



The Visual Emphasises of the Images in the Illustrated Manuscripts' Compositions in Pre-Mongol Paintings

Maryam Keshmiri 

Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran. E-mail: m.keshmiri@alzahra.ac.ir

Article Info	ABSTRACT
Article type: Research Article Article history: Received: 11 March 2024 Revised in revised form: 18 April 2024 Accepted: 14 May 2024 JEL: Keywords: Islamic Paintings Composition Visual Emphasis Visual Balance Leveling Perceptible Axis.	Before the 14th century (8th century AH) in Islamic illustrated manuscripts, the absence of the horizon line in paintings created distinctive features in the visual composition. The Arabian and Persian artists of these periods created visual anchors to create coherence and strength among the scene elements. These anchors organized the elements around them and prevented the suspension of different parts of the image, even though the boundaries between the ground and the sky were not clearly defined. With the aim of understanding and evaluating the effectiveness of visual anchors, this research categorizes them into two groups of scenes showing nature and scenes showing faces. In scenes depicting nature, visual anchors are drawn either above (depicting the sky) or below the scene (depicting the ground). In the scenes of the figures, following the balanced composition of the oriental wall paintings, the visual anchor is placed on the central figure. The central figure, which is the largest, occupies the point of balance, and the central figure's the position of cross-legged emphasizes the visual continuity along the horizontal axis of balance. As a result, the balanced centrality of this composition makes the surrounding figures communicate with the central figure and create a coherent image.
Cite this article Keshmiri, Maryam. The Visual Emphasises of the Images in the Illustrated Manuscripts' Compositions in Pre-Mongol Paintings, <i>Visual Art Studies of IRAN</i>, (2024), 1(2), 89-106. DOI: 10.22111/jart.2024.48198.1055 © Keshmiri, Maryam. Publisher: University of Sistan and Baluchestan  DOI: 10.22111/jart.2024.48198.1055	



Extended Abstract

The examination of paintings in Iran and many other Islamic countries reveals that prior to the emergence and spread of the Ilkhanid painting style in the late Mongol rule, these paintings were executed without a horizon line. Due to the absence of a horizon line as a divider between the sky and the earth, the space in these paintings possessed a kind of suspension and weightlessness, as the ground's end was not clearly defined to the viewer. Artists of these periods had realized through experience that to prevent this suspension in the display of human figures, animals, or natural elements such as trees, they needed to invent special arrangements. Creatively, they employed alternative methods to compensate for the lack of a horizon line; in other words, they endeavored to establish different visual centers and points of gravity within the scene to provide order and stability to all visual elements. The visual centers in these paintings varied greatly; some were ingeniously devised by artists, while others had roots in previous visual cultures, especially the pictorial traditions of Manichaean Uyghur art. Current research aims to identify and categorize these methods, seeking to identify and classify the visual centers in paintings before the Mongol style, addressing the question: What were the methods of coherence and spatial unity in Islamic paintings lacking a crucial element like the horizon line? How did artists employ these methods to avoid visual suspension and weightlessness?

To answer these questions, this study examines illustrated manuscripts predating the pre-Mongol style, categorizing them into two groups: firstly, paintings depicting human figures in natural settings alongside natural elements such as trees, rivers, etc., commonly referred to as nature-oriented paintings. Secondly, paintings solely portraying human figures in enclosed spaces without any natural elements, termed figurative paintings. A significant characteristic of figurative paintings is the depiction of a large central figure surrounded by smaller figures arranged around the central figure. The surrounding figures are sometimes placed in two or three tiers, and occasionally, at the top of the composition, two angels in symmetrical flight are depicted. It appears that artists of the Islamic period have drawn scenes of figurative paintings by imitating the compositions of famous Eastern murals, especially Buddhist Manichaean examples. Some of these mural paintings can be observed in the Kizil Caves, which date back to the pre-Islamic era. The artistic principles of these murals bear similarities to Sassanian art, and their influences can be clearly seen in some instances. In this group of paintings, since the central figure dominates the scene's equilibrium, a conspicuous centrality is observed in the scene, affecting the placement of other figures around it. It is as if the peripheral figures are connected to the central figure by invisible threads and are drawn towards it. Thus, the visual center of the scene in this group of paintings is the large central figure. This method of depicting human scenes can be seen in some Arabic manuscripts of the Baghdad school predating the Mongol era.

In the first group, or the so-called nature-oriented paintings, various methods have been employed for the coherence of the image. In the first scenario, the viewer perceives the boundary between the sky and the earth solely based on prior knowledge of where each visual element belongs in the real world. For example, a flying bird is always in the sky, and a flower bush is always on the ground. In such paintings, no visual element in the scene assists in determining the boundaries of the sky and the earth, hence the painter's intervention in representing the boundary between the sky and the earth is minimal.

In the second scenario, the painter emphasizes the depiction of the sky in the scene. The artistic style in this scenario focuses on the representation of concentric blue arcs accommodating the sun, moon, and stars. In this scenario, termed "sky-oriented" in this research, anything outside the blue arcs is understood to be out of the sky.

In the third scenario, contrary to the second scenario, the painter emphasizes the depiction of the earth, placing the visual center somewhere at the bottom of the scene. This scenario is referred to as "earth-oriented." In "earth-oriented," artists have employed various methods.



Sometimes, the lower frame of the painting is considered the earth's surface, and figures are arranged in a straight line on it. Sometimes, a narrow line is drawn close to the lower frame of the painting, creating a very thin strip at the bottom for the placement of figures. This strip symbolizes the earth and is often depicted in green. In one version from Baghdad, green bands symbolizing the earth move around different parts of the scene, providing ample space for the placement of figures and other visual elements. In another type of earth-viewing, the artist, without emphasizing the earth's surface, depicts a pool of water at the bottom of the scene and arranges all scene elements close to this water pool. With this method, despite the absence of a horizon line, the visual center of the image is placed at the bottom of the scene (on the water pool), and the visual elements of the scene are drawn towards the bottom with their weight, thus perceived as resting on the ground.

This study examines illustrated Persian and Arabic manuscripts from the earliest examples of Islamic civilization to the early decades of the 14th century to find answers to the research questions. All paintings were obtained from museum websites and collections owning these works. However, the limited number of surviving manuscripts and the difficulty of accessing some manuscripts in collections such as Topkapi Sarayi or the National Library of Cairo posed considerable challenges to the research. Nonetheless, relying on the findings of other manuscripts, efforts were made to compensate for the scarcity of resources beyond reach.



تکیه‌گاه‌های دیداری تصویر در ترکیب‌بندی‌های نسخه‌های مصور پیشامغول

مریم کشمیری

استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران. رایانامه: m.keshmiri@alzahra.ac.ir

اطلاعات مقاله	چکیده
نوع مقاله: مقاله پژوهشی	با نبود خط افق در نسخه‌نگاره‌های دوره اسلامی تا پیش از گسترش سبک ایلخانی، چینش عناصر بصری، ویژگی‌های یگانه‌ای داشت. نسخه‌پردازان برای ایجاد همبستگی و استحکام میان عناصر تصویر، تکیه‌گاه‌های دیداری دیگری را پدید آوردند. این تکیه‌گاه‌ها عناصر صحنه را پیرامون خود می‌نشانند و از تعلیق آن‌ها می‌کاست. پژوهش حاضر با هدف شناخت و کارکرد تکیه‌گاه‌های بصری به این پرسش می‌پردازد: در نبود خط افق، شیوه‌های انسجام فضای تصویر در نگارگری پیشامغول چه بود؟ بدین منظور، نگاره‌ها در دو گروه صحنه‌های طبیعت‌نما و پیکره‌نمای صرف بررسی شد. در صحنه‌های طبیعت‌نما، تکیه‌گاه‌ها را در بالا (آسمان‌نگاری) یا پایین صحنه (زمین‌نگاری) پرداخته‌اند. در صحنه‌های پیکره‌نمای صرف به پیروی از ترکیب‌بندی دیوارنگاری‌های خاوری، تکیه‌گاه بصری روی پیکره مرکزی است. این پیکره (بزرگ‌ترین فیگور)، درست بر نقطه تعادل محور محسوس جای دارد و شیوه نشستن چهارزانوی آن، راستای افقی محور محسوس را چشم‌گیرتر می‌کند؛ بنابراین مرکزگرایی متعادل ترکیب‌بندی و کشش بصری برآمده از آن، سبب پیوند پیکره‌های پیرامونی با فیگور مرکزی و انسجام تصویر می‌شود. بزرگ‌نمایی مقامی پیکره میانی برپایه شناخت پیشینی بیننده درباره جایگاه فرد مرکزی، انسجام‌بخشی این شخصیت را در سطح مفهومی نیز یادآور می‌شود. پژوهش، توصیفی-تحلیلی و گردآوری داده‌ها (متنی و تصویری)، کتابخانه‌ای و برخط است. ماهیت داده‌ها و شیوه تحلیل نیز کیفی است

واژه‌های کلیدی:

نگارگری دوره اسلامی
ترکیب‌بندی (کمپوزیسیون)
فشار بصری
تعادل بصری
طراز کردن، محور محسوس

استناد: کشمیری، مریم. (۱۴۰۳). تکیه‌گاه‌های دیداری تصویر در ترکیب‌بندی‌های نسخه‌های مصور پیشامغول، مطالعات هنرهای تجسمی ایران، ۱(۲)، ۸۹-۱۰۶.

DOI: 10.22111/jart.2024.48198.1055



© کشمیری، مریم.

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان

جایگیری منطقی عناصر بصری در نسخه‌های ادبی، ویژگی تأثیرگذار تصویرپردازی است. تصویرپردازان نسخه‌های خطی در سرزمین‌ها و فرهنگ‌های گوناگون، همواره با مسئله ترکیب‌بندی عناصر صحنه برای دستیابی به بیان بصری پیام‌های مورد انتظار روبه‌رو بوده‌اند. این پیام‌ها که می‌توانست از گونه مضامین داستانی، آموزه‌های مذهبی، بایسته‌های اخلاقی، یادآوری‌های سیاسی یا تاریخی باشد، می‌بایست آن‌چنان بازنمایی می‌شد که بیننده، بی‌هیچ ابهام و تردیدی آن‌ها را دریابد؛ از این‌رو چینش هر عنصر بصری در سنجش با دیگر عناصر صحنه، اهمیت درخوری می‌یافت.

در تمدن اسلامی نیز تکاپوهای هنرمندان در چینش منطقی بخش‌های گوناگون تصویر به‌منظور دستیابی به بیان بصری روایات کتاب‌های مصور دیده می‌شود. آنان تا اواخر سده ۷ هـ.ق. با چالش بزرگی روبه‌رو بودند. به گواهی اندک نسخه‌های مصور برجای‌مانده تا پیش از سده ۸ هـ.ق. نقاشان، هنوز با اجرای خط افق آشنا نبودند. خط افق در جایگاه مهم‌ترین عنصر صحنه با جداسازی آسمان از زمین، فضای تصویر را سامان می‌دهد و به فواصل و عمق معنا می‌بخشد. نبود این خط به ظاهر ساده، بازنمایی دورترین مکان قابل‌رؤیت بر سطح زمین را مختل می‌کند و پایان زمین و آغاز آسمان را در نظر بیننده به تعلیق می‌کشاند؛ بنابراین نسخه‌پردازان ناچار بودند عناصر بصری تصویر را به شیوه‌های متفاوت و نوآورانه در کنار یکدیگر بنشانند تا فضای بازنمایی‌شده به‌درستی ادراک شود و سردرگمی‌ها و بی‌وزنی عناصر دیداری از میان برود. پژوهش پیش‌رو با نگاه به همین شیوه‌های متفاوت و نوآورانه، صحنه‌پردازی‌ها و شیوه استقرار پاره‌های بصری ترکیب‌بندی‌ها را در نسخه‌های مصور پیشامغول بررسی می‌کند.

۱-۱- روش پژوهش

در این بررسی می‌کوشیم، تکیه‌گاه‌های دیداری و انسجام‌بخش ترکیب‌بندی‌ها را در نسخه‌نگاره‌های سده‌های آغازین دوره اسلامی تا حدود دهه آغازین سده ۸ هـ.ق. (پیش از فراگیری شیوه هنری ایلخانی) بیابیم. با توجه به شمار اندک نسخه‌های برجای‌مانده، محدودیت دسترسی به نسخ برخی مجموعه‌ها مانند توقی‌سرا و همبستگی آثار هنری در ادوار یادشده، نمونه‌های برجسته نسخه‌های مصور فارسی و عربی، یعنی شناخته‌ترین آثار عباسی، سلجوقی، حتی اینجوی شیراز و اندک نسخه‌های بغداد پس از برفتادن عباسیان مورد توجه است. فقط آن دسته از نسخه‌های مصور که به دلایلی در ردیف آثار رایج نقاشی جهان اسلام شناخته نمی‌شود، آگاهانه کنار گذاشته شد. واکاوی نسخه‌نگاره‌ها برپایه آشنایی با مبادی سواد بصری و مفاهیمی مانند ترکیب‌بندی، تعادل و فشار بصری، محور محسوس، طرازکردن و برجسته‌سازی پیش خواهد رفت. اگرچه آشنایی هنرمندان پیشین با همه اصطلاحات و واژگان متعارف امروزی، پیش‌فرض پژوهش نیست؛ با نگاه به مجموعه آثار می‌توان گفت آن‌ها به شیوه‌ای تجربی و غیرمدون، مبادی سواد بصری را می‌شناختند و بسیاری از آن‌ها را در آثار خود به‌کار بسته‌اند. این پژوهش با نگاهی توصیفی-تحلیلی، بهره‌مندی نگارگران را از چارچوب‌های بنیادین پرداخت تصویر نشان خواهد داد. گردآوری داده‌های متنی و تصویری، کتابخانه‌ای و برخط بوده، ماهیت داده‌ها و شیوه تحلیل، کیفی است.

۱-۲- پیشینه پژوهش

گشایش فضای تصویر و چگونگی ترکیب‌بندی عناصر صحنه در نسخه‌نگاری سده‌های پیشامغول، موضوع پراکنده‌ای در پژوهش‌های حوزه نگارگری است. برخی پژوهشگران، هنگام معرفی مهم‌ترین آثار سده‌های آغازین اسلامی، به گونه‌ای پراکنده برخی ویژگی‌های بصری آن‌ها را بازگو کرده‌اند (برای نمونه، کنای، ۱۳۸۲؛ کونل، ۱۳۸۷؛ گری، ۱۳۹۲؛ یا بینون، ۱۳۹۶)؛ اما پژوهش‌هایی که به شکل متمرکز، چینش عناصر صحنه و فضا‌سازی‌های آثار این ادوار را کاویده باشد، بسیار اندک است. نگارنده در سال‌های اخیر با طرح پرسش از چیستی مفهوم فضای سه‌بعدی در نگارگری و بررسی شیوه‌های





اجرا و پیامدهای آن در نقاشی ایرانی، به ضرورت^۱ نگاهی موشکافانه به آثار پیشامغول از سفالهای گلابه‌ای نیشابور تا نخستین نمونه‌های شیوه ایلخانی داشته است. پژوهش حاضر را می‌توان پاره‌ای از گستره مطالعاتی یادشده به شمار آورد.

۲- تکیه‌گاه‌های دیداری و کارکرد آن‌ها در نقاشی

یکی از مهم‌ترین تکیه‌گاه‌های بصری در نقاشی، خط افق است؛ خطی جداساز که آسمان و زمین را مرزبندی می‌کند. با ترسیم این خط، فضای نقاشی به دو بخش روی زمین (سطح استقرار) و بالای آن تقسیم می‌شود. خط افق حتی در صحنه‌های اندرونی با جداکردن دیوارها از کف بنا، به تفاوت دو بخش سطح زمین و بالای آن معنا می‌دهد. امروزه این خط را از بدیهی‌ترین ارکان طراحی می‌دانیم؛ اما بررسی آثار سده‌های آغازین اسلامی نشان می‌دهد خط افق در آثار این سده‌ها اجرا نشده است؛ بنابراین انسجام عناصر ترکیب‌بندی، به تدابیر بصری دیگری وابسته بود.

آنچه در ادامه می‌آید، دو گروه از صحنه‌پردازی‌ها را در نسخه‌های مصور پیشامغول بررسی خواهد کرد: گروه نخست، صحنه‌های طبیعت‌نما که در آن‌ها وجود عناصر طبیعی در کنار پیکره‌های انسانی به سامان صحنه یاری می‌رساند؛ گروه دوم، صحنه‌پردازی‌هایی که تنها عنصر بصری در آن‌ها، پیکره‌های انسانی است. بی‌تردید سامان‌بخشی فضای صحنه در نمونه‌های گروه دوم در سنجش با گروه نخست به ابزارهای بصری- ادراکی متفاوتی نیاز دارد.

۲-۱- تکیه‌گاه‌های دیداری در صحنه‌های طبیعت‌نما

واکاو و بازبینی نسخه‌های مصور دوره اسلامی تا دهه پایانی سده ۷ و دهه آغازین سده ۸ ه.ق. نشان می‌دهد جداسازی دقیق آسمان و زمین با خط افق، نخستین بار در دو نسخه ایلخانی میانه، یعنی *منافع الحيوان*^۱ و *آثارالباقیه*^۲ اجرا شد. پیش از این دوران، آنچه برجای مانده است، شیوه‌های متفاوتی را در سامان‌بخشی عناصر صحنه نشان می‌دهد. هنرمندان در این دوران دریافته بودند که هر چیز در فضای صحنه، دستخوش تعلیق و نابسامانی خواهد بود؛ مگر اینکه بتوانند تکیه‌گاه‌های دیداری منطقی برای آن‌ها برسانند. در جریان پرداخت این تکیه‌گاه‌های منطقی، گاه تأکید بر گستره آسمان و افلاک بود و گاه تکیه بر استواری زمین. در ادامه با برخی از فراگیرترین شیوه‌ها آشنا خواهیم شد.

۲-۲- تکیه‌گاه‌های دیداری برآمده از شناخت پیشینی بیننده

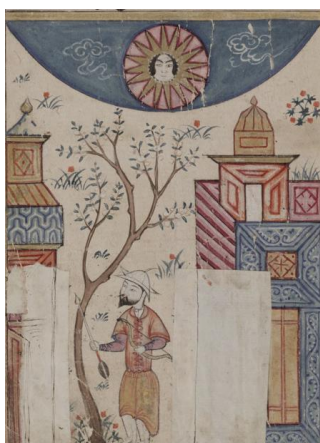
دانش نورشناسی اسلامی (مناظر و مرایا) به‌ویژه نگاشته‌ها و آرای ابن‌هیثم^۳، نگاهی پیشرو و برجسته به مفاهیم ادراک دارد. فهم آنچه می‌بینیم، فراتر از کارکرد چشم و بینایی است؛ فرایند ادراک، وابسته به ایجاد ارتباط میان چیزهای دیده‌شده (مبصرات) و مفاهیم مابه‌ازای آن‌ها در ممیزه آدمی است؛ بنابراین فرایند دیدن با درک مفهوم آن‌ها در ذهن کامل می‌شود. تبیین گونه‌های ادراک مانند ادراک بالقیاس و بالمعرفه در کتاب «المناظر» ابن‌هیثم، متکی بر این دریافت است که فهم آدمی، فرایند دیدن را معنا می‌بخشد؛ به‌ویژه آنجا که ابن‌هیثم از امارات (نشانه‌ها) سخن می‌گوید و شناخت یا تشخیص ابژه‌های دیداری را وابسته به آن‌ها می‌داند (ابن‌الهیثم، ۱۹۸۲: ۲۲۰)؛ از این‌روست که مکرر در «المناظر» می‌خوانیم: «حتی اگر ویژگی‌های بصری برخی چیزها تمام و کمال به چشم نیاید، نزد انسان بالغ به‌درستی فهمیده خواهد شد؛ زیرا آدمی در طول زندگی خود نسبت به آن چیزها شناخت پیشینی^۴ می‌یابد و ممیزه وی، درباره آن چیزها توان تشخیص و داوری درست خواهد یافت؛ برای نمونه، به‌دلیل خطای بصری ناشی از فاصله زیاد، آدمی خورشید و ماه را مانند دو دایره تخت و درخشان می‌بیند» (همان: ۴۱۸)؛ اما با تکیه بر شناخت پیشینی خود، آگاه است که هر چیز در این عالم، سه‌بعدی است (ادراک التجسم)؛ پس شکل خورشید و ماه را نیز گروی درمی‌یابد؛ نه تخت و دو‌بعدی (همان: ۲۷۰).

بر بنیان شناخت پیشینی می‌توان پنداشت، جایگیری برخی عناصر طبیعی که حضور آن‌ها در آسمان یا زمین شناخته‌شده است، موضع عناصر دیگر را در ذهن بیننده برجسته می‌کند؛ برای نمونه، درختان و بوته‌های گیاه که همواره از زمین می‌رویند، حدود زمین را آشکار می‌کنند؛ به‌همین ترتیب، خورشید، ماه و ستارگان یا پرندگان در حال پرواز، تأکیدی بر گستردگی آسمان

در آن بخش از نگاره است. در چنین نمونه‌هایی، تدابیر بصری نقاشانه به درک چینش و موقعیت عناصر صحنه یاری نمی‌رساند؛ بلکه این شناخت پیشینی یا علم متقدم بیننده است که به فهم ساختار فضایی ترکیب‌بندی صحنه راه می‌برد.

۳-۲- تکیه‌گاه‌های دیداری فراز صحنه: آسمان‌نگاری

گاه هنرمندان با نمایش مؤکد آسمان، بالاترین بخش تصویر را از جهت بصری برجسته^۵ کرده‌اند. در این شیوه، نیم‌دایره‌های کاو یا کوژ با پرده‌های آبی‌رنگ، آسمان یا افلاک را می‌نمایاند. منطق ادراک فضا در آسمان‌نگاری چنین است: هر آنچه در آسمان نباشد، بر زمین جای دارد؛ بنابراین تعیین دقیق حدود آسمان، به شیوه‌ای سلبی، قلمروی زمین را مشخص خواهد کرد. بازیل گری^۶ درباره آسمان‌نگاری می‌نویسد: «هنگام نشان‌دادن آسمان، قوس معکوسی می‌کشیدند و خورشید را همانند نگین در آن جای می‌دادند» (گری، ۱۳۹۲: ۲۵). قرص تابان خورشید، تنها عنصر تأکیدی نبود، گاهی ماه فروزان یا ستاره‌های زرین را نیز بر نیم‌دایره‌های کاو یا کوژ جای می‌دادند (تصویر ۱). آسمان‌نگاری معکوس در نسخه‌های پس از مغول بسیار محدود اجرا شده است؛ به نظر می‌رسد نقاشی سبک ایلخانی، گرایش چندانی به این شیوه آسمان‌نگاری نداشت؛ از این‌روست که اندک نمونه‌های دوره مغول را در آثاری با ویژگی‌های سبکی پیشامغول مانند «البلهان» (تصویر ۲) یا «سمک عیار» (fol. 31b، حدود ۷۳۰ ه.ق، بادلیان آکسفورد، شماره Ms. Ouseley 381) می‌یابیم. نمونه‌های اینجو در پرداخت جزئیات عناصر درون آسمان، با دیگر گونه‌ها متفاوت است؛ اما از جهت کارکرد بصری با آن نمونه‌ها اشتراک کامل دارد.



تصویر ۲- البلهان، fol. 48a، ۸۱۲ ه.ق، بغداد



تصویر ۱- مقامات حریری، fol. 13r، ۶۱۹ ه.ق، بغداد

بادلیان آکسفورد، شماره ثبت (URL2) Ms. Bodl. Or. 133

کتابخانه ملی پاریس، شماره ثبت (URL1) Arabe 6094

۴-۲- تکیه‌گاه‌های دیداری پایین صحنه: زمین‌نگاری

همانگونه که تأکید بر آسمان، حدود زمین را به شیوه‌ای سلبی مشخص می‌کند؛ بازنمایی مؤکد زمین نیز به تحدید آسمان می‌انجامد. واکاوی نسخه‌ها آشکار می‌کند تکیه‌گاه‌های تصویری برای نمایش زمین، گوناگون‌تر از نمونه‌های آسمان‌نگاری است. کادرها، خط‌های باریک موازی آن‌ها (در اینجا با نام خط زمین) و نیز نمایش آبیگرها سه نمونه از تکیه‌گاه‌های فراگیر در نمونه‌های پیشامغول است. وجه اشتراک همه این شیوه‌ها، همبستگی عناصر بصری با تکیه‌گاه‌های پایین تصویر است. در همه آثار این گروه، ۱- محور محسوس بر خط افق ناپیدا و فرضی صحنه منطبق است؛ ۲- فشار بصری نزدیک به قاب پایین نگاره شکل می‌گیرد؛ ۳- این فشار با تأثیرگذاری فضای خالی بالای صحنه، افزایش می‌یابد؛ در نتیجه این‌ها، همبستگی پاره‌های تصویر در نیمه یا یک‌سوم پایین نگاره بیش از دیگر بخش‌های صحنه احساس می‌شود و کشش بصری عناصر در بخش پایینی نگاره تقویت می‌شود؛ بنابراین نمایش ایستایی عناصر بر سطح زمین، پذیرفتنی به نظر می‌آید. پُر و خالی بصری نگاره در بالا و پایین نیز درک مفهوم استقرار بر زمین را تشدید می‌کند.^۷



تصویر ۳- ورقه و گلشاه، fol. 22a، سده ۶ هـ.ق.

تویقایی سرای، شماره ثبت 841 Hazine (URL3)



تصویر ۴- بیاض و ریاض، fol. 22r، سده ۷ هـ.ق.

اسپانیا/مراکش(؟)، واتیکان، شماره ثبت 368 Vat. Ar. (URL4)

الف. قاب‌بندی در جایگاه تکیه‌گاه بصری

نگارگران در بسیاری از نسخه‌های مقدم، پیکره‌ها و عناصر طبیعی صحنه مانند درخت، بوته‌های گل، جانوران گوناگون و... را درست بر خط مستقیم پایین قاب چیده‌اند. در این نمونه‌ها، قاب نگاره به جای زمین می‌نشیند و در نقش تکیه‌گاه بصری ظاهر می‌شود (تصویر ۳). کارآمدی این شیوه برای هنرمندان آن روزگار چنان قابل فهم بود که حتی در بسیاری نگاره‌های بدون قاب، با امتداد خط اطراف ساختمان‌ها فضایی قاب‌مانند ایجاد کردند و از خط پایین آن برای تکیه بصری پیکره‌ها و دیگر ایزدها بهره‌مند شدند؛ برای نمونه، در نسخه‌های مقامات حریری، هنرمند خط پیرامونی ساختمان‌ها را به شیوه‌ای نوآورانه، دورتادور صحنه کشیده است تا پیکره‌ها و عناصر، هم‌زمان از یک سو در اندرونی دیده شوند و از سوی دیگر، استقرار منطقی در ترکیب‌بندی یابند (تصویر ۴). در برخی پژوهش‌ها، نام «قاب‌های معمارانه» را برای این شیوه اجرا می‌بینیم (شیخ سامانی، ۱۳۹۷: ۳۷).

ب. نوار (خط) زمین: مستقیم و رونده

نوار (خط) مستقیم زمین: تکیه‌گاه‌های بصری در پایین صحنه، گاه به شکل نوار کم‌پهنای مستقیمی دیده می‌شود که در بیشتر نمونه‌ها با رنگ‌های سبز، باریکه زمینی پوشیده از چمن را به یاد می‌آورد. در بالاترین بخش، اجزای مستقر بر زمین در یک ردیف کنار هم جای گرفته‌اند (تصویر ۵). در نوار زمین، به دلیل وجود پهنای بخش سبزرنگ، اجزای تصویر با فاصله اندکی از قاب پایین نگاره به خط شده‌اند. این تنها تفاوت اجرای نوار زمین با شیوه تکیه‌گاه‌های قاب‌مانند است. نوار مستقیم زمین در استقرار ترکیب‌بندی آن دسته از نسخه‌نگاره‌های مکتب بغداد که بدون قاب‌بندی است، نقش مهمی دارد. نوار زمین، یعنی خط پهن خوابیده‌ای که در پایین‌ترین بخش تصویر جای دارد، از جهت بصری در ایستاترین حالت است. این ایستایی که



درست در گرانیگاه پایین تصویر نشسته، استقرار و پابرجایی عناصر را به بیننده منتقل می‌کند. تصویر ۶، برگی از نسخه «نعت‌الحيوان»^۸، اهمیت نوار مستقیم زمین را در نگاره‌های بدون قاب نشان می‌دهد. با زدودن این باریکه سبزرنگ از تصویر، هر دو پیکره و بوته گیاه در فضای صحنه به حال تعلیق درمی‌آیند.



تصویر ۷- مقامات حریری، fol. 9v
۶۳۴ هـ.ق، بغداد، کتابخانه ملی فرانسه
شماره ثبت (URL7) Arabe 5847



تصویر ۶- نعت‌الحيوان، fol. 104r
سده ۷ هـ.ق، بغداد، کتابخانه بریتانیا
شماره ثبت (URL6) Or. 2784



تصویر ۵- کلیله و دمنه، fol. 115r
۷۰۷ هـ.ق، شیراز، کتابخانه بریتانیا
شماره ثبت (URL5) Or. 13506

نوار (خط) رونده زمین: در یکی از نسخه‌های «مقامات حریری» (کتابخانه ملی فرانسه، Arabe 5847) با ترقیمه‌ای که نام الواسطی را در جایگاه خوشنویس و صورتگر^۹ دارد، شیوه چشم‌گیری از نمایش زمین دیده می‌شود (تصویر ۷). در این شیوه، نوار زمین، دیگر یک باریکه مستقیم نیست؛ بلکه آزادانه در هر جای صفحه دوانده شده است. عکاشه^{۱۰}، با نگاه به برگه 138r نسخه مقامات، درباره این روش که آن را پانورامایی یا فرانمایی می‌نامد، می‌نویسد: «بهره‌مندی از آن، امکان بخش‌بندی چندگانه تابلو را فراهم آورده و «ارائه ریزترین جزئیات» را در صحنه ممکن ساخته است... آنچه که واسطی از تخیل پربار خویش مایه گرفته، تعارضی با امانت و تطابق با متن ندارد؛ بلکه آن را عمیق‌تر و جالب‌تر ساخته است» (عکاشه، ۱۳۸۰: ۲۷۹). این برداشت عکاشه، گام سوم نظریه «تصویر در جایگاه ناخودآگاه متنی»^{۱۱} نیکولز^{۱۲} را یادآوری می‌کند که نگاره، تنها متن را نمی‌نمایاند؛ بلکه از آن فراتر می‌رود و ناگفته‌ها و پوشیده‌های متن را پیش چشم می‌آورد.

نوار (خط) زمین به شکل رونده با گسترش امکان پرداخت عناصر بصری در طبقات گوناگون، بخش بیشتری از صفحه را برای نمایش رخدادها و هم‌زمان به کار می‌گیرد. همه عناصری که با این شیوه بر صفحه ترسیم می‌شود، ایستایی و استقرار بر زمین دارد؛ اما در ترکیب‌بندی‌هایی با خط مستقیم زمین، چنین امکانی فراهم نیست. در نگاره‌هایی با نوار مستقیم مانند تصویرهای ۵ و ۶، تنها یک سطح ایستا برای استقرار عناصر در اختیار نگارگر است؛ بنابراین چنانچه او بخواهد پیکره‌های دیگری را در عمق تصویر بنمایاند، هرآنچه در پشت پیکره‌های جلویی (ایستاده بر نوار زمین) ترسیم کند، معلق و پا در هوا دیده می‌شود.

ج. نمایش آبگیرها

گاه تکیه‌گاه بصری ترکیب‌بندی، به شکل آبگیر یا دریاچه کوچکی در پایین‌ترین بخش نگاره است. به یقین نمی‌توان گفت این شیوه از سفال‌های ری و کاشان در سده‌های ۶-۵ هـ.ق. به نسخه‌نگاری راه یافته، یا سفال‌نگاره‌ها روگرفتی از تصویرپردازی‌های کتاب‌های مصوری است که امروزه نشانی از آن‌ها نیست. آبگیرها در جایگاه تکیه‌گاه‌های بصری در ترکیب‌بندی‌های طبیعت‌نما به زیباترین شکل، عناصر تصویر را در درون یا بر کرانه خود جاگیر می‌کنند. گستره آبی‌رنگ و موج‌پایین تصویر، با ایجاد تمرکز و کشش بصری در ترکیب‌بندی، مرکزیت می‌یابد و برآیند این مرکزیت، استقرار عناصر

بصری بر کرانه‌ای است که با وجود نبود خط افق، در ذهن بیننده مفهوم و موقعیتی منطقی دارد. محل قرارگیری آبگیرها در متعادل‌ترین نقطه صحنه، جایی درست بر گرانیگاه تصویر در پایین است. در نگاره‌هایی که دارای قاب‌بندی است، آن‌ها را با خطوط اصلی کادر محدود می‌کردند (تصویر ۸) و در نگاره‌های بدون قاب مکتب بغداد، به شکل حوضچه‌ای (تصویر ۹) با کناره‌های گیاهی یا سنگ‌چین به تصویر می‌کشیدند. نمونه‌های اخیر، گاه بازنمایی ساده‌شده‌ای از رودهای پرآب و دریاچه‌هایی بود که کشتی‌ها و قایق‌های بزرگ در آن‌ها رفت‌وآمد داشتند. گاهی نیز نوآورانه، نمایش آبگیرها را با نوار (خط) زمین در هم می‌آمیختند و نمایی پیچیده از دریا و گستره ساحل پدید می‌آوردند. تصویر ۱۰، برگه از کتاب «الحشایش»، برگردان کتاب «دماتریا مدیکای» دیوسکوریدوس است که در آن، نگارگر با آمیزش دو شیوه یادشده، به نمایش موفقی از صحنه با ریزه‌کاری‌های چشم‌گیر دست یافته است.



تصویر ۱۰- الحشایش، fol. ?

حدود ۶۲۰ هـ.ق، بغداد، مجموعه دیوید

شماره ثبت 5/1997 (URL10)



تصویر ۹- مقامات حریری، fol. 61r

۶۳۴ هـ.ق، بغداد، کتابخانه ملی فرانسه

شماره ثبت 5847 Arabe (URL9)



تصویر ۸- الأغانی، Vol. XX

۶۱۰ هـ.ق، موصل، کتابخانه قاهره

شماره ثبت 579 Ms. Farsi (URL8)

۲-۵- تکیه‌گاه‌های دیداری در صحنه‌های پیکره‌نمای صرف

پیش‌تر در نگاره‌های طبیعت‌نما دیدیم که در نبود خط افق، بازنمایی عناصر طبیعی مانند آسمان و افلاک، باریکه زمین چمن، آبگیرها و... می‌تواند سبب تکیه بصری در ترکیب‌بندی شود و وزن بصری عناصر تصویر را فراهم آورد؛ اما آنگاه که صحنه خالی از این گونه عناصر طبیعی باشد، تدبیر نگارگران چه بوده است؟ به نظر می‌رسد شکل خاصی از ترکیب‌بندی متأثر از دیوارنگاره‌های خاوری به حل این مسئله یاری رسانده است. در اینجا آشنایی هنرمندان با برخی تدابیر بصری مانند جای‌گیری بزرگ‌ترین پیکره (برپایه اصل بزرگ‌نمایی مقامی) روی محور محسوس و کارکرد طرازکردن^{۱۳} در ترکیب‌بندی، محتمل است.

۳- ترکیب‌بندی‌های متعادل در هنر خاوری پیشااسلامی (دیوارنگاره‌های قیزیل)

واکاوی نقاشی‌های برجای‌مانده از میانه سده سوم تا پنجم میلادی در مجموعه غارهای قیزیل^{۱۴}، شیوه‌ای از چینش متعادل فیگورها در صحنه‌های پیکره‌نمای صرف را برجسته می‌کند (برای نمونه بنگرید به: تصویر ۱۱) که امتداد آن را در برخی صفحات^{۱۵} نسخه‌های خطی پیشامغول می‌توان دید. از آنجا که این ترکیب‌بندی، بیشتر در نقاشی‌های سبک‌های اول و دوم غارهای قیزیل، مشهور به سبک‌های هندوایرانی I و II (۵۳۰ م.) است، می‌توان تأثیرات هنر ساسانی را بر آن‌ها پررنگ دانست. اینکه ترکیب‌بندی‌هایی از این دست، در آثار ساسانی حوزه‌های مرکزی و باختری نیز فراگیر بوده یا این چینش‌ها برآیند درآمیزی اصول هنر ساسانی با چارچوب‌های بصری هند خاوری است، نیازمند واکاوی دیگری است؛ در اینجا تنها می‌توان گفت، راه‌یابی ترکیب‌بندی‌هایی تا این اندازه فراگیر در دیوارنگاره‌های حوزه خاوری، مانند تأثیرگذاری‌های هنر مانوی- بودایی بر هنر سده‌های آغازین اسلامی، پذیرفتنی می‌نماید.



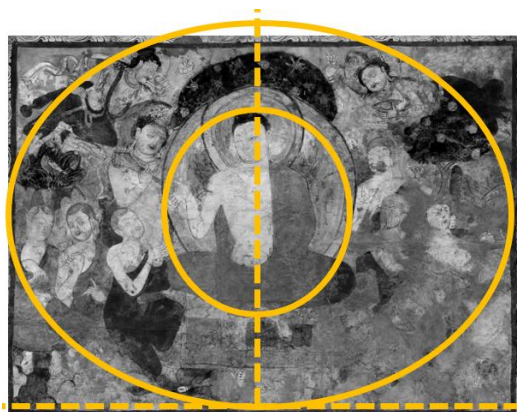
تصویر ۱۱- بالا: چیدمان نقاشی‌ها در اتاق اصلی غار نقاشان (یکی از چندین غار مجموعه قیزیل) بر پایه طراحی‌های گرونودل در ۱۹۱۲ م؛ پایین: بودا و پیروان، دیوار اتاق طاقدار اصلی غار نقاشان، موزه برلین (URL11)

ترکیب‌بندی‌های متعادل نقاشی‌های غارهای قیزیل (برای نمونه‌های بیشتر بنگرید به: جدول ۱)، به شکلی دقیق، منطبق بر محور محسوس (شکل ۱ راست) اجرا شده است و از هرگونه فشار بصری فاصله دارد. تمایل ما به تعادل، چه در دیدن و چه در اجرای یک پیام بصری سبب می‌شود آگاهانه یا ناآگاهانه برای چیزی که می‌بینیم یا می‌کشیم، یک محور عمودی و یک پایه افقی در نظر داشته باشیم. این دو محور در تلاقی با یکدیگر، مهم‌ترین عناصر ایجاد یا سنجش تعادل به‌شمار می‌روند. این محور بصری را می‌توان محور محسوس نامید؛ زیرا با آنکه دیده نمی‌شود، در فرایند درک دیدنی‌ها، ناخودآگاه به شکل یک عامل ثابت عمل می‌کند و مبنای سنجش و فهم تعادل است (داندیس، ۱۳۸۳: ۴۹).

شکل ۱ راست، نمایی از محور محسوس است. ذهن آدمی این محور را هنگام نگرستن به هر منظره یادآوری می‌کند و با انطباق آن با صحنه دیدنی، تعادل یا تنش بصری را درمی‌یابد. وقتی عناصر یک صحنه، درست بر این محور بنشینند یا بیرون‌زدگی آن‌ها از طرفین محور عمودی به گونه‌ای برابر و خنثی‌کننده باشد، اعتدال ذهنی برهم نمی‌خورد. به شکل ۱ چپ نگاه کنیم؛ در این شکل، افزون‌بر جای‌گیری دایره بر محور محسوس، تأکید بر مرکزیت آن نیز سبب افزایش تعادل بصری است. جای‌دادن عنصر اصلی تصویر بر نقطه سیاه‌رنگ مرکزی، بر طراز ترکیب‌بندی می‌افزاید. طرازکردن یعنی چینش عناصر به گونه‌ای که هیچ پدیده غیرمنتظره یا فشار بصری خاصی برای بیننده فراهم نیاید. اکنون به شکل ۲ نگاه می‌کنیم که محور محسوس و طراز ترکیب‌بندی را بر دیوارنگاره تصویر ۱۱ از غار نقاشان نشان می‌دهد.

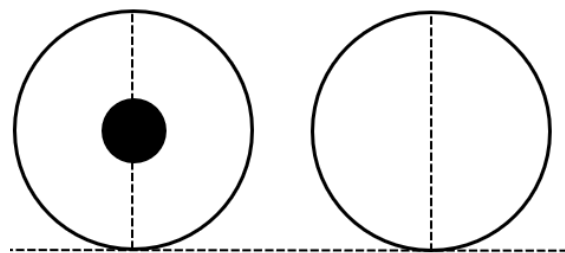
جدول ۱. برخی دیوارنگاره‌های قیزیل با ترکیب‌بندی‌های متعادل (شماره‌های جدول، ثبت در موزه برلین است).

عنوان دیوارنگاره	تصویر	شماره ثبت در موزه برلین
افسانه شاهزاده خانم موکتیکا (Muktika)		III 8649 a (1) URL12
بخشی از صحنه موعظه		III 8649 a (2) URL13
موعظه‌های بودا		III 8725 c. URL14
حملة مارا (Mara) نیمی از ترکیب‌بندی، سالم مانده است.		III 8878 URL15
خطبه بودا		III 8649 a-d URL16
صحنه موعظه: راهب و شاهزاده خانم		III 8649 1 (4) URL17



شکل ۲- نمودار محسوس و نقطه طراز در ترکیب‌بندی

دیوارنگاره تصویر ۱۱



شکل ۱- راست: نمودار محسوس؛ چپ: نقطه طراز

بار دیگر به جدول ۱ برمی‌گردیم؛ روی همه نمونه‌هایی که در این جدول آمده است، می‌توانیم نمودار محسوس و نقطه طراز را مانند شکل ۲ اجرا کنیم. در همه آثار، مرکزگرایی پیکره اصلی که برابر با اصل بزرگ‌نمایی مقامی، درشت‌تر و چشم‌گیرتر از دیگر پیکره‌ها پرداخت شده، به همراه جای‌گیری آن بر محور عمودی نمودار محسوس، سبب شده است تا تکیه‌گاه بصری مستحکمی در میانه ترکیب‌بندی پدیدار شود. همچنین از آنجا که پیکره مرکزی، چهارزانو نشسته است، امتدادی افقی را در مسیر پاهای خود (از زانوی راست به زانوی چپ) به بیننده القا می‌کند. این T وارونه در متعادل‌ترین حالت، گرانیگاه یا مرکز ثقل ترکیب‌بندی است. در گام بعدی، چینش متقارن و دایره‌وار پیکره‌های کوچک‌تر در اطراف گرانیگاه تصویر، مرکزگرایی و طراز ترکیب‌بندی را دوچندان می‌کند؛ از این‌رو در همه این دیوارنگاره‌ها با وجود حالات گوناگون زائران و تکاپوهای آن‌ها، تنش دیداری برنمی‌آید و صحنه‌ها روی هم‌رفته، ساکن و آرام دیده می‌شوند.

۴- ترکیب‌بندی‌های متعادل خاوری در نسخه‌های دوره اسلامی

برخی نگاره‌های صفحات آغازین و انتهایی نسخه‌های پیشامغول، ترکیب‌بندی‌های متعادل غارهای قیزیل را پیش چشم می‌آورد؛ برای نمونه، تصویر ۱۲ از راست به چپ، صفحاتی از نسخه‌های «الأغانی»، «التریاق» و «مقامات حریری» را نشان می‌دهد. همان‌گونه که آشکار است، ویژگی‌های برجسته دیوارنگاره‌های خاوری، مانند جای‌گیری پیکره اصلی بر محور محسوس، مرکزگرایی و طراز ترکیب‌بندی، ایجاد T وارونه با حالات بدن و پاها، چینش متقارن پیکره‌های کوچک‌تر پیرامون پیکره اصلی و حتی، نمایش دو فرشته بر طاق فرضی بالای تصویر، به دقت روبرداری و اجرا شده است.

در همه آثار، چه دیوارنگاره‌های بودایی و چه نسخه‌نگاره‌های دوره اسلامی، پای‌بندی به سنت اجرای بزرگ‌نمایی مقامی در ترکیب‌بندی‌های متعادل از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده است؛ از این‌رو حتی یک نمونه نمی‌یابیم که در آن، پیکره مرکزی به شکل چشم‌گیری بزرگ‌تر از پیکره‌های پیرامونی نباشد. بزرگ‌نمایی مقامی از دو سو می‌توانسته است، تکیه‌گاه‌های بصری تصویر را پدید آورد و آن را برجسته سازد: نخست، به شکلی محسوس برپایه مبادی سواد بصری (فرایند تحلیل بصری-ذهنی بیننده)؛ دوم، به شکلی نامحسوس، با ارجاع به مفاهیم برآمده از آن (دانش پیشینی و فرایند تحلیل مفهومی-ذهنی بیننده).

سویه نخست را پیش‌تر به تفصیل بررسی کردیم. بیننده با تکیه بر محور محسوس ذهنی و تمایل به اصل مرکزگرایی، بزرگ‌ترین عنصر تصویر را در جایی درست و مورد انتظار می‌یابد و با نگرستن به چنین صحنه‌ای، حسی از استقرار، استحکام، ثبات و آرامش را تجربه می‌کند. با آنکه زمین، آسمان یا هیچ عنصر طبیعی دیگری را نمی‌بیند، مرکزیت بزرگ‌ترین پاره تصویر، مانند گرانش خورشید، دیگر پاره‌های معلق را به سامان می‌آورد و پیرامون خود می‌نشانند.

سویه دوم، تکیه‌گاه مفهومی تصویر است که از دانش پیشینی بیننده برمی‌آید. بزرگ‌نمایی مقامی در حوزه تمدنی یادشده (آثار بودایی، مانوی یا اسلامی)، یادآور مفهوم برتری پایگان سیاسی، اقتصادی یا اجتماعی یک فرد در سنجش با دیگر افراد است. او که بلندمرتبه‌تر باشد، در اندازه نیز بزرگ‌تر از دیگران ترسیم می‌شود. جدا از کارکردهای بصری بزرگی پیکره، به‌خاطر آوردن معانی پنهانی که در پس بزرگ‌نمایی مقامی بود، مفهوم مرکزیت را در لایه‌های معنایی پیچیده‌تری تداعی می‌کرد. این یادآوری، فراتر از ادراک و تحلیل بصری‌سویه نخست است. هنرمند و بیننده آن روزگار، در نتیجه ارتباط با دربارهای خلفا و سلاطین و بزرگان جامعه، نسبت به انسان امروزی، حافظه ادراکی متفاوتی از جایگاه و نقش آن‌ها داشت. انسان سده‌های پیش با مشاهده پیکره بزرگ میانی که یادآور خلیفه، شاهزاده، امیر و وزیری کتاب‌دوست و هنرپرور بود، مفاهیمی مانند درپناه‌بودن، آرامش، یاریگری و مانند این‌ها را درمی‌یافت. بی‌تردید، این مرکزیت تصویری از جهت معنا، کارکرد و تداعی‌گری با مرکزگرایی بصری‌سویه نخست تفاوت دارد. چنین ترکیب‌بندی‌هایی با کمترین گوناگونی عناصر (تنها پیکره‌ها را داریم)، یادآور محافل پرهیاهو و سخاوتمندانه خلفا، امرا و اشراف جامعه اسلامی بوده است؛ بنابراین همانگونه که پیش‌تر گفتیم، ترکیب‌بندی‌های متعادل در این آثار به درک شکل دیگری از مفهوم مرکزیت می‌انجامد که همبسته با دانش پیشینی و تجربه زیسته مخاطب است.



تصویر ۱۲- راست: /الأغانی، ۶۱۰ هـ.ق، موصل، کتابخانه قاهره، شماره ثبت Ms. Farsi 579 (URL8)؛ میانه: /الترايق، ۵۹۵ هـ.ق، بغداد، کتابخانه فرانسه، شماره ثبت Arabe 2964 (URL18)؛ چپ: مقامات حریری، ۷۳۴ هـ.ق، مملوکیان مصر، کتابخانه وینا، ثبت A. F. 9 (URL19)

آنچه در تحلیل‌سویه دوم کارکرد بزرگ‌نمایی مقامی در ساخت تکیه‌گاه‌های بصری گفتیم، با واکاوی آثار پس از مغول پذیرفتنی‌تر می‌شود. الگوی پیکره بزرگ مرکزی -که در بیشتر نمونه‌ها به جای گل لوتوس بر تخت شاهی نشسته است- به همراه گروهی از یاران که او را چون نگین انگشتی دربر گرفته‌اند، به قالب پرتکرار بازنمایی محافل شاهانه در نگارگری ایرانی بدل شد. در نسخه‌های متقدم، مانند «سمک عیار»^{۱۶} یا «شاهنامه بهمنی»^{۱۷}، ترکیب‌بندی‌های یادشده را بسیار ساده و با تکیه بر پیکره‌نمایی صرف اجرا کرده‌اند؛ اما در آثار دهه‌های بعد، برای نمونه در شاهنامه بزرگ ایلخانی، این ترکیب‌بندی در مرکز صحنه‌ای جای می‌گیرد که پیرامون آن را با اسباب گوناگون و عناصر طبیعت‌نمایانه آراسته‌اند. در نگاره «بر تخت نشستن اسکندر»^{۱۸}، گرچه اسکندر و ملازمان وی در مرکز تصویر به همان شیوه ترکیب‌بندی متعادل گرد آمده‌اند؛ پایین‌ترین و بالاترین بخش صحنه، با عناصر ساختمانی پراذینی آراسته شده است. در پایین‌ترین بخش، نرده چوبی با منبت‌کاری‌های هنرمندانه ایلخانی دیده می‌شود و در بالاترین قسمت، طاق بلند کاشی‌کاری‌شده‌ای را کشیده‌اند که آراسته به گل‌های اناری است. نمونه این گل‌ها بر اشیای فلزی این دوران باقی مانده است. همچنین ردیفی از کاشی‌های لاجوردین با خط کوفی زرین در دو سوی طاقی و کتیبه زرین دیگری بر زمینه نخودی رنگ، درست بالای سر اسکندر کار شده است. در پشت این



طاق بلند، باید بوستان دل‌انگیزی باشد؛ زیرا سرشاخه‌های پرشکوفه درختان آن از پشت بر زمینه آبی آسمان سر می‌ساید. در میانه ترکیب‌بندی متعادل، تخت زرین شاهانه و چهارپایه پرنقش و نگاری را بر خط عمودی محور محسوس اجرا کرده‌اند تا کاخی باشکوه را پیش چشم آورند. در اینجا نیز با همه آرایه‌ها و بخش‌های افزوده، پیکره بزرگ اسکندر بر محور میانی ترکیب‌بندی، آرامش و استقرار شهریاری او را به رخ می‌کشد.

۵- نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر در پی شناخت تکیه‌گاه‌های بصری در ترکیب‌بندی نگاره‌های سده‌های آغازین دوره اسلامی تا پیش از فراگیری سنت‌های هنری ایلخانی شکل گرفت. از آنجا که نسخه‌نگاره‌های ایلخانی در دهه پایانی سده ۷ و آغاز سده ۸ هـ.ق، آشنایی با ترسیم خط افق و گسترش تدریجی اجرای آن را گواهی می‌دهد، شیوه‌هایی که پیش از این دوران فراگیر بود، شایسته بررسی است. تکیه‌گاه‌های بصری در دو گروه از نگاره‌ها بررسی شد: نگاره‌هایی که در آن‌ها پیکره‌های انسانی را به همراه عناصر طبیعی مانند گیاهان، جانوران و... به تصویر کشیده‌اند و با نام کلی صحنه‌های طبیعت‌نما آمده است؛ گروه دوم، نگاره‌هایی که در آن‌ها، فضای صحنه با چینش پیکره‌های انسانی بدون عناصر طبیعی ساخته شده است. این گروه را نیز با نام صحنه‌های پیکره‌نمای صرف شناختیم. در گروه نخست دیدیم، تأکید بر فشار بصری ناشی از رنگ‌گذاری گسترده در بالاترین بخش تصویر، تأکیدی بر پهنه آسمان بود (شیوه آسمان‌نگاری). در برابر آسمان‌نگاری، پایین‌ترین بخش نقاشی، محل تکیه‌گاه‌های بصری بود: قاب‌بندی و کادرها؛ نوار سبز در جایگاه باریکه زمین که گاه به صورت خطی مستقیم زیر پای عناصر صحنه کشیده شده و گاه به شکلی رونده، در طبقات و لایه‌های بالاتر نیز حسی از استقرار بر زمین را فراهم می‌کند؛ همچنین نمایش گستره آبی‌رنگ و موج‌آبگیرها و دریاچه‌ها که با افزایش وزن بصری در نقطه تعادل (میانی و پایین)، تکیه‌گاه پرکاربرد برای استقرار دیگر پاره‌های تصویر است.

در ترکیب‌بندی صحنه‌های پیکره‌نمای صرف، با وجود نبود خط افق و حتی عناصر بصری رایج، پیکره بزرگ میانه تصویر بر محور محسوس ذهنی بیننده، تکیه‌گاه اصلی انسجام و ثبات اثر است. این شیوه که آن را ترکیب‌بندی متعادل خواندیم، چندین سده پیش‌تر از آنکه در نسخه‌نگاره‌های اسلامی دیده شود، بر دیوارنگاره‌های غارهای قیزیل به‌ویژه در نقاشی‌های سبک‌های I و II (هندوایرانی) فراگیر بوده است. در این شیوه، بزرگ‌نمایی مقامی پیکره مرکزی - که شخصیت اصلی نگاره است؛ جای‌گیری پیکره بر متعادل‌ترین قسمت محور محسوس و شیوه نشستن چهارزانو که ساختار یک T وارونه را به چشم می‌آورد، سبب شده مرکزگرایی و طرازبندی دقیقی در ترکیب‌بندی پدیدار شود. نتیجه این مرکزگرایی، همبستگی دیگر پیکره‌های پیرامونی با فیگور مرکزی است. بزرگ‌نمایی مقامی، افزون‌بر یادآوری قواعد بصری، با تکیه بر دانش پیشینی مخاطب آن دوران (شناخت برآمده از زمانه تولید و خوانش اثر) و جایگاه اجتماعی - سیاسی پیکره میانی، تداعی‌کننده مفاهیمی است که به درک انسجام و هم‌گرایی عناصر پراکنده صحنه، حول شخصیت مرکزی می‌انجامد و آن را برجسته می‌سازد.

پی‌نوشت

۱. دهه پایانی سده ۷ هـ.ق، کتابخانه پی‌یر دومورگان، شماره Ms. M. 500.

۲. ۷۰۷ هـ.ق، کتابخانه دانشگاه ادینبرا، شماره OR. Ms. 161.

۳. ابن هیثم (حدود ۳۵۵ تا ۴۳۰ هـ.ق. یا کمی دیرتر)؛ زاده بصره. وی نویسنده یکی از مهم‌ترین آثار نورشناسی جهان اسلام بود. کتاب او برابر با سنت فراگیر جهان اسلام، با نام عمومی «المناظر» شناخته می‌شود. در سده ۷ هـ.ق. کمال‌الدین فارسی، «المناظر» ابن هیثم را شرح و بازنویسی کرد. کتاب کمال‌الدین با نام «تقیح المناظر لذوی الأبصار و البصائر» در فراگیری و گسترش مجدد آرای ابن هیثم نقش مهمی داشت. همچنین به گواهی اسناد گوناگون، برگردان لاتین کتاب «المناظر» ابن هیثم در سده‌های میانی میلادی، از منابع



مهم درسی در دانشگاه‌های اروپایی بوده است (Holbrook; in: Hockney and Falco, 2009: 119). تاریخ‌نگاری غربی باور دارد برگردان لاتین کتاب ابن‌هیثم بر تکامل علوم غربی به‌ویژه از طریق راجر بیکن و کپلر تأثیر چشم‌گیر داشته است (دامپی‌یر، ۱۳۷۱: ۹۸).

۴. در المناظر بارها با عبارت «یدرک [جسم] بتقدم العلم» روبه‌رو می‌شویم (برای نمونه بنگرید به: ابن‌الهیثم، ۱۹۸۲: ۲۷۰). عبدالحمید صبره، عبارت prior knowledge را معادل این اصطلاح دانسته است (Ibn al-Haytham, 1989: 170).

5. Sharpening

۶. بازیل گری (Basil Gray; 1904-1989)، مدیر بخش شرق‌شناسی موزه بریتانیا.

۷. برای آگاهی بیشتر از کارکرد فشار بصری، طراز و برجسته‌سازی در یک ترکیب‌بندی، بنگرید به: داندیس، ۱۳۸۳: ۵۶-۵۰.

۸. استاد ذبیح‌الله صفا شرح می‌دهد که از ابن‌بختیشوع (متوفی در حدود ۴۴۹ یا ۴۵۰ هـ.ق.) کتابی با نام «طبیاع الحیوان و خواصها و منافع اعضائها» برجای بود. از روی این کتاب و کتاب «نعت الحیوان» ارسطو، کتاب دیگری با نام «نعت الحیوان و منافعها» ترتیب دادند (صفا، ۱۳۶۶: ۳۴۸؛ نیز بنگرید به: آقابابائی خوزانی، ۱۳۹۲: ۱۰۰). کتاب حاضر باید نسخه‌ای از کتاب اخیر باشد.

۹. در ترقیمه این (fol. 167v) نسخه آمده است: «فرغ من نسخها العبد الفقیر الی رحمه ربه و غفرانه و غفوه یحیی بن محمود بن یحیی بن ابی الحسن بن کوریا الواسطی بخطه و صوره آخر نهار یوم السبت سادس شهر رمضان سنه اربع و ثلاثین و ستمائه...».

۱۰. ثروت عکاشه (Sarwat Okasha; 1921-2012)، هنرپژوه مسلمان و مصرشناس.

۱۱. استیون نیکولز سه گام را در همبستگی آرایه‌های نسخه‌های مصور سده‌های میانی با متن‌های آن‌ها برمی‌شمارد: فاز تصویرسازی

(The Illustration Phase)؛ فاز پرسش‌گرایانه (The Interrogatory Phase)؛ فاز فراروی یا سرپیچی (The Phase of Transgression).

برای آگاهی بیشتر بنگرید به: Nichols, 1989: 17-20.

12. Stephen G. Nichols (1936-).

13. Leveling (opposite of Sharpeing).

14. Kizil Caves

۱۵. در بیشتر نمونه‌های این نگاره را پیش از صفحات افتتاحیه کار کرده‌اند. به شکلی محدود در برخی نیز در پایان نسخه آمده است. گمان می‌کنیم این صفحات شاید فراتر از متن نسخه، بازنمایی محفل پشتیبان تولید نسخه باشد.

۱۶. سمک عیار، حدود ۷۳۰ هـ.ق، شیراز، کتابخانه بادلیان آکسفورد، برگه 286a در نسخه شماره Ms. Ouseley 380 و برگه 226a در نسخه شماره Ms. Ouseley 381.

۱۷. برای نمونه، نگاره جلوس رستم و کیخسرو به تخت، کاتب علی بن حسین بهمنی، اینجوی شیراز، کتابخانه توقفاپی سرای استانبول (برای نگاره بنگرید به: آژند، ۱۳۸۹: ۲۱۷).

۱۸. شاهنامه بزرگ ایلخانی (شاهنامه ابوسعیدی)، موزه لوور، شماره ثبت 7096 (URL20).



- آژند، یعقوب، (۱۳۸۹)، نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)، جلد اول، تهران: سمت.
- آقابابائی خوزانی، زهرا، (۱۳۹۲)، بررسی ترجمه‌های حیات‌الحيوان و کتب بیطاری در ایران از آغاز تا روزگار قاجار، نشریه متن‌شناسی ادب فارسی، دوره پنجم، شماره ۲: ۹۷-۱۲۰.
- بینیون، لورنس و همکاران، (۱۳۹۶)، تاریخ تحلیلی هنر نگارگری ایرانی، برگردان محمد ایران‌منش، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- الحسن بن الهیثم، (۱۹۸۲)، کتاب المناظر، المقالات ۱-۲-۳ فی الأبصار علی الاستقامه، حققها و راجعها علی الترجمة اللاتينية: عبدالحمید صبره، کویت.
- دامپی‌یر ویلیام سیسیل، (۱۳۷۱)، تاریخ علم، برگردان عبدالحسین آذرنگ، تهران: سمت.
- داندیس، دونیس، ا، (۱۳۸۳)، مبادی سواد بصری، برگردان مسعود سپهر، تهران: سروش.
- شیخ سامانی، رضا، (۱۳۹۷)، قاب در نگارگری ایرانی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه کاشان، دانشکده هنر و معماری.
- صفا، ذبیح‌الله، (۱۳۶۶)، تاریخ ادبیات ایران، جلد اول، تهران: انتشارات فردوسی.
- عکاشه، ثروت، (۱۳۸۰)، نگارگری اسلامی، برگردان غلامرضا تهامی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، سوره مهر.
- کنبای، شیلا، (۱۳۸۲)، نقاشی ایرانی، برگردان مهدی حسینی، تهران: انتشارات دانشگاه هنر تهران.
- کونل، ارنست، (۱۳۸۷)، تاریخچه نقاشی مینیاتور و طراحی، برگردان پرویز مرزبان، در: سیری در هنر ایران، جلد پنجم، آرتور پوپ و فیلیس اکرم، ویراسته سیروس پرهام، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- گری، بازیل، (۱۳۹۲)، نقاشی ایرانی، برگردان عربعلی شروه، تهران: دنیای نو.
- Falco, Ch.M. & Hockney, D, (2009), Ibn Haytham's Contributions to Optics, Art and Visual Literacy, In: *Painted Optics Symposium*, Re-examining the Hockney – Falco thesis 7 years on September 2008, Florance.
- Ibn al-Haytham, (1989), *The Optics of Ibn al-Haytham, books I-III*, Trans. By A.I. Sabra, London: The Warburg Institute University of London.
- Nichols, Stephen G, (1989), The Image as Textual Unconscious: Medieval Manuscripts, *L'esprit créateur*, Volume 29, Issue 1: 7-23.
- URL1: <https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc33119d> [14021202]
- URL2: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/5c9da286-6a02-406c-b990-0896b8ddb00/> [14021202]
- URL3: http://warfare.ga/Turk/Romance_of_Varqa_and_Gulshah-1.htm [14021203]
- URL4: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.ar.368 [14020203]
- URL5: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Or_13506 [14020203]
- URL6: http://www.qdl.qa/en/archive/81055/vdc_100023556967.0x000001 [14020203]
- URL7: <https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc328777> [14020203]
- URL8: http://warfare.ga/Turk/Kitab_al-Aghani.htm [14020203]
- URL9: <https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc328777> [14020203]
- URL10: <https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/materials/miniatures/art/5-1997> [14020203]
- URL11: https://en.wikipedia.org/wiki/Kizil_Caves#cite_ref-Boardman_132-0 [14020203]
- URL12: <https://recherche.smb.museum/detail/1909188/buddha-und-begleitfiguren> [14020203]
- URL13: <https://recherche.smb.museum/detail/1905317/teil-einer-predigtszene-nagapaar-vor-buddha-dessen-kopf-und-oberk%C3%B6rper-teilweise-zerst%C3%B6rt-sind> [14020203]
- URL14: <https://recherche.smb.museum/detail/1911176/buddhapredigten> [14020203]
- URL15: <https://recherche.smb.museum/detail/1715021/der-angriff-von-mara> [14020203]
- URL16: <https://recherche.smb.museum/detail/1714988/buddhapredigt---suddhodana-vor-buddha> [14020203]

- URL17: <https://recherche.smb.museum/detail/1911375/predigtszene-m%C3%B6nch-und-dunkelh%C3%A4utige-f%C3%BCrstin> [14020203]
- URL18: <https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc308747> [14020203]
- URL19: https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;EPM;at:Mus24;27;en [14020203]
- URL20: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010329477> [14020203]

