الگوی ساختاری حاکم بر نگاره‌های «آب‌تنی شیرین» در سنت نقاشی ایرانی

مقاله پژوهشی (صفحه ۱۶۰-۱۴۶)

فاطمه شه‌کلاهی[۱]

۱- دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، شهر تهران، استان تهران (نویسنده مسئول)

DOI: 10.22077/NIA.2023.5866.1672

چکیده

روایت آب‌تنی شیرین از خمسه نظامی، یکی از موضوعات ادبی است که در دوره‌ها و مکاتب مختلف نقاشی ایرانی، هنرمندان متعددی در به تصویر کشیدن آن دست به قلم برده و آثار بزرگی خلق کرده‌اند. از سوی دیگر، به نظر می‌رسد که در سنت نقاشی ایرانی برای هر موضوع یا روایت ادبی، قراردادهای بصری از پیش تعیین‌شده و تعریف‌شده‌ای مفروض بوده است و نگارگران در هر دوره و مکتبی در آثار خود به همان ساختار وفادار و متعهد بوده‌اند. تداوم این قراردادها، آن‌ها را به الگوی ساختاری در همان موضوع ادبی تبدیل می‌کرد. هدف این مقاله یافتن الگوی ساختاری حاکم بر تصویرگری روایت آب‌تنی شیرین در سنت نقاشی ایرانی است؛ و درصدد پاسخ به این سؤال است که نگاره‌ها با موضوع «آب‌تنی شیرین» به لحاظ ساختاری چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند؟ این مطالعه به روش توصیفی-تحلیلی و با رویکرد تطبیقی انجام شده است و شیوه گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و مشاهده مستقیم تصویر نگاره‌هاست. روش تجزیه و تحلیل اطلاعات کیفی می‌باشد.

شباهت ساختاری نگاره‌ها در تصویرگری روایت آب‌تنی شیرین شامل «خطوط رهنمون‌گر و نقطه تمرکز نگاره»، «گردش چشم در نگاره و شکل دیدگانی» و «جهت نگاه پیکره‌ها» است. نگارگران از دو خط رهنمون‌گر موربِ موازی که هر یک با قطر کادر اصلی نگاره، زاویه ۹۰ درجه تشکیل می‌دهند، برای جاسازی عناصر نگاره، به ویژه پیکره خسرو و شیرین بهره برده‌اند. گردش چشم در نگاره با مثلث دیدگانی منطبق است. همچنین از آنجا که گروهی از نگاره‌ها دارای تقارن محوری با گروه دیگر هستند، از این‌رو جهت حرکت چشم بر سطح اثر متفاوت است. امتداد جهت نگاه خسرو به شیرین، مانند دیگر نگاره‌های نظرگاه در سنت نقاشی ایرانی، به صورت مایل و از بالا به پایین است. از طرف دیگر، اگرچه نگارگران در تصویرگری این روایت کمتر دست به ساختارشکنی زده‌اند، اما نگاره‌ها در مؤلفه «تناسبات کادر» با یکدیگر تفاوت ساختاری دارند.

واژه‌های کلیدی: نقاشی ایرانی، الگوی ساختاری، آب‌تنی شیرین، خمسه نظامی.

1- Email: Shahkolahi.f@yahoo.com

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۹/۱۵ - تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۱۲/۰۷)

مقدمه و بیان مسئله

منظومه‌های نظامی گنجوی یکی از منابع غنی مورد توجه نگارگران ایرانی در هر دوره و زمانی بوده و این آثار بعد از شاهنامه فردوسی، به نسبت از اقبال بیشتری برخوردار بوده‌اند. در این میان، روایت «آب‌تنی شیرین» از منظومه بلند خسرو و شیرین (دومین مثنوی تغزلی در مجموعه خمسه، ۵۷۶ هـ‌ق/ ۱۱۸۰م) در طول تاریخ کتاب‌آرایی به کرّات به تصویر کشیده شده است. از طرف دیگر، از قرن هشتم هجری/ اوایل قرن چهاردهم میلادی، به تدریج برخی از اصول و قواعد بصری بر نقاشی ایرانی شکل گرفت و تا قرن یازدهم هجری/ هفدهم میلادی کم‌و بیش بر نگاره‌ها سیطره داشت. نگارگران در هر دوره و مکتبی سعی داشتند به آن اصول متعهد باشند و بیش از آنکه به طرح‌های خلاقانه به ویژه در ساختار تجسمی آثار بپردازند، به قراردادها و میثاق‌های هنری گذشته وفادار بودند. دلیل این امر، علاوه بر نگرش فکری غالب در هنر سنتی که صراحت الگویی در آثار اهمیت زیادی دارد، می‌تواند متأثر از کتابخانه‌ها یا نقاش‌خانه‌های سلطنتی به عنوان محیط نشو و نمای نگارگر ایرانی باشد. در خزانه شاهی کتب مصور و قطعات پراکنده زیادی به عنوان الگو یا منبع الهام در دسترس نگارگران بود و عموماً برای تصویرگری نُسخ از آن‌ها گرته‌برداری یا الگوبرداری می‌کردند. شباهت ساختاری بسیاری از نگاره‌ها به ویژه نگاره‌ها با موضوعات واحد، شاهدی بر این مدعاست. گویی ساختاری ثابت برای هر موضوع و روایت ادبی در نظر گرفته شده بود و نگارگران دوره‌های بعدی از همان ساختار تبعیت کرده و به صورت الگوی ساختاری-بصری در همان موضوع ادبی تبدیل شده بود.

این پژوهش سعی دارد تا با تحلیل ساختاری چندین نگاره با موضوع «آب‌تنی شیرین»، قراردادها و الگوهای ساختاری حاکم بر تصویرگری این موضوع در سنت نقاشی ایرانی را مورد واکاوی قرار دهد و درصدد پاسخ به این سؤال است که نگاره‌ها با موضوع «آب‌تنی شیرین» به لحاظ ساختاری چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند؟ در این مطالعه ابتدا شرح مختصری از داستان آب‌تنی شیرین از خمسه نظامی آمده است، سپس نمونه‌های تحقیق از نظر ساختاری بررسی و مقایسه شده‌اند. مؤلفه‌های ساختاری مورد بحث عبارتند از: «تناسبات کادر»، «خطوط رهنمون‌گر و نقطه تمرکز نگاره»، «گردش چشم در نگاره و شکل دیدگانی» و «جهت نگاه پیکره‌ها». در انتهای هر بخش برای درک آسان و سریع‌تر مطالب، تصاویر در جداول جداگانه ارائه شده‌اند.

روش تحقیق

این پژوهش به شیوه توصیفی-تحلیلی و با رویکرد تطبیقی انجام شده است و در زمره پژوهش‌های توسعه‌ای قرار دارد. روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای (ابزار فیش) و مشاهده مستقیم تصویر نگاره‌ها است. تجزیه و تحلیل اطلاعات به شیوه کیفی است و تحلیل‌های انجام‌شده بر روی نگاره‌ها با استفاده از نرم‌افزارهای گرافیکی-ترسیمی است. نمونه‌های تحقیق شامل ۶ نگاره در دوره‌های مختلف نقاشی ایرانی است که همگی تصویرگر روایت آب‌تنی شیرین هستند. نمونه‌ها به شیوه انتخابی (غیرتصادفی) گزینش شده‌اند و معیار انتخاب نمونه‌ها علاوه بر داشتن موضوع واحد، تنوع دوره زمانی است، تا از این طریق نتیجه تحقیق با اطمینان بیشتری قابل تعمیم به کل سنت نقاشی ایرانی باشد (جدول ۱).

محدوده تاریخی تحقیق برابر با دوران میانه نقاشی ایرانی، یعنی تقریباً از هشتم هجری/ اوایل قرن چهاردهم میلادی تا یازدهم هجری/ اواخر سده هفدهم (پاکباز، ۱۳۹۰: ۵۹) است. این دوره، روند پالایش تأثیرات بیگانه و ظهور مکتب‌های اصیل ایرانی و شکوفایی نگارگری است. دوره مزبور با تسلط مغولان بر ایران آغاز می‌شود و با حکومت تیموریان و سال‌های اوج اقتدار صفویان مقارن است. نقاشان این دوره تحت حمایت شاهان و امیران و در کارگاه‌های درباری، عمدتاً به مصورسازی کتاب‌های شعر فارسی می‌پرداختند (پاکباز، ۱۳۸۷: ۵۷۶).

جدول۱: معرفی نگاره‌های مورد مطالعه (نگارنده، ۱۴۰۱).

ردیف	نگاره	مشخصات نگاره	محل نگهداری
۱	https://art.thewalters.org/detail/83074/khus-/raw-watching-shirin-bathing-4	۹۲۳-۹۲۴ هـ‌ق/ ۱۵۱۷-۱۵۱۸م.	موزه هنر والترز (w.606.48A)
۲	https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446594	مکتب هرات، ۹۳۱ هـ‌ق/ ۱۵۲۴-۱۵۲۵م. شیخ‌زاده	موزه متروپولیتن نیویورک (۱۳,۲۲۸,۷,۳)
۳	https://asia.si.edu/object/F1908.262/#object-content	مکتب شیراز، دوره صفوی، ۹۵۵ هـ‌ق/ ۱۵۴۸-۱۵۴۹م.	گالری فریر واشینگتن دی. سی. (f1908.262)
۴	(پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۱۰)	مکتب شیراز، دوره صفوی، ۹۹۲ هـ‌ق/ ۱۵۸۴-۱۵۸۵م.	ـــــ

ردیف	نگاره	مشخصات نگاره	محل نگهداری
۵	(Chagnon, 2021, 66)	مکتب تبریز، دوره صفوی، ۹۴۶ هـ‌ق/ ۱۵۳۸ م. خمسه تهماسبی، سلطان محمد نقاش	کتابخانه بریتانیا-لندن (or.2265, fol. 53b)
۶	(کنبی، ۱۳۸۹: ۱۱۹)	مکتب اصفهان، دوره صفوی، ۱۰۴۱ هـ‌ق/ ۱۶۳۱ م. رضا عباسی	موزه ویکتوریا و آلبرت (MSL/1885/364)

پیشینه تحقیق

مطالعاتی که پیش‌تر درباره نگاره‌های آب‌تنی شیرین انجام شده است، به لحاظ موضوعی به این مطالعه نزدیک می‌نمایند و در هر یک از این مطالعات به جنبه‌ای از این نگاره‌ها توجه شده است. دو مقاله «بررسی و مقایسه هفت نگاره ایرانی با موضوع واحد: دیدن خسرو شیرین را در حال آب‌تنی» (گودرزی و جاودانی، ۱۳۸۵) و «بررسی دو نگاره شیرین در چشمه و خسرو در حال نظاره در مکتب هرات و شیراز قرن نهم هجری» (حسینی مطلق، ۱۳۸۹) از طریق مقایسه نگاره‌ها به بیان خصوصیات نگارگری در دوره‌های مختلف پرداخته‌اند. مقاله «بررسی طرح عشّاق در نگارگری ایرانی، مطالعه موردی: نگاره آب‌تنی شیرین در دو مکتب هرات و تبریز» (حکمتی، ۱۳۹۷) از حیث جامعه‌شناختی به بررسی تأثیر مسائل سیاسی اجتماعی روز بر موضوعات مورد انتخاب نگارگران پرداخته است. مقاله «بررسی نگاره‌های داستان خسرو و شیرین» (زابلی‌نژاد، ۱۳۸۷) به بیان معنای تمثیلی و نمادین عناصر موجود در این نگاره‌ها پرداخته است. مقاله «مطالعه بیش‌متنی نگاره‌های آب‌تنی شیرین در نگارگری ایرانی و نقاشی معاصر خسرو و شیرین بر مبنای آرای ژرار ژنت» (خندابی، ۱۳۹۹) به بررسی نوع رابطه و گونه بیش‌متنی در نگاره‌های سنتی و نقاشی معاصر با موضوع آب‌تنی شیرین پرداخته است و در نهایت برگرفتگی را از نوع تراوستیسمان[1] دانسته است.

در این مطالعه سعی شده است تا الگوها و تمهیدات قراردادی که عموماً نگارگران ایرانی در تصویرگری روایت آب‌تنی شیرین در دوره‌های مختلف سنت نقاشی ایرانی به‌کار گرفته‌اند، مورد بحث قرار گیرد. این مسئله تاکنون در مطالعات مربوط به نگاره آب‌تنی شیرین مورد بررسی و ارزیابی قرار نگرفته است و با مطالعه آن می‌توان الگو و رویّه ثابتی از چیدمان و ترکیب‌بندی در ارائه این موضوع را تشخیص و معرفی کرد.

منظومه خسرو و شیرین و داستان آب‌تنی شیرین

خسرو و شیرین، دومین مثنوی بلند در مجموعه خمسه (پنج گنج) است که نظامی آن را در ۵۷۶ هـ‌ق/ ۱۱۸۰ م. در ۶۵۰۰ بیت، در بحر هزج مسدّس مقصور سروده است (صفا، ۱۳۶۶: ۲/ ۸۰۲). این داستان مربوط به اواخر دوره ساسانی است و در کتبی مانند المحاسن و الاضداد جاحظ آمده است

(رادفر، ۱۳۷۱: ۸۹). اما بنا بر گفته نظامی، این داستان در شهر «بردع» (از شهرهای قفقاز) معروف بوده است و او آن را با کمی دخل و تصرفِ شاعرانه به نظم درآورده و در دنیای فارسی‌زبانان شهره کرده است (صبحدم، ۱۳۳۲: ۹۱). نظامی با سرودن این منظومه عاشقانه در قرن ششم، هنر و توانایی شگفت خود را به اثبات رساند و به عنوان «استاد داستان‌های رمانتیک» نامدار گردید (رضایی اردانی، ۱۳۹۱: ۴۳).

محور اصلی داستان خسرو و شیرین سرگذشت عشق خسرو پرویز (پادشاه ساسانی) با شیرین (شاهزاده ارمنی) است و یکی از صحنه‌های معروف این روایت، «دیدن خسرو، شیرین را در چشمه‌سار» است. شیرین که با تعریف و تمجیدهای فراوان ندیم (نقاش خسرو) و با دیدن صورتِ نقاشی شده خسرو، به او علاقمند شده بود، بنا به راهنمایی ندیم و در پی دیدار خسرو، سوار بر شبدیز شده و به سمت ایران حرکت می‌کند. او در راه به چشمه‌ای می‌رسد و در آنجا به آب‌تنی مشغول می‌شود. از طرف دیگر، خسرو که به عشق دیدن شیرین به سمت ارمن در حرکت است، در راه شیرین را در چشمه می‌بیند. همه نگارگران ایرانی از صحنه‌های متعدد این روایت، این صحنه را برای تصویرگری برگزیده‌اند و ابیاتِ مصوّر[۲] در این نگاره‌ها بیت ۶۳ و ۶۴ از بخش بیست‌وپنجم از منظومه خسرو و شیرین است.

همـائـی دیـد بـر پشـت تـذروی
به بالای خـدنگـی رسـتـه سـروی
ز شـرم چشـــم او در چشمـه آب
همی لرزی چون در چشمه مهتاب

(خمسه، منظومه خسرو و شیرین، بخش ۲۵، بیت ۶۳ و ۶۴)

کتاب‌آرایی ایرانی با هدف انتقال اندیشه سخنور عرصه قرارگیری تصویر در جوار خوشنویسی است، و هر دو (متن کتابت‌شده و نگاره) وظیفه گسترش اندیشه ادبی را دارند. این دو شکل آفرینش هنری نه‌تنها از لحاظ بینشی، بلکه از لحاظ زیبایی‌شناسی نیز ارتباط تنگاتنگی با یکدیگر دارند (خواجه احمد عطاری و پوررضائیان، ۱۳۸۷: ۸۴). در این میان با توجه به اینکه در کتاب‌آرایی‌ها عمل کتابت نسبت به عمل تصویرگری تقدم زمانی دارد و ابتدا خوشنویس به هنرنمایی پرداخته و بعد از اتمام کتابت، نگارگر به تصویرگری می‌پردازد، ازاین‌رو احتمال اینکه انتخاب این صحنه از روایت برای تصویرگری به تشخیص کاتب (خوشنویس) بوده باشد نیز وجود دارد. در این زمینه می‌توان به بیتِ مصّور نیز اشاره کرد که ارتباط بین کاتب و نگارگر را ایفا می‌کند و به منزله نشانه‌ای برای نگارگر به‌شمار می‌رفته است. قرار دادن این بیت در مکانی خاص و نزدیک به نقش در واقع نشانه‌ای از سوی کاتب به نگارگر بوده تا دقیقاً صحنه وصف‌شده در بیت را در فضای پیش‌بینی‌شده به تصویر درآورد. عموماً بیتِ مصّور که توصیف‌کننده صحنه تصویرشده است توسط کاتب تعیین می‌شده است (فرهاد، ۱۳۸۷: ۱۰۳-۱۰۴).

الگوها و قراردادهای بصری در نگارگری ایرانی

به‌طور کلی، هنرمند سنتی و نگارگر ایرانی در چارچوب قواعد و اصول به آفرینش اثر هنری می‌پردازد، به همین دلیل عقیده بر این است که هیچ هنرمندی بدون اطلاع از تلاش‌های اسلاف خود، برای تجسم بخشیدن به واقعیت، نمی‌تواند به کشف و تجسم بپردازد. بدین‌گونه که همه بازنمایی‌های شناخته شده هنری، حتماً بر کوشش‌های هنرمندان پیشین استوارند. زیرا همه این هنرمندان از روش‌ها، شیوه‌ها و عناصر تصویری و بیانی مشخصی بهره می‌گیرند (گودرزی، ۱۳۷۹: ۱۷). گویی در هنر سنتی، هنرمندان به زبان اسلاف خویش سخن می‌گویند و یا حداقل به زبان آن‌ها نزدیک هستند. هنرمندان و نگارگران ایرانی بیش از آن‌که به طرح‌های خلاقانه به‌ویژه در ساختار تجسمی آثار بپردازند، به میثاق‌های هنری که به نوعی قراردادهای بصری از پیش تعیین‌شده و تعریف‌شده هستند، وفادار و متعهدند. مثلاً نمونه‌ای از این قراردادهای بصری در ساختار بصری نگارگری ایرانی، نحوه ترکیب‌بندی و سامان‌دهی یکسان عناصر تصویر است که تاکنون محققان گمانه‌زنی‌هایی در این زمینه انجام داده‌اند. مانند الکساندر پاپادوپولو[۳] که ترکیب را براساس فرم منحنی (دوّار یا بیضوی یا حلزونی) می‌داند (Papadopolo, 1979)، شهریار عدل که زیرساخت شبکه‌گون را ارائه می‌کند (Adle, 1975) و مائیس نظرلی[۴] که تناسبات فیگورها را معیار تناسبات سایر قسمت‌های نگاره می‌داند (نظرلی، ۱۳۹۰).

به نظر می‌رسد که این اصول و قواعد بصری تقریباً از قرن هشتم هجری/ اوایل قرن چهاردهم میلادی و در نسخه‌های

رشیدیّه شکل گرفت و تا اوایل قرن یازدهم هجری/ هفدهم میلادی بر نقاشی ایرانی حاکم بود، اما به تدریج به واسطه «سست شدن پیوند نقاشی و شعر» یا «بروز کارکردهای نقاشی غیر وابسته به کتاب» نگارگران خود را ملزم به رعایت کامل اصول و قراردادها نکردند (پاکباز، ۱۳۸۷: ۵۷۷). اولگ گرابر[۵] این اصول و معیارها را نوعی محدودیت قلمداد کرده، ازاین‌رو نقاشی ایرانی را «بازی با فرم‌ها، با قواعد حاکم بر بازی و بازیگران» توصیف می‌کند (گرابر، ۱۳۸۳: ۱۲۲). به ویژه حکایات گوناگون و مضامین شمایل‌نگارانه که با پیکره‌های خاص یا ترکیبی از پیکره‌ها ترسیم شده‌اند.

حاکمیت میثاق‌ها و اصول بصری در نقاشی ایرانی، در نهایت منجر به ساختارهای الگومند در نگاره‌ها می‌شود. الگویی بودن هنر سنتی، همواره با تعبیر «تقلید یا تکرار» از سوی مدرنیست‌ها مورد نقد قرار گرفته است. اما تقلید در نگرش سنتی یک مفهوم والا و درعین‌حال گسترده‌تر از برداشتی است که مدرنیته از آن دارد. در دیدگاه سنتی صراحت الگویی واجد ارزش زیادی است و هنرمند سعی دارد آن را به صورت صریح (صراحت الگویی) بیان کند (ممتحن و دیگران، ۱۳۹۶). الگویی بودن هنر سنتی به هیچ عنوان به معنای عدم خلاقیت هنرمند یا بدیع نبودن اثرش نیست. همان‌طور که جان ایجرلی[۶] بیان می‌کند که هنرمندان سنتی‌کار می‌توانند در چارچوب قواعد سنتی آثار بدیعی خلق کنند که نه‌تنها ابداع و خلاقیت را در خود دارند، بلکه مانع از آفرینش‌های هنری بعد از خود نیز نخواهند شد (Edgerly, 1982: 548). در حقیقت خلاقیت در هنر سنتی و مدرنیسم دارای تعاریف متفاوتی است و می‌بایست مسئله خلاقیت در هنر سنتی در چارچوب مبانی و امکانات خود سنت مورد بررسی قرار گیرد، نه با مفاهیم هنر جدید که در تقابل با آن است. در هنر سنتی خلاقیت می‌تواند در شیوه اجرا و ترکیبِ اجزا تبلور یابد (پیروزرام و بینای مطلق، ۱۳۹۲: ۳۴). در هنرهایی مانند خوشنویسی که اصول هندسی و خدشه‌ناپذیری دارند، خط استادان که همه پایبند به قواعد بوده‌اند، علاوه بر اینکه از یکدیگر قابل تشخیص است، شاهد سبک شخصی نیز هستیم. در نگارگری، خلاقیت در شیوه اجرای عناصر تصویری مثل پیکره‌ها، کوه‌ها و تپه‌ها و غیره خود را نشان می‌دهد و سبک و شیوه اجرای هر هنرمند متفاوت از دیگری است. قراردادها و الگوهای ساختاری از طریق مشق نظری و عملی در ذهن هنرمندان نقش می‌بندد و هنگام خلق اثر هنری به‌کارگرفته می‌شود.

تحلیل ساختاری نگاره‌ها

در این بخش نگاره‌ها براساس چهار ویژگی تجسمی مورد بررسی و تحلیل ساختاری قرار گرفته‌اند که به ترتیب عبارتند از: «تناسبات کادر»، «خطوط رهنمون‌گر و نقطه تمرکز نگاره»، «گردش چشم در نگاره و شکل دیدگانی» و «جهت نگاه پیکره‌ها». در هر قسمت سعی شده است علاوه بر شرح ویژگی‌های خاص هر نگاره، وجوه اشتراک و افتراق نگاره‌ها در هر مؤلفه تجسمی ارائه شود.

۱. تناسبات کادر

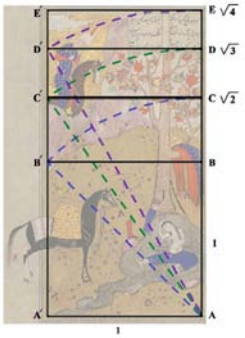
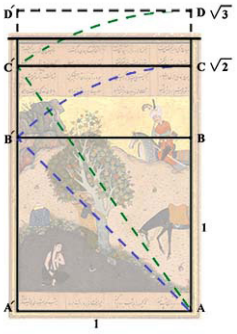
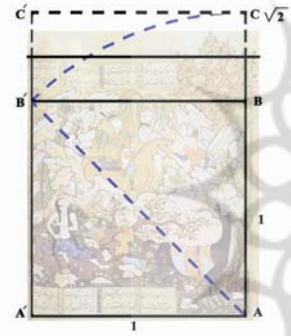
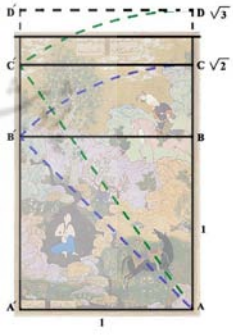
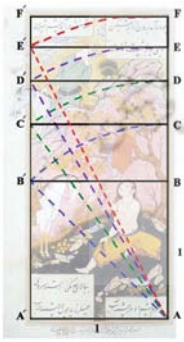
چشم انسان در اولین لحظه نگریستن به یک شکل یا تصویر، به سنجش ابعاد و تناسبات هندسی آن می‌پردازد و عموماً کوچک‌ترین قِسم هر شکل یا تصویر را به عنوان مقیاس در نظر می‌گیرد. ازاین‌رو در اینجا بنا بر کارکرد طبیعی چشم انسان، به بررسی تناسبات کادر به روش مربع شاخص و مستطیل مکمل‌اش پرداخته شده است. مراحل زیر، به ترتیب برای هر نگاره به شیوه یکسان اعمال شده است:

ابتدا مربع شاخص یا اولیه (۱*۱ واحد) ترسیم شد؛ زیرا در شکل‌هایی که گرایش به چهارگوش یا مستطیل دارند، مقیاس نسبت‌ها، ضلع کوچک‌تر است. ازاین‌رو مبنای بصری به وجود آمدن این شکل‌ها، عموماً مربع است. این مربع را «مربع شاخص» یا «اولیه» می‌نامند (گودرزی، ۱۳۷۹: ۲۲). سپس قطر مربع شاخص ترسیم شده و به کمک آن، اندازه مستطیل‌های مکمل به‌دست آورده شد. برای درک بهتر، در تصاویر ارائه شده در جدول ۲، هر مرحله با رنگی مجزا بر روی هر نگاره ترسیم شده است.

تناسبات کادر در نگاره‌های مورد مطالعه، بین $\sqrt{1.5}$ تا $\sqrt{5}$ متغیّر است و همگی در حالت عمودی قرار دارند. به طور کلی، کادرها در دو حالت افقی و عمودی القاکننده حالات متفاوتی هستند. در حالت افقی حالتی آرام و ساکن دارند و در حالت عمودی حالتی غنایی، تهییجی و پویا دارند که هرچه حالت عمودی کادر بیشتر شود، وجه پویایی و غنایی آن مضاعف

می‌شود (آیت‌اللهی، ۱۳۸۵: ۷۳). دو کادر $\sqrt{4}$ در نگاره شماره ۱، و $\sqrt{5}$ در نگاره شماره ۶ از جدول ۲، به نسبت بقیه کشیده‌تر بوده و این کشیدگی با مضمون کلی نگاره و القای حالت غنایی سنخیت بیشتری دارد. با این وجود، غالب نگارگران ایرانی در تصویرگری این موضوع از شعر نظامی بیشتر تمایل به کادرهای غیرکشیده ($\sqrt{1.5}$ ، $\sqrt{2}$ و $\sqrt{2.5}$) داشته‌اند.

جدول۲: بررسی تناسبات کادر نگاره‌ها با موضوع آب‌تنی شیرین (نگارنده، ۱۴۰۱).

ردیف	تناسبات کادر		ردیف	تناسبات کادر	
۱		$\sqrt{4}$	۲		$\sqrt{2.5}$
۳		$\sqrt{2}$	۴		$\sqrt{1.5}$
۵		$\sqrt{2.5}$	۶		$\sqrt{5}$

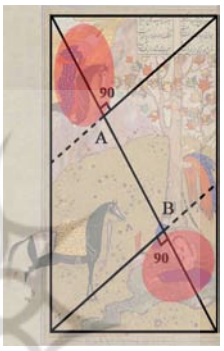
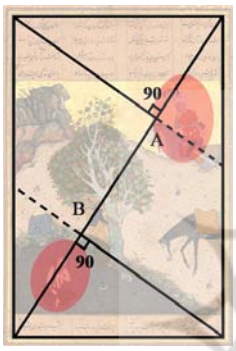
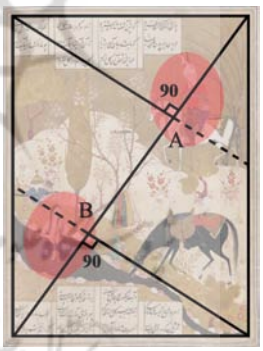
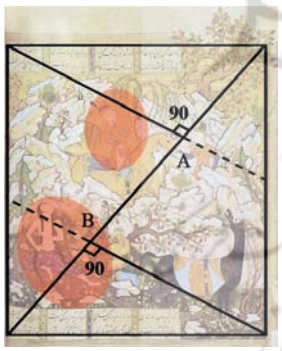
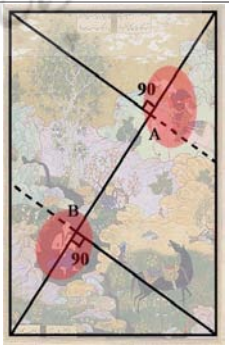
۲. خطوط رهنمون‌گر و نقطه تمرکز نگاره

خطوط رهنمون‌گر یا هدایت‌گر خطوطی هستند که در یک اثر هنری، راهنمای حرکت و نحوه پراکندگی یا تمرکز عناصر مختلف و ترکیب‌کننده اثر بوده و مجموعه آن‌ها «زیربنای هندسی اثر» را شکل می‌دهد. استفاده صحیح از این خطوط و نقاط حاصل از تلاقی آن‌ها به هنرمند کمک می‌کند تا عناصر را به‌گونه‌ای جانمایی کند تا علاوه بر جذب تماشاگر، به بهترین نحو ایده خود را منتقل کند (گودرزی، ۱۳۷۹: ۲۵). همچنین خطوط رهنمون‌گر قادر است تا بیننده را به زیر ساختار یک اثر و معانی نهفته در آن هدایت کند. بهره‌گیری از این خطوط انتظام‌دهنده، ضمن حفظ هماهنگی در کلیت اثر، ارتباط میان اجزای گوناگون اثر را مشخص می‌سازد (افهمی، ۱۳۸۵: ۲۶۹).

به نظر می‌رسد که نگارگران ایرانی در تصویرگری داستان آب‌تنی شیرین، برای جاسازی مهم‌ترین عناصر نگاره که همان

پیکره خسرو و شیرین است، از دو خط رهنمون‌گرِ موربِ موازی که هر یک با قطر کادر اصلی نگاره، زاویه ۹۰ درجه تشکیل می‌دهند، بهره برده‌اند (جدول ۳). این دو خط اریب نسبت به خطوط دیگر از پویایی و نیروی بصری بیشتری برخوردار هستند و در عین‌حال، انسجام و تعادل اثر را حفظ می‌کنند. محل تلاقی این خطوط با قطر کادر نگاره از پویاترین نقاط در ترکیب‌بندی است و به عنوان نقاط متمرکز نگاره در نظر گرفته شده‌اند. ازاین‌رو همواره نقطه A یا در محدوده‌ای نزدیک به آن، محل قرارگیری خسرو است، و نقطه B یا در محدوده تقریبی آن، محل قرارگیری پیکره شیرین است و بدین‌طریق این دو پیکره به گیراترین بخش تجسمی نگاره تبدیل می‌شوند. همچنین شیب تپه و زاویه نهر آب در برخی از نگاره‌ها، مانند نگاره ۲، ۳ و ۶ دقیقاً موازی با این خطوط است و در نگاره‌های دیگر، متناسب با آن‌ها تصویر شده‌اند. ازاین‌رو احتمال اینکه نگارگران در سامان‌دهی عناصر و شخصیت‌های نگاره از این دو خطِ رهنمون‌گرِ موازی بهره برده باشند، زیاد است.

جدول۳: بررسی خطوط رهنمون‌گر در نگاره‌ها با موضوع آب‌تنی شیرین (نگارنده، ۱۴۰۱).

ردیف	خطوط رهنمون‌گر	ردیف	خطوط رهنمون‌گر
۱		۲	
۳		۴	
۵		۶	

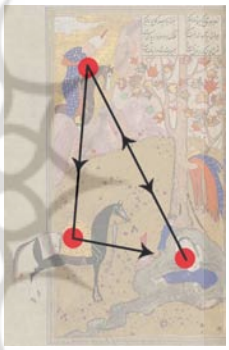
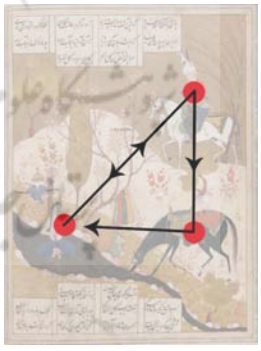
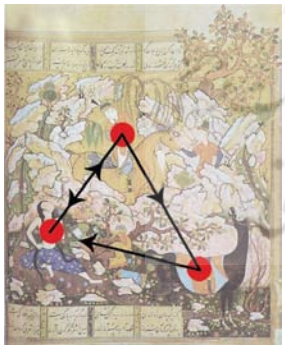
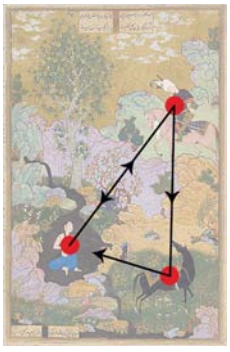
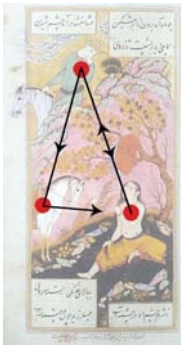
۳. گردش چشم در نگاره و شکل دیدگانی

شاخص‌ترین عناصر تجسمی در نگاره‌های مورد مطالعه، پیکره خسرو، شیرین و اسب سیاه رنگ شیرین (شبدیز) است و چشم بیننده به سوی این سه نقطه جذب و مدام مابین آن‌ها

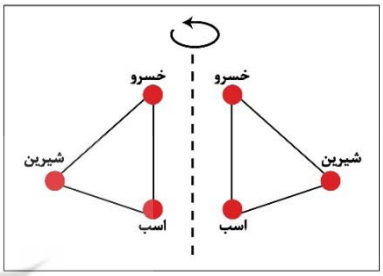
در حرکت است. این گردش چشم، بدون وقفه ادامه می‌یابد و کل اثر را پوشش می‌دهد؛ از پیکره شیرین در پایین سمت راست/ چپ کادر به سمت پیکره خسرو در بالا سمت راست/ چپ، و از آن‌جا به سمت اسب، و مجدداً به سوی پیکره شیرین در حرکت است. تصاویر ارائه شده در جدول ۴، جستجویی برای یافتن گردش چشم مخاطب در نگاره است و همان‌طور که در تصاویر قابل ملاحظه است، در همه نگاره‌ها، این گردش با شکل مثلث منطبق است و مثلثِ دیدگانی ایجاد شده است.

توزیع تعدادی نقطه بر روی سطحی مشخص، یک یا چند شکلِ دیدگانی را می‌آفرینند. طبق قاعده کلی، این شکل‌ها اتفاقی هستند و چشم آنها را در کمال آزادی تحدید می‌کند. در صورتی که تعداد این نقاط سه عدد، در سه جهت مختلف باشد، مثلثِ دیدگانی بر سطح اثر ایجاد می‌شود (مانته، ۱۳۸۲: ۳۴). در این میان، شکل و ابعاد نقطه‌ها تأثیری بر شکل‌های دیدگانی ندارند (همان: ۳۸). شخصیت‌های اصلی نگاره (شیرین، خسرو) و اسب را می‌توان به عنوان نقاط دیدگانی در این نگاره‌ها در نظر گرفت که بر روی سطح اثر توزیع شده‌اند و نگاه تماشاگر را به سمت خود می‌کشانند. از حرکت چشم مخاطب از شخصیتی به شخصیت دیگر، خطوط دیدگانی ایجاد شده و در همه نگاره‌ها مثلث دیدگانی بر دیگر شکل‌های دیدگانیِ ممکنه، غالب است.

جدول۴: بررسی شکل دیدگانی در نگاره‌ها با موضوع آب‌تنی شیرین (نگارنده، ۱۴۰۱).

ردیف	شکل دیدگانی	ردیف	شکل دیدگانی
۱		۲	
۳		۴	
۵		۶	

نکته قابل توجه در مثلثِ دیدگانی یاد شده، جهت حرکت چشم مخاطب بر روی آن است که در برخی نگاره‌ها از راست به چپ است، ولی در برخی دیگر، این حرکت در جهت عکس (از چپ به راست) است. دلیل این مسئله، جهت نگاره‌هاست که نسبت به یکدیگر تقارن محوری (انعکاس آیینه‌وار) دارند (تصویر ۱). مثلاً در گروه اول از نگاره‌ها (نگاره‌های ۱ و ۲)، شیرین در سمت راست کادر و خسرو و اسب در سمت چپ تصویر شده‌اند؛ ولی در گروه دوم (نگاره‌های ۳ تا ۶)، شیرین در سمت چپ و خسرو و اسب در سمت راست قرار دارند.



تصویر ۱: بررسی تقارن محوری نگاره‌ها با موضوع آب‌تنی شیرین (نگارنده، ۱۴۰۱).

۴. جهت نگاه پیکره‌ها

اکثر نگاره‌های ایرانی با استفاده از مداری از نگاه‌ها که شخصیت‌های داستان به یکدیگر می‌اندازند سازمان‌دهی شده‌اند. «نوعی نظربازی مشتاقانه و هم‌بافته که مثل قلاب‌دوزی‌ها، به روابط اشخاص سازمان می‌دهد» (گرابر، ۱۳۸۳: ۱۲۳). ارتباط چشمی و جهت نگاه پیکره‌ها در نگاره، باعث ایجاد نوعی حرکت در سطح اثر می‌شود (نقیب‌زاده اصفهانی و ناظری، ۱۳۹۴: ۱۰۴). در نگاره‌های مورد مطالعه، صرفاً یک جهت نگاه وجود دارد و آن نگاه خسرو از بالای تپه به پیکره شیرین است که به صورت مایل و از بالا به پایین و عموماً هم‌راستا با قطر نگاره است (جدول ۵). به نظر می‌رسد در سنت نقاشی ایرانی و در تصویرگری مضامین «نظرگاه»، گزینش ساختار قطری و زاویه نگاه شخصیت از بالا به پایین، امری رایج و معمول بوده است. به‌طور مثال در نگاره «رسیدن همای بر در قلعه همایون» از نسخه همای و همایون خواجوی کرمانی، از آنجا که یک شخصیت نظاره‌گر شخصیتی دیگر است، نگارگر (جنیدالسلطانی) جهت نگاه همایون را در ساختاری قطری و از بالا به پایین ارائه کرده است (تصویر ۲).

در این نگاره‌ها، امتداد جهت نگاه خسرو به‌طور ضمنی و نامحسوس، خطی مایل ایجاد می‌کند که در کنار دیگر خطوط مایلِ محسوس و عینی موجود در نگاره (مانند شیب تپه و نهر آب و ...) علاوه بر اینکه باعث پویایی اثر می‌شود، تعادلی تقابلی نیز ایجاد می‌کند. جهت نگاه در همه نگاره‌ها از بالا به پایین است، با این تفاوت که به واسطه تقارن محوری نگاره‌ها، جهت نگاه در برخی از نگاره‌ها از بالا سمت راست به پایین سمت چپ است و در برخی دیگر، امتداد نگاه از بالا سمت چپ به پایین سمت راست است.

تصویر ۲: بهره‌گیری از جهت نگاه مایل و از بالا به پایین در نگاره‌های «نظرگاه» در سنت نقاشی ایرانی. نگاره «رسیدن همای بر در قلعه همایون»، جنیدالسلطانی، مکتب بغداد جلایری، نسخه همای و همایون خواجوی کرمانی، کتابخانه بریتانیا (add.18113)، ۷۹۸هـ‌ق/ ۱۳۹۵م. (نگارنده، ۱۴۰۱). اصل تصویر: (خواجوی کرمانی، ۱۳۹۳: ۵۲).

جدول۵: بررسی جهت نگاه پیکره در نگاره‌ها با موضوع آب‌تنی شیرین (نگارنده، ۱۴۰۱).

ردیف	جهت نگاه پیکره	ردیف	جهت نگاه پیکره
۱		۲	
۳		۴	
۵		۶	

قراردادهای بصری که در تصویرگری روایت آب‌تنی شیرین از خمسه نظامی لحاظ شده است و عموماً نگارگران ایرانی در آثار خود به آن‌ها وفادار بوده‌اند، به‌طور خلاصه مشتمل بر چهار ویژگی ساختاری است: «خطوط رهنمون‌گر و نقطه تمرکز نگاره»، «گردش چشم در نگاره و شکل دیدگانی» و «جهت نگاه پیکره‌ها» است. تداوم این قراردادها در سنت نقاشی ایرانی، آن‌ها را به الگوی ساختاری در این موضوع ادبی تبدیل کرده است (جدول۶).

جدول۶: الگوی ساختاری حاکم بر تصویرگری روایت آب‌تنی شیرین (نگارنده، ۱۴۰۱).

الگوی ساختاری حاکم بر تصویرگری روایت آب‌تنی شیرین			
تناسبات کادر	عمده‌ترین خطوط رهنمون‌گر و نقطه تمرکز نگاره	گردش چشم مخاطب در نگاره و شکل دیدگانی	جهت نگاه پیکره‌ها
تمایل به بهره‌گیری از $\sqrt{2}$ و یا کادرهای مشابه آن.	- بهره‌گیری از دو خط رهنمون‌گر مورب موازی که هر یک با قطر کادر اصلی نگاره، زاویه ۹۰ درجه تشکیل می‌دهند. - بهره‌گیری از این دو خط در جاسازی دو پیکره اصلی نگاره (خسرو و شیرین).	- انطباق گردش چشم در نگاره با مثلث دیدگانی. - تقارن محوری گروهی از نگاره‌ها نسبت به گروه دیگر.	جهت نگاه مایل و از بالا به پایین.

نتیجه‌گیری

با بررسی‌هایی که انجام شد می‌توان نتیجه گرفت که مؤلفه‌های ساختاری و سامان‌دهی فضا در تصویرگری روایت آب‌تنی شیرین، در اکثر موارد تابع الگو و روش پیشینیان است و نگارگران در هر دوره برای حفظ اصالت این هنر به این الگوها و قراردادهای بصری وفادار بوده‌اند. در تصویرگری روایت آب‌تنی شیرین، تشابهات ساختاری نگاره‌ها را می‌توان در مواردی چون «خطوط رهنمون‌گر و نقطه تمرکز نگاره»، «گردش چشم در نگاره و شکل دیدگانی» و «جهت نگاه پیکره‌ها» دانست.

همه نگارگران دو شخصیت اصلی این روایت، یعنی خسرو و شیرین را در نقاط مهم و پرانرژی کادر قرار داده‌اند و از این طریق پیکره‌های اصلی را به گیراترین بخش تجسمی نگاره تبدیل کرده‌اند. محدوده تلاقی دو خط رهنمون‌گرِ موربِ موازی که هر یک با قطر کادر اصلی نگاره زاویه ۹۰ درجه تشکیل می‌دهند، محل قرارگیری پیکره خسرو و شیرین در همه نگاره‌هاست. شیب تپه و نهر آب و امتداد دیگر عناصر طبیعی موجود در نگاره، به خوبی سامان‌بندی اثر براساس این هندسه را تأیید می‌کنند.

در همه نگاره‌ها پیکره خسرو و شیرین و اسب سیاه رنگ شیرین به عنوان نقاط دیدگانی مهم جلوه می‌کنند که نگاه مخاطب را به سمت خود می‌کشانند. همه هنرمندان در سامان‌دهی این نقاط دیدگانی، به گونه‌ای ماهرانه از مثلث دیدگانی بهره برده‌اند؛ با این تفاوت که جهت گردش این مثلث در برخی از نگاره‌ها چپ به راست است، ولی در برخی دیگر در جهت عکس و خلاف آن است (از راست به چپ). ازاین‌رو گروهی از نگاره‌ها نسبت به گروه دیگر تقارن محوری (انعکاس آیینه‌وار) دارند. مثلث دیدگانی یاد شده از انرژی فزاینده‌ای برخوردار است که مدام چشم مخاطب تمایل به گردش بر آن را دارد.

در همه نگاره‌های مورد مطالعه، امتداد جهت نگاه خسرو به‌طور ضمنی و نامحسوس، خطی مایل ایجاد می‌کند که در کنار خطوطِ مایلِ عینی (شیب تپه و نهر آب) منجر به تعادلی تقابلی در نگاره می‌شود. همچنین در این نگاره‌ها زاویه نگاه خسرو به طرز مایل و از بالا به پایین است؛ همان‌طور که در سنت نقاشی ایرانی و در نگاره‌های «نظرگاه»، بهره‌گیری از چنین ساختاری مسبوق به‌سابقه بوده است. اعمال سه تمهید فوق، یعنی «جاسازی پیکره‌های اصلی بر روی خطِ رهنمون‌گر مورب»، «سامان‌دهی عناصر اصلی نگاره منطبق بر مثلث دیدگانی» و «امتداد جهت نگاه پیکره بر روی خط مورب» همه در جهت نمایش پویایی و حرکت در اثر بوده است.

اگرچه نگارگران در تصویرگری روایت آب‌تنی شیرین کمتر دست به ساختارشکنی و یا ایجاد ساختارهای جدید و ابتکاری زده‌اند، ولی در مورد «تناسبات کادر» چندان تابع قواعد و چارچوب‌های تعریف‌شده مکاتب پیشین نبوده‌اند و نگاره‌ها در این مؤلفه با یکدیگر تفاوت ساختاری دارند. اما به‌طور کلی، می‌توان چنین استنباط کرد که نگارگران عموماً در تصویرگری این روایت تمایل به بهره‌گیری از تناسبات کادر $\sqrt{2}$ و یا کادرهای مشابه آن داشته‌اند و کمتر از کادرهای کشیده، مانند $\sqrt{4}$ و $\sqrt{5}$ بهره برده‌اند، هرچند که این کادرها به لحاظ مضمونی سنخیت بیشتری با موضوعات غنایی دارند.

پی‌نوشت‌ها:

1. Travestissement

۲. بیت یا ابیاتِ مصّور به بیت یا بیت‌های موقوف‌المعانی گفته می‌شود که مضمون آن‌ها بیشترین ارتباط معنایی را با صحنه تصویر شده دارد. این بیت یا ابیات عموماً بلافاصله قبل از نقش یا در جای متمایز دیگری در صفحهٔ مصور کتابت شده است (فرهاد، ۱۳۸۷: ۱۰۳).

3. Alexander Papadopoulos
4. Mais Nazarli
5. Oleg Grabar
6. John E. Edgerly

منابع

- آیت‌اللهی، حبیب‌الله. (۱۳۸۵). *مبانی نظری هنرهای تجسمی*. تهران: سمت.
- افهمی، رضا. (۱۳۸۵). فرهنگ بصری حاکم بر بازنمایی در هنر هخامنشی، مطالعه موردی: تالار آپادانا، تخت‌جمشید، *رساله دکتری رشته پژوهش هنر*، دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس.

- پاکباز، رویین. (۱۳۸۷). *دایرةالمعارف هنر*، تهران: مؤسسه فرهنگ معاصر.
———. (۱۳۹۰). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران: زرین و سیمین.
- پیروزرام، شهریار و بینای مطلق، سعید. (۱۳۹۲). «بررسی مسأله خلاقیت در هنر سنتی»، *جاویدان خرد*، شماره ۲۴، ۴۶-۲۹.
- حسینی مطلق، ملیحه. (۱۳۸۹). «بررسی دو نگاره شیرین در چشمه و خسرو در حال نظاره در مکتب هرات و شیراز قرن نهم هجری»، *کتاب ماه هنر*، شماره ۱۴۰، ۳۴-۳۹.
- حکمتی، هدی. (۱۳۹۷). «بررسی طرح عشّاق در نگارگری ایرانی، مطالعه موردی: نگاره آب‌تنی شیرین در دو مکتب هرات و تبریز»، *شباک*، شماره ۸، ۲۹-۳۵.
- خندابی، سارا. (۱۳۹۹). «مطالعه بیش‌متنی نگاره‌های آب‌تنی شیرین در نگارگری ایرانی و نقاشی معاصر خسرو و شیرین بر مبنای آرای ژرار ژنت»، *پژوهشنامه گرافیک و نقاشی*، شماره ۵، ۳۸-۵۲.
- خواجوی کرمانی، محمود بن علی. (۱۳۹۳). *سه مثنوی خواجوی کرمانی: همای و همایون، کمال‌نامه و روضه‌الانوار*، تهران: متن.
- خواجه احمد عطاری، علی‌رضا و پوررضائیان، مهدی. (۱۳۸۷). «مطالعه رابطه نگارگری و خوشنویسی از دوره مغول تا صفوی»، *نگره*، شماره ۶، ۸۳-۹۵.
- رادفر، ابوالقاسم. (۱۳۷۱). *کتاب‌شناسی نظامی گنجه*، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی پژوهشگاه.
- رضایی اردانی، فضل‌ا... (۱۳۹۱)، «بررسی و مقایسهٔ تحلیلی لیلی و مجنون نظامی و روایت‌های عربی این داستان»، *ادبیات فارسی و زبان‌های خارجه: مطالعات داستانی*، شماره ۱، ۴۲-۵۷.
- زابلی‌نژاد، هدی. (۱۳۸۷). «بررسی نگاره‌های داستان خسرو و شیرین»، *کتاب ماه هنر*، شماره ۱۲۶، ۳۰-۴۵.
- صبحدم، م. (۱۳۳۲). «درباره نظامی و خمسه (خسرو و شیرین)»، *شیوه*، شماره ۱، ۶۹-۷۸.
- صفا، ذبیحا... (۱۳۶۶). *تاریخ ادبیات در ایران*، ج۲، تهران: فردوس.
- فرهاد، مهران. (۱۳۸۷). «بیت مصّور: پیوند بین متن و نقش در نسخه‌های شاهنامه»، *نامه بهارستان*، شماره ۱۳ و ۱۴، ۱۰۳-۱۱۸.
- کنبی، شیلا. (۱۳۸۹). *رضا عباسی اصلاح‌گر سرکش*، مترجم: یعقوب آژند، تهران: فرهنگستان هنر.
- گرابر، اولگ. (۱۳۸۳). *مروری بر نگارگری ایرانی*، مترجم: مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: فرهنگستان هنر.
- گودرزی، مرتضی. (۱۳۷۹). *روش تجزیه و تحلیل آثار نقاشی: آثار کلاسیک*، ج۱، تهران: عطائی.
——— و جاودانی، ندا. (۱۳۸۵). «بررسی و مقایسه هفت نگاره ایرانی با موضوع واحد: دیدن خسرو شیرین را در حال آب‌تنی»، *خیال شرقی*، شماره ۳، ۹۹-۱۰۶.
- مانته، هارالد. (۱۳۸۲). *ترکیب‌بندی در عکاسی*. مترجم: پیروز سیار، تهران: سروش.
- مائیس، نظرلی. (۱۳۹۰). *جهان دوگانه مینیاتور ایرانی: تفسیر کاربردی نقاشی دوره صفویه*، مترجم: عباس‌علی عزتی، تهران: متن.
- ممتحن، مهدی، حجت، عیسی و ناری قمی، مسعود. (۱۳۹۶). «تأملی در مفهوم و ارزش خلاقیت: ارزش خلاقانه معماری مبتنی بر الگو (مقایسه چارچوب ارزشی سنتی، معاصر و اسلامی)»، *مطالعات معماری ایران*، شماره ۱۱، ۴۳-۸۴.
- نقیب‌زاده، شادی و ناظری، افسانه. (۱۳۹۴). «ریخت شناسی نگاره سماع صوفیان منسوب به بهزاد»، *نگارینه هنر اسلامی*، شماره ۷ و ۸، ۹۷-۱۰۷.
- Adle, Chahryar, (1975). “Recherche Sur le module et le trace’ correcteur dans la miniature orientale”, Le Monde Iranien et L’ Islam 3, Paris.
- Chagnon, Michael. (2021). Flirting with the Radical: Intertextuality, Intervisuality, and Gendered Subversions in Manuscripts of Sūz u Gudāz. Journal of Material Cultures in the Muslim World, 2(1-2), 55-96.
- Edgerly, John E. (1982). Surviving traditional art of Melanesia. The Journal of the Polynesian Society, 91(4), 543-579.

- Papadopoulo, Alexandre, (1979). Islam and Muslim Art, T: Robert Erich Wolf, New York, Harry N. Adams.
- URL1: https://art.thewalters.org/detail/83074/khusraw-watching-shirin-bathing-4
- URL2: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446594
- URL3: https://asia.si.edu/object/F1908.262/#-object-content

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Overruling Structural Pattern of the "Shirin Bathing" Works in the Persian Painting Tradition

Fatemeh Shahkolahi[1]

1- Ph.D. in Art Studies, Tarbiat Modares University, Faculty of Art, Tehran, Iran (Corresponding Author)
DOI: 10.22077/NIA.2023.5866.1672

Abstract

Shirin bathing narrative of Khamsa Nizami was one of the literary subjects that many artists tried to depict in various periods and schools of Persian painting and created great works. On the other hand, it seemed those predetermined and defined visual conventions were assumed for each subject or literary narrative, in the tradition of Persian painting. Also, painters in every era and school were faithful and committed to the same structure in their works. Due to their continuity, these conventions became a structural model in the same literary subject. This article aimed to find the overruling structural pattern of the "Shirin bathing" works in the Persian painting tradition. It sought to answer the question, what were the structural similarities and differences between the paintings with the "Shirin Bathing" theme? This study was done by the descriptive-analytical method with a comparative approach, which collected library information and viewed pictures directly. The method of data analysis was qualitative. The structural similarity of the illustrations of Shirin bathing's narrative includes "guidelines and the focal point of the picture", " eye movement track in the picture and visual form" and "the direction of the figures gaze". Painters have used two parallel diagonal guidelines that created a 90-degree angle with the diameter of the painting to embed the elements of the painting, especially the figure of Khosrow and Shirin. The eye movement track in the picture was coordinated with the visual triangle. Due to a group of images having axial symmetry with another group, the direction of the eye movement track on the works was different. The direction of Khosrow's look at Shirin was slanted from top to bottom, like other "pictures of glance" in the tradition of Persian painting. On the other hand, although the painters were less deconstructive in portraying this narrative, the paintings were structurally different from each other in the "frame proportions" component.

Key words: Persian painting, structural pattern, Shirin Bathing, Khamsa by Nizami.

1- Email: Shahkolahi.f@yahoo.com

(**Date Received:** 2022/12/06 - **Date Accepted:** 2023/02/26)