جایگاه متن در نگارگری ایران و تطبیق آن با گرافیک (صفحه‌آرایی)

جواد میرحسینی[1]

مقدمه:

نگارگری در فرهنگ ما ایرانیان از جایگاهی والا و ارزشمند برخوردار است. از دیرباز تاکنون پژوهشگران بسیاری در این زمینه دست به کنکاش و تألیفات ارزشمند زده‌اند، اما همچنان به نظر می‌رسد می‌توان به نکته‌های ظریفی در آنها پی برد و به نوعی وارد جزئیات ساختاری این آثار گرانمایه شد.

با توجه به مطلب ذکر شده، موضوع این پژوهش، جایگاه متن در نگارگری ایران و تطبیق آن با صفحه‌آرایی است که امروزه مورد استفاده است. هدف از این پژوهش در واقع نگرش و جستجو و جو در نحوهٔ قرارگیری نوشته در بطن تصاویر نگارگری است. سعی شده با در نظر گرفتن آثار و تطبیق آن با گرافیک روز ایران، به نوعی ریشه و اصالت این هنر ارزشمند را ارج نهیم. اما برای آنکه دامنهٔ پژوهش کوتاه شود، سعی شده با انتخاب چند اثر از نگارگری‌های موجود، به موضوع پرداخته شود. هر چند نمی‌توان با این تعداد آثار انتخاب شده، به ماهیت گوناگون قرارگیری متون در این پژوهش دست یافت.

روش تحقیق این پژوهش بر مبنای تحقیق مشاهده‌ای صورت گرفته است که بر مبنای مشاهدهٔ آثار نظریات آورده شده است.

نکته‌ای که در بین آثار نگارگری مهم است، نحوهٔ به کارگیری متون در بین تصاویر است که آنها به

۱. کارشناس ارشد گرافیک jmirhosseini@yahoo.com

خـودی خود حامل پیام بوده و چیزی که پیام رسـان باشد، جدا از صـرف تزیینی بودن، کاربردی محسوب می‌گـردد و کاربردی بودن آنهـا را شاید بتوان همان هنر گرافیک نامید، چرا که این آثار تصویری یا متعلق به یک شعر اسـت یا مجموعه ای اسـت که در قالب یک کتاب گردآوری شده است و از همه مهمتر بحث سفارشی بودن آن است که شاید این امر دلیلی بر نگارش این مجموعه باشد.

در نتیجه، در آثار جمع آوری شده، هدف تطبیق و بررسی نسخه‌های نگارگری‌ها از دید گرافیک بوده و سـعی در نشـان دادن مختصری از میزان بهره مندی طراحان گرافیک ایران از این‌گونه آثار است ، چرا که این آثار از چنان غنایی برخوردار اسـت که می‌توان از هر جهت به آن نظاره کرد. از جهت دیگر ، بررسـی جایگاه متون در تصاویر بوده که این خود نیز بحث برانگیز اسـت، چرا که هدف از آوردن نوشته، در نقاشی چه بوده اسـت؟ یا اینکه آیا می‌توان آن را صرف نقاشی قلمداد کرد؟ این سـؤالات مقدمهٔ اصلی اسـت که هدف این پژوهش را در برگرفته است.

در راستای تبیین پژوهش حاضر، این نکته مهم به نظر آمد که قبل از شروع ،به نکاتی در مورد اصطلاح "انجامه" و "بیت مصور" که از اصطلاحات رایج در نسخه‌های خطی و نگارگری است ، بپردازیم.

انجامه

در مقالـهٔ ایرج افشـار اصطلاح «انجامه»، معنـی واژهٔ colophon[1] آورده شده اسـت[2]. بنا به نظر او، اصطلاح انجامه برای اختتام متن انتخاب شده است و لفظ انجامه برای نمودن پایان کتابت نسخه . انجامه عمده‌تریـن جایی اسـت از نسخه خطی که کاتب می‌توانسته خود را بشناسـاند و سـندی نسبت به احوال نسخه‌پـردازی خـود در روزگاران بر جای بگذارد تا از آنجا آینـدگان پی به زمان کتابت و اطلاعات دیگری نسبـت به نسخه ببرند؛ به عبارت دیگـر آنچه را امروزه مولف در مقدمه می‌گوید، کاتب در انجامه می‌آورده است.

انجامه دارای جنبه‌های مختلفی است که در اینجا بیشتر روی کیفیات ظاهری انجامه پرداخته شده است.

افشـار کیفیات ظاهری انجامه را این‌گونه بیان می کند: «۱. شکل ظاهری انجامه در صفحه که شامل: الـف- شـکل متن انجامه؛ ب – محل و طرز قرار گرفتن انجامـه در پایان نسخه و حاشیه نسبت به متن و ج- مقدار مطلب انجامه است. ۲. آرایه ها و تزئین اطراف انجامه، جدول و دوربندی انجامه که شامل: الف- مثلثی شکل ب- مستطیل شکل ج- مربع شکل د- دایره‌ای شکل هـ- ذوزنقه‌ای شکل و- شکل‌های دیگر اسـت.۳. تصویر و گل آرایی در اطراف انجامه. ۴. خـط انجامه(نوع و تنوع خط):الف- خط کوفی؛ ب- خط مغربی؛ ج- خط توقیع؛ د- خط نسخ و ثلث؛ هـ- خط تعلیق؛ و- خط دیوانی؛ ز- خط رقاع؛ ح- خط نستعلیق؛ ط- خط شکسته نستعلیق.

۱- ته صفحه، آخر کتاب.

۲- افشار، ایرج،« مقامه انجامه در نسخه»، نامه بهارستان، دفتر پنجم(شماره اول)، ص۳۹-۱۰۰.

تصویر برگرفته از مجلهٔ نامهٔ بهارستان، دفتر پنجم(شمارهٔ اول)، انجامهٔ «دیوان شعر»، هرات، مورخ۸۸٦ هـ ، (استانبول، کتابخانهٔ توپ قابوسرا،١٦٣٦)، (مقالهٔ پروفسور پیه مونتسه).

تصویر برگرفته از مجلهٔ نامهٔ بهارستان، دفتر پنجم(شمارهٔ اول)، انجامهٔ نسخهٔ «هفت پیکر» فتحبور، مورخ ۹۹۰ هـ.، (لندن، کتابخانهٔ انجمن آسیایی، ۲۳۳). (مقالهٔ پروفسور پیه مونتسه).

تصویر برگرفته از مجلهٔ نامهٔ بهارستان، دفتر پنجم(شمارهٔ اول)، انجامهٔ نسخه «گزیده اشعار» ساخته در بهبهان، مورخ ۱۳۹۸ هـ.، (استانبول، موزهٔ هنر ترک و اسلامی. ۱۹۵۰). (مقالهٔ پروفسور پیه مونتسه).

شکل ظاهری انجامه در صفحه (بدنه)، الف- شکل متن انجامه ، منظور ترکیبی است که سرا پای انجامه در صفحه دارد . معمولاً در عرض کمتر از متن نوشته می‌شود و حالتی مثلثی شکل دارد؛ یعنی هر سطر، از سطر دیگر کوچک‌تر می‌شود تا به یک کلمه برسد».[1]

بـه لحـاظ اهمیت انجامه‌ها در شناخت تاریخ فرهنگی شهرها، می‌توان به این جمله بسنده کرد: از جمله هنرها یا صنایعی که در شناخت وضعیت فرهنگی شهر مؤثر بوده اسـت، هنر کتاب پردازی در هر شهر، از تهیهٔ کاغذ گرفته تا کتابت و تذهیب و جلد سازی و صحافی است و بهترین و موثق‌ترین راه برای شناخت صنعت کتاب هم، بررسی انجامهٔ نسخه‌های کتابت شده در آن شهر است. نمونهٔ بارز آن شیراز است که در دورهٔ تیموریان و به خصوص در عهد «شاهزاده تیموری» اسـکندر میرزا و ابراهیم میرزا ، از حیث صنعت تهیهٔ کتاب بسیار فعال بوده است.[2]

۱. همان.

۲. پورجـوادی، نصرالله،«اهمیـت انجامه‌ها در شـناخت تاریخ فرهنگی شـهرها»، نامه بهارستان،سـال سـوم، دفتر پنجم(شماره اول)،۱۳۸۱، ص۲۰۳.

تصویر برگرفته از مجلهٔ نامهٔ بهارستان، دفتر پنجم(شمارهٔ اول)،انجامهٔ نسخهٔ «شرح حاوی»، مورخ ۷۶۸ ه. ، (FiMMOD, ۲۸۲).

تصویر برگرفته از مجلهٔ نامهٔ بهارستان، دفتر پنجم(شمارهٔ اول)، انجامه نسخهٔ «سعدی نامه» به خط عبدالصمد محمد بن محمود بیضاوی، (FiMMOD, ۱۷۹) مورخ ۷۲۰ ه.،

تصویر برگرفته از مجلهٔ نامهٔ بهارستان، دفتر پنجم(شمارهٔ اول)، انجامهٔ نسخهٔ «جنگ»، مورخ ۱۳۲۶ ه ،(سلطنتی، دفتر ۲۳۲۵، ج ۲: ۳۷۵).

در ادامهٔ بحث، لازم است که به شرح واژهٔ«بیت مصور» نیز بپردازیم . این اصطلاح پیوند متن و نقش را بررسی می‌کند.

بیت مصور

در مقالهٔ فرهاد مهران، اصطلاح بیت مصور این‌گونه بیان شده است:« بیت مصور به بیتی گفته می‌شود که مضمون آن بیشترین ارتباط را با نقش یا صحنهٔ تصویر شده در متن دارد. این بیت را غالباً بلافاصله پیش از نقش یا در جای متمایز دیگری در صفحه می‌توان یافت و جای معهود آن در بالای گوشهٔ چپ قاب نقش است.گاهی نیز با مکان معهود خود، اندکی فاصله دارد.

بیت مصور نقش ارتباط بین خطاط و نگارگر را ایفا می‌کرده و به منزلهٔ نشانه‌ای برای نگارگری به شمار می‌رفته است. قراردادن این بیت در مکانی خاص و نزدیک به نقش در واقع نشانه‌ای از سوی خطاط به نگارگر بوده تا دقیقاً صحنهٔ وصف شده در بیت را در فضای پیش بینی شده به تصویر درآورد . در مورد بیت مصور جابه‌جا شده‌ای که در مکان همیشگی خود قرار ندارد،احتمال قوی بر آن است که خطاط هنگام رسیدن به بیت مذکور، هنوز جایی برای نوشتن یک یا دو بیت دیگر در اختیار داشته است، اما با در نظر گرفتن شهرت و خصوصیت مضمون و اطمینان از آشنایی نگارگر با رخدادی که می‌بایست نقاشی شود، فضا را خالی نگذاشته و آن یکی دو بیت دیگر را نیز از پس آن نوشته است».[۱]

۱ .مهران، فرهاد،بیت مصور:«پیوند متن و نقش در نسخه‌های شاهنامه»، نامه بهارستان، سال هشتم و نهم، ۱۳۸۶-۱۳۸۷(شمارهٔ سیزدهم و چهاردهم)، ص۱۰۳و۱۰۹.

تصویر برگرفته از مجلهٔ نامهٔ بهارستان، دفتر پنجم(شمارهٔ اول)، انجامهٔ شاهنامه. ۹۰۲ ق
(کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، ش ۱۱۵۵۵)، ک ۵۳۹ الف.

تصویر و گل آرایی در اطراف انجامه، تصویر برگرفته از مجلهٔ نامهٔ بهارستان، دفتر پنجم(شمارهٔ اول) ،انجامهٔ نسخهٔ «المعجم فی معاییر اشعار العجم»، از شمس الدین قیس رازی، مورخ ۷۲۹ ه..، (کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی، ۱٤۱۸، سنا، ج ۱: ۲۹۰).

او در جـای دیگـر مقاله خود بیان می‌کند:«از نخستین دهه‌های سـدهٔ هشـتم ق و طی قرون متمادی، نقاشی ایرانی اساسـاً عبارت بوده اسـت از برگ مصوری از نسخهٔ خطی یک اثر ادبی و به خصوص دیوان شعر. مصور کردن صفحات نسخه‌های خطی ، علاوه بر جنبه‌های تزیینی ، جنبهٔ توصیفی مهمی نیز داشته اسـت. به همین دلیل ، ویژگی ثابت یک نقاشی کهن ایرانی، ارتباط مستقیم متن و نقش و نزدیکی عینی شرح یک رویداد با صحنهٔ تصویری آن است.

به نظر می‌رسـد که در سـده‌های میانه هجری که هنوز الگویی جهت تقلید در پیش روی هنرمند وجود نداشتـه، بیت مصور، نقش ارتباط بین خطاط و نگارگر را ایفا می‌کرده و به منزلهٔ نشـانه‌ای برای نگارگر به

شمار می‌رفته اســت تا بــا دریافت مضمون آن، فقط صحنهٔ وصف شده در بیــت را در فضای مورد نظر در صحنــه نقاشــی کند. شاهد وجود چنیــن ارتباطی بین خطاط و نگارگر و در نتیجــه بین متن و نقش از این مشــاهده به دست می‌آید که تصاویر مشابه در نسخه‌های مختلف شاهنامه ، دقیقاً همان بیت مصور مربوط به موضوع را دارند.

شاهد دیگر بر ارتباط بین بیت مصور و نقش ، شکل و قطع خاص برخی از تصاویر اســت. در بسیاری از موارد به نظر می‌رسد که شکل نامنظم و نامتعارف قاب این نقاشی‌ها، ناشی از تلاش خطاط برای قراردادن بیت حساس مصور ، درست پیش از نقش بوده باشد.

شواهد دیگری که در این زمینه ارائه شده، مبتنی بر تجارب و تمهیداتی است که در سده‌های اخیر و در برخی از نسخه‌های شاهنامه توسط خوشنویسان به کار گرفته شده و عبارت از نوشتن ابیات به شکل مورب یا چلیپا، درســت در صفحه‌ای اســت که پیش از یک نقش معین دارد.هنگامی که شیوهٔ افقی و متداول در نوشتــن ابیــات متن جای کمی در پایین صفحه برای تصویر باقی می‌گذاشته ، خطاط برای پر کردن فضای ناخواسته ، ابیات را به شکل مورب می‌نوشته تا نقش مورد نظر بتواند در جای کافی و در بالای صفحه بعد نقاشی شود.

بنابرایــن بایــد پذیرفت که جایگاه بیت مصور در صفحه، بر حسب اتفاق نبوده و مکان قرار گرفتن آن در ارتباط با نقش ، مطمئناً قراردادی و از پیش تعیین شده است. نشانه هایی دال بر آن وجود دارد که قراردادن بیت مصور در مکانی خاص و نزدیک به نقش، در واقع نشــانه‌ای از ســوی خطاط به نگارگر بوده تا دقیقاً صحنهٔ وصف شده در بیت را در فضایی که در زیر بیت پیش بینی شده است، به تصویر درآورد.

تصویر برگفته از مجلهٔ نامهٔ بهارستان،سال هشتم و نهم ۱۳۸۶– ۱۳۸۷(شمارهٔ سیزدهم و چهاردهم، منزل اول و منزل دوم)،
نهادن جشن سده. شاهنامهٔ کوچک اول،سده۸ق، کتابخانهٔ چستر بیتی،دابلین ، ایرلند.. ms۱۰٤,۲v

شواهـد قانع کننده‌ای از قبیل مشـاهدهٔ برگ‌های مصور نیمه تمـام و همچنین پوشیده شدن جوهر قلم کاتب با رنگدانه‌های قلم نقاش، حاکی از آن اسـت که نگـارش ابیات متن، پیش از نقاشی تصاویر صورت گرفته اسـت. بدین ترتیب که خطاط پس از نگارش قسمتی از ابیات متن، فضای سـفیدی را زیر صفحه یا میان ابیات خالی گذاشته است تا بعد توسط نگارگر نقاشی شود».[1]

بیـت مصـور دارای چهارچوب‌های تصویری نیـز هست که به جهت هماهنگی مطلـب با پژوهش ، به اختصار بدان پرداخت می شود.

مـا در بیـت مصور با تصاویر کم ارتفاع، کم عرض، چهار بر و پله‌دار روبه‌رو هستیم که هر کدام از موارد زیر می‌تواند ما را در راستای نیل به هدف پژوهش، یاری برساند. این موارد را می‌توان از دید گرافیک مورد بررسی قرار داد. فرهاد مهران، چهار چوب‌های تصویری ذکر شده را بدین‌گونه دسته بندی می‌کند:

«تصاویـر کم ارتفاع: در این‌گونه برگ‌های مصـور، خطاط در هنگام نوشتن ابیات این صفحه بسیار دیر زمانی به بیت مصور نشـانگر رسـیده که بیت‌های زیادی را نوشته؛ از این‌رو به ناچار فقط فضای سـفید و محدودی را جهت نقش کردن آن فضا، برای نگارگر گذاشته است.

تصویر برگفته از مجلهٔ نامهٔ بهارستان،سال هشتم و نهم ۱۳۸۶– ۱۳۸۷(شمارهٔ سیزدهم و چهاردهم، منزل اول و منزل دوم)، گرفتار شدن کاموس در کمند رستم، شاهنامهٔ اول، سدهٔ۸ق، کتابخانهٔ چستربیتی، دابلین، ، ایرلند.ms۱۰۴۲۲.

– تصاویـر کم عرض: از تمهیدات دیگر خطاط برای هماهنگـی تصویر با ابیات مصوری که در قسمت پاییـن صفحـه واقع می‌شوند ، کم کردن پهنای تصویر اسـت تا وی بتواند نوشتن ابیات متن را در سـتون اضافه‌ای که به این ترتیب ساخته می‌شود، ادامه دهد.

امـا بعدها و در نسخه‌های خطی مربوط به قرن نهـم و دهم ق، باز هم خطاطان تمهیدهای دیگر برای مربـوط کردن بیت مصور با تصویر به کار برده اند.خوشنویسان این دوران با نگاشتن ابیات به شیوهٔ چلیپا و

۱. همان.

موّرب نوشتن سـطور، در واقع فضای پایین صفحه را چنان پر می‌کردند که بیت مصوری که می‌بایست در پایین صفحه قرار گیرد، به بالای صفحهٔ دیگر، یعنی جایی که فضایی بکر برای کشـیدن تصویر در اندازهٔ دلخواه فراهم بود، منتقل می‌شد. روش دیگری که خوشنویس برای باز کردن جای بیشـتر برای تصویر به کار می‌برد، آن بود که تعدادی از ابیات را به سادگی حذف کند.

برگفته از مجلهٔ نامهٔ بهارستان،سال هشتم و نهم ۱۳۸۶– ۱۳۸۷(شمارهٔ سیزدهم و چهاردهم، منزل اول و منزل دوم)، کشتن بهرام گور گرگ را در هندوستان.شاهنامهٔ اول،سدهٔ۸ق،کتابخانهٔ چستر بیتی،دابلین،ایرلند، ms ۱۰۴,۶۰

– تصاویر چهار بر: مقصود از تصویر چهار بر، تصویری اسـت که از هر چهار طرف با ابیات متن احاطه شده یا سه طرف آن محاط با متن و طرف دیگر آن در پایین یا بالای صفحه قرار گرفته باشد؛ بنابراین یک تصویر چهاربر، لزوماً مربع در اصطلاح هندسی آن نیست.

تصاویر چهاربر در یک دسـتنویس شش سـتونی ممکن است پهنایی به اندازهٔ چهار یا پنج ستون داشته باشند و این بستگی به ابیات نوشته شده دارد که از سه یا چهار طرف ، تصویر را احاطه کرد.

کارایـی چهـار بر کردن تصاویر در ایجاد فضای نسبی بیشـتر برای نوشتن ابیات بیشـتری در صفحه و ایجاد گزینه‌های مکانی سه یا چهارگانه در اطراف تصویر برای قراردادن بیت مصور است و این بیش از آن چیزی است که یک تصویر مستطیل نمونه وار که تمامی پهنای صفحه را می‌پوشاند می‌تواند عرضه کند.

– تصاویـر پله‌وار:در این گونه برگ‌های مصور نوشته و تصویر در قالبی پله‌وار واقع می‌شود که مستطیل کامل نیست، بلکه یکی از اضلاعش را خطی شکسته(پله دار) تشـکیل می‌دهد. در تضاد با قاب تصاویری کـه فقـط یکی دو پلهٔ کوچک دارند و غالباً می‌توان وجود پله‌ها را در ارتباط با مکان بیت مصور توجیه کرد. به نظر می‌رسد که طراحی قاب تصاویری که پله‌های چشمگیر یا چندگانه دارند، بیش از آن‌که تعیین کنندهٔ حمل استقرار بیت مصور باشد، تابع موضوع و رویداد و صحنه‌ای است که به تصویر کشیده شده است».[1]

۱. همان.

با شرح این اصطلاحات، آیا نمی‌توان به این نکتــه پی برد که در صفحه آرایی مدرن ، برای ایجاد وحدت بصری در صفحات، طراحان از آن بهره می‌گیرند؟

همان‌طــور کــه در قبل ذکر شــد، هدف از ارائه ایــن مقاله، جست‌وجویی اســت بر نحوهٔ قرارگیری نوشتــه در نگارگری ایران و تطبیق آن بــا گرافیک در بخش صفحه آرایی؛ چرا که وقتی گرافیک بوجود می‌آید که اثر در نهاد خود القاء کنندهٔ پیامی باشــد. یکی از زیرشاخه‌های گرافیک، صفحه آرایی اســت که در این زمینه متن و تصویر، برای قابل فهم بودن پیامی به‌کار گرفتــه می‌شود، اما هدف یک اثر نگارگری، در واقع بیان ادبی ، حماســی و مذهبی، از دریچهٔ تصویر اســت و هنرمند اســت که با ظرافت و آگاهی بسیار ظریف خود، به خلق شاهکارهای به یاد ماندنی دست زده است. معمولاً می‌دانیم که اکثر نگاره‌هــا را تصاویر و یا بالعکس، متن احاطه کــرده و این تصویر اســت که با قدرت سـحرانگیز و نافــذش، محتوای اصلی را به مخاطب القاء می‌کند. در ایــن مقوله که هنرمند با ذوق و حس لطیفش، عناصر بصری را در خدمت می‌گرفته و آنها را همچون مومی در دســت خود پرورش داده و آن را در منظر بیننده قرار داده است. اوست که با بازآفرینی عوالم خیال خود، بیننده را به عوالم زیبا و بهشت نما هدایت می‌کند.

تصویر برگفته از مجلهٔ نامهٔ بهارستان،سال هشتم و نهم ۱۳۸۶- ۱۳۸۷(شمارهٔ سیزدهم و چهاردهم، منزل اول و منزل دوم)، رستم.شاهنامهٔ اول،سدهٔ۸ق،موزهٔ هنر متروپلیتن،نیویورک،۶۹,۷۴,۹۷.

از آنجایکــه بعضی دربار و ســفارش دهندگان ایرانی، از ذوق ســلیم فرهنگی و هنــری و ادبی برخوردار بوده‌انــد، جدا از هنرمندان نقــاش، از دیگر هنرمندان رشته‌های گوناگون مثــل خطاط، صحافو تذهیب کار بهره‌مند شده و با کنار هم قرار دادن آنها، اقدام در به‌وجود آمدن یک شاهکار ادبی نموده‌اند.

در حقیقــت مسئلــهٔ مورد پژوهش همین دقت و ژرف اندیشــی اســت که هنرمندان ایرانــی، به‌ویژه در نگارگری از آن بهره جسته‌اند و ما شاهد آن هستیم که با گذشت صدها سال، هنوز این آثار از جان تازه‌ای برخوردارند. این همان تأملی است که هنر ایران و تمدن کهنش، در خود نهفته است.

فرضیهٔ این پژوهش، در واقع بر این مبنا گذاشته شده است که نگارگری را شاید بتوان در زمینهٔ گرافیک بررســی نمود، هرچند که آنها به‌عنوان نقاشی ایرانی نامیــده شده‌اند و هیچ واژه‌ای به زیبایی نقاشی ایرانی

تصویر برگفته از مجلهٔ نامهٔ بهارستان،سال هشتم و نهم ۱۳۸۶- ۱۳۸۷(شمارهٔ سیزدهم و چهاردهم، منزل اول و منزل دوم)،افتادن مالکه در بردام عشق شاپور ذوالاکتاف،شاهنامهٔ اول،سدهٔ۸ق،کتابخانه چستر بیتی،دابلین،ایرلند، ms ۱۰۴,۵۴.

تصویر برگفته از مجلهٔ نامهٔ بهارستان،سال هشتم و نهم ۱۳۸۶- ۱۳۸۷(شمارهٔ سیزدهم و چهاردهم، منزل اول و منزل دوم)، برگی از شاهنامهٔ۹۰۲ق، (کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران،ش۱۱۵۵۵)،گ۳۴۷ب(تنها برگ مصور).

برای این دسته آثار نیست. اما این پژوهش از لحاظ اجزای ساختاری نسخه‌های نگارگری(فرم و شکل ومتن) بررسی شده است.

نگارنده بر این باور است که هنر ایران از چنان ظرافتی برخوردار است که می‌تواند جوابگوی نیاز هر پاسخی باشد و این همان تمدنی است که اساس آن را فکر و اندیشهٔ ناب و زیبایی تشکیل داده است، اما نهایتاً در بررسی روی اسناد موجود، به این امر دست یافته شد که نگارگری ایران از بدو شروع که به قبل از اسلام بر می‌گردد، دارای تصویر و نوشته بوده و گاه در بعضی نگاره‌ها نوشته مشاهده نمی‌گردد و نحوهٔ قرارگیری متن‌ها و اشعار در بین تصاویر بسیار ظریف ، ساده و گاهی پیچیده است که همان‌طور که مشخص است، رسالت یک انتقال پیام است. بنا به نقل از مهدی حسینی، «سنتاً هر نوع متنی، نوع خاصی از تصویر طلب می‌کند. بنابراین، داستان‌های حماسی شاهنامه آکنده از صحنه‌های پر تحرک نبرد و تاجگذاری است و دیوان اشعار نظامی یا خواجوی کرمانی شامل نگاره‌های تغزلی و ایستا است».[1] با شرح توضیحات داده شده، حال به بررسی این پژوهش می‌پردازیم .این پژوهش شامل بدنهٔ اصلی پژوهش در باب عجین شدن ادبیات با هنر و تطبیق آن با گرافیک است و در ادامهٔ پژوهش ، آنالیز تصویر از نوشته روی آثار نگارگری انتخاب شده است. همچنین با ارائهٔ چند نمونه از آثار طراحان گرافیک که با الهام از آثار نگارگری صورت گرفته است، نقش مهم این‌گونه آثار را مورد ارزیابی قرار می‌دهیم. هدف از این پژوهش در واقع، نوع استفاده از متن در

۱. کن بای، شیلار، نقاشی ایرانی،ترجمه: مهدی حسینی، تهران، دانشگاه هنر،۱۳۷۸،ص۴۶.

کنار تصاویر نگارگری است.

نگرش کوتاه بر هنر نگارگری

هنر نگارگری ایران، برگ زرین درخشـانی از تاریخ شکوهمند فرهنگ و تمدن ایران در دورهٔ اسـلامی اسـت. این هنر به خوبـی عمق فکری و نیروی خلاقه و ظرایف ادبی فرهنگ پارسـی را در خود به ظهور رساند.

پس از اسلام و آشنایی ایرانیان با کاغذهای چینی، ابتدا در ادبیات و متون شیرین ایرانی رو به رشد نمود و دیـری نپایید کـه تصویر به متون اضافه و شاهنامه‌ای کوچک متولد شـد. این تصاویر بی شک با جهان نگارگـری ایرانـی به معنای خاص فرق دارد. به طور معمول تنها در بخش افقی و کادر بندی شدهٔ کوچکی در میان نوشته‌های عمودی، نقش‌ها حضور یافته‌اند.

بـه نقـل از محمد علی رجبی در مـورد هنر نگارگری «بی شک هنر نگارگری کـه تصویرهایی مهم از فضاهای بهشـتی را در انظار مجسم می‌کند، نقش ویژه در رازگشـایی از حیات ظاهری و باطنی انسان، ایفا می‌کنـد. عالـم در نظر نگارگران مسلمان ایرانـی، جلوه‌هایی از آفرینش حق بود کـه لازمهٔ شناخت آن را «اُنس» مرام و هم سـخنی و معاشرت باطنی با مظاهر طبیعت می‌دانستند. آنها با دیده‌ای پاک به طبیعت می‌نگریستند و بی آنکه مظاهر آن را به عنوان اشیاء بی روح در سـیطرهٔ انسان بدانند، به آنها عشـق می ورزیدند و در چنین رابطه‌ای، وجود آنها برایشان مکشوف می‌شد.

به هر حال آنچه با تعمق در این آثار می‌توان دریافت، نگرش حکیمانه و تلاش مقدسـی اسـت که بی ادعا بر صفحات کتاب ارزشمند تاریخ هنر ایران نقش خورده و عدم وجود امضاء در اغلب نگاره‌ها، گواه این مدعاست. مسلماً این فرهنگ در معاشرت با ادبیات پر بار اسلامی، خصوصاً ادبیات عرفانی، غنا یافت و اصرار نگارگران بر تصویرگری کتب ادبی، اعم از حماسـی، عرفانی و اخلاقی، تصویرگری محض داستان‌ها نبود، بلکه با اتکاء به چنین منابعی از حکمت، تضمینی برای تجربهٔ معنوی ایشـان محسوب می‌گردید. مجموعهٔ تاریخ نگارگری ایران با فراز و نشـیب‌هایش، در عصر درخشـان تیموری کمال یافت و با ظهور کمال الدین بهزاد، دستاوردهای پیشین به ثمر رسید و مکتب نگارگری ایران رقم خورد.»[1]

در جای دیگر، عبدالمجید حسینی در مورد پیشینهٔ تاریخی نگارگری این‌گونه بیان می‌کند: «آنچه مسلم اسـت، پیشـینهٔ تاریخی نگارگری ایرانی به دوره‌های پیش از شروع تمدن اسلامی در ایران باز می‌گردد. از سـده سـوم‌ه . ق به تدریج با شکل‌گیری حکومت‌های محلی ایرانی تبار و نفوذ کارگزاران مقتدر ایرانی در دورهٔ عباسیان، سنن فرهنگی و هنری ایرانیان که طی چند سده دچار رکود شده بود، حیات مجدد خود را بر اساس بینش و اعتقادات اسلامی آغاز کرد، زیرا هنر ما قبل دوران اسلامی ایران که بر اساس حکمت کهن

۱. رجبی، محمد علی، « شـاهکارهای نگارگری ایران»، تهران، موزه هنرهای معاصر تهران- مؤسسهٔ توسعه هنرهای تجسمی، ۱۳۸٤،ص۱۳و۱٤ .

ایرانی شکل گرفته بود، قابلیت آن را داشت که در کنار تفکر وحدانی اسلام پالایش یابد.»[1]

ویژگی های نگارگری ایرانی

تصاویری که در حوزهٔ فرهنگ اسـلامی، به خصوص در سده‌های پانزدهم، شانزدهم، نهم و دهم ه.ق به دسـت نگارگران ایرانی آفریده شده‌اند، به سبب خصوصیات معنایی، صوری و فنی شان، از آثار تصویری مربوط به فرهنگ‌های دیگر کاملاً متمایزند.

عمده‌ترین ویژگی‌های نگارگری ایرانی را می‌توان چنین خلاصه کرد:

الف- ویژگی بینشـی: نگارگر ایرانی یا خود صوفی و عارف بود و یا زمینهٔ فکری اش، از طریق الفت با شعر و ادب فارسی، به حکمت کهن ایرانی و عرفان اسلامی پیوسته بود.

ب- ویژگی مضمونی: نگارگری ایرانی با ادبیات فارسـی، پیوندی تنگاتنگ داشت. داستان‌هایی که او به تصویر می‌کشید، ریشه در اساطیر و تاریخ کهن داشتند. در تصویر نگارگری ایرانی به زبان، خط و رنگ بیان می‌شد. صور خیال در شعر فارسی و نقاش ایرانی بر هم منطبق بودند.

ج- رنـگ در نگارگری:در نگارگری ایرانی، اسـلامی رنگ از عالم تبعیـت نمی‌کند و نقاش و نگارگر به عالم واقع مقید و متعهد نیست. این بیانگر نگاهی متفاوت به رنگ اسـت که خود ناشی و متاثر از دیدگاه‌ها و نظریه‌های عرفانی نگارگران ما به مفهوم رنگ است.

در بررسـی و تبییـن مسائـل عرفانی و رنگ‌هایی کـه در نگارگـری ایرانی به‌کار رفته اسـت ، گاه به تئوری‌های قدرتمندی بر می‌خوریم که البته دلیلی بر اثبات پیوند نگارگران با آراء عرفا در مورد رنگ نداریم؛ یعنـی ما چنین اقوال صریحـی نداریم که مثلاً نگارگری بگوید من در مکتـب عرفانی خاص، چیزهایی را برگرفته‌ام و در آثار خود به‌کار برده‌ام.

وجود رنگ‌های ناب در تصاویر نگارگری، چنین نمایان اسـت که این تصاویر در دوردسـت‌ها در دنیای افسانه و رؤیا معلق هستند. استفاده از گرد طلا و نقره ، لاجورد، زمرد و سنگ‌های گرانبهای دیگر، جسمانیت را بـه گونه‌ای تلطیـف می‌کند که تصاویر جان گرفته؛ و تنها انعکاس نور نیست که به جای می‌ماند. همین اعجاز است که در نگارگری، از طریق دگردیسی کیمیای ماده به رنگ‌های نور صورت می‌پذیرد.

د- زاویهٔ دید در نگارگری: نگارگری ایرانی با مقولهٔ پرسـپکتیو سـر و کار نداشته، اما دید همزمانی را در این آثار می‌توان مشاهده کرد، چرا که ما در پرسپکتیو شاهد عمق‌نمایی و بعد و در نگارگری شاهد فضایی تخت و یک‌دسـت و بدون بعد هستیم. ممکن اسـت هنرمند نگارگر یک بنا را در چند زاویهٔ مختلف (بالا ، روبه‌رو، داخل بنا و...) به تصویر کشیده باشد .

هـ- اصل مهم دیگر در نظام زیبایی شناختی نگارگری ایرانی، اصل ارتباط درونی تصویر و متن اسـت و

۱. همان.

خط عامل اساسی این پیوند به شمار آمده، خط نوشته ها را شکل می‌دهد و شکل‌ها را می‌سازد.[1]

- تأثیر ادبیات بر آثار نگارگری ایران

همان‌گونـــه کـــه در مقدمه ذکر شد، دلیل بوجـــود آمدن آثار نگارگری، در واقع متون ادبی اســـت و اکثر نگاره‌ها برگرفته از کتاب‌های ادبی و حماسی ... هستند و همین امر بر لطافت هنری آثار می‌افزاید. ادبیات از دیربـــاز تاکنون، یکی از مهم‌ترین اصول فرهنگی ایران بوده، چرا که نفوذ ادبیات ایران را می‌توان در اقصی نقاط جهان یافت و این نشان از سرزندگی و زیبایی کلامی است که در جان کلام و زبان فارسی نهفته است.

زبان فارســـی ریشـــهٔ عمیقی در عوالم هنر، به‌ویژه نگارگری، چه در ایران و چه در کشورهای دیگر مانند هند، داشته است. هدف از سخن ذکر شده، در حقیقت آن است که هنر نگارگری با ادبیات عجین بوده و در قالب آثار متون و اشعار فارسی نمایان است که این متون با آراستگی و وجه موسیقیایی خط نستعلیق نگاشته شده و انسان بیننده را در جهانی متفکرانه و ادیبانه سوق می‌دهد. آیا نمی‌توان گفت: که حقیقت ظاهری با حقیقت باطنی این آثار چیز دیگری است؟ البته مبرهن است که خط در دین مبین اسلام، به عنوان یک امر مقدس قلمداد می‌شود و همین امر انسان را از نقل سینه به سینه و کلامی نجات داده و توانسته مستنداتی از خود بر جای گذارد که باعث تداوم فرهنگ تمدن ایرانی گردد.

حسین نصر در مقالهٔ«عالم خیال و مفهوم فضا در نگارگری ســـنتی ایران» در مورد هنر، معماری و خط معتقد اســـت: «در معماری مسجد و نوشتن صحف قرآن کریم با خطی زیبا البته هنر دینی است و رابطه‌ای مستقیـــم با حیات مذهبی دارد. لکن نگارگری ایرانی برعکس هنری اســـت دربـــاری، که در محیط دنیوی دربارهای ایران در دوره تیموری و صفویه نشـــو ونما کرد و از حکایات حماســـی، عشقی که معنای مستقیم دینی ندارد اســـتفاده کرد و آن‌ها را موضوع خود قرار داد.» و همچنین معتقد اســـت: «اگر بخواهیم به لسان تاریخ دینی و فکری عرب نسخ گوییم می‌توان گفت: که هنر و معماری و خط چنان‌که در مورد اماکن دینی و متون کتاب آسمانی بکار برده شده است مطابق با «اسرارکبیره» و مینیاتور و سایر هنرهای درباری مطابق با «اســـرارصغیره» اســـت یعنی یکی با اصل حقایق دینی و عرفانی تمدن مورد بحث سروکار دارد و دیگری با فرع همان حقایق. مینیاتور و ســـایر هنرهای مشـــابه از قبیل موســـیقی یک هنر«معنوی و دینی» مربوط بـــه جهان برزخی و یا عالم خیال اســـت. در محیط فکری و فرهنگی ایـــران بیننده همواره از دیدن مینیاتور شمه‌ای از لذت‌های بهشت را درک می‌کرد به همان نحو که قالی ایرانی می‌کوشد طرح در« زمین بهشتی» را تکرار کند و گنبد نیلگون آســـمان اســـت که خود دری است به ســـوی بی نهایت و نشانه ای است از بعد متعالی».[2]در نسخ ذکر شده معلوم می گردد که هنر ایران رابطه ای تنگاتنگ با روح متعالی و یزال لایتناهی

۱. پاکباز، رویین، دایره المعارف هنر، تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۷۹، ص۵۹۹-۶۰۰.

۲. نصر، سید حسین، مقاله «عالم خیال و مفهوم فضا در نگارگری سنتی ایران»، به نقل از باستانشناسی و هنر ایران، شماره ۱، زمستان۱۲۴۷،ص ۷.

ادبیات و مذهب و حماسه دارد. چرا که هر کدام از هنرهای ایرانی به نوعی انسان را به حیرت و زیبایی، سوق می‌دهد. در جای دیگر ، دکتر اکبر تجویدی در مورد شاهکارهای نگارگری بیان می‌کند که: «تردیدی نیست که روح شاعرانه و محیط لطیف و آمیخته به عرفانی که در آن روزگار بوسیله شاعرانی چون حافظ و هم مسلکان وی متداول گشته بود خود انگیزه توانایی برای گسترش این گونه تفکر به شمار می‌رفت. در این زمینه اوراق متفرق و قطعه‌های نامناسب و با قطع و اندازه‌های مختلف نظم و سامان لازم را به اندیشه نمی‌دهد، ولی هنگامی که همه این اوراق و صفحات در ضمن مُرّقع و یا کتابی به نظم درآورده شدند آن‌گاه می‌توان آنها را با فراغ خاطر لازم در گوشه فراغتی ورق زد و با تصاویر و اشعار و سخنان حکمت آمیز در آن، وارد راز و نیاز گردید و با آن‌ها تبادل احساس نمود و سرخوش بود. روشن است که این طرز اندیشه و این گونه نقاشی، پرده‌های گوناگون و قطعات متفرقی که به دیوار می‌آویزند و یا در موزه‌ها به نمایش می‌گذارند، تفاوت بسیار دارد. ولی یک کتاب مصور و یا یک مرقع همه شرایط لازم را در بردارد و صاحب چنین مجموعه‌هایی می‌تواند به هر هنگام که ذوق داشته باشد و در هر حالتی که برای وی مطبوع‌تر است، این آثار را با سرانگشت متفنن ورق زند و روان خود را از زیبایی های شاهکارهای آن سیراب می کند».[1]

در این‌جا می‌توان گفت که در نقاشی ایرانی و ادبیات رایج در آن ،جدای از کتب خطی غیر مصور، نوعی اثر محسوب می‌شده است که، انسان در فراق کارهای خود هم از زبان ادبی و هم از تصاویر آن، در کنار هم احساس لذت و روح و جان خود را با زیبایی‌های آن صیقل دهد.

تطبیق هنر نگارگری ایران با گرافیک(صفحه آرایی)

-کتاب آرایی در ایران

همان‌گونه که از مستندات بر می‌آید نقاشی در قبل از اسلام – به بقایای چند دیوار نگاره اشکانی وساسانی محدود می‌شود که احتمالاً در کنار دیوارنگاری هنر کتاب‌آرایی نیز از اهمیت برخوردار بوده است. این سنت تا بعد از دوران اسلامی رواج داشته ، ولی بعدها کار نقاشان مسلمان در تصویرگری کتاب‌های خطی متمرکز شد. در واقع هنر کتاب‌آرایی با هنر نقاشی پس از استیلای مغولان پیوندی تنگاتنگ داشته و نگارگری با خوشنویسی و تذهیب در آمیخته بود.[2] اما احتمالاً سابقه آرایش نسخه‌های خطی در ایران به دوران ساسانی می‌رسد و همچنین، مانویان در عرصه کتاب‌آرایی نیز پیشرفت بسیار کرده بودند. این سنت ساسانی و مانوی پس از ظهور اسلام تا چند قرن پایدار ماند، مسلمانان که از همان آغاز برای کتابت و تزیین قرآن کریم اهمیتی خاص قایل بودند، دستاوردهای فرهنگ‌های مختلف در این زمینه را مطابق با هدف و خواست خود به کار گرفتند.

کتاب‌آرایی در ایران پیوندی ژرف با ادبیات فارسی داشته و بی سبب نیست که برجسته‌ترین نمونه‌های

۱. حسینی، مهدی، مقاله «ارزشهای جاویدان شاهنامه بایسنغری»،از مجموعه مقاله‌های شخصی.
۲. پاکباز، رویین، دایره المعارف هنر، بخش هنر ایرانی، تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۷۹، ص ۷۷۰-۷۷۱.

این هنر را می‌توان در نسخه‌های شاهنامهٔ فردوسی، خمسهٔ نظامی، هفت اورنگ جامی، گلستان و بوستان سعدی و دیوان حافظ یافت. بسیاری از نسخه‌های فارسی اولیه در قدیم در یورش‌های مغولان از بین رفت ولی در چند کتاب به جا مانده (مثل ورقه و دلگشا و سمک عیار) وفاداری هنرمند ایرانی به سنت‌های پیشین هنری و ادبی را می‌توان تشخیص داد. از دیرزمان رسم بر این بود که خوشنویس کتابی منظوم یا منثور را با خط خوش بازنویسی کرده و پس این وظیفه را بر عهده نقاش می‌گذاشت تا او بنابر انتخاب خود و یا طبق سنت معمول بخش‌هایی از متن را به تصویر کشید و بر کتاب بیافزاید. نگارگر بر جوهر و روح کار خوشنویس وقوف کامل داشته است زیرا شالودهٔ کار او نیز بر کیفیت‌های صوری «خط» استوار بود. در جریان تجربیات متمادی، همبستگی خوشنویس و نگارگر به دلیل اشتراک وظیفه شان– که همانا انتقال اندیشهٔ سخنور بود، استحکام بیشتری یافت (ارتباط بنیادین بین محل نوشتن و عمل نقش کردن چنان بود که در زبان فارسی، فعل نگاریدن و نگاشتن — و لغات و کلمات مشتق از آنها– هر دو معنا را می رساند).

کتاب آرایی در ایران طی سده‌های چهاردهم تا شانزدهم/ هشتم تا دهم ه.ق، به اوج شکوفایی رسید. فرمانروایان علاقمند به هنر و ادب با تأسیس کارگاه‌های کتاب سازی نقشی مؤثر در این تحول داشتند؛ ولی به شک هنرمندان بودند که با ذوق و ابتکارشان به تدریج اصول زیبایی شناختی آزین‌گری کتاب را کامل‌تر کردند پیروی از این اصول به اجزای مختلف کتاب– از جلد و سرلوح تا صفحات متن و تصویر– وحدت می‌بخشید. هدف مشترک استادان خطاط، نقاش، مذهب و مجلّد نیل به آن زیبایی متعالی بود که نه فقط چشمها را بنوازد، بلکه دل‌ها را نیز روشن سازد. جلوهٔ کامل چنین هنری را در بسیاری از نسخه های خطی فارسی، از جمله: شاهنامه بایسنغری و شاهنامه تهماسبی می توان دید.[1]

تطبیق نگارگری با صفحه آرایی

با توجه به وضعیت کتاب‌آرایی که شرح کوتاهی داده شد، در پی آن شدیم که بدانیم هدف از ایجاد آثار نگارگری در واقع چه بوده است؟ همان‌گونه که در قبل ذکر شد، اول آن‌که فرهنگ ایران با ادبیات پربارش عجین شده است و دلیل این مدعا را می‌توان در تعداد زیادی از آثار ادبی بزرگ مانند شاهنامه فردوسی، اشعار حافظ و غیره دید. دوم این‌که، خط در نزد مسلمانان از جایگاهی ویژه و ممتاز برخوردار است، دلیل آن بدین لحاظ است که بیان محتوا، از طریق نوشته، بسی سهل‌تر از درک بعضی آثار تصویری است و ایرانیان با ابداع خط ارزشمند نستعلیق توسط «میر سید علی شیرازی» و آرایش دادن آن با عرفان و روح ملی ایرانی و هم‌چنین بهره‌مندی از آن در آثار نگارگری، به‌عنوان خطی ثابت جهت نگارش بیت‌های مصور و دیگر خطوط مانند کوفی و ثلث و... در انجامه‌ها و جنبه‌های فرعی تصاویر کوشیدند، بار معنایی به تصاویر بیفزایند.

وقتی متن نوشته در کنار تصویر نمایان شود خواننده به دنبال پیام خاصی می‌باشد. در این مقوله است

۱. همان.

کــه می‌توان آثــار را نیز از نظر گرافیک تجزیه و تحلیل کرد. هر چند که ما نمی‌توانیم صددر صد نگارگری را با این مفهوم در نظر بگیریم، اما از بطن آثار می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت.

در تولید آثار نگارگری، هنرمند طراحی بود که بنا به ســفارش کار می‌کرد و وقتی ســخن از ســفارش به میان می‌آید در این‌جا باب جدیدی باز می‌شود، در حقیقت سفارش دهنده(کارفرما)، یعنی کسی که با هزینه خود، در پی ایجاد و خلق پدیدهٔ برای مصرف خاص است. احتمالاً او با این کار هدفی داشته و از روی تفنن اقدام به ســفارش دادن هم‌چنین آثار با هزینه‌های گزاف که در برخی آثار از طلا و نقره استفاده شده است، نمی‌کرد. در این بین هنرمند نگارگر (طراح) با در نظر گرفتن اهداف سفارش که اغلب این سفارش دهندگان از جانب دربار بود، در پی خلق آثار ادبی هم‌چون تولید نگاره‌های با مضمون شاهنامه و شاهکارهای ارزشمند دیگــر بودند. هنرمنــدان از هر طبقه و حرفه‌ای خاص گرد هم آمده بودند تا ســفارش مورد نظر ، از عرضه ارزشمندی برخوردار باشد.

اگــر به‌خواهیم بدانیم ریشــهٔ صفحه‌آرایی امروز ایران از کجا نشــأت گرفته اســت؟ بایــد گفت: هر چند نمی‌توان منکر بروز فرهنگ‌های غرب در صفحه‌آرایی امروزه داشته باشیم اما آیا نمی‌توان ریشــهٔ هر پدیده را ابتدا در ســنت جستجو کرد؟ و بنا به ضرورت زمان آن را بازپروری نمود و به آن باب علمی داد. به نظر می‌رســد هر چند تصویر، گویا هم باشد اما باز نمی‌توان به آن اکتفا کرد، چرا که شاید در پی زمان و مقطع زمانی، مفهوم تصویر، برای دیگر نسل‌ها گنگ به نظر رســد، اما اگر این ســخن هم درســت نباشد، دلیل دیگری می‌توان در نظر گرفت و آن این‌که، آیا تمام طبقات مردم، قدرت فهم و درک تصویر را داشته‌اند و می‌توانستند جوهر اصلی تصاویر را درک نمایند؟ بر همین اصل است که شاید هنرمند با اشاره‌ای به جملات و ابیات، هر چند کوتاه و بلند تا رســیدن به بیت مصور، به دنبال فهم و ارائه تصویری آن و یا این‌که شاید درصدد ملموس ســاختن فهم و قدرت تصویری اثر بوده‌اند و این خود گواه آن اســت که هنر نقاشی ایران مدیون ادبیات غنی و پربارش بوده است.

اما آثار نگارگری را جدای از نقاشی‌های دلربایش، می‌توان نوعی اثر گرافیکی در نظر گرفت، برای اثبات این مدعا نمی‌توان گفت که هر کتابی که جنبه ماندگاری در فرهنگ خاص را دارد، در خود چیزی را نهفته اســت؟ آیا این جنبه باعث ماندگاری و ضبط عوامل فرهنگی، هنری دوره‌ای خاص به دوره بعد آن نشــده اســت؟ و یا این‌که در برخی از کتاب‌هایی که امروزه در صنعت نشــر تولید می‌شود، برای فهم بهتر متن و جذابیت بصری کتاب، از تصاویر استفاده می‌شود.

آیــا با نگاهی دقیق‌تر به آثــار نگارگری نمی‌توان گفت: هنرمند با آوردن خطــوط حاشیه و گاه‌گاهی از بیرون‌زدگی تصاویر بدنبال القاء پیامی است؟ پس در پی این سئوالات واضح است هر کتاب مصور هر چند کوتاه در خود متن دارد و این چیزی است که تا به امروز ادامه دارد و نگاره‌های ارزشمند برجای مانده، تقریباً همان رســالت را درخود، محفوظ داشته‌اند. نکته جالب توجه‌ای که در تصاویر نگارگری به چشــم می‌خورد آن است که هیچ‌گاه آوردن نوشته در کنار تصویر به اصل و روح کار آسیبی وارد نکرده است و حتی جدای از کارکرد خود، جنبهٔ ظاهری کار را نیز بیشــتر کرده اســت، این دلیل خود به دانش و مدیریت و تقابلی بر

می‌گردد که بین هنرمند خوشنویس و نقاش بوده اســت. در این‌جا نیز می‌توان به یکی از جنبه های دیگر، یعنی ســفارشی بودن اثر پی برد، که آن‌ها صرفاً جنبه ذوقی و ســلیقه‌ای و فردی نداشته و هنرمندان، برای دل خود اثری را به وجود نمی‌آورده اســت بلکه با آن‌ها امرار معاش می‌نمودند و به نوعی می‌بایست خود را با دیگر هنرمندان در تولید نسخه‌ها همراه می‌ساختند که در طی مدت خاص هر کدام از اجزا شکل دهنده اثر را بوجود آورند.

آنها با ایجاد فضاهایی جهت نوشتار در لابه‌لای تصاویر گاه‌گاهی، تأکید نکته کرده و یا شرحی بر تصاویر نقــش شده می‌کردند. اما در این‌جا فقــط نوشته نیست که در قالب جداول می‌آید بلکه هر کلمه‌ای که در دل تصویر نیز می‌آید، هدف است، یعنی به عنوان مثال اگر در گوشه ای از معماری نقش شده، خطی آورده شود به مثابه همان کارکرد خط و استفاده از تنوع خطوط است، چرا که آن هم به نوعی القاء پیام در جهت شناسایی مکان یا خط انجامه است و متمایز کننده یک بنا با بنای دیگر و غیره است.

این تعدد نوشتار و قرار دادن آن در جای‌جای تصاویر به نوعی یک صفحه‌آرایی است که امروزه کارکردی بسیــار رایــج دارد و شاید ترکیب نوشته‌هــا و وحدت یک خط را در بین تصاویر نگارگــری را بتوان از دید لی‌آوت مدرن جستجو کرد و به نظر می‌رسد هنرمندان آن زمان بسیار تواناتر و آگاه به مسائل فنی و جلوتر از زمان خودشان در تولید یک نسخه بوده‌اند.

در آثــار بــه نظر می‌رســد که هنرمند با مهارت و آگاهــی با قراردادن جداول در اطــراف نوشته‌ها، آن‌ها را از زمینــه جدا ســاخته تا حس خوشایندی بــرای مخاطب ایجاد نمایند که این اصــل مهم را می‌توان در صفحه‌آرایی امروزه راحت خوانی – تناســب خوانی – ســفید و ســیاه خوانی قلمداد کرد و معمولاً در اغلب نگاره‌هــا ما شاهد فائق بودن تصاویر هستیم، چرا که قدرت تاثیرگذاری آن بر مخاطب، بیش از متن بوده و امروزه از آن به وفور توسط طراحان استفاده می‌گردد. در بعضی از نگاره‌ها گاه دیده می‌شود که برای عنوان متــن (نــام شعر یا نوع متن) از خط دیگری مثل ثلــث و غیره بهره گرفته شده، که این نیز گویای مهارت و چیره دســتی، هنرمندان در راستای تولید نسخه بوده است. مگر نه این‌که درحال حاضر استفاده از دو یا سه قلم در کتاب‌ها جایز اســت. دراکثر نگاره‌ها می‌توانیم شاهد نوعی تقسیم‌بندی فضایی جهت قرارگیری متن و تصویــر باشیم که در اغلــب موارد متن‌ها در مناطق طلایی ۲/۳ بالای صفحه قرار گرفته اســت که این نکته نیز حائز اهمیت است و اگر بخواهیم با صفحه‌آرایی امروزه تطبیق دهیم، می‌توانیم بگوییم که معمولاً دید از بالا به پایین برای خوانایی و تاکید مفیدتر اســت، همان‌گونه که ســر فصل‌ها و تیترهای مهم به طور معمول در این قسمت قرار می‌گیرد. این همانا فرضی اســت که آن‌ها با دانش خود و با به کارگیری عوامل تصویری و نوشتاری در کنار هم یک فضای خوشایند را بوجود آورده‌اند. در پیوســت این تحقیق ســعی شده با آوردن چند نمونه از آثار نگارگری و چند نمونه آثار گرافیک ایرانی به استفاده طراحان گرافیک از این آثار را بررسی کرده و هم‌چنین با روشن کردن قسمت‌های از تصاویر، سعی در نشان دادن موقعیت متن و نحوه قرارگیری آنها را در نگاره‌ها شده است.

حاصل کلام این‌که درهنرهای ایرانی رازی نهفته است که با دقت می‌توان آنها را مورد بررسی قرار داد

و بـی شک هنر نگارگری جـدای از کارکردش به‌عنوان نقاشی، دارای بار معنایی خاص‌تر اسـت و از همه مهم‌تـر این‌که در نگاره‌ها ما شاهد پیوند ناگسستنی ادبیـات هستیم که نگارگران ایرانی، با هنرنمایی‌های خود مخاطب را به تعمق‌وا داشته و با کارآگاهانه خود، فرهنگ و هنر این مرز و بوم را غنا بخشیده‌اند.

می‌توان گفت که به همان اندازه که معماری در نزد ایرانیان از جایگاه خاص برخورداربوده ، هنر نگارگری این مرز و بوم نیز در جایگاه والا قرار داشته است و می‌توان به اهمیت و ذوق ادبی در بین ایرانیان از دیرباز تاکنون پی برد که همین امر باعث بازتاب جهانی این هنر شده است.

موردهـای مورد مطالعه این تحقیق برای دوره خاصـی نبوده و معیار انتخاب، نحوه قرارگیری متن‌ها در تصاویر است.

در مجموع می‌توان گفت: هنر نگارگری هنری اسـت درباری که مبنای آن، سـفارش است و همین امر باعث نگاه کردن آن از دریچه گرافیک در این پژوهش شده است و انتخاب موضوعات ادبی از سمت دربار، نشان از دقت و توجهی است که آن‌ها نسبت به ادبیات ایران و اشاعه فرهنگ آن داشته‌اند که هر کدام به طریقی با سفارش آثار گوناگون ادبی که بیشتر آن را شاهنامه در برگرفته است، به نوعی ادبیات غنی این سرزمین را پاس داشته‌اند و اهمیت و نگاه‌داری آن را به آیندگان گوشزد کرده‌اند.

در بعضی نگاره‌ها متون به صورت چلیپا اسـتفاده شده اسـت که نشان از دقت و هوش سرشار از ظرافت هنرمند را می‌رساند که او جهت استفاده بهینه صفحه(جای کافی برای نقش تصویر) دست به چنین اقدامی زده اسـت. این نیز در کنار دیگر عوامل، نوعی هنرنمایی و زیبایی را نوید می‌بخشـد، چرا که این امر شاید در حـال حاضـر نکتهٔ معمولی به نظر رسـد، اما هنرمند در زمان خود به این اصل رسـیده که تأثیر خطوط مورب بر بیننده بسیار فعال و سیال است پس با اقدامی آگاهانه نوع متن خود را منطبق بر آن کرده است تا هم نیاز تصویرسـاز را برآورده سـازد و از روی دیگر، از یکنواختی صفحات جلوگیری شود و این‌که می‌توان آن را جنبـه‌ای برای هدایت چشـم مخاطب در نظر گرفت. شاید این مسئلـه در ذهن ایجاد شود که این مسائل کاملاً اتفاقی بوده است؟ اما در پاسخ می‌توان این‌گونه استنباط کرد که بعید است که هنرمند خطاط به صورت اتفاقی به آن دسـت زده باشد و آگاهی و درک وی نسبت به این اصل ، او را وادار به تعیین خط مشی صفحهٔ خاص در یک نسخه نگارگری کرده است. می‌توان از دریچه دیگر به این مهم دست یافت که اسـتفاده از حاشیه‌های اطراف متن، نوعی دانش و زیبایی شناسـی را می‌طلبد. چرا که نوع قرارگیری آن‌ها آسیبی به فضای احاطه شده وارد نکرده و از لحاظ بصری نیز در جایگاه صحیح خود واقع شده‌اند. هم‌چنین، مجـاورت تصویـر و متن با همدیگر در یک روند منطقی قرار گرفته و یک فضای منسجم و در خور تأمل را ایجـاد نموده‌اند که این امر می‌تواند نکته‌ای در خور توجه در بحث مبانی گرافیک و صفحه‌آرایی باشد. امید اسـت این پژوهش دریچهٔ جدیدی در شناسـایی هنر ایران باشد چرا که آن از چنان ظرایف و دانش عمیقی برخوردار است که با تأمل بر روی آن می‌توان ابعاد تازه و نکته‌های ظریف را جستجو کرد. تمام این مطالب می‌رسـاند هنر ایرانی دارای چنان لایه‌های متعددی اسـت که اسـاس آن را تفکر ، بینش و آگاهی تشکیل داده اسـت. در این‌جا جای دارد که نسل امروز ما نسبت به پیشـینه هنری این مرزو بوم توجه شایانی داشته

باشند چرا که برای اثبات این مدعا می‌توان به یادگارهای به‌جا مانده در قلب تاریخ هنر ایران توجه کرده که هیچ‌گاه این آثار چه در ایران و چه خارج از سرحد مرزها، زیبایی و اصالت خود را از دست نداده‌اند.

در خاتمه باید یادآوری شود ، هدف از انتخاب موضوع این پژوهش به منزلهٔ آن نبوده، که نقاشی ایرانی را به‌عنـوان آثار گرافیکی قلمداد کنیم، بلکه می‌توان آثار هنری به میراث رسـیده ایران را از زاویه‌ای دیگر مورد توجه و ارزیابی قرار دهیم و این قابلیتی اسـت که پژوهشگران می‌توانند با ژرف اندیشی در هنر ایران تا حدودی پرده از اسرار آن‌ها بر دارند.

شایسته است، نسل حاضر با کنکاش بر روی آثار به‌جا مانده ،ظرفیت‌های آن‌ها را پیدا کند، چرا که این امر به غنا بخشیدن هنر ایران و درک زمینه‌های آن مثمر ثمر واقع می‌شود و همان‌گونه که گذشتگان برای آینـدگان خود مجموعه‌ای از فرهنگ و تمدن کهن ایرانی را برجا گذاشته‌اند، ما نیز بر هنر و دانش آنها ارج نهاده و آموزه‌هایی را فرا گیریم.

حاصل کلام این‌که، هنر ایرانی بخصوص نگارگری ایران جدای از ادبیات و تصویرسـازی نبوده است و این دو اصل یعنی جنبه‌های کلامی و تصویری، که عمدتاً دارای مضمون زیبای حکمی و اخلاقی و عرفانی است برای بشر امروز به یادگار گذاشته شده است. بررسی این دو عامل می‌تواند نقش ویژه‌ای در رازگشایی از حیات ظاهری و باطنی نگاره‌ها داشته باشد.

می‌تـوان گفت: با تعمق بـر روی آثار می‌توان به‌نوعی از نگرش حکیمانه و تلاش مقدسـی پی برد که بی‌ادعا بر صفحات کتاب ارزشمند تاریخ هنر ایران نقش خورده است.

حـال بـا توجه به فضای متن ارائـه شده، تعدادی از آثار نگارگری آورده شده اسـت که سـعی گردیده قسمت‌هایـی از تصاویـر را با روشن کردن زمینه به اهمیت جایگـاه متن و نحوه طراحی جداول مخصوص قرارگیری متناسـب با فضا را مورد بررسـی قراردهیم. و در آخر تعدادی از آثار گرافیکی که توسـط طراحان گرافیک و به تأثیر از فضاهای نگارگری ایجاد شده است را جهت نمونه آورده شده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی