فصلنامهٔ علمی ـ تخصصی
مطالعات میان‌رشته‌ای هنر و علوم انسانی
سال اول، شمارهٔ سوم، پاییز ۱۴۰۱
صص۹۷-۱۱۳

ماهیت فضای منفی در آثار کمال الدین بهزاد

فروغ فرهادزاده شوشتری / کارشناسی ارشد حکمت هنر اسلامی، دانشکده آموزش مجازی، دانشگاه ادیان و مذاهب، قم، ایران.*
froughfarhadzadeh@gmail.com

ابراهیم بازرگانی / دکترای حکمت هنرهای دینی، دانشکده ادیان، دانشگاه ادیان و مذاهب، قم، ایران.

چکیده

هرچند که فضا توامان به صورت کارکردی و نمایشی و یا مفهومی در نگارگری ایفای نقش می‌کند، با این حال، فضای منفی در آثار کمال الدین بهزاد نقشی کلیدی دارد که در ارتباط با فضای مثبت معنا می یابد و مفهوم خاص و منحصر به فردی دارد. این مقاله بر آن است تا به شناسایی فضای منفی در کنار فضای مثبت در آثار کمال الدین بهزاد بپردازد. روش مورد استفاده توصیفی ـ تحلیلی و گردآوری مطالب نیز کتابخانه ای و مشاهده ای به تحلیل فضای منفی در آثار بهزاد می‌پردازد که در این راستا، با روش نمونه‌گیری انتخابی آثار استاد بهزاد گزینش شده است. چیستی «فضای منفی» و چگونگی طبقه‌بندی فضا در آثار استاد بهزاد، پرسش بنیادی جستار حاضر است که با هدف چگونگی و شناخت فضای منفی در آثار بهزاد به شناخت فضا و انواع آن می‌پردازد. نتایج پژوهش نشان داد که فضای منفی در آثار بهزاد، ماهیت کارکردی دارد و این بدین معنا است که در تحلیل تکنیکی اجزای اثر، نقش دارد و تمرکز بر روی مجزا کردن اثر به واسطه فضای منفی است. بر اساس آنچه از آثار او بر می‌آید، گزینش فضای منفی، امری هوشمندانه و هدف‌دار است. همچنین این فضا با پیوست به فضای مثبت، ایجاد تعادل و توازن کرده، در جذابیت و بهتر دیده شدن اجزاء و عناصر تصویری کمک می‌کند. کمال الدین بهزاد فضای مثبت و منفی را توأمان در سراسر نگاره های خود نشان داده است؛ به نحوی که به فضای کلی تصویر آسیب نزده و از کوچکترین فضا حتی منفی نیز استفاده می‌کند.

کلیدواژه‌ها: فضا، فضای مثبت، فضای منفی، کمال‌الدین بهزاد، نگارگری.

A Biannual Scientific Research Journal
Interdisciplinary Studies of Arts and Humanities
Vol.1, No.3, Autumn 2022
pp.97-113

The Nature of Negative Space in the Works of Kamaluddin Behzad

Forough Farhadzadeh Shoushtari / Master of Islamic Art Hikmat, Faculty of Virtual Education, University of Religions and Religions, Qom, Iran.*
froughfarhadzadeh@gmail.com
Ebrahim Bazargani / Ph.D. in Wisdom of Religious Arts, Faculty of Religions, University of Religions and Religions, Qom, Iran.

Abstract

Although the space plays a role in painting both functionally and conceptually, however, the negative space plays a key role in the works of Kamaluddin Behzad, which is meaningful in connection with the positive space and has a special and unique meaning. The purpose of this article is to identify the negative space next to the positive space in the works of Kamaluddin Behzad. The used descriptive-analytical method and collection of materials is also a library and an observational one to analyze the negative space in Behzad's works, which has been selected by the selective sampling method of Behzad's works. What is "negative space" and how to classify space in Behzad's works is the fundamental question of this research, which aims to understand the nature and types of negative space in Behzad's works. The results of the research showed that the negative space in Behzad's works has a functional nature, and this means that it plays a role in the technical analysis of the work's components, and the focus is on isolating the work through the negative space. Based on his works, the choice of negative space is something intelligent and deliberate. Moreover, this space, by adding to the positive space, creates balance and balance, contributes to the attractiveness and greater visibility of components and image elements. Kamaluddin Behzad has shown positive and negative atmospheres throughout his paintings, in a manner that does not damage the overall space of the image and uses even the smallest negative space.

Keywords: space, positive space, negative space, Kamaluddin Behzad, painting.

مقدمه

مفهوم فضا در تئوری هنر و آثار هنری و هم چنین نگارگری، از گذشته مورد بحث بوده است. در نگارگری‌های بهزاد، اصول خاصی بر صحنه‌پردازی فضا حاکم بوده که اهمیت و ضرورت این مقاله شناخت فضاهای منفی در کنار اصول و نظام ترکیب‌بندی عناصر، نظام رنگ‌بندی و جایگاه فضاها و تحقیق و دقت نظر در نقش، طرح و رنگ نگاره‌های استاد است.

این پژوهش از نوع توصیفی ـ تحلیلی و نتایج آن، بر اساس تطبیق نمونه‌ها به دست آمده است. اطلاعات مورد نیاز به روش کتابخانه‌ای و مشاهده‌ای با بررسی اسناد و مدارک مکتوب حاصل شده است. در ادامه، سه نگاره مهم بهزاد انتخاب شده است و پس از تحلیل هر یک، نحوه دید و استفاده هنرمند از آن فضا پرداخته می‌شود و ابعاد دیگری از خصوصیات نگاره‌ها مانند رنگ، نقش، تزئینات و مواد را بررسی می‌کند. تلاقی دیدگاه خاص هنرمند با نگاره‌ها و استفاده از فضای منفی به عنوان عاملی مؤثر و تمییزبخش در کنار معنادهی به فضای مثبت لحاظ شده است.

در این سبک، می‌توان به استفاده بهزاد از کیفیت‌های ناب خط و رنگ و ماهیت آرمانی در رویکرد واقع‌گرایانه، استفاده از تقارن کمتر، توجه به رنگ‌آمیزی، طراحی دقیق، بازسازی مناظر خیال‌انگیز طبیعت، توجه به زندگی روزمره و توجه به فردیت افراد در کنار ترکیب‌بندی‌های نو مایه، ماهرانه و چشم‌نواز اشاره کرد که وی هیچ‌گاه از این چهارچوب‌ها خارج نشد (پاکباز، ۱۳۸۹: ۸۴). بهزاد نخستین نقاشی است که اسلوب نقاشی مغولی را در ایران متروک ساخت و سبک و شیوهٔ خوش مخصوص ایرانیان را به وجود آورد (منشی قمی، ۱۳۵۲: ۱۳۴). اهمیت بهزاد تا بدین مرتبه است که در منابع شرقی او را «چهره‌گشایی بی‌بدیل و نگارگری بی‌عدیل» قلمداد کرده‌اند (پوپ، ۱۳۸۹: ۸۲).

پیشینه پژوهش

درباره مکتب هرات تک‌نگاری‌های چندی خواه در قالب پایان‌نامه و یا آثار پژوهشی دیگر در دسترس است، اما درباره فضای منفی و نقش آن در نگارگری‌های بهزاد اثر چندانی وجود ندارد. عمده پژوهش‌های پیشین در مکتب نگارگری بهزاد به فضای مثبت و یا گفتارهای کلی درباره فضا، زمان و مکان اختصاص دارد، از جمله، «بررسی فضا در نگارگری ایرانی با تأکید بر

منتخبی از آثار بهزاد» نوشته زینب مظفری خواه، ویدا شعاریان ستاری و سحر صدیق اکبری؛ واکاوی آثار کمال الدین بهزاد با دو رویکرد شکل گرایانه و نماد شناسانه که این نوشتارها جایگاه فضا را در آثار بهزاد واکاوی کرده‌اند، امّا به نحو اختصاصی که بررسی فضای منفی در آثار کمال‌الدین بهزاد باشد، نپرداخته یا به شیوه نقادانه آن را بررسی نکرده‌اند و همین امر ضرورت انجام پژوهش جدیدی را می‌طلبد.

ادبیات و مبانی نظری تحقیق

در هنرهای بصری، برخی فضا را یکی از عناصر دو بعدی قلمداد می‌کنند؛ در حالی که دیگران آن را فراورده عناصر می‌شناسند، اما صرف نظر از نوع طبقه بندی، فضا در همه آثار هنری حس می‌شود و چیزی است که همه هنرمندان باید به آن بپردازند (استینسون و بون کایتون، ۱۳۹۳: ۲۵۹). فضا در حوزه‌ای گسترش یابنده و در عین حال، فراگیرنده است. مفهوم فضا در آثار بهزاد به معنای تأثیرات کلی اثر در همه ابعاد مادی و محتوایی آن مورد نظر می‌باشد. چیستی «فضای منفی» نخستین پرسش و بنیاد پژوهش حاضر است. ضروری است تعریف‌هایی که در باره فضای منفی وجود دارند، مطرح گردند:

۱. فضای منفی (خلاء). فضای خالی از تصویر، پس‌زمینه‌ای که اجسام تصویری بر آن قرار گرفته‌اند (اصطلاحی در برابر فضای مثبت). به گونه‌ای که در ساختار کلی تصویر، محدوده‌های خالی نیز کارکردی همانند شکل‌های تو پُر دارند (پاکباز ،۱۳۸۱: ۳۷۴).

این تعریف، فضای منفی را با فضای مثبت برابر می‌انگارد و در درک تصویری آن، نقش ماده را ایفا می‌کند؛ چه، با حذف فضای منفی، فضای مثبت هویت خود را از دست می‌دهد. در حقیقت، یک تصویر مدیون دو گونه فضا است: فضای مثبت و تو پُر و فضای منفی و خالی. در اینجا واژه «خلاء» با مفهوم فضای منفی برابر دانسته شده، محیط پیرامون یک جرم مادی را تعریف می‌کند و از طریق روابط حاکم بین آن‌ها، فضا قادر به بیان مفاهیم بصری می‌شود و در ادامه، به «فضای خالی» از تصویر اشاره می‌کند که مد نظر کارکردی ما از فضای منفی در پژوهش حاضر نیست. طبق تعریف فوق، پاکباز فقط به زمینه اثر توجه دارد و سایر عناصر موجود در یک اثر را که می‌تواند این فضا را بهتر نمایش دهد مانند رنگ، سطوح، نقوش و... را نادیده گرفته است. اما تعبیر اینکه این نوع از فضا را در برابر فضای مثبت به کار برده است، نکته‌ای پذیرفتنی است.

۲. سید حسین نصر، در برخورد با فضای منفی و مثبت به این نتیجه رسیده است که هنر اسلامی همواره در پی آن بوده فضایی بیآفریند که در آن بر سرشت موقت و گذرای اشیاء مادی تأکید شود و تهی بودن اعیان مورد توجه قرار گیرد، اما اگر قرار باشد اعیان به کلی غیر واقعی و مطلقاً هیچ باشند، در آن صورت، اصولاً عینی وجود پیدا نمی‌کرد و هنری نبود که درباره آن بحث شود. با این فرض، هر کدام از دو فضای منفی و مثبت نشان‌گر بخشی از هستی و در فهم مخاطب از اثر هنری تأثیر گذارند. فضای مثبت که روایتی است از هستنده‌های ثابت و لایتغیّر و فضای منفی که نشان از وجه گذران و در عین حال ربطی اشیاء دارد. وجود رابطه دیالکتیکی بین دو فضا است که هنر اسلامی را برابر با نظام هستی نموده، به آن معنا می‌دهد. او در بررسی اثر هم به جنبه وهمی و خیالی اشیاء و هم اشیاء به مثابه بازتاب‌ها و رمزهای مثبت مراتب عالی‌تر هستی و نهایتاً خود حقیقت مطلق توجه می‌کند که باید بر هر دوی این جنبه‌ها تأکید شود. یکی با فضای خالی متناظر است و دیگری با فرم، ماده، رنگ و... که در اثر هنری به کار می‌آید. این دو در کنار یکدیگر تجسم بخش هستی کامل هر شیء، زداینده عدم واقعیت آن و مبیّن واقعیت ذاتی آن در مقام رمزی مثبت و کلیتی هماهنگ هستند (نصر، ۱۳۹۲: ۱۹۸). در هنر اسلامی، می‌توان مشاهده کرد که فضای منفی و فرم مثبت به طور برابر نقشی اساسی دارند (همان). وی آن‌گاه فضای منفی را با دیدی مثبت‌انگارانه و به عنوان شاخصی از جانب تاریکی به روشنی یا از گرفتگی به گشودگی و اجازه تنفس و انبساط و فرار از انجماد به مخاطب تعبیر می‌کند.

۳. لائوتسه ـ فیلسوف چینی و بنیان‌گذار احتمالی تائویسم ـ می‌گوید: گلدان تنها به یمن تُهی بودنش مفید است. فضای خالی در دیوار است که به کار پنجره می‌آید. به این طریق، خلاء در اشیاست که آن‌ها را مفید می‌سازد (کپس، ۱۳۸۲: ۳۱). لائو، سودمندی اتاق یا ظرف را در تُهی بودن آن می‌داند. تمام تعالیم دیگر لائو به نحوی از این ارزش تُهی نشأت می‌گیرد. وی سالک را همواره به تُهی شدن فرا می‌خواند: «تُهی شو تا پُر شوی». در آیین لائو، تُهی فضیلت خاصی دارد. برای تُهی در مقابل پُر، عدم در مقابل وجود، نرمی در مقابل سختی، ناتوانی در مقابل توانائی و بی‌ادعایی و بی‌قصدی و انفعال، ارزش فوق‌العاده قائل است (بی پروا، ۱۳۸۱ : ۱۷۹).

۴. اَعدام یا عدم حضور در واقع کلید درک و ورود به دنیای لائو است. نقاش شرق دور با رویکردی عامدانه و عالمانه و نه تفنّنی، فضای خالی را در نقاشی‌های خود به کار می‌برد که

ریشه در فرهنگ و فلسفه عمیق چین دارد. «نقاشان چینی و ژاپنی این شهامت ستایش‌انگیز را داشته‌اند که بخش‌های وسیعی از سطح تصویر را خالی بگذارند؛ به گونه‌ای که فضای خالی به فواصل نامساوی تقسیم شود و چشم تماشاگر را به حرکت‌های سریع متغیر روی سطح، در جست‌وجوی روابط و آفرینش یگانگی از طریق بیشترین تغییرات ممکن وا دارد» (کپس، ۱۳۸۱: ۳۱).

مفهوم فضای منفی

در نقاشی شرق دور، فضای منفی تهی است، اما در نقاشی‌های ایرانی فضای منفی این گونه نیست و مفهومی نسبی دارد و نقاش خواسته که فضاهای مورد نظر خود را از طریق فضاسازی‌های دیگری که امکان دارد برای مخاطب اهمیت پیدا نکند، مشخص کند. در نگاه لائو، فضای منفی می‌کوشد تا فضای مثبت را معنا بخشد. اگر این فضای منفی ایفاگر معنا برای فضای مثبت باشد، پس فضای مثبت به نسبت فضای منفی پایه و اساس نقش محسوب می‌شود و خلوت‌گزینی یکی از ویژگی‌های نقاشی هنرمندان چین و ژاپن به شمار می‌آید.

بر اساس تعاریف یاد شده:

۱. فضای منفی، فضایی است کارکردی ـ نه صرفاً نمایشی ـ که نقشی مهم در شناسایی اصل و مفهوم نگاره ایفا می‌کند. اجازه تنفس و انبساط به کلّ اثر نیز به معرفی آن به عنوان فضایی اثرگذار و نمایشی از نشاط بصری در مخاطب کمک می‌کند، چه اینکه فضای خالی از ثابت ماندن نگاه در یک نقطه و محصور شدن ذهن در انواع خاص انجماد و تبلور ماده جلوگیری کرده و به چشم و ذهن آزادی عمل می‌بخشد (نصر، ۱۳۹۲: ۱۹۸). به عبارت ساده‌تر، وجود فضای خلوت برای ایجاد تجمع و تفرق و پاساژ تصویری و سبب بهتر دیده شدن بقیه اجزا و تنفس نگاه بیننده می‌شود. بنابراین فضای منفی به اندازه فضای مثبت واجد اهمیت است.

۲. در معرفی فضای منفی، نباید صرفاً به زمینه‌های خالی اثر توجه کرد، بلکه عوامل دیگر از جمله سطوح، ماده، نقش و رنگ را هم باید در نظر گرفت. چه اینکه هر یک از این عوامل با توجه به شرایط قرارگیری عناصر و روایت‌گری موجود در تابلو می‌توانند فضای منفی قلمداد شوند.

از گفته‌های فوق می‌توانیم فضای منفی را در این دو معنا خلاصه کنیم:

الف. در معنای اول، فضای منفی فواصل میان اشیاء را پُر می‌کند و از این حیث هستنده‌ها را از هم تفکیک نموده، به آن‌ها تشخص و تمایز می‌بخشد. در این معنا، فضای منفی سبب تنفس دیدار و انبساط اثر است، افزون به آن که در معنابخشی به کل اثر نیز کمک می‌کند. بدین معنا که با ایجاد فاصله میان هستنده‌های موجود در اثر، بستر مقایسه بین آن‌ها را فراهم و نقش حدود ماهوی را برای اشیاء ایفا می‌کند.

ب. در معنای دوم، فضای منفی مفهومی است که گستره کل اثر را در بر می‌گیرد و بر پایه نسبیت در معنا، هر کدام از عناصر در مقایسه با عنصر دیگر منفی تلقی می‌شود. در حقیقت، معنای دوم عناصر بصری را استقلال وجودی می‌بخشد و هر کدام از آن‌ها را در کنار دیگری، امری متمایز نشان می‌دهد. پس با این تلقی، تصویر به مثابه یک کل، فضای مثبت است و عناصر بصری هر کدام بسان فضای منفی ادراک می‌شود. بنابراین فضای مصور این موارد را شامل می‌شود: ۱. فضای رنگین ۲. فضای منقش ۳. فضای انسانی ۴. فضای اشیائی ۵. فضای سطحی شامل فضای تک‌سطحی و فضای چندسطحی.

بنابراین فضای منفی فضایی است تأثیرگذار، در عین حال، نمادی معنابخش برای تبیین فضای مثبت که گاه با داشتن معنای رمزی ذهن بیننده را درگیر نموده، او را وارد تعاملی سازنده با اثر می‌نماید. نتیجه این تعامل، برقراری ارتباط عمیق بین مخاطب و فرستنده پیام بصری است. ویژگی این فضا نسبی بودن، به دلیل گستردگی فضای تجسمی و روایی بودن آن است. فضای منفی در مقابلِ فضای مثبت و معرّف محیط پیرامونی جرم مادی است که تنها به زمینه خالی اثر توجه ندارد، بلکه در محدوده‌های دیگر عناصر تصویری از جمله نقش، رنگ، سطح و... هم مشاهده می‌شود. هر دو عنصر یاد شده در کنار هم مبین کل هماهنگ‌شده یک اثر هنری محسوب می‌شوند. فضای منفی گاهی هم، فواصل بین اشیاء را پُر می‌کند و هستنده‌ها را از هم منفک و متمایز می‌سازد. در نتیجه، شاخصی جهت انبساط و اجازه تنفس در اثر بوده و از این جهت اهمیت پیدا می‌کند. در واقع فضای منفی، توجه مخاطب را به مفهوم اصلی نگارنده اثر، جلب کرده و تضادهای حاکم بر آن را مشخص می‌کند.

همچنین فضای منفی مفهومی نسبی است که سرتاسر کل اثر را به خود اختصاص می‌دهد و به هر عنصر تصویری مستقلاً نظر دارد. در نتیجه، هر عنصر در کنار عنصر ایجابی دیگر، معنابخش یکدیگر می‌شوند یا بهتر بگوئیم تصویر به صورت کلی می‌تواند فضای مثبت باشد و هر عنصر بصری یک فضای منفی را دربرگیرد و فضاهای مصور متعددی که قبلاً اشاره

شد، ایجاد کند. با این لحاظ، فضای منفی در آثار بهزاد به دو بخش تقسیم می‌شود : فضای تهی و فضای مصور. با این تعریف، فضای منفی در آثار بهزاد، ماهیت کارکردی و تمرکز در مجزا کردن طرح موثر واقع می‌شود.

تحلیل فضا در سه نگاره از کمال‌الدین بهزاد

نگاره‌هایی که در این جستار به آن‌ها پرداخته شده عبارتند از: «فرار یوسف از دام اغوای زلیخا»، «کاخ خورنق» و «هارون الرشید در گرمابه». گزینش آن‌ها تصادفی است. حذف فرض پیشینی هنگام گزینش سبب می‌شود ادعای وجود و تأثیر فضای منفی کمتر با خطر پیش‌فرض‌انگاری مواجه شود. مهم آن است که در انتساب اثر به بهزاد تردید کمتری باشد.

تحلیل فضا در نگاره فرار یوسف از دام اغوای زلیخا

تصویر۱: نسخه‌ای از بوستان سعدی، ۱۴۸۸م/۸۹۳ ق، کتابخانه ملی مصر، قاهره

از نگاره‌هایی که در تعلق آن به بهزاد تردیدی نیست، نگاره یوسف و زلیخا است که برای نسخه‌ای از بوستان سعدی تهیه شده است (حسینی راد، ۱۳۸۲: ۱۵۲). این نگاره را غالباً به خاطر فضای معماری مفصل آن که نقش فراوانی در القای مفهوم دارد، ستوده‌اند (Golombek, 1972: 23-34)؛ چراکه نقوش و تزئینات آن به صورت کلیتی تردیدناپذیر در خدمت بیان معنوی داستان‌اند. عناصر صحنه چنان ساخته و پرداخته‌اند که این دو را در کنار درهای ورودی، راه پله‌های مورب و طراحی تزئینی برجسته می‌کنند. قصر فرعون به خاطر به کار بردن همان تدابیری که ایجاد بُعد می‌کند، بسیار متهورانه ترسیم شده است و نمایش این قسمت، مشابه پرسپکتیو ایزومتریکی از ساختمان نبوده است تا به واسطه پله‌های زیگزاگ به طبقه‌ای برسد که اتاق با

برداشتن دیوار روبرو نمایان شود، بلکه بهزاد قسمتی از خط نوشته را جلو قرار داده و با قرار گرفتن زلیخا در بالکن سرپوشیده، مانع فرار یوسف شود (گری،۱۳۹۲: ۹۹). اصول بازنمایی ساختمان طوری مورد تجدید نظر قرار می‌گیرد که خالی بودن قصر را بدون نمایش عملی این مسئله، القا کند و نشان دهد درهایی که یوسف نبی می‌بایست از طریق آن‌ها بگریزد بسته‌اند (گرابار،۱۳۹۰: ۱۴۸).

ما پیشاپیش با داستان یوسف آشناییم. زلیخا که فریفته شیطان است و یوسف که نماد پاکدامنی، عفاف و آزادی است.[۱] مخاطب قرآن می‌داند نبی عنصر پاکدامنی است که دست به معصیت نمی‌آلاید و از دام شیطان نفس می‌رهد: «همانا نفس دستوردهنده به پلیدی است، مگر آنکه پروردگارم به من مهربانی کند» (یوسف: ۵۳). پس تقسیم فضا از همان آغاز برای بهزاد صورت گرفته و مهم آن است که او بتواند دو فضای مثبت و منفی را در پیوندی منطقی به تصویر درآورد.

از لحاظ اثرات بصری رنگ‌ها، خصلت‌بندی سجایای شخصیت‌های اثر و بیان مختصات روان‌شناختی، این تصویر کم نظیر است و یوسف در سمت فضای مثبت و زلیخا در سمت فضای منفی است. تعدیل رنگ‌های سرد و گرم، پر و خالی شدن نقوش هندسی و غیرهندسی، نسبت دقیق بین سطوح ترکیبی منحصر به فرد را سبب می‌شوند که مشتمل‌اند بر خطوط متقاطع افقی و عمودی در بخش‌های اندورنی و بیرونی بنا، تا از لحاظ بصری، در کل اثر تعادل بین فضای منفی و مثبت نگاره رعایت شود.

تنوع رنگی فضاهای منفی بسیار مهم است که وجه شیطانی این فضا را کاملاً ابراز می‌کند. اتاق‌های تو در تو، پلکان‌های پیچ درپیچ و درها وپنجره‌های بسته به صورتی تلویحاً اشاره به دشواری‌های فرار یوسف از دست زلیخا را نمایش می‌دهد (پاکباز، ۱۳۸۹: ۸۴). سختی و مشقت ناشی از درهای بسته و راه پله‌های مورب و طبقات مختلف، از جمله عواملی هستند که به عنوان فضایی منفی در مقابل این دو شخصیت محسوب می‌شوند. طاق‌نماهای موجود در طبقات و فواصل طلایی رنگ فاقد نقش بین عناصر ایجابی نگاره، فضایی جهت انبساط و القای تنفس به نگاه مخاطب ایجاد شده که مفهوم فضای منفی را مشخص می‌کند. «دیوارهای کوتاه، درها و پنجره‌ها، هفت هشت پله با خطوط عمودی، افقی و موربی که دارند موجب ایجاد ریتمی سریع، هیجانی و حادثه‌ای می‌شوند که از مضمون مینیاتور برگرفته شده است. این ریتم هیجانی در حرکت سریع دو قهرمان به اوج خود می‌رسد» (اشرفی، ۱۳۸۲: ۱۰۲). این

تغییرات ناگهانی مسیر حرکت و موانع بصری، زمان را در قالب فضا نشان می‌دهد. در تصویر سه طبقه و چهار اندرونی وجود دارد و یک دیوار بیرونی که محدوده زلیخا را مشخص می‌کند و او را از دیگران متمایز می‌کند که می‌توان آن دیوار بیرونی و دو طبقه زیرین و اجزاء و عناصر مربوطه را که به صورت سطوح چند گانه و کنار هم چیده شده‌اند، فضایی منفی برای طبقه بالایی که داستان اصلی در حال وقوع است، محسوب کرد.

بهزاد برای معرفی دقیق‌تر یوسف به مخاطب و رخداد تحت روایت وی لازم است فضاهای منفی را خوب طراحی کند، پس در یک سیر خطی تک سطحی دست به این آفرینش می‌زند و از پرسپکتیو استفاده نمی‌کند؛ چه این که نبودن اصول ژرف‌نمایی خطی (پرسپکتیو) در فضای تصویری نگارگری ایرانی، به منظور بهره‌گیری از اصل افق رفیع[۲] است که سبب دیده شدن فضاهای مختلف به طور هم زمان، در بهترین زاویه دید ممکن و نمایش جزئیات ضروری در یک تصویر می‌شوند که سبب القای واقع‌گرایی بیشتر کار شده و حائز اهمیت بوده است. پس مجموعه‌ای از اتاق ها در کنار هم، راهروها، دالان‌ها همه نشانگر گرفتاری یوسف است. هر بخش از این مجموعه که مشتمل بر درها، دیوارها و پله‌ها است به عنوان فضای منفی در برابر شخصیت یوسف مطرح می‌شود. او دست به دری برده که بسته است. بسته بودن نه یک در بلکه درها و دالان‌ها. اینجا است که یوسف با لباس سبز رنگ را می‌توان نمادی از خیر و نقطه کانونی اثر و در قیاس با کل هماهنگ شده تصویر، فضای مثبت محسوب کرد که بر مابقی تصویر به عنوان فضای منفی، غلبه پیدا کرده است.

در بالکن سرپوشیده پشت به زلیخا یک ایوان باز وجود دارد به این معنا که اگر همه درها بسته باشند دری هست که باز بماند و ناظری که ازآن جا بنگرد به ویژه اگر ناظر خدا باشد. خدا بودن ناظر به این مفهوم است که فقط خدا است که از هر زاویه می‌تواند ببیند و دست بشر مطابق تصویر بهزاد به آن جا نمی‌رسد. این هم یک فضای منفی در مقابل زلیخا محسوب شده است و زلیخا از این جهت، فضای مثبت تلقی می‌شود.

تحلیل فضا در نگاره کاخ خورنق

در این نقاشی، کارگران معماران و بنایان در حالتی منظم مشغول کار هستند. این حرکت به صورت دوایر درهم‌پیچیده، از پایین تا بالای نقاشی، مراحل ساخت بنا را نشان می‌دهند. سمت چپ پایین عده‌ای مشغول ساخت گل هستند؛ در حالی که کارگری کیسه خاک را

تصویر۲: نسخه‌ای از خمسه نظامی، ۱۴۹۴-۱۴۹۵ م /۸۹۰-۸۹۹ ق، کتابخانه ملی بریتانیا، لندن

به سمت آن‌ها حمل می‌کند و کارگری دیگر روی تلی از خاک آب می‌ریزد. گِل‌ها توسط یک کارگر سیاه‌پوست در ناوه‌ای حمل شده و از طریق نردبان به قسمت بالا منتقل می‌شود. در سمت راست پایین، دو کارگر زنبه‌ای پر از آجر و خشت به سمت چپ حمل می‌کنند؛ جایی که دو کارگر با تیشه مشغول آن‌ها هستند. این خشت‌ها توسط کارگر با لباس قرمز که در مرکز نقاشی است، به سمت بالا پرتاب می‌شود و معماران در قسمت بالا آن‌ها را نصب می‌کنند (ذکرگو، ۱۳۸۰: ۳۵).

غرض بهزاد از تصویرگری این قطعه، تأکید وی بر معنای مکتوم در اعمال آدمیان و روابط اشیاء و محافظه‌کاری ذاتی برای انتقال پیامی خاص، در کنار رعایت اصول زیبایی‌شناسی نگارگری است. در این نگاره، اثر معماری از زمین مشتق می‌شود و محصول کار زمین به یک تابلو نقاشی تبدیل می‌شود. هر دو در نقش زمین حکم پوشانندگی را دارند. در یک جا، اثر نقاشی را و در جایی دیگر، عالم خاکی و انسان‌ها را (مدرسی، ۱۳۸۸: ۱۴/۱۶-۱۸). زمین زنده است؛ بدین علت که بارور است. هر چه از زمین پدید می‌آید جان دارد و هرچه به زمین باز می‌گردد، دوباره جان می‌یابد (الیاده، ۲۴۸: ۱۳۸۵).

این نقاشی در کل بیان‌گر بده بستان و ترکیب‌بندی قوی و حساب شده است و از این گذر، بهزاد با اشاره به شخصیت‌های فعال در زمینه‌ای ساکن و بی‌تحرک، فضای مثبت و منفی را نشان می‌دهد. قرار دادن پیکره‌ها در نظمی دایره وار احساس نوعی جنبش درونی در ترکیب‌بندی پدید می‌آورد و این حالت به واسطه حرکات و اشارات پیکره‌ها تقویت می‌شوند (اشرفی، ۱۳۶۷: ۸۲).

در اینجا، پس‌زمینه کاملاً تخت و یکسان است و گویی فیگورها بر روی این زمینه کنار هم چسبانده شده‌اند و پس زمینه با موضوع هم‌خوانی و ارتباط دارد که فضایی مثبت را القا می‌کند. پس زمینه تخت نمودار عالم خاکی که مدام در حال تبدیل، تغییر و تمام نشدنی است

و فضایی منفی را مشخص می‌کند. دیواره کاخ، داربست و سایر عناصر بی جان به حالتی ساکن و نمادی از زندان تن‌ها در مقابل اشخاص با لباس‌های رنگی نمادی از تقلای این تن‌ها برای فرار از معدومیتی ناگزیر، به صورت اسپیرال‌های[۳] دوگانه زیرینی و بالایی در حال حرکتند. بهزاد از همین عامل جهت تداعی حرکت و سکون استفاده کرده و زحمت و تلاش کارگران را با زمینه فاقد حرکت نشان داده است که فضای منفی و فضای مثبت به خوبی از این سکون و حرکت دریافت می‌شود. وجود کارگر سرخ پوش در وسط نگاره که به تعبیری نماینده سنمار و عشق به اثرش را تداعی می‌کند و کانون نظاره تصویر محسوب می‌شود، به عنوان فضایی مثبت و کاراکتر سیاه پوش، نقطه مقابل وی که گویی علیه سمنار در حال کندن گور است، به عنوان فضایی منفی مطرح می‌شود.

نگاه بهزاد به شخصیت اصلی در این نگاره از فضایی مثبت حکایت می‌کند؛ چراکه معمار تلاش می‌کند که عمارت را به نحو احسن و با عناصر تصویری چون نردبان و داربست، رفیع و متعالی بسازد و نیز از آن روی که وی در مرکزیت اثر و تصویر حول وی در حال حرکت است و رابط بین دو گروه کارگران بالایی و پایینی قرار دارد. همچنین عامل حاکمیت رنگ قرمز بر صفحه است. در جایی که تجمع انسانی هست به حالت سطح مشخص می‌شود که هدف نگارگر این بوده که بتواند فعالیت و افراد بیشتری را نشان دهد و از منطق فشردگی[۴] استفاده کرده است.

کُنش و واکنش بین افراد در داد و ستد مصالح، حمل ناوه، پرو خالی کردن ناوه‌ها، محل قرارگیری افراد نسبت به یکدیگر و نیز نسبت به عناصر زمینه مانند نردبان و داربست همه حکایت از تحرک و پویایی دارد (تجویدی، ۱۳۵۲: ۱۵۵)که در کل تابلو، ایجاد چرخش بصری و نیروی شدید می‌کند و سبب بروز فضایی مثبت در اثر شده، این تقابل به نسبتی مساوی در کل نگاره تقسیم شده و حالتی متعادل در کنار فضای منفی مثل عناصر بی جانِ زمینه و اصل عمارت را حاصل می‌کند. مصادیق فضای منفی در این نگاره بهزاد مشتمل بر حاشیه‌ها، پس زمینه، فضایی برای استراحت چشم، زمانی برای یک توقف و یا پایان یک ارتباط بصری، تفاوت در فضای فعال و غیر فعال و نیز فضایی دارای فضای ضمنی که درون اجزا و عناصر تصویر وجود دارد (حسینی، ۱۳۸۸: ۴)، قابل مشاهده است. فضای منفی در این نگاره، حالت تعادلی دارد که به قسمتی مساوی در سراسر طرح دیده می‌شود و نقطه تأکیدی خاصی وجود ندارد.

تحلیل فضا در نگاره هارون الرشید در گرمابه

تصویر ۳: نسخه‌ای از خمسه نظامی ۱۴۹۵ م / ۹۰۰ ه، کتابخانه ملی بریتانیا، لندن

موضوع این نگاره نه عاشقانه است و نه پهلوانانه، بلکه فرصتی است طلایی برای نمایش نحوه کار حمامی عمومی با نمایش همه جزئیات، و اینکه حتی خلیفه تاج خویش را در گنجه‌ای در بینه به جای می‌گذارد. این مینیاتور در عین حال نمونه‌ای نادر از نمایش متفاوت اشخاص و معماری است. سازماندهی فضا به کلی با آنچه متداول بوده، تفاوت دارد؛ دیوارهای ساده آجری جای دیوارهای الوان مزین را گرفته‌اند و همه کارکنان حمام در لباس کار خود نشان داده شده‌اند (گرابار، ۱۳۹۰: ۱۴۸-۱۵۰).

این تصویر در فضایی تخیلی اندرونی و بیرونی را نمایش می‌دهد. هنرمند با تصویرسازی خیالی[۵] و با کنار زدن دیوارهای مزاحم، هم زمان تمام بخش‌های مورد نظر، اجزاء و عناصر مربوط به فضای یک حمام عمومی را در کنار فیگورهای متفاوت به تصویر درآورده است. انتخاب هدفمند رنگ توسط هنرمند در عین هماهنگی، به انتقال مفاهیم درونی اثر کمک می‌کند. نقوش جزئی و گره‌چینی استادانه وی و استفاده از رنگ‌های آرام و متین هماهنگ با عنصر طرح و نیز رنگ خاکسار نگاره، مجموعه‌ای متحد و بی‌آلایش به وجود می‌آورد که تمامی حواس بیننده را به معنا و مفهوم مورد نظر هنرمند هدایت می‌کند (رجبی، ۱۳۸۲: ۳).

عریانی در این تصویر، نمادی از قیامت است. هرکس همانی است که هست. از این منظر، داستان در فضای مثبت سیر می‌کند و از این دیدگاه، فضایی مثبت است. مبتنی بر این نگاه برزخی بهزاد است که هارون و تاجش را برابر هم قرار می‌دهد. تاج در یک لته و هارون در لته دیگر، عرضی و گذرا بودن مقامات دنیوی را به روشنی در برابر چشم قرار می‌دهد. گویی آنچه به هارون اهمیت داده است، نه خود هارون و حقیقت او، بلکه تاجی است که بر سر می‌نهد و جامه‌ای که به تن می‌کند. در بسته حمام هم که جداگانه تصویر شده و به جذابیت اثر افزوده،

بر خاموش بودن این حقیقت تأکید می‌ورزد و خود فضایی منفی را به مخاطب القا می‌کند.

جامه‌ها نقش پوشانندگی دارند و رنگ بدن‌ها را مخفی می‌کنند. ویژگی جامه رنگی کردن طبقات و چینش آن‌ها در لایه‌هایی است پیوند دهنده و وحدت‌بخش در کل ترکیب‌بندی که گاه گذر از آن به سبب بیان مفاهیم و نمادهای اثر دشوار می‌نماید و از این لحاظ که فیگورها در وضعیتی متنوع دارای حالاتی فردی هستند و تفاوت در مقام اجتماعی، سن و سال، رنگ پوست و چهره‌ها نمایان است که توسط بهزاد برای اولین بار دیده می‌شود (رمضان زاده، ۱۳۸۲: ۲۴/۲۳-۳۳) و تبدیل به حقیقتی جامعه‌شناختی می‌گردد. ماحصل این استتار و اختلاف، بروز و ظهور فضایی منفی است؛ چراکه حمام در برابر این جبر اجتماع می‌ایستد. عریانی سبب می‌شود که هارون به درستی شناخته نشود. اگر تمایز افراد آشکار نمی‌شد، تأثیر متقابل انسان و محیط و نیز حالت زندگی عادی و عمومی مردم زمانه هنرمند مخفی می‌ماند. از همین‌روی، عدم امتیاز میان انسان‌های عریان ویژگی مثبت این نگاره و در نتیجه فضای مثبت به شمار می‌رود.

تمایز میان دو لته تصویر، نور تابیده شده از آفتاب و چراغ هم به سود روند داستان خواهد بود؛ چراکه سمت هارون با چراغ پیه سوز روشن شده و سمت حمامی با آفتاب. پس او با رنگ آفتاب سمت حمامی را روشن می‌کند که انسان‌های عادی در آن قرار گرفته‌اند و با رنگ شب‌تاب سمت هارون را. از این طریق، میان‌شان تعادل و توازن برقرار می‌کند. با این توضیح، مخاطب در یک دیالکتیک مثبت و منفی مدام در حرکت است. کار بهزاد این اثبات و نفی را در یک روند روشن قرار نمی‌دهد. البته بهزاد نگاه مثبتی به حمام دارد: فضایی درس‌آموز که نشان از یک رخداد عمیق انسانی دارد. پس از این جهت، تصویر با یک رویکرد اثباتی آغاز می‌شود و غرض آن آگاهاندن مخاطبان به سر ازلی هستی است: ما عدم‌هاییم هستی‌ها نما.

نتیجه

در جمع‌بندی مطالب فوق، می‌توان گفت که در نگارگری‌های کمال‌الدین بهزاد، با الهام از ادبیات غنی ایرانی توانسته تصاویری بیافریند که در نوع خود منحصر به فرد است. به سبب اجتناب وی از قرینه‌سازی شاهد ظهور چندین فضا هستیم که دو بعدی است، گاه یکپارچه و گاهی ناپیوسته است. هر بخش فضا مکان وقوع رویدادی خاص و غالباً مستقل است. ترکیب‌بندی‌های این دوره اغلب مدور و مورب هستند که بر اساس همین ممیزات از

فضاست که می‌توان به فضای منفی حول آثار دست یافت. بهزاد در برخورد با فضای منفی، رموزی را متصور است که سبب درگیری ذهن بیننده شده و او را وارد تعاملی سازنده با اثر می‌نماید که نتیجه آن برقراری ارتباط عمیق بین مخاطب و فرستنده پیام بصری از زوایای کشف نشده است.

در نگاره‌های منتخب بهزاد، تمامی اجزا و عناصر چون رنگ، نقش، طرح، ماده و... به گونه‌ای هوشمندانه با موضوع اثر هماهنگ شده است؛ چه اینکه تمامی حواس شاهد را به مضمون و معنای مورد نظر هنرمند هدایت می‌کند. فضای منفی در آثار بهزاد به عنوان عنصری تأثیرگذار و نمادی معنابخش و شاخصی برای تبیین فضای مثبت به کار می‌رود؛ مفهومی فراگیر بر گستره اثر که بر پایه نسبیت در معنا، نقشی گاه منفی و گاه مثبت را بازی می‌کند و سبب استقلال وجودی عناصر بصری می‌شود که هر کدام در کنار دیگری متمایز است. از مقایسه تئوری‌های فضای منفی و آثار تجسمی این نتیجه حاصل می‌شود که کمال‌الدین بهزاد به وجود یک ناظر در نگاره‌های خود اعتقاد دارد که تلقی ما را از فضای مثبت آشکار می‌کند و فضای منفی را پیرامون این شخصیت اصلی واضح و مبرهن می‌نماید. کوتاه سخن اینکه فضای منفی در تحلیل صورت گرفته درآثار بهزاد، ماهیت کارکردی دارد؛ بدین معنا که در تحلیل تکنیکی اجزای اثر، نقش دارد و تمرکز بر روی مجزا کردن اثر به واسطه این فضای منفی بوده است و همچنین این فضا در پیوست به فضای مثبت، ایجاد تعادل و توازن کرده و در جذابیت، بهتر دیده شدن اجزاء و عناصر تصویری و نیز به اجازه تنفس در نگاره کمک می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

۱. «وَ راوَدَتْهُ الَّتی هُوَ فی بَیْتِها عَنْ نَفْسِهِ وَ غَلَّقَتِ الْأَبْوابَ وَ قالَتْ هَیْتَ لَکَ قالَ مَعاذَ اللّهِ إِنَّهُ رَبّی أَحْسَنَ مَثْوایَ إِنَّهُ لا یُفْلِحُ الظّالِمُونَ»: یوسف در آن خانه ای که بود، بدون آنکه نظر بدو خیانت کند، بانوی خانه (زلیخا) به میل نفس خود، با او بنای مراوده و ملایمت گذاشت، روزی درها را بست و یوسف را به خود دعوت کرد و اشاره کرد که من برای تو آماده ام. یوسف جواب داد به خدا پناه می برم. خدا مرا مقامی منزه و نیکو عطا کرده که خدا هرگز ستمکاران را رستگار نسازد.

۲. اصطلاحی عمدتاً مربوط به منظره‌نگاری و بدین معنا است که خط فرضی افق تا نزدیک مرز فوقانی تصویر بالا رود و سطح آسمان بسیار باریک‌تر از سطح زمین نموده شود (پاکباز، ۱۳۸۱: ۳۳). در نتیجه، این رویدادنگاه نگرنده از بخش بالایی به بخش پایینی کشیده می‌شود، آسمان آبی هیچ گونه خط کناره نما ندارد و فاصلهٔ بین پیش‌زمینه و پس‌زمینه از بین رفته است.

۳. گردش حلزونی مانند است که از سویی، نماد حرکت کیهانی و از سوی دیگر، نماد رشد و گسترش در چرخهٔ حیات است (قاضی زاده، ۱۳۸۳: ۳۰۷).
۴. مفهوم فشردگی به این معناست که عناصر ریز و ذرات، به جای آنکه با حالتی مسطح و یکسان فضاها را پُر کنند، با استفاده از حالت‌های انقباضی و انبساطی و کم و زیاد کردن فاصله‌های موجود بین اجزاءشان، ایجاد تاریکی یا روشنی می‌کنند (موسوی لر، ۱۳۸۳: ۱۴۹).
۵. (Imagination) قوهٔ خیال یکی از اجزای دستگاه شناخت است. این قوه را در روان‌شناسی این گونه تعریف کرده‌اند که تخیل فرآیند ذهنی و یادآوری تصویرها از حفظ (تخیل باز پدیدآورنده) یا ساختن تصویرها (تخیل آفریننده) است. عالم خیال که میان روح و عالم محسوس است، اندام معرفتی جهان برزخی است (حیدری، ۱۳۸۴: ۵۰).

منابع

اشرفی، مقدمه. (۱۳۸۲). *بهزاد و شکل‌گیری مکتب مینیاتور بخارا در قرن ۱۶ میلادی*. ترجمه نسترن زندی. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
افشار مهاجر، کامران. (۱۳۸۲). *صفحه‌آرایی*. تهران: شقایق روستا.
الیاده، میرچا. (۱۳۸۵). *رساله در تاریخ ادیان*. ترجمه جلال ستاری. تهران: سروش.
آژند، یعقوب. (۱۳۸۹). *نگارگری ایرانی*. ج۱. تهران: سمت.
اوکویرک، استینسون و دیگران. (۱۳۹۳). *مبانی هنر: نظریه و عمل*. تهران: سمت.
بی پروا، محسن. (۱۳۸۱). «تأثیر مفهوم تهی در تفکر دائو بر فضای خالی نقاشی چینی» هنر. ۵۴. ۱۷۴-۱۸۹.
پاکباز، رویین. (۱۳۸۱). *دایره المعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.
پاکباز، رویین. (۱۳۸۹). *نقاشی ایران (از دیرباز تا امروز)*. تهران: زرین و سیمین.
پوپ، آرتور آپهام و دیگران. (۱۳۸۹) *سیر و صور نقاشی ایران*، تهران: مولی.
تجویدی، اکبر. (۱۳۵۲). *نقاشی ایرانی از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویه*، تهران: اداره کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر.
جعفرنیا، محسن. (۱۳۸۶). *فرم و فضا در طراحی صنعتی*. تهران: سیمای دانش.
حسینی، غزال. (۱۳۸۸). *نقش فضای منفی در پوسترهای فرهنگی ایران*. دانشکده هنرهای تجسمی. دانشگاه هنر.
حسینی راد، عبدالمجید. (۱۳۸۲). *یادنامه کمال‌الدین بهزاد*. تهران: فرهنگستان هنر.
حیدری، مرتضی. (۱۳۸۴). «معرفت دیداری». *نگره*. ۱(۱).

ذکرگو، امیرحسین. (۱۳۸۰). *سیر هنر در تاریخ ۲*. تهران: مدرسه.
رجبی، محمدعلی. (۱۳۸۲). *بهزاد در گلستان*. تهران: فرهنگستان هنر.
رمضان زاده، پروانه. (۱۳۸۲). «روزنه‌ای بر تحلیل نگاره هارون الرشید در حمام». *جلوه هنر*. ۲۳، ۲۴-۳۳.
شعاریان ستاری، ویدا و صدیق اکبری، سحر. (۱۳۹۱). «مفهوم و جایگاه فضا در سه نگاره از نگاره‌های استاد کمال‌الدین بهزاد». *جلوه هنر*. ۸.
قاضی زاده، خشایار. (۱۳۸۳). بررسی عنصر وحدت در نظام ترکیب‌بندی بنای خورنق کمال‌الدین بهزاد». *مجموعه مقالات*. تهران: فرهنگستان هنر.
کپس، جئورگی. (۱۳۸۲). *زبان تصویر*. ترجمه فیروزه مهاجر. تهران: سروش.
گرابار، اولگ. (۱۳۹۰). *مروری بر نگارگری ایرانی*. ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند. تهران: فرهنگستان هنر.
گری، بازیل. (۱۳۹۲). *نقاشی ایرانی*. ترجمه عربعلی شروه. تهران: دنیای نو.
گودرزی، مصطفی و مظفری خواه، زینب. (۱۳۹۱). «بررسی فضا در نگارگری ایرانی با تأکید بر منتخبی از آثار بهزاد». *مطالعات هنر اسلامی*. ۱۶.
مدرسی، جواد. (۱۳۸۸). «دست و کار و ماده در ساختن کاخ خورنق». *گلستان هنر*. ۱۶. ۱۴-۱۸.
منشی قمی، قاضی میر احمد. (۱۳۵۲). *گلستان هنر*. تصحیح احمد سهیلی خوانساری. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
موسوی لر، اشرف. (۱۳۸۳). «زیبایی‌شناسی ایرانی ـ اسلامی در آثار کمال‌الدین بهزاد». *مجموعه مقالات*، تهران: فرهنگستان هنر.
نصر، سید حسین. (۱۳۹۲). *هنر و معنویت اسلامی*. ترجمه رحیم قاسمیان. تهران: حکمت.
Cf. Lisa golombek. (1972). "toward a classification of Islamic painting". *Islamic Art in the metropolitan museum*. ed. Richard Ettinghausen. New York.