

تطبیق ساختار بصری آثار نقاشان مکتب هرات (میر خلیل مصور و مولانا علی)

جواد نوبهار^۱

چکیده

هرات در دوره ی شاهرخ تیموری یکی از پر رونق ترین دوره های هنری ایران را در خود ثبت کرده است. شناخت دلایل شکوفایی نقاشی در این دوره، ضرورت این پژوهش را ایجاب می کند. موفقیت نقاشی در هر دوره ای برآیندی از دو عامل مهم است. اول عوامل بیرونی همچون حمایت های حکومتی و رونق اقتصادی، دوم عوامل درونی که روابط میان عناصر سازنده ی نقاشی را دربر می گیرد. این نوشتار که پژوهشی تحلیلی و توصیفی است، ناظر بر عوامل درونی، یعنی عملکرد ساختاری آثار دو تن از نقاشان مکتب هرات خواهد بود. به نظر می رسد نقاشی هرات، شکوفایی و درخشندگی خود را مرهون آثار نقاشانی است که ساختار بصری در آن ها از نقاط مهم پایداری و تاثیر گذاری آثارشان است. ریتم، تعادل، هندسه و حرکت، چهار عنصر مهم ساختار بصری هستند که کیفیت عملکرد آن ها فضای خاص هر نقاشی را شکل می دهد. بدیهی است که این چهار عنصر، عملکردی یکسان در آثار نقاشی نداشته و بعضی از آثار بیشترین تاثیر تصویری خود را بر مخاطب از طریق ریتم و تعادل به دست می آورند. کما اینکه برخی دیگر از آثار از طریق هندسه و حرکت این امر مهم را به انجام می رسانند. نتیجه ی حاصل از این پژوهش نشان می دهد که ساختار بصری از مهم ترین عوامل موثر در شکوفایی آثار میرخلیل مصور و مولانا علی بوده و کارکردی متفاوت در آثار این دو نقاش ارائه می دهد. هدف این مقاله که با تکیه بر نظریات جیورجیو کپش در حوزه ی ساختارهای بصری و به روش کتابخانه ای صورت خواهد گرفت، تحلیل و تبیین ساختارهای بنیادی سه اثر از دو تن از نقاشان دوره ی هرات است، تا از این طریق بر اهمیت کارکرد ساختار نقاشی در شکوفایی نقاشی دوره ی هرات که امروزه در حوزه ی نقاشی کم تر به آن پرداخته می شود، تاکید شود.

اهداف پژوهش:

۱. بررسی ساختار بصری آثار میرخلیل مصور و مولانا علی از نقاشان مکتب هرات.

^۱. عضو هیأت علمی دانشگاه هنر، ایمیل: nobahar@yahoo.com شماره تماس: ۰۹۱۲۱۹۳۵۹۵۳

۲. بررسی علل شکوفایی و درخشندگی نقاشی در دوران هرات خود را مرهون آثار نقاشانی است که ساختار بصری در آن‌ها از نقاط مهم پایداری و تاثیر گذاری آثارشان است.

سؤالات پژوهش

۱. ساختار بصری آثار نقاشان مکتب هرات چگونه است؟

۲. شکوفایی نقاشی در دوره هرات مرهون چه عواملی است؟

واژه‌های کلیدی: ساختار بصری، ریتم، تعادل، میرخلیل مصور، مولانا علی، هرات.

مقدمه

این پرسش همیشه مطرح بوده است که چه عاملی، فرهنگ تصویری زمانه‌ی میرخلیل مصور و مولانا علی، کمال الدین بهزاد و نظیر این هنرمندان را تا این اندازه شاخص و ممتاز می‌کند؟ این نقاشی‌ها که مشخصاً به دوره‌ی هرات زمان شاهرخ و بایسنقر میرزا مربوط می‌شود، دارای کدام ویژگی شاخصی هستند که این چنین تازه و شاداب پس از شش قرن هنوز مسحور کننده‌اند؟ چگونه است که شماری از نقاشان معاصر ایران، آثار نقاشی مکتب هرات را الگو قرار می‌دهند و اقدام به باز آفرینی آن‌ها می‌کنند؟ باز آفرینی نه به معنای تکرار دوباره‌ی آن، بلکه به این معنی که ابتدا آن را از آن خود کرده (appropriate)، سپس بازخلق (representation) می‌کنند. از آنجائی که آثار هنری به ویژه نقاشی، تاثیر گذاری و پایداری خود را از طریق چگونگی کارکرد ساختاری خود به دست می‌آورند، تحلیل و دریافت کارکرد ساختار در آثار نقاشی اهمیت به‌سزا پیدا می‌کند. اصولاً ساختار جزء بخش ادراکی هر اثر هنری است و نمی‌توان آن را چونان نقطه، خط، شکل و یا رنگ، رویت کرد. در حقیقت رابطه و پیوند متقابل اجزاء یک متن، بوجود آورنده‌ی ساختار آن متن است. به نظر می‌رسد برای درک بهتر آثار هنری و برای پی بردن به معنای یک متن، درک ساختار آن اثر امری اجتناب ناپذیر و دست‌کم برای تبیین ارزش‌های تصویری آن، لازم است.

پیش از این به نقاشی‌های هرات اشاره شد، عمده‌ی مطالب گفته شده در این حوزه دلایل توفیق نقاشی هرات را در بیرون از نقاشی جستجو کرده و کمتر به بنیادهای تصویری آن پرداخته است. یکی از کتاب‌های جامع در

این زمینه، نقاشی مکتب هرات به قلم یعقوب آژند است که عمدتاً از منظر تاریخی و اجتماعی با تکیه بر عرضه داشت‌ها به موضوع پرداخته است. ارزش‌های جاویدان شاهنامه بایسنقر مقاله‌ای مهم در این زمینه به قلم مهدی حسینی است که در مورد هر کدام از بیست و دو اثر این شاهنامه مطالب کوتاهی نوشته شده است. مقاله‌ی شاهکارهای فراموش شده که توسط رابرت هیلن براند نوشته شده است، بخشی از آن در مورد میرخلیل مصور است که کمترین اشاره‌ای به ساختارهای بصری این نقاشی‌ها نمی‌کند. مقالات دیگری نیز در این زمینه موجود است که هیچ‌کدام به صورت جدی از منظر ساختاری، این آثار را مورد تحلیل قرار نداده‌اند. در این مقاله سعی شده است سه مجلس از دو نقاش مکتب هرات، از نقطه نظر عملکرد ساختاری و بنیادی مورد بازخوانی قرار بگیرد. از این رو، آثار میرخلیل مصور به دلیل بهره‌مندی هوشمندانه از هندسه در ترکیب‌بندی و فضا سازی و مولانا علی به خاطر استفاده‌ی خلاقانه از ریتم، به منظور القاء حرکت و استحکام در ترکیب‌بندی از طریق هم‌نهادی شکل و زمینه، مناسب به نظر می‌رسند.

ساختار بصری در نقاشی

ساختار در هنر با آنچه که در طبیعت به عنوان ساختار می‌توان از آن یاد کرد متفاوت است. هر ماده‌ای در طبیعت از نظر آرایش مولکولی دارای شکلی است که به آن ساختار آن ماده می‌گویند. این ساختار با قواعد زیبایی‌شناسی در تصویر، هماهنگ نیست. قوانین ساختاری در هنر معمولاً به دلایل خاصی که مربوط به زیبایی‌شناسی بوده و برآمده از ذهن هنرمند است به‌طور متفاوت عمل می‌کند. هنر زمانی آغاز می‌شود که ساختار موجود در طبیعت تغییر کرده و به نفع مناسبات تصویری سازماندهی گردد. این هنرمند است که نوع ساختار را انتخاب و آن را مناسب با ذهن خود در اثر هنری اعمال می‌کند. «زمانی که ساختار شکل اصلی خود را در اثر هنری پیدا می‌کند، بیان فردی هنرمند شکل می‌گیرد. یک اثر نقاشی ممکن است بیشترین تاثیر خود را از طریق ریتم که بخش مهمی از یک ساختار است، انتقال دهد. در حقیقت ساختار کلی این اثر با بهره‌گیری از یک نظم ریتمیک شکل گرفته است.» (Bill, 1965, 150)

میان شکل، فرم و ساختار تفاوت حساسی وجود دارد که باید به آن دقت کرد. ساختار، برآیندی از تنش‌های موجود میان اشکال تشکیل دهنده‌ی اثر است. تفسیر شکل مدارانه را نباید با تحلیل ساختاری اثر، یکی پنداشت؛ به عبارتی دیگر خوانش شکل مدارانه‌ی یک اثر با آنچه که خوانش ساختار گرایانه می‌نامیم متفاوت است. شکل عموماً قابل رویت است اما ساختار لایه‌ی پنهان و رمزآمیز تصویر است. نقد و خوانش فرم گرایانه آثار تصویری

عنوان مقاله: تطبیق ساختار بصری آثار نقاشان مکتب هرات (میرخلیل مصور و مولانا علی)

نیز نمی‌تواند جایگزینی برای تحلیل ساختاری آثار باشد. «همانطور که یک موجود زنده را نمی‌توان صرفاً با وصف اندام‌هایش توصیف کرد، ماهیت یک اثر بصری را نیز نمی‌توان با اندازه اشکال و اجزاء آن تبیین نمود. (آرنه‌ایم، ۱۳۸۹، ۲۴) از این منظر، خوانش شکل‌گرایانه یک اثر ارتباطی با پیوند متقابل میان اجزاء آن اثر نداشته و کمکی به درک ساختاری اثر نمی‌کند. «ساختار چیزی نیست که به راحتی تشخیص داده شود. شاید بتوان گفت، همه‌ی عناصر یک اثر دارای پیوند متقابل با یکدیگرند و نقش‌های متفاوت این عناصر و روابط بین آن‌هاست که ساختار را به وجود می‌آورد. ساختار حتی از شکل نیز بنیادی‌تر است. شکل به طور اجتناب‌ناپذیری مقید به معناست؛ در حالی که ساختار، آن چیزی است که معنا را ممکن می‌سازد.» (برتنز، ۱۳۸۲، ۷۷) ساختار، اساساً نوعی شرایط است که از چگونگی چیدمان اجزاء و رابطه آن‌ها با کل حاصل می‌شود. این شرایط باعث شکل‌گیری و رشد معنی می‌شود. «هر اثر نقاشی به عنوان پدیده‌ای قابل رویت که مشخصاً با مخاطب یا مخاطبینی در ارتباط است، باید به عنوان یک ساختار مستقل مورد تحلیل قرار بگیرد. علائم ساختاری در ذهن بیننده درک اثر را امکان‌پذیر می‌کند. هر اثر هنری، صرف نظر از شباهت آن با پدیده‌ای عینی، زندگی خاص خود را دارد. این زندگی ضرورتی را می‌طلبد که بر آمده از روابط متقابل عناصر تشکیل دهنده‌ی اثر است.» (Hill, 1955, 162) هر اثر نقاشی با شکل و روابط بین اشکال صورت عینی پیدا می‌کند. برای پی بردن به چگونگی شکل‌گیری یک نقاشی پرداختن به ساختار، اهمیت ویژه‌ای دارد و تبیین ارزش‌های تصویری و ذاتی اثر از طریق درک ساختار صورت می‌گیرد. «ویژگی برجسته ساختار در آن است که می‌کوشد الگوهای تبیینی ارائه کند که به واسطه‌ی آن‌ها می‌توان انبوه داده‌های هنری را طبقه‌بندی و تبیین کرد» (لاج، ۲۰۰۰، ۱۳۷).

در یک پهنه‌ی خالی از تصویر، همیشه اولین خط، پنجمین خط است. چرا که قبل از انجام هر کاری، چهار خط در محدوده تصویر به عنوان «قاب» حضور بالقوه دارند؛ با ظهور اولین خط بر این پهنه‌ی خالی، چهار خط مذکور، فعلیت می‌یابند و این واحد بصری شکل گرفته بر سطح تصویر در قیاس با لبه‌های قاب تصویر یا همان چهار خط بالقوه به عنوان شکل پویایی از حرکت، تعادل و فضا، شکل‌های ادراکی متفاوتی را عرضه می‌دارد. «هر تصویر پویا با چیزی آغاز می‌شود که به شکلی کم‌رنگ و کم‌مایه، از آن به کمپوزسیون یاد می‌شود. چگونگی پر شدن قاب تصویر، نه فقط با اشکال بلکه با حرکت‌ها، نیروها و جهت‌ها، تعادل پویا را می‌سازد» (برجر، ۱۳۹۳، ۱۴۷) این تعادل، کیفیتی تصویری است که توسط ذهن درک می‌شود. هر لکه‌ای که بر سطح تصویر فرو می‌افتد، با توجه به اندازه، جهت و فاصله‌ی آن که با چهارچوب تصویر ایجاد می‌کند، انرژی و حرکتی

خاص به وجود می‌آورد. «واحد‌های بصری تعبیری از سطح به مثابه جهانی فضایی می‌افرینند، انرژی و جهت دارند و به نیروهایی اثر گذار تبدیل می‌شوند. هر واحد قابل رویتی که روی سطح تصویر قرار گرفته باشد زندگی خاص خودش را دارد» (کپس، ۱۳۶۸، ۲۳) ساختار، کلیت سازمان یافته‌ای است که امکان هرگونه جابجایی را از اجزاء تشکیل دهنده‌ی اثر سلب و آن را به مجموعه‌ی منسجمی تبدیل می‌کند. جورجیو کپس در مقدمه‌ی کتابی تحت عنوان ساختار تعریف قابل توجهی از آن را ارائه می‌دهد: «ساختار، یک الگوی انسجام یافته و پویایی است که از تصویری به تصویر دیگر قابل تغییر بوده و قاعده‌ی واحدی بر آن حاکم نیست. مثل یک نهادی هست که زمان و فضا یعنی دو عنصر تغییر پذیر در آن بیشترین اهمیت را دارا هستند. زمان و فضایی که از طریق تعامل نیروهای تصویری قابل درک بوجود آمده‌اند. ساختار، که می‌توان آن را مترادفی برای نظم، فرم، تعادل و پیچیدگی‌های سازمان یافته تصور کرد، نوعی مدل درک زیبایی است اما نه مدلی ثابت و تغییر ناپذیر، این مدل محدود به زمان خاصی نیست» (Kepes، ۱۹۶۵، ۶). هر اثر هنری را می‌توان حداقل از دو جنبه بصری و محتوایی بررسی کرد؛ اما رویکرد بصری و زیبایی شناسانه آثار نقاشان مکتب هرات که موضوع این مقاله محسوب می‌شود، کیفیت‌های ظاهری و پارامترهای تجسمی آثار را در ارتباط با عناصر بصری محاط بر فضا، اثر و بستر آن در بر می‌گیرد. بنابراین، لازم است خالقان اثر اصول و ضوابط خاص برای خلق آثار ماندگار و تأثیرگذار را شناسایی کرده، به کار گیرند.

هرگاه چیزی طراحی و ساخته می‌شود، چه به صورت نقاشی و قلم‌زنی، چه به شکل مجسمه، ساختمان یا صورت‌های دیگر، جوهر بصری کار از تعدادی عناصر بنیادین شکل می‌گیرد. عناصر بصری را نباید با مواد و مصالح یا رسانه، مثل چوب، گل یا رنگ یا فیلم اشتباه گرفت. عناصر بصری جوهر اصلی آنچه ما می‌بینیم هستند و تعداد محدودی دارند: نقطه، خط، شکل، جهت، رنگ‌مایه، رنگ، بافت، بعد، مقیاس و حرکت. این عناصر با اینکه تعداد کمی دارند، اما در تمام گزینه‌ها و ترکیب‌های بصری، ماده‌ی خام اطلاعات بصری محسوب می‌شوند. اینکه در هر کار بصری کدام عناصر و تا چه حدی از تأکید حضور داشته باشند، وابسته به ساختار کار بصری است. با استفاده از عناصر اولیه‌ی بصری می‌توان رسانه‌ها و کارهای بصری را بهتر فهمید و میزان موفقیت آن‌ها را در بیان سنجید؛ به طور مثال، دانش و هنر پرسپکتیو در زمان رنسانس برای نشان دادن بعد سوم در یک کار بصری دو بعدی مثل نقاشی و طراحی شکل گرفت. با این حال، در این دو فرم بصری، پرسپکتیو تنها به صورت تلویحی و نه واقعی وجود دارد. لازم به ذکر است که انتخاب میزان تأکید بر عناصر بصری و نحوه‌ی استفاده از عناصر برای ایجاد تأثیر مورد نظر، در دستان هنرمند است. اوست که می‌بیند و هنر او

عنوان مقاله: تطبیق ساختار بصری آثار نقاشان مکتب هرات (میر خلیل مصور و مولانا علی)

نحوه‌ی استفاده از گزینه‌های دیداریش است. این گزینه‌ها بی‌نهایت هستند. ساده‌ترین عناصر بصری را می‌توان با پیچیدگی فراوان بکار برد؛ مانند کنار هم گذاشتن نقاط در ابعاد مختلف که در صنعت چاپ باعث ایجاد سایه رنگ می‌شود. برای تجزیه و فهم ساختار کلی زبان بصری تمرکز بر یک‌یک عناصر به صورت مجزا، به جهت فهم بهتر کیفیات منحصر به فرد هر یک، بسیار سودمند خواهد بود (آ.دونیس، ۱۳۹۱).

نقاشان مکتب هرات

از بزرگترین نقاشان و نگارگران ایرانی که مکتب نگارگری هرات را با نام وی می‌شناسند «کمال‌الدین بهزاد» است. وی بیشترین توجه‌اش را به شکل انسان معطوف می‌دارد و در فضای نگارگری خویش به گونه‌ای متفاوت از شکل انسان بهره می‌گیرد. بهزاد نماینده دورانی است که در آن شکل انسان به بهترین وجه در نگارگری ایرانی حضور می‌یابد، یعنی دوران تیموری و اوایل دوره صفوی (خصوصاً در نگارگری مکتب تبریز). شکل انسان به‌عنوان یکی از ارکان اصلی و عناصر برجسته نگارگری کمال‌الدین بهزاد در برقراری ارتباط و پیوند به‌عنوان یک نقش‌مایه کلیدی _ بین عناصر نگاره از موقعیت خاصی برخوردار است. بعدها شاگردانش مکتب تبریز دوم را در دوران صفوی شکل می‌دهند. مکتبی که شاید بتوان آن را اوج مکاتب نگارگری ایرانی به شمار آورد. مکتب هرات بعدها با کمک نقاشان بسیاری چون آقا رضا جهانگیری که به دربار جهانگیر شاه در هند رفته بودند تأثیر زیادی بر روی مکتب مینیاتور هندی گذاشت. مکتب هرات را یکی از "پیش‌مکتب‌های مهم مکتب تبریز و مکتب اصفهان می‌دانند. هنرمندان نقاش که در کتابخانه بزرگ شاهی هرات به امر بایسنقر میرزا مشغول به کار بودند، آثار زیادی همچون کتاب‌های شاهنامه، لیلی و مجنون، بوستان و گلستان سعدی را مصور ساختند. مجموع این آثار سبک جدیدی را پدید آورد که در تاریخ هنر ایران به "مکتب هرات" معروف است. مشهور است که هنرمندان هرات همراه هیئت‌های سیاسی به خان‌بالیق در پکن، آمد و شد داشته‌اند. یکی از آنها، به نام غیاث‌الدین نقاش که بایسنقر او را برگزیده بود، بعدها شرح سفر خود را نوشت. در دوران شاهرخ هنرمندانی چون جعفر بایسنقری (خوشنویس)، قوام‌الدین (مجلد)، پیراحمد باغشمالی، میر خلیل، خواجه غیاث‌الدین و امیر شاهی سبزواری در کتابخانه بایسنقرمیرزا به فعالیت مشغول بودند. بعد از مرگ شاهرخ و به سلطنت رسیدن سلطان حسین بایقرا هنرمندانی چون سلطانه‌علی مشهدی (خوشنویس)، کمال‌الدین بهزاد، یاری (مذهب)، روح‌الله میرک خراسانی، حاجی محمد هروی (محمد سیاه قلم)، منصور و شاه مظفر در کتابخانه شاهی به تولید نسخ خطی نفیس مشغول بودند. (مظفری خواه و همکاران، ۱۳۹۱)

میر خلیل مصور و مولانا علی (معرفی آثار)

عنوان مقاله: تطبیق ساختار بصری آثار نقاشان مکتب هرات (میر خلیل مصور و مولانا علی)

میرخلیل مصور از هنرمندان بنام و تاثیرگذار زمان بایسنقر میرزا که در شکل‌گیری تصاویر کلیله و دمنه و شاهنامه بایسنقری دست داشته است.

این نام در تذکره نویسندگان احوال نگارگران ایران، با عنوان‌های: خلیل میرزا شاهرخی، مولانا خلیل، میرخلیل هروی و مولانا خلیل مصور آمده است (کریم زاده، ۱۳۷۶، ۸۵). با وجود اینکه مولانا میرخلیل از سرامدان طراحان و نقاشان کتابخانه باسنقر میرزا محسوب می‌شد، ولی از تاریخ احتمالی تولد و وفات وی کوچکترین اطلاعی در دست نیست. (حسینی، ۱۳۹۱)

آنچه که مهم است از آثار به جامانده این است که در تمامی آثارش هندسه‌ای محکم و منسجم و نقاشی‌های چند ساحتی او از کنار هم برآمدن اشکال هندسی صورت می‌پذیرد. او از سرآمدان نقاشان دوره خود بوده و چنانکه دولت‌شاه سمرقندی در تذکرالشعراء در مورد مولانا میرخلیل می‌نویسد: (چهار هنرمند در پایتخت شاهرخی بوده‌اند که در ربع مسکون به روزگار خود نظیر نداشتند) که یکی از آن‌ها میرخلیل در مهندسی و طراحی معماری و در نقاشی به عنوان مانی ثانی نام برده می‌شود. (دولت‌شاه سمرقندی، ۱۳۸۲: ۳۴۰)

شاید بتوان گفت که یکی از دلایل مهم اهمیت شاهنامه بایسنقری که شامل بیست و دو مجلس است حضور این نقاش چیره دست است. از هنرمندان و نقاشان هندسی‌گرا و به غایت ساختارمند دوره هرات بوده است این هنرمند که اغلب صحنه‌های جنگ و کارزار، مانند نبرد رستم با خاقان چین، یا نبرد کیخسرو با افراسیاب را به تصویر می‌کشید، عنصر تکرار و ریتم را بیش از هر عنصر ساختاری دیگری دستمایه‌ی آثار خود قرار می‌داد. تقریباً در هیچ منبعی از کم و کیف زندگی او سخنی به میان نیامده است.

قاضی احمد قمی در کتاب گلستان هنر از دو هنرمند با نام‌های مولانا مظفرعلی و مولانا میرزا علی نام می‌برد که اولی خوشنویس و دومی فرزند سلطان محمد و از نقاشان بزرگ دوره شاه طهماسب است.

شاهنامه معروف بایسنقری به تاریخ ۸۳۳ ه.ق که مجالس نقاشی شده آن به سه هنرمند نسبت داده می‌شود، مولانا علی، مولانا قیام الدین و میرخلیل، گزارشی از جعفر تبریزی (بایسنقری) خوشنویس این نسخه موجود است که درباره نقاشی‌های آن می‌نویسد: «تصاویر این نسخه را مولانا علی ساخته ولی سازنده وقایع آن مولانا قیام الدین است، زیرا چشم مولانا علی در اواخر عمرش به زحمت کار می‌کرد.» در ادامه به میرخلیل هم یکی از مصوران نسخه شاهنامه بایسنقری است اشاره دارد.

در این مقاله دو نگاره از میرخلیل مصور و نگاره‌ای از مولانا علی مورد تحلیل قرار گرفته که در ابتدا به معرفی مختصر این آثار می‌پردازیم.

عنوان مقاله: تطبیق ساختار بصری آثار نقاشان مکتب هرات (میرخلیل مصور و مولانا علی)

نگاره اول با عنوان کشته شدن ارجاسب به دست اسفندیار (تصویر شماره ۱) این نگاره به حق یکی از باشکوه‌ترین و در عین حال امروزی‌ترین تصویری است که در مجموعه شاهنامه بایسنقری قرار دارد. داستان به این صورت است که ارجاسب به حيله و نیرنگ دو خواهر اسفندیار را (که در کانون تصویر قرار دارند) دستگیر نموده و در قصر خود زندانی می‌نماید. اسفندیار برای نجات خواهران به کسوت بازرگانی درآمده و به قصر وارد می‌شود و پس از نزدیک شدن به ارجاسب، با وی درگیر شده او را می‌کشد و دو خواهر زندانی خود را نجات می‌دهد. و نگاره دوم با عنوان دیدار زال و رودابه (تصویر شماره ۲).

کوچکترین نگاره: این تصویر شماره ۲ معرف شیوه نگارگری میرخلیل است. طرز ترکیب‌بندی و تنظیم سطوح با این شیوه که در این شاهنامه نگاره دیگری به چشم نمی‌خورد.

نگاره‌ای از مولانا علی با عنوان نبرد کیخسرو با افراسیاب بزرگترین نگاره: این نگاره تقریباً تمام ویژگی‌های نگاره «نبرد رستم با خاقان چین» که یکی از نگاره‌های شاهنامه است با مضمون نبرد... دارا است و می‌توان قرینه آن دانست (تصویر شماره ۳).



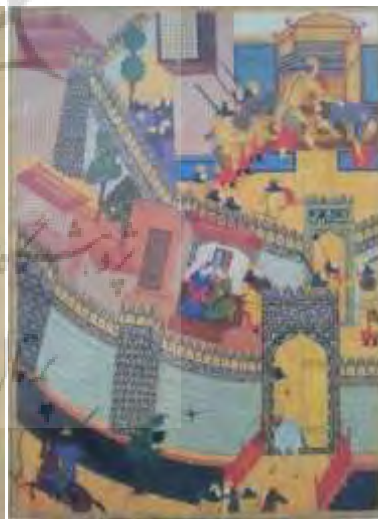
تصویر شماره ۳

نبرد رستم با خاقان چین



تصویر شماره ۲

دیدار زال و رودابه



تصویر شماره ۱

کشته شدن ارجاسب به دست اسفندیار

ساختار بصری دو اثر از میر خلیل مصور و مولانا علی

امیر خلیل مصور قطعاً هندسی ترین نقاش دوره ی بایسنقر و مکتب هرات است. این هنرمند که عامل همزمانی را به موجزترین وجه ممکن در نقاشی لحاظ می کند، آثارش دارای مشخصاتی است که عمده و بارزترین آن‌ها را چنین می توان برشمرد. یک: ساختاری کاملاً هندسی که عموماً متکی به خطوط عمود، افق و مورب است. در این نوع نگرش، نقاش عموماً از اشکال صلب استفاده می کند و اشکال سیال کم تر مورد استفاده قرار می گیرد. در مورد این نقاش، نکته ی فوق چنان صادق است که حتی در کمتر آثار وی، آسمان را که مشخصاً شکلی سیال است، مشاهده می کنیم. اگر هم آسمانی باشد به رنگ طلا خواهد بود که جسمی و صلب است. دو: به کارگیری غنی و متنوع نقوش هندسی در جهت القاء بافت. هرچند عنصر نقش در همه ی آثار نگارگری ایران وجود دارد، اما تنوع و هندسی بودن آن‌ها از مشخصه‌های آثار امیرخلیل مصور است. سه: استفاده از رنگ محدود با گستره ی وسیع. چهار: اغلب بخش کوچکی از آثارش بی هیچ نقشی، چون دیواری گچ کاری شده جلوه می کند. توانایی امیرخلیل مصور در استفاده از هندسه و امکانات هندسی اشکال به منظور جلوگیری از به هم ریختگی تصویری که نتیجه‌ی احتمالی تکثر نقوش می تواند باشد، قابل توجه است.

یکی دیگر از نقاشان تاثیرگذار و به غایت ساختارمند دوره ی هرات مولانا علی می باشد. آثار این نقاش برخلاف میرخلیل مصور که کم و بیش در آثارش از ساختمان و بنا و به طبع از خطوط عمود و افق بهره مند می شود، عمدتاً سطح وسیع زمینه‌ای است که انبوه پیکره ها به عنوان بازیگران صحنه ی تصویر به روی آن نقش بسته‌اند. ریتم و حرکت از طریق تجمع پیکره‌ها مهم ترین عامل شکل گیری ساختار در آثار این نقاش است. مولانا علی بدون استفاده از خطوط عمود و افق مشخصی و صرفاً از طریق هندسه‌ی پنهان، موفق به ایجاد ساختاری محکم و منسجم شده است.

اثر یک از مولانا علی «نبرد کیخسرو با افراسیاب»

پیکره‌ها در دو سوی این نگاره به شکلی چیده شده‌اند که نهایتاً معرف اشکالی چون مثلث و مستطیل شده است. قبل از این که به تبعیت از موضوع، ازدحام سربازان و به هم ریختگی صحنه‌ی جنگ او را مشغول کند و تک تک اندام جنگ جویان به چشم آیند، شکل کلی آن‌ها که ساختار نگاره را هویت می بخشد دیده می شود. (تصاویر شماره ۹) این تقسیم بندی ضمن ارائه‌ی یک ترکیب متعادل، صحنه‌ی تصویر را به مثابه یک انفجار، به موضوع آن نزدیک می کند. علیرغم این که از وضعیت درگیری سربازانی در وسط تصویر که یکی با شمشیر و دیگری با نیزه به هلاکت رسیده‌اند پیداست که غلبه با کدام گروه از طرفین درگیر است، بر این اساس نحوه‌ی چینش سربازان و چگونگی انسجام آن‌ها نه

عنوان مقاله: تطبیق ساختار بصری آثار نقاشان مکتب هرات (میر خلیل مصور و مولانا علی)

به تبع قوت و ضعف آن‌ها بلکه صرفاً در جهت ارائه ساختاری محکم و منسجم انجام گرفته است. بر اساس خطوط مورب حاصل از جهت‌گیری نیزه‌ها و چگونگی کنار هم قرار گرفتن سربازان در دو سوی تصویر، تقسیمات منظمی حاصل می‌شود که کل نگاره را زیر شبکه‌ای نامرئی قرار می‌دهد. به‌گونه‌ای که جهت حرکت نیزه‌ها و سربازان در محورهای مورب این شبکه قرار می‌گیرد. روشن است این تقسیم‌بندی که مربع‌ها را به صورت اریب در کنار هم و به صورت افقی در تقابل با هم نشان می‌دهد، ضمن این‌که تنش و پویایی نگاره را افزایش می‌دهد، با موضوع این نگاره یعنی «نبرد کیخسرو و افراسیاب» در هماهنگی کامل است. (تصویر شماره ۱۰)



تصویر شماره ۱۰

نبرد کیخسرو و افراسیاب



تصویر شماره ۹

نبرد کیخسرو و افراسیاب

این شاخص و واحد ارجاعی هر چند با اجزاء تشکیل دهنده‌ی نگاره در انطباق کامل نیست، چه اگر اینچنین بود، تعدد حاصل از این انطباق، ممکن بود نتیجه‌ای خشک و بی روح داشته باشد، با این وجود باعث استحکام زیربنایی ساختار این نگاره شده است. حقیقت این است که مولانا علی در مقام یک نقاش هوشمند، متفکر و خلاق، آن‌چه که در این نگاره برایش مهم بوده گذشته از موضوع و الزامات تصویری آن، زیبایی برآمده از ساختار را نیز مد نظر داشته است و با

عنوان مقاله: تطبیق ساختار بصری آثار نقاشان مکتب هرات (میر خلیل مصور و مولانا علی)

تمهیداتی چون انتخاب رنگ آبی سفید، زمینه به جای رنگ قهوه ای روشن یا خاکی و رنگ طلایی آسمان به جای آبی، ضمن غلبه بر زمان به معنی عرف و طبیعی آن، زیبایی اثر را نیز افزایش می‌دهد. این نگاره در محور عمودی خود در حد فاصل یک سوم سمت چپ تصویر از طریق دو پیکره‌ای که نشانه‌ای سمبلیک از نتیجه‌ی محتوم این جنگ یعنی پیروزی کیخسرو بر افراسیاب است، به دو قسمت تقسیم می‌شود که تعادل عمودی نگاره را از طریق هندسه‌ی پنهان به عهده دارد. چهار جنگجوی سوار بر اسب در بخش فوقانی نگاره، جدا از دیگر سوارکاران، در ترکیبی منسجم فضایی منحصر به فرد را که ریتم، عنصر اصلی تاثیرگذاری آن است ارائه می‌دهد. با دقت در این تصویر متوجه خواهیم شد که مولانا علی با چه توانایی فوق العاده‌ای در حوزه‌ی طراحی و با آمیختن یکی از اسب‌ها به رنگ زمینه توانسته است به یک شکل واحدی دست پیدا کند که ضمن این‌که در اجزاء خود، پیکره‌های اسب را نشان می‌دهد، در حالت کلی نیز از انسجام لازم برخوردار است. ریتم، که توالی و ضرب‌آهنگ تکرار شونده هر عنصر تصویری یا هر نت موسیقایی را شامل می‌شود، یکی از راه‌های نیل به حرکت در آثار نقاشی است. هرچند حضور ریتم را دلیل برتری اثر تصویری نمی‌دانیم، اما حضور آن اغلب باعث جذابیت اثر می‌گردد. ریتم در موسیقی و شعر، از آن‌جائی که با ضرب‌آهنگ سروکار دارند، حضور ملموس‌تری پیدا می‌کند. در آثار نقاشی، زمانی که یک خط، یک شکل و به طور کلی یک موتیف به هر دلیلی تکرار می‌شود، به خودی خود باعث به وجود آمدن عنصر ریتم می‌گردد. با توجه به فواصل عنصر تکرار شونده، می‌توان به ریتمی ساده یا پیچیده دست یافت. در این بخش از نگاره‌ی نبرد کیخسرو با افراسیاب، حرکتهای متنوع و غیر هم‌جهت تعداد زیادی خط در اندازه‌های مختلف در مقابله و تنش با شش نیزه‌ی سرخ‌رنگ بر آمده‌اند. این سمت‌گیری‌های متضاد با نیروهای متفاوت، پهنه‌ی تصویری فوق را که متشکل از چهار اسب و چهار جنگ‌جو است، به یک موجود متحد‌الشکلی در آورده است که با اندام‌های حرکتی در اطراف خود، نیزه‌های سرخ طرف مقابل، توان مقابله با آن را نخواهد داشت. این همان چیزی است که مولانا علی به آن علاقمند است. او نمی‌خواهد یک طرف از دو طرف جنگ را از نظر موضوعی در موضع ضعف قرار دهد. بلکه بر آن است تا از طریق انسجام شکلی و ساختاری و عواملی چون ریتم، تعادل و حرکت به این مهم دست یابد. (تصویر شماره ۱۱)



تصویر شماره ۱۱

مولانا علی در نگاره‌ی نبرد کیخسرو با افراسیاب دو نوع فاکتور ادراکی تصویر را که مجموعه‌ی جنگ جویان در دو طرف تصویر از یک سو و زمینه‌ی آبی رنگ از سوی دیگر است، چنان در برابر یکدیگر قرار داده است که برداشت‌های فضایی متفاوت و قابل قبولی را امکان پذیر می‌سازد. ما با توجه به آگاهی‌های اولیه‌مان از نحوه‌ی قرار گرفتن شکل بر روی زمینه، می‌دانیم که اجزاء ریز و کوچک که از نظر تعداد نیز اکثریت را به خود اختصاص می‌دهند، شکل هستند و سطح ساده و یک‌دست که عموماً دارای رنگ یک‌نواخت نیز هست، زمینه را به خود اختصاص می‌دهد. اما اگر بتوانیم بر این آگاهی اولیه‌ی خود از شکل و زمینه غلبه کنیم، خواهیم دید که نگاره‌ی فوق از این نظر چنان در دل هم تنیده شده است که تشخیص این‌که کدام شکل و کدام زمینه است چندان آسان به نظر نخواهد رسید. برای درهم‌تنیدگی هر چه بیشتر شکل و زمینه در این نگاره، مولانا علی تجمعاتی را نیز به کار برده است. همان‌گونه که مجموعه سربازان در سمت راست نگاره به شکل مثلث از بیرون به داخل تصویر در حال هجوم هستند، در مقابل آن، بالا و سمت چپ تصویر، زمینه به صورت مثلث در حال بیرون رفتن از قاب است. اگر به بخش پایین تصویر نگاه کنیم، مجموعه‌ی کلاه‌خودهای سربازان در سمت راست بخش تحتانی، همراه با دو سوارکاری که روبه‌روی هم در حال جدال با نیزه و تیر و کمان هستند، شکلی را به وجود آورده است که از بیرون به درون حرکت می‌کند. ما به ازای آن، زمینه نیز با شکلی نسبتاً مشابه از بخش زیرین آن به بیرون امتداد می‌یابد. در سمت چپ نگاره در میان اسب‌ها، نیم‌تنه‌ی دو اسب که به سختی از زمینه قابل تمیز هستند را مشاهده می‌کنیم. به عبارت دیگر تنها با قلم‌گیری از زمینه جدا شده‌اند تا از نظر شکل متعلق به اسب‌ها و از نظر رنگ متعلق به زمینه باشند. هیچ دلیل تصویری برای آبی بودن رنگ اسب‌ها وجود ندارد جز اینکه برای فضا سازی از طریق شکل و زمینه، معادل تصویری را که از گوشه‌ی پایین سمت

عنوان مقاله: تطبیق ساختار بصری آثار نقاشان مکتب هرات (میر خلیل مصور و مولانا علی)

چپ نگاره به درون حرکت می‌کند، بدین‌وسیله از زمینه به بیرون هدایت شود. نقاش با غلبه بر آگاهی‌های اولیه مخاطب از روابط بین شکل و زمینه، با انجام تعمداتی از این نوع، ارتباط این دو را نزد ما به چالش می‌کشد تا فضایی ایجاد کند که در آن شکل و زمینه مدام پس و پیش شوند. البته این جابه‌جایی واحد ارجاعی، با موضوع نگاره نیز که جنگ بین دو طرف است، تطابق می‌یابد. علاوه بر خلق موقعیت عمودی بر روی سطح تصویر، که یکی از مشخصه‌های ثابت نگارگری ایران به خصوص در دوره‌ی هرات است، که از این طریق هنرمند با بر بالای هم قرار دادن عناصر تصویری، پلان‌های ابتدایی میانی و دورتر را جانمایی کرده و از این طریق فضا سازی می‌کند، هم‌پوشانی نیز یکی از ویژگی‌های نقاشی‌های مولانا علی است، که در مسیر فوق، آثار این هنرمند را شکل می‌دهد. وقتی که ساختار فضایی تصویر، برآمده از سایر عناصر سازنده‌ی پرسپکتیو مانند کوچک شدن اندازه‌ها در اثر دور شدن اجسام یا تیرگی و روشنی آن‌ها به خاطر کم و زیاد شدن فاصله و یا وجود نقاط گریز در تصویر نیست، هم‌پوشانی روشی کارآمد برای القاء پرسپکتیو و شکل دهی به فضا است. نگاره‌ی نبرد کیخسرو با افراسیاب اثری حقیقتاً هوشمندانه است که خرسندی آدمی را بر می‌انگیزد. تصویر از دو طرف در محاصره‌ی مردان مسلحی است که سوار بر اسب و نیزه و شمشیر در دست دارند. لذا تصویری است مانع و جامع. این اثر چنان به تصویر درآمده است که در بخش میانی آن سربازانی با پیکر تمام، در بخش چپ و راست آن سربازانی با پاهای پنهان، برخی از کمر به بالا، برخی شانه تا سر برخی فقط سر، تعدادی تنها کلاه‌خود و عده‌ای تنها به نیزه‌هاشان به چشم می‌آیند. عامل هم‌پوشانی از طریق قیاس و نوعی فریب چشم، مخاطب را متقاعد می‌کند که پیکره‌ها از پایین به بالا پشت سر هم قرار گرفته‌اند تا فضا بدون این‌که از سطح دو بعدی تصویر منحرف شود به پلان‌های مختلف تقسیم شود. پایین تصویر گوشه‌ی سمت چپ نگاره، بالاتر از محل تجمع کلاه‌خودهای سربازان، شکل بیضی مانند و صورتی رنگی را مشاهده می‌کنیم که به نظر می‌رسد بخشی از یک اسب باشد، اما با کمی دقت متوجه خواهیم شد که آن شیء شبیه هیچ‌اسبی و هیچ چیز دیگری نیست. لذا هر چه تلاش شود ما به ازای عینی برای آن پیدا نخواهد شد. احتمالاً مولانا علی هر کار دیگری در این تصویر انجام می‌داد، برای کسی ابهام ایجاد نمی‌شد. این یکی از برآوردهای عامل هم‌پوشانی است که فضا را چنان ترسیم کند تا نیاز مخاطب را قبل از آن که شباهت پاسخ بدهد، ضرورت حضور تصویر اقناع کند. حتی اگر اسبی به رنگ آبی باشد. حتی اگر سربازی بدون این‌که تیری در دست داشته باشد، زه کمان را بکشد. و حتی زمانی که جنگجویی سوار بر اسب نیم‌تنه‌ی پایین آن رو به عقب طراحی شده باشد.

اثر یک از میر خلیل مصور «کشته شدن ارجاسب به دست اسفندیار»

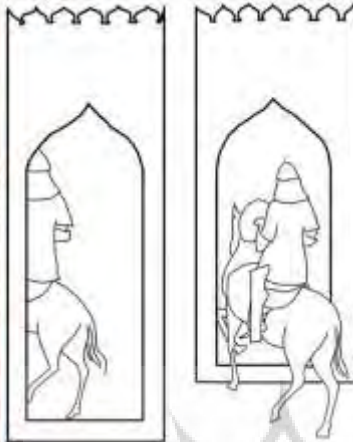
عنوان مقاله: تطبیق ساختار بصری آثار نقاشان مکتب هرات (میر خلیل مصور و مولانا علی)

نگاره «کشته شدن ارجاسب به دست اسفندیار» (تصویر شماره ۴) بی شک یکی از فاخرترین و اثرگذارترین نقاشی‌های دوره ی هرات است. ارجاسب دو خواهر اسفندیار، به‌آفرین و همای، را دستگیر و در رویین دژ به زندان می‌افکند. اسفندیار برای نجات خواهران خود به رویین دژ رسوخ کرده و ارجاسب را کشته و دو خواهر خود را آزاد می‌سازد. این، همه‌ی ماجرای است که دست مایه‌ی خلق اثری بی‌نظیر توسط امیر خلیل مصور شده است. هندسه، روابط هندسی سطوح و ترکیب‌بندی هندسی در این نگاره بیشترین عملکرد را در انسجام تصویری و تاثیرگذاری بر مخاطب به عهده دارد. علی‌رغم این‌که موضوع این نگاره «کشته شدن ارجاسب به دست اسفندیار است» اما خالق این اثر با تیزهوشی تمام، دو خواهر دربند اسفندیار را در مرکز تصویر نشانده و موضوع اصلی را در بخش فوقانی و سمت راست تصویر جای داده است. نقاش، برای جبران این جابجایی و تغییر، به مدد خطوط مورب که حاکم بر نگاره هستند مخاطب را به محل وقوع حادثه هدایت می‌کند تا از این طریق هم برای دو خواهر اسفندیار مکان مناسبی را تعریف کرده باشد و هم موضوع اصلی را که درگیری اسفندیار و ارجاسب است، اهمیت ویژه‌ای ببخشد. «ترکیب اریب مجلس، معرف موقعیت متزلزل ارجاسب و در گاه‌های عمودی شکل مکرر سمت راست تداعی عزم راسخ اسفندیار را می‌نماید. جناقی‌های بالای سر در ورودی‌ها مانند یک پیکان، دیده‌ی بیننده را به اوج حادثه، یعنی محل نبرد هدایت می‌کند. در این تصویر مانند دیگر نگاره های امیر خلیل، عامل هم‌زمانی در الهام‌بخش‌ترین نوع خود به چشم می‌خورد.» (حسینی، ۱۳۷۴: ۶۸)

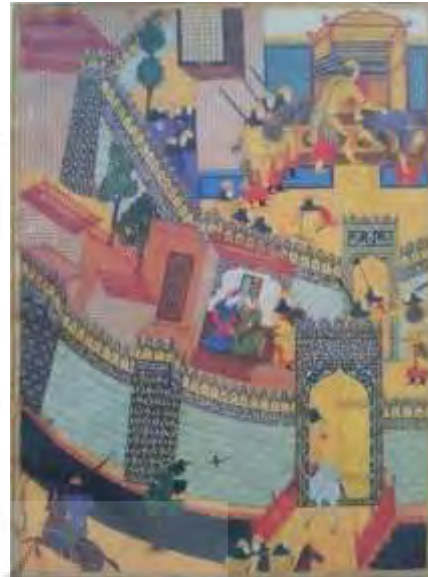
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



تصویر شماره ۵



تصویر شماره ۴



لحظه ی ورود اسکندر به دژ

کشته شدن ارجاسب به دست اسفندیار

بخش پایین نگاره را سطح تیره رنگی که خندقی را برای محافظت از دژ نشان می‌دهد، از قسمت بالای نگاره جدا می‌کند. در فضای مثلثی شکلی که از این طریق در بخش پایین و سمت چپ تصویر ایجاد شده است، سربازی سوار بر اسب در حال خروج از صحنه‌ی کارزار مشاهده می‌شود که شمشیری در دست دارد. گو اینکه این شمشیر در هیبت یک خط در مقایسه با فضای پرتنش خطوط و سطوح این نگاره چندان جلوه ای نمی‌تواند داشته باشد، اما قانونی در نقاشی وجود دارد تحت عنوان قانون «حاکم و موثر» که اهمیت این خط کوتاه را بر ما عیان می‌کند. اصل حاکم و موثر، بیان می‌کند که در یک اثر تصویری اگر خطوط یا سطوح استفاده شده عمدتاً به صورت عمودی باشد و تنها یک خط افقی در آن به کار برود، به نظر می‌رسد حاکمیت با خطوط عمودی خواهد بود ولیکن تاثیر همیشه با تنها خط افقی است. اگر رنگ غالب بر یک پرده‌ی نقاشی سبز باشد و تنها لکه‌ی کوچک سرخ رنگی در آن به کار برود، تاثیر آن رنگ سرخ بیشتر از آن خواهد بود که اندازه‌ی آن نشان می‌دهد. در نگاره‌ی کشته شدن ارجاسب به دست اسفندیار خطوط و سطوح حاکم، اغلب مایل و مورب از سمت چپ بالا به طرف راست پایین هستند. در این میان تنها خطی که برخلاف دیگر خطوط عمل می‌کند همان شمشیر مرد سوارکار است. این خط کوتاه (شمشیر) که در ضمن خط بلند قرمز رنگی را هم قطع می‌کند،

عنوان مقاله: تطبیق ساختار بصری آثار نقاشان مکتب هرات (میر خلیل مصور و مولانا علی)

از یک سو پاسخ کوتاه و مؤجزی به هجوم خطوط مورب است و از سوی دیگر چونان پیکانی، خواهران اسفندیار در مرکز تصویر و محل کشته شدن ارجاسب در بخش فوقانی سمت راست را به مخاطبان نشان می‌دهد.

این نگاره بیشترین کارکرد تصویری خود را از طریق روابط هندسی اشکال، ترکیب و تعادل هندسی و حرکتی که برآیندی از عوامل هندسی است، به دست می‌آورد. سربازانی این سوی پل به صورت نیم‌تنه کنار اسبی که سر و گردن آن پیداست، ایستاده‌اند و اسب سواری که نیمه‌ی آن به طرز عجیبی این سوی در و روی پل واقع شده و نیمه‌ی جلویی آن با گذر از درگاه، وارد فضای درونی اثر شده است، تعمداً مخاطب را دعوت و بلکه اصرار به حرکت و ورود به صحنه‌ی کارزار می‌کند. «اصرار برای ورود به صحنه‌ی کارزار» کمی مبهم به نظر می‌رسد و لازم است توضیح داده شود. اگر سوار و اسب، آنسوی درگاه واقع می‌شدند، آن گونه که در تصاویر پایین مشاهده می‌کنیم، چنان که از درگاه وارد فضای حیاط شده‌اند، یا هر دو آن‌ها این سوی در و وضعیت قبل از ورود از درگاه را به نمایش می‌گذاشتند، یعنی دو حالتی که انتظار طبیعی مخاطب از وضعیت قرار گرفتن سوار و اسب در رابطه با درگاه می‌تواند باشد، در هیچ‌کدام از این دو حالت آنچنان که در حالت موجود، مفهوم حرکت را انتقال می‌دهد، انتقال نمی‌داد. به نظر می‌رسد این صحنه لحظه‌ی ورود اسکندر به دژ را به نمایش می‌گذارد. (تصویر شماره ۵)

سطوح افقی هندسه‌ی آشکار این نگاره با اینکه تنها از چهار سطح عمده تشکیل شده است، اما دارای ریتمی جذاب و هوشمندانه است. چنانکه به نحو مطلوبی از طریق اجزاء به کار رفته در آن‌ها کنترل و به تعادل و ایستایی لازم رسیده است. این نگاره چون دیگر نگاره‌های ایرانی نقطه‌ی دید مشخصی را ارائه نمی‌دهد، تا بدین وسیله چشم مخاطب آزادانه به هر سو که می‌خواهد سرک بکشد. این نکته البته به معنی بلا تکلیف بودن ناظر، در تماشای اثر نقاشی نیست. چرا که نکات شاخصی اغلب در نقاشی وجود دارد که به عنوان عناصر نگه‌دارنده عمل می‌کنند. دو ستون مرتفع پلان اول این نگاره نمایی از پایین دارند که جهت حرکت خطوط انتهایی آن‌ها تمایل به پایین دارند و این در حالی است که مقطع بالایی یا اصطلاحاً بام ستون‌ها پیداست. سربازان، پیکره‌ها، درختان و دیوارهای دژ نمایی از روبه‌رو را نشان می‌دهند. کف حیاط تنها به صرف اینکه دیده می‌شوند مخاطب را در ارتفاعی بالاتر از سطح زمین مستقر می‌کند. چنین خاصیتی اساساً به مخاطب این امکان را می‌دهد که ضمن پی بردن به استحکام این دژ، از تمام جزئیاتی که در آن اتفاق می‌افتد آگاه شود. به نظر می‌رسد امیر خلیل مصور با خلق چنین فضایی، به مخاطب جایگاهی روحانی می‌بخشد تا سبک‌بال به همه جای تصویر مسلط شود.

عنوان مقاله: تطبیق ساختار بصری آثار نقاشان مکتب هرات (میر خلیل مصور و مولانا علی)

ستون‌های سمت چپ تصویر از طریق دو درگاه در سمت راست و جایگاه ارجاسب در بخش فوقانی به تعادل می‌رسند. سطح افقی تیره رنگ در پایین، یعنی خندق و بخش بالایی دو دیوار آراسته به نقش و خط در هم‌آوایی با ستون‌های عمودی که ذکرشان رفت، نگاره را از نظر ترکیب و تعادل در وضعیتی قرار می‌دهند که به نظر نامتعادل می‌رسد. این عدم تعادل دو کارکرد اساسی را هم‌زمان ایفا می‌کند. اول این که صرفاً ارجاعی به وضعیت در حال سقوط ارجاسب می‌دهد و دوم این که با تجمع نقاط (سربازان، سپرها، شمشیرها) و سایر اجزاء در بخش دیگر نگاره، در سخت‌ترین شرایط ممکن نقاشی را به تعادل نزدیک می‌کند و از این طریق به چشم و ذهن مخاطب، مدام غذای نو می‌رساند. مخاطب با دیدن این تصویر، ناظر بر بندبازی می‌شود که هر لحظه انتظار سقوط آن را می‌کشد. اما سقوطی در کار نیست. این تنش موجود در تصویر که برآمده از ترکیب هندسی آن است، باعث می‌شود اثر، سرزنده و متحرک به نظر برسد. از این روست که دیدن آن هیچگاه برای ما تکراری جلوه نمی‌کند. چرا که همیشه چیزی برای کشف و نیل به شوق در آن وجود دارد.

در این نگاره به طور مشخص، پس‌زمینه‌ی خواهران اسفندیار و بخش بالایی جایگاه ارجاسب، چنین است. این نگاره از نظر تعداد عناصر تشکیل دهنده در مقایسه با اثر دیگر از همین هنرمند، دارای عناصر بیشتری است، اما به مدد هندسه‌ی حاکم بر نگاره به تعادلی سامان‌مند دست یافته است. هندسه‌ی پنهان نیز در متعادل بودن نگاره تاثیر به‌سزایی دارد. درختان سمت چپ تصویر و درگاه‌ها در سمت راست، دو محور عمودی را تشکیل می‌دهند تا از این طریق تقسیمات عمودی نگاره، انسجام لازم را به دست آورد. یکی از دلایل سامان یافتگی هر اثر نقاشی، بهره‌مندی اثر از خصیصه‌های ساختاری یکسان است. به یمن خصیصه‌های ساختاری یکسان متکی بر هندسه‌ی برآمده از خطوط عمود، افق و مورب است که در این ازدحام و هیاهوی تصویر و رنگ و نقش، کف حیاط دژ، حتی در پنهانی‌ترین جای آن به ادراک ما می‌رسد. خصیصه‌های ساختاری یکسان، یکی از راه‌های موثر درک این نگاره است.

نگاره‌ی کشته شدن ارجاسب به‌دست اسفندیار، سرشار از نیروهای متضادی است که علی‌رغم تضاد به تعادل رسیده‌اند. از تضاد میان نوع و جنس رنگ‌ها گرفته تا جهت خطوط و نسبت‌های سطوح با یکدیگر، تضاد میان کیفیت نقوش هر کدام درصدی از تضاد را نمایان می‌کنند. ستون‌ها از پایین مشاهده می‌شوند در حالی که مقطع ستون‌ها در بخش بالایی آن‌ها پیداست. خطوط نه آنچنان که به چشم می‌آیند، بلکه آنچنان که تصویر ایجاب می‌کند، حرکت می‌کنند. وقتی بخشی از یک در باز می‌شود، در فضای اندرون نه آنچه که هست، بلکه آنچه که باید باشد عیان می‌گردد. چرا که «تحرک و پویایی تعادل، بستگی به ذات نیروهای متضادی دارد که

عنوان مقاله: تطبیق ساختار بصری آثار نقاشان مکتب هرات (میر خلیل مصور و مولانا علی)

توازن می‌یابند. همچنین به مفهوم بصری، به شدت آشکار شدگی نیروها بستگی دارد. برای به دست آوردن این حداکثر تعادل پویا، سطح تصویر از متضادهای اصلی، نقش‌های مستطیل گونه، خط‌های مستقیم افقی، عمودی و مورب، رنگ‌های خالص سرخ، آبی و زرد ساخته می‌شود. «(کپش، ۱۰۷) در این نگاره، که اثری تماماً هندسی است تمامی اجزاء تشکیل دهنده، حضوری ضروری به خود گرفته و چنان به تعادل رسیده‌اند که هیچ شکل یا رنگی بدون هماهنگی با دیگر اجزای معنا پیدا نمی‌کند. تنها اصل نظم دهنده به این تصویر که آن را همیشه سرزنده و سرشار از حرکت و انرژی می‌نمایاند، اصل سومی است که قبلاً نیز به آن اشاره شده است. اصل آنچه که ضروری و خاص هنر است. بدیهی است عوامل دیگری چون نوع رنگ، توانایی در اجرا، پیوستگی نگاره با ادبیات ایران و هر عامل بیرونی دیگری در ماندگاری و تاثیرگذاری آن اهمیت خاص خود را دارد.

اثر دو از میر خلیل مصور «دیدار زال و رودابه»

دیدار زال و رودابه (تصویر شماره ۶) دومین اثر از میر خلیل مصور است. همان اندازه که تصویر قبلی این نقاش از نظر ترکیب بندی و فضایی که برآیند این ترکیب‌بندی است، خاص و غیر متعارف می‌نمود این اثر نیز البته با نگاهی متفاوت اما با همان ساختار، فضا و ترکیب‌بندی تازه و متهورانه‌ای را ارائه می‌دهد. این نگاره از سه سطح منقطع و در اندازه‌های نزدیک به هم و تا حدودی بدون ریتم، تشکیل می‌شود. سه سطح تشکیل دهنده این نگاره از بالا و پایین چنان پرده‌ای در حال حرکت به طرف سطح وسط هستند تا منظر دیدار زال و رودابه را تنگ‌تر و تنگ‌تر کنند.

عامل «هم‌زمانی» (Simultaneity) که از شاخصه‌های آثار میر خلیل مصور است، در این نگاره نیز به طرز مشخصی خودنمایی می‌کند. این نگاره چهار نوع فضا را به طور متناوب و هم‌زمان معرفی می‌کند. بخش تحتانی نگاره که معرف دیوار و بخش‌های کوچکی از باغچه است. این دو مثلث به منظور تنوع بخشیدن به سه مستطیل اصلی نگاره حضوری ضروری دارند و لیکن برای اینکه از نظر شکلی، حاکمیت مستطیل‌های حاکم بر نگاره از بین نرود، داخل مثلث‌ها با سنگ و کلوخ که به نوعی هم‌رنگ با دیوار است، پر شده است. تا از نظر رنگ با دیوار یکی پنداشته و از نظر فرم جدا به رویت برسد. بخش دوم نگاره، فضای درون یعنی حیاط و اندرون یعنی محل دیدار زال و رودابه را یک‌جا ارائه می‌دهد. این بخش، مهم‌ترین بخش نگاره چه از نظر شکلی و چه از نظر موضوعی است.



تصویر شماره ۶
دیدار زال و رودابه

بخش سوم نگاره که بالاترین سطح آن را به خود اختصاص داده است، فضایی است از جنسی متفاوت از دوبرخ دیگر که اشعاری را از شاهنامه در خود جای داده است. فضا در این نگاره چنان حساب شده و درست تنظیم شده است، و فرورفتگی یک بیت شعر از سمت راست تصویر در بخش میانی نگاره به اندازه‌ای دقیق و هوشمندانه است، که برخلاف دیگر آثار نقاشی دوره‌ی هرات که در آن‌ها دست‌نوشته‌ها بر روی نقاشی واقع می‌شوند و بخش کوچکی از اثر را می‌پوشانند، مشخص نیست اشعار بخشی از نگاره را پوشانده، یا نگاره به روی اشعار در حرکت است. تا از طریق این ابهام دو سطح نامتجانس این نگاره یعنی نقاشی و متن به زیباترین وجه ممکن به هم برآمده باشند. فضای بیرونی نگاره، دیواری است مسطح و کم‌اتفاق که سکوت آن را تنها سطوح کوچک هندسی دیواره‌ی کاخ، کتیبه‌ی سفید به خط رقاع بر متن لاجوردی و درختچه‌هایی در گوشه‌ی تصویر تنوع اندکی می‌بخشد. در بخش بالای دیوار کنگره‌هایی که اکنون به صورت تعداد زیادی نقطه و خطوط قوس‌دار دیده می‌شود، نمایان است. دیوار کم تحرک پایین تصویر از طریق این کنگره‌ها به بخش میانی و پرتنش تصویر مرتبط می‌شوند. اما این تنها عامل پیوند میان این دو سطح نیست. همین اتفاق

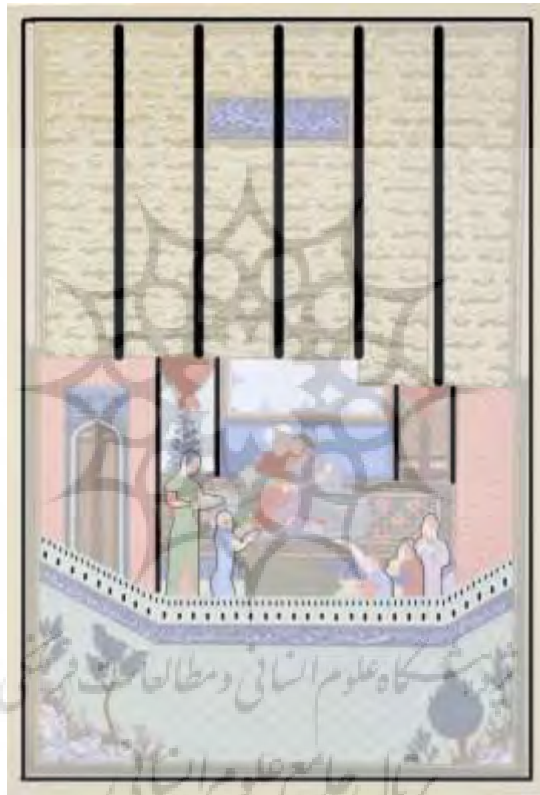
عنوان مقاله: تطبیق ساختار بصری آثار نقاشان مکتب هرات (میر خلیل مصور و مولانا علی)

یعنی کنار هم قرار گرفتن سطحی آرام با سطحی پرتنش، در قسمت میانی تصویر، درست پشت سر زال و رودابه نیز اتفاق می‌افتد. نقاش، سطح افقی بالای سر این زوج را به رنگ سفید با حداقل نقوش و بخش پایین آن را به رنگ آبی و نقوش متنوع طراحی کرده است تا نسبت دیوار با سطح میانی، این بار در وسعت کوچک‌تری تکرار شود و از این طریق ارتباط عمیق‌تری میان فضای بیرون و اندرون برقرار گردد. مولانا امیرخلیل مصور در تصمیمی متهورانه، نیمه‌ی بالای این نگاره را به اشعاری از شاهنامه اختصاص داده است. این نیمه نه از نظر شکلی و نه از جنبه‌ی رنگ آمیزی ارتباطی با بخش‌های زیرین نگاره ندارد. او برای برقراری ارتباط میان این دو بخش و نیز برای استحکام ترکیب‌بندی این نگاره، نام نگاره را که تقریباً هیچ نقاشی در نگاره‌ی عنوان را چنین ننوشته است، بر بالای اشعار داخل کتیبه‌ای در اندازه‌ای که لازم می‌داند جای داده است. از این طریق، یک، رنگ کتیبه‌ی دور تا دور دیوار پایین نگاره را به بالا انتقال می‌دهد. دو، در اثر ارتباط کتیبه‌ی بالای نگاره با نوشته‌ی دور دیوار و هندسه‌ی پنهانی که مثلث یا مثلث‌هایی را به وجود می‌آورد، برای استحکام هرچه بیشتر این نگاره تدبیری می‌اندیشد. (تصویر شماره ۷)



تصویر شماره ۷

ساختار اشعار نیمه‌ی بالای نگاره، هنرمند را ناچار از ترسیم پنج خط عمودی می‌کند تا فضا به شش قسمت مورد نیاز تقسیم شود. برای جلوگیری از این‌که این ریتم در نیمه‌ی نگاره به طور ناگهانی قطع نشود، در بخش میانی نگاره تقسیمات عمودی به وجود آمده است. تا از ره‌آورد این تقسیمات، از یک طرف، بخش میانی به دلیل موقعیت مکانی خود، درست تعریف شود و از طرف دیگر، خطوط عمودی مابین اشعار، تعمداً در متن نقاشی ادامه پیدا کند. این حرکت به مدد پیکره‌های ایستاده در وسط تصویر بر کنگره‌ی بالای دیوار کاخ منتقل و از طریق نقاطی که بر بالای دیوار تعبیه شده است، پیوند خورده و مجموعه‌ای منسجم و یک‌پارچه را ارائه می‌دهد. (تصویر شماره ۸)



تصویر شماره ۸

نتیجه‌گیری

اگر در شکل‌گیری و شکوفایی نقاشی دو هنرمند برجسته‌ی دوره‌ی هرات، عوامل بیرونی نقش تعیین‌کننده‌ای ایفا می‌کنند، بدون شک در پایداری و دوام و تاثیرگذاری آثار این هنرمندان، عوامل درونی تاثیر غیر قابل‌انکاری دارند. از میان عوامل درونی موثر در این مهم، ساختار و عملکرد آن در نقاشی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. آن‌چه که باعث می‌شود یک نقاشی با اهمیت و تاثیرگذار جلوه کند و مخاطب از دیدن آن احساس ملال نکند و چنان باشد که همیشه چیزی برای کشف کردن در آن بیابیم، راز و رمزی است که در آثار نقاشی از طریق ریتم، تعادل و هندسه‌ی پیدا و پنهان تحقق می‌یابد.

۱- تعدادی از آثار نقاشی مکتب هرات، بیشترین تاثیر خود را از طریق ترکیب و تعادل خود به دست می‌آورند. نگاره‌های میرخلیل مصور از این نقطه نظر حائز اهمیت است. او با خارج کردن نقاشی از وضعیت تعادل و رساندن آن به مرز بی‌تعادلی تنش موجود در نقاشی را به اوج خود می‌رساند. میرخلیل مصور از طریق ایجاد تنش میان قطب‌های عمود، افق و مورب، پویایی مضاعفی به نقاشی‌های خود بخشیده و با وارد کردن تعادل منفی به آثار خود حضور حرکتی مستمر و پایان‌ناپذیر را نشان می‌دهد. ۲- آثاری که از طریق فرایند ریتم و در هم‌آمیزی شکل و زمینه، فضا را سامان می‌دهند. نقاشی‌های مولانا علی و نمونه‌های مشابه دیگری از آثار دوره‌ی هرات عمده‌ترین تاثیرات تصویری خود را بر مخاطب از طریق تعیین شکل و زمینه، ریتم، هندسه‌ی پنهان و هم‌پوشانی عناصر برجای می‌نهند. در این آثار تاثیر و عملکرد هندسه پیدا، ترکیب و تعادل در مرحله‌ی دوم اهمیت قرار دارد. آن‌چه که در این آثار، نقاشی را فضا مند و عناصر را وابسته به فضا نشان می‌دهد جا به‌جایی شکل و زمینه است که هر لحظه هم‌دیگر را پس می‌رانند تا از این طریق اجزاء تشکیل‌دهنده‌ی نقاشی

حضور ضروری پیدا کنند. این آثار عنصر حرکتی خود را از طریق ریتم که اغلب، تکرار شکلی ثابت است، به دست می‌آورند.

منابع

- آرنه‌ایم، رودلف، ۱۳۷۹، هنر و ادراک بصری، ترجمه مجید اخگر، تهران، سمت.
- برتنز، یوهانس، ۱۳۸۲، نظریه ی ادبی، ترجمه فرزانه سجودی، تهران، آهنگ دیگر.
- برجر، جان، ۱۳۹۳ درک عکس، ترجمه کریم متقی، تهران، زبان تصویر.
- حسینی، مهدی، ۱۳۷۴ ارزش‌های جاویدان شاهنامه ی بایسنقر، فصلنامه هنر، شماره ۲۸.
- داندیس، دونیس، ۱۳۶۸، مبادی سواد بصری، ترجمه مسعود سپهر، تهران، سروش.
- عبدالمجید حسینی راد، ۱۳۸۴ شاهکارهای نگارگری ایران، تهران، موزه هنرهای معاصر.
- کاووسی، ولی الله، ۱۳۸۹ تیغ و تنبور، هنر دوره تیموریان به روایت متون، تهران، فرهنگستان هنر.
- کپش، جورجیو، ۱۳۶۸ زبان تصویر، ترجمه فیروز مهاجر، تهران، سرو.
- مظفری خواه، زینب، گودرزی، مصطفی، (۱۳۹۱)، بررسی فضا در نگارگری ایرانی با تأکید بر منتخبی از آثار بهزاد، فصلنامه هنر اسلامی، دوره ۸، شماره ۱۶، ۲۰-۷.

-Bill, Max, 1966 *Structure as Art, Art as Structure*, in: Structure,

-Hill, Anthony, 1966 *The Structural Syndrome in Constructive Art*, in: Module, Proportion, Symmetry, Rhythm,

- Kepes, Gyorgy, 2005, *Structure In Art and In Science*

عنوان مقاله: تطبیق ساختار بصری آثار نقاشان مکتب هرات (میر خلیل مصور و مولانا علی)

Corresponding the Visual Structure of the Artwork of Herat School Painters (Mir Khalil Mosavar and Molana Ali)

Javad Nobahar¹

Abstract

Herat has documented one of the most thriving Iranian art courses during the Shahrokh period. Understanding the motives for the flourishing of paintings of this period necessitates this research. The success of painting in any given period is a consequence of two significant factors. First, external causes such as government support and economic prosperity, and second, internal influences that include the relationships between the constituent elements of the painting. This paper, with an analytical and descriptive approach, will study the internal factors, namely the structural performance of the works of two painters from Herat School. Herat's paintings seem to have their splendor and brightness due to the painters whose visual structure is one of the most important and enduring points of their work. Herat's paintings seem to have their splendor and brilliance due to the painters whose visual structure is one of the most imperative and enduring points of their work. Rhythm, balance, geometry and motion are four important elements of the visual structure whose quality of performance forms the specific space of each painting. Obviously, these four elements do not have the same function in the paintings, and some of them have the most visual impact on the audience through rhythm and balance. As some other works do, it is through geometry and motion that this is important. The results of this study show that the visual structure is one of the most important factors in the flourishing of the works of Mirkhali Mosavar and Molana Ali and endures a different function in the works of these two painters. The purpose of this article, which is based on Giorgio Copch's theories of visual structures and is carried out via library research, is to analyze and explain the basic structures of three works by

¹ Academic Member of the University of Arts, Email: j_nobahar@yahoo.com Contact Number: 00989121935953

عنوان مقاله: تطبیق ساختار بصری آثار نقاشان مکتب هرات (میر خلیل مصور و مولانا علی)

two Herat painters; thereby to emphasize the importance of the function of the structure of painting which is less discussed today in the field of this art.

Research objectives:

1. To examine the visual structure of the works of Mirkhali Mosavar and Molana Ali from the Herat School Painters.
2. To study the causes for the flourishing and success Herat paintings due to the works of the painters that visual structure is one of the most important features of their sustainability and influence.

Research questions:

1. What is the visual structure of the paintings of the Herat school painters?
2. What are the factors behind the booming of painting in Herat?

Keywords: Visual structure, Rhythm, Balance, Mirkhali Mosavar, Molana Ali, Herat.

Introduction

The question always arises that what makes the contemporary visual culture of Mirkhali Mosavar, Molana Ali and Kamaluddin Behzad and other similar artists so prominent? The paintings, especially those related to the Herat period of Shahrokh and Baisnagar Mirza, have what specific characteristic that enhances their liveliness and vitality after six centuries? How is it that a number of contemporary Iranian painters select the paintings of the Herat school as their prototype and attempt to recreate them? Reproduction does not mean repetition, but rather that it is first appropriated, then represented. Since artworks, especially paintings, gain their influence and permanence through their structural work, analysis and understanding of the function of structure becomes important in paintings. Basically, structure is an integral part of any work of art and cannot be seen as a dot, line, shape or color. In fact, the interrelationship between the components of a text constitutes the structure of that text. It seems necessary to better

understand the artwork and to understand the meaning of a text, to understand its structure inevitably and at least to explain its visual values. Imitation does not mean repetition, but rather that it is first appropriated, then represented. Since artworks, especially paintings, gain their influence and permanence through their structural work, analysis and understanding of the function of structure becomes significant in such artworks. Basically, structure is an integral part of any work of art and cannot be seen as a dot, line, shape or color. In fact, the interrelationship between the components of a text constitutes the structure of that text. It seems necessary to better understand the artwork and to understand the meaning of a text, to understand its structure inevitably and at least to explain its visual values.

The paintings of Herat have already been mentioned, much of what has been said in this field has sought to find the reasons for the success of Herat's painting outside the painting, and less on its visual foundations. One of the comprehensive books on this subject is the painting of the Herat school by Yaghub Ajend, which has focused mainly on historical and social perspectives based on presentations. "The Immortal Values of Bisnegar Shahnameh" is a significant article by Mehdi Hosseini that has briefly elaborated on each of the twenty-two works of this Shahnameh. The article of "Forgotten Masterpieces" written by Robert Hillenbrand mentions the painter Mirkhali Mosavar but does not mention the visual structures of his paintings. There are other articles in the field, none of which have seriously analyzed these works from a structural perspective. In this paper, three houses of two painters from Herat School have been attempted to be reconsidered from a structural and fundamental point of view. Hence, the works of Mirkhali Mosavar because of his clever use of geometry in composition and space and Molana Ali's creative use of rhythm in order to induce movement and solidity through co-institutionalization of shape and context seem appropriate.

Conclusion

If the external factors play a decisive role in the formation and flourishing of the paintings of two prominent artists of the Herat era, the internal factors undoubtedly have an undeniable influence on the durability and resilience of their works. Among the

عنوان مقاله: تطبیق ساختار بصری آثار نقاشان مکتب هرات (میر خلیل مصور و مولانا علی)

intrinsic factors influencing this issue, structure and function have an exceptional place in painting. What makes a painting chief and impressive and that the audience does not feel drained when observing it is through realizing the mystery and balance found in the work of art through rhythm, balance and seen and hidden geometry.

- Some of Herat's paintings have been most influenced by their composition and balance. The paintings of Mirkhali Mosavar is significant in this regard. He displaced the balanced painting to an unbalanced boundary and hence heightens tension in his artworks. Mir Khalil Mosavar, by creating tension between vertical, horizontal and diagonal poles, adds to the dynamic of his paintings and shows a continuous and endless movement by bringing negative balance to his works. 2. Artworks that organize space through the process of rhythm, integrating form and context. Molana Ali's paintings and similar examples of Herat's period works have their major visual effects on the audience through the form and context, rhythm, hidden geometry and overlapping elements. In these works, the influence and function of seen geometry, composition, and equilibrium are of secondary importance. What in these works spatialize the painting and show the elements dependent on space is the displacement of form and context that repel each moment in order to form the components of the painting in order to find a necessary presence. These works derive their motor element through rhythm, which is often a constant form of repetition.

References:

- Abdol Majid Hosseini Rad, 2005 Masterpieces of Iranian Painting, Tehran, Museum of Contemporary Art.
- Arnheim, Rudolph, 2000, Visual Art and Perception, translated by Majid Akhgar, Tehran, side.
- Brentz, Johannes, 2003, Literary Theory, Translated by Farzan Sujoudi, Tehran, Other song.

- Berger, John, 2014 *Understanding the Photo*, Translated by Karim Motaghi, Tehran, Image Language.
- Bill, Max, 1966 *Structure as Art, Art as Structure*, in: *Structure*,
- Dondis, Donis, 1368, *Basics of Visual Literature*, translation by Masoud Sepehr, Tehran, Soroush.
- Hill, Anthony, 1966 *The Structural Syndrome in Constructive Art*, in: *Module, Proportion, Symmetry, Rhythm*,
- Hosseini, Mehdi, 1995 *The Immortal Values of Baisangar Shahnameh*, *Art Quarterly*, No. 28.
- Kavousi, Valiollah, 2010 *Thigh and Tanbour, The Art of the Timurid Period as Texts*, Tehran, Academy of Art.
- Kepes, Gyorgy, 2005, *Structure In Art and In Science*
- Kopesh, Giorgio, 1368 *Image Language*, translation by Firouz Mohajer, Tehran, Cedar.
- Mozafari Khah, Zeinab, Goodarzi, Mostafa, (2012), *Studying Space in Iranian Painting with Emphasis on Selected Behzad's Works*, *Islamic Art Quarterly*, Volume 8, Number 16, 20-7.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی