

تبیین الگوپردازی، ریزنگاری و حجم‌پردازی در نگارگری ایرانی بر پایه مبانی ادراک در المناظر ابن هیثم

چکیده

نوشتار پیش‌رو، می‌کوشد به چرایی شکل‌گیری برخی چارچوب‌های نگارگری ایرانی راه‌برد و با کنکاش در زیرساخت این هنر، پاره‌ای ناهم‌سازی‌های روبنایی را تبیین نماید؛ برای نمونه در پی آن است، دریابد آبخور فکری الگوسازی حالت، شخصیت، مفهوم در نقاشی ایرانی کجاست؟ چرا با وجود تکرار چندسده‌ای این الگوها و پرهیز از باز‌نمایی واقع‌گرایانه چهره افراد، گرت‌برداری عین‌به‌عین از نقش‌مایه‌های اجسام چنین با اهمیت است؟ نگارگران با چه دیدگاهی گاه، اجسام را سه‌بعدی پرداخته‌اند و گاه، از نمایش حجم پرهیز کرده‌اند؟ در پاسخ به این پرسش‌ها، گریزی از آشنایی با دیدگاه‌های ادراک بصری در سده‌های پیشین نیست. بر پایه فرازهایی از کتاب المناظر ابن هیثم، اهمیت ممیزه (ذهن) و نشانگان بصری تکرار شونده برای فهم دقیق دیدنی‌ها آشکار شد. بر بنیان همین دیدگاه و با توجه به هدف نگارگری (انتقال پیام‌های اولیه و ثانویه)، الگوسازی، ریزنگاری و حجم‌پردازی تبیین گردید: نگارگران، با اجرای هر سه اصل پیش‌گفته، نشانه‌های بصری را هر چه آشکارتر در اختیار بیننده نهاده و از بروز خطای ادراک جلوگیری کرده‌اند. پژوهش، کیفی با رویکردی تاریخی

است. مباحث علمی، به شیوه توصیف-تحلیل، و تبیین‌های هنری، به گونه‌ای تطبیقی پیش‌رفته است. جامعه آماری، نسخه‌نگاره‌های برجای مانده از سده‌های ۱۰-۱۱ ه.ق. را در برمی‌گیرد و در میان این آثار، نمونه‌های هدفمند چنان انتخاب شده است که دست کم یکی از اصول سه‌گانه بالا را ارائه دهد.

واژگان کلیدی: نگارگری ایرانی، مناظر و مرایای کهن (نورشناسی اسلامی)، ابن هیثم

مریم کشمیری

(نویسنده مسئول)
دکتری پژوهش هنر، دانشگاه
الزهر(س)، تهران

Email:

maryam_keshmirey@yahoo.com

زهرا رهبرنیا

دکتری پژوهش هنر، دانشیار گروه
پژوهش هنر دانشگاه الزهر(س)، تهران

Email: z.rahbarnia@alzahra.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۰/۲۳

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۱/۳۰

مقدمه

بیننده امروز، هنگام نگرستن به نسخه‌نگاره‌های ایرانی، بایسته‌هایی را در اجرای این آثار درمی‌یابد که چرایی آن را نمی‌داند. این بایسته‌ها، به پرسش‌هایی درباره نقاشی ایرانی (نگارگری) راه می‌برد که بر پایه دانسته‌های امروز پیرامون هنر نقاشی، بی‌پاسخ می‌ماند و گاه چهره‌ای ناهمگون به نسخه‌نگاره‌ها می‌بخشد. برای نمونه، در حالی که نگارگری از یک سو، «فهرست واحدی از فرم‌ها و رویه واحدی از آفرینش هنری» دانسته می‌شود (گرابر، ۱۳۹۰: ۱۱۳)؛ چندانکه به چشم نخستین بینندگان این هنر نیز چنین بوده است^۱ از دیگر سو، تأکید نگارگر در بازنمایی عین به عین تزیینات اشیاء و نمایش گوناگونی آن‌ها، بیننده را شگفت‌زده می‌سازد. در کنار تأکید بر بازنمایی الگوهای واحد - تا آنجا که حتی نمایش ویژگی‌های چهره افراد بی‌اهمیت است (جدول ۱) - ارائه آرایه‌های اسباب در شاهنامه بایسنقری، «بادقت و وضوح تمام» دیده می‌شود (کونل، ۱۳۸۷: ۲۱۱۷). پای بندی به الگوپردازی، هم‌زمان با نمایش بی‌کم و کاست تزیینات چیزها از نخستین نمونه‌های نقاشی این سرزمین تا نسخه‌نگاره‌های متقدم و متأخر - مانند ورقه و گلشاه بر جای مانده از سنت سلجوقی (گرابر، ۱۳۹۰: ۵۹)^۲ و نگاره «مرگ اسکندر» (تصویر ۱) در شاهنامه بزرگ ایلخانی (Blair, 2012: 62)^۳، تا خمه و شاهنامه تهماسبی - اصلی همیشگی بوده است (جدول ۲). واقع‌نمایی آرایه‌های اشیاء، چنان بوده است که برخی پژوهشگران، نگاره‌ها را یگانه منابع شناخت برخی ساخته‌های از دست‌رفته ایرانیان قدیم، مانند پارچه‌های روزگار تیموری می‌دانند (اکرم، ۱۳۸۷: ۲۳۸۱)^۴. بنابراین، گرچه نگارگری، هویت‌ها را نادیده گرفته و تلاشی برای جاودانگی چهره‌ها نکرده، چنان سخت‌گیرانه، نقش چیزهای بی‌جان را باز نموده است که عمل نقاش، به ریاضتی هنری می‌گراید. نمونه‌ای دیگر از تناقض ظاهری این هنر، تفاوت در باز نمود بُعد سوم چیزهاست. تصویر ۲، نشان می‌دهد چگونه نگارگر، هم‌زمان تخت شهریار، صندلی مهمانان و جعبه‌ها را سه‌بُعدی، و زیرانداز و سایبان پادشاه را تخت و دوبُعدی باز نموده است (نیز تصویر ۱). در این آثار، با وجود ژرفنمایی پیچیده برخی چیزها، «ناگهان، [برای نمونه] قالیچه‌ای به‌شکلی عمودی [...] به چشم می‌خورد» (گری، ۱۳۹۲:

۸۰). چنین ناهمگونی‌هایی، نگارگری را هنری ناهم‌ساز و در آمیخته نشان می‌دهد که ناسازگاری‌ها را تکرار می‌کند. آیا چنین است؟ چگونه قراردادهای به‌ظاهر ناهمگون، برآمده، و پایدار مانده‌اند؟ آیا در نگاه بیننده پیشین نیز این هنر، ناهمگون بود؟ این نوشتار بر بنیان دریافت‌های زیر، می‌کوشد به پرسش‌های برآمده، پاسخ گوید: ۱. اصول نگارگری، برخاسته از دیدگاه پیشینیان درباره دیدن و ادراک بصری است؛ ۲. از آنجا که بیننده امروز این دیدگاه‌ها را نمی‌شناسد و به اصول علمی دیگری پای بند است، چارچوب‌های این هنر را ناهمگون می‌یابد؛ ۳. نورشناسی (مناظر و مرایا) کهن، علم دیدن و ادراک، نزد مردمان هم‌روزگار نگارگران بوده است و این دیدگاه‌ها را به‌گونه‌ای مدون در اختیار می‌نهد. بنابراین، از راه بازخوانی مناظر و مرایای کهن، به‌ویژه موضوع ادراک، می‌توان برخی بایسته‌های نگارگری (الگوپردازی، ریزنگاری و تضاد در حجم‌پردازی چیزها)، و ناهمگونی‌های پیش‌گفته را تبیین نمود.

روش پژوهش

نوشتار حاضر با رویکردی تاریخی در پی بازخوانی چارچوب‌های بازنمایی در نگارگری بر بنیان دستاوردهای دانش مناظر و مرایای کهن است. داده‌های علمی، به‌شیوه کتابخانه‌ای از میان آثار نورشناسی اسلامی گردآوری شد؛ داده‌های هنری از مجموعه‌های جهانی (وبسایت‌ها)، دریافت شد؛ بنابراین، داده‌های پژوهش، کیفی است. جامعه آماری، تمامی نسخه‌نگاره‌های سده‌های ۷-۱۰ ه.ق. را دربرمی‌گیرد. از میان این آثار، حدود ۱۸۰۰ نگاره از ۱۰۵ نسخه خطی، بررسی شد که ۳۰ نمونه در نوشتار حاضر - تصویر و جدول - آمد. آثار، به‌گونه‌ای هدفمند گزینش شده و مبنای انتخاب، اجرای دست کم یکی از اصول ریزنگاری، الگوپردازی یا حجم‌پردازی در آن‌ها بوده است. در ادامه، نخست، به‌گونه‌ای توصیفی-تحلیلی، فرازهایی از المناظر درباره ادراک و گونه‌های آن بازخوانی می‌شود؛ سپس، در کنار توصیف با شیوه تطبیق هم‌زمان، اصول به‌ظاهر ناهمگون نگارگری با مفاهیم دریافتی بررسی می‌شود و آثار در بستر این مفاهیم تحلیل می‌گردد.



تصویر ۲: شاهنامه تهماسبی، fol. 105r، ۹۴۴ ه.ق. متروپولیتن (URL3: metmuseum.org)



تصویر ۱: شاهنامه بزرگ ایلخانی، ۷۳۰ ه.ق.، گالری فریر (URL2: archive.asia.si.eduY)

پژوهش‌های نقاشی ایرانی در این گروه را می‌توان چنین برشمرد: نگارگری اسلامی، نوشته ثروت عکاشه (۱۳۸۰)؛ نقاشی ایرانی نوشته شیلا کن‌بای (۱۳۸۲)؛ باغ‌های خیال گردآوری کورکیان و سیکر (۱۳۸۷)؛ نگارگری ایران (۱۳۸۹)، نوشته یعقوب آژند. آنچه از چارچوب‌ها و بایسته‌های نگارگری ایرانی دانسته می‌شود - جدا از دلایل آن‌ها - در پرتو پژوهش‌های این گروه به چشم می‌آید؛

۳. بازخوانی نقاشی بر پایه دانش نورشناسی هم‌روزگار: از مهم‌ترین آثار می‌توان به پژوهش‌های چارلز فالکو و همکارانش اشاره کرد که تأثیرپذیری نقاشان رنسانس را از دستاوردهای مناظر و مریای آن دوران، به‌ویژه برگردان لاتین المناظر ابن هیثم نشان می‌دهد. از میان این پژوهش‌ها می‌توان به مقاله- Ibn Heytham's Contributions to Optics, Art, and Visual Literacy (۲۰۰۸) Painted Optics Symposium ارائه گردید، اشاره کرد. بهره‌مندی از دستاوردهای المناظر قدیم برای بازخوانی و رمزگشایی نگاره‌های ایرانی، رویکردی تازه است. در این زمینه، می‌توان از مباحث ده‌گانه نگارگری در رساله دکتری نگارنده نخست و پژوهش‌هایی مانند مقاله بازتاب‌اندیشه‌های علمی در نگارگری، کشمیری و رهبرنیا (۱۳۹۶)، و نگرشی بر ژرفنمایی در نگارگری ایرانی بر پایه آرای ابن هیثم در المناظر،

پیشینه پژوهش

هنرپژوهان بسیاری، چارچوب‌ها، بایسته‌ها و ناهمگونی‌های نگارگری را توصیف کرده‌اند؛ اما هیچ‌یک به چرایی و تبیین این مقوله‌ها نپرداخته‌اند. جستار حاضر، سرآغاز خوانش علمی (نورشناسی) نگارگری دانسته می‌شود. از آنجا که این بررسی، برآیند بازخوانی اصول مناظر و مریای قدیم و مبانی این هنر است، پیشینه‌های آن در سه گروه جای داد:

۱. **پیشینه علمی:** از رساله‌های کهن المناظر تا پژوهش‌های امروزی درباره دانش قدیم، پیشینه علمی این نوشتار است. چون رساله المناظر ابن هیثم (سده‌های ۵-۴ ه.ق.)، کامل‌ترین بحث نورشناسی کهن را ارائه می‌دهد و به گواه تاریخ تا عصر صفوی نیز در ایران شناخته بود،^۵ بحث ادراک بر پایه آن پیش می‌رود. تنقیح المناظر کمال الدین فارسی (سده ۷ ه.ق.)، و کتاب The Optics of Ibn Al-Haytham، به قلم عبدالحمید صبره از مهم‌ترین شرح‌های المناظر به شمار می‌آید. در میان آثار فارسی، می‌توان به این نگارش‌ها اشاره کرد: مقاله رضا شاپوریان (۱۳۴۹)، با نام «اطلاعاتی درباره ابن‌الهیثم بصری و اثر مشهورش، کتاب المناظر»؛ و مقاله «حرف تازه ابن‌هیثم» نوشته حسین معصومی همدانی (۱۳۶۲).

۲. **پیشینه بحث هنری:** افزون بر بررسی‌هایی که به برخی فزاده‌های آن‌ها در بخش مقدمه اشاره شد، مهم‌ترین

کشمیری و رهبرنیا (۱۳۹۸)، هر دو مقاله در نشریه هنرهای زیبا هنرهای تجسمی، نام برد.

درباره این پژوهش:

۱. گرچه امروز در برخی آثار فارسی‌زبان، مناظر و مریا را معادل واژه پرسپکتیو غربی می‌آورند، در گذشته، چنین مفهومی از آن دریافت نمی‌شد. مناظر و مریا، دانشی چندجانبه درباره کلیات دیدن، ادراک بصری، پدیده‌های نوری و ... بود. نوشتار پیش‌رو نیز مناظر و مریا را فراتر از ژرفنمایی و در معنای دانش نورشناسی کهن (اُپتیک) می‌داند؛

۲. در بررسی نگاره‌ها، نشانی صفحه‌ای از سایت موزه نگهدارنده اثر با URL و عددی ویژه مشخص شده است. آدرس کامل را در بخش تارنما می‌یابید؛

۳. در شرح تصویرها، حرف D (Detail) به معنای «جزئیات بخشی از اثر» است.

انتقال پیام، آماج نسخه‌نگاره‌های ایرانی

نسخه‌نگاره‌ها، به‌مانند دیوارنگاری‌ها و نقش برجسته‌ها، بیانگر روایتی ادبی، تاریخی و ... به زبان دیداری است. در اندک آثار برجای‌مانده از سده‌های آغازین اسلامی، اهمیت انتقال دقیق پیام بر پایه کوتاه‌نگاشته‌های توضیحی در زمینه نگاره‌ها، دریافت می‌گردد که به‌ویژه، نام هر پیکره را یادآور می‌شود.^۶ از این راه، نگارگر، بیان تصویری را به متن ادبی آن، پیوند می‌دهد و بیننده داستان را بی‌کم و کاست درمی‌یابد. گرابر، درباره نگاره‌های ورقه و گلشاه (توپقایی استانبول، URL4) می‌نویسد: «به‌ندرت چیزی بیش از متنی که این نقاشی‌ها را در میان گرفته، برای فهم آن‌ها ضرورت پیدا می‌کند» (گرابر، ۱۳۹۰: ۵۹). بنابراین، داستان به تصویر درآمده، نخستین صورت پیام هر نگاره است. انتقال پیام، به‌ویژه در کتاب‌هایی مانند شاهنامه، جامع‌التواریخ رشیدی، تاریخ حافظ ابرو، و ... اهمیتی درخور داشت. گرچه خواننده، امروزه این آثار را در مجموعه ادبیات ایران بازمی‌خواند و دگرسانی‌های زبانی و ادبی را مهم‌تر از اطلاعات تاریخی آن‌ها می‌داند؛ پیشینیان ما، نگاهی دیگر بر این آثار داشتند. آنان این کتاب‌ها را تاریخ سرزمین‌شان می‌پنداشتند و هرگز باور نداشتند که

برای نمونه، داستان‌های شاهنامه، مجموعه‌ای از روایات اسطوره‌ای و افسانه‌های ایران خاوری است. پادشاهان بر تخت نشستند، به پادشاهی جمشید و هوشنگ ایمان داشتند و می‌کوشیدند خود را از سلاله آنان بنمایانند. از این روست که کوماروف، اهدای شاهنامه تهماسبی به دولت عثمانی را یادآوری دیرینگی پادشاهی ایرانیان در مقایسه با نوپایگی عثمانیان بازمی‌خواند. نگاره‌های این نسخه، بازمود شاهان صفوی در هیأت شهریاران کهن ایرانی است (Komaroff, 2012: 17-18). جایگاه نسخه‌های تاریخی نیز آشکار است. جامع‌التواریخ رشیدی، روایتی از تاریخ بشر تا دوره ایلخانی است و به‌ویژه، تاریخ مغولان را بازگو می‌کند. تأکید بر تولید سالیانه این نسخه، در ربع رشیدی و ارسال آن به دیگر شهرها (آزند، ۱۳۸۹: ۱۴۵)، اهمیت تاریخ‌نگارانه این اثر را برجسته می‌سازد و جایگاه هنری آن را -چندان که امروز به آن می‌پردازند- به حاشیه می‌برد. آثاری مانند خمسه نظامی یا گلستان و بوستان سعدی و ... نیز بیش از آنکه آثاری ادبی باشند، نمایانگر منش انسان کامل، خلق و خوی ایرانیان و ... بوده‌اند. بنابراین، بازنمایی مفاهیم آمده در متن، رسالت اصلی نگارگر بود.

از دوره تیموری، نسخه‌نگاره‌ها تنها بیانگر متن نبود؛ هنرمندان به فراخور امکانی که هر روایت در اختیار می‌نهاد، زیرکانه اشاراتی به برخی مسائل اجتماعی و سیاسی را در این آثار گنجانده‌اند. این نوشتار، پیام‌هایی را که بیننده، افزون بر روایت متن نسخه درمی‌یابد، پیام‌های ثانویه می‌خواند؛ برای نمونه، آثار بهزاد^۷ را می‌توان از سرآغازهای بیانگری ثانویه به شمار آورد. کن‌بای می‌نویسد، برخلاف آثار دوره بایسنقری که «عوامل هندسی، ترکیب‌های عقلایی و اجزای بسیار ظریف» فضای تصویر را شکل می‌داد، بهزاد به انسان‌های هم‌روزگارش پرداخته است (کن‌بای، ۱۳۸۲: ۷۶). نظری نیز اجرای نگاره «تاج‌گذاری خسرو پرویز» در خمسه نظامی را پیوسته با ۴۰ سالگی برپایی حکومت صفویه می‌داند (نظری، ۱۳۹۰: ۶۵) یا نگاره «پیشکش هدایای هندی به خسرو» در شاهنامه را برپایه رخداد پناهندگی همایون شاه به دربار شاه تهماسب تفسیر می‌کند (همان: ۷۶ به بعد). پیش‌تر به دیدگاه کوماروف درباره شاهنامه تهماسبی اشاره شد. نگاره‌های تیموری و پس از آن، حتی مناسبات و جایگاه‌های

اجتماعی طبقات جامعه رانیز به گونه‌ای دقیق بازتاب می‌دهد؛ برای نمونه، نگاره «مستی لاهوتی و ناسوتی» سلطان محمد، جایگاه اجتماعی سه گروه از نوازندگان عصر صفوی را آشکار می‌کند (کشمیری، ۱۳۹۷: ۳۱-۳۲).

آنچه آمد بیانگر اهمیت انتقال بی‌شبهه پیام نگاره‌ها نزد مخاطب است. نگارگران، می‌بایست شخصیت‌ها، حالات و مفاهیم را چنان می‌پرداختند که بیننده، بی‌هیچ تأویل، پیام‌ها را دریابد. انتقال پیام و بازنمایی بی‌تردید مفاهیم، حتی می‌توانست مبنایی برای رتبه‌بندی هنرمندان و برجستگی آثار فراورد. از این روست که آشنایی با فهم مردمان قدیم از فرآیند ادراک اهمیت می‌یابد. مبانی المناظر امکان این آشنایی را فراهم می‌آورد.

ادراک در مناظر و مرایای کهن (المناظر)

آلکمئون،^۸ پزشک هم‌روزگار فیثاغورس، برای نخستین بار به بحث درباره جایگاه ذهن در ادراک چیزهایی که حواس درمی‌یابد، پرداخت. وی می‌نویسد: ادراک حسی در ذهن، خاطرهای می‌سازد که به شکل‌گیری تصور یا عقیده و سپس، فهم یا شناسایی می‌انجامد (گمپرتس، ۱۳۷۵: ۱۷۰). چنانچه مغز آدمی دچار «تکان یا تغییر» شود، حواس، توانایی‌اش را از دست می‌دهد (در: گاتری، ۱۳۷۶: ۲۳). تئوفاستوس،^۹ به نقل از آلکمئون، درباره تفاوت انسان با دیگر جانداران می‌نویسد: «تنها انسان می‌اندیشد در حالی که، دیگران احساس می‌کنند، اما نمی‌اندیشند [...] مجموع حواس به‌نحوی با مغز همبستگی دارند» (خراسانی، ۱۳۵۷: ۲۲۷-۲۲۸). آلکمئون را «بنیانگذار روان‌شناسی تجربی» می‌دانند (همان: ۲۲۷).

گرچه در مقایسه با مبحث ادراک در المناظر، آرای یونانیان بسیار گزیده به چشم می‌آید، می‌توان دیدگاه آنان را پیشینه دستاوردهای مناظر و مرایای اسلامی دانست.

ابن‌هیثم در فرازهای آغازین و پایانی کتابش، به گونه‌ای گسترده، از ادراک ذهنی سخن می‌گوید: نخست، احساس با چشم صورت می‌گیرد که درک ناشی از آن، تنها منجر به فهم حضور نور و رنگ می‌شود. این ادراک، مجرد بالحس است که به فهم چیزها نمی‌انجامد. گرچه حس مجرد، حضور نور و رنگ را درمی‌یابد، حتی چیسستی یا شدت آن‌ها را فهم نمی‌کند (ابن‌الهیثم، ۱۹۸۳: ۲۱۸-۲۱۶؛ ۱۲۶-۱۲۷، ۱۹۸۳). (Sabra, 1989: 126-127)

حس برای درک کامل، نیازمند همراهی گونه‌های دیگر ادراک است: ادراک بالقیاس و التمییز؛ و ادراک بالمعرفة (شناخت). قوه ممیزه (ذهن) از کودکی با مشاهده هر چیز، روگرفتی تصویری از آن را انباشت می‌کند (همان: ۲۲۷؛ ۱۳۶). (Ibid: 136)

سپس، هرگاه تصویر تازه‌ای را از چشم دریافت کرد، آن را با انباشت‌های پیش می‌سنجد و از راه مقایسه و تشخیص شباهت‌ها به فهم آن، راه می‌برد. ابن‌هیثم، این فرآیند را ادراک بالقیاس و التمییز می‌خواند و آن را رخدادی، زمان‌بر می‌داند؛ البته می‌افزاید، ممیزه، چنان به‌تندی این فرآیند را پیش می‌برد که آدمی زمان را در نمی‌یابد و آن را بی‌درنگ می‌پندارد (همان: ۲۱۹؛ ۱۲۸). (Ibid: 128)

ممیزه، با گذر عمر و افزایش الگوهای ذهنی، کم‌تر از راه قیاس و تمییز پیش می‌رود. ذهن، هر چیز را که می‌بیند، با نشانه‌ها (الأمارات) یا رمزهای دیداری ویژه‌ای (همان: ۲۲۰؛ ۱۲۹). (Ibid: 129)

باز می‌شناسد و هرگاه در آینده، بار دیگر آن چیز را ببیند، تنها با مقایسه نشانه‌ها به ادراک راه می‌برد (همان: ۲۱۹؛ ۱۲۸). (Ibid: 128)

این شیوه را ادراک بالمعرفة یا همان شناخت می‌خوانند. بسیار پیش آمده که فرد، واژه‌ای آشنا را با وجود نقطه‌گذاری اشتباه یا پس و پیش بودن برخی حروف، به‌درستی خوانده و حتی اشتباه آن را در نیافته است؛ زیرا ذهنش تنها با نشانه‌های آشنا (معرفت)، صورت کلی واژه را درمی‌یابد و به معنای آن، حکم می‌دهد. اما اگر فرد با واژه‌ای روبه‌رو شود که پیش‌تر، آن را ندیده است، به‌کندی و از راه مقایسه حروف با حروف از پیش شناخته، آن را می‌خواند. آدمی، بیش‌تر بر پایه نشانه‌ها، دیدنی‌ها را فهم می‌کند و البته، سر آغاز خطاهای دیداری نیز همین شیوه است.

المناظر ادراک اشتباه را برخاسته از سه سبب می‌داند: عدم سلامت چشم؛ نبود یکی از بایسته‌های دیدن، مانند نور کافی، فاصله مناسب و...؛ و خطای ادراک^{۱۰} (همان: ۳۷۴ به بعد؛ ۲۵۷-۲۵۱). (Ibid: 251-257)

در ادراک بالمعرفة (شناخت)، چنانچه ممیزه، نشانه‌های دیداری (الأمارات) یک چیز را با نشانه‌های چیز دیگری اشتباه‌گیرد و تمایز آن‌ها را به‌درستی در نیابد، به‌اشتباه، حکم (تشخیص) می‌دهد. آشکارگی نشانه‌ها و آشنایی کامل بیننده با آن‌ها، از مهم‌ترین بایسته‌های پرهیز از خطاهای ادراکی است. ابن‌هیثم تأکید می‌کند، تشخیص درست رخ نمی‌دهد، مگر بیننده پیش‌تر، بارها و بارها نشانه‌ها را به‌دقت دیده و دریافته باشد. با توجه به سرعت

اجتماعی طبقات جامعه رانیز به گونه‌ای دقیق بازتاب می‌دهد؛ برای نمونه، نگاره «مستی لاهوتی و ناسوتی» سلطان محمد، جایگاه اجتماعی سه گروه از نوازندگان عصر صفوی را آشکار می‌کند (کشمیری، ۱۳۹۷: ۳۱-۳۲).

آنچه آمد بیانگر اهمیت انتقال بی‌شبهه پیام نگاره‌ها نزد مخاطب است. نگارگران، می‌بایست شخصیت‌ها، حالات و مفاهیم را چنان می‌پرداختند که بیننده، بی‌هیچ تأویل، پیام‌ها را دریابد. انتقال پیام و بازنمایی بی‌تردید مفاهیم، حتی می‌توانست مبنایی برای رتبه‌بندی هنرمندان و برجستگی آثار فراورد. از این روست که آشنایی با فهم مردمان قدیم از فرآیند ادراک اهمیت می‌یابد. مبانی المناظر امکان این آشنایی را فراهم می‌آورد.

ادراک در مناظر و مرایای کهن (المناظر)

آلکمئون،^۸ پزشک هم‌روزگار فیثاغورس، برای نخستین بار به بحث درباره جایگاه ذهن در ادراک چیزهایی که حواس درمی‌یابد، پرداخت. وی می‌نویسد: ادراک حسی در ذهن، خاطرهای می‌سازد که به شکل‌گیری تصور یا عقیده و سپس، فهم یا شناسایی می‌انجامد (گمپرتس، ۱۳۷۵: ۱۷۰). چنانچه مغز آدمی دچار «تکان یا تغییر» شود، حواس، توانایی‌اش را از دست می‌دهد (در: گاتری، ۱۳۷۶: ۲۳). تئوفاستوس،^۹ به نقل از آلکمئون، درباره تفاوت انسان با دیگر جانداران می‌نویسد: «تنها انسان می‌اندیشد در حالی که، دیگران احساس می‌کنند، اما نمی‌اندیشند [...] مجموع حواس به‌نحوی با مغز همبستگی دارند» (خراسانی، ۱۳۵۷: ۲۲۷-۲۲۸). آلکمئون را «بنیانگذار روان‌شناسی تجربی» می‌دانند (همان: ۲۲۷).

گرچه در مقایسه با مبحث ادراک در المناظر، آرای یونانیان بسیار گزیده به چشم می‌آید، می‌توان دیدگاه آنان را پیشینه دستاوردهای مناظر و مرایای اسلامی دانست.

ابن‌هیثم در فرازهای آغازین و پایانی کتابش، به گونه‌ای گسترده، از ادراک ذهنی سخن می‌گوید: نخست، احساس با چشم صورت می‌گیرد که درک ناشی از آن، تنها منجر به فهم حضور نور و رنگ می‌شود. این ادراک، مجرد بالحس است که به فهم چیزها نمی‌انجامد. گرچه حس مجرد، حضور نور و رنگ را درمی‌یابد، حتی چیسستی یا شدت آن‌ها را فهم نمی‌کند (ابن‌الهیثم، ۱۹۸۳: ۲۱۸-۲۱۶؛ ۱۲۶-۱۲۷، ۱۹۸۳). (Sabra, 1989: 126-127)

گونه؛^{۱۵} ۲. شناخت فرد.^{۱۶} وی می‌نویسد: «هر نوع از دیدنی‌ها، ساختار و شکلی دارد که نزد همه اعضای آن گونه یکسان است [و به شناخت گونه می‌انجامد]. اعضای هر گروه با تفاوت در معانی جزئی‌شان (مفاهیم ۲۲گانه) از یکدیگر متمایز می‌شوند [و شناخت فردی حاصل می‌شود]. شاید رنگ نیز در تمام اعضای یک گونه، همانند یا متفاوت باشد. بنابراین، تمامی همانندی‌های یک گونه در ذهن بیننده، تصویری کلی می‌سازد که با تکرار و آشنایی نشانه‌ها، به شناخت آن گونه راه می‌برد» (ابن‌الهیثم، ۱۹۸۳: ۳۲۳؛ ۲۱۱-۲۱۲؛ Sabra, 1989). شناخت گونه، تشخیص چیزهایی همانند است که از جهت پاره‌های شباهت‌ها در یک گروه، دانسته می‌شوند؛ برای نمونه، هنگامی که بیننده، فردی را می‌بیند، درمی‌یابد این جاندار، انسان است و نه گربه یا اسب. یعنی گروهی را با ویژگی مشترک فهم می‌کند؛ اما گاه، نه تنها می‌فهمد، جاندار دیده‌شده، انسان است، بلکه هویت وی را نیز متمایز از دیگر آدمیان درمی‌یابد؛ یا به قول ابن‌هیثم، زید را می‌شناسد. در این حالت، شناخت گونه، به شناخت فرد، تبدیل می‌شود. در شناخت افراد، نشانه‌ها (الأمارات)، ریزتر بررسی می‌شود و به تشخیص یک فرد در میان اعضای گروهش می‌انجامد.

در بخش پایانی مقاله دوم المناظر، بحثی است که نظیف از آن با نام «نشانه با اضافه» یا نشانه افزوده، یاد می‌کند (نظیف، ۱۳۹۴: ۳۰۹). گاه نشانه‌های ادراکی (الأمارات)، به دلیل همراهی برخی چیزها یا بودن در برخی موقعیت‌ها، دور از اشتباه فهم می‌شود؛ برای نمونه، اگر فرد در چمنزاری، توده سرخ‌رنگی ببیند، گمان می‌برد گل‌هایی در چمنزار روییده است. چمنزار، همانند نشانه‌ای افزوده به گل سرخ، تشخیص آن را آسان می‌گرداند (ابن‌الهیثم، ۱۹۸۳: ۳۳۲-۳۳۳؛ Sabra, 1989: 219).

گزیده این که ممیزه، تصویر دریافتی از چشم را با الگوهای از پیش شناخته‌اش، می‌سنجد؛ اما این سنجش، در بیش‌تر اوقات، به شکلی نقطه‌به‌نقطه و ریزبینانه صورت نمی‌گیرد؛ بلکه تنها نشانه‌هایی را در هر چیز برمی‌گزیند و با نشانه‌های الگوهای پیشینی، مطابقت می‌دهد. ممیزه، بر بنیان همانندی نشانه‌های دیده‌شده با الگوهای ذهنی درباره آن چیز، حکم می‌کند. بنابراین، از یک سو، هر چه آشنایی بیننده با یک

ادراک بالمعرفه، چنانچه آشکارگی و تکرار نشانه‌ها صورت نپذیرد، ادراک اشتباه، گریزناپذیر است. معصومی همدانی می‌نویسد: «خطای ادراک حسی، ناشی از ماهیت ادراک بالمعرفه است و هنگامی رخ می‌دهد که انسان، کلید یا سرنخی را - که یک جنبه خاص و جزئی از چیزی است - با یک جنبه جزئی در چیز دیگر، اشتباه کند» (معصومی همدانی، ۱۳۶۲: ۵۴).

ابن‌هیثم، بر پایه سرعت عملکرد ممیزه در ادراک چیزها و شناخت پیشینی ذهن از پدیده‌ها، دسته‌بندی دیگری نیز ارائه می‌دهد (مقاله دوم المناظر): ادراک بدیهی مطلق،^{۱۱} بدیهی با شناخت پیشینی،^{۱۲} تأمل مطلق^{۱۳} و تأمل با شناخت پیشینی^{۱۴} (ابن‌الهیثم، ۱۹۸۳: ۳۳۷؛ Sabra, 1989: 223). نظیف، برای درک این اصطلاحات، برابرهای امروزی را پیشنهاد می‌کند: ادراک بدیهی مطلق، شکلی از هوشیاری است و فرد، تنها درمی‌یابد، چیزی بیرون از وی و در برابرش جای گرفته است؛ ادراک بدیهی با شناخت پیشین، همان شناخت امروز است؛ گونه‌های ادراک با تأمل نیز همانندی‌هایی با مشاهده‌گری در دانش امروز دارد (نظیف، ۱۳۹۴: ۲۹۵). بر پایه این سخنان، می‌توان گفت: ادراک بدیهی مطلق (هوشیاری)، گام نخست است، سپس، تأمل مطلق در جزئیات جسم (درک مفاهیم جزئی) رخ می‌دهد؛ آنگاه ادراک بدیهی با علم پیشینی است که بر پایه نشانه‌ها به شناخت می‌انجامد و چنانچه ممیزه در بررسی، بیش‌تر درنگ کند، تأمل با شناخت پیشینی دست می‌دهد. البته شتاب ممیزه در پیشبرد این مراحل چهارگانه، چنان است که فرد، تفاوت‌های هر مرحله و گذار از یکی به دیگری را در نمی‌یابد. هم‌چنین ذهن هر چه از مرحله نخست به چهارم پیش می‌رود، ادراک به حقیقت نزدیک‌تر و احتمال بروز اشتباه، کم‌تر است، اما ممیزه، همیشه این مراحل را طی نمی‌کند و بیش‌تر با تکیه بر مرحله هوشیاری (نخست) و ادراک بدیهی با شناخت پیشینی (سوم) مفهوم دیدنی‌ها را درمی‌یابد. پس، ادراک، نه بر بنیان واکاوی تمام جنبه‌های چیز دیدنی، بلکه بیش‌تر، بر پایه فهم پاره‌ای نشانه‌ها به دست می‌آید. از این رو، آشکارگی نشانه‌ها و آشنایی بیننده با آن‌ها (از راه تکرار) در پرهیز از خطا اهمیت دارد.

ابن‌هیثم، آن جا که از ادراک بالمعرفه و نشانه‌ها (الأمارات) سخن می‌گوید، شناخت را دو گونه برمی‌شمارد: ۱. شناخت

بستر جامعه است که تفاوت بزرگی با دیدگاه ادراک بصری در مناظر و مرایای کهن دارد، وجه اشتراک هر دو، تأکید بر لزوم هم‌خوانی رمزهای باز‌نموده و الگوهای ذهنی مخاطبان برای فهم اثر است.

الگوهای پر تکرار نگارگری، تلاشی برای ارائه نشانگان دیداری (الأمارات) شناخته مخاطب است، که دریافت بی‌اشتباه پیام را تضمین می‌کند. گوناگونی الگوهای باز‌نموده، گواهی بر این یافته است. هر الگو، در جایگاه نشانه‌ای روشن، مفهومی قراردادی را به ذهن بیننده می‌آورد و امکان تأویل اثر را منتفی می‌ساخت. از این رو، نگارگران در پی شکستن قراردادهای باز‌نمایی مفاهیم، بیرون از الگوهای بصری نبودند. این نکته، به‌ویژه هنگام باز‌نمایی برخی شخصیت‌ها یا مفهومی‌ها، بیش‌تر به چشم می‌آید؛ برای نمونه، باز‌نمایی پادشاه در نگاره‌ها اهمیتی چندسویه داشت: نخست، چون این افراد، حامیان اصلی تولید نسخه‌ها بودند، انتظار می‌رود باز‌نمایی و دریافت جایگاه آنان اهمیت بسیار داشته باشد؛ دوم، در بیش‌تر نمونه‌ها، پیام‌های اولیه و ثانویه پیرامون شخصیت چنین افرادی بهتر درک می‌شود؛ سوم، محتوای کتاب‌هایی چون شاهنامه و جامع‌التواریخ، باز‌نمایی این شخصیت‌ها و تشخیص دقیق آن‌ها را ضروری می‌ساخت، زیرا متن این کتاب‌ها، بیش‌تر، پیرامون شخصیت و زندگی شهریاران بود. الگوی پادشاه پیروز، یکی از چند الگوی پر تکرار نگارگری ایرانی است. با وجود گوناگونی الگوپردازی‌ها، باید گفت کارکرد تمامی آن‌ها، یکسان و بر پایه مناظر و مرایای کهن و بحث‌نشانه‌ها (الأمارات)، تضمینی برای فهم دقیق پیام است. در ادامه سه گونه الگوپردازی آمده است: الگوهای باز‌نمایی حالت، الگوهای نمایش شخصیت، الگوهای مفهومی.

الگوهای حالت: از فراگیرترین نمونه‌های این گروه، باز‌نمایی حیرت و شگفتی است: نگاهی متحیر به سوژه و انگشتی بر لب که گزیده می‌شود. این نشانه را به‌ویژه در صحنه‌هایی اجرا کرده‌اند که باز‌نمایی دل‌آوری‌های شاهان و پهلوانان است؛ در خمسه نظامی بریتانیا، رشادت بهرام در نبرد با اژدها، سبب شگفتی یکی از همراهان شده است (تصویر ۳). در باز‌نمایی شگفتی افراد از زیبایی خیره‌کننده یار نیز چنین الگویی را باز‌نموده‌اند. در صحنه «آب‌تنی کردن» (خمسه‌های نظامی)، آنگاه که خسرو با شگفتی به یار می‌نگرد، این الگو را تکرار

جسم بیش‌تر باشد، الگوی ذهنی و نشانه‌های پر رنگ‌تری از آن، در خاطر دارد؛ و از سوی دیگر، هرچه تصویری که به ذهن می‌رسد، نشانه‌های متمایزتری داشته باشد، ممیزه، بهتر می‌تواند مطابقت نشانه‌ها را پیش‌برد و به درک صحیح رسد. چنانچه نشانه‌های یک چیز، آشکارگی و تمایز کم‌تری از نشانه‌های چیز دیگر، داشته باشد، احتمال دریافت نادرست افزایش می‌یابد.

بازخوانی اصول نگارگری

۱. الگوپردازی

پس از بازخوانی چارچوب‌های فرآیند ادراک ذهنی در نخستین گام، چرایی تکرار الگوها در نگارگری، پیگیری می‌شود. پیش‌تر آمد، مهم‌ترین هدف اجرای هر نگاره، بیانگری آن است؛ چه بیان پیام‌های متنی، که به تصویر درآمده (اولیه)، چه بیان پیام‌های ثانویه، که برخاسته از رویدادهای زمانه هنرمند است. بر بنیان دستاوردهای مناظر و مرایای کهن، ممیزه بیننده، آنگاه بی‌اشتباه مفهوم دیدنی‌ها را درمی‌یابد که: ۱. نشانه‌های دیداری آمده در اثر را پیش‌تر دیده باشد (اصل آشنایی)؛ ۲. بارها این نشانه‌ها، برای او بازآفرینی شده باشد (اصل تکرار)؛ و ۳. نشانه‌های باز‌نموده، چنان آشکار باشد که با نشانگان دیگر مفاهیم اشتباه نشود (اصل تمایز). در مباحث نوین هنری، آنگاه که بحث از ادراک مخاطب به میان می‌آید، چنین اصولی هم‌چنان بازگو می‌شود؛ از دید بوردیو، رمز‌گشایی یک اثر، آنگاه ممکن می‌شود که «کد یا رمز فرهنگی - که درک آن، اثر هنری را ممکن ساخته است - [...] بدون واسطه و به‌طور کامل، ملکه ذهن بیننده شده باشد و با آن رمز فرهنگی - که اثر هنری را قابل درک ساخته است - هم‌زمان در هم ادغام شود... هنگامی که چنین شرایطی مهیا نباشد، عدم درک [اثر هنری] اجتناب‌ناپذیر است» (بوردیو، ۱۳۷۷: ۱۰۶). با کساندال می‌نویسد: آنچه ذوق هنری دانسته می‌شود، اشتراک میان تمایزات دیداری ارائه‌شده در متن اثر هنری و مهارت‌های رمز‌گشایی این تمایزات نزد بیننده است. آنگاه که رمزهای دیداری با الگوهای ذهنی بیننده، هم‌خوانی داشته باشد، ادراک رخ می‌دهد و ذوق هنری اثر و مخاطب، هم‌راستا می‌شود (Baxandall, 1988: 34). گرچه در مباحث مدرن، گفتگو بر سر نشانگان فرهنگی و قراردادهای ادراکی در



تصویر ۵: منطق الطیر، سده ۹، fol. 49r، بریتانیا
D(URL8, www.bl.uk)



تصویر ۴: خمسه تهماسبی، سده ۱۰، fol. 53v، بریتانیا
D(URL7, www.bl.uk)



تصویر ۳: خمسه، fol. 157r، بریتانیا
D(URL6, www.bl.uk)

می‌شوند؛ پیکره‌ها در حالی که دست در آستین دارند، با جامه‌هایی ساده، شوریده‌وار، گرد خویش می‌چرخند (تصویر ۶)، اما در الگوی طرب، رقصندگان با لباس‌های آراسته درباری، بی‌آن که دست پنهان کنند و گاه با طبلک‌های ویژه، به پایکوبی مشغولند (تصویر ۷). نگاره‌ای در دیوان حافظ سام میرزا، نمونه‌ای درخور توجه است، زیرا هر دو الگورا کنار یکدیگر بازمی‌نماید (کشمیری، ۱۳۹۷: ۳۱-۳۲).

الگوهای شخصیت: گاه نشانه‌ها در نگاره‌ها به فهم شخصیتی ویژه راه می‌برد. از شناخته‌شده‌ترین آنان، می‌توان به الگوی پادشاه اشاره کرد. البته بازنمایی شاه پیروز در بزم، بارعام یا خیمه شکارگاهی با نمایش این شخصیت در جنگ‌ها یا هنگامه شکار تفاوت دارد. برای کوتاهی سخن، پژوهش حاضر، تنها به الگوی شاه پیروز می‌پردازد. جدا

کرده‌اند (تصویر ۴) و یا در نسخه‌ای از منطق الطیر عطار، شگفتی مرد از زیبایی دختر پارسا را با طراحی انگشتی بر لب نشان داده‌اند (تصویر ۵). هم‌چنین می‌توان به الگوی قامت سروگون و خمیده پیکره‌ها در نگارگری ایرانی اشاره کرد که یادآور صفت پسندیده فروتنی افراد در فرهنگ ایرانی است؛ خواه این فروتنی در محضر بزرگان باشد، خواه در محضر خداوند.

از دیگر الگوپردازی‌ها برای نمایش حالات و افعال انسانی، می‌توان به دو الگوی متفاوت سماع و طرب اشاره کرد که در نسخه‌نگاره‌های تیموری و صفوی به چشم می‌خورد. در بیش‌تر این آثار، نگارگران برای بازنمایی صحنه‌های سماع و چرخش‌های صوفیانه، پیکره‌ها را چنان بازنموده‌اند که با رقصندگان مجالس بزم متفاوت است و به‌آسانی بازشناخته

جدول ۱. تکرار الگوی شاه پیروز در نسخه‌های متقدم تا متأخر (ماخذ: نگارندگان)

نسخه نگاره	نسخه	تولید	صفحه	تاریخ	در اختیار
	ورقه و گلشاه	شرق ایران	—	۶-۷ ه.ق	توقایی سرا استانبول
	مقامات حریری	غرب ایران (؟)	Fol. 7v	سده ۷ ه.ق	کتابخانه ملی پاریس
	سمک عیار	ایران	94b	۷۳۰ ه.ق	مجموعه پادلیان آکسفورد
	شاهنامه کوچک	اصفهان	—	۷۳۰- ۷۴۰ ه.ق	متروپولیتن نیویورک
	جامع التواریخ	تبریز (مغول)	Fol. n 306	سده ۸ ه.ق	کتابخانه ادینبارو
	شاهنامه بزرگ ایلخانی	تبریز (مغول)	—	حدود ۷۳۰ ه.ق	دانشگاه هاروارد ماساچوست
	شاهنامه بایسنقری	هرات	Page 262	۸۳۳ ه.ق	کاخ گلستان تهران
	جهانگشای جوینی	تبریز (ترکمان)	Fol. 30v	۸۴۱ ه.ق	کتابخانه ملی پاریس
	ظفرنامه تیموری	تبریز (صفوی)	—	۹۳۵ ه.ق	کاخ گلستان تهران
	خمسه تهماسبی	تبریز (صفوی)	Fol. 26v	۹۴۵ ه.ق	کتابخانه بریتانیا



تصویر ۸: شاهنامه تهماسبی، ۹۴۴ هـ.ق. fol. 538r، متروپولیتن
D(URL3,metmuseum.org)



تصویر ۷: تگنکاره، سده ۱۰، دانشگاه هاروارد.
D(URL10,harvardartmuseums.org)



تصویر ۶: دیوان حافظ، سده ۹، متروپولیتن.
D(URL9,metmuseum.org)

شاپور را همانند پادشاهان بالغ باز نموده و وی را از دیگر شخصیت‌ها، متمایز کرده و از سوی دیگر، با نمایش این الگو در کوچک‌ترین اندازه، نوزادی شاپور را نمایانده است. در نگاه مخاطب امروز، هم‌آمیزی الگوی شاهانه با کوچکی اغراق شده پیکره، نمودی خنده‌آور است؛ اما بیننده پیشینی، این الگو را با تمامی نشانه‌هایش (الأمارات)، به روشنی می‌شناخت و شخصیت محوری نگاره را بی‌درنگ درمی‌یافت. به‌ویژه آن‌که، نگارگران در نمایش شهریاران، نشانه‌هایی مانند شیوه نشستن، وضعیت اندام‌ها و... را در سنتی چندسده‌ای تکرار کرده‌اند و از آن‌ها، نشانه‌های افزوده ساخته‌اند (جدول ۱). پیش‌تر آمد، برخی نشانگان، در هم‌نشینی با نشانه‌های دیگر، می‌تواند به درک درست یک مفهوم راه برد. در الگوی شاه پیروز، در کنار نشانه‌های پیش‌گفته مانند حالت اندام‌ها، اجرای پرآذین مسندها و تاج‌های شهریاری در جایگاه نشانه‌های افزوده ظاهر می‌شود و فرآیند ادراک را تسهیل می‌کند. بزرگ‌نمایی مقامی نیز نشانه افزوده دیگری است که در همراهی با نشانگان پیش‌گفته، به تشخیص پادشاه از دیگر افراد یاری می‌رساند. پژوهش پیش‌رو، بزرگ‌نمایی مقامی را نمونه‌ای از الگوهای مفهومی می‌داند.

مفهوم‌پردازی: شاید یکی از بهترین نمونه‌های الگوهای مفهومی، بزرگ‌نمایی مقامی باشد. در سنت تصویرپردازی ایرانی از نقش برجسته‌های دوره باستان تا آثار سده‌های اسلامی، همواره پیکره‌هایی که از جایگاه‌های الهی یا سیاسی برجسته‌تری برخوردار بودند، بزرگ‌تر از دیگران بازنمایی می‌شدند؛ در نقش برجسته شکار طاق بستان، خسرو پرویز را چند برابر همراهان وی پرداخته‌اند (تصویر در: Flen: din, 1851: Plates 8 & 10). در نسخه‌نگاره‌ها نیز این الگو

از اندک تفاوت‌هایی، که در برخی نسخه‌های متقدم دیده می‌شود، در بیش‌تر آثار، شاه را در میانه طولی یا عرضی نگاره، چنین باز نموده‌اند: پیکره‌ای بر مسندی فاخر، که بیش از سایر اسباب صحنه، آراسته شده؛ تنه‌اش از روبه‌رو و چهره‌اش، سه‌رخ و گاه اندکی رو به پایین است. پاهای یکی جمع و دیگری آویخته یا چهارزانو است و دستی بر کمر یا زانو دارد. تمایز چهره‌ها اندک است و نگارگر چندان پای‌بند صورت‌سازی‌های واقع‌گرایانه نیست. گاه در نبود شاه - به‌ویژه در نگاره‌های پیش‌ایلخانی - شاهزاده یا بزرگان را در چنین حالتی باز نموده‌اند. در بیش‌تر نگاره‌ها از کهن‌ترین نسخه‌ها تا نمونه‌های متأخر، این الگو دیده می‌شود (جدول ۱). بر پایه درکمان از المناظر، هر چه تکرار شکل‌های قراردادی اهمیت دارد، بازنمایی عین‌به‌عین چهره پادشاه، به تشخیص آن راه نمی‌برد. بر بنیان وقف‌نامه ربع رشیدی یا دیگر گزارش‌های تاریخی - که ارسال نسخه‌ها به دربارهای محلی یا کشورهای هم‌جوار را یادآور می‌شود - آشکار است، نزدیکان پادشاه، تنها مخاطبان نسخه‌نگاره‌ها نبودند. گاه افرادی که هرگز چهره پادشاه را ندیده‌اند، می‌بایست شخصیت وی و پیام نگاره را درمی‌یافتند. از این‌روست که چهره اولجایتورا چندان متفاوت از بایسنقر میرزا و شاه تهماسب نپرداخته‌اند. به بیانی دیگر، در اینجا مخاطب با شناخت فرد (معرفة بالشخص) روبه‌رو نیست؛ بلکه گونه (معرفة بالنوع) را می‌شناسد.

بررسی نگاره «تاج‌گذاری شاپور» (تصویر ۸)، اهمیت و کارآمدی این الگو را بیش‌تر نمایان می‌سازد. در داستان آمده است: شاپور را که چهل روز از تولدش می‌گذشت، به جای پدر در گذشته، بر تخت شاهی نشاندند و تاج بر سرش نهادند. از این‌رو، نگارگر، از یک سو، با پیروی از الگوی پیش‌گفته،

جدول ۲. نمونه‌هایی از ریزنگاری در نقاشی ایرانی (ماخذ: نگارندگان)

تزیینات بناها		ظروف		زیراندازها		سراپرده‌ها و خیمه‌ها		تن پوش‌ها		نسخه نگارها
										
منطق الطیر عطار	همایون خواجه	همایون خواجه	جامع التواریخ	ظفرنامه تیموری	گلستان سعدی	شاهنامه تهماسبی	جامع التواریخ	خمسه تهماسبی	مقامات حریری	نسخه
هرات تیموری	تبریز-بغداد جلایری	تبریز-بغداد جلایری	تبریز (ایلخانی)	تبریز (صفوی)	هرات متقدم	تبریز (صفوی)	هرات متقدم	تبریز (صفوی)	بغداد، غرب ایران	تولید
—	Fol. 12r	Fol. 40v	Page 293	—	—	Fol. 105r	Fol. 30r	Fol. 18r	Fol. 151r	صفحه
۸۹۲ ه.ق	۷۹۸ ه.ق	۷۹۸ ه.ق	۷۰۵ ه.ق	۹۳۵ ه.ق	۸۳۰ ه.ق	۹۴۴ ه.ق	۸۳۸ ه.ق	۹۴۵ ه.ق	سده ۷ ه.ق	تاریخ
متروپولیتن نیویورک	کتابخانه بریتانیا	کتابخانه بریتانیا	دانشگاه ادینبرو	کاخ گلستان تهران	چستر بیتی دوبلین	متروپولیتن نیویورک	کتابخانه ملی پاریس	کتابخانه بریتانیا	کتابخانه ملی پاریس	در اختیار

نادیده بگیرد و تنها، آنچه را دورتر است، بالاتر از چیزهای نزدیک بنمایاند؛ نه کوچک‌تر از آن‌ها. نگاره‌های برجای مانده، در کنار الگوپردازی‌های تخطی‌ناپذیر، تأکید نگارگران را برای بازنمایی دقیق تزیینات تن پوش‌ها و رزم جامه‌ها، سراپرده‌ها و خیمه‌های شاهانه، زیراندازها، ظرف‌ها، بناها، زین‌افزارها، بیرق‌ها و ... بازتاب می‌دهد (جدول ۲). اکنون که به چرایی الگوپردازی‌ها توجه گردید، به پرسش مقدمه بازگردید: چرا در هنری که نشانگان بصری قراردادی، مجموعه‌ای تکرارپذیر از شکل‌ها ارائه می‌دهد، بازنمایی نقوش چیزها، تا بدین اندازه اهمیت یافته است؟ در ادامه، کوشش شده است پاسخی برای این پرسش به دست آید.

۲. ریزنگاری

ریزپردازی نگارگری در نگاه نخست، اجرایی آذین‌گرایانه به نظر می‌آید، که با الگوهای تکرارپذیر این هنر، ناسازگار است؛ اما بر بنیان مبحث ادراک در مناظر و مرایای کهن و توجه به هدف نگارگری - که همانا انتقال پیام‌های اولیه و ثانویه بوده - ریزنگاری، هم‌راستا با الگوسازی در جهت ادراک مفهوم نگاره تبیین‌شدنی است. پیش‌تر آمد، دایره مخاطبان نسخه‌نگاره‌های ایرانی، فراتر از دربار تولیدکننده بود و گاه مردمانی در شهرهای دیگر یا کشورهای هم‌جوار را در بر می‌گرفت. کوماروف و همکارانش، با بررسی‌های گوناگون

دید می‌شود. شاید برخی، بزرگ‌نمایی مقامی را نشانه‌ای دیگر برای شناخت پادشاه بدانند. در نسخه‌نگاره‌هایی که شهریاران را می‌نمایند، این سخن درست است؛ اما در برخی آثار، بزرگ‌نمایی مقامی را برای نمایاندن مهم‌ترین شخصیت (پیامبر، صوفی، شاهزاده و...) و نه شاه، اجرا کرده‌اند. برای نمونه در تصویر ۹، بزرگی پیکره شیخ در مقایسه با گدا، نشانه بلندمرتبه‌گی را در اختیار بیننده می‌نهد. بزرگ‌نمایی مقامی در کنار بازنمایی آتش وجود، نشانه افزوده‌ای برای تشخیص جایگاه الهی پیامبران و اولیای خداست. بنابراین مفهوم پردازی، الگویی برای تشخیص فردی خاص (پیامبر، پادشاه، صوفی و...) نیست؛ بلکه به ویژگی‌های خاص پیکره‌ها، مانند جایگاه و مرتبه اشاره می‌کند.

بنابر آنچه آمد، پرداخت الگوی بصری (حالت، شخصیت یا مفهوم)، تکرار مجموعه‌ای از نشانگان شناخته‌شده و قراردادی میان هنرمند و مخاطب است؛ بر بنیان مبحث ادراک در مناظر و مرایای کهن، این نشانه‌ها به تشخیص پاره‌های شخصیت‌ها یا مفاهیم اصلی در هر نگاره می‌انجامد و در پی آن، مخاطب، پیام نگاره را بی‌هیچ اشتباهی فهم می‌کند. به نظر می‌رسد، تأکید بر آشکارگی الگوهای بازنموده - تضمین فهم دقیق بازنموده‌ها و مفاهیم نگاره - چنان بوده که حتی نگارگر برای بازنمایی دقیق و واضح چیزها ترجیح می‌دهد کوچک شدن اجسام و پیکره‌های در دور دست را نیز

فردی که بر این زیرانداز نشسته است، از کدام پایگاه اجتماعی است و با کدام شخصیت در روایت ادبی (پیام اولیه) یا دنیای پیرامونی اش (پیام ثانویه) هم‌خوانی دارد.

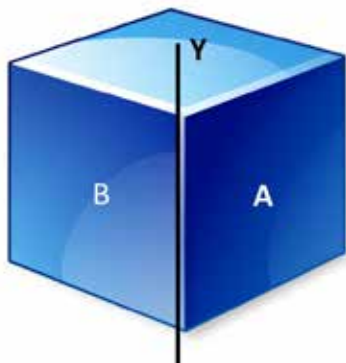
بنابراین با آنکه گرته‌برداری دقیق از نقوش اسباب‌گوناگون با الگوپردازی، ناهمساز به چشم می‌آید، بر پایه مفهوم ادراک بصری، بازنمایی آذین‌ها، شکل دیگری از ارائه نشانه‌های بصری آشنا برای مخاطبان بود. بیننده که پیش‌تر، بارها این نقوش تزیینی را بر ظرف‌ها، پارچه‌ها و ... دیده بود، روگرفتی تصویری از آن‌ها را در خاطر داشت (شناخت پیشینی یا معرفت)، و به محض مشاهده اسباب بازنموده در نگاره، بر پایه ادراک بدیهی با شناخت پیشینی (بالبدیهه مع تقدم المعرفة)، به آنی و با تأکید بر دانش پیشینی، نه تنها گونه آن شیء (المعرفة بالنوع)، بلکه در سطحی خردتر، ویژگی‌های اختصاصی آن (مکان تولید، بها و...) را نیز در مقایسه با انواع دیگر درمی‌یافت (معرفة بالشخص). بنابراین، باید گفت، ریزنگاری‌ها و الگوپردازی‌ها، کارکردی مشابه در نقاشی سنتی ایرانی داشته است.

۳. حجم‌پردازی

بازنمایی نقوش تزیینی چیزها در جایگاه نشانگان بصری، چنان اهمیتی در نگارگری داشت که هنرمندان، آن را به نمایش حجم (بعد سوم) اشیاء ترجیح می‌دادند. هرگاه رعایت اصول طراحی حجمی، نمایش تزیینات چیزها را ناممکن می‌ساخت، نگارگران، آن اشیاء را تخت و از روبه‌رو می‌پرداختند؛ تا سطح مناسبی جهت بازنمایی آذین‌ها در اختیار باشد.^{۱۷} از این‌رو، گاه در یک نگاره، برخی چیزها

نشان داده‌اند، اهدای نسخه‌های خطی و هدایای هنری از سوی دربار مرکزی ایران، به دربارهای خارجی یا محلی، اهدافی سیاسی داشته و هر هدیه، دربردارنده پیامی آشکار برای طرفین بوده است (Komaroff, 2012). از این‌رو، به‌ویژه در دوره تیموری و پس از آن که نگاره‌ها، پیام‌های ثانویه را نیز انتقال می‌دادند، تصویرگری دقیق آثار و دریافت بی‌شبهه پیام‌ها، اهمیتی دوچندان داشت. این یافته‌ها، بار دیگر بر اهمیت الگوها تأکید می‌کند و با توجه به وسایل ارتباطی آن روزگار، یادآور می‌شود: بازنمایی عین‌به‌عین چهره پادشاه، نقش‌چندانی در دریافت مخاطبان نداشته است، به‌ویژه مخاطبانی که بیرون از حلقه نزدیکان شه‌ریار بوده و چهره حقیقی وی را نمی‌شناختند.

برخلاف چهره افراد، که برای همگان آشنا نبود، آرایه‌های تولیدات فاخر هر دوره، برای تمامی برجستگان آن جامعه و حتی گاه به باری مناسبات تجاری و سیاسی، برای بسیاری مردمان سرزمین‌های همسایه شناخته‌شده بود. بیننده نگاره‌های ایرانی، می‌توانست آشکارا بر پایه نقش‌مایه‌ها، پورسلین چینی را از ظروف ایرانی، سوزن‌دوزی سوسنگرد را از خراسان، فرش اردبیل را از کاشان و ... تمیز دهد و حتی با اندک آشنایی با بازار، ارزش مادی آن‌ها را به گمان دریابد. پرداخت آذین‌ها و نقوش، نشانگانی جزئی‌تر در اختیار بیننده می‌نهاد و درک بیننده را از سطح شناخت کلی (معرفة بالنوع) به شناخت جزئی و فردی (معرفة بالشخص) می‌رساند. بیننده فراتر از آن که تشخیص می‌داد، آنچه گسترده‌اند، فرش است و نه حصیر یا بوریا، می‌توانست بگوید آن فرش، بافت کدام شهر است؛ بهای آن چقدر است و از همه مهم‌تر، بر پایه این یافته‌ها،



تصویر ۱۱: نمایشی از شرح ابن هیثم درباره ادراک بعد سوم چیزها (نگارندگان)



تصویر ۱۰: شاهنامه تهماسبی، fol. 87v، ۹۴۴ هـ، متروپولیتن (URL3, metmuseum.org)



تصویر ۹: جهانگشای جوینی، fol. 140v، ۸۴۱ هـ، کتابخانه پاریس (URL11, gallica.bnf.fr)

را تخت و دوبعدی و برخی دیگر را متجسم و سه‌بعدی باز نموده‌اند. تصویرهای ۱ و ۲ و نیز ۹ و ۱۰، گواهی است بر آنچه آمد. در این تصویرها، دایره‌های سیاه، اجسام باز نموده به شیوه سه‌بعدی را دربر گرفته و خط‌های زرد، اشیای تخت و دوبعدی را دورگیری کرده است. هنگامی که هم‌زمان در یک نگاره، برخی چیزها تخت و برخی دارای بُعد سوم طراحی شده است، دیگر نمی‌توان پذیرفت که نگارگران ایرانی ناتوان از اجرای حجم اشیا بوده‌اند یا عامدانه نمایش حجم چیزها را نادیده گرفته‌اند. از این رو، می‌بایست در پی یافتن دلیلی دیگر، برای اجرای چنین شیوه‌های ناهمگونی برآمد. بحث با طرح دو پرسش، روشن‌تر پیش می‌رود: (۱) چرا نگارگری ایرانی که هنری پیام‌رسان و متعهد به بیان آشکار و بی‌تأویل بوده، پرهیز از حجم‌نمایی چیزها را مغلّ ادراک بیننده نمی‌دانسته است؟ (۲) نگارگران بر بستر چه دیدگاهی ناگزیر از انتخاب میان بازنمایی نقوش تزئینی و حجم چیزها بوده‌اند، به بیانی دیگر، چرا آنان از اجرای هم‌زمان تزئینات و حجم پرهیز می‌کردند؟ پرسش نخست، بر پایه دیدگاه ابن هیثم درباره ادراک مفهوم جزئی التّجسّم^{۱۸} (بُعد سوم یا حجم) در بحث مفاهیم جزئی بیست‌و‌دوگانه پی گرفته می‌شود و پاسخ دومین پرسش، در بحث خطاهای ادراک در مشاهده مستقیم، دریافتنی می‌گردد.

ابن هیثم در المناظر می‌نویسد: ممیزه برای فهم تصویر، آن را در قالب پاره‌مفاهیم خردتری (مفاهیم جزئی) درمی‌یابد: «معانی جزئی که ادراک با حس دیداری به آن‌ها بستگی می‌یابد، در ۲۲ گروه جای دارد: نور و رنگ، دوری، وضعیت، تجسم، شکل، بزرگی، گسستگی و پیوستگی، عدد، حرکت و سکون، زبری و نرمی، شفافیت و کدری، سایه، تاریکی، زیبایی و زشتی، شباهت و اختلاف» (ابن الهیثم، ۱۹۸۳: ۲۳۰؛ Sabra, 1989: 138). فرد با درک و هم‌آمیزی مفاهیم جزئی، ویژگی هر مبصر را ادراک می‌کند: مفهوم کم یا زیاد با ادراک پاره‌مفهوم عدد دریافت می‌شود؛ گاهی درک یک چیز در گروه فهم هم‌زمان چند پاره مفهومی است: درک مفهوم نقاشی کردن، نیازمند فهم هم‌زمان پاره‌مفاهیم وضعیت و شکل است (همان: ۲۳۰-۲۳۱؛ Ibid: 139). فرآیند ادراک و ترکیب پاره‌مفاهیم جزئی در ممیزه چنان باشتاب و درهم‌آمیخته است که افراد فهم چیزها را آنی می‌پندارند.

درک بُعد سوم یا همان تجسم، یکی از بیست‌و‌دوگانه است. بر پایه المناظر، بیننده تنها زمانی می‌تواند التجسم را دریابد که (تصویر ۱۱) وضعیت دست کم دو سطح از آن چیز، نسبت به چشم بیننده، مایل باشد و محل پیوستگی آن دو سطح نیز دیده شود (همان: ۲۶۷؛ Ibid: 168-169). در تصویر ۱۱، اگر شکل بچرخد، چندان که سطوح A یا B، روبه‌روی بیننده باشد، سطح دیگر و خط Y (محل پیوستگی دو سطح) به چشم نمی‌آید. در چنین حالتی، بیننده تنها یک مربع دوبعدی و تخت می‌بیند. ابن هیثم می‌نویسد: دیدنی‌ها، همواره در چنین حالتی برابر دیدگان جای ندارد، پس، چشم همیشه نمی‌تواند بُعد سوم اجسام را ببیند؛ این در حالی است که ذهن، هیچ‌گاه اجسام پیرامون را تخت و دوبعدی در نمی‌یابد. ابن هیثم در این فراز، بار دیگر اهمیت ممیزه را در فرآیند دیدن و ادراک چیزها یادآور می‌شود. علم متقدم یا دانش پیشینی^{۱۹} آدمی می‌گوید، هر چیز در جهان، مجسم (سه‌بعدی) است؛ بنابراین، بیننده باور دارد دیدگان او، همه چیز را سه‌بعدی می‌بیند (همان: ۲۷۰؛ Ibid: 170). در حالی که بُعد سوم، تجسم ذهن اوست. دانش پیشینی، شناخت حاصل از تکرار است که به بداهت تبدیل می‌شود (نظیف، ۱۳۹۴: ۲۸۸). ابن هیثم در بحث خطاهای ادراک (مقاله سوم) می‌نویسد: بیننده به دلیل فاصله و ناتوانی در مشاهده لبه‌های اجسام کروی، خورشید یا ماه را دو دایره مسطح و رخشان می‌بیند؛ اما بر پایه دانش پیشینی، هرگز در کروی بودن آن‌ها، تردید نمی‌کند (ابن الهیثم، ۱۹۸۳: ۴۱۸؛ Sabra, 1989: 283). پس ادراک حجم چیزها، وابسته به علم متقدم است. اکنون به پرسش‌های آمده در ابتدای همین فراز بازگردیم:

۱. چرا نگارگری، پرهیز از حجم‌نمایی را مغلّ ادراک پیام‌نگاره نمی‌داند؟

بر بستر دیدگاهی که نگارگر، ادراک حجم چیزها را در گروه آشنایی بیننده با اجسام پیرامونی‌اش می‌داند و نه دیدن حقیقت حجم آن‌ها، بازنمایی دقیق حجم، اصلی بنیادین نیست. در این دیدگاه، بیننده، بی‌آنکه حجم چیزها را ببیند، می‌داند اشیا سه‌بعدی است. بر بنیان مهم‌ترین هدف اجرای آثار، نگاره‌ها، بیش از آن که تصویری عکس‌گونه از جهان باشد، می‌بایست پیام‌های اولیه و گاه، ثانویه را به مخاطب برساند. بیننده، حتی اگر در نگاره‌ها، حجم چیزها را نبیند، به یاری

بر بنیان دیدگاه بازگفته، چنین چارچوبی به ذهن می‌آید: حجم‌پردازی اجسام پرنقش و نگار-که در گروهی بازنمایی تزیینات بر سطوح مایل است- از اهمیت رمزگذاری تزیینات می‌کاهد و تشخیص دقیق ماهیت آن چیز (به‌ویژه جایگاه ارزشی و اقتصادی) را مختل می‌کند. نقش مایه‌های تزیینی-که قراردادهای و نشانه‌هایی شناخته‌شده برای نگارگر و مخاطبان هم‌روزگار اوست- با جای‌گیری بر سطوح مایل، درهم‌تنیده و ناموزون به تصویر درمی‌آیند. عدم آشکارگی این نقوش، به سردرگمی مخاطب می‌انجامد و سردرگمی مخاطب، یعنی دور شدن نگاره‌ها از کارکرد اصلی‌شان که همانا پیام‌رسانی (اولیه و ثانویه) است. از این‌روست که هر جا فرش، سایبان، سریر شاهانه و... برآذین‌شده، نگارگر به آسانی، حجم‌پردازی را وانهاد و با اجرای دوبعدی این اجسام، سطحی گسترده برای بازنمایی ریزپردازانه و دقیق نقوش فراهم آورده است. حتی در برخی نگاره‌ها، با آن‌که برای نمونه، فرش‌ها را به جای مستطیل با متوازی‌الاضلاع بازنموده‌اند، شیوه طرح‌اندازی چنان است که فرش، نه گسترده بر زمین، بلکه هم‌چنان تخت و بر خاسته از سطح نگاره دیده می‌شود. قالی بازنموده در تصویر ۹ (سویه چپ نگاره)، نمونه‌ای است برای آنچه، بیان شد.

نتیجه‌گیری

بیننده امروز با مشاهده نسخه‌نگاره‌های ایرانی، با پاره‌ای ناهمگونی‌ها در شیوه‌های اجرا و مفهوم، روبه‌رو می‌شود؛ برای نمونه، از یک سو، نگارگری راهنر تکرار الگوهای مشابه می‌یابد (اصل الگوپردازی) که حتی پای‌بند بازنمایی چهره افراد و هویت انسانی نیست؛ از سوی دیگر، این هنر در گرت‌برداری از نقش مایه‌های اشیاء، بسیار سخت‌گیرانه و متعهد به واقع‌نمایی پیش می‌رود (اصل ریزنگاری). هم‌چنین نگارگران، گاه، اشیاء را چنان بازنموده‌اند که گویی هیچ آگاهی از اصول بازنمایی حجم و بُعد سوم چیزها ندارند و گاه، با رعایت اصول حجم‌نمایی، اجسام را پرداخته‌اند (اصل حجم‌پردازی). تناقض حجم‌پردازی، حتی در یک نگاره، به گونه‌ای هم‌زمان نیز دیده می‌شود. در پی تبیین چنین ناهمسازی‌ها پژوهش حاضر، دیدگاه مردمان آن دوران را درباره ادراک بصری راه‌گشا یافت. رساله‌های نورشناسی کهن (مناظر و مراپای)، این دیدگاه را

دانش پیشینی (علم متقدم) خود، به‌درستی آن‌ها را تشخیص می‌دهد و از این‌رو، در فرآیند ادراک پیام، هیچ کاستی پدید نمی‌آید. بر پایه دیدگاه پیش‌گفته، آنگاه که نگارگر، می‌بایست میان بازنمایی آذین‌اشیا و حجم آن‌ها تنها یکی را برگزیند، نمایش نقوش تزیینی اهمیتی بیش از بُعد می‌یابد؛ چراکه نقوش در جایگاه نشانه‌های ادراکی (الامارات)، به شناخت دقیق چیزها (معرفة بالشخص) راه می‌بزد و کدهای ادراکی بیش‌تری در اختیار بیننده می‌نهد، اما بازنمایی حجم، چنین کارکردی ندارد.

۲. بر بستر چه دیدگاهی نگارگران از بازنمایی هم‌زمان تزیینات و حجم چیزها پرهیز می‌کردند؟

بیننده آنگاه حجم (التجسم) چیزها را درمی‌یابد که دست کم دو سطح مایل از هر چیز را ببیند (تصویر ۱۱). بنابراین، ادراک حجم، نیازمند فهم مایل بودن (تمایل) برخی سطوح است که المناظر، در بحث ادراک وضعیت^{۲۰} به آن می‌پردازد. وضعیت، یکی دیگر از مفاهیم جزئی بیست‌و دو گانه است. درک وضعیت سطح یا جزئی از یک جسم در مقایسه با سطح یا جزئی دیگر از همان جسم، یکی از راه‌هایی است که به ادراک وضعیت چیزها می‌انجامد. از این‌رو، برای دریافت درست وضعیت، می‌بایست میزان مایل بودن سطوح در برابر دیدگان فرد، چنان باشد که وی، بتواند تصویر صحیحی از آن را دریابد یا به بیان المناظر، میزان تمایل نباید از حدود اعتدال بیرون باشد (همان: ۲۶۳؛ 165: Ibid). ابن‌هیثم، بروز اشتباه ادراکی را ناشی از تمایل بیش از حد سطوح می‌داند (مقاله سوم المناظر): چنانچه بر جسمی، پرده‌های رنگی از یک خانواده یا پرده‌هایی از خانواده‌های رنگی نزدیک به یکدیگر نشانده باشند و این جسم، برابر دیدگان فرد در وضعیت بسیار مایل (بیرون از حدود اعتدال) جای‌گیرد، بیننده نمی‌تواند پرده‌های رنگی نزدیک به یکدیگر را بازشناسد و رنگ‌ها، اشتباه دریافت می‌شود (همان: ۳۹۲-۳۹۳؛ 264: Ibid)؛ نیز می‌نویسد: بینایی از راه قیاس (ادراک بالقیاس و التمییز) و شناخت (ادراک بالمعرفة)، نمی‌تواند ریزنگاری‌ها و نقش مایه‌های ظریف سطحی را در حالت بسیار مایل، به‌درستی دریابد. در این حالت، وضعیت شیء نسبت به شعاع بینایی در موقعیتی بیرون از حدود اعتدال خواهد بود و تصویر آرایه‌های شیء در دیدگان مختل می‌شود (همان: ۴۰۱: Ibid).

بازگو می‌کند. پژوهش بر بنیان المناظر ابن هیثم پیش رفت که یکی از کامل‌ترین آثار نورشناسی اسلامی است و تا عصر صفویه نیز در ایران شناخته بود.

بر پایه دستاوردهای المناظر، آشکار شد مناظر و مرایای کهن، ادراک دیدنی‌ها را در گرو کارکرد قوه ممیزه (ذهن) می‌داند و آن را در سه گونه بررسی می‌کند: ادراک محض (ادراک بالمجرد)؛ ادراک با مقایسه و تشخیص (ادراک بالقیاس و التمییز)؛ و ادراک با شناخت (ادراک بالمعرفة). آدمی در طول عمر خود برای دریافت دیدنی‌ها، بیش‌تر متکی بر شناخت است. این شیوه ادراک بر بنیان الگوها و نشانه‌ها (الأمارات) پیش می‌رود. از این‌رو، تکرار مشاهده نشانه‌ها و آشکارگی آن‌ها در این شیوه، اهمیت بسیار دارد. اگر نشانه‌ها به‌درستی برای ممیزه فهمیدنی نباشد، بروز خطا نیز اجتناب‌ناپذیر است.

آشنایی با مفهوم ادراک بصری در مناظر و مرایای کهن، سه اصل الگوپردازی، ریزنگاری و حجم‌پردازی را تبیین کرد. در بررسی این سه اصل، می‌بایست همواره، هدف از اجرای نسخه‌نگاره‌های ایرانی را به یاد داشت: بیان بصری متن داستانی که تصویر می‌شود و انتقال درست پیام آن (پیام اولیه) و نیز در برخی نسخه‌های تیموری و پس از آن، بازگو کردن پاره‌ای رخدادهای سیاسی، اجتماعی و ... عصر نگارگر به فراخور امکانی که داستان در اختیار می‌نهاد (پیام ثانویه). تمامی گونه‌های الگوپردازی (حالت، شخصیت و مفهوم)، مجموعه‌ای از نشانگان بصری شناخته‌شده برای نگارگران و مخاطبان هم‌روزگار آنان بود، که فهم دقیق پیام‌های اولیه و ثانویه را تضمین می‌کرد و بروز خطای ادراکی را ناممکن

می‌ساخت. ریزنگاری نیز با تکرار عین به‌عین نقوش بر ساخته‌های فاخر هر دوران، گروهی دیگر از نشانگان بصری را در اختیار ممیزه می‌نهاد. آشنایی پیشینی مخاطبان با آذین‌ها سبب می‌شد، آن‌ها بی‌هیچ اشتباهی، ارزش اقتصادی شیء باز‌نموده را دریابند و بدین‌وسیله جایگاه اجتماعی پیکره‌های نگاره و در پی آن، پیام‌های اولیه و ثانویه را فهم کنند. هم‌چنین نگارگران، حجم‌پردازی (بُعد سوم چیزها) را تنها در جایی اجرا کرده‌اند که ارائه نشانگان بصری را مختل نکند و اجرای آشکار و واقع‌گرایانه تزیینات چیزها را ناممکن نسازد. تبیین حجم‌پردازی بر بنیان دو دیدگاه در المناظر ممکن گردید: ۱) اهمیت شناخت پیشینی (علم متقدم) در ادراک حجم چیزها (التَّجَسُّم)؛ ۲) ناتوانی ممیزه از فهم دقیق رنگ‌ها و نقش‌های سطوح مایل در شرایط تمایل بیش از اندازه (تمایلی بیرون از حد اعتدال).

بنابراین، برخلاف بیننده امروز که گاه چارچوب‌ها و شکل‌های باز‌نموده در نگارگری را ناهمساز درمی‌یابد، بر بنیان مناظر و مرایای کهن، نقاشی ایرانی، بی‌هیچ ناهمگونی، در جهت انتقال آشکار و بی‌شبهه پیام‌های اولیه و ثانویه اجرا می‌شده است. مادامی که دیدگاه هنرمند و مخاطبش، درباره اصول ادراک بصری دگرگون نشده بود- تا پیش از ظهور فرنگی‌سازی- شیوه نگارگری ایرانی نیز بی‌هیچ تغییری ادامه یافت. ناآشنایی مخاطبان امروز با چارچوب‌های فکری روزگاران کهن، تنها عامل سردرگمی آنان در فهم این آثار است؛ با شناخت زبان بصری ایرانیان در سده‌های پیش، بازخوانی و درک نگاره‌ها ممکن می‌گردد.

پی‌نوشت‌ها

۱. ژان شاردن (۱۶۴۳-۱۷۱۳ م) می‌نویسد: نقاشان ایرانی، «چهره‌هایی که ترسیم می‌کنند، همه بالنسبه به هم شبیه است» (شاردن، ۱۳۳۶: ۴۴).
۲. هانری دالمانی (Henry D'Allemagne) نسخه‌نگاره‌های ایرانی را شبیه به الگویی کهن و تخطی‌ناپذیر می‌داند (دالمانی، ۱۳۳۵: ۴۹۲).
۳. شیلابلر درباره دقت باز‌نمایی اشیاء در این نگاره می‌نویسد: «صندوق مزار بر فرشی بزرگ با زمینه‌ای با نقش گره‌چینی و حاشیه‌های هندسی گوناگون جای گرفته است که بیرونی‌ترین حاشیه، کتیبه‌ای به خط کوفی دارد» (Blair, 2012: 62).
۴. گرابر، باز‌نمایی دقیق تزیینات پارچه‌ها را در دیوارنگاره‌های سغدی نیز گزارش می‌دهد (گرابر، ۱۳۹۰: ۵۴ و ۵۷). در دهه‌های اخیر، برخی پژوهشگران بر پایه نگاره‌ها درباره دست‌سازهای ایرانی پژوهش کرده‌اند. برای نمونه: پژوهش Sayyida Dinah bin't Ismai'i (2013) بر سوزن‌دوزی‌های ایرانی در سده‌های ۸-۱۰ ه. ق. (URL1).
۵. شاردن می‌نویسد: ایرانیان نویسندگانی را که درباره مناظر و مرایا نوشته‌اند، می‌شناسند، برای نمونه ابن‌هیثم که من خلاصه کتابش را به فارسی دیده‌ام (شاردن، ۱۳۴۵: ۴۳-۴۴).

۶. برای نمونه بنگرید به: نگاره‌های ورقه و گلشاه در موزه تویقایی استانبول (URL4) یا مقامات حریری در کتابخانه ملی پاریس (URL5).
۷. برای نمونه می‌توان به نگاره‌های «هارون در حمام» یا «کاخ خورنق» در برگه‌های 27v و 154v خمسه کتابخانه بریتانیا (IRL6) اشاره کرد.
8. Alkameon (6th BC).
9. Theophrastos (327-287 BC).
۱۰. این خطاها بر سه گونه‌اند: خطاهای حس محض (أغلاط البصر التي تكون بمجرد الحس)؛ خطاهای برآمده از قیاس (أغلاط البصر التي تكون في القياس)؛ و خطاهای برخاسته از شناخت (أغلاط البصر التي تكون في المعرفة؛ ابن‌الهیثم، ۱۹۸۳: ۳۸۵).
۱۱. بمجرد البدیهة (glancing alone).
۱۲. بالبدیهة مع تقدم المعرفة (glancing accompanied by prior knowledge).
۱۳. بمجرد التأمل (simple contemplation).
۱۴. بالتأمل مع تقدم المعرفة (contemplation with prior knowledge).
۱۵. معرفة بالنوع (recognition of species).
۱۶. معرفة بالشخص (recognition of an individual object).
۱۷. بازنمایی تخت حوض‌های آب‌رامی توان بیرون از این قاعده تبیین کرد. (نک. کشمیری و رهبرنیا، ۱۳۹۶: ۹۲).
18. Solidity.
19. Prior Knowledge.
۲۰. الوضع (position)؛ برای شرح مفهوم وضعیت نگاه کنید به: ابن‌الهیثم، ۱۹۸۳: ۲۵۴؛ Sabra, 1989: 158.

منابع

- آژند، یعقوب (۱۳۸۹). *نگارگری ایران*، ۲ جلدی، تهران: سمت.
- ابن‌الهیثم، علی بن حسن بن حسن (۱۹۸۳). *المناظر: المقالات: ۱-۲-۳ فی الابصار علی الاستقامة*، تحقیقها و راجعها علی الترجمة اللاتینیة عبدالحمید صبره، کوبت: المجلس الوطنی للثقافة والفنون والآداب.
- اکرم، فیلیس (۱۳۸۷). «پارچه‌های دوران اسلامی»، برگردان زهره روح‌فر، در: آرتور پوپ و فیلیس اکرم، سیری در هنر ایران، ج ۵، ویراسته سیروس پرهام، تهران: علمی و فرهنگی.
- بوردیو، پی‌یر (۱۳۷۷). «ذوق هنری و سرمایه فرهنگی»، برگردان لیلی مصطفوی، نامه فرهنگ، سال ۸، دوره جدید، شماره ۲، ۱۰۶-۱۱۳.
- خراسانی، شرف‌الدین (۱۳۵۷). *نخستین فیلسوفان یونان*، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- دالمانی، هانری زنه (۱۳۳۵). *سفرنامه از خراسان تا بختیاری*، برگردان محمدعلی فره‌وشی، تهران: کتابفروشی ابن‌سینا و امیرکبیر.
- شاپوریان، رضا (۱۳۴۹). «اطلاعاتی درباره ابن‌الهیثم بصری و اثر مشهورش، کتاب المناظر»، خرد و دانش، شماره ۶، ۲۳۶-۲۴۶.
- شاردن، ژان (۱۳۳۶). *سفرنامه شاردن*، برگردان محمدعباسی، جلد ۴، تهران: امیرکبیر.
- شاردن، ژان (۱۳۴۵). *سفرنامه شاردن*، برگردان محمدعباسی، جلد ۷، تهران: امیرکبیر.
- عکاشه، ثروت (۱۳۸۰). *نگارگری اسلامی*، برگردان غلامرضا تهامی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- فارسی، کمال‌الدین (۱۳۴۷ ه.ق). *تنقیح المناظر لدنوی الأبصار و البصائر*، حیدرآباد دکن: بمطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانیة الکائنة فی الهند.
- کشمیری، مریم و زهرا رهبرنیا (۱۳۹۶). «بازتاب اندیشه‌های علمی در نگارگری، اهمیت نقره در بازنمایی آب بر پایه یافته‌های علم مناظر»، هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی، دوره ۲۲، شماره ۳، ۸۵-۹۴.
- کشمیری، مریم (۱۳۹۷). «مقام نوازندگان در عصر صفوی، بر پایه نگاره مستی لاهوتی و ناسوتی اثر سلطان محمد»، هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره ۲۳، شماره ۲، ۲۳-۳۴.
- کن‌بای، شیلا (۱۳۸۲). *نقاشی ایرانی*، برگردان مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر.
- کورکیان، ای. و ژ. پی. سیکر (۱۳۸۷). *باغ‌های خیال*، برگردان پرویز مرزبان، تهران: فرزاد روز.
- کونل، ارنست (۱۳۸۷). «تاریخچه نقاشی مینیاتور و طراحی»، برگردان پرویز مرزبان، در: آرتور پوپ و فیلیس اکرم، سیری در هنر ایران، جلد ۵، ویراسته سیروس پرهام، تهران: علمی و فرهنگی.
- گاتری، دبلیو. کی. سی. (۱۳۷۶). *تاریخ فلسفه یونان*، برگردان مهدی قوام صفری، جلد ۴، تهران: فکر روز.
- گرابر، اولگ (۱۳۹۰). *مروری بر نگارگری ایرانی*، برگردان مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: فرهنگستان هنر.
- گری، بازل (۱۳۹۲). *نقاشی ایرانی*، برگردان عربعلی شروه، تهران: دنیای نو.
- گمپرتس، تئودور (۱۳۷۵). *متفکران یونانی*، برگردان محمدحسن لطفی، ج ۱، تهران: خوارزمی.
- معصومی همدانی، حسین (۱۳۶۲). «حرف تازه ابن‌الهیثم»، نشر دانش، سال ۳، شماره ۶، ۴۷-۵۸.
- نظری، مائیس (۱۳۹۰). *جهان دوگانه مینیاتور ایرانی*، برگردان عباس‌علی عزتی، تهران: فرهنگستان هنر.

- نظیف، مصطفی (۱۳۹۴). *ابن‌هیثم و دانش نورشناسی اسلامی*، آراء و اکتشافات، برگردان فاطمه موحدی محصل طوسی، تهران: دانشگاه تهران و کرمان: دانشگاه شهید باهنر.

- Baxandall, Michael (1988). *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: a primer in the social history style*, New York: Oxford University Press.
- Blair, Sheila (2012). "On Giving to Shrines: Generosity Is a Quality of the People of Paradise", in: Linda Komaroff and Others (2012). *Gifts of the Sultan*, Los Angeles: County Museum of Art & Yale University Press.
- Falco, Charls M. & Weintz Allen, A.L. (2009). "Ibn Heytham's Contributions to Optics, Art, and Visual Literacy". In: *Painted Optics Symposium. Re-examining the Hockney-Falco thesis 7 years*, September 2008.
- Flandin, Eugene (1851). *Voyage En Perse, Paris*: Gide et J. Baudray.
- Komaroff, Linda (2012). "The Art of Art of Giving at the Islamic Courts", in: Linda Komaroff & Others, *Gifts of the Sultan*, Los Angeles: County Museum of Art & Yale University Press.
- Sabra, A. I. (1989). *The Optics of Ibn Al-Haytham, Book I-III*, London: The Warburg Institute University of London.

URL

- URL1: <http://windchild.net/persian-embroidery-a-study-in-miniatures/> 96 اردیبهشت
- URL2: <http://archive.asia.si.edu/collections/edan/object.php?q=10183> 96 اسفند
- URL3: <https://www.metmuseum.org/search-results#!/search?q=tahmasp&page=1> 96 اسفند
- URL4: http://warfare.ga/Turk/Romance_of_Varqa_and_Gulshah.htm?i=1 97 مهر
- URL5: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8422962f/f40.item.r=maqamat%20al%20hariri> 96 اسفند
- URL6: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=or_6810_f003v 96 اسفند
- URL7: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=or_2265_fs001r# 96 اسفند
- URL8: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_7735_fs001r# 96 اسفند
- URL9: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446892> 97 مهر
- URL10: <https://www.harvardartmuseums.org/collections/object/303390> 97 مهر
- URL11: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84229930?rk=21459;2> 96 اسفند