صفحات ۳۲-۲۳ (مقالهٔ پژوهشی)
نشریه رهپویه هنرهای تجسمی ● دوره ۷ ● شماره ۲ ● تابستان ۱۴۰۳

تبیین ابعادِ نمایشیِ نگاره ی اردشیر و گلنار از شاهنامه ی بایسنقری با تکیه بر دیدگاهِ مشاهده ی مرتبه ی دومِ نیکلاس لومان

مسعود کاظمی[۱*]، فاطمه شیرسپهر [۲]، افسانه اسمعیلی[۳]

[۱] دکتری تاریخ تحلیلی و تطبیقی هنر اسلامی، گروه هنر اسلامی، دانشکده‌ی هنر، داشگاه شاهد، تهران، ایران.
[۲] دکتری پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، دانشکده‌ی هنر، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۳] کارشناسی ارشد پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، دانشکده‌ی هنر ادیان و تمدن‌ها، هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
دریافت مقاله: ۱۳-۰۷-۱۴۰۲، پذیرش نهایی: ۳۱-۰۲-۱۴۰۳

چکیده

نگارگران همواره تلاش نموده‌اند تا معانی غنی در ادبیات را بسته به نوع نگاه و تخیلشان، به شکلی متفاوت، به زبان تصویر درآورند. این تفاوت در تجلیِ معنا، گاه یادآور هنرهای تصویریِ دیگری همچون هنر نمایش می‌باشد که خود وام دار ادبیات و روایت است. یکی از مهمترین نمونه‌های تصویرسازی شده که نمودی برای این مدعاست، نگاره‌ی اردشیر و گلنار از شاهنامه‌ی بایسنقری است که به دلیل فضاسازی منحصربفردی که در آن جریان دارد، به نظر می‌رسد دارای ساختاری نمایش گونه است. این فرضیه با دقت در نظریه‌ی نیکلاس لومان درباره‌ی جایگاه مشاهده و ادراک در هنر می‌تواند قوت بیشتری پیدا کند، لومان بر این باور است که فرایند ادراکِ یک اثر هنری با سه مشاهده گر فعال، یعنی سیستم هنر، هنرمند و مخاطب حاصل می گردد و مشاهده برآیند نشانه گذاری و تمایزات است، بدین صورت که وقتی چیزی مشاهده می‌شود، یک سوی تمایز از نظر پنهان می‌ماند تا سویه‌ی دیگر آن جلوه کند. به عقیده‌ی او مشاهده‌ی مرتبه‌ی دوم، مشاهده‌ی تمایزاتی است که مشاهده گر اول از آن استفاده کرده است اما توجهی به آن نکرده است. بر این اساس هدف از پژوهش حاضر، شناسایی و معرفی نظریه‌ی مشاهده‌ی مرتبه‌ی دوم لومان و تبیین ویژگی‌های نمایشی نگاره اردشیر و گلنار با توجه به آن نظریه است و پرسش اصلی عبارت‌است از: مولفه‌های هنر نمایش با توجه به نظریه‌ی مشاهده‌ی لومان چگونه در نگاره‌ی اردشیر و گلنار بازتاب داشته است؟ نتیجه‌ی بنیادین این پژوهش، که به صورت توصیفی-تحلیلی و با بهره گیری از منابع کتابخانه‌ای انجام پذیرفته است، حاکی از آن است که کلیه‌ی عناصر صحنه‌ای از قبیل: عناصر طبیعت و معماری، نوع پوشش و طراحی لباس، نوع ایستایی وژستِ پیکره‌ها در قامت بازیگران همراه با زاویه‌ی دید ناظران، با ایجاد ترکیب‌بندی و فضاسازیِ متناسب، موجب انعکاسِ سکوتیِ رازآلود در اثر شده که یادآور صحنه‌ای از یک نمایش در فضای باز است.

واژگان کلیدی
واژگان کلیدی: ابعاد نمایشی-نگارگری-شاهنامه‌ی بایسنقری-اردشیر و گلنار-نیکلاس لومان

استناد: کاظمی، مسعود؛ شیرسپهر، فاطمه؛ اسمعیلی، افسانه (۱۴۰۳)، تبیین ابعادِ نمایشیِ نگاره ی اردشیر و گلنار از شاهنامه ی بایسنقری با تکیه بر دیدگاهِ مشاهده ی مرتبه ی دومِ نیکلاس لومان، *رهپویه هنرهای تجسمی*، ۷ (۲)، ۳۲-۲۳. DOI: 10.22034/ra.2024.2010712.1406

*نویسنده مسئول: E-mail: masoudkazemi.artresearch@gmail.com.

مقدمه

متون ادبی و به ویژه دیوان شعرا، در طول سالیان متمادی به عنوان مهمترین منبع مورد الهام برای نگارگران ایرانی محسوب شده‌اند، در این میان شاهنامه‌ی فردوسی همواره در مرکز توجه بوده است و هنرمندان، نگاره‌های فراوانی از داستان‌های آن ترسیم کرده‌اند. یکی از نمونه‌های منحصر بفرد در نگارگری ایرانی شاهنامه‌ی بایسنقری است که از این بابت بر اهمیت آن افزوده می‌شود که تمامی ۲۲ نگاره‌اش به صورت یکجا موجود است و در کاخ موزه‌ی گلستان نگهداری می‌شود. این اثر تاکنون از نظر ترکیب‌بندی، رنگ، نور، بافت، جهت و... بسیار مورد تحلیل و پژوهش قرار گرفته است، اما کمتر پژوهشی از منظری خارج از حوزه‌ی نگارگری به آن پرداخته است. نگاره‌های شاهنامه‌ی بایسنقری به گونه‌ای‌ست که فضای نمایش گونه را یادآور می‌شوند، ساختار شکل‌گیری اثر اعم از طراحی صحنه، تزئینات و پرداخت به کیفیاتِ بصری تا بنیان تصویری اثر (پویایی، ایستایی و حرکت موجود در کادرها) با صحنه‌ی نمایش مرتبط است. به طوری که با تماشای نگاره‌ی اردشیر و گلنار، گویی تماشاگر یک صحنه از تئاتر هستیم. از دیگر سو، نیکولاس لومان[1] نظریه پردازِ معاصر آلمانی بر این عقیده است که مشاهده‌ی آثار هنری نباید منوط به یک مرتبه باشد، و مشاهده‌کنندگان چه هنرمند و چه مخاطبان می‌توانند با تمرکز بر بخش پنهانِ تمایزات که هنرمند در اثر قرار داده است اما در مرتبه‌ی نخست به آن‌ها دقت ننموده است، مجددا فرایند مشاهده را از سر بگیرند و برای مرتبه‌ی دوم اثر را مورد واکاوی قرار بدهند. از این رو، هدف از این پژوهش دست یابی به خوانش جدیدی از نگاره‌ی اردشیر و گلنار در شاهنامه‌ی بایسنقری بر اساس ساختار نمایشی و تبیین مولفه‌های آن از قبیل طراحی صحنه، لباس، حالات بدنی یا ژست و زاویه‌ی دید می‌باشد. بر این اساس دو پرسش صورت بندی شده است: ۱-مفهوم نظریه‌ی مشاهده‌ی مرتبه‌ی دومِ لومان چیست؟ ۲- مولفه‌های هنر نمایش با توجه به نظریه‌ی مشاهده‌ی لومان چگونه در نگاره‌ی اردشیر و گلنار بازتاب داشته است؟ انجام این پژوهش از این حیث ضرورت دارد و دارای اهمیت است که با بررسی کیفیات، ساختار و وجوه مختلف شاهکارهای هنر نگارگری ایرانی، امکان پرداختن به زوایای پنهان و یا مغفول مانده‌ی آثار فراهم آمده و منابع مطالعاتی بیشتری در زمینه‌ی شناختِ نگاره‌ها و هنرمندان و شیوه تفکر آن‌ها برای مخاطبین ایجاد می‌گردد. در ادامه ضمن تشریح نظریه‌ی مشاهده‌ی مرتبه‌ی دوم لومان، به صورت اجمالی به شرح داستان اردشیر و گلنار از شاهنامه‌ی فردوسی اشاره خواهد شد و سپس و با توصیف فضای کلی نگاره و تبیین مولفه‌های تصویری آن طبق نظریه‌ی لومان، به ارزیابی ابعاد نمایشی در اثر پرداخته خواهد شد.

روش تحقیق

این پژوهش از نوع هدف بنیادی و از نوع روش کیفی است که به صورت توصیفی-تحلیلی انجام می‌پذیرد. با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و فیش‌برداری به جمع آوری داده‌ها پرداخته خواهد شد، همچنین کتب "شاهنامه ی بایسنقری" و Art as a social system به عنوان مهمترین جامعه‌ی آماریِ پژوهش در نظر گرفته شده است. نگاره‌ی اردشیر و گلنار نیز نمونه‌ی مورد بررسی در پژوهشِ حاضر است که به صورت هدفمند و غیر احتمالی انتخاب گردیده است.

پیشینه ی پژوهش

با جستجو میان پژوهش‌های انجام یافته شده، مشخص گردید که تا کنون پژوهشی مشابه با عنوان و محور نظریِ پژوهش حاضر انجام نپذیرفته است اما از میان مهمترین پژوهش‌های هم راستای انجام گرفته، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: ۱- مقایسه‌ی نگاره‌ی کشته‌ی شدن ارجاسب در روئین دژ به دست اسفندیار با دیگر نگاره‌های شاهنامه‌ی بایسنقری نوشته‌ی مهین سهرابی نصیر آبادی و ندا سالور(۱۳۹۴) که پژوهشگران این نگاره را از ابعاد گوناگون مورد واکاوی قرار داده‌اند و تقریبا تمام جزئیات اثر را به شکلی ایده‌آل تشریح کرده‌اند، و در نهایت هم به تمایز این نگاره، از نظر تقارن و ترکیب بندی با سایر نگاره دست یافته‌اند، اما به نظر می‌رسد مقاله با توجه به داده‌های خوبی که گردآوری کرده است فقط در حد توصیف و تشریح یک نگاره و یک قیاس تمام عیار باقی مانده است. ۲- بررسی ساختار تصویری و طراحی (دیزاین) کتب کهن شاهنامه بایسنقری و هفت اورنگ جامی(۱۳۸۶) نوشته‌ی مصطفی ندرلو و مریم پورعلی اکبر که پژوهشگران تلاش کرده‌اند تا مطالعه‌ی تطبیقی میانِ این دو اثر با هنر گرافیک داشته باشند و با اختصاص دادنِ حجم زیادی از پژوهش به توصیف سیر تاریخی نگارگری در ایران، به این نتیجه دست یافته‌اند که هنر گرافیک، در هیچ جای دیگری همانند این دو اثر به شکل کاربردی عمل نکرده است. همچنین از دیگر سو و با توجه به اهمیت مبنای نظری در این پژوهش، از میانِ کتب و مقالاتی که در باب نظریاتِ لومان درباره‌ی هنر و مشاهده به رشته‌ی تحریر درآمده‌اند می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: ۳-نقش مشاهده در هنر معاصر از نظر لومان نوشته‌ی مریم بختیاریان و مجید اکبری(۱۳۹۴) که جستاری‌ست درباره‌ی اهمیت مشاهده‌ی مرتبه‌ی دوم در خوانش اثر هنری که پژوهشگران ضمن معرفی نظریات لومان درباره‌ی سیستم اجتماعیِ هنر، در نتیجه گیری دریافته‌اند که بسیاری از توانایی‌های هنر در گرو تحقق قابلیت مشاهده است، زیرا ادراک و تولید هنر، فرایندی از مشاهده‌اند.۴- Art as a Social System نوشته‌ی Luhmann, Niklas (۲۰۰۰) که به صورت مبسوط به شرح نظریات لومان پیرامون سیستم هنر و فرآیند ادراک توسط مشاهده پرداخته است، این کتاب با تمیز قرار دادن میان مشاهده‌ی مرتبه‌ی نخست و مشاهده‌ی مرتبه‌ی دوم، می‌تواند در گردآوری داده‌ها کمک شایانی به پژوهش حاضر نماید.

مبانی نظری پژوهش

مشاهده‌ی مرتبه‌ی دوم نیکلاس لومان

نیکولاس لومان نظریه پرداز، جامعه شناس و متفکرِ قرنِ حاضر و اهل کشور آلمان، بیشتر از هر چیزی به دلیل توسعه‌ی نظریه‌ی سیستم‌ها[2] مورد توجه اهالیِ علم است. او در کتاب *هنر به عنوان یک سیستم*

اجتماعی[۳] «برداشـــتی دیگر از مفهوم سیســتم ارائه می‌کند. در این برداشت رابطه میان سیستم و محیطِ آن، برحســـب تفاوت در میزان پیچیدگی ادراک می‌شود.»(هولاب، ۱۳۷۵: ۱۵۲). در حقیقت لومان بر ارتباط بین اجزا برای ادراک یک فرایند کلی تاکید دارد و معرفی ارتباطات به عنوان اصلی ترین اجزای شکل دهنده‌ی سیستم‌ها مهمترین بخش نظریه‌ی اوست. از این رو می‌توان مطرح کرد که هنر یک نوع ارتباط است که ادراک می‌شود. لومان در ادامه ادراک و ارتباط را جزئی از مشاهده قلمداد می‌کند و با پیروی از نظراتِ جرج اسپنسر براون[۴] آن را اینگونه تعریف می‌کند:«مشاهده یعنی توانایی نشانه گذاری و مشخص ساختن فضای بی‌نام و نشان یا نامشـــخص» (Luhmann,1986: 25). به بیان دیگر وی مشاهده را متکی بر دو چیز می‌داند:« نشان گذاری (نشانه) و تمییزگذاری(تمایز). به زبان ساده، این بدان معناست که در هر مشاهده باید چیزی باشد که غیر از چیزهای دیگر بوده و مشخص باشد.»(بختیاریان، ۱۳۹۴: ۷۶). در واقع «وقتی چیزی مشاهده می‌شود، یک سوی تمایز از نظر پنهان می‌ماند تا سویه‌ی دیگر آن جلوه کند. برای مثال زیبایی و زشتی تمایزی همیشگی هستند، اما وقتی چیزی زیبا دیده می‌شود، زشتی غایب است و تمایز در وحدتی که از نظر پنهان است، موقتاً از میان برداشته شده است. بنابراین وحدت تمایز به مثابه نقطه کوری است که مشاهده را ممکن می‌سازد.»(Luhman,1995: 32). اما از نظر لومان دو نوع مشاهده وجود دارد: مشاهده مرتبه اول،« که به معنای مشاهده چیزهایی است که مشاهده‌گر با تمایز نهادن آن‌ها را خلق کرده است و مشاهده مرتبه دوم، که مشاهده کردن تمایزاتی است که مشاهده‌گرِ مرتبه اول، از آن‌ها استفاده کرده است، اما توجهی به آن نکرده است. از نظر لومان مشاهده مرتبه دوم، مسأله‌ای متعلق به تأمل یا عقلانیت است تا عقل، زیرا توصیفی واحد از جهان ارائه نمی‌دهد.»(مولر و دیگران، ۱۳۸۶: ۴۳). بنابراین مشاهده‌ی مرتبه‌ی دوم، مشاهده‌ی موارد مشاهده ناپذیر و اغفال مانده در مشاهده‌ی مرتبه‌ی نخست است. این اتفاق ممکن است بارها تکرار شود و هر بار بخشی از تماییزات و عناصرِ مشاهده ناپذیر در مشاهده‌ی اولِ یک اثر، مشاهده گردد. این امر در آثار هنری بیشتر نمایان می‌شود و مشاهده می‌تواند تمامی حواس را در برگیرد و فقط منوط به قوه‌ی بینایی نباشد. به عنوان مثال سکوت در موسیقی یا استشمام عطری خاص در صحنه‌ی نمایش یا اجرای یک دیالوگِ غمگین در متنِ نمایشنامه به صورت کمدی توسط بازیگر، می‌تواند نوعی مشاهده‌ی مرتبه‌ی دوم محسوب گردد. همچنین تلفیق یک جنبه از هنر در هنری دیگر مانند دیدن یک فریم از هنر نمایش در قاب نقاشی، که در این پژوهش نیز مطرح است. از این رو خوانشِ یک اثر هنری توسط مخاطب[۵] همان مشاهده‌ی مشاهدات خالق اثر می‌باشد که بخش‌های مشاهده ناپذیر آن را توسط یک زنجیره‌ی ارتباطی که حاصل از تماییزات، مشاهده و مشاهده‌گر است را هویدا می‌کند. به بیان دیگر «اثر هنری نمی‌تواند به مثابه ابزاری درک شود که از ابتدا غایت آن آشکار است، همه چیز در جریان آفرینش اثر تعیین می‌شود، در جریان روابط مشاهده‌ای»(بختیاریان، ۱۳۹۴: ۷۹). لومان در صفحه‌ی ۷۹ از کتاب هنر به مثابه سیستم اجتماعی با تاکید بر هنر، هنرمند و مخاطب به عنوان سه ضلع شکل گیری مشاهده و اثر هنری، تاکید می‌دارد که هنر نوعی رسانه‌ی ارتباطی ست زیرا حکم و مشاهده‌ی هنرمند و مخاطب از اثر هنری می‌تواند بارها در زنجیره‌ی ارتباطی تکرار شود و سبب آفرینشِ بخش ناپیدای یک اثر هنری گردد. او درباره‌ی تعامل هنرمند و مخاطب بیان می‌کند« در اُپرا، نوازندگان نه تنها اثر را کامل می‌کنند، بلکه در ترکیب آن نیز درگیر می‌شوند. در نمایش، بازیگران به روی صحنه می‌آیند تا نمایش را اجرا کنند. آثار ادبی نیز خواهان مشارکت خواننده در تولید معنا هستند. هرچند هنرهای تجسمی، معنا و شأن خود را خود آشکار می‌سازند، اما نه در نگاه نخست بلکه برای درک آن، تأمل نیز لازم است. هنرمند از این خرسند است که انجام برخی کارها را بر عهده مخاطب گذارده است.» (Luhmann, 2000). درک این مساله زمینه ساز آن شده است تا هنرمند با آزادی بیشتر و با تکیه بر تجسم و خیال به خلق و مشاهده‌گری بپردازد و نقاط متمایز فراوانی را در ابعاد وسیع برای خوانش و ادراکِ مجدد توسط مخاطبان ایجاد کند.

شاهنامه‌ی بایسنقری

شاهنامه‌ی بایسنقری میراث گرانبهایی از دوره‌ی حاکمی هنر دوست و خوش ذوق، به نام بایسنقر میرزا می‌باشد که تا امروز، بطور کامل حفظ شده است و در کاخ موزه‌ی گلستان نگهداری می‌شود. بایسنقر میرزا پسر شاهرخ و نوه‌ی امیر تیمور، هنر–دوستی را از پدرش به ارث برده بود، بطوریکه شاهرخ در مدت ۴۲ سال حکومتش بسیار برای توسعه‌ی هنر کوشید. او «در هرات سرآمد هنرمندان بود و به یمن التفـات وی خیـل کثیری از هنرمنـدان، خطاطـان، نقاشـان و مطربـان و خواننـدگان بی‌بدیل گشتند و برترین و درخشنده‌تـرین نـسخ خطـی مـصور آنروزگار را آفریدند»(تجویدی،۱۳۵۸: ۶۸). پس از شاهرخ سه پسر او یعنی بایسنقر میرزا، الغ بیگ و ابراهیم سلطان، راهش را ادامه دادند و کارگاه‌هایی در هرات، سمرقند و شیراز بر پا کردند که از میان ایشان بایسنقر میرزا به دلیل ذوق هنری، استعداد و قریحه‌ای بیشتری که داشت خدمات ارزنده‌تری در حوزه‌ی نگارگری انجام داده است. وی بعد از تاسیس کتابخانه و کارگاهش در هرات هنرمندان بی‌نظیری همچون امیر خلیل، غیاث الدین، قوام الدین مجلد و جعفر تبریزی که از سرآمدان خطاطی بود را گرد هم آورد و نتیجه‌اش خلق آثار ماندگاری همچون شاهنامه‌ی بایسنقری شد. پاکباز در کتاب نقاشی ایران از دیرباز تا امروز(۱۳۷۹) این اثر را ادامه دهنده‌ی سبک رسمی و قانون‌مند نگارگری دربار اسکندر سلطان می‌داند و ترسیم پیکره‌های بلند قامت و موقر با چهره‌های ریش‌دار، گلبوته‌های درشت و تک درختان سرسبز را مهمترین عناصر نگاره‌های آن می‌داند که ترکیب بندی‌هایی متشکل از خطوط افقی و مورب دارد. نگارگر این اثر (که هویتش دقیقا مشخص نیست ولی احتمال می‌رود که امیر خلیل نقاش باشد) با پرهیز از قرینه سازی و به نسبت موضوع هر نگاره، ریتم را تغییر می‌دهد و در ترسیم شکل‌های طبیعت همچون صخره‌ها و گیاهان بسیار سنجیده عمل کرده است، به عنوان مثال مجالس بزم را مانند نگاره‌ی *اردشیر و گلنار*، آرام و ساکن ترسیم کرده است و مجالس جنگ و شکار را همچون نگاره‌ی *کشته شدن ارجاسب به دست*

اسفندیار را پرتحرک نقش کرده است. آرامشی که در نگاره‌های بزمی مانند اردشیر گلنار حاکم است، نظم و هماهنگی خاصی به جزئیات اثر بخشیده است به شکلی که گویی نگارگر این تصویر را از روی عکسی ترسیم کرده است، عکسی که از صحنه‌ای از یک نمایش ثبت شده است.

داستان اردشیر و گلنار

داستان گلنار و اردشیر یکی دیگر از عاشقانه‌هایی‌ست که فردوسی در شاهنامه به آن پرداخته است، گلنار کنیز، مشاور و خزانه دار مجبوب شاه اردوان، روزی از فراز عمارت اردوان چشمش به اردشیر می‌افتد و دل به مهرش می‌دهد. (این همان صحنه‌ای ست که نگارگر دست به ترسیم آن زده است، لحظه‌ای سراسر سکون، آمیخته با بهتی شور انگیز را با بکار بردن رنگ‌ها و دیگر عناصر تصویری خلق نموده است) شور و اشتیاق گلنار به حدی ست که شب با طنابی از بالای ساختمان پایین می‌آید و به بالین اردشیر می‌رود، اردشیر جوان از او نام و نشانش را جویا می‌شود و گلنار:

«چنین داد پاسخ که من بنده‌ام ز گیتی بـه دیـدار تـو زنـده‌ام
دلارام و گنـجـور شـاه اردوان که از من بود شاد و روشن روان»(فردوسی، ۱۳۷۷، ۱۴۵۳).

پس از مدتی پدر اردشیر، بابک که فرماندار استخر بود از دنیا می‌رود و اردوان، پسر بزرگ خود، بهمن را جایگزین او می‌کند. اردشیر که امید پیشرفت و رسیدن به جایگاه پدر را در سر داشت، از این انتخاب آزرده می‌شود، در همین حین شاه، ستاره‌شناسان را فرا می‌خواند و ایشان پیش بینی می‌کنند یک فردِ بااصالتی بزودی از دست شاه می‌گریزد و به مقام شاهی می‌رسد. گلنار با شنیدن این پیشگویی شب به نزد اردشیر می‌رود و داستان را به او می‌گوید، اردشیر که خشمگین بود، کمی آرام می‌گیرد و قصد رفتن به ایران می‌کند و به گلنار می‌گوید:

«بدو گفت گر من به ایران شوم ز ری سوی شهر دلیران شوم
تو با من سگالـی که آیی به راه گر ایـدر بباشی به نزدیک شاه
اگر بـا من آیـی توانگـر شـوی همان بر سر کشور افسر شوی...
چنین داد پاسخ که من بنده‌ام نباشم جدا از تو تا زنده‌ام»(فردوسی، ۱۳۷۷،۱۴۵۵)

گلنار به ایوان خود می‌رود و از درون گنجه‌ها، گوهرهای فراوان بر می‌دارد و روز بعد همراه با اردشیر به سمت پارس می‌گریزد، اردوان براشفته می‌شود و عده‌ای از جنگجویان را به‌دنبال آن‌ها می‌فرستد. در نهایت، اردشیر ابتدا بر فرزند اردوان، بهمن در پارس و سرانجام بر همه‌ی فرمانروایان اشکانی چیره می‌شود و سلسله‌ی ساسانی را بنیان می‌گذارد. اما در سراسر شاهنامه خبر دیگری از گلنار نمی‌یابیم.

توصیف فضای نگاره ی اردشیر و گلنار

چنانکه آمد، نگاره‌های شاهنامه‌ی بایسنقری، به طور کلی به دو دسته‌ی (ساکن و ایستا) مانند مجالس بزم؛ و (متحرک و پویا) مانند مجالس جنگ و شکار تقسیم می‌شوند، رویین پاکباز معتقد است که صحنه‌های درباری به سبب تاکید بر نقوش رنگارنگ جامه‌ها،کاشی‌ها و فرش‌ها از ظرافت بیشتری برخوردارند، وی تاکید می‌کند که نگارگر نهایت سنجیدگی را در گروهبندی پیکره‌ها، تنظیم سطوح رنگی و ریزه‌کاری های معماری و منظره‌ی طبیعی به کار می‌برد و با بهره‌گیری از رنگ‌بندی حساب شده و دقیق تلاش می‌کند فضای تصویری را عمیق و فراخ نشان بدهد(۱۳۷۹). نگاره‌ی اردشیر و گلنار (تصویر ۱) هم یکی از همین نگاره‌های درباری ست که در ادامه می‌کوشیم فضای تصویری و بصری آن را از لحاظ هماهنگی، حرکت، خطوط، سطح، نور، حجم، شکل، بافت و ترکیب‌بندی مورد بررسی و واکاوی قرار دهیم.

طرح کلی عناصر تصویری نگاره

ساختار کلی نگاره به صورت عمودی است، و حالت مستطیل ایستاده دارد، زیرا عمارت، کار را به یک فضای دوقسمتی تقسیم کرده، همچنان حضور تنه‌های درختان در سمت راست و امتداد تنه‌ها با پیکره‌ها، باعث می‌شود حرکت چشم در صفحه به صورت عمودی بیشتر از سایر جهات باشد، همچنین وجود حوض و دو جویی که در بالا و پایین آن ترسیم شده است نیز به همان نکته اشاره دارد. در ادامه، چهار ضلع نگاره با جدولی ساده و رنگ‌هایی متناسب با فضای رنگی حاکم در متن که از خانواده‌ی گرم و در دسته‌ی رنگ‌های مکمل می‌باشد، ترسیم شده است. عناصر متن نگاره از جدول خارج نشده و در سراسر زمینه‌ی تصویر، پراکندگی رنگ‌های هم گون دیده می‌شود.

عناصر بصری نگاره (حرکت، خطوط، ترکیب بندی، رنگ و نور و...)

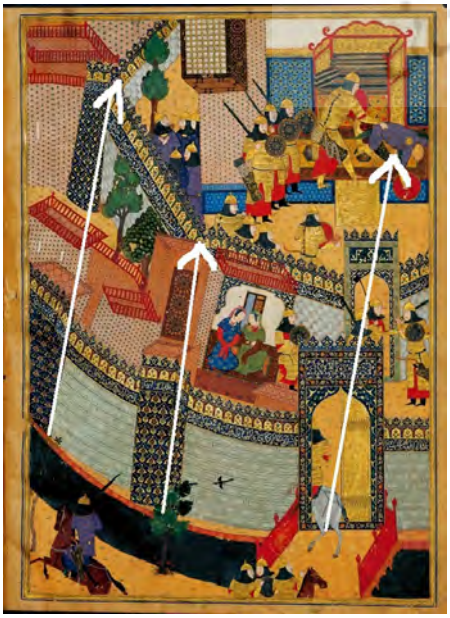
تصویر ۱.اردشیر و گلنار، مکتب هرات، کاخ موزه ی گلستان، نسخه ی چاپی ۱۳۵۰. منبع: (پاکباز، ۱۳۷۹: ۹۹).

نوع حرکت در این نگاره همانند نگاره‌ی "منذر شطرنج را در دربار انوشیروان می‌آموزد" که در (تصویر ۲) مشخص است به صورت ایستا است که از وقار و آرامش خاصی برخوردار است «غلبه ی نقوش معماری در طبیعت گرایی، استفاده از نقوش هندسی در آرایش بنا و توجه به جزئیات دیده می‌شود ولی هیچ گونه حرکت و پویایی در این نگاره‌ها مشاهده نمی‌شود و عناصر در حالت سکون قرار دارند» (نصیرآبادی، سالور، ۱۳۹۵: ۸۸). همچنین نگاره اردشیر و گلنار همانند اکثر نگاره‌های شاهنامه بایسنقری دارای ترکیب بندی نسبتا متقارن و بیشتر متعادل و خطی است (تصویر ۳)، و بدلیل فضای حاکم در تصویر عمدتا به سطح توجه دارد، بر همین اساس دارای عمق کمتری است، به نظر می‌رسد تنها نگاره‌ای که در این شاهنامه دارای ترکیب بندی نامتقارنی است و بیشتر به عمق تاکید می کند، نگاره‌ی کشتن ارجاسب در روئین دژ (تصویر ۴) است. و این تنها به دلیل صحنه‌ی رزم نمی‌باشد زیرا در نگاره‌ی رزم کیخسرو و افراسیاب که در (تصویر ۵) مشخص است، این چنین نیست و بازهم به شکل متقارن ترسیم گشته است. رنگ نیز در این نگاره متناسب با فضای اثر و به صورت متقارن به کار رفته است و با اینکه نگارگر در استفاده از

تصویر۲، منذر شطرنج را در دربار انوشیروان می‌آموزد.

تصویر ۵، کشتن ارجاسب در روئین دژ،

تصویر۳، اردشیر و گلنار.



تصویر ۵، رزم کیخسرو و افراسیاب.

رنگ‌های درخشان مانند رنگ طلایی استفاده‌ی فراوانی کرده که گاهی نیز به اغراق کشیده شده است، اما این درخشندگیِ اغراق آمیز در خدمت توصیف فضای اثر و حاصل ذهن خیال پرداز و خلاق نگارگر است. نکته‌ی قابل تامل دیگر در خصوص کاربرد رنگ، استفاده از رنگ‌های متضاد و نامتعارف در نگارگری است، به عنوان نمونه سه درختی که در تصویر دیده می‌شوند هرکدام به رنگی آراسته شده‌اند و به نوعی همزمانی فصول را به بیننده القا می‌کند، پیچیدگی و دقت در کاربرد رنگ‌ها آنجا بیشتر نمایان می‌شود که بهره‌گیری از رنگ سفید بر روی دو درخت نیز متفاوت است، گویی یکی(درخت سمت راست که همزمان با شکوفه‌ها، به برگ‌های سبز نیز آراسته شده است) بهار کامل و دیگری(درخت سمت چپ که تنها به شکوفه‌های پنبه‌ای سفید و نورس آراسته شده شده و برگی بر روی درخت نیست) انتهای زمستان و آغاز بهار است. به نظر می‌رسد استفاده از رنگ سفید برای دو درخت، ساختاری نمادین دارد و می‌تواند نمایانگر بخشی از شخصیت اصلی داستان یعنی اردشیر باشد، به طوری که می‌توان برداشت‌های متفاوتی از آن داشت، مثلا حال و هوای زمستانی اردشیر، از همان بدو ورودش به کاخ و مواجهه‌اش با گلنار، دچار دگرگونی می‌شود و به سمت بهار شدن می‌رود. همچنین در استفاده از رنگ‌های نامتعارف برای زمینه می‌توان به رنگ صورتی اشاره کرد که به دلیل ویژگی ذاتی و درونی‌اش، آرامش و لطافت را در کل اثر تعمیم بخشیده است. در کل مخاطب در این نگاره شاهد پراکندگی رنگی به طور یکنواخت در کل اثر است. از دیگر عناصری که در شکل‌گیریِ تحلیل تصویریِ نگاره نقش دارند می‌توان به تمرکز نقوش انسانی، ساختار متن و تصویر و جایگاه زمان در تصویر اشاره کرد. در اکثر نگاره‌های شاهنامه‌ی بایسنقری همانند نگاره‌ی اردشیر و گلنار، ترسیم نقوش انسانی به صورت متقارن و روبروی هم می‌باشد که در خدمت تناسب کلی اثر است. همچنین در این نگاره، شاهد استقلال متن و تصویر از یکدیگر هستیم و مانند ده نگاره‌ی دیگر شاهنامه، نگاره در صفحه‌ای مجزا ترسیم شده است و تداخلی با متن ندارد، در اینجا نکته‌ای جالب توجه وجود دارد که از ۲۲ نگاره‌ای که در شاهنامه وجود دارد، در ۱۲ نگاره شاهد تداخل متن و تصویر هستیم(رزم کیخسرو و افراسیاب، پادشاهی جمشید، سوگواری فرامرز و...) و در ده نگاره نیز خلاف آن صدق می‌کند(منذر شطرنج را در دربار انوشیروان می آموزد، کشته شدن ارجاسب، نبرد رستم با خاقان چین و...). و این نکته شاید این گمان را قوت ببخشد که نگارگران آن‌ها متفاوت بوده‌اند، یعنی به تعبیری "امیر خلیل و غیاث الدین". از نظر بررسی عنصر زمان نیز، این نگاره نیز مانند اکثر آثار نگارگری ایرانی دارای هم‌زمانی است و یک مکان خاص را با دو زاویه‌ی دید نمایش می‌دهد، البته به نظر می‌رسد که این تصویر دارای زاویای دید دیگری نیز همچون چشم سوم یا نگاه تماشاگران می‌باشد، که در ادامه به تفصیل آن را بررسی خواهیم کرد.

ابعاد نمایشی نگاره‌ی اردشیر و گلنار

طبق آنچه که در مقدمه عنوان شد، فضای تصویری نگاره‌ی اردشیر و گلنار به گونه‌ای است که به نظر می‌رسد مخاطب، پرده‌ای از یک تئاتر را به نظاره نشسته است، این اتفاق با مشاهده‌ی مرتبه‌ی دوم و با تعمق و تعقل در اثر و رویت تمایزات مغفول مانده که همان مشاهده‌ی عناصر مشاهده ناپذیر در مشاهده‌ی نخست هنرمندمی‌باشند، قابل درک است. به بیان دیگر وجه تمایز این نگاره با سایر نگاره‌های شاهنامه علاوه بر وجود مولفه‌های نمایشیِ ساختارمندی همچون: طراحی صحنه، طراحی لباس، ژست‌ها و حالات اشخاص، نور پردازی و از همه مهمتر زاویه‌ی دید تماشاگر که از بالا به پایین است و به نوعی سالن نمایش را یادآور می‌شود، از این نظر است که داستان و قصه‌ی دراماتیکِ اردشیر و گلنار، موجب نوعی روایت گری در عناصری مانند فضا سازی، نحوه‌ی جای‌گیری، اکت، ژست یا کُنش افراد شده است که در خدمت روایت کلی اثر عمل می‌کند. در ادامه، بر اساس نظریه‌ی مشاهده‌ی مرتبه‌ی دوم لومان کارکرد عناصر ذکر شده و هر یک از مولفه‌های نمایشی شرح داده خواهند شد.

طراحی صحنه

طراحی صحنه را می‌توان مهمترین عنصر یک نمایش دانست، زیرا توصیف‌گرِ فضای کلی نمایش اعم از زمان و مکان است و در روند شخصیت پردازی اشخاص نیز می‌تواند بسیار تاثیر گذار باشد، تمامی ابزار و اشیائی که بر روی صحنه است باید کارکردی در جهت تبیین چارچوب کلی اثر داشته باشد. فرانسیس هاج[۶] در کتاب *کارگردانی نمایشنامه، تحلیل، ارتباط شناسی و سبک* درباره طراحی صحنه می‌نویسد: «طراحی صحنه عبارت است از ساختن چیزی برای صحنه که به جای آن که تأثیر حاصله را به تصادف واگذاشته باشد، با قصد و نیت خاصی همراه باشد. این تعریف بدان نکته اشاره دارد که طراحی صحنه یک فرم هنری است، و در نتیجه باید دارای وحدت، انسجام، تناسب، آرایش، گزینش، ایجاز، ظرافت و ریتم باشد»(۱۹۱۵: ۹۸). تمامی مولفه‌هایی که هاج در توصیف یک طراحی صحنه‌ی بی نقص مطرح کرده است را می‌توان با تکیه بر مشاهده‌ی مرتبه‌ی دوم لومان در نگاره‌ی اردشیر و گلنار مشاهده نمود، از ظرافتی که نگارگر در به کارگیری از رنگ به خرج داده است تا تناسبی که در آفرینشِ اشکال هندسی در کف صحنه، پنجره‌ها و دیوار بنا ایجاد نموده است، دلایلی بر این مدعاست. اما الزاما همه‌ی عناصری که در یک نگاره وجود دارد دقیقا مثل طراحی صحنه در نمایش است؟ آیا قرار است فقط کمپوزیسیون[۷] صحنه را تکمیل کند؟ یا اینکه فقط یک فرم و ابزار است که بازیگر از آن بهره می‌برد؟ پاسخ این است که بسته به شکل اثر می‌تواند متفاوت باشد، به عنوان مثال در مواردی طراحی صحنه در خدمت نمایش شخصیت است و یا تمرکز بر شخصیت ایجاد می‌کند و الزاما، مستقیما در بیان روایت و یا موضوع نیست و انتخاب تعمدیِ اجزای صحنه به نوعی توصیف‌گرِ فضا است و بر روایت تاکید دارد. در حقیقت بنا به گفته‌ی رابرت ادموند جونز[۸] یکی از پیشگامان طراحی صحنه در قرن نوزدهم «دکور صحنه، پس زمینه و یا دور نما نیست، بلکه محیط است، محیطی که شکل دهنده‌ی فضا ست»(کلرمن، ۱۳۹۰: ۸۲). درنگاره‌ی اردشیر و گلنار نیز همین امر حاکم است و وجود ابزار صحنه‌ای مانند حوض، با توجه به مشاهده‌ی مشاهده کننده که نگاه خود

را به کدام بخش از نشانه‌ها و تمایزات معطوف می‌دارد، هم می‌تواند در جهت زیباسازی و هم در جهت بیان روایت و فضای همسو با اثر باشد. در نهایت و با تمرکز به مشاهده‌ی مشاهدات هنرمند در این اثر می‌توان مطرح کرد که در این نگاره، آرایش قانون‌مندِ صحنه با رعایت ریتمی متناسب با متن، به فضایی منسجم مبدل گشته است.

طراحی لباس

اهمیت طراحی لباسِ بازیگران در یک نمایش تقریبا جایگاهی برابر با طراحی صحنه دارد، تا آنجایی که اهل هنر، اغلب این دو عنصر را با هم مطرح می‌کنند و به طور کلی ترکیب طراحی صحنه و لباس را به کار می‌برند. پوشش بازیگران همواره اطلاعات فراوانی را در اختیار تماشاگر می‌گذارد، از جمله معرفی مضمون و حال و هوای کلی نمایش، تعیین دوره تاریخی، زمان و مکان مورد نظر، توصیف شغل وموقعیت طبقاتی، جنسیت و حتی حالات درونی و ویژگی‌های روانی شخصیت‌های نمایش. در حقیقت سبک و شیوه طرح لباس، مکمل سبک و شیوه نمایش است و در نمایان ساختن سایر عناصر نمایش نیز کمک شایانی می‌کند. بهیه خوشنویسان در این باره در مقاله‌ی *هنر مفهومی در طراحی لباس* نوشته است که «هدف طراحی لباس فقط پوشش بدن انسان نیست، بلکه طراح با بهره‌گیری از مواد و ابزار پوشیدنی و غیر پوشیدنی مثل پارچه، شیشه، چوب، کاغذ و غیره، سعی در نشان دادن اندیشه و احساسات درونی شخصیت دارد به عبارت دیگر یعنی از اندام انسان همچون وسیله‌ای برای انتقال اندیشه او بهره می‌گیرد»(۱۳۸۸: ۵۷). بر این اوصاف در نگاره‌ی اردشیر و گلنار طراحیِ لباس شخصیت‌ها با ظرافت خاصی صورت پذیرفته است. برای نمونه، در بحث تعیین جنسیت اشخاص، طراح با هوشمندی تمام با پوشاندن کلاه برای مردان و سربند برای زنان طبق (تصویر ۱) آن را به خوبی مشخص کرده است. با اینکه که لباس‌ها منطبق با فرهنگ و روح زمانه بوده‌اند، اما این دخالت و انتخاب هنرمند است که در بافت، رنگ، فرم و نقش یک لباس تاثیر دارد و آن را خاص و متفاوت جلوه می‌دهد، به عبارت دیگر انتخاب پوشش اشخاص توسط طراح در عرصه‌های هنری، تبدیل به یک نشانه‌ی معنا شناختی شده است. اما این نشانه شاید در مشاهده‌ی نخست مدنظر مشاهده‌گر یا همان هنرمند نبوده و در قسمت تاریک تمایزات قرار داشته است که در بازخوانی یا مشاهده‌ی مجدد توسط مخاطب که به صورت عمیق و با تکیه بر تعقل صورت پذیرفته است، ادراک جزئیات و تمایزاتِ تازه‌تر میسر شده است. لومان در این باره معتقد است که «فرم از فرم آغاز می‌گردد و فضای نامشخص در کنار فضای مشخص قابل رویت خواهد بود و این به نحوه‌ی مشاهده بستگی دارد»(Schiltz, 2003: 58). با مد نظر قرار دادن این دیدگاه، در بحث طبقه‌ی اجتماعی و موقعیت شغلی افراد در نگاره‌ی فوق نیز، با مشاهده‌ی تمایزاتی از قبیل: تنوع رنگ در سربند زنان، پوشیدن شنل توسط اردشیر و لباس داشتنِ اسبش، موقعیت و جایگاه افراد مشخص می‌گردد. همچنین مشاهده‌ی مشاهداتِ هنرمند در باره‌ی نحوه‌ی پوشش دو شخصیت اصلی حاکی از آن است که مشاهده‌گر در مرتبه‌ی نخست، با طراحی لباس‌های هم جنس، هم طرح و هم رنگ برای اردشیر و گلنار (تصویر ۶)، سعی در متمایز کردن آن دو با سایر افراد دارد اما در مشاهده‌ی مرتبه‌ی دوم به نظر می‌رسد بکارگیری و ایجاد قاعده‌ی تطبیق به نمایان ساختن رابطه‌ی پنهان میان آن‌ها و دیدگاه یکسان و متفاوتشان نسبت به محیط اطرافشان منجر گشته است که این سرآغازی‌ست برای صحنه‌های بعدی و گریزشان از آن جامعه و محیط.

طراحی نور

هیچ چیز در تاریکی قابل رویت نیست. این جمله بر اهمیت طراحی نور در تئاتر اشاره دارد، به طوریکه اگر نور را از صحنه بگیرم، نمایش شکل نمی‌گیرد. بنابراین یا باید در فضای باز و زیر نور خورشید به اجرا پرداخت که در این صورت بسیاری از کارایی‌های نور که در ادامه به آن‌ها پرداخته خواهد شد، از دست خواهد رفت و یا در سالنِ نمایش و یا در فضای باز در شب و زیر نور پرژکتورهای[۹] روشن کنند. با اینکه کار طراحی نور نیز برعهده‌ی طراح صحنه است اما معمولا فردی متخصص در این زمینه به طراح صحنه مشاوره می‌دهد و در زمان اجرا نیز کار پردازش نور را انجام می‌دهد. از خصوصیات طراحی نور این است که با توجه به فضایِ جاری در هر صحنه، شدت، کیفیت، حالت و چگونگی پردازش نور بر اساس نشانه‌های موجود در متن و همچنین دیدگاه کارگردان نسبت میزانسن[۱۰] صحنه تعیین می‌گردد. به عنوان نمونه، « نورِ سایه روشنی که سایه‌های بلند ایجاد می‌کند، یادآور خاطرات و گذشته است و نور مستقیم زمان حال و جریان زندگی را تداعی می‌کند»(دین، ۱۳۸۳: ۴۸۰). بنابراین یکی دیگر از کارکردهای نورپردازی در تئاتر، اشاره به زمان و مکان نمایش است. علاوه بر این می‌توان توسط نور، فضاهای متفاوت را به طور همزمان تفکیک نمود. از دیگر سو، به کارگیری رنگ و نور در طراحی یک پلان، می‌تواند بیانگر حال و هوای کلی مضمون یا موضوع روایت نیز باشد، به عنوان مثال در نگاره‌ی اردشیر و گلنار، رنگ لاجوردی و متضادی که طراح در

تصویر۶، بخشی از نگاره‌ی اردشیر و گلنار منبع: (پاکباز، ۱۳۷۹: ۹۹).

ترسیم آسمان بکار برده است(تصویر ۷)، ضمن اینکه بر شب بودن صحنه دلالت دارد و گویی نور پرداز در حضور تمامی شخصیت‌های نمایش، کل صحنه را روشن کرده و نورِ کلی را باز کرده است، سکوتی راز آلود را نیز به اثر بخشیده است، که این سکوت رازآلود، به نوعی وجه نمایش گونه‌ای را به کلیت اثر داده است. شناسایی این مولفه‌ها و کاربردهای نور در نگاره‌ی فوق، پس از مشاهده‌ی دقیق و بررسی جزئیات و تطبیق نورِ نگاره با ویژگی‌های عنصر نور در نمایش، قابل مشاهده گردید. به گفته‌ی لومان «اثر هنری، عرصه‌ی تلاقی روابط مشاهده‌ای متعدد است، که باید آن‌ها را کشف و تبیین نمود» (Luhman,1995:62).

ژست اشخاص

متفکرین حوزه‌ی هنرهای نمایشی بر این باورند که حالت بدنی انسان در مواجهه با موقعیت‌های مختلف، نشان‌گر نوع تفکر او در آن موقعیت است. در واقع نوع نشستن، ایستادن، خوابیدن و بکارگیری هریک از اعضا توسط انسان می‌تواند مفاهیم مختلفی را القا کند و بدون بهره‌گیری از زبان و کلام، موضع گیری افراد در برابر یک پدیده را تنها از طریق زبان بدن نمایان سازد. بر این اساس، به طور کلی می‌توان عنوان کرد: «حالات بدنی و رفتارهای جسمانی، بیانگر شخصیت هر فرد هستند»(روته، ۱۳۸۹، ۴۷). بر این مبنا و با مشاهده‌ی جزئی و دقیقِ حالت پیکره‌ها و ژست[۱۱] های اشخاص در نگاره‌ی اردشیر و گلنار، به نظر می‌رسد که اندیشه‌ی افراد از طریق نوع ایستایی و حرکتشان بیان گردیده است. برای نمونه می‌توان به فرم بدنیِ گلنار مطابق با (تصویر ۸)اشاره کرد که با وجود اینکه تنها نیمی از بدنش نمایان است، با استفاده از سر و گردن و نگاه رو به پایین(رو به اردشیر)، اندیشه‌اش در آن لحظه را، که میل و خواستن اردشیر هست را نمایان می‌سازد. همچنین این فرم بدنی، با به نمایش گذاردنِ مشخصه‌ی بارزِ بانوان ایرانی یعنی حیا و متانت، به نوعی

تصویر ۷، بخشی از نگاره‌ی اردشیر و گلنار منبع: (پاکباز، ۱۳۷۹: ۹۹).

تصویر ۱۰، بخشی از نگاره‌ی اردشیر و گلنار منبع: (پاکباز، ۱۳۷۹: ۹۹).

تصویر ۹، بخشی از نگاره‌ی اردشیر و گلنار منبع: (پاکباز، ۱۳۷۹: ۹۹).

تصویر ۸، بخشی از نگاره‌ی اردشیر و گلنار، منبع: (پاکباز، ۱۳۷۹: ۹۹).

بر جغرافیا و محیطِ اجتماعی-فرهنگی صحنه نیز دلالت دارد. در مورد دیگر اشخاص نیز همین امر صادق است، به طوری که حالات دست‌های اشخاص مختلف در این تصویر، شکل بیانی متفاوتی را نشان می‌دهد، به عنوان مثال، (طبق تصویر ۹)حالت بدنی و دست بازِ فردی که در جلوی بنا ایستاده است که به دلیل هم رنگ بودن لباسش با لباسِ گلنار، به نوعی در حکم میزبان است، نشان از نوعی تکریم و خوش آمد گویی به مهمان را دارد. این اتفاق مطابق با (تصویر ۱۰) در حالت دست بسته‌ی فردی که در کنار اردشیر ایستاده است و او را همراهی می‌کند به شکل متقابل تکرار شده است و نشان دهنده‌ی نوعی سلام و ادای احترام میهمان در بدو ورود به سرای میزبان است. شناسایی این نشانه‌ها، تمایزات و تقابل‌ها که مشاهده‌گرِ نخست(هنرمند) در تصویر به شکل عمدی یا اتفاقی به کار برده است، به شکل گیری رفتارها و کنش‌های این صحنه منجر گشته است که دریافت معانیِ متعدد و چند لایه‌ی آنها، تنها از طریق مشاهده‌ی مرتبه‌ی دوم امکان پذیر خواهد بود.

زاویه‌ی دید

یکی از موارد مهمی که به شناخت ساختار نمایشی یک تصویر کمک شایانی می‌نماید، بحث زاویه‌ی دید است. منظور از زاویه‌ی دید در اینجا، آن زاویه‌ی دید موجود در خود اثر نیست، بلکه مقصود، زاویه‌ی دیدِ کلی تصویر است که تماشاگر یا مخاطب با آن روبرو می‌شود. تصویر در نگاره‌ی اردشیر و گلنار اثر به گونه‌ای ترسیم شده است که گویی تماشاگران در سالن تئاتر نظاره‌گر آن هستند، زاویه‌ی ملایم از بالا به پایین دقیقا یادآور جایگاه قرارگیری تماشاگران در یک سالن تئاتر است، (تصویر۱۱). نکته‌ی مهم‌تر اینکه در این تصویر، صحنه به گونه‌ای ترسیم شده است که مخاطب از هر جایگاهی به راحتی می‌تواند همه‌ی اجزا و اشخاص صحنه را ببیند و هیچ عنصری، عنصر دیگری را ماسکه[۱۲] نکرده است، بنابراین اینگونه به ذهن متبادر می‌شود که تماشاگر می‌تواند از جای جایِ سالن، نظاره‌گر یک نمایش باشد. "حسین فدایی" در مقاله‌ی *تئاتر و مخاطب امروز* کمی دقیق‌تر به این موضوع نگریسته ومعتقد است «طرز قرار گرفتن تماشاگران در فضای تئاتری و رابطه‌ی آن‌ها با ناحیه‌ی بازی، در چگونگی دریافت اجرا، نقش اساسی دارد» (فدایی، ۱۳۸۸: ۱۶). بر این اساس به نظر می‌رسد زاویه‌ی دیدی که نگاره‌ی اردشیر و گلنار برای مخاطب ایجاد می‌کند، او را قادر می‌سازد که به طور همزمان به نقاط پیدا و پنهانِ موجود در صحنه اشراف داشته و نظاره‌گرِ وحدتی از نشانه‌ها و تمایزات باشد که از طریقِ مشاهده و همراهی با هر یک از آن‌ها، به ادراک متفاوتی از مفاهیم موجود در صحنه دست پیدا خواهد نمود. لومان در این باره معتقد است که «در مشاهده‌ی مرتبه‌ی اول اگر مشاهده‌گر یا همان هنرمند بخواهد تمام تمایزات را در نظر بگیرد، هرگز نمی‌تواند کار خود را شروع کند. او تنها می‌تواند بر روی یک مضمون یا مفهوم اصلی که در پیِ اشاعه‌ی آن است، متمرکز شود. اما مشاهده‌ی مرتبه‌ی دوم می‌تواند قلمروهای گسترده‌تری از گزینش پذیری را درک کرده و شناسایی کند.» (Luhman,2000: 63).

تصویر ۱۱، نمایی از سالن تئاترشهر و نگاره ی اردشیر و گلنار.

نتیجه گیری

در پژوهش حاضر به بررسی و مطالعه‌ی ساختار و ابعادِ نمایشیِ نگاره‌ی اردشیر و گلنار با رویکرد نظریِ مشاهده‌ی مرتبه‌ی دوم لومان پرداخته شد. نتیجه‌ی بنیادین پژوهش که محصول تمرکز بر پرسش اصلی و درک یافته‌های پژوهش می‌باشد، حاکی از آن است که در بررسی تاریخ نگارگری ایران، در کمتر مواردی شاهد چنین چینش دقیقِ نگاره‌ای در قالب ساختار یک نمایش کلاسیک هستیم، در نگاره *اردشیر و گلنار* از شاهنامه‌ی بایسنقری، نگارگر آنچنان احوالات نمایشی را به نمایش گذاشته است که گویی در حال کارگردانی صحنه‌ای از یک نمایشنامه بوده است، اشراف وی بر طراحی صحنه، طراحی لباس، حالات و ژست پیکره‌ها و زاویه‌ی دید تماشاگران که مطابق با داستانِ دراماتیکِ اردشیر و گلنار انجام پذیرفته است، آنچنان دقیق و ریز بینانه است که انسان را به تحیر وا می‌دارد. در این میان بیشتر از همه پرداختن به جزئیاتی همچون استفاده‌ی متناسب از رنگ‌ها که به نور پردازیِ دقیقِ صحنه و تمیز دادن اجزای پیدا و پنهانِ موجود در صحنه، منجر گشته است، به چشم می‌آید. این اتفاق با مشاهده‌ی مشاهدات هنرمند یا همان مشاهده‌ی مرتبه‌ی دوم امکان پذیر گشته است، به طوریکه پس از شناسایی نشانه‌های نمایشی که تا کنون کانون تمرکز مشاهده‌ی نگاره نبوده است و در قسمت تاریک تمایزاتِ اثر قرار داشته است، موجب بروزِ عناصر صحنه‌ای از قبیل: عناصر طبیعت و معماری، نوع پوشش و طراحی لباس، نوع ایستایی وژستِ پیکره‌ها در قامت بازیگران همراه با زاویه‌ی دید ناظران، گشته است که با ایجاد ترکیب‌بندی و فضاسازیِ متناسب، زمینه سازِ انعکاسِ سکوتیِ رازآلود در اثر شده که یادآور صحنه‌ای از یک نمایش در فضای باز است. به طور کلی می‌توان مطرح کرد که هنر نگارگری دارای ظرفیت‌ها و قابلیت‌های نامکشوف مانده‌ایست که می‌توان با بررسی از مناظر و جنبه‌های هنری گوناگون و بهره‌گیری از نظراتِ متفکران، دریچه‌ای تازه به روی آن گشود و قابلیت‌های متفاوتی از آن را نمایان ساخت.

پی‌نوشت‌ها

1. Niklas Luhmann

۲. لومان جامعه‌ی مدرن را همچون سیستمی می‌داند که متشکل از خرده سیستم‌هایی نظیر: سیاست، علم، اقتصاد، هنر، آموزش و دین است. این خرده سیستم‌ها ضمن اینکه هریک در ارتباط با مجموعه‌ی کل عمل می‌کنند، خود نیز دارای سیستمی مستقل و خردتر می‌باشند.

3. Art as a Social System

4. George Spencer Brown

۵. مخاطب در این جا می‌تواند شامل هنرمند نیز بشود زیرا هنرمند پس از فاصله گرفتن از اثر خود می‌تواند در قامت مخاطب مجددا اثر خود را بازخوانی کند و به تمایزات تازه یا همان مشاهدات مرتبه‌ی دوم نائل آید.

6. Francis Hodge

7. Composition

8. Robert Edmond Jones

9. Projectors

۱۰. Mise-en-scène میزانسن (به فرانسوی: mise en scène) اصطلاحی فرانسوی است که ریشه در تئاتر دارد و از آنجا به سینما نیز وارد شده و به همان صورت در بسیاری از زبان‌های دیگر از جمله انگلیسی به کار می‌رود. این اصطلاح از سه واژه mise (قرار دادن)، en (روی) و scène (صحنه) تشکیل شده که روی هم، معنیِ به صحنه آوردن نمایش را می‌دهد که گاهی از واژه جمع و جور صحنه‌بندی برای توصیف آن در زبان فارسی استفاده می‌شود که به چیدمان صحنه اشاره دارد..در حوزه تئاتر بطور کامل و دقیق: به زمان و محل یا محلهای ورود و خروج هر بازیگر(یا هر جنبنده ای) و همچنین محل قرار گیری هر یک از بازیگران(یا هر جنبنده ای) در هر لحظه از نمایش بر روی صحنه را میزانسن گویند.(Henderson,1976: 315).

11. Gesture

۱۲. Masking در شرایط عادی یک بازیگر باید به نحوی روی صحنه حرکت کرده یا مستقر شود که همبازی پشت سر خود را از دید تماشاگر مخفی نکند. بازیگر پشت سر نیز همواره باید خود را از وضعیت ماسکه شدن خارج و به شکل طبیعی و بدون خودنمایی در معرض دید تماشاگر قرار دهد.در هنر نمایش ماسکه کردن و ماسکه شدن یک نقص اجرایی به شمار می رود.

فهرست منابع فارسی

بختیاریان، مریم(۱۳۹۴). نقش مشاهده در هنر معاصر، امکان و ضرورت مشاهده در غیاب فرم در هنرهای تجسمی، نمایشی و موسیقی از نظر لومان، *نشریه‌ی هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی*، شماره ۲، دوره‌ی ۲۰، ۷۳-۸۲. https://doi.org/10.22059/jfadram.2015.56359: DOI

پاکباز، روئین(۱۳۷۹). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران: نارستان.

تجویدی، اکبر(۱۳۵۲). *نقاشی ایران از کهن ترین روزگار تا دوران صفویان*، تهران: انتشارات اداره کل نگارش وزارت فرهنگ وهنر.

دین، الکساندر؛کارا، لارنس(۱۳۹۶). *اصول کارگردانی نمایش*، ترجمه‌ی محمد باقر قهرمانی، تهران: قطره.

روته، جوآنا(۱۳۸۹). *کلاس‌های بازیگری استلا آدلر*، ترجمه مهدی ارجمند، تهران: نقش و نگار.

فدائی، حسین(۱۳۸۸). تئاتر و مخاطب امروز، *نشریه‌ی علمی پژوهشی بیناب*، دوره‌ی دوم، شماره‌ی ۱۳، ۹- ۲۱.

فردوسی، ابوالقاسم(۱۳۷۷). *شاهنامه*، چاپ مسکو.

کلرمن، هرولد(۱۳۹۰). *درباره‌ی کارگردانی*، ترجمه‌ی منوچهر خاکسار هرسینی، تهران: افراز.

مجلسی، ملیحه؛ خوشنویسان، استاد بهیه (۱۳۸۸). هنر مفهومی در طراحی لباس، *جلوه‌ی هنر*، شماره ۱۵، ۲۴-۳۲.

مولر، هارو؛ هریسون، پل و دیگران(۱۳۸۶) *نظریه سیستم ها (مجموعه مقالات)*، ترجمه‌ی فرهادپود مراد، اباذری یوسف و دیگران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

نصیرآبادی، مهین؛ سالور، ندا (۱۳۹۵) مقایسه نگاره کشته شدن ارجاسب در رویین دژ به دست اسفندیار با دیگر نگاره‌های شاهنامه بایسنقری، *جلوه‌ی هنر*، شماره ۱۶، ۷۹-۹۶. https://doi.org/10.22051/jjh.2017.6605.1005: DOI

هاج ،فرانسیس(۱۳۸۲). *کارگردانی نمایشنامه، تحلیل، ارتباط شناسی و سبک*؛ منصور براهیمی و علی اکبر علیزاد، تهران: سمت.

هـــولاب، رابرت (۱۳۷۵) *نقد در حوزه عمومی: مجادلات فلســفی هابرماس با پوپری‌ها، گادامر، لومان، لیوتـــار، دریدا و دیگران*، ترجمه‌ی دکتر حسین بشیریه، تهران: نشر نی.

فهرست منابع لاتین

14-Brian Henderson, *"The Long Take," in Movies and Methods: An Anthology*, ed. Bill Nichols (Berkeley: University of California Press, 1976), 315.

15-Luhman, Niklas (1986), *"Ecological Communication, Trans"*. John Bednarz, Jr. University of Chicago Press, Chicago.

16-Luhmann, Niklas (1995), *"Social Systems, Trans"*. John Bednarz ,Hr. and Dirk Baeker(1995), Stanford University Press,Stanford.

17-Luhmann, Niklas (2000), *Art as a Social System, Trans*. EvaM. Kkodt, Stanford University Press, Stanford.

18-Schiltz, Michael(2003), *"Medium Theory: Form and Medium: A Mathematical Reconstruction"*, Online Magazine of the Visual Narrative, pp55-78.

COPYRIGHTS
© 2022 by the authors. Published by Soore University. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)