فصلنامه علمی- ترویجی مطالعات هنرهای زیبا • دوره ۳، شماره ۷، بهار ۱۴۰۱

مواجههٔ مخاطب با طبیعت در نگارهٔ رسیدن همای به در کاخ همایون از منظر پدیدارشناسی موریس مرلو پونتی

لیلا غفاری[*۱]

۱. پژوهشگر دورهٔ دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.

مقدمه

از دیرباز تا به امروز، طبیعت مورد توجه هنرمندان ادوار مختلف تاریخ بوده و بنا به باورهایی، در پیوندی نزدیک با تفکرات فلسفی مشرق‌زمین قرار داشته است. در نگارگری ایرانی نیز محل روایت داستان بوده و عناصر دیگر نگاره مانند انسان و ابنیه علی‌رغم برخورداری از جزئیات، همسو و هم‌آوا با طبیعت یک کل واحد را پیش روی مخاطب به تصویر می‌کشند. علاوه بر وجه آرامش‌بخشی و تزئینی، طبیعت می‌تواند بیانگر ایدئال‌های ذهنی هنرمند و تداعی آن‌ها برای مخاطب باشد. در نقاشی ایرانی، کمتر نگاره‌ای را می‌توان یافت که در آن اثری از طبیعت نباشد و این امر نشان‌دهندهٔ اهمیت و جایگاه آن در نحوهٔ زیست و تفکر نگارگر ایرانی و به احتمالی توجه او به بخشیدن حظ بصری به مخاطب اثر خویش است.

اما از عصر رنسانس به بعد در جهان غرب سعی در به عینیت درآوردن طبیعت و برابری آن با انسان بوده، و تقدس و جایگاه ویژهٔ آن تحت تأثیر رابطه با انسان به مرور رنگ باخته است. همچنان‌که جدایی انسان و طبیعت به‌عنوان پدیده‌ای نوظهور مورد توجه فرهنگ مغرب‌زمین و خصوصا رنه دکارت[۱]، فیلسوف عصر روشنگری قرار گرفته است. اما به باور برخی از متفکران «ازآنجاکه انسان بخشی از طبیعت است، برای رسیدن به تکامل باید با آن تماس داشته باشد. یعنی، هویت او با طبیعت مرتبط است.» (مدقالچی و دیگران، ۱۳۹۳، ۲۷)

پدیدارشناسی[۲] بر طبق تعریف به «بررسی ساختارهای گوناگون تجربه اعم از ادراک، اندیشیدن، یادآوری، تخیل، عاطفه و غیره می‌پردازد» (اسمیت، ۱۳۹۳، ۱۵)، و به نظر می‌رسد که مخاطب در مواجهه با آثار نگارگری ایرانی به نوعی از تجارب مبتنی بر تخیل مشتمل بر ایدئال‌های زیبایی‌شناسی ذهنی، و یادآوری باغ و بساتین زمینی بهره می‌جوید. در این جستار با تمرکز بر نظریات موریس مرلو پونتی[۳]، فیلسوف پدیدارشناس فرانسوی معاصر در رابطه با هم‌بافتاری[۴] انسان و جهان، نگاره‌ای از *دیوان خواجوی کرمانی* اثر جنیدالسلطانی در مکتب جلایری بغداد با عنوان رسیدن همای به در کاخ همایون بررسی می‌شود. لذا در ابتدا به معانی مختلفی که از طبیعت استنباط می‌گردند پرداخته، و سپس به جایگاه آن در هنر شرقی خصوصا نگارگری ایرانی اشاره می‌شود.

طبیعت

تعریف طبیعت از منظر انسان، بر اساس باورها و نوع نگرش او نسبت به جهان معنا می‌یابد. «در شرق آسیا،

* ایمیل نویسنده: l.ghaffari@student.art.ac.ir

آنچه خدایی بوده علی‌رغم مافوق طبیعی بودنش در ارتباط نزدیک یا حتی در یگانگی با طبیعت قرار داشته است، بدین ترتیب جمعا با خود انسان نیز یگانه محسوب می‌شده است.» (مدقالچی و دیگران، همان، ۲۶) همچنین مفهوم طبیعت در فرهنگ و تفکر ایرانی عبارت است از «سرشتی که مردم بر اساس آن آفریده شده‌اند، خلق‌وخوی، هر یک از چهار عنصر اصلی، قوهٔ مدبرهٔ همهٔ اشیاء در عالم طبیعی که عبارت است از زیر فلک قمر تا زمین، حقیقتی الهی که فعالهٔ همهٔ صور است.» (معین، ۱۳۷۵، ۲۲۱۳) و یا «نیروی ساری در اجسام که جسم از طریق آن به کمال طبیعی‌اش می‌پیوندد.» (جرجانی،۱۳۷۷، ۱۰۴) از نظر ملاصدرا نیز طبیعت«آنچه مقدم جوهریت اشیاء است، حقیقت و ذات هر چیزی، قوت ساریه در اجسام، مبدأ قریب فعل ارادی، ذات، عنصر و صور اشیاء.» (سجادی،۱۳۷۹، ۳۰۵) همان‌طورکه به تعبیر برخی از متفکران مطالعات هنر اسلامی، مفهوم طبیعت شامل فطرت، ذات انسان و درعین‌حال عالم خارج از اوست.

جایگاه طبیعت در هنر مشرق‌زمین و نگارگری ایرانی

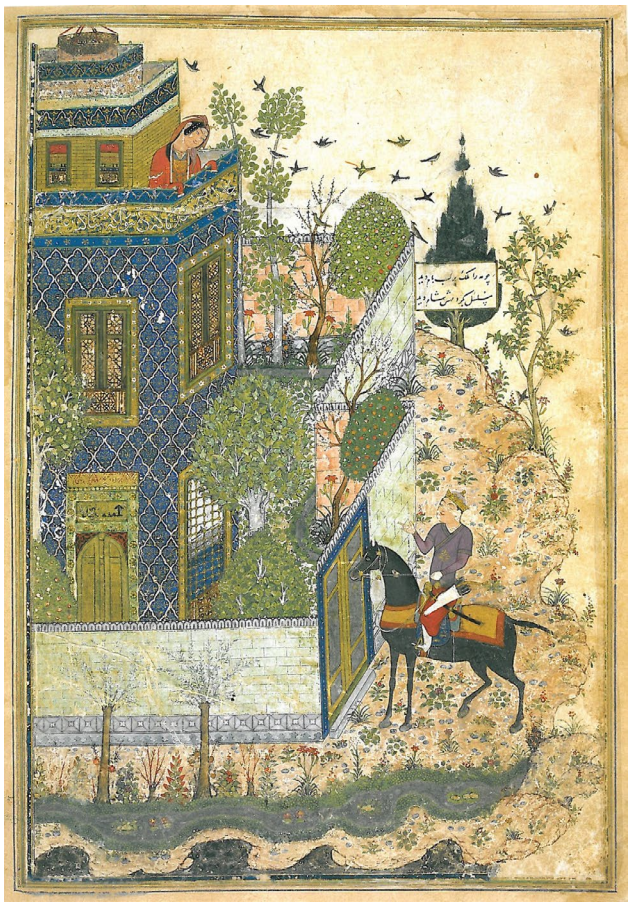
از ابتدای تاریخ بشر تاکنون، طبیعت منبع الهام انسان بوده و تاثیر آن در دوره‌های مختلف در آثار هنری به‌چشم می‌خورد. به تعبیری «طبیعت بخشی از فضاست که نحوهٔ مواجهه با آن در میان هنرمندان شرقی نیز با یکدیگر متفاوت بوده است. نگارگر ایرانی از داشتن فضای خالی در اثر خود اجتناب نموده و محتوا، تمام صفحهٔ تصویر او را اشغال می‌کرده است.» (آیت‌الهی، ۱۳۸۴، ۱۰) چنان‌که بخش مهمی از این محتوا، منظره‌ای از طبیعت بوده است. «درحالی‌که در هنر شرق دور مانند چین، محتوا می‌توانست صرفا یک گل، برگ یا شاخه‌ای از یک درخت باشد.» (همان) در واقع هنرمندان این کشورها در پرداختن به طبیعت، بیشتر بر عنصری خاص با در نظر داشتن جزئیات آن تمرکز می‌نموده‌اند. در میان ادیان باستانی نیز در جهان‌بینی زرتشتی که بسیار طبیعت‌گراست، علاوه بر ستایش ایزد پاک، طبیعت به‌عنوان مخلوق او، سخت مورد احترام قرار می‌گیرد؛ همچنان‌که حضور عناصر طبیعی مانند درخت زندگی و گل نیلوفر بارز است و جنبه‌ای مقدس دارد. در نگارگری ایرانی طبیعت محل وقوع داستان است، و طبیعت‌سازی صرف و فارغ از روایت کمتر اتفاق می‌افتد. هنرمند بر اساس متن روایت یا اشعار، بنا به تفکر و ذوق شخصی خود زیبایی طبیعت را به تصویر کشیده و مخاطب را به تماشا و به احتمالی مستغرق شدن در آن فرا می‌خواند.

انسان و جهان: بافتاری یگانه

«انسان با جهان، ناآگاهانه در هیأت تن[۵] درآمیخته است. تن اصطلاحی است که مرلو پونتی بر خمیرهٔ مشترک فرد و جهان اطلاق می‌کند و به‌لحاظ وجودی، از تجربهٔ آگاهانه‌ای که انسان از خود دارد، اساسی‌تر است. تن به نوعی، معکوس‌شوندهٔ ذاتی ادراک است: اینکه فقط چیزی‌که قابل ادراک است قادر به ادراک است.» (کارمن، ۱۳۹۰، ۲۶۴) از این منظر، نقاشی نوعی تصویر است که ادراک مخاطب را از اثر و نیز از جهان پیرامون سامان می‌بخشد. انسان صرفاً رنگ‌ها و اشکال را نمی‌نگرد، بلکه چیزها را می‌بیند که سخت، نرم، مرطوب، خشک، گرم، سرد، سنگین، سبک و مانند آن هستند. از دیدگاه مرلو پونتی این درک خاص از واقعیت، تنها به‌واسطهٔ پیوستگی جسمانی انسان با جهان در ادراک ظاهر می‌شود. «چیزی‌که هم در نقاشی و هم در ادراک می‌بینیم، بافتاری از هستی است که صرفاً آن را مشاهده یا ثبت نمی‌کنیم؛ بلکه در آن جای می‌گیریم و به‌سر می‌بریم. چشم در این بافتار چنان می‌زید که انسان در خانه‌اش.» اثر نقاشی پیش روی مخاطب، جهانی را می‌گشاید؛ به‌طوری‌که او خود را با اثر یکی احساس می‌کند. «پس صرفاً توسط مخاطب مشاهده نمی‌شود، بلکه او به نحو دیداری در اثر مشارکت می‌کند و با آن می‌بیند.» همچنین نقاشی همانند ادراک، صرفاً معطوف به جهان نیست، بلکه در جهان جای دارد. صحنه‌های نگارگری ایرانی، آمیخته‌ای از خیال و واقعیت هستند. از منظر مرلو پونتی، اثر نقاشی نه عین و نه پنجره‌ای شفاف به دنیای خیال است. چنان‌که از او نقل شده است: «برایم دشوار است که بگویم نقاشی‌ای که به آن می‌نگرم کجاست. ازآنجاکه من آنطورکه به شیء می‌نگرم به آن نمی‌نگرم، جای آن را مشخص نمی‌کنم. درست‌تر این است که بگویم مطابق آن، یا با آن، می‌بینم تا اینکه بگویم آن را می‌بینم.» (همان، ۲۷۱ - ۲۷۲)

مواجههٔ مخاطب با طبیعت در نگارهٔ رسیدن همای به در کاخ همایون از منظر مرلو پونتی

نگارهٔ رسیدن همای به در کاخ همایون (تصویر۱)، یکی از نگاره‌های دیوان خواجوی کرمانی است که در مکتب جلایری در سال ۷۹۹ ه.ق. توسط جنیدالسلطانی به تصویر درآمده است. دو



شکل ۱. رسیدن همای به در کاخ همایون، دیوان خواجوی کرمانی، جنیدالسلطانی(۷۹۹ ه.ق). مکتب جلایری، بغداد، ۲۷۴*۳۸۱ میلی‌متر. کتابخانهٔ بریتانیا، لندن

پیکره در درون منظره‌ای قرار دارند که متشکل از عمارتی با دیوارها، درها و پنجره‌های منقوش دربرگرفته شده با باغی پر از گل‌ها و درختان است. قسمت اعظم این نگاره، لبریز از نقش و رنگ بوده و تنوع رنگ‌ها و نقوش، جهانی شگفت‌انگیز همچون دنیای افسانه‌ای شاعر، یعنی خواجوی کرمانی را پیش چشم مخاطب مجسم نموده‌اند.

جنید در این نگاره، باغ کاخ را با دیواری از دنیای بیرون مجزا نموده است. همای شاهزادهٔ ایرانی، سوار بر اسب در آستانهٔ کاخ ایستاده و همایون شاهدخت چینی، از بالاترین ایوان کاخ به او چشم دوخته است. دسته‌ای از پرندگان در حال پرواز در آسمان دیده می‌شوند. جامهٔ سرخ‌رنگ همایون در راس تصویر، نگاه مخاطب را به‌سوی خود فرا می‌خواند.

همانند اغلب نگاره‌های ایرانی، فضای درونی و بیرونی در کنار هم کار شده و با مرزی مانند دیوار تفکیک گشته‌اند. این به نوعی تداعی این است که هر آنچه دیده می‌شود، برای دیده شدن نیاز به نوعی هالهٔ امر نادیده در اطرافش دارد که آن را دربرگرفته باشد. مرلو پونتی می‌گوید: «مشخصهٔ امر دیدارپذیر، داشتن جداره‌ای از دیدارناپذیری به معنای دقیق کلمه است، که امر دیداری آن را همچون نوعی غیاب حاضر می‌سازد.» (کارمن، همان، ۲۷۹) در اینجا اگر مخاطب در جایگاه شاهزاده همای باشد که خارج از باغ در فضای بیرون ایستاده است، دیدارپذیر همان فضای بیرون باغ است که با مرزی به نام دیوار از دیدارناپذیر که عمارت و فضای درون است جدا می‌شود؛ یعنی دیدارپذیر در کنار دیدارناپذیر قرار گرفته است. به‌همین ترتیب اگر مخاطب از چشم همایون به اطراف بنگرد، دیدارپذیر فضای درون باغ و عمارت است که از دیدارناپذیر که همان فضای بیرون باغ است، متمایز شده است. به‌علاوه، همایون برای همای در حکم دیدارناپذیری است که در هالهٔ دیدارپذیر نمای باغ از بیرون قرار دارد؛ همای نیز برای همایون دیدارناپذیری است که در هالهٔ دیدارپذیر دیوارهای باغ قرار گرفته است.

در این نگاره، هماهنگی قابل تاملی نیز در استفاده از خطوط وجود دارد؛ سر خم شدهٔ همایون، دارای انحنایی مشابه فضای اطراف کاخ است. پیکرهٔ بلندقامت همای انگار همنوای رشد گل‌های ساقه بلند پیرامون اوست. این‌ها می‌توانند حاکی از ارتباط تنگاتنگ انسان و عناصر طبیعت، یا به زعم مرلو پونتی نوعی هم‌بافتاری بین پیکره‌های درون نگاره و جهان پیرامونشان باشند. سطح نگاره از گل‌ها و گیاهان زیبا پوشیده شده است که می‌تواند تداعی مکانی رویایی در ذهن هنرمند باشد. در اینجا، رنگ سبز غالب است و نقاط کوچک قرمز که سیب و بوتهٔ گل هستند با آن به لحاظ رنگی رابطهٔ مکمل دارند. در نقاشی ایرانی، این رنگ‌ها به‌عنوان عاشق و معشوق نیز شناخته می‌شوند که می‌توانند به نوعی، تجسم بصری رابطهٔ عاشقانهٔ همای و همایون باشند. در واقع عناصر نگاره تابع نقش طبیعت هستند، که روح آن در کل فضا جاری است. نقاش سعی کرده است که برداشت خود را از زیبایی طبیعت به تصویر بکشد، که احتمالا در نگاه مخاطب اثر نیز دلالتی مشابه خواهد داشت.

می‌توان پنداشت که در نقاشی ایرانی، مخاطب در برابر تصویر نیست؛ بلکه در درون آن و مجذوب طبیعت روشن، زیبا و درخشندهٔ تصویر شده در آثار است. شاید به‌هنگام مواجهه با نگاره‌ها، پیوند مخاطب با زمان و مکانی که در آن قرار دارد کم‌رنگ شده و به آرامی در جهان پیش رویش قدم بگذارد. یعنی نگارگر ایرانی، فضایی را خلق کرده است که مخاطب در آن خود را بخشی از نگاره می‌بینند. این امر می‌تواند به نوعی، به یکی شدن اثر و مخاطب از دیدگاه مرلو پونتی تعبیر شود. در نگارهٔ *رسیدن همای به در کاخ همایون*،

روح طبیعت یا همان «تن» از منظر مرلو پونتی در کل اثر جریان دارد. از سوی دیگر، پیکره‌ها و طبیعت نیز در درون نگاره به وحدت رسیده و تنی را تشکیل می‌دهند که برای مخاطب قابل ادراک است. او با نگاره به نظاره می‌نشیند، نه اینکه به نظارهٔ نگاره بنشیند؛ چراکه خود نیز با جهان پیرامون مشتمل بر نگاره، درآمیخته و هم‌بافتار است.

پی‌نوشت

1. René Descartes (1596-1650)
2. Phenomenology
3. Maurice Merleau-Ponty (1908-1961)
4. Chiasm
5. Flesh

منابع

- آیت‌اللهی، حبیب‌الله. (۱۳۸۴)، "طبیعت در هنر مشرق زمین"، کتاب ماه هنر، شماره ۸۳ و ۸۴.

- اسمیت، دیوید وودراف. (۱۳۹۳)، پدیدارشناسی؛ مسعود علیا، تهران: انتشارات ققنوس.

- جرجانی، میرسیدشریف. (۱۳۷۷)، تعریفات؛ حسن سیدشریف و سیما نوربخش، تهران: انتشارات فرزان.

- سجادی، سیدجعفر. (۱۳۷۹)، فرهنگ اصطلاحات فلسفی ملاصدرا؛ تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

کارمن، تیلور. (۱۳۹۰)، مرلو-پونتی؛ مسعود علیا، چاپ اول، تهران: انتشارات ققنوس.

- مدقالچی، لیلا؛ انصاری، مجتبی و بمانیان، محمدرضا. (۱۳۹۳)، "روح مکان در باغ ایرانی"، باغ نظر، سال یازدهم، شماره ۲۸.

- معین، محمد. (۱۳۷۲)، فرهنگ فارسی؛ چاپ اول، تهران: انتشارات امیرکبیر.