مطالعهٔ امکان وجودیِ پرسپکتیو در نقاشی ایران و اروپا

مرجانه سوزن‌کار[۱]، حسین راست‌منش[۲]

دریافت: ۱۴۰۲/۰۶/۱۳ □ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۷/۲۱ □ صفحهٔ ۵۰-۴۱
Doi: 10.22034/RPH.2023.2010792.1043

چکیده

تصویرگرانِ قرون وسطی در مدتی بسیار طولانی و با سبکی تقریباً ثابت نقاشی‌هایی را پدید می‌آوردند که فاقد پرسپکتیو و ژرف‌نمایی بود. اما از حدود سدهٔ پانزدهم میلادی آن سبک کارایی خود را از دست داد و تحول نقاشی ضروری شد. زیرا برآمدن رنسانس، به‌مرور تقریباً تمام شئون زندگی را دگرگون کرد و هنر نیز نمی‌توانست از تحول برکنار بماند. در رنسانس با به صدر آمدن اندیشه‌های اومانیستی، انسان از نو زاده شد و معیارِ همه‌چیز ـ ازجمله هنر ـ قرار گرفت. هنرِ نقاشی نیز اقتضائات خاص خود را طلب می‌کرد؛ تکنیکی که بتوان به‌واسطه آن انسان و طبیعت را باورپذیر و همانند جهان مرئی (دارای بُعد) نمایش داد. به‌بیان‌دیگر، مقتضیات تاریخی رنسانس، ژرف‌نمایی را برای نقاشی آن دوره به یک مسئله تبدیل کرد و قواعد علمیِ آن نیز توسط جمعی از هنرمندان کشف شد. نقاشی کلاسیک ایران هم فاقد پرسپکتیو است. از این نگاه شاید بتوان نقاشی ایرانی را شبیه نقاشی قرون وسطی دانست. اما برخلاف نقاشی اروپا که با رنسانس متحول شد، در نقاشی ایران چنین تحولی هرگز رخ نداد. پرسش اساسی مقاله آن است که چگونه فضای فکری و ارزش‌های فرهنگی دو تمدن موجب شده تا حضور تکنیک نقاشانه‌ای همچون پرسپکتیو، برای یکی به الزام تبدیل شود و در دیگری جایگاهی نداشته باشد. هدف از نگارش مقاله تبیین چراییِ موجه بودن پرسپکتیو در نقاشی غرب و عدم موجه بودن آن در نقاشی ایرانی است. روش مقاله توصیفی تحلیلی است و بر اساس تطبیق مؤلفه‌های اساطیری، فرهنگی و فکری دو تمدن یونان (اروپا) و ایران، دغدغه مطروحه واکاوی شده است. نتیجه مقاله نشان داد پرسپکتیو با این‌که در ابتدا مسئله‌ای کاملاً تکنیکی می‌نماید، اما اساساً پدیده‌ای فرهنگی و محصول تحولات فکری است. درواقع اگر پرسپکتیو را ترجمان ارزش‌های اومانیسم در نقاشی اروپا بدانیم، این تکنیک در نقاشی ایران به دلیل فضای فرهنگی و فکری متفاوت و حتی متضاد با اومانیسم هرگز ضروری نشد.

واژگان کلیدی: پرسپکتیو، نقاشی، رنسانس، اومانیسم، نقاشی ایرانی.

۱. دکتری فلسفه هنر، مدرس مدعو گروه ارتباط تصویری دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: Marjan.soozankar@gmail.com

۲.کارشناسی ارشد پژوهش هنر، مدرس مدعو گروه هنرهای تجسمی دانشکده هنر، دانشگاه علم و فرهنگ، تهران، ایران.
Email: H.rastmanesh@yahoo.com

استناد: سوزن کار، مرجانه؛ و راست منش، حسین. (۱۴۰۲). مطالعه امکان وجودیِ پرسپکتیو در نقاشی ایران و اروپا. رهپویه حکمت هنر. ۲ (۲): ۵۰-۴۱.
https://rph.soore.ac.ir/article_708383.html

مقدمه

اندیشه‌ها، سنت‌ها، باورها و حتی محیط جغرافیایی طی قرن‌ها انسان‌هایی را برساخته‌اند که در مورد جایگاه و نیز حدِ تأثیرگذاری خود در جهان هستی باورهای متفاوتی دارند. تلقی متفاوت از جایگاه انسان باعث شده که مردم نقاط مختلف جهان در رویارویی با مفاهیمی یکسان (مانند فردیت، تقدیر، اختیار، و...) رفتارهای متفاوت و حتی متضاد داشته باشند که نتایج آن در نظام‌های اجتماعی، فرهنگ، هنر و فلسفه‌های مختلف مردمان جهان قابل بررسی است.

درک متفاوت از جایگاه انسان متأثر از نظام‌های اجتماعی است که جامعه را سامان بخشیده‌اند. نظام‌های اجتماعی نیز به نوبت خود وابستهٔ اسطوره‌ها و کهن‌الگوها هستند. اسطوره‌ها، نظام‌های اجتماعی را به وجود می‌آورند یا آنها را توجیه می‌کنند (رضایی، ۱۳۸۴: ۳۸). همین باورهای اسطوره‌ای و نظام‌های اجتماعی متفاوت هستند که باعث شده‌اند انسان‌های یک سوی جهان، خود را فعال مایشاء و اصلی‌ترین عامل تعیین‌کنندهٔ سرنوشت بدانند اما مردمان سوی دیگر جهان فراتر از اختیار و خواستِ خود، نیروهایی را در کار بینند که حتی می‌توان برای پیشبرد امور دنیوی هم از آنها استمداد جُست.

عموماً خاستگاه مدنیت را ایران و یونان باستان می‌دانند (سینگلر، ۱۳۸۶: ۴۵). فرهنگ این دو کشور که بر روند تحولات بعدی تمدن بشری بسیار تأثیر گذاشته‌اند، تفاوت‌های اساسی با هم داشتند که پی‌آیندهای آن در هنر هم نمود داشت. مثلاً اگر هنرمند یونانی کوزه‌ای سفالین می‌ساخت و یا تنها بر آن نقش می‌انداخت حق خود می‌دانست که نامش را بر روی آن حک کند، حال آن‌که نامی از معماران، حجاران و مجسمه‌سازان ایران باستان باقی نمانده است. نکته قابل توجه دیگر این‌که آثار هنری برجای‌مانده از یونان باستان بیشتر به سمت طبیعت‌گرایی یا ناتورالیسم تمایل دارند، درحالی‌که آثار هنری ایران باستان به انتزاع و تجرید متمایل هستند.

ارزش‌ها و باورهای یونان توسط رومیان، که ادامه‌دهندهٔ بسیاری از سنت‌های آنها بودند، در اروپا فراگیر شد و پس از قرون وسطی مجدداً به فضای فرهنگی اروپا بازگشت. باورهای کهن فرهنگی ایران هم، حتی پس از ورود اسلام از بین نرفتند، بلکه با تغییراتی به حیات خود ادامه دادند. بنابراین می‌توان نشانه‌های ارزش‌های یونانی و تأثیرات باورهای ایرانی را به ترتیب در آثار هنری پس از رنسانس اروپا و ایرانِ دوران اسلامی بازشناخت. از شاخص‌ترین نشانه‌های بازتولید ارزش‌های یونان باستان در هنر رنسانس، تلاش مستمر نقاشان این دوره برای نمایشِ باورپذیرِ و سه‌بُعدی طبیعت و انسان بر روی صفحهٔ دوبُعدی نقاشی است که سرانجام با کشف قواعد پرسپکتیو[1] به نتیجه رسید. پرهیز نقاشان کلاسیک ایران[2] از بازنمایی دقیق و قانع‌کنندهٔ جهان طبیعی هم نشانه‌ای است از حضور سنت‌های تصویری طبیعت‌گریز ایران باستان.

روش تحقیق

اطلاعات این مقاله به شیوهٔ کتابخانه‌ای گردآوری شده است و روش نگارش آن توصیفی ـ تحلیلی و از نوع تطبیقی است. ازآنجاکه فرض مقاله بر این گذاشته شده که آثار هنری و ویژگی‌های تکنیکی آنها ازجمله پرسپکتیو بی‌ارتباط با فرهنگ و ضروریاتِ تاریخیِ تمدن‌های مختلف نیستند، بنابراین با مقایسهٔ مؤلفه‌های اساطیری، فرهنگی و فکری دو تمدنِ یونان و ایران، دلیل ضرورت یا عدم ضرورت پیدایش پرسپکتیو در نقاشی اروپا و ایران تحلیل خواهد شد.

پیشینه تحقیق

«*متاع پرسپکتیو: زمینه اقتصادی پیدایش پرسپکتیو خطی در نقاشی متأخر صفوی*» عنوان مقاله‌ای است که عبداله آقایی و مهدی قادرنژاد در سال ۱۳۹۶ در شماره ۵۸ نشریه *باغ نظر* به چاپ رسانده‌اند. نویسندگان در این مقاله کارکرد پرسپکتیو در نقاشی متأخر صفوی را در پیوند با زمینه اقتصادی آن دوران بررسی کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که پرسپکتیو در نقاشی ایرانی برخلاف نقاشی‌های دوره رنسانس اروپا با زمینه اقتصادی خود پیوندی نداشته و همانند دیگر کالاهای تکنولوژیکی غربی، صرفاً در حد یک تکنیکِ وارداتی عمل کرده است. «*بنیاد مابعدالطبیعی پیدایش فن پرسپکتیو خطی در نقاشی رنسانس*» عنوان مقاله دیگری است که در سال ۱۳۹۵ در شماره ۲۱ نشریه *کیمیای هنر* توسط عبداله آقایی و مرضیه پیراوی ونک منتشر شده است. این مقاله با استناد به تحلیل‌های بصری اروین پانوفسکی و نیز هستی‌شناسی مارتین هایدگر، در پی یافتن بنیادهای مابعدالطبیعی‌ای است که منجر به ابداع تکنیک پرسپکتیو در دوران رنسانس شده‌اند. نتیجه پژوهش نشان می‌دهد به‌کارگیری تکنیک پرسپکتیو خطی در دوره رنسانس، به دلیل ریاضیاتی شدن علوم مختلف و هستی‌شناسی خاص این دوران، فضایی ریاضیاتی و همگن در نقاشی‌ها ایجاد کرده است. همچنین مقاله دیگری با عنوان «*تفسیری بر شکل پذیرش پرسپکتیو خطی در نقاشی متأخر صفوی*» از عبداله آقایی، مرضیه پیراوی ونک و اصغر جوانی در شماره ۷۳ نشریه *هنرهای زیبا* در سال ۱۳۹۷ منتشر شده است. در این مقاله نحوه پذیرش و اجرای تکنیک پرسپکتیو خطی در نقاشی‌های متأخر عهد صفوی با تأکید بر عنصرِ فضا به عنوان نمودی از اولین مواجهه‌های هنری ایران با مدرنیته تحلیل و تفسیر شده است. دستاوردهای بخش تحلیلی مقاله حاکی از آن است که نقاشی‌های اواخر دوره صفوی فضایی

DOI: 10.22034/RPH.2023.2010792.1043

ترکیبی یا دوگانه دارند و پرسپکتیو خطی در این نقاشی‌ها به‌طور ناقص اجرا شده است. همچنین دستاوردهای بخش تفسیری با استناد به رویکرد پدیدارشناسی هرمنوتیک هایدگر حکایت از آن دارد که این ترکیبِ تعارض‌آمیز نتیجه مواجهه دو هستی‌شناسی ناهمگون است؛ یعنی فضای تکنیکی و ریاضیاتی غربِ مدرن با فضای سنتی ایران.

وجه نوآورانه این پژوهش نسبت به پژوهش‌های پیشین این است که آن پژوهش‌ها عمدتاً به پرسپکتیو یا از وجه تکنیکی نظر کرده‌اند و یا در پی یافتن زمینه‌های اقتصادی و مابعدالطبیعی آن بوده‌اند؛ حال آن‌که در مقاله حاضر پرسپکتیو از حیث بنیان‌های فکری و فرهنگی مطالعه شده است.

مؤلفه‌های فرهنگی و اساطیری

داستان‌های اسطوره‌ای و حماسی بستر مناسبی برای درک ارزش‌ها و معیارهای فرهنگ‌های گوناگون فراهم می‌کنند. این داستان‌ها تدریجاً و طی قرون متمادی باورهایی را در ناخودآگاه جمعی آدمیان ثبت کرده‌اند که کُنش برخلاف آنها سخت، نکوهیده و نادرست جلوه می‌کند. ناخودآگاه جمعی میراثی است که از زندگی تاریخی (از زندگی نیاکان و حتی دوران زیست تقریباً حیوانی بشر) در حافظه تاریخی انسان‌ها ثبت شده است و همه در آن سهیم هستند. منشأِ اساطیر و کهن‌الگوها که طرح کلی رفتارهای بشری هستند هم همان ناخودآگاه جمعی است (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۶۴). در ادامه به برخی از مهم‌ترین ویژگی‌ها یا باورهای فرهنگی و فکری ایران و یونان اشاره می‌شود.

مؤلفه‌های فرهنگی و اساطیری ایران باستان

ـ تقدیرباوری: بررسی موضوع تقدیر، جبر و اختیار در داستان‌های اساطیری ایران تا حدودی جایگاه انسان در این فرهنگ را آشکار می‌کند. مطالعهٔ حماسه‌های کهن ایرانی نشان می‌دهد که تقدیر سایه‌ای گسترده بر سرِ قهرمان‌های اسطوره‌ای ایران انداخته است. «شخصیت‌های *شاهنامه* از بخت گریزی ندارند. هنگامی‌که اسفندیار با تیر رستم از پای می‌افتد، فردوسی این موضوع را به بخت بد نسبت می‌دهد... ولی چون تقدیر، تجلی ارادهٔ خداوند است، تسلیم به سرنوشت نباید با درماندگی همراه باشد بلکه با شکیبایی و اعتماد به خداوند، باید سرنوشت را تحمل کرد و در برابر تقدیر گستاخ نبود» (رینگرن، ۱۳۸۸: ۱۲۷). باورهای کهن ایرانی تقدیر را قدرتمندتر از آن می‌بینند که عقل بتواند به مصاف آن رود. در یکی از متون دینی ایران باستان تصریح شده است که «مرد هرچند صاحب عقلی قوی و دولتی نیرومند باشد، با قضا بر نتواند آمد زیرا چون قضای محتوم مردی را سعید یا شقی کرد، دانا از کار فرو مانَد و نادانِ بداندیش در کار، چالاک گردد، کم‌دلان دلیر و دلیران کم‌دل شوند، مردم کوشا کاهلی گیرند و کاهلان به کوشش درآیند» (تفضلی، ۱۳۷۹: ۴۲). پندارهای مستتر در چنین متونی این گمان را تقویت می‌کنند که ریشه‌های تقدیرباوری ایرانی را نه در تفکر اسلامی، که در اندیشه‌های ایران باستان باید جُست (رینگرن، ۱۳۸۸: ۱۳۲).

در میان متون اساطیری ایران، *شاهنامه* از بهترین مراجع برای کندوکاو در باب تقدیرباوری است. فردوسی با این‌که در این متن گاه انسان را به تلاش و کوشش فرامی‌خواند ولی عموماً از تقدیری گریزناپذیر سخن می‌گوید. او در برخی داستان‌ها با اندیشه‌ای کاملاً جبرگرا ظاهر می‌شود و انسان را موجودی مجبور که در تعیین سرنوشت خود هیچ اراده و اختیاری ندارد تصویر می‌کند؛ انسانی که در هنگام تولد سرنوشتی مکتوب و از پیش تعیین‌شده را با خود به همراه دارد و گریزی از آن ندارد. اندیشهٔ جبرگرای فردوسی بیش از همه در داستان سیاوش نمود پیدا می‌کند (حیدرپور، ۱۳۸۶: ۶۴).

نزادی مـــرا کاشکی مادرم — و گـر زاد مرگ آمدی بر سرم
که چندین بلاها بباید کشید — ز گیتی همی زهر باید چشید
(فردوسی، ۱۳۸۲: بخش ۸، بیت ۶۲ و۶۳)

ـ سنت‌گرایی: فردوسی جهان داستان‌هایش را آن‌چنان سامان بخشیده است که سنت‌شکنی را برنمی‌تابد. در *شاهنامه*، سنت‌شکنان همگی سرانجامی شوم دارند؛ از همه مهم‌تر سهراب است که می‌خواهد برخلاف سنتی پذیرفته شده، رستم را از پهلوانی و سپاهی‌گری به پادشاهی برساند (منشادی، ۱۳۸۹: ۵۵).

برانگیزم از گاه، کـــــاووس را — از ایـــــران ببرم پی تـــوس را
به رستم دهم تخت و گرز و کـــلاه — نشانمش بر گـــاهِ کـــاووس شاه
(فردوسی، ۱۳۸۲: بخش۵ بیت ۲۵ و۲۶)

البته که سهراب نه‌تنها در این کار موفق نمی‌شود، بلکه سرانجام به دست همان کسی که می‌خواست بر سریر شاهی بنشاندش (رستم) کشته و حذف می‌شود.

جنبهٔ دیگری از غلبهٔ سنت‌گرای فرهنگ ایرانی در «تشویق به اطاعت از قدرت حاکم و هشدار نسبت به سرکشی کردن در برابر آن» جلوه می‌کند. در کهن‌الگوهای ایرانی از یک‌سو تأکید می‌شود که «شاه، مقدس است و جنبه ملکوتی دارد» (ویدن گرن، ۱۳۷۷: ۹۰)؛ و از سوی دیگر، در وجود او «پیوندی از خرد و دین‌داری دیده می‌شود» (خسروی، ۱۳۸۷: ۹). همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، اسطوره‌ها نظام‌های اجتماعی را به وجود می‌آورند یا آنها را توجیه می‌کنند. پس شاید بتوان گفت دلیل پذیرش مفهومی مانند فَرهٔ ایزدی که به معنای برگزیده شدن پادشاه از سوی خداوند است هم وجود چنین انگاره‌هایی از پادشاه یا فرمانروا در اساطیر و کهن‌الگوهای ایرانیان بوده باشد. این سنت اسطوره‌ای تا مدت‌ها

نوع حکومت ایران، که شاهنشاهی بود، را توجیه می‌کرد و پس از اسلام نیز به‌نوعی در عبارت «السلطان ظل‌الله» به کار خود ادامه داد (رضایی، ۱۳۸۴: ۳۸). به نظر می‌رسد روحیهٔ کلی فرمان‌بُرداری و یا دست‌کم همکاری ایرانیان با قدرت حاکم بی‌ارتباط با چنین باورهایی نباشد. چراکه روی دیگر سکه‌ای که بر اطاعت از قدرت تأکید می‌کند، هشدار و اخطار است نسبت به سرکشی در برابر آن.

ـ تک‌صدایی: تک‌صدایی و چندصدایی از مفاهیمی بود که باختین، متفکر روس، پژوهش‌های گسترده‌ای در مورد آنها و ارتباط‌شان با نظام‌های اجتماعی انجام داد. او معتقد بود: دموکراسی بر مبنای دیالوگ و پذیرشِ دیگری شکل می‌گیرد و در مقابل، مونولوگ، مَنشی سرکوبگر و استبدادی دارد چراکه اجازهٔ بروز به دیگری نمی‌دهد (انصاری، ۱۳۸۴: ۱۳۳).

دنیای اساطیری ایران جهانی است که یک صدای واضح و قدرتمند دارد. در اساطیر ایران یک حاکم مطلق و دانای کل وجود دارد که زروان در کیش زروانی یا زرتشت در آیین زرتشتی است. در این جهان، حقیقت مطلق تنها نزد خدای نیکی یا زروان است و چون چنین است او از همان آغاز سعی در حذف دیگری می‌کند (دزفولیان و طالبی، ۱۳۸۹: ۱۰۶). همه‌چیز در جهان اساطیری ایران مطلق و یگانه است، حتی صداها و اندیشه‌ها. تلاشی اگر در جهان اساطیری ایران هست برای حذف و خاموش کردن دیگری است (دزفولیان و طالبی، ۱۳۸۹: ۱۰۴).

مؤلفه‌های فرهنگی و اساطیری یونان باستان

مطالعهٔ داستان‌های اساطیری یونان باستان ویژگی‌هایی متفاوت با آنچه در مورد ایران ذکر شد را برجسته می‌کند. در مقایسه با ستایش شرقیان از یک «خدا ـ شاه» و سرکوب تودهٔ عظیم مردم، آغاز تاریخ یونان همچون برآمدن تصویری تازه از «فردگرایی» به نظر می‌رسد (گاردنر، ۱۳۸۹: ۱۱۶). در سیر تاریخ تمدن‌های کهنِ شرقی سیطرهٔ موجودات و خدایان بزرگ بر سرنوشت انسان موضوعی مسلّم و بدیهی بود، درحالی‌که در یونان، انسانِ عـقل‌گرا خود را هماوردِ هر نیروی دیگری ـ هرچند هم بزرگ و ناشناخته ـ می‌دانست. در تمدن یونان آنچه بیش از همه اهمیت داشت، انسان بود؛ انسانی که به گفتهٔ پروتاگوراس معیار همه‌چیز است.

یونانی‌ها که مهم‌ترین نشانهٔ آدمی را «عقل‌گرایی» می‌دانستند، معتقد بودند با دانایی و خرد، تقدیر را هم می‌توان دگرگون کرد. در تراژدی *ادیپ* آمده است: «تقدیر آدمی تا آنجا تقدیر است که چون رازی پنهان باشد، ولی زمانی که دانسته شد، مُرده است، دیگر نیست. تا دشمنی پنهان است جان ما شکار چنگال پولادین اوست که چون آذرخشی فرود می‌آید، اما وقتی دیدیم با چه دشمنی گلاویزیم، درمی‌یابیم تا بدانیم چگونه باید با وی درآویخت. پس نیروی حیاتی تقدیر، نادانی ماست» (سوفوکل: بی‌تا). یونانیان اصولاً مسئولیت و وظیفهٔ آدمی را همین پرسش و پاسخ، اندیشیدن و شناخت خویش می‌دانستند (سوفوکل: بی‌تا). یونانیان حتی خدایان خود را به شکل انسان درآورده بودند و این خدایان، همچون انسان، از ضعف و لغزش مُبرّا نبودند (گاردنر، ۱۳۸۹: ۱۱۶). شباهت خدایان با انسان، لغزش‌پذیر بودنِ آنها و همچنین دانای کل نبودنِ آنها به‌نوعی واجد این معنا نیز هست که خدایان قدرتِ مطلق نیستند و انسان می‌تواند خلاف خواستِ آنها هم اراده کند. درواقع بنای دنیای اسطوره‌ای یونان بر تبعیت محض از قدرت شکل نگرفته است و برخی از اسطوره‌های یونان در برابر خدایان سرکشی می‌کنند. شاید همین پیشینهٔ «ستیز با قدرت و سنت‌شکنی» این دلیری و جسارت را به نخبگان یونانی ـ و به‌طورکلی غربی ـ بخشیده تا نقادانه و پرسش‌گر به آنچه پیشینیان در فلسفه، هنر و غیره پذیرفته بودند، بنگرند و طرح‌هایی کاملاً نو دراندازند.

دیگر ویژگی اسطوره‌های یونانی این است که با هم دیالوگ دارند و جهانی چند صدا را می‌سازند. در این نظـامِ «چندصدایی» الزاماً همیشه زئوس[3] حاکم و دانای مطلق نیست و چه‌بسا دستور او از سوی دیگران اطاعت نشود. حتی ممکن است دیگران به موضوعی آگاه باشند که زئوس نباشد. مثلاً پرومته[4] در حین گذراندن مجازاتی که به سبب شوریدن بر زئوس برای او در نظر گرفته شده بود، به رازی پی بُرد که اگر زئوس آن را نمی دانست قدرتش را از دست می‌داد. اینکه آن راز چیست مهم نیست، مهم این است که زئوس دانای کل و حاکم مطلق نیست و صدای او نباید تنها صدای قابل‌اعتنا باشد (دزفولیان و طالبی، ۱۳۸۹: ۱۰۲). نکتهٔ دیگر این‌که زئوس سعی در حذف و نابودی پرومته یا سیزیف[5] – که او هم سرکشی کرده بود – نمی‌کند، بلکه آنها را مجازات می‌کند؛ واکنشی که با حذف رقیب در اساطیر ایران تفاوت دارد.

مؤلفه‌های فکری و فلسفی

انسان، طبیعت و عقل عناصر ثابت فرهنگ یونان و غرب هستند (گاردنر، ۱۳۸۹: ۱۱۶). در این فرهنگ، انسان جایگاه محوری دارد. فرهنگ اومانیستی غرب برای انسان و ارادهٔ او پهنهٔ وسیعی در نظر می‌گیرد تا آنجاکه بشر را بالقوه قادر به تغییر و دگرگونی همه‌چیز می‌داند. تغییر و تکامل، عنصر اصلی فرهنگ یونان و غرب است (گاردنر، ۱۳۸۹: ۱۱۷). ایزدان، پیامبران و شهریاران هم عناصر اصلی فرهنگ ایرانی هستند (راشد محصل و تهامی، ۱۳۸۷: ۴۹). واضح است که در ذیل این نظام اسطوره‌ای، فضای چندانی برای فردیتِ انسان باقی نمی‌ماند. همان‌گونه که مشاهده می‌شود، اسطوره‌ها و کهن‌الگوهای ایرانی و یونانی تفاوت‌های

DOI: 10.22034/RPH.2023.2010792.1043

معناداری با هم دارند که نتایج آن در ارزش‌های فرهنگی و آثار هنری قابل ملاحظه است. حال باید دید فلسفه، که از اشتیاق به کشف ماهیت چیزها پدید آمده است و روشی خاص برای فهمیدن رازهای دنیاست (برگمن، ۱۳۸۶: ۷)، چه نگرش‌هایی را دربارهٔ انسان و جهان هستی به وجود آورده یا تقویت کرده است.

مؤلفه‌های فکری و فلسفی ایران

بنیان‌های فکری و فلسفی ایران را باید در پیش از اسلام کاوید. پایه‌های جامعهٔ ایران باستان بر دین استوار شده بود و تمام امور تحت نظارت و هدایت دین بود. کتاب‌های مقدس چارچوب تفکر را مشخص می‌کردند که فراتر رفتن از آنها گناهی نابخشودنی تلقی می‌شد و مجازات سختی در پی داشت (موقن، ۱۳۷۸: ۵). بدیهی می‌نماید جامعه‌ای با چنین شرایطی نمی‌توانست بستر چندان مناسبی برای تفکر فلسفی، شکاکیت و سنت‌شکنی باشد.

پس از اسلام از حدود سدهٔ سوم هجری جریانی از ترجمهٔ کتب علمی از زبان‌های یونانی، عِبری و سُریانی به عربی به وجود آمد که بعدها نهضت ترجمه نام گرفت. ازجمله کتاب‌هایی که در نهضت ترجمه به عربی برگردانده شدند، برخی از کتاب‌های فلسفی یونان بودند که افق‌های جدیدی را به روی فیلسوفان مسلمان گشودند. در حدود سدهٔ چهارم هجری و با ظهور اندیشمندانی همچون فارابی و ابن‌سینا آینده‌ای درخشان برای تفکر فلسفی ایران قابل‌تصور بود. اما ناسازگاری تفکر فلسفی – که مبتنی بر عقل‌گرایی، تشکیک و پرسش‌گری است – با باورهای سخت‌گیرانهٔ برخی از متکلمان، فلسفه را تا حدودی از حرکت و پویایی باز داشت؛ چراکه به باور ایشان، فلسفه می‌توانست عامل گمراهی و انحراف در دین شود. سرآمد همهٔ آن متکلمان، ابوحامد محمد غزالی بود؛ کسی که در کتاب *تهافت الفلاسفه*، سخت به تفکر فلسفی تاخت. پس‌ازاین تحولات «اگر چیزی به نام فلسفه باقی ماند، آن اُدیسهٔ پُر جسارت غربی نبود که به هر قلمروِ خدایی نیز می‌توانست دست‌یازی کند. فلسفه‌ای نبود که پس از رنسانس، اندک‌اندک خود را در مقام تنها راه شناسایی جهان و رمز و راز آن جانشین ایمان کرده بود» (آشوری، ۱۳۷۷: ۱۵۶). البته شماری از فلاسفه تلاش کردند تا به ایرادهای غزالی و همفکرانش پاسخ گویند و چراغ فلسفه را فروزان نگه دارند، ولی فضای بستهٔ فرهنگی و اجتماعی آن روزگار کمتر پذیرای شکاکیتِ تفکر فلسفی بود.

در توضیح نارواداری مردمان آن زمانه نسبت به تفکر فلسفی، ابوریحان بیرونی گفته است: «چون در کار مردم این روزگار می‌نگرم، می‌بینم که همگان در همه‌جا سیمای نادانی به خود گرفته‌اند و با اصحاب فضل دشمنی می‌ورزند و هر کس را که به زیور دانش آراسته است می‌آزارند و گونه‌گونه ستم و بیداد دربارهٔ او روا می‌دارند... و به خدمتگزاران دانش ابراز بیزاری می‌نمایند. کسانی از ایشان که در این راه زیاده‌روی پیشه کرده‌اند، دانش را به گمراهی نسبت می‌دهند تا همانندانِ نادانِ خود را نیز با آن دشمن سازند» (موقن، ۱۳۷۸: ۶). برای گریز از این فضای سخت، گروهی از شعرای بزرگ به عرفان پناه بردند. اما عرفان، نه بر تفکر عقلی و شکاکیت، که بر شهود و تسلیم بنا شده است و از همین رو عُرَفا نیز سرانجام از درِ ناسازگاری با تفکر فلسفی درآمدند. به‌بیان‌دیگر همان‌گونه که کهن‌الگوهای ایران عموماً باورهایی را تقویت می‌کردند که به تقدیرباوری و سنت‌گرایی گرایش داشتند، نظام‌های فکری ایران نیز چندان با این اندیشه‌ها بیگانه نبودند.

مؤلفه‌های فکری و فلسفی یونان باستان (اروپا)

همان‌گونه که خاستگاه بسیاری از اساطیر غربی یونان باستان است، فلسفهٔ غرب نیز در این سرزمین پا گرفت. فلاسفهٔ یونان در پی آن بودند تا با تکیه‌بر نیروی عقل، قوانین منطقی برای اعتلای زندگی انسان کشف کنند و او را از آنچه موجب تباهی است دور نگه دارند. از بزرگ‌ترین فیلسوفان یونان، افلاطون است که به برکت نبوغش افکار نارَسِ سقراط را پروراند. نظام ناتمام افلاطون نیز به‌وسیلهٔ ارسطو تکامل و گسترش یافت و به صورت یک نظام کامل فلسفی در آمد (راداکریشنان، ۱۳۷۸: ۶۷). ارسطو، در توسعه و تبیین دستگاه فلسفی خویش، پروای آن نداشت تا آرائی کاملاً مخالف با نظرات استادش ارائه کند. این روحیهٔ انتقادی و جسارتِ چون‌وچرا کردن در اصولِ اَسلاف ـ هرچند هم بزرگ و ارجمند ـ از آنجا سرچشمه می‌گرفت که از نظر یونانیان هیچ‌چیز درست یا نادرست نیست، مگر این‌که انسان‌ها آن را درست یا نادرست بدانند (راداکریشنان، ۱۳۷۸: ۴۴).

سنت عقل‌گرای یونانی ـ غربی در دوره‌ای طولانی یعنی قرون وسطی، از حرکت و زایش باز ایستاد. در آن عصر، اروپای مسیحی‌شده بستر چندان مساعدی برای پرسش‌گری‌های جسورانهٔ عقلِ شکاک نبود. البته برخی از اندیشمندان مسیحی قرون وسطی کوشیدند تا میان فلسفه و دین آشتی برقرار کنند. شاخص‌ترین آنها آکویناس[۶] بود که تلاش کرد با تلفیقِ الهیات مسیحی و فلسفه، برای وجود خدا دلایل منطقی بیاورد (راداکریشنان، ۱۳۷۸: ۴۳).

با آغاز رنسانس و تحت تأثیر اندیشه‌های اومانیستیِ آن عصر، تدریجاً شناخت انسان و قابلیت‌های او متحول شد. اومانیسم یا انسان‌محوری به شیوه‌های گوناگون تعریف شده است که جان‌مایهٔ همهٔ آنها تأکید بر معرفی انسان به عنوان موجودی «معقول و جدا از مقدّرات الهی» (دیویس، ۱۳۷۸: ۳۱) است؛ موجودی که خواسته‌ها و علایق او در حوزه عمل و نظر، معیار و مبنای امور است (رحمتی، ۱۳۸۸: ۲۶۶). یکی از پیامدهای قابل تأمل احیای اومانیسم با رنسانس، بازگشت شکاکیت بود. شکاکیت را می‌توان ثمرهٔ عقل‌گرایی دانست که در تفکر غرب سابقه‌ای

طولانی دارد (رحمتی، ۱۳۸۸: ۲۷۴). با احیای شکاکیت، عقل با جسارت بیشتری از مفروضات جزمی فاصله گرفت و دگراندیشی و سنت‌شکنی مجدداً به فرهنگ غرب بازگشت و بخش مهمی از آن شد.

پس‌ازاین تحولات فکری در غرب، بشر از بنده‌ای که در چنبرهٔ نیروهای ناشناختهٔ فراتر از خود اسیر بود به انسانی تبدیل شد که در پی کشف رازهای جهان بود تا زمینهٔ تحقق خواست‌های خود را فراهم آوَرَد. بدین‌سان، به‌موازات گسترش حوزهٔ تأثیرگذاری بشر در جهان، دایرهٔ نفوذِ عوامل فرامادی محدود و محدودتر شد. باید یادآوری کرد که فلسفهٔ غرب داعیهٔ سعادت اُخروی انسان را نداشته، بلکه عموماً در خدمت ارتقای کیفت و معنای زندگی دنیوی بوده است. اومانیست‌ها برای داشتن حیاتِ بامعنا الزامی به فرض دانستن خداوند و جاودانگی روح ندارند، چراکه در نظر آنها همین زندگی انسانیِ ارزشمند و پیچیده در وجود ما است که به‌راستی اهمیت دارد (Law, 2011: 134).

بازتاب ارزش‌ها و باورهای فرهنگی و فکری در نقاشی

پس از فروپاشی امپراتوری روم، غرب وارد دوران حدوداً هزار سالهٔ قرون وسطی شد. قرون وسطی، عصر سلطهٔ بی‌چون‌وچرای مسیحیت و کلیسا بر تمام شئون زندگی انسان بود. در این عصر روحانیون مسیحی بسیاری از ارزش‌ها و باورهای یونان و روم باستان ازجمله انسان‌محوری را مردود و کفرآمیز اعلام کردند. در قرون وسطی چنین تبلیغ می‌شد که زندگی زمینی اساساً فاقد اصالت است؛ چراکه انسان به تاوان گناهی که در بهشت انجام داده بود به زمین هبوط کرده بود تا از پیِ عبادت و پرهیزگاری، دوباره به بهشت که مکان زندگیِ اصیل و جاودانه است، بازگردد. در آن دوره، تردید در آنچه روحانیون مسیحی می‌گفتند تقریباً غیرممکن و یا بسیار مخاطره‌آمیز بود. کلیسا هرگونه اندیشهٔ متفاوت را سرکوب می‌کرد. در شرایطی که دستگاه مسلط مسیحیت، زندگی زمینی را فاقد اصالت می‌دانست و این دنیا را نیز گذرگاهی به سرای جاویدان معرفی می‌کرد، مباحثی مانند فردیت، زندگی زمینی و جسمانیت ـ حتی اگر نه ممنوع ـ دست‌کم، حاشیه‌ای و بسیار کم‌اهمیت بودند. به‌این‌ترتیب، انسان که در یونان معیار همه‌چیز بود، بدل شد به بنده‌ای محتاج و گناه‌کار که می‌بایست با هدایت دین از عواقب گناهان روحی و پلشتی‌های نیازهای جسمانی رهایی می‌یافت.

ازآنجاکه هنر و هنرآفرینی بی‌ارتباط با فضای فکری و فرهنگی زمانهٔ خود نیست، قاعدتاً نقاشی‌های قرون وسطی متناسب با اندیشه خاص آن دوره به وجود می‌آمدند. پس وقتی کلیسا بر گمراهی انسان و نیاز او به راهنمایانی آسمانی برای هدایت و رهایی از ضلالت تأکید می‌کرد، دور از انتظار نبود که نقاشان هم انسان‌ها را در هیأتِ گله‌ای از گوسفندان یا بندگانی راه‌گم‌کرده تصویر کنند که به چوپانی فداکار یا آموزگاری مهربان (حضرت مسیح) برای نجات و رستگاری محتاج باشند (تصویر ۱). در شرایطی که ذاتِ انسان، گناه‌آلوده و بدن او نیز منشأ گناه پنداشته می‌شد، چندان عجیب نبود که نقاشی نیز از بازنماییِ جسمانیتِ بدنی که می‌توانست عامل گناه باشد پرهیز کند. بنابراین به نظر می‌رسد پرهیز از نمایش بُعد یا حجم، راهی بود که نقاشان قرون وسطی، آگاهانه و برای تأکید هر چه بیشتر بر روحانیت (در مقابل جسمانیت)، انتخاب کرده بودند. در نقاشی‌های قرون وسطی اگر تصویر انسان ترسیم می‌شد، چنان نبود که انسانی طبیعی با پوست و گوشت و استخوان و به‌ویژه حجم را تداعی کند، بلکه آن تصویر عموماً شمایلی مذهبی بود (تصویر ۲).

نقاشی‌های قرون وسطی بیش و پیش از آن‌که آثاری خلاقانه و هنری باشند وسیلهٔ تبلیغ دین بودند. نقاشان نیز غالباً کارگزاران دستگاه تبلیغات دینی شمرده می‌شدند که فردیت آنها اهمیت چندانی نداشت. به همین دلیل از تصویرگران آن دوره – که گاه آثار هنرمندانه‌ای هم خلق کرده‌اند – کمتر نامی بر جای مانده است.

تصویر ۱. چوپان نیک، موزاییک، مقبرهٔ گالاپلاکیدا، ایتالیا، حدود ۴۲۵ میلادی. (url1)

تصویر ۲. یوستی نیانوس و ملازمانش، کلیسای سان ویتاله، ایتالیا، قرن شش میلادی. (url2)

DOI: 10.22034/RPH.2023.2010792.1043

قرون وسطی سرانجام به پایان رسید و دوران رنسانس با ارزش‌ها و معیارهایی متفاوت فرا رسید. کریستلر معتقد است اومانیسم عام‌ترین و فراگیرترین شاخصه رنسانس است که بر همه وجوهِ فرهنگ زمانه خود به‌خصوص بر حوزه فکر و فلسفه تأثیر بسیار گذاشته است (Kristeller, 2000: 113). به باور او محور رنسانس عبارت است از "موضوعیت یافتن انسان و خواسته‌ها و توانایی‌های او"، و این امر با نگرش قرون وسطی به انسان از اساس تفاوت دارد (Kristeller, 1962).

با رواج اندیشه‌های اومانیستیِ رنسانس، انسان دیگر موجودی ناتوان و اسیر نیروهای فراطبیعی به شمار نمی‌رفت؛ بلکه پدیده‌ای بود عقل‌گرا که می‌توانست خواستِ خود را در جهان مُحَقَق کند. پس از رنسانس به‌تدریج انسان در قامت فاعل شناسا از نو متولد شد. یکی از پیامدهای مهم اومانیسم این بود که بدن آدمی که در قرون وسطی عامل گناه محسوب می‌شد، بدل شد به پدیده‌ای زیبا، کامل و معیاری که امور دیگر باید با آن و اقتضائاتش هماهنگ می‌شدند.

باورهای اومانیستیِ رنسانس، هنر نقاشی را نیز متحول کرد. نقاشان کوشیدند تا تصویری پذیرفتنی و سازگار با ارزش‌های انسان‌گرایانه از آدمی و طبیعت ارائه کنند. در این مسیر و برای ارائهٔ تصویر جدید از انسان و طبیعت، تکنیک جدیدی ضروری بود؛ تکنیکی که به کمک آن بتوان جهان واقعی را همان‌گونه که بر انسان ظاهر می‌شود، یعنی به شکل سه‌بُعدی نمایش داد.

تحلیل امکان وجودی پرسپکتیو در نقاشی اروپا و ایران

ازآنجاکه فرض مقاله بر این است که شیوه هنرآفرینیِ هر تمدن ارتباط مستقیم با باورها و بنیان‌های اندیشه دارد، در این بخش تلاش خواهد شد تا با مقایسه تطبیقی مؤلفه‌های فکری و فرهنگیِ یونان (اروپا) و ایران و نیز تحلیل چند اثر، ضرورت یا عدم ضرورت وجودِ پرسپکتیو در نقاشی این دو تمدن مطالعه شود.

تصویر ۳. مدرسه آتن، اثر رافائل، واتیکان، ۱۵۱۰ تا ۱۵۱۱ میلادی. (url3)

سبک یا شکل ظاهریِ نقاشی‌های قرون وسطی در نتیجه کاربست تکنیک‌های خاص آن دوره[۷] در هنرِ نقاشی ایجاد شده بود. آن تکنیک‌ها به شایستگی از پس نمایشِ اقتضائات و ارزش‌های زمانه خود برمی‌آمدند. اما وقتی ارزش‌های فرهنگی در رنسانس دگرگون شدند، طبیعتاً تکنیک‌های جدیدی لازم بود تا بتوانند ارزش‌های جدید را منعکس کنند و سبک نقاشی رنسانس را پدید آورند.

به‌بیان‌دیگر، امکانات تکنیکی نقاشی قرون وسطی با ارزش‌های عصر خود – که بسیار متفاوت از اومانیسم بودند – سازگاری داشت. اما با بر آمدن رنسانس و ارزش‌های جدید این دوره یعنی عقل‌گرایی، انسان‌محوری و سنت‌شکنی، بازنگری و تغییر تکنیک در نقاشی ضروری شد. ارزش‌های یادشده برای حضور در نقاشی نیاز به بستر تکنیکی خاص خود داشتند و به نظر می‌رسد کشف قواعد پرسپکتیو عمده‌ترین تحول تکنیکی نقاشی رنسانس باشد که سهم عمده‌ای در هماهنگی این هنر با اومانیسم داشت. به این دلیل که اولاً نقاشی با استفاده از پرسپکتیو بود که توانست تصویری قانع‌کننده از انسان و طبیعت ارائه کند و ثانیاً این تکنیک درنتیجهٔ عقل‌گرایی و شکستن سنت‌های تصویری قرون وسطی ایجاد شده بود. «پرسپکتیو یا ژرف‌نمایی نظام بازنمایی فضای سه‌بُعدی واقعیت است بر پهنهٔ دوبُعدی تصویر» (پاکباز، ۱۳۸۸: ۱۱۸). این نظام تصویری بر دو اصل اساسی استوار است: اول آن‌که چیزها هر چه از چشم بیننده دورتر باشند، کوچک‌تر به نظر می‌آیند؛ و دوم آن‌که خط‌های متوازی ظاهراً در دوردست به هم می‌رسند. بر مبنای این اصول و باتوجه به روش‌های قدیمی‌ترِ ژرف‌نمایی (در یونان و روم باستان)، هنرمندان فلورانسی سده پانزدهم – همچون برونلسکی، پیرو دلّا فرانچسکا، و آلبرتی– قواعد پرسپکتیو خطی را تکمیل و تدوین کردند (پاکباز، ۱۳۸۸: ۱۱۸).

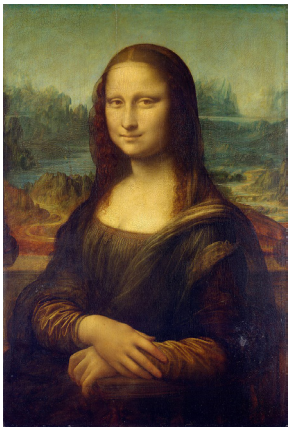
در توضیح مبسوط‌تر باید اضافه کرد پس از رنسانس دانشمندان علوم مختلف که آرام‌آرام جسارت فراتر رفتن از باورهای جزمی را در خود باز یافته بودند، تلاشی خستگی‌ناپذیر را برای کشف قوانین طبیعت و اختراع ابزارهای جدید آغاز کردند. در آن فضای فرهنگی، هنرمندانِ نقاش نیز ـ که تحت تأثیر فضای عقل‌گرای رنسانس بیشتر علاقه‌مند بودند خود را به دانشمندان نزدیک بدانند تا به شاعران ـ عزم به تغییر دنیای نقاشی و متناسب کردن آن با شرایط جدید کردند. بنابراین نقاشان سعی در کشف قواعدی داشتند تا به کمک آنها بتوانند نقاشی‌هایشان را هر چه بیشتر به تجربهٔ دیداریِ انسان از طبیعت نزدیک کنند.

در رنسانس، علم و هنر همراه با هم پیش می‌رفتند تا آنجا که بسیاری از هنرمندان متقاعد شده بودند که یادگیری هندسه برای

پرورش و تجربه‌اندوزیِ هنرمند ضرورت دارد. چنین باوری در آثار هنری این دوره هم بازتاب دارد؛ مثلاً رافائل در نقاشیِ *مدرسه آتن*، خود را در جمع ریاضی‌دانان ترسیم کرده است (تصویر۳). شاید بتوان هنر دوره رنسانس را نمایش تلاش انسان برای پیدا کردن نظم و قواعد موجود در جهان طبیعی دانست.

تلاش‌ها برای هماهنگ‌کردن نقاشی با تجربه دیداری انسان از طبیعت، یعنی بازنمایی منطقی و قابل‌قبول جهانِ سه‌بعدی بر صفحهٔ دوبعدیِ نقاشی با بهره‌گیری از نظم و قواعد جهان طبیعی سرانجام با کشف قواعد تکنیک پرسپکتیو به ثمر نشست. پس‌ازاین دستاورد تکنیکی بود که نقاشان توانستند تصویری متقاعدکننده و انسان‌محور از جهان واقعی ارائه کنند. البته بخش عمدهٔ تلاش نقاشان رنسانس به دلیل ارجحیتی که انسان در نگاه اومانیستی داشت، مصروف ارائه تصویری ایدئال از او شد. نقاشان رنسانس برخلاف اسلاف قرون‌وسطایی خود، انسانی را نقاشی می‌کردند که حجم، بُعد و جسمانیت داشت و عموماً مهم‌ترین قسمت ترکیب‌بندی تابلو را نیز به خود اختصاص می‌داد. به عنوان نمونه در نقاشی مونالیزا اثر شاخص داوینچی، مهم‌ترین قسمت ترکیب‌بندی به انسان اختصاص داده شده است. ضمن این‌که به نظر می‌رسد زاویهٔ دید برای انسان اندکی از پایین و برای منظرهٔ پشت سرِ او اندکی از بالا است؛ که این موضوع هم به‌نوبه‌خود بر اهمیت انسان در نقاشی‌های این دوره صحه می‌گذارد (تصویر۴).

اکنون شاید بتوان برای بازگشت پیکره‌های برهنه به هنر، به‌ویژه هنرِ مجسمه‌سازی – که این هم در یونان باستان ریشه داشت – توضیحی ارائه کرد. بر مبنای ارزش‌های اومانیستیِ رنسانس، اگر انسان معیار و برترین پدیده است، پس بدن او نیز زیباترین پدیده است. بنابراین موجه نیست که بدنِ زیباترین پدیده را با لباس و پوشاکی که در زیبایی آن می‌توان شک و تردید کرد پوشاند؛ چراکه



تصویر ۴. مونالیزا. اثر داوینچی. موزه لوور، فرانسه، ۱۵۰۳ تا ۱۵۰۶ میلادی. (url4)

لباس و پوشاکِ زیبای یک عصر ممکن است در عصری دیگر زیبا نباشد، اما بدن انسان همیشه زیباست. به‌عبارت‌دیگر لباس و پوشاک اگر چیزی از زیبایی پیکر آدمی (البته پیکر آرمانی) نکاهد، به زیبایی این زیباترین پدیده چیزی نخواهد افزود.

در مورد نقاشی ایرانی هم باید اشاره کرد که این هنر همان مسیری را که پیش از اسلام شروع کرده بود، در دوران اسلامی نیز با اندک تغییراتی ادامه داد. به همین دلیل بسیاری از خصوصیات هنر ایران باستان کماکان به حضور خود در هنر ایرانِ دوران اسلامی ادامه دادند. به عنوان نمونه همچون حجاری‌ها و نقاشی‌های پیش از اسلام، در نقاشی‌های دوران اسلامی نیز گرایش چندانی به نمایش جهان طبیعی دیده نمی‌شود که این موضوعی است در تعارض با ناتورالیسم یونان و رنسانس؛ یا مثلاً همان‌گونه که نامی از هنرمندان زبردست و خلاق پیش از اسلام باقی نمانده است، نقاشان دوران اسلامی نیز تا مدت‌ها امضایی بر کار خود نمی‌نهادند[۸] که این هم موضوعی است در تعارض با اهمیت فرد در اومانیسم غربی؛ همچنین نقاشان ایرانی عموماً جهانی را خلق می‌کردند که بیش از آن‌که نمایش دنیای طبیعی باشد، روایت داستانی بود با «قواعد تصویریِ از پیش مشخص شده»[۹] (تصویر ۵) که این موضوع هم می‌تواند نشانی از غلبه سنت‌گرایی در فرهنگ ایران و مقاومت

تصویر ۵. گریز یوسف از زلیخا، اثر کمال‌الدین بهزاد هراتی، ۸۹۳ هجری قمری. (url5)

DOI: 10.22034/RPH.2023.2010792.1043

بالای آن در برابر سنت‌شکنی باشد.

اگر غرب با رنسانس از باورهای برآمده از مسیحیت گسست و اومانیسم را مبنای زندگی بشری قرار داد به این دلیل بود که چنین مفهومی - با ارزش‌هایی کاملاً متفاوت از قرون وسطی - در پیشینهٔ فرهنگی اروپای پیش از مسیحیت وجود داشت تا غربیان با رجوع به آن بتوانند عصری جدید با مختصاتی متفاوت بسازند. این در حالی است که در پیشینهٔ فرهنگی ایران چنان مفاهیم یا باورهایی وجود ندارد که رجوع به آنها ارزش‌های محوریِ فرهنگ ایران را زیروزبر کند. حتی اگر ایران به ریشه‌های تاریخیِ پیش از اسلام خود برگردد، بازهم تغییر مهمی در ارزش‌های بنیادین فرهنگ ایرانی رخ نمی‌دهد؛ زیرا بسیاری از باورهای دورهٔ اسلامی در ایران پیش از اسلام ریشه دارند.

اینجا باید به موضوعی دیگر نیز اشاره کرد و آن این‌که برخلاف نقاشان رنسانس اروپا که علاقه‌مند بودند کار خود را به دانشمندان نزدیک بدانند و تحت تأثیر عقل‌گرایی اومانیسم به دنبال کشف قوانین علمی برای بازنمایی جهان طبیعی در نقاشی‌هایشان بودند، نقاشان ایرانی به سبب نوع کارشان که معمولاً نقاشیِ کتاب‌های شعر بود اُنس و الفت بیشتری با شعر و فضای عرفانی آن داشتند. بنابراین آنان علاوه بر دلایلی که پیش‌تر ذکر شد تحت تأثیر باورهای عرفانی شاعران، جهان طبیعی را متفاوت و شاید همچون سایه‌ای از حقیقت، گذرا و کم‌اهمیت می‌پنداشتند. ازآنجاکه در نگاهِ عارفانه «یک اصل ثابت، بی‌تغییر و مطلق وجود دارد که جاودانه است و اصالت با اوست و آنچه انسان به صورت امور گذرا و رویدادی در زمان و مکان مشاهده می‌کند مجازی است و به دلیل ناپایداری و گذرایی، خالی از اصالت است و جز اوهام نیست» (آشوری، ۱۳۷۷: ۲)، پس اصولاً نمایش دقیقِ جهان مرئی مسئلهٔ نقاشان ایرانی نبوده است که بخواهند قواعد علمی و تکنیک‌های لازم آن را پیدا کنند. نقاشی ایرانی متناسب با فضای عرفانی ادبیات ایران، فضایی چند ساحتی، غیرِ یکدست و شاعرانه را به نمایش درآورده است، درحالی‌که نقاشی کلاسیک اروپا هم‌راستا با روحیهٔ اومانیستی و عقل‌گرای غرب، تصویری تک‌ساحتی، یکدست و نزدیک به تجربهٔ دیداری انسان از طبیعت ارائه می‌کند.

در پایان، دربارهٔ استفاده از پرسپکتیو در نگارگری جدید ایران هم می‌توان گفت درست است که انتظار بی‌تغییر ماندن تکنیک و فرمِ نقاشی ایرانی در طول تاریخ، نادرست و غیرمنطقی است اما ورود پرسپکتیو به آن‌هم موجه نیست؛ زیرا همان‌طور که ملاحظه شد پرسپکتیو درواقع ترجمهٔ ارزش‌های اومانیستی به زبان بصری نقاشی است و این ارزش‌ها ـ خوب یا بد ـ در بین مؤلفه‌های اساسی فرهنگ عمدتاً سنتی ایران جایی ندارند. ناسازگاریِ استفاده از پرسپکتیو با نگارگری جدید ایرانی آنجا بیشتر نمودار می‌شود که به موضوع این نقاشی‌ها که عمدتاً برگرفته از ادبیات و حماسه‌های کهن ایران هستند توجه شود؛ همان ادبیات و حماسه‌هایی که بر "پاسداشت سنت‌ها" تأکید می‌کنند و نسبت به "سنت‌شکنی" هشدار می‌دهند.

نتیجه‌گیری

پس از رنسانس با به صدر آمدن اومانیسم و گسترش ارزش‌های بنیادین آن یعنی انسان‌محوری، فردیت و ساختارشکنی در فرهنگ غرب، دگرگونی نقاشی و متناسب شدن آن با الزامات تاریخی جدید ضروری شد و درواقع ارزش‌های اومانیستی در نقاشی به پرسپکتیو ترجمه شدند. با استفاده از تکنیک پرسپکتیو امکان تأکید بیشتر بر جسمانیت انسان در نقاشی و نمایش بُعدِ این‌جهانیِ او فراهم شد. ضمن این‌که این تکنیک درنتیجهٔ عقل‌گرایی و شکستن سنت‌های تصویری تقریباً هزارسالهٔ قرون وسطی پدید آمد. به بیان ساده‌تر می‌توان گفت پدیدهٔ تکنیکی پرسپکتیو پشتوانهٔ سِتَبر فرهنگی و فکری دارد و محصول یک ضرورتِ تاریخی است. بنابراین حضور این عنصر تکنیکی در هنر فرهنگ‌هایی پذیرفتنی و موجه است که واجد ارزش‌هایی از نوع اومانیسم باشند. ازآنجاکه فضای کلی فکری و فرهنگی ایران مبتنی بر ارزش‌ها و باورهایی متفاوت و حتی گاه متضاد با اومانیسم بوده و هست و تحول اساسی - آن‌گونه که در رنسانس اروپا اتفاق افتاد - در باورهای بنیادین ایران رخ نداده است، پس دلیل موجّهی هم برای حضور پرسپکتیو در نقاشی کلاسیک ـ و حتی جدیدِ ـ ایران وجود ندارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. پرسپکتیو (Perspective) عبارت است از روش بازنمایی فضای سه‌بعدی بر سطح دوبعدی. در این تکنیک، همه خطوط اصلی سطح تصویر به سوی زاویه دید ناظر متمرکز می‌شوند. مقصود از پرسپکتیو در این مقاله ژرف‌نمایی، حجم‌نمایی یا بُعدنمایی است.

۲. نقاشی‌های قرون ۸ تا ۱۱ هجری. اروپائیان این نوع نقاشی را غالباً به نام «مینیاتور» می‌شناسند و در ایرانِ جدید «نگارگری» خوانده می‌شود. منظور از نقاشی کلاسیک ایرانی در این مقاله، نقاشی‌های این دوران است که به مکاتب شاخصی همچون تبریز، شیراز، بغداد، هرات و اصفهان تقسیم می‌شود.

۳. Zeus، پادشاه خدایان در اساطیر یونان.

۴. Prometheus، یکی از اسطوره‌های یونان که خدای آتش دانسته می‌شود.

۵. Sisyphus، یکی از شخصیت‌های اسطوره‌ای یونان باستان که به دلیل خودپسندی و حیله‌گری به مجازاتی ابدی محکوم شد.

۶. Thomas Aquinas، متأله و فیلسوف ایتالیایی در سده ۱۳ میلادی.

۷. تکنیک‌هایی مانند استفاده از رنگ‌های تخت یا پرهیز از عمق‌نمایی.

۸. نقاشان ایرانی حتی در دورانی که آثارشان را امضا می‌کردند این کار را با نهایت فروتنی انجام می‌دادند. به عنوان نمونه، کمال‌الدین بهزاد، نقاش بزرگ ایرانی چنین امضا می‌کرد: «عمل العبد بهزاد» و یا رضا عباسی دیگر نقاش معروف ایرانی امضا می‌کرد: «رقم کمینه، رضا عباسی» و یا حتی کمال المالک، که از بانیان ورودِ پرسپکتیو به نقاشی ایران بود، امضا می‌کرد: «پیشخدمت حضور همایونی».

۹. مثلاً در نقاشی ایرانی عموماً حوضِ آب از زاویه بالا، سر انسان‌ها از زوایه سه‌رخ و دیوارها ع از روبه‌رو به تصویر در می‌آید.

فهرست منابع

ـ آشوری، داریوش. (۱۳۷۷). *ما و مدرنیت*، تهران: نشر صراط.

ـ انصاری، منصور. (۱۳۸۴). *دموکراسی گفت‌وگویی*، تهران: نشر مرکز.
ـ برگمن، گریگوری. (۱۳۸۸)، *کتاب کوچک فلسفه*، ترجمه کیوان قبادیان، تهران: نشر کتاب آمه.
ـ پاکباز، رویین. (۱۳۸۸). *دایره المعارف هنر*، چاپ هشتم، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.
ـ تفضلی، احمد. (۱۳۷۹). *مینوی خرد*، تهران: نشر توس.
ـ حیدرپور، آزاده. (۱۳۸۶). تجلی بخت و کوشش در زندگی برخی پهلوانان شاهنامه فردوسی، تهران: *پژوهشنامه علوم انسانی*. ۵۴. ۲۱۱- ۲۲۶.
ـ خسروی، اشرف. (۱۳۸۷). خردورزی و دینداری اساس هویت ایرانی، تهران: *نشریه کاوشنامه*.
ـ دزوفولیان، کاظم؛ طالبی، معصومه. (۱۳۸۹). مقایسه اساطیر ایران و یونان بر پایه اندیشه‌های باختین، تهران: *نشریه ادبیات تطبیقی*. ۱ (۳). ۹۷ - ۱۱۵.
ـ دیویس، تونی. (۱۳۷۸). *اومانیسم*، ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.
ـ راداکریشنان، سروپالی. (۱۳۸۷). *تاریخ فلسفه شرق و غرب*، ترجمه خسرو جهانداری، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
ـ راشد محصل، محمدتقی؛ تهامی، مرتضی (۱۳۸۷). سیر تحول اسطوره‌های ایران بر بنیاد اسطوره‌های پیشدادی و کیانی، تهران: *نشریه پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. ۱۱. ۳۱- ۵۶.
ـ رحمتی، حسینعلی. (۱۳۸۸). دکارت و نردبان معکوس: هم‌سنخی‌های فلسفه دکارت و اومانیسم رنسانس، تهران: *نشریه پژوهش‌های فلسفی-کلامی*. ۱. ۲۶۱- ۲۸۶.
ـ رضایی، مهدی. (۱۳۸۴). *آفرینش و مرگ در اساطیر ایران*، تهران: نشر اساطیر.
ـ رینگرن، هملر. (۱۳۸۸). *تقدیرباوری در منظومه‌های حماسی ایران*، ترجمه ابوالفضل خطیبی، تهران: نشر هرمس.
ـ سوفوکل (بی تا). *ادیپ شهریار*، ترجمه م. بهیار، بی جا.
ـ سینگلر، پیتر. (۱۳۸۶). *هگل*، ترجمه عزت‌اله فولادوند، تهران: نشر طرح نو.
ـ شمیسا، سیروس. (۱۳۸۸). *نقد ادبی*، ویراست سوم، تهران: نشر میترا.
ـ فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۲). *شاهنامه*، چاپ مسکو، تهران: نشر هرمس.
ـ گاردنر، هل.ن (۱۳۸۹). *هنر در گذر زمان*، ترجمه محمدتقی فرامرزی، تهران: انتشارات آگاه و نگاه.
ـ گرن، گئو ویدن. (۱۳۷۷). *دین‌های ایران*، ترجمه منوچهر فرهنگ، تهران: نشر آگاهان ایده.
ـ منشادی، مرتضی. (۱۳۸۹). پیوند اسطوره و سیاست در شاهنامه: تلاش برای بازتولید هویت ملی ایرانیان، تهران: *نشریه مطالعات ملی*. ۱۱ (۱). ۳۷- ۵۶.
ـ موقن، یداله. (۱۳۷۸) *درک نادرست از جامعه سکولار غربی و نشناختن سرشت اسطوره‌ای اندیشه شرقی*، بی جا.
- Kristeller, Paul Oscar (1962). ''Studies on Renaissance Humanism During the Last Twenty Years'', *Studies in the Renaissance*, Vol.9.
-Kristeller, Paul Oscar (2000). ''Humanism'' in: C. B. Schmitt (ed) , *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, UK: Cambridge University Press.
-Law, Stephen (2011). Humanism: A Very Short Introduction, N. Y: Oxford University Press.

فهرست منابع تصاویر

URL1: https: //sspx.org/sites/sspx/files/media/usa-district/new-news/gallaplacidia.jpg
URL2: https: //www.thoughtco.com/emperor-justinian-i-1789035
URL3: https: //joyofmuseums.com/museums/europe/italy-museums/rome-museums/vatican-museums/the-school-of-athens/
URL4: https: //www.britannica.com/topic/Mona-Lisa-painting
URL5: https: //fa.wikipedia.org/wiki/%DA%AF%D8%B1%D-B%8C%D8%B2_%DB%8C%D9%88%D8%B3%D9%81_%D8%A7%D8%B2_%D8%B2%D9%84%D-B%8C%D8%AE%D8%A7

OPEN ACCESS
دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.
COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Rahpooye Hekmat-e Honar
(Biquarterly Journal of Wisdom and Art)
Vol. 2, No. 2 (3), Autumn & Winter 2023-2024

Studying the Possibility of Using Perspective in Iranian and European Painting

Marjane Soozankar[1], **Hossein Rastmanesh**[2]

Type of article: original research
Receive Date: 4 September 2023, Accept Date: 13 October 2023
DOI: 10.22034/RPH.2023.2010792.1043

Abstract

Over thousands of years and depending on different traditions, values, and even geographical environments in different parts of the earth, people have been raised who have different beliefs about their existence. Different understandings of human position have led to the emergence of different cultures. Iran and Greece were the origin of civilization. The culture of these two countries has important differences and therefore they have created different arts. For example, the artworks of ancient Greece, due to the humanism and rationalism of this European culture, usually tend towards naturalism. while the artworks of ancient Iran, due to the different views of this Middle Eastern culture towards humans and the world, are often abstract.

From around the 5th century, a breaking in European culture, the Middle Ages began. In the Middle Ages, because of the dominance of Christianity, Europe moved away from humanistic culture. After these developments in European culture, art moved away from Greek naturalism and moved closer to Middle Eastern abstractionism. One of the most important signs of medieval painting in Europe is lacking perspective, like Middle Eastern paintings. From around the 15th century, it became necessary to change the painting methods. Because after the Renaissance, all aspects of life gradually changed, and painting could not remain unchanged.

The Renaissance, which was the result of the return to humanism and the values of ancient Greece and Rome, also needed its own paintings; paintings that are in harmony with the values of humanism, including naturalism and rationalism. In other words, humanism, which was the ruling spirit of the Renaissance, turned perspective into a problem for the painters of that period. Finally, a group of geniuses solved that by using scientific rules.

1. PhD in Philosophy of Art, Teacher at the Department of Visual Communication, Soore University, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: Marjan.soozankar@gmail.com
2. Master in Art Research, Teacher of Visual Arts Department, University of Science and Culture, Tehran, Iran. Email: H.rastmanesh@yahoo.com

Due to the stability of the fundamental values of Iranian culture, classical Iranian painting has had almost constant characteristics from ancient times to the Islamic period. One of the distinctive characteristics of Iranian painting is the lack of perspective. Iran's culture, both in ancient times and in the Islamic period, has had different values and may even conflict with humanism. Therefore, the use of the perspective technique, which seems to be a reflection of humanism in painting, cannot be justified in Iranian painting.

In the end, regarding the use of perspective in new Iranian painting (The works of artists such as Hossein Behzad), it is necessary to remember that although it is unreasonable to expect the technique and form of Iranian painting to remain unchanged throughout history, the use of perspective in this art is not justified. As explained before, perspective is a reflection of humanist values in painting, and these values - good or bad - do not have a presence among the basic values of Iran's mostly traditional culture. The inconsistency of the use of perspective with new Iranian paintings becomes more apparent when we pay attention to the subject of these paintings, mainly taken from ancient Iranian literature and epics. Ancient Iranian literature and epics generally guide people to follow traditions and make them afraid of the consequences of breaking traditions.

Keywords: Perspective, Painting, Renaissance, Humanism, Iranian painting.

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)