ترکیب بندی در نگارگری ایرانی با تأکید بر مضمون و اصول سنت های تصویری[1]

احسان زارعی فارسانی[2]
مریم قاسمی اشکفتکی[3]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۹/۱۳
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷ /۰۸/۱۴

چکیده

دغدغه بازنمایی دقیق عناصر جهان پیرامون، در یک اثر نقاشانه تحت لوای تبحر تکنیکی هنرمند، گاهی تعامل میان این عناصر را برای حصول کلیتی مطلوب پس می‌زند؛ نتیجه آن‌که، تکیه صرف بر بازآفرینی دقیق عناصر صحنه و عدم پرداختن به اصول طراحی در اثر، برای نیل به تهییج احساس مخاطب، وافی به مقصود نخواهد بود. هنرمند با کاربست تمهیدات بصری لازم، حلول حس صحنه در جسم و جان نظاره‌گر را ممکن می‌سازد و به مدد تدابیر لازم، حس مضمون را منتقل می‌نماید. نمود اصول انتظام بصری و تمهیدات هنرمندانه در نگارگری ایرانی بالاخص مکاتب هرات و تبریز، نمایانگر آگاهی هنرمند ایرانی از اصول طرح بوده است و مطالعه بصری آثار ارزشمند هنر نگارگری ایرانی، گواه قابل رؤیتی از کاربست اصول طراحی در این حوزه است. لیکن، در نگارگری ایرانی برخلاف نقاشی در غرب، چنان تمهیدات بصری، تدابیر لازم هنرمندانه و ساختار کلی در آن نخست، مرئی نیست. مساله این‌که هنرمند نگارگر در مصور نمودن مضامین چندگانه، چه تمهیدات و ترفندهای هنری را برگزیده و کدام ساختار را متناسب با محتوای اثر تشخیص داده است؟ در این پژوهش که به روش توصیفی- تحلیلی انجام شده است، سعی بر آن است تمهیدات لازم، در جایگاه تدابیری هنرمندانه، قراردادی، نهادینه و اصیل از زاویه آفرینش حس مضمون در حوزه نگارگری ایرانی، مورد بحث قرار گیرد.

واژه‌گان کلیدی: حس مضمون، تدابیر هنرمندانه، ترکیب‌بندی، نگارگری ایرانی، سازماندهی تصویر

1. DOI: 10.22051/jjh.2018.18337.1311

۲. مربی گروه صنایع دستی دانشگاه شهرکرد، شهر کرد، ایران، نویسنده مسئول. graphist.animator@yahoo.com
۳. مربی گروه صنایع دستی دانشگاه شهرکرد، شهر کرد، ایران. ghasemi.maryam@lit.sku.ac.ir

مقدمه

انتقال مفاهیم حسی، از اساسی‌ترین چالش‌های هنرمند و نمایانگر قدرت بیانی اثر اوست که با مساله فرم، نمود می‌یابد. «احساس بیننده در برابر یک محرک، خود ملاک و معیاری جهت سنجش میزان موفقیت طرح خواهد بود؛ اساس نظریه طراحی، کشف شرایطی است که تحت آن، واکنش‌های حسی بیننده کاملاً پذیرا و مثبت هستند. نظریه طراحی براساس این فرض استوار است که حس انسان، ذاتاً نظم خاصی را در درون محرک‌های بصری جستجو می‌کند»(الینگر، ۱۳۸۱: ۳۰). کاربرد تدابیر بصری لازم، جزییات موجود را در راستای تعاملی سازنده، مؤثر و پویا هدایت می‌کنند و عناصر و اجزا بازنمایانه و غیر بازنمایانه از هم‌نشینی بر صحنه، رسالتی را دنبال می‌کنند که تمهیدات بصری لازم، ایشان را بدان سوق خواهد داد. «بسیاری از آثار هنرهای زیبا، شامل عناصری از داستان‌گویی هستند؛ اما هنرمندان، نیاز یا الزامی به روایت ندارند. تصاویر داستانی تنها وقتی به مقام هنر می‌رسند که تحت تأثیر ملاحظات فرمی باشند»(استینسون و کایتون، ۱۳۹۰: ۳۷).

«حتی در صورتی که هنرمند از عناصر بازنمایانگر هم استفاده کند، باز هم اساسا، با انتظام کیفیات انتزاعی فرم‌ها سر و کار خواهد داشت»(الینگر، ۱۳۸۱: ۴۸). چنان‌که می‌دانیم، «هنر اسلامی به خاطر انتزاعی بودن نقش رنگ‌ها و اشکال بی نهایت متعددش، به عنوان پایه و اساس نقاشی غیرتصویری(و غیرفیگوراتیو) قرار گرفت»(طالبی، ۱۳۷۸: ۱۲۷). نگارگری، هنر صور ازلی است. عالم نگارگری به عالم خیال و مثال اتصال می‌یابد. سایه‌ها نیستند، تا زمان لایتناهی بنماید و مکان نامتعین. ریشه‌های چنین هنری را در خاطره مردمان این سرزمین می‌توان یافت. «هر هنر اصیل به چشمه ازلی آفرینش -که رویاهای همه ملل از آن سیراب می‌شوند- راه دارد؛ از این رو، هر قومی خواه ناخواه، خاطره‌ای دارد که همچون رودی از سرچشمه صورت‌های ازلی برمی‌خیزد» (شایگان، ۱۳۹۲: ۷۸). بدین‌سان هنرمند نگارگر، وام‌دار میراث کهن سرزمین مادری است. «با بررسی هنر ایران باستان و مشابهت‌هایی که بین نقاشی این دوران و نگارگری دوران اسلامی وجود دارد، می‌توان به این نتیجه رسید که، تداوم سنت هنر باستانی ایران، ظهور و بروز قابل مشاهده‌ای در نگارگری داشته است»(گودرزی، کشاورز، ۱۳۸۶: ۹۲). واکاوی اصول طرح در نگارگری، گواه این مدعاست که نگارگر با انتفاع از اصول طراحی و کیفیات بصری در راستای وحدت بخشیدن به اثر، و نیز با انتفاع از گزینش ساختار و هندسه مستتر در نگاره‌ها، سعی در انتقال منویات اثر به‌لحاظ حسی داشته است.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های نزدیک به موضوع حاضر در چند شاخه ذیل، قابل تأمل هستند:

پژوهش‌هایی که با گزینش و بررسی یک ساختار و آفرینش کلیتی متناسب با مضمون، ارزش‌های بصری هنر نگارگری ایرانی را به بحث نشسته‌اند. یکی از نمونه‌های شاخص و ممتاز در این حوزه، مقاله‌ای با عنوان «بررسی ویژگی‌های حرکت دورانی مارپیچ؛ اسلیمی نماد تقدس، وحدت و زیبایی» است که به همت محمدرضا پورجعفر و اشرف موسوی لر(۱۳۸۱)، به چاپ رسیده است. نمونه‌ای دیگر از این قسم، اثر کامران افشار مهاجر و طیبه بهشتی(۱۳۹۴)، با عنوان «گواه نظام شبکه‌ای در ترکیب‌بندی نگاره‌های نسخه خطی شاهنامه بایسنقری» است.

در گستره‌ای بسیط، مقالاتی سعی در بررسی و تحلیل فضا در نقاشی ایرانی داشته‌اند که با چنین بهانه‌ای گوشه نظری بر چارچوب و ساختار اولیه آثاری در این حوزه داشته‌اند. مقالاتی نظیر «بررسی مفهوم زمان و مکان در نگارگری ایرانی» نوشته مصطفی گودرزی و گلناز کشاورز(۱۳۸۶)؛ و «بررسی فضا در نگارگری ایرانی با تاکید بر منتخبی از آثار بهزاد» اثر زینب مظفری خواه و مصطفی گودرزی(۱۳۹۱)، از آن جمله هستند. مقاله «هندسه پنهان در نگاره‌های کمال الدین بهزاد» نوشته خشایار قاضی زاده(۱۳۸۲) نیز چراغ راه پژوهش حاضر به لحاظ شیوه دستیابی به هدف مورد نظر بوده است.

در گونه‌ای هوشمندانه، برخی پژوهش‌ها سعی در حصول نتایج درخشان‌تر از مسیر جستجو در ترکیب‌بندی شاخص‌ترین آثار هنر نگارگری ایرانی را دارند. گواه این مدعا، مقاله «مفهوم و جایگاه «فضا» در سه نگاره از نگاره‌های استاد کمال الدین بهزاد» نگارش مهروش کاظمی، ویدا شعاریان ستاری، سحر صدیق اکبری است.

روش انجام پژوهش

این پژوهش، که به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است، سعی بر آن دارد با استناد به میراث تصویری هنر فاخر نگارگری ایرانی، به مدد پژوهش‌های گرانقدر صورت گرفته در قالب کتب و مقالات و جمع‌بندی و

تحلیل نگارنده از موارد مذکور، ترفندها و تمهیدات هنرمندانه، قراردادی، نهادینه و اصیل را از زاویه آفرینش حس مضمون در حوزه نگارگری ایرانی مورد بحث قرار دهد. در حوزه سنت‌های تصویری، کتاب‌ها و مقالات لازم به‌کفایت دست یافتنی است و انطباق ارزش‌های بصری هنر نگارگری ایرانی با این اصول، راه رسیدن به مقصود پژوهش حاضر بوده است.

نگاره و ادبیات

عزیمت نقاشی ایرانی از دیوارها به نسخ خطی، پیوند عمیق ادبیات فارسی و هنر نگارگری ایرانی را رقم می‌زند. «استیلای مغول بر ایران، نقطه عطفی در تاریخ نقاشی این سرزمین بود. از اواخر سده هفتم هجری، فرایند دیگری از اقتباس‌ها و ابداعات آغاز شد. با رواج کتاب‌نگاری در دربارها محدودیتی در کارکرد اجتماعی نقاشی پدید آمد؛ اما در عوض، عرضه مضامین و بیان هنری وسعت بیش‌تری یافت»(پاکباز، ۱۳۸۴: ۵۹). نگارگر ایرانی، بخش‌هایی از شاخص‌ترین آثار ادبیات این مرز و بوم را در قالب طرح و رنگ به منصه ظهور رساند و در این مصورسازی، آمال، آرزوها و تخیل خود را مشارکت داده است. در اینجا «تصور هنرمند از سطوح، تصوری انتزاعی است؛ زیرا سطح و خط و نقطه در عالم خارج وجود ندارد و ذهن، این قبیل مفاهیم را از عالم خارج انتزاع می‌کند. انتزاع، به اصطلاح به معنی جدا کردن وجهی از وجوه یا صفتی از صفات صورت است. هم‌چنین، ذهن قادر است، مفاهیمی مانند شجاعت را که فاقد صورت تجسمی است از عالم خارج، انتزاع کند. انتزاع در هر دو حالت مذکور، توسط قوه وهمیه -که مرتبه نازل قوه خیال است- صورت می‌پذیرد؛ مفاهیم انتزاعی در عالم محسوس، مابه‌ازای خارجی نداشته و قابل اشاره حسی هم نیست. روش بیان مفاهیم انتزاعی در حوزه ادبیات و حوزه هنرهای تجسمی با یک‌دیگر متفاوت است. در حوزه ادبیات، ماده، بیان لفظ است و الفاظ، صورت‌های قراردادی برای انتقال مفاهیم می‌باشند. توالی الفاظ، امکان انتقال موضوعات و مفاهیم و روایات را میسر می‌سازد. مفاهیم، به‌هیچ‌نحو، ظهور محسوس و عینی و حقیقی در عالم خارج نخواهند داشت و تنها می‌توانند در نشانه‌ها -که وضعی هستند- به نحو دلالت و اعتبار بیان شوند. نشانه‌ها ظرف حقیقی مفاهیم نیستند»(نوروزی طلب، ۱۳۷۸: ۸۸). چکیده‌نگاری و انتزاع، هیچ‌گاه موجودیت موضوع را در نگاره‌ها انکار ننموده است. هنر انتزاعی نیز سوژه خود را در مفاهیمی می‌جوید که بیش از مادیت، معنویت را در خود مستتر دارد؛ هر چند موضوع، همواره مساله‌ای چالش‌برانگیز بوده است؛ لیکن، برخی پژوهشگران بر موجودیت آن در هنر انتزاعی، صحه گذاشته‌اند. «این‌که تصور می‌گردد در هنر انتزاعی، موضوع از میان رخت بربسته‌است، چنین نیست؛ بلکه تنها سوژه اثر از شکلی به شکل دیگر معرفی می‌گردد؛ یعنی در این پهنه، از موضوعات متداول و مرسوم استفاده نمی‌شود -موضوع اثر، دیگر از پیش تعیین شده، داستانی یا روایتی و سرانجام بیرونی نیست- بلکه سوژه اثر، چون موسیقی -در زیر چتر آوا و الحان موزیکال- از پس شکل و رنگ متولد و متجلی می‌گردد و کاملاً درونی است»(کاشفی، ۱۳۶۹: ۷۰). نگارگر، بسیاری از افسانه‌ها و داستان‌های حیرت‌انگیز را دست‌مایه کار خود قرار داده است به نحوی که «باید اذعان داشت که نقاشی ایرانی، برداشتی عقلانی از ماهیت هستی را ارائه نمی‌دهد. جهان‌بینی ایرانی، اساساً و به طور تغییر ناپذیری، خیالی(رمانتیک) است؛ از آنچه عجیب است، لذت می‌برد؛ و کاملاً آماده پذیرش موضوعات باورنکردنی است»(بینیون، ۱۳۸۳: ۲۴).

اصول طرح

هنرمند با بهره‌گیری از کیفیات بصری، تدابیر هنرمندانه و اصول و قواعد لازم در فرایند آفرینش اثر، به وحدت بصری دست می‌یابد. از این تدابیر و ترفندها به تمهید تعبیر می‌شود. «تمهید تجسمی، مجموعه‌ای از عوامل تجسمی از قبیل عناصر بصری یا تصاویر است؛ که به قصد رساندن یک تأثیر یا مجموعه‌ای از تأثیرات خاص به کار می‌رود. این تمهیدات، ممکن است ساده باشند؛ مانند زمانی که از خط مورب برای نشان دادن حرکت یا عاطفه استفاده می‌شود؛ یا ممکن است پیچیده باشد؛ مانند نظام پرسپکتیو خطی یا فضایی که در آن، عناصر متعددی طبق قواعد خاصی کنار هم چیده می‌شوند»(جنسن، ۱۳۹۳: ۲۳). اصول سازماندهی تصویر، هماهنگی، تنوع، تعادل، تناسب، تسلط، حرکت و ایجاز در شکل دادن به یک کلیت واحد، راهنمای هنرمند می‌باشند. «معمولا نقشه هنرمند، ترکیبی است از شهود و عقل... نقشه ممکن است با اصطلاحات گوناگونی چون ترکیب‌بندی یا طراحی مترادف باشد» (استینسون و کایتون، ۱۳۹۰: ۵۳-۵۴). در قرن هجدهم، تعارض میان نئوکلاسیسیست‌ها و رومانتیسیست‌ها به حوزه اصول و قواعدی چون ترکیب‌بندی، بسط یافته بود.

رومانتیسیست‌ها، ترکیب‌بندی منظور نظر کلاسیسیسم را مانع بیان شور و حس درام صحنه می‌دانستند. «رمانتیسم در پی آن بود که اصول ترکیب‌بندی هندسی کلاسیسم را بشکند. ترکیب‌بندی‌ها به سوی تکه‌تکه کردن نقش‌ها سیر می‌کردند»(اسپور، ۱۳۸۳: ۳۷۳). چالش دیگر هنرمند در خلق اثر، گزینش کادر مناسب بوده است و انتخاب آگاهانه؛ و در برخی موارد ناخودآگاه کادر مناسب، تمهیدی هنری است که در درک و دریافت احساس کلی اثر، مؤثر می‌افتد؛ تا آن‌جا که، نسبت طول به عرض در یک کادر مستطیل، ریز نقش ولی مؤثر است؛ «صفحه‌ای در فری‌یر است که ورود پیروزمندانه تیمور را در سمرقند نشان می‌دهد(تصویر ۱).

تصویر ۱- ظفرنامه شرف‌الدین علی یزدی، ورود مظفرانه تیمور به سمرقند، شیراز، حدود ۱۴۳۴، بنیاد اسمیت سونیان، گالری هنر فری‌یر، واشنگتن(گری، ۱۳۸۴: ۱۹۶).

اگرچه این مینیاتور، یک مستطیل معمولی است؛ ولی به‌واسطه بیش‌تر بودن طول آن نسبت به عرضش حالتی نجیبانه دارد»(گری، ۱۳۸۴: ۸۶). اصول طراحی مورد بحث براساس نیازهای ساده حسی انسان، استوار است؛ یعنی نیاز به نوع خاصی از نظم در تمامی محرک‌های موجود. اصول یاد شده، این نیازها را دربرمی‌گیرد و لذا، شرایط ضرور برای ارائه موثرترین محرک‌های بصری را مشخص می‌سازد. این اصول را طراح، به عنوان تمهیدی خردمندانه برای نظم بخشیدن به هر یک از عناصر بصری به‌خدمت می‌گیرد»(الینگر، ۱۳۸۱: ۳۲).

تمهیدات بصری در نگارگری ایرانی

«منابع ایرانی و هندی- اسلامی، عمدتاً از واژه استخوان‌بندی به جای اصطلاح معاصر ترکیب‌بندی سود جسته‌اند. به طور مثال، میرزا حیدر دوغلات[1] در بحث از بهزاد -۸۲۹-۹۲۴ه.ق./ ۱۴۵۰-۱۵۳۵م.- این چنین، نگاشته‌است: قلم وی محکم‌تر است و طرح و استخوان آن از وی بهتر است»(افشار مهاجر و بهشتی، ۱۳۹۴: ۴۰). در آثاری از مکتب تبریز اول، هماهنگی میان تصویر و نوشتار، موجب شد ترکیب‌های افقی و نیز عمود حادث گردد؛ در این نگاره‌ها، ساختارهای متقارن و گاهی، قطری نیز قابل مشاهده است. در برخی از این آثار، هنرمند با کاربست تدابیری هوشمندانه چنان پیوندی میان عناصر موجود، ترکیب و روایت ایجاد می‌کند که چشم تیزبین، پس از درک و دریافت آن، به وجد می‌آید؛ و استتار این تدابیر و کاربرد هندسه پنهان، لذت از اثر را مضاعف می‌گرداند. در نمونه‌ای جالب از مجموعه کلیله و دمنه با ترکیبی در راستای عمود - نگاره پادشاه مخلوع، میمون‌ها در حال انداختن انجیر برای لاک‌پشت- اقتباس پیچش ترکیب از پیچ و تاب طبیعت و کاربرد دو منحنی طبیعی و متن در ساختاری قطری هوشمندانه می‌نماید(تصویر ۲).

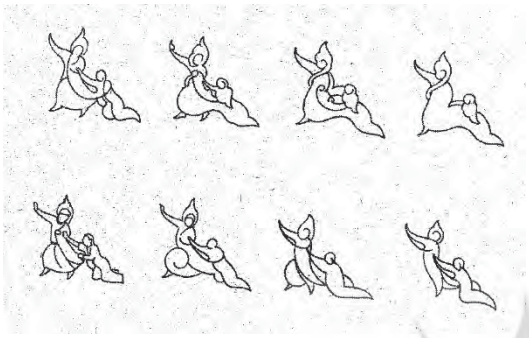
تصویر ۲- کلیله و دمنه(آلبوم قصر سلطنتی یلدیز)، پادشاه مخلوع میمون‌ها در حال انداختن انجیر برای لاک پشت، تبریز، ۱۳۷۴-۱۳۶۰، کتابخانه دانشگاه استانبول(گری، ۱۳۸۴: ۱۶۱).

برخی محققین این حوزه، عدم خودنمایی فاش‌گونه و ناگهانی هندسه پنهان را-در آثار نگارگری ایرانی- در برخورد اول فضیلت کار برشمرده‌اند و این مهم را تکریم می‌نمایند. «وجود هندسه‌ای پنهان در پس

صورت هندسی یا غیرهندسی اقسام آثار هنرهای اسلامی، موضوعی است که ذهن بسیاری از محققان را به خود مشغول داشته است. پیداست که وقتی نقشی چنین ناپیدا بر طرح حاکم باشد، چون به چشم نمی‌آید، جنبه‌ها و مقصودهای صوری آن کم‌تر می‌شود و جنبه‌های معنایی و نمادپردازانه آن قوت می‌گیرد»(قاضی زاده، ۱۳۸۲: ۴). چشم نظاره‌گر، عموما با ترفندهای بصری به دنیای اثر ورود پیدا می‌کند و غالبا هم‌جهت با رسم‌الخط موجود وارد بستر نگاره می‌گردد. هنرمند نگارگر، برای طرح‌اندازی عناصر صحنه‌ها از هندسه‌ای پنهان بهره‌ها برده است. نمونه‌های چنین هندسه‌ای، به ویژه در آثار بهزاد، قابل مشاهده است، چنان‌که در وصف ظریف اندیشی وی عنوان شده است: «هنر دیگر بهزاد طراحی پیکره یوسف و زلیخاست. با ساده کردن این دو پیکره، هندسه پنهان در پس آن‌ها آشکار می‌شود؛ گویی این دو پیکره از نقشی چون سرِ اسلیمی پدید آمده است»(تصاویر ۳و۴)(همان: ۱۳).

تصویر ۳- نگاره ای از بوستان سعدی، بهزاد، گریز حضرت یوسف از زلیخا، هرات، ۸۹۳ ه.ق.(پاکباز، ۱۳۸۴: ۱۰۲).

این هندسه پنهان در راستای سازماندهی اثر، چیدمان عناصر و نیز مبتنی بر ارائه صورتی تزیینی و تمرکز بر روی جزییات صحنه، ترکیب کلی اثر را در نگاه اول از چشم پنهان می‌دارد. «در نقاشی ایرانی برخلاف نقاشی اروپایی، کل ترکیب‌بندی در آن واحد، به‌چشم نمی‌آید. نگاه بیننده از جزیی به جزیی و غالباً از سمت راست به چپ، یعنی طبق کتابت عربی از نقشی به سوی نقش دیگر می‌رود»(رحیموا و پولیاکووا، ۱۳۸۶: ۱۱۰-۱۱۱). در برخی آثار نگارگری ایرانی، تعامل میان متن و تصویر تا آن‌جا پیش می‌رود که ساختار تصاویر، چگونگی گسترش متن در صفحه را همراهی می‌نماید و در راستای افق(تصاویر ۵ و ۶) و گاهی عمود(تصویر ۲)، بسط می‌یابد؛ آثاری از نگاره‌های عصر ایلخانی-تبریز اول- چنین رویکردی دارند.



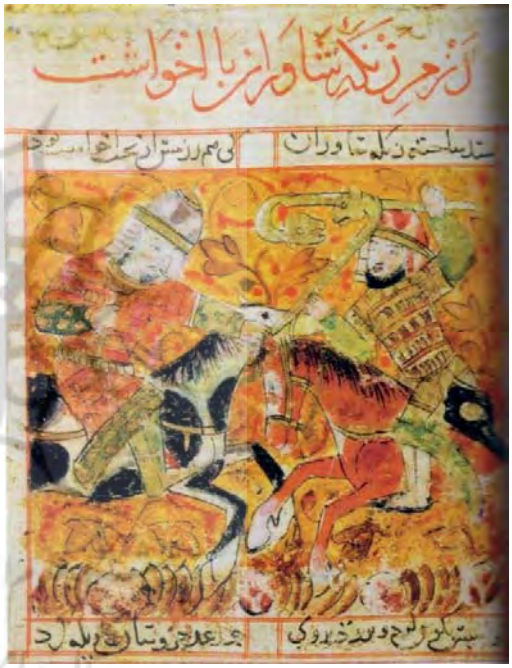
تصویر ۴- :(قاضی زاده، ۱۳۸۲: ۴).

تصویر ۵- شاهنامه فردوسی(دموت)، هزیمت قشون هند از برابر جنگجویان اسکندر، تبریز، ۱۳۳۰- ۱۳۳۶، موزه فاگ آرت، دانشگاه هاروارد(گری، ۱۳۸۴: ۱۵۹).

در دیگر مکاتب نگارگری ایرانی نیز اقسامی از چنین ترکیب‌هایی غالب هستند؛ کاربست مرسوم ترکیب‌های افقی، عمودی و ایجاد ساختاری متقارن در مکتب شیراز، از آن جمله است که خود، داستان دیگری است؛ «در [مکتب] شیراز یک، عموماً با نگاره‌های افقی روبه‌رو هستیم و متن کلامی از تصویر جداست؛ درحالی‌که، در شیراز دو، آثار عمودی می‌شوند؛ به آن اندازه که بیننده را تحریک می‌کنند، به دنبال خواندن روایت داستان برود»(آیت‌اللهی، ۱۳۸۶: ۳۸).

ترکیب‌بندی متقارن -با قدمتی دیرینه در هنر ایران- به‌عنوان ترکیب غالب، در مکتب نگارگری شیراز، واضع چنان برخوردی است که پویایی و تحرک را -حتی در صحنه‌های رزم- چون شمایل عرضه می‌دارد(تصویر ۷).

تصویر ۶- شاهنامه فردوسی(دموت)، جنگ اسکندر و اژدها، تبریز، ۱۳۳۰- ۱۳۳۶، موزه هنرهای زیبا، بوستون(گری، ۱۳۸۴: ۱۵۸).



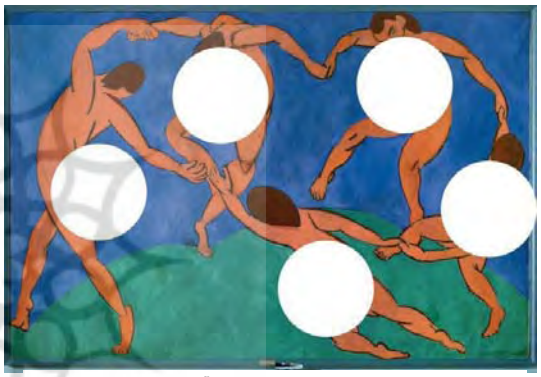
تصویر ۷- نگاره‌ای از نسخه شاهنامه، رزم زنگه و اخواست، شیراز، ۷۳۳ ه.ق.(پاکباز، ۱۳۸۴: ۹۷).

گویا تصاویر رزمی، آن و لحظه تقابل را می‌سازند؛ ولی از ورود به عمق صحنه‌های پر تلاطم کارزار و نمایش دهشت‌ناکی رزم، دوری می‌جویند؛ حال آن‌که با شکل‌گیری مکتب هرات و نیز هنر بهزاد در گزینش ترکیب‌بندی و دیگر تمهیدات بصری به‌جا و مناسب، شاهد تناسب مطلوب تصویر و حس و حال مضمون آثار بوده‌ایم. در این راستا دریافته‌ایم؛ «حضور تقارن در ترکیب‌ها و فضاسازی‌های آثار مکتب هرات از اوایل سده نهم/ پانزدهم، رو به کاهش است؛ و همین حضور کم‌رنگ تقارن را می‌توان متأثر از مکتب شیراز دانست. زیرا ترکیب‌ها و فضاسازی‌ها در مکتب هرات، عموماً دایره‌وارند که این امر، یکی از خصوصیات اصلی مکتب هرات به شمار می‌آید»(سیف، ۱۳۷۰: ۴۳). چنان‌که در ادامه، ذکر خواهد شد؛ ترکیب دوار، پویایی و تحرک را در خود مستتر دارد و در این مورد، در تقابل با ترکیب متقارن است به گونه‌ای که «در خصوص ویژگی‌های مکتب هرات، به‌طور کلی، باید گفت که این آثار، از صحنه‌های قوی و پر تحرکی نسبت به نگاره‌های هم‌زمان خود در شیراز برخوردار هستند؛ زیرا هنرمندان از ترکیب‌های متقارن در صحنه‌ها کم‌تر بهره برده‌اند»(حسینی‌راد، ۱۳۸۴: ۲۱ و ۲۲). در مکتب هرات و به ویژه آثار بهزاد، شاهد پلان‌بندی کل اثر به صحنه‌های متنوع هستیم. این صحنه‌ها با تمهیدات لازم و ترفندهای تصویری مناسب به وحدت نهایی رسیده‌اند. «فضا در نگارگری مکتب هرات، به چند بخش متناسب تقسیم می‌شود. غالباً اشخاص و وقایع در بخش و فضای میانی و در زیر خط افق، تمرکز دارند. گاه شالوده فضا و ترکیب‌بندی متشکل از عناصر افقی و مورب است. اجتناب از قرینه‌سازی محض، به نگارگر امکان می‌دهد که صحنه‌های شکار و کارزار را پرجنبش و مجالس بزم و ضیافت را ساکن و آرام مجسم کند»(آژند، ۱۳۸۹: ۶۹). «در آثار هنرمندان این دوره، از جمله کمال‌الدین بهزاد، فضا هم دو بعدی است و هم عمق دارد، هم یک‌پارچه است و هم ناپیوسته. هر بخش فضا، مکان وقوع رویدادهای خاص و غالباً مستقل است. در آثار این دوره، فضا و ترکیب‌بندی‌هایی متشکل از عناصر مورب و دایره‌وار دیده می‌شوند»(مظفری‌خواه و گودرزی، ۱۳۹۱: ۷). مضامین چندگانه و تمایز هر یک با دیگری، نگارگر را بر آن داشت، تا نظام هندسی، ترکیب‌بندی و کیفیات بصری لازم را در راستای دست‌یابی به فضای مطلوب –به‌شیوه‌ای مختص به‌خود- به‌کار گیرد. چنان‌که می‌دانیم، فضا در نگاره‌های ایرانی در سطح گسترش می‌یابد؛ و این امر، در راستای رسالت تزیین عمل می‌کند؛ لیکن هنرمندی شاخص چون بهزاد با تدابیری هوشمندانه به عمق تصویر نیز پرداخته است؛ «بهزاد در تصاویری که کیفیت معمارگونه دارند، نظام تناسبات معینی به کار برده است. او با تقسیم تابلو به پلان‌های مختلف، به نمایش عمق می‌پردازد که تا آن زمان، چنین کاری صورت نمی‌گرفت»(کاظمی، شعاریان ستاری و صدیق اکبری، ۱۳۹۱: ۴۶).

مضامین و گزینش ساختار

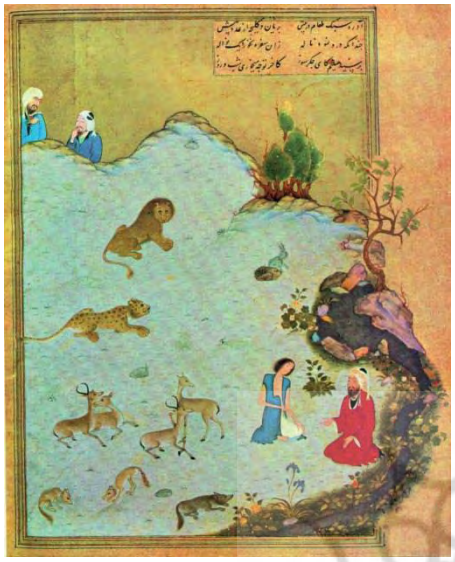
تعدد شخصیت: ترکیب دوار و حلزونی

تعدد عناصر و شخصیت‌های انسانی و غیر انسانی، ساختاری مطلوب در جهت نمایش و معرفی یک به یک شخصیت‌ها را می‌طلبد. آن‌جا که شخصیت‌ها به‌لحاظ جایگاه، یکسان نیستند و شخصیت اصلی وزن بیش‌تری خواهد داشت، گزینش ترکیبی حلزونی مناسب می‌نماید. برای چشمگیر بودن شخصیت اصلی چنین روایتی، تأکید لازم است و تسلط و چیرگی این شخصیت بر کل اثر در جهت حصول وحدت بصری گام برمی‌دارد؛ لذا، جایگاه وی، انتهای گردش چشم در ترکیب مذکور است. ارتباط میان پیکره‌ها و یا گروه پیکره‌ها نیز در قالب همین ساختار و نیز به مدد هندسه پنهان در اثر، شکل می‌گیرد.



تصویر ۸- هانری ماتیس، رقص،۱۹۱۰، موزه آرمیتاژ، سن پترزبورگ؛ بر هیچ یک از شخصیت‌ها، تاکید نمی‌شود و کلیت، اهمیت می‌یابد (لینتن، ۱۳۸۳: ۴۱).

وجه تمایز چنین ساختاری با ترکیب دایره در آن است که در ترکیب دایره، تمامی پیکره‌های حول داستان اصلی به یک‌باره دیده می‌شوند و یک وحدت آنی و موجودیت کل را به ذهن متبادر می‌سازند؛ حال آن‌که در ترکیب حلزونی، شخصیت‌ها به‌ترتیب و در طول مسیر، چینش و بازشناسی می‌شوند. در نتیجه، در ترکیب دایره‌وار، پویایی بی‌پایان بر صحنه حاکم است؛ و شخصیت‌ها، دارای شأن و منزلتی یکسان بوده و یک‌صدا و یک‌پارچه‌اند؛ و فردیت در کلیتی، حل می‌گردد(تصویر ۸). در ساختار حلزونی اما، مسیر برای دست‌یابی به مکان و شخصیت اصلی، پایانی برای خود قائل است و شخصیت‌ها نیز همگن و هم‌پایه نیستند و شخصیت اصلی، متمایزترین است. برخی پژوهشگران معتقدند، حرکت مارپیچ، گونه‌ای وانهادن ماده و پیوستن به معنویت را به ذهن متبادر می‌سازد. به عبارتی، «از نظر معنوی و مادی، ویژگی حرکت منحنی مارپیچ یا اسلیمی، نیل به وحدت و معنی رو به کمال است. پس، حرکت از اولین لوازم رسیدن به تعالی به شمار می‌رود و برای متعالی شدن، باید به دنبال حقیقت بود. با توجه به مراحل سیر و سلوک رسیدن به حقیقت، راه حقیقت خود مرحله‌ای از حقیقت است»(پورجعفر و موسوی لر، ۱۳۸۱: ۱۸۸).

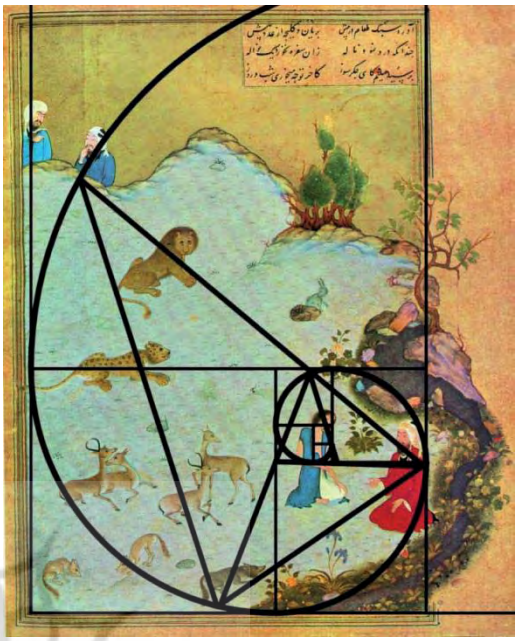


تصویر ۹- خمسه نظامی، دیدار سلیم از مجنون در بیابان، اثر یکی از شاگردان بهزاد، ۱۴۹۴، موزه بریتانیا، لندن(گری، ۱۳۸۴: ۲۰۸).

عاطفی: دیدار سلیم از مجنون در بیابان، شاگردان بهزاد، خمسه نظامی، هرات، ۱۴۹۴

در نگاره دیدار سلیم از مجنون، کتیبه بالای کادر و پیکره شیر، آن قدر درشت تصویر شده‌اند که چشم را در نگاه اول به خود جلب کند. دو شخصیت بالا، سمت چپ تصویر، چندان در ساختار مورد نظر نمی‌گنجند؛ به گونه‌ای که در نسبت دادن اثر به بهزاد، جای تردید است. «فضا به طریق بهزاد باز است؛ اما دو نظاره‌گر شگفت‌زده‌ای که در پشت تپه‌ها هستند، با بقیه کمپوزیسیون -که دارای انسجام است- ارتباطی ندارند؛ و به نظر می‌رسد که احتمالاً، کار شاگردان بهزاد و یا یکی از دستیاران او باشد»(گری، ۱۳۸۴: ۱۰۸). گفتیم هنرمند، بر شخصیت کلیدی تاکید می‌ورزد؛ برای رسیدن به هدف مذکور، ترفندهایی بر روی شخصیت اصلی اعمال می‌شود، که از آن جمله‌اند: تمایز در ابعاد و اندازه، تندی رنگ، تعیین مکان. در اینجا، شخصیت‌های کلیدی در نقطه طلایی رویداد، واقع شده‌اند؛ و هنرمند، رنگ قرمز تندی را برای پوشش شخصیت سلیم برگزیده است، که نگاه را به خود معطوف می‌سازد(تصویر ۹).

نگاره شیون در مرگ شوهر لیلی –نگاره‌ای از نسخه خمسه نظامی، منسوب به قاسم علی، هرات، ۸۹۹ ه.ق.- نیز از این ساختار بهره گرفته است(تصاویر ۱۰و۱۱).



تصویر ۱۰- ساختار حلزونی و هندسه مستتر در نگاره دیدار سلیم از مجنون در بیابان(گری، ۱۳۸۴: ۲۰۸).

تصویر ۱۱- خمسه نظامی، سوگ شوی لیلی، اثر بهزاد یا شاگردش شیخ زاده، هرات، ۱۴۹۴، موزه بریتانیا، لندن(همان: ۲۰۹).

تصویر ۱۲

تصویر ۱۳

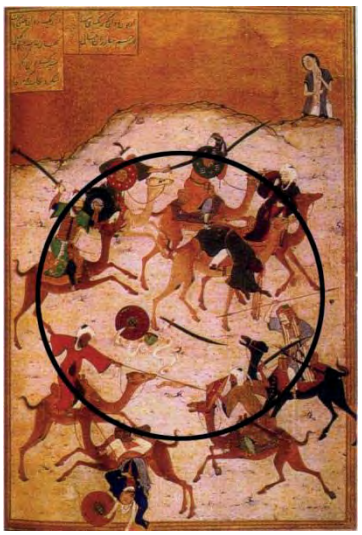
تصویر ۱۴

رزمی: نبرد قبایل، خمسه نظامی، بهـزاد، هـرات، حدود ۸۹۵ ه.ق.، کتابخانه بریتانیا، لندن

از آن‌جا که دایره، نماینده پویایی و تحرک در میان فرم‌ها بوده، لذا، استفاده از ترکیب دوار برای نیل به پویش و جنبشی بی‌وقفه کارآمد بوده است. «[بهزاد] در اغلب موارد، طرح آرایش پیکره‌ها و یا ساختمان کلی ترکیب‌بندی را براساس دایره استوار کرده است. قرار دادن پیکره‌ها در نظمی دایره‌وار، احساس نوعی جنبش درونی در ترکیب‌بندی پدید می‌آورد؛ و این حالت، به واسطه حرکات و اشارات پیکره‌ها تقویت می‌شود»(پاکباز، ۱۳۸۴: ۸۲). از سویی، آموخته‌ایم: «در دایره و بیضی شاهد حرکت گردابی و پر جذبه از تداوم و پیوستگی هستیم»(رانکین پور، ۱۳۸۰: ۷۶). این اثر، که به‌نظر می‌رسد کار بهزاد باشد، جنگ بین قبایل لیلی و مجنون را به تصویر کشیده که مجنون آشفته از تپه‌های مجاور، نظاره می‌کند(تصویر ۱۵).

تصویر ۱۵- نبرد قبایل، خمسه نظامی، بهزاد، هرات، حدود ۸۹۵ ه.ق، کتابخانه بریتانیا، لندن(آژند، ۱۳۸۷: ۴۰۱).

«شترها هیجان زده‌اند و شکل آن‌ها در زمینه شن‌های بیابان -که رنگ تقریباً سفید دارد- کاملاً مشخص است. ریتم ضمنی جنگ، نمودی هیپنوتیزمی دارد و بدین ترتیب، حرکت متقابل دست‌ها و سلاح‌ها، باعث اغوای چشم می‌شوند. در این‌جا، کمپوزیسیون دایره است»(گری، ۱۳۸۴: ۱۰۰-۱۰۱)(تصویر ۱۶).



تصویر ۱۶

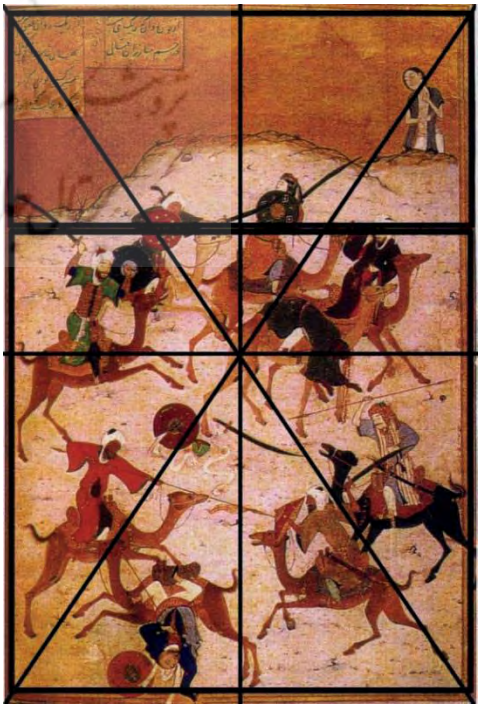
از سوی دیگر، جهت آلات جنگی، چون شمشیرها و نیزه‌ها و حرکت‌شان در فضای اثر، نظام دوایر پنهان در اثر و نیز عدم تطابق مرکز کانونی دوایر و مرکز قاب، بر پویایی تصویر افزوده‌اند(تصاویر ۱۷ و ۱۸).

تصویر ۱۷- نظام دوایر مستتر در اثر و عدم تطابق مرکز کانونی آن با مرکز قاب بر پویایی اثر افزوده است.

«مینیاتور مجنون در حال نگاه کردن به صحنه نبرد در بیابان در نظامی مورخ ۱۴۴۲م./۸۴۶ ه.ق. که امـروز در بریتانیاست، یک طرح کامل با یک عنصر رمانتیک قوی می‌باشد. صحنه حرکت دایره‌ای بین پیکـر جنگجویـان در طرح، همچون خود پیکره‌ها مهـم اسـت؛ سـپرهای گرد کوچک بسیار مناسب با کمپوزیسیون به‌جای خود قرار گرفته، مع هذا، جدا از حالت فرمی «تصویر»، قابل

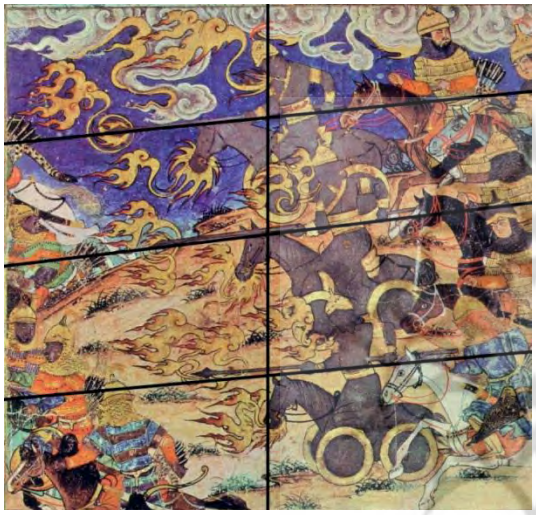
تحسین است. یک آنالیز فرمی، استادی فوق‌العاده‌ای را از نمایش خطوط مستقیم و منحنی و زوایا به دست می‌دهد، که حالت پیکره‌ها را شاد می‌کند و هر کس، مجذوب همان کاری است که انجام می‌دهد؛ و مع هذا، کل ترکیب با هم در ارتباط است»(پوپ، ۱۳۶۹: ۷۲). جنگجویان، در زیر خط معمول افق در نگارگری، قرار گرفته‌اند که اشارتی به مربع شاخص دارد؛ مجنون و کتیبه‌ها نیز در مستطیل مکمل، تعبیه شده‌اند(تصویر ۱۹).

تصویر ۱۸



تصویر ۱۹

چنان‌که گفته شد، در عصر ایلخانی(تبریز اول)، در پیوندی تنگاتنگ میان تصویر و نوشتار، ساختار کلی نگاره‌ها بر اساس ترکیب‌های افقی و عمودی شکل گرفت. صحنه‌های نبرد، همچون نگاره هزیمت قشون هند از برابر جنگجویان آهنی اسکندر و جنگ اسکندر و اژدها از آن جمله‌اند(تصاویر ۵ و۶). در نگاره هزیمت قشون هند، حرکت پیکره‌ها هم‌سو با نوشتار فارسی، لحاظ شده است. ترکیب افقی، کاملاً در راستای مضمون کارکرد داشته و برتری یک سویه را به ذهن، متبادر می‌سازد. سبکی گروه پیکره سمت راست در تقابل با گروه پیکره سمت چپ، برای دست‌یابی به عدم توان هماوردی یک طرف نبرد، کارساز بوده است(تصویر ۲۰).

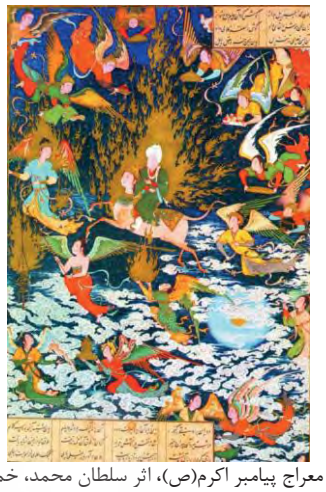


تصویر ۲۰- پویایی صحنه کارزار با کمک زاویه گرفتن خطوط پنهان و عیان تصویر از خط افق

از سوی دیگر، خطوط هدایت کننده سطح تصویر، از جمله نیزه‌ها، سمت و سوی پیکره اسب‌ها نیز به بیان مضمون، یاری می‌رساند. بخش اعظم اثر، به نمایش گروه سربازان اسکندر، اختصاص یافته است؛ تا شگفتی روایت -که حضور سربازان آهنی اسکندر می‌باشند- بیش‌تر به چشم ناظر بیاید. گفته شد، در نگاره‌هایی از مکتب شیراز نیز شاهد ترکیب‌های افقی در نمایش بصری مضامین نبرد بوده‌ایم(تصویر ۷). شکار نیز از پرمخاطب‌ترین مضامین هنر ایرانی و به ویژه، نقاشی بوده و از دو جنبه معیشتی و موقعیت اجتماعی، حائز اهمیت است. در صحنه‌های شکارگاه، نگارگر ایرانی با کاربست رنگ‌های نمادین در ترکیب‌بندی‌های پویا و بهره‌گیری از ریتم و حرکت در گستره اثر، نیروهای بصری کادر را در جهت نیات متن، سامان‌دهی می‌نماید.

عرفانی: معراج پیـامبر اکـرم(ص)، اثـر سـلطان محمد، خمسه نظامی، تبریز، ۹۴۶-۹۴۹، مجموعه خصوصی کایر

نگـاره معـراج پیـامبر، اثـر جـاودان سـلطان محمـد بـا بهره‌گیری از تمهیدات بسیار در ساختار و رنـگ، حسـی معنوی، عرفانی‌وفرازمینی را منتقل می‌نماید(تصویر ۲۱).



تصویر ۲۱- معراج پیامبر اکرم(ص)، اثر سلطان محمد، خمسه نظامی، تبریز، ۹۴۶-۹۴۹، مجموعه خصوصی کایر(پوپ، ۱۳۸۷: ۸۹۷).

گفتیم در این قسم ساختار، ترکیب‌بندی به‌گونه‌ای است که پیکره‌های پیرامونی، هم‌پایه و همگن دیده شوند و شخصیت مرکزی بر کل تصویر، سیطره یابد. گزینش نظام مدور برای چنین مضمونی هوشمندانه می‌نماید؛ چرا که، «سطوح دایره، نماد ابدیت، وحدت، کلیت، شکفتگی و کمال بوده و کلاً نماد گردونه و چرخه حیات و خورشید می‌باشد»(شیرانی، ۱۳۸۵: ۶۴). در این‌جا، نگاره‌ای را شاهدیم که در آن، نظام هندسی و چینش اجزا در جهت ایجاد فضایی معنویی و ماورایی از پیرامون آغاز می‌کند و در عمق فرجام می‌یابد. چنین است که تقاطع اقطار کادر، اشاره به شخصیت اصلی روایت دارد(تصویر ۲۲).

تصویر ۲۲- ساختار دایره و اشارت اقطار بر شخصیت کلیدی تصویر.

حرکت دوار ساختار اثر، به‌خوبی فضای غیرمادی و روحانی را عیان می‌سازد. «فضای ماورایی و ترکیب‌بندی دورانی و اصالت فرم و رنگ، آن را به‌صورت نگاره باشکوهی درآورده است. در این نگاره، بصیرت ایمان باشکوه و شوکت دنیوی درآمیخته است»(آژند، ۱۳۸۴: ۱۰۷). با وجود گزینش ساختار مدور، قرارگیری دو سویه پیکره فرشتگان و تقارن ضمنی موجود، توازن مناسبی برای ایجاد حس آرامش در اثر، به ارمغان آورده است. این توازن فاصله، چنین فضایی را از آثاری رزمی با ساختاری نسبتاً مشابه، مشخص می‌دارد. کلیت تصویر -چنان‌که مرسوم بوده است- به ستون‌های عمودی تقسیم شده است. در راستای افق نیز فضا به چند بخش تقریبا یکسان تقسیم شده است(تصاویر ۲۳و۲۴).

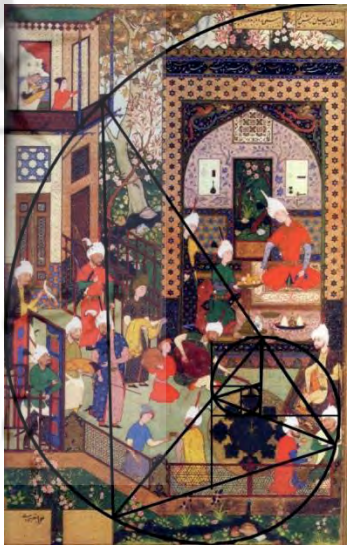
تصویر ۲۳- تقسیم‌بندی مرسوم نگاره به ستون‌های عمودی شش‌گانه.

تصویر ۲۴- تقسیمات افقی نگاره.

بزمی: نغمه سرایی باربد برای خسرو، منسوب به میرزا علی

برخی مضامین به دلیل شاخصه‌های روایی، مانند تعدد شخصیت و عناصر صحنه -که در بطن خود دارا می‌باشند- اساساً ساختاری مشخص را می‌طلبند(تصویر ۲۵).

تصویر ۲۵- نغمه‌سرایی باربد برای خسرو، منسوب به میرزا علی(کری ولش، ۱۳۸۴: ۷۸).



تصویر ۲۶

مضامین بزمی از آن جمله هستند؛ ضرورت وجود تعدد شخصیت‌ها از یک سو، و هم آوازی مفهوم بزم و مفاهیمی چون گردآمدن از سوی دیگر، کاربست ساختار مدور و اسپیرال را توجیه می‌کند. پویایی و بزم، دو واژه هم‌داستان هستند؛ بنابراین، تمهیداتی برای نمایش جلوه‌ای پویا در این‌گونه آثار، طرح ریزی می‌شود که ترکیب‌های ذکر شده از آن جمله هستند. آن‌جا که هر بزم، شخصیتی کلیدی را در دل جای داده است، ساختار حلزونی ارجح است؛ و هرگاه نیت، تنها مفهوم سرور باشد، ساختار مدور نیز کاراست(تصاویر ۲۶-۲۸).

تصویر ۲۷- شناختن نوشابه اسکندر را از روی صورتش، منسوب به میرزاعلی(کری ولش، ۱۳۸۴: ۷۴).

تصویر ۲۸

ثنویت: عشاق توسط رقاصان و نوازندگان پذیرایی می‌شوند(مکتب صفوی، حدود ۱۵۳۳، مجموعه شخصی، آمریکا)

ثنویت، حضور دو شخصیت اصلی، دو نیروی خیر و شر، دو عاشق دلداده، دو دوست، خود واجد ظهور ترکیب‌بندی دو سویه می‌باشد. چنان‌که می‌دانیم، «تقارن ساده‌ترین و دستیاب‌ترین نوع تعادل

اســـت»(فلـــدمن، ۱۳۷۸: ۲۷۴). ســـاختار متقـــارن، برخوردی ساده با مفهـوم تـوازن اسـت و سـامان‌دهـی فضای اثر، مبتنی بر رویکرد توازن قوا در دو سوی یـک محور، نتایجی چـون نظـم، آراسـتگی خواهـد داشـت. ایجاد حس آرامش، ثبات، صلح و نیز وصال با محبـوب و معشوق، خلوت و بزم را درپی‌خواهد داشت به عبارت دیگر، آن‌گاه که برآیند نیروهای موجـود در کـادر- بـه دلایلی چون همگن بودن عناصر، برابری فواصل، نحـوه توزیع در فضا، تعداد عناصر، جزییات، بافت و تیرگـی و روشنایی- متعادل گردد، نظم و آرامش در کادر حـاکم خواهد گشت؛ «چنین تقارنی یک قـرن پـیش، توسـط ایرانیان به هنر بین‌النهـرین راه یافـت»(گـری، ۱۳۸۴: ۳۶). شایان ذکر است که در نگارگری ایرانی، کاربسـت سـاختار دو سـویه در صـحنه‌هـای رویـارویی(رزم و هماوردی) نیز کاربرد داشـته اسـت. تعـادل و تـوازن از اصول طراحی است که در کنترل تنوع بی‌حـد و حصـر در اثر، نقش سازنده دارد. تنوع لجام گسیخته و بی‌حـد و انـدازه، مـانع دسـت‌یـابی بـه آرامـش و سـکون لازم صحنه‌های وصال عاشـقانه اسـت. هنرمنـد بـا محـدود نمـودن پیکـره‌هـا و حـذف حرکـت مـازاد از آن‌هـا، خودداری از تعدد عناصر طبیعی و اسباب و اشیا و نیـز کاستن از هر جنبشی در صـحنه، بـه چنـین آرامشـی دست می‌یابد. در این نگاره که برای سام میرزا -دیـوان حافظ سـام میـرزا- نقاشـی شـده اسـت، شـاهد بزمـی عاشقانه هستیم که عناصـر طبیعـت پیرامـون نیـز بـه احترام چنین وصالی، از تحرک و پویایی خارج از قاعده پرهیز می‌کنند(تصویر ۲۹).

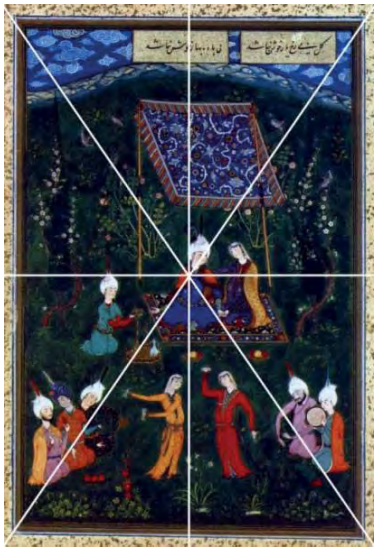
تصویر ۲۹- دیوان حافظ، عشاق توسط رقاصان و نوازندگان پذیرائی می‌شوند، نقاشی برای سام میرزا، حدود ۱۵۳۳، مجموعه شخصی، آمریکا(گری، ۱۳۸۴: ۲۱۷).

حرکات موزون در این اثر، هر چند در تقابل با آرامش نظاره‌گران هستند، چندان پویشی ندارند، تا آرامش صحنه را بر هم زنند. اثر مذکور از جنبش و تحرک خارج از قاعده خالی است و هنرمند، در ایجاد پیکره‌های انسانی، عناصر طبیعی و اشیا نیز چنین رویکردی داشته است. ساختار متقاطع پنهان در اثر، تعادل و استحکام لازم را بدان بخشیده است(تصویر ۳۰).

تصویر ۳۰

در این نگاره، شاهد تقسیم سطح اثر، به سه بخش عمودی هستیم که سه گروه پیکره در آن جای داده شده‌اند(تصویر ۳۱). لیکن، اشارت اقطار کادر بر دو دلداده است(تصویر ۳۲).

تصویر ۳۱

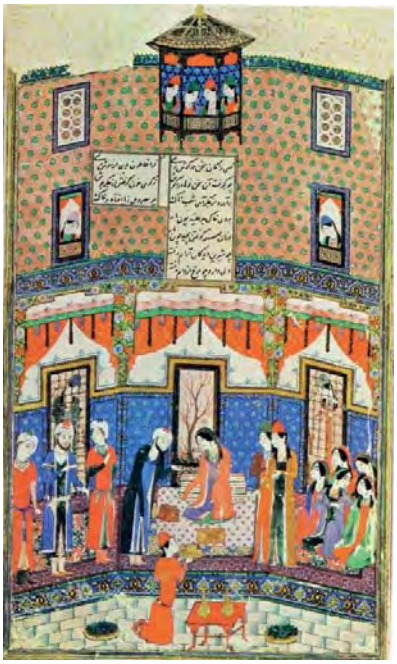


تصویر ۳۲

نکته قابل توجه در این اثر، آن است که تقریباً، تمامی عناصر در دو سویه محور عمود در میانه قاب، تعادل را موجب می‌گردند؛ لیکن، پیکره نشسته خادم در کنار دو دلداده از این قاعده مستثنی است؛ و هنرمند، فقدان پیکره‌ای در جبهه مقابل را با حرکت صورت عاشق در جهت مخالف پیکره خادم و نیز گردش سایبان در همین راستا، جبران نموده است(تصویر ۳۳).

تصویر ۳۳

نمونه‌های دیگری از صحنه‌های دلدادگی با ساختارهایی این چنین، در جهت آفرینش فضایی توأم با آرامش را در نگاره‌هایی چون نگاره آوردن فرهاد به نزد شیرین شاهد هستیم(تصویر ۳۴).

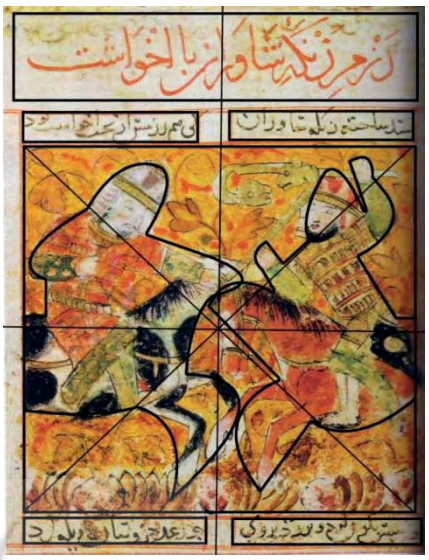


تصویر ۳۴- خسرو شیرین نظامی، آوردن فرهاد به نزد شیرین، تبریز، ۱۴۰۵-۱۴۱۰، بنیاد اسمیت سونیان، گالری هنر فری یر، واشنگتن.دی.سی.(گری، ۱۳۸۴: ۱۷۲).

در این قسم مضامین، سعی بر آن است که عناصر و اجزا تصویر، در دو سوی محور عمود میانی قاب روبه‌روی هم قرار گیرند. آرامش در تمامی تصویر جاری است و هیجان خاصی در تصویر مشاهده نمی‌شود. درب‌ها، کتیبه‌ها و حتی نوشتار تصویر، چنین آرامشی را تقویت می‌کنند. غالباً قرارگیری دو پیکره در مرکز تصویر، تسلط و چیرگی‌شان را بر کل سطح تصویر موجب می‌شوند و بدین منوال، اولین و گیراترین بخش دیداری صحنه خواهند بود. نمونه چنین ساختاری را در نقاشی غرب شاهدیم(تصویر ۳۵).

تصویر ۳۵- یان وان آیک، جووانی آرنولفینی و نوعروسش، ۱۴۳۴، رنگ و روغن روی تخته، نگارخانه ملی، لندن(گاردنر، ۱۳۸۴: ۴۷۱).

گفته شد چنین ساختاری، برای نمایش برآیند نیروها و قوای دوسویه نیز کاربرد دارد، لذا ساختار مذکور را در صحنه‌های رویایی دو هماورد و یا دو سپاه نیز شاهد بوده‌ایم(تصویر ۳۶).



تصویر ۳۶- ساختار دو سویه و متقارن در نگاره‌ای از نسخه شاهنامه، مکتب شیراز.

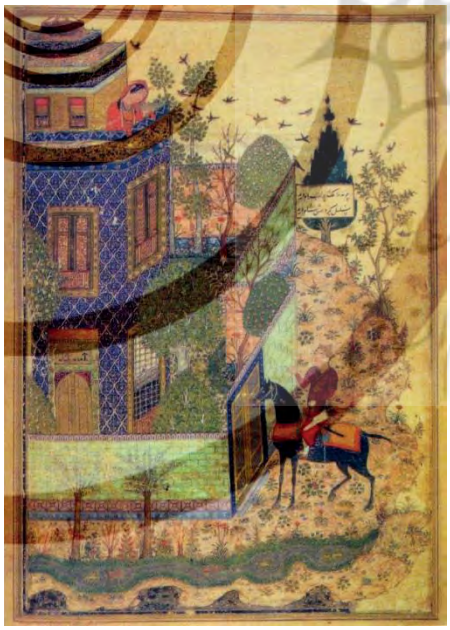
نظرگاه: همای در برابر کاخ همایون، جنید، دیوان خواجوی کرمانی، ۷۹۸ هجری

در این قسم مضامین، محدودیت حضور پیکره‌های انسانی، خودنمایی هم‌زمان عناصر طبیعی و معمارانه را موجب می‌گردد؛ لذا، خطوط -طبیعی و معمارانه- و سطوح معمارانه، نقشی پررنگ را ایفاگر می‌باشند(تصویر ۳۷).

تصویر ۳۷- شاهزاده خانم هما به شاهزاده همایون خیره شده است: از نسخه خطی دیوان خواجوی کرمانی، بغداد، ۷۹۹/۱۳۹۶(کنبای، ۱۳۸۱: ۴۴).

در این‌جا، خطوط حاشیه دیواره‌ها در جایگاه خطوط انتقالی در تصویر، حرکت چشم را از هر یک از دو شخصیت داستان، به سوی دیگری روان و سیال می‌سازند و خطوط عناصر طبیعی، چون درخت این حرکت را تشدید می‌کنند. از آن‌جا که یک شخصیت یا بیش‌تر، بر یک صحنه یا بر شخصیتی دیگر ناظر است، جایگاه قرارگیری ایشان از ساختاری قطری تبعیت می‌کند. به عبارت دیگر، هنرمند بر اساس مقتضیات موجود در متن، بهترین گزینه سازمان‌دهی تصویر را در گزینش ساختاری موسوم به قطری می‌یابد.

بار دیگر، با دقت در جزییات صحنه، درمی‌یابیم در این‌گونه آثار «درگیری طبیعت با معماری به تلفیقی موزون دست یافته و خطوط بی‌شمار توصیفی و دقیق که به تعیین اشکال به‌گونه‌ای جزبه‌جز اقدام می‌نماید، حکایت‌گر صنعت ظریف چینی است. پرداخت به جزییات و شبکه‌بندی خطی فشرده و جزء گرا، امکان حضور خطوط مشخص و بارز معماری را از میان برده است. خطوط، به‌عنوان اصلی‌ترین ابزار پدید آورنده نقش و نگار، به ایجاد پیوند میان بافت طبیعی خطی در گیاهان و اسلیمی‌ها و مشجرها در معماری پرداخته و بدین ترتیب، عناصر را در هم ادغام می‌نماید»(تقی زاده، ۱۳۷۱: ۱۵۱).



تصویر۳۸- سطوح در معماری با ریتمی فزاینده چشم ناظر را از یک شخصیت به دیگری منتقل می‌سازند

چشم ناظر، در بخش زیرین، شخصیت انسانی را می‌یابد و آن‌گاه، خطوط انتقالی طبیعی و معمارانه، نگاه را به اوج هدایت می‌کنند. حرکت از خطوط در درخت سمت راست تصویر می‌آغازد و به یاری ریتم

حاصل از حضور پرندگان، به شخصیت دوم منتهی می‌گردد. بازگشت نگاه از نمای فوقانی به بخش زیرین نیز مدیون تمهیدی هوشمندانه است. در نهان اثر، خط سیری مارپیچ مستتر است که با ریتمی فزاینده، پیوند عناصر طبیعی، انسانی و معمارانه را موجب گشته و از تشویش و پراکندگی تصویر جلوگیری می‌نماید. وحدتی این چنین، مرهون کاربست تمهیداتی هنرمندانه است(تصویر ۳۸).

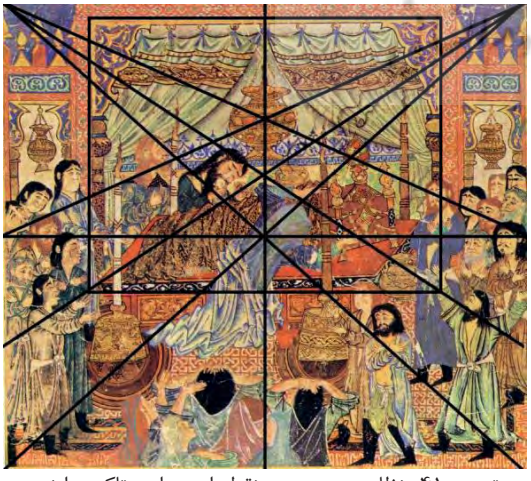
ایستایی و مرگ: سوگ، زاری بر نعش اسکندر(نگاره‌ای از نسخه شاهنامه دموت، تبریز سده هشتم هجری قمری)

در این بخش، نگاره زاری بر نعش اسکندر را در قابی گسترش یافته بر افق، نظاره‌گرهستیم(تصویر ۳۹).

تصویر ۳۹- شاهنامه فردوسی(دموت)، مرگ اسکندر کبیر، تبریز، ۱۳۳۰-۱۳۳۶، بنیاد اسمیت سونیان، گالری هنری فری یر، واشنگتن.دی.سی.(گری، ۱۳۸۴: ۱۶۰).

ساختاری این چنین مستحکم، از تقاطع خطوط عمودی و افقی در یک تناسب حاصل می‌شود؛ ترکیب متقاطع تضادی را در بردارد، تضاد بین ایستایی و آرامیدن. این تضاد، نتیجه‌اش استحکام است(تصویر ۴۰). تقابل خطوط عمودی و سطوح افقی بر استحکام اثر افزوده است. «طبق افسانه‌ای که فردوسی از آن پیروی می‌کند، اسکندر در بابل می‌میرد. نقاش صحنه‌آرایی را تغییر داده است؛ بدین معنی که قصری را به این منظور انتخاب کرده که در آن تابوت اسکندر بر روی سکویی، نظیر تخت امپراطوران چین قرار داده شده است. کمپوزیسیون این تابلو، دارای استحکام و وحدتی است که ناشی از ساختمان معماری آن، یعنی ارتباط خطوط عمودی و سطوح متقارن است»(گری، ۱۳۸۴: ۳۶). برای نمایش مرگ، بی‌جان شدن و کوچ روح از بدن، انتخاب کادر گسترش یافته در افق، شاید چنان ساده بنماید که گویی نه انتخاب، بلکه اجبار در گزینش چنین قابی وجود داشته است. محل تقاطع اقطار کادر اثر، پیکره آبی فام میانه اثر را نشانه می‌رود و تلویحاً نشان می‌دهد، آنچه در درجه اول اهمیت است در مرکز تصویر رخ می‌نماید و هنرمند با چنین ترفندی، تسلط عنصر مرکزی بر سطح تصویر را ممکن می‌سازد(تصویر ۴۱). چیرگی، تسلط بخشی از اثر بر کل سطح اثر است. یکی از روش‌های چیرگی، تعیین مکان است. چنان‌که عنوان شده است: «دیدگان انسان، عادتاً به مرکز هر میدان دید که در برابرشان قرار گیرد، متوجه می‌شوند؛ و به بیان دیگر، عناصر و اجزایی که در مرکز تماشاگه واقع شده‌اند، زودتر و بیش‌تر نگاه نگرنده را به سوی خود می‌کشند»(فلدمن، ۱۳۷۸: ۲۷۰و۲۷۲).

تصویر ۴۰- شبکه ای از خطوط متقاطع عمودی و افقی، نظام ایستا و مستحکمی در پنهان اثر ایجاد نموده‌اند.



تصویر ۴۱- نظامی هندسی بر نقطه اوج روایت تاکید دارند.

مضامین در بستر معماری پویا

بنا: خمسه نظامی، بنـای قلعـه خورنـق، بهـزاد، هرات، حدود ۱۴۹۴، موزه بریتانیا، لندن

آن‌جا که عنصر معمارانه تصویر، پویا و تاثیرگذار، چونان پیکره‌ای انسانی ایفاگر نقشی کلیدی است، با وجود کاربست دیگر ساختارها و نظام‌های هندسی چون مدور، در بسیاری از موارد ساختار منحنی ناگزیر می‌نماید. در ساختارهایی از این قسم، متانت و پویایی، تجمیع می‌شوند. چنان‌که می‌دانیم، «خط، ارزش زیبایی‌شناسی چشم‌گیری دارد. نقوشی که تداعی‌گر خطوط عمودی هستند، متانت، ابهت و شکوه را بیان می‌کنند. اگر خط، مایل باشد و از حالت مستقل به خود، خارج شده و یا انحنا یابد، حرکت را تداعی می‌کند»(رانکین‌پور، ۱۳۸۰: ۷۵). مضمون، برگرفته از زندگی معمول در مقابل مضامین عاشقانه، عرفانی، حماسی و...، با حضور انسان‌هایی از طبقه اجتماعی فرودست در تقابل با بزم‌های شاهانه، در قالب ساختاری ارائه شده است، که اهل فن، زیبا دانسته‌اند. «ویلیام هوگارث، خط منحنی یا خط دو خم‌دار را خط زیبایی می‌نامید»(گاردنر، ۱۳۸۴: ۱۷). در این اثر و آثار مشابه به‌لحاظ ساختار کلی، نگارگر با تکیه بر این اصل که بخش زیرین، نزدیک‌تر و بخش فوقانی، دورتر به نظر می‌آید، در چینش عناصر انسانی و غیر از آن، در ترکیب‌هایی منحنی در راستای عمود، از این اصل بهره برده است. چینشی این چنین، ساختاری منعطف و سیال ایجاد می‌نماید که حرکت چشم از پایین رو به بالا، با نرمشی در جهات یمین و یسار صورت می‌پذیرد. «با انعطاف‌ترین و متغیرترین فرم‌های اصلی ترکیب‌بندی را اصطلاحاً، منحنی زیبایی می‌خوانند. این فرم، عملاً در ترکیب‌بندی‌های عمودی به‌کار می‌رود» (رانکین پور، ۱۳۸۰: ۷۴). بستر داستان در این‌جا، وجود صحنه‌های مصور متوالی و پی در پی را با پس‌زمینه‌هایی بیش‌تر معمارانه، ایجاب می‌کند. «در اغلب نگاره‌های بهزاد با بخش‌بندی‌های فضا،کثرت اشیا، و تنوع آدم‌های پرتحرک روبه‌رو می‌شویم؛ ولی این گوناگونی هرگز به آشفتگی نمی‌انجامد. در واقع، او به مدد روش‌های هندسی ترکیب‌بندی شکل‌ها و با بهره‌گیری از تاثیر متقابل رنگ‌ها، بخش‌های مختلف تصویر را به‌هم مرتبط می‌سازد و به وحدت کلی دست می‌یابد. بهزاد در تصاویری که کیفیتی معماری‌گونه دارند، نظام تناسبات معینی را به‌کار برده است»(پاکباز، ۱۳۸۴: ۸۲). در این نگاره، ایجاد حرکت در قالبی بصری به مدد شبکه‌بندی خطی مستتر در اثر، قابل دریافت می‌باشد(تصویر ۴۲).

تصویر ۴۲- خمسه نظامی، بنای قلعه خورنق، بهزاد، هرات، حدود ۱۴۹۴، موزه بریتانیا، لندن(گری، ۱۳۸۴: ۲۰۵).

تصویر ۴۳- ساختار منحنی در راستای عمود در نگاره ی بنای قلعه خورنق.

«برای تشدید فعالیت پیکره‌ها ... نردبان و چوب بست، وجـود دارد کـه خـود عامـل پیونـد دهنـده تصـاویر مستطیل شکل هستند. پیکره‌ها طوری چیده شـده‌انـد کـه مقـدار زیـادی فضـا بـرای ریـتم ضـمنی در کمپوزیسیون‌های نسبتاً باز، بـاقی‌مانـده اسـت»(گـری،

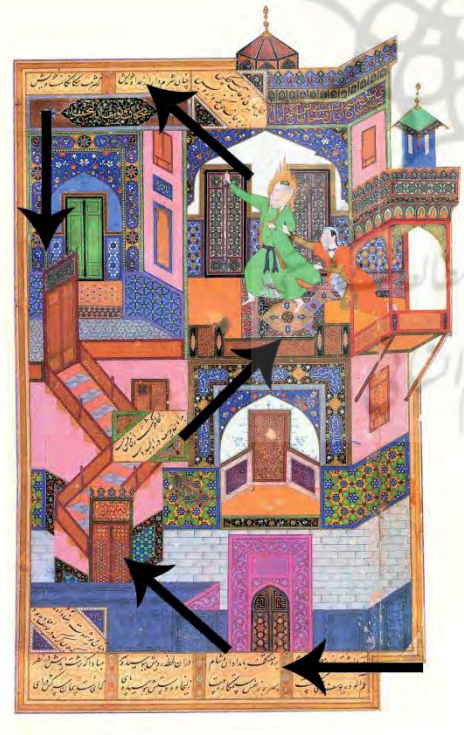
۱۳۸۴: ۱۰۳-۱۰۴). حضـور خطـوط منحنـی و مـواج انـدام‌هـا در تقابـل بـا خطـوط ایسـتایی موجـود در اثر(خطوط داربست و نردبان)، پویایی ویـژه‌ای بـه کـل اثر بخشیده است؛ به‌نحوی که چشم از حرکتـی سـیال بر بـالا و پـایین اثـر برخـوردار مـی‌گردد(تصـویر ۴۳). هنرمند، در چنین آثاری -که به طور معمول از چندین ساحت و صحنه تشکیل یافتـه‌انـد- ترفنـدهایی جهـت ارتباط بخش‌های مختلف تصویر به‌کار برده اسـت، کـه در مورد مذکور، خطوط داربست و نیز طناب موجود در تصویر، چنین نقشی را ایفا می‌کنند(تصویر ۴۴).

تصویر۴۴

خلـــوت: یوســـف و زلیخـــا، بهـــزاد، بوســـتان سعدی، ۸۹۳ ه.ق.

در خلوتی طراحی شده، زلیخا محبت یوسف را طلبیده و یوسف خود را از این دام می‌رهاند(تصویر ۳). «این نگاره -که با ظرافت تمام و رنگ‌های هماهنگ کشیده شده- نمایانگر آن لحظه پر تشویش است... که به صورت ساختاری تو در تو از پلکان‌ها و درهای بسته نمایش داده شده است»(کری ولش، ۱۳۸۴: ۱۵). هفت درب بسته، پنجره‌های بسته، دیواره‌های بدون انقطاع و لابیرنت موجود در معماری، حس وجود بی‌پروایی اخلاقی را به‌خوبی منتقل می‌کنند. ایجاد برش در نمای ساختمان، به‌گونه‌ای که بیرون و درون یک‌جا دیده می‌شود، و تصویر کردن پلکان پیچ در پیچ در سمت چپ نگاره و قرار دادن هفت حجره و هفت در، در مسیر یوسف -با توجه به هفت منزل سلوک- از تدابیر نقاش برای نمودن معنای پنهان حکایت است»(قاضی‌زاده، ۱۳۸۲: ۱۰). بنابراین، معماری در این‌جا منفعل نیست و همچون عناصر زنده اثر، پویا و تأثیرگذار است و «اتاق‌های تو در تو، پلکان‌های پر پیچ و درها و پنجره‌های بسته تلویحا دشواری رهایی یوسف از دام اغوای زلیخا را بیان می‌کند»(پاکباز، ۱۳۸۴: ۸۴)(تصویر ۴۵).

تصویر۴۵



تصویر۴۶

در اینجا مفاهیم جنبی دیگـر نیـز در گـزینش چنـین سـاختاری قابـل تـامـل مـی‌باشـند؛ «شـکل زیگـزاگ

مشخصه حرکت سریع و ناگهانی نور است. خط منحنی عمود نماد زبانه‌های آتش است»(رانکین پور، ۱۳۸۰: ۷۶). در این اثر، خطوط و سطوح حضوری هدایت‌گر برای چشم ناظر دارند؛ «حضور پر قدرت خط در ترکیب‌بندی و توجه به خطوط هدایت‌گر و مایل -که به ایجاد حرکت بصری از جلو به عقب و بالعکس مدد می‌رساند- و تحرک پنهان در روابط خطوط و سطوح در این اثر از استثنایی‌ترین ویژگی‌های آن است. نقش‌پردازی خطی در اثر درشت‌تر می‌گردد و با سطوح اولیه به وحدتی یک‌پارچه‌تر دست می‌یابد. اتصالات مورب در کنار اتصالات افقی-عمودی به ایجاد نوعی حرکت بصری پرداخته و استحکام خطوط افقی-عمودی و راست خط‌ها در قالب سطوح اصلی اثر، به نمایش خود پرداخته‌اند؛ در کنار آن، اتصالات خطی مورب و پرتحرک، بلافاصله پس از دیدن فیگورها، گریز را در قالبی بصری به گونه‌ای سریع و بی‌واسطه به چشم بیننده منتقل می‌نمایند»(تقی زاده، ۱۳۷۱: ۱۵۸)(تصویر ۴۶).

شب زفاف مهر و ناهید، صحنه‌ای از نسخه مهر و مشتری عصار، بخارا،۹۳۰ ه.ق، واشنگتن، نگارخانه فری‌یر

نگاره مذکور به لحاظ ساختاری نزدیک به نگاره گریختن یوسف از زلیخاست(تصویر ۴۸).

تصویر ۴۸- شب زفاف مهر و ناهید، صحنه‌ای از نسخه مهر و مشتری عصار، بخارا، ۹۳۰ ه.ق، واشنگتن، نگارخانه فری یر(کورکیان، ۱۳۷۷: ۱۳۱).

در ساختار کلی این اثر، طبق روال معمول در نگارگری، اثر به پنج ستون عمودی تقسیم شده است(تصویر ۴۹). تقسیم کلی نگاره- با دو خط متقاطع عمود بر هم-به چهار قسمت و ایجاد ترکیبی همانند چلیپای شکسته نیز در نهان اثر، لحاظ شده است(تصویر ۵۰). بار دیگر خطوط حاشیه دیوارها و خط حاصل از نرده‌ها، انتقال چشم نظاره‌گر از بخش زیرین به صحنه اصلی را ممکن می‌سازند و در ادامه، شاخه درخت درون پنجره با تمایل به سمت چپ اثر، ادامه حرکت چشم به سوی نوشتار بالا-چپ اثر را موجب می‌شود. چنین مسیر انتقالی، با ایجاد ارتباط بین مربع شاخص و مستطیل مکمل در کادر، ذهن را به سوی پذیرش تمامی صحنه‌ها و بخش‌ها به‌عنوان اثری یک‌پارچه رهنمون می‌سازد(تصویر ۵۱).

تصویر ۴۹

تصویر ۵۰

با کمی تامل در این اثر، چند فرم و خط قدرتمند در نمایش نظام هندسی، به‌عنوان هدایت‌گر چشم ناظر بر سطح تابلو، قابل تشخیص می‌نماید. در پایان بحث، بار دیگر نقش عنصر معمارانه را در چنین ساختاری یادآور می‌شویم. نمونه‌هایی چون ساختن مسجد سمرقند نیز از این جمله‌اند(تصویر ۵۲).

تصویر ۵۱

تصویر ۵۲- ساختن مسجد سمرقند، بهزاد(؟)، از نسخه‌ای از ظفرنامه یزدی، کتابخانه جان دبلیو گرت(گرابر، ۱۳۹۰: ۱۶۶).

نتیجه‌گیری

در مباحث ساختاری، تشابهات هنر نگارگری و نقاشی غربی به‌راحتی قابل ردیابی است. «این حقیقت که زبان هنر باید ماهیتی جهانی داشته باشد، نباید ما را به شگفتی وا دارد. چراکه می‌دانیم، واکنش‌های حسی انسان نیز پایا و فراگیر هستند»(الینگر، ۱۳۸۱: ۳۲). با این وجود، هنرمند غربی از آن‌جا که هنرمند شرقی را ناآگاه از علم مناظر و مرایا پنداشته بود، هنرش را بدوی می‌انگاشت. نظریاتی از این دست، نتیجه عدم شناخت و آگاهی نسبت به هنر مشرق زمین بوده است. «با گذشت زمان این امر، ثابت شد که هنرمند مسلمان، نه تنها برای رعایت اصل عدم واقع‌گرایی، به حذف پرسپکتیو اقدام کرده است، بلکه برای ارائه کردن مرتبه و مقام پرسوناژها -که مفاهیم عمیق اجتماعی زمان را دربرمی‌گیرد- به حرکت ضد پرسپکتیو دست زده‌اند»(کاشفی، ۱۳۶۴: ۲۶). هنر ایرانی از دیرباز سعی در بیان اندیشه‌های عمیق معنوی داشته و با گذشتن از مرزهای زمان و مکان، به‌عنوان عناصر ادراک واقعیت، در جستجوی حقیقت بوده است. هنرمند غربی، تمامی تمهیدات صوری و فنون و تکنیک‌های مناظر و مرایا را در آفرینش معنویت از دل عناصر مجسم به‌کار گرفت؛ حال آن‌که هنرمند ایرانی- اسلامی، سعی در غیر مادی نمودن دنیای اثر داشت. «احساس بیننده در برابر یک محرک، خود ملاک و معیاری جهت سنجش میزان موفقیت طرح خواهد بود، اساس نظریه طراحی، کشف شرایطی است که تحت آن واکنش‌های حسی بیننده، کاملاً پذیرا و مثبت هستند. نظریه طراحی، بر اساس این فرض، استوار است که حس انسان ذاتاً نظم خاصی را درون محرک‌های بصری جستجو می‌کند»(الینگر، ۱۳۸۱: ۳۰). نتیجه آن‌که، نگارگر ایرانی از اصول انتظام بصری آگاه بوده و برای انتقال احساس مضامین گونه‌گون، صرف تصویرگری از عناصر و اجزا صحنه را وافی به مقصود ندانسته است؛ و گزینش کادر مناسب، هندسه لازم و ترکیب‌بندی مطلوب، در کنار کاربست کیفیات بصری و تمهیدات هنرمندانه، چراغ راه وی برای باورپذیر نمودن انطباق متن و تصویر، به‌لحاظ حسی بوده است. هر مضمون، ساختار و ترکیب و هندسه خود را می‌طلبد و مضامین هم‌داستان، از ترفندها و تدابیری غالبا مشترک بهره برده‌اند.

پی‌نوشت

[1]. میرزا محمدحیدر دوغلات، محمدحیدر پسر محمد حسین گورکان از طایفه دوغلات و شاخه‌ای از مغولان چغتایی است که به میرزا حیدر معروف بوده است و نیاکان او در خدمت خواقین مغول چغتایی سمت امیری یا وزیری داشته اند. میرزا حیدر در ۹۰۵ هجری متولد شد و در ۹۵۷ هجری کشته شد. وی صاحب کتاب تاریخ رشیدی است.(دوغلات، ۱۳۸۳: ۲۳).

منابع

آژند، یعقوب(۱۳۸۴). ***مکتب نگارگری تبریز و «قزوین- مشهد»***، تهران: فرهنگستان هنر.

آژند، یعقوب(۱۳۸۷). ***مکتب نگارگری هرات***، تهران: فرهنگستان هنر.

آیت‌اللهی، حبیب‌الله(۱۳۸۶). ترکیب‌بندی افقی در نگارگری مکتب شیراز، ***آینه خیال***، شماره ۵، ۳۸ - ۳۹.

اسپور، دنیس(۱۳۸۳). ***انگیزه آفرینندگی در سیر تاریخی هنرها***، ترجمه امیر جلال‌الدین اعلم، تهران: نیلوفر.
استینسون، اوکویرک و کایتون، ویگ بون(۱۳۹۰). ***مبانی هنر نظریه و عمل***، ترجمه محمدرضا یگانه دوست، تهران: سمت.
افشارمهاجر، کامران و بهشتی، طیبه(۱۳۹۴). گواه نظام شبکه‌ای در ترکیب‌بندی نگاره‌های نسخه خطی شاهنامه بایسنقری، ***هنرهای زیبا***، دوره۲۰، شماره ۴، ۳۹-۴۷.
الینگر، ریچارد(۱۳۸۱). ***ساختار رنگ و طراحی***، ترجمه فرهاد گشایش، تهران: عفاف.
بینیون، لورنس(۱۳۸۳). ***سیر تاریخ نقاشی ایرانی***، ترجمه محمد ایرانمنش، تهران: امیرکبیر.
پاکباز، روئین(۱۳۸۴). ***نقاشی ایرانی از دیرباز تا اکنون***، تهران: زرین و سیمین.
پوپ، آرتور(۱۳۶۹). ***آشنایی با مینیاتورهای ایران***، ترجمه حسین نیر، تهران: بهار.
پوپ، آرتور و اکرمن، فیلیس(۱۳۸۷). ***سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز***، ترجمه نجف دریا بندری... [و دیگران]، تهران: علمی و فرهنگی.
پورجعفر، محمدرضا و موسوی لر، اشرف(۱۳۸۱). بررسی ویژگی‌های حرکت دورانی مارپیچ؛ اسلیمی نماد تقدس، وحدت و زیبایی، ***علوم انسانی دانشگاه الزهرا***، سال دوازدهم، شماره ۴۳، ۱۸۴-۲۰۷.
تقی‌زاده، هادی(۱۳۷۱). ***خط در نقاشی***، مشهد: کلهر.
جنسن، چارلز(۱۳۹۳). ***تجزیه و تحلیل آثار هنرهای تجسمی***، ترجمه بتی آواکیان، تهران: سمت.
حسینی راد، عبدالمجید(۱۳۸۴). ***شاهکارهای نگارگری ایران***، تهران: موزه هنرهای معاصر.
دوغلات، حیدر میرزا(۱۳۸۳). ***تاریخ رشیدی***، محقق عباسقلی غفاری فرد. تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.
رانکین پور، هنری(۱۳۸۰). ***ترکیب بندی در نقاشی***، ترجمه فرهاد گشایش، تهران: لوتس.
رحیموا، زد.ای. و پولیاکووا، یلناآرتیوموونا(۱۳۸۶). ***نقاشی و ادبیات ایرانی***، ترجمه زهره فیضی، تهران: روزنه.
سیف، هادی(۱۳۷۰). طرف چمن و طواف بستان مروری بر مکاتب مینیاتور ایران، ***هنرهای زیبا***، شماره ۲۰، ۳۴-۴۳.
شایگان، داریوش(۱۳۹۲). ***بت‌های ذهنی و خاطره ازلی***، تهران: امیرکبیر.
شیرانی، راضیه(۱۳۸۵). ***بررسی سفالینه‌های پیش از اسلام***، دانشکده هنر دانشگاه شهرکرد.
طالبی، فرزین(۱۳۷۸). تصویر شرق در آثار نقاشان غرب، ***هنرهای تجسمی***، شماره ۵، ۱۲۰-۱۲۷.
فلدمن، ادموند بورک(۱۳۷۸). ***تنوع تجارب تجسمی***، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: سروش.
قاضی زاده، خشایار(۱۳۸۲). هندسه پنهان در نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد، ***خیال***، شماره ۶، ۴-۲۵.
کاشفی، جلال‌الدین(۱۳۶۹). الحان فرم و رنگ در قالب الوان فروزان و اشکال غیر شیئ، ***هنر***، شماره ۱۹، ۶۸ - ۹۲.
کاشفی، جلال‌الدین(۱۳۶۴). مینیاتورهای ایرانی و هنر انتزاعی، ***هنر***، شماره ۱۰، ۲۲- ۶۳.
کاظمی، مهروش؛ شعاریان ستاری، ویدا و صدیق اکبری، سحر(۱۳۹۱). مفهوم و جایگاه «فضا» در سه نگاره از نگاره‌های استاد کمال‌الدین بهزاد، ***جلوه هنر***، دوره ۴، شماره ۲، ۴۳-۵۲.
کری ولش، استوارت(۱۳۸۴). ***نقاشی ایرانی: نسخه نگاره‌های عهد صفوی***، ترجمه احمدرضا تقاء، تهران: نظر.
کنبای، شیلا(۱۳۸۱). ***نگارگری ایرانی***، ترجمه مهناز شایسته فر، تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.
کورکیان، ا.ام و سیکر، ژ.پی(۱۳۷۷). ***باغ‌های خیال***، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: فرزان.
گاردنر، هلن(۱۳۸۴). ***هنر در گذر زمان***، ترجمه محمدتقی فرامرزی، تهران: آگاه.
گرابر، اولگ(۱۳۹۰). ***مروری بر نگارگری ایرانی***، ترجمه احمدرضا تقاء، تهران: فرهنگستان هنر.
گری، بازل(۱۳۸۴). ***نقاشی ایرانی***، ترجمه عربعلی شروه، تهران: دنیای نو.
گودرزی، مصطفی و کشاورز، گلناز(۱۳۸۶). بررسی مفهوم زمان و مکان در نگارگری ایرانی، ***هنرهای زیبا***، دوره ۳۱، شماره ۳۱، ۸۹-۱۰۰.
گودرزی، مرتضی(۱۳۸۸). ***روش تجزیه و تحلیل آثار نقاشی***، تهران: عطایی.
لینتن، نوربرت(۱۳۸۳). ***هنر مدرن***، ترجمه علی رامین، تهران: نی.
مظفری‌خواه، زینب و گودرزی، مصطفی(۱۳۹۱). بررسی فضا در نگارگری ایرانی با تاکید بر منتخبی از آثار بهزاد، ***مطالعات هنر اسلامی***، دوره۸، شماره ۱۶، ۷-۲۰.
نوروزی‌طلب، علیرضا(۱۳۷۸). جستاری در مبانی نظری هنر و مفاهیم نگارگری ایرانی، ***هنر***، شماره ۳۹، ۷۶-۱۰۸.

References

Afshar Mohajer, K. & Beheshti, T. (2015). Evidence for a grid Composition in the Miniatures of the Baysonghori Shahnameh, ***Honar-Ha-Ye-Ziba,*** 20 (4), 39-47 (Text in Persian).
Ayatollahi, H. (2007). Horizontal Composition in the Shiraz School of Miniature, ***Ayeneh-Khial***, 5, 38-39 (Text in Persian).

Nowrouzitalab, A. (2000). Theoretical Foundations And Concept Of Persian Painting, ***Faslnameh-Ye-Honar***, 39, 76-108 (Text in Persian).

Ocvirk, S. & Otto, G. (2011). ***Art Fundamentals: Theory and Practice***, Translated by Mohammadreza Yeganeh Doost, Tehran: The Center for Studying and Compling University Books in Humanitics (SAMT). Institute for Research and Development in the Humanities (Text in Persian).

Pakbaz, R. (2005). ***Iranian Painting: from Ancient Times to the Present***, Tehran: Zarin-o-Simin (Text in Persian).

Poore, H. R. (2001). ***Composition in Art***, Translated by Farhad Goshayesh, Tehran: Lotus (Text in Persian).

Pope, A. U. (1990). ***An Iranian Miniatures,*** Translated by Hossein Nayer, Tehran: Bahar (Text in Persian).

Pope, A. U. & Ackerman, Ph. (2008). ***A Survey of Persian Art, from Prehistoric Times to the Present,*** Translated by Najaf Darya Bandari et al. Tehran: Elmi Farhangi Publication (Text in Persian).

Pourjafar, M.R. & Mousavi Lar, A. (2002). A Brief Study of Spiral Orbital Movment Known as Islami, Simbol of Unity, Beauty and Purity in Persian Orthography, **Olum-e-Ensani Alzahra University**, 43, 184-207 (Text in Persian).

Poliakova, A., Rakhimova, Z. (2007) ***Miniatiura I Literatura vostoka: evoliustsiia obraza cheloveka***, Translated by Zohreh Feyzi, Tehran:Rozaneh (Text in Persian).

Shayegan, D. (2013). ***Mental Idols and Eternal Memory: essays on Comparative Philosophy***, Tehran: Amir Kabir Publishing (Text in Persian).

Sporre, D. (2004). ***The Creative Impules: An Introduction to the Arts***, Translated by Jalaluddin Alam, Tehran: Niloofar (Text in Persian).

Seif, H. (1991), An Overview of Miniature Schools of Iran, ***Honar-Ha-Ye-Ziba***, 20, 34-43 (Text in Persian).

Shirani, R. (2006). ***Investigating pre-Islamic Pottery,*** Shahrekord University (Text in Persian).

Taqizadeh, H. (1992). ***Line in Painting***, Mashhad: Kalhor (Text in Persian).

Talebi, F. (1999). East image in the works of Western painters, ***Honar-Ha-Ye-Tajassomi.*** 5, 120-127 (Text in Persian).

Welch, S. C. (2005). **Persian Painting Five Royal Safavid Manuscripts of the Sixteenth Century**,Tranlated by Ahmad Reza Togha, Tehran: Nazar (Text in Persian).

Azhand, Y. (2010). ***Tabriz and Qazvin-Mashhad School of Miniature***, Tehran: Farhangestan Honar (Text in Persian).

Azhand. Y. (2013). ***Herat School of Miniature,*** Tehran: Farhangestan Honar (Text in Persian).

Binyon, L. (1971). ***Persian Miniature Painting (including a critical and descriptive catalogue of the miniatures exhibited at 197)***, Translated by Mohammad Iranmanesh, Tehran: Amir Kabir (Text in Persian).

Dughlat, M. H. (2004). ***Tarikh-i-Rashidi,*** Editted by Abbasgholi Ghaffari Fard, Tehran: Mirase Maktoob (Text in Persian).

Ellinger, R. (2002). ***Color Structure and Design,*** Translated by Farhad Goshayesh, Tehran: Efaf (Text in Persian).

Feldman, E. B. (1999). ***Varieties of Visual Experience***, Translated by Parviz Marzban, Tehran: Soroush (Text in Persian).

Gardner, H. (2005). **Art Through the Ages**, Translated by Mohammad Taghi Faramarzi, Tehran: Agah (Text in Persian).

Ghazizadeh, Kh. (2003), Hidden Geometry in Kamaluddin Behzad's Paintings***, Khiyal,*** 6, 4-25 (Text in Persian).

Goodarzi, M. (2009). ***Method of Analysing Painting Works,*** Tehran:Atai (Text in Persian).

Goodarzi, M. & Keshavarz, G. (2007). A Study of the Concept of Time and Place in Iranian Painting, ***Honar-Ha-Ye-Ziba; Honar-Ha-Ye-Tajassomi,*** 31 (31), 89-100 (Text in Persian).

Gray, B. (2005). ***Persian Painting***,Translated by Arabali Sherveh, Tehran: Donyayeno (Text in Persian).

Grabar, O. (2011). ***An Overview of Iranian Painting***, Translated by Ahmad Reza Tagha, Tehran: Farhangestan Honar (Text in Persian).

Hoseini Rad. A. (2005). ***Masterpieces of Persian Painting,*** Tehran: Museum of Contemporary Art (Text in Persian).

Jansen, Ch. (2014). ***Studing Art History***, Translated by Beti Avakian, Tehran:Samt (Text in Persian).

Kashefi, J. (1990). Form and Color Tone in the Form of Shining Colors and Non-Geometric Objects, ***Faslnameh-e-Honar***, 19, 68-92 (Text in Persian).

Kashefi, J. (1985). Iranian Miniatures and Abstract Art, ***Faslnameh-Ye-Honar***, 10, 22-63 (Text in Persian).

Canby, Sh. (2002), ***Persian Painting***, Translated by Mahnaz Shayestefar, Tehran: Institute for Islamic Art (Text in Persian).

Kevorkian, A. M. & Siker, J. P. (1998). ***Les jardins du désir : sept siècles de peinture persane,*** Translated by Parviz Marzban, Tehran: Farzan Rooz (Text in Persian).

Lynton, N. (2004). ***The Story of Modern Art,*** Translated by Ali Ramin, Tehran: Ney (Text in Persian).

Kazemi, M., Shoarian Sattari, V. & Sedighakbari, S. (2012). The Concept and Position of "Space" in Three Paintings by Kamaluddin Behzad, ***Jelve-Y-Honar,*** 2 (2), 43-52 (Text in Persian).

Mozafarikhah, Z. & Goodarzi, M. (2012). A Study of Space in Iranian Painting with Emphasis on Selection of Behzad's Works, ***Islamic Art Journal***, 8 (16), 7-20 (Text in Persian).

Composition in Iranian Painting with Emphasis on the Theme and Principles of Visual Traditions[1]

E. Zarei Farsani,[2]
M. Ghasemi Eshkoftaki[3]

Received: 2017-12-04
Accepted: 2018-11-05

Abstract

The concern of accurately representing the elements of the world around, in a work of art under the technical skill of the artist, sometimes repels the interaction between these elements for the sake of desirable generality. Consequently, relying on the strict representation of the elements of the scene and the lack of attention to design principles in the work will not be sufficient to achieve the target audience. The artist uses the necessary visual arrangements to make sense of the scene in the body and soul of the viewer and to convey the sense of content through the necessary measures. Departure of Iranian paintings from walls to manuscript forms a profound link between Persian literature and Iranian art. The Mongol conquest of Iran was a turning point in the history of the painting of this land. Another process of adaptations and innovations began in the late 13th century AD. With the introduction of bibliography at the courts, there was a restriction on the social function of painting, but instead, the themes and artistic expression became wider'. The Iranian painter has exhibited some of the most prominent works of literature of this region in the form of design and color, and has contributed his wishes, ambition and imagination. Visual representation of artistic discipline and artistic arrangements in Iranian painting, especially in the schools of Herat and Tabriz, represent the Iranian artist's awareness of the principles of design and the visual study of the valuable works of Iranian painting art is a visible evidence of the application of design principles in this field. The artist achieves visual unity by utilizing visual qualities, artistic tactics, and the principles and rules required in the process of creating a work. The principles of image organizing, harmony, diversity, balance, proportion, mastery, movement and the ability to form a single whole are the guides of the artist. Iranian and Indian-Islamic sources have mainly benefited from the term framework rather than the contemporary term of composition. For example, Mirza Muhammad Haidar Dughlatin the discussion of Behzad -1450-1535 AD wrote as follows: “His pen is tighter and his framework is better than his”. In the works of Tabriz I school, the harmony between image and text, caused horizontal and vertical combinations of events. Symmetrical and sometimes diagonal structures are also visible in these paintings. In some of these works, the artist uses clever tactics to create such a link between the existing elements, the composition and the narrative that the keen eye, after understanding and receiving it, rejoices and camouflaging these measures and applying hidden geometry, doubles the enjoyment of the work. The purpose of this study was to combine composition in Iranian painting with emphasis on the content and principles of visual traditions in a descriptive-analytical method. The present study seeks to draw on the legacy of the fine art of Iranian painting, through extensive research in the form of books and articles, and the author's collection and analysis of the aforementioned cases, conventional, institutional, and authentic tricks and arrangements from the perspective of creating a sense of theme in Iranian painting. In the field of visual traditions, the necessary books and articles are sufficiently accessible, and the conformity of the visual values of Iranian painting with these principles has been the way to achieve the purpose of the present study. Therefore, the results show that Iranian art has long been trying to express deep spiritual thoughts and has been seeking the truth by crossing the boundaries of time and place as elements of perception of reality. The Western artist used all the formal arrangements and techniques of landscapes to create spirituality from the visual elements. The Iranian-Islamic artist, however, tried to immaterialize the world of work. The viewer's feeling against a stimulus will itself be a criterion for measuring the success of a project. The basis of design theory is to discover the conditions under which the viewer's sensory reactions are quite receptive and positive. Design theory is based on the assumption that human sense inherently searches for a particular order within visual stimuli. The result is that the Iranian painter is aware of the principles of visual discipline and does not purport to convey a mere depiction of the elements of the scene in order to convey a sense of variety of themes. Choosing the right frame, the right geometry, and the right composition, along with applying visual qualities and artistic arrangements have been guidance of emotionally believing text and image adaptation. Each theme requires its own structure, composition and geometry, and contemporary themes have often used common tricks and tactics.

Keywords: Themes, Artistic Tactics, Composition, Iranian Painting, Image Organizing.

[1] DOI: 10.22051/jjh.2018.18337.1311

[2] Instructor at Handicrafts Department, Shahrekord University, Shahrekord, Iran. (Corresponding Author)
graphist.animator@yahoo.com

[3] Instructor at Handicrafts Department, Shahrekord University, Shahrekord, Iran. ghasemi.maryam@lit.sku.ac.ir