

شيوه‌های ترکیب زوایای دید به منزله سنت‌های تصویری در نگاره‌های شاهنامه بایسنقری

چکیده:

یکی از ویژگی‌های اساسی تجسم فضا در نگارگری ایرانی ترکیب زوایای دید متعدد در بازنمایی است. با توجه به شرایط تاریخی شیوه تولید نگارگری ایرانی، به نظر می‌رسد بسیاری از شیوه‌های ترکیب زوایای دید در سیر نقاشی ایرانی را می‌توان به منزله سنت‌هایی دیداری قلمداد کرد. هدف این مقاله بررسی «چگونگی» ترکیب زوایای دید در نسخه مصور شاهنامه بایسنقری و آشکار کردن «قواعد» این ترکیب‌ها است. از این رو، با استفاده از نظریه «پرسپکتیو معکوس» و براساس تحلیل‌های «لیف زگین» و «پاول فلورنسکی» با روشی توصیفی-تحلیلی نگاره‌های شاهنامه بایسنقری مورد بررسی قرار گرفت. یافته‌های مقاله حاکی از وجود قواعدی مشخص و تکرارشونده در شیوه ترکیب زوایای دید در نحوه نمایش چهره‌ها، پیکره‌ها و اشیایی مانند میزها، پله‌ها و تخت‌ها است.

در این اشیا، ترکیب نماها از زوایای دید متعدد، آن‌ها را در ساخت «پرسپکتیو معکوس آشکار» قرار داده است. «دید پرنده» در نگاره‌های این نسخه در امتداد سنتی دیرین در نقاشی ایرانی در بازنمایی اشیای مسطح به کرات به کار رفته است. رد پای این سنت را می‌توان در تصویر «افق رفیع» در برخی نگاره‌های این نسخه نیز مشاهده کرد. از سوی دیگر، در بازنمایی فضای معماری در نگاره‌های این نسخه هم‌گرایی شدید دیوارهای درونی به همراه واگرایی نماهای خارجی مشاهده شد؛ قاعده‌ای که بارها در نگارگری مکتب هرات و نگارگری صفوی به شکل‌های متنوع مورد استفاده بوده است. تکرار کاربست این شیوه‌ها در این نسخه و هم‌چنین در جریان نگارگری ایرانی چنان است که می‌توان آن‌ها را به منزله «سنت‌های دیداری» معرفی کرد. سنت‌هایی که از مکتبی به مکتب دیگر دوام و تحول می‌یافت.

واژگان کلیدی: نگارگری ایرانی، شاهنامه بایسنقری، مکتب هرات، پرسپکتیو معکوس، زاویه دید

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۷/۲۶

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۱۳

عبدالله آقائی

استادیار گروه هنرهای تجسمی،
دانشکده هنر و معماری، دانشگاه یزد،
یزد، ایران.

Email: a.ghaie@yazd.ac.ir

DOI شناسه دیجیتال

10.22051/jtpva.2022.37951.1350

مقدمه

وجه بازنمایانه هنر در تاریخ طولانی نقاشی به اشکال گوناگون مجسم شده است؛ چنان که هر اثر نقاشی را می توان نمودی از شیوه نگارگری خاصی به موضوعات دانست. در سطح فرم این نحوه نگارش به ویژه در «زاویه دید» آثار متجلی می شود. برای قرن ها از آغاز دوران رنسانس، موضوعات در نقاشی، مطابق با پیش فرض های بازنمایی دقیق پرسپکتیوی، از یک منظر «واحد» و «ثابت» نگریسته می شدند؛ اما این رویکرد تنها نشان دهنده «یک» سنت دیداری بود. تا پیش از آغاز دوران مدرن، موضوعات در نقاشی نه از «یک» منظر، بلکه از زوایای دید متعدد تصویر می شدند.

یکی از ویژگی های اساسی نگارگری ایرانی اتخاذ زوایای دید متعدد در بازنمایی است؛ چنان که ادراک فضای برخی نگاره ها برای بینندگان امروزی دشوار است. پویایی زوایای دید باعث می شود که نگارگر با توجه به محتوای نقاشی به چینش خاص موضوعات در پیوند با یک دیگر در اثر بپردازد. با توجه به شرایط تاریخی شیوه تولید نگارگری ایرانی، به نظر می رسد بسیاری از این ترکیب ها به عنوان سنت های دیداری از هنرمندی به هنرمند دیگر و از سبکی به سبک دیگر منتقل شده اند. در این زمینه، هدف این مقاله بررسی «چگونگی» ترکیب زوایای دیداری در نسخه مصور شاهنامه بایسنقری است.

شاهنامه بایسنقری به دستور بایسنقر میرزا در نیمه اول قرن نهم هجری در هرات کتاب آرابی شده و شامل ۲۲ نگاره است. از «عرضه داشت» جعفر بایسنقری پیداست که در نگارگری آن میرخلیل الله مصور و مولانا علی تبریزی دست داشته اند (آزند، ۱۳۸۷: ۱۲۳). این اثر نمود «سبک رسمی و قانونمند» نگارگران زمان بایسنقر میرزا است و از آثار کلیدی مکتب هرات محسوب می شود که بر تحولات بعدی نگارگری در دربارهای تیموریان و ترکمانان و صفوی بسیار تاثیرگذار بود (پاکبار، ۱۳۹۰: ۷۵). بررسی نگاره های این نسخه می تواند از یک سو، راهی برای شناسایی شیوه های «ترکیب زوایای دید» در مکتب هرات باشد و از سوی دیگر، می تواند پنجره ای را به سوی پژوهش درباره چگونگی امتداد این سنت در جریان نگارگری ایرانی بگشاید.

در بخش «چارچوب نظری» این مقاله، کوشش شده است که شیوه های ترکیب زوایایی دید به عنوان شاخصی مهم در سبک شناسی آثار نقاشی به ویژه در آثار پیشامدرن معرفی

شود. در این زمینه با ابتناء به نظریات پانوفسکی و هم چنین، مرور انتقادی آرای اصحاب نظریه «پرسپکتیو معکوس»، چارچوب نظری لازم برای تعریف شیوه های ترکیب زوایای دید به منزله سنت هایی دیداری فراهم می شود. هم چنین، در این مرور کوشش می شود، تحلیل های خاص «لیف ژگین» در تبیین مهم ترین قواعد دگرذیسی های فرمی ناشی از ترکیب زوایای دید معرفی شود. با توجه به اهمیت روش شناختی این بخش در تحلیل نگارگری به طور کلی و هم چنین، عدم آشنایی با نظریه پردازان «پرسپکتیو معکوس» و شیوه های تحلیلی خاص «ژگین» در پژوهشگری هنرهای تجسمی در ایران، این بخش مفصل تر از حد معمول پرداخته شده است. در بخش بعدی، مقاله بر مبنای نظری و تحلیلی فراهم آمده، مهم ترین شیوه های ترکیب زوایای دید در نگاره های این نسخه مصور بررسی می شود. با توجه به این که، این مقاله به دنبال شناسایی قواعدی دیداری در این نسخه است، کوشش شده است که «تکرار» و «دگرذیسی» شیوه های ترکیب زوایای دید با نمونه های تصویری متعدد از این نسخه نشان داده شود و هم چنین، رد پای مهم ترین قواعد این ترکیب ها در سبک های آتی جریان نگارگری ایرانی آشکار شود.

روش پژوهش

این مقاله با رویکردی تاریخی و با اتخاذ روشی توصیفی-تحلیلی به بررسی «شیوه ترکیب زوایای دید» در نگاره های شاهنامه بایسنقری می پردازد. جمع آوری اطلاعات به شیوه کتابخانه ای بوده است و کلیه نگاره های این شاهنامه بر اساس نسخه چاپی آن مورد تحلیل قرار گرفته اند.

پیشینه پژوهش

تعدد زوایای دید در سنت نگارگری ایرانی مساله ای بوده که به روش های گوناگون به عنوان «بخشی» از پژوهش ها مورد اشاره قرار گرفته است. در کتاب ها و مقالات متعددی به این ویژگی به عنوان یکی از خصلت های اساسی ساخت فضا در نگارگری ایرانی پرداخته شده است. عطارزاده (۱۳۹۳)، در پایان نامه «بررسی تاثیرات زاویه دید بر تصویرسازی و نگارگری ایرانی» برداشتی عرفانی از شیوه خاص اتخاذ زوایای دید در نگارگری ایرانی ارائه می دهد و اظهار می دارد که «زوایای دید ابژکتیو ترکیبی» راهی برای نگارگر بوده است. تا از «واقع گرایی» فراتر رفته و به «حقیقت نمایی» دست یابد. صالحی تبریزی (۱۳۹۴)، در پایان نامه «بررسی نگاه از دید پرنده

که برگرفته از «المنظر» ابن هیثم است «هندسه فضایی» پیچیده در این ژرف‌نمایی‌ها را نشان دهند. نگارندگان با خوانش سومین فصل از مقاله دوم ابن هیثم از میان پاره‌مفهوم‌های بیست‌ودوگانه ادراک دیداری بر پنج مفهوم «فاصله، وضعیت، شکل، گسستگی و پیوستگی» متمرکز شده‌ و ردپای تجسم این مفاهیم را در نگاره‌های منتخب نشان داده‌اند. به نظر می‌رسد که دو پژوهش پیش‌گفته در مسیر توصیف گونه‌ای «پرسپکتیو ایرانی» قرار دارند و در این راه به دنبال پیوند متنی کهن و علمی در حوزه نورشناسی و نقاشی‌های آن دوره هستند. در این زمینه «پرسپکتیو» در معنای عام خود یعنی نحوه دیدن یا حتی نحوه ادراک مورد نظر است. البته رسیدن به چنین هدفی مستلزم تحقیقات بیش‌تر در حوزه‌های متعددی مانند تاریخ علم و به‌ویژه، تاریخ نورشناسی و هندسه، معرفت‌شناسی، فلسفه و تاریخ مفاهیمی هم‌چون فضا و... است تا پیوستار میان دو سوی «علم» و «هنر» به شیوه‌ای منسجم‌تر مشخص شود. این مقاله هم‌راستا با پژوهش‌های پیشین بر سبک تجسمی این پیوستار متمرکز است؛ یعنی متمرکز بر فهم شیوه‌های تجسم دیداری در نقاشی ایرانی است. در این راستا، با اتخاذ رویکردی جدید و بر مبنای تحلیلی نظریه «پرسپکتیو معکوس» کوشش می‌شود «شیوه‌های» ترکیب زوایای دید را به‌عنوان سنتی دیداری و روشی برای سبک‌شناسی آثار نگارگری معرفی شود. هم‌چنین، از سوی دیگر با تمرکز بر نگاره‌های شاهنامه بایسنقری کوشش شده است با دقت و تفصیل بیش‌تری قواعد ترکیب زوایای دیداری در یکی از مهم‌ترین نسخ مکتب هرات و جریان نگارگری ایرانی بررسی شود.

چارچوب نظری: سنت زوایای دید

وجه بازنمایانه و محاکاتی هنر در طول قرن‌ها در تاریخ نقاشی مجسم شده است. سبک‌های گوناگون نقاشی نشان از شیوه‌های متفاوت نگرش به موضوعات بوده است. این نگرش به‌ویژه در «زاویه دید» نقاش متجلی می‌شود. برای قرن‌ها از آغاز دوران رنسانس این زاویه دید، واحد و ثابت تعریف می‌شد. همان دورانی که در آن پرسپکتیو، سکان دار نقاشی شده بود (DaVinci, 2008: 11). آبرتی در اولین رساله‌ای که اصول ریاضیاتی پرسپکتیو در آن مدون شده است، نقاشی را به پنجره‌ای شفاف و گشوده تشبیه می‌کند. پنجره‌ای که قرار است از طریق آن اشیاء دیده شود (Alber-

در هنر معاصر و مینیاتورهای ایرانی) به اهمیت دید پرنده در نگارگری ایرانی می‌پردازد و با معرفی «فضای همزمان» به‌عنوان ویژگی مهم در نگارگری ایرانی اظهار می‌دارد که در این سنت تصویری سطح چمنزار، قالی، زیرانداز و پشتی‌ها کاملاً بالا دیده می‌شوند. موسوی لرو اسحاق زاده ترتبی (۱۳۹۱)، در مقاله «مطالعه تطبیقی بُعد چهارم در نگارگری، نقاشی کوبیسم و طراحی نشانه» ترکیب نماها و صحنه‌های مختلف یک یا چند موضوع را یکی از نشانه‌های تجسم «بعد چهارم» می‌داند که هم در نشانه‌ها و سبک کوبیسم به کار می‌رود و هم در سیر نگارگری ایرانی سابقه داشته است. از سوی دیگر، در سالیان اخیر پژوهش‌هایی در زمینه پیوند خصوصیات بصری نگارگری ایرانی با متون کهن در حوزه نورشناسی به‌ویژه کتاب «المنظر» ابن هیثم انجام گرفته است. از جمله این پژوهش‌ها می‌توان به مقاله «ساختار پرسپکتیو در نگارگری ایرانی و نظریه ابصار ابن هیثم» نوشته دلفانی ارکسی و بنی اردلان (۱۳۹۷)، اشاره کرد. هدف نویسندگان در این مقاله «تبیین نقاط اشتراک میان نظریه ابصار ابن هیثم و ساختار پرسپکتیو در نگارگری ایرانی» است. نویسندگان از طریق بررسی شکلی یکی از نگاره‌های شاهنامه شاه طهماسبی «اسلوب‌های پرسپکتیو» را در انواع «فوقانی-تحتانی»، «هم‌پوشانی سطوح»، «هم‌زمان»، «موازی» دسته‌بندی می‌کنند و سپس، در بخشی دیگر کوشش می‌کنند، تجسم برخی مفاهیم نظریه ابن هیثم را در اصول کلی سنت نگارگری ایرانی نشان دهند. از میان مفاهیم گسترده ابن هیثم نگارندگان به‌ویژه بر مقوله «عرض اعتدال» متمرکز شده و در پیوند با آن مفهوم مساله ادراک «فاصله» را نیز مطرح می‌کنند. از این طریق با تبیین مختصر «وضوح کامل» در بازنمایی اجسام و پیکره‌ها در سنت نگارگری ایرانی نمودی از «عرض اعتدال» و «فاصله متعادل» معرفی شده است. کشمیری و رهبرنیا (۱۳۹۸)، در مقاله «نگرشی بر ژرف‌نمایی (پرسپکتیو) در نگارگری ایرانی بر پایه آرای ابن هیثم در المنظر» به دنبال «درک مفهوم ژرفا در نگاه ایرانیان» هستند و کوشش کرده‌اند که از طریق تحلیل تطبیقی متن «المنظر» با اصول تجسمی سنت نگارگری از قرن ۷ تا ۱۰ به این هدف نایل شوند. نگارندگان در بخشی از مقاله، شش‌گونه ژرف‌نمایی را به این ترتیب در نقاشی ایرانی تشخیص می‌دهند: «انجمن‌نگاری»، «بوستان‌نگاری»، «صحرا‌نگاری»، «لایه‌های میانجی» و «ساختمانی» و سپس، کوشش می‌کنند با تکیه بر «مفاهیم ادراک بصری هم‌روزگار»

پرنده در تاریخ نقاشی قدمتی پر دامنه دارد، اما در مورد دید روبه رو، نظریه ولف پیچیده تر است. وی در این زمینه نظریه دید درونی^۵ یا پرسپکتیو درونی را مطرح می کند. طبق نظر نویسنده آلمانی، در شمایل بیژانسی هنرمند به صورت ذهنی با آرایش فیگورها و ابژه ها به درون فضای تصویری کشیده می شود (ibid: 64).

ترکیب دید از بالا یا دید از روبه رو قدمتی طولانی در تاریخ هنرهای تجسمی دارد. پانوفسکی در مورد هنر دوره کهن یونانی اظهار می دارد که در این دوره، اشیای مادی تا حد امکان مطلقاً به تصاویری از نمای بالا و نمای روبه رو تقلیل می یابند و بدین ترتیب، برای نشان دادن مناسبات فضایی این اشیای با یکدیگر، یا این دو فرم ترکیب می شوند و یا چند نمای روبه رو کنار یا روی هم قرار می گیرند (پانوفسکی، ۱۳۹۸: ۱۱۲). پانوفسکی راهکار اخیر را لغزش^۶ جانبی یا عمودی می نامد. البته، این لغزش ها در آن دوران به نمای جانبی و عمودی محدود نمی شد، گاهی اوقات در مورد یک شی، نمای روبه رو در مجاورت نمای دید عقب نیز قرار می گرفت.

گامبریج در توصیف هنرهای تجسمی مصر باستان اظهار می دارد که، مصری ها «با هرگونه طرح پردازی از طبیعت، به گونه ای که از زاویه ای گذرا و تصادفی دیده شده باشد، بیگانه بودند. برای مصریان زاویه دید واحد در یک منظره به هیچ وجه مطرح نبود» (گامبریج، ۱۳۹۹: ۴۹). مثال جالب توجه و مرسوم می که در این زمینه وجود دارد، نحوه بازنمایی پیکره ها در این هنر است: برای هزاران سال در هنر مصر باستان، سردر نمای نی مرخ، نیم تنه از روبه رو و بازوان و ساق ها و پاها از نی مرخ تصویر می شدند؛ به گونه ای که این تصاویر «به نحو عجیبی مسطح و چرخیده به نظر می رسیدند» (همان). گامبریج این زوایا را «بهترین» زوایایی می داند که در آن قسمت های یک پیکره می توانست تصویر شود. به عبارتی، «هر چیزی باید از واضح ترین و خاص ترین زاویه اش تصویر شود» (همان).

با فرارفتن از توصیف ذات گرایانه ای که گامبریج در باب زوایای دید این پیکره ها انجام می دهد، می توان بروجه تاریخی یا سنتی «ترکیب زوایای دید» تاکید کرد. در واقع، نحوه دیدن و ترکیب زوایای دید در بازنمایی فیگورها به گونه ای «سنت تصویری» بدل شده بود. این ترکیب ها نه «دلخواهی» یا مطابق با «حافظه دیداری» نقاشی خاص، بلکه از روی قواعدی مشخص انجام می گرفت. قواعدی که در این مورد خاص در هنرهای تصویری مصر باستان برای نزدیک به سه

(ti, 2011: 39). اما چنین تشبیهی فرد نقاشی را پیش فرض می گیرد که با یک چشم ثابت، جهان بی تغییر پیش روی خود را می بیند. همان گونه که پانوفسکی اشاره می کند، اجرای پرسپکتیو (به انتخاب یک نقطه دید سوپرتکتیو دلخواه بستگی دارد) (پانوفسکی، ۱۳۹۸: ۷۵). این نقطه دید اگرچه دلخواه است، اما به محض اتخاذ آن، نقاش و از آن طریق پدیدارهای هنری را به تبعیت از «قوانینی استوار و واجد دقت ریاضی» فرامی خواند (همان).

فلورنسکی این زاویه دید را نقطه ای تکین و استثنایی می داند؛ نقطه ای پادشاهی که در آن، هنرمند به تخت خود غل و زنجیر شده است. از منظر معرفت شناختی این نقطه باز نمودی از اتخاذ موضعی کانتی است: «سوژه استعلایی که بردنیای وهم آلود ذهنیت حکمرانی می کند» (Floren-sky, 2002: 262). فلورنسکی این نقطه ثابت و واحد را یکی از شش پیش فرض پرسپکتیو می داند و از طریق آن کوشش می کند که ادعای «عینیت» فضای پرسپکتیوی را مردود شمارد. فلورنسکی در مقابل به این واقعیت اشاره می کند که «نقاش با چشمانش، با بدن و سرش حرکت می کند، مکان دیداری اش پیوسته تغییر می کند ... و ایماژهای هنرمندانه ای از ترکیبی روان شناختی از ادراک های بی نهایت زیاد از نقاط دید متعدد دارد» (ibid: 268).

ظهور زاویه دید واحد در نظام پرسپکتیوی بازتاب انضمامی تحول در نظام معرفت شناسی و فلسفه طبیعی دوران مدرن بود (پانوفسکی، ۱۳۹۸: ۷۱)؛ به عبارتی، این زاویه دید به مثابه «سنتی» در تحولات بصری و برخاسته از نحوه نگرش خاص به جهان است. فلورنسکی این نظام را «مرکزگرا» می دانست و در مقابل، سنت هایی دیداری را معرفی می کند که آشکارا چند مرکزی^۷ بودند؛ یعنی در این سنت ها بازنمایی اشیای فیگورها نه از یک زاویه دید، بلکه از زوایای دید متعدد صورت می گرفت. در نظام فکری فلورنسکی این سنت های دیداری غالباً ذیل مفهوم «پرسپکتیو معکوس» توضیح داده می شود. اصطلاح «پرسپکتیو معکوس» را برای نخستین بار اسکار ولف در توضیح فضای شمایل های بیژانسی به کار گرفت و بعد از آن، به ویژه، در میان متفکران روس مانند پاول فلورنسکی، لیف زگین و او اسپنسکی رواج و بسط پیدا کرد (Antonova, 2010: 36). ولف از این طریق هم پوشان شدن نماهای متعدد را به عنوان ذات فضا در هنر بیژانسی شرح می دهد. در این شرایط، دید از بالا یا دید پرنده^۸ با دید از روبه رو^۹ ترکیب می شود. این ترکیب و به ویژه، کار بست دید

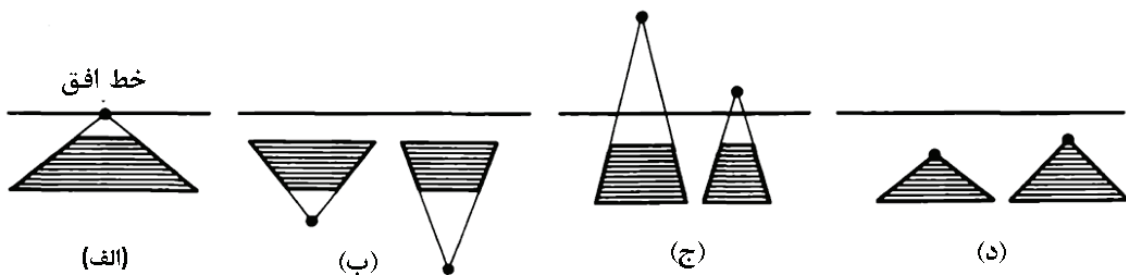
با پیشانی بلند تصویر می‌شود، شقیقه‌ها و گوش‌ها به سمت جلومی‌چرخند و سطح شمالی را پهن ترمی‌سازند» (Ibid). به نظر فلورنسکی این ترکیب‌ها در شمالی به صورت آگاهانه انجام می‌گرفت؛ چنان‌که گاهی اوقات شمالی‌نگار برای تأکید بر این واقعیت که «سطوح مکمل» مربوط به کوتاه‌نمایی‌های پرسپکتیوی نیستند، به اشکال گوناگون، مثلاً با درخشان‌کردن یا رنگ‌آمیزی آن با رنگی متمایز، آن را ترسیم می‌کرد (Ibid: 203). در نظام پرسپکتیو معکوس، چنان‌که فلورنسکی شرح می‌دهد، «برخی زوایای دیداری بسیار پر محتوا و متشخص هستند و برخی کم‌تر، هر کدام در زمینه خودشان، اما زاویه دید مطلق وجود ندارد» (Ibid: 267).

فلورنسکی پیش‌تر در یکی از کتاب‌های قدیمی‌تر خود با عنوان «معنای ایدئالیسم» کوشش کرده بود که تفسیری الهیاتی از این خصوصیت شمالی‌ها ارائه دهد. وی در این کتاب مفهوم دید ترکیبی^۱ را به عنوان مفهوم متناظر «سطوح مکمل» مطرح می‌کند. «دید ترکیبی» در زمینه الهیاتی که فلورنسکی ترسیم کرده است، به توانایی درون‌بینی در مشاهده اشیاء به صورت هم‌زمان در همه جهات اشاره دارد و از این رو، در مقابل نقطه دید واحدی قرار می‌گیرد که در مشاهده طبیعی رخ می‌دهد (Antonova, 2015: 29). پس از فلورنسکی در فضای فکری روسیه لِف ژگین به شکل منسجم و نظام‌مند به دنبال جمع‌آوری و دسته‌بندی مغایرت‌های پرسپکتیوی به ویژه در شمالی‌های بیزانسی و روسی برآمد. ژگین با دقت در این مغایرت‌ها که در بدو امر آشفته می‌نمایند، تلاش داشت که نظمی را میان آن‌ها تشخیص دهد و از این طریق آن‌ها را به عنوان مشخصه‌های یک نظام پرسپکتیوی خاص مطرح کند (Shegin, 1982: 38). ژگین در طبقه‌بندی و بیان این اصول از اصطلاحاتی استفاده می‌کند که در توضیح نظام پرسپکتیو خطی به کار برده می‌شود. نفس استفاده از واژه‌هایی مانند «مغایرت»

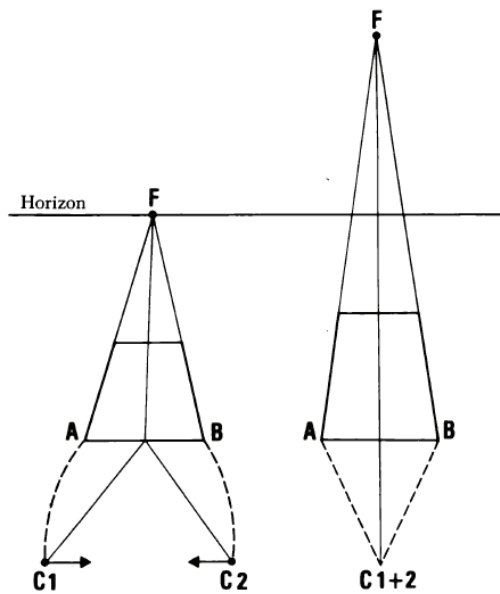
هزار سال باقی مانده بود. فلورنسکی چند مرکزگرایی^۲ را خصلت کانونی شیوه بازنمایی در مصر باستان می‌داند. از نظر فلورنسکی حکاکای‌های کم‌عمق بابلی و مصری آن چیزی را نمایش می‌دهند که «پرسپکتیو معکوس» خوانده می‌شود. در این ساختار دیداری «ترکیب بندی چنان ساخته می‌شود که گویی چشم به دنبال بخش‌های متفاوت آن می‌گردد» (Florensky, 2002: 262).

اما توجه اصحاب نظریه «پرسپکتیو معکوس» در روسیه بیش‌تر معطوف به فضای شمالی‌های بیزانسی و روسی بود. درست است که کاربست این اصطلاح در توصیف نظام فضایی این آثار به شکلی متناقض‌نما متضمن «وارون» شدن چیزی (پرسپکتیو خطی) است که در آن زمان وجود نداشت، اما این نظریه پردازان به دنبال نظامی از «سریچی»^۳ ها و «تخطی»^۴ ها در این ساخت فضایی بودند. چنان‌که فلورنسکی اظهار می‌دارد «... سریچی علیه قوانین پرسپکتیو [در شمالی‌های شرق ارتودوکس] چنان پایدار و مکرر بوده است، یا چنان بسیار نظام‌مند... که این تفکر را برمی‌انگیزد که این سریچی‌ها تصادفی نیست» (Florensky, 2002: 262).

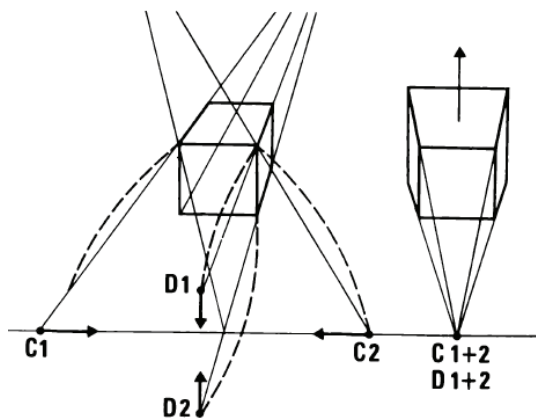
در این زمینه فلورنسکی به نقش سطوح مکمل^۵ در شمالی‌های ارتودوکس اشاره می‌کند. این سطوح حاصلی از جمع و تلخیص^۶ و به عبارتی یگانه‌کردن نماهایی از یک شی است که در زمان‌های متفاوت از زوایای متعدد دیده می‌شوند (Antonova, 2010: 467). از نظر فلورنسکی «شمالی‌ها غالباً بخش‌ها و سطوحی را نشان می‌دهند که نمی‌توانند هم‌زمان دیده شوند» (Florensky, 2002: 201). به عنوان نمونه، «[در این شمالی‌ها] با اتخاذ منظری عمود بر نمای ساختمان‌ها، هر دو نمای کناری می‌توانند هم‌زمان نشان داده شوند. سه و یا حتی چهار وجه کتاب مقدس ممکن است در یک زمان نشان داده شود. چهره



تصویر ۱- شکل‌های مختلف پرسپکتیو بر اساس مکان نقاط گریز نسبت به افق (ماخذ: Shegin, 1982: 41).



تصویر ۲- چگونگی ترکیب زوایای دید در ادراک یک شکل مسطح (ماخذ: Sendler, 1999: 136)



تصویر ۳- چگونگی ترکیب زوایای دید در ادراک یک شکل سه بُعدی (ماخذ: bid: 137)

که در نهایت (سمت راست) با مکان تجمیع C1 و C2 متحد می شوند. با چنین حرکت هایی در زوایای دید، وجه رویی مکعب بالا می سازد، لبه ها در عقب گسترش می یابند و چنین به نظر می رسد که شی به سمت بیننده به پیش آمده و پهن تر می شود، گویی در یک زمان، بیننده موضوع را از هم از جناحین و هم از بالا می بیند (Sendler, 1999: 136-7).

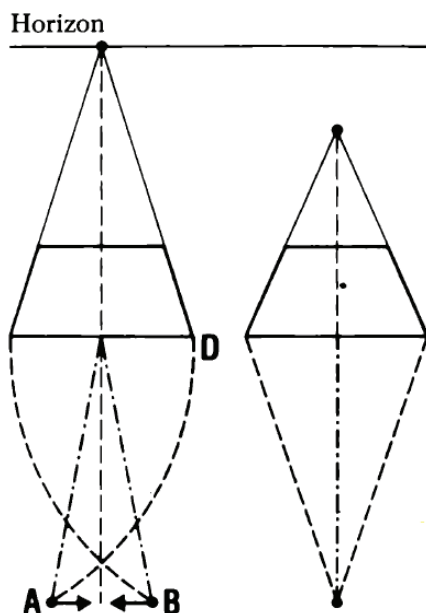
ژگین پیدایش انواع انحراف ها و کژدیسی ها در ساخت «پرسپکتیو معکوس» را نتیجه تجمیع و تلخیص ادراک بیننده در زوایای دید متعدد می داند. شکل های گوناگون ترکیب زوایای دید به واسطه شکل های شماتیک متعددی در کارهای ژگین مورد بحث قرار گرفته است. از جمله این

یا «کژدیسی» نشان دهنده این موضع در تحلیل است. در این میان بررسی جایگاه نقطه گریز^{۱۱} اشیای موجود در آثار، از ابزارهای وی در این دسته بندی است. مطابق تحلیل ژگین در سنت شمایل نگاری بیزانسی و سبک های نقاشی پیشامدرن، امتداد کناره های موازی اشیاء، الزاما به یک نقطه روی خط افق هم گرا نمی شوند. تصویر حالت های مختلف استقرار نقطه گریز را از منظر ژگین نشان می دهد.

در تصویر ۱- الف، هم گرایی خطوط موازی بر خط افق در ساختار پرسپکتیو خطی نشان داده شده است. تصویر ۱- ب، نشان دهنده فرم آشکار پرسپکتیو معکوس^{۱۲} است که در آن هر جسم نقطه گریزی مختص به خود، زیر خط افق و زیر پایه جسم دارد. ژگین ساختار ۱- ج را که در آن نقاط گریز در بالای پایه جسم و بالاتر از خط افق قرار گرفته است، شکل پنهان^{۱۳} پرسپکتیو معکوس می خواند. عمق فضایی که این ساختار القا می کند از نوع قبل بیش تر است. هم چنین، تصویر ۱- د، نشان دهنده هم گرایی شدید پرسپکتیوی است که در آن نقاط گریز مجزا، میان خط افق و پایه جسم قرار می گیرند. از نگاه ژگین تعدد نقاط گریز مستلزم تعدد زوایای دید است و این تعدد نشانه ای از اتخاذ زاویه دیدی پویا از طرف نقاش است. ساختارهای ب، جیم و دال در تصویر ۳، هر کدام به نحوی نشان دهنده پویایی زوایای دید هستند. «رسیدن به چنین دیدی مستلزم حرکت در زمان بیننده، تصویر و یا هر دو است» (Antonova, 2016: 38).

نظریه ژگین بر این اساس است که، با حرکت از مکانی به مکان دیگر، وجوه مختلفی از یک شی دیده می شود و سپس، در یک تصویر ذهنی^{۱۴} به شکلی ترکیب می شوند که حاوی نماهایی مختلفی از اشیاء باشند. در تصویر ۲- چپ، نقاط C1 و C2 دو نقطه دید انشعاب یافته هستند که در نهایت در ایماژی ذهنی متحد می شوند (راست). حرکت زاویه دید با خطوط منحنی C1-A و C2-B نشان داده شده است (چپ). مطابق این فرایند، خطوط افقی و عمودی موازی باقی می مانند و تنها خطوطی که به سمت نقطه گریز مایل هستند به واسطه این جابه جایی تغییر می کنند؛ بنابراین، نقطه گریز به سمت بالای افق حرکت می کند. در حالی که کناره های شی به سوی بیننده می چرخند و خط AB ثابت باقی می ماند. این توضیح برای سطح دو بُعدی صادق است. به دنبال اضافه شدن حجم، باید بعد سوم نیز اضافه شود که مستلزم حرکت در زاویه دید در راستای عمودی است. در تصویر ۳، این دو نقطه در راستای عمودی D1 و D2 هستند

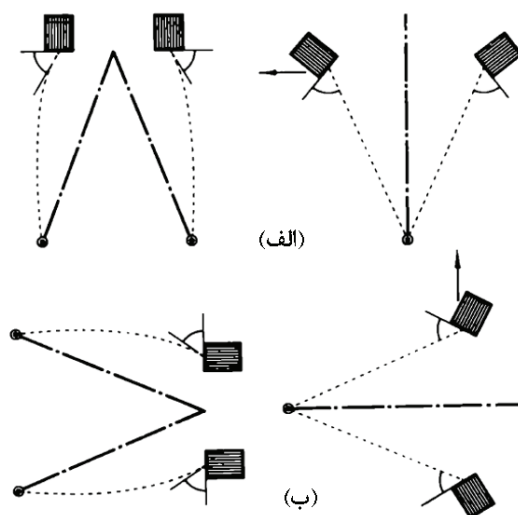
پرسپکتیوی دیده می‌شود (نک. تصویر ۱-د). در طرح شماتیک ژگین برای این دگر دیسی نیز پویایی زوایای دید در راستای خطوطی خمیده نشان داده شده است؛ اما برخلاف



تصویر ۵- چگونگی ترکیب زوایای دید در هم‌گرایی شدید پرسپکتیوی (ماخذ: Sendler, 1999: 140).

حالت قبل، شی از نقطه دید طرف متقابل دیده می‌شود (تصویر ۵). هدف مکان دید A نقطه مفروض D است و هدف نقطه دید B نقطه C است. با متحد شدن زوایای دید، مرکز موضوع به سمت جلو حرکت می‌کند (Sendler, 1999: 140). فلورنسکی و ژگین از دو طریق متفاوت به دنبال هدفی واحد بودند. در حالی که، فلورنسکی از مفهوم آزادتر «مرکز» برای تمایز پرسپکتیو معکوس از خطی استفاده می‌کرد، ژگین از مفهوم متعین‌تر «نقطه‌گریز» استفاده کرده است. در این جا، قصد آن نیست که به نقد اهداف و روش‌های فلورنسکی و ژگین بپردازیم. بی‌شک ادعای فلورنسکی مبنی بر این که «پرسپکتیو معکوس به ساز و کارهای دیداری نزدیک‌تر است» (Florensky, 2002: 262) و از این جهت، «طبیعی‌تر» یا «درست‌تر» است؛ هم‌چنین، برخی اصول مورد اشاره ژگین محل مناقشه است. هر دو این نظریه پردازان به دنبال تبیین اصول بنیادی فضای تصویری در شمایل‌های قرون میانه بودند و قصد داشتند که این فضا را در مقابل فضای پرسپکتیوی به عنوان «فضایی نظام‌مند» تعریف کنند. اما همان‌گونه که سندلر اشاره می‌کند در زمینه پرسپکتیو معکوس «پژوهش‌ها هنوز به اهداف خود نرسیده‌اند» (Sen-

کزدیسی‌ها می‌توان به این موارد اشاره کرد: تبدیل خطوط صاف به خمیده یا صاف شدن برخی خطوط خمیده، حرکت مرکز اشکالی مانند میز به سمت بیننده، باز شدن کناره‌های اشیا از دو سو، تقعر درونی کلیت تصویر و جابه‌جایی اشکال بر روی سطوح به سمت لبه نزدیک‌تر به بیننده. ژگین برای



تصویر ۴- حرکت به سمت کناره در تصویر الف و ب، سمت بالا و پایین در تصویر ب (ماخذ: Shegin, 1982: 48).

توضیح این کزدیسی‌ها معمولاً به صورت شماتیک از نمای دید انشعاب یافته ۱۵ استفاده می‌کند و تاثیر ترکیب این نماها را از منظری واحد نشان می‌دهد. به عنوان نمونه از طریق شماتیک‌های دیداری موجود در تصویر ۴، ژگین می‌کوشد حرکت اشیا و فیگورها را به سمت کناره‌ها و بالای شمایل‌ها توضیح دهد. در این تصویر، شکل‌های سمت چپ نشان دهنده زاویه دید انشعاب یافته در راستای افقی (الف) و عمودی (ب) است. نتیجه تغییر زوایای دید در شکل‌های سمت راست این تصویر مشخص است. در تصویر ۴- الف، شی با چرخشی به سمت کناره حرکت کرده است. در تصویر ۴- ب نیز همین چرخش و حرکت در راستای عمودی مشاهده می‌شود. ژگین از دست رفتن پایداری طبیعی بسیاری از اشکال مانند میز تحریر، صندلی و زیرپایی، تابوت و ... را در شمایل‌های ارتدوکس چنین توجیه می‌کند. هم‌چنین، به طور کلی «معلق بودن ایزه یا بخشی از موضوعات در هوا بدون نگهدارنده طبیعی خود در این زمینه قابل توضیح است» (Antonova, 2016: 50).

از سوی دیگر، در شکل‌هایی که به ویژه در پیش زمینه شمایل‌ها یا در کناره‌های آن قرار دارد، غالباً هم‌گرایی شدید



تصویر ۶- نگاره «بازی شطرنج بودرجمهر در محضر انوشیروان» از شاهنامه بایسنقری قرن ۹ هجری (ماخذ: حسینی راد، ۱۳۸۴: ۶۵).

انوشیروان به تصویر کشیده شده است. پنجره‌هایی که در طرفین و در پشت تخت انوشیروان رو به منظره بیرون باز شده‌اند، چنین به ذهن متبادر می‌کنند که نقاش از زاویه‌ای بالا و تقریباً، به موازات پنجره‌هایی بالایی کاخ به صحنه می‌نگرد؛ این در حالی است که تخت انوشیروان از زاویه رو به رو ترسیم شده است. در نگاه اول، به نظر می‌رسد که این تخت فاقد دسته یا تکیه‌گاه رو به جلو است و از یک پشتی که شاه بر آن تکیه زده و دو بخش متقارن کناری تشکیل است. مقایسه بزرگ‌نمایی این نقش که در تصویر ۸- الف، به شکلی مجزا آمده است، با نمونه‌های بازنمایی تخت در سایر نگاره‌های این نسخه می‌تواند موجب فهم دقیق‌تر شیوه ترکیب زوایای دید شود. در تصویر ۸- ج، تخت - که تقریباً در پرسپکتیو ایزومتریک تصویر شده است - دارای دو دسته است که به سمت بیرون کوتاه می‌شوند. در واقع، شخص در میانه فضایی نشست است که این وجوه کناری و پشتی ساخته‌اند؛ بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که در تصویر ۸- الف، نیز دو کناره متقارن در واقع، همین دو وجه هستند که

(dler, 1999: 150). در واقع، از همان ابتدای طرح مفهوم «پرسپکتیو معکوس» توسط اسکار ولف، تعریف فضای شمایل‌ها به عنوان فضایی نظام‌مند محل مناقشه بوده است. چنان‌که دولمان^{۱۶} در مقاله‌ای در سال ۱۹۱۰ دیدگاه ولف را به چالش می‌کشد. از دیدگاه دولمان «اساسی‌ترین مشخصه فضا در شمایل‌ها نا نظام‌مند^{۱۷} بودن آن است» (An-tonova, 2016: 60).

اصحاب نظریه «پرسپکتیو معکوس» همان‌طور که از اصطلاحات و مقدمات پرسپکتیو خطی در آثارشان استفاده می‌کردند، کوشش داشتند «نظامی» را در مقابل آن تعریف کنند و از این رو، تلاش آن‌ها در جهت تعریف فضایی نظام‌مند بود. اصول متعددی که ژگین برای فضای دیداری شمایل‌ها طرح می‌کند نیز در همین راستا قابل فهم است. اما به نظر می‌رسد در نهایت ژگین توانسته باشد توجیهی برای برخی دگردیسی‌های فرمی بر اساس ترکیب زوایای دید پیدا کند. اصولی که همیشه و همه‌جا به کار بسته نمی‌شد. در واقع، ترکیب زوایای دیداری در پرسپکتیو معکوس اصولی پیشینی و جهان‌شمول نبودند؛ بلکه اصولی بودند که «ممکن» بود از آن‌ها استفاده شود. فضایی که «پرسپکتیو معکوس» می‌سازد، برخلاف فضای پرسپکتیو خطی - که بر اساس اصول ریاضیاتی پیشینی استوار است - «همگن» نیست. اما به موازات کار ژگین می‌توان از سنت ترکیب زوایای دید صحبت کرد. به نظر می‌رسد که نحوه بازنمایی و ترکیب زوایای دید به مثابه یک «سنت» می‌تواند در سبک‌های دیداری پیشامدرن منتقل شود. برخلاف نظر فلورنسکی باید گفت که مهم نیست که این سنت مطابق قواعد دیداری انسان صحیح باشد یا نه، بلکه مهم دوام و تاثیر آن است. در این زمینه، قاعدتا نمی‌تواند چندان از «خلاقیت فردی» نقاش سخن گفت؛ بلکه همگام با نظام فکری و جهان بینی پیشامدرن می‌توان از ترکیب زوایای دید به مثابه «میراث» سخن گفت که از یک هنرمند به هنرمندی دیگر یا از یک مکتب به مکتبی دیگر منتقل و متحول می‌شود. در این زمینه است که تحلیل‌های دقیق فلورنسکی و ژگین در مورد نحوه ترکیب زوایای دید می‌تواند در مقام بنیادی تحلیلی برای فهم شیوه‌های «ترکیب زوایای دید» و از آن طریق سبک‌شناسی هنرهای تجسمی در دنیای پیشامدرن قرار گیرد.

تحلیل ترکیب زوایای دید

تصویر ۶، نگاره‌ای از نسخه مصور شاهنامه بایسنقری است در آن روایت بازی شطرنج بودرجمهر با سفیر هند در حضور

از دو زاویه دید متقابل ترسیم شده‌اند. یعنی نقاش برای بازنمایی تخت، وجه پشتی را از روبه‌رو و دو نمای کناری را از دو زاویه درونی و متقابل دیده است. با امتداد خطوط موازی کناره‌های این بخش در تصویر ۸- الف، مشخص می‌شود که در واقع، این بخش از تخت پادشاه واجد پرسپکتیوی با خطوط هم‌گرایی تشدید شده است. در تصویر ۵، شیوه حرکت زاویه دید برای حصول چنین ترکیبی نشان داده شده است. بنابراین، می‌توان گفت که برای دیدن دسته راست تخت، زاویه دید به سمت درون و چپ حرکت کرده است و برای دیدن دسته چپ تخت، این حرکت به سمت درون و راست انجام شده است و در نهایت، نماهایی که از این زوایا دیده می‌شوند با یک دیگر ترکیب شده‌اند.

امتداد خطوط موازی و جوه کناری دسته تخت، تقریباً، به موازات خطوط موازی دو دیوار کناری است. جهت خطوط موازی دیوارها را می‌توان از امتداد بخش بالایی ازاره‌های دیوارها در هر دو سو و هم‌چنین، لبه بالا و پایین پنجره‌ها مشاهده کرد. با توجه به این تناظر به نظر می‌رسد که حرکت زوایای دید در بازنمایی دیوارهای سمت راست و چپ نیز مانند بخش‌های کناری تخت پادشاه باشد. یعنی مکان دید در هنگام بازنمایی دیوار سمت راست به سمت داخل و چپ و برای بازنمایی دیوار سمت چپ به سمت راست حرکت کرده است؛ در نتیجه، با مایل شدن سطح دیوارهای جانبی به سمت داخل، بیننده سطح بیش‌تری از دیوارهای جانبی را می‌بیند. بنابراین، می‌توان گفت که امتداد آن خطوط در تصویر با هم‌گرایی شدید بازنمایی شده که این امر به نوبه خود باعث ایجاد توهمی از عمق در فضای اتاق شده است که البته، این عمق نسبت به بازنمایی درست پرسپکتیوی کم‌تر است.

یکی دیگر از اصول ساخت فضا در نگارگری ایرانی که در این نگاره هم آشکارا به کار رفته است، ترکیب زوایای دیداری از بالا یا دید پرنده باروبه‌رو نمایی است. همان‌گونه که در بخش پیشین گفته شد، این ترکیب در طول تاریخ هنرهای تجسمی به‌ویژه در هنرهای پیشامدرن اهمیت زیادی داشته است. در این نگاره، بسیاری از موضوعات از دید پرنده تصویر شده است. از جمله می‌توان به تصویر شطرنج در مرکز نگاره اشاره کرد که از جهت موضوعی نیز بازنمایی آن در این جا اهمیت زیادی داشته است. در این جا، لبه‌های صفحه شطرنج کاملاً موازی هستند، یعنی که دقیقاً، از زاویه عمود بر سطح آن دیده شده است. از سوی دیگر، می‌توان

به طرح کاشی‌های کف بارگاه و هم‌چنین، به نقوش فرش پهن شده در زیر تخت پادشاه اشاره کرد. نقوش تزیینی اعم از هندسی یا گیاهی در قسمت‌های مختلف این نگاره، عموماً، کوتاه‌نمایی نشده و در هر حال، از نمای روبه‌رو تصویر شده‌اند. به‌عنوان نمونه، می‌توان به عدم تغییر اندازه و جهت شش ضلعی‌ها و نقش‌های لوزی اطراف آن‌ها از دیوار روبه‌رو به دیوارهای کناری - که مایل هستند - اشاره کرد. هم‌چنین، اگر به تزیینات ازاره دیوارها در گوشه پایین سمت چپ دقت شود، روشن می‌شود که نقوش به همان صورت بردیوار روبه‌رو ترسیم شده‌اند که بردیوار کناری و صرفاً، لبه‌های ازاره می‌توانند جهت دیوار را مشخص کنند.

از سوی دیگر، حالت ایستادن، جهت نگاه و نحوه ترکیب سر، شانه و پاها در تمامی افراد حاضر در این صحنه، مستقل از این که کجا باشند یا چگونه به صحنه نگریسته باشند، مشابه است. چهره هر کدام از افراد در سمت چپ و راست صحنه، با نمای سه‌رخ کشیده شده است؛ این در حالی است که جایگاه این افراد نسبت به صفحه شطرنج و پادشاه در مقام مراکز محتوایی تصویر متفاوت است و قاعدتاً، هر کدام باید از زاویه دید خاصی به صحنه می‌نگریستند. مثلاً، ملازم قرمزپوشی که در جلوی گروه سمت راست ایستاده است، با توجه به مرکزروایی تصویر، باید تقریباً، در خلاف جهتی که اکنون بازنمایی شده است، تصویر می‌شد. این موضوع نشان از دوام سنتی تصویری می‌دهد که در این جا، نقاش در فضاسازی اثر از آن استفاده کرده است. در این سنت، غالباً، چهره‌ها به حالت سه‌رخ و روبه بیرون اثر به سمت چپ یا راست بازنمایی می‌شوند، در حالی که شانه‌های فیگور به سمت روبه‌رو می‌چرخند و در نهایت، پاها در زاویه نیم‌رخ ترسیم می‌شوند. در نگاره فوق، این سنت ترکیب زوایای دید، هم در مورد افراد نشسته در دو طرف صفحه شطرنج و هم در مورد انوشیروانی که بر روی تخت نشسته است، به کار رفته است. این نگاره، یکی از نمونه‌های شاخص در شاهنامه بایسنقری است؛ که در آن، تمایل به تقارن در تصویرسازی مشهود است. در این جا، همه پیکره‌ها در دو گروه ملازمان سمت چپ و راست در ترکیبی مشابه بازنمایی شده‌اند، چهره یک نفر از هر گروه در همان نمای سه‌رخ، اما با چرخشی در جهت مخالف دیگر افراد آن گروه تصویر شده است. این امر به نحوی تمایل درونی به ایجاد تنوع در همان سنت ترکیب زوایای دید را نشان می‌دهد.

تصویر ۷، نگاره‌ای دیگر از نسخه مصور شاهنامه بایسنقری

تلاش نگارگر در افزودن این سطوح چنان بوده که باعث ایجاد شکستی هندسی در لبه پایینی آن شده است. در این جا نیز افراد فارغ از مکان خود در صحنه یا نسبت شان به مراکز دیداری اثر، به همان سنت تصویری معمول - که در نگاره پیشین توضیح داده شد - بازنمایی شده‌اند.

به نظر می‌رسد که نگارگر در انتخاب این نمای کلی برای تخت و چرخش آن نسبت به پس‌زمینه‌ای که از روبه‌رو بازنمایی شده، به صحنه‌آرایی کلی نگاره و نحوه چینش پیکره‌ها نظر داشته است. در تصویر ۶، با توجه به روایت، صحنه به شکلی متقارن نقاشی شده است و افراد در دو دسته در دو طرف تصویر قرار گرفته‌اند؛ چنین ترکیب‌بندی بازنمایی تخت از زاویه روبه‌رو را توجیه می‌کند؛ در حالی که در تصویر ۷، اغلب پیکره‌ها در یک طرف صحنه قرار گرفته‌اند و بازنمایی تخت نیز به‌گونه‌ای است که روبه‌سوی تعداد بیش‌تری از پیکره‌ها باشد. از سوی دیگر، زاویه کلی قرارگیری این تخت یادآور زاویه دیداری مرسوم در بازنمایی چهره‌های سه‌رخ است. کافی است در همین تصویر، نحوه قرارگیری تخت را با زاویه دید چهره لهراسب بر تخت نشسته یا زاویه دید ملازمی که سمت چپ ایستاده، مقایسه کنیم.

در تصویر ۸ (الف، ب و ج)، بخش‌هایی منتخب از شیوه‌های بازنمایی «تخت» در نگاره‌های شاهنامه بایسنقری مشاهده می‌شود. تصویر ۸-ب، الگویی مشابه «تخت» موجود در تصویر ۶ دارد. در هر دو تصویر، تخت از نمای روبه‌رو بازنمایی شده است. شاید در نگاه اول و بدون دیدن نمونه‌های قبلی و تحلیل فضای آن‌ها، به سختی می‌شد تشخیص داد که در این بازنمایی نیز آن چه در دو طرف پیکره نشسته تصویر شده است، دو دسته تخت هستند که در واقع، رو به سوی بیرون و به سمت بیننده دارند. در این مورد نیز مانند تختی که در تصویر ۷ آمده است، وجه کناری و بالایی پله گسترده شده و به‌طور کلی، در ساخت پرسپکتیو معکوس آشکار قرار گرفته است. به‌طور کلی، در بقیه نمونه‌های موجود در این شاهنامه نیز پله به همین روال دچار دگردیسی شده و در چنین ترکیبی با تخت قرار گرفته است. با توجه به طرح شماتیک ژگین در تصاویر ۳ و ۴، این شیوه دگردیسی به واسطه حرکت زوایای دید به سمت چپ و بالا قابل توجیه است. در تصویر ۸-ج نیز مانند نگاره تصویر ۷، تخت با حالتی مایل نسبت به دیوار پشت صحنه قرار گرفته است. این حالت نشان‌دهنده حرکت زاویه دیدی است که ژگین از طریق تصویر ۴-الف، آن را توضیح می‌دهد؛ یعنی زاویه دید به یکی از طرفین حرکت



تصویر ۷- نگاره «بر تخت نشستن لهراسب» از شاهنامه بایسنقری قرن ۹ هجری (ماخذ: حسینی‌راد، ۱۳۸۴: ۴۵).

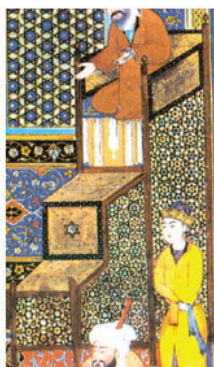
است. این نگاره، روایت «بر تخت نشستن لهراسب» را به تصویر کشیده است. با توجه به موضوع اثر، لهراسب و تختش نقاط عطف تصویر هستند. در حالی که، فضای اتاق و دیوار پشتی آن از نمای روبه‌رو ترسیم شده‌اند، اما برای بهتر دیده شدن و بازنمایی صریح‌تر، این تخت به سمت راست بیننده چرخیده است. بدین ترتیب، وجه کناری تخت در سمت راست گسترده‌تر شده است و بیننده کلیت تخت را در حالی که به نظر می‌رسد در پرسپکتیو ایزومتریک قرار گرفته است، می‌بیند. دسته سمت چپ تخت بیش از حد کوتاه شده است و از زاویه‌ای ترسیم شده که بیش از آن که القاکننده عمق تخت باشد، هم سطح بخش پشتی تخت به نظر می‌رسد. این قسمت از تخت شباهت زیادی با هر دو دسته متقارن تخت در تصویر ۸ دارد. زاویه دید تخت با زاویه دید پله آن - که در نگاره به رنگ طلایی مشخص است - متفاوت است. در بازنمایی این پله سطح و وجه کناری و بالایی گسترده‌تر شده است به‌گونه‌ای که خطوط موازی فرضی آن در زیر جسم به هم می‌رسند، مانند تصویر ۸-ب؛ و از این رو، این پله در ساخت «پرسپکتیو معکوس آشکار» قرار گرفته است.

که پایه عقب و سمت راست میز به سوی بیرون و سمت راست چرخیده است و هم‌چنین، سطح میز به سوی بالا به‌گونه‌ای حرکت کرده که مساحت بیش‌تری از آن دیده شود. همین شیوه ترکیب‌زویا در مورد تصاویر ۹-ب و ج، نیز به کار رفته است. این امر نه فقط در مورد نگاره‌های این نسخه، بلکه در بسیاری از نگاره‌های مکتب هرات مانند تصویر ۹-د، نیز دیده می‌شود. تصویر اخیر بخشی از نگاره «همای همایون رامی‌نگرد» از نسخه مصور «خواجوی کرمانی» مربوط به میانه‌های سده نهم در هرات است.

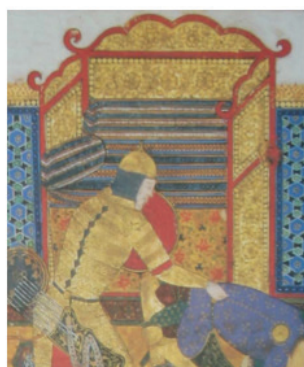
در توضیح تصویر ۶، به ترکیب‌زویای دیداری غالب در بازنمایی پیکره و چهره‌ها پرداخته شد. تصویر ۱۰، نمونه‌های دیگری از این ترکیب را در منتخبی از نگاره‌های شاهنامه بایسنقری نشان می‌دهد. در تصویر ۱۰-الف، این ترکیب در مورد سوارکاران به کار رفته است. در این تصویر، درحالی‌که اسب‌ها از نیم‌رخ ترسیم شده‌اند، شانه‌ها از روبه‌رو بازنمایی شده‌اند و چهره‌ها از سه‌رخ. چنین ترکیبی از زوایای دید به کرات در ترسیم غالب سوارکاران، به ویژه، در صحنه‌های رزمی در سنت نگارگری ایران تکرار شده است. در تصویر ۱۰-

می‌کند و بنابراین، شی به سمت یکی از کناره‌ها می‌چرخد. باقی تصاویر «تخت» در نگاره‌های شاهنامه بایسنقری از یکی از دو شیوه ذکر شده تبعیت می‌کنند. به عبارتی، این دو الگو شیوه‌های ترکیب‌زویای دید در بازنمایی «تخت» هستند. این دو الگو تشابهی بنیادینی با بسیاری دیگر از انواع بازنمایی‌ها از تخت یا منبر یا صندلی در سنت نگارگری ایرانی دارند و به کرات، در نقاشی‌های مکاتب مختلف به کار بسته شده‌اند. به عنوان نمونه در تصویر ۸-د، همین الگوی ترکیبی تکرار شده است. این تصویر بخشی از نگاره «افشاگری در مسجد» اثر «شیخ‌زاده» است و که برای دیوان حافظ در میانه‌های قرن دهم در تبریز نقاشی شده است.

همانند پله در تصویر ۸-ب، بسیاری از اشیا و میزهایی که به ویژه، در پیش‌زمینه صحنه‌های روایی در شاهنامه بایسنقری قرار می‌گیرند، دارای نمای گسترده شده در یک طرف و سطح بالایی هستند؛ به‌گونه‌ای که اگر خطوط موازی آن‌ها امتداد یابد، در جایی در زیر پایه جسم هم‌گرا می‌شوند و از این‌رو، در ساخت «پرسپکتیو معکوس آشکار» قرار می‌گیرند (نک. تصویر ۱). در تصویر ۹-الف، مشخص است



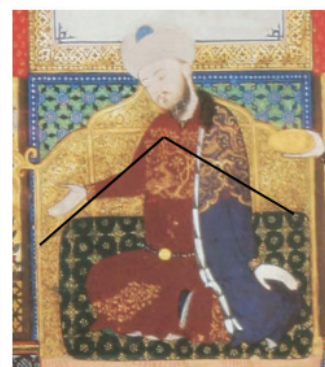
(د)



(ج)



(ب)



(الف)

تصویر ۸-الف)، (ب) و (ج)، بزرگ‌نمایی تصویر تخت را در نگاره‌هایی از شاهنامه بایسنقری نشان می‌دهند. تصویر (د)، بخشی از نگاره «افشاگری در مسجد» اثر «شیخ‌زاده» برای دیوان حافظی در میانه‌های قرن دهم هجری را نشان می‌دهد (ماخذ: نگارنده).



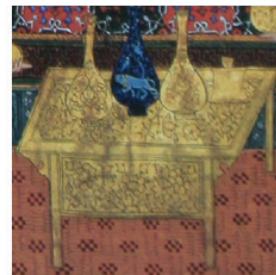
(د)



(ج)



(ب)



(الف)

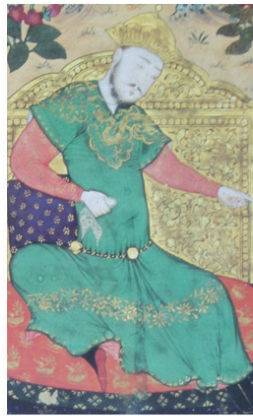
تصویر ۹-الف)، (ب) و (ج) بزرگ‌نمایی تصویر «میز» را در نگاره‌هایی از شاهنامه بایسنقری نشان می‌دهند. تصویر (د) بخشی از نگاره «همای همایون رامی‌نگرد» از نسخه مصور «خواجوی کرمانی» از میانه‌های قرن نهم هجری را نشان می‌دهد (ماخذ: نگارنده).



(د)



(ج)



(ب)



(الف)

تصویر ۱- بزرگ‌نمایی پیکره‌ها برگرفته از نگاره‌هایی منتخب از شاهنامه بایسنقری (ماخذ: نگارنده).

جسم و غیر جسم درک شود؛ به عبارتی، به جای خالی میان اجسام را پر می‌کرد و آرایش هنری فضا با ترکیبی از چیدمان ساده اجسام و هم‌پوشانی‌ها ساخته می‌شد (پانوفسکی، ۱۳۹۸: ۴۷). این تلقی از فضا با جهان بینی دوره باستان نیز سازگاری داشت. آن‌جا که «تمامیت جهان همواره، به شکلی بنیادین ناپیوسته باقی می‌ماند» (همان: ۵۰). این موضوع با تعریف رایج ارسطویی از فضا در قرون میانه در عالم اسلامی مطابقت دارد. از منظر ارسطو، فضا آن چیزی است که به مثابه

ب، تلاش نقاش برای تبعیت از این سنت در تصویر پیکره پادشاه دیده می‌شود. در تصاویر ۱-ج و د، نیز چهره از نیم‌رخ ترسیم شده است؛ اما ماندگاری این سنت ترکیب زوایای دید باعث شده است که هر دو پیکره به شکلی قوز کرده ترسیم شوند؛ یعنی که نگارگر در این جا پهنای شانه را با پهنای پشت جای‌گزین کرده است و با ترسیم نماهایی از پشت پیکره خواسته است که آن را وسیع‌تر نشان دهد. چندین پیکره در این نسخه مصور وجود دارد که همگی از نمای نیم‌رخ ترسیم شده‌اند و هم‌زمان پشتی قوز کرده پیدا کرده‌اند.

به غیر از نگاره «شطرنج بازی کردن بوذرجمهر در حضور انوشیروان» (تصویر ۶)، دو نگاره دیگر در شاهنامه مصور بایسنقری وجود دارد که در آن، روایت اصلی در فضای داخلی ساختمان روی می‌دهد؛ یکی، نگاره «بر تخت نشستن لهراسب» (تصویر ۷) - که پیش‌تر مورد بررسی قرار گرفت - و دیگری، نگاره «سوگواری فرامرز بر تابوت پدرش رستم و عمویش زواره» (حسینی‌راد، ۱۳۸۴: ۶۱). در هر دو نگاره اخیر، فضای درونی نه به واسطه عناصر معماری، بلکه به واسطه جانمایی اشیای درون اتاق ساخته شده است. در نگاره نخست (تصویر ۷)، این امر به وسیله جانمایی تخت لهراسب و ترکیب پیکره‌های ملازمان به انجام رسیده است و در نگاره «سوگواری فرامرز...»، شکل قرارگیری تابوت‌ها در دو اتاق مجاور و فرامرز در اتاق وسط، این فضا را ساخته است. شایان ذکر است که، فضا در نقاشی پیشامدرن اساساً، از طریق اجتماع اشیایا به عبارت دقیق‌تر، اجتماع «مکان‌ها» ساخته می‌شد. چنان‌که پانوفسکی اشاره می‌کند، در این دوران، تخیل هنری مسحور اشیای منفرد بود و فضا نمی‌توانست هم‌چون بستری برای جذب و رفع تضاد میان



تصویر ۱- نگاره «یوسف وزلیخا» مجلسی از بوستان سعدی اثر بهزاد در هرات اواخر قرن ۹ هجری (ماخذ: پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۰۲).

در میان اتاق‌های تودرتویی این نگاره، اتاقی که در مرکز تصویر در طبقه دوم قرار دارد، جالب توجه است. بهزاد با توجه به محتوای روایی نگاره قصد داشته است که خالی بودن فضای این اتاق را صرفاً، با استفاده از عناصر معماری نشان دهد و این کار را از طریق مایل کردن دیوار و در واقع، چرخاندن ازاره‌ها به سمت داخل اتاق ایجاد کرده است. با توجه به سطح اندکی که بهزاد برای این کار در اختیار داشته است، این هم‌گرایی چنان تشدید شده که غیر از درب اتاق چیزی از دیوار روبه‌رو باقی نمانده است. در این جانیز دیوارها مانند تصویر ۹، از زاویه دید درونی و مخالف ترسیم شده‌اند.

در هر دو تصویر ۱۲ نیز همین‌گونه ترکیب زوایای دید در بازنمایی فضای داخلی ساختمان دیده می‌شود. تصویر ۱۲- الف، بخشی از نگاره‌ای است منتسب به «آقامیرک» در خمسه شاه‌طهماسبی که تاریخ آن به میانه‌های قرن دهم هجری می‌رسد. در اتاقی که در این ویرانه به تصویر کشیده شده است، ترکیب زوایای دید به همان گونه‌ای است که در تصاویر ۹ و ۱۳ دیده شد. تصویر ۱۴- الف، نیز بخشی از یک نگاره شاهنامه شاه‌طهماسبی است که در آن، روایت «کابوس ضحاک» احتمالاً، به دست «میرمصور» در قرن دهم نقاشی شده است. مشاهده می‌شود که در بازنمایی اتاق‌ها در هر دو طبقه این کاخ همان شیوه ترکیب زوایای دید به کار رفته است. نکته جالب در این تصویر، آن است که زاویه چرخش

امری کلی، تمام تعیینات مکانی را دربرمی‌گیرد؛ بنابراین، نسبت فضا با مکان‌های جزئی، مانند نسبت مکان‌های جزئی است به اجسام (کاسیر، ۱۳۸۸: ۲۶۱). به عبارتی، در این رویکرد، فضا و مکانی جدای از اجسام وجود ندارد. تنها از آغاز دوران مدرن بود که فضا به عنوان امری پیشینی و مطلق تعریف شد. یعنی توانست موجودیتی مستقل از محتوای خود پیدا کند. در مورد این دو نگاره نیز فضا به واسطه «محتوای» خود ساخته می‌شود.

در نگاره «بازی شطرنج...» (تصویر ۹)، به نظر می‌رسد که نقاش تلاش کرده است که پیکره‌ها و صحنه را درون فضایی جای دهد که از طریق عناصر ساختاری معماری، یعنی سقف و دیوارها ساخته شده است. همان‌گونه که در تحلیل این نگاره گفته شد، از طریق مقایسه خطوط برساننده شکل تخت انوشیروان و با نحوه هم‌گرایی دیوارهای کناری می‌توان فهمید که نقاش در ترسیم این دیوار، زوایای دید متقابل را در نظر داشته که این امر، باعث هم‌گرایی شدید امتداد دیوارها شده است. پس از آن، این سنت ترکیب زوایای دید در بازنمایی فضای داخلی اتاق‌ها در مکتب هرات پسین توسط بهزاد و در نقاشی‌های صفوی به ویژه، در نگاره‌های شاهنامه شاه‌طهماسبی نیز به کار رفته است. چنان‌چه در نگاره معروف «یوسف و زلیخا» اثر بهزاد نیز این امر مشخص است (تصویر ۱۱).



(الف)

(ب)

تصویر ۱۲- (الف) بخشی از یک نگاره منتسب به آقامیرک مربوط به خمسه طهماسبی، قرن دهم هجری؛ (ب) بخشی از یک نگاره منتسب به میرمصور مربوط به شاهنامه طهماسبی قرن دهم هجری (ماخذ: نگارنده).

ترکیب کرده است. چنین ترکیبی حداقل در دو نگاره دیگر در شاهنامه بایسنقری نیز دیده می‌شود. در نگاره «سوگواری فرامرز...» یک سوی نمای بیرون دیوار حیاط کاخ واجد چنین ترکیبی است؛ اما در نگاره «کشته شدن ارجاسب در روبین دژ» شاهد انبوه متراکمی از به‌کارگیری این سنت ترکیب زوایای دید هستیم. اغلب دیوارهای این دژ به نحوی با تغییر زاویه دید پهناورتر از معمول ترسیم شده‌اند و درهم تنیدگی این دیوارها فضای پیچیده و غریبی را در نگاره به وجود آورده است. این شیوه ترکیب زوایای دید در مکتب هرات و سپس، در عهد صفوی نیز به شکل گسترده‌ای در آثار به کار بسته شد. در تصاویر ۱۱ و ۱۲ - که آثاری مربوط به آن دوران هستند - می‌توان کاربرد این شیوه را به وضوح مشاهده کرد. در تصویر ۱۲ - ب، در حالی که خطوط موازی دیوارها به سمت درون به صورت تشدید شده‌ای هم‌گرا شده‌اند، نمای خارجی به شکلی معکوس به سوی خارج مسطح‌تر شده و پهنای بیش‌تری از آن نمایش داده شده است. «میر مصور» از این طریق توانسته است اتصال دو کاخ مجاور را از طریق پلکان به شکلی گویاتری نشان دهد. در شکل ۱۲ - الف، نیز دقیقاً همین ساختار در کنار هم چیدن نماهای داخلی و خارجی بنا به‌کار رفته است. در نگاره «یوسف و زلیخا» (تصویر ۱۳) نیز این ترکیب در نمای خارجی و سمت چپ کاخ به‌کار رفته است. نکته جالب توجه در این جا، شیوه بازنمایی بالکن در طبقه دوم کاخ است. نمای دیداری این بالکن بیش از دیواری که بر آن بنا شده، به سمت بیننده چرخیده است. در واقع، نقاش در این جا، از زاویه‌ای درونی‌تر از زاویه دید دیوار استفاده کرده است.

فلورنسکی در رساله «پرسپکتیو معکوس» در توضیح یک شمایل از مسیح، کژدیزی‌های دیداری آن را در مقایسه با پرتوهای از مسیح، که مطابق قواعد پرسپکتیوی به درستی کشیده شده بود، شرح می‌دهد و «خطا»های آن را نسبت به معیارهای پرسپکتیوی بر می‌شمارد؛ اما پرتو پرسپکتیوی را برخلاف شمایل «بی‌روح» می‌داند و در ادامه، اظهار می‌دارد که در این جا «خطا بردرستی چیره است» (Florensky, 2002: 262). وی در باب استفاده از «سطوح مکمل» و تغییر و ترکیب زوایای دید در شمایل‌ها اظهار می‌دارد که، «هیچ احساس ناراحتی را ایجاد نمی‌کنند و به‌عنوان امری درخور یا مناسب و حتی لذت‌بخش ادراک می‌شوند» (ibid). به نظر می‌رسد در مورد نگاره «دیدار گلناز با اردشیر» نیز این موارد صادق باشد. تعدد و ترکیب‌های متنوع زوایای دید در این اثر

دیوارهای دو اتاق بالا و پایین هم‌سان نیستند. دیوارهای کناری در اتاق طبقه بالا - که ضحاک در آن نشسته است - احتمالاً، به این سبب که فضای بیش‌تری برای نشان دادن پیکره‌های روایت داشته باشد، بازتر ترسیم شده‌اند. از سوی دیگر، نحوه چرخش دیوارهای درونی هر دو اتاق با شیوه نمایش دیوارهای خارجی متناسب نیست. این موضوع، به سنتی دیگر در ترکیب زوایای دید اشاره دارد که ردپای آن در شاهنامه بایسنقری و مکتب هرات نیز دیده می‌شود. تصویر ۱۳، آشکارا این دگردیسی را در نمایش دیوار خارجی نشان می‌دهد.

این نگاره (تصویر ۱۳)، برای تصویر روایت «دیدار گلناز با اردشیر» در شاهنامه بایسنقری به‌کار رفته است. نگاره فضای عاشقانه و ملایمی دارد. جایگیری پیکره‌ها در حیات کاخ و ارتباطات درونی میان آن‌ها چنان انسجامی به اثر بخشیده که تغییر زوایای دید و ترکیب‌های آن امری طبیعی جلوه می‌کند. به نظر می‌رسد که نگارگر برای نمایش پیوند نگاه گلناز در طبقه دوم و اردشیر در حیاط کاخ، نمای دیوار کناری کاخ را به سوی بیننده چرخانده است، یا به زبان دیگر، با حرکت به سمت داخل و سمت راست، این نمای دید را با نمای روبه‌رو - که بخش چپ کاخ منطبق با آن ترسیم شده -



تصویر ۱۳ - نگاره «دیدار گلناز با اردشیر»، شاهنامه بایسنقری، قرن ۹ هجری (ماخذ: حسینی‌راد، ۱۳۸۴: ۶۴).



تصویر ۱۵- نگاره «نبرد رستم با خاقان چین» از شاهنامه بایسنقری، قرن ۹ هجری (ماخذ: حسینی‌راد، ۱۳۸۴: ۴۸).

کاخ، فرش‌ها و هم‌چنین، حوض نمونه‌هایی از تجسم این گرایش درونی است. بنابراین، می‌توان گفت در این صحنه‌ها -از جمله در تصویر ۱۷- این نمای دید در بازنمایی زمینه‌ای که عناصر و پیکره‌ها بر آن قرار گرفته‌اند، نقشی اساسی داشته است و در این زمینه، ترکیب زوایای دیداری دیگری در بازنمایی اشیاء و پیکره‌ها به کار رفته است.

نتیجه‌گیری

در نگاره‌های شاهنامه بایسنقری تغییر و پویایی زوایای دید مشهود است. این تغییر نه تنها از یک ابژه به ابژه دیگر، بلکه در نحوه بازنمایی یک ابژه منحصر نیز دیده می‌شود. به نظر می‌رسد که، علی‌رغم تنوع گسترده شیوه‌های ترکیب زوایای دید در نگاره‌های این نسخه، می‌توان از قاعده‌هایی در به‌کارگیری این ترکیب‌ها سخن گفت. قواعدی که در

در ارتباط با محتوای آن شکلی متین و ملیح پیدا کرده است و «غیرطبیعی» یا «تصنعی» به چشم نمی‌سازد. غیر از نمای بیرونی کاخ ترکیب زوایای دید، چنان‌که در نگاره‌های پیشین بر شمرده شدند، در بخش‌های مختلف این اثر دیده می‌شود. ترکیب زوایای دید در مورد همه پیکره‌ها و هم‌چنین، اردشیر سوار بر اسب وجود دارد. همه برگ‌های درخت سبز پشت کاخ در درونگ متفاوت، اما از یک زاویه دید بازنمایی شده‌اند. این امر در مورد درختان گل‌دار دو سمت این درخت نیز صادق است. گل‌های این درختان چیزی شبیه به همان گل‌هایی است که در ختایی‌های آن دوران بسیار دیده می‌شود و به نظر می‌رسد در این جا، به ثباتی در نمای دیداری رسیده باشد. گل و بوته‌ها در پیش زمینه و پس زمینه فارغ از زاویه دید انحصاری خود در صحنه به شکلی ثابت تکرار شده‌اند. کف پوش‌ها، مطابق با سنتی که پیش‌تر به آن اشاره شد، از زاویه عمود و بالا نگریسته شده است. بر روی این کف، تصویر یک حوض نیز از همین نما دیده می‌شود. در نسخه مصور شاهنامه بایسنقری این نگاره تنها تصویری بود که در آن، حوض آب به نمایش درآمده بود؛ اما با نگاهی مختصر به سنت نگارگری ایرانی می‌توان گفت که، عموماً در این سنت تصویری حوض آب از این زاویه دید ثابت ترسیم می‌شود. تصویر ۱۴، نمونه‌هایی را از نگاره‌های مکتب هرات به بعد نشان می‌دهد.

با نگاه به این تصاویر می‌توان شیوه ساخت فضایی و ترکیب زوایای دید در تصویر ۱۵ را نیز بهتر درک کرد. این تصویر روایت «نبرد رستم با خاقان چین» است. این تصویر به خوبی می‌تواند ساختار «افق رفیع» در ساخت فضایی نگارگری ایرانی نشان دهد. قابل توجه نیست که همه نبردها در نگارگری ایرانی بر روی دامنه تپه‌ها یا کوه‌ها روی داده باشند. با توجه به نمونه‌های پیشین می‌توان گفت، تمایل این سنت تصویری در بازنمایی زمینه نگاره‌ها از دید پرنده امری رایج است. شیوه بازنمایی کف پوش اتاق‌ها و حیاط



تصویر ۱۴- زاویه دید ثابت در بازنمایی حوض در سنت نگارگری ایرانی، تصاویر از نگاره‌های متعددی از عهد تیموریان انتخاب شده‌اند (ماخذ: نگارنده).

در امتداد پشت تخت در یک سطح قرار گرفته‌اند. در سایر تخت‌ها چرخش یک‌سویه جهت آن‌ها مشاهده می‌شود، این چرخش مطابق تحلیل ژگین باعث نزدیک شدن اشیا به کناره‌های اثر می‌شود. این شکل چرخش در بسیاری از نگاره‌های مکتب هرات و نگارگری صفوی نیز تکرار شده است. این جهت، شباهت ساختاری با جهت بازنمایی چهره‌ها در نمای سه‌رخ در شاهنامه بایسنقری دارد. در این نسخه مصور، بیش‌تر چهره‌ها از این زاویه ترسیم شده‌اند؛ اما در بازنمایی پیکره‌ها ترکیب زوایای دیداری به شیوه‌ای آشنا و معمول در سنت نگارگری ایرانی مشاهده می‌شود: چهره‌های سه‌رخ بر روی شانه‌های روبه‌رو قرار می‌گیرند و پاها از زاویه نیم‌رخ ترسیم می‌شوند.

در شاهنامه بایسنقری اتاق‌ها از نمای روبه‌رو ترسیم می‌شود و عموماً، فضای درونی آن با جای‌گیری اشیا در آن ساخته می‌شود. این بدان معنی است که اساساً، تمایل به فضا سازی از طریق عناصر محتوایی وجود دارد؛ اما در این نسخه، نگاره‌ای وجود دارد که در آن، فضای اتاق از طریق خطوط اریب عناصر معماری ساخته شده است. در این ساختار، دیوارهای کناری با نمای وسیع‌تری نمایش داده می‌شود و اتاق به دلیل حرکت زوایای دید به صورت متقابل دچار هم‌گرایی شدید می‌شود. در نگاره‌های دیگر از این نسخه، به شکلی معکوس گسترده‌تر شدن نمای خارجی دیوارها به سوی بیرون روی می‌دهد. این ترکیب (هم‌گرایی شدید دیوارهای درونی به همراه واگرایی نماهای خارجی)، بارها در نگارگری مکتب هرات و نگارگری صفوی تکرار شده است.

موارد ذکر شده مهم‌ترین شیوه‌های ترکیب زوایای دیداری در این نسخه هستند و تکرار کار بست این شیوه‌ها در این نسخه و هم‌چنین، در جریان نگارگری ایرانی چنان است که می‌توان آن‌ها را به عنوان «سنت‌های دیداری» معرفی کرد. سنت‌هایی که از هنرمندی به هنرمند دیگر و از مکتب به مکتبی دیگر انتقال می‌یابد. پی‌گیری تحولات این ترکیب‌ها در پژوهش‌های آتی می‌تواند به سبک‌شناسی دقیق‌تر نگارگری ایرانی کمک کند.

نگاره‌های این نسخه تکرار شده‌اند و در جریان نگارگری ایرانی کاربرد داشته‌اند.

کلی‌ترین و معمول‌ترین ترکیب در نحوه زوایای دید در نگاره‌های این نسخه مصور، قرارگیری اشیا و پیکره‌های بر زمینه‌ای است که عموماً از «دید پرنده» نگریسته شده‌اند. این شیوه ترکیب زوایای دید، قدمتی طولانی در طول تاریخ نقاشی پیشامدرن دارد و در سنت نگارگری ایرانی نیز به شکلی گسترده به کار گرفته می‌شد. به نظر می‌رسد در این سنت تصویری هرآن‌چه بر سطح زمینه گسترده می‌شود، از این زاویه دید ترسیم می‌شود. در نگاره‌های شاهنامه بایسنقری این موضوع را می‌توان در نحوه بازنمایی کف پوش‌ها، فرش‌ها، حوض و صفحه شطرنج مشاهده کرد. به نظر می‌رسد، تمایل به ساخت فضای تصویری از طریق «افق رفیع» به‌ویژه در نگاره‌های رزمی نشان‌گر تعمیم کار بست این قاعده در بازنمایی زمینه‌های روایی باشد.

از سوی دیگر، ترکیب زوایای دیداری در ترسیم ایزه‌های منفرد نیز به کار رفته است. «میزها» در شاهنامه بایسنقری عموماً، با گسترده‌تر شدن سطوح بالایی و کناری ترسیم شده و پایه‌های عقبی آن‌ها به سمت بیرون حرکت کرده است. این امر باعث شده است که بازنمایی این اشیا واجد «پرسپکتیو معکوس آشکار» باشد؛ یعنی امتداد خطوط کناری آن‌ها به سوی پایین جسم هم‌گرا شود. این ساختار نتیجه حرکت زوایای دید در راستای عمودی به سمت بالا و در راستای افق به سوی یکی از طرفین است. همین شیوه ترکیب در مورد بازنمایی پله‌های تخت نیز به کار رفته است. این پله‌ها عموماً، نامتناسب با جهت قرارگیری تخت به شکلی چرخیده‌اند که سطح بالایی و کناری آن‌ها گسترده‌تر شود.

«تخت» در نگاره‌های شاهنامه بایسنقری با دو الگو ترسیم شده است؛ که شکل آن، متناسب با بیان‌گری محتوایی نگاره انتخاب می‌شود. در تخت‌هایی که از روبه‌رو دیده می‌شوند، دسته‌های تخت از زوایای دید متقابل دیده می‌شوند، بنابراین، امتداد خطوط موازی آن‌ها هم‌گرایی شدیدی پیدا می‌کنند؛ به‌گونه‌ای که تصور می‌شود دسته‌ها

پی‌نوشت

۱. نک. (دلفانی ارکسی و بنی اردلان، ۱۳۹۷: ۴۳).

2. Polycentric. bird's eye-view.
3. frontal view.
4. inneren Anschauung.
5. staggering.

6. polycentrism.
7. Supplementary planes.
8. summarizing.
9. Synthetic vision
10. Vanishing point.
11. Obvious form of reverse perspective.
12. hidden.
13. image.
14. Split Up.
15. Karl Doehlemann (1864-1926).
16. Unsystematic.

منابع

- آژند، یعقوب (۱۳۸۷). *مکتب نگارگری هرات*، تهران: فرهنگستان هنر.
- پاکباز، روئین (۱۳۹۰). *نقاشی ایرانی*، تهران: زرین و سیمین.
- پانوفسکی، اروین (۱۳۹۸). *پرسپکتیو به منزله صورت نمادین*، ترجمه محمد سپاهی، تهران: چشمه.
- حسینی‌راد، عبدالمجید (۱۳۸۴). *شاهکارهای نگارگری ایرانی*، تهران: موزه هنرهای معاصر تهران.
- دلفانی ارکسی، پروانه و بنی‌اردلان، اسماعیل (۱۳۹۷). «*ساختار پرسپکتیو در نگارگری ایرانی و نظریه ابصار ابن هیثم*»، پژوهش در هنر و علوم انسانی، دوره ۳، شماره ۱۴، ۴۳-۵۴.
- صالحی تبریزی، امیر (۱۳۹۴). «*بررسی نگاه از دید پرنده در هنر معاصر و مینیاتورهای ایرانی*»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد نقاشی، تهران: دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.
- عطارزاده، مهدی (۱۳۹۳). «*بررسی تأثیرات زاویه دید بر تصویرسازی و نگارگری ایرانی*»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد نقاشی، تهران: دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.
- کاسیرر، ارنست (۱۳۸۸). *فرد و کیهان در اندیشه رنسانس*، ترجمه یدالله موقن، تهران: ماهی.
- کشمیری، مریم و رهبرنیا، زهرا (۱۳۹۸). «*نگرشی بر ژرفانمایی (پرسپکتیو) در نگارگری ایرانی بر پایه آرای ابن هیثم در المناظر*»، هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، دوره ۲۴، شماره ۴، ۷۷-۹۰.
- گامبریچ، ارنست (۱۳۹۹). تاریخ هنر، ترجمه علی رامین، تهران: نی.
- موسوی لر، اشرف‌السادات؛ اسحاق‌زاده تربتی، هانیه (۱۳۹۱). «*مطالعه تطبیقی بعد چهارم در نگارگری، نقاشی کوبیسم و طراحی نشانه*»، باغ نظر، دوره ۹، شماره ۲۰، ۲۳-۳۶.
- Alberti, L. B. (2011). *On Painting*. (Translated by R. Rocco). Cambridge: Cambridge University Press.
- Antonova, C. (2010). On the Problem of Reverse Perspective: Definitions East and West. *Leonardo, October*. No. 5. 464-469.
- Antonova, C. (2015). Visually among Cubism, Iconography, and Theosophy: Pavel Florensky's Theory of Iconic Space. *Journal of Icon Studies*. Spring. No. 1. 23-33
- Antonova, C. (2016). *Space, Time, and Presence in the Icon, Seeing the World with the Eyes of God*. London: Routledge
- Da Vinci, L. (2008). *Notebooks*. Oxford: Oxford University Press.
- Florensky, P. (2002). *Beyond Vision: Essays on the Perception of Art*. (Translated by W. Salmond). London: Reaktion.
- Sandler, E. J. (1999). *The Icon Image of the Invisible: Elements of Theology Aesthetics and Technique*. (Translated by S. Bigham, & R. B. Calif). London: Oakwood Publications.
- Shegin, L. F. (1982). *Die Sprache des Bildes Form und Konvention in der Alten Kunst*. (Translated by A. Städtke). Dresden: Verlag der Kunst.

The Methods for Combining Points of View As Visual Traditions in the Miniatures of Baysonghor Shahnameh

Abstract:

In the long history of painting, the representative aspect of art has been embodied in different forms. Each painting can be seen as a representation of a particular attitude to subjects. Formalistically, this attitude is particularly manifested in the "point of view" of artworks. Since the advent of the Renaissance, subjects in painting were for centuries seen from a "single" and "fixed" perspective in accordance with precise perspective-centered representational presumptions. However, this approach merely showed a "single" visual tradition. Before the beginning of modern times, subjects were illustrated in painting not from different point of view rather than a "single" perspective.

A major feature of Persian miniature painting is adopting different points of view for representation. Given the historical conditions of the mode of production of Persian miniatures, it seems that many such arranged combinations have been transferred as visual traditions from an artist or a school style to another. In this regard, this paper examines how points of view have been combined in the illustrated manuscript of Baysonghor Shahnameh.

Baysonghor Shahnameh was started to be formed by the order of Baysonghor Mirza in the first half of the ninth century A.H. The manuscript is composed of twenty-two miniatures. This piece represents the formal and disciplined style of miniaturists in Baysonghor Mirza's era. It is also among the outstanding artworks of the Herat School that dramatically influenced the later transformations in this art during Timurid, Turkic, and Safavid courts. Examining the miniatures of this period can pave the way for identifying the methods used to combine points of view in the Herat School and open a new window to the extension of this tradition into Persian miniature.

This paper's "theoretical framework" attempts to introduce the method for combining points of view as a notable index for the stylistics of paintings, especially in pre-modern pieces. This framework is founded on the ideas of Erwin Panofsky and critical reading of ideas of the "reverse perspective" theory adherents, aiming to define the method for combining points of view as visual traditions. Furthermore, this review attempts to introduce L. F. Zhegin's peculiar analyses on determining the principles of formal metamorphoses that result from combining points of view.

Since this paper seeks to identify visual principles in this manuscript, it attempts to use various illustrations to manifest the "iteration" and "metamorphosis" of the combining methods. The paper also tries to trace the most important combination principles in the future trend of Persian miniature art.

The miniatures in Baysonghor Shahnameh explicitly manifest change and dynamisms of point of view. This change is not

Document Type:

Original/Research/Regular Article

Receive Date: 27 April 2021

Accept Date: 29 November 2021

Abdollah Aghaie

(Corresponding Author). Assistant Professor, Faculty of Visual Arts, Department of Art and Architecture, Yazd University, Yazd, Iran.

Email: a.ghaie@yazd.ac.ir

DOI:

10.22051/JTPVA.2021.35906.1297



simply from an object to another; the change is also in how a specific object is represented. It seems that despite the wide variety of the method for combining points of view in this manuscript's miniatures, one can speak of several principles of applying these combinations, principles that have been iterated in the miniatures of the manuscript and have been of use in Persian miniature art.

The most inclusive and typical combination of points of view in the miniatures of this manuscript involves the arrangement of objects and figures on a setting often regarded from a bird's-eye view. This arrangement of combining points of view dates back to a long time ago in the history of pre-modern painting and has been widely used in Persian miniatures. It seems that in this tradition, everything lying on the background surface is painted from this point of view. In Baysonghor Shahnameh miniatures, this notion is visible in representation of the carpets, rugs, pools and chess boards. Thus, one can speak of the continuity of using fixed points of view in the history of Persian miniature art, meaning that in this tradition, some objects have consistently been seen from a specific point of view. One can also observe the generalization of such a point of view in representation of the backgrounds of pieces. For instance, in the case of martial miniatures, it is unjustifiable to claim that all battles would have been fought on hill or mountain ridges. It seems that the tendency to create a pictorial atmosphere from a "high horizon," especially found in martial miniatures, shows the generalization of the application of this principle in representing the background of narrative scenes.

Besides, the combination of points of view has also been used in illustrating single objects. "Tables" in Baysonghor Shahnameh are typically illustrated by extending top and side surfaces while rear legs protrude outwards. This makes their representation an obvious form of reverse perspective, meaning the extension of side lines becomes convergent. This structure results from the movement of points of view upwards in the vertical direction and sideways in the horizontal direction. This combining method has also been used in the representation of bed stairs. These stairs are often turned to augment their top or side surfaces.

In Baysonghor Shahnameh, "bed" is divided into two patterns, selected in proportion to the narrative of the miniature. In beds seen from the front, bed handles are seen from opposite angles, meaning that the extension of parallel lines will be intensely convergent, making the audience assume the handles are positioned on the same surface beyond the bed. Other beds are turned toward a single direction. Zhegin's analysis indicates that this twist causes objects to get closer to the margins of the work. This twist has been iterated in many miniatures of the Herat School and Safavid miniature art. This direction shares a structural resemblance with the direction to produce a three-quarter view of faces in Baysonghor Shahnameh. In this manuscript, most faces have been illustrated from a three-quarter angle regardless of their place and how they regard narrator centers of the illustration. This is the traditional point of view in Persian miniatures. Faces in this tradition are often represented from a three-quarter angle and shown outwards with a tilt either to the left or right. The manuscript also displays a known and conventional method in Persian miniature art for representing bodies: three-quartered faces are placed on shoulders represented oppositely, and legs are illustrated from a side view angle. This is true about the points of view of all cavalry in martial miniatures in this manuscript.

In Baysonghor Shahnameh, chambers are illustrated from the opposite view, and the internal space is generally recognized by the objects placed inside, indicating the tendency to create space using content elements. However, in this manuscript, there is a miniature illustrating the scene where Bozorgmehr plays chess before the Sasanid King, Khosrow I, in which the chamber's space has been created using diagonal lines of architectural elements. In this structure, sidewalls are displayed from a wider view, and the chamber becomes intensely convergent due to the reciprocal motion of points of view. Other miniatures in this manuscript exhibit a reverse widening of the exterior view of the walls outwards. This combination (intense convergence of interior walls and the divergence of exterior walls) has been iterated in Herat School and Safavid miniatures.

The above are the most important ways to combine viewing angles in this version. Combining multiple views in the representation of each object and the way of placing these objects in relation to each other is one of the most important decisions of painters in representing narrative scenes. However, this decision is not limited to the painter's individual creativity in a specific time and place. As indicated, the iteration of applying these methods in this manuscript as well as in Persian miniature art is so prominent that one can call it a visual tradition, a tradition that is transferred from an artist to another and from a school to another. Future research can further pursue such combinations to contribute to a more accurate stylistic reading of Persian miniature art.

Keywords: Persian Miniature Painting, Baysonghor Shahnamah, Painting School of Herat, Reverse Perspective, Point of view.

References:

- Alberti, L. B. (2011). *On Painting*. (Translated by R. Rocco). Cambridge: Cambridge University Press.
- Antonova, C. (2016). *Space, Time, and Presence in the Icon, Seeing the World with the Eyes of God*. London: Routledge.
- Antonova, C. (2015). Visually among Cubism, Iconography, and Theosophy: Pavel Florensky's Theory of Iconic Space. *Journal of Icon Studies*. Spring. No. 1. 23-33
- Antonova, C. (2010). On the Problem of Reverse Perspective: Definitions East and West. *Leonardo*, October. No. 5. 464-469.
- Atarzadeh, M. (2014). *Investigating the Effects of Perspective on Iranian Illustration and Painting*. Under the guidance H. Sadeghi. Thesis for M.A. in Painting. Faculty of Art and Architecture. Islamic Azad University Central Tehran Branch, Tehran.
- Azhand, Y. (2008). *Painting School of Herat*. Tehran: Iranian Academy of Arts.
- Cassirer, E. (2009). *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*. (Translated by Y. Moghen). Tehran: Nashr-E-Mahi.
- Da Vinci, L. (2008). *Notebooks*. Oxford: Oxford University Press.
- Delfani, P. (2018). Perspective Structure in Iranian Painting and Ibn Al-Haytham's Theory of Ebsar. *Pajuhesh- Dar- Honar- Va- Olum-Ensani*. March. No. 14. 43-54.
- Florensky, P. (2002). *Beyond Vision: Essays on the Perception of Art*. (Translated by W. Salmond). London: Reaktion.
- Gombrich, E. H. (2020). *The Story of Art*. (Translated by A. Ramin). Tehran: Nashr-e Ney.
- Mousavilar, A., Eshaghzade torbati, H. (2012). Comparative Study on the Fourth Dimension in Persian Painting. Cubism Painting and Its Status in Graphic Design. *The Monthly Scientific Journal of Bagh-e Nazar*. Spring. No. 20. 23-36.
- Panofsky, E. (2019). *Perspective as Symbolic Form*. (Translated by M. Sepahi). Tehran: Cheshmeh.
- Keshmiri, M., Rahbarnia, Z. (2019). Exploring Ways of Perspective in Iranian Traditional Paintings Based upon Ibn Al-Haytham's Theories in Al-Manazir. *Honar-Ha-Ye-Ziba: Honar-Ha-Ye-Tajassomi*. December. No. 4. 77-90.
- Salehi Tabrizi, A. (2015). *Review of the Contemporary Paintings and Iranian Miniatures based on Bird's Eye View*. Under the guidance H. Tohidi. Thesis for M.A. in Painting. Faculty of Art and Architecture. Islamic Azad University Central Tehran Branch, Tehran.
- Sendler, E. J. (1999). *The Icon Image of the Invisible: Elements of Theology Aesthetics and Technique*. (Translated by S. Bigham, & R. B. Calif). London: Oakwood Publications.
- Shegin, L. F. (1982). *Die Sprache des Bildes Form und Konvention in der Alten Kunst*. (Translated by A. Städtke). Dresden: Verlag der Kunst.