بررسی ساختار و فرم یک نگاره هندسی

مهران افشارنیا

مقدمه: نگارگری ایرانی همواره به عنوان فن تصویرگری کتاب‌های خطی مطرح و هدف اصلی آن نشر اندیشه‌های ادبی بوده؛ ولی با این حال ارزش‌های هنری والا و منحصر به فردی را در خود پرورش داده و به اوج کمال رسانده است.

نقاشی ایرانی - به ویژه از اوایل دوره اسلامی تا پیش از سده دوازدهم هجری - همواره با ادبیات همراه بوده است. بسیاری از نگاره‌هایی که امروزه موجب مباهات فرهنگی و هنری جامعه ایرانی است، در حقیقت جلوه‌های تصویری مضامین ادبی سرزمین ماست.

«...نقاش از مضامین متنوع ادبی مایه می‌گیرد؛ اشخاص و صحنه‌های داستان‌ها را می‌نمایاند و سخن شاعر یا نویسنده را به زبان خط و رنگ مجسم می‌کند.

«... صور خیال در شعر فارسی و نقاشی ایران بر هم منطبق‌اند. نظیر همان توصیف‌های نابی را که سخنوران از عناصرطبیعت، اشیاء و انسان ارائه می‌دهند، در کار نقاشان هم می‌توان بازیافت... نقاش... می‌کوشد معادل تجسمی این زبان استعاری را بیابد و به کار برد.»[1]

پیوستگی نقاشی و ادبیات ایرانی را حتی در اصول فنی کار نقاشان می‌توان مشاهده نمود: «آنها رنگ‌ها را چون "عاشق‌و معشوق" در کنار هم می‌نشانند؛ از "ملاحت" و "نازکی" طرح سخن می‌گویند و نظیر اینها. مهمتر آنکه: وزن و قافیه شعرفارسی؛ تقارن گفتار و حرکت آدم‌های داستان؛ و به‌طور کلی قواعد و قوانینی که در انشاء ادبی ملحوظ بوده، معادل‌هایی را در ترکیب‌بندی نقاشی نشان می‌دهند. بی‌شک می‌توان از یک تشابه ساختاری بین شعر و نقاشی سخن به میان آورد.»[2]

هنرمند و سخنور ایرانی، پیوندی درونی با هم دارند که حاصل بینش یگانه و ذهنیت

مشابه آنها می‌باشد. به همین دلیل آفرینش‌های آنان علاوه بر جنبه‌های بینشی، از لحاظ ارزش‌های زیباشناسانه نیز با هم پیوند دارد.

«شاهنامه فردوسی» و «خمسه نظامی» از جمله آثاری هستند که از بدو پیدایش، مورد توجه هنرمندان یا بهتر است بگوییم سفارش‌دهندگان آثار ادبی - هنری قرار گرفته و در دوره‌های مختلف اجتماعی و سیاسی، معروف‌ترین مضامین آنها به تصویر کشیده شده و در قالب نسخه‌های خطی مصور به گنجینه فرهنگ و هنر ایران افزوده گشته‌اند.

تصویری که در ادامه به آن خواهیم پرداخت، نگاره‌ای است مربوط به مکتب جلایریان در شیراز با نام «بهرام گور در قصرهفت گنبد» که در اوایل قرن نهم هجری قمری و توسط هنرمندی ناشناخته پدید آمده است.[۳]

نظامی گنجوی:

نظامی گنجوی - یکی از برجسته‌ترین شاعران ادب پارسی - در فاصله حدود سال‌های ۵۳۰ تا ۶۱۴ هجری قمری درشهر گنجه می‌زیسته است. مهمترین آثار نظامی را یک «دیوان» (شامل قصاید، غزلیات، قطعات و رباعیات) و پنج‌منظومه به نام «پنج گنج» یا «خمسه» تشکیل می‌دهد.[۴]

آنچه موجب شهرت و شاهد استادی و مهارت نظامی است، کتاب «خمسه» یا پنج گنج اوست که در قالب مثنوی‌نوشته شده و کمابیش بیست و هشت هزار بیت دارد. مثنوی «مخزن‌الاسرار» در زهد و تقوی و مقامات معنوی، و چهارمثنوی دیگر در قصه و حکایت است.[۵]

نخستین مثنوی از خمسه نظامی «مخزن‌الاسرار» نام دارد که از مهمترین مثنوی‌های شعر پارسی است. مثنوی دوم، «خسرو و شیرین» است که به داستان عشق‌بازی‌های خسرو پرویز - پادشاه ساسانی - و شیرین - شاهزاده یا کنیزک ارمنی - می‌پردازد. سومین اثر از آثار پنجگانه وی با عنوان «لیلی و مجنون» به داستان عشق مجنون به لیلی اختصاص‌دارد. این داستان برخلاف سایر داستان‌های پنج گنج، ریشه در ادبیات عرب دارد که البته نظامی در هنگام سرودن آن تصرفاتی در داستان داشته است. چهارمین مثنوی، «هفت پیکر» یا «هفت گنبد» یا «بهرام‌نامه» است که محوریت آن یکی از داستان‌های مشهور ایران دوره ساسانی یعنی داستان بهرام گور است. «اسکندرنامه» که از دو بخش به نام‌های «شرف‌نامه» و «اقبال‌نامه» تشکیل می‌شود، آخرین و حجیم‌ترین اثر از پنج گنج نظامی است.[۶]

نظامی در طول حیاتش همواره با ستایش در «شاهنامهٔ فردوسی» می‌نگریسته و مضامین برخی آثارش را از این منبع گرانمایه اخذ نموده، ولی همواره بر بدیع و غیرتکراری بودن آثار خویش تأکید نموده است:

در «خسرو و شیرین» در اشاره به فردوسی می‌گوید:

نگفتم آنچه دانا گفت از آغاز
که فرخ نیست گفتن گفته را باز

در «هفت پیکر» باز هم خطاب به حکیم طوس ابیات زیر را می‌آورد:

کانچه گوینده دگر گفته است
ما به می خوردنیم و او خفته است
بازش اندیشه مال خود نکنیم
بد بود، بد خصال خود نکنیم

نظامی در «اسکندرنامه» از آوردن ناگفته‌های فردوسی سخن به میان می‌آورد:

سخن گوی پیشینه دانای طوس
که آراست روی سخن چون عروس
در آن نامه کان گهر سفته راند
بی گفتنی های ناگفته ماند
نظامی که در رشته گوهر کشید
قلم رفته ها را قلم درکشید[۷]

وی با جسارت تمام از شیوه‌ای نو در شعر خویش یاد می‌کند:

عاریت کس نپذیرفته‌ام
آنچه دلم گفت بگو گفته‌ام
شعبده تازه برانگیختم
هیکلی از قالب نو ریختم

خلاصه آنکه نظامی بر تمام آثارش «مهر قریحه متفرد خود را می‌زند»[۸]؛ او در اشعارش «به‌گونه‌ای مبتکر است و مکمل نه مقلد»[۹]. نظامی از بزرگ‌ترین شاعران داستان‌سرا و نخستین شاعر ایرانی است که داستان بزمی را موضوع اشعارخویش قرار داده و در قالب مثنوی روان با تعبیرات نو و ترکیبات وصفی خاصی ادا کرده است.[۱۰]

نظامی و اندیشه آفرینش هفت پیکر:

«هفت پیکر» چهارمین منظومه از پنج گنج نظامی است که در سال ۵۹۳ هجری قمری به پایان رسیده است. نظامی این اثر را به نام سلطان علاءالدین کرپ ارسلان، از نژاد اقسنقر غلام ملکشاه سلجوقی نوشته است. هر چند وی در این اثربرای نخستین‌بار به پیری و کهولت سن اشاره می‌کند ولی هیچ‌گاه از کوشش و تعمق و تحقیق در آثار گذشتگان وفرهنگ و ادب عامه روزگار خویش بازنمی‌ایستد و سراسر منظومه‌اش از شادی و سرزندگی لبریز است.

وی برای سرودن این دفتر به تاریخ و داستان‌های کهن ایران روی می‌آورد و در «شاهنامه فردوسی» (که همواره به عنوان الگویی غنی از نظر مضامین شعری در آن می‌نگریسته) موضوعی درخور آفرینندگی و نبوغ ذاتی خویش می‌یابد و آن را اساس منظومه مثنوی گران‌سنگ خود قرار می‌دهد و زندگی بهرام گور ساسانی را که در تاریخ افسانه‌های ایران زمین سابقه‌ای دیرینه و پاینده دارد برمی‌گزیند.

همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد نظامی هیچ‌گاه تکرار اندیشه و گفته دیگران را نمی‌پسندید و بدون تردید از انتخاب چنین موضوعی هدف بزرگی را دنبال می‌کرد که همانا داخل کردن

برخی مطالب و مضامین در ادبیات پارسی بود.[11] «این موضوع، خلق تمثال «فرمانروای ایده‌آل» را که در «مخزن‌الاسرار» و «خسرو و شیرین» به آن آغاز کرده بود، برایش امکان‌پذیر می‌سازد. بهرام، اساساً در افسانه‌های بومی چهره‌ای خیالی و افسانه‌ای یافته و از شخصیت تاریخی خود بیرون آمده بود و این خود با نظر شاعر هماهنگ بود.

«نظامی با نبوغ خود، تمثال فرمانروای ایده‌آل را در وابستگی به مردم و زندگی و خواست‌های آنان تکامل می‌بخشد. در سایه دادگستری و مهربانی بهرام گور، مردم از نعمت خوشبختی و امنیت برخوردارند و خود شاه نیز شریک سعادت و نشاط همگانی مردم است.»[12]

البته، شاعر جنبه‌های منفی شخصیت بهرام را فراموش نکرده و در طول داستان به فخرفروشی پادشاه به دلیل برخورداری از قدرت؛ فرسودگی او بر اثر عیش و عشرت بیش از اندازه، و شکست وی که به خاطر خوش گذرانی وبی‌قیدی در امور دولتی حاصل می‌آید، اشاره می‌کند.[13]

در پایان داستان هفت پیکر مشاهده می‌کنیم که قهرمان داستان (بهرام) با وجود تغییراتی که در اخلاق و کردارش پدید می‌آورد، باز هم نمی‌تواند شاعر را خرسند نماید چرا که نظامی قهرمانی را می‌جوید که از دل توده‌های مردم‌برخیزد.[14] ...

کیفیت و محتوای هفت پیکر:

نظامی، «هفت پیکر» را با یاد پروردگار بخشاینده و نعت رسول گرامی اسلام آغاز کرده و در ابیاتی به سبب نظام کتاب اشاره می‌نماید:

در اشارت چنان نمود برید
که هلالی برآور از شب عید
آن‌چنان کز حجاب تاریکی
کس نبیند در او ز باریکی

در این ابیات، «شب عید» کنایه از سواد الفاظ و عبارات، و «هلال» کنایه از معانی باریک مضامین دقیق است. شاعر به‌آوردن معانی دقیق چو هلال، از دریای بی‌کران سواد گفتار خویش اشاره می‌کند که از شدت ظرافت، هر کسی توان درک آن را ندارد.[15]

نظامی در «هفت پیکر»، داستان بهرام ساسانی را از دوران کودکی که برای تربیت شاهانه به نعمان - پادشاه حیره - سپرده می‌شود، آغاز می‌کند:

کس فرستاد و خواند نعمان را
لاله لعل داد بستان را

سپس برای رفاه بهرام کاخی به نام «خورنق»[16] ساخته می‌شود. روزی بهرام در یکی از حجره‌های کاخ خورنق وارد می‌شود و تصویر هفت دختر زیبا را که متعلق به «هفت اقلیم»[17] می‌باشند بر دیوار آن می‌بیند و سال‌ها در اندیشه وصال آنان می‌گذراند. پس از نشستن بر تخت پادشاهی خواستار دختران می‌شود و برای آنان قصری به نام «هفت‌گنبد» به همت معماری زبردست به نام «شیده»[18] می‌سازد و هر یک از عروسان را در یکی از

کوشک‌های آن که هر کدام‌به رنگ یکی از سیاره‌های هفتگانه است جای می‌دهد تا در روزهای هفته که هر کدام نام رنگی از رنگ‌های مذکور را برخود داشته و متعلق به یکی از سیاره‌ها می‌باشد، با آنان دیدار کرده و افسانه‌ای‌حکمت‌آمیز از زبان آنها بشنود.

در این منظومه که اساس آن بر عدد هفت نهاده شده، «چندین داستان فرعی گنجانده شده که اوج هر یک، یکی از داستان‌های هفت شاهزاده خانم است.»[۱۹]

شاهزاده سیاهپوش هند، افسانه‌ای در صبر و بردباری نقل می‌کند؛ شاهزاده زردپوش روم، از برتری درستی و راستی‌سخن می‌گوید؛ شاهزاده سبزپوش خوارزم، افسانه‌ای به نام «بی‌شر و ملیخان» بازگو می‌کند. این داستان تضاد میان صفات و آمال و آرزوهای دو تن که یکی سرشار از معنویت است و دیگری بدخواه و بدسرشت و نیز نتیجه اعمال آنان را بیان می‌دارد؛ شاهزاده سرخ‌پوش روس از اهمیت علم و دانش و هنر سخن می‌راند؛ شاهزاده فیروزه‌پوش مغرب، ماجرای تخیلی «ماهان» را نقل کرده و از طمع‌کاری به عنوان صفتی چرکین یاد می‌کند؛ شاهزاده صندل‌پوش چین، افسانه «خیر و شر» را که سرانجام به شکست قطعی «شر» و پیروزی «خیر» می‌انجامد نقل می‌کند وشاهزاده سپیدپوش ایران افسانه‌ای می‌گوید که در آن به جوانان توصیه می‌شود تا در عشق به جای هوس و... عقل و هوش خویش را ملاک قرار دهند.[۲۰]

«این داستان‌ها، در عین حال حاوی شورانگیزترین و جدی‌ترین سخنان استاد درباره دلدادگی است.»[۲۱]

«هر افسانه به تنهایی، و هفت تا یکجا، به حل مسأله والای شایستگی و شرف انسانی، اصلاح معنویات و اخلاق و زندگی بشری می‌پردازد.»[۲۲]

بسیاری از دانشمندان و ادیبان، «هفت پیکر» را از لحاظ ادبی سرآمد تمام کارهای نظامی می‌دانند چرا که هم به لحاظ موضوع افسانه (بهرام) و هم به لحاظ ورزیدگی طبع شاعر در هنگام سرودن آن، اثری از سستی در آن مشاهده‌نمی‌شود.

اما آنچه توجه نگارگران را در طول تاریخ هنر ایران به خمسه نظامی جلب نموده، غنای جنبه‌های دیداری و تجسمی سروده‌های اوست. تابلوهای دست‌آفرین و سرشار از رمانتیسم نظامی از طبیعت، خواننده را با قهرمان داستان همراه کرده ودر باغ‌های زیبا و مناظر دلفریب به گردش فرامی‌خواند.

نگاره «بهرام گور در قصر هفت گنبد»، گلچین اسکندر سلطان، مکتب شیراز، حدود ۸۱۹ ه. ق اندازه تصویر: ۲۴/۲×۱۵ س. بنیاد گلبنگیان، لیسبون

این شاعر گرانقدر با مطالعه تاریخ و یادگاری‌های کهن ادبی و تسلط بر ادبیات شفاهی و آمیختن اینها با اندیشه‌های شگرف و پیشرو به خلق آثاری ماندگار می‌پردازد و مدخلی برای مراجعه هنرمندان نقاش در طول اعصار می‌گردد تا با وی هم داستان شوند و خیال و توصیفات ظریف او را به تصویر کشیده و به دیده جهانیان هدیه نماید.

بررسی نگاره

در این نگاره، قصد هنرمند ارائه شمایی کلی از داستان «هفت پیکر» به بیننده (یا بهتر است بگوییم خواننده) بوده والبته به خوبی از عهده این امر برآمده است.اساس ساختار و ترکیب‌بندی این تابلو بر کمان‌هایی از دایره‌های متعدد استوار است؛ دایره‌هایی که بخشی از آنها توسط مستطیل عمودی کادر انتخاب شده است (تصویر ۱).

ریتمی که اساس داستان نظامی و مبنای ترکیب‌بندی اثر قرار گرفته، تابع عدد «هفت» است: هفت گنبد؛ هفت طاق‌نما؛هفت عروس؛ هفت قالیچه؛ هفت ایوان؛ هفت پرده و هفت پنجره چوبی گره‌چینی شده. این عناصر در هفت ردیف عمودی که با ستون‌هایی به پهنای جدول حاشیهٔ کادر از هم جدا می‌شود، نظم داده شده. در تصویر ۲ ساختار خطی اثر نشان داده شده است.در میان پیکره‌های پایین تابلو، «بهرام» را از طریق حالت ایستادن، پوشش فاخر و کلاه سفیدی که بر زمینه تیره‌می‌درخشد از سه نفر دیگر تشخیص می‌دهیم. حالت خشک همراه با تواضع که در دو پیکره سمت راست دیده می‌شود نشان از «ملازم» بودن آنها دارد. «شیده» در سمت چپ بهرام کمی آزادتر از ملازمان ترسیم شده که بیانگر ارزش و مقام قابل توجه وی نزد شاه ساسانی است.

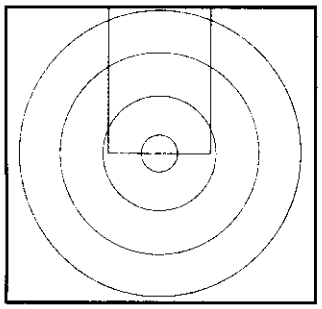
بریده شدن حاشیه کادر توسط بخشی از شانه و بازوی راست این معمار تأکیدی است بر اهمیت وی؛ در حالی که درسمت مقابل، این حاشیه کادر می‌باشد که بدن ملازم سمت راست را بریده است (تصویر ۳).

در این نگاره - همچون بسیاری از نگاره‌های ایرانی - عناصر تزیینی جای ویژه‌ای دارند: دو نوار کمانی شکل با پهنای متفاوت که به نقوش اسلیمی آراسته شده (تصویر ۴)؛ قالیچه‌هایی با طرح‌های سجاده‌ای و هندسی (تصویر۵)؛ پنجره‌های چوبی گره‌چینی شده و کاشی‌کاری سطح دیوار بنا. هنرمند به این تزیینات بسنده نکرده و دورتا دور خطوط مستقیم ستون‌ها، کنگره‌ها، قالیچه‌ها و ایوان‌ها را نیز با نقوش ظریفی آراسته است. وی با این کار علاوه بر گسترش‌عنصر «تزیین» در کل اثر، سفیدی بخشی از تصویر را نیز تا حد زیادی تعدیل و کنترل نموده است.

عناصر تزیینی یاد شده (که فی‌نفسه دو بعدی هستند) به همراه ستون‌های عمودی که رواق‌های هفتگانه را از هم جدامی‌کند، نگاه را در «سطح» اثر به گردش در می‌آورند؛ با این حال در چهار بخش به عمق تصویر نفوذ می‌کنیم؛

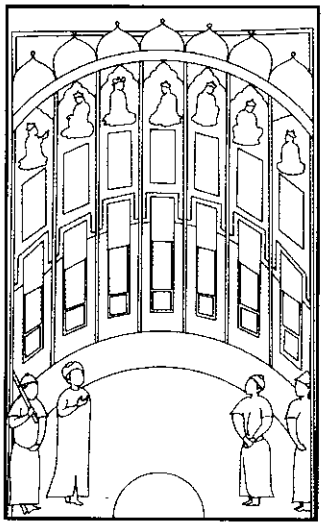
الف - فضای پشت سر پیکره‌های پایین تصویر؛ ب - ایوان‌ها؛ ج - حجره‌هایی که عروس‌ها در آنها نشسته‌اند؛ د -آسمان لاجوردی.

«آسمان» که فضای اندکی از بالای تصویر را به خود اختصاص داده و «میوه»‌ای که بهرام در



تصویر ۱ - موقعیت کادر مستطیل عمودی نسبت به دایره‌هایی که اساس ساختار تابلو را تشکیل می‌دهند.

تصویر ۲ - ساختار خطی تابلو

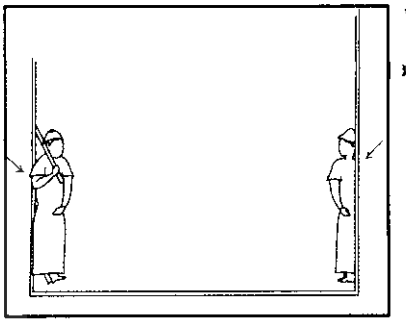


بررسی ساختار و

در حرکت است کند می‌نماید. از طرفی با توجه به تصویر ۷ مشاهده می‌شود که ارتباط میان دو بخش الف وب ارتباط پویایی نیست؛ هنرمند برای هدایت چشم مخاطب به ادامه مسیر، تدابیر آگاهانه‌ای اتخاذ نموده است:

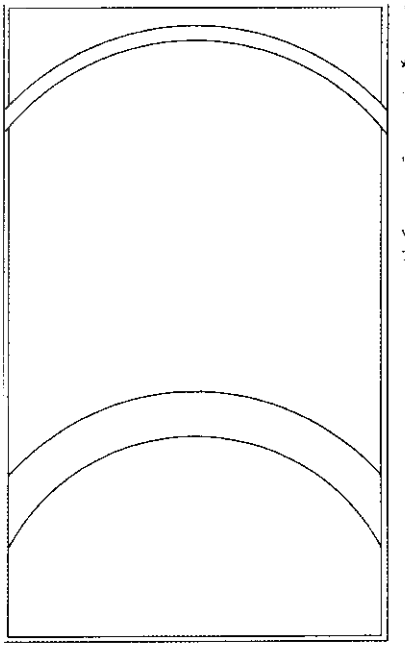
نخست؛ ترسیم فرم‌های تزیینی جهت‌دار در کمان تزیینی شماره ۱ (تصویر ۸) و دوم؛ انتقال قسمتی از سرهای دوپیکره طرفین کادر به بخش بالایی تصویر (تصویر ۹).

نگاه، در راستای حرکت عمودی خود که از پایین به بالا آغاز نموده، با برخورد به عناصر متعددی، پیوسته از چپ به‌راست و از راست به چپ تصویر (البته به صورت کمانی شکل) به حرکت درمی‌آید: از دو پیکره ایستاده سمت چپ به‌سوی پیکره‌های ایستاده سمت راست و بالعکس (به واسطه کمان تزیینی شماره ۱ و جهت نگاه پیکره‌ها)؛ از ایوان‌سمت چپ به ایوان سمت راست و بالعکس (به واسطه کنگره‌های بالای ایوان‌ها)؛ از عروس سمت چپ به عروس‌سمت راست و بالعکس (به واسطه جهت نگاه آنها و اشاره عروس سمت چپ) و از گنبد سمت چپ به گنبد سمت راست و بالعکس (به واسطه کمان تزیینی شماره ۲) (تصویر ۱۰). عناصر بینابینی مثل پنجره‌ها، پرده‌ها و قالیچه‌ها نیز به واسطه فرم‌های مذکور توسط چشم مخاطب مرور می‌شود.



تصویر ۳

نگاه در طی مسیر عرضی خود همواره در برخورد با ستون‌های عمودی، سرعت و روانی حرکت خود را از دست‌می‌دهد؛ اما به دلیل حاکمیت دایره در ساختار و نیز باریک بودن ستون‌ها در مقایسه با سطح عناصر تصویر، به حرکت‌خود ادامه می‌دهد.



تصویر ۴ - فرم و موقعیت دو کمان تزیینی

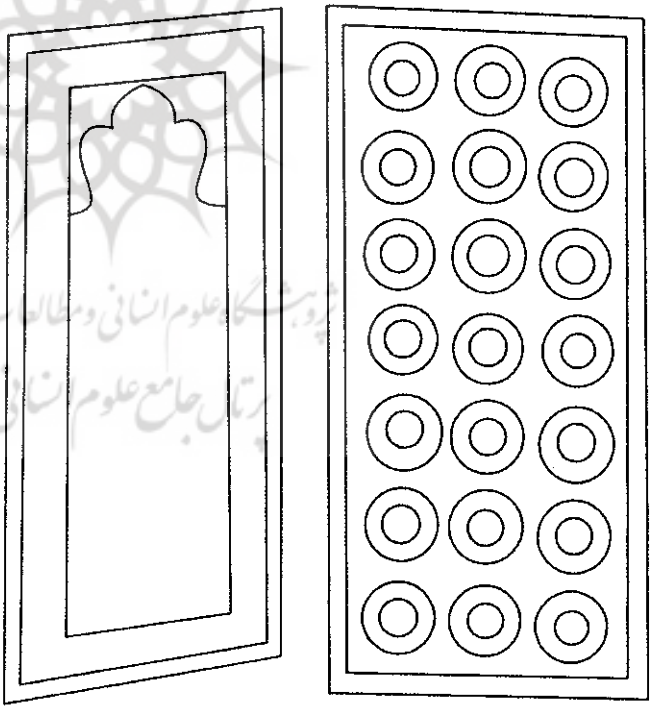
هر چند عناصر ترکیب‌بندی در همان کادر اصلی واقع است اما چشم تمایل دارد شکل‌های دایره‌ای تشکیل دهندهٔ ساختار را در خارج از قاب تصویر کامل نماید؛ زیرا احساس کلی، متکی بر شناخت حقیقی شکلی است که تصویر تنهابخشی از آن است[۲۳] (تصویر ۱). بدین ترتیب لازم است که نگاه مخاطب در کناره‌های کادر کنترل، و تمایل آن به خروج از کادر تعدیل شود. این تدبیر در پایین، وسط و بالای تابلو اندیشیده شده است (تصویر ۱۱). همان‌گونه که‌ملاحظه می‌نمایید هنرمند نگارگر در بخش اول تصویر به واسطه جهت نگاه پیکره‌های ایستاده؛ در بخش دوم (میانی) به کمک فرم کنگره‌ها و در بخش سوم (بالایی) از طریق حالت نشستن و جهت نگاه دو عروس طرفین کادر (که البته با اشاره دست عروس سمت چپ بر آن تأکید هم شده) نگاه مخاطب را کنترل نموده و به فضای درون قاب تصویر سوق‌داده است.

نگاه، در ادامه حرکت عمودی خود (از پایین به بالا)، از طریق فرم‌های مثلثی شکل عروس‌ها، بلافاصله متوجه طاق‌نماهای جناغی شکل شده و از طریق نوک این طاق نماها (البته پس از اینکه از سرعت آن به واسطه برخورد با کمان تزیینی شماره ۲ اندکی کاسته می‌شود) به سوی گنبدها رهنمون می‌گردد و در ادامه، ابتدا از طریق دو گنبد طرفین

دست دارد تنها عناصرمربوط به طبیعت در این نقاشی بوده و از کوه، درخت، گل و بوته، پرنده، ابر و سایر عناصر طبیعی اثری نیست.
این سطح کوچک از تصویر که به آسمان اختصاص داده شده از دو نظر حائز اهمیت است: اول آنکه تأکیدی است برچند ساحتی بودن فضای تابلو و دوم آنکه بسته و فشردهٔ تصویر را که به دلیل هندسی بودن آن تشدید هم شده تا حدودی از بین می‌برد

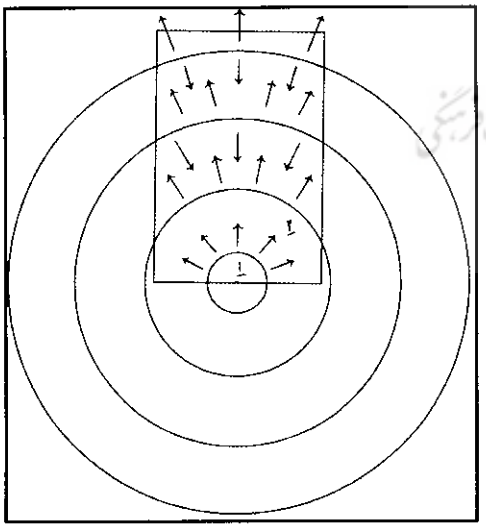
ورود به فضای تصویر و چگونگی حرکت چشم در آن

نگاه مخاطب از پایین کادر و از طریق نیم‌دایرهٔ حوضچهٔ مرکزی بنا وارد فضای تصویر می‌شود. «تیرگی» این عنصر (به‌دلیل اکسیده شدن رنگ نقره‌ای) و «مرکزیت» داشتن آن در تصویر، این نیم دایره را به دریچه‌ای برای ورود به فضای تصویر تبدیل نموده، ضمن آنکه تعادل و توازن جالبی نیز به اثر بخشیده است. در ادامه، نگاه از طریق خط چین‌های شعاعی منشعب از نیم‌دایره حوضچه (خطوط کاشی‌های کف بنا)به سوی بالا وطرفین کادر کشیده می‌شود. اما در برخورد با کمان تزیینی شماره(۱) تا اندازه‌ای از حرکت باز می‌ایستد. همان‌گونه که‌در تصویر ۶ ملاحظه می‌فرمایید علاوه بر نیروهایی که از درون دایره‌ها



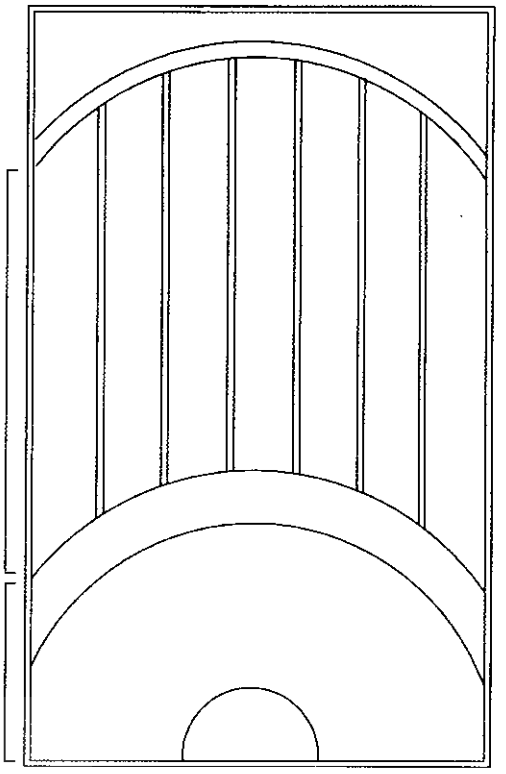
تصویر ۵ - از راست به چپ: طرح هندسی و طرح سجاده‌ای.

تصویر ۶ - نیروهایی که از مرکز دایره‌ها به طرف خارج و از خارج آنها به سمت داخل وارد می‌شود

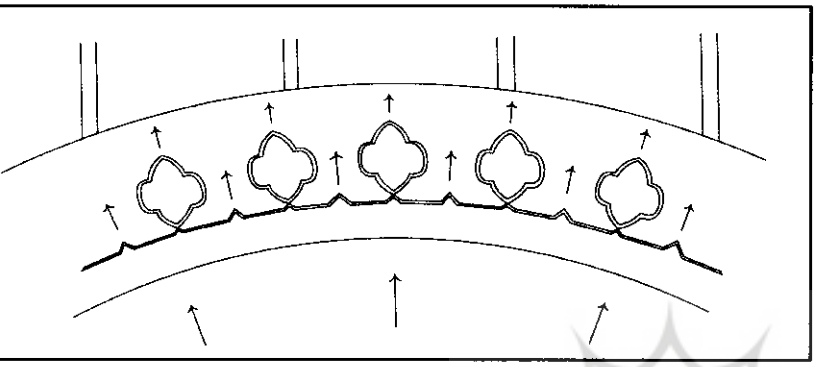


(کمان‌های تشکیل دهنده سه بخش اصلی‌تصویر)به طرف خارج حرکت می‌کنند، نیروهایی نیز از محیط بیرونی این دایره‌ها (کمان‌ها)به سمت داخل واردمی‌شود و این امر - به ویژه در کمان‌های تزیینی شمارهٔ ۱ و ۲ - تا حدود زیادی سرعت اولیه نگاه را که از پایین به سمت بالا

تصویر ۷



تصویر ۸ - فرم‌های تزیینی جهت‌دار نگاه را به سمت بالا هدایت می‌کند.

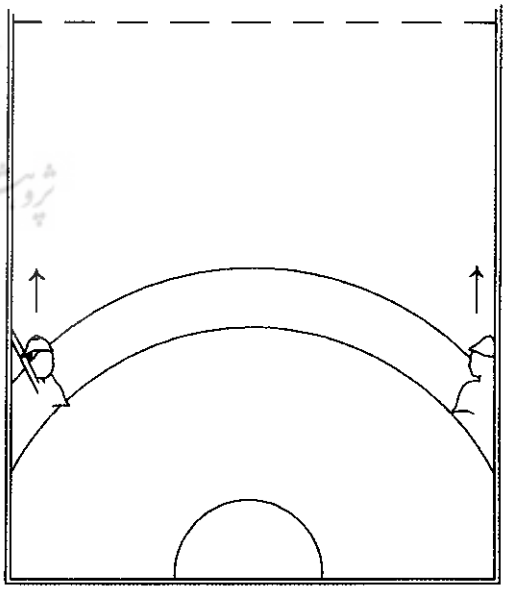


تصویر ۹ - نگاه از طریق سر پیکره‌های دو سمت کادر به بخش بالایی انتقال می‌یابد.

کادر وارد فضای لایتناهی آسمان شده و آنگاه به کمک گنبد مرکزی و دو گنبد سمت چپ و راست آن از محدوده کادر خارج می‌شود. در تصویر ۱۲ چگونگی ورود به فضای تصویر، حرکت چشم از پایین به بالا و در نهایت خروج نگاه از کادر را نشان داده‌ایم.

عنصر «تضاد» را می‌توان هم در ساختار و هم در فرم‌های اثر مشاهده کرد:

تضاد میان «منحنی‌ها»ی حاکم بر ساختار و «ستون‌ها»ی عمودی جدا کنندهٔ رواق‌های هفتگانه (تضاد در ساختار)؛ تضاد میان «نرمی و لطافت» پیکره‌ها و گنبدها با «خشکی» قالیچه‌ها، پرده‌ها، کنگره‌ها و پنجره‌های چوبی (تضاد درفرم).



ویژگی‌های نگاره

۱ - هندسه آشکار (برخلاف هندسه پنهان در آثار هنرمندانی چون کمال‌الدین بهزاد).

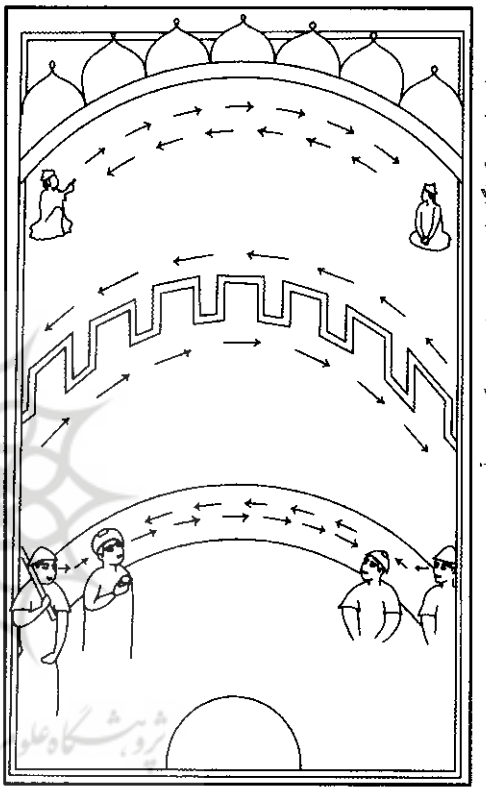
۲-معماری اثر نه تنها صرفاً محلی برای فعل و انفعالات شخصیت‌های داستان نیست بلکه نقش محوری دارد.

۳ - عدم حضور عناصر طبیعی چون کوه، درخت، برکه، پرنده، ابر، گل و بوته و....

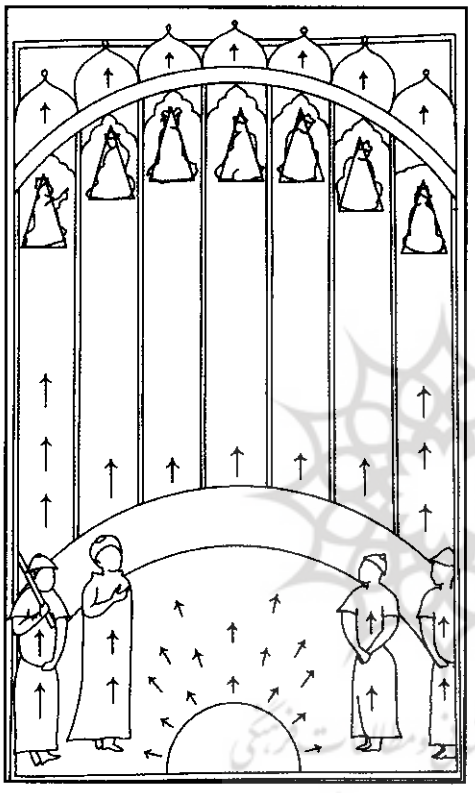
۴ - قرینگی کامل تابلو که حتی در نقوش قالیچه‌ها نیز رعایت شده.

۵ - نبودن کتیبه‌های متنی (که معمولاً در نگاره‌های ایرانی و به ویژه در مکتب شیراز جای ویژه‌ای را در ترکیب‌بندی وساختار اثر به خود اختصاص می‌دهد).

۶ - عدم وجود حتی یک عنصر که نگاه را در جهت افقی تابلو به حرکت درآورد.



تصویر ۱۰ ـ عناصری که نگاه را در جهت عرضی به حرکت در می‌آورد



تصویر ۱۱ ـ تدابیری که برای کنترل نگاه و سوق دادن آن به درون کادر اتخاذ شده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

حاصل کلام

در این بررسی مختصر ملاحظه کردید که یک نگارهٔ بی‌نام و نشان تا چه اندازه جا برای بررسی و تحلیل موشکافانه‌دارد.

هر چند نگارگری ایرانی در طول حیات خویش - از پیدایش تا اوج شکوفایی‌اش - همواره در خدمت کتاب‌آرایی و به‌ویژه تصویرگری متون ادبی بوده، اما هنرمند بی‌ادعا که حتی حاضر به مرقوم نمودن نام خود در گوشه‌ای از اثر نبوده، باتمام وجود، خیال و قوه آفرینندگی خویش را در جهت خلق اثری ارزشمند و ماندگار به کار گرفته و خالصانه تابلویی‌پدید آورده که هنرمندان و پژوهندگان امروز جهان، اصول، مبانی و قوانین هنر نقاشی و تصویرسازی را در آن مکاشفه می‌نمایند.

تعادل، تناسب، ریتم، تضاد، هماهنگی و ارتباط میان عناصر و فرم‌های تشکیل دهنده اثر، وحدت و یکپارچگی و نظم ساختاری از ویژگی‌های برجستهٔ این نگاره است.

پی‌نوشت‌ها:

۱ - م. مقدم اشرفی، **همگامی نقاشی باادبیات در ایران**، ترجمه: رویین پاکباز، چاپ اول، انتشارات نگاه، تهران، ۱۳۶۷، ص ۱۱.

۲ - همان کتاب، ص ۱۲.

۳ - بازیل گری، **نقاشی ایران**، ترجمه: عربعلی شروه، چاپ اول، انتشارات عصر جدید، تهران، ۱۳۶۹، ص ۶۸.

۴ - ذبیح‌الله صفا، **تاریخ ادبیات ایران**، پنج جلد، چاپ سوم، انتشارات ابن سینا، تهران، ۱۳۳۹، جلد دوم، صص ۸۰۰ - ۸۰۱.

۵ - رضازاده شفق، **تاریخ ادبیات ایران برای دبیرستان‌ها**، انتشارات کتب درسی، تهران، ۱۳۳۹، ص ۲۳۳.

۶ - ذبیح‌الله صفا، همان کتاب، صص ۸۰۲ - ۸۰۴.

۷ - **گزیدهٔ هفت پیکر**، به کوشش عبدالمحمد آیتی، چاپ دوم، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۸۲، صفحات بیست و یک و بیست و دو.

۸ - یان ریپکا و دیگران، **تاریخ ادبیات ایران از دوران باستان تا قاجاریه**، ترجمه: عیسی شهابی، چاپ دوم، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۸۱، ص ۳۰۰.

۹ - **گزیدهٔ هفت پیکر**، به کوشش عبدالمحمد آیتی ....، صفحهٔ بیست و یک.

۱۰ - رضازاده شفق، همان کتاب، ص ۲۳۷.

۱۱ - ع. مبارز، آ. قلی زاده، م. سلطانف، **زندگی و اندیشهٔ نظامی**، اقتباس و برگردان ح. صدیق، چاپ دوم، انتشارات توس، تهران، ۱۳۶۰، ص ۸۹.

۱۲ - همان کتاب، صص ۸۹ - ۹۰.

۱۳ - همان کتاب، ص ۹۵.

۱۴ - همان کتاب، ص ۹۹.

۱۵ - **هفت پیکر**، با تصحیح و حواشی حسن وحیددستگردی، چاپ اول، انتشارات ایران سخن، تهران، ۱۳۸۰، صص ۲۷ - ۲۸.

۱۶ - نام قصری است که یک معمار رومی به نام سمنار (درعربی: سنمار) به دستور نُعمان برای بهرام ساسانی ساخت:

هست نام‌آوری از کشور روم
زیرکی کو ز سنگ سازد موم
چابکی چربدست و شیرین‌کار
سام‌دستی و نام او سمنار

۱۷ - دراوستا - کتاب مقدس زرتشتیان - زمین دارای هفت کشور یا اقلیم است که ایرانشهر (کشور ایران) در کشور مرکزی واقع بوده و شریف‌ترین قسمت زمین‌و مسکن ایرانیان است. هر کدام ازاین اقلیم‌ها را به یکی از سیارات هفتگانه نسبت می دهند:اقلیم اول به کیوان (زحل)؛ اقلیم دوم به هرمز (مشتری)؛ اقلیم سوم‌به بهرام (مریخ)؛ اقلیم چهارم به خورشید(شمس)؛ اقلیم پنجم به زهره (ناهید)؛ اقلیم ششم به تیر (عطارد) و اقلیم هفتم به ماه (قمر) تعلق دارد.

۱۸ - مهندس معمار ایرانی و شاگرد سمنار که کاخ هفت گنبد به همت وی ساخته شد:

شیده نامی به روشنی چون شید
نقش پیرای هر سیاه و سفید
کرده شاگردی خرد به درست
بوده سمنارش اوستاد نخست

۱۹ - یان ریپکا و دیگران، همان کتاب، ص ۲۹۸.

۲۰ - ع. مبارز، آ. قلی زاده، م. سلطانف، همان کتاب صص ۹۷ - ۹۸.

۲۱ - یان ریپکا و دیگران، همان کتاب، همان صفحه.
۲۲ - ع. مبارز، آ. قلی زاده. م. سلطانف، همان کتاب، ص ۹۷.
۲۳ - هارالد مانته، ترکیب‌بندی در عکاسی، ترجمه: پیروز سیار، چاپ پنجم، انتشارات سروش، تهران، ۱۳۸۴، ص ۸۲.

کتاب‌نامه:

۱ - آرنا بولدی، ماریو و گاربانیانی، انریکو: **پیدایش فرم**، ترجمه: مینا نوری، چاپ اول، انتشارات دانشگاه هنر، تهران، ۱۳۷۲.
۲ - امین رازی، احمد: **تذکرهٔ هفت اقلیم**، تصحیح، تعلیقات و حواشی: سیدمحمدرضا طاهری «حسرت»، سه جلد، انتشارات سروش، تهران، ۱۳۷۸.
۳ - پاکباز، رویین: **نقاشی ایران از دیرباز تا امروز**، چاپ دوم، انتشارات زرین و سیمین، تهران، ۱۳۸۰.
۴ - حسینی راد، عبدالمجید: **مبانی هنرهای تجسمی (قسمت اول)**، چاپ پنجم، انتشارات مدرسه، تهران، ۱۳۸۳.
۵ - ریپکا، یان و دیگران: **تاریخ ادبیات ایران از دوران باستان تا قاجاریه**، ترجمه: عیسی شهابی، چاپ دوم، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۸۱.
۶ - رضازاده شفق: **تاریخ ادبیات ایران برای دبیرستان‌ها**، انتشارات کتب درسی، تهران، ۱۳۳۹.
۷ - صفا، ذبیح‌الله: **تاریخ ادبیات ایران**، پنج جلد، چاپ سوم انتشارات ابن سینا، تهران، ۱۳۳۹، جلد دوم.
۸ - کن بای، شیلار: **نقاشی ایرانی**، ترجمه: مهدی حسینی، چاپ اول، انتشارات دانشگاه هنر، تهران، ۱۳۷۸.
۹ - گری، بازیل: **نقاشی ایران**، ترجمه: عربعلی شروه، چاپ اول، انتشارات عصر جدید، تهران، ۱۳۶۹.
۱۰ **گزیدهٔ هفت پیکر**، به کوشش عبدالمحمد آیتی، چاپ دوم، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۸۲.
۱۱ - **گنجینه گنجوی**، با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، چاپ اول، انتشارات برگ نگار، تهران، ۱۳۸۱.
۱۲ - مانته، هارالد: **ترکیب‌بندی در عکاسی**، ترجمه: پیروز سیار، چاپ پنجم، انتشارات سروش، تهران، ۱۳۸۴.
۱۳ - مبارز، ع - قلی زاده، آ - سلطانف، م: **زندگی و اندیشهٔ نظامی**، اقتباس و برگردان: ح. صدیق، چاپ دوم، انتشارات توس، تهران، ۱۳۶۰.
۱۴ - مقدم اشرفی، م: **همگامی نقاشی با ادبیات در ایران**، ترجمه: رویین پاکباز، چاپ اول، انتشارات نگاه، تهران، ۱۳۶۷.
۱۵ - معین، محمد: **تحلیل هفت پیکر**، دو جلد، انتشارات دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۳۶، جلد اول.
۱۶ - موریس، جرج و دیگران: **تاریخ ادبیات ایران از آغاز تا امروز**، ترجمه: یعقوب آژند، انتشارات نشر گسترده، تهران، ۱۳۸۰.

منبع تصویری:

Barry, Michael.Colour and symbolism in Islamic architecture, Thames and Hudson Ltd, London