باستان‌شناسی ایران
مجلهٔ دانشگاه آزاد اسلامی واحد شوشتر
دورهٔ ۱۵، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۴
شاپا: ۲۲۵۱-۹۵۴۸

چالش مخاطب در مقابل نماهای متحرک و متعدد در یک نقاشی با نگارگری سلطان محمد نقاش

زهره شایسته‌فر[۱]

۱ پژوهشگر و هنرمند هنرهای تجسمی، دانش‌آموخته دکتری پژوهش هنر، دانشگاه تهران، ایران. نویسندهٔ مسئول: z_shayestehfar@alumni.ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

تاریخ‌ها

دریافت: ۱۴۰۴/۰۲/۰۲

پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۳۱

واژگان کلیدی

پویانمایی

سینما

نماهای متحرک

نگارگری

سلطان محمد

چکیده

نگارگری ایرانی، به‌ویژه در آثار برجسته سلطان محمد نقاش، با بهره‌گیری از ساختارهای پیچیده روایی، بهره‌گیری از فضاهای چندلایه و شخصیت‌های متحرک، تجربه‌ای منحصربه‌فرد از مواجهه بصری را برای مخاطب فراهم می‌آورد. در این نگاره‌ها، که متعلق به مکتب تبریز دوم هستند، صحنه‌های متعدد در یک قاب واحد گنجانده می‌شوند و نیاز به خوانشی غیرخطی، تفسیری و فعال از سوی بیننده دارند. مقاله حاضر با عنوان «چالش مخاطب در مقابل نماهای متحرک و متعدد در یک نقاشی با نگارگری سلطان محمد نقاش»، به بررسی نحوه تجسم حرکت، چیدمان اپیزودهای تو در تو و بازنمایی فضاهای فانتزی در نگاره‌های این هنرمند می‌پردازد. هدف آن است که نشان داده شود چگونه این شیوه روایی و تصویری می‌تواند با زبان پویانمایی معاصر پیوند برقرار کند و ظرفیت‌های تصویری نگارگری ایرانی در انتقال معنا، حرکت، و تخیل مورد بازخوانی قرار گیرد. این پژوهش با روش توصیفی ـ تحلیلی و با رویکرد ساختارگرا ـ معناشناختی، به واکاوی نمونه‌هایی از آثار سلطان محمد پرداخته و تبیین می‌کند که چگونه مخاطب با چالشی ادراکی در مواجهه با نماهای متعدد و حرکت در یک سطح دوبعدی روبه‌رو می‌شود.

استناد: شایسته‌فر، زهره (۱۴۰۴). چالش مخاطب در مقابل نماهای متحرک و متعدد در یک نقاشی با نگارگری سلطان محمد نقاش. باستان‌شناسی ایران، ۱۵ (۱)، ۴۳ - ۵۷.
https://doi.org/10.82101/AOI.2025.1206484

© ۱۴۰۴ (۲۰۲۵) نویسندگان مقاله، نشریهٔ باستان‌شناسی ایران، مجلهٔ دانشگاه آزاد اسلامی واحد شوشتر.

Archaeology of Iran

Shushtar Branch, Islamic Azad University

Vol. 15, Issue 1, 2025

ISSN: 9548-2251

Audience Challenge in front of Multiple Animated Facades in a Painting by Sultan Muhammad Painter

Zohreh Shayestehfar [1] ✉

1. Researcher and visual arts artist; PhD in Art Research, University of Tehran, Tehran, Iran. Corresponding author: **z_shayestehfar@alumni.ut.ac.ir**

Article Info

History

Received: April 22, 2025

Accepted: June 21, 2025

Keywords

Dynamics

Cinema

animated films

calligraphy

Sultan Muhammad

Abstract

Iranian calligraphy, especially in the outstanding works of Sultan Mohammad painter, provides a unique experience of visual exposure to the audience by using complex narrative structures, using multilayer spaces and moving characters. In these figures, which belong to the second Tabriz school, multiple scenes are included in a single frame and require nonlinear, interpretive and active reading by the viewer. This article, titled "The challenge of the audience against the moving and multiple facades in a painting by Sultan Muhammad painter", examines how to visualize movement, arrange your episodes in you and represent fantasy spaces in the artist's paintings. The goal is to show how this narrative and visual approach can connect with contemporary dynamic language and to re-read the visual capacities of Iranian calligraphy in the transmission of meaning, movement, and imagination. This research explores examples of the works of Sultan Muhammad in a descriptive-analytical and structuralist–semantic approach, explaining how the audience faces a perceptual challenge in the face of multiple facades and movement on a two-dimensional level.

Citation: Shayestehfar, Z. (2025). Audience Challenge in front of Multiple Animated Facades in a Painting by Sultan Muhammad Painter. *Archaeology of Iran*, *15*(1), 43-57.

https://doi.org/10.82101/AOI.2025.1206484

© 2025 Authors, *Archaeology of Iran*, Journal of Islamic Azad University, Shushtar Branch.

مقدمه

نقاشی ایرانی، به‌ویژه در قالب نگارگری، دارای نظامی بصری و مفهومی منحصر به‌فرد است که بر پایه‌های عرفان، تخیل، و ترکیب‌بندی‌های متکثر شکل گرفته است. این نوع از هنر نه‌تنها بازتابی از دیدگاه‌های فلسفی و عرفانی هنرمند ایرانی است، بلکه رسانه‌ای بصری برای انتقال حکمت و معانی ماورائی نیز محسوب می‌شود (ذکاوت و قاضی‌زاده، ۱۳۹۹). نگارگری ایرانی در گذر قرون، ضمن حفظ وجوه سنتی خود، با بهره‌گیری از عناصر متنوعی همچون رنگ، ترکیب‌بندی، نماد، و حرکت، به صورتی از روایت بصری دست یافته که از نظر مفهومی هم‌تراز با نظام‌های داستان‌گویی ادبیات کلاسیک ایران قرار دارد. در این میان، سلطان محمد نقاش از برجسته‌ترین چهره‌های مکتب تبریز دوم است که توانسته نگارگری ایرانی را به اوج شکوفایی فنی و معنایی برساند (نجارپورجباری و خواجه عطاری، ۱۳۹۴). آثار او از نظر روایت‌پردازی، بازنمایی خیال، و به‌ویژه ساختارهای بصری چندلایه، نمونه‌ای ممتاز از ترکیب هنر با اندیشه ایرانی ـ اسلامی به‌شمار می‌روند. یکی از ویژگی‌های شاخص آثار سلطان محمد، به‌کارگیری هم‌زمان چند صحنه، اپیزود، یا نما در یک قاب است که بیننده را وادار به کاوش در روایت‌های هم‌زمان و متداخل می‌کند (شایسته فر، ۱۳۹۴).

عنصر «حرکت» در نگارگری ایرانی، و به‌طور خاص در آثار سلطان محمد، نه به‌معنای جنبش فیزیکی در قالب پویانمایی، بلکه به‌معنای حرکت مفهومی، تأویلی و ذهنی است. حرکت در این نگاره‌ها از راه پیکربندی صحنه‌ها، استفاده از تکرار فیگورها، توالی رویدادها و ارتباط نشانه‌ها صورت می‌گیرد (ذکاوت و قاضی‌زاده، ۱۳۹۹). مخاطب برای درک درست این آثار، ناچار به تعامل فعال با تصویر و بازسازی ذهنی رخدادها در بستر تصویر دوبعدی است. این تجربه بصری، مخاطب معاصر را در مقایسه با تصاویر سینمایی یا انیمیشن‌های مدرن که عمدتاً مبتنی بر روایتی خطی و تک‌نما هستند، با چالشی جدی مواجه می‌سازد. سینما، به‌ویژه در گونه‌های پویانمایی، از برش‌های زمانی و نمایشی برای القای حرکت استفاده می‌کند، در حالی‌که نگارگری سلطان محمد، بدون تغییر قاب یا استفاده از برش‌های زمانی، روایتی چندگانه و پویا را در یک قاب ثابت ارائه می‌دهد. نگاره‌های سلطان محمد نقاش، مخاطب را در برابر نوعی از «سینمای ایستا» قرار می‌دهد؛ سینمایی که در آن فضاها، زمان‌ها و کنش‌ها هم‌زمان دیده می‌شوند و بیننده باید خود فرآیند روایت‌سازی را بر عهده گیرد. چنین تعاملی، نوعی خوانش پیچیده و چندلایه را می‌طلبد که مشابه تجربه مخاطب در مواجهه با پویانمایی‌های ساختارشکن مدرن است، اما ریشه‌هایی بسیار کهن‌تر دارد (نجارپورجباری و خواجه عطاری، ۱۳۹۴).

از نظر محتوایی نیز این نگاره‌ها با استعانت از مفاهیم عرفانی و نمادهای اسطوره‌ای، فضاهایی خلق می‌کنند که از نظر معناشناختی نیز چندلایه و تأویلی هستند. حضور مکرر شخصیت‌ها، تقارن نمادین صحنه‌ها، استفاده از رنگ‌های رمزی و حذف پرسپکتیو خطی، همگی عناصری هستند که با نگاهی معناگرایانه به تصویر، فضایی مستقل از زمان و مکان مادی خلق می‌کنند؛ فضایی که مخاطب را از جهان محسوس به جهان مثالی رهنمون می‌سازد. این مواجهه پیچیده، نه‌تنها تجربه‌ای زیبایی‌شناختی است، بلکه فرصتی برای بازاندیشی در شیوه‌های روایت تصویری در دوران معاصر نیز فراهم می‌آورد (شایسته فر، ۱۳۹۴). در جهان امروز که تصویر متحرک در قالب سینما و انیمیشن یکی از اصلی‌ترین ابزارهای انتقال معنا شده است، بازخوانی ظرفیت‌های نگارگری ایرانی می‌تواند الگوی بدیعی برای تولید تصویرهای معناگرا، چندلایه و تأویلی به‌شمار رود (ذکاوت و قاضی‌زاده، ۱۳۹۹).

در نقاشی سنتی ایرانی با نگاهی آشنا که در جستجوی تجرد از ماده و تمثل حقایقی که در پس آن نهفته است، مواجه هستیم. در یک فضای سراسر فانتزی مانند عالم نگارگری ایرانی، نظامی مخصوص حاکم است و تمامی کیفیات و کمیات تحت تأثیر آن قرار دارند. از جمله این موارد عنصر حرکت است.

یکی از نگارگران شاخص ایرانی که به تجسم فضاهایی سرشار از فانتزی و خیال ناب در نگاره‌هایش پرداخته است، سلطان‌محمد نقاش، از نگارگران مکتب تبرز دوم است.

نقاشی‌های مینیاتور ایرانی، به ویژه نقاشی‌های سلطان محمد، بینندگان را با ساختارهای پیچیده روایی و شخصیت‌های متحرک به چالش می‌کشد. این آثار اغلب صحنه‌ها یا اپیزودهای متعددی را در یک قاب به تصویر می‌کشند که نیاز به تفسیر غیرخطی دارند. در نقاشی‌ها از اغراق و سبک‌سازی برای ایجاد حس حرکت و فانتزی استفاده می‌شود که بازتاب سنت‌های غنی فلسفی و ادبی ایرانی است (طاهری‌قمی، ۱۴۰۱).

در تعاریف عرفای مسلمانی چون ابن عربی و شیخ اشراق عالم مثال، عالم ملکوت است؛ عالمی که حقیقی اما غیر مادی است و دارای فضایی است که میان عالم خاکی و عالم بالا اتصال و پیوستگی ایجاد می‌کند. نگارگر ایرانی با تأثیر معنای نهفته در عالم پندار و صور مثالین و با استفاده از عناصر آشنای عالم محسوس و با بهره‌گیری از سطح دوبعدی کاغذ و حذف کیفیات سه‌بعدی مانند پرسپکتو، سعی در القای فضایی ورای این عالم مادی دارد. عالم فانتزی نیز مبتنی بر طبیعت است اما در قوانین آن دخل و تصرف می‌کند و حتی گاه این قوانین نقض می‌گردند.

بر این اساس، پژوهش حاضر با تمرکز بر آثار سلطان محمد نقاش، می‌کوشد تا به تحلیل نوع خاصی از تجربه بصری بپردازد که در آن مخاطب با مجموعه‌ای از نماهای متحرک و متعدد در یک قاب مواجه است. این تجربه که به‌نوعی خوانش فعال و تفسیری مخاطب را می‌طلبد، الگوی متفاوتی از ادراک تصویری را معرفی می‌کند که قابلیت‌هایی بسیار فراتر از چارچوب‌های معمول تصویرسازی دارد. این پژوهش می‌کوشد با بهره‌گیری از رویکردی ساختارگرا و معناشناختی، این چالش مخاطب را در مواجهه با نماهای متحرک و متعدد تحلیل کند و نشان دهد که چگونه نگارگری سلطان محمد می‌تواند الگویی غنی برای خلق روایت‌های تصویری جدید در هنر معاصر و حتی در تولیدات پویانمایی باشد.

پیشینه تحقیق

امروزه پژوهشگران بسیاری که ساکن کشورهای پیشرفته هستند، بر این عقیده‌اند که می‌توان از پویانمایی به عنوان یکی از انواع رسانه‌ها برای انتقال فرهنگ و هنر کشورها استفاده کرد، همچنان که در کشور ما نیز طی سال‌های اخیر از سوی برخی از پژوهشگران مطالعات خوبی در زمینه هویت هنر ایرانی و استفاده آن‌ها در تولیدات پویانمایی صورت گرفته است، در ادامه نیز تعدادی از آثار محققانی که از دیدگاه نگارنده پژوهش آن‌ها به هر شکلی با موضوع این رساله "قابلیت‌های بصری فضاها، دیوها و موجودات افسانه‌ای در آثار سلطان محمد جهت استفاده در تولیدات پویانمایی" مرتبط است.

کتاب سلطان محمد نگارگر پویانما برگرفته از پایان نامه کارشناسی‌ارشد پژوهشگر می‌باشد که ابتدا به بررسی تعریف اولیه حرکت و فانتزی در هنرهای تجسمی، انیمیشن و سینما می‌پردازد و بیان به نوآوری‌های سلطان محمد و هم عصرانش پرداخته است. در نهایت دو بخش پایانی کتاب به مطالعه حالات و حرکات مختلف فیگور انسان و تجسم حرکت در چند فیگور سلطان محمد بررسی شده است. پایان‌نامه بررسی زیباشناسی نگاره‌های سلطان محمد با تأکید بر اندیشه‌های رمزی ابن سینا، پژوهش تلاشی است که با تمرکز بر مفاهیم رمزی ابن‌سینا در جهت روشن کردن تأثیرات زیبایی‌شناسی شیخ الریس بر نگارگری سلطان محمد و ترکیب عنصر خیال، واقعیت و قرار گرفتن فرشتگان در مقابل انسان خاکی و از خود بی‌خود شدن از تقابل‌ها و اشتراک‌های سه رساله تمثیلی ابن‌سینا و نگاره‌های سلطان محمد می‌باشد.

پایان‌نامه کارشناسی ارشد به نام بررسی عامل حرکت در آثار نگارگری سلطان محمد، به صورت اجمالی به بیان دیدگاه‌ها و نظرات مختلف در رابطه با حرکت پرداخته و گونه‌های ایجاد حرکت را مورد بررسی قرار گرفته است. همچنین مکتب نگارگری دوم تبریز و اهمیت شخصیت سلطان محمد را در شکل‌گیری این مکتب بررسی و در ادامه نیز تعداد ده اثر از آثار سلطان محمد را از نظر حرکت مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است.

پایان‌نامه بررسی عنصر حرکت در خمسه نظانی مکتب تبریز دوم (با تاکید بر فرم) ، ابتدا مبحث حرکت در نگاره‌ها از سه دیدگاه (فلسفی، ادبی، هنرهای بصری) مورد بررسی قرار

گرفته است و پس از آن نگاهی اجمالی به زندگی‌نامه هنرمندان دوره مورد نظر، برای اثبات مباحث مطرح شده شده در پژوهش چهارده نگاره خمسه نظامی، تجزیه و تحلیل و در این بررسی تشخیص هندسه پنهان در نگاره‌ها باعث شناخت انواع حرکت در ترکیب‌بندی نگاره‌ها شده است. پایان‌نامه مطالعه تأثیر نقاشی ایرانی بر پویانمایی در ایران، این پژوهش نخست به نقاشی ایرانی پرداخته و سپس به بررسی نمونه‌های پویانمایی که در آن از نقاشی ایرانی تأثیر گرفته‌اند. پایان‌نامه بازنمود افسانه‌های دیو و غول ایرانی در انیمیشن ایران و جهان، مطالعه تحلیلی و مقایسه‌ایی را از بکارگیری کاراکتر دیو و غول ایرانی در انیمیشن انجام داده است، که می‌توان آن را پیشینه مناسبی در نظر گرفت.

روش تحقیق

در این پژوهش، روش تحقیق به صورت نظری تعریف شده است؛ بدین معنا که پژوهشگر به‌جای انجام آزمایش‌ها یا جمع‌آوری داده‌های میدانی، به بررسی مفاهیم، نظریه‌ها و تحلیل‌های موجود در منابع مکتوب پرداخته است. نوع تحقیق توصیفی ـ تحلیلی است، یعنی ابتدا موضوعات و مفاهیم موردنظر به صورت دقیق و نظام‌مند توصیف شده‌اند و سپس با بهره‌گیری از روش‌های تحلیل مفهومی، محتوای آن‌ها بررسی و تفسیر شده است.

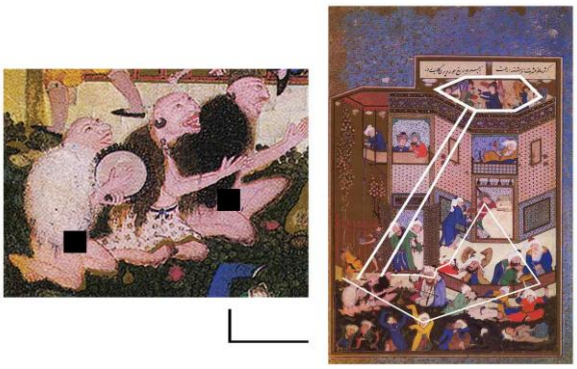
رویکرد به‌کاررفته در این پژوهش، تلفیقی از ساختارگرایی و معناشناسی است. در رویکرد ساختارگرا، تمرکز پژوهش بر کشف و تحلیل ساختارهای زیربنایی پدیده‌ها و مفاهیم مورد بررسی است؛ در حالی‌که رویکرد معناشناختی به تحلیل معنا، دلالت‌ها و تفسیرهای فرهنگی و اجتماعی مفاهیم می‌پردازد. این رویکرد دوسویه، امکان بررسی جامع‌تر و عمیق‌تری از موضوع را فراهم می‌سازد.

ابزار گردآوری داده‌ها نیز منابع کتابخانه‌ای بوده‌اند، که شامل کتاب‌ها، مقالات علمی، اسناد رسمی و دیگر منابع معتبر مکتوب هستند. پژوهشگر با مطالعه و تحلیل این منابع، به تدوین چارچوب نظری و تحلیل داده‌ها پرداخته است. این روش به‌ویژه برای موضوعاتی که دارای ابعاد نظری و مفهومی گسترده‌ای هستند، مناسب تلقی می‌شود.

تفاوت در ساختار روایت‌گری -نگارگری سلطان محمد

سلطان محمد در حوزه نگارگری ایرانی آثاری متفاوت‌تر و با دیدی جالب و اغراق آمیزتر خلق کرده است که به راحتی می‌توان خیال ناب ایرانی را در نگاره‌های آن مشاهده کرد. سلطان محمد تبریزی از مصوران نازک قلم دربار شاه طهماسب صفوی در تبریز است که نقاشی‌های او بی‌قرینه و راوی فضای هنری و سیاسی زمانه اوست. آثار او در دو مقطع اساسی قرار می‌گیرد: مقطع متقدم که پیوندهای او را با نقاشی ماقبل صفویان در غرب ایران نشان می‌دهد و مقطع دوم و متأخر که جریان‌های جدید ترکیبی دربار صفوی را بارتاب می‌دهد (کنبای، ۱۳۷۷: ۱۶۸).

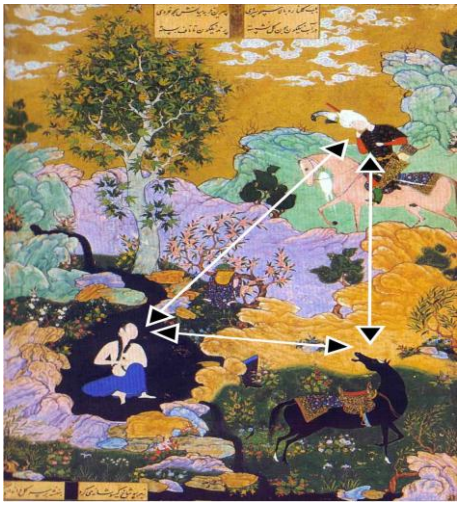
سلطان محمد با بهره‌گیری از خلاقیت خود در راستای متن به تصویرگری پرداخته و «در بسیاری از آثارش، طنز و جد را با ظرافت در هم می‌آمیخت، نگاره‌ایی چون مستی لاهوتی و ناسوتی از دیوان حافظ، بینش عرفانی او را باز می‌تابند.» (پاکباز، ۱۳۷۸: ۳۰۹) شیوه خاص او در ترسیم موجودات افسانه‌ای کاملاً قابل تشخیص از دیگر هنرمندان نگارگر می‌باشد، در پیش زمینهٔ این نگاره، بادنوشان به تصویر کشیده شده‌اند، «این افراد تجلی مادی‌گری و لذات زمینی هستند که در حال رقص و پایکوبی بوده و در غفلت و بی خبری به سر می‌برند. در سمت چپ، سه نوازنده عجیب و غریب با لباس‌های پشمین در حال دست زدن و فریاد کشیدن دیده می‌شوند (شکل۱). این افراد قلندران هستند که هیبت آن‌ها شمایلی عجیب و غریب و غیرانسانی به این جمع بخشیده است» (Welch, 1976 : 69).



شکل ۱: مستی و لاهوتی، اثر سلطان محمد، دیوان حافظ، (۱۵۳۰/۹۳۷)، موزه هنرهای کمبریج (کریم اُف، ۱۳۸۵: ۱۲۶)

یکی از دلیل موفقیت سلطان محمد در خلق فضاهای خیال انگیزش با همراهی موجودات افسانه‌ای، بازنمایی متن داستان به صورت کاملاً وفادارانه است و همچنان که در ترسیم جزییات آزادانه‌تر و بدون لطمه زدن به متن ادبی به تصویرگری پرداخته است. اما از سوی دیگر یکی از دلایلی است که در بعضی مواقع مانع از تطابق دقیق بین تصویر و متن هنرمند می‌شود، ولی این امر هم در جهت بالا بردن ویژگی‌های تصویر می‌باشد که ناشی از تکیه بر ترکیب‌بندی و ساختار تصویری صحیح‌تر و یا در بعضی موارد توجه به چرخش رنگ که همه این‌ها عواملی هستند که باعث می‌شود محتوا و مضمون متن ادبی در خدمت ساختار تصویری در نگاره‌های ایرانی قرار گیرند.

توجه آگاهانه سلطان محمد به خلق فضا و ترسیم شخصیت‌ها و حرکات و بازی‌های آن‌ها براساس متن و موضوع و حال و هوای داستان، نکته‌ای بسیار در خور توجه است. « توجه و وابستگی سلطان محمد به متن دربرگیرندهٔ موضوع نگاره، علاوه بر اثرگذاری بر جنسیت و میزان اغراق‌های اعمال شده بر فیگورها، تأثیر بسزایی در به‌کارگیری فیگورهای ساکن یا پرتحرک دارد. چنانچه موضوعاتی مانند صحنه‌های جنگ و یا رقص و پایکوبی، مستلزم به تصویر کشیدن فیگورهای داینامیک و پویاست، اما در نگاره‌هایی که سکوت و تعمق و تفکر، بنیان اصلی موضوع است (مانند نگاره نگریستن خسرو آب تنی شیرین) (اشکال ۲و۳) نگارگر ضرورتی برای طراحی فیگورهای داینامیک در قالب نگاره‌اش احساس نمی‌کند و به حالات استاتیک با حرکات درونی و مفهمومی‌تر روی می‌آورد» (طاهری، ۱۳۹۲: ۷۵).



شکل ۲: راست، جهت نگاه فیگور، نگاره نگریستن خسرو آب تنی شیرین، خمسه نظامی، (۱۵۳۹/۹۶۴)، موزه بریتانیا، لندن، (کریم اُف، ۱۳۸۵: ۱۲۰)

شکل ۳: چپ، آنالیز خطی نگاره

-نماهای متحرک و متعدد (سینما و انیمیشن)

نقاشی مینیاتور ایرانی، به ویژه در دوران صفویه، با ترکیب‌بندی‌های پیچیده و نمایش‌های پویا مشخص می‌شد. سلطان محمد نقاش، هنرمند برجسته مکتب تبریز دوم، به خاطر فضاهای خارق‌العاده و شخصیت‌های انسانی متحرک شهرت داشت (طاهری‌قمی، ۱۳۹۲). این شکل هنری اغلب بینندگان را با نماهای متحرک متعدد در یک ترکیب واحد به چالش می‌کشید، که نشانه‌ای از هنر مینیاتور ایرانی است. این

سبک متاثر از فلسفه و ادبیات غنی فارسی بود و هنرمندان در تلاش برای بیان حرکت در قالب‌های دوبعدی بودند (طاهری‌قمی، ۱۳۹۲). رابطه بین متن و تصویر در طول زمان تکامل یافت و هنرمندان بعدی مانند معین مشاور به سمت نقاشی‌های مستقل‌تر و متمرکز بر حس حرکت کردند (آقایی و قادرنژاد، ۲۰۲۱). همانطور که در آثار منسوب به بهزاد (Demir & Toprak, 2021) دیده می‌شود، عناصر و تزئینات معماری نقش تعیین کننده‌ای در تعیین فضا و عمق در مینیاتور داشتند.

«می‌دانیم که تصاویر در نقاشی، ثابت و در سینما متحرک‌اند؛ به همین خاطر است که اسامی دیگر سینما، تصویر متحرک[1] یا مووی[2] اشاره به همین ویژگی دارد. هنرهای اجرایی[3] به ویژه تئاتر به خاطر برخورداری از حرکت، منبع بنیادینی برای هنر فیلم محسوب می‌شوند. برخی فیلم‌سازان مُلهم از اصول بازنمایی تئاتری، مانند سبک بازیگری، نورپردازی، طراحی صحنه و غیره هستند» (شیخ‌مهدی، ۱۳۸۴: ۱۰۴).

در نقاشی‌های سلطان محمد، نیز همین قاعده استقرار پیکره‌ها وجود دارد و پیکره‌ها در محیط طبیعی به‌گونه‌ایی مستقر شده‌اند که غلبه اشکال منحنی و حرکت چشم بیننده بر سطح تابلو از تحرک و جنبش فراوانی برخوردار است که در نقاشی دیگران به چشم نمی‌خورد. پیکره‌های او برروی خطوط هندسی تابعی از شکل بنای معماری است. به نظر می‌رسد که که هدف از به کارگیری فضاها، دیوها و موجودات افسانه‌ای سلطان محمد جهت استفاده در تولیدات پویانمایی، صرفاً تولید آثاری در فضاهای نگارگری نسخه‌های خطی دوران گذشتگان می‌باشد. اما برای تحول در تولیدات پویانمایی ایرانی نیاز به تحول در بینش و ارتقاء سطح آشنایی هنرمندان در نحوه نگاهشان به آثار گذشتگان می‌باشد.

از آن‌جا که وقایع داستان‌های که موضوع پویانمایی‌ها هستند، از تنوع بسیاری برخورداند و گستردگی آن‌ها از حوزه زندگی کاملاً خصوصی تا زندگی جمعی در میان بازار و معابر و مدرسه می‌باشد. هنرمند اختیار و آزادی آن را دارد تا مکان‌های مختلف را در پس‌زمینه بگنجاند. نور، سایه، خط، فرم، رنگ، عمق‌نمایی (پرسپکتیو) و همه عناصر دیگر که بیانگر شخصیت خاصی از فضا و مکان و واقعیت ظاهری اشیاء می‌باشند. در پویانمایی برخلاف نگارگری نادیده گرفته نمی‌شود و هر کدام از این عناصر در کنار کاراکترهای دیوها و موجودات افسانه‌ای تداعی‌کننده نمادی با معناهای مختلف می‌شوند. می‌توان، تصاویر نمادین را برای پرمحتواتر کردن، القای مفاهیمی که در ذهن پرورانده می‌شود و یا اشاره به نمادها به‌کار برد. هرکدام از این تصاویر، ارایه‌دهنده فرم یا شکلی است که آگاهانه یا ناآگاهانه به نماد و مضمون ویژه‌ای می‌پردازد که طراح و مخاطب او، به‌طور خودآگاه یا ناخودآگاه، از عناصر بیانی پیرامون خویش، برای تبیین این مفاهیم کمک می‌گیرند.

تفاوت در تجربه بصری

برخی از ژست‌های دیوهای سلطان محمد در نگاره‌هایش دارای حرکتی پویا هستند و تصور جانداربودن[4] را در ما القاء می‌کنند، در نگاره پیروزی طهمورث بر دیوها، ۹ دیو را می‌بینیم، ولی این در حالی است که سه دیو تصور ادامه حرکت را در ذهن ما القا می‌کند. همچنان که می خوانیم«در فیزیک و ریاضی برای بُعد تعریف‌های متفاوتی وجود دارد، مثلاً بُعد، فاصله میان دو نقطه است، و یا بُعد حرکت یک جسم بر اثر نیرویی، از نقطه‌ای تا نقطهٔ دیگر است و بُعد ایجاد شده توسط حرکت را می‌توان بُعد حرکت نامید. نمونه‌های فراوان کاربرد این بُعد در نگارگری قابل مشاهده است» (آیت اللهی، ۱۳۷۶: ۱۹) (شکل۴).

[1] Motion picture

[2] Movie

[3] Performance art

[4] The iIllusion of life

شکل ۴: تصور جاندار بودن و ادامه حرکت، پیروزی طهمورث بر دیوها، شاهنامه طهماسبی(۱۵۳۷/۹۴۴)، موزه متروپولیتن نیویورک، (کریم اُف، ۱۳۸۵: ۱۱۸)

البته به غیر از تغییرات آناتومیک، نوع شخصیت و نقش آن در داستان، کنش و واکنش‌های آن نسبت به شخصیت‌های دیگر و همچنین حال و هوای کلی اثر نیز در تجسم حرکت برای هر فیگور دخیل است. آنچه کار را دشوار می‌کند، تفاوت خصلت حرکت در گستره یک کادر به میزان و یک فیلم انیمیشن زمان‌بندی شده است. حرکت در نقاشی حائز شرایط خاصی است و مسایل تکنیکی خاص خود را دارد. یک نقاش به فرض این که در ترسیم تمامی حالات فیگورهای انسانی، متحرک شده آن‌ها را نیز در ذهن تجسم کند، به هنگام نقاشی لزوماً یک فریم ثابت از آن حرکت معین را به تصویر نمی‌کشد، بلکه به دنبال مقطعی از حرکت است که گویای حق مطلب بوده و مبیّن جزییات آن باشد. در جریان چنین تلاشی، تنها به هماهنگ نمودن آن حالت با فضای کلی اثر به عنوان یک فریم ثابت نقاشی می‌پردازد و مسلماً دغدغه‌های پویانمایی ندارد.» (طاهری، ۱۳۹۲: ۸۹)

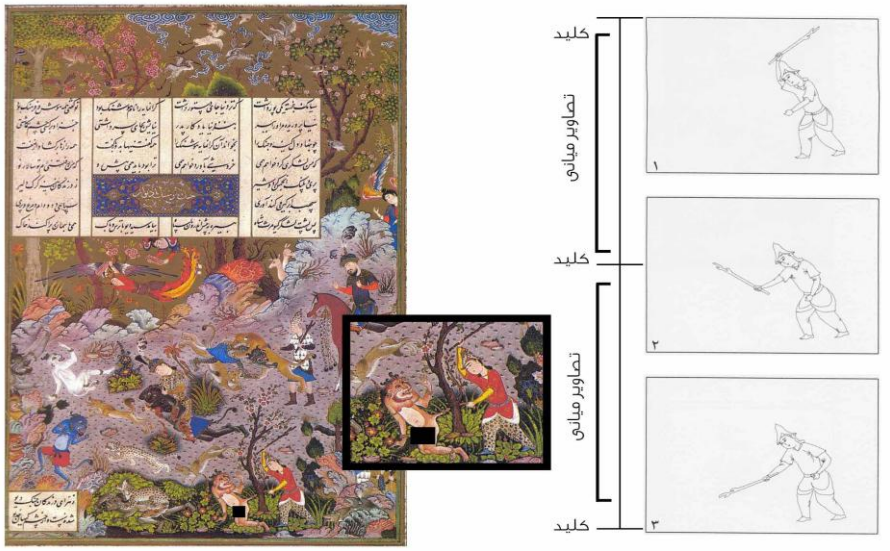
در شاهنامه شاه‌طهماسبی نگاره کشتن "هوشنگ دیو سیاه را" در حین تجسم حرکات دیوهای موجود در نگاره، در پایین تصویر یکی از نگهبانان دربار را می‌بینیم، که با جسارت به وسیلهٔ چوبی که در دست دارد قصد ضربه زدن به دیو می‌باشد. حال اگر برای این دو فیگور عنصر زمان‌بندی[۵] را که یکی از عناصر دوازده قانون انیمیشن می‌باشد که شامل: زمان‌بندی، قوس‌ها، پیش‌بینی رویدادها، اغراق، فشردگی و کشیدگی، تند و کندشوندگی، روی هم پوشانی، دنباله‌ها، ترسیم و طراحی حجمی، جزییات، وزن، نیروها و حرکات نامتقارن است، در نظر بگیریم شدت ضربه وارده بر دیو نگارهٔ سلطان محمد دریابیم. در (شکل۵) کلید[۶] شروع و کلید پایان حرکت کاراکتر را به وسیله کلید میانی یا حالت عبوری[۷] برای قابل فهم کردن ساختار حالت کاراکتر، متصل شده‌اند، و اگر بخواهیم حرکتی نرم و قابل قبول را برای بیننده به نمایش داده شود، حرکت را خُرد و حالات عبوری یا کلیدهای میانی[۸] را طراحی می‌شود.

[۵] تغییرات سرعت و حرکت می‌توانند نشان‌دهندهٔ انواع گونه‌های مختلف از قدرت و نیروها باشند. چرخش سرعت نشان‌دهندهٔ انگیزه متفاوتی است در قیاس با انجام این کار به آهستگی، به سرعت راه رفتن می‌تواندگویای اراده مصمم برای انجام کاری باشد، در حالی که به آهستگی راه رفتن می‌تواند نشان‌دهندهٔ افسردگی و ناراحتی باشد.

[۶] Key «طراحی بازگو کنندهٔ داستان؛ طراحی یا طراحی‌هایی که نشان می‌دهد در یک نما چه اتفاقی می‌افتد» (ویلیامز، ۱۳۹۰: ۵۷).

[7] Passing position

[8] Between



شکل ۵: زمان‌بندی کاراکتر سلطان محمد، کشتن هوشنگ دیو سیاه را، شاهنامه شاه طهماسبی (۱۵۳۹/۹۶۴)، موزه متروپولیتن، نیویورک، (کریم اُف، ۱۳۸۵: ۱۱۶)

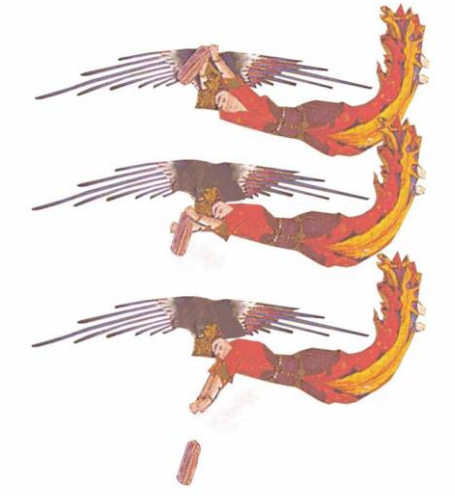
نورمن مک لارن، بیشترین بار معنادهی در پویانمایی را به عنصر زمان‌بندی چنین نسبت می‌دهد: «پویانمایی هنر طراحی متحرک نیست، بلکه هنر حرکتی است که طراحی می‌شود. آنچه در فاصله هر فریم اتفاق می‌افتد به مراتب مهم‌تر از چیزی است که بر روی هر فریم وجود دارد. برای همین پویانمایی هنر به کار بردن ماهرانهٔ فاصله‌های زمانی کوتاه محسوس که بین فریم‌ها وجود دارند است.» (مارین، ۱۳۸۳: ۱۵)

سلطان محمد با انتخاب داستان‌های که تم فانتزی و افسانه‌ای داشته است، دیوهای افسانه‌ایش را در نگاره‌هایش با نقش محوری چیدمان کرده است، سلطان محمد با انتخاب رنگ‌بندی مناسب در جهت تمایز فیگورهای انسانی از شبه انسانی و همچنین نسبت پراکندگی این فیگورها در نیمه میانی و پایانی نگاره‌ها، تراکم اصلی پیکرهای دیو و فرشته در نیمه چپ نگاره است، نقطه تلاقی و تعادل فیگورهای انسانی و شبه انسانی، درست جایی است که مهم‌ترین اتفاق نگاره در حال رخ دادن است؛ در نگاره کشته شدن دیو سیاه به دست هوشنگ، این نقطه در ترسیمی از تناسبات طلایی با ضلع مربع طلایی کادر فصل مشترک دارد و در بهترین جای ممکن رسم شده است. و با توجه به حرکت فیگورها از سمت راست به چپ تصویر، نشان‌دهنده جهت حمله سپاهیان ایران و فرشتگان می‌باشد و همچنین حرکات حیوانات نیز با توجه به نحوه جست و خیزشان همین نحوه حرکت را تشدید می‌کند. فرشته‌ای که در وسط تصویر قرار گرفته است، بیننده نگاره را به تصویرسازی ذهنی پرتاب سنگی که در دست فرشته می‌باشد ترغیب می‌کند، (شکل ۶) به دلایل زیر:

۱- تقسیم‌بندی بر مبنای چند ضلعی (شکل ۷)

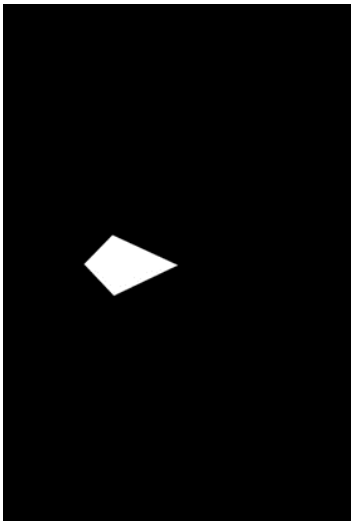
۲- محل قرارگیری فرشته بر مبنای چندضلعی در نگاره (شکل ۸)

۳- نحوه به دست گرفتن سنگ (شکل ۹)



شکل ۶: تصویرسازی ذهنی حرکت فرشته، کشتن هوشنگ دیو سیاه را، شاهنامه شاه طهماسبی(۱۵۳۹/۹۶۴)، موزه متروپولیتن، نیویورک، (کریم اُف، ۱۳۸۵: ۱۱۶)

شکل ۷: تقسیم بندی بر مبنای چندضلعی



شکل ۸: محل قرارگیری فرشته بر مبنای چندضلعی

شکل ۹: نحوه به دست گرفتن سنگ به وسیله فرشته

زمان تامل و درک محتوا

«ایرانیان باستان جهان را گرد و همواره مانند بشقابی تصور می‌کردند. در نظر آنان آسمان فضای بی‌پایان نبود، بلکه جوهری سخت همچون صخره‌ای از الماس بود که جهان را مانند پوسته‌ای در برگرفته بود. زمین در حالت اصلی و دست نخورده خود هموار بود، نه دره‌ای داشت و نه کوهی، و خورشید و ماه و اختران بالای زمین بی‌حرکت در وسط آسمان قرار داشتند. همه چیز آرام و هماهنگ بود، اما این آرامش با ورود شر(اهریمن) در عالم درهم شکسته شد که آسمان را شکست و به آن داخل شد.» (هیلنز، ۱۳۸۶: ۲۹)

توضیحات بالا و ورود شر به عالم هستی باعث نگرانی‌های انسان‌ها شد و عاملی برای این که هنرمندان دنیایی را تصویرگری کنند و از ترس انسان نسبت به آینده جهان یا از آینده خویش بعد از مرگ را خبر بدهد و آن را رمزآلود با پرسش‌های بی‌پایان از عاقبت جهان، عاقبت انسان در ذهن خود می‌پروراند و با قلمشان درک خود را از موضوعات فرازمینی به بیننده منتقل می‌کردند.

از طرف دیگر، کلمه فضا معمولاً ما را به یاد آسمان لایتناهی می‌اندازد، اما واقعیت این است که محیط طبیعی پیرامون با عناصر و بردارهای اقتصادی، اجتماعی و کالبدی موجود در آن که انسان برای انجام زندگی و فعالیت با آن درگیر است، چیزی نیست جز فضا، این فضا فضای سه بعدی است. همچنان که وقتی در بین درختانی که نور از بین آن‌ها گذشته است. قرار می‌گیریم، چیزی نیست جز فضا، فضای منفی بین درختان، به عنوان فضای مثبت قلمداد می‌شود. فضای که در نگارگری ایرانی می‌بینیم بسیار متفاوت‌تر و خیال انگیزتر نسبت به سبک‌های معمول غربی می‌باشد، این فضا بیننده را به عالم خیال و افسانه دعوت می‌کند، هنرمند ایرانی آشنا با شعر آن‌چنان فضایی را ترسیم می‌کند که هر بیننده‌ای را برای مدتی از هیاهوی دنیای پیرامونش جدا می‌کند و آرامش و رویا به او پیشکش می‌کند.

در نگارگری ایرانی، عنصر «خیال» همواره به‌عنوان اصل مهم و انکارناپذیر رخ می‌نماید. هنرمند در پی به تصویر کشیدن عالم مثال و جهانی که قوانین عالم خاکی در آن دچار

تغییر و تحول می‌شوند، روی به تخیّل و فانتزی می‌آورد و در اثر تجربه و ممارست، به نوعی وحدت بصری در سبک تجسمی اثرش می‌رسد، و آن را آنگونه به نمایش می‌گذارد که بیننده در برخورد با آن دچار سردرگمی نشده و فضای فانتاستیک یکپارچه را درک کند. سلطان‌محمد یکی از خیال‌پردازترین نگارگران تاریخ نقاشی ایران است و آثار وی از منظر فانتزی در خور توجه ویژه‌ای هستند (طاهری‌قمی، ۱۴۰۱).

زیبایی‌شناسی و معنا

«از میان هنرهای گوناگون، هنر نقاشی می‌تواند نزدیک‌ترین پیوند را میان جهان معقول و عالم محسوس بر قرار سازد زیرا این هنر نه چون فن موسیقی به یکباره از توسل به نمودهای مادی و عینی بر کنار است. نه چون پیکرسازی و معماری کاملاً در بند شکل‌ها و قالب‌های جهان محسوس است. از آن‌جا که در این هنر، جهان چند بعدی که در آن زندگی می‌کنیم با قواعد و وسایل مخصوصی برروی صفحه‌ای که تنها دارای دو بعد پهنا و دراز می‌باشد منعکس می‌گردد و به وسیله خط و رنگ و شکل حالات گوناگون درونی و برونی جهان و عوالم مربوط به دریافت انسان از عالم بازگو می‌گردد از این نظر یک قطعه نقاشی ممتاز در حد خود نموداری از مجموعه حقایق مربوط به هستی است و چون آیینه‌ای است که برای نمایش عوالم گوناگون وجود در پیش دیدگان بیننده قرار گرفته باشد. هنرمند تصویرگر با توسل به خط و سطح و رنگ، دنیای مورد نظر خود را بیان می‌کند. در این میان با وجود شیوه‌های بسیار گوناگونی که در شرق و غرب رواج یافته است می‌توانیم با وجود تنوع فوق‌العاده مکاتب به دو طریقه کاملاً مشخص در زمینه نقاشی توجه نماییم یکی آن گروه که در آن‌ها نقطه دید یگانه‌ای به کار گرفته شده و خطوط اصلی پرده نقاشی به سوی آن نقطه متوجه است و دیگر آن دسته از نقاشی‌های که نقطه نظر در آن‌ها متعدد است و هر دسته از اشکال و خط‌های پرده به سوی یکی از نقاط متوجه گشته است و در نتیجه برروی صفحه نقاط فراوانی به کار گرفته شده است. قاعده‌ای که از آن سخن به میان آوردیم در میان اهل فن به علم پرسپکتیو[۹] شهرت دارد و همان فنی است که در آثار گذشتگان خودمان از آن به علم مرایا تعبیر شده است.» (تجویدی، ۱۳۸۶: ۳و۱)

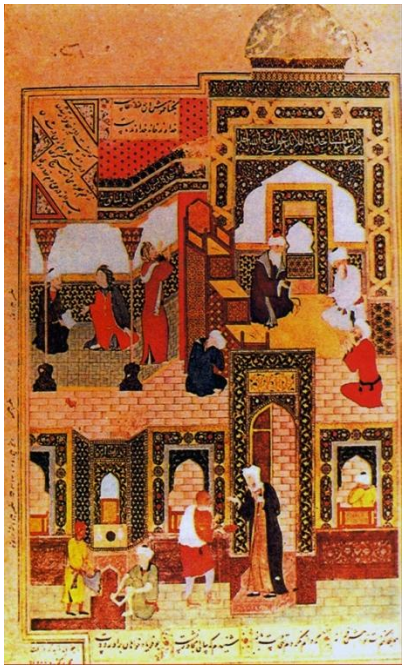
پژوهشگر هنرهای ایران رویین پاکباز در کتاب نقاشی ایرانی گفته است که این نگاه طبیعت گرایانه‌ای[۱۰] که در دوره‌های پیشین در تاریخ نگارگری ایران وجود داشته است در مکتب تبریز دوم نیز رواج داشته است و در این دوره نیز کاملاً به چشم می‌خورد که هنرمندان از ترفندهای پرسپکتیو، سایه روشن استفاده نکرده‌اند و بر روی سنت فضاسازی مفهوی خود پافشاری کرده‌اند. همچنان که این طرز دیدن تنها در عالم خیال است و عینیتی وجود ندارد، به عنوان مثال اگر ما به فضای مسجدی که توسط کمال الدین بهزاد نقاشی شده است بنگریم (شکل ۱۰) «آن که از درون مسجد می‌نگرد از بیرون آن غافل است و آن که درون حجره است از ایوان و آن‌چه در آن می‌گذرد بی خبر و کسی که در پشت دیوار مسجد قرار دارد از دنیای داخلی آن ناآگاه است، ولی در حقیقت یک مسجد عبارت است از مجموعه این خصوصیات به اضافه زندگی درونی آن با افرادی که در آن قرار دارند و حالات نفسانی آن‌ها و بسیاری عوامل دیگر.» (تجویدی، ۱۳۸۶: ۱۱۸)

همچنان که در صحنه‌های که در آن «حیوانات و نباتات در نقاشی‌های ایرانی صرفاً تقلید از عالم طبیعت نیست، بلکه کوششی است در مجسم ساختن آن طبیعت بهشتی و آن خلقت اولیه و فطرت، همان فردوس برین و جهان ملکوتی که در این لحظه نیز در عالم خیال یا عالم مثال فعلیت دارد. به همین ترتیب رنگ هرکوه، ابر یا آسمان یگانه است و با رنگ‌های طبیعی تفاوت دارد؛ این یگانگی و بی‌همتایی به عالم ملکوت اشاره دارد که در آن‌جا، بنا بر نظریهٔ تئوریک

[۹] «روش بازنمایی شیء سه بعدی، یا حجم خاصی در فضا، برروی یک سطح مستوی یا تقریباً مستوی، انواع مختلف پرسپکتیو: پرسپکتیو جوی، پرسپکتیو متمرکز (لوسی اسمیت، ۱۳۸۶: ۴۶).

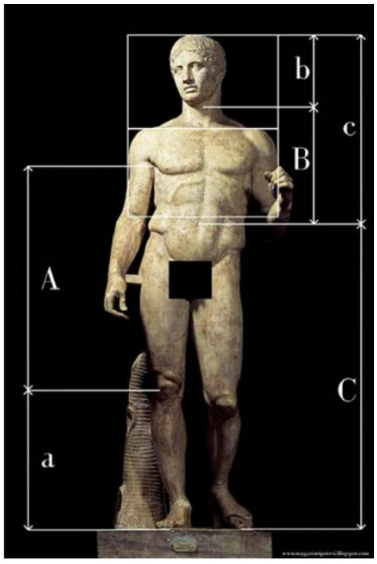
[10] naturalist

است و تنها مظهر نوع خود به شمار می‌آید. سر و کار اکثر نقاشی‌های ایرانی با عالم محسوس و مادی نیست بلکه با آن عالم برزخی و مثالی است که مافوق عالم جسمانی قرار گرفته و اولین قدم به سوی مراتب عالی‌تر وجود است.» (نصر، ۱۳۷۵: ۱۷۵)



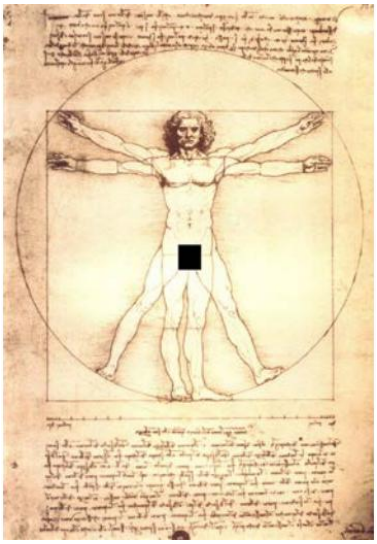
شکل ۱۰: صحنه‌ای از بیرون و درون یک مسجد اثر کمال الدین بهزاد (تجویدی، ۱۳۸۶: ۱۱۷)

تفکر برای رسدن به یک پیکره آرمانی انسانی از دوره‌ای خاص در رأس کاوش‌های زیباشناختی هنرمندان قرار گرفته است. «به کارگیری آناتومی صحیح و تناسبات زیبا و متعادل را پیش از هر تمدنی در آثار هنرمندان یونان باستان می‌توان دد. معیارهایی برای اندام انسان و تناسبات بین اجزای آن پی‌ریزی کردند و بر مبنای آن معیارها، به حذف و اضافاتی در تناسب بدن دست زدند... اندازه‌های آرمانی و یا معیار تناسبات زیبا بین اجزای بدن را پیکرتراش یونانی به نام پولی کله تو که درپنج قرن پیش ازمیلاد مسیح می‌زیسته پایه‌گذاری کرد. او پیکره‌هایی بر اساس آن محاسبات تراشیده که طرح ترسیمی آن را در اینجا (شکل ۱۱) می‌بینید...» (وزیری‌مقدم، ۱۳۸۳).



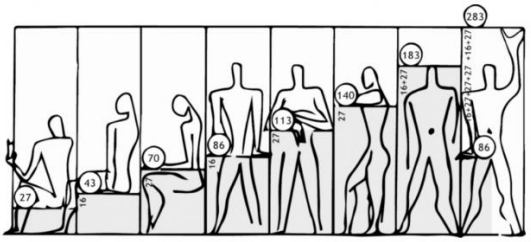
شکل ۱۱: پیکره سنگی دوریفوروس، اثر پولیکلیتوس، ۵۰-۲۰ ق.م.

داوینچی نیز به دنبال تحقیقات کالبدشناسانه بر روی بدن انسان، به نوعی شیوه اندازه‌گیری تناسبات صحیح انسانی رسید. در (شکل ۱۲) مشهورترین طرح ترسیمی داوینچی از محاسبات تناسبات انسانی را مشاهده می‌کنیم که در آن پیکره مرد ویترویوسی را درون یک دایره و یک مربع محاط نموده و در دو حالت دستان و پاهای باز و بسته به تصویر کشیده است.



شکل ۱۲: مرد ویتوریوسی، اثو داوینچی، ۱۴۸۵ م.، موسسه هنری مینیاپولیس (وزیری‌مقدم، ۱۳۸۳)

آلبرشت دورر نیز بنیانگذار یک استاندارد در سنجش تناسبات بدن انسان بود. همچنین لوکوربوزیه، معمار، طراح، شهرساز، نویسنده و نقاش سوئیسی، در مجموعه مطالعات ساختاری خود در رابطه با معیارهای انسانی در طراحی فضاهای معماری، تناسبات استاندارد خویش را معرفی نموده است (شکل ۱۳) (طاهری‌قمی، ۱۴۰۱).



شکل ۱۳: تناسبات انسانی در مدولار لوکوربوزیه (نویفرت، ۱۳۸۱).

بحث

در نگارگری ایرانی، برخلاف نقاشی واقع‌گرا و پرسپکتیو محور غربی، مخاطب با جهانی مواجه می‌شود که در آن نگاه از یک نقطه متمرکز آغاز نمی‌شود، بلکه در بستر یک صفحه بصری چندلایه و متکثر به حرکت درمی‌آید. این حرکت دیداری نه‌تنها ناشی از تنوع عناصر بصری، بلکه متأثر از ساختار روایی خاص این هنر است که از سنت‌های قصه‌گویی و ادبیات کلاسیک فارسی تأثیر پذیرفته است. در نتیجه، مخاطب باید با روشی متفاوت از رویکردهای رایج در هنرهای تصویری مدرن، به تماشای اثر بنشیند. این پژوهش با بهره‌گیری از رهیافت معناشناختی و ساختارگرایانه تلاش کرد تا نسبت میان «چندگانگی نماها» و «ادراک مخاطب» را مورد بررسی قرار دهد. ساختارگرایی با تأکید بر نظام‌مند بودن عناصر تصویر و روابط درونی آن‌ها، امکان تحلیل هم‌زمان سطوح مختلف معنایی را فراهم می‌کند؛ در حالی که معناشناسی به کشف لایه‌های نهفته در نظام دلالت‌های تصویری می‌پردازد. ترکیب این دو رویکرد موجب شد تا بتوان فراتر از توصیف صرفِ عناصر، به تبیین نحوه تولید معنا در نگارگری نیز دست یافت (شایسته‌فر، ۱۳۹۴).

در بررسی موردی نگاره انتخاب‌شده، مشخص شد که عنصر «حرکت» نه صرفاً به‌مثابه امری بصری، بلکه به‌عنوان یک ساختار روایت‌ساز در پیکربندی اثر حضور دارد. به عبارتی دیگر، در این نگاره، حرکت تنها به اشیاء و پیکره‌ها محدود نمی‌شود، بلکه حتی فضای پیرامون، نحوه چینش عناصر، و روابط بین‌متنی آن‌ها نیز حامل نشانه‌های حرکت هستند. این ویژگی باعث می‌شود تا نگاره به نوعی متن دیداری تبدیل گردد که مخاطب را به قرائت چندباره و تأویلی دعوت می‌کند. از سوی دیگر، پدیده «تعدد نماها» که به‌صورت هم‌زمان یا در فواصل بسیار نزدیک در سطح نگاره ظاهر می‌شود، ساختار خطی روایت را به چالش می‌کشد. برخلاف روایت‌های تک‌خطی با آغاز، میانه و پایان مشخص، در این‌گونه نگاره‌ها با نوعی روایت چندزمانه و چندمکانی مواجه هستیم که مخاطب را وادار می‌کند تا در لحظه‌هایی متفاوت، از زوایای مختلف و با ذهنی فعال، بازسازی داستان را انجام دهد(طاهری قمی، ۱۳۹۲). در همین راستا، چالش اصلی مخاطب در برابر چنین نگاره‌هایی، یافتن شیوه‌ای برای سامان‌دادن به تجربه دیداری خویش است. او نه‌تنها باید عناصر بصری را بشناسد، بلکه باید آن‌ها را در بستری معنایی و روایی بازآرایی کند. این امر مستلزم مشارکت فعالانه مخاطب در فرآیند معناسازی است؛ چراکه تصویر، تنها به‌مثابه بازنمایی نیست، بلکه نوعی پیشنهاد برای تأویل است.

از منظر معناشناسی بصری، نگاره مورد مطالعه، حاوی نشانه‌هایی است که مخاطب را به لایه‌های فرهنگی، اسطوره‌ای، و اجتماعی ارجاع می‌دهد. بهره‌گیری از عناصر نمادین چون رنگ، ترکیب‌بندی، و نحوه بازنمایی شخصیت‌ها، همه در خدمت برساخت یک معنای فراتر از سطوح سطحی هستند. در این میان، رابطه میان نشانه و دلالت آن، تابعی از پیش‌زمینه‌های فرهنگی مخاطب نیز هست که باعث می‌شود درک و تفسیر تصویر برای هر بیننده‌ای متفاوت باشد. یکی از مهم‌ترین دستاوردهای این بررسی، برجسته‌سازی نقش «نگاه سیال» در برابر «نگاه متمرکز» است. در سنت نقاشی غربی، نگاه از یک نقطه کانونی آغاز می‌شود و به سمت عمق تصویر هدایت می‌گردد، در حالی که در نگارگری ایرانی، نگاه مخاطب در سطح تصویر به گردش درمی‌آید و با هر حرکت، نشانه‌ای تازه کشف می‌کند. این ویژگی، نه‌تنها ساختار بصری متفاوتی ایجاد

می‌کند، بلکه تجربه‌ای مشارکتی و پویا را برای مخاطب رقم می‌زند. به همین ترتیب، مواجهه مخاطب با این نوع از تصویر، نوعی تعامل بینامتنی نیز ایجاد می‌کند؛ چراکه نگاره با ارجاع به متون ادبی، عرفانی و تاریخی، دامنه خوانش را گسترش می‌دهد. این بینامتنیت، نه تنها محدود به عناصر محتوایی نیست، بلکه در ساختار فرمی و تکنیکی نیز مشهود است (نامورمطلق، درآمدی بر بینامتنیت، ۱۳۹۵).

بنابراین، مطالعه چنین تصاویری نیازمند دانشی چندرشته‌ای و دیدی تطبیقی است. در این میان، نباید از جنبه‌های زیبایی‌شناختی غافل شد. نگارگری ایرانی، با تمام پیچیدگی‌های روایی و ساختاری خود، واجد نظمی زیباشناسانه نیز هست که به اثر وحدت می‌بخشد. این وحدت در عین تکثر، از ویژگی‌های برجسته نگارگری سنتی ایران است که به نوعی «هارمونی در تنوع» دست می‌یابد. چالش مخاطب در مواجهه با نماهای متحرک و متعدد در نگارگری، نه یک ضعف یا نقیصه، بلکه نقطه قوت و ویژگی ممتاز این هنر است. چنین چالشی، مخاطب را از حالت انفعالی خارج می‌سازد و او را به مشارکتی فعال در بازخوانی اثر دعوت می‌کند. از این رهگذر، نگارگری ایرانی نه‌تنها به‌عنوان یک هنر بصری، بلکه به‌مثابه متنی فرهنگی، ذهنی و چندوجهی قابل تفسیر است.

نتیجه‌گیری

نگارگری ایرانی، به‌ویژه در آثار برجسته سلطان محمد، فراتر از یک رسانه تصویری صرف، به عرصه‌ای برای تعامل میان مخاطب و روایت‌های چندلایه تبدیل می‌شود. این آثار با بهره‌گیری از نماهای متعدد و نشانه‌های متحرک در یک قاب واحد، تجربه‌ای منحصربه‌فرد را رقم می‌زنند که مخاطب را از تماشاگر منفعل به مفسری فعال بدل می‌سازند. در این آثار، حرکت نه به معنای فیزیکی آن، بلکه به‌صورت مفهومی، ذهنی و تعبیری نمود می‌یابد. تکرار فیگورها، ترکیب‌بندی متکثر، و رویدادهای هم‌زمان در یک قاب باعث می‌شود مخاطب خود روایت را از دل تصویر استخراج و بازسازی کند. این ویژگی، شکل خاصی از درک بصری را طلب می‌کند که به‌کلی با روایت‌های تصویری مدرن در رسانه‌هایی چون سینما متفاوت است. یافته‌های پژوهش نشان داد که سلطان محمد در آثارش با مهارت ویژه‌ای توانسته است مفاهیم پیچیده فلسفی و عرفانی را از طریق زبان بصری و با ترکیب نمادها، رنگ‌ها و حرکات تأویلی بازنمایی کند. او نه‌تنها تصویری از واقعیت، بلکه صورتی از عالم خیال، اسطوره، و حقیقت غایی را ترسیم کرده است که مخاطب را به تأملی درونی و شهودی دعوت می‌کند. یکی از نتایج مهم این پژوهش آن است که نگارگری ایرانی، به‌ویژه در سبک سلطان محمد، می‌تواند الگویی بدیل و بومی برای خلق روایت‌های تصویری معاصر فراهم آورد. این الگو، برخلاف ساختار خطی و مکانیکی رسانه‌های مدرن، بر اساس اصولی چون روایت هم‌زمان، فضای نمادین، و حرکت مفهومی بنا شده است که ظرفیت‌های بسیاری برای بازآفرینی در قالب‌هایی مانند پویانمایی دارد.

از دیگر دستاوردهای پژوهش، تأکید بر تفاوت اساسی تجربه بصری در مواجهه با آثار سنتی ایران و تولیدات تصویری مدرن است. در حالی که در سینما مخاطب بر اساس قواعد مشخص زمان و مکان هدایت می‌شود، در نگارگری، خود مخاطب باید مسیر دیداری و معنایی را بیابد و روایت را بسازد. این تفاوت، نوع جدیدی از سواد بصری را می‌طلبد که هنوز در آموزش‌های هنری معاصر به‌طور جدی مطرح نشده است. تحلیل ساختارهای بصری نگاره‌های سلطان محمد نیز نشان داد که کاربرد هندسه پنهان، اصول ترکیب‌بندی تعادلی، و توجه به محورهای حرکت در قاب، همگی نشان‌دهنده آگاهی عمیق هنرمند از علم زیبایی‌شناسی و فضاسازی مفهومی است. از این منظر، آثار او نه‌فقط محصول ذوق فردی، بلکه نتیجه یک نظام فکری، عرفانی و هنری منسجم هستند. از نظر معناشناختی، نگارگری سلطان محمد می‌تواند به‌عنوان بستری برای بازاندیشی در باب مفاهیمی همچون مرز میان واقعیت و خیال، حرکت و سکون، و زمان و بی‌زمانی تلقی شود. تصویر در این آثار نه بازنمایی صرف، بلکه بازآفرینی حقیقتی غایب و استعاری است؛ امری که آن را از بسیاری از نظام‌های تصویری دیگر متمایز می‌سازد.

منابع

آیت اللهی، حبیب الله (۱۳۷۹). جلوه ناب هنر ایرانی. هنرهای تجسمی، (۱۰)، ۹۰-۹۵.

پاکباز، رویین(۱۳۷۹). دائره المعارف هنر. تهران: فرهنگ معاصر.

تجویدی، اکبر(۱۳۸۶). نگاهی به هنر نقاشی ایران (از آغاز تا سده دهم هجری). تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

ذکاوت، سحر، قاضی‌زاده، خشایار (۱۳۹۹). تحلیل مفهوم خلاقیت در نگاره‌ی مستی لاهوتی و ناسوتی اثر سلطان محمد نقاش .جلوه هنر، ۳۲-۴۸.

شایسته فر، زهره (۱۳۹۴). بررسی عنصر حرکت در موجودات افسانه ای سلطان محمد و بازنمایی آن در پویانمایی ایران. اولین همایش بین‌المللی نوآوری و تحقیق در هنر و علوم انسانی، https://civilica.com/doc/431761

شیخ مهدی، علی(۱۳۸۴). جستاری بر طراحی حرکت بازیگران در فیلم‌های تاریخی ایرانی براساس استقرار پیکره‌ها در نقاشی سنتی. ماهنامه تخصصی اطلاع رسانی و نقد و بررسی کتاب: کتاب ماه هنر، (۸۴ و ۸۳)، ۱۰۴.

طاهری قمی، سید محمد (۱۳۹۲). سلطان محمد نگارگر پویا. تهران: آبان.

طاهری‌قمی، سیدمحمد (۱۴۰۱). بررسی نمودهای پویانمایانه در پاره‌ای از شخصیت‌های نگاره‌های سلطان محمد نقاش. کیمیای هنر، ۴۲(۱۱)، ۸۳-۹۹.

کریم اُف، کریم (۱۳۸۵). سلطان محمد و مکتب او (مکتب تبریز)، ترجمه جهان پری معصومی، رحیم چرخی. تهران: دانشگاه هنر اسلامی تبریز.

کنبای، شیلا ر. (۱۳۷۷). دوازده رخ، ترجمه یعقوب آژند. تهران: انتشارات مولی.

مارین، فرنیس (۱۳۸۳). هنر در حرکت، زیبایی شناسی انیمیشن، ترجمه سارا سعیدیان. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۵). درآمدی بر بینامتنیت. تهران: سخن.

نجارپورجباری، صمد، خواجه عطاری، علیرضا (۱۳۹۴). جانبخشی به طبیعت در آثار سلطان محمد، نگارینه هنر اسلامی، 10.22077/NIA.2015.653

نصر، سید حسین(۱۳۷۵). هنر و معنویت، ترجمه: رحیم قاسمیان. تهران: دفتر مطالعات دینی.

نویفرت، ارنست. نویفرت، پیتر (۱۳۸۱). نویفرت (اطلاعات معماری)، ترجمه: حسین مظفری‌ترشیزی. تهران: آزاده.

وزیری‌مقدم، محسن (۱۳۸۳). شیوه طراحی ۲. تهران: سروش.

Demir, S. S., & Toprak, F. A. (2021). Nizamî'nin 'Hamse'si (BL Or. 6810) Örneğinde Nakkaş Bihzâd'a Atfedilen Minyatürlerde Mimari Bezemeler. *İran Çalışmaları Dergisi*, 5(2), 505-542.

Welch, Stuart Cary. (1976). *Mystical Dimensions of Islam*. New Haven and London.