
مقایسه تطبیقی فضای «جلوت» نگارگری ایرانی با فضای «خلوت» نقاشی شرق دور

سمانه محمدی*

مرتضی حیدری**

چکیده

فضای کمی و کیفی هر اثر هنری خواسته یا ناخواسته متأثر از جهان بینی هنرمند می باشد، در واقع فضای هر اثر گزارشگر حال و هوای غالب بر تفکر ایشان است. با بررسی اصول و مبانی حکمی در مقوله هستی شناسی، پی به وجود شباهت ها و تفاوت هایی در خلق فضای آثار نگارگری ایرانی با نقاشی شرق دور، می بریم. هدف از این تحقیق بررسی میزان تأثیر این مبانی - هستی شناسی - در ایجاد فضای مثبت (پر) در نگارگری ایرانی و منفی (خالی) نقاشی شرق دور و عناصر به کار رفته در نقاشی ایشان، می باشد. در این راستا به دنبال آن هستیم که آیا مفهوم وجود و عدم (در مقوله هستی شناسی) در خلق فضای منفی و مثبت در نقاشی ایشان مؤثر است یا نه. به این منظور به تحلیل ملاحظات زیبایی شناسی و ساختار تجسمی در آثار نقاشی ایشان می پردازیم. روش تحقیق به کار رفته در این مقاله تحلیلی - توصیفی است و از منابع کتابخانه ای در راستای این مفاهیم استفاده شده است. نتیجه گیری می شود که هر جهان بینی ویژه ای به طور مستقیم و غیر مستقیم بر هنرمند و فضای حاکم در هنر ایشان مؤثر است و آنچه به عنوان فضای جلوت (پر) در نقاشی ایران و خلوت (تهی) در نقاشی شرق دور حضور دارد در بردارنده تفکر ایشان در شناخت هستی می باشد که در مقایسه تطبیقی ساختار تجسمی نقاشی ایشان به اثبات رسید.

کلید واژه ها: فضا، عدم، نقاشی شرق دور، نگارگری ایرانی، وجود

Email: sam.shahabi1987@gmail.com

Email: m.heydari@yahoo.com

*. کارشناس ارشد، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس.

** . دانشکده هنر و معماری، مربی دانشگاه تربیت مدرس.

مقدمه

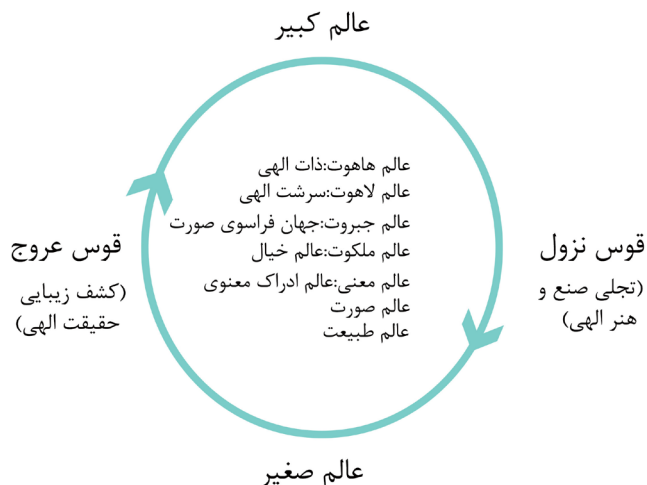
فضای نگارگری ایرانی-اسلامی و نقاشی شرق دور متأثر از جهان‌بینی ایشان نسبت به حقایق هستی می‌باشد، با وجود تشابه میان بعضی نگرش‌های ایشان، به تفاوت‌های اساسی در نحوه برخورد با فضای نقاشی در آن‌ها می‌شویم. در حکمت و عرفان اسلامی زیبایی بیشتر جنبه «وجودشناسی» داشته تا آنجا که در بحث زیبایی بحث از «وجود» و «موجودات» است و گرایش هنر اسلامی و به خصوص نقاشی به ترسیم صور ازلی متکی بر وجودشناسی است و در همین چهارچوب هنر و هنرمندی مدنظر است که همچون یک فیلسوف در شناخت مباحث فلسفی چون (وجود) - از مباحث مهم هستی‌شناسی - در تلاش است و هنر او بیانگری این شناخت و دیدگاه فلسفی اوست. در هنر و حکمت اسلامی «واجب‌الوجود» در مراتبی بر موجودات تجلی می‌کند و هنرمند-عارف تجارب شهودی خود را طی مراتب کشف و شهود در فضای نقاشی منتقل می‌کند. آنچه در نگارگری ایرانی مشهود است فضایی فاقد قواعد فیزیکی است و نگاره سراسر از عناصری برگرفته از عالم کشف و شهود است. از طرفی آنچه در تفکر شرق دور وجود دارد هماهنگی با چرخه هستی و وجود روح حقیقت در طبیعت است و سعادت انسان در هماهنگی و یگانگی با این حقیقت است. آنچه در این تفکر اهمیت دارد این است که «عدم» و «وجود» هر دو معتبر هستند و به گونه‌ای است که وجود (یا در واقع موجودات) از عدم شکل می‌گیرد و دوباره به آن برمی‌گردند^۱ و هدف هنرمند بازگو کردن این مفاهیم در نقاشی است و آنچه در نقاشی شرق دور شاهد آن هستیم فضایی خالی است که بر کل فضا غلبه دارد.

هدف، بررسی نسبت مبانی و جهان‌بینی هنرمند با فضای مثبت (پر-جلوت) و منفی (خالی-خلوت) نقاشی و همچنین عناصر و مفاهیم به کار رفته چون زمان، مکان، رنگ، حضور پیکره انسان در نقاشی است. برای بررسی این هدف ابتدا به مبانی زیبایی‌شناسی اسلامی و شرق دور و مفاهیم هستی‌شناسی (وجودشناسی) در این دو تفکر می‌پردازیم و پس از آن به مقایسه تطبیقی مفهوم فضا و عناصر به کار رفته در ساختار تجسمی نقاشی ایشان پرداخته می‌شود.

پیشینه پژوهش

در راستای زیبایی‌شناسی ایرانی-اسلامی و تأثیر آن بر فضای نگارگری ایرانی و همچنین فلسفه و جهان‌بینی شرق دور در هنر و نقاشی ایشان تحقیقاتی صورت گرفته است. سید حسین نصر (۱۳۷۹) در مقاله‌ای تحت عنوان «عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی» مفهوم فضای نگارگری ایرانی را با توجه به زیبایی‌شناسی اسلامی بررسی کرده و به طرح مبحث خیال در زمینه تبیین مبانی نظری نقاشی که پیوند عمیق میان هنر و تفکر در ایران اسلامی دارد پرداخته و این‌که نگارگر ایرانی با توجه به عالم مثال که اصل و ریشه صور طبیعی و پدیده‌هایی که در درون روح انسان متجلی می‌شود، فضای نگاره خود را می‌آفریند. حسن بلخاری (۱۳۹۴) در کتاب *نظریه هنر و زیبایی در تمدن اسلامی* به بررسی مبانی هنر اسلامی و تعمیم آن به جلوه‌های مختلف هنر و مفاهیمی چون تجلی و حضور رنگ در مراحل سیر و سلوک عارف و تأثیر آن در هنر پرداخته است. گلناز کشاورز (۱۳۸۶) در مقاله «بررسی مفهوم زمان و مکان در نگارگری ایرانی» با راهنمایی مصطفی گودرزی به بررسی زمان و مکان و به مقایسه این مفاهیم در ایران باستان و ایران اسلامی پرداخته است و این‌که در ایران باستان نیز اعتقاد به عالم مثال وجود داشته و مانویان نیز زیبایی را وابسته به ماده نمی‌دانستند، با وجود تفاوت‌هایی بین این دو جهان‌بینی ریشه و فلسفه شالوده اولیه نگاه به زمان و مکان در هنر نگارگری دوران اسلامی در دوران باستان است. ی.ا. پولیاکوا (۱۳۷۵)، در کتاب *نقاشی و ادبیات ایران (مشرق‌زمین)* با ترجمه زهره فیضی، تحولات تدریجی ترسیم انسان در نقاشی ایرانی را مورد بررسی قرار داده و بیش از آن‌که به نقاشی و خصوصیات تکنیکی نگارگری اسلامی معطوف باشد، بازگوکننده ارتباط و هماهنگی نقاشی با ادبیات کلاسیک است.

در رابطه با حکمت و عرفان شرقی و به خصوص شرق دور ایزوتسو (۱۳۹۰) در کتاب *خلق مدام* به مفهوم زمان در جریان هستی در عرفان ایرانی و ذن بودایی و پژوهش درباره انسان و تغییرات او در رابطه با رهیافت فلسفی و عرفانی که در اصل بینشی زنده و مفهومی تجربی است،



تصویر ۱. مراتب سیر و سلوک عارف در کشف حقیقت الهی در قوس عروج و تجلی هنر بر عالم صغیر در قوس نزول

بیان می‌کند «در قرآن خداوند «هنرمند» (مصور) است (سوره الحشر: آیه ۲۴) برای مسلمان هنر به میزانی که زیباست بدون داشتن نشانی از الهام ذهنی و فردی، فقط «دلیل و گواهی بر وجود خداست» (بورکه‌هارت، ۱۳۹۲: ۱۳۷). به این ترتیب در دستگاه نظری متفکران اسلامی به‌ویژه عرفان قایل به وحدت وجود، هستی‌شناسی زیبایی و هنر جایگزین چیستی‌شناسی آن‌ها می‌شود به این سبب درک و غایت زیبایی‌شناسی وابسته به شناخت دیدگاه خاص آن‌ها به وجود عالم و آدم است.

در نظام وجودشناسی و هستی‌شناسی هنرمند مسلمان، تجلی وجودی خدا و ایجاد هنر در قوس نزول و کشف حقیقت مطلق در قوس صعود (عروج) شکل می‌گیرد، (تصویر ۱). در واقع مقام هنرمند در دیدار حقیقت متجلی می‌شود و هنرمند تجربه عرفانی خود را عینیت می‌بخشد.

برای درک این مفاهیم باید تمایزی بین (گستره عقل) و (گستره فراسوی عقل) قایل شویم. قلمرو عقلی مرحله ذهنی آگاهیست، عالم حس و بعد پدیدار حقیقت است و قلمرو فراسوی عقل مرحله عینی حقیقت است و آنچه ادراک می‌شود دلالت بر عمیق‌ترین سطح آگاهی است و در اتصال بی‌واسطه با نظم لاهوتی اشیا قرار می‌گیرد که

پرداخته است. بورکه‌هارت (۱۳۶۹) در کتاب هنر مقدس در بخش هنر خاور دور به بررسی رابطه انسان و طبیعت و تأثیر آن در هنر منظره‌نگاری چینی پرداخته است، ادوارد کونسه (۱۹۶۳) در کتاب ماهیت و سیر تحول بودایی به بررسی ریشه لغوی تهی پرداخته و مقصود نظریه تهی، بیان نسبت متقابل و عدم استقلال اشیاء و موجودات است. همچنین کریسمس هامفریز (۱۳۷۷) در کتاب دین بودائی معتقد است که نظریه تهی با مفهوم عدم (هیچ) فرق دارد و تهی به معنای پوچی نیست بلکه چیزی فراتر از آن است. والتر استیس (۱۳۸۹) در کتاب عرفان و فلسفه، دت سوزوکی (۱۳۷۸) در کتاب دن و فرهنگ ژاپنی نیز به بررسی مفهوم تهی پرداخته‌اند.

در این تحقیق‌ها به بررسی مبحث وجودشناسی (هستی‌شناسی) و تأثیر آن در ظهور فضای (جلوت) نقاشی ایرانی در مقابل فضای تهی (خلوت) نقاشی شرق دور که هر دو این فضاها بازتاب جهان‌بینی آن‌ها نسبت به هستی‌شناسی است، پرداخته نشده و عناصر نقاشی بدون در نظر گرفتن فضای حاکم بر آن به طور جداگانه بررسی شده و به طور اختصاصی تقابل دو فضای پر و خالی در نقاشی و عناصر حاضر در آن بررسی نشده، که در تحقیق پیش رو این مباحث بررسی می‌شود.

جهان‌بینی و زیبایی‌شناسی عرفانی-اسلامی

در جهان‌بینی و دیدگاه اسلامی، «حسن» یا زیبایی در کامل‌ترین صورت، حقیقتی یگانه است که همان ذات حق تعالی است که از هر گونه تصویری منزّه است و حقیقتی وابسته به «وجود» است و شناخت و درک مراتب آن مستلزم پذیرش معانی و مفاهیمی چون وحدت وجود و تجلی است به عباراتی «واجب الوجود» خود واجد حسن و زیبایی مطلق است. انسان در بدو تولد به صورت شهودی «وجود» را ادراک می‌کند، لذا هنرمند ادراک و تجارب شهودی خود از «وجود» را در سیر آفرینش اثر با محاکات از این زیبایی و کمال، منتقل می‌کند، در حقیقت تلاش هنرمند در جهت ادراک و بازتاب حقیقت «وجود» است. همان‌طور که بورکه‌هارت



تصویر ۲. نمادین و یانگ، (قسمت تیره: یین، قسمت روشن: یانگ)

دلالت بر مرتبه‌ای از نظم «الهی» اشیا دارد که فقط در شهود عارف ظاهر می‌شود. دکتر بلخاری در کتاب نظریه هنر و زیبایی این تمایز را این‌گونه بیان کرده است: «بنا به نگره‌های عرفانی وقتی وحدت به کثرت تبدیل شد بر اساس ظهور، عالم امکان شکل گرفت.» (بلخاری، ۱۳۹۴: ۱۳۴) این همان هدفی است که نگارگر ایرانی به آن پرداخته و عالم مثالی که تمام مفاهیم در یک لحظه جاری است را به نمایش می‌گذارد.

جهان‌بینی و زیبایی‌شناسی شرق دور

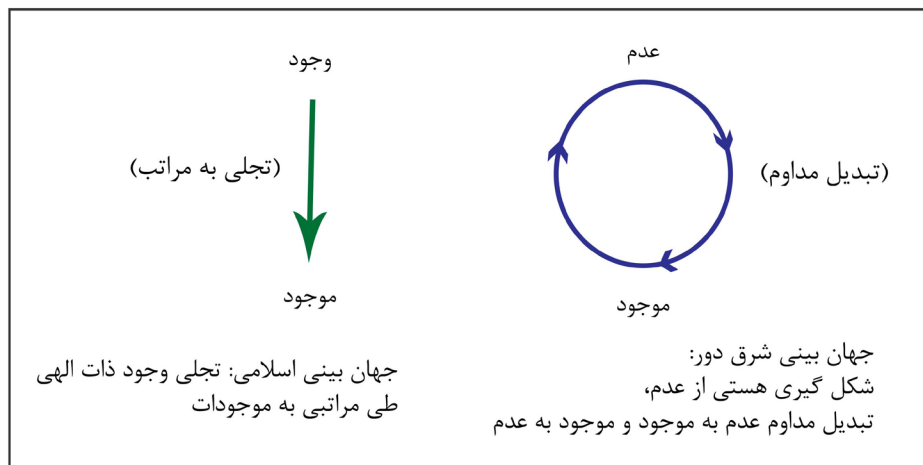
عقیده سرزمین‌های شرق دور در همه ادوار این بوده است که انسان بر طبیعت مسلط نیست بلکه بخشی از آن است و مانند همه موجودات دیگر به فعل و انفعالات آن واکنش می‌دهد و معنی سعادت، هماهنگ شدن با نیروی روحانی طبیعت است این دیدگاه‌ها متأثر جهان‌بینی و ادیان باستانی چون تائوئیسم^۲ بودیسم^۳ و ذن بودیسم^۴ می‌باشد.

وحدت وجود یا «پانته‌یسم»^۵ از مفاهیم اساسی فلسفه و زیبایی‌شناسی در دیدگاه شرق می‌باشد در این دیدگاه کل عالم را جاندار عظیمی می‌داند که انسان و طبیعت جزئی از آن هستند. آن‌ها اعتقاد به الوهیت واحد در ورای عالم آن‌چنان که مورد نظر ادیان سامی است، نداشته‌اند اما نوعی از وحدت وجود که مورد نظر آن‌هاست، شاید به هم ردیف الحاد نباشد. آنچه حائز اهمیت است، تجلی حقیقت است که حکایت از وحدت و مقام اتحاد روح انسان و نظام هستی است که در آن «وجود» و «عدم» هر دو اصیل و معتبر هستند. در این تفکر «وجود» همواره از

«عدم» پدید می‌آید و دوباره به آن برمی‌گردد این دو در تعامل همیشگی قرار دارند. این تعامل به صورت نمادین در دایره یین و یانگ^۶ نمود پیدا کرده است. (تصویر ۲)

در این نگاه سیر زمانی و آغاز و پایانی وجود ندارد و تمام موجودات در یک گستره بی‌زمانی «وجود» با هم وجود دارند. در این تفکر بالاترین مرحله آگاهی آن آگاهی است که خالی از تمام محتویات باشد در واقع رسیدن به آزادی نفس یا نیروانا^۷ که بیانگر بیداری حقیقی و تابش طلیعه اشراق است. مفهوم ذات عدم یا لاموجودی در فلسفه شرق دور به گونه‌ای دیگر در آرا متفکران و عرفای اسلامی متجلی می‌شود. در عرفان اسلامی آن (نیرو) و (روح جهانی) که در طبیعت جای دارد و عارف و هنرمند در صدد یگانه شدن با آن هست، ذات مطلق (یا خدا) که به منبع غایی وجود، که تمام موجودات وجود خود را از او کسب می‌کنند، است. این وجود به‌عنوان «سرچشمه هستی» خوانده می‌شود. آنچه که به‌عنوان هدف در ایدئولوژی شرق دور و عرفان اسلامی وجود دارد، رسیدن به قلمرو ماورا عقل است، همان عالمی که طی کشف و شهود به آن نایل می‌شوند.

در اندیشه هنرمند شرق دور، فضای کیهانی (یا تهی بی‌نهایت) همه چیز را در بر می‌گیرد و طبیعت بخشی از فضای (تهی) بی‌نهایت است و محتوای مادی و تصویری این تهی است. به این ترتیب سادگی با فضای تهی که در زمان و مکان آفریده شده باشد، اندیشه مهمی در تفکرات زیبایی‌شناختی شد و هدف هنرمند نمایش یگانگی با این حقیقت یا «عدم» می‌باشد که به صورت فضای خالی نشان داده می‌شود، همان‌گونه که بورکهارت در کتاب هنر مقدس بیان می‌کند: «بنا به بینش تائوئیستی، هنر الهی اساساً هنر تبدیلات است، طبیعت سراسر، در عین تبعیت از قانون ادواری، بلاانقطاع در حال تغییر و تبدیل دائم است و تضادهایش گرداگرد مرکز واحدی که قابل درک نیست، تطور می‌یابند و هر کسی که این حرکت را درک کند، جوهر آن حرکت مرکزی را تشخیص می‌دهد. هدف هنر، سازش یافتن با ضرباهنگ کیهانی است و استادی در هنر عبارت است از، توانایی ترسیم دایره‌های یکسره و یگانه شدن به طوری ضمنی با مرکز آن دایره است» (بورکهارت، ۱۳۹۲: ۱۲).



تصویر ۳. مقایسه تطبیقی مراتب شکل‌گیری هستی و موجودات در اندیشه اسلامی و شرق دور

فضایی ماورایی و مثالی است. عرفا در تبیین سلسله مراتب وجود به عوالم سه‌گانه معقول محسوس، مادی و عالم مثالی معتقد بودند. آنان عالم معقول را جایگاه روح و عالم محسوس را جایگاه ماده می‌دانستند عالم مثالی میان دو عالم معقول و محسوس قرار گرفته است. برخی از فلاسفه ایرانی پیش از ملاصدرا^۸ مانند سهروردی^۹ وجود فضای مثالی را مطرح نموده و پایه‌های اصلی و متافیزیکی آن را بنیان نهاده‌اند. اما اولین کسی که با پیروی از ابن عربی ساختار نظامندی را در مبحث فضای مثالی بنیان نهاد ملاصدرا بود. (chitiick.1994:198). فضای عالم مثال در نگارگری سبب شده تا شکل‌ها مانند صور معلق جلوه‌گر شوند که به قول سهروردی در ناکجاآباد واقع شده‌اند. تیتوس بوركهارت عالمی را که نگارگری ایرانی تصویر می‌کند عالم «اعیان ثابت» (گوهرهای دگرگون‌نشده) است که آن‌را نمی‌توان باحواس دریافت زیرا که بیرون از صورت مادی است. این فضا با بهره از دیگر تمهیدات تجسمی چون فضای هم‌زمانی و فضای دو بعدی به تصویر کشیده می‌شود. «نگارگر ایرانی با پیروی کامل از مفهوم فضای منفصل توانسته سطح دو بعدی نگاره را به تصویری از مراتب وجود مبدل سازد و بیننده را از بعد مادی به مرتبه‌ای عالی‌تر ارتقا دهد که حکمای اسلامی و مخصوصاً ایرانی آن‌را عالم خیال و مثال و یا عالم صور معلقه^{۱۰} خوانده‌اند» (تجویدی، ۱۳۷۹: ۳۴).

فضای نگارگری ایرانی و نقاشی شرق دور

در تفکر و فلسفه اسلامی تمامی هستی و موجودات از «وجود مطلق»-ذات متعالی- طی مراتبی بوجود آمده‌اند که «وجود مطلق» در بالاترین نقطه، و هستی و موجودات بنا بر مقامشان به ترتیب تحت آن قرار می‌گیرند پس در واقع «موجودات» از «وجود» شکل می‌گیرند. در این جهان‌بینی این سیر به صورت خطی است یک مبدأ و یک انتها وجود دارد که هر دوی آن به ذات تعالی منتهی می‌شود (آغاز آفرینش و در انتها معاد و رستاخیز و رسیدن به مبدأ نهایی). از طرفی نگاهی که ادیان شرق دور به شکل‌گیری هستی دارند این‌گونه است که «موجودات» از حقیقتی بوجود می‌آیند که در «عدم» و نیستی قرار دارد (این نیستی به معنای پوچی نیست بلکه سرچشمه زایش هستی و موجودات است). همچنین در این جهان‌بینی، نگاهی ادواری به آفرینش وجود دارد، آفرینش از نقطه‌ای شروع می‌شود و بعد گذشت دوره‌ای در همان نقطه به پایان می‌رسد و دوباره از هم‌آن‌جا شروع می‌شود و این چرخش و گردش همچنان ادامه دارد، اعتقاد به تناسخ و تولد ادواری از همین اعتقاد شکل می‌گیرد. (تصویر ۳)

آنچه که باعث تمایز فضای نگارگری ایران با شرق دور می‌شود علی‌رغم برخی اشتراکاتی در مباحث فلسفی و اعتقادی، فضای پر، رنگین و چندساحتی نگارگری ایرانی با فضای تهی و خالی شرق دور است که بازتاب تفکر ایشان در باب شکل‌گیری هستی است. فضای نگارگری ایرانی

فضای «جلوت» نگارگری و «خلوت» نقاشی شرق دور

جلوت: در لغت‌نامه به معنای هویدا و آشکار شدن و ضد خلوت است اما با توجه به ریشه‌ی آن دارای دو معناست: (۱) مصدر: به معنای آشکار کردن، ظاهر ساختن؛ (۲) اسم: به معنای آشکارگی و پیدایی. آنچه را که می‌توان فضای جلوت (آشکارگی) در نگارگری ایران نامید در واقع همان «تجلی» حقیقت «وجود» که طی مراتب کشف و شهود هنرمند در عوالم فلک و مثل است. هنرمند اسلامی گزارشگر عالمی است که این مراتب و سرچشمه موجودات در آن حضور دارد، از این رو درنگاره او شاهد تکثر فضا و رنگ یا همان فضای «جلوت» هستیم و اشکال و الوان آن محاکات همان عالم ملکوتی است. نمود تصویری این فضای جلوت، مبتنی بر تقسیم‌بندی منفصل فضای دوبعدی است و می‌توان هر افقی از فضای دوبعدی نگاره را مظهر مرتبه‌ای از وجود، و از جهتی دیگر، مرتبه‌ای از عقل و آگاهی دانست که از طریق رمز و تمثیل نمایان می‌شود (تصویر ۱۱، ۱۰، ۷، ۶).

خلوت: به معنی گوشه‌نشینی، خالی از اغیار و... که در تفکر عرفانی دارای دو جنبه است، جنبه ظاهری آن به‌عنوان ابزاری (مکان) که سالک با هدف تزکیه نفس از آن بهره می‌گیرد و جنبه باطنی که همان تداوم مراقبت در تفکر و ترک علایق می‌باشد و این مفاهیم با توجه به مقام و تجربه سالک - هنرمند در نقاشی بازتاب داده می‌شود. آنچه تحت عنوان خلوت در نقاشی شرق دور به کار می‌رود نمود «عدم» است - از مفاهیم بنیادین هستی‌شناسی ایشان - که وجود و هستی از آن شکل می‌گیرد و به صورت فضاهای خالی نمایان می‌شود. الفاظی که برای نامیدن نظریه «تهی» و خلوت به کار می‌روند عبارتند از (سونیام^{۱۱} و (شونیه‌تا)^{۱۲} به معنای تهی، خالی، هیچ، غیرموجود، تهی بودن، باز بودن، هیچی (عدم)، نسبیت، پایان‌ناپذیر یا تمام نشدنی.

ادوارد کونسه^{۱۳} در اثرش به نام «ماهیت و سیر تحول دین بودایی» درباره ریشه لغوی (تهی) بحثی دارد، این لغت در سانسکریت از ریشه لغت باد کردن^{۱۴} گرفته شده است. در زبان یونانی نیز چیزی که از بیرون متورم ولی از درون پوک و تهی باشد. در لاتین هم ریشه

(کولوموس)^{۱۵} یعنی توده و انبوه است. به هر حال لغت (شونیه‌تا) در سانسکریت معنای تهی و نفی را می‌دهد و «از این تهی بودن است که همه نموده‌ها هستی دارند». (نات هان، ۱۳۷۶: ۷۹). والتر ترنس استیس^{۱۶} می‌نویسد: «تهی» حالت بی‌تمایز و بی‌تعینی است که درونمایه اصلی عرفان انفسی فرهنگ‌های دیگر است، شالوده مفهوم (شونیاتا) تهی‌وارگی (خلا) است که مضمون اصلی مابعدالطبیعی آئین بودا است. به گفته دکتر د.ت. سوزوکی^{۱۷}، (شونیاتا) یا خلا بودایی عبارت است از: «خلا محض (خلا بودایی) نه زمان هست و نه مکان، نه صورت و نه شیئیت، نفس در این تجربه، انعکاس خود را در خود می‌نگرد، یعنی آنگاه که از همه محتویات جز خویش خالی باشد»، این معنا را می‌توان «وجود بدون تعین» نامید. کومراسوامی^{۱۸} نیز معتقد است که بر، اساس نظریه تهی حقایق نسبی، هستند. او می‌گوید: «تهی به معنای نفی ساده همه چیز نیست، بلکه به معنای نفی خصوصیات از اشیاست. تهی بودن اشیاء هم یعنی عدم هستی در نفس آن‌ها» (Coomaraswamy 2003:319).

در این تفکر همه چیز متغیر است و هیچ چیز پاینده نیست. انکار ناپایداری^{۲۰} انکار هستی است، پس اندیشه تهی بودن در واقع اثبات‌کننده هستی چیزها است نه نفی آن‌ها. این مقوله مانند فضای خالی در یک تصویر، و مکث‌ها در موسیقی و سکوت در تأثر، دلالت خاصی پیدا می‌کند، زیرا زیبایی‌شناسان در این وضعیت‌های غیرفعال، اساس نیروهای خلاق را می‌بینند که هر چیزی باید از آن‌ها هستی بیابد. در نقاشی شرق دور از فضاهای سفید (خالی) به این منظور بهره می‌گیرند. البته این فضای منفی در تعامل و ارتباط با فضای مثبت است - مانند بین و یانگ - و تمام نیروهای متضاد در فضای نقاشی به تعاملی همیشگی می‌رسند. (تصویر ۱۳، ۱۲، ۹، ۸)

پس آنچه که باعث ایجاد فضای «جلوت» در نگارگری و «خلوت» در نقاشی شرق دور می‌شود: کشف «حقیقت» است. نگاره ایرانی طی این کشف و شهود از عوالمی مختلف گذر می‌کند تا اینکه به عالمی می‌رسد که سرچشمه هستی است و هنرمند گزارشگر این عالم است برای همین

نشانی از واقعیت قطعی در آن‌ها دیده نمی‌شود. که این منظور را با تکنیک آب مرکب به خوبی القا کرده‌اند زیرا که سیالیت مرکب این فضا را به خوبی برای هنرمند فراهم می‌کند. (تصویر ۵)

مکان

نگارگری ایران ← فضا و مکان در نقاشی ایرانی دارای ابعادی مستقل از مکان محسوس می‌باشد. در عالم ماده وجود ماده موجب محدودیت دیده می‌شود اما در عالم مثل بیننده قادر است با حضور ذهنی خود مجموعه مکان‌ها و واقعیت جاری در آن را یک‌جا مشاهده کند. در نگارگری ایران فضای سه بعدی و پرسپکتیو تک نقطه‌ای رعایت نمی‌شود. در پرسپکتیو تک نقطه‌ای زاویه دید بستگی به موقعیت فرد مشاهده‌گر دارد و با تغییر جایگاه او فقط بخشی از مکان دیده می‌شود ولی مکانی که نگاره ایرانی از این قواعد پیروی نمی‌کند و در آن واحد تمام زوایا را می‌بیند که این باعث شکسته شدن پرسپکتیو می‌شود، دید مخاطب از مکانی به مکان دیگر در حرکت است. (در واقع هم‌زمان دیدن بیرون و درون مکان، نتیجه کشف و شهود مراتب عوالم افلاک است که به عنوان نظاره‌گر تمام اسرار بر او مکشوف شده است).

شرق دور ← تفکر فلسفی و همچنین شرایط اقلیمی شرق دور باعث شده که، طبیعت به‌عنوان مکانی برای جاری شدن مفاهیم بنیادین هستی مورد توجه نقاش قرار بگیرد و همواره مفهوم و نماد عناصر طبیعت مورد نظر او است. مکان این فضا به صورت رویت تدریجی القا می‌شود. این رویت تدریجی فضا یا مکان را به تمامی از زمان جدا نمی‌کند. ترکیبات آن‌ها بی‌تقارن هستند زیرا که تقارن مکان را محدود می‌کند. در این مناظر مهم‌ترین هدف انتقال بی‌حد و مرز بودن مکان است که به صورت فضاهای خالی نشان داده می‌شود که نمادی از سکون و آرامش حاکم بر مکان است.

فضای چند ساحتی و رویت یکباره نگاره ایرانی

در نگارگری ایرانی نمایش فضاهای مختلف از لحاظ مکانی و زمانی به طور هم‌زمان در یک تصویر دیده می‌شود زیرا که در عالم مثل مشاهده هم زمان وقایع و رویدادها در

نگاره او رنگین و دارای فضاهای متکثری است که همه در یک لحظه دیده می‌شود و این‌گونه فضای جلوت در نگاره او جاری می‌شود. اما آنچه که هنرمند شرق دور در پی کشف آن است، حقیقت «عدم» است، او مراحل شناخت این حقیقت را طی می‌کند و تجربه شهودی خود را به صورت فضای خلوت در نقاشی و هنر بیان می‌کند. (تصویر ۳)

فضا و عناصر نگارگری ایرانی در مقایسه با نقاشی شرق دور زمان

در نگارگری ایران ← زمان، مطلق است و به مفهوم فیزیکی آن وجود ندارد، مطلق بودن زمان باعث دگرگونی در قوانین می‌شود که اوقات روز و یا شب در آن به معنی عالم مادی وجود نداشته باشد. تنوع نور که یکی از نشانه‌های تغییر زمان در شبانه روز است در نگاره‌ها فاقد منبع مشخص است که اجسام در این حالت فاقد سایه و بعد هستند. حضور همین نور یکدست و زمان‌های مختلف شبانه‌روز که در آن واحد قابل مشاهده است، حاکی از زمان عاری از قواعد فیزیکی است. (تصویر ۴)

نقاشی شرق دور ← در فلسفه ایشان جهان در حال حرکت است، هیچ اصل ثابتی در عالم وجود ندارد و کوتاه‌ترین بخش زمان یک حالت وجودی است و آغاز و پایان در مکان وجود ندارد. تعالی پایان‌پذیری مکان و ذات نیستی (عدم) با مفهوم پویای جریان زمان، ارتباط مستقیم دارد. (در واقع همان مفهوم «خلق مدام»^{۲۱} است که یک واحد زمان، یک واحد وجودی است هر شی چیزی نیست جز یک سلسله از این واحدهای وجودی. ایزوتسو می‌گوید: «در این مفهوم هیچ چیز حتی برای دو لحظه موجود باقی نمی‌ماند، بلکه در هر لحظه چیز جدیدی است وجود دارد که در مراقبه به مثابه «اکنون بی زمان» (Ni-Kon) تجربه می‌شود. در این بعد، تمام اشیا هم زمان به نظر می‌آیند». (ایزوتسو، ۱۳۹۰: ۱۶). نمود این تفکر در این نقاشی‌ها با مشخص نبودن منبع نور (چون نگارگری ایران)، فضای تهی در کل اثر و پوشیده شدن فضا در مه و رویت تدریجی که نمادی از رمز و ابهام در پس آن است، نشان داده می‌شود. نور به طور عام در همه جا هست و



یک مکان و زمان به هم می‌پیوندند و در نقطه‌ای واحد یکی می‌شوند نقطه‌ای که شیخ محمود شبستری آن را «نقطه حال» می‌نامد. برای پیاده کردن این نگره از قواعد ویژه‌ای برای ترسیم احجام مکعبی و فضاهای معماری بهره می‌گیرند که ژرفنمایی موازی نام دارد. در این ژرفنمایی خطوط دورشونده موازی باقی می‌مانند و ابعاد دورتر کوچکتر به نظر نمی‌رسند. «نگارگر ایرانی از خاصیت هم پوشانی سطوح هم بهره می‌گیرند» (بترز، ۱۳۷۰: ۷۹). آندره‌لوت: «در نگارگری ایرانی هر سطح بخش دیگری را به عقب می‌راند و سطوح پی‌درپی بعد سوم را به ذهن القا می‌کنند بدون توسل به این تمهید چشم بی‌آن‌که فضای حقیقی را متناوباً دریابد یک‌باره به سوی آخرین نقطه افق توجه می‌یابد. دریافت عمق به وسیله ذهن با تشخیص عمق که به وسیله خطای چشم در صفحه نقاشی حفره‌ای به نظر می‌آورد، از نظر کیفی متفاوت است» (لوت به نقل از تجویدی، ۱۳۷۹: ۱۴). «ساختار عمودی ترکیب‌بندی از ویژگی‌های مهم نگاره‌های ایرانی برای نمایش فضاهای مختلف به طور هم‌زمان است. بدین‌گونه ترکیب‌بندی به سمت بالا می‌رود و دربرگیرنده ماه تا ماهی از عرش تا فرش است» (پاپادوپولو، ۱۳۶۱: ۷۰) (تصویر ۱۵ و ۱۴)

فضای یک‌دست و رویت تدریجی نقاشی شرق‌دور

از آن‌جا که جهان در دیدگاه آن‌ها دائماً در حال تغییر است و هیچ چیز ثابتی وجود ندارد و ابهام طبیعت با انجام مراقبه مکشوف می‌گردد، این تفکر به صورت فضاهای مه‌آلود در چند سطح از پایین به بالا و به صورت طومارهایی که به تدریج باز می‌شود و هر بار قسمتی از آن دیده می‌شود نه همه آنچه وجود دارد و فضای نقاشی به صورت تدریجی نشان داده می‌شود. و همه چیز در یک لحظه عیان نمی‌شود و هر بار که چیزی عیان می‌شود آن چیز دوباره به خلا و عدم که از آن شکل گرفته برمی‌گردد و این یعنی هر لحظه که یک بخشی در معرض دید قرار می‌گیرد در لحظه بعد وجود نخواهد داشت. (تصویر ۲۰ و ۲۱)

رنگ

نگارگری ← «رنگ نه از عوامل عرضی که از عناصر

ذاتی اثر هنری است و از عناصر ظهور معنا در اثر است. سرگذشت رنگ در اندیشه اسلامی و به تبع نگارگری با قرآن آغاز می‌شود. قرآن تبیین نمادین بهشت را با استفاده از رنگ‌ها به انجام رسانیده است»^{۲۲} (بلخاری، ۱۳۹۴: ۱۳۵). در احادیث، روایات و عرفان اسلامی نیز رنگ عامل میان جهان ماده و جهان نور و راهنمای عارفان در تبیین و تمیز منازل سیر و سلوک به خدمت گرفته شده، به تعبیر هنری کربن در عرفان ایرانی «رنگ‌ها تبدیل به شاخصی می‌گردند برای عارف تا بدان وسیله مقام نورانی - عرفانی خویش را به داوری گیرد. او فراسوی زمان است و تنها عالم رنگ جهت‌دهنده سیر سلوک اوست». (اردلان و بختیار، ۱۳۸۰: ۵۱). رنگ در جهان محسوس همنشین بی‌بدیل نور است و صورت متکثر نور واحد است، بدین ترتیب رنگ با تجزیه نور شکل گرفته و نمادین‌ترین تمثیل تجلی کثرت در وحدت را نمودار می‌سازد. در فلسفه باستانی ایران و فلسفه اشراق، وجود، مساوی با نور است. از آن‌جا که وجود، مساوی با زیبایی است، پس نور، مساوی با زیبایی و بی‌نوری، یعنی فقدان زیبایی. به دیگر سخن ذات متعالی، مجرد و بی‌رنگ نور که خود نماد کامل وحدت است که با رنگ تجسم یافته و تجلی و تجسم رنگارنگ بی‌رنگی می‌شود، هم‌چنان که در عرفان اسلامی و به‌ویژه عرفان ابن عربی حق به نوری بی‌رنگ تشبیه می‌شود و خلق به آبگینه‌ای رنگین و رنگ‌ها صورت‌های ایرانی پوشیده از رنگ‌های درخشان است و گاه برای ایجاد نور بخشی از تصویر را طلا یا نقره اندود می‌کردند.

این عجب کاین رنگ از بی‌رنگ خاست
رنگ با بی‌رنگ چون در جنگ خاست

(مثنوی، دفتر اول: بیت ۲۴۷۴)

کربن فلسفه نگارگری ایرانی را متأثر از نگارگری مانوی - رهنمون ساختن بینش به فراسوی عالم حسی می‌داند که برانگیزنده مهر و ستایش «پسران نور» و هراس از «پسران تاریکی» است و نیز به تماشا گذاردن رستاخیزی «انسان نورانی» تا تصویرگر رهایی انسان از حدود و ثغور ظلمانی (کربن، ۱۳۹۲: ۱۴۷). پوپ حضور رنگ در نگارگری ایرانی این‌گونه توصیف کرده است: «در نقاشی تی‌سین نیمی از عظمت هنر مربوط به رنگ است اما در مینیاتور

ایرانی نه دهم زیبایی به رنگ ارتباط دارد» (پوپ، ۱۳۸۷: ۱۵۲). به هر روی قرآن به عنوان منبع اصیل حکما و عرفای مسلمان در تبیین معنا از رنگ بوده و این خود عاملی بسیار مؤثر در کاربرد آن توسط عرفا و هنرمندان است. (تصویر ۱۹ و ۱۸)

رنگ در شرق‌دور ← آنچه که در شاخه‌ای از نقاشی شرق‌دور بارز است فاقد رنگ بودن و ایجاد رنگ سایه‌هایی خاکستری که با مرکب ایجاد شده. ^{۲۳} برگزیدن این شیوه به عواملی مرتبط است: (۱) نقاشی شرق دور هنرخطوط است و همواره خط بر رنگ تسلط دارد. بین خوشنویسی و نقاشی آن‌ها تمایزی وجود ندارد و نقاشی با تکنیک خوشنویسی انجام می‌شود (قلمو و مرکب). (۲) با توجه به جهان‌بینی آن‌ها جهان سیال و دائماً در حال تغییر است و هیچ چیز ثابت در جهان وجود ندارد و همه چیز در پرده ابهام قرار دارد، بهترین شیوه برای بیان این جهان‌بینی، مرکب - که خود نیز منشأ آلی دارد یعنی ساخته شده از خاکستر چوب درخت و صمغ آن - است و با آن می‌توان به خوبی این فضای ابهام را با مه آلود کشیدن بیان کرد. (۳) در نقاشی ایشان مراحل آموزش، تفکر، مراقبه و عمل نقاشی مهم‌تر از خود نقاشی است و نقاشی طی مناسکی با تبه‌ری که طی این مراحل کسب کرده باید اثری را با یک حرکت دست در یک لحظه بوجود بیاورد و برای این فرآیند، سیالیت آب‌مرکب بهترین تکنیک ممکن می‌باشد. (تصویر ۲۱ و ۲۰)

انسان

نگارگری ← منع پیکرنگاری از سوی اسلام باعث شد که حضور انسان با ایما و اشاره در نگاره‌ها جلوه کند. با بررسی تحول سیمای انسان در مکاتب مختلف چهره انسان از جنبه صرفاً تزئینی خارج شده و از مضامین واقع‌گرا برخوردار شده است. تکامل سیمای انسان در نقاشی ایرانی بی‌نسبت با تحول آن در ادبیات نیست و به‌طور کلی در ارتباط مستقیم با تحول تدریجی تزئین نسخ خطی و زبان هنری نقاشی و امکانات تجسمی آن است. سیمای آدمی، به طرزی قراردادی و فاقد تعین و ویژگی‌های فردی است و حضور انسان در نگاره همان انسان مثالی است که در قالب شخصیت داستان نقش

می‌بندد. وظیفه اصلی نگارگر، بهره‌گیری از امکانات تجسمی در ارائه نمونه‌های مطلوب از تیپ‌های مختلف انسان است که منجر به تثبیت برخی نقوش و علائم نمادین می‌شود. بدین ترتیب، قوانین ادبی در ساختار بیان‌کننده اشخاص، انعکاس می‌یابند. نقاش، هیچ‌گونه تعریف و تصور دقیقی درباره سیمای ظاهری افراد ارائه نمی‌دهد. آ.س. ملکیان شیروانی هنرشناس شرق، متذکر شده که وجه تمایز ترسیم انسان در هنر شرق و غرب در این است که در شرق، نسخه‌های عمومی و در غرب چهره‌سازی انفرادی موردنظر است. بنابراین می‌توان گفت که «چهره‌پردازی شاعر و نقاش، از ارزشی هم‌تراز برخوردارند» (پولیاکوا، ۱۳۷۵: ۶۲). ترکیب‌بندی پیکرها و هماهنگی آن‌ها با کل نگاره سعی در تبیین برخی از رموز نهفته عرفانی چون بیان سیمای انسان کامل را دارد. ابن عربی نیز در بخش ارائه تصویر متعالی از انسان کامل، او را حاضر موجودات می‌داند. در این مرحله کامل‌ترین هستی در میان هستی‌های جهان است، انسان کامل به این مفهوم عصاره کامل جهان بوده، همان روح کل جهان هستی است. در واقع همان اصل تناظر که انسان عالم صغیر است و جهان انسان کبیر. البته سیر تحول چهره‌نگاری در دوره‌های مختلف متفاوت بوده و از مفاهیم عرفانی چون سیمای انسان کامل و مثالی به سمت چهره‌های واقع‌گرا و ترسیم افراد معمولی می‌رود. (تصویر ۲۶ و ۲۷)

نقاشی شرق دور ← حضور انسان در نقاشی شرق‌دور در اندازه کوچک، جدایی‌ناپذیری انسان از طبیعت و چرخه هستی و درکی که هنرمند در مقام یک راهب از جان طبیعت دارد را بیان می‌کند در واقع انسان به‌عنوان موجودی است که وجود دارد و شاهدی بر جریانات هستی است که با آن به یگانگی رسیده است. به این منظور مکان نقاشی خود را به مثابه کیهانی ناتمام و ابعاد انسان را بسیار کوچک در مقابل آن به نمایش می‌گذارد. بی‌قرینگی و خالی گذاشتن فضا و ابعاد کوچک انسان شاید نوعی انکار نقش هنرمند باشد که نشانه‌ای از غرابت درون هنرمند و مخاطب است. یعنی وجود انسان (هنرمند) با حضور طبیعت گره خورده است و انسان در این جریان بی‌زمانی و بی‌مکانی حضور دارد. (تصویر ۲۸ و ۲۹)

خوشنویسی

جایگاه با اهمیتی برخوردار باشد. (تصویر ۳۰)

شرق دور ← خوشنویسی نگارش و پرمعنای نشانه‌های نوشتاری چینی است. هنری که ظرفیت‌های دوگانه آوایی و معنایی یک زبان کامل را در قالب انگاره‌سازی‌های^{۲۴} تجریدی و مبتنی بر ذهنی خلاق، به نمایش می‌گذارند.^{۲۵} مضمون خوشنویسی در نقاشی‌ها شعرهایست که بیاناتی عمیق از آفرینش و مفهوم‌پردازی‌های پنهان در نقاشی است که بینشی نسبت به هویت شخصی هنرمند را به دست می‌دهد. شکل کلی این مفاهیم از یک سبک خوشنویسی تا سبک دیگر کاملاً متفاوت است. در واقع نشانه‌ها و انگاره‌های تصویری خوشنویسی مانند نت‌های موسیقی از گوناگونی در ترکیب عناصر نشانه‌ای برخوردار است و به همین دلیل از چهارچوب‌های ریخت‌شناسی خارج و در قالب هنری انتزاعی و برگرفته مجموعه‌ای از نشانه‌هاست. (تصویر ۳۱)

اسلام ← اعجاز اسلام همان کلام خداست که کتابت آن از اهمیت معنوی برخوردار است از این رو خوشنویسی به‌عنوان هنری شریف مورد توجه قرار گرفت و «کتابت قرآن هنر مقدس علی‌الطلاق محسوب می‌شود. در کتابت متون مقدس حروف با اسلیمی و خصوصاً با نقشمایه نباتی که قرین رمزگری آسیایی درخت جهان می‌گردد ترکیب می‌شود» (بورکهارت، ۱۳۹۲: ۱۵۰). از طرفی در ادبیات آثاری تحت تأثیر تفاسیر عرفانی قرآن در قالب شعر و داستان بوجود آمد که خوشنویسی نمود تصویری این محتوی می‌باشد. ان ماری شمیل نیز در در کتاب/وج‌های درخشان هنر/ایران پس از تبیین ارتباط شعر و عرفان فارسی با خوشنویسی به حرف به‌عنوان قالب تجلی الهی اشاره می‌کند. وابستگی نگارگری به ادبیات و روایت‌گری باعث شده که خوشنویسی در ترکیب‌بندی نگاره‌ها از

مفاهیم	نگارگری ایرانی - اسلامی	نقاشی شرق دور	
زمان	زمان مطلق و فاقد قواعد و مفهوم فیزیکی مطابق قواعد عالم مثال هم‌زمانی زمان‌های مختلف در یک نگاره نمادی از حضور هر آنچه در مراتب سیر و سلوک عارف - هنرمند دیده می‌شود	زمان تدریجی و سیال و فاقد قواعد فیزیکی یک واحد زمان یک واحد وجودی (در هر لحظه خلق جدید شکل می‌گیرد پویایی زمان حوادث و رویداد در زمان تدریجی	
		<p>تصویر ۵. کوهستان، نقاش ناشناس، ۱۰م. چین، در این جا سیالیت و پویایی زمان که به صورت تدریجی در حال تغییر است، به صورت نمادین با تناوب کوه‌ها و در مه فرو رفتن کوه‌های عقبی نشان داده شده‌است.</p>	<p>تصویر ۴. نگاه کردن اسکندر به حوریان دریایی، شیراز، ۸۱۳ق، بنیاد گلبانگیان لیسبون. (رهنورد، ۱۳۹۳: ۲۳۳) دو فضای شب و روز هم‌زمان در یک نگاره، کوه باعث تمایز و انقطاع زمان شده (پشت کوه شب و جلوی کوه روز)</p>

<p>مکان در دل طبیعت نمایشی از طبیعت ایده‌آل ماورا به صورت رویت تدریجی معماری در مقابل طبیعت بی‌اهمیت است و عمل و حوادث در دل طبیعت است عدم تقارن مناظر و مکان‌ها مفاهیم نمادین عناصر به کار رفته در طبیعت</p>	<p>مستقل از مکان محسوس و مادی نمایشی از مکان و طبیعت عالم مثال اهمیت معماری و هماهنگی آن با طبیعت به‌عنوان مکانی برای عمل انسان و رویداد در حال وقوع مشاهده زوایای مختلف مکان در یک لحظه (بیرون و درون نمادین و تزئینی بودن معماری</p>	<p>مکان</p>
<p>تبدیل مراتب «موجودات» به صورت فضای خلوت تبدیل یک مرحله از خلق به مرحله دیگر به صورت نمادین با تنالیته خاکستری نمایش فضای تهی با تعدادی معدود از عناصر طبیعت تعامل و تداخل همیشگی فضای منفی و (مثبت) مانند نماد بین و یانگ عدم پرداخت جزئیات (همه چیز به صورت (محو فضاهای یک‌دست و متداخل در هم عدم نور متمرکز و، پخش نور یک‌دست در کل فضا انکار ناپندگی هستی و بازگشت همه چیز به عدم به صورت فضای خلوت و تهی</p>	<p>تجلی مراتب «وجود» در نگاره به صورت فضای جلوت تجلی نمادین مراتب وجود با الوان مختلف نمایش فضای عالم مثال با انبوهی از عناصر نمادین هماهنگی سطوح در کنار هم از طریق رنگ و ابعاد مختلف سطوح پرداخت کامل جزئیات (حتی تزئینات) کاشی و قالیچه فضاهای منقطع ناتمام در کنار هم عدم نور متمرکز و مشخص، پخش نور یک‌دست در کل فضا رسیدن به حقیقت وجود و بازگشت به منبع تمام هستی به صورت فضای جلوت و دارای الوان مختلف و به خصوص کاربرد (طلائی و نقره‌ای) نماد نور</p>	<p>فضا</p>
		
<p>تصویر ۷. بررسی فضای اشغال شده در مقابل فضای خالی، حدود ۲/۳ فضا پر است و بخش کمی به فضای منفی و تهی اختصاص</p>	<p>تصویر ۶. ربودن زال توسط سیمورغ، تبریز، حدود قرن ۷ه. ق</p>	

	
<p>تصویر ۹. بخش بزرگی را فضای منفی پر کرده و فضای مثبت در اندازه کوچک در تعامل با آن است. از نظر ترکیب بندی موضوعی این نقاشی با نگاره بالا تقریباً یکی است با این تفاوت که در نگاره بالا بخش بزرگی از نگاره را کوه و بخش کمی را آسمان و ابر تشکیل داده ولی در این نقاشی بخش بزرگی را ابر و آسمان تشکیل داده، البته روایت‌گری و موضوع بالا نیز در این امر دخیل بوده است.</p>	<p>تصویر ۸. فوجی در میان ابرها، کاتسوشیکا هوکوسای، دوره ادو (۱۸۶۷-۱۶۰۳ م)</p>
	
<p>تصویر ۱۱. فضای منفی و مثبت نگاره</p>	<p>تصویر ۱۰. نقاشی گل و مرغ، حدود سال ۱۲۰۰ ه.ق</p>

	
<p>تصویر ۱۳. فضای اشغال شده (مثبت) در مقابل فضای منفی. از نظر موضوعی این نقاشی با نگاره بالا یک‌سان است، پرداخت جزئیات، تکنیک و فضای اشغال شده توسط گل و پرده باعث تفاوت بصری این دو نقاشی شده است</p>	<p>تصویر ۱۲. پرده‌ای روی یک شاخهٔ مرده، میاموتل ساشی، دورهٔ کاموکارا آب مرکب روی کاغذ</p>
<p>فایدهٔ قوانین ژرف‌نمایی طبیعی ژرف‌نمایی به صورت رویت تدریجی و در چند سطح (از جلو (به عقب تداخل فضاها در یکدیگر ترکیب‌بندی عمودی ژرف‌نمایی القا بعد از طریق تنالیت‌های آب مرکب از پلان اول به آخر (از سطوح واضح به سمت سطوح محو نامتعارف بودن اندازه‌ها در مقابل طبیعت</p>	<p>ژرف‌نمایی موازی و فاقد ویژگی‌های فضای سه بعدی دید صحنه‌ها از زوایای مختلف فضای دو بعدی ترکیب‌بندی عمودی ژرف‌نمایی القا بعد از طریق هم‌پوشانی سطوح نامتعارف بودن زاویهٔ دید و اندازه‌ها</p>
	
<p>تصویر ۱۵. نمودار زوایای مختلف دید، هم‌زمان دیدن چندین حادثه در یک لحظه، هم‌پوشانی سطوح برای القا بعد، جهت‌های مختلف ژرف‌نمایی موازی، ترکیب‌بندی عمودی</p>	<p>تصویر ۱۴. خواهر اسفندیار در قلعه ارجاسب، امیرخلیل، مکتب هرات</p>

	
<p>تصویر ۱۷. تقسیم‌بندی فضا که به صورت رویت تدریجی ژرف‌نمایی و بعد را القا می‌کند که به این منظور از تفاوت شدت غلظت مرکب استفاده شده و این فضاها به صورت سایه‌وار در هم متداخل شده‌اند.</p>	<p>(تصویر ۱۶. ابرهای کوهستان، فنگ کونگی (۱۳۷۸-۱۳۰۱م</p>
<p>عدم حضور جلوه‌های رنگی وجود خاکستری‌های متناوب جهان بینی شرق دور مبتنی بر سیال و ناپایدار بودن هستی باعث استفاده از مرکب و تنالیت‌های خاکستری آن شده شیوه و مراحل ظهور یک نقاشی در یک لحظه باعث انتخاب تکنیک آب‌مرکب شده</p>	<p>رنگ جلوه مادی نور ظهور نمادین معنای نگارگری در رنگ مراتب سیر و سلوک عارف- هنرمند با رنگ‌ها مشخص می‌شود و باز نمود آن در نگاره به صورت سطوح رنگی جلوه می‌کند کاربرد روشن، خالص و تخت رنگ عدم تبعیت رنگ از تأثیرات جوی جهان مادی استفاده از تضاد رنگی برای ایجاد حرکت بصری بین سطوح که عمق را می‌سازد.</p>
	
<p>تصویر ۱۹. تجزیه سطوح رنگی نگاره، استفاده سنجیده رنگ مکمل، حضور جلوه‌های رنگی در تمام سطح نگاره</p>	<p>تصویر ۱۸. اسکندر و دعای زاهد، خمسه نظامی، قرن ۹ ه. ق، مکتب هرات</p>

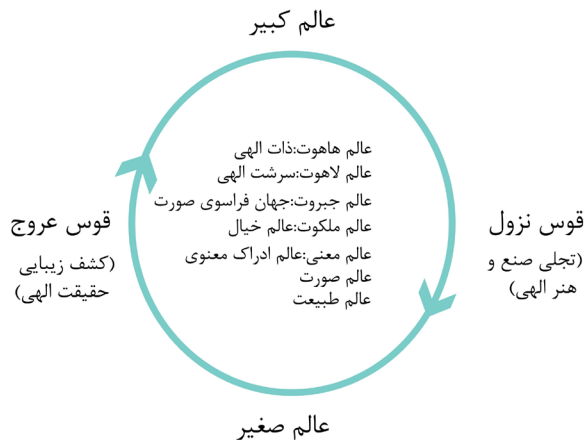
رنگ

	
<p>تصویر ۲۱. تجزیه سطوح نقاشی، سطوح یک‌نواخت با تنالیت‌های تقریباً یکسان رنگ، فاقد حضور رنگ واضح و مشخص</p>	<p>تصویر ۲۰. خواندن در یک بیشهٔ بامبو، منسوب به سوچون، طومار (دستی، مرکب و رنگ رقیق روی کاغذ، موزه ملی توکیو)</p>
<p>فاقد رویداد و روایت مشخص یک مفهوم مانند مراقبه و خلسه در طبیعت به‌عنوان روایت کلی، موضوع اکثر نقاشی‌هاست</p>	<p>رنگ جلوه مادی نور نگاره‌ها بیان‌کننده روایت‌هایی از دل ادبیات و قصص و احادیث قرآنی هستند در هر نگاره ممکن است یک یا چند روایت به طور هم‌زمان اتفاق بیفتند هر بخش یک رویداد جداگانه دارد و ممکن است به هم مربوط یا مستقل باشند اشعار درون تصویر جلوه‌های نوشتاری این روایتگری هستند رنگ، ترکیب‌بندی سطح و خط در راستای این روایتگری هستند</p>
	
<p>تصویر ۲۳. در این نگاره ۸ رویداد به طور هم‌زمان اتفاق می‌افتد. اتفاق اصلی در ۱/۳ اصلی در نقطه طلایی در سمت چپ قرار دارد. هم‌زمانی این رویدادها، رنگ‌ها و خطوط و سطوح اریب باعث ایجاد حرکت بصری که نمادی از جنب و جوشی اتفاقی است که در حال وقوع است و کل ترکیب‌بندی در راستای همین هدف است</p>	<p>تصویر ۲۲. توطئه قتل خسرو پرویز، شاهنامه شاه طهماسبی، تبریز، ۹۳۲ه. ق</p>

<p>تصویر ۲۵. آنچه که در این نقاشی در حال وقوع است انجام مراقبه راهب است که این عمل و رویداد در مقابل طبیعت از اهمیت برخوردار نیست در واقع این عمل (مراقبه) در راستای بزرگ‌پنداری طبیعت انجام می‌گیرد و اهمیت آن را گوشزد می‌کند. همان‌گونه که می‌بینیم فضای وقوع رویداد آن در مقابل طبیعت ناچیز است در مقایسه با نگاره ایرانی</p>	<p>تصویر ۲۴. کوتاگا در کوه‌های غربی، تانگ بین (۱۵۲۳-۱۴۷۰م)، سلسله‌مینگ (۱۶۴۴-۱۳۶۸)، مرکب و رنگ روی کاغذ، موسسه موزه بریتانیا</p>	
<p>همواره حضور انسان کوچک در برابر عظمت طبیعت طبیعت غالب بر انسان (نمادی از جدایی‌ناپذیری انسان از طبیعت و چرخه هستی) فاقد شخصیت مشخص و روایتی فاقد تعین و ویژگی‌های فردی «نمایش نوع «انسان»</p>	<p>تغییر حضور پیکره انسان در مکاتب مختلف در اکثر موارد حضور انسان غالب بر فضای نگاره است. حضور مهم شخصیت روایتی انسان چهره‌ها قراردادی و فاقد تعین و ویژگی‌های فردی زیبایی ایده‌آل مثالی انسان در قالب شخصیت داستان «تجلی سیمای «انسان کامل»</p>	<p>حضور انسان</p>
<p>اهمیت خوشنویسی در ترکیب‌بندی نقاشی (نقاشی با ابزار خوشنویسی (مرکب و قلمو مضامین خوشنویسی: شعر با مفاهیم آفرینش ترکیب‌بندی متفاوت نشانه‌ها در خوشنویسی</p>	<p>مقدس بودن خوشنویسی به علت کتابت قرآن اهمیت جایگاه خوشنویسی در ترکیب‌بندی نگاره‌ها به علت وابستگی نگارگری به ادبیات و روایتگری</p>	<p>خوشنویسی</p>
<p>تصویر ۳۱-گرفتن گربه ماهی، شوگون آشیکاگا، خطاطی بالا توسط جیوکون بوتیپو و ۳۰ هنرمند دیگر، دوره موروماچی، ۱۴۱۳ م، مرکب و رنگ رقیق روی کاغذ</p>	<p>تصویر ۳۰- بهرام گور و هفت پیکر، خمسه نظامی، قرن ۵۸ ق.م، بخش اعظمی از ترکیب‌بندی را خوشنویسی تشکیل داده، روایتگری باعث حضور ادبیات در نگاره شده و این توأمان هست با خط خوش که در هماهنگی با خطوط و ترکیب‌بندی می‌باشد</p>	



تصویر ۳۳. بین‌ویانگ و تبدیل نیروهای هستی به یکدیگر در چرخشی مداوم (عدم به وجود و وجود به عدم)



تصویر ۳۲. تفکر هستی‌شناسی مسلمان عارف. مراتب سیر و سلوک عارف (قوس عروج) و تجلی الهی بر موجودات (قوس نزول)

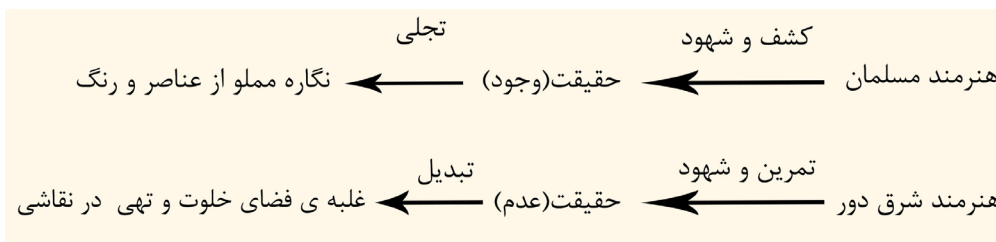
نتیجه‌گیری

همه چیز در حالتی سیال قرار دارد. هنرمند و عارف با ریاضت و تمرین خود را آمادهٔ تجربه دستیابی به این حقیقت عدم به آن می‌کند.

هنرمند مسلمان طی مراتب کشف و شهود با عبور از افلاک و عوالم ماهوی برای دستیابی به حقیقت به عالم مثال می‌رسد که در آن حقیقت اشیا و موجود به سان آنچه در عالم مادی قرار دارد، نیست. هر کدام از این مراحل به گونه و رنگی خاص بر هنرمند جلوه می‌کند در واقع هنرمند - عارف در پی حقیقتی است که «وجود» دارد و هستی موجودات از او گرفته شده و جلوه‌ای از تمام نورها و رنگ‌های هستی است، آنچه در این اندیشه مهم است مفهوم «تجلی» است که جلوه‌ای از تمام کائنات در آن حضور دارد و هنرمند بازگشته از این سیر و سلوک گزارشگر آنچه شاهد بوده است برای همین آنچه در نگاره آن جلوه می‌کند عالمی فاقد ویژگی‌های مادی و فیزیکی است و سراسر نگاره آن از رنگ‌های متعدد پر شده و فضای خالی در نگاره آن مغلوب عناصر طبیعت، رنگ، معماری دو بعدی و جزئیات آن می‌شود زیرا نماد «وجودی» است که تمام هستی در آن حضور دارد.

آنچه هنرمند - سالک شرق دور طی مراتب کشف و شهود در پی آن است حقیقتی که «عدم» است و در واقع

تفکر هنرمند متأثر از جهان‌بینی و اندیشهٔ ایشان از هستی و جریانات آن است. این تفکر مستقیم یا غیرمستقیم بر فضای زندگی و هنر هنرمند مؤثر است. با بررسی نوع جهان‌بینی و زیبایی‌شناسی عرفانی - اسلامی و فلسفه شرق دور متوجه وجود تشابهات و تفاوت‌هایی در مقوله هستی‌شناسی در میان آن‌ها می‌شویم. یکی از وجوه تشابه در بین این اندیشه‌ها (اسلامی و شرق دور) اعتقاد به نیرویی ماورایی و حقیقتی جاری در هستی است که سعادت انسان در نایل شدن به آن حقیقت می‌باشد. آنچه باعث تفاوت در این نگره هستی‌شناسی می‌شود، اعتقاد مسلمان به وجودی حقیقتی واحد تحت عنوان «واجب الوجود» که هستی و نور وجودی خود را طی مراتبی بر موجودات نازل می‌کند - اصطلاحاً «تجلی» می‌یابد. عارف و هنرمند معتقد با پالایش نفس، خود را برای شهود و درک این حقیقت وجودی آماده می‌کند. از طرفی در اعتقادات اندیشه‌های شرق دور (چون دائو، بودیسم و ذن) آنچه به‌عنوان حقیقت نامیده می‌شود ذات «عدم» است البته نه به مفهوم پوچی و نیستی و از این عدم، وجود یا موجودات شکل می‌گیرند و جریانات هستی مدام بین این دو حالت «وجود» و «عدم» قرار دارند و مرتباً به یکدیگر تبدیل می‌شوند و در تفکر ایشان هیچ چیزی در دنیا ثابت باقی نمی‌ماند و



تصویر ۳۴. تفاوت جهان‌بینی هنرمند و درک هستی و شناخت حقیقت باعث تفاوت ساختار تجسمی نگارگری ایرانی با نقاشی شرق دور می‌شود.

(بودگایا) به دریافت رمز و بیداری به آگاهی کامل رسید و بودا گشت (واژه بودا یعنی بیدار شده یا به عبارتی به روشنی رسیده).

۴. Zen مذهب ترکیبی از بودیسم و ادیان باستانی که ابتدا در چین شکل گرفت و بعد وارد ژاپن شد و دین رسمی در آنجا گشت. در این آیین تأکید بر تفکر لحظه به لحظه و ژرفنگری به ماهیت اشیا، جانداران و... به وسیله تجربه مستقیم (شهودی) دارد.

5. Pantheism

۶. Yin-yang نظریه بین و یانگ یک تصور فلسفی در مشاهده و تجزیه جهان در چین باستان بوده است. پایه‌گذاری این نظریه از قرن ۱۶ قبل از میلاد تا سال ۲۲۱ قبل از میلاد بوده است. بین و یانگ تمام اشکال و خصوصیت‌های موجود در جهان هستی را شامل هستند. در واقع بین و یانگ دو اصل متضاد را در بر می‌گیرند که در تمام پدیده‌های مزدوج در جهان هستی موجود هست. این دو اصل ممکن است پدیده‌های جداگانه با سرشت‌های متفاوت بوده و یا جنبه‌های متفاوت و مخالف و مکمل درون یک پدیده باشند.

۷. Nirvana یعنی رها ساختن و در اصطلاح یعنی رها ساختن نفس از آنچه موجب که اضطراب انسان می‌شود.

۸. صدرالدین محمد شیرازی معروف به ملاصدرا: فیلسوف و عارف ایرانی متوفی در سال ۱۰۵۰ ه.ق (دهخدا، ۱۳۷۷)

۹. شیخ شهاب‌الدین سهروردی، حکیم و فیلسوف ایرانی، معروف به شیخ اشراق و نویسنده کتاب فلسفی (حکمت اشراق) (۵۴۹-۵۸۷ ه.ق) (دهخدا، ۱۳۷۷)

۱۰. Suspended forms در عالم مثال، شکل‌ها از جهت قابل رویت بودن با ویژگی‌های عینی همراه هستند ولی نه همچون جهان مادی جسمی و فیزیکی (از جهت قابل لمس بودن) برای نمونه شکل‌ها و هر آنچه با آن‌ها در ارتباط و تعامل است، رنگ و فرم قابل شناسایی دارند اما مثل جهان محسوس مادی نیست بالاتر و برتر از آن است (corbin, 1977: 166)

11. Sunyam. nothing devoid. معادل انگلیسی.

برای او رسیدن به سکوت، خلا و محو شدن در جریان سیال هستی هدف است آنچه که در این جریان صورت می‌گیرد مفهوم «تبدیل» است به این معنی که هیچ چیزی در جهان ثابت و پایدار نمی‌ماند. هنرمند گزارشگر این مفهوم عدم است و این تجربه شهودی را با سکوت و مکث در موسیقی و تئاتر، سادگی در معماری و فضای تهی در نقاشی بیان می‌کند.

پس تفاوت جهان‌بینی در درک هستی و شناخت حقیقت باعث تفاوت ساختار تجسمی نقاشی هنرمند ایرانی با نقاشی شرق دور می‌شود و آنچه که در نقاشی ایرانی شاهد آن هستیم فضایی جلوت از عناصر و رنگ‌های متنوع که تمام و یا حداقل بخش بزرگی از نقاشی را پر کرده و آنچه که در نقاشی شرق دور شاهدیم فضاهای مه گرفته که به صورت سیال در هم شناورند و بخش اعظمی از نقاشی را فضای تهی احاطه کرده و این با بخش مثبت کوچک در تعامل می‌باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. این اصل در حکمت اسلامی نیز وجود دارد و منشاء آن تا اتمیست‌های یونانی به عقب بازمی‌گردد. همچنان که مفهوم «امکان وجودی» با مفهوم عدم در اندیشه شرق دور تناظر دارد به این معنا که امکان وجودی یعنی هر موجودی در این عالم در ذات خود «بی وجودی» را نیز دارد و هر موجودی به نفی خود و عدم گرایش دارد.

۲. Tao Te Ching این آیین در چین از اندیشه‌های شخصی به نام لائوزه سرچشمه گرفته است. در واقع چینی‌ها از آن نیروی اساسی که موجب برقراری نظم و تناوب جهان می‌شود به نام (دائویا تائو) (معنای راه و طریقه است) نام می‌برند.

۳. Buddhism. سیدارتا گوتاما بنیانگذار این آیین در هند پس از گذراندن مدتی در حالت ریاضت و مرتاضی در مکانی به نام

بترز، ری (۱۳۷۰). *زبان نقاشی*، ترجمه داراب بهنام شباهنگ، تهران: چکامه.

بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۴). *نظریه هنر و زیبایی در تمدن اسلامی*، تهران: سوره مهر.

بورکهارت، تیتوس (۱۳۹۲). *هنر مقدس*، ترجمه جلال ستاری، چ ۷، تهران: سروش.

————— (۱۳۹۲). *هنر اسلامی*، ترجمه مسعود رجب نیا، چ ۲، تهران: سروش.

پاپادوپولو، الکساندر (۱۳۶۱). «تصویرسازی عالمی کوچک برای انسان»، فصلنامه هنر (۲)، ۸۳-۷۰.

پوپ، آرتور (۱۳۸۷). *شاهکارهای هنری ایرانی*، ترجمه پرویز خانلری، چ ۴، تهران: علمی فرهنگی.

پولیاکوا، آ. و. رحیمووا، زای (۱۳۷۵). «ترسیم انسان در نقاشی ایرانی»، ترجمه زهره فیضی، *سوره اندیشه*، (۷۰)، ۷۵-۶۶.

تجویدی، اکبر (۱۳۷۹). «جهان خاص نقاشی ایران»، *هنرهای تجسمی* (۱۰)، ۵۷-۴۶.

دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*، زیر نظر محمد معین و سید جعفر شهیدی، تهران: دانشگاه تهران.

رهنورد، زهرا (۱۳۹۳). *تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی*، نگارگری، چ ۴، تهران: سمت.

سوزوکی، د. ت (۱۳۷۸). *ذن و فرهنگ ژاپنی*، ترجمه ع پاشایی، تهران: میترا.

کربن، هانری (۱۳۹۲). *انسان نورانی در تصوف ایرانی*، ترجمه فرامرز جواهری، چ ۳، تهران: گلبان.

کشاورز، گلناز و گودرزی، مصطفی (۱۳۸۶). «بررسی مفهوم زمان مکان در نگارگری ایرانی»، *هنرهای زیبا*، (۳۱)، ۱۰۱-۸۹.

کنبی، شینلا (۱۳۸۱). *نگارگری ایرانی*، ترجمه مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر تهران.

نات هات، تیک (۱۳۷۶). *کلیدهای ذن*، ترجمه ع. پاشایی، تهران: ثالث.

کومراسوامی (۲۰۰۳). *بودا و انجلیل دین بودایی*. نایفی، صدیقه (۱۳۹۵). «نگاره‌های انسان پیکره در پیکره از منظر حکمت و عرفان اسلامی»، *اطلاعات حکمت و معرفت*، سال یازدهم (۱)، ۵۳-۴۹.

نصر، سید حسین (۱۳۷۹). «عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی»، *مطالعات هنرهای تجسمی* (۱۰)، ۳۹-۳۰.

نصری، عبدالله (۱۳۷۶). *سیمای انسان کامل از دیدگاه مکاتب*، تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.

open. empty.noneexistent

12. Sunyata: معادل انگلیسی: relativity, nonsubstantiality, nothingness, emptiness, openness

13. Edward Conze

14. to swell

15. cumulus

16. Walter Terence Stace

17. D.T.Suzuki

۱۸. Ananda Coomaraswamy: محقق سنتی هنر مکتب خرد جاویدان است.

۱۹. کومراسوامی نیز در کتاب بودا و انجیل دین بودایی تصریح می‌کند که: حکمت در تحقق تهی پدید می‌آید. ص ۳۱۹.

20. Anitya

۲۱. مفهوم خلق مدام در اندیشه‌های دیگر و حکمت اسلامی نیز وجود دارد. چنانچه مفهوم «حرکت جوهری» ملاصدرا با این اصل تناظر دارد همچنین مفهوم «فعل خلاق» ابن عربی: به این معنی که هنگامی که موجودات به سمت ابطال یا بی وجودی در حرکتند لطف الهی به آن‌ها افزوده می‌شود و به آن‌ها هستی دوباره می‌بخشد.

۲۲. الم تر ان الله انزل من السماء ما فاخرنا به ثمرات مختلفا الوانها و من اجبال جدد بیض و حمر مختلف الوانها و غرایب سود. (سوره فاطر، آیه ۲۷)

۲۳. شیوه آبمربکب (شیو-مو) مربوط به سونگ جنوبی است و شامل همه آثار نقاشی و دوره‌های شرق دور نمی‌باشد. زیرا در کنار این شیوه، آثاری با تکنیک‌های دیگر و به صورت رنگی و موضوعات مختلف وجود داشت.

24. Ideography

۲۵. در دنیا علاوه بر چینی تنها، زبان کتاب‌های مقدس مصریان باستان، زبان رایج در بین کرتی‌ها (Crete) و دنگباها (Dongba) تماماً تصویری و نشانه‌ای بوده که امروز تنها چینی به زندگی عمومی و نسبتاً فعال خود ادامه می‌دهد.

کتابنامه

اردلان، نادر و بختیار، لاله (۱۳۸۰). *حس و وحدت: سنت عرفانی در معماری ایرانی*، ترجمه حمید شاهرخ، چ ۲، اصفهان: خاک.

استیس، والتر. (۱۳۸۹). *عرفان و فلسفه*، ترجمه بهالدین خرماشاهی، چ ۷، تهران: سروش.

ایزوتسو، توشیهیکو (۱۳۹۰). *خلق مدام*، ترجمه شیوا کواپانی، چ ۴، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.



Gospel of Buddhism. Munshirm Manoharlal Pub Pvt Ltd.

Hajime, Nakamura,)1964(. Ways of Thinking of Eastern Peoples India-China-Tibet-Japan, Edited by Philip P. Wiener, Library of Congress Card Number 6463438, ISBN 0-8248-0078-8 Printed in the United States of America.

Nasr,H.&Leaman,o.(eds).(1996). History of Islamic Philosophy.London:Routledge Press.

Papadopoulo,A.(1979).Islam and Muslim Art. New York:H.N.Abrams Press.

هامفریز، کریسمس (۱۳۷۷). دین بودایی، ترجمه منوچهر شادان، تهران: ققنوس.

Brinkeley.Capt. F)1989(.Japan .its history arts and Litera true Boshon and Tokyo V :7 P:339 chittick,w.c.(1994).Imaginal Worlds:Ibn Al-Arabi and Problem of Religious Diversity.

Albany:State University of New York Press.
Conze,Edward,
buddhism·itsessenceanddevelopment· ,pp. 130-135.

Corbin,H.(1977). Spiritual Body and Celestial Earth:From Masdean Iran to Shi'ite Iran. Princeton:Princeton University Press.

Coomaraswamy.ananda.(2003) Buddha and the