمی خاص که لزوماً شباهتی به فرم حقیقی در جهان ملموس را ندارد خلق کرده و مورد تأکید قرار دهد. تجرید در نقاشی‌ایرانی با توجه به قدمت و استمرار طی قرن‌ها چه تشابهات و چه تفاوت‌هایی با انتزاع در هنر مدرن غرب دارد؟ به‌نظر می‌رسد هنرمندان ایرانی در بازنمایی تصاویر خود قائل به اصولی بودند که ریشه در باورهای مذهبی و اعتقادی آن‌ها داشته است. تجرید در نقاشی ایرانی را می‌توان با انتزاع در هنر غرب همراه و از یک جنس دانست. هدف پژوهش حاضر بازخوانی بحث تجرید در هنر اسلامی و در امتداد آن نقاشی ایرانی و تحلیل تمایل به انتزاع در هنر غرب است. این پژوهش به روش مطالعات تطبیقی، ضمن شرح و بسط این دو مفهوم به مقایسه و شرح نتایج پرداخته است، داده‌های مورد نظر نگارندگان به روش کتابخانه‌ای گردآوری شده است.

واژگان کلیدی: تجرید، انتزاع، هنراسلامی، هنرمدرن، نقاشی ایرانی، جنبش‌های قرن بیستم

---

۱. Hodahamdieh79@gmail.com

۲. Moh.sharifzade@iauctb.ac.ir

مقدمه

نقاشی ایرانی از دورهٔ سلجوقی با تمرکز بر مصور کردن کتب مختلف به حیات خود در قالبی جدید ادامه داد. پس از حملهٔ مغولان به ایران و تشکیل کارگاه‌های هنرپروری (نوعی سنت کار گروهی)، نقاشی ایران پیش از گذشته مورد توجه و حمایت قرار گرفت. به نظر می‌رسد با توجه به قوانین دین اسلام در نهی خلق تصاویر موجوداتِ «ذی‌روح» از جمله انسان، نوعی دستورالعمل نانوشته برای نقّاشی‌ایرانی تعریف شد که طی قرون متمادی استمرار یافت و به پختگی رسید. طبق تفاسیر موجود چکیده‌نگاری، نپرداختن به الگوهای واقع‌گرایانه در بازنمایی اشیا و انتخاب فضای دوبعدی برای خلق نگاره‌ها حاصل آموزش و یا اعتقاد است که به‌علت کمبود مدارک مستند، قطعیّتی در مورد آن وجود ندارد. این نوع جهان‌بینی باعث خلق آثاری شد که طی قرون مختلف شباهت‌های بنیادینی در مورد فضا و اصول کلی بازنمایی عناصر حاضر در صحنه با هم دارند. این نوع نگاه در خلق آثار، محل سؤال و تفاسیر مختلفی از جانب اندیشمندان مختلف سنت‌گرا و تاریخی‌اندیش در سدهٔ اخیر بوده است. اینگونه به‌نظر می‌رسد این روش بازنمایی که طی قرون متمادی و در بین تمام نقاشان دوره‌های مختلف با اندک تفاوت‌هایی استمرار داشته، حاصل تمایل به تجرید در خلق سوژه یا از جزء به کل رسیدن است. به‌عبارتی دیگر، هنرمند مفهوم کلیّ یک شیء را به‌عنوان نماینده‌ای از تمام اجزای هم‌گروه بازآفرینی می‌کند. از سوی دیگر انتزاع و تمایل به رها کردن اصول کلاسیک نقاشی در اروپا از اواخر قرن نوزدهم و پس از جنبش‌هایی نظیر امپرسیونیست، آغاز شد. نکته‌ای که در مورد مفهوم انتزاع در نقاشی غربی قابل تأمل است، تنوع آن در آثار هنرمندان مختلف با تفکرات و سلایق گوناگون است. در واقع بهره‌مندی از نوع فضای انتزاعی به ذائقهٔ آفریننده اثر ارتباط داشته و از بازنمایی اشیا به شیوه‌ای غیرواقعی یا مسخ شده (دفُرمه شده) تا انتزاع مطلق (تنها سطح و رنگ) گسترده است. اساس این پژوهشِ تطبیقی بر مشخص کردن این معنا استوار خواهد شد که مفهوم «تجرید» در نقاشی ایرانی (بین قرون ۵ تا ۱۱ ه.ق) و مفهوم «انتزاع» در نقاشی غربی (اواخر قرن ۱۹ م به بعد) ضمن شباهت‌های ظاهری، تفاوت‌های عمده‌ای از نظر نگرش، ساختار و شیوهٔ اجرا با هم دارند که ابعاد مختلف این تفاوت‌ها و شباهت‌ها در ادامه بحث مورد تحلیل و بررسی قرار خواهند گرفت. با توجه به مطالب مطرح شده به‌نظر می‌رسد استفاده از لفظ انتزاع – با توجه به معنای مدرن آن و کارکردی که در هنر غرب دارد- برای نقاشی ایرانی انتخاب درستی نیست و شایسته است فاصلهٔ مفهوم تجرید در نگاره‌های ایرانی از مفهوم و کاربرد انتزاع در هنر مدرن غرب به درستی مشخص و تبیین شود.

پیشینهٔ پژوهش

در مورد عنوان پژوهش حاضر، که به بررسی مفهوم تجرید در نقاشی ایرانی و انتزاع در نقاشی غرب و سرانجام مقایسه این دو معنا با هم می‌پردازد، پژوهش مستقلی تا به امروز انجام نشده است از این رو در این بخش مرتبط‌ترین پژوهش‌های صورت گرفته با بحث مورد نظر نگارندگان این مقاله را می‌توان به سه گروه کلی تقسیم کرد. دستهٔ اول شامل مقالاتی است که به بحث تجرید به طور کل و یا کارکرد آن در هنر اسلامی پرداخته‌اند: مقالهٔ «مشاییان و نظریهٔ تجرید» (علم الهدی، ۱۳۹۰)؛ نگارنده در این پژوهش به معرفی و تحلیل نظریهٔ تجرید و نظریهٔ تعالی در عرفان اسلامی پرداخته و نتیجه گرفته است که تئوری مشاییان در خصوص ادراک کلیات با نظریهٔ تجرید تفاوت دارد، پژوهش بعدی مقاله‌ای است با عنوان «نگاهی دیگر به صنعت تجرید» (دادبه، ۱۳۸۸) در این مقاله نویسنده در پی نوعی بازتعریف از معنای تجرید در زبان و ادب فارسی و عربی است که به مدد آن بتوان معنایی گسترده‌تر برای تجرید در نظر گرفت. عنوان بعدی، «تجرید یا تعالی؟» (فرهانی، ۱۳۹۲) است؛ در این نوشتار نویسنده به مقایسهٔ دیدگاه ملاصدرا و فلاسفهٔ پیش از او از جمله ابن‌سینا پرداخته و اختلاف نظر آن‌ها در مورد تبدیل شدن جزء به کل بر اثر تجرید و یا تعالی را بررسی کرده و در نهایت نتیجه می‌گیرد که دیدگاه این دو طیف تفاوت‌هایی آشکار با هم دارند. آخرین عنوان از گروه اول، پژوهشی است با نام «ابن‌سینا در فرایند تجرید» (احسانی، ۱۳۹۵). نگارنده در این پژوهش مفهوم تجرید را -در فرایند دریافت عقلی از کسی یا چیزی- از منظر ابن‌سینا

بررسی کرده و ضمن بررسی آرای وی تناقضات و یا کم و کاستی‌های فرضیه‌های وی را شرح داده است.

گروه دوم مقالاتی هستند که به بحث انتزاع، مفهوم و کارکرد آن در هنر غرب پرداخته‌اند؛ مقالۀ اول «از افسون انتزاعی تا انتزاع اکسپرسیو (نشانه‌شناسی انتزاع اکسپرسیونیسم در میراث بصری گذشتگان)» است (پرویزی، ۱۳۸۱). در این پژوهش نگارنده در پی اثبات منابع الهامی از هنر گذشته، خاصّه شرق و تأثیرات آن در هنر مدرن و آثار هنرمندان اکسپرسیونیسم است. او بر این باور است که با مساعد شدن شرایط جامعه و پذیرش از جانب مخاطب هنرمند توانسته است آزادانه به سوی انتزاع پیش رود. عنوان دوم «انتزاع: مناقشه بازنمایی و خوانشهای نشانه‌شناسی ساخت‌گرا» (یوسفیان، ۱۳۸۵)؛ که در این مقاله نویسنده انواع بازنمایی در هنر را تحلیل کرده و در ادامه با رویکرد نشانه‌شناسی از منظر سوسور[1] و پیرس[2] آثار انتزاعی را مورد بررسی قرار داده است، با تمرکز بر دو اثر از روتکو و موندریان. پژوهش دیگری با عنوان «هنر انتزاعی» (صبا، ۱۳۸۴) نوشتۀ سیاوش صبا به تحلیل مفهوم هنر انتزاعی و تاریخ تقریبی تمایل به این شیوه در هنر غرب می‌پردازد و این مفهوم را در موسیقی، سینما، کاریکاتور و نقاشی مورد بررسی قرار می‌دهد. آخرین عنوان در این بخش مقاله‌ای است با عنوان «عوامل تأثیرگذار برشکل‌گیری هنر انتزاعی ناب نئوپلاستیک پیت موندریان» (فلاح‌زاده، ۱۳۹۹). در این پژوهش نگارنده تلاش می‌کند ضمن پرداختن به عوامل مؤثر بر ایجاد هنر انتزاعی، به نقش اساسی موندریان در این سبک هنری اشاره کند و کم و کاستی‌هایی که تاکنون در معرفی نقش این هنرمند برجسته در به‌کارگیری مفهوم انتزاع در نقاشی وجود داشته را مرتفع کند.

سومین گروه که در حقیقت می‌تواند مرتبط‌ترین گروه مقالات به بحث مورد نظر نگارندگان پژوهش حاضر باشد، آن دسته از مقالاتی هستند که یا مفهوم انتزاع در هنر اسلامی و هنر غرب را یکسان انگاشته و به مقایسۀ آن‌ها پرداخته‌اند، یا مفاهیمی نزدیک به موضوع مورد نظر این پژوهش را در نقاشی ایرانی و غربی مورد تطبیق قرار داده‌اند؛ اولین عنوان پژوهشی است با نام «بررسی تطبیقی مفهوم واژۀ انتزاع در هنر اسلامی و هنر غربی (بر اساس نظریات سنت گرایان)» (روان‌جو، پدرام، ۱۴۰۰) در این مقاله نگارندگان مفهوم انتزاع را به‌عنوان یک واژۀ مشترک در هنر اسلامی و هنر غربی در نظر گرفته و ضمن مطرح کردن تعاریفی از انتزاع در هنر دینی و عرفان اسلامی و همچنین مصادیق انتزاع در هنر غرب، این دو مقوله را از دید متفکران سنت‌گرا مورد بررسی قرار داده‌اند. عنوان دوم « هنرهای تجسمی اسلامی و هنر مدرن غرب (مینیاتورهای ایرانی و هنر انتزاعی)» (کاشفی، ۱۳۶۴)؛ که در این مقاله نویسنده ضمن بررسی سیر کلی نقاشی ایرانی و نقاشی غربی در انتها به این نکته اشاره می‌کند که در حقیقت سیر تحول این دو، مسیری وارونه را پیموده؛ زمانی که نقاشی ایرانی تمایل به چکیده‌نگاری داشته، هنر غرب در پی بازنمایی واقع گرایانه بوده و زمانی که هنر غرب پایه‌های هنر مدرن خود را بنا می‌کرد، نقاشی ایرانی به تقلید از هنر کلاسیک غرب سنت‌های گذشته را رها می‌کند. بدیهی است عناوین مطرح شده گزیده‌ای است از پژوهش‌های صورت گرفته و در حقیقت فقط عناوینی که شباهت‌های مفهومی بیشتری به پژوهش حاضر دارند در این بخش معرفی شده‌اند.

روش تحقیق

این مقاله، پژوهشی با رویکرد مطالعات تطبیقی است با هدف بازخوانی مفهوم تجرید در نقاشی ایرانی و مفهوم انتزاع در نقاشی غرب و روشن کردن تفاوت‌ها و شباهت‌های این دو مفهوم نسبت به کارکردی که در هنرهای مذکور داشته‌اند. این مقاله از نظر هدف، بنیادی است و تجزیه و تحلیل مطالب در آن کیفی است. تطبیق و مقایسۀ داده‌ها و یافته‌های آن به روش توصیفی-تحلیلی به سرانجام خواهد رسید. مطالب مورد نظر نگارندگان این پژوهش اعم از مستندات، مقالات، پایان‌نامه‌ها، تصاویر و کتب به روش کتابخانه‌ای گردآوری شده است.

تجرید در لغت و نظریۀ تجرید

تجرید به معنای برهنه کردن چیزی را از زوایایی که بر آن باشد، باز کردن پوست چیزی، برکندن موی از پوست و مفاهیمی از این

[1] Ferdinand de Saussure (1857 -1913)
[2] Charles Sanders Peirce (1839 -1914)

دست است. معین در معنای تجرید می‌نویسد: تنهایی گزیدن، پیراستن، تیغ برکشیدن، عاری شدن بنده از قیود مادی و حجاب‌های ظلمانی و انصراف از ماسوی الله و توجه به ذات احدیت. وی در ادامه در توصیف تجرید، آن را به عملی در ذهن تشبیه کرده است که صفتی از صفات چیزی یا جزئی از اجزای معنایی را به‌نظر آورده و سبب غفلت از صفات اجزای دیگر شود در صورتی که آن جزء یا صفات به تنهایی نتوانند وجود داشته باشند (معین، ۱۳۷۵، ۱۰۳۰). به‌طور کلی تجرید اصطلاحی فلسفی در حوزهٔ معرفت‌شناسی است که توسط مشاییان در فلسفهٔ اسلامی مطرح شده؛ طبق تعاریف موجود (از دید فلاسفه‌ای چون ابن‌سینا)[۳] تجرید، فرایند ذهنی است که در طی آن صورت مادی شئ محسوس با جدا شدن از لواحق مادی، به صورت معقول و کلی تبدیل می‌شود. در حقیقت ذهن برای دریافت یک مفهوم از یک شئ خاص و برای شناخت اشیا، مفاهیم و صفات کلی را از آن سوژه بیرون کشیده و تمام این اشیای قرار گرفته در یک گروه همسان را همانند و به صورت یک «کل» دریافت می‌کند. فلاسفهٔ اسلامی برای ادراک انسان سه مرحله را تعریف کرده‌اند؛ اول مرتبهٔ حس در ادراک حسی صورتی از شئ نزد ذهن پدید می‌آید که از مادهٔ خارجی تجرید گردیده اما همچنان دارای زمان و مکان مشخص است (علم الهدی، ۱۳۹۰، ۱۲۸). مرحلهٔ دوم خیال و مرتبهٔ سوم تعقل یا ادراک عقلی است (فراهانی، ۱۳۹۲، ۱۱۴). در طی این مراحل ذهن پس از ادراک شئ و دریافت جزئیات آن، قادر به ساختن یک مفهوم کلی می‌شود که بر افراد زیادی قابل انطباق باشد. ابن‌سینا در مورد وجود فرایند تجرید برای درک ملموسات به این مثال اشاره می‌کند: «مثلاً با این که انسان در خارج و در هر فردی در زمان، مکان و رنگ و شکل و... خاصی همراه است، اما انسان بما هو مقتضی هیچ یک از اغراض مزبور نیست» (ابن‌سینا، ۱۳۸۶، ۸۲).

از نظر این فلاسفه، پس از دریافت یک کل از جز، مرحله بالاتری از تجرید -که «خیال» است- حاصل می‌شود. در این مرحله حتی با قطع ارتباط شئ ملموس و حواس، ماهیتِ شکل گرفته در نفس و در مرتبهٔ خیال باقی می‌ماند (فراهانی، ۱۳۹۲، ۱۱۶). مرحلهٔ بعد از مراحل تجرید به دریافت مفاهیمی غیر ملموس از جمله خیر، شر و مواردی نظیر آن‌ها اختصاص دارد که مرتبهٔ «وهم» نامیده می‌شود. از نظر ابن‌سینا میزان تجرید در وهم بیشتر از خیال است (زیرا معانی وهمی غیر مادی هستند) و مرتبهٔ نهایی که مرتبهٔ «تعقل» است زمانی اتفاق می‌افتد که این قوّه، صوری را ادراک می‌کند که از تمام جهات از ماده مجرد شده باشد، چون اگر از جمیع عوارض مادی تجرید نشده باشد قابلیت صدق بر کثیرین را نخواهد داشت (مثل مفهوم یک درخت برای تمام درخت‌ها) (ابن‌سینا، ۱۳۸۶، ۸۴). در حقیقت مسیر ادراک عقلی (یک سوژه) از حس و خیال می‌گذرد و نفس برای نائل شدن به این نوع ادراک، باید ابتدا «ادراک حسی» داشته باشد و سپس «ادراک خیالی» را کسب کند و روش کسب ادراکات مذکور و وصول مرتبهٔ بعدی، همان مکانیسم تجرید است (علم‌الهدی، ۱۳۹۰، ۱۳۲).

پس با توجه به مطالب مطرح شده می‌توان به این جمع‌بندی رسید که، دریافت یک مفهوم و تربیت آن در نفس در مراحل مختلفی اتفاق می‌افتد که در هر مرحله، میزان تجرید بیش از مرتبه پیشین است و هرچه تجرید افزایش یابد، کلیت افزوده می‌شود. در ادامه ملاصدرا[۴] ضمن خرده گرفتن به جزئیاتی از نظریهٔ تجرید، از کل به‌عنوان چیزی تعالی یافته (نظریهٔ تعالی) یاد می‌کند نه چیزی که به‌عنوان یک مفهوم منفی کم یا کاسته شده باشد. فارابی نیز از قوّه‌ای سخن می‌گوید که قادر است مشاهدات از محسوسات را حتی پس از غیبت آن‌ها در خود حفظ کند؛ وی این قوّه را «متخیله» می‌نامد (بلخاری‌قهی، ۱۳۹۲، ۱۴۰). در نهایت آیت الله مطهری در تکمیل این بحث به این نکته تأکید می‌کند: «کلی» آن «جزئی» مردد نیست بلکه کلی آن چیزی‌ست که در ذهن ما حالتی به خود می‌گیرد که در آنِ واحد، جامع همه افراد است (شناخت جامع) (مطهری، ۱۳۷۷، ۲۴۵). با توجه به اینکه نظریهٔ تجرید در قرن چهارم و پنجم هجری مطرح شده و طبیعتاً در قرون بعدی از طرف فلاسفهٔ مسلمان مورد نقد و بازخوانی مجدد قرار گرفته است، پس به‌نظر می‌رسد چیزی که

[۳] . ابن‌سینا و پیروانش را به‌عنوان مشاییان مسلمان می‌شناسیم، مشاییان پیروان نظریات ارسطو فیلسوف بزرگ یونانی هستند.

[۴] .ابداع کننده نظریه تعالی، صدرالدین محمد بن ابراهیم شیرازی مشهور به ملاصدرا عارف شیعه و بنیان گذار مکتب فلسفی حکمت متعالیه است.

مفسران امروزی به‌عنوان تجرید در هنر اسلامی به آن پرداخته‌اند، ترکیبی باشد از مفاهیمی که در سطور گذشته مطرح شده با سنت‌های تصویری ایران پیش از اسلام که تأثیر آن در اقوام مختلف -از جمله هنر اسلامی- نیز دیده شده است.

کارکرد تجرید در هنر اسلامی

بسیاری از مفسران روح تجریدی حاکم در هنر اسلامی را حاصل احکام منع تصویرگری و پرداخت دقیق به بدن موجودات زنده می‌پنداشتند؛ ولی با شکل‌گیری بررسی‌های گسترده، نتایج مغایر با فرضیهٔ مطرح شده نیز به‌دست آمده است. عبدالعنیف بهنیسی، تجرید در هنر اسلامی را حاصل یک الگوی قدیمی و اصیل می‌داند. وی در ادامه می‌افزاید؛ این الگو امری موروثی است که قبل از تولد پیامبر نیز وجود داشته و این روح دنبال کنندهٔ هنر در خلال عصرهای متمادی بوده است؛ بعضی از آثار به‌دست آمده به دورهٔ اعراب ماقبل اسلام و حتی تمدن بین‌النهرین باز می‌گردد. او در ادامه به دیوار قصری که در برلین نگه‌داری می‌شود و آثار نقاشی تجریدی در آن وجود دارد، اشاره می‌کند. (بهنیسی، ۱۳۷۸، ۷۸). نصر نظریه‌ای متفاوت در این مورد دارد و بجای میراث هنری، بحث اعتقاد به فلسفهٔ مشایی قرون وسطی، اعم از اسلامی، یهودی، مسیحی و نظریات ارسطو و شارحان نئوافلاطونی را مطرح می‌کند. از نظر این متفکران اشیا مرکب از صورت و ماده‌اند. در حقیقت نصر به این مسئله تأکید دارد که هنرمند، جان طبیعت را سرمشق قرار می‌دهد نه صورت ظاهری آن را (نصر، ۱۳۸۱، ۵۱۱). بلخاری نیز به شیوهٔ منحصر به‌فرد هنرمندان مسلمان پرداخته است و می‌نویسد: تقلید هنرمندان مسلمان از طبیعت تفاوتی آشکار با رای افلاطون و ارسطو دارد؛ آن‌ها نه از صورت، بلکه سیرت طبیعت (به نوعی همان کل) تبعیت می‌کنند (بلخاری‌قهی، ۱۳۹۲، ۴۴).

بلخاری در جایی دیگر، نوع بازنمایی در عرفان و حکمت اسلامی را وامدار «عالم مثال» یا به تعبیر ابن‌عربی «حضرت خیال» معرفی می‌کند. او در ادامه از قول کربن[5] عالم خیال را میان عالم محسوس و معقول و به‌مانند راهی می‌داند که تسمهٔ انتقالی است که ارتباط عالم حس را با عالم عقل و یا ملک را با ملکوت ممکن می‌سازد (بلخاری‌قهی، ۱۳۹۲، ۶۹). در حقیقت عالم خیال همان عالمی‌ست که تصویر اشیا به صورت یک کل ثبت شده، از این رو نقش عالم خیال در هنر و عرفان اسلامی (به علت زبان تجریدی‌اش) نقشی انکار نشدنی است. تمام حکمای اسلامی با اسامی مختلفی چون، عالم مثال[6] اعیان ثابته[7]، عالم صور نورانی، ناکجاآباد[8] و یا اقلیم هشتم[9] از آن نام برده‌اند. این اندیشمندان هنرمند را واجد شرایط روحانی دانسته و معتقدند هنرمند مسلمان در سیر صعودی خود از عالم حس به عالم مثال، صور نورانی و باطن موجودات را کشف می‌کنند در بازگشت به عالم محسوس دریافت‌های خود را به تصویر می‌کشد.

محققانی چون رنه گنون، فریتیوف شوان[10]، تیتوس بورکهارت[11] و نصر، منشأ فرم‌های تجریدی در هنر اسلامی را تأثیرپذیری این فرم‌ها در عالم مثال می‌دانند، پیش از آن‌ها نیز در قرون گذشته فیلسوفان مسلمانی چون کندی[12]، فارابی، مولانا، ابن‌عربی و غزالی نیز در مورد عالم مثال و بازنمایی آن در هنر اسلامی مکتوبات بسیاری از خود به جای گذاشته‌اند. شوان در مقاله‌ای هنر طبیعت‌گرایانه را راه به خطا رفته معرفی می‌کند و می‌نویسد: تقلید از طبیعت برای انسان طبیعی است، زیرا او که «برصورت خدا آفریده شده»، دارای قابلیت و حق خلاقیت است. ولی تقلید از طبیعت به شیوه‌ای تمام و کمال برای او طبیعی نیست؛ چون او انسان است نه خدا (شوان، ۱۳۹۴، ۱۹). وی درجایی دیگر تلویحاً به روش تجریدی در هنر اسلامی اشاره می‌کند و می‌گوید: هنر اسلامی به صورتی شفاف نشان می‌دهد که چگونه باید به بهترین حالت ممکن به روش‌هایی خلاقانه -بدون آنکه به لحاظ نتایجش

---

[5] . Henry Corbin (1903-1978)

[6] عالم مثال عالمی است که برای اولین بار توسط شیخ اشراق به فلسفه اسلامی راه یافت. این عالم واسطه‌ای است بین عالم ماده و عالم مجرد.

[7] . اعیان ثابته اصطلاحی است که ابن‌عربی واضع آن است به معنای معلومات ازلی خداوند.

[8] . نخستین بار سهروردی برای توصیف عالم مثال که جهانی خارج از ادراک عام آدمی است از کلمه ناکجاآباد بهره برد.

[9] . سهروردی از عالم مثال در برابر اقالیم هفت‌گانه معروف قدما به اقلیم هشتم تعبیر می‌کند.

[10] Frithjof Schuon (1907 -1998)

[11] Titus Burckhardt (1908- 1984)

[12] ابویوسف یعقوب بن اسحاق کندی، اولین فیلسوف اسلامی است.

از طبیعت نسخه‌برداری کند- تکرار طبیعت باشد (شوان، ۱۳۹۴، ۸۶).

بهنیسی در مقاله‌ای در مورد فرایند تجرید در هنر اسلامی می‌نویسد؛ گفت‌وگوی در مورد امور واقع یا اصلاح امور علمی و تعدیل آن، بر طبق مشیت هنرمند است و تجرید، شکل و امور واقع و دوری جستن از تشبیه اشیا است (بهنیسی، ۱۳۷۸، ۸۰). میکون[۱۳] نیز هنر اسلامی را در بازنمایی فرم و محتوا دارای اصولی می‌داند که به‌تدریج به تکامل رسیده، وی در ادامه می‌افزاید؛ اثر هنری باید قدرتی داشته باشد که به مدد آن یادآور وحدت الهی باشد و نباید به گونه‌ای باشد که توجه و حواس بیننده را اسیر ظواهر موهوم گرداند؛ هنر باید روح را یاری دهد تا امور ذاتی را کانون توجه قرار دهد و به امور ناپایدار میل نکند (میکون، ۱۳۹۴، ۲۰۱). میکون دلیل نفی بیان تصویری در هنر اسلامی را برآوردن دغدغهٔ مذکور می‌داند. از نظر بورکهارت هم به‌علت باورهای مذهبی مذکور، مینیاتورهای ایرانی نیز دعوی تقلید از وجود واقعی نداشتند و نبود سایه و ژرفانما در آن‌ها نیز به همین علت است (بورکهارت، ۱۳۹۴، ۲۱۰). طبق مطالب مطرح شده، هنرمند اسلامی خود را در مقام آفرینندگی نمی‌بیند و به جای اهمیت دادن به شباهت ظاهری به آنچه در عالم محسوسات قابل درک است، تلاش می‌کند در بازنمایی‌های خود معنا و جوهر واقعی اشیا را به تصویر درآورد. به‌نظر می‌رسد بر اساس این نوع تفکر است که اساس نگارگری اسلامی بر عناصر تجریدی و خلق فضایی خاص استوار شده است.

مصادیق تجرید در نقاشی ایرانی

نقاشی ایرانی از دورهٔ سلجوقی در خدمت کتابت در قالبی تازه، حیاتی نو را آغاز کرده و تا اواخر دورهٔ صفویه در یک نظام مشخص مسیری رو به رشد را پیموده است. فضای حاکم بر نگاره‌ها ترکیبی خاص است که متفکران شرق و غرب در مورد آن اتفاق نظر دارند؛ اما نکته‌ای که جالب توجه است تفاوت دیدگاه‌ها در ریشه‌یابی این فضای ویژه است. طبق آثار موجود، هنرمند مسلمان ایرانی در نگاره‌های خود از دستور العمل‌هایی پیروی کرده که حاصل آن تصویری خیال‌انگیز و غیرواقعی‌است. بسیاری از متفکران مسلمان و همچنین سنت‌گرایان عدم تمایل به بازنمایی‌های واقع‌گرایانه و تمایل به تجرید را به عرفان اسلامی مرتبط می‌پندارند و هنرمند را بر عمل خویش آگاه می‌دانند. در مقابل، هستند محققانی که الزام اندیشهٔ دینی در تمام نگاره‌های موجود را نمی‌پذیرند و دلایل متعدد دیگری را با نگاه تجریدی هنرمند نقاش مرتبط می‌دانند. بورکهات[۱۴] اتفاقاً نقاشی ایرانی را واقع‌گرا می‌داند ولی بر اساس سنت، وی در تفسیر این تعبیر خود می‌نویسد: «نقاشی ایرانی نمودار یک وجه نظر طبیعی و واقعی از اشیا است و به معنای سنتی کلمه واقع‌گرا است؛ به این معنی که ظواهر حسی برای آنان، به شدت بازتاب ذات حقیقی اشیاء هستند» (بورکهارت، ۱۳۷۹، ۱۶۷). وی معتقد است در نقاشی ایرانی در واقع اسب یکی از افراد نوع خود، نیست. بلکه این اسب نمونه‌ای است از عالم مثال. در حقیقت مثالی که وی مطرح می‌کند به نوعی دنبالهٔ تفکرات افلاطون است در مورد عالم مُثل و باور به اینکه هر شئ یک نمونهٔ بی‌نقص و آرمانی در عالم مثل دارد (بورکهارت، ۱۳۶۵، ۴۴).

نصر تجرید در نقاشی ایرانی را به «دو بعد نمایی» مرتبط می‌داند؛ نقاشی ایرانی با استفاده از این روش توانسته سطح نقاشی را به تصویری از مراتب وجود تبدیل سازد. وی بر این باور است که هنرمند توانسته بیننده را از افق حیات عادی بدن مادی به مرتبه‌ای عالی‌تر از آگاهی رهنمون شود و او را با جهانی آشنا کند که دارای زمان، مکان، رنگ‌ها و اشکال خاص خود است (تصویر ۱). او در نهایت نتیجه می‌گیرد همین (دنیای تجریدی) جهانی است که حکمای مسلمان آن را عالم خیال، مثال و یا عالم صور معلقه خوانده‌اند (نصر، ۱۳۷۳، ۸۲). در واقع اندیشمندانی چون نصر معتقد به فضای فکری (ماورایی) در هنر اسلامی هستند که در جهان هنر غرب وجود خارجی ندارد و دقیقاً در چنین فضایی‌ست که هنر قدسی[۱۵] به‌طور کلی و علی الخصوص نقاشی

[13] Jean Louis Michon

[14] Titus Burckhardt(1908- 1984)

[۱۵] هنر قدسی صرفاً بیانگر آن گروه از تجلیات سنتی است که به‌طور بی‌واسطه با مبانی روحانی بازگشت دارند، از این رو هنر قدسی دارای پیوند نزدیک با اعمال مذهبی و آداب رازآشنایی است که از مضمون و نمادپردازی روحانی برخورداراست.

ایرانی با آن در ارتباط است (نصر، ۱۳۷۵، ۱۷۲). داریوش شایگان اما نوع تصویر کردن خاص و تجرید در نقاشی ایرانی را از زاویه‌ای متفاوت نگریسته و معتقد است با مطالعهٔ نقاشی ایرانی، در کمال حیرت ملاحظه می‌شود که تلاشی برای بازنمایی بُعد سوم {بازنمایی واقع‌گرایانه} به کار نرفته و این فضای بدون سایه و درخشان از جلای سیمابی، شاید حاکی از نفوذ مانویت[۱۶] (تصویر ۲) باشد (شایگان، ۱۳۹۷، ۷۱). وی نیز پدید آوردن چنین فضایی در نقاشی ایرانی را کاملاً آگاهانه می‌داند؛ «غیاب واقع‌گرایی نه تصادفی است و نه عدم مهارت هنرمند (را نشان می‌دهد)، بلکه عنصر اساسی یک فضای کیفی است که می‌خواهد بیش از هر چیز غیرواقعی باشد، فضایی که در آن اشکال متبادر به ذهن شبیه صور معلق، فاقد ماده و خصوصیات مربوط به آن {شیء مادی} هستند» (شایگان، ۱۳۹۷، ۷۲).

در واقع، طبق مطالب مطرح شده تجرید ابزاری برای هنرمند مسلمان است تا به وسیلهٔ آن جهانی غیر مادی را تصویر کند. نصر در تأیید این مطلب فضای[۱۷] نقاشی ایرانی را غیر مادی می‌داند و معتقد است با همین آب و رنگ و شکل و صورت نمی‌توان انسان را از فضای عادی، به بعد عالی و فضای ملکوتی ارشاد کرد (نصر، ۱۳۷۳، ۸۰). گامبریچ[۱۸] نیز در تصدیق وجود فضای خاص در نقاشی ایرانی می‌نویسد: «این نقاشی‌های دل‌انگیز، و نقوش پرمایهٔ رنگین را در نهایت باید مدیون اسلام باشیم که فضایی را به‌وجود آورد که در آن هنرمندان از مسائل دنیوی روی برگردانند و در سپهر رویایی و تخیلی خط و رنگ ناب سیر کند» (گامبریچ، ۱۳۷۸، ۱۳۱). در مورد تأثیر دین و عرفان اسلامی در نقاشی ایرانی سخن‌های بسیاری گفته شده است. با توجه به یکپارچگی و تداوم این نوع بازنمایی تجریدی در دوره‌های متمادی می‌توان به مدلی از آموزش، همراه با دستورات مشخص دینی و عرفانی در کارگاه‌های هنرپروری باور داشت.

برخلاف آرای مطرح شده از جانب متفکران سنت‌گرا، نقاشی ایرانی تا حدود صد سال گذشته برای جامعهٔ غربی ناشناخته و کم‌اهمیت بوده و علت این عدم تمایل به نوع پرداخت تجریدی نگاره‌ها بازمی‌گردد (تصویر ۳). گری[۱۹]، علت تأخیر در کشف زیبایی‌شناسی در نقاشی ایرانی را تعصب معمول غربی علیهِ نبود پرسپکتیو و دیگر اصول رایج نقاشی در هنر ایران می‌داند (گری ، ۱۳۶۷، ۱۱). حاصل بی‌علاقگیِ اولیه به شیوه‌های بازنمایی در نقاشی ایرانی، تولید فرضیاتی است که به دلیل عدم وجود مدارک مکتوب (برخلاف غرب) در مورد مراحل شکل‌گیری آثار، قطعیتی وجود ندارد. پاکباز در همین راستا میل به دوری از واقعیتِ محسوس و روش ترسیمی متفاوت را از ویژگی‌های هنر ایران از دیرباز می‌داند و می‌نویسد: « نقاش بیشتر تمایل داشت که دنیای آمال و تصورات خویش را تصویر کند و اگر هم به جهان پیرامونش توجه می‌کرد چندان به صرافت تقلید از فضای سه‌بعدی، نور و سایه و شکل و رنگ اشیاء نبود» (پاکباز، ۱۳۹۰، ۸). وی به این نکته اشاره می‌کند که نقاشی ایران جز دوره‌ای که تحت تأثیر هنر غرب قرار می‌گیرد، هیچ‌گاه نشانی از طبیعت‌گرایی ندارد؛ در عوض چکیده‌نگاری، نمادپردازی و آذین‌نگری از کهن‌ترین روزگار در نقاشی این سرزمین معمول بوده و {در پی آن} مبانی زیبایی‌شناسی نقاشی ایرانی بر اساس ادراک تجریدی از جهان شکل گرفت و تکامل پیدا کرد (پاکباز، ۱۳۹۰، ۹).

کنبی[۲۰] هم در توصیف این نقاشی‌ها به یک نظام جامع و هماهنگ اشاره می‌کند که تمایلی به برجسته‌نمایی ندارد و برای جلب توجه بیننده و خلق تصاویر، ترفندهای خاص خود را ابداع کرده است (کنبی، ۱۳۹۱، ۱۴). در نقل قولی دیگر، راکسبرگ[۲۱] بر وجود نگاهی ویژه در این آثار صحّه می‌گذارد؛ باید پذیرفت که نقاشی ایرانی، دریافتی عقلانی از ساختار اشیا را اعیان می‌سازد و نگرش ایرانی، ذاتاً خیال‌انگیز و رویایی است و از آنچه خارق‌العاده و یکسره باورناپذیر باشد لذت می‌برد (راکسبرگ، ۱۳۸۸، ۶۸). البته وی در ادامه اشاره می‌کند که در نقاشی ایرانی سازمان فضاسازی پیچیده‌ای وجود دارد که مستلزم شناختی درونی است که تنها با

---

[۱۶] مانویت توسط مانی پیامبر ایران باستان به مردم معرفی شد؛ این مذهب ترکیبی بود از ادیان مسیحیت، یهودیت، بودایی و هندو که پیروان قابل توجهی را به خود جلب کرد.

[۱۷] حکمای مسلمان به اصالت عوامل کیفی در فضا معتقد بودند، آن‌ها به‌جای واژهٔ فضا از واژهٔ مکان استفاده می‌کردند.

[18] Ernst Gambrich (1909- 2001)

[19] Basel Gray

[20] Sheila Ken Bye

[21] David J. Roxburgh

نگریستن حاصل نمی‌شود و اصول بازنمایی در نقاشی ایرانی را با شیوه های هنر در اروپا نمی‌توان سنجید (راکسبرگ، ۱۳۸۸، ۶۹). گرابار[۲۲] نیز در تأیید مفاهیم مطرح شده می‌نویسد؛ « نقاشی ایرانی هنری {تجریدی} بوده است که احتمالاً بدون هیچ‌گونه دستنامه یا اعلام اصول، ولی در عین حال قواعدی ثابت، نزد هنرمندان و حامیان همچنین علاقه‌مندان به این هنر، پذیرفته شده بود» (گرابار، ۱۳۹۶، ۱۸۴). مطالب مطرح شده طبیعتاً گزیده‌ای از نظریات بی‌شمار در راستای اثبات وجود نگاهی تجریدی در نقاشی ایرانی است. طبق مطالب مطرح شده این نکته روشن شد که محققان عرصهٔ هنر با گرایشات فکری متفاوت، همه در مورد وجود فضایی ویژه در نگاره‌های ایرانی طی قرون متمادی هم‌عقیده هستند. آن‌ها در واقع بر سر جزئیات و ریشه‌های شکل‌گیری این تفکر و نوع پرداخت در نقاشی ایرانی اختلاف نظر دارند که این می‌تواند به کمبود اسناد و مستندات تاریخی مرتبط باشد.

مفهوم انتزاع در لغت و در هنر غرب

انتزاع یکی از دقیق‌ترین کلماتی است که به‌عنوان معادل Abstract[۲۳] در کنار کلماتی چون مطلق، مجرد، صریح، عاری از کیفیت‌های واقعی و خشک استفاده می‌شود. انتزاع[۲۴] در فرهنگ معین؛ کندن، گرفتن و جداکردن معنا شده است (معین، ۱۳۷۵، ۳۶۳). انتزاع در معنای عام، جدا کردنِ صفت یا خاصیت مشترک میان چند چیز و تأکید بر وجه مشترک آن‌هاست. گامبریچ در مورد انتخاب واژهٔ انتزاع در هنر نقاشی می‌نویسد: اغلب گفته شده که واژهٔ انتزاعی انتخاب ایده‌آلی نبوده و اصطلاحات «غیر عینی» و یا «غیر شکلی» پیشنهاد شده است؛ ولی بیشتر برچسب‌های تاریخ هنر تصادفی است و آنچه اهمیت دارد آثار هنری است نه برچسب آن (گامبریچ، ۱۳۸۷، ۵۵۸). انتزاع در واقع میل به نوعی زبده‌گزینی و توجه به رنگ و نور، یا ایجاد فرم‌هایی خاص بدون نقل روایت مشخص یا بازنمایی صحنه‌ای تاریخی یا اساطیری و آغاز نگاهی متفاوت در نقاشی در اروپا است که در اواخر قرن نوزدهم آغاز شده است. پرداختن به این زبان جدید برای بازنمایی تصاویر، در حقیقت از گسستگی از طبیعت آغاز شد. هدف اصلی هنرمندان خلاقیت هنری و پرداختن به مقوله‌ای جدید بود، نه مهارت در طراحی و خلق صحنه‌های واقع‌گرایانه. (باید توجه داشت) تا به این زمان و در طی قرون متمادی همواره پدیدهٔ بیرونی زمینهٔ اصلی و آشکار آفرینش هنری بوده است (ابراهیم ب، ۱۳۷۰، ۶۴).

پوک[۲۵] و نیوئل[۲۶] در مورد انتزاع در مقام فرایند می‌نویسند: «هنرمند ممکن است از امکانات ترکیبی و فرمی بهره گیرد که سوژه و یا مضمون مورد علاقه‌اش را در اختیار وی قرار می‌دهد» (پوک و نیوئل، ۱۳۹۵، ۷۴). هنر انتزاعی تعریفی است برای آثار تجسمی قرن بیستم، که به هیچ وجه بازنمایی جهان واقعی نیستند و در آن‌ها اشیا به نوعی اغراق در نادیده‌گرفتن و یا شکستن فرم‌ها، خطوط و یا رنگ‌ها آغشته شده‌اند. شروع این حرکت، از تحولی که امپرسیونیست‌ها[۲۷] در چارچوب ناتورالیستی[۲۸] و سمبولیست‌ها[۲۹] در ترکیبی از رمانتیسم[۳۰] و ایدئالیسم[۳۱] در آثارشان ایجاد کردند و پس از آن‌ها نئوامپرسیونیست‌ها[۳۲] با بهره‌مندی از رنگ‌های اصلی، قدم موثری در جهت جدا شدن از شکل و فرم‌های واقعی برداشتند، ایجاد شد (ابراهیم الف، ۱۳۶۷، ۱۳۱). این جنبش‌ها در حقیقت آغازگر موجی بودند که در نهایت منجر به خلق تصاویری شد که در ذهن هنرمند و بر اساس نبوغ و تمایلات فردی وی برای انتقال مفهومی مشخص شکل می‌گرفت و مابه ازای خارجی نداشت (تصویر ۵). نکتهٔ جالب توجهی که به شرح آن خواهیم پرداخت توجه به این مسئله است که در جنبش‌های مدرن -که حاصل شکل‌گیری تفکر انتزاعی است- تنها وجه تشابه هنرمندان اجتناب از بازنمایی‌های واقعی است و در نهایت خروجیِ ذهنی هر هنرمند با دیگری کاملاً متفاوت است. در واقع براساس مطالب مطرح شده، آبستره یا هنر

[22] Oleg Grabar

[۲۳] آبستره به معنای گنگ، مبهم و نارسا است.

[24] Abstract

[25] Grant Pooke
[26] Diana Newall
[27] Impressionism
[28] Naturalism
[29] Symbolism
[30] Romanticism
[31] Idealism
[32] Neo- Impressionism

انتزاعی؛ رهایی یکباره از کالبد هنر رسمی (هنر قاعده‌مند) و مردن کالبد اشکالی است که تمام سطح بوم را در اختیار داشتند (ابراهیم ب، ۱۳۷۰، ۶۴). از این پس هنرمند می‌توانست با آزادی بیشتر و با نگاهی نو به بازتعریف جهان ذهنی و عینی خود و همچنین واکنش به اتفاقات سیاسی و صنعتی جهان مدرن، بپردازد (تصویر ۶).

صادیق انتزاع و تفکر انتزاعی در نقاشی غرب

در شروع و پس از توفیق امپرسیونیست‌ها، هنرمندانی چون سزان[۳۳] و سورا[۳۴] با آزمودن شیوه‌های متفاوت، بیش از اینکه به بازنمایی جهان مرئی توجه کنند، به سازماندهی تصویر از نظر فرم و رنگ و ابداع نوعی قوانین مستند برای بازنمایی علمی سوژه پرداختند. در راستای این نوآوری‌ها ون‌گوگ[۳۵] و گوگن[۳۶] نیز بر قابلیت‌های خط و رنگ تأکید کردند (ر.ج جنسن، ۱۳۹۷، ۴۹۴-۴۹۶). در سال ۱۹۰۵ مانیفست[۳۷] مکتب فوویسم [۳۸]، اکسپرسیونیست‌ها[۳۹] و در کنار آن کوبیسم[۴۰] (۱۹۰۷) که پس از امپرسیونیست‌ها شیوه‌ای جدید برای نگرش به محیط اطراف را معرفی می‌کردند، پدیده‌ای جدید بود. در واقع تحوّلات مذکور در هنر غرب نوعی آزادی بدون قید و شرط به هنرمند اهدا می‌کرد که او را در شکستن تمام قوانین کهن، حمایت می‌کرد. گوگن در این باره می‌گوید: اگر دریا را قرمز می‌بینی پس قرمز نقاشی کن؛ حتی اگر آن را قرمز نمی‌بینی ولی در دورن تو آتشی بر افروخته است، باز دریا را قرمز نقاشی کن و اهمیتی ندارد که چشمان تو دریا را آبی می‌بیند (ابراهیم الف، ۱۳۶۷، ۱۳۱). این جملات زمانی اهمیت ویژه‌ای می‌یابد که ما بدانیم تنها چند سال پیش از آن، ذائقهٔ عمومی و قوانین حاکم بر خلق تصاویر چنان اهمیت داشت که هیچ هنرمندی اجازه تخطّی از آن‌ها را به خود نمی‌داد. در تعریفی جالب، انتزاع در قرن بیستم را به تفکر انسان نسبت می‌دهند نه اثر هنری او؛ در واقع انسانِ انتزاعی شده به واسطهٔ رشد جوامع مدرن، جهان را انتزاعی می‌بیند. اولین نمود بارز آبستره[۴۱] در نقاشی را می‌توان به اثری از کاندینسکی[۴۲] با عنوان«کمپوزیسیون»[۴۳] نسبت داد (تصویر ۷) (گودرزی، ۱۳۸۰، ۳۲).

از حدود سال ۱۹۱۰ میلادی، هنرمندان بر آن شدند تا دنیا را از زاویه‌ای جدید بنگرند؛ تقریباً از این تاریخ هنرمندان در هر جنبش و گروهی که بودند تجربیات خود را در شکستن فرم‌های گذشته و یافتن راهی جدید برای خلق تصاویر ثبت کرده‌اند. در تأیید لزوم تغییر وضع موجود، براک[۴۴] بیان می‌کند: «ازکلیت سنت رنسانس منزجر هستم، قواعد سفت و سخت پرسپکتیو که موفق شد خود را بر هنر تحمیل کند، خطایی نفرت‌انگیز بود که طی قرون متمادی پیش روی بیننده قرار دارد» (موژینسکا، ۱۳۸۱، ۲۴۴). این نکته باید مورد توجه قرار گیرد که انتزاعی که کاندینسکی و یا موندریان[۴۵] تجربه می‌کردند کاملاً با تجربهٔ انتزاعی پیکاسو[۴۶] و یا براک متفاوت بود؛ پیکاسو و براک صراحتاً به سوژهٔ خود وفادار بودند در واقع آن‌ها از سوژه‌ای حقیقی فرم‌هایی غیرواقعی (انتزاعی) می‌ساختند. سورئالیست‌ها[۴۷] نیز با اینکه بر شکل‌های طبیعی اصرار داشتند اما به‌طور بنیادی واقعیت را نفی کرده و به رویا پناه برده بودند (ابراهیم ب، ۱۳۷۰، ۶۵). از دیگر جنبش‌هایی که میل به انتزاع در آن رشد کرده بود، هنرمندان آلمانی سبک اکسپرسیونیسم بودند. این جنبش بازتابی از تأمل ذهنی دربارهٔ واقعیت عینی و دنیای تخیلات بود. از درخشان ترین آثار این دوره می‌توان به تابلوی عروس باد(تصویر ۸) اثر کوکوشکا[۴۸] اشاره کرد (گاردنر، ۱۳۹۸، ۶۱۸).

---

[۴۱] . کاندینسکی نه تنها به‌عنوان اولین هنرمند آبستره قرن بیستم شناخته می‌شود بلکه به‌عنوان تئوریسین این هنر نیز شناخته می‌شود؛ وی در سال ۱۹۱۳ متنی در مورد جنبه‌های ذهنی هنر منتشر کرد.

[33] Paul Cezanne
[34] Georges Seurat
[35] Vincent Van Gogh
[36] Paul Gauguin
[37] Manifest
[38] Fauvism
[39] Experssionism
[40] Cubism
[42] Wassily Kandinsky
[43] Composition
[44] Georges Braque
[45] Piet Mondrian
[46] Pablo Picasso
[47] Surrealism
[48] Oskar Kokoschka

در واقع در آلمان این دعوت به دگرگونیِ ریشه‌ای بارها شنیده می‌شد؛ در ۱۹۰۶ گروهی از نقاشان آلمانی، گروهی به‌نام پل[۴۹] را تأسیس کردند که قصد داشت گذشته را به کل پشت سر گذارد و برای بامدادی نو مبارزه کند (گامبریچ، ۱۳۸۷، ۵۵۴). به‌نظر می‌رسد در این دورهٔ تاریخی هنرمندان در سرتاسر جهان غرب، سرنخ‌های بسیاری را برای بیان انتزاعی یافتند و روش‌های متفاوت و متنوعی را برای بیانی نو می‌آزمودند. نمونهٔ دیگر فُتوریست‌ها[۵۰] هستند. آن‌ها ساختمان ظاهر ثابت، اشیاء که از دوران رنسانس بجا مانده بود را به دنیای بی‌پایان شکل‌ها تجزیه کردند (گاردنر، ۱۳۹۸، ۶۲۶). با وجود این تلاش‌ها برای رهایی از ساخت‌وساز و بازنمایی‌های واقع‌گرایانه، انگار هنوز بودند هنرمندانی که آزادی بیشتری را برای رسیدن به انتزاع محض طلب می‌کردند؛ از جمله موندریان و کسانی چون کازیمیر مالویچ[۵۱] (سوپرماتیس)[۵۲] و مارک روتکو[۵۳]، که در خلق آثارشان تمام تمرکز خود را صرف (چیدمان) اشکال هندسی و رنگ کرده بودند (تصویر ۹). نوع بیان این هنرمندان انتزاعی بود؛ سبک کارهایشان و درصد بهره بردن آن‌ها از مفهومی به‌نام انتزاع با هم متفاوت بود و این تفاوت در ایده و اجرا تا جنبش‌های امروز نیز ادامه دارد؛ به‌عنوان مثال، اساس مکتب فوویسم (تصویر ۱۰) بیان حالات روحی مبتنی بر رنگ بود؛ یا کوبیسم در بیان انتزاعی خود به دنبال خلق گونه‌ای جدید از فضای تصویری (واقعیت عینی و جامع شکل‌ها) بود؛ اما شخصی مثل کاندینسکی[۵۴] مبدع هنری کاملاً غیرعینی بوده است.

گرینبرگ[۵۵] در شرح هنر مدرن تمایل به انتزاع را اینگونه شرح می‌دهد: عناصر ساده و طرح‌گونهٔ نقاشی مانه (باری در فولی-پرژر)[۵۶] به یک اعتبار دارای کیفیات آوانگاردی است که سرانجام در آثار تماماً انتزاعیِ جکسون پولاک[۵۷] به کمال رسید (پوک و نیوئل به نقل از گرینبرگ، ۱۳۹۵، ۹۴). به‌طور کلی و در جمع‌بندی مطالب مطرح شده، هنر انتزاعی که در سال ۱۹۱۰ در اروپا متولد شد، در مراحل بعدی به دو شاخهٔ اصلی تقسیم شده: شاخهٔ اول شامل به‌کارگیری اشکال ساده مبتنی بر فرم‌های هنری است که با آمیزه‌ای از منطق و خرد همراه است و گروه دوم، با اتکا بر فرم و بیان رنگ -که مبین حال و ذهنیات هنرمند است- شکل می‌گیرد (ابراهیم الف، ۱۳۶۷، ۱۳۱). گامبریچ در توصیف هنر غرب در آستانهٔ قرن بیستم می‌نویسد: هنر به نوعی بن‌بست رسیده و هنرمندان در مواجهه با ایده‌های دیگر ملل، از جمله چاپ‌نقش‌های ژاپنی، هنر قبایل بدوی افریقایی و آمریکایی جنوبی و نظایر آن، در پی یافتن روش‌های نو برای ابراز وجود بودند که این میل به تغییر و دگرگونی پیش از جنگ اول جهانی به اوج خود رسید (گامبریچ، ۱۳۸۷، ۵۵۰).

در نهایت جنبش‌های متعددی با رویکردهای متفاوت پس از جنگ‌جهانی دوم شکل می‌گیرد؛ هنر در اروپا خسته و سرخورده بوده و هنرمندان بسیاری به امید چشم‌اندازی بهتر و فضایی بالنده‌تر برای کار و آفرینش راهی آمریکا شدند[۵۸] و به نوعی مرکزیت هنر نقاشی از پاریس به نیویورک انتقال می‌یابد (سمیع‌آذر، ۱۳۹۹، ۱۸). از جملهٔ این حرکت‌ها؛ اکسپرسیونیسم انتزاعی بود که شاخه‌های متفاوتی را از قبیل نقاشان میدان رنگ و نقاشی عمل[۵۹] را در خود جای داده است. در این شیوه‌ها لکه‌های رنگ دارای معنا و بیانی تازه می‌شوند که ایده‌های ذهنی هنرمند را به نمایش می‌گذارند، شاخه‌هایی چون ابتیکال آرت[۶۰] و ویژوآل آرت[۶۱] از همان میل به نگاهی انتزاعی در هنر، در کنار ده‌ها گرایش دیگر، پدید می‌آیند. در حقیقت گفتمان‌های غالب هنر پس از جنگ، تحت تأثیر فضای روشنفکرانهٔ اروپا در سال‌های بین دو جنگ جهانی بود و ماهیت این جنبش‌ها ضمن میل به

---

[49] Die Brucke
[50] Futurisme
[51] Kazimir Malevich
[52] Suprematism
[53] Mark Rothko
[۵۴] وی در مونیخ گروه هنری سوارکارآبی را بنیان‌گذاری کرد، از همراهان او می‌توان از یاولنسکی، کوبین، فرانتزمارک، پل کله و آلبرت ماکه نام برد.
[55] Clement Greenberg
[56] A Bar at the Folies- Bergere
[57] Jackson Pollock
[۵۸] هنرمندانی چون خوان میرو، سالوادور دالی، آرشیل گورکی، روبرتو ماتا، مارسل دوشان، پیت موندریان، جوزف آلبرز، ماکس بکمان
[59] Action Painting
[60] Optical art
[61] Visual art

بیانی نو و آزمایش شیوه‌های جدید در نقاشی، به عوامل مختلف سیاسی، اقتصادی و فرهنگی نیز آغشته شده بودند.

تطبیق مفهوم تجرید در نقاشی ایرانی و مفهوم انتزاع در نقاشی غرب

به‌نظر می‌رسد که یک اشتباه رایج در استفاده از کلمهٔ انتزاع و تجرید -در تعریف آنچه به‌عنوان نقاشی ایرانی می‌شناسیم و آنچه در هنر مدرن غرب شکل گرفته- صورت گرفته است؛ این دو مفهوم معادل هم و در مورد اصول بازنمایی در هر دو هنر (به‌طور مشابه، هم‌وزن و یکسان) به اشتباه، مورد استفاده قرار گرفته است. لذا با توجه به مطالب مطرح شده و نکات پیش رو، این نکته را روشن خواهیم کرد که فرایندی که در نقاشی ایرانی طی قرون متمادی از دورهٔ سلجوقی تا اواخر دوره صفویه برای بازنمایی تصاویر شکل گرفته است به نوعی حاصل تفکری ایرانی، اسلامی است و اساساً تجرید در نقاشی ایرانی و مفهوم انتزاع در هنر غرب از هم بیگانه‌اند. شایسته است از این پس، این تفاوت مفهومی[۶۲] در پژوهش‌هایی که در مورد نقاشی ایرانی صورت می‌پذیرد و ترجمه‌هایی که از متون غربی به فارسی برگردانده می‌شود، در نظر گرفته شود. طبق موارد مطرح شده، در مواجهه با نقاشی ایرانی دو دیدگاه وجود دارد که اشتراکات و تفاوت‌هایی در تشریح این نگاره‌ها با هم دارند: گروه اول سنت‌گرایان و گروه دوم تاریخی‌اندیشان هستند. در مورد بازنمایی جهان در نگاره‌های ایرانی، همه به وجود «جهانی خاص» معترف هستند که به‌طور «واحد و مستمر» طی سال‌ها استمرار یافته و تکامل پیدا کرده است و در مورد آن از کلمه انتزاع استفاده نشده است؛ البته هستند عدهٔ کمی که هنرمند ایرانی را ناتوان در بازنمایی واقع‌گرایانه ارزیابی کرده‌اند. در نقاشی انتزاعی غربی -که طبق موارد مطرح شده از اواخر قرن نوزدهم به تدریج شکل گرفت- چیزی به‌عنوان وحدت سبک و شباهت در بازنمایی‌ها وجود ندارد؛ به‌عنوان مثال پولاک و دکونینگ[۶۳] هردو از نقاشان مطرح اکسپرسیونیسم انتزاعی هستند ولی تفاوت در آثار و نوع نگرش آن‌ها کاملاً مشهود است (تصاویر ۱۱ و ۱۲).

اینگونه که پیداست کارگاه‌های هنرپروری، قواعد مشخص و مدونی برای بازنمایی تجریدی از طبیعت و اشیا مختلف طراحی کرده بودند که به مرور زمان و در مکاتب مختلف پخته‌تر و تکمیل شده‌اند. ناگفته پیداست که در جنبش‌های هنر غرب، حتی در یک جنبش مشخص هم آثار هنرمندان بر اساس اصول یکسانی تصویر نشده و حتی هنرمندان یک گروه هم تنها در ایده‌های اصلی (مانیفست جنبش) با هم یک‌نظر بوده‌اند ولی اثر شخصی خود را خلق کرده‌اند و اساساً به‌خاطر همین آزادی هنرمند، جنبش‌های متعدد شکل گرفته است. مورد دیگر اعتقاد به عالم مثال و میل به نوعی بازنمایی آرمانی در نقاشی ایرانی است که منجر به نگاهی تجریدی شده است؛ به‌قول پورتر[۶۴]؛ «وظیفهٔ نقاش ایرانی به‌طور کل گرته‌برداری از طبیعت نیست؛ بلکه باید از آن درگذرد تا به جهان مثال برسد و از اینجا مشخص می‌شود که چرا وی تناسبات را در چهره و پیکره انسان مراعات نمی‌کرده است» (پورتر، ۱۳۸۸، ۱۲۰). نپرداختن به جزئیات طبیعت در نقاشی ایرانی در واقع راهی برای نوعی بیانِ مذهبی بوده که در قالب آن هنرمند بیننده را با جهانی مثالی آشنا می‌کند که در آن مفاهیم حماسی، اسطوره‌ای و عرفانی به تصویر در آمده است. در مقابل، میل به بیان انتزاعی در هنر غرب از زمانی آغاز شد که هنرمندان تصمیم گرفتند مفاهیم اسطوره‌ای، حماسی و مذهبی را به گوشه‌ای افکنده و به مطالعهٔ لحظات در گذرِ زندگی روزمره و دریافت‌های شخصی هنرمند بپردازند. در نقاشی ایرانی هنرمند، آگاهانه روشی متفاوت برای بازنمایی را برگزیده ولی همواره شباهت‌های بنیادی با سوژهٔ مورد نظر حفظ شده است (اسب همواره اسب است) و بیننده با مشاهدهٔ هر گوشه از تصویر می‌تواند تمام عناصر را شناسایی کند؛ ولی جنبش‌های انتزاعی در غرب به سرعت به بحث رها کردن کامل سوژهٔ ملموس و بازنمایی طبق سلیقه و روش هنرمند رسیده و در موارد بسیاری، اثر خلق شده شباهتی به سوژهٔ ملموس در جهان عینی ندارد و به انتزاع مطلق رسیده است.

---

[۶۲] به این معنا که برای توصیف فضای خاص نقاشی ایرانی دیگر از کلمهٔ انتزاع استفاده نشود.

[63] Willem De Kooning

[64] Yves Porter

نوع تفکر هنرمند ایرانی مسلمان و میراثی که از هنر باستان همراه خود دارد، باعث نوع بیان رازگونهٔ او در نقاشی است که با استفاده از ابزاری به نام تجرید به بیننده القا می‌شود. این نوع بیان بین تمام هنرمندان زبانی مشترک است. از نظر لیمن[۶۵]، نقاشی‌های ایرانی وجهی مبهم دارند، تصاویر معماگونه‌اند و در سطحی بالاتر از خیال عمل می‌کنند؛ می‌توان عاقبت‌های گوناگونی را برای صحنهٔ نقاشی شده متصور شد (لیمن، ۱۳۹۵، ۲۶۰). در جنبش‌های متعددی که در قرن بیستم شکل گرفت، درصدهای متفاوتی از بیان انتزاعی وجود دارد که خط یکسانی نمی‌پیمایند. در بعضی از آثار، مقصود هنرمند سرراست و مشخص است و در مواردی نیز نیاز به تفسیر و تحلیل احساس می‌شود. نکتهٔ دیگر که تفاوت بنیادی فرایند تولید اثر در نقاشی ایرانی با نگاه انتزاعی در هنر غرب را مشخص می‌کند، فردیت هنرمند است. در نگاه تجریدی در نقاشی ایرانی، هنرمندان به صورت دسته جمعی روی نگاره‌ها کار می‌کردند و تا سده‌های متمادی آثار امضایی نداشته‌اند و هنرمند در واقع به‌دنبال مطرح کردن خویش نبوده است، چون بیان اهمیت داشته و نام و ایدهٔ هنرمند به تنهایی مهم نبوده است (تصویر ۱۳). بر خلاف آن، هنرمند غربی در پی آزادی فردی، بیشترِ قوانین کلاسیک اروپا را در هم شکسته و خویش را تا حدی مهم می‌داند که به تنهایی در پی آزمودن و یافتن راه‌های جدیدی برای بیان انتزاعی به شیوهٔ منحصر به فرد خویش است.

تفاوت دیگر تجرید در نقاشی ایرانی با انتزاع در نقاشی غربی، تفاسیر موجود در دو هنر است. (یک تفسیر) در مورد نگاه تجریدی در نقاشی ایرانی -که در واقع شاخه‌ای از هنر اسلامی است- معانی عرفانی متعددی متصور شده است که به‌علت کمبود منابع مکتوب تاریخی، نمی‌توان با قطعیت آن‌ها را رد کرد و یا پذیرفت. به‌عنوان مثال نصر می‌نویسد: «نقاشی ایرانی توانست بیننده را از افق مادی به مرتبه‌ای عالی‌تر از وجود و آگاهی ارتقا دهد و او را متوجه جهانی سازد مافوق این جهان...» (نصر، ۱۳۷۵، ۸۲). میکون معتقد است که وظیفهٔ هنرمند، ترجمهٔ اصول اسلام به زبان زیبایی شناسی است (میکون، ۱۳۹۴، ۱۹۴). در مقابل، مفسران غربی در تحلیل نقاشی غربی در قرن بیستم و وجود انتزاع در این آثار، چنین ادعاهایی را مطرح نمی‌کنند. آن‌ها عواملی چون پیشرفت صنعت، آشنایی هنرمندان با هنر شرق، آفریقا و... ، وجود دوربین عکاسی، جنگ‌های جهانی، اعتقادات ایدئولوژیک، فقر و مسائلی از این دست را در پیدایش این جنبش‌ها و میل به انتزاع مؤثر می‌دانند. قوانین حاکم بر نقاشی تجریدیِ ایران غالباً در طی قرون متمادی ثابت بوده و تنها در مکاتب مختلف به تکامل و پختگی رسیده است و دقیقاً از زمانی که نیم‌نگاهی به هنر غرب افکنده، راهِ انحطاط را پیموده است. به تعبیر نصر، بازنمایی سه‌بعدی باعث شده نقاشی ایرانی از عالم ملکوت سقوط کند و تبدیل به تصویر عالم ملک شود (نصر، ۱۳۷۳، ۸۵). در مقابل، در هنر انتزاعی غربی قانونی کلی و الزام‌آور وجود ندارد و هنرمندان در قرن اخیر آزادانه دست به آزمون و خطا زده‌اند؛ که در مواردی شکست و در مواردی پیروزی‌های چشم‌گیری حاصل شده است.

انعکاس نور و استفاده از رنگ‌های درخشان خاص و گاهی نامتعارف در نگاره‌های ایرانی، نوعی بیان تمثیلی در نگاهی تجریدی است که معانی مذهبی و باستانی به دنبال دارد. در این نگاره‌ها کارکردهای متعدد برای رنگ‌ها و نحوه گزینش آن‌ها در نظر گرفته شده؛ بورکهارت می‌نویسد: «نقاشی ایرانی مثل خوابی روشن و شفاف است که گویی از نور درون اشراق یافته است» (بورکهارت، ۱۳۷۹، ۱۶۴). طبق نظر محققانی چون گرابار، نوع و طیف‌های رنگی در نقاشی ایرانی بر اساس مضامینشان متفاوت است (گرابار، ۱۳۹۶، ۱۵۹). در هنر مدرن غرب، با شکل‌گیری نگاه انتزاعی استانداردهای گذشته در مورد نوع رنگ‌گذاری در اثر، اعتبار خود را از دست داد و رنگ و انعکاس نور بر سوژه کاملاً بر مبنای لحظه و تأثیرات آنی بر بینایی هنرمند مورد بررسی مجدد قرار گرفت و رفته رفته رنگ به‌عنوان یک ابراز بیان احساسات هنرمند مورد استفاده قرار گرفت. اساساً در هنر غرب معانی پنهانی برای حضور رنگی خاص در نقاشی وجود ندارد و رنگ، کنش و واکنش رنگ و نور و سایه و روشن، روشی برای بیان هنری است، نه چیزی بیشتر. در نهایت ذکر این نکته واجب به‌نظر می‌رسد که نقاشی ایرانی هنری است که بر اساس سنت‌های اسلامی و ترکیب آن با تأثیرات ایران باستان، هنر مانوی و نقاشی

[65] Oliver Leaman

چینی و... به پیشرفت و بالندگی رسیده است. پس لاجرم تجرید و نگاه تجریدی زائیدهٔ تجمیع این باورها با رهبری دین اسلام است که تأثیر ادبیات نیز در آن انکارناپذیر است. از طرفی، رسیدن به نوعی نگاه انتزاعی در هنر غرب، به تدریج و از اواخر قرن نوزدهم پس از سال‌ها سیطرهٔ هنر کلاسیک اروپا آغاز شد و رفته‌رفته، در اشکال مختلف در دهها جنبش و آثار صدها هنرمند به روش‌های متفاوت و با تنوع قابل توجهی مورد بررسی قرار گرفته است.

جمع‌بندی

مقاله‌ای که از نظر گذشت با هدف بازخوانی مفهوم تجرید در نقاشی ایرانی و مفهوم انتزاع در نقاشی غربی و مقایسهٔ این دو لغت در جایگاه‌های مذکور، به رشتهٔ تحریر در آمده است. طبق مطالب مطرح شده در مورد نقاشی ایرانی، این نکته مشخص شد که تمام متفکران و محققان عرصهٔ هنر از هر گروه و دسته، به وجود فضای خاص در نقاشی ایرانی اذعان دارند. بر اساس اطلاعات موجود در این پژوهش، مشخص شد که این فضای خاص حاصل نوعی نگاه عرفانی است؛ که در درجه اول به باورهای اسلامی بازمی‌گردد و در درجات بعدی حاصل میراث ایران باستان و تصویرگری مانویان است؛ این اعتقاد به نوعی فضای دوبعدی و پرهیز از بازنمایی‌های کاملاً واقع‌گرایانه، حاصلِ تکامل اندیشه‌های مذکور در دامان هنر اسلامی است که از آن به‌عنوان نوعی نگاه تجریدی یاد می‌شود. در مقابل، در هنر اروپا پس از سال‌ها بازنمایی‌های کاملاً واقع‌گرایانه - از رنسانس به بعد که هنرمندان اروپا به آن مفتخر بودند- سرانجام در اواخر قرن نوزدهم و با پیشرفت‌های صنعتی و وقایع اجتماعی، هنرمندان غربی میل به تغییر و تخطّی از قوانین سخت‌گیرانهٔ حاکم را در خود احساس کردند و این زمزمه‌های جدایی‌طلبانه در جنبش امپرسیونیسم به‌طور واضح و ملموس تبلور یافت. نقاشی غرب در قرن بیستم با سرعت قابل توجهی رو به تغییر و دگرگونی بود؛ چیزی که مطلقاً در نقاشی ایرانی دیده نمی‌شود.

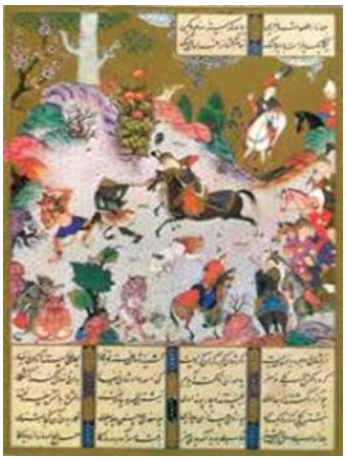
تصاویر

تصویر شماره۱، دیدار سلیم و مجنون در بیابان، منصوب به شاگردان بهزاد، مأخذ گری، ۱۳۹۲، ۲۰۸

در واقع میل به انتزاع نوعی آزادی عمل برای هنرمند غربی بود؛ که به او امکان می‌داد شیوه‌های جدید و نو را آزمایش کند درحالی‌که نگاه تجریدی در نقاشی ایرانی روشی ثابت و مشخص برای خلق تصاویر در اختیار هنرمند قرار داده که ثابت بوده و حاصل مشق کردن از روی دست هنرمندان پیشین است.

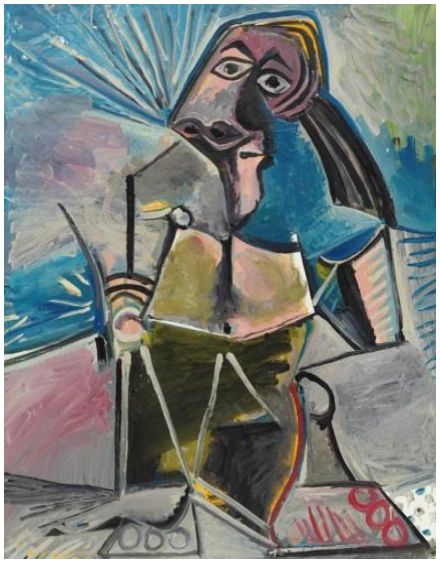
با تفاسیر مطرح شده، چگونه می‌توان کلمهٔ انتزاع -که در بسیاری از مقالات، کتب و ترجمه‌های متون غربی به‌عنوان معادل آبستره در زبان فارسی پذیرفته شده است— را برای توصیف نوع بازنمایی در نقاشی ایرانی به کار برد؟ در واقع هنرمند ایرانی بطور آگاهانه و از روی عمد به سنّت‌های تصویری خود طی قرون متمادی پایبند است و اگر تابلوی نقاشی از آثار دو استادکار کاملاً به هم شباهت داشته باشد نه‌تنها عیب نیست، بلکه حسن کار محسوب می‌شود. درحالی‌که در هنر غرب میل به بازنمایی انتزاعی زمانی شکل گرفت که هنرمندان حتی شباهت در استفاده از قوانین مناظر و مرایا را برنمی‌تافتند. آن‌ها معتقد بودند با توجه به شرایط موجود اقتصادی، فرهنگی، صنعتی و... دیگر زبانِ گذشته کارایی خود را از دست داده است و باید با توجه به نیاز روز و قابلیت ذهنی هنرمند روش‌های نو را آزمود. در مقالهٔ پیش رو مثال‌های متعددی از آرای متفکران متفاوت غربی و شرقی در باب نقاشی ایرانی و آنچه طی سال‌ها بر آن گذشته و دستاورد نقاشی غربی در قرن بیستم که شامل جنبش‌های متعدد و «ایسم»های متفاوت می‌شود، نقل شد؛ تا این تفاوت بین دو مفهوم تجرید و انتزاع را برای خوانندگان روشن سازد و این اشتباه مصطلح را اصلاح کند.

تصویر شماره۲، معراج محمد، اثر سلطان محمد، مأخذ ولش، ۱۳۸۴، ۹۱



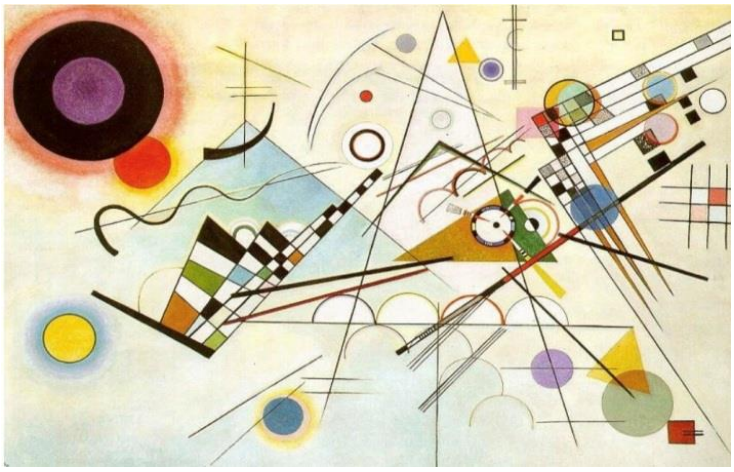
تصویر شماره ۳، طهمورث دیوان را شکست می‌دهد، اثر سلطان محمد، مأخذ آژند، ۱۳۹۴، ۱۳۲

تصویر شماره۴، صحنه مرگ سهراب، اثر معین مصور، مأخذ کن‌بای، ۱۳۹۱، ۱۱۱



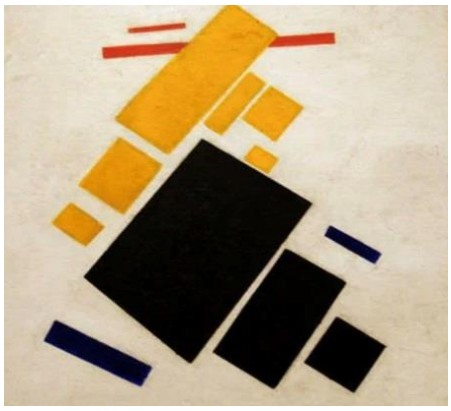
تصویر شماره۵، اثر پابلو پیکاسو، مأخذ www.moma.org

تصویر شماره۶، اثر ژرژ براک، مأخذ www.nga.gov



تصویر شماره۷، کمپوزیسیون ۸، اثر واسیلی کاندینسکی، مأخذ www.guggenheim.org

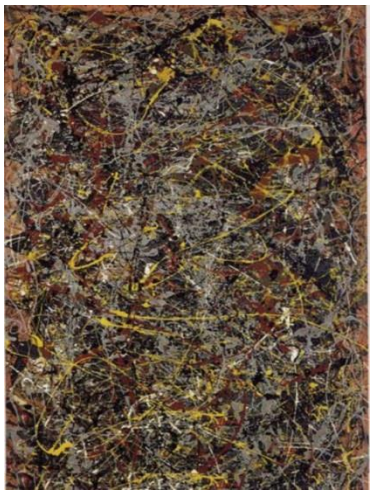
تصویر شماره۸، اثراسکار کوکوشکا، مأخذ www.artsy.com



تصویر شماره ۹، اثر کازمیر مالویچ، مآخذ
www.theartstory.org

تصویر شماره ۱۰، اثر هانری ماتیس، مأخذ
www.tate.org.uk

تصویر شماره ۱۱، اثر ویلیام دکونینگ، مأخذ
www.willem-de-kooning.org



تصویر شماره۱۲، اثر جکسون پولاک، مأخذ
www.wikiart.org

تصویر شماره۱۳، ناج‌گذاری خسرو و انتظار زندانیان، گلچین اسکندر سلطان، اثر؟، مأخذ احمد پناه و نظری‌زاده، ۱۳۹۵، ۳۷

منابع

- ابراهیم، محسن، (۱۳۶۷)، «آبستره؛ نقشی بر آینه خیال»، نشریهٔ هنر، شماره ۱۶، از ۱۳۰ تا ۱۴۳.

- ابراهیم، محسن، (۱۳۷۰)، «آبستره در اروپای غربی و آمریکا»، نشریهٔ هنر، شماره ۲۰، از ۶۴ تا ۷۵.

- ابن‌سینا، حسین‌بن عبدالله، (۱۳۸۶)، النفس من کتاب الشفاء، تحقیق حسن حسن زاده آملی، بوستان کتاب، چاپ سوم، قم.

- احمدپناه، سیدابوتراب- نظری زاده، شیرین، (۱۳۹۵)، «پژوهشی برای معرفی جلد اول گلچین اسکندر سلطان ۸۱۳ هـق متعلق به بنیاد گلبنکیان لیسبن پرتقال»، نشریهٔ هنرهای زیبا، دوره ۲۱، شماره ۴.

- بلخاری‌قهی، حسن، (۱۳۹۲)، مجموعه مقالات فلسفهٔ هنر اسلامی، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

- بورکهارت، تیتوس، (۱۳۵۵)، «نظری به اصول فلسفه هنر اسلامی»، ترجمهٔ غلامرضا اعوانی، جاودان خرد، شماره ۲، از ۱۸ تا ۳۰.

- (۱۳۶۵)، هنر اسلامی زبان و بیان، ترجمه مسعود رجب‌نیا، انتشارات سروش، تهران.

- (۱۳۷۹)، «مینیاتور ایرانی»، ترجمه غلام رضا اعوانی، مجله هنر دینی، شماره۶.

- (۱۳۹۴)،« ارزش‌های جاویدان در هنر اسلامی، هنر و معنویت» (مجموعه مقالاتی در زمینهٔ حکمت هنر)، تدوین و ترجمهٔ انشاءالله رحمتی، فرهنگستان، تهران.

- بهنیسی، عبدالعنیف، (۱۳۷۸)، هنر تجریدی، سوره، شماره ۷۴.

- پاکباز، رویین، (۱۳۸۷)، دایره المعارف هنر، چاپ هفتم، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

- (۱۳۹۰)، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، تهران: انتشارات زرین و سیمین.

- پرویزی، محمد، (۱۳۸۱)، «از افسون انتزاعی تا انتزاع اکسپرسیو» (نشانه‌شناسی انتزاع اکسپرسیونیسم در میراث بصری گذشتگان)، مجلهٔ تندیس، شماره ۳، اسفند ۱۳۸۱، صفحات ۸ تا ۹.

- پورتر، ایو، (۱۳۸۸)، «از نظریهٔ دو قلم تا هفت اصل نقاشی»: مجموعه مقالات نگارگری ایرانی اسلامی در نظر و عمل، ترجمه و تحقیق صالح طباطبایی، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

- پوک، گرانت؛ نیوئل، داینا، (۱۳۹۵)، مبانی تاریخ هنر، ترجمهٔ مجید پروانه‌پور، چاپ دوم، تهران: انتشارات ققنوس.

- جنسن، هورست‌ولدمار، (۱۳۹۷)، تاریخ هنر، ترجمهٔ پرویز مرزبان، چاپ پنجم، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

- حسنوند، محمدکاظم- رهنورد، زهرا- برهمند، مریم، (۱۳۸۶)، «بررسی فرم در نقاشی انتزاعی هندسی اروپا(جنگ جهانی اول و جنگ جهانی دوم)»، دوفصلنامهٔ مدرس هنر، دوره دوم، شماره۱، از ۹ تا ۱۸.

- دادبه، اصغر، (۱۳۸۸)، «نگاهی دیگر به صنعت تجرید»، فصلنامهٔ زبان و ادب فارسی، (دانشکده علوم انسانی دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج) سال اول، شماره۱، زمستان ۱۳۸۸.

- راکسبرگ، دیوید جی، (۱۳۸۸)، «پژوهش درباره نقاشی و هنرهای کتاب‌آرایی اسلامی»، مجموعه مقالات نگارگری ایرانی اسلامی در نظر و عمل، ترجمه و تحقیق صالح طباطبایی، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

- روان‌جو، احد- پدرام، شاهین، (۱۴۰۰)، «بررسی تطبیقی واژه انتزاع در هنر اسلامی و هنرغربی (براساس نظریات سنت‌گرایان)»، نشریهٔ باغ نظر، تیر ۱۴۰۰، صفحات ۷۹ تا ۹۲.

- سمیع‌آذر، علی‌رضا، (۱۳۹۹)، اوج و افول مدرنیسم، چاپ پنجم، تهران: نظر.

- شایگان، داریوش، (۱۳۹۷)، بت‌های ذهنی و خاطره ازلی، چاپ دوم، تهران: انتشارات فرزان.

- شوان، فریتیوف، (۱۳۹۴)، «حقوق و تکالیف هنر»، هنر و معنویت (مجموعه مقالاتی در زمینه حکمت هنر)، تدوین و ترجمهٔ انشاءالله رحمتی، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.

- شوان، فریتیوف، (۱۳۹۴)، «زیبایی و رمز پردازی در طبیعت، هنر و معنویت» (مجموعه مقالاتی در زمینه حکمت هنر)، تدوین و ترجمه انشاء الله رحمتی، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.

- صبا، سیاوش، (۱۳۸۴)، «هنر انتزاعی»، فصلنامهٔ هنر، شماره۶۳، صفحات از ۲۳۲ تا۲۴۳.

- علم الهدی، سید علی، (۱۳۹۰)، «مشاییان و نظریهٔ تجرید»، فصلنامهٔ اندیشهٔ دینی، دانشگاه شیراز، پیاپی ۴۰، پائیز ۱۳۹۰، صفحات از ۱۲۷ تا ۱۴۰.

- فراهانی، مجتبی، (۱۳۹۲)، «کلی؛ تجرید یا تعالی؟»، نشریه معرفت، سال بیست و دوم،شماره۱۹۰، مهر ۱۳۹۲، صفحات از ۱۱۳ تا ۱۲۲.

- فلاح‌زاده، علی، (۱۳۹۹)، «عوامل تأثیرگذار بر شکل‌گیری هنر انتزاعی ناب نئوپلاستیک پیت موندریان»، نشریهٔ رهپویه هنر، دورهٔ جدید، شماره ۶، بهار، صفحات از ۵۷ تا ۶۹.

- کاشفی، جلال الدین، (۱۳۶۴)، «هنرهای تجسمی اسلامی و هنر مدرن غرب مینیاتورهای ایرانی و هنر انتزاعی»، فصلنامه هنر، شماره ۱۰، صفحات از ۲۲ تا ۶۳.

- کن‌بای، شیلا، (۱۳۹۱)، نقاشی ایرانی، ترجمهٔ مهدی حسینی، تهران: انتشارات دانشگاه هنر.

- گاردنر، هلن، (۱۳۹۸)، هنر در گذر زمان، ترجمه محمدتقی فرامرزی، چاپ بیست و ششم، تهران: انتشارات نگاه.

- گامبریچ، ارنست، (۱۳۸۷)، تاریخ هنر، ترجمه علی رامین، تهران: نشر نی.

- گری، بازل، (۱۳۶۷)، نقاشی ایرانی، ترجمه عربعلی شروه، تهران: نشر دنیای نو.

- لوئیس میکون، ژان، (۱۳۹۴)، «از وحی قرآنی تا هنر اسلامی»، هنر و معنویت(مجموعه مقالات در مورد حکمت هنر)، تدوین و ترجمه انشاء الله رحمتی، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.

- لیمن، الیور، (۱۳۹۵)، درآمدی بر زیبایی شناسی اسلامی، ترجمهٔ محمد رضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی.

- مطهری، مرتضی، (۱۳۷۷)، مجموعه آثار، جلد نهم، چاپ سوم، تهران: صدرا.

- معین، محمد، (۱۳۷۵)، فرهنگ فارسی، چاپ دهم، تهران: امیر کبیر.

- موژینسکا، آنا، (۱۳۸۱)، تکوین هنر انتزاعی، ترجمهٔ فرهاد گشایش، نشریه زیبا شناخت، شماره ۷، از ۲۴۳ تا ۲۵۸.

- نصر، سید حسین، (۱۳۷۵)، هنر و معنویت اسلامی، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، تهران: انتشارات سوره.

- (۱۳۸۱)، معرفت و معنویت، ترجمهٔ انشاءالله رحمتی، چاپ دوم، تهران: دفتر پژوهش و نشر سهروردی.

- (۱۳۷۳)، «عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی»، فصلنامهٔ هنر، شماره ۲۶.

- ولش، استوارت کری، (۱۳۸۴)، «نقاشی ایرانی نسخه نگاره‌های عهد صفوی»، مترجم احمد رضا تقاء، تهران: فرهنگستان هنر.

- یوسفیان، شهروز، (۱۳۸۵)، «انتزاع: مناقشه بازنمایی و خوانشهای نشانه‌شناسی ساخت‌گرا»، نشریهٔ خیال، شماره ۱۸.

- URL1: www.moma.org

- URL2: www.nga.gov

- URL3: www.tate.org.uk

- URL4: www.theartsory.org

- URL5: www.artsy.com

- URL6: www.wikiart.org

- URL7: www.willem-de-kooning.org

فصلنامه علمی مطالعات هنر و زیباشناسی

دوره دوم، شماره۳، بهار ۱۴۰۱

A Comparative Study of the concept of “Tajrid” in Iranian painting and the concept of abstraction in European and American painting

Abstract

Tajrid in Islamic mysticism is a process during which a part becomes a whole. Tajrid means the removal of individual characteristics from what is to be transformed into a whole or upgraded. It seems that abstract writing, or the unwillingness to pay real details in objects and realistic representation in Iranian painting is the result of the mystical and religious view of artists and the belief in the theory of Tajrid in Islamic mysticism. In contrast, first in European painting and then in America, the discussion of abstraction in the late nineteenth century and after the success of movements such as the Impressionists and Post- Impressionists in painting is discussed and followed. Abstraction literally means to dismember and separate a part of whole. In this kind of attitude, the artist loses his desire to accurately and objectively represent reality. They want to create and emphasize a particular form that does not necessarily resemble the real form in the real world based on their tastes and mindsets. The kind of abstract view of Iranian painting has continued in specific direction for many years. What are the similarities and differences between Tajrid in Iranian painting in terms of antiquity and continuity for many centuries and abstraction in European and American painting? It seems that according to the available documents, Iranian artists in their artistic representations have adhered to principles that are rooted in their religious beliefs, and this process of producing works with similarities, major differences and fundamental differences with the discussion of abstraction in European and American art, has it. The purpose of this article is to re-read the concept of Tajrid in Islamic art and along with Iranian painting and to analyze the concept of abstraction in Western art. In the present study, by comparative studies, while describing and analyzing these two concepts, the results have been compared and classified, and the data desired by the authors have been collected by the library method.

Keywords: Tajrid, Abstraction, Islamic art, modern Art, Iranian painting, Twentieth Century Art Movements