فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۴، شماره ۱، بهار ۱۴۰۱
مقاله پژوهشی، ص ۱۱۶-۱۰۲
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

بررسی جایگاه کنتراست مکمل و وسعت از منظر یوهانس ایتن در آثار کمال‌الدین بهزاد [۱]

زینب مظفری‌خواه [۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۵/۲۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۰۵

چکیده

یکی از نکات مهم در نگارگری دوره‌های مختلف این است که علاوه بر مضامین مشترک، اشتراک بصری در استفاده از اشکال، رنگ‌های خالص و عناصر نمادین نیز مشاهده می‌شود. به‌صورت خاص، رنگ یکی از ویژگی‌های مهم و درخورِ توجه هنر نگارگری است که ظرفیت مهمی برای بررسی و تحقیق به شمار می‌رود. نظریه‌های رنگ‌شناسی به شناخت عمیق انسان از رنگ‌ها و تجربه‌های حسی انسان برمی‌گردد و ابزار تحلیلی مناسبی برای بررسی آثار به دست می‌دهد. یکی از این دیدگاه‌ها، نگرش یوهانس ایتن است. با استفاده از این دیدگاه، می‌توان میان دو کیفیت بصری کنتراست وسعت و مکمل، با مضامین آثار در نگاره‌ها ارتباط برقرار کرد. پژوهش حاضر در پی آن است که به این پرسش اصلی پاسخ دهد که کمال‌الدین بهزاد چگونه از کنتراست مکمل و کنتراست وسعت به منظور ترسیم تصویری خیال‌انگیز از مضمون «عاشقانه عارفانه» بهره برده است. در این پژوهش با بهره‌بردن از روش توصیفی تحلیلی و گردآوری اطلاعات و داده‌ها به شیوهٔ کتابخانه‌ای به این پرسش پاسخ داده شده است و چنین نتیجه‌گیری شد که نظریهٔ یوهانس ایتن دربارهٔ کنتراست وسعت و مکمل رنگ، به‌خوبی به آثار نگارگری کمال‌الدین بهزاد نیز تعمیم‌پذیر است و نکات خاص و مهمی را از این آثار برای مخاطب آشکار می‌کند. در این آثار، از کنتراست مکمل و وسعت، جهت ایجاد فضاهای رنگی مجزا که در عین دوبعدی بودن دارای عمق نیز باشند، استفاده شده است و هر بخش رنگی در این نگاره‌ها، نمایشی از وقوع رویدادهای خاص و مستقل است. هنرمند با به‌کارگیری این تمهیدات بصری جنبه‌های بیانگرایی، عاطفی و خیال‌انگیزی رنگ‌ها را تقویت کرده است.

واژه‌های کلیدی: کنتراست مکمل، کنتراست وسعت، مکتب هرات، کمال‌الدین بهزاد، نگارگری ایرانی.

1-DOI: 10.22051/JJH.2021.37250.1684

۲ استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران. z.mozafarikhah@alzahra.ac.ir

مقدمه

مبانی نظری رنگ‌ها در تمامی گرایش‌های هنری و از جمله نگارگری ایرانی نتیجهٔ تجربهٔ حسی هنرمند از رنگ‌ها است و هر رنگی می‌تواند حاوی مضامین خاصی باشد. در عالم نگارگری شکل‌ها و رنگ‌ها غیر از آن چیزی هستند که در دید مادی به نظر می‌رسند؛ آنها متکی به عالم فراواقع هستند که از جهان‌بینی شرقی گرفته شده است و نگارگر به دنبال آن است که چنین عالمی را به تصویر درآورد. نگارگر مکتب هرات با مهارت تمام توانسته است این اندیشه را بر سطح دو بعدی کاغذ به نمایش بگذارد. در هر دوره، نگاره‌ها از نظر قرارگیری پیکره‌ها و اشیا و عناصر، پُر و خالی بودن فضا و رنگ‌ها و کیفیت‌های آن، با هم کمی تفاوت داشته و در مواردی همین تفاوت‌ها باعث تحول و پیشرفت در آن دوره شده است. مکتب هرات در این دوران به تکامل و پختگی بیشتری می‌رسد و استفاده از تقارن فرم و رنگ در آثار این دوره کاهش می‌یابد. نوعی خاص از واقع‌گرایی علاوه بر مناظر، در پیکرها و حتی در رنگ نیز دیده می‌شود. استفاده از رنگ‌های نورانی که درخشان‌ترین آنها طلایی است، در اکثر کارهای مکتب هرات دیده می‌شود. درخشندگی، پختگی رنگ، وسعت رنگ، ترکیب‌های جدید رنگی و ابداع موضوعات جدید و... خصوصیات بارز این مکتب است که با گذشت زمان و حضور کمال‌الدین بهزاد، زمینه‌ساز تحولاتی اساسی در هنر نگارگری می‌شود. آشنایی با نگارگری ایرانی در عصر جدید بیشتر از طریق اروپاییان حاصل شده است، لذا با بررسی اینکه هنرمند ایرانی چگونه به استفاده از رنگ و خلق فضاهای رنگی در آثارش اهمیت داده است و اینکه هنرمند ایرانی چگونه به نمایش خیال‌انگیزی از کیفیت‌های بصری رنگ‌ها (کنتراست وسعت و مکمل) رسیده است، می‌توان به درک عمیق‌تر از نگارگری ایرانی در عصر حاضر یاری رساند. هدف اصلی این پژوهش بررسی حضور کنتراست مکمل و وسعت، با توجه به نظریهٔ ایتن به‌عنوان یک تمهید مهم بصری در نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد است. این پژوهش برای دستیابی به چنین هدفی، به یافتن پاسخ این پرسش اصلی اهتمام دارد که کمال‌الدین بهزاد چگونه از کنتراست مکمل و کنتراست وسعت به‌منظور ترسیم تصویری خیال‌انگیز از مضمون «عاشقانه‌عارفانه» بهره برده است. به این منظور، در این مقاله ابتدا جایگاه رنگ در نگارگری ایرانی شرح داده شده و سپس آثار کمال‌الدین بهزاد که انتساب آنها به این هنرمند بر اساس پژوهش‌های مکتوب سایر محققان (حسینی‌راد، ۱۳۸۵؛ رویین پاکباز، ۱۳۸۳؛ موسوی‌لر، ۱۳۸۶؛ آژند، ۱۳۸۷) تأیید شده است، بررسی شد. در این آثار، شیوهٔ استفاده از کنتراست وسعت و مکمل تشریح شده است.

پیشینهٔ پژوهش

با توجه به بررسی‌های انجام‌شده در سایت رسمی ایران‌داک و کتابخانهٔ ملی و کتابخانهٔ دانشگاه تهران و دیگر دانشگاه‌ها پژوهشی یافت نشد که عنوان آن دقیقاً مشابه با عنوان و موضوع مدنظر و این مدل بازخوانی از رنگ و کیفیات بصری را دارا باشد. در خصوص مکتب هرات و هنرمندان آن، کتب و مقالات زیادی به رشتهٔ تحریر درآمده است، ولی تحقیق یا نوشتاری که به‌صورت مستقیم به موضوع مقالهٔ حاضر اشاره کند، وجود نداشت. از جمله کتاب‌هایی که به ویژگی‌های مکتب هرات پرداخته‌اند می‌توان به مکتب نگارگری هرات نوشتهٔ یعقوب آژند (۱۳۸۷) و گیاهان نمادین در مکتب هرات نوشتهٔ سارا سعادت فرد (۱۳۹۹) اشاره کرد. طبق بررسی‌های انجام شده در برخی مقالات مربوط به مکتب هرات و به‌صورت خاص، آثار کمال‌الدین بهزاد رنگ، شکل و ترکیب‌بندی از جنبه‌های نمادین و مفهومی آنها بررسی و بازخوانی شده است: «رنگ و شکل در مکتب هرات» (۱۳۸۳) آیت‌اللهی که دربارهٔ رنگ‌های غیرواقعی و برگرفته از حس و درک هنرمند از عالم طبیعت و... صحبت شده است. همچنین مقالهٔ «بررسی شاخصه‌های بصری در آثار کمال‌الدین بهزاد مطالعهٔ موردی: اثر (سماع درویشان)» در مجلهٔ جلوهٔ هنر از ربابه غزالی (۱۳۹۸) و مقالهٔ «تطبیق تصویرآرایی نقاشی یوسف و زلیخا با شعری از بوستان سعدی» مظفری خواه (۱۳۸۹) و «بررسی محتوای رنگ در آثار کمال‌الدین بهزاد با تأکید بر دو نگارهٔ یوسف و زلیخا و جنگ قبایل لیلی و مجنون» فاطمه موسوی (۱۳۹۱) و «رنگ در مکتب هرات تیموری» (۱۳۹۲) عناصر بصری و محتوا و بیان‌های نمادین رنگ‌ها بررسی شده است.

روش پژوهش

این پژوهش با توجه به هدف، بنیادین و با توجه به ماهیت، توصیفی‌تحلیلی است. جمع‌آوری داده‌ها در این پژوهش به روش کتابخانه‌ای و تجزیه و تحلیل داده‌های انجام‌شده به روش کیفی صورت گرفته است. به‌منظور تحلیل آثار مختلف، از تعاریف ارائه‌شده از سوی مراجع مدنظر پژوهش و

تطبیق تعاریف آنها استفاده شده است. در این پژوهش برای بهره‌بردن از منابع و ارجاع به آنها، از روش ارجاع درون‌متنی انجمن روان‌شناسی آمریکا (APA) استفاده شده است. این روش، مبتنی بر ساختار استناد درون‌متنی است. جامعهٔ آماری پژوهش شامل آثار کمال‌الدین بهزاد است که در مراکز فرهنگی، موزه‌ها یا به‌صورت چاپ‌شده در کتب و آلبوم‌ها وجود دارد. روش نمونه‌گیری آثار از میان جامعهٔ آماری، روش انتخابی (هوشمند) است. معیارهای اصلی انتخاب این آثار، بهره‌مندی از شاخصه‌های استخراج شده در مقاله دربارهٔ موضوع بازتاب و حضور دو کیفیت بصری کنتراست وسعت و مکمل در نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد است. از میان مجموعهٔ آماری، آثاری انتخاب شد که از منظر پژوهشگر بیشترین انطباق را با معیارهای بیان‌شده دربارهٔ رنگ و کیفیات بصری آن دارند. با لحاظ شرایط بیان‌شده، تعداد نمونه‌های انتخاب‌شده برای این پژوهش، ۸ اثر است. این آثار از منابع متنوع و گوناگونی گردآوری شده است.

مفاهیم پژوهش

رنگ و ویژگی‌های بصری آن

ماهیت رنگ اساساً به سه حوزهٔ فیزیکی، فیزیولوژی و روان‌شناختی باز می‌گردد که هریک تعاریف متفاوتی از دیدن رنگ تا فرایند رفتاری چشم و مغز و نیز واکنش‌های روانی در هنگام مواجه با آن ارائه می‌دهند (پاکباز، ۱۳۸۳: ۲۰۹)؛ ازاین‌رو، رنگ، در کامل‌ترین تعریف، پدیده‌ای «سایکوفیزیولوژیکال»[1] است که بستر شکل‌گیری و ایجاد آن، روان و ذهن انسان است و خارج از آن معنا نخواهد داشت (بختیاری فرد ۱۳۸۸: ۹۵). در میان انواع پدیده‌ها، رنگ به‌شدت با تمام احساسات انسانی در ارتباط است که در ضمن تحریک آن، نماد ذهنیات انتزاعی و افکار گوناگون است؛ ازاین‌رو، رنگ را می‌توان از روش‌های سریع انتقال پیام و معنا دانست (آیزمن، ۱۳۸۸: ۴۳).

ایتن معتقد است که رنگ زندگی است؛ زیرا دنیای بدون رنگ معنای خود را از دست می‌دهد. جوهر اصلی رنگ اشکالی تخیلی است که سبب موسیقایی‌شدن رنگ می‌شود. برای شناخت بهتر رنگ، نمودهای کنتراست و دسته‌بندی آن شروع خوبی است. برای جلوگیری از ابهام، منظور از رنگ در این مقاله، کیفیت رنگ و مکان آن در دایرهٔ رنگ است. (ایتن، ۱۳۸۲: ۱۴ و ۱۳)

رنگ‌های خالص یا ترکیبات آنها با هم می‌توانند رنگ‌های بی‌مانند ایجاد کنند. واقعیت روان‌شناختی- فیزیولوژیکی رنگ چیزی است که ایتن در کتاب خود آن را «نمود رنگ» نام نهاده است. ذات رنگ و نمود رنگ تنها هنگامی بر هم منطبق می‌شوند که هماهنگی رنگی وجود داشته باشد. در موارد دیگر ذات رنگ تبدیل به نمودی جدید می‌شود که حالتی فرار و ناسازگار و غیرواقعی پدید می‌آید و همین نیروی مادی و واقعیت‌های رنگی است که ارتعاشاتی غیرواقعی به وجود می‌آورد تا نقاش با استفاده از آن ناگفتنی‌ها را بگوید (همان: ۲۰).

کنتراست مکمل[2]

دو رنگ را زمانی مکمل می‌نامند که از مخلوط آنها سیاه یا خاکستری خنثی ایجاد شود. دو رنگ مکمل، زوجی را تشکیل می‌دهند که متضاد هم هستند و در عین حال به هم نیاز دارند. وقتی این دو رنگ در کنار هم قرار می‌گیرند وضوح همدیگر را در بالاترین حد ممکن به نمایش می‌گذارند و برعکس وقتی با هم مخلوط می‌شوند، همدیگر را نابود می‌کنند. اگر یکی از رنگ‌ها را از طیف اصلی جدا کنیم و بقیه را با هم مخلوط کنیم، رنگِ مکملِ رنگِ جداشده پدید خواهد آمد. مثلاً زرد را از طیف سه تایی خارج کرده و دو رنگ باقی مانده (قرمز و آبی) را با هم مخلوط کنیم. به شکل طبیعی هر رنگی، با رنگ مکمل خود متعادل می‌شود و در صورت نبودن رنگ مکمل، بلافاصله آن را ایجاد می‌کند که این عمل به کنتراست هم‌زمانی شناخته می‌شود. رنگ‌های مکمل در صورتی که با نسبت‌های صحیحی در کنار هم قرار بگیرند (نه مخلوط شوند) نمود ثابت و ایستا پدید می‌آورند. رنگ‌های مکمل زمانی که به شکلی درخشان در کنار هم قرار می‌گیرند، نمودشان بیانگراتر و جنبه‌های مفهومی و نمادین آنها با قدرت بیشتری خودنمایی می‌کند که این امر را در آثار هنرمندان غربی اکسپرسیونیست‌ها[3] و سمبولیست‌ها[4] می‌توان دید (ایتن، ۱۳۸۲: ۱۱۲-۱۱۱).

هر زوج مکمل ویژگی‌های خاص خود [را] دارد که در کنتراست‌ها[ی] هفت‌گانه دیده می‌شوند. زرد و بنفش نه تنها کنتراست مکمل بلکه کنتراست شدید تیره‌روشنی هم دارند. قرمز- نارنجی و آبی - سبز زوج مکملی هستند که شدیدترین کنتراست سرد و گرم را نیز دارند. قرمز و سبز مکمل و هر دو در حالت خالص از نظر تیره‌روشنی برابر هستند... بسیاری از هنرمندان و نقاشی‌هایی که براساس کنتراست مکمل پی‌ریزی شده‌اند نه تنها شامل خود کنتراست مکمل‌ها هستند، بلکه ترکیبات درجه‌بندی آنها با هم به‌صورت رنگ‌های بینابینی و با موازنهٔ دیگر نیز هستند.

درجه‌بندی‌های ترکیبات به‌علت خوشایندی با دو رنگ خالص آن دو را به هم پیوند می‌دهند. درواقع رنگ‌های ترکیبی در نقاشی‌ها اغلب فضایی بیشتر از رنگ‌های خالص اشغال می‌کنند. طبیعت همیشه این رنگ‌های ترکیبی را با ظرافت زیادی ارائه می‌دهد، آنها را می‌توان در ساقه‌ها و برگ‌های بوتهٔ گل رز قرمز قبل از بازشدن غنچه‌ها و... مشاهده کرد... نمود رنگ‌های مکمل در صورتی واضح و روشن خواهد بود که آن رنگ‌ها در کنار هم قرار بگیرند یا با هم فاصلهٔ زیادی نداشته باشند (همان: ۱۱۲ و ۱۱۱).

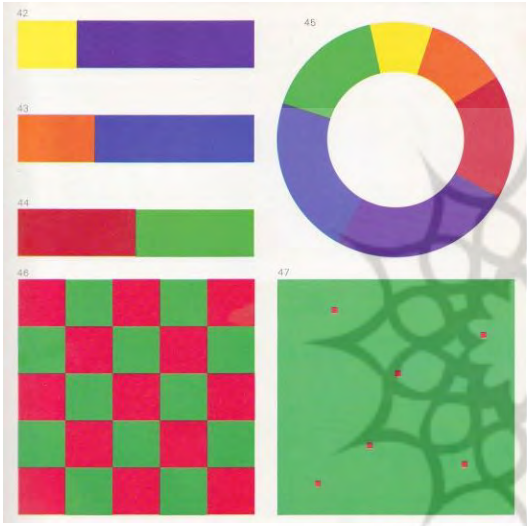
برای نمایش کنتراست مکمل یا تشخیص آن در آثار هنری باید دو زوج مکمل نزدیک به هم یا در کنار هم با اختلاف درجهٔ تیره‌روشنی آنها نمایش داده شوند. زوج‌های مکمل فقط مربوط به قرمز و سبز یا آبی و نارنجی یا بنفش و زرد نیستند، بلکه از رنگ‌های دسته سوم و ترکیبی از رنگ‌های دسته اول و دوم، نیز می‌توان زوج مکمل داشت (مانند قرمز- نارنجی و سبز- آبی) که در اثر هنری اگر حضور داشته باشند به آنها «زوج مکمل» و «کنتراست مکمل» گفته می‌شود (تصویر ۱ و ۲).

تصویر ۱. مادونای شانسلور اثر رولن یان وآیک (ایتن، ۱۳۸۲: ۱۱۷)

تصویر ۱. مادونای شانسلور اثر رولن یان وآیک (ایتن، ۱۳۸۲: ۱۱۷)

کنتراست وسعت[۵]

کنتراست وسعت به اندازهٔ سطح دو یا چند رنگ باز می‌شود و میان کوچک و بزرگ یا کم و زیاد معنا پیدا می‌کند. رنگ‌ها را می‌توان با هر وسعتی کنار هم قرار داد، اما باید توجه داشت که تعادل و هماهنگی آنگاه ایجاد می‌شود که به نسبت میان وسعت استفاده از رنگ‌ها توجه کرد. این‌گونه، ناآگاهانه رنگی بر سایر رنگ‌ها غلبه پیدا نمی‌کند و برجسته‌تر نمی‌شود. برای ایجاد این هماهنگی باید نسبت معکوس درجات روشنی را رعایت کنیم. برای مثال به‌دلیل اینکه روشنی رنگ زرد سه برابر رنگ مکمل آن است، پس باید سطح آن یک سوم رنگ مکملش باشد (ایتن، ۱۳۸۲: ۱۴۸) (تصویر ۳).



تصویر ۳. نمایش کنتراست وسعت (ایتن، ۱۳۸۲: ۱۵۱-۱۴۹)

هماهنگی سطوح سبب ایجاد نمودی آرام و ایستا می‌شود. در حقیقت کنتراست وسعت در آثاری که از نسبت‌های هماهنگ بهره می‌برند و رنگی بر سایر رنگ‌ها غلبه ندارد، صفر است، اما در غیر این صورت، اگر نسبت وسعت رنگ‌ها هماهنگ نباشد و رنگی برجسته‌تر از بقیهٔ رنگ‌ها شود، نمود بیانی پیدا می‌کند. جالب است که رنگی با وسعت کم به دلیل اینکه در تنگنا قرار می‌گیرد، واکنشی تدافعی در ذهن ایجاد کرده و نسبت به موقعی که وسعت هماهنگ داشته باشد، واضح‌تر دیده می‌شود (همان).

اما در رعایت نکردنِ نسبت‌ها و استفاده از کارکرد بیانی، نوع نسبت‌های انتخاب شده بستگی به موضوع احساس هنری و سلیقهٔ شخصی هنرمند دارد. مثال خوب این مسئله را در اثر هنرمندانی چون پیت موندریان[۶] می‌توان مشاهده کرد. (تصویر ۴)

تصویر۴. CompositionA، اثر پیت موندریان (URL3)

«یکی دیگر از خصوصیات کنتراست وسعت این است که مستعد تغییر دادن نمودهای کنتراست و یا شدت بخشیدن به آنهاست. در کمپوزیسیون تیره روشنی اگر نقطهٔ کوچک روشنی در کنتراست با سطح وسیعی از تیرگی قرار بگیرد تضادشان منجر به ایجاد مفهومی وسیع و عمیق در تصویر خواهد شد.» (همان: ۱۵۲) کنتراست وسعت، دقیقاً کنتراست اندازه است. مثلاً در ترکیب بندی های موندریان سطح کوچک زرد اندازهٔ مناسبی را مشخص می کند (تصویر ۵ و ۶).

تصویر۵. پدر، اثر پیتر بروگل (ایتن، ۱۳۸۲: ۱۵۵)

تصویر۶. پل گوگن، مسیح در باغ زیتون. موزهٔ هنرهای نورتون (URL1)

سبک نگارگری بهزاد

در سدهٔ نهم قمری، تیموریان در ایران حاکم بودند. پس از تیمور، شاهرخ میرزا هرات را به عنوان پایتخت انتخاب می کند. به سبب توجه حاکم و البته ولی عهد او بایسنقر میرزا به کتب مصور، نگارگری جان تازه ای یافت. این توجه، موجب شکل گیری مکتبی با ویژگی های خاص خود در هرات شد که «مکتب هرات» نام گرفت و شکوفایی آن، نتیجهٔ طبیعی پیگیری مصورسازی مکتب تبریز و بغداد بود. مکتب هرات خود سه دورهٔ تحول را پشت سر می گذارد. کمال الدین بهزاد در دورهٔ دوم و سوم این تحول و زمان سلطنت سلطان حسین بایقرا، آثار بدیعی را خلق می کند که نقطهٔ عطفی در تاریخ نگارگری به شمار می روند. آثار دورهٔ نخست مکتب هرات در مقایسه با آثار مکتب شیراز که در همان زمان مصور می شد، از صحنه های قوی و پرتحرکی برخوردار بودند. رنگ آمیزی و طراحی دقیق و همچنین توجه به بازسازی مناظر خیال انگیز طبیعت در ارتباط با معماری از دیگر ویژگی های مهم مکتب هرات به شمار می رود (حسینی راد، ۱۳۸۴: ۲۲ و ۲۱) و حضور تقارن در ترکیب ها و فضاسازی های آثار مکتب هرات از اوایل سدهٔ نهم (پانزدهم میلادی) کاهش یافت و همین حضور کم رنگ تقارن را می توان متأثر از مکتب شیراز دانست؛ زیرا ترکیب ها و فضاسازی ها در مکتب هرات عموماً دایره وارند که این امر یکی از خصوصیات اصلی مکتب هرات به شمار می آید.

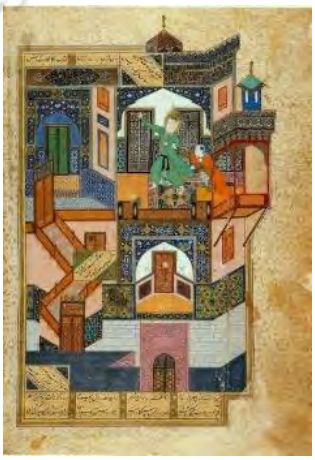
در مکتب هرات رنگ های دورنما، آرام آرام از سرخی به آبی مبدل می شوند و رنگ طلایی نیز جایگاه ارزنده ای در نگاره های این دوره پیدا می کند که همین تحول در رنگ این دوره تأثیر به سزایی در فضاسازی این مکتب چه از نظر معنایی و چه ساختاری داشته است (سیف، ۱۳۷۰: ۳۵) از اواخر دورهٔ شاهرخ، مکتب هرات وارد دوران جدیدی می شود که در آن مناظر، کوه ها و تپه های اسفنجی شکل و مرجانی تصویر می شوند. نکتهٔ جالب توجه، رنگ های صخره هاست که حال دیگر آبی فیروزه ای، سبز، صورتی، سرخ یا سفید است و مایه های جدی شاعرانگی عناصر در این آثار را به رخ می کشد که سبب ساز شکل گیری فضاهای نو در نگارگری ایران می شود.

در این دورهٔ تازه، کمال الدین بهزاد ویژگی های جدیدی را به دستاوردهای پیشین خود می افزاید که کاملاً بدیع به شمار می روند و پس از این سابقه نداشته اند. بهزاد فضاهای روزمره را خلق کرد و برای اولین بار شخصیت هایی را ترسیم کرد که دارای فردیت بودند. در آثار او هم صحنه های خیالی از

رویدادهای واقعی مشاهده می‌شود و هم فضاهای پرتحرک که البته ملهم از زندگی روزمره است و تا پیش از این کمتر رواج داشته است. مسئلهٔ چشمگیر آن است که هرچند در اغلب آثار بهزاد، با بخش‌بندی فضاها، کثرت اشیا یا تنوع آدم‌های پرتحرک روبه‌رو هستیم، اما این تنوع منجر به آشفتگی نمی‌شود.

«او به مدد روش‌های هندسی و ترکیبِ شکل‌ها و با بهره‌گیری از تأثیر متقابل رنگ‌ها، بخش‌ها و فضاهای مختلف تصویر را به هم مرتب می‌سازد و فضای کلی و واحدی را در آثار خود خلق کرده است. بهزاد با قراردادن پیکره‌ها در نظمی دایره‌وار، حسی از نوعی جنبش درونی در فضا پدید می‌آورد که باعث عدم تفکیک رنگ و شکل در آثار او می‌شود. این هنرمند برای ایجاد بیان و مفهوم در بیشتر آثار خود معمولاً سطوح رنگی تخت را با توجه به بیان و مضمون مورد نظرش کنار هم قرار داده است.» (پاکباز، ۱۳۸۳: ۸۴ و ۸۱)

در حقیقت، آن چیزی که پاکباز از آن به‌عنوان «تأثیرات متقابل رنگ‌ها» در آثار کمال‌الدین بهزاد یاد می‌کند، بیش از هر چیز به کنتراست وسعت و مکمل باز می‌گردد. این نکته دربارهٔ نگاره «یوسف و زلیخا» نیز به روشنی دیده می‌شود. این اثر (تصویر۷) که نقطهٔ اوج کار بهزاد به‌شمار می‌رود، از نگاره‌های نسخهٔ بوستان سعدی (۱۴۸۷ق / ۸۹۳م) متعلق به مکتب هرات است و مربوط به سال‌هایی است که بهزاد در دربار سلطان حسین بایقرا مشغول به کار بوده است. در این نگاره نیز، بهره‌بردن از کنتراست وسعت و مکمل مشاهده می‌شود که دربارهٔ آن بحث می‌شود. باید در نظر داشت که به‌صورت کلی ویژگی‌های نگارگری ایرانی را می‌توان در سه دستهٔ متفاوت بررسی کرد: ۱. ویژگی بینشی، ۲. مضمونی، ۳. ساختاری که ابتدا لازم است این ویژگی‌ها مرور شود.



تصویر۷. یوسف و زلیخا، اثر کمال‌الدین بهزاد، کتابخانه و مرکز ملی اسناد مصر (پاکباز، ۱۳۸۳: ۱۰۲)

۱. ویژگی بینشی

نکتهٔ مرکزی در نگارگری ایرانی، نقطه‌نظر و دیدگاه نگارگر است. نگارگر ایرانی یا خود با عرفان آشنایی داشت یا به‌واسطهٔ رابطه با شعر و ادب فارسی، با عرفان ارتباط پیدا می‌کرد. به‌عبارت دیگر شاید بتوان گفت که ویژگی‌های زیست در آن دوران که دین در متن زندگی جریان داشت، ارتباط نگارگران با دین و عرفان را تسهیل یا حتی ناگزیر می‌کرد؛ از این رو، تأثیر آموزه‌های عرفانی را در آثار مختلف نگارگران به‌وضوح می‌توان مشاهده کرد. یکی از مهم‌ترین این آموزه‌ها بهره‌بردن از تصاویر مثالی یا «صور معلقه» است. عالم مثال، عالمی میان عالم معقول یعنی جایگاه روح و عالم محسوس یعنی جایگاه ماده قرار دارد. در عالم مثال، بازتابی از تصاویر بهشت و دوزخ حضور دارد که «صور معلقه» نام دارد. در نقاشی ایرانی، رنگ‌ها و صورت‌های عالم مثال ظهور پیدا می‌کنند؛ صورت‌هایی که بستر مادی ندارند و البته متعلق به عالم معقول هم نیستند، بلکه در میان مجردات و مادیات قرار دارند. «چون نگارگران ایرانی هرگز در پی بازنمایی طبیعت نبودند، از این عالم برای نشان‌دادن اصل و جوهر صورت‌های طبیعی و طرح متجلی در باطن خویش استفاده می‌کردند و بنابراین در نگاره‌های آنها نه زمان و نه مکان معینی مجسم می‌شود و نه نمودی از کمیت‌های فیزیکی بروز می‌کند و نه قوانین رؤیت جهان واقعی کاربرد دارند.» (پاکباز، ۱۳۸۳: ۵۹۹)

این‌گونه، هنرمند دیگر فضا و مکان را نه به معنای توابعی فیزیکی که به‌صورتی عالی و در پیوند با جهانی دیگر می‌بیند؛ جهانی که در آن، ابعاد، مستقل از محسوسات هستند (عکاشه، ۱۳۸۰: ۱۵۳ و ۱۵۲). این مسئله در آثار واقع‌گرایانی مانند بهزاد نیز مشاهده می‌شود؛ چرا که بهزاد واقعیت را از طریق نشانه‌هایی از این جنس بیان می‌کند.

۲. ویژگی مضمونی

ارتباط نزدیک نگارگری با ادبیات فارسی، تأثیرات دیگری نیز داشته است. نگارگران، موضوعات یا مضامین اصلی آثار خود را از اشعار می‌گرفتند و سپس آن را با استفاده از عناصر مهم نقاشی یعنی خط، رنگ و... به تصویر درمی‌آوردند. از این منظر، شاید آثار نگارگران را بتوان «نقاشی روایی» دانست؛ چرا که تصویرگران و نگارگران ایرانی، به‌جای شرح کامل و تفصیلی وقایع و توصیف جزئیات آنها، تنها به عصارهٔ مضمون یا مفهوم داستان توجه داشتند، اما

همان‌گونه که شعرا از استعاره و تشبیه بهره می‌بردند و مثلاً آسمان را به «گنبد نیلی» یا روی معشوق را به «ماه» تشبیه می‌کردند، نگارگران نیز با بهره‌گیری از تمهیدات بصری به‌دنبال یافتن زبان تصویری متناسب با مفاهیم مدنظر خود بودند که به‌گونه‌ای معادل همان بیان استعاری برای شاعران بود. رفته‌رفته نگارگران توانستند فهرستی از نقش‌مایه‌های قراردادی، برپایهٔ مضامین ادبی شکل دهند یا تغییرات مختصری طی سال‌ها در آنچه موجود بود، ایجاد کردند(بازیل‌گری، ۱۳۸۴، ۱۰۱-۹۹؛ پاکباز، ۱۳۸۳: ۵۸۴).

۳. ویژگی ساختاری

مهم‌ترین ویژگی مشهود نگارگری ایرانی، ویژگی ساختاری آن است. آنجا که برپایهٔ نگرش دینی و فرهنگی و سبک فردی، اصول و قواعدی وضع می‌شود که فرم منحصر به فردی ایجاد می‌کند. مهم‌ترین اصل در این میان، استفاده از «فضای چند ساحتی» است که کارکرد آن تجسم عالم مثالی است که در بخش ویژگی بینشی توضیح داده شد. در فضای چند ساحتی، بخش‌های مختلفی ترسیم می‌شود که هرکدام از این بخش‌ها دارای رویدادی خاص و غالباً مستقل است. این فضا کاملاً متفاوت از آنچه در نقاشی غربی رخ می‌دهد، فضای سه‌بعدی کاذب نیست، اما در عین حال، یک فضای دوبعدی تخت و مسطح نیز نیست؛ بلکه ساختاری است که از فرازهای پیوسته و مجزا تشکیل می‌شود که از پایین به بالا و اطراف گسترش پیدا می‌کند. «ساختار آن متشکل از فرازهای(پلان‌های) پیوسته و ناپیوست‌هایی است که از پایین به بالا و به اطراف گسترش می‌یابد و در نهایت نموداری از مجموعه نماهایی است که هم‌زمان از روبه‌رو و از بالا دیده شده‌اند[و] حاوی بخش‌های خالی همچون «نقاشی چین» و کانون‌های مؤکدی همچون «نقاشی اروپایی» نیستند و نوری بدون سایه، با طیفی از رنگ‌های پاک و درخشان، عناصر متشکلهٔ آن را در وضوح و صراحتی کامل جلوه‌گر می‌سازد و تجمع و تفرق عناصر، نوعی حرکت بصری را در این فضای «غیرطبیعی» پدید می‌آورد، ولی پویایی اجزا، در نهایت به ایستایی متعادل در کلِ فضا می‌انجامد.» (نوروزی طلب، ۱۳۷۸: ۷۷-۷۶)

نکتهٔ جالب دیگر در این ساختار، ارتباط درونی میان متن و تصویر است که خط به‌عنوان عامل اساسی در آن به شمار می‌رود. در این ساختار، خط نوشته‌ها خود سازندهٔ اشکالی هستند که سطوح رنگی متفاوت را از یکدیگر جدا می‌کنند و این‌گونه مجموعه نوشته‌ها و تصاویر شبکه‌ای متعادل و منسجم متشکل از خطوط به نظر می‌آیند.

بررسی کلی رنگ در نگارگری‌های مکتب هرات

یکی از وجوه تمایز میان نگارگری ایرانی و سایر مکاتب نگارگری مانند نگارگری هندی و چینی، تفاوت خلوص، ظرافت و هماهنگی رنگ‌های به کار رفته در آثار نگارگری ایرانی است. نگارگری هندی از رنگ‌های زنده، پررنگ و بسیار قوی بهره می‌برد و جالب اینجاست که در نگارگری مغولی هندی که یکی از شاخه‌های نگارگری ایرانی به شمار می‌رود، رنگ‌ها به شیوه‌ای لطیف‌تر به کار می‌روند. حال اینکه در نقاشی چینی از رنگ‌های محدودتر و با فام کمتر استفاده می‌شود(پوپ، ۱۳۶۹: ۸۴).

در نگارگری ایرانی که به خصوص در دورهٔ بعد از مغول و اوایل دورهٔ صفوی در اوج قرار می‌گیرد، رنگ‌های غالب، رنگ‌های آبی و سبز است که با رنگ‌های سرخ و زرد همراه می‌شود. از ریشه‌های مهم این نگرش به رنگ‌ها را که طی آن همهٔ اشیا، سایه و وزن خود را از دست می‌دهند، باید در نگرش مزدایی اوستایی کهن نسبت به نور یافت که در جریان مانی‌گری تغییر شکل داد. اتفاق مهمی که رخ می‌دهد، تأثیرگذاری اسلام بر این نگرش (مزداپرستی و مانی‌گری) و تکامل آن به نگاهی بدیع و شگرف است(هروی، ۱۳۵۲: ۵۸).

در نتیجهٔ چنین اتفاقی، آنچه در نگاه اول به نگاره‌های ایرانی، مخاطب را شگفت‌زده می‌کند، رنگ‌های ناب و درخشان آن است. در نگارگری هر رنگی با درجهٔ خلوص بالا به کار می‌رود؛ چرا که نور و سایه و تأثیر جو است که رنگ اصلی عناصر را تغییر می‌دهد و این تأثیرات عارضی هستند و نه ذاتی؛ مانند آنچه اینتن دربارهٔ تئوری امپرسیون رنگ می‌گوید و پیش از این به آن اشاره شد. البته باید توجه داشت که رنگ‌های نگاره‌ها در حدود سدهٔ هفتم محدود به چند رنگ بوده‌اند؛ ولی با تکامل زیباشناسی هنرمندان و آثار، رنگ‌ها بیش از پیش غیرواقعی می‌شوند. یکی از مکاتبی که تغییر رنگ‌ها را از این منظر به‌وضوح می‌توان در آن دید، مکتب هرات است.

وجه مهمی که در نگارگری ایرانی خودنمایی می‌کند، ارتباط این آثار با نگرش معنوی و اسلامی است. به‌عبارت بهتر، بسیاری از نگارگران ایرانی معارف والای عرفانی را در قالب رنگ‌ها و طرح‌ها و نقوش به‌صورت نمادین و در لوای تجرید متجلی می‌کردند. از این حیث، در نگارگری ایرانی یکی از اصول فرمی چشمگیر، ترسیم دوبعدی فضاها و بخش‌بندی جداگانهٔ آنهاست؛ مسئله‌ای که در مکتب هرات نیز مشاهده

می‌شود. این‌گونه نگارگر ایرانی موفق می‌شود مراتب مختلف وجود، حیات و معرفت را در آثار خود به نمایش بگذارد.
نکته‌ای که بازیل گری در تفاوت میان مکتب هرات و مکتب جلایریان ذکر می‌کند، سرزندگی و تحرک آثار مکتب هرات است که کاملاً با خشکی و بی‌روحی چهره‌ها در مکتب جلایری تفاوت دارد. مهم‌ترین رنگ‌های به کار رفته در زمینهٔ آثار مکتب هرات، رنگ فیروزه‌ای متمایل به سبز و آبی است. در مکتب هرات ویژگی‌های مهم دیگری نیز مشاهده می‌شود که به این مکتب هویت ویژه‌ای می‌بخشد؛ بهره‌بردن از ترکیب‌بندی‌های متقارن و دایره‌ای و ایجاد تراکم در مرکز صحنه، تنوع رنگ در قلم‌گیری، نمایش زمان‌های متفاوت در یک قاب (چند زمانی)، واقع‌گرایی در ترسیم عناصر طبیعی مانند گل و گیاه، تسلط رنگ آبی، طراحی چیره‌دستانهٔ اندام افراد و جزئیات معماری تعدادی از این ویژگی‌هاست (گری، ۱۳۸۴: ۴۵).
یکی از آثار شاخص و مهم این مکتب نگارگری، شاهنامهٔ بایسنقری است که در قرن نهم شمسی و به سفارش شاهزاده بایسنقر میرزا که فرزند شاهرخ بود، خلق شد و شامل ۲۲ نگارهٔ گران‌بهاست. علاوه بر این اثر مهم، آثار دیگری مانند شاهنامهٔ محمد جوکی، خمسهٔ نظامی، دیوان میرعلی‌شیر نوایی، کلیله و دمنهٔ بایسنقری و بوستان سعدی در همین مکتب به تصویر درآمده‌اند.

کنتراست وسعت و مکمل در رنگ‌های مکتب هرات و آثار بهزاد

همان‌طور که پیش از این اشاره شد، در آثار نگارگری مکتب هرات تحولات مشهودی در رنگ و ترکیب‌بندی و... نسبت به آثار دوران قبل از آن مشاهده می‌شود که در متون گوناگون از جنبه‌های مختلف بصری دربارهٔ آثار این دوران به‌ویژه آثار کمال‌الدین بهزاد بحث شده است. رنگ‌های خالص و اصلی مانند قرمز و آبی و زرد و همین‌طور رنگ‌های مکمل مانند سبز و نارنجی و بنفش با توجه به کیفیت رنگی خود دارای درخشش چشمگیری هستند. همان‌طور که در ویژگی‌های بینشی نقاشی بیان شد با تأثیر نقاشان از اشعار عرفانی و عرفان و توجه به عالم مثال و نبودِ طبیعت پردازی رنگ‌های موجود در نگاره‌ها، هنرمند با استفاده از خلوص رنگ و درخشش آن درصدد نمایشی از عالم مثال و صور معلقه است. همچنین حضور ویژگی بینشی نقاشی ایرانی را در عنصر بصری «وسعت» می‌توان دید که یکی دیگر از عوامل تأثیرگذار و بیانگر ابر روی رنگ‌هاست.
در نقاشی غرب، حضور رنگ‌های مکمل و تغییر وسعت آنها همواره مدنظر بوده است. آثار نگارگری مکتب هرات را نیز می‌توان از همین منظر بازخوانی و مطالعه کرد. نگارگری از حضور رنگ‌های درخشان، با درجهٔ خلوص بالا و بدون حجم‌پردازی بهرهٔ بسیار برده است. از سوی دیگر، هر بخش از نگاره به رنگ خاصی تعلق پیدا می‌کند و این‌گونه رنگ‌ها به‌لحاظ وسعت با یکدیگر تفاوت چشمگیری پیدا می‌کنند و این مسئله سبب جداشدن مناسب فضاها و در نتیجه خوانش بهتر روایت داستان و وقایع آن و همچنین توجه به جنبهٔ نمادین و بیان عرفانی رنگ شده است. با بررسی آثار مکتب هرات مانند نگاره‌های «ساختن کاخ خورنق»، «ساختن یك كانال شیر برای شیرین»، «گدا بر در مسجد»، «تشییع جنازهٔ عطار»، «اسکندر و زاهد»، «لیلی و مجنون در مدرسه» «برگی از خمسهٔ نظامی» و... مشخص می‌شود که این آثار از منظر موضوع و تأثیر کیفیت‌های بصری (کنتراست مکمل و وسعت) تفکیک‌پذیر به دو دستهٔ ذیل هستند:
۱. موضوع‌های مذهبی و عرفانی؛
۲. موضوع‌های غیر مذهبی (رزمی و حماسی، بزمی و پادشاهان، روزمره).

کنتراست وسعت و مکمل در موضوع‌های مذهبی و عرفانی

همان‌طور که بیشتر در ویژگی‌های مضمونی نقاشی ایرانی اشاره شد، به‌سبب ارتباط نزدیک نقاشی با ادبیات، هنرمندان نقاش موضوعات یا مضامین اصلی آثار خود را از اشعار می‌گرفتند و سپس آن را با استفاده از عناصر و کیفیاتی بصری یعنی خط، رنگ و... به تصویر درمی‌آوردند که در بخش «رنگ و ویژگی‌های بصری آن» می‌توان دید. ویژگی‌های بصری مانند کنتراست وسعت و مکمل نه تنها در آثار نقاشی هنرمندان غرب تأثیر به‌سزایی داشته، بلکه در نگارگری ایرانی نیز حائز اهمیت است، همان‌طور که در بخش ویژگی‌های ساختاری مهم‌ترین اصل در این میان، استفاده از «فضای چند ساحتی» است. در فضای چند ساحتی، بخش‌های مختلفی ترسیم می‌شود که هر کدام از این بخش‌ها دارای رویدادی خاص و غالباً مستقل و حتی وسعت رنگی متفاوتی است. این دست تمهیدات بصری در نگاره‌های مکتب هرات زیاد به چشم می‌خورد که گاه هنرمند فقط جنبهٔ بصری رنگ را در ساختار کلی نگاره در

نظرداشته و گاه جنبه‌های بیانی و نمادین نیز به آن اضافه شده‌اند. حالات انسانی و روحانی در ترکیب‌بندی رنگی، هم‌راستا با نمادگرایی جهت القای حسی به مخاطب صورت گرفته است. در نگاره‌های با موضوع مذهبی و عرفانی زوج‌های مکمل رنگی مشاهده می‌شود که با وسعت‌های متفاوت گاه بسیار وسیع و گاه کوچک، در حد یک نقش به تصویر درآمده‌اند. هنرمند با استفاده از این ویژگی بصری (کنتراست وسعت و مکمل) در تصویرگری خود توانسته است معنای شعر و داستان عرفانی خود را در نگارهٔ خود به زبان تصویر درآورد.

سطوح هماهنگ نمودی آرام و ایستا دارند و همان‌طور که پیشتر در تعریف کنتراست وسعت بیان شد، اگر در اثری نسبت‌های هماهنگ استفاده شده باشد، کنتراست وسعت در آن صفر است. اگر در ترکیب‌بندی رنگی، نسبت وسعت رنگ‌ها هماهنگ نباشد و رنگی بر بقیهٔ رنگ‌ها حاکم باشد، نمود آن بیانی خواهد بود و نوع نسبت‌های انتخاب‌شده در یک ترکیب‌بندی بیانی بستگی به موضوع، احساس هنری و سلیقهٔ شخصی هنرمند دارد.

در اغلب آثار این دوران حضور کنتراست وسعت را به‌وضوح می‌توان دید. در این آثار، رنگ غالب زمینه در نگاره را رنگ طلایی یا آبی در برگرفته که در نسبت با وسعت دیگر رنگ‌ها سهم چشمگیری را به خود اختصاص داده است. در نگارهٔ «یوسف و زلیخا» (تصویر۸) اثر کمال‌الدین بهزاد، به فرم و رنگ‌ها برای بیان معنای عرفانی به‌خوبی توجه شده است. تنوع رنگ‌ها در نقاشی یوسف و زلیخا که اکثراً به رنگ خاکی، سبز، آبی و... است، نمادی از ویژگی‌های عرفانی و روحانی است و تضاد حاصل از شدت خلوص و شفافیت رنگ‌ها، به صورتی ساده نمایان شده است.

در حقیقت با چنین نگرشی، تاریکی و تضاد متداول در سبک‌های نقاشی اروپایی در نگارگری ایرانی دیده نمی‌شود. در این نگاره دو رنگ درخشان و مکمل قرمز و سبز مشاهده می‌شود که در نسبت با دیگر رنگ‌ها وسعت کمتری از فضای نگاره را به خود اختصاص داده‌اند. علاوه بر بیان نمادین این دو رنگ، وسعت کم آنها در ساختار و ترکیب‌بندی نگاره، سبب تمرکز بیشتر مخاطب بر روی نقطهٔ عطف روایت می‌شود. هنرمند نگارگر با بهره‌گیری از احساس و شناخت رنگی خود، دو کیفیت بصری کنتراست وسعت و مکمل را با ذهنیت خود همراه کرده و به شکلی خیال‌انگیز و نمادین سعی در نمایش واقعه‌ای عاشقانه عارفانه داشته است که تا حدود زیادی در نمایش آن موفق بوده است. در نتیجه، در نگارهٔ «یوسف و زلیخا»، وسعت کم رنگ قرمز در مقابل رنگ غالب نگاره (آبی، سبز و خاکی) که با خود بیانی از معنویت را به همراه دارد، سبب تقویت بیان نمادین رنگ قرمز شده است. هوشمندی هنرمند در بهره‌گیری از این تمهید بصری جهت تصویر بیانی عرفانی از نقطهٔ عطف داستان «یوسف و زلیخا» برگرفته از شعر سعدی و داستان دست‌درازی زلیخا به حضرت یوسف (ع) کمك به‌سزایی کرده است. «کمال‌الدین بهزاد برای ایجاد مفهوم بیشتر در آثار خود، معمولاً سطوح رنگی تخت را با توجه به بیان و مضمون مدنظرش کنار هم قرار داده است.» (پاکباز، ۱۳۸۳:۸۱)

این مسئله در این اثر به‌خوبی مشاهده می‌شود. همان‌طور که پیشتر در تعریف کنتراست رنگ‌های مکمل از منظر یوهانس ایتن بیان شد، نمود رنگ‌های مکمل در صورتی واضح و روشن خواهد بود که با فاصلهٔ کم در کنار هم قرار بگیرند و با اختلاف درجهٔ تیره‌روشنی خود نمایش داده شوند. این‌گونه این کیفیت بصری به بیان‌گرایی اثر هنری کمك می‌کند و می‌توان آن را در اثر تشخیص داد. این امر را در رنگ قرمز لباس زلیخا و رنگ سبز پیراهن یوسف (ع) می‌توان دید که دو رنگ مکمل قرمز و سبز با فاصله‌ای نزدیك به یکدیگر نمایش داده شده‌اند. توجه به این نکته در ترکیب رنگی نگاره سبب تقویت بیان نمادین و عرفانی نگاره از نقطهٔ عطف این روایت قرآنی شده است. غیر از پیراهن حضرت یوسف (ع)، رنگ سبز را فقط در یکی از درهای تصویرشده در نگاره می‌توان مشاهده کرد. نمونه‌ای از بیان نمادین به‌وسیلهٔ رنگ که گفته می‌شود کاربرد این رنگ به حضور همسر زلیخا در پشت در اشاره دارد و بی‌گناه بودن و پاکدامنی حضرت یوسف (ع) را تصدیق می‌کند.

تصویر۸. یوسف و زلیخا، اثر کمال‌الدین بهزاد. کتابخانه و مرکز ملی اسناد مصر (منبع: نگارنده)

کنتراست وسعت و مکمل در موضوع‌های غیرمذهبی (رزمی و حماسی، بزمی و پادشاهان، روزمره)

در بررسی نگاره‌ها با موضوع مذهبی مشخص شد که

هنرمند به‌منظور بیان ذهنیات و احساسات درونی خود دربارهٔ موضوع و با شیوه‌ای خیال‌انگیز، از کنتراست وسعت و مکمل رنگ‌ها بهره برده است؛ بنابراین نگارگر با استفاده از این تمهیدات بصری، جنبه‌های نمادین و بیان‌گرا در اثر خود شکل داده و تقویت کرده است.

در مقایسهٔ میان دو دورهٔ متقدم و متأخر مکتب هرات می‌توان چنین گفت که «مکتب هرات در دورهٔ پیشین به پروردگی و هماهنگی خاص خود رسید. هنرمندان آن افزون بر حصول کمال فنی در هنر خویش، به دنیای گسترده‌ای از فضابندی و عواطف یا عینیت و ذهنیت دست یافتند»، در حالی که «در نگاره‌های مکتب پسین هرات بر واقعیت بصری فرد و انسان تأکید گشت و انعطاف‌پذیری نظام کتابخانه را صحه گذاشت. در اینجا پیکره‌هایی که ارائه گردید دیگر حالت تیپ نداشتند، بلکه افراد و انسان‌هایی بودند که درگیر فعالیت‌های روزمره‌اند» و این «واقعیت‌نمایی تصاویر از طریق حرکت و فضا در حقیقت جدایی از شمایل‌نگاری دورهٔ پسین بود که بیشتر بر آرمان تأکید داشت تا واقعیت» (آژند به نقل از کاوسی، ۱۳۹۷:۳۱).

اما در مکتب هرات، موضوعات غیرمذهبی نیز حضوری پررنگ دارند. در این آثار، نگارگر داستان‌های پادشاهان، بزمی، رزمی، حماسی و وقایع روزمره را به تصویر کشیده است. کنتراست وسعت و مکمل در این دسته از آثار، بیش از هر چیز از جنبهٔ ویژگی‌های ساختاری مدنظر قرار گرفته‌اند. از منظر یوهانس ایتن نیز این دو کیفیت بصری در آثار هنری، قابلیت نمایش بیان‌های نمادین و غیرنمادین (ساختاری) را دارا هستند. در نگاره‌های غیرمذهبی، بخش وسیعی از سطح اثر به یك رنگ غالب اختصاص داده شده است که در برخی از آنها این رنگ غالب، آبی روشن، کرم نزدیک به طلایی، زرد - نارنجی و رنگ‌های تیرهٔ دیگر مانند سبز تیره یا آبی تیره است. این نوع تقسیم‌بندی از رنگ‌ها را بیشتر در آثاری با موضوع غیرمذهبی می‌توان دید و همان طور که بیان شد در این نگاره‌ها ویژگی ساختاری و فرمی نسبت به ویژگی‌های بیانی و نمادین قوت بیشتری دارند؛ بنابراین می‌توان گفت هنرمند در نگاره‌هایی با موضوع غیرمذهبی بین دو کیفیت بصری کنتراست وسعت و مکمل، کنتراست وسعت را در اولویت قرار داده است تا با این تمهید بصری و نمود رنگ‌ها، افزایش جذابیت بصری و گویاترشدن موضوع داستان را نتیجه دهد.

با توجه به استفاده از کنتراست وسعت به‌عنوان یک عامل مهم فرمی در نگاره‌های با موضوع غیرمذهبی، می‌توان گفت در این نگاره‌ها زمینهٔ اصلی به‌وسیلهٔ رنگ به دو بخش کلی تقسیم شده که بخش وسیعی از اثر را رنگی روشن یا تیره در برمی‌گیرد. پیشتر دربارهٔ تأثیر نسبت وسعت رنگ‌های روشن و درخشان به رنگ‌های تیره بیان شد که لازم است میزان وسعت رنگ‌های درخشان در نسبت با وسعت رنگ‌های تیره‌تر و خاموش کمتر باشد. در نگارهٔ «اسکندر و معتکف» (تصویر۹) به شکل کلی دو دسته رنگ که شامل آبی خالص و درخشان در آسمان و رنگ (کرم و آبی- طوسی) ناخالص در زمین و صخره‌ها وجود دارد. هنرمند در تقسیم‌بندی رنگی اثر خود به شکلی هوشمندانه میزان رنگ آبی خالص و درخشان را که به‌شدت چشمگیر است، در نسبت با رنگ روشن ناخالص (کرم و آبی- طوسی) که بخش وسیعی از اثر را به خود اختصاص داده، کمتر در نظر گرفته است تا با استفاده از کنتراست وسعت، تعادل و تناسب رنگی در نگاره برقرار شود (ناظر بر نسبت ۱ به ۳ رنگ زرد و بنفش در نظریهٔ رنگ ایتن). لازم است ذکر شود در برخی از نگاره‌ها وقتی هنرمند سطح وسیعی از زمینهٔ اصلی را به رنگ درخشانی اختصاص داده است با استفاده از تمهیدات بصری چون عناصر تزیینی ریزنقش تیره، رنگ لباس انسان و حیوانات و... بین رنگ‌های روشن و تیرهٔ نگاره، تعادل بصری برقرار می‌کند.

در نگارهٔ «اسکندر و معتکف» (تصویر۹) نیز شاهد هنرمند جهت برقراری تعادلی بصری بین رنگ‌های تیره و روشن، در قسمت‌های روشن نگاره با قراردادن پیکره‌هایی با پوشش‌هایی به رنگ‌های مکمل قرمز و سبز و آبی و نارنجی و همچنین رنگ‌های دسته سوم و رنگ‌های تیره‌ای مانند مشکی سعی در برقراری تعادل با بخش بالای نگاره و رنگ آبی درخشان آسمان داشته است. در نگارهٔ حاضر بین رنگ‌های قرمز و سبز و آبی و نارنجی در پوشش پیکره‌ها در نسبت با رنگ زمینه (کوه و دشت و معماری) علاوه بر کنتراست وسعت، کنتراست مکمل نیز وجود دارد. علاوه بر حضور کنتراست وسعت در کلیت اثر، این کیفیت بصری را در جزئیات نگاره یعنی در پوشش هر پیکره (رنگ آستین و سربند با پیراهن) نیز می‌توان دید. رنگ قرمز در بخش‌های بالایی، پایینی و کناری نگاره و در برگ‌های درخت در اندازه‌های کوچك و به شکلی پراکنده دیده می‌شود که در نسبت با رنگ کلی زمینه ایجاد کنتراست وسعت کرده است و هنرمند با استفاده از این کیفیت بصری موجبات گردش

تصویر۹. اسکندر و معتکف اثر کمال‌الدین بهزاد. خمسهٔ نظامی. ۹۰۰ ق. کتابخانهٔ بریتانیالندن (آژند ۱۳۸۷:۴۰۶)

تصویر۱۰. اسکندر و معتکف اثر کمال‌الدین بهزاد. خمسهٔ نظامی. ۹۰۰ ق. کتابخانهٔ بریتانیالندن (منبع: نگارنده)

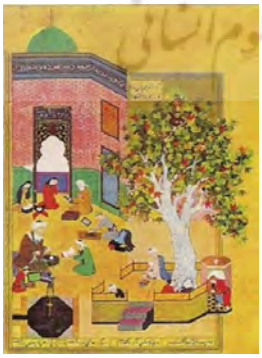
تصویر۱۱. سلطان حسین میرزا در تفرجگاه، اثر کمال‌الدین بهزاد. مرقع گلشن. صفحهٔ ۶۲ اواخر سدهٔ ۹ق. کاخ گلستان (حسینی‌راد، ۱۳۸۵:۴۳۲)

تصویر۱۲. سلطان حسین میرزا در تفرجگاه، اثر کمال‌الدین بهزاد. مرقع گلشن. صفحهٔ ۶۲ اواخر سدهٔ ۹ق. کاخ گلستان (منبع: نگارنده)

چشم مخاطب در نگاره و خوانش کل اثر را فراهم کرده است (تصویر۱۰).

در نگارهٔ «سلطان حسین میرزا در تفرجگاه» (تصویر۱۱) رنگ قرمز و قرمز نارنجی لباس پیکرهٔ زنان در نسبت با رنگ سبز و سبزآبی زمینه، دارای کنتراست مکمل است که از نظر وسعت در نسبت با کل نگاره تفاوت داشته و نمایشی از کنتراست وسعت در این نگاره است. بهره‌گیری از تهمید بصری چون کنتراست وسعت علاوه بر ایجاد تأکید و جذابیت بصری سبب تمرکز بر نقطهٔ عطف داستان و گردش چشم در کادر شده است (تصویر۱۲). در جزئیات نگاره مانند لباس‌ها هم‌زمان هر دو کنتراست مکمل و وسعت به چشم می‌خورد (تصویر۱۳). در دیگر رنگ‌های نگاره مانند زرد، کرم و صورتی روشن (لباس‌ها و عناصر طبیعی) بیشتر کنتراست وسعت این رنگ‌ها در نسبت با رنگ زمینهٔ کار (سبز) وجود دارد. هنرمند با بهره‌گیری از این کیفیات بصری سبب جداسازی وقایع در نگاره شده است. در نگارهٔ «لیلی و مجنون» (تصویر۱۴) بخش اصلی و وسیعی از نگاره را رنگ طلایی- زرد به خود اختصاص داده است. هنرمند رنگ زمینه را با وسعت بیشتری از رنگ لباس پیکره‌های اصلی قرار داده است که با این شیوه تضاد بین وسعت رنگ‌ها را به نمایش گذاشته است. در این نگاره علاوه بر کنتراست وسعت بین رنگ طلایی - زرد با لباس لیلی به رنگ قرمز و لباس مجنون به رنگ سبز (بار معنای و نمادین) سبب شده است تا سوژه‌های اصلی داستان برجسته‌تر به چشم آیند. در نگارهٔ حاضر کمترین وسعت رنگی را در دو رنگ مکمل قرمز و سبز می‌توان دید که سبب گردش چشم مخاطب در نگاره شده‌اند. همچنین کنتراست وسعت را در رنگ‌هایی چون سفید و آبی روشن و آبی تیره در نسبت با رنگ زمینه نیز می‌توان دید که در جهت جلوگیری از یکنواختی در رنگ‌ها و ایجاد تنوع استفاده شده‌اند. در نگارهٔ «لیلی و مجنون» رنگ قرمز و سبز لباس این دو پیکره علاوه بر کنتراست وسعتی که با رنگ زمینه ایجاد می‌کنند با یکدیگر دارای کنتراست مکمل نیز هستند (تصویر۱۵).

تصویر۱۳. سلطان حسین میرزا در تفرجگاه، اثر کمال‌الدین بهزاد. مرقع گلشن. صفحهٔ ۶۲ اواخر سدهٔ ۹ق. کاخ گلستان (منبع: نگارنده)



تصویر۱۴. لیلی و مجنون در مکتب اثر بهزاد. خمسهٔ نظامی. ۸۹۹ق. موزهٔ بریتانیالندن. (موسوی لر۱۳۸۶:۱۷۰)

تصویر۱۵. لیلی و مجنون در مکتب اثر بهزاد. خمسهٔ نظامی. ۸۹۹ق. موزهٔ بریتانیالندن. (منبع: نگارنده)

در نگارهٔ «کاخ خورنق» (تصویر۱۶) کیفیت بصری کنتراست وسعت و مکمل را در ویژگی‌های ساختاری نگاره همراه با

تصویر۱۶. ساختن کاخ خورنق، اثر کمال‌الدین بهزاد، برگی از خمسهٔ نظامی. موزهٔ بریتانیا(URL4)

تصویر۱۷. ساختن کاخ خورنق، اثر کمال‌الدین بهزاد، برگی از خمسهٔ نظامی. موزهٔ بریتانیا(منبع:نگارنده)

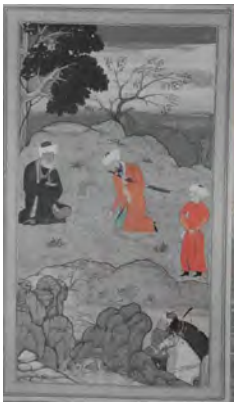
موضوعات روزمره می‌توان دید. زمینهٔ نگاره به سه بخش رنگی با نسبت‌های متفاوت تقسیم شده است. دو بخش پایینی نگاره از نظر رنگی شباهت زیادی به یکدیگر دارند، بنابراین می‌توان به شکل کلی کار را دو بخش رنگی در نظر گرفت. رنگ کرم متمایل به طلایی که سطح وسیعی از نگاره را به خود اختصاص داده است و سطح کوچک‌تر نگاره که رنگ آبی آسمانیِ درخشانی در بالای کادر قرار گرفته است (تصویر۱۷). در این نمونه آثار با توجه به موضوع، جنبهٔ ساختاری نگاره از نظر فرم، حرکت و رنگ بیشتر از جنبه‌های بیانی و نمادین مدنظر هنرمند قرار گرفته است. در نگارهٔ «کاخ خورنق» حضور کنتراست وسعت نسبت به کنتراست مکمل چشمگیرتر است. علاوه بر حضور کنتراست وسعت بین دو رنگ اصلی زمینه (آبی و کرم طلایی)، این کنتراست را در اجزای نگاره مانند رنگ لباس پیکره‌ها در نسبت با رنگ زمینهٔ اصلی نیز می‌توان دید. برای نمونه رنگ قرمز لباس پیکره‌ای که در وسط نگاره قرار دارد در نسبت با رنگ کلی اثر وسعت کمی را به خود اختصاص داده است، این مطلب را در دیگر پیکره‌ها نیز می‌توان مشاهده کرد (تصویر۱۸).

تصویر۱۸. ساختن کاخ خورنق، اثر کمال‌الدین بهزاد، برگی از خمسهٔ نظامی. موزهٔ بریتانیا(منبع:نگارنده)

هنرمند با استفاده از تضاد در وسعت رنگ‌ها، موجب ایجاد تأکید و گردش چشم در کل نگاره شده است. همچنین هنرمند جهت ایجاد تحرک و پویاییِ متناسب با موضوع نگاره و در عین حال ایجاد هماهنگی بین رنگ‌ها، در پایین نگاره پیکره‌هایی با پوشش‌هایی به رنگ آبی مانندِ رنگ آبی در بالای کادر قرار داده است؛ همچنین دربارهٔ رنگ قرمز نیز علاوه بر مرکز نگاره، در پوشش پیکره‌هایی که در بالا و پایین و کناره‌های کادر قرار دارند، رنگ‌هایی نزدیک به قرمز استفاده شده است. در نگارهٔ حاضر نیز مانند دیگر نگاره‌های بررسی شده می‌توان میان پوشش اصلی پیکره‌ها با پوشش‌های جزئی لباسشان کنتراست وسعت را مشاهده کرد. در نگارهٔ «نصیحت پیر» (تصویر۱۹) استفاده از تغییر اندازهٔ سطوح رنگی (کنتراست وسعت) در پس‌زمینه موجب تفکیک فضاها، مکان‌ها و وقایع موجود در آنها و درک بهتر روایت داستان شده است.

این نگاره در پس‌زمینه به دو رنگ کلی آبی و کرم خاکی تقسیم شده که رنگ آبی وسعت بیشتر را به خود اختصاص داده است. رنگ آبی با رنگ نارنجی و قهوه‌ای نارنجیِ لباس دو پیکره‌ای که در بخش میانی نگاره قرار گرفته‌اند، علاوه بر کنتراست وسعت، کنتراست مکمل نیز دارد (تصویر۲۰).

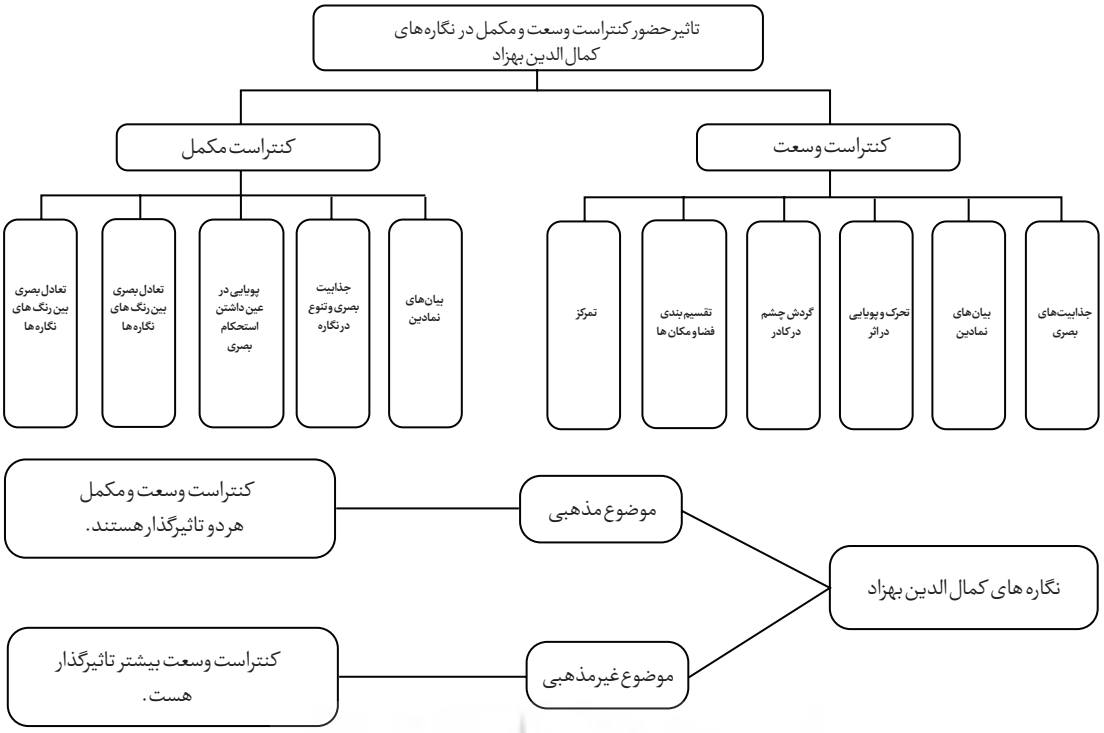
تصویر۱۹. مرقع گلشن. نصیحت پیر اثر کمال‌الدین بهزاد. کاخ گلستان. (حسینی‌راد،۱۳۸۵:۴۱۹)



تصویر۲۰. مرقع گلشن. نصیحت پیر، اثر کمال‌الدین بهزاد. کاخ گلستان. (همان)

تصویر۲۱. خودنگاره‌ای منتسب به شیبک‌خان، اثر کمال‌الدین بهزاد. کلکسیون الصباح کویت (URL2)

تصویر۲۲. شیبک‌خان، اثر کمال‌الدین بهزاد. موزهٔ هنرهای متروپولیتن. (پاکباز، ۱۳۸۳:۱۰۲)



نمودار ۱ و ۲. تأثیر حضور کنتراست وسعت و مکمل در نگاره‌های کمال الدین بهزاد (منبع: نگارنده)

همان طور که پیشتر اشاره شد در برخی از جزئیات نگاره‌های بهزاد، حضور کنتراست وسعت، نیز به خوبی دیده می‌شود؛ مانند رنگ نارنجی لباس پیکره‌ای که در میان کادر قرار دارد در نسبت با رنگ سبز دامن آن. این نکته را در دیگر رنگ‌ها (سفید، مشکی، بنفش، کرم) نیز می‌توان دید. در دو تك پیکرهٔ ذیل نیز دو کیفیت بصری کنتراست وسعت و مکمل مشهود است. در خودنگارهٔ تصویر ۲۱، در پوشش هنرمند کنتراست مکمل و وسعت بین دو رنگ نارنجی و آبی مشاهده می‌شود. همان طور که پیشتر بیان شد، بین جزئیات نگاره نیز می‌توان این دو کیفیت بصری را بررسی کرد. در نگارهٔ «شیبك خان» (تصویر ۲۲)، در پس زمینهٔ نگاره کنتراست مکمل بین دو رنگ سبز و قرمز نسبت به کنتراست وسعت اولویت پیدا کرده است. نسبت برابر دو رنگ سبز و قرمز در کادر، همراه با فرم نزدیك به مستطیل که بیانی از استحکام و ایستایی است و حضور پیکره به شکل عمودی با دستان ستون شده روی زانوها به رنگ سبز که در نسبت با رنگ قرمز که نمادی از قدرت است، سبب تقویت استحکام، ایستایی و قدرت در پیکره شده است.

نتیجه‌گیری

هنر نگارگری، دنیایی از رنگ همراه با خلاقیت بصری و نگاه عرفانی هنرمند نگارگر است که در سده‌های مختلف شگفتی آفریده است. در بررسی‌های صورت‌گرفته مشاهده شد که دو کیفیت بصری کنتراست مکمل و وسعت در رنگ‌ها از منظر یوهانس ایتن، علاوه بر هنر غرب در آثار نگارگری مکتب هرات نیز شایستهٔ بازخوانی است. در نظریهٔ ایتن برای میزان روشنی (درخشش) رنگ‌ها، اعدادی تعیین شده است.

البته باید در نظر داشت این اعداد نمی‌توانند قطعیت کافی داشته باشند با توجه به اینکه هنرمندان نیز معمولاً ترکیب‌های رنگی خود را بر اساس اعداد و ارقام به وجود نمی‌آورند؛ زیرا بخش زیادی از اجرای رنگی به احساس درونی، توانایی و مهارت و شناخت بصری هنرمند بستگی دارد. با این وجود، اعداد پیشنهادی جهت درک بهتر مطالب ارائه می‌شود. نسبت رنگ زرد به بنفش: ۹ به ۳؛ بنابراین وسعت سطح متناسب آنها با یکدیگر، ۱ به ۳ است؛ یعنی وسعت سطح رنگ بنفش باید ۳ برابر وسعت سطح رنگ زرد باشد تا از نظر تأثیر بصری، هماهنگ باشند. این نسبت در رنگ سبز و قرمز ۶ به ۶ و در نارنجی و آبی ۸ به ۴ است.

نگارگر ایرانی بی‌شک با دانش و تعاریفی که یوهانس ایتن دربارهٔ رنگ و نسبت‌های آن بیان می‌کند، دست به انتخاب رنگ‌ها نزده است؛ ولی با توجه به همان احساس درونی و شناخت تجربی، ذوقی و عرفانی از رنگ‌ها که شاید ریشه در ذات فهم زیبایی‌شناختی هنرمندان دارد، آثاری را خلق

کرده که می‌توانند برخی از گزاره‌های مبانی رنگ یوهانس ایتن را نیز تأیید کنند. یکی از این گزاره‌ها این است که بهره‌گیری از کنتراست مکمل و وسعت از جنبه‌های مختلف (بینشی و مضمونی و ساختاری) می‌توانند بر فرم و بیان رنگی نگاره تأثیر به‌سزایی داشته باشند. در نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد نیز می‌توان هم‌زمان هر دو کیفیت بصری (کنتراست وسعت و مکمل) را شاهد بود. استفاده از کنتراست وسعت در تقسیم‌بندی رنگ‌های اصلی زمینه و حتی در جزئیات نگاره‌ها مانند لباس پیکره‌ها، رنگ آستین لباس در نسبت با کل لباس پیکره را می‌توان ۳ به ۱ یا ۱ به ۲ و حتی ۱ به ۱ دید. نگارگر در ترکیب‌بندی نگاره‌هایی با محوریت موضوع‌های غیرمذهبی به این ویژگی‌های بصری اولویت داده است تا مکان‌ها و فضاها و وقایع موجود در داستان به بیانی رسا و گویا به تصویر درآید، ولی در نگاره‌ها با محوریت موضوع‌های مذهبی کنتراست مکمل و وسعت، هر دو با سهمی برابر در شکل‌دهی به بیان نمادین و عرفانی نگاره تأثیرگذار هستند؛ مانند نسبت ۱ به ۱ و برابر سطح رنگ سبز و قرمز در نظریهٔ ایتن تا از نظر درخش رنگ‌ها تعادل بصری ایجاد شود؛ بنابراین در تمام بخش‌های این نگاره‌ها استفادهٔ هدفمند و تأثیرگذار از کنتراست وسعت و مکمل رنگ‌ها مشهود است.

پی‌نوشت

1 Psychophysiological
2 Contrast of complementary
3 Expressionism
4 Symbolism
5 Contrast of extension
6 Piet Mondrian

۶. رنگ آبی که جنبه‌های گوناگون روحی را نشان می‌دهد و در فکر و روح ما داخل می‌شود، با روان آدمی پیوند می‌خورد و تا اعماق روح نفوذ می‌کند. آبی معنی ایمان می‌دهد و اشاره‌ای است به فضای لایتناهی و روح. رنگ‌های آبی زمردی - آبی لاجوردی حکایت از فضای ملکوتی بارگاه دارد، رنگ قرمز نشانه‌ای از مادی‌گرایی و هوای نفس است و رنگ سبز نشان‌دهندهٔ آرامش و امیدواری و آمیزشی از دانش و ایمان است و وقتی متمایل به زرد و روشنی می‌شود احساس جوانی و نیروی بهاری را به وجود می‌آورد، ولی وقتی سبز به سمت آبی متمایل می‌شود، حالت روحانیت آن فزونی می‌یابد؛ بنابراین رنگ سبز روشن (متمایل به آبی) همانند لباس حضرت «یوسف (ع)» بیانگر ایمان و اعتقاد ذاتی او است (ایتن، ۱۳۷۳: ۲۱۸-۲۱۴؛ ژان شوالیه، ۱۳۸۴: ۵۲۲-۵۲۰).

منابع

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

ـــــــ (۱۳۸۹) ***نگارگری ایرانی (پژوهش در تاریخ نقاشی و نگارگری ایرانی)***، تهران: سمت.

آیزمن، لئاتریس (۱۳۸۸) ***روان‌شناسی کاربردی رنگ‌ها***، ترجمهٔ روح‌الله زمزمه، تهران: ابیانه.

ایتن، یوهانس (۱۳۸۲) ***هنر رنگ***، ترجمهٔ عربعلی شروه، چاپ ۳، تهران: یساولی.

بختیاری فرد، حمیدرضا (۱۳۸۸) ***رنگ و ارتباطات***، چاپ ۲، تهران: فخرکیا.

پاکباز، رویین (۱۳۸۳) ***نقاشی ایران از دیرباز تا امروز***، چاپ ۳، تهران: زرین و سیمین.

ـــــــ (۱۳۸۳) ***دائرة‌المعارف هنر***، چاپ ۴، تهران: فرهنگ معاصر.

حسینی‌راد، عبدالمجید (۱۳۸۵) ***شاهکارهای نگارگری ایران***، مترجمان: ماری پرهیزگاری، پیام پریشان‌زاده، کلود کرباسی، تهران: موزهٔ هنرهای معاصر تهران.

شوالیه، ژان‌ژاک؛ گربران، آلن (۱۳۸۴) ***فرهنگ نمادها***، مترجم: سودابه فضایلی، جلد ۳، تهران: جیحون.

عکاشه، ثروت (۱۳۸۰) ***نگارگری اسلامی***، ترجمهٔ غلامرضا تهامی، چاپ ۲، تهران: حوزهٔ هنری.

کاوسی، مژگان (۱۳۹۷) «کمال‌الدین بهزاد در مکاتب نگارگری ایران»، ***پژوهش در هنر و علوم انسانی***، ۳(۱)، ۳۴-۲۳.

گری، بازیل (۱۳۸۴) ***نقاشی ایرانی***، ترجمهٔ عربعلی شروه، چاپ ۲، تهران: دنیای نو.

موسوی‌لر، اشرف (۱۳۸۶) «زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی در آثار کمال‌الدین بهزاد» در ***کمال‌الدین بهزاد؛ مجموعه مقالات همایش بین‌المللی***، تهران: فرهنگستان هنر.

نوروزی طلب، علی‌رضا (۱۳۷۸) «جستاری در مبانی نظری هنر و مفاهیم نگارگری ایرانی»، ***هنر***، ۱۹(۳۹)، ۱۰۸-۷۶.

References

Akkashe, T. (2001). ***Islamic Painting***, Translated by Gholamreza Tahami, (2nd ed.), Tehran: Hozeh Honari Publication (Text in Persian).

Azhand, Y.(2008). ***Painting School of Herat***, Tehran: Art Academy (Text in Persian).

Azhand, Y.(2010). ***Iranian Painting***, Tehran: The Center for Studying and Compiling University Books in Humanities (SAMT) (Text in Persian).

Bakhtiarifard, H.(2009). ***Color and Communications,*** (2nd ed.), Tehran: Fakhr Kia (Text in Persian).

Chevalier, J. & Gheerbrant, A (2005). ***Dictionnaire des Symboles: Mythes, Reves, Coutumes,*** Translated by Soudabeh Fazayeli, Tehran: Jeyhoon (Text in Persian).

Eiseman, L. (2009). ***Pantone Guide to Communicating with Color,*** Translated by Roohollah Zemzemeh, Tehran: Abyaneh (Text in Persian)

Gray, B. (2005). ***Persian Miniature Painting***, (2nd ed.), Translated by Arab Ali Sherveh, Tehran: Donyaye No (Text in Persian).

Hosseini Rad, A. (2006). ***Iranian Masterpieces of Persian Painting***, Tehran: Tehran Museum of Contemporary Art Publication (Text in Persian)

Itten, J. (2003). ***The Art of Color: The Subjective Experience and Objective Rationale of Color***, Translated by Arab Ali Sherveh, (3rd ed.), Tehran: Yassavoli Publications (Text in Persian).

Kavosi, M. (2018). Kamaluddin Behzad in Iranian Painting Schools, ***Research in Arts and Humanities***, 3(1), 23-34 (Text in Persian).
Mousavilar, A. (2007). Iranian-Islamic Aesthetics in Kamaluddin Behzad Artworks, ***Kamaluddin Behzad; Proceedings of the International Conference***, Tehran: Academy of Art (Text in Persian).
Nowroozi Talab. A. (1999). A search on the Theoretical Foundations of Iranian Art and Concepts of Painting, ***Honar***, 19(39), 76-108 (Text in Persian).
Pakbaz, R. (2004). ***Encyclopedia of Art: Painting, Sculpture, Graphic Arts***, (4th ed.), Tehran: Farhang Moaser (Text in Persian).
Pakbaz, R. (2004). ***Iranian Painting: from Prehistoric Era to the Present Day***, (3rd ed.), Tehran: Zarrin and Simin (Text in Persian).

URLs:
URL1-arsmundi.com/en/artwork/composition-a-piet-mondrian-801853.html
URL2- artsandculture.google.com/asset/_wGkOiyV0ojtRA
URL3-commons.wikimedia.org/wiki/File: Paul_Gauguin_-_Christ_and_the_Garden_of_Olives.jpg
URL4- wikiart.org/en/kamal-ud-din-behzad/construction-of-the-fort-of-kharnaq-1495

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal

Vol. 14, No. 1, Spring2022 ,Serial No. 34

Research Paper

http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

Investigating the position of complementary contrast and breadth from Johannes Eaton's perspective in Kamaluddin Behzad[1]

Zeinab Mozafarikhah [2]

Received:2021/08/18
Accepted:2021/12/26

Abstract

One of the essential aspects of painting from various times is a visual similarity in the use of forms, pure colors, and symbolic motifs, in addition to common subjects. Color, in particular, is one of the most essential and notable characteristics of painting, and it is a key ability for inquiry and study. Chromatography theories allude to people's profound understanding of colors and sensory experiences, and they give a useful analytical instrument for studying the impacts. One of these points of view is Johannes Eaton's. The two visual aspects of contrast, width, and complementarity may be related to the subjects of the works in the drawings using this viewpoint. The purpose of this research is to find out how Kamaluddin Behzad used complementary and expanding contrast to create an imaginative image of the "romantic-mystical" topic. This study used a descriptive-analytical approach to address this question, gathering information and data in a library setting, and concluded that Johannes Eaten's theory of contrast, breadth, and color complementation might be applied to Kamaluddin Behzad's paintings, and it conveys to the audience the unique and vital aspects of these works. Each color portion in these paintings depicts the occurrence of distinctive and independent occurrences, and complementary contrast and width are employed to create different color spaces that are two-dimensional and have depth. The artist has heightened the expressive, emotional, and creative characteristics of colors by using these visual compositions.

Hue theory is the product of the artist's sensory experience of colors in all artistic movements, including Iranian painting, and each color can include certain themes. Shapes and colors in the realm of painting are not what they appear to be in tangible terms. They rely on the transcendental realm, which is taken from Eastern thought, and the painter attempts to show such a world. This notion could be depicted on a two-dimensional paper surface by a Herat school painter. In each period, the paintings were slightly different in terms of the placement of statues, objects, elements, the emptiness of the space, and its colors and qualities, and in some cases, these differences caused change and progress in that period. Herat school is more developed and mature in this period, and the use of form and color symmetry in the works of this period is reduced. A specific form of realism may be noticed in bodies and even in

1-DOI: 10.22051/JJH.2021.37250.1684

2- Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Arts, AlZahra University, Tehran, Iran.
Email: z.mozafarikhah@alzahra.ac.ir

color, in addition to landscapes. Most of the Herat school's works feature light hues, the brightest of which is gold. The school's distinguishing characteristics include brilliance, color maturity, color range, new color combinations, and the development of new topics, among others, which, with the passage of time and the presence of Kamaluddin Behzad, prepare the way for major changes in the art of painting. Europeans have been the primary source of knowledge about Iranian painting in the contemporary age. Thus, a deeper understanding of contemporary Iranian painting can be gained by looking at how the Iranian artist has used color and created colorful spaces in his works, as well as how the Iranian artist has achieved an imaginative display of visual qualities of colors (contrast, breadth, and complementarity). The present study aims to consider if complementary contrast and width (according to Eaton's theory) are present in Kamaluddin Behzad's paintings as a key visual preparation. To do this, this research aims to address the following question: how did Kamaluddin Behzad combine complementary contrast and expansive contrast to create an imaginative image of the "romantic-mystical" theme? For this reason, the position of color in Iranian painting is described first, followed by a study of Kamaluddin Behzad's works, which have been attributed to him based on written research by other researchers (Abdolmajid Hosseini Rad, 2006 and Rouin Pakbaz, 2004 and Mousavi Lor, 2007 and Azhand, 2008). The approach of employing contrast, breadth, and complementarity is discussed in these publications.
Keywords: Kamaluddin Behzad, Herat School, Iranian Painting, Color, Exemplary Space, Complementary Contrast, Extent Contrast.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی