صفحات ۲۳ - ۳۲
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره ۲۲، شماره ۴، زمستان ۱۳۹۶

بررسی مؤلفه‌های تعاملی فرم و متن در ساختار زیباشناسانه آثار نقاشی ایران

اصغر کفشچیان مقدم[۱]، کریم اله خانی[۲]

[۱] دانشیار دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران. ایران.
[۲] مدرس دانشکده هنر، معماری و شهرسازی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرمان، کرمان، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۷/۱۸، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۸/۹)

چکیده
آنچه نگاره‌های ایران را درکنار دیگر ویژگی‌ها، متمایز از نقاشی‌های هم عصر خود و حتی پس از آن معرفی می‌نماید، نوع نگرش هنرمند در شرح موضوعاتی با بن‌مایه‌های تخیلی، افسانه‌ای، تغزلی و تاریخی و تعامل زیباشناختی میان متن، فرم و بسط مفهومی اثر است که با طرح سؤال اصلی پژوهش یعنی؛ چگونگی وجوه زیباشناختی فرم متن نوشتاری و چیدمان و ترکیب آن در کادر و عناصر بصری اثر، به مطالعه آن می‌پردازد. در مقاله حاضر، با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی و با بکارگیری اسناد و منابع کتابخانه‌ای، ضمن بررسی عناصر بصری و ساختار زیبایی‌شناختی نگاره‌ها، تلاش شده تا با مطالعه چگونگی تعامل مؤلفه‌های بصری فرم‌ها و متون، تأثیر زیباشناختی، محتوایی و معنایی نوشته‌ها در کنار نقش ساختاری و تعاملی آنها، موردپژوهش و ارزیابی قرار گیرد که به نظر می‌رسد، هنرمند از این تعامل به‌عنوان کیفیت بصری در نگاره‌ها بهره برده است و بر این اساس محقق گردید که نگرش محققین و هنرمندانی که نگاره‌های ایران را صرفاً تصویرسازی متون و مرتبط با متن می‌نگرند، فرض درستی نیست و نگاره‌هایی که هنرمند در کمپوزیسیون آنها متن را با دقت خاصی گزینش نموده است میان متن و فرم نوشتاری رابطه معناداری وجود داشته و از تعامل بصری ویژه‌ای برخوردارند.

واژه‌های کلیدی
نگارگری، ترکیب‌بندی، فرم و متن، زیباشناختی، نقاشی ایرانی.

*نویسنده مسئول: تلفکس: ۰۲۱-۸۸۰۳۷۷۴۱، E-mail: kafshchian@yahoo.com.

مقدمه

از آنجا که نگاره‌های ایران زمین تا قرن یازدهم مستقیماً وابسته به یك متن (نوشته) با بن‌مایه تخیلی، افسانه‌ای، تغزلی، تاریخی، علمی و... می‌باشند بررسی رابطه میان متن و تصویر و نقش آنها در زیبایی‌شناسی اثر مهم جلوه می‌نماید. در مقاله حاضر تلاش شده تا با بررسی عناصر بصری و ساختار زیبایی‌شناختی عناصر در کنار پرداختن به بیان هرمنوتیك دینی در نگاره‌ها و بررسی تعامل مؤلفه‌های فرم و متن به وجود لایه‌های زیرین اثر با بن‌مایه فرهنگی و بومی پرداخته شود و تأثیر محتوایی و معنایی نوشته‌ها در کنار نقش ساختاری و زیبایی‌شناختی آنها در یك نگاره موردبحث و پژوهش قرار گیرد. بر این اساس شاید بتوان نگرش خطایی را که برخی از هنرمندان، نگاره‌های ایران زمین را صرفاً مرتبط با متن می‌نگرند، مورد ارزیابی قرارداد.

مطالعه روابط مؤلفه‌های متن و تصویر و نقش آنها در شکل‌گیری اثری با ویژگی‌های بومی، از اهدافی است که در این مقاله با رویکردی تحلیلی مورد بررسی قرار می‌گیرد. نگارندگان تلاش دارند علاوه بر آنچه حضور متن (نوشته) در یك نگاره به لحاظ محتوایی و معنایی توانسته به بیان موضوع مورد نظر هنرمند نگارگر کمك سازد، به متن و یا نوشته به‌عنوان فرم (شکل) و عنصری بصری در اثر نگریسته و تأثیر زیبایی‌شناختی آن را در ترکیب‌بندی نگاره مورد تجزیه و تحلیل قرار دهد و نگاره را خارج از ارتباط آن با کتاب بررسی نمایند.

آنچه مطالعه پیرامون هنر نگارگری ایران‌زمین به ما می‌دهد، ارتباط مستقیم و وابستگی نسبی تصویر به متن است که تا قرن یازدهم ادامه داشته و به اعتقادی اوج نگارگری ایران، نسخی است که برای بایسنقر میرزا پسر شاهرخ (۸۳۷-۸۰۲ ه. ق) کار شده‌اند. کتاب‌های مصور بی‌نظیری چون *شاهنامه*، *کلیله‌ودمنه* و *گلستان* سعدی در دربار بایسنقر میرزا کار شده‌اند که حکومت تیموری تعالی و وحدت خود را مدیون کتابخانه و کارگاه سلطنتی در هرات است؛ اما همه موارد عنوان شده، خود سندی بر احساس نیاز در ایجاد پیوند میان نقاشی و متون ادبی یا شعر آن دوران بوده است.

موارد بالا به‌عنوان پیشینه، رهنمونی هستند بر چگونگی و ضرورت خلق نگاره‌ها در کنار متن یا نوشته‌های کتب دوران‌های متعدد حکومتی که شواهد نشان می‌دهد خود توانسته عامل ماندگاری و تداوم این نگاره‌ها باشد و همچنین بستری برای ظهور هنرمندان نقاش و صاحب‌ذوق هر دوره که برای ورود به سؤالات مهم پژوهش، از قبیل جایگاه متن و تصویر و همچنین قابلیت بیانی فرم در نگارگری ایران و جنبه‌های زیبایی بررسی موارد زیر ضروری به نظر می‌رسد.

متن، فرم و زیبایی‌شناختی اثر

تاریخ، دیوارنگاره‌هایی را نشان می‌دهد که تصویر، قبل از به وجود آمدن خط در زندگی بشر ایفای نقش می‌نموده است و از طرفی همین تاریخ و اسناد، گویای حضور پررنگ افسانه و تخیل در شعر و ادبیات ایران می‌باشد و طبیعی است که بشر در هر دوره به دنبال احساس نیاز از قوه تخیل و موهبت‌های الهی که به او داده شده، بهره برده است و بی‌شک موارد یادشده از این دست می‌باشند. ولی سال‌ها طول می‌کشد تا به دنبال برانگیخته‌شدن احساسات و عواطف انسانی که منجر به پردازش خلاقیت و افسانه در ادبیات شده است، نقاشی نیز در پیوند با ادبیات ابزاری شود برای بیان بهتر و شفاف‌تر این عواطف. البته همیشه این‌گونه نبوده که صرفاً ادبیات ابزار عواطف و یا سرگرمی‌های زمان خود شود گاه جنبه علمی و یا ثبت تاریخی وقایع نیز به خود گرفته است که بازهم با پیوند میان متن و تصویر توسط نفر و یا گروهی این ثبت اتفاق می‌افتاده است.

اما بسیار می‌بینیم[1] نگاره‌هایی را که بخش و یا قطعه‌ای از متن نوشتاری در خلال نقاشی آمده و گاه خود متن یا نوشته ضمن محتوا، شکلی تصویری و یا هندسی به خود گرفته است که ایجاب می‌کند به میزان اقتضای موضوع مقاله در تقسیماتی ساده به آنها پرداخته شود. به معنای دیگر اگر مؤلفه‌های اثری این‌چنین را در مثلثی فرض نماییم که به ترتیب یك ضلع آن را متن و یك ضلعش را تصویر، ضلع سوم آن را باید تعامل مفهومی و زیباشناختی این دو مؤلفه قرار دهیم، تا بتوانیم نتایج رفتاری مخاطب را از کلیت اثر درک کنیم (نمودار ۱). چراکه رابطه تعاملی میان هرکدام از عناصر یادشده در بیان محتوای اثر نقشی به سزا و غیرقابل‌انکار در دریافت و ادراک مخاطب دارند. برای مثال گزینش شعر و یا متن نوشتاری در یك نگاره با مضمونی تغزلی و همچنین گزینش نوع خوشنویسی که در مقاله حاضر جایگاه یك فرم را دارا است در کمپوزیسیون اثر نقش مستقیم دارد. همچنین نوع قرارگیری خط یا نوشته به لحاظ موقعیت مکانی و رابطه آن با کادر علاوه بر تعریف عناصر تصویری، به‌مثابه مؤلفه‌ای هدفمند در جهت وجه زیبا شناسانه اثر می‌باشد. بدین ترتیب، به اعتقاد نگارندگان هر سه ضلع فرض شده، ضمن

نمودار ۱- مؤلفه‌های بصری، تعاملی اثر نگارگری.

نگاه جستجوگرایانه در ساختار تصویری اثر، در مسیر بیانی و مفهوم نگاره نیز هماهنگ می‌باشند.

اما از آنجا که "تقریباً هیچ اطلاعات تاریخی دقیقی در باب قواعد ترکیب بندی در نگارگری ایرانی به دست ما نرسیده است، این امر در کنار پیچیدگی ساختار فضایی حاکم بر نقاشی های ایرانی سبب شده است چگونگی روند ترکیب در نگاره های ایرانی همچنان به صورت راز باقی بماند" (افشارمهاجر، ۱۳۹۴، ۴۰).

تعریف متن در آثار هنری

در این تحقیق، متن نه به‌عنوان یک نوشته بلکه به‌عنوان عنصری بصری مدنظر بوده و سعی بر آن است تا به جایگاه و نقش آن در نگاره‌های ایران بپردازیم.

در کتاب «*مفهوم متن در نشانه‌شناسی فرهنگی*» رولاند پوسنردر ۱۹۸۹ چنین آورده است؛ که فرایند تعمیم مفهوم متن از معنای متعارف زبانی آن به معنایی که در نشانه‌شناسی فرهنگی آمده به سه مرحله تقسیم‌شده است: از نوشتار به گفتار، از گفتار به هر زنجیره‌ای از نشانه‌های رمزگذاری‌شده (یعنی قراردادی) و از هر زنجیره رمزگذاری‌شده به هر نشانه رمزگذاری شده، حتی وقتی آن نشانه وارد هیچ زنجیره‌ای نشود.

پس نخستین تعمیم متن، از نوشتار صرف فراتر می‌رود و گفتار را نیز در برمی‌گیرد: یعنی هر زنجیره‌ای از واژگان، نه تنها مصنوعات زبانی ماندگار بلکه (مصنوعات زبانی) آتی را می‌توان متن نامید تا جایی که محتوای آن زنجیره به واسطه یك رمزگان تعیین شود. بر اساس تعریف پوسنر، در چنین بافتی رمزگان را باید رابطه‌ی قراردادی یا درونی دانست که محتوا را به بیان پیوند می‌دهد. اما اگر به مثال‌های او توجه کنیم چیزهایی که به طورمعمول همراه باهم تلقی شوند نیز در این مقوله قرار می‌گیرند. این تعمیم، رایج‌ترین و سرراست‌ترین تعمیم است (گروه مترجمان، ۱۳۹۰، ۸۲).

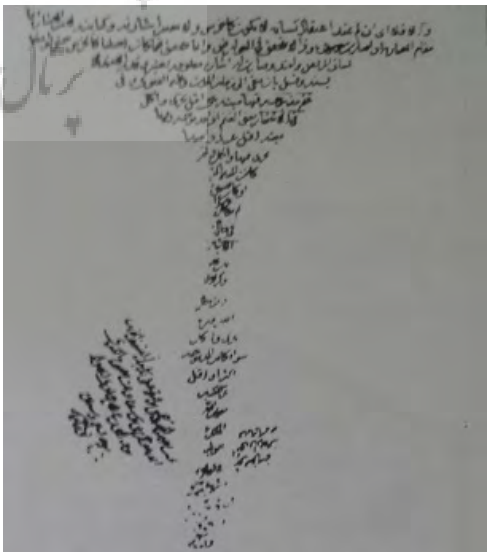
حال برای واضح‌تر دنبال شدن موضوع مقاله که مرتبط است با متون نوشتاری آورده شده در بطن خودنگاره‌ها اینکه متن نوشتاری در نگاره‌های ایران با چه رویکرد و کاربردی مورد استفاده هنرمند قرارگرفته است؟ و آیا حضور این نوشتار در کمپوزیسیون اثر یا نگاره، نقشی زیبایی‌شناسانه نیز داشته یا صرفاً کاربردی روایی در جریان صفحه‌آرایی داشته است؟ مورد سؤال می‌باشد.

از سوی دیگر، بررسی مختصری بر چگونگی چیدمان و معیار انتخاب متن نوشتاری و یا اشعار آمده در کتب و نگاره‌ها نیز انجام‌گرفته که در این رابطه، شواهد تصویری نگاره‌ها نشان می‌دهد، متن یا نوشتار در آثار نگارگری علاوه بر نوع خط، به لحاظ مفهومی و بیانی نیز بسیار خلاقانه گزینش می‌شده‌اند؛ چنان که می‌توان این روند را در تقسیم‌بندی زیر مورد مطالعه قرار داد.

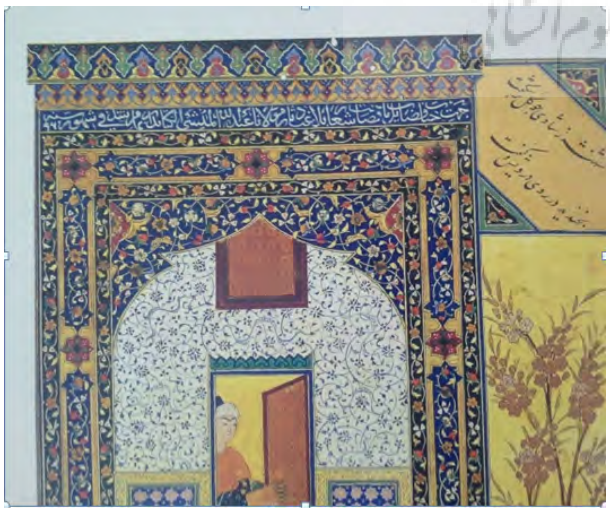
الف / نوع نوشتار در انجامه[۲]: در صفحه‌آرایی برخی کتب، به شکلی خاص از نوشته و خط برمی‌خوریم که در انجامه (مقدمه امروزی) شاهد آن هستیم[۳].

ب / متن یا نوشتار به‌عنوان بخشی از بافت معماری زمان هنرمند در بناهای نقاشی شده در نگاره: این‌گونه نوشته یا متن‌ها، خود علاوه بر معرفی تزیینات در معماری آن عصر، به لحاظ ظرافت و دقت اجرا در پرداختن نقاش به جزئیات بدون توجه به فاصله و پلان بندی (به‌گونه‌ای که محتوای متن قابل‌خواندن باشد)، نشان از مینیاتور بودن (ریز و دقیق بودن) نگارگری ایرانی نیز بوده است که خصوصیاتی از قبیل خوانایی متن در کنار تزیینات و هماهنگی نقوش و خط در معماری از ویژگی های آن است (تصویر۲).

اما گاه آوردن خود نوشته در شکل کتیبه برمعماری بناهای نقاشی شده درنگاره‌ها مرسوم بوده است که غالباً با خط ثلث، نسخ ویا کوفی ایفای نقش نموده است و در کنار بار معنایی متن، فرم کتیبه، بافتی زیبا به اثر بخشیده است. تصاویر ۳ و ۵[۵]، نمونه‌ای از آن می‌باشند.



تصویر۱- انجامه نسخه "شرح وقایه الروایه" مورخ ۸۶۹ه.ق.
ماخذ: (افشار، ۱۳۸۱، ۴۶)

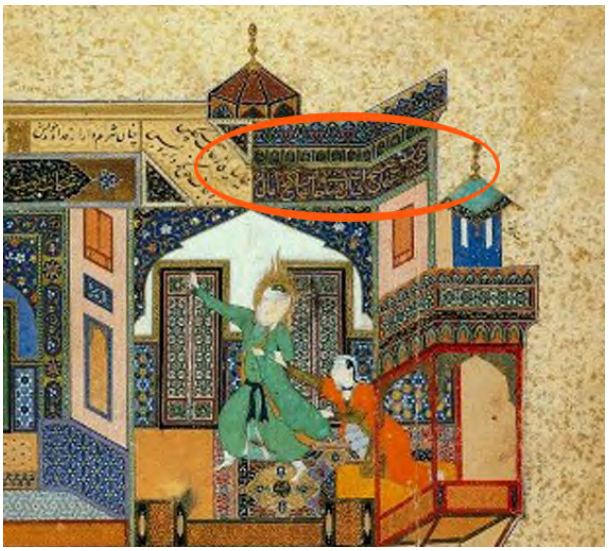


تصویر ۲- بخشی از نگاره "شهنشه ز شادی چو گل برشکفت"[۴]
ماخذ: (موزه هنرهای معاصر، ۱۳۸۴، ۱۳۹)

تصویر ۳- نظاره بهرام گور به آبتنی زنان "منسوب به بهزاد، مکتب هرات".
ماخذ: (http://dic.academic.ru)

ج / حضور متن اصلی داستان یا شعر در نقاشی ایرانی:
استفاده از متن اصلی داستان یا شعر در نگاره از خصیصه‌های نقاشی ایرانی است و «نکته‌ای که در آثار نگارگری مهم است نحوه به‌کارگیری متن در بین تصاویر است که آنها به‌خودی خود حامل پیام بوده و چیزی که پیام‌رسان باشد، جدا از صرف تزیین بودن کاربری محسوب می‌گردد و کاربری بودن آنها را شاید بتوان همان هنر گرافیک نامید. چرا که این آثار تصویری، یا متعلق به یک شعر است یا مجموعه‌ای است که در قالب یک کتاب گردآوری شده است و از همه مهم‌تر، بحث سفارشی بودن آن است» (میرحسینی، ۱۳۹۰، ۸۶۳). اما باید دید نقاش یا هنرمند نگارگر ایرانی، بر چه اساس و معیاری این گزینش از متن را انجام می‌داده و سپس به صحنه‌پردازی می‌پرداخته است؟ و اگر هرکدام از این نگاره‌ها را مستقل از داستان و یا متن ادبی مورد بررسی و پژوهش قراردهیم، به‌عنوان یک اثر هنری از چه جایگاهی برخوردارند؟ یا بهتر بگوییم اگر اثر را با رویکرد اثر محور و از منظر ساختار مورد پژوهش و تجزیه تحلیل قرار دهیم، به چه نتیجه‌ای از لحاظ زیبایی‌شناسی اثر خواهیم رسید؟

آنچه در این خصوص واضح و مبرهن است، آن است که به نظرمی‌رسد چون وجه تصویری موضوع برای هنرمند نقاش مهم بوده است، باید بخشی از متن یا شعر را انتخاب نموده باشد که قابلیت بیشتری برای تصویرسازی و بیان تصویری موضوع داشته است. فرهاد مهران، ضمن تبیین این کیفیت به «بیت مصور»، آن را این‌گونه توضیح می‌دهد: «بیت مصور به بیتی گفته می‌شود که مضمون آن بیشترین ارتباط را با نقش یا صحنه تصویر شده در متن دارد. این بیت را غالباً بلافاصله پیش از نقش یا در جای متمایز دیگری در صفحه می‌توان یافت و جای معهود آن در بالای گوشه چپ قاب نقش است. گاهی با مکان معهود خود اندکی فاصله دارد.
بیت مصور، نقش ارتباط بین خطاط و نگارگر را ایفا می‌کرده و به منزله نشانه‌ای برای نگارگری به شمار می‌رفته است. قراردادن این بیت در مکانی خاص و نزدیک به نقش، در واقع نشانه‌ای از سوی خطاط به نگارگر بوده تا دقیقاً صحنه وصف شده در بیت را در فضای پیش‌بینی شده به تصویر درآورد. در مورد بیت مصور جابجا شده‌ای که در مکان همیشگی خود قرار ندارد، احتمال قوی بر آن است که خطاط هنگام رسیدن به بیت مذکور، هنوز جایی برای نوشتن یک یا دو بیت دیگر در اختیار داشته است؛ اما با در نظر گرفتن شهرت و خصوصیت مضمون و اطمینان از آشنایی نگارگر با رخدادی که می‌بایست نقاشی شود، فضا را خالی نگذاشته و آن یکی دو بیت دیگر را نیز از پس آن نوشته است» (مهران، ۱۳۸۶، ۱۰۸-۱۱۰)
حال در این آثار، تعامل بیانی متن و یا بیت مصور، به قدری به نقاشی نزدیک شده که باید آن را در حوزه تصویرسازی دید و از آنجا که در تصویرسازی، هنرمند به دنبال شرح بهتری بر متن یا نوشته است، با شخصیت پردازی قوی و جنبه‌های روایی و داستانی‌ای که هنرمند با مدد از متن به موضوع می‌دهد، شکافی میان نقاشی و تصویرسازی ایجاد می‌نماید که خود یکی از نکات برجسته و خصیصه هنر ایرانی در آن دوران می‌تواند محسوب گردد. چرا که به قول خانم خیری «تصویرسازی با تأکید بر نشانه‌ها و سمبول‌ها با ذهن مخاطب رابطه‌ای تصویری و تخیلی ایجاد می‌کند و با پیوند تخیل و واقعیت، هارمونی و تأثیر بصری عمیقی برجای می‌گذارد. پس تصویرسازی فضای خلاقانه و استعاره‌ای ایجاد و تخیلات بیننده را تحریک می‌کند و او را به لذت گرفتن پیام به‌طور غیرمستقیم و اشاره‌ای می‌رساند»(خیری، ۱۳۸۶، ۴۳).
آنچه تا این قسمت از تحقیق ارائه شد، به استناد پژوهش محققان پیرامون نگاره‌های ایران بود و تا حدودی بر ما روشن ساخت که انتخاب متن نوشتاری و نحوه به کارگیری آن در خود نقاشی یا نگاره، کاملاً هوشمندانه و با درایتی خاص و عمیق صورت می‌گرفته است. چنانکه در اکثر نگاره‌هایی که بن‌نمایه عاشقانه یا تغزلی دارند، اشعاری با خط نستعلیق در بطن نگاره آورده شده‌اند که به نظرمی‌رسد نوع خط توانسته به بیان تغزلی اثر کمک شایانی داشته باشد و خط در این دسته از آثار به عنوان عنصری اصلی درکمپوزیسیون اثر حضور دارد؛ اماعلاوه بر این به نظرمی رسد، به‌کارگیری بخش‌هایی از نوشته یا متن کتاب در نگاره، سوای وجه صفحه‌آرایی و تصویرسازی‌اش، به اثر زیبایی خاصی بخشیده که



تصویر ۴- بخشی از نگاره "گریختن یوسف از دست زلیخا".
ماخذ: (پاکباز، ۱۳۹۳، ۲۰۴)

این وجه زیبایی‌شناسانه اثر، می‌تواند به لحاظ کمپوزیسیون و روابط عناصر بصری مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد که برای پرداختن دقیق‌تر و ملموس‌تر به این مهم، اثری ارزشمند از کمالالدین بهزاد تحت عنوان «*گریختن یوسف از دست زلیخا*» انتخاب گردیده است.

نگاره «*گریختن یوسف از دست زلیخا*» (تصویر ۴)، متعلق به دوره تیموری و در مکتب هرات اثر کمال‌الدین بهزاد است که بر اساس نسخه سعدی شیرازی کارشده، اما نکته جالب توجه در این اثر آن است که هنرمند در انتخاب اشعارش، با ذکاوت و هوشمندی تمامی که در گزینش محتوایی، معنایی و انتخاب موقعیت مکانی اشعار در اثر، برای تکمیل بیان اثر داشته و علاوه برآنکه از دو حکایت متفاوت اشعار را برگزیده است، باز لازم دیده که فقط بر اساس نسخه سعدی شیرازی به خلق اثرش نپردازد و از نسخه *هفت‌اورنگ*، اثر مولانا عبدالرحمان جامی نیز در اثر بهره ببرد که سند آن متن آمده در کتیبه سمت راست و بالای نگاره مورد بحث است که خود حاکی از اهمیت و توجه خاص هنرمند به موضوع و بیانی است که گمان می‌رود هنرمند به مضمون اثر داده است. بیت کارشده از *هفت‌اورنگ* عبدالرحمن جامی بر روی کتیبه بنای نقاشی‌شده در نگاره به خط ثلث به شرح زیر است (تصویر۴):

صفای صفه‌هایش صبح اقبال
فضای خانه‌هایش گنج آمال[۶]

فرم در نگاره‌ها

فرم درنگاره‌های ایران زمین تقریباً به لحاظ ساختار و نوع آن با آثار غرب متفاوت است، چراکه در نگاره‌های ایران علاوه بر شکل شخصیت‌ها، مخاطب با اشکال و یا بافت‌هایی روبروست که نقاشی غرب در مواردی از آن بی‌بهره است. به‌عنوان‌مثال، بافت ایجادشده در کتیبه‌ها به وسیله نوع خط و ساختار فرمی خط، منجر به ایجاد بافتی خاص در بخش‌هایی از اثر شده که علاوه بر محتوای معنایی، به لحاظ بصری و زیبایی‌شناسی هم مؤثر افتاده است. البته باید یادآور شد که ابتدا نگاره را خارج از فضای کتاب و وابستگی اثر به متن داستان موردبررسی زیبایی شناسانه قرار می‌دهیم. اما آنچه می‌تواند دامنه پژوهش حاضر را بازتر نماید و در بررسی دقیق‌تر موضوع مقاله مارا یاری رساند، توجه به موارد زیر است.

خط به‌عنوان فرم در اثر

تنوع نوع خط در زبان فارسی از مواردی است که می‌توان گفت خود سندی است برگزینش‌گری لازم و هوشمندانه توسط هنرمند نقاش و توجه خاص هنرمند به خط به‌عنوان یك فرم مؤثر در کمپوزیسیون اثر. با بررسی و بازبینی نگاره‌ها درمی‌یابیم که بسته به موضوع اثر، گزینش و استفاده از خط در آثار با توجه به کارکرد و نقش آن متفاوت بوده است. برای مثال در نگاره‌هایی با مضمون تغزلی، هنرمند، خط نستعلیق (که ترکیب‌های گوناگونی نظیر چلیپا را دارد) را در بطن اثر به کار گرفته است. از طرفی تنوع بازی در فرم، حالت و فضای جاری میان حروف خطوط بازی، فرم زیبایی دارد که گمان می‌رود در میان دیگر فرم‌های اثر خوش نشسته و در جای خود توانسته به بیان توصیفی و تغزلی داستان کمك شایانی بکند. خوشنویسان این نوع از خط را عروس خط‌ها لقب داده‌اند و غالباً برای نوشتن غزلیات، شعرا از خط نستعلیق استفاده می‌کنند. دیگر سند برحسن انتخاب هنرمند در خط نستعلیق، وجود تناسبات طلایی در حروف و کلمات نوشته‌شده با خط نستعلیق است که ابداع و ابتکار خوشنویس بزرگ میرعماد است[۷].

رنگ، بافت و حالت خط

ترکیب کیفیات بصری از قبیل حالت، رنگ و بافت خط از گزینه‌هایی هستند که نقش بسزایی در ترکیب‌بندی اثر و در نتیجه تعامل بصری میان مخاطب و اثر دارند؛ برای مثال نوع قرارگیری و چینش حروف در کنار یکدیگر فضای ریتمیك و هماهنگی را در خط نوشته‌های به کاربرده شده در نگاره به وجود آورده که سوای معنا و محتوای متن یا شعر توانسته است نقش فرمی مستقلی را در اثر برای رسیدن به ترکیب‌بندی بهتر به لحاظ زیبایی‌شناسی ایفا کند.

نقش بصری خط در زیبایی‌شناسی اثر

روشن است که هرآنچه توسط هنرمند در محدوده کادر یك اثر هنری قرار می‌گیرد، در جهت زیبایی اثر و بیان اثر می‌باشد، آوردن خط در درون اثر، علاوه بر محتوای نوشتاری آن می‌تواند وجه فرمی و زیبایی‌شناختی نیز به خود بگیرد. این مهم در دوره‌های مختلف نگاره‌های ایران‌زمین به چشم می‌خورد، به‌عنوان مثال بعد از دوره کمال‌الدین بهزاد، خط چلیپا در دوره رضا عباسی نیز حالت چرخان به خود می‌گیرد و خطاط، حرکت و جنبش را در صفحه به نمایش می‌گذارد تا خط زیبا و از نظرساختار کلی، متفاوت جلوه نماید؛ بنابراین در هر کلمه و یا حرفی، بنا به ضرورت کمپوزیسیون، تغییر شکل داده می‌شده است. به طوری که بعضی اوقات کوچک‌تر از اندازه اصلی حروف نگاشته شده‌اند(رسولی، ۱۳۸۴، ۹۷).

آنچه در بالا آمد حاکی از آن است که هنرمندان نگارگر و خوشنویس نیز به دنبال بیانی دیگر از خط بوده‌اند و اصول و قواعد حاکم بر خوشنویسی را برحسب ضرورت نادیده گرفته و در جهت یافتن ترکیب‌های بهتر و نوتر قلم می‌زده‌اند به گونه‌ای که در برخی از نگاره‌های کهن ایران‌زمین، «خط» رمزگان زبان نیست بلکه فرم حروف از طریق رمزگان تصویری نوشتار مورد توجه بوده است. این نگرش چنان عمیق است که حتی می‌توان تأثیرآن را در استفاده از خط به‌عنوان «نقش‌مایه» در آثار هنرمندان معاصر و نوگرای ایران به‌وضوح دید.

کریم امامی در شرح آثار ناصر اویسی می‌نویسد: «...نوشتار، در اثر فارغ از تعلق به رمزگان زبان به کاررفته است، درواقع نوشتار فاقد کارکرد خوانده شدن است. در این آثار نوشتار دیده می‌شود و متعلق به رمزگان تصویر است. و یا در آثاری از حسین زنده رودی (تصویر ۵) که گاه نوشتار در سطح سوم دلالت کار می‌کند و معنای زبانی ندارد و به مثابه یک قطعه از نوشتار زبانی خوانده نمی‌شود بلکه به مثابه یک متن تصویری خوانش می‌شود (کیاشمشکی، ۱۳۹۳). از این حیث به نظر می‌آید خوشنویسی در آثار نگارگری ایران می‌تواند از دو منظر قابل بررسی باشد:

الف –نگاره‌هایی که خوشنویسی در آنها به عنوان یک مفهوم که بخش یا ابیاتی از متن داستان است، آمده و بیانی نوشتاری دارد؛

ب –نگاره‌هایی که خط یا خوشنویسی دربیانی فرمی و ساختاری قرار می‌گیرد و استحاله نوشتار و خوشنویسی را با توجه به نقش‌مایه برخی از نگاره‌ها می‌توان دید؛ که قابل بحث و بررسی است.

«اگر از این زاویه نگاه کنیم؛ مشابهتی را بین هنر کتاب‌آرایی آن روزگار و هنر گرافیک امروزی بازمی‌شناسیم؛ و می‌دانیم که اساس هنر گرافیک، بر تلفیق و ترکیب دو عنصر نگارش (زبان نوشتاری) و نگاره (زبان تصویری) مبتنی است. در هنر کتاب‌آرایی نیز چنین است: وجود کتیبه‌هایی از ابیات شعر یا سطور نوشته در داخل چارچوب تصویر که جزئی بااهمیت و غالباً تعیین‌کننده از کل ترکیب‌بندی را تشکیل می‌دهند، دلیل روشنی بر این مدعاست. با این همه، این تصاویر ریزنقش داخل کتاب‌های خطی، آن چنان از لحاظ زیبایی‌شناسی غنی هستند که برخلاف هنر مصورسازی متعارف، قابلیت بررسی مستقلانه و خارج از کتاب را نیز دارند: می‌توان در آنها تنوع و غنای رنگ و خط را در ترکیبی خوشایند و پرمعنا ملاحظه کرد و یا بلندپروازی خیال و ژرفی احساس نقاش را به‌روشنی تشخیص داد» (مقدم اشرفی، ۱۳۶۷، ۱۵ و ۱۶).

تصویر ۵- بدون عنوان؛ حسین زنده رودی، موزه هنرهای معاصر تهران.
ماخذ: (آثار حسین زنده رودی - Google Search.html)

چنانچه اثر را از زاویه‌ای خارج از تصویرگری مورد کنکاش و تجزیه و تحلیل قرار دهیم، این مورد مطرح است که اگر هنرمند این قسمت از داستان را عشقی مجازی دیده بود، احتمالاً اثر را در کادری مستطیل شکل و افقی کار می‌کرد تا به بیان موضوع کمک کند، درحالی که او کادر را عمودی آورده و جانمایی لازم را برای خط و دیگر عناصر در کادری انجام داده که نگاهی از پائین به بالا را به مخاطب القا می‌کند. این گونه ترکیب می‌تواند بیانگر مفاهیم معنوی یا روحانی باشد. اگر به عنوان اثر نگاهی دوباره بیافکنیم، درخواهیم یافت که مخاطب با رابطه‌ای تحلیلی روبروست و هنرمند بیشترتلاش نموده تا با عناصری نمادین، برخلاف ظاهر تصویر که گریختن یوسف از دست زلیخاست، به نوعی دعوت به حقیقتی ورای داستانی تغزلی و عاشقانه را بیان دارد که این مهم را هنرمند با آوردن و گزینش دقیق ابیات و چیدمان آنها در ترکیب کلی اثر، به انجام رسانده است.

هوش و زیرکی هنرمند در معنوی انگاشتن موضوع، آنجا آشکار می‌گردد که در انتخاب ابیات از دو حکایت متفاوت از باب نهم بوستان سعدی (در توبه و راه صواب) به فراخور محتوا و موقعیت مکانی و بیانی در کادر اثراستفاده نموده است. حکایت ۱۶۸ در بوستان که داستان عاشقانه یوسف و زلیخاست و دو بیت از حکایت ۱۵ ۹ بوستان که به لحاظ موضوعی، ارتباطی با داستان یوسف و زلیخا نداشته ولی هنرمند بسیار هوشمندانه این ابیات را انتخاب و سپس به لحاظ موقعیت مکانی و فرم نوشته‌ها، آنها را به گونه‌ای با عناصر اثر ترکیب نموده است که مخاطب اثر را به نگرش هنرمند و مفهوم داستان اثر نزدیک ساخته است. چنان‌که به نظرمی‌رسد هنرمند توانسته با این چیدمان، بار معنایی و معنوی داستان را در تعامل با مخاطب کامل نماید.

در حکایت ۱۶، که به نقل از زبان زلیخا دعوت به عشق‌بازی زمینی می‌شود؛ ملاحظه می‌گردد که هنرمند ابیاتی از این حکایت را در پایین کادر و بخش‌های میانی اثر آورده است ولی ابیات گزینش‌شده از حکایت ۱۵ بوستان سعدی را که گفتاری مردانه است، در ترکیبی خاص و بالای کادر در اوج داستان بصری قرار می‌دهد که تماماً مضمونی اعتقادی و دینی و معنوی دارد. بنابراین، عنوان گریختن یوسف از دست زلیخا می‌تواند فقط اشارتی به متن داستان باشد که در فرامتن، با دعوتی ورای عشق زمینی روبروست.

بدین ترتیب، آنچه در نگاه نخست و اجمالی به اثر «*گریختن یوسف از دست زلیخا*» چشم را به خود معطوف می‌دارد، به جزمعماری حاکم براثر است که متعلق به بهترین دوره معماری ایران زمین، دوره تیموریان است، چیدمان و ترکیب قرارگیری اشعاری است که با خوشنویسی چلیپا به خط نستعلیق، حرکتی زیبا و هدفمند را در کادر در تقابل با حرکت پله‌ها به نمایش گذاشته است.

حضور پله‌ها در نگاره «*گریختن یوسف از دست زلیخا*» حرکتی را در

فضای اثر به وجود آورده که می‌تواند بیننده را از پلانی به پلانی دیگر از اثر هدایت کند. اما آنچه این حرکت را کمرنگ‌تر کرده و به زیبایی اثر جلوه‌ای دیگر بخشیده، نوع قرارگیری متن یا نوشته اشعاری است که به صورت چلیپا در کمپوزیسیونی خاص توانسته بیننده را از پله‌ها عبور داده و توجهش را به یوسف و زلیخا جلب کند (تصویر۶).

تصویر۶- مشخص نمودن حرکت فرمی خط نوشته‌ها در نگاره به عنوان فرم.
ماخذ: (پاکباز، ۱۳۹۳، ۲۰۴)

در واقع هنرمند با نگاهی خلاقانه، درکنار ایجاد تعاملی مثبت میان خط و تصویر، توانسته است تمام توجه بیننده را از قسمت پایین و سمت چپ نگاره به بالا در سمت راست اثر هدایت کند. مورد دیگر، تقابل میان پله‌های بنا و حرکت پلکانی به وجود آمده به وسیله متن نوشتاری است، چنان که حرکت پله‌های بنا، توجه مخاطب را به دری بسته منتهی می‌کند، درحالی که نوشته‌ها او را به نقطه‌ای می‌برد که نقطه اوج و محور اصلی داستان یعنی ترکیب دو فیگور حضرت یوسف (ع) و زلیخا است.

اما برجسته‌نمایی موقعیت مکانی یوسف در نقاشی مذکور، از موارد مهم دیگری است که ما را به آگاهی و دقت هنرمند از کیفیت کادر و عناصر بصری رهنمون می‌نماید. بدین معنا که هنرمند، تصویر حضرت یوسف (ع) را، درست پس از هدایت چشم توسط جهت خط کرسی خطوط در بالای کادر، روی خط تقارن عمودی طاق سمت راست معماری و بالای کادر قرار داده، به‌گونه‌ای که سر یوسف در طاقی سفید قرارگرفته است. این نشانه‌گذاری به لحاظ ارزشی، خاص‌ترین تعامل رمزگونه هویت مکانی طاق، در فرهنگ بومی ما و دیگر فرهنگ‌های اسلامی –به ویژه در مساجد و محراب‌ها- از جایگاهی خاص و مفهومی برخوردار است. از طرف دیگر، قرارگیری حضرت یوسف در سمت راست و بالای کادر که در فرهنگ ما، دارای بار معنایی مثبت و ارزشمند است، منزلتی دیگر به مقام آن حضرت داده است و این نوع ترکیب‌بندی اثر را نه تنها داستانی، تغزلی و عاشقانه بلکه کمک شایانی به مضمون دینی و اعتقادی داستان و علاوه بر آن، نوعی دعوت‌کنندگی به سوی کمال نیز دارد (تصاویر۷، ۸ و۹)[۱۰].

اما شواهد نشان می‌دهد، نگاره‌هایی که در آن از متن نوشتاری

تصویر۷- دیاگرامی از قرارگیری حضرت یوسف برمحور ایوان‌ها در طبقات و روی خط.

تصویر۸- دیاگرام عمود منصف ها و قرارگیری حضرت و زلیخا در بالا و سمت راست کادر اصلی.

تصویر۹ - دیاگرام خطی و تطبیق حرکت درون کادر.

*خطوط اجرا شده روی اثر، نمایانگرحرکت پایین به بالا به وسیله نوع چینش متن در تقابل با حرکت فرم پله‌هاست و مثلث سمت راست و بالای کادر که تأکید بر قرارگیری حضرت یوسف در بالا و سمت راست کادر است.

به عنوان یک فرم یا عنصر بصری در ایجاد کمپوزیسیون بهتر ایفای نقش نموده است، بسیارند. در نگاره "*کشتن رستم اژدها را*" منسوب به صادقی بیگ نیز هنرمند بر خط یا نوشتار علاوه بر بهره‌مندی از محتوای شعر در بطن نگاره با قراردادن ابیات در ساختاری خطی بر کادری خاص در درون محدوده اصلی نگاره تاکید ورزیده است. چنانچه نظریه شهریار عدل را درباره زیرساخت شبکه گونه ترکیب بندی (استخوان‌بندی) در نقاشی‌های شرقی بپذیریم (مقاله گواه نظام شبکه ای در ترکیب بندی نگاره های نسخه خطی شاهنامه بایسنقری)، روشن است که هنرمند به تبعیت از نظام جدول‌بندی قالب متن که بر اساس تقسیم عرض کادر به شش بخش استوار است، از چینش ابیات در میان خود اثر بهره ساختاری برده است که هم‌نشینی ابیات با ساختاری خطی در داخل خود نقاشی، محدوده‌ای دیگر را مشخص نموده که هنرمند در آن موضوع اصلی داستان را به تصویر کشیده است (با خطوط قرمز روی تصویر۱۰ مشخص شده‌اند).

نکته دیگر اینکه چینش ابیات از سمت راست به چپ، چنان دقیق، دو سوم از کادر را در خود گرفته است که کاملاً حرکت به جلو را تداعی می‌نماید. این حرکت درست درجهت یورش رستم و مرکب به سمت اژدهاست (با خطوط سفید روی تصویر۱۰ مشخص شده است).

تصویر۱۰- نگاره"کشتن رستم اژدها را" منسوب به صادقی بیگ.
ماخذ: (کنبی، ۱۳۸۶، ۸۴)

نتیجه

در تحقیق حاضر، پس از بررسی عناصر بصری و ساختار زیبایی‌شناختی نگاره‌ها و مطالعه چگونگی تعامل مؤلفه‌های بصری فرم‌ها و متون،تأثیر زیباشناختی، محتوایی و معنایی نوشته‌ها در کنار نقش ساختاری و تعاملی آنها نتیجه چنین حاصل آمد که در برخی از نگاره‌های کهن ایران‌زمین، «خط» تنها بعنوان رمزگان زبان نیست، بلکه علاوه بر اهمیت چیدمان کلمات و جملات، کرسی‌بندی خطوط در اثر، سبک خط و فرم حروف، به‌عنوان «نقش‌مایه» از طریق رمزگان تصویری نوشتار نیز مورد توجه بوده است.

اما برای نتیجه‌گیری درست و دقیق‌تر از پژوهش انجام‌شده، در دو جدول ۱ و ۲، بررسی‌هایی مورد به مورد بر اساس موضوع مورد تحقیق در دو بخش ۱- بررسی ویژگی‌های متن و تصویر در نگاره‌های ایران و

جدول ۱- بررسی ویژگی‌های متن و تصویر در نگاره‌های ایران.

نوع متن	کمیت در متن	کیفیت در متن	کیفیت ساختاری متن	رنگ در متن	کادر و کرسی متن	رابطه تصویر با متن (خوانش یا عدم خوانش)	متن به‌عنوان عنصر بصری
تغزلی اخلاقی دینی افسانه‌ای	-اندازه خط -وسعت و گستره خط نوشته -تعداد دفعات تکرار کلمات	نوع خط نوشته (نستعلیق، چلیپا، نسخ، ثلث، کوفی و...)	-ساختار معنایی خود متن -ساختار تصویری و بصری متن	-دارای بیان نمادین -ایجاد هارمون	کادر انتخاب‌شده برای متون در نگاره‌ها که خود نقش فرمی در اثر را دارد، یقیناً بی‌ارتباط با نوشته نیست و این کادر به‌عنوان فرم با کادر اصلی اثر در تعامل است	- توصیفی - تزیینی درجایی که متن با دید قابلیت خوانشی به‌کاررفته شده، توصیف‌گر تصویر است و حامل پیام. اما در متن خوانشی باد و در کتیبه‌ها و یا...آمده باشد که قابل خوانش نباشد جنبه تزیینی و یا معرفی معماری به خود می‌گیرد	گاه حضور متن در کمپوزیسیون اثر در کنار ایفای نقش بیانی خود به عنوان عنصری بصری در کادر نقش بازی می‌کند برای مثال باعث هارمونی و یا عامل حرکت درمیان فرم‌ها می‌باشد

جدول۲- بررسی ویژگی‌های فرم (شکل) و متن در نگاره «*گریختن یوسف از دست زلیخا*».

نوع متن	کمیت در متن	کیفیت در متن	کیفیت ساختاری متن	رنگ در متن	کادر متن	رابطه تصویر با متن (خوانش یا عدم خوانش)	متن به‌عنوان عنصر بصری
تغزلی با بن‌مایه‌های اخلاقی دینی	اندازه کادر چلیپا تقریباً هم‌اندازه و هم زاویه با حرکت مجموعه پله‌ها می‌باشد و در تعداد نیز سه عدد بوده که مطابق با تعداد پله‌هاست.	چلیپا (خط چلیپا به جهت قابلیت فرمی در کل ترکیب نوشته و همچنین قابلیت‌های فرمی خط نستعلیق دارای کیفیتی خاص برای موضوع‌های تغزلی است).	ضمن استفاده از ساختار بصری که در نوع خط گزینش‌شده توسط هنرمند دیده‌شده به ساختار معنایی ابیات و کلمات در انتخاب توجه ویژه‌ای از سوی هنرمند شده است.	نوشته به جهت رنگ مشکی که دارد، توانسته در کنار دیگر رنگ‌ها، خارج از تزیین، نقش خود را در اثر به خوبی ایفا نماید.	کادر در این نگاره حکم فرمی را پیدا کرده که هم‌گام با پله‌ها در نگاره نقش حرکتی در اثر را دارد و حتی پررنگ‌تر.	متون استفاده‌شده در نگاره مثالی هم‌خوانشی است که نقش توصیفی دارد و در جای دیگر متن در کتیبه آمده که نقش تزیینی و معرفی معماری زمان را دارد.	متن کتیبه در این نگاره، جایگاه عنصری بصری را دارد که ایجاد بافت نموده و متن چلیپا که خود حکم فرم دارد، کیفیت بصری از حرکت را در اثر ایجاد نموده است.

۲ - بررسی ویژگی‌های فرم (شکل) و متن در نگاره «*گریختن یوسف از دست زلیخا*» انجام گرفته است.

در جدول ۱ چنانکه مشاهده می‌شود نوع،کمیت، کیفیت ساختاری و...در نگاره های ایران بررسی شد که در دسته‌بندی نوع متن‌ها (جنبه‌های تغزلی، اخلاقی، دینی و افسانه‌ای)، در کنار وجوه زیباشناختی متن به لحاظ کیفیت ساختاری متون در رنگ، فرم و ... و رابطه آن با تصاویر نگاره مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت.

جدول۲، نتایج حاصل شده از بررسی مورد مثالی پژوهش حاضر می‌باشد، ویژگی‌های متن و تصویر در نگاره "گریختن یوسف *از دست زلیخا*" که جنبه تغزلی با بن‌مایه‌های اخلاقی - دینی دارد به لحاظ کمیت، کیفیت و رابطه متن با تصویر، مورد ارزیابی و بررسی قرار گرفت. با استناد به پژوهش انجام شده، می‌توان نتیجه گرفت که متن در این نگاره‌ها فراتر از محتوای کلامی یا نوشتاری آن مورد توجه و استفاده هنرمند نگارگر بوده و جنبه‌های زیباشناختی متن به عنوان فرم و عنصر بصری در کمپوزیسیون اثر بسیار حائز اهمیت بوده است.

پی‌نوشت‌ها

۱ برای مثال نگاره «*گریختن یوسف از دست زلیخا*».

۲ توضیحات کامل تر در مقاله "*مقام انجامه در نسخه*" نوشته ایرج افشار دنبال شوند.

۳ در برخی از کتب گاه در انجامه مطالبی درقالب نوشتاری خاص می‌آمده که اشکال هندسی خاص و فرمیك به خود می‌گرفته است.

۴ نگاره "*شهنشه زشادی چوگل برشکفت*"، هنرمند نامعلوم از *بوستان* سعدی ۹۶۱ ه.ق، مجموعه کاخ گلستان.

۵ نظاره بهرام گور به آبتنی زنان «منسوب به بهزاد. مکتب هرات» (خمسه نظامی نسخه ۹۰۰ ه. ق. متعلق به موزه - کتابخانه – بریتانیا، لندن)

۶ هفت اورنگ عبدالرحمن جامی"عمارت کردن دایه خانه‌ای که در وی تصویر جمال یوسف و زلیخا کردند".

۷ جهت مطالعه بییشتر می توان به مقاله «تاثیر خط شکسته نستعلیق بر طرح‌های کتب اصفهان» نوشته خانم آتوسا رسولی مراجعه نمود.

۸ ابیاتی از حکایت زلیخا با یوسف، باب نهم بوستان سعدی

(زلیخا چوگشت از می عشق مست به دامان یوسف درآویخت دست).

۹ ابیاتی از باب نهم *بوستان* سعدی، در توبه و راه صواب

(نیاسایی از جانب هیچکس برو جانب حق دار و بس).

۱۰ کروکی های روی نگاره در تصویرهای ۷ و ۸ و ۹ توسط نگارندگان به منظور تجزیه و تحلیل اثر صورت گرفته است.

فهرست منابع

افشار، ایرج (۱۳۸۱)، نسخه شناسی: مقام انجامه در نسخه، *نامه بهارستان*، شماره ۵، صص ۱۰۰-۳۹.

افشارمهاجر،کامران (۱۳۹۴)، گواه نظام شبکه‌ای در ترکیب‌بندی نگاره‌های نسخه خطی شاهنامه بایسنقری، *نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*، دوره ۲۰، شماره ۴، صص ۴۸-۳۹.

پاکباز، رویین (۱۳۹۳)، *نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز*، نشر زرین وسیمین، چاپ دوازدهم، تهران.

خیری، فروزان (۱۳۸۶)، تصویرسازی روشی کارامد در گرافیک، *فصلنامه گرافیک و چاپ*، شماره۱، ص۴۳.

رسولی، آتوسا (۱۳۸۴)، تاثیر خط شکسته نستعلیق بر طرح‌های مکتب اصفهان، *فصلنامه هنر-هنرو معماری*، شماره ۶۵، صص ۱۱۹-۸۴.

کیاشمشکی، زهرا (۱۳۹۳)، بررسی چگونگی شکل گیری گفتمان نقاشی خط در ایران دهه ی ۱۳۴۰ ه ش، *کنفرانس بین المللی مهندسی، هنرو محیط زیست، کشور لهستان*، - International Center of Academic Com munication (ICOAC)، University of Szczecin، http://www.civilica.com/Paper-CEAE01-CEAE01_210.html.

گروه مترجمان (۱۳۹۰)، *نشانه‌شناسی فرهنگی*، به کوشش فرزان سجودی، چاپ اول، نشر علم، تهران.

مقدم اشرفی، م (۱۳۶۷)، همگامی نقاشی با ادبیات ایران، رویین پاکباز،

چاپ اول، انتشارات نگاه، تهران.
میرحسینی، جواد (۱۳۹۰)، جایگاه متن در نگارگری ایران و تطبیق ان با گرافیک (صفحه آرایی)، *پیام بهارستان*، شماره ۱۲، صص ۸۸۰-۸۶۲.
موزه هنرهای معاصر تهران(۱۳۸۴)، *شاهکارهای نگارگری ایران*، مرکز توسعه هنرهای تجسمی ایران، تهران.
مهران، فرهاد (۱۳۸۶-۱۳۸۷)، بیت مصور (پیوند متن و نقش در نسخه های شاهنامه)، *نامه بهارستان*، شماره سیزدهم و چهاردهم، صص ۱۰۹-۱۰۳.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی