

استفاده از فضا در نقاشی های تیموریان

نسیم برومند، مصطفی ندرلو

۱- هنرهای تجسمی تصویر سازی، دانشگاه تهران، ایران (نویسنده مسئول)

۲- عضو هیئت علمی دانشگاه هنر ایران.

چکیده

یورش های تیمور به ایران نه تنها از نظر لشکرکشی، بلکه در ابعاد فرهنگی و هنری تأثیر بسیار شگرفی به جا گذاشت. ظهور تیمور و اعقابش علیرغم خونریزیهای سفاکانه یکی از برجسته‌ترین سده‌های پیشرفت ایران از جهت شکوفایی هنری را به دنبال آورد. تیمور با آنکه کشورگشایی بنام و موفق بود، در معماری و انواع هنرها، حامی و مشوق بزرگ برای پیشرفت هنرمندان گردید. جانشینان وی نیز به عنوان پشتیبانان هنر و هنرمندان در این دوره از تاریخ دارای ارزش و اعتبار می شدند. هنرمندان این روزگار از پشتیبانی سلاطین و شاهزادگان و دولتمردان برخوردار گردیدند و همین امر یکی از بزرگترین علل شکوفایی هنر در این عصر به شمار میرود. پادشاهان فرمانروایان در تشویق هنرمندان نقش بسیار مؤثر و ارزشمندی را ایفا نمودند. نتایج اقتدار تیمور در کشورگشایی، پیروزی بر سرزمینهای وسیعی از مناطق ایران و سرزمینهای دیگر گردید. سیطره و قدرت بیش از حد تیمور موجب شد در انواع هنرهای ظریفه مانند نقاشی، خوشنویسی، هنر تذهیب، هنر تجلید به خصوص هنر و سبک معماری و به تبع آن تزیینات مجلل برای نشان دادن شکوه و عظمت دربار و اریکه تیموری از حمایت‌های ویژه‌ای بهره‌مند گردد. مقاله حاضر سعی در تبیین فضا در نقاشی دوره تیموری دارد. پژوهش حاضر با استفاده از روش های توصیفی - تحلیلی با تکیه بر اسناد و منابع کتابخانه ای نگارش یافته است.

کلمات کلیدی: هنر، نقاشی، فضا، دوره تیموری، ایران.

مقدمه

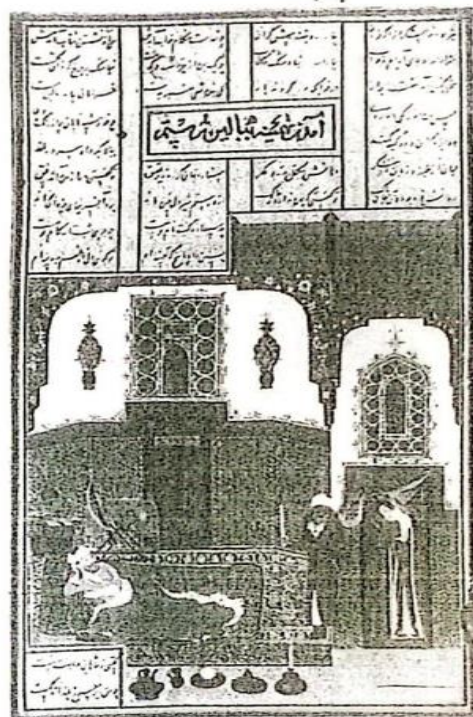
هیچ ناظر دقیقی پس از تماشای مجموعه ای از نقاشی های کتاب های پارسی قرن پانزدهم نمی توانست متوجه شود که آن ها از قوانین حاکم بر تصویر فضا تبعیت می کنند. بسیاری از این قوانین، همان گونه که اغلب این اتفاق رخ می دهد، با قوانینی که در نقاشی های غربی دنبال می شوند، به طور قابل توجهی متفاوت هستند، خواه این نقاشی ها مربوط به دوران قرون وسطی باشند یا این که نقاشی های مربوط به بعد از دوران قرون وسطی باشند. بنابراین برای این که تنظیم و سازگاری مجدد ذهنی و تصویری ویژه‌ای با آن ها داشته باشیم، باید به آن ها نگاهی بیندازیم، به ویژه اگر غربی‌تر باشند. در واقع، ایجاد چنین سازگاری ها و تنظیم های مجددی، کار سختی نیست به طوری که این موضوع دارد که این تفکر جهانی که قوانین فضایی نقاشی های دوران تیموری را خلق کرده است، آن قدر که در ابتدا به ظاهر محرمانه می رسد، محرمانه نیست. برای افرادی که با نقاشی های پارسی پیش از دوران تیموری آشنا هستند، این قراردادها و قوانین خطی عجیب و ناآشنا نیستند. این پژوهش با استفاده از رویکرد توصیفی - تحلیلی و با بهره گیری از منابع کتابخانه به بررسی و مطالعه استفاده از فضا در نقاشی های دوره تیموری پرداخته است چنان تعابیر و توضیحاتی قصدشان انکار اصالت سبک و شیوه ی نقاشی های مجلل و شاهنشاهی دوران تیموری نیست، اما اگر این تعابیر به درستی فهمیده شوند، آن ها به این نکته اشاره دارند که ارزش ها و مقادیر فضایی - و شاید دیگر عوامل و عناصر این نقاشی ها، اساسا دارای چنین کیفیت هایی همچون جلا و آراستگی و تہذیب هستند و شما را مطمئن‌ا وادار به تحسین می کنند، و این کشف چیز جدیدی نیست. (بلر، لای بلوم، ۱۳۸۱) البته در حقیقت اثر ترکیبی چنین اجرای پیشرفته ای در تمام جنبه های این نقاشی ها، فاصله (خلاء) ملموس و آشکاری بین نقاشی های دوران تیموری و نقاشی های پارسی قدیمی تر ایجاد می کند. با این حال، این فاصله (خلاء) به هیچ وجه صرفا قابل انتساب به تفاوت در نوع نیست، بلکه یک جهش کوانتومی است و می توان این گونه گفت که بیشتر به تفاوت درجه و رتبه بستگی دارد. اگر بعضی از نمونه های خاص نقاشی

های فارسی قدیمی تر، و در این حیطه نقاشی های عربی مورد بررسی قرار بگیرند، این نکته به طور واضح تری آشکار می شود و نمود پیدا می کند. با این حال، کمبود فضا، اجازه‌ی مطالعه‌ی کاملاً دقیق شواهدی که در مورد استفاده از فضا در این نقاشی ها و نقاشی های بعدی وجود دارد، را نمی دهد. بنابراین به نظر می رسد بهتر است پیشرفت های نمایان در بیش از چهار حوزه ی خاص که آزمایش های ویژه در آن ها بیشتر هستند، مشخص و برجسته شوند. اگرچه این امر مانع ارجاع گذرا به برخی از موضوعات مرتبط دیگر نمی شود. موضوع انتخابی در اینجا معمای با ارجحیت قالب ها و خطوط فضایی رنگ و شکل، حاشیه و استفاده از فضای خالی می باشد. اولین طبقه بندی که در این مقاله مورد بررسی قرار می گیرد و معماری نام دارد، مثال های خوب و مفیدی در زمینه ی تفاوت ها در رتبه و درجه که پیشتر ذکر شد را برای ما فراهم می کند. در نقاشی های عربی، مثلاً نسخه های خطی حریری و دیوسکوریدها، ساختمان ها به عمد ساده طراحی شده اند و در بخش های طولانی و به شکل دنباله‌ای از محفظه ها (فضاها) نشان داده شده اند و هر قسمت شامل یک فرد یا یک گروه می شود. (حبیبی، بی تا))

بحث و بررسی

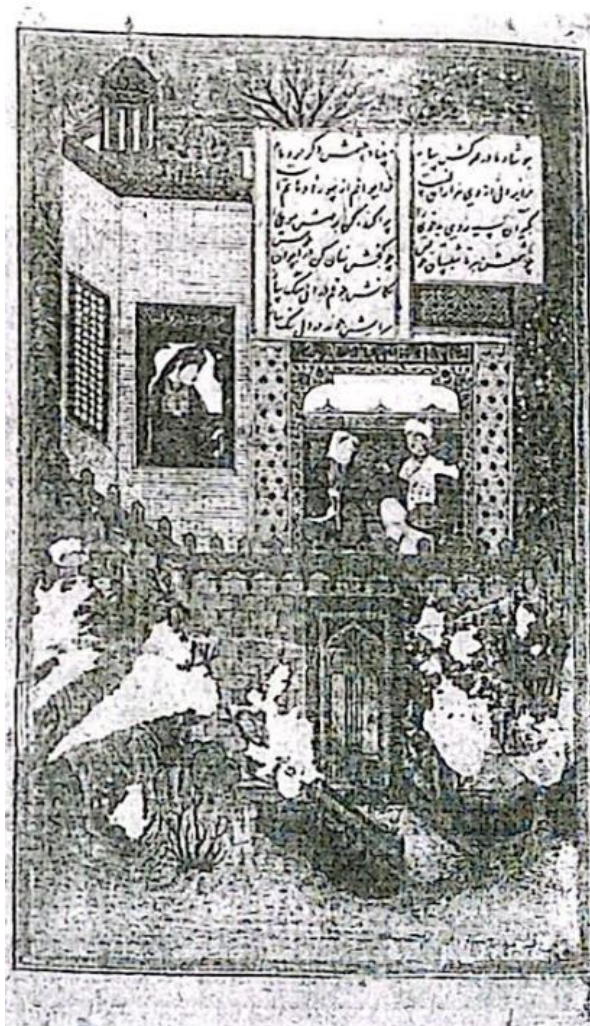
نسخه های خطی ورقا و گلشاه (Varqa va Gulshah) ثابت می کنند که همین شیوه در نقاشی های کتاب پارسی قدیمی نیز وجود داشته است. با گذشت زمان، نقاشان عرب و ایرانی این فرمول را غنی کرده اند، همان گونه که در دیباچه ی رساله اخوان الصفا (Rasa'il of the Ikhwan al- safa) در کتابخانه ی سلیمانیه استانبول (Suleymaniye Library Istanbul) نشان داده شده است یا نقاشی های کتاب رشیدییه (Rashidiyya Scriptoria) در تبریز آن را نشان می دهد. در زمان Demotte شاهنامه، پیشرفت های قابل توجهی انجام شد. در حال حاضر تزئینات بیشتری دارد و به صورت بند بند و جدا از هم است، دیگر مانند قبل ترها، فضای ضعیف موقتی که تنظیم و تعویض صحنه ها را در ساختمان مشخص می کرد و در آن زمان ها پر از افراد بود، وجود ندارد. این افراد را می توانستید این گونه تصور کنید که انگار دارند از آن ساختمان استفاده می کنند و یا حتی شاید در آن جا زندگی می کنند. با این وجود، تقسیم بخش بخشی شش جزئی اغلب هنوز هم خوب نگه داشته می شود، حتی اگر دیگر حرکت فضایی را در تصویر مشخص یا محدود نکند. در تصاویر بعدی کلیله و دمنه در استانبول که بدون تاریخ هستند و در بعضی از تصاویر شاهنامه که مربوط به اواخر قرن چهاردهم می شوند. این فرمول نیز در نهایت به نفع مجموعه‌ای متنوع تر از فضای داخلی کنار گذاشته شد، که این فضاها اغلب با فرش ها، کاشی های گچبری حکاکی شده و نقاشی های دیواری تزئین شده بودند، که پس زمینه ای مجلل که در برابر آن عمل آشکار می شود. همه ی این ها، به آخرین نقاشان دوره جلایری (Jalayirid) و اولین نقاشان دوره تیموری پایه‌ای محکم از دستاوردها داد تا معماری را بر آن بنا کنند. آن ها فرصت را با هر دو دست غنیمت شمردند، و محدوده ی انواع معماری و نیز تجسم عملکرد آن در نقاشی را بسیار گسترش دادند. اکنون اگر بخواهیم از یک طرح سه بعدی استفاده کنیم، ممکن است خیلی نامتمرکز و به طرز چشمگیری نامتقارن باشد، با حاکمی که در انتهای سمت راست یا چپ نشسته است یا یک ورودی که ممکن است به طور عمودی و به دو قسمت نامساوی تقسیم شده باشد، یا این که شاید از یک اطاق بزرگ تشکیل شده باشد، یا بخش میانی تا حدی گسترده شده باشد که بال های کناری همه ناپدید می شوند. (برند: ۱۳۸۳)

اگر ما به طور مداوم فرضیه ای را که از قبل دانستیم به خودمان یادآوری کنیم، یعنی این که این تصاویر آثار هنری مجزایی نیستند که در یک فضای تهی (خلاء) عمل کنند، همان طور که ایجاد دوباره ی آن ها در کتاب های هنری امروزی، بیانی ناخودآگاهانه دارند، اما آن ها بخشی از دنباله ای از تصاویری در کتابی بودند که برگ های آن در فواصل زمانی ورق می خورد، به طوری که هر تصویر از طریق تصاویر جلوتر از آن غنی و پرمایه می شد، و بعد دیگر این تنوع و گوناگونی در سبک مناسب خود ظاهر می شود. پس می توان آن را تلاشی برای تزریق تصویری از واقع گرایی این جنبه ی چپ گرایی از زبان تصویری معاصر دانست. مطمئناً این نکته را به خوبی می توان فهمید که در حقیقت یک ساختمان از دیگری متفاوت است. قابل توجه تر از همه ی این ها، این است که نقاشان دوره تیموری یاد گرفتند به جای نمایش دادن چهارچوب معماری، آن را بیان کنند. (پوپ، ۱۳۸۸)



تصویر ۱. ورود تهمینه به اتاق رستم، شاهنامه‌ی محمد جوکی. ۱۴۴۰،
لندن، انجمن سلطنتی آسیایی، مورلی ۲۳۹، فول. ۲۶ ب.

در شاهنامه‌ی جوکی (Juki Shahnameh) در صحنه‌ای که تهمینه وارد اتاق رستم می‌شود، این تفاوت‌ها در سطوح معماری است که به ساختار تصویر و مهمتر از همه به ادغام آن‌ها با متن کمک می‌کند (تصویر ۱) تقسیمات عمودی معماری ستون‌های متن را با استحکام جلوه می‌دهد و بلوک‌های رنگ نیز با این هدف هماهنگ عمل می‌کنند. اگرچه تطابق دقیق نیست، و از نظر طراحی نیز این گونه نیست. در واقع درون تصویرسازی مناسب، تقسیمات فضایی معماری و نه ستون‌های متنی هستند که از طریق تجمع جزئیات به ظاهر ناچیز، هم‌چون تنظیم رستم، بالشت‌ها، شمع‌ها و خدمتکار منعکس می‌شوند. جزئیات دیگر در این شبکه‌ی مستطیلی نمی‌گنجد، به ویژه فرض، بطری‌های طلایی آب سر سفره و وضعیت و حالت خود رستم. بنابراین، اسکلت سخت و جامد ترکیبی به راحتی می‌تواند واگرایی جزئی را در خود جای دهد. در حقیقت، این واگرایی‌های «جزئی» مانع از این می‌شود که ترکیب به طور خیلی آشکار، مکانیکی شود. البته تدبیر و تمهید در آن وجود دارد اما به طور محجوبانه‌ای پوشیده شده و زیر نقاب است. کلید موفقیت هنرمند در بتسری از نگهداشتن تعادلی پوشیده بین نظم و ترتیب تحمیلی خردمندانه و بی‌نظمی اتفاقی زندگی روزانه شکل می‌گیرد.

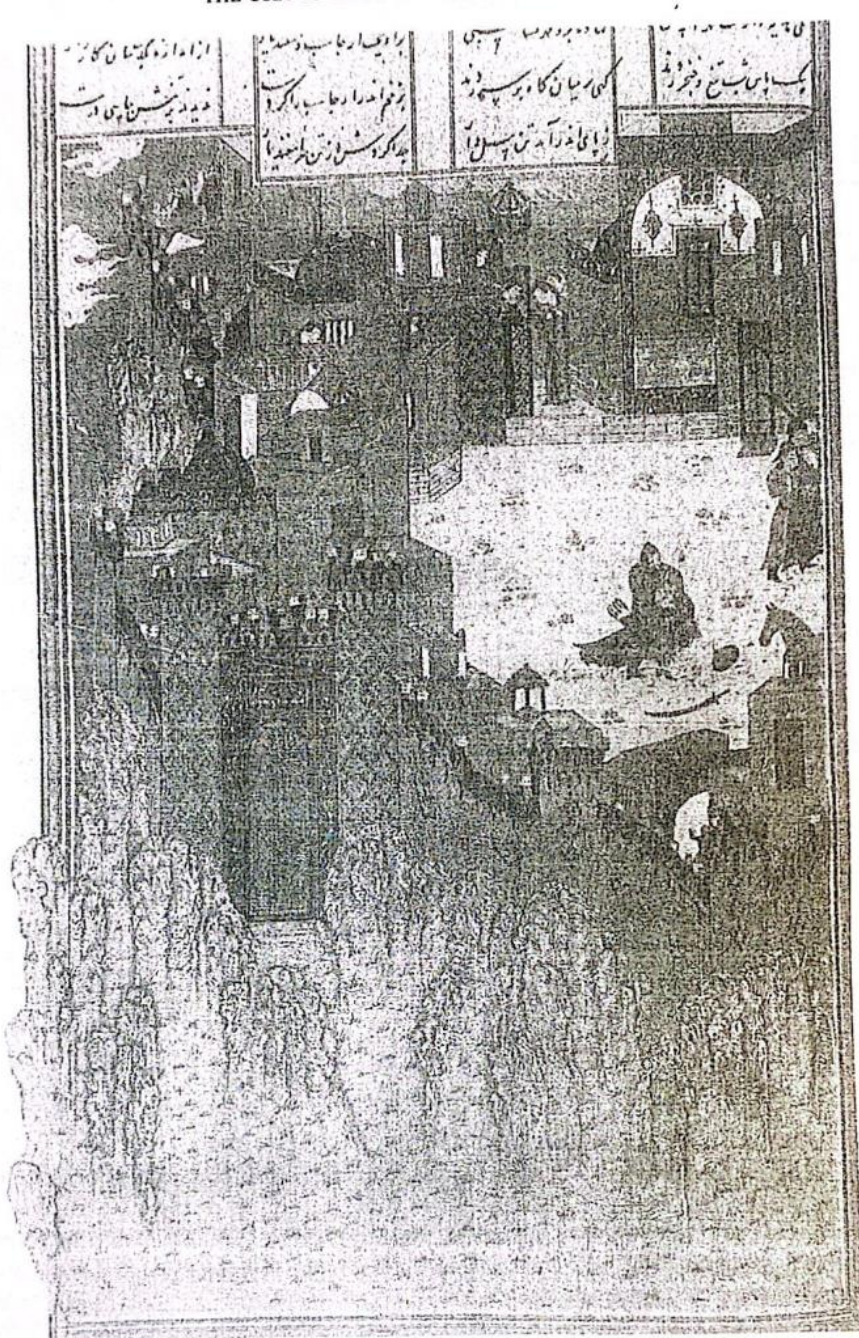


تصویر ۲. مثنوی همای و همایون خواجوی کرمانی، ۸۳۱ (۱۴۲۷-۲۸) وین، نشنال
بیبلیوتک، ان اف، ۳۸۲، فول، ۵۳ الف

اگرچه معماری ای که در نقاشی های دوران تیموری مجسم می شود در زمان های اخیر به طور پیوسته، علاقه ی فزاینده ای را به خود جلب کرده است، اما همچنان بحث زیادی در مورد نقش فضا در آن باقی مانده است. به عنوان مثال، بسیاری از ساختمان ها، مجموعه ای از دستگاه ها و وسایل را مجسم می کنند تا چشم را به درون تصویر بکشاند (تصویر ۲) پرواز از پله ها به شکلی جذاب نزدیک پایین نقاشی قرار دارد، سه بعدی بودن آن ها نه با سایه زدن بلکه از طریق بلوک های رنگی نشان داده می شود. افرادی که کنجکاوانه روی بالکن ها خم شده اند یا از پنجره های نیمه پوشیده با پرده یا از طریق پنجره های مشبک با نگاهی ترسیده، خیره شده اند. پرده ها کنار کشیده می شوند تا چهره هایی که از در وارد یا خارج می شوند، نمایان شود. پل های متحرک از ورود بیننده به طور همزمان به درون قلعه و نقاشی استقبال می کنند. درگاه های نیمه باز خالی به عنوان نوعی مخزن عمل می کنند. کناره ها و طریق اغلب زاویه بندی دقیقی دارند و بال هایی را تشکیل می دهند که توجه را به سمت فضای مرکزی بین آن ها جلب می کند. گاهی اوقات این دستگاه ها و

وسایل، هماهنگ با هم در سطوحی متفاوت استفاده می شوند و چشم را وادار می کند که به سمت بالا و بیشتر به درون نقاشی نگاه کند. صفحات عقبی به دقت پر شده که اغلب افرادی بین آن ها گیر کرده اند- به عنوان مثال - دیواره های پوشیده از پرده (اغلب متحدالمرکز) در تصاویر قلعه ها، محاصره ها یا در زیارت های مکه - بعد سوم را وارد زندگی می کند. گاهی اوقات، طبیعت وارد معادله می شود. به عنوان نمونه در سنگ های کوهستانی که استحکام تسخیر ناپذیر ارجاسپ (Arjasp) را در شاهنامه ی جوکی احاطه می کنند (تصویر ۳)

THE USES OF SPACE IN TIMORID PAINTING



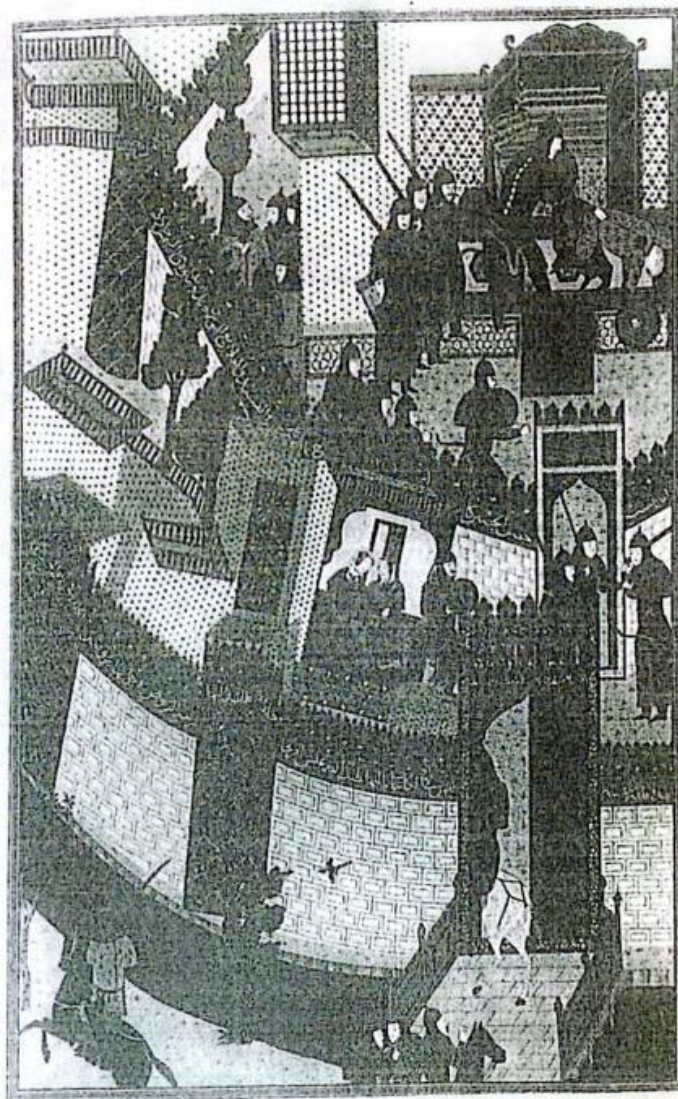
اسفندیار، ارجاسپ را در Brazen Hold می‌کشد. شاهنامه‌ی محمد جوکی، ۱۴۴۰، لندن، جامعه‌ی سلطنتی آسیایی، مورلی ۲۳۹، فول، ۲۷۸ الف

سبک معاصر رایج برای ترکیب یک تصور در چند سطح اغلب در خود شکل‌ها و قالب‌های معماری منعکس می‌شود و این داستان‌های متعدد ممکن است از یکدیگر جدا شوند که باز دلالت بر عمق دارد. مدل چشمگیرتر همین ایده در حرکت مارپیچی (زیگزاگی) پرواز متوالی (پی در پی) پله‌ها در صحنه مجلل و مشهور وادار کردن یوسف توسط زلیخا در کاریو بوستان ۸۹۳ (۱۴۸۸) است. یک نقاشی که در عین دلالت بر گذر و عبور زمان، بر یک توالی و تسلسلی فضایی نیز دلالت دارد (تصویر ۴) صحنه‌ای که اسفندیار در حال کشتن ارجاسپ در Brazen Hold از شاهنامه‌ی گلستان است که برای بایسانقر در ۸۳۳ (۱۴۲۹) ایجاد شده نیز همین دو بعدی بودن زمان و فضا را دلالت می‌کند.



تصویر ۴. یوسف از زلیخا می‌گریزد. بوستان سعدی، قاهره، سازمان کتابخانه عمومی مصر، ادب فارسی ۹۰۸، فول.

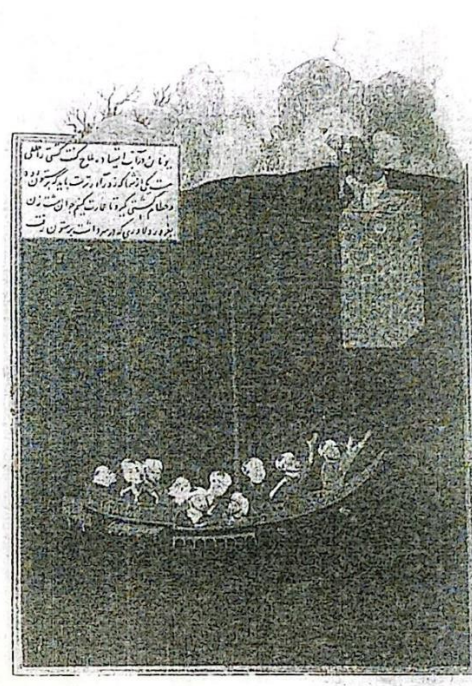
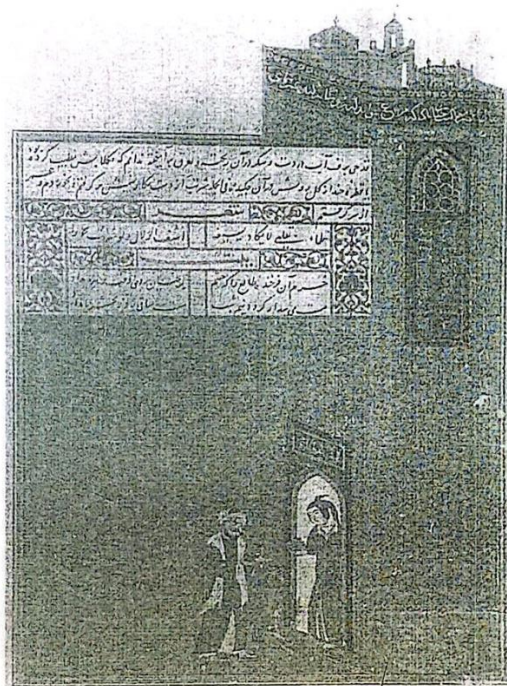
برای بستن و ممنوعیت پیچ و خم‌ها مانند معماری دژ یا قلعه، با هندسه‌ی ناهماهنگش در صفحات یا زوایای به شدت کنار هم قرار گرفته، به وضوح مشکلات قهرمان در نفوذ به خطوط دفاعی متوالی قلعه قبل از این که بتواند به ارجاسپ دست یابد، را تداعی می‌کند. (تصویر ۵) در هر دوی این موارد، شدت‌تأثیر ناگهانی و انفجاری رویارویی دو پیشگام اصلی بیشتر مرهون گذرا و موقتی بودن صحنه‌ی پیشین و تقویت فضا می‌باشد. هنرمند به تعلیق انباشته و اوج اتفاقی چشمگیر متن ادبی با یک معادله‌ی تصویر محتمل فوق‌العاده پاسخ داده است که به موجب آن، افراد اصلی هر قصه طی یک روایت تصویری، در بالاترین قسمت تصویر و در آخرین لحظه‌ی داستان با هم مواجه می‌شوند.



تصویر ۵. اسفندیار، ارجاسب را در Brazen Hold می‌کشد. شاهنامه‌ی بایسنقر، ۸۳۳ (۱۴۲۹)، تهران، موزه‌ی کاخ گلستان

بنابراین زمان از طریق فضا و مکان نشان داده می‌شود. برای این که مطمئن شویم که چشم تماشاگر خیلی سریع به این نقطه نرسد، هر دو تصویر از طریق پله‌ها، دیوارها، درگاه‌ها و تغییر مسیرهای ناگهانی، از هم جدا می‌شوند. همه‌ی این‌ها، عملکرد را به اندازه‌ی کافی نشان می‌دهند که به انحلال اجازه‌ی تاثیر کامل را بدهد. در هر دو مورد، قربانی تهاجم در گوشه‌ای از پرمعناترین و واقعی‌ترین صحنه قرار دارد. در مورد یوسف، فرار او درست فراتر از تصویر است: خداوند در بسته‌ای را که ظاهراً رهایی او را رد می‌کند، باز خواهد کرد. در مورد ارجاسب، این گونه نیست. معمار تبدیل به دست تقدیر شده است، به تدریج هر راه فرار متوالی را بر او می‌بندد تا این که سرانجام، مرگ بر وی غلبه می‌کند و در لحظه‌ای که از تخت پادشاهی‌اش واژگون می‌شود (جزئیات در متن یافت نمی‌شود)، دیوارهای قلعه‌اش خود صخره‌ها هستند، به نظر می‌رسد که نتیجه‌ی آشکاری از زوایای مستی، یک نشانه‌ی قوی از بی‌نظمی، دریافت می‌شود. در اصل، واژه‌های ادبی مانند تشبیه، استعاره و تعلیق مفاهیمی هستند که اغلب اوقات وقتی چنین ترکیب‌هایی بررسی می‌شود، طبیعتاً به ذهن می‌آیند. با توجه به ویژگی‌های فضایی و مکانی که این موارد در بردارند و مجسم می‌کنند، اجرای شکل‌های مارپیچ و زیگزاگ در هر دو نقاشی احتمالاً به طور تکنیکی و ضمنی به صورت دوبعدی توصیف می‌شوند و تاثیر سه بعدی آن‌ها می‌تواند کمی شک برانگیز باشد. بنابراین یک فرم از چشم انداز شهودی، که از طریق مضمون روایی و زمانی غنی می‌شود، به کار برده می‌شود. نوع دیگری از

صحنه (چشم اندازی) که اغلب در معماری طراحی شده در نقاشی های دوره ی تیموری با آن مواجه می شویم، وابسته به طرح ریزی آکسونومتری است و می توان آن را چشم انداز (پرسپکتیو) موازی نامید. مانند طرح آکسونومتری واقعی، اثر در ابتدا یک سار است، اما فقط کمی طول می کشد تا به آن عادت کنید. اغراق عمدی که ویژگی استاندارد معماری در مینیاتورهای دوره ی تیموری است، ارتباط تنگاتنگی با این شیوه ی نمایش دادن یک بنا دارد. تضعیف تقریباً نمایشی قبلاً ویژگی بارز معماری واقعی ایلخانی بود، اما این برای توضیح نقش اصلی اغراق در معماری نمایش داده شده در نقاشی های دوره ی تیموری کافی نیست. البته عامل اغراق آمیز بصری، کاملاً مناسب بناهایی بود که به طور اغراق آمیزی در شعر توصیف شده بودند اما پیامدهای فضایی نیز داشت. این صفحات صخره مانند اغلب بدون تزئینات مزاحم طراحی شده اند به طوری که حس جرمی که آن ها ایجاد می کنند، مختل نمی شود. اگرچه نوارهای درخشان کاشی کاری درها و قرنیزها، آن ها را غنی می کند، آن ها راه خود را به داخل نقاشی می کشند (بازی می کنند) و حسی از مقیاس و فضای صحنه های فعال مقابلشان را تحمیل می کنند. (تصویر ۶) به عبارت دیگر، مانند یک طاق در ساختمانی (بنایی) واقعی، آن ها باعث می شوند یک فضای کوچک، بزرگتر از آن چه که هست به نظر بیاید، این خصوصیت هنگامی که آن ها با وجود وسعت ناچیزشان، تمام ارتفاع تصویر را پر می کنند، خیلی قابل توجه است. آن ها اغلب حاشیه ی سمت چپ را اشغال می کنند و برای این که چشم به طور خودکار از راست به چپ حرکت می کند، آن ها فضای تصویر را می بندند. دومین طبقه بندی که در این مقاله قرار است مورد بررسی قرار بگیرد، این موضوع است که این بناها نشان دهنده ی اتکای هنرمند دوره ی تیموری به قطعات جامد و سخت فرم یا رنگ می باشد. این تاکید مستحق مطالعه ای جداگانه است. «بلوک» مانند «فضا» کلمه ای است که تا حدودی بارگذاری شده است، و به طور ویژه مفاهیم خودش در طرز کار بعد سوم در نقاشی های دوره ی تیموری را داراست. غیر ممکن است بدون آگاه بودن از اتکای هنرمندان یکی پس از دیگری بر چنان قطعات و بلوک هایی، به انتخاب نوعی این تصاویر نگاهی اجمالی بیاندازیم. اغلب این بلوک ها، بناها هستند و به ویژه آن ساختمان هایی که گستره ی وسیع آجرکاری نسبتاً ساده به آن ها نمایش چشمگیری در تصویر می دهد (تصویر ۷)



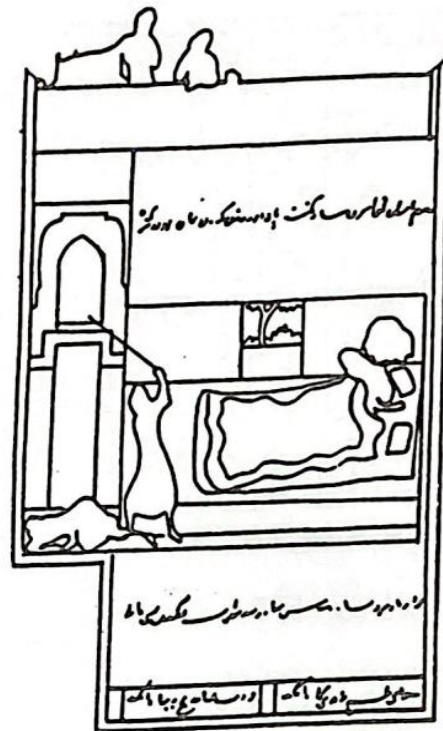
بلوک های دیگر این نوع شاید از طریق حوضچه های مستطیل یا چند لایه ی آب، قرنیزها، درها، کف اتاق ها، بالکن ها، پنجره ها، دریچه ها یا سکوها ایجاد می شوند. این یک لازمه ی نقش ترکیبی آن ها می باشد که باید به همان اندازه تک رنگ باشند که با ماهیت آن ها سازگار باشد. بنابراین آن ها یک حضور (نمایش) در تصویر را ایجاد می کنند، چیزی که خیلی بیشتر از یک پس زمینه یا فقط یک پر کننده ی تزئینی است. آن ها اهمیت فضایی آشکاری دارند هنگامی که چهره ها در مقابل چنان بلوک های رنگی قرار می گیرند، آن ها به یک فضای متفاوت رو به جلو هُل داده می شوند. جسارت کنتراست (تضاد) رنگی برای رسیدن به این موضوع کافی می باشد به طوری که می توان آن را از طریق مقایسه ی یک نقاشی معمولی که در آن چنین عواملی به کار گرفته شده اند با نقاشی های قدیمی تر که فقط از یک زمینه ی تک رنگ یا تنها از رنگ خود کاغذ به عنوان پس زمینه استفاده شده، تایید نمود. در چنین مواردی یک ابهام فضایی مشخصی را می توان ملاحظه کرد؛ چهره ها معلق و شناورند. به همین صورت، هنگامی که چهره ها در میان یک پس زمینه که با جزئیات کامل پر شده است، درگیر می شوند، مانند شاهنامه ی فردوسی (Demotte)، زیادبودن بی اندازه ی جزئیات ممکن است باعث حواس پرتی شود و برخلاف تحقق کامل بعد سوم کار کند. یک نمونه ی نسبتا متفاوت از این ایده که یک بلوک چگونه عمل می کند از طریق رویه ی معاصر کپی برداری ظریف از یک ترکیب قبلی آشکار می شود. درجه های گوناگون کپی برداری را می توان این گونه ذکر کرد: از شماره ۱: ۱ تطابق با تولید دوباره ی تنها یک عنصر واحد از یک نقاشی قدیمی تر است. پیش زمینه ی این روش به طور متقاعد کننده ای از طریق ای. آداموا (A.Adamova) توضیح داده می شود (روشن می شود). در اینجا کافی است بر مرحله ی میانی تمرکز کنیم. در دو صحنه ی متفاوت از کلیله و دمنه، از دزدی که در اتاق خواب پیدا شده، هنرمند دوم (تصویر ۸-الف) نقاشی قبلی (تصویر ۸-ب) خیلی نزدیک (مشابه) کپی کرده است. به جز این که وی لوح متنی پشت تختخواب را برداشته و به طوری آن را نمایش داده که متن به صورت یک واحد از پیش ساخته کل دیوار را در برمی گیرد و دیوار با پنجره ها و قاب های مدور تزئینی کامل می شود. وی بدین وسیله بافت بصری نقاشی را به طور ویژه ای غنی می کند. انگیزه ی این تغییر هر چه باشد- مابین دلایل دیگر شاید اظهار شود که خط فضایی بسته ی بیشتری در نسخه ی خطی بعدی به کار رفته که فضای بیشتری به معماری تخصیص داده شده و به متن فضای کمتری اختصاص یافته است، اگر طرح اصلی صفحه ی قبلی بدون تغییر حفظ شده باشد - نشان می دهد که این هنرمند حداقل ترکیباتش را مسدود کرده است. بنابراین احتمال دارد که یک جز برداشته شده باشد و با چیزی کاملا متفاوت جایگزین شده باشد بدون این که تمامیت نقاشی از دست رفته باشد. این تنها یک گام کوچک برای این است که تصور کنیم چنین تصویری از قطعاتی تشکیل شده که به طور بالقوه قابل تعویض هستند. صحنه ی متناظر (موازی) متحرکی در یک تئاتر به ذهن می آید. قرار دادن (جایگذاری) عواملی که نمی تواند به آسانی جایگذاری قطعه هایی مانند چهره های فردی و انواع خاصی از عناصر مناظر یا اثاثیه ها تلقی شود، برای تعریف فضا حیاتی می شود.



تصویر ۸- ب. دزد کشف شده در اتاق خواب. نصراله

ابوالمعالی، کلیله و دمنه، ۸۳۳ (۱۴۲۹). استانبول، کتابخانه

توپوکاپی، آر ۱۰۲۲. نمایی از طراحی، بعد از زین.



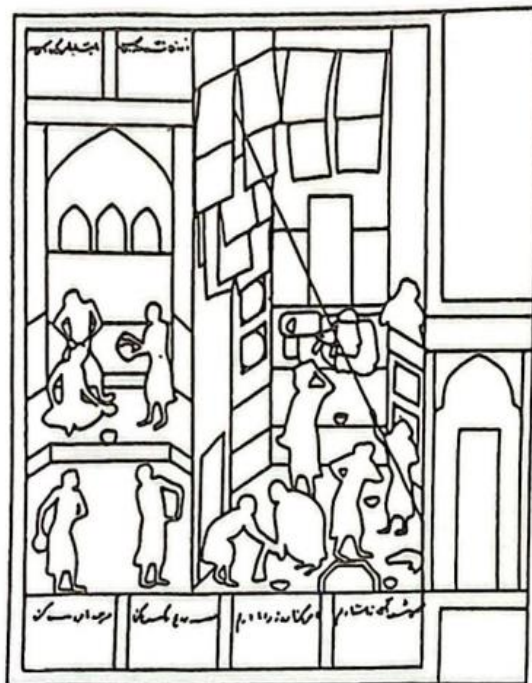
تصویر ۸- الف. دزد کشف شده در اتاق خواب. نصراله ابوالمعالی،

کلیله و دمنه، ۸۳۴ (۳۱-۱۴۳۰)؛ نقاشی های قبلی، استانبول، کتابخانه

ی توپوکاپی، اچ. ۳۶۲، فول، ۲۴ الف، نمایی از طرحی (بعد از زین)

شاید هیچ کجا مثل صحنه ی حمام در خمسه ی نظامی کتابخانه ی بریتانیا به تاریخ ۹۰۰ (۹۵-۱۹۹۴) این نظام مندی (سیستم) قطعات با چنین ذوق هنری عالی به کار گرفته نشده باشد. در جایی که برخلاف تمام انتظارات یعنی در قسمت بالایی که تصویر معمولاً به شیوه ای نسبتاً طبیعی به کار می رود، چراغ دزدیده شده است (تصویر ۹). قابلیت های فضایی که به طور درخشان و بارزی با میله ی بندی متصدی حمام برانگیخته می شوند، با رنگ قدرتمند و مورد تاکید حوله های حمام آمیخته شده، در یک سطح نشانگر زندگی روزمره ی محقر هستند اما بلوک های رنگی که به طور ترکیبی حرف می زنند در زاویه هایی روبروی هم در فضایی واقعی قرار گرفته اند. با وجود تمام این جذابیت های بصری که در فضای مرکزی بسیار خوبی متمرکز شده اند، جای هیچ تعجبی نیست که خلیفه و سلمانی اش در جایی دور در گوشه ی سمت چپ هستند، اگرچه به ظاهر موضوعات و اشخاص نقاشی کلا در بالای صحنه قرار دارند، لیزا لومبیک (Lisa Golombek) توضیحی مقدور و امکان پذیر از این ظاهر تصویر به نام لسه مجسته (Lese Majeste) ارائه داده است. اکنون وقت آن است که بخش سوم ذکر شده در بالا یعنی (به نام) نقش فضایی حاشیه را مورد بررسی قرار دهیم. بررسی این موضوع یک نمونه ی خیلی بیشتر (و بی نهایت آموزنده) به ما ارائه می دهد که چگونه نقاشان دوره ی تیموری در کارهای قبلی شان پیشرفت بیشتری داشته اند تا این که یک شیوه ی کاملاً جدید از دیدن را به وجود آورند. استیلای حاشیه به هیچ وجه یک ایده ی نو و جدید نیست. به عنوان مثال، در بعضی از نقاشی های عربی قرن سیزدهم، هنرمند ترکیبش را میان یک قاب مصور ترسیم می کند و هنگامی که آن

شکسته می‌شود، تاثیرش به جرات کمتر قابل توجه است، نسبت به زمانی که چنان قابی ایجاد شده باشد — مانند نمونه‌ی پرچم‌ها در صحنه‌ی معروف کاروان زائران در نسخه‌ی خطی اسکفر (Schefer) از مکامل الحریری.



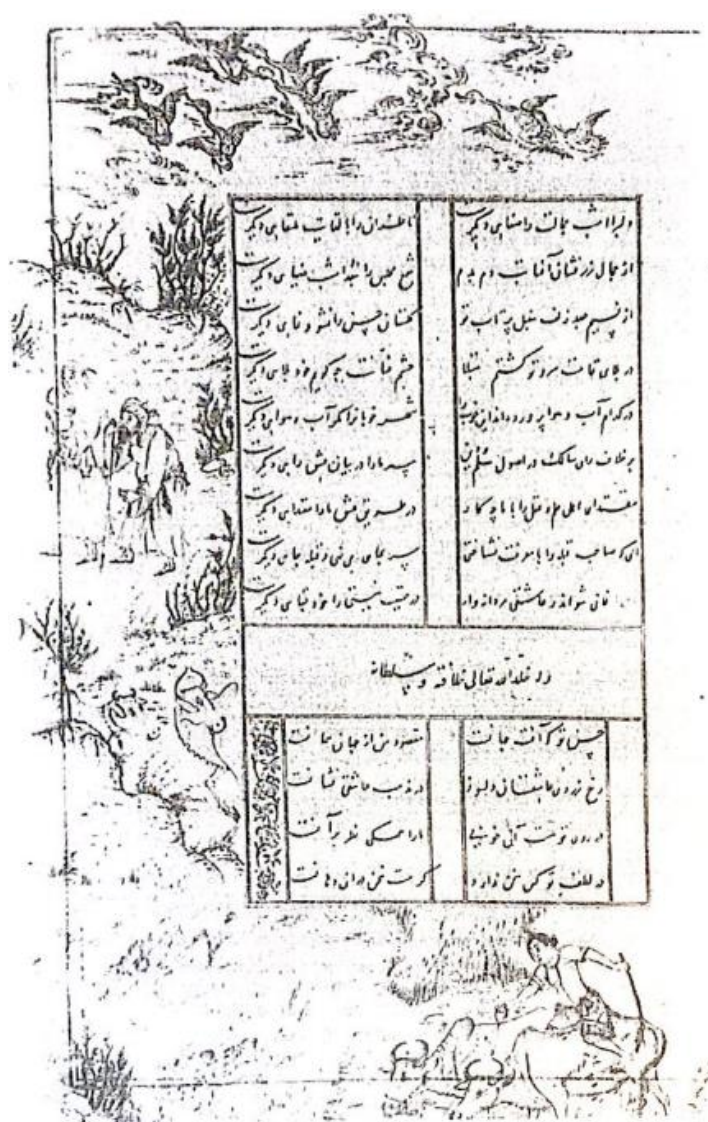
تصویر ۹. صحنه‌ی حمام. نظامی، خمسه، ۹۰۰ (۹۵-۱۴۹۴)، لندن، کتابخانه‌ی برتانیا. ۶۸۱۰، فول، ۲۷ ب، نمایی از صحنه، (بعد از زین)

بسیاری از نقاشی‌های ایلخانی این آگاهی را منعکس می‌کنند که فضای بیرونی قابل تصویر خاصیت بالقوه‌ای برای بسط و گسترش کنش درون قاب دارد. با این حال آدم‌ها همچنان با عدم اطمینان در مورد این که با این کشف چه باید کرد، به آن خیانت می‌کنند. بنابراین کاربرد قاب شکسته در این دوره، کاربردی نسبتاً با ترس می‌باشد. مسلماً هنرمند ممکن است ترسیم‌های جزئی شوخ طبعی یا غافلگیرکننده را به ثمر برساند. بنابراین در تصویر رساله‌ی مرگان (Morgan) از فیل‌های درهم پیچیده، برخلاف حس قدرت‌های عظیم رها شده، تنها نوک سخت یک عاج حاشیه را به شکلی میلیمتری می‌شکند. متقابلاً، در صحنه‌های جنگ رشیدیان، جنگجویان به شدت در حال تاخت و تاز در یک قاب مستطیلی باریک جای گرفته‌اند که خوبی زیر یک نوار متنی قابل توجه در بالای صفحه قرار داده شده، اما نوک نیزه‌ها و نشان‌های آن‌ها در بالای صفحه پدیدار می‌شود. هدف این عامل مشخص نیست، احساس می‌شود این ایده تا حدی مقدماتی و آزمایشی است و در حقیقت، اکثر نقاشان ایلخانی علاقمند بودند که این مفهوم ناآشنا را امتحان کنند. خطرات استفاده از آن با جسارت بیشتر و نه با احتیاط یا فهم، اندکی بعدتر از طریق نسخه‌ی خطی مملوک (Mamluk)، سلوان الموتا (Sulwan al-Mutu) به وضوح دیده می‌شود، در جایی که در دو تصویر، گرازی بین تصویر و حاشیه میخکوب شده و آن قدر وارد نقاشی نشده که به عنوان میهمان ناخوانده‌ی آن باشد (تصویر ۱۰). در حقیقت رفتاری خوک مانند دارد. به اندازه کافی عجیب است که شاهنامه‌ی فردوسی (Demotte) و کلیله و دمنه‌ی استانبول (Istanbul) بعد از شروع امیدبخش این ویژگی که اندکی پیشتر در نقاشی‌های فارسی رخ داده بود، نسبت به آن چه از آن‌ها انتظار می‌رفت، بسیار کم بهره بردند و از آن استفاده کردند.



تصویر ۱۰. اسب و گراز. ابن ظفر، سلوان الموتا، قرن چهاردهم، واشنگتن دی سی، گالری هنر، ۵۴.۱

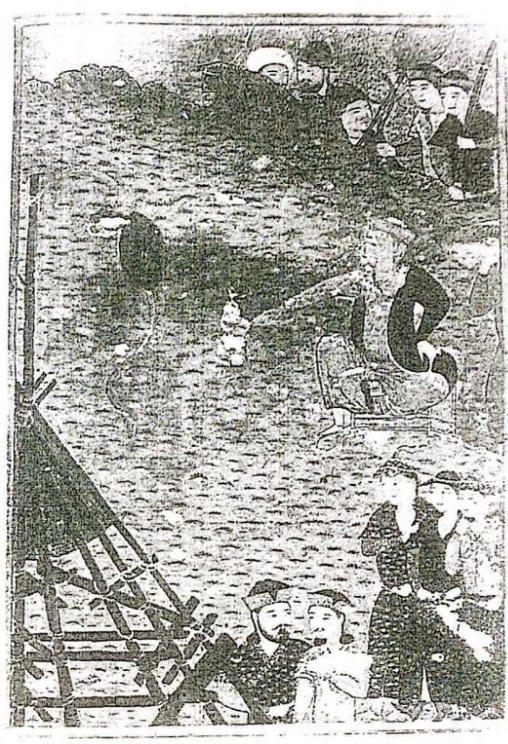
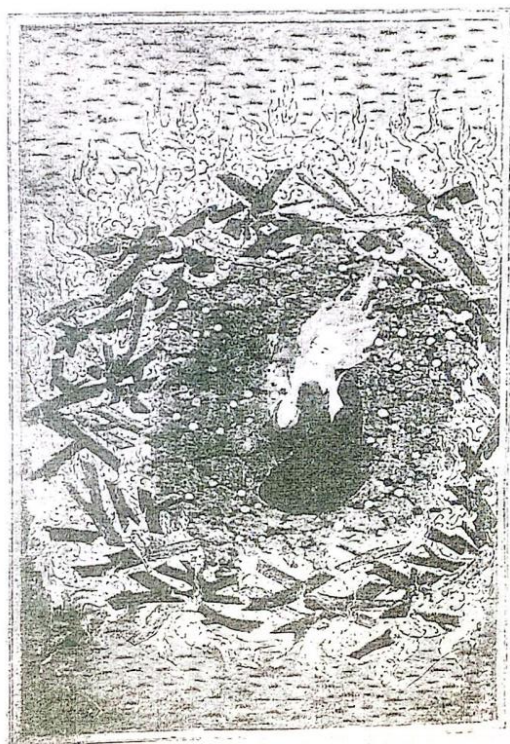
اگرچه در هر دوی این نسخه‌های خطی هنرمندان، این موضوع مفهومی مرتبط از تصویر قاب دارد و به عنوان بخشی انحصاری از یک تصویر عریض‌تر، یک پنجره رو به دنیایی بسیار بزرگتر را مورد آزمایش قرار دادند، ایده‌ای که البته استنباط‌ها و دلالت‌های فضایی دارد. بنابراین تا اواخر جلاایریان و آغاز دوره تیموریان، نقاشی‌ها می‌بایست برای کشف جدی عامل قاب شکسته یا فضای بیرونی تصویر اصلی دچار تغییرات بوده باشد. ایده‌هایی که مبتکرانه هستند و محدوده‌ی کلی آن‌ها نشاط آور است. مکرراً، رابطه‌ی کامل و یکپارچه‌ای بین متن و تصویر روی صفحه به صورت سر و ته می‌چرخد و تغییر می‌یابد. در کلیات خواجه کرمانی به تاریخ ۷۹۸ (۱۳۹۶)، پرچم‌های باریک متن از طریق خود تصویر در هم فرو می‌روند انگار که تعداد کمی واژه بدیمن، روزنه‌هایی هستند که به دنیایی دیگر و روشن‌تر باز می‌شوند. گاهی اوقات در آن نسخه‌ی خطی، قاب تصویر می‌خواهد حرف بزند و نیازی نیست چون تصویر خیلی درست و به جا، پایان مناسب و کوتاهی به آن می‌دهد و یک نوار تقریباً ناشکسته از فضایی خالی و ابهام آلود بین قاب و تصویر باقی می‌گذارد. ابهام تقویت می‌شود (تقویت می‌یابد) زیرا این جا و آن جا شاخه‌های درختان، قاب را نقاشی می‌کنند. دیوان سلطان احمد، به تاریخی حدود ۱۴۰۰ الی ۱۴۰۵، به تعادلی پرمخاطره مابین تصویر و متن دست می‌یابد. رد یک صفحه (صفحه ۱۷ ای) یک تابلوی با ابهت چهارده خطی از متن فضای میانی را اشغال می‌کند (تصویر ۱۱) اما حیات و زندگی در حاشیه بدون توجه به چیزی ادامه می‌یابد، انگار که در وقع خود متن حاشیه گذاری شده است و با تصویر در حاشیه‌ها نشان داده شده است. یک گاو نر که دو نیم شده و با تابلوی متنی پوشیده شده است پرسشگرانه به پشت سرش و به تابلوی متن نگاه می‌کند.



تصویر ۱۱. دیوان هفت پیکر سلطان احمد جلایری، ۵-۱۴۰۰، واشنگتن، دی سی، گالری هنری ۳۲.۳۰، فول، ۱۷ الف

زوجی با یک نوزاد به آرامی قدم می زنند، در حالی که بالای سر آن ها دسته ای از پرندگان به سوی سرزمین نامعمولی در حال پرواز هستند. سمت راست صفحه، کاملاً خالی مانده است، دوباره لمسی ابهام آمیز، برای بیرون آمدن از این خالی بودن ناگهان صحنه‌ای شلوغ تحقق می یابد. یک خط حاشیه ای بیرونی تر که به تابلوی متن متصل نیست، به این تابلو اضافه شده و روی آن قرار گرفته اما به هیچ وجه به آن تحمیل نمی شود. در نقاشی حاشیه ای دیگری از همان نسخه، که نیمه ای از تنها دو صفحه ای نسخه، در نسخه ی خطی پخش شده است (صفحات ۲۲ الف تا ۲۳ الف) ایده ها همچنان جسورانه تر هستند. افراد یا حیوانات به سمت چپ و راست صفحه در حرکتند و دو مرد سوار، که هر دو به پشت سرشان نگاه می کنند، جهت نگاه را به سمت تابلوی متنی میانی تغییر می دهد. تغییر نگاه مشابهی بین دو چهره، که به طور استراتژیک در حاشیه ی خطی هر صفحه قرار داده شده به طوری که چشمان هر دوی آن ها از پشت کتاب به یکدیگر چشم دوخته اند، به کار گرفته می شود تا دو تصویر را یکی کند. در سمت راست صفحه ۲۳ الف، نیمه هایی از چندین گوسفند را می توان دید که در فضای «پشت» تابلوی متنی در حال قربانی شدند هستند در حالی که در سمت چپ، سرهای چندین اسب از حاشیه های سمت چپ بیرون زده که خیره نگاه می کنند. پس، در این نسخه ی خطی ابتکاری که علاوه بر ابتکاری بودن در آن

تصاویر گویی از روی خودنمایی حرف می‌زنند، نسبت به متن در جایگاه دوم قرار دارند- هنرمند چندین مفهوم پیچیده از واقعیت را استنباط کرده - و سخت است که این بدگمانی در اندیشه را متوقف نمود که در حقیقت او در حال بازی کردن با آن هاست. قاب متنی صفحه ی ۱۷ الف اصلا شکسته نشده است، در حقیقت، خطوط چندگانه‌ی آن بر جدایی‌اش از بقیه‌ی صفحه تاکید دارد. حاشیه ی دیگر به شیوه ای متضاد، هیچ هدف ظاهری را به خدمت نمی‌گیرد، این حاشیه خیلی شکسته نشده به طوری که کاملا مورد چشم پوشی قرار گرفته است. بنابراین، بار دیگر، مسیر نسخه ی عربی از راست به چپ را می‌توان دید برای این که قراردادهای نقاشی را نشر داد. گاهی اوقات قاب اصلا به طور فیزیکی شکسته نمی‌شود، اما انگار تاثیر آن را داشته است. مانند دیباچه ی گلبنکیان در لیزبن (Gulbenkian Anthology in Lisbon) به تاریخ ۸۱۳ (۱۱-۱۴۱۰) که در آن پادشاه نمرود با منجیقش در سمت راست صفحه نشان داده شده است در حالی که ابراهیم سمت چپ صفحه را اشغال نموده است که در چمنزاری پر از گل درون هاله ای از شعله ی آتش نشسته است. تصویری دوتایی (تصویر ۱۲) را می‌توان به عنوان یک استعاره ی نزدیک به جناس درک کرد، با استفاده از شیار کتاب که نماد فضای سراسری است که در آن ابراهیم به درون آتش انداخته می‌شود. بنابراین، فضای ما، فضای خواننده، به شکل عصاره ای درمی‌آید که به خدمت نقاشی گرفته می‌شود. این مفهوم در تزئینات دیوار بیزانتین (Byzantin wall) به ویژه در دوره ی بعد از بت شکنی شناخته شده است.



شکل ۱۲ الف - ب. پادشاه نمرود، ابراهیم را به آتش می‌اندازد. گلچین ۸۱۳ (۱۴۱۰)، لیزبن، موزه گلبنکیان، إل. ای، ۱۶۱، صفحه ۶۴۶.

در نسخه ی ایلخانی از اجرای اعدام ابراهیم، همان گونه که در جوامع التواریخ که محصول یک قرن پیشتر است، یافت می‌شود، نیز داستان جزء به جزء از راست به چپ گفته می‌شود، اما داستان درون ک تصویر فشرده شده است و بنابراین مانع ظرافت فضایی برگردان تیموری از این داستان می‌شود. دیباچه ی کلیله و دمنه ی بایسنقر در کتابخانه ی توپکاپی سرای به تاریخ ۸۲۳ (۱۴۲۹)، هم بدون نیاز به شکستن قاب، فضای بیرون تصویر را به کار می‌برد (به خدمت می‌گیرد). اما در این مورد پیام متفاوت است (تصویر ۱۳). در این جا نیاز نیست موضوعات بی شمار به کار گرفته شده در این دیباچه ی دوتایی را گسترش داد تا یک استمرار بصری بین دو صفحه ایجاد کرد.



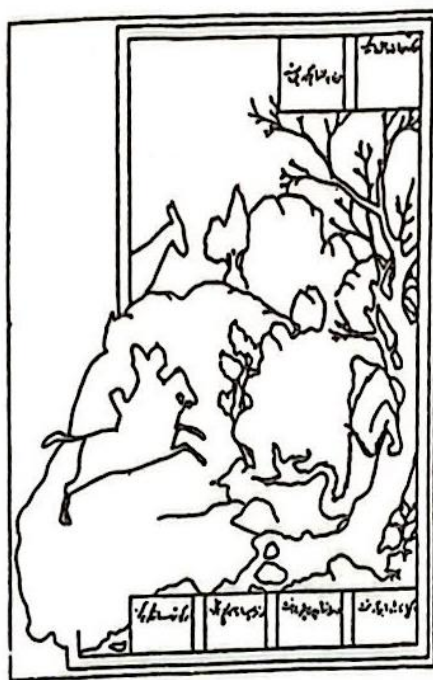
شکل ۱۳ الف- ب. دیباچه‌ی کتاب، نصراله ابوالمعالی، کلیله و دمنه، ۸۳۳ (۱۴۲۹)، استانبول، کتابخانه سرای توپکاپی، آر، ۱۰۲۲، فول،
ال بی ۲ الف.



تصویر ۱۴. خسرو، شیرین را تعقیب می‌کند. نظامی، خمسه، ۸۴۹ (۴۶-۱۴۴۵)، استانبول، کتابخانه سرای توپکاپی، ایچ، ۷۸۱، فول، ۴۰
الف

کافی است بگوییم که هنرمند بهترین و منتهای کوشش خویش را تا پایان انجام می‌دهد و از رنگ‌ها، نشانگرهای هدایت‌کننده، زبان بدن، ویژگی‌های چشم‌انداز و شیوه‌ای برای جاسازی ترکیبات استفاده می‌کند. اگرچه واقعیت برجسته (نمایان) این است که شیار نسخه‌ی خطی، یک عامل خیالاً (تصوراً) خنثی در شکل‌فیزیکی کتاب، برای تأکید خلاء بین حاکم و افراد تحت سلطه‌اش ایجاد کرده

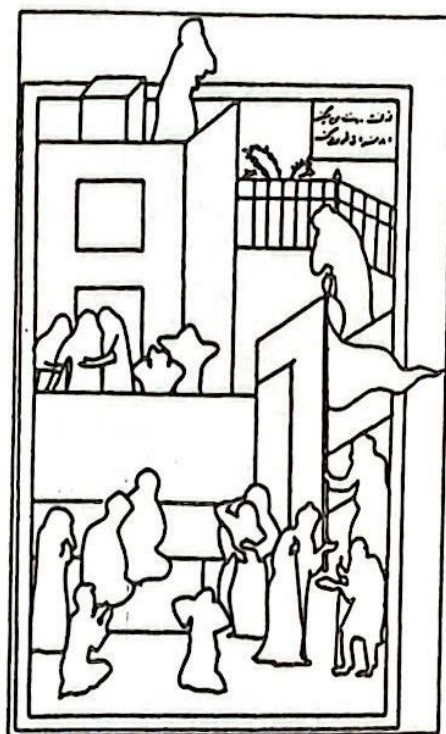
است. برای زمانی که ندیمان و درباریان خیلی صبورانه در صف منتظر ایستاده اند و از حضور پادشاه و تمامی امتیازهایش همچون غذا، شراب، موسیقی و فضای حیاتی‌اش محروم می‌شوند. عامل شکست قاب خودش را به بسیاری از کاربردهای متفاوت در نقاشی‌های دوره تیموری قرض می‌دهد (بسیاری از کاربردهای متفاوت در نقاشی‌های دوره تیموری عامل شکست قاب را قرض می‌گیرند) و واقعا همه‌ی آن‌ها با فضا محصور شده‌اند. در موقعیتی که انرژی و پویایی از طریق میله و در واقع شکستگی و برخورد به درون قاب ایجاد می‌شود. در نسخه‌ی خطی خمسه‌ی نظامی در کتابخانه‌ی توپکاپی سرای به تاریخ ۸۴۹ (۴۶-۱۴۴۵)، خسرو در پشت تصویر هنگامی که می‌چرخد و در حال جاسوسی و دیده‌بانی کردن شیرین در استخر است، دقیقا از قاب خارج می‌شود و جان سالم به در می‌برد. (تصویر ۱۴) در اینجا گسترش و بسط منظره (چشم انداز) به سمت حاشیه‌ی سمت چپ، به سوی یک دنیای مبهم فضایی، ایده‌ی کاملا مناسبی برای راه و سیر شاهزاده به سوی سرنوشت دور دست می‌باشد. بنابراین حاشیه استفاده می‌شود تا مفهوم دو دنیای جداگانه اما مکمل را بپرورد و باعث پیشرفت آن شود، و نگاهی که شاهزاده به پشت سر دارد خط ارتباطی بین دو دنیاست، اما در بسیاری از موارد بسط و گسترش رو به حاشیه با اقدام و عمل درون تصویر بی‌ربط است، مانند تصویر بهرام گور در خمسه‌ی کتابخانه‌ی بریتانیا به تاریخ ۸۴۸ (۱۴۴۲) که در حال کشتن اژدهاست (تصویر ۱۵).



تصویر ۱۵. بهرام گور، اژدها را می‌کشد. نظامی، خمسه، ۸۴۶ (۱۴۴۲)؛ تاریخ این نقاشی احتمالا به سال ۱۹۴۲ برمی‌گردد. لندن، کتابخانه بریتانیا، فول ۱۶۱ الف، نمایی از صحنه (بعد از زین)

در این موارد انگار که دنیای تصویر متورم شده و به حاشیه وارد شده و در واقع به این دلیل که تصویر قدرت و زور این را ندارد که صحنه را شامل شود و آن را نگه دارد. پوشش‌های گیاهی که آشوبگرانه از قاب سرریز می‌شوند و از طریق ذوقی که غیرقابل کنترل است رشد می‌کنند، تبدیل به تصویری از آزادی می‌شوند، تاثیری که به طور ویژه محبوب و مورد علاقه‌ی نقاشان ترکمن است. اغلب صحنه‌ای سرگرم‌کننده و شوخ طبعانه می‌تواند نمایان شود به این روش که هنرمند با تضاد فضاها بازی می‌کند یا دنیایی بیرون از نقاشی را با ترفند و جادو به خیال می‌آورد. قطعا یک جناس گسترده مورد نظر است، مانند کلیله و دمنه سال ۸۳۴ (۳۱-۱۴۳۰) در کتابخانه‌ی سرای توپکاپی هنگامی که نقاشی مردی را نمایش می‌دهد (مجسم می‌کند) که به چاهی می‌افتد که خودش بهترین بخش از سه خط متن را به سمت پایین می‌کشد و فرو می‌برد. ایده‌ای که قبلا، یعنی یک قرن پیشتر در شاهنامه‌ای که در سال ۷۴۱ (۴۱-۱۳۴۰)

برای اینجا ویزیر (Inju Vizier) تالیف شده، مواجه می شویم. در خمره ی سال ۱۴۹۴ کتابخانه ی بریتانیا، می توان به مثالی از شکستن قاب، معنایی که تا حدی مورد اعتمادتر باشد را اختصاص داد (تصویر ۱۶). میان هفده سوگوار که در مرگ همسر لایلا سوگواری می کنند، تنها یکی از آن ها که روی پشت بام در حال سوگواری است، قاب را می شکند. او کسی است که مرگ را به دنیایی بزرگتر و وسیع تر اعلام می کند - دنیایی که شاید خوانندگان نسخه ی خطی شامل آن می شوند. در این مورد ارتباط تصویری بدون اشتباهی با یک موزن، مستعد لایه های بیشتری از معناست.



تصویر ۱۶. صحنه ی سوگواری. نظامی، خمره، ۹۰۰، (۹۵-۱۹۴۹)، لندن، کتابخانه بریتانیا، ۶۸۱۰، فول، ۱۳۵، ب، نمایی از صحنه (بعد از زین)

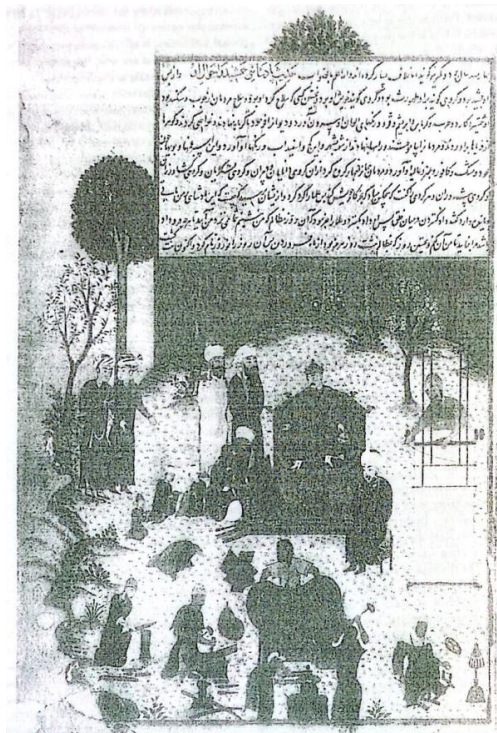
خط پشت بام و حاشیه ی بالایی به طور عادی تری از طریق یک برآمدگی گنبد مانند، شکسته می شوند که معمولا برخلاف رنگ زمینه ی کاغذ، سایه دار و تاریک می شود. این یک فرمول استاندارد برای لذت بردن و عیاشی بهرام گور با یکی از هفت شاهدختش است- تنها موقعیتی که رو به دنیای بیرون است، برای توجهی که کاملا بر بهشت خصوصی درون آن تمرکز دارد. در صحنه ی خاکسپاری (تدفین) منطق الطیر سال ۸۸۸ (۱۴۸۳)، یک درخت حاشیه دار می شکند، برای فرار از مرگ و میر تاریک و غم انگیز صحنه ی اصلی و جشن گرفتن - شاید با تضادی عمودی - پرندگان و لانه هایشان، زندگی جدید حتی در میانه ی سیاهی زمستان را نوید می دهد (تصویر ۱۷)



تصویر ۱۷. صحنه‌ی قبرستان. عطار، منطق الطیر، ۸۸۸ (۱۴۸۳). نیویورک، موزه‌ی هنری متروپولیتن، ۶۳.۲۱۰، فول، ۳۵، الف، نمایی از صحنه (بعد از زین)

با این وجود در حالی که حاشیه با نقطه نقطه‌هایی طلایی رنگ نسبتاً ضخیم شده و انگار غبار گرفته، هنرمند انتخابش این بوده که درخت را با بالن خصوصی فضای خودش بپوشاند، فضایی که رنگ آن با آسمان تصویر اصلی متفاوت است. در اینجا دوباره بازی واقعیت بر روی تصویر شک برانگیز است. یک قسمت از درخت - بخشی که به طور خیلی آشکار مرده و بی جان است - در تصویری مناسب است و پرچم‌های باریکی به آن آویخته شده است و برای قضاوت از طریق پرچم‌های بزرگتر که مرد کنار در، در ترکیب ترحیم آن‌ها را گرفته، شاید باید به تدفین و خاکسپاری مراجعه کنیم. در دید اول، این صحنه خیلی به مرگ مرتبط است (خیلی زیاد یادآور مرگ است). بخش بالای درخت با اشاره‌اش به زندگی چقدر مناسب است که در فضایی که بی تردید متفاوت است، بایستی ایجاد شود. اما همچنان بافت مصور نقاشی آن قدر غنی است که حتی این تقسیم نیز مشکوک به نظر می‌رسد، زیرا مامور مرگ از بخش پایین‌تر تصویر پرندگان را در پناهگاه ضعیفشان تهدید می‌کند. یک مار سیاه، روی تنه‌ی درخت رو به لانه می‌خزد و بالا می‌رود. اخلاق و معنویت به قدر کافی واضح و آشکار است: در قلب (میان) زندگی، ما در مرگ هستیم. قانن آهن نه تنها برای بشر بلکه برای تمام موجودات است. در مینیاتورهای دیگر نیز، کاملاً ممکن است که یک درخت - یک موجود زنده - که به سمت حاشیه متمایل است قصدش نشان دادن فرار از دنیای محدود و محبوس باشد. معماً برانگیزترین همه این‌ها، مواردی مانند صفحه ۲۰ الف تاریخ الطبری در کتابخانه‌ی بیتی چستر دابلین به تاریخ ۸۷۴ (۱۴۶۹) (ص ۱۴۴) است که ابهامی عمدی در صحنه‌ی نشان پادشاه جمشید در حال آموزش صنایع دستی به افراد زیردستش ایجاد شده است (تنظیم شده است) (تصویر ۱۸). گسترش و بسط آن سوی قاب - در این مورد یک درخت در بالا - فضایی جداگانه را اشغال می‌کند، با تاثیر یک جعبه‌ی باریک از خودش با یک رنگ زمینه‌ی قهوه‌ای روشن که کاملاً با آسمان آبی فام صحنه‌ی اصلی در تضاد است. این گسترده‌ی تداوم یافته‌ی فضای تصویر شبیه درخت صحنه‌ی منطق الطیر نیست، زیرا لوح متنی از قبل آن فضا را بسته است. در واقع یک ویژگی اضافی وصل شده به قاب نیست. از طرف دیگر، از طریق رنگ پس زمینه‌اش، به درختان

بالای حاشیه ی چپ وصل شده است که در چرخششان، به طور ناگهانی با یک خط عمودی طلایی ضخیم از صحنه ی اصلی جدا شده اند. (که با یک خط عمودی طلایی در چرخششان به شکلی ناگهانی از صحنه ی اصلی جدا شده اند).



تصویر ۱۸. جمشید در حال آموزش صنایع دستی. التحریری، تاریخ (ترجمه شده به فارسی)، دوبلین، کتابخانه چستر بیتی، صفحه ۱۴۴، فول ۲۰ الف.

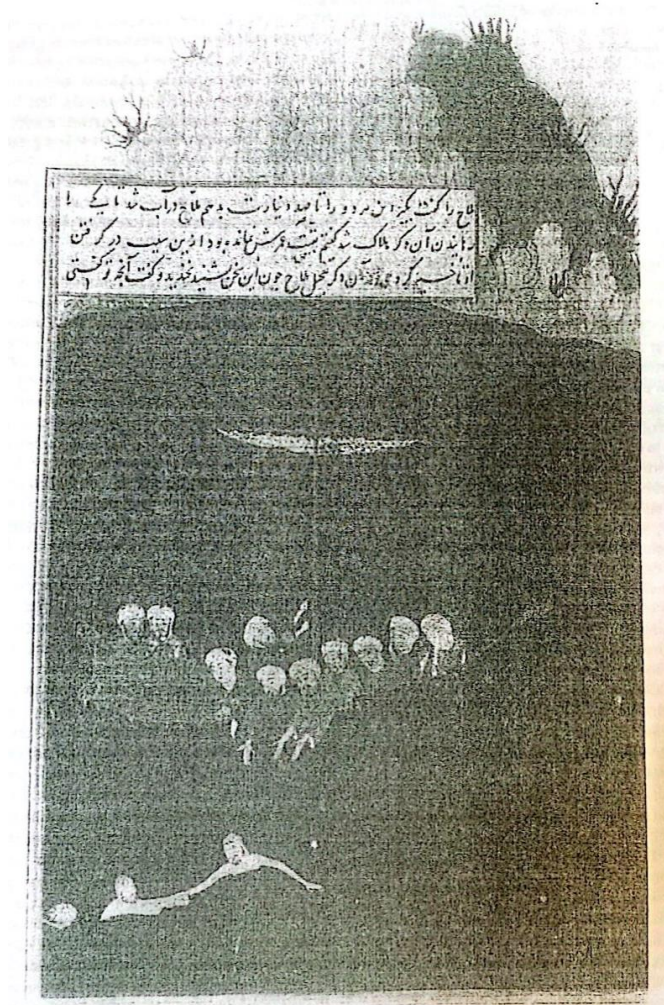
بنابراین، در واقع درختان بالا و سمت راست نقاشی، فضایی جداگانه را شکل می دهند که از قانون های خودش پیروی می کند و نه بسط درست و بی پرده از فضای تصویر است و نه در واقع به حاشیه تعلق دارد. بنابراین، چندین فضای مجزا، چندین درک جداگانه از واقعیت روی یک صفحه با هم ایجاد می شوند. نمونه های بیشمار دیگر، که هر یک به طور موشکافانه ای از بعدی متفاوت است را می توان ذکر کرد برای این که نشان دهد چگونه نقاشان دوره ی تیموری قاعده ی قاب تصویر را واژگون کرده و برانداخته اند، و در حقیقت شکل کلی آن را از نو طراحی نموده اند و این کار را کاملاً ریشه ای و از طریق عوامل و عناصری خاص انجام داده اند به این صورت که به آن ها اجازه ی حرکت در سبک و روشی به ظاهر اجتناب ناپذیر و فراتر از محدودیت شان داده اند و در نهایت به عنوان چهارمین و آخرین بخش (طبقه بندی) بحث، قابلیت های فضایی در نقاشی های دوره ی تیموری به طور بسیار موثرتری از طریق یک فضای وسیع خالی (تهی) به بازی گرفته می شوند. اگر بخواهیم به شکلی ادبی و متناقض گونه بیان کنیم، صحنه از طریق فضا بیان می شود (نشان داده می شود). چهره های مهم که در حال حرکت هستند عموماً بیشتر فضا را اشغال می کنند. البته استثناءهایی هم وجود دارد کاملاً درست است که بعضی از چهره ها به دقت در گیاهانی که در حال شکوفه زدن هستند جا داده شده اند- در حقیقت، در بعضی از صحنه ها آن ها گیاه هستند - و به نظر می رسد در حال رژه و نمایش هستند یا در پرده ی نقاشی ویوانت شرکت کرده اند. اما حتی هنوز هر کدام در یک راهرو از فضای شخصی قرار دارند و در واقع از هم پوشانی ناخواسته (ناخوشایند) جدا شده و عایق کاری شده اند. این قابل انکار نیست که هم پوشانی رخ می دهد، اگرچه قابل توجه و ذکر است که اغلب تاثیرش از طریق قرارداد چهره ی هم پوشانی شده در سطحی متفاوت با آن که هم پوشانی شده است، به تعادل می رسد و میزان می شود. نقاشان دوره ی تیموری اغلب به وسیله ی دقیقترین محاسبات توانستند فضای تصویر را با شمار زیادی از چهره ها و افراد بارگذاری کند - یک دوجین (دوازده)، بیست یا سی تا در یک

زمان - که همگی به طور مناسبی نسبت به جزئیات تصویر مقیاس گذاری شده‌اند. با این حال تصاویر به طور حیرت انگیزی مدیریت می‌شوند تا خیلی شلوغ به نظر نرسند. دلیل آن به صراحت این است که فضای مانور دادن به افراد و چهره‌ها داده می‌شود. هر کدام از این افراد به وضوح (به صورت آشکاری) فضای خودش را اشغال می‌کند. بنابراین هیچ خطری وجود ندارد که گروهی از افراد در یک فضای شلوغ و نامشخص و بی‌شکل، جمع و انباشته شده باشند. مزیت و فایده‌ی بیشتر این سیستم وقتی آشکار می‌شود که چهره‌ها (افراد) به صورت ردیفی میان یک زاویه‌ی متقاطع (تصاویر ۷ و ۱۳) یا سطح صاف عمود (تصویر ۱۲) به طور مرتب قرار می‌گیرند. هر شخص متوالیدر چنان ترکیبی، چه جدا شده باشد، چه پوشیده شده باشد و یا تصویری را پوشانده باشد، می‌تواند به عنوان اعلام کننده‌ی یک سطح صاف جدید درک شود. هنگامی که این راه حل ظریف را با تکرار بدون تفکر عامل شیار در نقایش ایلخانی مقایسه می‌کنیم، با خطوط متقاطعی که صورت میلیمتری از هم جدا شده‌اند و در نتیجه پوچی و بیهودگی کاربرد مورد نظر اصلی شان به عنوان معرف‌های سطح صاف را ایجاد می‌کنند، خواهیم دید که چه گام‌های غول‌آسایی در تعریف دوباره از فضای تصویری ایجاد نموده‌اند. اگرچه این برانگیزاننده است که بگوییم فرآیندی مشابه خیلی کم و کمابیش همزمان در نقاشی‌های اروپایی غربی رخ داده است. نگرش جدیدی از فضا را ون‌ایکر (Van Eycks) گسترش می‌دهد و ماساکیو (Masacio) صرفاً از یک زبان تصویری متفاوت برای بیان تقریباً همان علاقه استفاده می‌کند. به علاوه یادآور می‌شویم که رویکردی بسیار متفاوت از مسائل فضایی در نقاشی‌های یوان (Yuan) یافت می‌شود که در آن نقاشان پارسی دستیابی فزاینده‌ای از طریق معاملات سفیران بین ایران و چین در اوایل قرن پانزدهم داشته‌اند. اگرچه طرح و سلیقه‌ی جدید در مسائل فضایی ابراز شده توسط نقاشان دوره‌ی تیموری تحت تاثیر ارتباطات بین فرهنگی خاص قرار می‌گیرد یا به شکلی ضعیف‌تر، چنان ایده‌هایی صرفاً به طور کلی رخ می‌دهند در آن زمان این موضوعی برای تحقیقات آینده بود. شاید معمول‌ترین همه‌ی آن‌ها، صحنه‌هایی هستند که در آن‌ها چهره‌ها در میان فعالیت گیر افتاده‌اند، شب‌هایی در حالتی نسبتاً مجزا با فضایی مشخص دور تا دور آن را گرفته‌اند.

بیننده در خیالش، به حرکت به سوی قاب بعدی دعوت می‌شود و بنابراین اتمام کارها و فعالیت‌های درون تصویر موقتاً متوقف می‌شود. شاید به این دلیل است که بسیاری از صحنه‌های اعدام در نقاشی‌های آن زمان دقیقاً لحظه‌ی قبل از انجام اعدام و خشونت را به تصویر می‌کشیدند و نشان می‌دادند. از سوی دیگر در صحنه‌های قتل یا مرگ واقعی، لحظه‌ی انفجار = لحظه به اوج رسیدن نمایشنامه - لحظه‌ای است که انتخاب شده است. یک نمونه‌ی آن برگردان لحظه‌ی به قتل رسیدن آرجاسپ در شاهنامه‌ی جوکی (Juki) از برازن هلد (Brazen Hold) است (تصویر ۳). دو هواخواه در وسط حیاط قصر (قلعه) انگار که مجزا شده و از تصویر جدا شده‌اند. زمینه‌ی سفید رنگ و شگفت‌انگیز تصویر در تضاد قوی‌اش با دیوارهای آجری زرد رنگ متمایل به قهوه‌ای که آن را احاطه کرده‌اند، به آن اجازه می‌دهند که به عنوان یک صحنه‌ی تقریباً خالی عمل کند، با رشته نوری که بر روی اسفندیار و آرجاسپ افتاده است. نمایش بالقوه و چشمگیر این تضاد که به طور کامل درک می‌شود بیشتر مرهون استفاده‌ی تخیلی از فضای خالی است که خودش از طریق رنگ‌ها شدت می‌یابد (بسط می‌یابد). تکنیک‌های مشابهی در صحنه‌های کشتن سهراب توسط رستم، اغلب به کار رفته است. در یکی از صحنه‌های شلوغ‌تر، مفهوم این عملکرد که خیلی زود کامل می‌شود به طور طبیعی بر سه بعدی بودن جهان دلالت دارد. روشی تقریباً متفاوت برای دستیابی (نزدیک شدن) به مفهوم خالی بودن بررسی آن برحسب فاصله‌ی زمانی است. اگرچه در معماری این مفهوم اصولاً برای تنظیم تعادل حجم‌ها و فضاهای خالی است، اما در نقاشی‌های دوره‌ی تیموری کاربرد بسیار وسیع‌تری داشته است. این مفهوم می‌تواند فضای رنگ‌های متضاد و مکمل را پوشش دهد یا اندازه‌ی خود بلوک‌های رنگی، شکل، اندازه، مکان، متن یا قاب‌های نوشته‌های (کتیبه‌های) خطی و یا دستکاری افراد، درختان، ااثیه‌ها و غیره را به عنوان عامل انتزاعی ترکیب‌ها پوشش دهد. علاوه بر این، مانند بناهای واقعی، این آگاهی از فاصله، این حساسیت به نکات ظریف و دقیقش، لزوماً دلالت بر نظم ندارد. در نقاشی‌های ایلخانی خاص، مانند نسخه‌های خطی رشیدیان، جابه‌جایی افراد و چهره‌ها اغلب از یک ضربان که نظمش با زمان سنج اندازه‌گیری شده (به دقت نظم زمان سنج است)، پیروی می‌کند. ریتم نقاشی‌های امپراتوری (پادشاهی) دوره‌ی تیموری بسیار ظریف‌تر (ماهرانه‌تر) است. فضایی که برای بعضی از نواحی انکار می‌شود، برای بعضی دیگر مورد افراط قرار می‌گیرد. ریتم‌های قراردادی و گسترده‌ی طرح‌ها احتمالاً مرهون نظم و قاعده‌مندی خطاطی هستند که بعضی از نقاشان به خوبی آن‌ها را به شعر تبدیل نموده یا حتی موسیقی (این

احتمالا مورد شک است) تبدیل نموده‌اند. افرادی که فقط ناظر (تماشاچی) هستند اغلب پوشانده می‌شوند، اگرچه گروهی که شکل می‌دهند خود به خود قصد جدا شدن را دارد، به دلیل این که می‌تواند از لحاظ دیداری و تصویری به عنوان یک بلوک (قطعه) کاربرد داشته باشد و این در حالی است که آن‌هایی که واقعا صحنه یا داستان را به پیش می‌برند، فضای بسیاری برای حرکت دارند. چنین درجه بندی (ترفیی) در مقادیر فضایی به افراد اختصاص می‌یابد و به خاطر این موضوع، اثاثیه‌ها و شکل‌های طبیعی خاص می‌توانند نسبت به طرح، پراکندگی عریض‌تری داشته باشند. آن‌ها می‌توانند موضوعات روایی یا سلسله مراتب اجتماعی را بازتاب دهند. بنابراین درجات مرکزیت یا اثر متقابل سطوح گوناگون مابین خطوط طولی عمودی را می‌توان دید. در تمامی این جنبه‌ها، مفهوم فاصله‌ی زمانی، با آگاهی فضایی مرتبط، اهمیتی انتقادی دارد. البته همه‌ی این ایده‌ها جدید نیستند اما دستکاری آگاهانه‌ی آن‌ها در این مقیاس بی‌مانند است. اجزاء گوناگون ترکیب طبیعتا به طور کلی روی سطوح انبساط یافته (منبسط شده) و تا حدی انتزاعی کار نمی‌کند (عملکردی ندارند). آن‌ها به عنوان فرد، درخت و غیره کارکردی مناسب و مشخص دارند. اما هیچ‌شکی نمی‌توان داشت که آن‌ها در دو حالت مجزا عمل می‌کنند. علاوه بر این، دو حالت بر یکدیگر تاثیر می‌گذارند، اگرچه در تضاد نیستند. قرارگیری ستون‌ها روی نمای سردر معبد یونان باستان را به طور مثال می‌توان به درستی حس کرد و می‌توان با خیال راحت این شهود را با انجام مجموعه‌ای از اندازه‌گیری‌ها و به طور علمی توجیه نمود. به نظر می‌رسد دقت قرار گرفتن بعضی از عناصر در بسیاری از نقاشی‌های اولیه‌ی دوران تیموری به دقت تنظیم شده و درجه بندی فاصله‌ی بین ستون‌ها در پارتون معبدی خدای آتنا در آتن می‌باشد. رضایت مندی زیبایی‌شناختی که از چنین جایگذاری به ظاهر اجتناب‌ناپذیری حاصل می‌شود، هدف روایی یا تشریفاتی یک تابلوی خاص را از بین نمی‌برد، بلکه آن را تقویت می‌کند، تا صحبتی از پیامدهای گسترده‌تر آن نقاشی به عنوان یک شیء اشرافی و گرانقیمت در یک کتاب سلطنتی نداشته باشیم. چنین بازتاب‌هایی دوباره ما را فراتر از قابلیت‌های فضایی می‌برد که در چنان نقاشی‌هایی عمل می‌کنند، اگر گواه بیشتری نیاز باشد برای این که اکثر این تصاویر کاملا *durchkomponet* تصور شده‌اند. بنابراین هر عامل (عنصر) ترکیبی در این مورد، حتی فضای خالی یا فاصله - قسمت و بخش خودش برای بازی را داراست. نقاشی‌های دوره‌ی تیموری احساسات را به درستی و در ملاء عام نشان نمی‌دهند. رازهای آن‌ها می‌بایست یکی، یکی از درون آن‌ها کشف شوند و به دست آیند. یکی از استفاده‌های اخیر فضای خالی اصلا ارزشی ندارد، نه به دلیل این که ارتباط مستقیمی با روال ادبی فارسی، موضوع (مایه‌ی اصلی) شب زمستانی دارد. در مطالعه‌ی نقاشی‌های اولیه‌ی دوره‌ی تیموری، چیزی که به صورت مکرر و آگاهانه به نظر می‌رسد و تقریبا یک استراق سمع، یک تغییر شکل و به طور شگفت‌انگیزی ممتاز و خاص است، دنیایی است که به طور موفقیت‌آمیزی مانع شلوغی، سروصدا، بی‌نظمی، محرومیت و درهم و برهمی و کثیفی دنیای واقعی می‌شود. این قطعا تصادفی نیست. ممانعت، بخشی از هدف است. این موضوع، بر خلاف بین‌داشته‌ها و نداشته‌ها تاکید دارد. بنابراین حضور بسیار مشهود و نمایان خواستگاران ناامید، متقاضیان، گدایان و دیگر بدبختان را مشاهده می‌کنیم. مخمضه‌های تنگدستان به روش‌های گوناگون بیان شده‌است. حرکات بیانگر شیوه‌ی مطلوبی هستند - خواهش و التماس و زاری، بازوها دور تنه‌ای که می‌لرزد حلقه شده‌اند، دست‌ها دیوانه‌وار دراز شده‌اند تا از حمله یا ترحم التماس جلوگیری کنند. رنگ‌ها را می‌توان به کار برد (به خدمت گرفت) برای این که داستانی مشابه را بیان کرد: یک سبز سرد کمرنگ که اغلب از طریق یک بنفش سرد جلوه داده می‌شود، در نسخه‌ی خطی چستر بییتی از گلستان سعدی، قربانی‌های مختلف در یک نقاشی را یکی پس از دیگری فرا گرفته و احاطه نموده‌است و در تضاد تند و تیزی با رنگ قرمز آتشی‌دانه دارند که برای بناهای مجلل استفاده شده در جایی که آن‌ها مستثنی شده‌اند. سخت‌است که حداقل برای این هنرمند باور نداشته باشیم که رنگ‌های سردی مثل سبز کمرنگ و ارغوانی روشن (بنفش روشن) دلالت بر محنت و اندوه و تنگدستی دارند در حالی که رنگ‌های قرمز و نارنجی روشن، رفاه و خوشی را نشان می‌دهند. و البته میانگین (معدل)‌های معنایی - بالای همه‌ی فضاهای خالی - نیز برای تقویت این تمایزهای ظریف به کار گرفته می‌شود. دو تصویر دیگر از نسخه‌ی خطی دوبلین (Dublin) از گلستان، که هر دو مناظر دریایی (دورنمایی از دریا) هستند، به طور ویژه‌ای به این مفهوم ربط دارند. در یکی از نقاشی‌ها، مردی که در حال غرق شدن است ناامیدانه به نجات‌دهنده‌اش چنگ می‌زند، هر دوی آن‌ها در فضای وسیعی از آب جدا افتاده‌اند، در حالی که مسافران درون قایق از دست‌های آن‌ها دور هستند و توان نجاتشان را ندارند. (تصویر ۱۹). در نقاشی دیگری، یک آدم بیچاره‌ی فقیر که بالای یک برج سبز کمرنگ اسیر شده‌است به شکل باریکه‌ای شیب‌دار از دل

اقیانوس سر برآورده است، و با ناامیدی به افرادی که در قایق سوار هستند و به آرامی از او دور می‌شوند، اشاره می‌کند (تصویر ۷). بعضی از آن‌ها بازوهایشان را برای او (بیچاره‌ی فقیر) گشوده‌اند، مانند تصویر همراه آن، که یک خلاء بسیار بزرگ و تفاوتی فاحش بین قربانی و افراد دنبال‌کننده‌اش وجود دارد که از طریق این اشارات دست و سر بیهود بر آن تاکید می‌شود. بنابراین فضا و رنگ با هم استفاده می‌شوند تا یک آشفتگی تهدیدآمیز را نشان دهند. در حالت اصلیشان، وقتی دریای بی‌ترحم (بی‌رحم) به شکل یک ورقه‌ی نقره‌ای درخشان ارائه می‌شود، تاثیر این دو تصویر احتمالا ظرافت خیلی بیشتری نسبت به آنچه اکنون به نظر می‌رسد، دارد، هنگامی که اکسید شدن تعادل رنگ‌ها را از بین برده است.

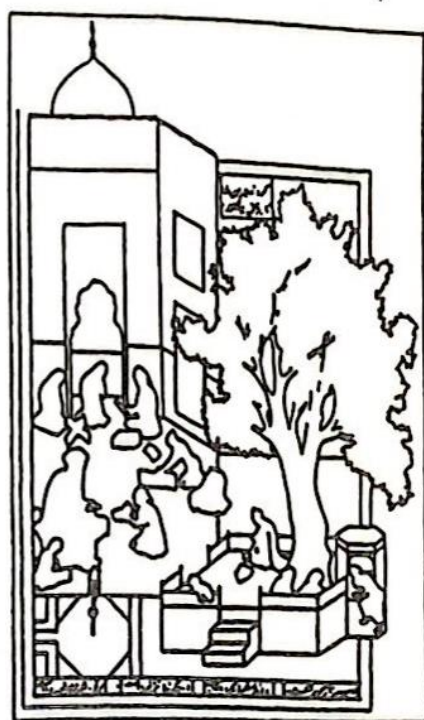


شکل ۱۹. نجات مرد غرق شده. سعدی، گلستان، ۸۳۰ (۱۴۲۶)، دوبلین، کتابخانه چستر بییتی، صفحه ۱۱۹.

یک مثال تنها برای نشان دادن این که چگونه همه‌ی این روش‌ها به آرامی به اتفاق همدیگر و یکنواخت کار می‌کنند، کافی می‌باشد. در گلستان دوبلین یک نقاشی ساده به شکلی فریب‌آمیز متن کوتاهی را به تصویر می‌کشد که در آن ماجرای یک شاعر را توصیف می‌کند که چگونه شاعری که در یک ظهر یک روز خیلی گرم در کوچه‌های شهر پرسه می‌زند، به طور اتفاقی و شانس‌با یک دوشیزه مواجه می‌شود که انگار از طریق جادو از درگاهی ظاهر می‌شود و به او مقدار زیادی آب یخ تعارف می‌کند (تصویر ۶). سپس سعدی مطلب را به زیبایی در شعر خویش بیان می‌کند و معنی آن را می‌رساند که از دید وی، این تشنگی بسیار که او بدان دچار شده را هیچ نوشیدنی نمی‌تواند برطرف کند. پاسخ دوشیزه ثبت نشده است، اگرچه هیچ شکی نیست که او هم شعری طولانی در جواب به وی گفته

است. این مواجهه ی کوتاه و ابهام آمیز، ایده ی شروع بحث هنرمند است که بر اساس آن نظر خودش را بیان می کند که پر از طنز و کنایه است. در بازگویی متناقض آنچه در متن توصیف شده است، با رجوع به شاعری که از شدت گرما به سایه ی دیواری پناه آورده است، هنرمند سعدی را در برابر یک زمینه ی سبز کمرنگ قرار داده است و این در حالی است که دختری از ساختمان نارنجی قرمز بیرون می آید که به نظر می رسد از گرما می درخشد. این ها دو رنگ غالب نقاشی هستند و شاید بتوان آن ها را به عنوان تشبیهات متناسبی برای دو موضوع اصلی هوس (هوای نفس) و انکار در نظر گرفت. اما چرا آن ها واژگون بیان می کنند (صحبت می کنند)؟ آزمایشی دقیقتر نشان می دهد که نقاش با انتخاب رنگ ها یک نوع بازی موش و گربه را انجام می دهد. ساختمان که رنگی گرم دارد، دیواره ی پایین آن به رنگ بنفش سرد است و دیوار بالای سر دوشیزه و اطراف وی با ستاره های سبز کمرنگ به صورت زرق و برق مزین شده است. درگاهی که وی در آن ایستاده است، در زمینه ی سفید خالص، به شکل شبی سیاه، سایه انداخته است و با کاشی کاری آبی و سبز، طراحی شده است. لباس وی نارنجی رنگ است و این رنگ به قدر کافی امید بخش است، اما این جامه ی بیرونی اوست و زیر این لباس یک لباس به رنگ سبز کم رنگ به طور اتفاقی و آنی دیده می شود. نوشیدنی خنکی که وی به شاعر تعارف می کند در کاسه ای است که به رنگ سبز کمرنگ است. جامه ی رویی شاعر آبی رنگ است که رنگ چشم پوشی و کناره گیری است و همان طور که ذکر شد در قاب نیز بازتاب داده شده است. پیام این تاثیر و تاثیر ظریف رنگ ها، به نظر می رسد که امید و آرزوها خیلی سریع برآورده می شوند. زبان بدن این دو چهره، این پیام را تداعی می کنند. این محیط فضای وسیعی را تداعی می کند، اما این دو چهره در فضایی بسیار کوچک و حقیر قرار دارند. در یک صحنه، آن ها را خرد و کوچک می کند اما در صحنه ای دیگر این اطمینان را می دهد که توجه و تمرکز روی آن هاست. دست های آن ها تقریباً اما نه کاملاً همدیگر را لمس می کند. دختر دقیقاً پشت آستانه ی ارغوانی رنگ می ماند که بنابراین به نظر می رسد ورودی را بسته است. وی (دختر) نوشیدنی را تقدیم می کند، اما شاعر هنوز آن را نپذیرفته است (دریافت نکرده است). بنابراین حرکات و حالات پیام رنگ را تقویت می کنند. اما در اطراف آن ها تضادی دیده می شود که خیلی آشکار است: یک فضای خالی ناشکستنی برای شاعر، اما برای دختر یک باغ پر شکوفه در برابر یک آسمان طلایی. بنابراین هنرمند در حیطه ی خودش، قطعاً پار را فراتر از منبع ادبی اش گذاشته و به وسیله ی یک زبان تصویری خیلی ریز که به اندازه خود متن دارای رموز و اسراس است، این کار را انجام داده است. پس به طور خلاصه، باغ سعادت (جنت - پردیس) با تمامی معناهای ضمنی اش از سعادت و خوشبختی، نعمت، عشق، قصر و دلخوشی ها و هلهله هایش، همه این ها غیرقابل دسترس هستند. آن ها پشت میله ها، پرده ها و دریچه ها هستند و از طریق دیوارهای بلند و درهای بسته و نگهبان دار حفظ می شوند. خیلی شبیه به این، حقیقت تالار حصار است که در آن پادشاه بالا و بر تخت سلطنت می نشیند. بنابراین قابلیت های فضایی برای حمل بارهای احساسی ایجاد می شوند، خواه این عواطف از روی هوس و اشتیاق باشد یا تنهایی، خواه از روی ناکامی یا ترس باشد. این مقاله تنها چهار مورد از بسیاری از عوامل فضایی که نقاشی های تیموری به خوبی به کار برده اند را مورد بحث قرار داده است: معماری، استفاده از بلوک ها، حاشیه و فضای خالی. اگرچه آن ها برای نشان دادن پیاده سازی کلی قابلیت های فضایی در نقاشی های پارسی که هنرمندان تیموری آن ها را کامل کرده اند، کافی هستند، اگرچه این قابلیت ها، اغلب در هر نقاشی خاصی می تواند دارای اهمیت ثانوی باشد و انباشته شدن وسواس گونه ی صفحات خطی متقاطع که برای بسیاری از نقاشی های ایلخانی مرسوم بود، از بین رفته است. همچنین ابزارهای فضایی مانند سیستم کولیس یا ابزار چوبی که دو یا چند صفحه را به هم متصل می کند، دیگر مرسوم نیست. درک هنرمند از رعایت فاصله ها در نقاشی آن قدر دقیق است که یک نقاشی می تواند در عین حالی که پر از چهره و اجسام مختلف باشد، شلوغ به نظر نرسد. به صحنه های روایی یا تشریفاتی، یک محیط سه بعدی اختصاص داده می شود که توسط چند گروه با دقت انتخاب می شوند. این صحنه ها شامل (درختان، ساختمان ها و اسباب و اثاثیه) می شود، و همه ی آن ها با دقت یکسانی قرار می گیرند و با دقت بالای نقاش از نظر تضادهای سطحی بالای صفحه در مقابل زمینه ی پایینی، فضای داخلی در مقابل فضای بیرونی و پیش زمینه در مقابل پس زمینه، نقاشی می شوند. حتی غیرمحتمل ترین عناصر یک طراحی می تواند به ایجاد حس فضا کمک کند. نحوه ی چیدمان سنگفرش یک طبقه، یا جهت جاری شدن آب که محور مرکزی را مشخص می کند، یا درختی با رشد تصادفی و ناهموار که به صورت ماهرانه ی نقاشی شده است می تواند به پراکندگی فضا کمک می کند. این نشانه کنترل کامل بر قراردادهای به کار گرفته شده است، که حتی سطوحی که به طور منطقی متضاد و مخالف

هستند نیز نمی‌توانند آرامش فضایی مینیاتورهای کامل و رشد یافته تیموری را خدشه دار کنند، همانطور که در صحنه لیلی و مجنون در مدرسه از خمسه ی کتابخانه بریتانیا به تاریخ ۱۴۹۴، جایی که محوطه اطراف درخت با پرسپکتیو ایزومتریک مناسب با زاویه حدود ۴۵ درجه نشان داده شده است، در حالی که حوضچه هشت ضلعی دقیقاً کنار آن، با زاویه ۹۰ درجه نشان داده شده است (تصویر ۲۰). بدون شک هنرمند، اگر با این اصطلاحات دقیق ابهام‌انگیز به چالش کشیده شود، احتمالاً این گونه پاسخ می‌دهد که در هر دو مورد دیدگاهی را انتخاب کرده است که می‌تواند ماهیت شی را با حداکثر وضوح آشکار کند. اتفاقاً، همین درخت نشان می‌دهد که چگونه ممکن است یک تضاد عمودی بین فرم‌های طبیعی، که با آزادی و سرزندگی قابل توجهی با آن‌ها برخورد می‌شود، و فرم‌های ساخته شده توسط انسان که بایک انعطاف ناپذیری به همان اندازه قابل توجه مشخص می‌شوند، ایجاد شود. نتیجه این است که دو محیط به هم متصل اما کاملاً متمایز (مجزا) - که حتی در مفاهیم فضایی نیز متمایز هستند، در ذهن برانگیخته شوند. مفاهیم فضایی رنگ هنوز به صورت دقیق بررسی نشده‌اند. رنگ‌های مکمل، تاکید‌های مکرر رنگ‌های همانند در مکان‌های مختلف، یا رنگ‌ها دوتایی و جفتی که تناوبی ریتمیک دارند، می‌توانند تمایزهای فضایی را تقویت کنند، حتی اگر نتوانند کاملاً آن را ایجاد کنند، همانطور که از طریق قرارداد عمومی پذیرفته شده نشان داده می‌شود که رنگ را می‌توان به شکل غیر طبیعی (به عنوان مثال، کوه‌های نارنجی یا درختان با برگ‌های آبی) با اطاعت از قوانین هارمونی رنگی درونی که هنوز دانش مدرن بسیار ناقص آن را درک کرده، استفاده نمود و به کار گرفت. گاهی اوقات، مانند درختی با برگ‌های پاییزی در صحنه‌ی مدرسه، که به آن اشاره شد، درهم و برهمی و شلوغی رنگ‌ها، فضای سه بعدی را با موفقیت نشان می‌دهد، اما این خطای حسی خاص، به بقیه‌ی نقاشی بسط پیدا نمی‌کند، اگرچه شاید این غیر منطقی بودن، نمی‌تواند خود نقاش را تحت تاثیر قرار دهد.



شکل ۲۰. لیلیا و مجنون در مکتب. نظامی، خمسه، ۹۰۰ (۹۵-۱۴۹۴)، لندن، کتابخانه بریتانیا، ۶۸۱۰، فول، ۱۰۶ بی، نمایی از صحنه (بعد از زین)

ژست‌ها، حرکات و اشارات نیز نقش خود را ایفا می‌کند، اگرچه عباراتی که به کار برده می‌شود نشان از تسلیم شدن دارد. سرهایی که به سمت یکدیگر متمایل شده‌اند، تماس چشمی از یک سمت صفحه به سمت دیگر، یا بین افراد پشت پنجره و شکل‌هایی که در سطح زمین قرار دارند، چرخش‌های ظریف و آرام یک پیکره، دست‌ها و بازوهای که رو به بیرون کشیده شده‌اند، کاربرد همه‌ی این‌ها را می‌توان به صورت زنجیره‌ای ترکیبی دید که دارای مفاهیم فضایی است. مجنون که هنگام جنگ با طایفه‌ی رقیب، روی خط افق دست-هایش را از روی پریشانی و درماندگی به هم فشار می‌دهد و در پیش زمینه، نشان داده می‌شود، که این نشان دهنده‌ی این موضوع است که چگونه می‌توان از شیوایی نمایش‌های غیرکلامی برای خدمت به اهداف و عناصر فضایی استفاده کرد.

نتیجه‌گیری

همه‌ی اطلاعات حاکی از این است که نقاشی‌های اوایل دوره تیموری بدین منظور طراحی شده‌اند برای این که حساسیت بالایی را نسبت به نکات ظریف و اختلاف‌های جزئی ترویج دهند. تنظیمات فضایی کد گذاری شده عمدی که در این مقاله تجزیه و تحلیل شدند، به حالت‌های نگهدارنده، مجموعه رنگی قوی، و نشانه‌ها و عیارهای دیگر سبک و روش تعلق دارند (متعلق هستند). فضا شبیه هر چیز دیگری در این نقاشی‌ها- تغییر شکل یافته است و یک نمونه ایده آل فرضی شبه - افلاطونی به کار رفته است. این مقاله تنها به تعداد معدودی از این اسرار پرداخته است.

منابع و مآخذ

برند، باربارا (۱۳۸۳) هنر اسلام، ترجمه مهناز شایسته فر، تهران، انتشارات موسسه مطالعات هنر اسلام

بلر، ش و لای بلوم، جاناتا، (۱۳۸۱) هنر و معماری اسلام، ترجمه یعقوب آژند، تهران، انتشارات فرهنگ و ارشاد اسلام.

پاکباز؛ رویین (۱۳۸۰) نقاشی‌های ران از دیرباز تا امروز، تهران، زرین

پوپ، آرتور ابهام، (۱۳۸۸) شاهکار هنر ایران، اقتباس و نگارش پروزی ناتل خانلر، تهران، علمی و فرهنگ

حبیبی، عبدالله (بی‌تا) هنر در عهد تیموری و متفرعات آن، تهران، انتشارات بن‌ادی فرهنگ.