ساختار منحنی نگاره های ایرانی بر زمینه های معمارانه

احسان زارعی فارسانی[۱]، مریم قاسمی[۲]
مربی گروه صنایع دستی دانشگاه شهرکرد،
مربی گروه صنایع دستی دانشگاه شهرکرد،

چکیده

با وجود آنکه بیانیه های هنر مدرن ارزش های نقاشی فاخر دوران گذشته را به چالش کشید لیکن بر این باوریم که این هنر همچنان واجد ارزش های بصری است که شایسته بحث و بررسی می باشد. محققان هنر شرق،ش با علم بر اینکه این اصول و مبانی هنر و ارزش های بصری، مختص هنر غرب نبوده است، نمود اصول انتظام بصری در نگارگری ایرانی را بستری مناسب برای ارائه تصویری معقول تر از هنر مشرق زمین و به ویژه ایران یافته اند. نگارگر ایرانی، ساختار کلی اثر خود را در لفافه عیان می دارد چنانکه در هزارتوی تحلیل اثرش، هندسه ای هوشمندانه برای هر بخش قابل ردیابی است. در این میان مضامین چندگانه، کارمایه موضوعی برای هنرمند بوده اند که هر یک ساختاری ویژه را طلب نموده اند. فضای معمارانه در جایگاه زمینه حادث شدن برخی مضامین مشهور، نقشی تعیین کننده در گزینش ساختار ایفا نموده است. مسأله اینکه در حوزه نگارگری، کدامین ساختار با این زمینه معمارانه هماهنگ شده است؟ در این پژوهش که به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده با این دانش که مفاهیمی چون مبانی هنر، ساختار و اصول انتظام بصری در تئوری هنر غرب حضور پر رنگ تری داشته اند، سعی بر آن است ارزش های بصری نگارگری و ساختار مطلوب نگاره هایی با زمینه های معمارانه در جایگاه تدابیری هوشمندانه از زاویه مبانی آثار هنرهای تجسمی ، مورد بحث قرار گیرند.

واژگان کلیدی: ساختار بصری، نگارگری، ترکیب منحنی، زمینه معمارانه.

مقدمه

با نگاهی بر هنر نقاشی در غرب در می یابیم که هرچند کلاسیسیست ها، ساختار مستحکم و یکه را در شکل گیری اثری نقاشانه با وحدت بصری لازم تدبیر نمودند و این ترکیب بندی حاکم بر صحنه به آثاری از هنرمندان نسل های آینده تسری یافت لیکن دیری نپائید که در قرن هیجدهم تعارض میان نئو کلاسیسیست ها و رومانتیسیست ها به حوزه اصول و قواعدی چون ترکیب بندی بسط یافت. رومانتیسیست ها ترکیب بندی منظور نظر کلاسیسیسم را مانع بیان شور و حس درام صحنه می دانستند. «رمانتیسم در پی آن بود که اصول ترکیب بندی هندسی کلاسیسیسم را بشکنند. ترکیب بندی ها به سوی تکه تکه کردن نقش ها سیر می کردند»(اسپور،۱۳۸۳، ۳۷۳) در نمونه های موردی چون آثاری از تئودور ژریکو از جمله *کلک بازماندگان کشتی مدوسا"* چنین روندی را شاهدیم. در این اثر، دو ساختار خرد مثلثی را در قالب ترکیبی کلی و جامع و پویا می توان دریافت.(تصویر۱)

تصویر ۱: ساختار دوپاره در تابلو کلک بازماندگان کشتی مدوسا، تئودور ژریکو، منبع:نگارنده

بدینسان در گذر زمان، افتراق میان آراء هنرمندان به ویژه در عرصه نقاشی به ساحت مبانی و اصولی کشیده شده است که دست کم در اندیشه های کلاسیسیسم خدشه ناپذیر می نمود. اندیشه های جوان و متعارض افق های نو را در نوردید و همسو با این داستان، هنر مدرن ارزش های بصری هنر خاور زمین و آثار بدوی را پذیرا شد. با زاده شدن هنر مدرن که ریشه هایش در اندیشه ها و آراء هنرمندان رومانتیسیست قرن هیجدهم قابل واکاوی است اصول و ارزش های بصری نقاشی فاخر عصر کلاسیک، دستخوش تلاطم و نیز چالش های عصر جدید گردید. در همین دوران هنرمند مغرب زمین بارقه های هنر شرق را دریافت کرد و در ارزش های تصویری آن کنکاش نمود که در این میان هنر ایران زمین و بالاخص نگاره های ایرانی جایگاهی درخور داشته است. چنانکه می دانیم با افول دیوارنگاری، تصویرگری کتاب ارزنده ترین نمونه های هنر تصویری ایران را بر صفحات نسخه های خطی و مرقعات عرضه داشت. «نقاشی ایرانی،چنانکه از بیشتر نمونه های حفظ شده بر می آید هنری است که به کتاب آرایی مربوط است.نقاشی ایرانی هنری خصوصی بود.بدین معنا که در یک زمان بیش از یک نفر نمی توانست آن را مشاهده کند».(گرابر،۱۳۹۰،۱۶۶)

در این حوزه با ویژگی های منحصر به فرد در زمینه هایی چون فرم و فضا مواجه بوده ایم و همین امر کنجکاوی هنرمند و هنر شناس غربی و البته ستایش ایشان را برانگیخت. نگارگر ایرانی، با دست مایه هایی چون؛ نا پیدایی پرسپکتیو، عدم واقع نمایی و مادیگری، هندسه ای پنهان و ساختار مستتر در اثر، بر شناخت خود از اصول و مبانی تصویری در این حوزه با جهان بینی منحصر به فرد صحه می گذارد. برخی محققین این حوزه، عدم خودنمایی فاش گونه و ناگهانی هندسه پنهان-در آثار نگارگری ایرانی- در برخورد اول را فضیلت کار برشمرده اند و این مهم را تکریم می نمایند.«وجود هندسه ای پنهان در پس صورت هندسی یا غیر هندسی اقسام آثار هنرهای اسلامی موضوعی است که ذهن بسیاری از محققان را به خود مشغول داشته است.پیداست که وقتی نقشی چنین ناپیدا بر طرح حاکم باشد، چون به چشم نمی آید، جنبه ها و مقصود های صوری آن کمتر می شود و جنبه های معنایی و نمادپردازانه‌ی آن قوت می گیرد.»(قاضی زاده،۱۳۸۲، ۴).

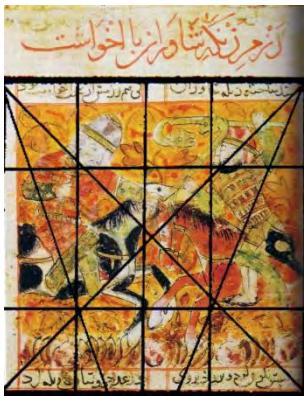
نگارگری ایرانی واجد چنان ویژگی هایی است که در شکل گیری رویکردهای نوین هنر در جهان معاصر کارگر افتاد با دانش بر اینکه؛« تصاویر داستانی تنها وقتی به مقام هنر می رسند که تحت تأثیر ملاحظات فرمی باشند.»(اوکویرک و کایتون،۱۳۹۰ ،۳۷) می توانیم اذعان کنیم فرم و مناسبات آن، اصول انتظام بصری و تمهیدات لازم، توانمندی هنرمند در آفرینش اثری ارزشمند را به منصه ظهور می گذارند و صرف خلق عناصر تصویری وافی به مقصود نخواهد بود. «حتی در صورتی که هنرمند از عناصر بازنمایانگر هم استفاده کند، باز هم اساسا با انتظام کیفیات انتزاعی فرم ها سر و کار خواهد داشت»(الینگر،۱۳۸۱، ۴۸). لذا به نظر می رسد با وجود آنچه استتار ساختار کلی و هندسه پنهان در نگاره های ایرانی می دانیم همچنان اصول انتظام بصری و مطالعه مبانی آفرینش اثر در این حوزه شایسته و بایسته بررسی است که در اینجا سعی بر آن است که این امر با استعانت از روش های تجزیه و تحلیل هنرهای تجسمی و مساعدت از مفاهیم جهانی هنر صورت پذیرد. اینکه رابطه فضای معمارانه و گزینش ساختار کلی در آثار نقاشی ایرانی چگونه بوده است مسأله ای است که این پژوهش با تحلیل آثار موجود سعی در ردیابی آن خواهد داشت و هدف آن است که در این رابطه اهمیت نقش بسترهای معمارانه در جایگاه یکی از مهمترین مؤلفه های شکل گیری اثر تبیین گردد.

ادبیات موضوعی

اصول سازماندهی تصویر، هماهنگی، تنوع، تعادل، تناسب، تسلط، حرکت و ایجاز در شکل دادن به یک کلیت واحد، راهنمای هنرمند می باشند.«معمولاً نقشه هنرمند ترکیبی است از شهود و عقل....نقشه ممکن است با اصطلاحات گوناگونی چون ترکیب بندی یا طراحی مترادف باشد.»(اوکویرک وکایتون،۱۳۹۰، ۵۴و۵۳) مفاهیمی چون طراحی و ساختار عجین بوده اند و طراحی، چیدمان عناصر مبتنی بر ساختاری هدفمند را به ذهن متبادر می کند.«منابع ایرانی و هندی-اسلامی، عمدتاً از واژه استخوان بندی به جای اصطلاح معاصر ترکیب بندی سود جسته اند. به طور مثال، میرزا حیدر دوغلات(۹۵۸-۹۰۵/۱۵۵۱-۱۵۰۰) در بحث از بهزاد(۹۲۴-۸۲۹/۱۵۳۵-۱۴۵۰) این چنین نگاشته است: قلم وی محکمتر است و طرح و استخوان آن از وی بهتر است»(افشار مهاجر و بهشتی،۱۳۹۴، ۴۰). در این میان، ترفند ها و تدابیر هنرمندانه ای برای نیل به ایجاد نظم، یکپارچگی و وحدت بصری اندیشیده می شوند که تمهیداتی هوشمندانه و لازم اند. «تمهید تجسمی مجموعه ای از عوامل تجسمی از قبیل عناصر بصری یا تصاویر است که به قصد رساندن یک تأثیر یا مجموعه ای از تأثیرات خاص به کار می رود.این تمهیدات ممکن است ساده باشند، مانند زمانی که از خط مورب برای نشان دادن حرکت یا عاطفه استفاده می شود یا ممکن است پیچیده باشد مانند نظام پرسپکتیو خطی یا فضایی که در آن عناصر متعددی طبق قواعد خاصی کنار هم چیده شوند.»(تجزیه و تحلیل آثار هنرهای تجسمی،چارلز جنسن،ترجمه:بتی آواکیان،سمت،تهران،ص:۲۳) «ترکیب بندی مهم ترین گام در ایجاد فضا است که توسط آن، آفریننده اثر با دریافت کننده پیام بصری ارتباط برقرار می کند.»(مقاله:بررسی فضا در نگارگری ایرانی با تاکید بر منتخبی از آثار بهزاد،زینب مظفری خواه،مصطفی گودرزی،ص:۹) به بیان دیگر، ترکیب بندی؛ «آرایش متعادل بخش های متشکله یک اثر هنری در قالب یک کلیت منسجم است.در یک تابلوی قابل قبول، تعادل کلی بیش از هر چیز به واسطه تناسب اندازه عناصر در دو سوی تابلو مشخص می گردد،البته در یک تابلوی کاملا متعادل، این موازنه و همسانی در بالا و پایین تصویر نیز برقرار است.»(رانکین پور،۱۳۸۰،۷)

ساختار در نگارگری ایرانی

در تعریف ساختار و مؤلفه های آن گفته شده است؛«امکانات نامحدود روابطی که میان عناصر بصری وجود دارد به صورت انواع مختلفی از روابط، قابل طبقه بندی است و همه آنها، اصول ترکیب بندی نامیده می شوند.» (جنسن،۱۳۹۳،۱۰۴) پیش از این اشاره شد که ساختار و ترکیب در آثار کلاسیک هنر غرب عیان است لیکن در نگارگری ایرانی هندسه و ساختاری در پشت پرده ی تصویر پنهان است که این هندسه پنهان در راستای سازماندهی اثر، چیدمان عناصر و نیز مبتنی بر ارائه صورتی تزئینی و تمرکز بر روی جزئیات صحنه، ترکیب کلی اثر را در نگاه اول از چشم پنهان می دارد.«در نقاشی ایرانی بر خلاف نقاشی اروپایی، کل ترکیب بندی در آن واحد به چشم نمی آید. نگاه بیننده از جزیی به جزیی و غالبا از سمت راست به چپ یعنی طبق کتابت عربی از نقشی به سوی نقش دیگر می رود.»(رحیموا،۱۳۸۶، ۱۱۱و۱۱۰). در مکتب تبریز اول، شاهد ترکیب هایی مستحکم در راستای افق و عمود و نیز ساختار قطری بوده ایم چنانکه بهره گیری از ساختار متقارن در مکتب شیراز معمول بوده است به نحوی که در صحنه های کارزار نیز، ساختار متقارن گونه ای شمایل است و پویایی یک اثر نقاشانه با مضمون رزم در آن کمرنگ است.این رویکرد البته بی ارتباط با مفهوم تثنویت و نمایش رویارویی عناصر و برآیند نیروها نیست.(تصویر۲)



تصویر ۲: ساختار متقارن در نگاره ای از مکتب شیراز، منبع:نگارنده

تصویر ۳: ساختار دایره در نگاره مجنون و جنگ قبایل، منبع:نگارنده

تصویر ۴: ساختار حلزونی در فضای معمارانه، منبع:نگارنده

در نگاره هایی از مکتب هرات وضع به گونه دیگریست. کاربست ترکیب هایی نظیر دوار و حلزونی برای القاء پویایی در بیان مضامین بزمی، رزمی و عرفانی مؤثر افتاده است «زیرا هنرمندان از ترکیب های متقارن در صحنه ها کمتر بهره برده اند.»(حسینی راد، ۱۳۸۴، ۲۱ و ۲۲).(تصویر ۳)هر چند در ترکیب دوار عناصر تصویری پیرامونی به یکباره و به صورت یکپارچه و در جایگاهی برابر دیده می شوند و پویایی مداوم است ولی در ترکیب های حلزونی، شاهد حرکتی تدریجی از شخصیتی به دیگر شخصیت ها هستیم.(تصویر ۴)در فضاهای معمارانه به کرات شاهد ساختارهایی حلزونی بوده ایم لیکن ترکیب های منحنی نیز در این میان معدود نبوده اند و نمونه های موردی مشهوری برای این مقوله قابل ذکر است. در ادامه این پژوهش به تبیین ساختار منحنی بر بستر معمارانه و ویژگی های چنین ترکیبی در حوزه نگارگری خواهیم پرداخت. لازم به توضیح نیست که مضامین، ارتباط تنگاتنگ با ساختار مورد بحث داشته اند.

مفهوم انحنا: تجمیع مفاهیم بصری چون صلابت و استواری از یک سو و پویایی و نشاط از سوی دیگر در خطی منحنی که در راستای عمود حرکت می کند مبرهن است. در ساختار هایی از این قسم، متانت و پویایی، تجمیع می شوند. چنانکه می دانیم؛«خط ارزش زیبایی شناسی چشمگیری دارد. نقوشی که تداعی گر خطوط عمودی هستند، متانت، ابهت و شکوه را بیان می کنند. اگر خط مایل باشد و از حالت مستقل به خود خارج شده و یا انحنا می یابد حرکت را تداعی می کند.»(رانکین پور،۱۳۸۰، ۷۵).در حوزه نقاشی به ویژه نقاشی غرب، به کرات شاهد منحنی حرکت اندام انسانی-در راستای عمود- بوده ایم و لمیدن این پیکره ها بر افق تصویر، تنها پویایی را محدود نموده است در حالیکه همچنان بر زیبایی فرم معترف هستیم.در همین باره «ویلیام هوگارث خط منحنی یا خط دو خم دار را خط زیبایی می نامید»(گاردنر،۱۳۸۴، ۱۷).از سوی دیگر این ساختار در معانی خود ارتباطی نزدیک با درون مایه های مفهوم بنا و بنا نهادن دارد. مفهوم بنا نهادن-یک کاخ یا مسجد- درون خود واژه هایی چون ایستایی و مقاومت از یک سو و زیبایی را از دیگر سو، مستتر داشته است. در ادامه باید گفت ذهن بشر، ماهیت بنا نمودن را با حرکت در راستای عمود پذیرفته است. تعالی و کمال مفاهیم دیگری هستند که در مضمونی چون بنا نهادن قایل جستجو هستند و روشن است که چنین مفاهیمی چه ارتباط مستقیمی با حرکت منحنی عمودی در فضا دارند. فرم دیواره ها،

خطوط و سطوح و دیگر مؤلفه های یک بنا چون تیرک ها و درب ها و نرده ها با ساختار منحنی انطباق بیشتری می یابند چنانکه در چند پرده از بهترین نگاره های ایرانی این ساختار، مطلوب تشخیص داده شده است و بهره برداری از چنین ساختاری برای چینش پیکره ها و عناصر بصری در فضای معمارانه به چشم ناظر مناسب و به جا تشخیص داده شده است. مسیر از یک نقطه در کادر می آغازد و پس از طی طریق در پهنای اثر سیری صعودی را در راستای عمود در پیش می گیرد تا بدانجا که به نقطه اوج بصری داستان نزدیک می شود و پس از گذر از نقطه اوج تصویر، بار دیگر با ترفندهای هوشمندانه تصویری به محل اولیه رجعت می نماید. چنین ساختاری رفت و برگشتی مستمر در راستای عمود را تجربه خواهد نمود.

ساختار منحنی در بستر معمارانه

بنا؛ خمسه نظامی، بنای قلعه خورنق،بهزاد،هرات،حدود ۱۴۹۴، موزه بریتانیا،لندن هر چند در نگاره های ایرانی، ساختار در بدو ورود چشم به دنیای اثر، خودنمایی نمی کند لیکن منحنی زیبایی،با پیوند گروه-پیکره ها در گستره ای معمارانه وحدت اثر را موجب می گردد و با اندکی نگاه موشکافانه جلوه می کند. این ساختار فضایی منعطف و سیال ایجاد می نماید که حرکت چشم از پایین رو به بالا با نرمشی در جهات یمین و یسار صورت می پذیرد.«با انعطاف ترین و متغیرترین فرم های اصلی ترکیب بندی را اصطلاحا منحنی زیبایی می خوانند. این فرم عملاً در ترکیب بندی های عمودی بکار می رود».(رانکین پور،۷۴، ۱۳۸۰).

بستر داستان در اینجا وجود صحنه های مصور متوالی و پی در پی- با پسزمینه هایی بیشتر معمارانه-را ایجاب می کند.«در اغلب نگاره های بهزاد با بخش بندیهای فضا،کثرت اشیاء، و تنوع آدم های پر تحرک روبرو می شویم، ولی این گوناگونی هرگز به آشفتگی نمی انجامد. در واقع، او به مدد روش های هندسی ترکیب بندی شکل ها و با بهره گیری از تأثیر متقابل رنگ ها، بخش های مختلف تصویر را به هم مرتبط می سازد و به وحدت کلی دست می یابد. بهزاد در تصاویری که کیفیتی معماری گونه دارند، نظام تناسبات معینی را به کار برده است»(پاکباز،۸۲، ۱۳۸۴).در این نگاره ایجاد حرکت در قالبی بصری به مدد شبکه بندی خطی مستتر در اثر قابل دریافت می باشد.(تصویر ۵)

تصویر ۵:نظام هندسی مستتر در نگاره بنای کاخ خورنق اثر بهزاد، منبع:نگارنده

تصویر ۶: چینش فرم ها و هدایت چشم ناظر،منبع:نگارنده

تصویر ۷: توزیع رنگ آبی مبتنی بر ساختار اثر در سطح تابلو، منبع:نگارنده

«برای تشدید فعالیت پیکره ها...نردبان و چوب بست وجود دارد که خود عامل پیوند دهنده تصاویر مستطیل شکل اند. پیکره ها طوری چیده شده اند که مقدار زیادی فضا برای ریتم ضمنی در کمپوزیسیون های نسبتاً باز باقی مانده است.»(گری،۱۳۸۴ ، ۱۰۴ و ۱۰۳)حضور خطوط منحنی و مواج اندام ها در تقابل با خطوط ایستایی موجود در اثر(خطوط داربست و نردبان)پویایی ویژه ای به کل اثر بخشیده است به نحوی که چشم از حرکتی سیال بر بالا و پایین اثر برخوردار می گردد. در این اثر چینش فرم ها به گونه ای است که چشم ناظر را در مسیر مطلوب هدایت نموده و در گستره آن به حرکت در می آورد.(تصویر ۶) توزیع رنگ نیز بر گستره اثر مبتنی بر ساختار موجود، در گردش چشم ناظر مؤثر می افتد.(تصویر ۷)

بناء: ساختن مسجد سمرقند،بهزاد(؟)،از نسخه ای از ظفرنامه یزدی،کتابخانه جان دبلیو گرت بار دیگر حرکت زیبای ساختار منحنی، پویایی کل تصویر در راستای عمود را موجب گشته است. گروه-پیکره ها در چنین ساختاری به یکدیگر پیوند خورده اند و اثری یکپارچه را عیان ساخته اند لیکن پیکره ها قدری درشت تر و فشرده تر از حد معمول تصویر شده اند و فراخی و گشودگی فضای میان پیکره ها در نگاره ی کاخ خورنق را نمی بینیم لذا فیگورها مجال چندانی برای پویش لازم نمی یابند.(تصویر ۸)

تصویر ۸: ساختار منحنی پویای نگاره ساختن مسجد سمرقند در راستای عمود، منبع: نگارنده

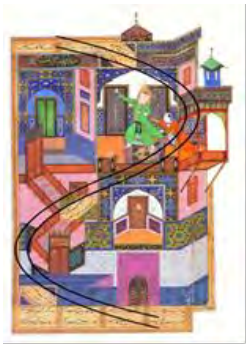
قرار گرفتن پیکره ی منفرد قرمز پوش بالای تصویر در محل طلایی اثر، تسلط وی به لحاظ بصری و نیز روایی در کل اثر را مؤکد می سازد.از سوی دیگر این پیکره ملبس به تن پوش سرخ گون به همرا پیکره همسان در پایین تصویر نقش مهمی در تغییر جهت منحنی ساختار ایفا می کنند..(تصویر ۹)

تصویر ۹: نقاط طلایی اثر و قرارگیری پیکره های شاخص، منبع:نگارنده

– **خلوت؛** یوسف و زلیخا، بهزاد، بوستان سعدی،۸۹۳ ه.ق.

از زیباترین و ارزنده ترین نگاره های ایرانی نگاره ای است که بر اساس داستان مشهور یوسف و زلیخا به تصویر درآمده است..«این نگاره که با ظرافت تمام و رنگ های هماهنگ کشیده شده نمایانگر آن لحظه پر تشویش است...که به صورت ساختاری تو در تو از پله کان ها و درهای بسته نمایش داده شده است» (ولش،۱۳۸۴، ۱۵). هفت درب بسته، پنجره های بسته، دیواره های بدون انقطاع و لابیرنت موجود در معماری، حس وجود بی پروایی اخلاقی را به خوبی منتقل می کند. انتقال چشم نظاره گر به مدد قرارگیری سطوح و خطوط و هدایت چشم در قامت منحنی زیبایی صورت گرفته است. آنچه در اینجا حائز اهمیت است اینکه اساسا چنین ساختاری در فضای معمارانه، مطلوب ترین حالت ممکن می نماید به گونه ای که ساختار مذکور با ماهیت بنا و معماری با تمامی مؤلفه های بصری همچون مسیر،دیوار و پلکان های صعود کننده تطابق دارد.(تصویر ۱۰)

تصویر ۱۰: هماهنگی جهت سطوح و خطوط فضا با ساختار اثر



تصویر ۱۱: منحنی زیبای ساختار در نگاره گریز یوسف از زلیخا،منبع:نگارنده

ایجاد برش در نمای ساختمان، به گونه ای که بیرون و درون یکجا دیده می شود، و تصویر کردن پلکان پیچ در پیچ در سمت چپ نگاره و قرار دادن هفت حجره و هفت در در مسیر یوسف(با توجه به هفت منزل سلوک)از تدابیر نقاش برای نمودن

معنای پنهان حکایت است»(قاضی زاده،۱۰،۱۳۸۲). بنابر این معماری در این جا منفعل نیست و همچون عناصر زنده اثر، پویا و تأثیر گذار است و « اتاق های تو در تو، پلکان های پر پیچ و درها و پنجره های بسته تلویحا دشواری رهایی یوسف از دام اغوای زلیخا را بیان می کند»(پاکباز،۱۳۸۴، ۸۴) نقطه طلایی اثر محل حادث شدن اوج داستان در نظر گرفته شده است تا چشم پس از ورود به دنیای اثر از بخش زیرین، با طی طریقی که به واسطه ترفند های بصری و به مدد سطوح و خطوط صورت می پذیرد به نرمی در ساختاری مطلوب به محل رخداد واقعه برسد. (تصویر ۱۲)

تصویر ۱۲: محل قرار گیری پیکره ها بر نقطه طلایی کادر، منبع: نگارنده

در اینجا مفاهیم جنبی دیگر نیز در گزینش چنین ساختاری قابل تأمل می باشند؛«شکل زیگزاگ مشخصه حرکت سریع و ناگهانی نور است. خط منحنی عمود نماد زبانه های آتش است»(رانکین پور،۷۶،۱۳۸۰). در این اثر خطوط و سطوح حضوری هدایتگر برای چشم ناظر دارند؛ «حضور پر قدرت خط در ترکیب بندی و توجه به خطوط هدایتگر و مایل که به ایجاد حرکت بصری از جلو به عقب و بالعکس مدد می رساند، و تحرک پنهان در روابط خطوط و سطوح در این اثر از استثنایی ترین ویژگی های آن است. نقش پردازی خطی در اثر درشت تر می گردد و با سطوح اولیه به وحدتی یکپارچه تر دست می یابند. اتصالات مورب در کنار اتصالات افقی-عمودی به ایجاد نوعی حرکت بصری پرداخته و استحکام خطوط افقی-عمودی و راست خط ها که در قالب سطوح اصلی اثر، به نمایش خود پرداخته اند، در کنار آن، اتصالات خطی مورب و پر تحرک بلافاصله پس از دیدن فیگورها، گریز را در قالبی بصری به گونه ای سریع و بی واسطه به چشم بیننده منتقل می نماید»(تقی زاده،۱۳۷۱، ۱۵۸)

شب زفاف مهر و ناهید، صحنه ای از نسخه مهر و مشتری عصار، بخارا،۹۳۰ ه.ق.

نگاره ی مذکور به لحاظ ساختاری نزدیک به نگاره گریختن یوسف از زلیخاست. پیکره های کلیدی داستان در محل طلایی تصویر جایگذاری شده اند. تجمع پیکره ها در بخش زیرین، ورود چشم به کادر را منجر می شوند.(تصویر ۱۳)

تصویر ۱۳:قرار گیری پیکره های کلیدی بر نقاط طلایی تصویر،منبع:نگارنده

بار دیگر خطوط حاشیه دیوارها و خط حاصل از نرده ها، انتقال چشم نظاره گر از بخش زیرین به صحنه اصلی را ممکن می سازند و در ادامه، شاخه درخت درون پنجره با تمایل به سمت چپ اثر، ادامه حرکت چشم به سوی نوشتار بالا-چپ اثر را موجب می شود. چنین مسیر انتقالی، با ایجاد ارتباط بین مربع شاخص و مستطیل مکمل در کادر، ذهن را به سوی پذیرش تمامی صحنه ها و بخش ها به عنوان اثری یکپارچه رهنمون می سازد(تصویر ۱۴).با کمی تأمل، در این اثر چند فرم و نیز خط قدرتمند در نمایش نظام هندسی و به عنوان هدایت گر چشم ناظر بر سطح تابلو، قابل تشخیص می نماید. چنانکه می دانیم؛ «در هر صورت خطوط جهت دهنده باید چشم را به سمت درون تصویر یا به سمت موضوع اصلی اثر سوق دهند.» (رانکین پور، ۴۷،۱۳۸۰)

تصویر ۱۴: عناصر معمارانه هم راستا با ساختار اثر، منبع: نگارنده

نتیجه گیری

می دانیم«با انعطاف ترین و متغیرترین فرم های اصلی ترکیب بندی را اصطلاحا منحنی زیبایی می خوانند. این فرم عملا در ترکیب بندی های عمودی بکار می رود.» (کتاب:ترکیب بندی در نقاشی،هنری رانکین پور،ص:۷۴) گفته شد که ساختار منحنی در مؤلفه ها و شاخصه های خویش، ارتباطی نزدیک با درون مایه های مفهوم بنا و بنا نهادن دارد. مفاهیمی چون حرکت صعودی، ایستایی و مقاومت و تکامل تدریجی جایگاهی مشترک میان ساختار منحنی و زمینه معمارانه دارند. از یک سو هم آوایی ماهیت بنا نمودن با حرکت در راستای عمود پذیرفته است و از دیگر سو، تعالی و کمال تدریجی، مفاهیم دیگری هستند که در مضمونی چون بنا نهادن قایل جستجو هستند و روشن است که چنین مفاهیمی چه ارتباط مستقیمی با حرکت منحنی عمودی در فضا دارند. به لحاظ عناصر تصویری، راستای دیواره ها،نرده ها، خطوط و سطوح و دیگر مؤلفه های یک بنا چون تیرک ها و درب ها و نرده ها با ساختار منحنی انطباق بیشتری می یابند. با توجه به مطالب فوق الذکر، ساختار منحنی مورد نظر، جایگاه ویژه ای در آثار نگارگری ایرانی بر بستر های معمارانه داشته است.

منابع

۱- اسپور، دنیس،۱۳۸۳، انگیزه آفرینندگی در سیر تاریخی هنرها، ترجمه امیر جلال الدین اعلم، تهران؛انتشارات نیلوفر.

۲- افشار مهاجر،کامران؛ بهشتی،طیبه، ۱۳۹۴، گواه نظام شبکه ای در ترکیب بندی نگاره های نسخه خطی شاهنامه بایسنقری، هنرهای زیبا،شماره ۶۴، ،ص ۴۰.

۳- الینگر، ریچارد،۱۳۸۱، ساختار رنگ و طراحی، ترجمه فرهاد گشایش، تهران؛ انتشارات عفاف.

۴- اوکویرک.استینسون.ویگ بون.کایتون،۱۳۹۰، مبانی هنر نظریه و عمل،ترجمه محمد رضا یگانه دوست،تهران؛انتشارات سمت.

۵- پاکباز، روئین،۱۳۹۳، دایره المعارف هنر،تهران؛نشر فرهنگ معاصر.

۶- پاکباز،روئین،۱۳۸۴، نقاشی ایرانی از دیرباز تا اکنون،تهران؛انتشارات زرین و سیمین.
۷- تقی زاده،هادی،۱۳۷۱، خط در نقاشی،مشهد؛انتشارات کلهر .
۸- جنسن،چارلز،۱۳۹۳، تجزیه و تحلیل آثار هنرهای تجسمی،ترجمه بتی آواکیان،تهران؛انتشارات سمت.
۹- رانکین پور،هنری،۱۳۸۰،ترکیب بندی در نقاشی،ترجمه فرهاد گشایش،تهران؛انتشارات لوتس.
۱۰- ز.ی.رحیموا،آپولیاکووا،۱۳۸۶،نقاشی و ادبیات ایرانی،ترجمه زهره فیضی،تهران؛انتشارات روزنه.
۱۱- قاضی زاده،خشایار،۱۳۸۲،هندسه پنهان در نگاره های کمال الدین بهزاد،خیال ۶،ص ۴.
۱۲- گاردنر،هلن،۱۳۸۴،هنر در گذر زمان،ترجمه محمد تقی فرامرزی،تهران؛نشر آگاه.
۱۳- گرابر، اولگ،۱۳۹۰،مروری بر نگارگری ایرانی،ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند،تهران؛ نشر فرهنگستان هنر،ص ۱۶۶.
۱۴- گری،بازل،۱۳۸۴،نقاشی ایرانی،ترجمه عربعلی شروه،تهران؛نشر دنیای نو.
۱۵- ولش،استوارت کری،۱۳۸۴،نقاشی ایرانی نسخه نگاره های عهد صفوی،ترجمه امیدرضا تقاء،تهران؛چاپ و نشر نظر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی