تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۶/۲۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۹/۱۸

عبدالله آقائی[۱]

«پرسپکتیو معکوس» در نگاره‌های ارمنی جلفای‌نو در قرن هفدهم میلادی

چکیده

تولید نسخ خطی و مصور کردن آنها برای مهاجرانِ ارمنیِ ساکنِ جلفای‌نو در قرن هفدهم میلادی اهمیتی مضاعف داشته است. نگاره‌های تولیدشده در جلفای‌نو در طول قرن هفدهم از تنوع سبک‌شناختی بسیاری برخوردارند. هدف این پژوهش بررسی بنیادهای مشترک این آثار در شیوه‌ی ترکیبِ زوایای دید و فضاسازی مبتنی بر آن است. در این زمینه از پیشینه‌ی تحلیلی نظریه‌پردازان «پرسپکتیو معکوس» و به‌طورخاص از شیوه‌ی تحلیلی «لِیف ژگین» استفاده‌شده است. این نظریه‌پردازان در میانه‌های قرن بیستم در فضای فرهنگی- هنری روسیه به‌دنبال تبیین قواعد ساخت فضا در نقاشی‌های پیشامدرن و بالأخص در سنت شمایل‌نگاری بودند. بدین منظور با استفاده از روشی توصیفی- تحلیلی نگاره‌هایی از هنرمندانِ ارمنی صاحب سبک و تأثیرگذار آن دوران از ابتدا تا انتهای قرن هفدهم انتخاب شد، به‌گونه‌ای‌که این آثار بتوانند تنوعِ سبک‌شناختی آن مکتب را در آن بازهٔ زمانی نمایندگی کنند. از بررسی این نگاره‌ها مشخص شد که خطوط موازیِ در بازنمایی موضوعات نه بر یک افق بلکه به‌سوی مناطق متعددی همگرا شده است. یافته‌های مقاله حاکی از آن است که در نگارگری جلفای‌نو انواع تکرارشونده‌ای از دگردیسی‌های شکلی دیده‌می‌شود که ناشی از تجمیع و تلخیص نماها از زوایای دیدی پویاست. این دگردیسی‌هایِ دیداری به شکل‌های متنوعی ازجمله تجمیع نماها در معماری ساختمان، تحدب نامعمولِ سر و بدن فیگور، اضافه‌شدن «سطوح مکمل» به چهره، معلق شدن اشیاء و چرخش آنها به‌سوی بیننده، دیده می‌شود. بنابراین می‌توان گفت که به‌رغم تنوعِ سبک‌شناختیِ نگاره‌های جلفای‌نو، «پویایی زوایای دید» نقشی اساسی در شکل‌گیری فضای دیداری آثار داشته است. ازآنجاکه پویایی زوایای دید، زیربنای تعریف «پرسپکتیو معکوس» در نظریه‌ی فلورنسکی و ژِگین است، می‌توان گفت که آثار این مکتب عموماً نشان‌دهنده‌ی کاربست این پرسپکتیو در ساخت فضایی است.

کلیدواژه‌ها: هنر ایران، نقاشی صفوی، نقاشی ارمنی، نگارگری جلفای‌نو، پرسپکتیو معکوس، زاویه‌ی دید، لِیف ژگین.

[۱] استادیار دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه یزد، یزد، ایران. (نویسنده مسئول)

Email: a.aghaie@yazd.ac.ir

مقدمه

«مصورسازی نسخ خطی در قرون میانه در مرکز [نظام] هنرهای زیبای ارمنی قرار داشت» (Arakelliyan, 2011: 11). نسخ خطی برای ارامنه همان مقامی را داشت که جعبه‌ی اشیاء متبرکه برای کاتولیک‌ها و شمایل‌های مقدس برای شرقِ ارتدوکس (Taylor, 1995: 50). در قرون میانه کارگاه‌های استنساخ و تصویرسازی متعددی هم در سرزمین ارمنستان و هم در خارج از آن توسط مهاجران ارمنی در سایر ممالک بنیاد گذاشته شد. این کارگاه‌ها نقش مهمی در شکل‌گیری مکاتب متعدد نگارگری ارمنی در این دوران داشتند؛ مکاتبی که به انحاء مختلف بر یکدیگر تأثیرگذار بودند(Arakelliyan, 2011: 11).

سده‌های هفدهم و هجدهم در تاریخ ارامنه، دوران پیدایش رویدادها و تحولات عظیم دوران گذار از سده‌های میانه به عصر جدید به شمار می‌رود (قازاریان، ۱۳۶۳: ۷). در ۱۶۰۴ و ۱۶۰۵ میلادی به دنبال جنگ‌های ایران و عثمانی، به دستور شاه‌عباس بخشی از مردم ارمنستان به ایران کوچانده شدند و در نقاط مختلف ایران و به‌ویژه در اصفهان سکنی گزیدند. پس از این کوچ « میراث هنر ارمنی نیز به مکان جدیدی منتقل گردید» (قازاریان، ۱۳۶۳: ۴). و بدین ترتیب جلفای‌نو به یکی از مراکز مهم سیاسی و اقتصادی ارامنه در سده‌های میانه تبدیل شد (همان: ۹). در آن دوران کارگاه‌های استنساخ و تصویرسازی متعددی در جلفای‌نو برپا شدند. تعداد زیاد نسخ تولیدی و کیفیت تصاویر چنان است که مجموعه آثار آنها با عنوان «مکتب جلفای‌نو» شناخته می‌شود. مکتبی که می‌توان آن را آخرین شکوفایی نگارگری ارمنی در دوران افول آن دانست(Arakelliyan, 2011: 13). این مکتب از ربع اول قرن هفدهم آغاز شد و تا ۱۷۲۱ (سالی که محمود افغان به ایران صفوی یورش برد) همه مشخصه‌های مختص به خود را حفظ کرد (Ibid: 11). ارامنه اصفهان با رونوشتِ نسخ خطی و مصور ساختن آنها، پیوندشان را با گذشته جمعی‌شان تجدید می‌کردند و ازاینرو در استنساخ و تصویرِ متون مقدس به‌کرات از سبک‌های متنوعِ قدیمی استفاده می‌کردند (Taylor, 1995: 50). وجود این سبک‌ها در این زمان در جلفای‌نو باعث شد که آثار این مکتب خصلتی ترکیبی[۱] پیدا کند(Arakelliyan, 2011: 13).

هدف این پژوهش بررسی بنیادهای مشترک در شیوه‌ی «فضاسازی» از طریق «پویایی زوایای دید» در نگاره‌های جلفای‌نو در قرن هفدهم میلادی است. به عبارتی این پژوهش به دنبال تحلیل «چگونگی» تغییر زوایای دید و از آن طریق نحوه‌ی ساخت فضای دیداری در نگاره‌های این مکتب است. در این زمینه از پیشینه‌ی تحلیلی نظریه‌پردازان «پرسپکتیو معکوس[۲]» و به‌ویژه شیوه‌ی خاص تحلیل زوایای دید نزد «لِف ژِگین[۳]» استفاده می‌شود. اصحاب نظریه‌ی «پرسپکتیو معکوس» بر آن بودند که در مقابل «پرسپکتیو خطی» رنسانس مشخصه‌ها و اصول فضاسازی در نقاشی پیشامدرن، به‌ویژه شمایل‌های بیزانسی، را مدون کنند. این نظریه‌پردازان معتقد به کاربست قواعدِ دیداری «دیگری» در این نقاشی‌ها بوده‌اند.

در بخشِ نخستِ این مقاله نظریه‌ی «پرسپکتیو معکوس» شرح داده خواهد شد. در این بخش، ابتدا به اختصار نظریات پاول فلورنسکی[۴] مطرح می‌شود و سپس به صورت مبسوط مشخصه‌ها و قواعد «پرسپکتیو معکوس» از منظر لِف ژگین تشریح می‌شود. با توجه به ناشناخته بودن این نظریه در ایران و همچنین اهمیت آن در تحلیل فضای نقاشی‌های پیشامدرن، کوشش شده است که این شرح با مثال‌های تصویری متعدد، روشن‌تر و ملموس‌تر شود. در بخش دوم مقاله با نظر به قواعد و مشخصه‌های ذکرشده، کوشش می‌شود دگردیسی‌های ناشی از پویایی زوایای دید در نگاره‌های نمونه‌واری از جلفای‌نو در طول قرن هفدهم

میلادی بررسی شود. در این راستا ابتدا محل قرارگیری نقاط گریز مطابق الگوی ژگین بررسی می‌شود و سپس همگرائی مفروش خطوط کناری در برخی اشیاء تکرارشونده در نگاره‌ها توجه خواهد شد و در ادامه در این زمینه به شیوهٔ ترکیب زوایای دیداری در بازنمایی معماری ساختمان‌ها پرداخته می‌شود و سپس دگردیسی پیکره‌ها و فیگورها بررسی‌شده و در نهایت این دگردیسی‌ها درسطح ترکیب‌بندی کلی نگاره‌ها بررسی می‌شود.

پیشینه‌ی تحقیق

پژوهش‌ها درباره‌ی نقاشی ارمنی به زبان فارسی بیشتر معطوف به نقاشی در اماکن معماری جلفای‌نو بوده و در زمینه‌ی نگارگری ارمنی کمتر پژوهشی انجام‌گرفته است. در یکی از معدود پژوهش‌ها در این زمینه، مهرمحمدی (۱۳۹۴) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «مبانی زیباشناسی نگارگری ارامنه‌ی ایران در قرن هفدهم میلادی» به بررسی زیباشناختی نگاره‌های منتخب از جلفای‌نو پرداخته است. در بخشی از این پژوهش بنیادهای کلامی و فلسفی زیباشناسی این نگاره‌ها مورد بحث قرارگرفته است و در بخشی دیگر به صورت مستقل به ویژگی‌های صوری (رنگ، ترکیب‌بندی و ...) پرداخته‌شده است. به‌رغم پراکندگی مباحث مطرح شده به نظر می‌رسد کار اصلی این پژوهش «تحلیل نمادین» این نگاره‌ها از طریق بازخوانی متون مقدس بوده است. میرزاخانیان (۱۳۹۲) در پایان‌نامه‌ی خود به «تحلیل تطبیقی پنج نگاره از جامع‌التواریخ با پنج نگاره از دورهٔ کیلیکیه» پرداخته است. وی بدون اتخاذ بنیاد نظری و روش‌شناختی خاصی در این پژوهش نشان داده است که مؤلفه‌های شکل دهنده‌ی آثار مورد بررسی از طریق دین محقق شده است و اندیشه‌های بدعت‌گذارانه، جریانات نوین فکری و رویدادهای سیاسی اقتصادی در روند شکل‌گیری این هنرها مؤثر بوده است. نرسیسیانس (۱۳۹۰) در مقاله‌ی خود با عنوان «تأثیر تجارت بر توسعه‌ی هنر نقاشی جلفای‌نو اصفهان در عصر صفوی» با ترسیم اوضاع تاریخی-اقتصادی ارامنه آن دوران، زمینه‌های مادی به کارگیری نقاشی مدرن را به مثابه یک نیازِ اجتماعی بررسی کرده است. پژوهش نرسیسیانس معطوف به نقاشی دیواری و تابلوهای رنگ روغن بوده است و در آن به نسخ خطی مصور و هنر نگارگری پرداخته نشده است. همچنین «بابایان» در مقاله‌ی «نقاشی دیواری جلفای نو اصفهان» (۱۳۸۶) که در کتاب «مجموعه مقالات نگارگری» به چاپ رسیده است با عطف توجه به نقاشی دیواری به معرفی هنرمندان معتبر این عرصه در جلفای‌نو می‌پردازد و چگونگی شکل‌گیری این سبک را در تأثیرپذیری از هنر بومی ارمنی، هنرهای ایرانی و اروپایی بررسی می‌کند. با توجه به هدف این پژوهش بابایان در این مقاله از نگارگران جلفای‌نو به اختصار سخن گفته است.

از سوی دیگر در سطحِ نظری و روش‌شناختی تاکنون پژوهشی در باب نظریه‌ی «پرسپکتیو معکوس» به زبان فارسی منتشرنشده است. به‌رغم معرفی این نظریه در دهه‌های میانی قرن بیستم، بخش‌هایی این نظریه و ابزارهای تحلیلی آن همچنان می‌تواند در فهم «فضای دیداری» و تشخیص «زوایای دید» به‌ویژه در نقاشی‌های پیشامدرن، مانند سنت نگارگری ایرانی، مفید باشد. در این پژوهش به نحوی نظام‌مند از ابزارهای تحلیلیِ این نظریه استفاده می‌شود و بر این مبنا مسئله‌ی این پژوهش بر تحلیلِ «زوایای دید» و «فضای دیداری» در نگاره‌های ارمنی قرن هفدهم جلفای‌نو متمرکز می‌شود.

روش تحقیق

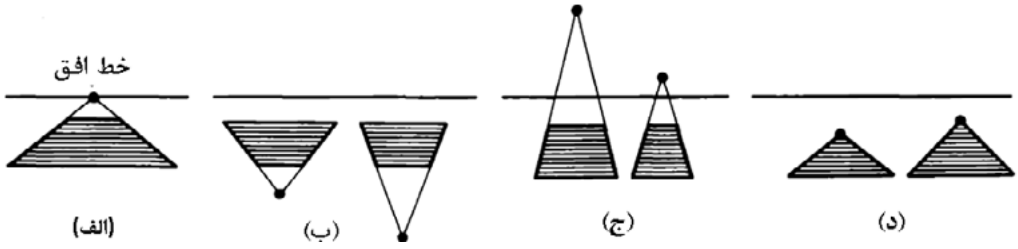
در این پژوهش با اتخاذ روشی توصیفی-تحلیلی، «چگونگی» ساخت فضا و ترکیب زوایای دیداری در برخی نگاره‌های منتخب از نسخ خطی جلفای‌نو در قرن هفدهم میلادی بررسی می‌شود. شیوه‌ی نمونه‌گیری به صورت «هدفمند[۵]» بوده است، حجم نمونه در این پژوهش بر اساس «اشباع نظری[۶]» تعیین شده است. در این پژوهش، انتخاب نمونه‌ها بنیادی «منطقی» دارد نه «کرونولوژیک»؛ یعنی فارغ از تقدم و تأخر زمانی، نگاره‌هایی برای تحلیل انتخاب شده‌اند که به آشکارترین شکل بتوانند وجهی از شیوه‌ی کاربست ترکیب زوایای دید را در آن سنت نشان دهند. از سوی دیگر با توجه به تنوع سبک‌شناختی موجود در این دوران کوشش شده است که نگاره‌های منتخب، هر کدام نماینده‌ی سبک یا جریانی مهم و تأثیرگذار در این مکتب باشند. ازاینرو آثار انتخاب‌شده از هنرمندان صاحب‌نام آن دوران (مانند هاکوب جلفایی، مسروپ خیزانی، مال‌نظر، آقا پیر، سینر هایراپت) هستند و از سوی دیگر به جهت زمانی از ابتدا تا انتهای قرن هفدهم میلادی را پوشش می‌دهد. با توجه به ناشناخته بودن برخی هنرمندان و سبک‌ها در فضای پژوهشی ایران، در خلال تحلیل کوشش شده است معرفی کوتاهی از وابستگی‌های سبک‌شناختی هنرمندان مورد بحث نیز ارایه شود.

پرسپکتیو معکوس

مفهوم «پرسپکتیو معکوس[۷]» نخستین بار توسط اسکار ولف[۸] (۱۹۴۶-۱۸۶۴) مورخ آلمانی در ابتدای قرن بیستم مطرح شد؛ اما این نویسندگان روس بودند که از ابتدای قرن بیستم نقش مهمی در بسط نظریه‌ی «پرسپکتیو معکوس» ایفا کردند. در این زمینه می‌توان به نظریات پاول فلورنسکی، لِف ژِگین و بوریس اوسپنسکی[۹] اشاره کرد. نویسندگان روس اغلب بر بنیادی که فلورنسکی فراهم آورده بود به بسط و تبیین نظرات خود پرداختند (Antonova, 2016: 36). این پژوهشگران به دنبال تبیین مشخصه‌ها و قواعدِ پایدارِ ساختِ فضا در شمایل‌ها بودند. مشخصاتی که در میان تحلیلگران غربی کمتر توجه شد. در این زمینه فلورنسکی اصلِ «سطوح مکمل[۱۰]» را مطرح کرد. این سطوح حاصلِ تجمیع و تلخیص[۱۱] و به عبارتی یگانه‌کردنِ نماهایی از یک شیء است که در زمان‌های متفاوت از زوایای متفاوت دیده می‌شوند (Antonova, 2010, 467). فلورنسکی کاربست «سطوح مکمل» را به‌ویژه در سنت شمایل‌نگاری شرقِ ارتودوکس با مثال‌های متعددی نشان می‌دهد. از نظر فلورنسکی «شمایل‌ها اغلب بخش‌ها و سطوحی را نشان می‌دهند که نمی‌توانند همزمان دیده شوند» (Florensky, 2002: 201). به‌عنوان نمونه «[در این شمایل‌ها] با اتخاذ منظری عمود بر نمای ساختمان‌ها، هر دو نمای کناری می‌تواند همزمان نشان داده شود. سه و یا حتی چهار وجه کتاب مقدس ممکن است در یک زمان نشان داده شود. چهره با تحدبی در جمجمه تصویر می‌شود و شقیقه‌ها و گوش‌ها به سمت جلو می‌چرخند و سطح شمایل را پهن‌تر می‌سازند» (Ibid). همه مواردی که فلورنسکی به آنها اشاره می‌کند، حاکی از انواعِ «مغایرت[۱۲]»ها با قواعد بازنمایی پرسپکتیو خطی است. البته از منظر فلورنسکی «پرسپکتیو معکوس» دارای قواعدی منحصربه‌فرد است که نسبت به «پرسپکتیو رنسانس» طبیعی‌تر است.

دغدغه‌ی اصلی ژگین، همانند فلورنسکی، ردِ این گمان بود که کژدیسی‌های[۱۳] پرسپکتیوی نتیجه‌ی ناتوانی هنرمند در اجرای پرسپکتیو ریاضیاتی است. هماهنگی و تکرار این مغایرت‌ها این نظر را پیش می‌کشد که آنها صرفاً نتیجه اشتباه فنی و هنری نقاش نیستند. ژگین به جمع‌آوری و دسته‌بندی این مغایرت‌ها به‌ویژه در سنت شمایل‌نگاری بیزانسی و روسی می‌پردازد. این دگردیسی‌ها شامل انواع اعوجاج‌ها در اَشکال، حرکت در دیدن اشیاء و ظهور شکاف‌هایی میان تصاویرِ اشیاء است. بر خلاف رویه‌ی معمول، ژگین با دقت در این انحراف‌ها، که در بدو امر آشفته می‌نمایند، نظمی را در آنها تشخیص می‌دهد و آنها را به عنوان مشخصه‌های یک نظام پرسپکتیو خاص در نظر می‌گیرد (Shegin, 1982: 38).

ژگین در دسته‌بندی و تنظیمِ خود از اصطلاحات و اصول پرسپکتیو خطی استفاده می‌کند. نفسِ استفاده از واژه‌هایی مانند «مغایرت» یا «کژدیسی» نشان‌دهنده‌ی موضع نظری وی است. محل قرارگیری «نقطه‌ی گریز» یکی از ابزارهای ژگین در این دسته‌بندی است. در نظام پرسپکتیو خطی «نقطه‌ی گریز» روی خط افق قرار می‌گیرد؛ درحالی‌که در سنت شمایل‌نگاری بیزانسی و برخی سبک‌های نقاشی پیشامدرن، امتدادِ کناره‌های موازیِ اشیاء الزاماً به یک نقطه روی خط افق همگرا نمی‌شود. تصویر شمارهٔ ۱حالت‌های مختلف نوسانِ نقطه‌ی گریز را از منظر ژگین نشان می‌دهد.



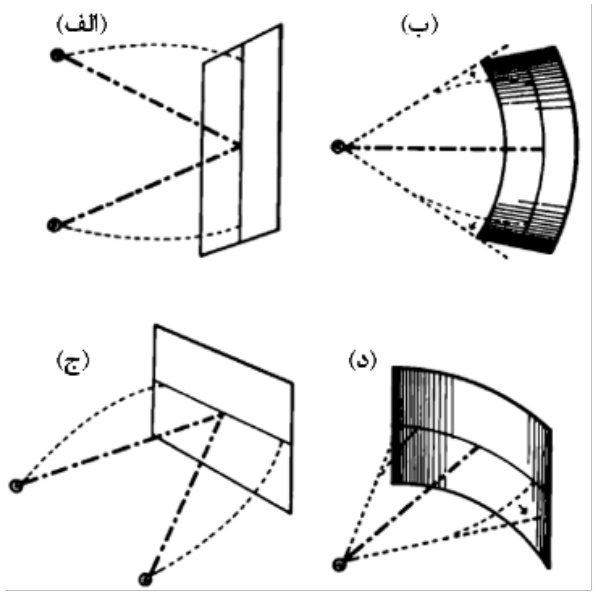
تصویر ۱. اَشکال مختلف پرسپکتیو بر اساس مکان نقاط گریز نسبت به افق
مأخذ: (Shegin, 1982: 41)

در تصویر ۱(الف) همگرایی خطوط موازی بر خط افق در ساختار پرسپکتیو خطی نشان داده‌شده است. تصویر ۲(ب) نشان دهنده‌ی «فرم آشکار پرسپکتیو معکوس[۱۴]» است که در آن هر جسم نقطه‌ی گریزی مختص به خود، زیر خط افق و زیر پایه‌ی جسم دارد. ژگین ساختار ۱(ج) را که در آن نقاط گریز در بالای پایه‌ی جسم و بالاتر از خط افق قرارگرفته است، شکلِ «پنهان[۱۵]» پرسپکتیو معکوس می‌خواند. عمقِ فضایی که این ساختار القا می‌کند از نوع قبل بیشتر است. همچنین تصویر ۱(د) نشان دهنده‌ی همگرایی شدید پرسپکتیوی است که در آن نقاط گریزِ مجزا، میان خط افق و پایه‌ی جسم قرار می‌گیرند.

تصویر۲. شمایل سنت جان کریسستم، موزائیک مینیاتوری بر پنل چوبی با ابعاد تقریبی ۱۸ در ۱۳ سانتیمتر، محفوظ در موزه‌ی واشنگتن، ۱۳۲۵ میلادی
مأخذ: (Antonova, 2016: 38)

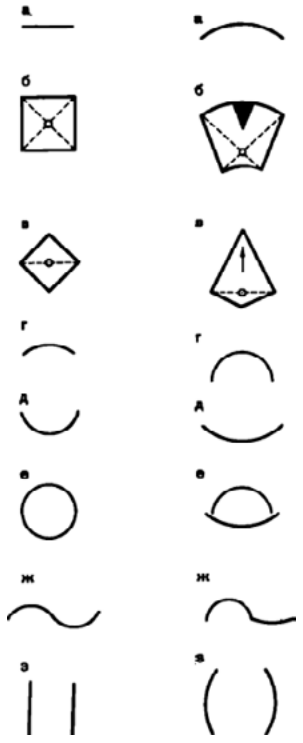
از نگاه ژگین تعددِ نقاط گریز مستلزم تعدد زوایای دید است و این تعدد نشانه‌ای از اتخاذ زاویه‌ی دیدی پویا از طرف نقاش است. ساختارهای (ب)، (ج) و (د) در تصویر ۱ هرکدام به نحوی نشان دهنده‌ی پویایی زوایای دید هستند. «رسیدن به چنین دیدی مستلزم حرکت در زمانِ بیننده، تصویر و یا هر دو است» (Antonova, 2016: 38).

پویایی زوایای دید، دلیل اصلی انواع کژدیسی‌ها در ساختار پرسپکتیو معکوس است. در تصویر شمارهٔ ۲ می‌توان نمونه‌ای متداول از کاربست زوایای دید پویا را در شمایل‌نگاری مشاهده کرد. ژگین با تحلیل این پرتره‌ی موزائیکی اظهار می‌دارد که این تصویر در سنت شمایل‌نگاری در مرکز انواعِ چهره‌نگاری‌هایی قرار دارد که در آن پیشانی به نحو نامتناسبی کشیده شده است. شکلِ کلی این چهره مثلثی شده و تأثیر این شکل با باریک شدن ریش و چانه به عنوان رأس مثلث افزون شده است. این شکلِ خاص، حاصلِ اضافه‌شدن سطوحی به قسمت بالایی چهره است. در این شکل وجوهی از نمای نیمرخ به نمای روبرو اضافه شده و سطح آن را وسیع‌تر کرده است. این امر در نحوه تصویر گوش‌های پیکره نیز مشخص است که گویی زاویه‌ی دید آنها از کنار، به نمای روبرو اضافه شده است (Ibid: 41).



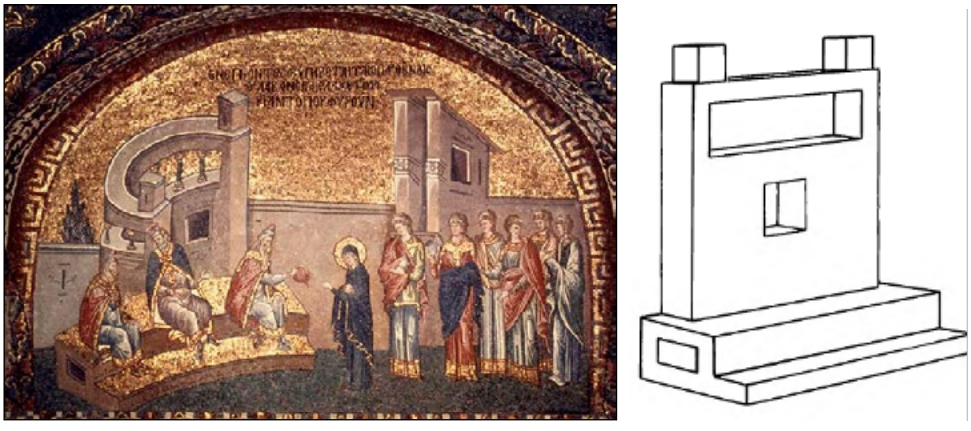
تصویر۳. تلخیص دیدگاه‌های جداگانه موجب نظام تقعر
مأخذ: (Shegin, 1982: 44)

ژگین این انحراف‌ها و کژدیسی‌ها را در ساختِ «پرسپکتیو معکوس» نتیجه‌ی تجمیع و تلخیصِ ادراکِ بیننده در زوایای دیداری متعدد می‌داند. در این فرایند کناره‌های اشیاء و فیگورها باز می‌شوند[۱۶]. در تصویر۳ چگونگی این دگردیسی‌ها نشان داده‌شده است. دو تصویر سمت چپ بازنمایی الگویِ زوایای دید تفکیک‌یافته[۱۷] هستند که در تصویر ۳(الف) در راستای عمودی و در تصویر ۳(ب) در راستای افقی قرار گرفته‌اند. تجمیع و تلخیص تأثیرات ادراکی این دو زاویه‌ی دید در تصاویر سمت راست ۳(ب و د) از زاویه‌ی دید واحدشده‌ی نهایی نشان داده شده است. تصویرهای سمت راست، نشان‌دهنده تقعرِ تصویرِ مستطیلِ مسطحِ ابتدایی هستند. دلیل این تغییر چیزی جز پویایی زوایای دید نیست. در این راستا ژگین جدول تبدیل مَفصلی را ترتیب می‌دهد که در آن اشکال در نظام پرسپکتیو معکوس می‌توانند واجد اشکالی تازه شوند (تصویر ۴). در این تصویر تصویرهای سمت راست کژدیس‌شده‌ی تصاویر سمت چپ (واقعی) هستند. به عنوان نمونه در جدول ژگین تبدیل خط راست به منحنی (a)، انحنای بیشتر اشکال خمیده (r) و یا تبدیل دو خط موازی به دو منحنی متقابل در ساختار «پرسپکتیو معکوس» نشان داده‌شده است.



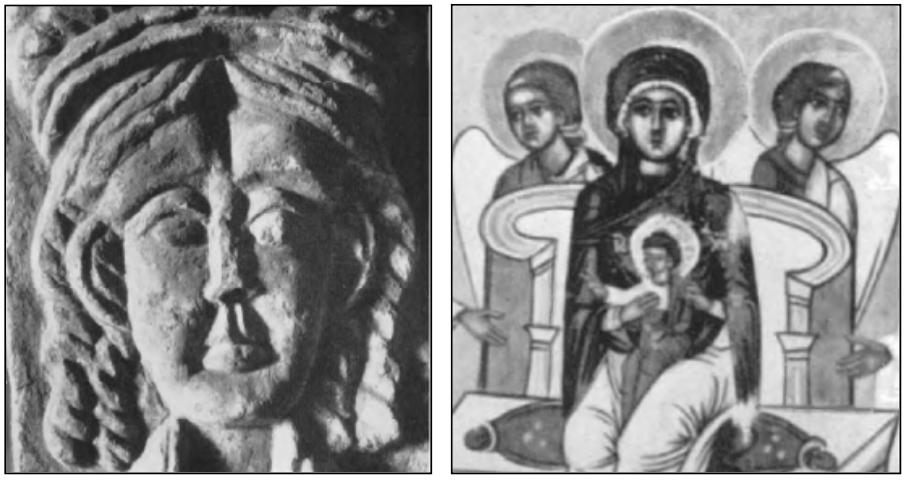
تصویر۴. دگردیسی فرم‌ها در سیستم مقعر
مأخذ: (Shegin, 1982: 45)

ژگین در کتاب خود نمونه‌های تصویری فراوانی به‌ویژه از سنت شمایل‌نگاری ارتدوکس و نقاشی قدیمی روسی می‌آورد که در آنها این دگردیسی‌ها در ساختارهای گوناگونی همچون تقعرِ افق، انحنای میز، تابوت یا جام و ... روی‌داده است. به عنوان نمونه در تصویر شماره‌ی ۵ (چپ) تخت و نحوه‌ی نشستن اشخاص بر روی آن به شکل منحنی درآمده است، درحالی‌که اصل این تخت در تصویر ۵(راست) از خطوطی مستقیم ساخته‌شده است. نحوه‌ی تغییر اشکال منحنی در این تصویر جالب توجه است و در تصویرسازی از بسیاری از اشیاء و وسایل در نظام «پرسپکتیو معکوس» به کار رفته است.



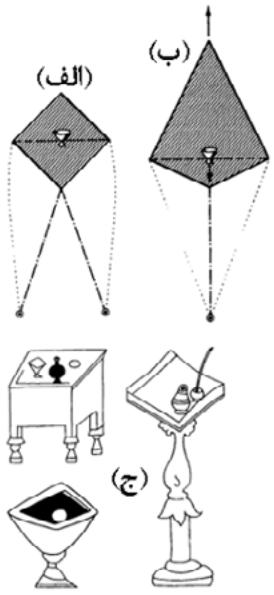
تصویر ۵. (چپ) بخشی از یک شمایل مربوط به ۱۳۰۴ در قسطنطنیه. (راست) تصویری از یک تخت واقعی
مأخذ: (Shegin, 1982: 46)

ژگین به صورت هندسی نشان می‌دهد که گاهی اوقات در مرکز این منحنی‌ها شکست‌های جزیی یا کامل پدیدار می‌شود. این شکست‌ها گاهی در اشکال هندسی ساده و گاهی حتی در پیشانی چهره‌ی افراد نیز پدیدار می‌شود. تصویر ۶ دو نمونه از این شکست‌ها را نشان می‌دهد.

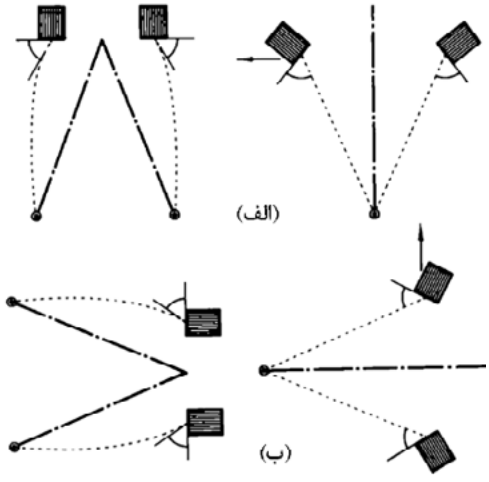


تصویر ۶. نمونه‌هایی از شکستگی منحنی در شمایل‌های بیزانسی
مأخذ: (Shegin, 1982: 147)

یک نوع دیگر از دگردیسی‌هایی که ژگین مطرح می‌کند حرکت «از ما[۱۸]» و «به سوی ما[۱۹]» است. همان‌طور که در تصویر ۷(ب) مشخص است، گسترش یا بازشدن[۲۰] کناره‌ها باعثِ مسطح به نظر آمدن اشیاء می‌شود. در این شرایط فضای پشتی شیء گسترده‌تر می‌شود، از بیننده فاصله گرفته و «از ما» دورتر می‌شود. شیء از سمت راست و چپ به بیننده نزدیک‌تر شده است و بدین ترتیب مرکز شیء نیز به بیننده نزدیک‌تر می‌شود ،گویی که «به سوی ما» حرکت کرده است. در تصویر ۷(الف) جام در مرکز سطح قرار گرفته است، در حالی‌که در تصویر دگردیس شده‌ی ۷(ب) این جام از مرکز خارج و به بیننده نزدیک‌تر شده است. این حرکت «به سوی ما» از طریق نحوه‌ی چینش وسایل بر سطوح در اشکال ۷(ج) نیز مشخص است. نمونه‌های بسیاری در این نظام تصویری وجود دارد که در آن اشیاء بر روی سطوح به سوی لبه‌ی نزدیک‌تر به بیننده قرار می‌گیرند. مانند چینش وسایل روی میز شام آخر و همچنین نحوه‌ی نشستن فیگور بر لبه‌ی بیرونی صندلی یا تخت (Shegin, 1982: 47).



تصویر ۷. حرکت «از ما» و «به سوی ما» در پرسپکتیو معکوس
مأخذ: (Shegin, 1982: 48)

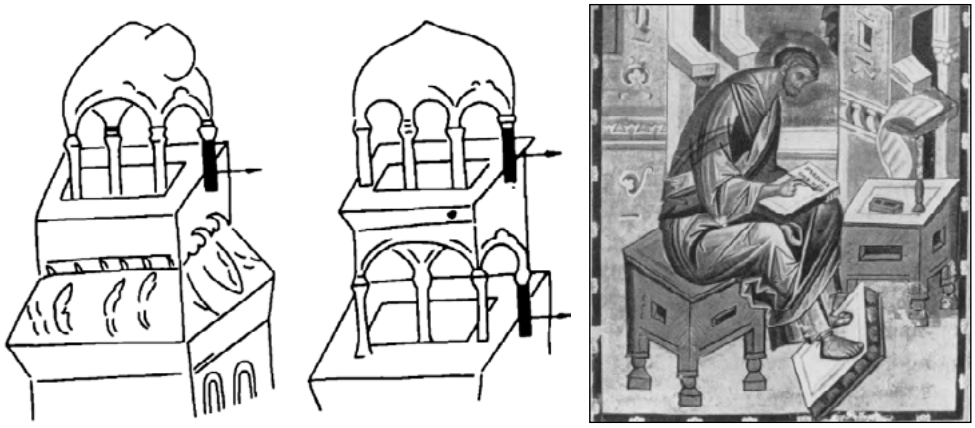


تصویر ۸. «حرکت به سمت کناره» در تصویر الف و به سمت بالا و پائین در تصویر ب
مأخذ: (Shegin, 1982: 48)

از سوی دیگر در «پرسپکتیو معکوس» شاهد حرکت اشیاء و پیکره‌ها به سمت کناره‌ها و به بالا نیز هستیم. همانطور که در تصویر ۸ (الف) مشخص است تجمیع و تلخیص آنچه از زوایای دید تفکیک‌یافته در راستای افق دیده می‌شود، باعث حرکت شیء به سوی کناره‌ها می‌شود و همین حرکت در جهت عمودی (تصویر ۸ب) باعث حرکت شیء به سمت بالا می‌شود.

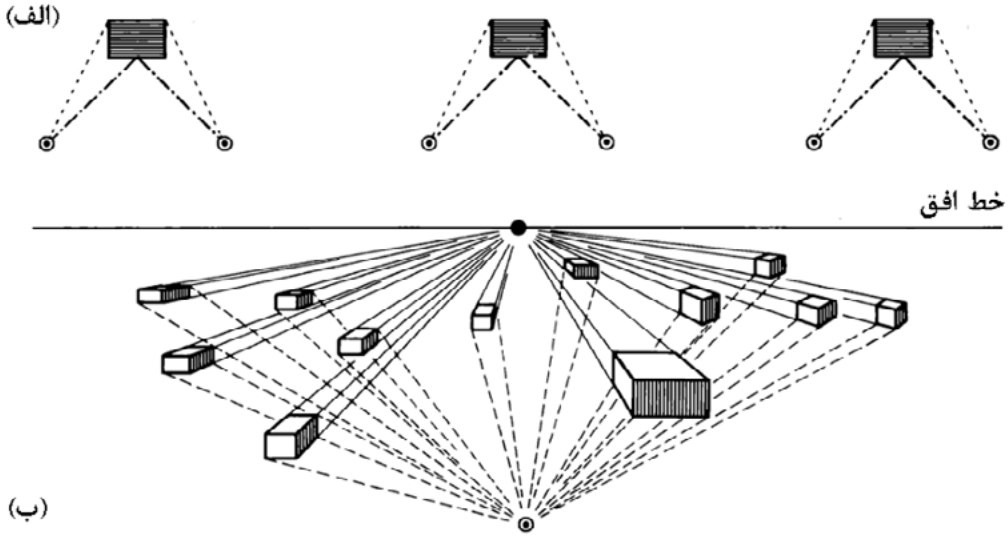
در تصویر ۹(چپ) که طراحی بخشی از روایت بشارت در شمایلی از قرن پانزدهم میلادی است، حرکت به سمت کناره‌ها باعث شده است که یکی از ستون معلق شود. در تصویر ۹(راست) نیز چنین حالتی مشاهده می‌شود. یعنی میز تحریر، صندلی و همچنین زیرپایی به‌گونه‌ای چرخیده‌اند که پایداری طبیعی

خود را از دست داده‌اند. به‌طورکلی «معلق بودن ابژه یا بخشی از ابژه‌ها در هوا بدون نگهدارنده‌ی طبیعی خود در این زمینه قابل توضیح است» (Antonova, 2016: 50).



تصویر ۹. (چپ) حرکت به کناره‌ها در بخشی از یک مینیاتور مربوط به قرن پانزدهم میلادی. (راست) حرکت به بالا در بخشی یک مینیاتور مربوط به قرن پانزدهم
مأخذ: (Shegin, 1982: 49)

یکی دیگر از مشخصه‌های نظام «پرسپکتیو معکوس»، آن‌گونه که ژگین آنها را برمی‌شمارد، «محدودیت میدان دید» است. تصویر ۱۰ به خوبی می‌تواند این محدودیت را در مقابل میدان دیدِ بازِ پرسپکتیو خطی نشان دهد. همان‌گونه که پیشتر اشاره شد در نظام پرسپکتیو معکوس، گویی که هر ابژه از مکانی مختص به خود دیده می‌شود که این زاویهٔ دید نیز خود پویا و متحرک است. بنابراین شعاع‌های دید به صورت اختصاصی متوجه اشیاء مورد نظر است. این امر به صورت طبیعی باعث «محدود» شدن بارنمایی میدان دید به صورت کلی می‌شود (تصویر ۱۰الف)؛ درحالی‌که در نظام پرسپکتیو خطی ، انبوه ابژه‌ها از یک منظر دیده می‌شوند (تصویر ۱۰ب). این امر قابلیت توسیع میدان دید را افزایش می‌دهد.



تصویر ۱۰. (الف) محدودیت میدان دید در پرسپکتیو معکوس. (ب) گستردگی میدان دید در پرسپکتیو خطی
مأخذ: (Shegin, 1982: 51)

ادراک تصاویری که مطابق نظام پرسپکتیو معکوس ترسیم‌شده‌اند، مستلزم شیوه «خوانشِ آهسته» است. گویی که هر ابژه «برای خودش» درک می‌شود و این امر نیازمند تأمل بیشتر بر دیدن قسمت‌های مختلف اثر است. برای جبران تعدد نقاط دید، گرایشی به کاهش تعداد ابژه‌های بازنمایی در نظام پرسپکتیو معکوس وجود دارد. ژگین در این زمینه مثال‌های متعددی می‌آورد که در آنها خوشه‌ای از سرها یا تعدادی از مردم به عنوان نمادی از جمعیتی انبوه تصویر شده‌اند. به گونه‌ای که تنها خطوط کناری و سر و شانه‌ها، انبوهی جمعیت را نشان می‌دهد (Ibid).

همچنین ژگین درباره‌ی وحدت تصویری در «پرسپکتیو معکوس» به وجود «منظر غالب» در تصاویر اشاره می‌کند. از نظر ژگین یکی از ویژگی‌های بارز نقاشی باستانی سازماندهی کلِ اثر به شکلی روشن و قوی است. اما این مشخصه چگونه با خصلت قطعه‌واری که پیش‌تر گفته شد و نتیجه تعدد زوایای دید و نقاط گریز انحصاری بود جمع می‌شود؟ از نظر ژگین در کنار نقاط گریز جزیی، در هر اثری یک دید کلی وجود دارد که با کلیت ترکیب‌بندی در ارتباط است. این دید همه مناظر جزییِ دیگر را متحد می‌کند و ازاینرو «مسلط» خوانده می‌شود. البته این منظر خود نیز پویاست و ممکن است به تقعر کلیت ترکیب‌بندی منتج شود(Shegin, 1982: 53).

مشخصه‌هایی که در این قسمت برشمرده شدند، مهم‌ترین مواردی بودند که ژگین در توصیف اصول بنیادین «پرسپکتیو معکوس» ذکر کرده است. همان‌گونه که پیش‌تر گفته شد، ژگین بحث خود را بر پایه‌ی اصطلاحات و اصول «پرسپکتیو خطی» پیش می‌برد و در مقابلِ آن «پرسپکتیو معکوس» را تعریف می‌کند. جدای از مناقشه در مورد موضعِ بحث ژگین باید به این نکته‌ی مهم روش‌شناختی اشاره کرد که مبنای اساسی بحثِ ژگین «نقطهٔ گریز» و «زوایای دید» است. یعنی در مقابل زاویه‌ی دیدِ ثابتِ پرسپکتیو خطی، ژگین پویایی زوایای دید را مطرح می‌کند و در دسته‌بندی‌ها و مثال‌های متعدد خود تلاش می‌کند، توضیحی برای ظهور انواع کژدیسی‌ها در نظام پرسپکتیو معکوس پیدا کند. بنابراین این گونه نیست که در یک اثر تمام مشخصه‌های پیش گفته اعمال شده باشد. مثلاً همه‌ی خط‌ها در همهٔ آثار به یک شکل «منحنی» شده باشد و یا کژدیسی‌هایی که در تصویر ۴ آمده در همهٔ آثار به یک شکل تکرار شده باشد. قوت تحلیل ژگین در آنجاست که مهم‌ترین مشخصه‌های این نظام دیداری را بر مبنای پویایی زوایای دید شرح می‌دهد و همچنین تکرار بسیاری از کژدیسی‌ها در این ساختار را به شکل دقیق توجیه می‌کند. این امر نظریه‌ی «پرسپکتیو معکوس» را نظریه‌ای قدرتمند و عینی برای شرح «فضا» در نقاشی‌های پیشامدرن تبدیل کرده است.

تحلیل نگاره‌های جلفای‌نو

تصویر ۱۱ یکی از نگاره‌های جلفای‌نو است که در اواخر قرن هفدهم میلادی ترسیم‌شده است. در این نگاره تأثیرات نقاشی اروپایی پسارنسانسی آشکار است. تکنیک‌ها و سبک‌های اروپایی که از قرن هفدهم میلادی به ایران واردشده بودند در نقاشی‌های ارمنی نیز به کار گرفته می‌شدند. آشنایی ارامنه با فرهنگ تصویری جدید در آن زمان بیشتر از طریق تابلوهای نقاشی رنگ روغن و همچنین کتاب‌های مصور چاپی بود (Arakelliyan, 2011: 13). این تأثیرات به ویژه در نقاشی‌های کلیساهای جلفای اصفهان و تزیینات خانه‌های اشراف ارمنی آن دوران مشهود است (Nersessian and Mekhitarian, 1986: 160). در مقایسه اما نگاره‌های کمتری از قرن هفدهم میلادی از جلفای‌نو در دست است که

عمق فضایی در آن به شیوه‌ای رنسانسی مجسم شده باشد. به نظر می‌رسد که نگارگران ارمنی بیشتر علاقه داشتند که از سبک‌های قدیمی‌تر ارمنی در آثار خود بهره گیرند.

تصویر ۱۱. تحلیل پرسپکتیو نگاره‌ی «متی انجیل نویس»، اثر کشیش مارتیروس، برگه‌ای از نسخه‌ی مصور کتاب مقدس در ۱۶۷۲ تا ۱۶۷۴ میلادی

در این اثر (تصویر ۱۱) نقاش ، که احتمالاً کشیش مارتیروس است (Arakelliyan, 2011: 13) ، کوشش کرده که افقِ دوری را در بخش میانی و سمت راست تابلو تصویر کند، اما این خط افق و فضاسازی مبتنی بر آن تنها به همین محدوده منحصر شده است. این فضا توسط ساختمان‌هایی در سمت چپ و میز تحریر در قسمت پائین قطع شده، گویی در آنجا اصول دیگری در فضاسازی حاکم است. به‌رغم سادگی در ترکیب‌بندی و همچنین کیفیتِ پائین تصویرِ نگاره، وجود خط افق در اثر باعث می‌شود که انحراف فرم‌های پرسپکتیوی به شکل آشکارتری نشان داده شوند.

در این نگاره امتدادِ خطوط کناریِ یک وجه از تختی که متی انجیل‌نویس روی آن نشسته است، به سمت پایین خط افق و پایین‌تر از پایه‌های میز حرکت می‌کنند و به همگرایی در آن منطقه مایل شده‌اند. بنابراین این تخت در فرم «آشکار» پرسپکتیو معکوس قرار دارد. از سوی دیگر نمای کناری ساختمان، درحالی‌که به نظر می‌رسد « به سوی ما» چرخیده، واجد خطوطی است که همگرائی مفروض آنها به سمت پایین تابلو و پائین‌تر از خود جسم است. بنابراین در اینجا نیز نشانه‌ای از فرمِ «آشکار» پرسپکتیو معکوس دیده می‌شود. در سمت راستِ نگاره و روبروی «متی» میز تحریری تصویر شده است. سطح این میز به سمت بیننده چرخیده است و به نظر می‌رسد که امتداد خطوط کناری آن به سمت بالای خط افق به یکدیگر نزدیک

می‌شود، بنابراین در اینجا فرمِ پنهانِ پرسپکتیو معکوس دیده می‌شود. جالب آن است که قلمدان متی انجیل نویس روی این میز تقریباً بر لبه آن است و در اینجا نیز به گونه‌ای «به سمت ما» حرکت کرده است (نک. تصویر ۷ج). «تعدد» و «پویایی» زوایای دید در این اثر مشهود است. این تعدد باعث شده است که تمرکز بر اجزاء منفرد باشد و «میدان دید» به ویژه در بخش چپ و پایین نگاره محدود شود. آن‌گونه که ژگین در اصول پرسپکتیو معکوس اشاره کرده بود، این زوایا در یک تصویر در یک «زاویه‌ی دید غالب» که به نظر می‌رسد در اینجا در راستای همان خط افق باشد، ترکیب شده‌اند.

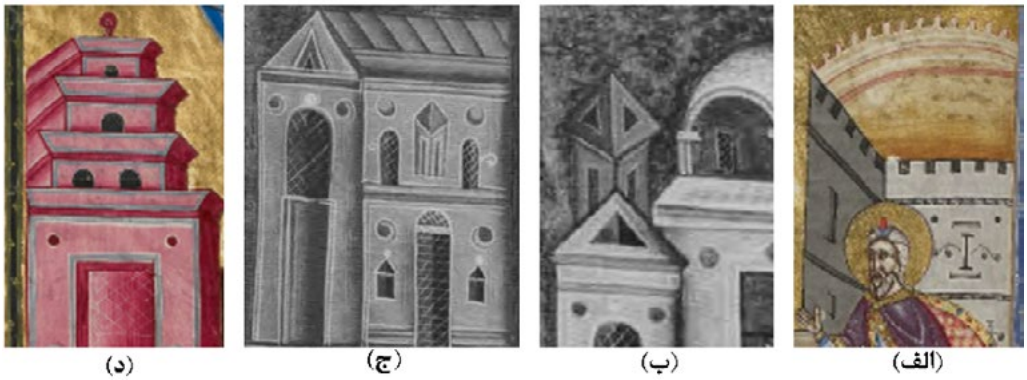
اشیاء زیادی در نگاره‌های جلفای‌نو وجود دارند که مانند تخت و ساختمان در این تصویر در ساخت پرسپکتیو معکوسِ آشکار قرار گرفته‌اند. تصویر ۱۲ سه نمونه از این اشیاء را نشان می‌دهد که از نگاره‌های مختلفی در طول قرن هفدهم میلادی در جلفای‌نو انتخاب شده‌اند.

تصویر ۱۲. نمونه‌هایی از تصویر اشیاء مختلف در ساخت پرسپکتیو معکوسِ آشکار در بخش‌هایی از نگاره‌های منتخبِ مربوط به قرن هفدهم میلادی در جلفای‌نو

تصویر۱۳. مرقس قدیس، احتمالاً قرن هفدهم میلادی در جلفای‌نو. برگه‌ی ۶۲ از کتاب مقدس، نگهداری در موزه‌ی UCLA لس‌آنجلس بخش مجموعه های ویژه، شماره‌ی Ms. 3
مأخذ: (Taylor, 1995: 50)

تغییر زوایای دید به ویژه در مورد نحوه‌ی بازنمایی معماریِ ساختمان‌ها جلوه‌ای بارزتر دارد. در تصویر ۱۳ کژدیسی ساختمان در سمت راست نگاره به خوبی این موضوع را نشان می‌دهد. این نگاره یکی از صفحات انجیلی است که اکنون در دپارتمان مجموعه‌های ویژه‌ی UCLA نگهداری می‌شود. به‌رغم اینکه این کتاب ترقیمه‌ای ندارد، اما با توجه به شکل صحافی آن می‌توان با قطعیت گفت این نسخه در اصفهان و احتمالاً برای یک «بازرگانِ مسافر» تهیه شده است. در باقی نگاره‌های این نسخه نیز تأثیرپذیری از سبک «کلیکیان» کاملاً مشهود است و «تصویرگر از نقش‌مایه‌های کلیکیانی بسیاری برای پر کردن صفحات کوچک استفاده کرده است» (Taylor, 1995: 50). همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، نقاشان در جلفای‌نو عموماً از سبک‌های تاریخی متنوع نقاشی ارمنی استفاده می‌کردند و احتمالاً از این طریق به دنبال نشان دادن پیوندهای قومی و مذهبی با پیشینیان خود بودند. در اینجا نیز تصاویر قدیسان انجیل‌نویس در هماهنگی سبک‌شناختی با بقیه نسخه است. تیلور بسیار محتمل می‌داند که این نسخه در کلیتش یک نسخه‌ی قرن هفدهمی «پسانگر[۲۱]» باشد. (Ibid: 51).

آنچه در این نگاره جالب توجه است، خمیده شدن برج و چرخش آن به سمت بیننده است. به‌گونه‌ای که مساحت بیشتری از بامِ ساختمان که با رنگ قرمز مؤکد شده است، دیده می‌شود. فلورنسکی اشاره می‌کند که نقاشانی که «سطوحِ مکمل» را به کار می‌گرفتند، بعضاً آنها را با رنگی متمایز مشخص می‌کردند (Florensky, 2002: 203). این تصویر نشان‌دهنده‌ی حرکت و تلخیص زوایای دید در راستای عمودی و به سمت بالاست که این امر به تقعر تصویر منجر شده است (نک. تصویر ۳ب). از سوی دیگر تبدیل خط به منحنی در دیواره‌ی بام در این تصویر هم جالب توجه است. احتمالاً شکلِ اصلی این ساختمان مکعب مستطیل بوده است، اما چرخش نمای سمت چپ به سوی بیننده باعث کژدیسی این فرم شده است. مشابه این کژدیسی مطابق با قواعد پرسپکتیو معکوس در نگاره‌های دیگری در این دوران نیز یافت می‌شود. به عنوان نمونه در تصویر ۱۳(الف) همین ساختار عیناً دوباره تکرار شده است یا در تصویر ۱۳(ب) نیز برجِ عقب و سمت چپ تصویر به طرف بیننده چرخیده است، گویی تصویرِ آن در نگاره تقعر یافته است. همچنین در مورد جالب دیگری در تصویر ۱۳(ج) نمای کناری ساختمان به شکلی تصویر شده است که انگار از زاویه‌ی عمودی و از کنار دیده می‌شود و به نمای روبروی ساختمان الحاق شده است. اما نمونه‌ی گویاتر تصویر ۱۳(د) است. در اینجا نیز درحالی‌که قسمت پایین ساختمان از نمای عمود و روبرو تصویر شده، در طبقات بالا هر سه وجه به شکلی چرخیده و کژدیس‌شده تصویر شده‌اند، به‌گونه‌ای که امتداد خطوط موازی آنها، شکلِ آشکار پرسپکتیو معکوس را به ذهن متبادر می‌کند



تصویر ۱۳. کژدیسی شکل ساختمان‌ها در اثر چرخش زوایای دید در نگاره‌های ارمنی جلفای‌نو قرن هفدهم میلادی

پویایی زوایای دید در شیوه‌ی نمایش چهره‌ها و پیکره‌ها در سنت نگارگری ارمنیِ جلفای‌نو نیز مشاهده می‌شود. تصویر ۱۴ مجموعه‌ای از دگردیسی‌های حاصل از چنین تغییراتی را در منتخبی از نگاره‌ها نشان می‌دهد. تصاویر ۱۴(الف) و ۱۴(ب) بخش‌هایی از دو نگاره‌ی مختلف از آثار هاکوپ جلفایی هستند که هر دو مربوط به انجیل مصوری است که کار آن در ۱۶۰۷ میلادی در جلفای‌نو به پایان رسیده است. «در میان تازه‌واردان ارمنی به جلفای‌نو هاکوپ شاخص‌ترین نقاش بود» (Nersessian and Mekhitarian,1986: 133). این نقاش احتمالاً همراه جمعیت جلفای قدیم به اصفهان آمده و تا ۱۶۱۳ نیز در جلفای‌نو فعال بوده است (Ibid: 137). تصویر ۱۴(الف) چهره‌ی جبرائیل را در هنگام «بشارت» نشان می‌دهد. همان‌گونه که مشخص است جمجمه و پشتِ سر در این تصویر تحدبی نامعمول یافته است. همین تحدب در تصویر ۱۴(ب) نیز مشاهده می‌شود. این تصویر بخشی از نگاره‌ی «حضور عیسی در معبد اورشلیم» از انجیل لوقا در این نسخه‌ی است. در اینجا چهره‌ی پطرسِ قدیس درحالی‌که مسیح را در معبد اورشلیم در آغوش‌گرفته، نقاشی شده است. همان حالت کژدیس‌شدهٔ شکل قبل در اینجا نیز تکرار شده است. ژگین در تحلیل خود این تحدب‌های نامعمول را در چهره‌های شمایل‌های بیزانسی نیز تشخیص می‌دهد و آن را از مشخصه‌های پرسپکتیو معکوس معرفی می‌کند. از سوی دیگر به نظر می‌رسد در هر دو چهره تحدب جمجمه باعث ایجاد تصویر شکافی در پیشانی شده است. پیدا شدن این شکاف در پیشانی و همچنین تکرار آن در چهره‌های بسیاری از شمایل‌های این دوره نیز مطابق تحلیل ژگین در پیدا شدن «شکست منحنی» است که در تصویر ۶ نمونه‌ای از آن آورده شده است. تصویر ۱۴(ج) چهره‌ی مسیح را در بخشی از نگاره‌ی «مسیح بر تخت نشسته» نشان می‌دهد. این انجیل نیز مربوط به اوایل سده‌ی هفدهم است و به نظر می‌رسد که همان قواعد شمایل‌نگاری هاکوپ را در تصویرسازی با شیوه‌ای موقر به کار گرفته است(Nersessian and Mekhitarian, 1986: 133). در این تصویر چهره به حالتی دیگر کژدیس شده است. در اینجا صورت به دلیل اضافه شدن «سطوح مکمل» در دو طرف به نمای روبرو پهن‌تر از حد معمول شده است. از سوی دیگر چرخش زوایای دیداری در نشان دادن حرکتِ نمادین دست در این تصویر مانند تصویر ۱۴(الف) مشهود است. تصویر ۱۴(د) از یک نگاره در پایان قرن هفدهم انتخاب شده است« اثر با نام سینر هایراپت امضاء شده که یکی از بهترین هنرمندان در جلفای‌نو در طول نیمه‌ی دوم قرن هفدهم میلادی است». (Nersessian and Mekhitarian, 1986: 172). این نگاره بخشی از یک کتاب دعا است و ازاین‌جهت نشان دهنده‌گسترده شدن موضوعات نقاشی ارمنی در آن سال‌هاست. در این نگاره چهره‌ی اسقف به همراه سایر خدام کلیسا که مشغول مراسمی آیینی هستند تصویر شده است. در این تصویر نحوه‌ی بازنمایی گوش‌ها حالتی دیگر از ترکیب زوایای دیداری را نشان می‌دهد. در مجموع تصویر این چهره‌ها نزد هنرمندان مختلف از ابتدا تا پایان قرن هفدهم نشان می‌دهند که براساس زوایای دید در نقاشی متعدد هستند، اما نحوه‌ی ترکیب و تأکید در آنها مشترک و مشابه نیست.

تصویر ۱۴. کژدیسی چهره در ساخت پرسپکتیو معکوس در نگاره‌های ارمنی جلفای‌نو قرن هفدهم میلادی

تصویر ۱۵. «قدیس لوقا»، نگاره‌ای از کتاب مقدس مصور شده در جلفای‌نو، اثر مال‌نظر و آقاپیر، تمپرا و رنگ طلایی روی کاغذ، ابعاد تقریبی ۲۵ در ۱۸ سانتیمتر، محفوظ در موزه‌ی گتی، دههٔ چهارم قرن هفدهم میلادی

نگاره‌ی «قدیس لوقا» (تصویر ۱۵) بخشی از نسخه‌ی مصوری از کتاب مقدس است که اواخر دهه‌ی چهارم قرن هفدهم میلادی در جلفای‌نو تهیه شده است. این نسخه‌ی مفصل از کتاب مقدس ۶۱۰ صفحه دارد و یکی از مهم‌ترین نسخه‌های مصور ارامنه جلفای‌نو است(Taylor, 1995: 62). شایان ذکر است که پیش‌ازاین عهد عتیق کمتر توجه نگارگران ارمنی قرون میانه را به خود جلب کرده بود و در آن دوران هیچ نسخه‌ای موجود نبود که از جهت گستردگی تصاویر با نسخ مقدس بیزانسی یا لاتین قابل قیاس باشد (Nersessian and Mekhitarian, 1986: 172). تمکن مالی روزافزون بازرگانان جلفای‌نو تولید چنین نسخی را در آن دوران ممکن ساخت. در ابتدای قرن هفدهم دو نسخه‌ی کتاب

مقدس توسط بازرگانان ارمنی جلفای‌نو به کارگاه‌های قسطنطنیه سفارش داده شده بود. به‌رغم وجود کارگاه‌های استنساخ متعدد در آنجا، کار یکی از نسخ نزدیک به ۱۸ سال طول می‌کشد. با ورود این نسخ به اصفهان، تصاویرِ آنها به عنوان الگویی برای نقاشان جلفای‌نو به ویژه در تصویرسازی کتاب مقدس به‌کار گرفته شد(Taylor, 1995: 62).

در نگاره‌ی فوق‌الذکر نیز این تأثیرپذیری‌های سبکی مشهود است. ترکیب معمارانه در اینجا یادآور سنت بیزانسی است که در میان مسیحیان یونانی در امپراطوری عثمانی همچنان زنده بود(Ibid:65). از سوی دیگر پیکره‌ها در این اثر به هنر پسابیزانسی شباهت دارند. چهره‌هایی تاریک با پیشانی‌های بلند و ران‌های متورم که مشابه آنها در نقاشی یونانی قرن هفدهم میلادی یافت می‌شوند. اما مال‌نظر و آقاپیر دو برادر نقاش در این نسخه با مهارت و حساسیت هنری بالا و خلاقیتی ویژه، تغییراتی در رنگ، تناسبات و زوایای دید ایجاد کرده‌اند(Ibid).

تصویر ۱۶. «زنده‌کردن لازاروس»، نگاره‌ای از اناجیل مصور در جلفای‌نو، اثر مسروپ خیژانی، آبرنگ روی کاغذ، ابعاد در حدود ۲۲ در ۱۶ سانتیمتر، محفوظ در موزه‌ی گتی، میانه‌های نیمه اول قرن هفدهم میلادی

محدب و حجیم‌تر شدن ران و پشت قدیس در این تصویر به سبب اضافه شدن «سطوح مکمل» است. در واقع همان‌گونه که ترکیب زوایای دید باعث بلند شدن پیشانی و تحدب جمجمه می‌شود، همین ترکیب باعث حجیم‌تر شدن پشت و ران‌ها نیز می‌شود. به عبارتی در این تصویر شاهد ترکیب نماهایی از پشت و کنار فیگور به نمای روبرو هستیم، به‌گونه‌ای که فاصله میان شانه و سر بیشتر شده و همچنین ران‌ها به شکل نامعمولی حجیم‌تر تصویر شده‌اند. این شکل نامعمول در شمایل‌های بیزانسی پرتکرار بوده است

و در اثر مال‌نظر و آقاپیر نیز ردپای آن دیده می‌شود. در این تصویر می‌توان مجموعه‌ای از تغییر فرم‌های مربوط به پرسپکتیو معکوس را که پیش‌تر به آنها اشاره شده بود، مشاهده کرد. سطح بام ساختمان سمت چپ اثر به سمت بیننده چرخیده و کلیت آن را در ساخت پرسپکتیو معکوس آشکار قرار داده است. این امر در مورد زیرپایی قدیس نیز صادق است. این چرخش زوایای دید در کتابی که به دست قدیس است نیز جلوه‌ای آشکار دارد. از سوی دیگر تختی که قدیس روی آن نشسته است به سمت بالا چرخیده است و معلق به نظر می‌رسد. دلیل این امر را می‌توان چرخش نگاه در راستای عمودی دانست که ژگین آن را به‌عنوان یکی از مشخصه‌های ساخت پرسپکتیو معکوس شرح داده است (نک. تصویر ۸).

همان‌گونه که ژگین نشان داده است، در ساخت پرسپکتیو معکوس، هر ابژه می‌تواند نقطه‌ی گریز یا زاویه‌ی دید مختص به خود را داشته باشد. به همین دلیل «میدان دید» در این ساخت محدود می‌شود. در میان نگاره‌ها جلفای‌نو در قرن هفدهم آثار مِسروپ خیژانی (تصویر ۱۶) به بهترین وجه می‌تواند نشان‌دهنده‌ی این ویژگی باشد. مسروپ اصالتاً اهل خیژان در نزدیکی دریاچه‌ی وان در ترکیه امروزی بود و از آغاز ۱۶۰۸ میلادی به اصفهان آمد و تا ۱۶۵۲ به تصویرسازی، استنساخ و صحافی حدود ۳۰ نسخه‌ی خطی مشغول بود. وی همچنین در این مدت شاگردان زیادی را نیز تربیت کرد (Nersessian and Mekhitarian, 1986: 156). مسروپ در طول زمان فعالیت هنری‌اش بسیار مورد توجه بود و کارهایش توسط معاصرین تحسین می‌شد. خیژان که بر جاده‌های تجاری جنوب دریاچه‌ی وان قرار داشت با کارگاه‌های استنساخِ متعددِ خود واجدِ سبکِ متمایزی در قرن پانزدهم شده بود (Taylor, 1995: 51).

در این اثر (تصویر ۱۶) محدود بودن میدان دید مشهود است. نگاه خیره به سمت افق دور بسته شده است و تمامِ روایت در نزدیکترین سطح به بیننده اجرا شده است. به‌طورکلی یکی از خصلت‌های کارهای خیژانی توجه به سطح اثر و تراکم عناصر روایی، نمادین و تزیینی بر آن است. کاهش عمق اثر و محدود شدن میدان دید باعث شده است که انبوه مردمی که به تماشای معجزه‌ی عیسی در زنده کردن لازاروس آمده‌اند به شکلِ خوشه‌ای از سرها در قسمت بالا و سمت چپ و راست تابلو نمایش داده شوند. بنا به تحلیل ژگین، همانگونه که پیشتر گفته شد، این شکل نمایش به دنبال محدودیت میدان دید در ساخت پرسپکتیو معکوس پیش می‌آید.

نتیجه‌گیری

با توجه به ماهیت «ترکیبی» نگاره‌های جلفای‌نو در قرن هفدهم میلادی، در این مقاله زوایای دیداری و ساخت فضا در آثار متعددی از نگارگران صاحب سبک و شناخته شده‌ی آن دوران بررسی شد. از نگارگران مطرح بررسی‌شده می‌توان به هاکوب جلفایی، مسروپ خیژانی، مال‌نظر و آقاپیر، سینر هایراپت و مارتیروس اشاره کرد. این آثار به‌طورکلی تأثیرپذیری سبک‌شناختی متنوعی را از نگارگری کلیکیه، خیژان، قسطنطنیه و همچنین نقاشی مدرن اروپایی نشان می‌دهند و ازاینرو می‌توانند بازنمایی درستی از کلیت ترکیبی مکتب نگارگری جلفای‌نو به دست دهند.

با تحلیل نگاره‌های ارمنی نقاشی‌شده در جلفای‌نو در طول قرن هفدهم میلادی مشخص شد که در نمونه‌های متعددی، اشیاء و فیگورها در ساختِ پرسپکتیو معکوس آشکار و پنهان قرار داشتند. خطوط موازی کناری اشیایی مانند میز، زیرپایی و تابوت که در پیش زمینه‌ی تابلو قرار داشتند به سوی منطقه‌ای پایین‌تر از پایه‌ی

جسم همگرا می‌شوند. این ساخت بنا بر اصطلاح ژگین نمودی از «پرسپکتیو معکوس آشکار» است. با توجه به تحلیل ژگین می‌توان گفت که این امر ناشی از حرکت زوایای دید به سمت طرفین و بالا و در نهایت ترکیب و تلخیص زوایای دیداری در نقطه‌ی دیدی واحد است. این ترکیب باعث می‌شود که اشیاء، واجد سطوحی گسترده‌تر در طرفین و بالا شوند و در نهایت بزرگ‌تر از معمول تصویر شده و با ژرفای کمتر به سطح اثر نزدیک شوند. از سوی دیگر معلق به نظر رسیدن بسیاری از اشیاء در پیش زمینه نگاره‌ها به این شکل قابل توجه است.

همچنین در بازنمایی معماری ساختمان‌ها عموماً «چرخش به‌سوی بیننده» و تقعر صحنه مشاهده می‌شود. این موارد در تحلیل ژگین از نمونه‌های بارز پرسپکتیو معکوس محسوب می‌شوند. در بسیاری از نگاره‌ها سطح بام ساختمان‌ها گسترده‌تر شده و با چرخش به‌سوی بیننده ترسیم شده‌اند. در برخی از این نمونه‌ها این سطح با رنگی کاملاً متمایز (مثلاً قرمز) مشخص شده است. با استفاده از نظر فلورنسکی در این زمینه می‌توان گفت که این امر احتمالاً مؤید آگاهی نگارگر از کاربست «سطوح مکمل» است. موارد دیگر نیز شاهد بازنمایی سطوحی هستیم که دیدن آنها به‌صورت «همزمان» ناممکن است. این امر نیز نشان از گونه‌ای «حرکت» در زمان و در دیدن از زوایای متعدد است. از سوی دیگر در بازنمایی معماری ساختمان‌ها تبدیل خط راست به منحنی دیده می‌شود که بنا بر تحلیل ژگین یکی از عوارض معمول ترکیب زوایای دید در ساخت پرسپکتیو معکوس است.

در چهره‌های بازنمایی شده در نگاره‌های جلفای‌نو انواع جالب توجهی از دگردیسی‌ها و اعوجاج‌ها دیده می‌شود که از طریق شیوه‌های ترکیب زوایای دید در پرسپکتیو معکوس قابل تبیین هستند. در این چهره‌ها عموماً اضافه شدن «سطوح مکمل» و تحدب نامعمول جمجمه مشاهده می‌شود. در نمای روبرو این سطوح باعث پهن‌تر شدن چهره می‌شود. همچنین در برخی چهره‌ها شکافی در میان پیشانی پدیدار شده است. پدیدار شدن این شکاف در پیشانی در بسیاری از شمایل های بیزانسی نیز دیده می‌شود و بنا به تحلیل ژگین به علت ترکیب و تلخیص زوایای دید به شکلی خاص است.

بنابراین می‌توان گفت که به‌رغم تنوع سبک‌شناختی در همه‌ی موارد بررسی‌شده، «پویایی زوایای دید» نقشی اساسی در ساختِ فضای تجسمی داشته است. این امر به نوبه‌ی خوب باعث تمرکز بر اشیاء منفرد، قرار گرفتن آنها در سطح اثر و محدود شدن «میدان دید» می‌شود. با وام گرفتن اصطلاحی از نظریه‌ی پرسپکتیو پانوفسکی می‌توان گفت این آثار در نهایت بازنمود مفهوم «فضای ناپیوسته» هستند.

در این مقاله، مهم‌ترین قواعدِ ترکیب زوایای دیداری در نگارگری مکتب جلفای‌نو بررسی شد. در اینجا می‌توان گفت که این شیوه‌های ترکیب به‌مثابه «سنت‌های دیداری» از مکتبی به مکتب دیگر انتقال می‌یابند و تحول می‌یابند. چنان‌که در این مقاله نیز نشان داده شد برگرفتن برخی از این ترکیب‌ها از سنت شمایل‌نگاری بیزانسی در آثار این مکتب مشهود است. این سنت‌ها از مکتبی به مکتبی دیگر منتقل می‌شوند و تغییر می‌یابند. با توجه به ماهیت ترکیبی نگارگری جلفای‌نو، بررسی تطبیقی شیوه‌های مرسوم ترکیب زوایای دیداری در این مکتب با مکاتب مرتبط به آن می‌تواند در پژوهش آتی به شکلی سامان‌مندتری تأثیرپذیری‌های سبک‌شناختی را آشکار کند و ماهیت «سنتی» این ترکیب‌ها و نحوه انتقال آنها را به شکل دقیق‌تری آشکار کند.

پی‌نوشت‌ها

1. eclectic
2. Reverse perspective
3. Lev Zhegin (1892-1969)
4. Pavel Florensky (1882-1937)
5. Purposive sampling
6. Saturation theoritical
7. umgekehrte Perspektive
8. Oscar wulff (1864-1946)
9. Boris Uspensky (1927-2005)
10. Supplementary planes
11. summarizing
12. deviation
13. deformation
14. Obvious form of reverse perspective
15. hidden
16. Unfold
17. Split up
18. From us
19. Toward us
20. unfolding
21. Retrospective

فهرست منابع

- بابایان، آنی. (۱۳۸۶). «نقاشی دیواری جلفای نو»، در مجموعه مقالات نگارگری: گردهمایی مکتب اصفهان. (ولی‌الله کاووسی). تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
- قازاریان، مانیا. (۱۳۶۳). هنر نقاشی جلفای‌نو. ترجمه‌ی ادیک گرمانیک، تهران: هویک ادگاریان.
- مهرمحمدی، منصوره. (۱۳۹۴). «مبانی زیباشناسی نگارگری ارامنه‌ی ایران در قرن هفدهم میلادی»، (پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته‌ی پژوهش هنر)، دانشگاه الزهرا، دانشکده هنر.
- میرزاخانیان، آدنا. (۱۳۹۲). «تحلیل تطبیقی پنج نگاره از جامع التواریخ با پنج نگاره از دوره کیلیکیه»، (پایان‌نامه کارشناسی ارشد نقاشی)، دانشگاه هنر تهران، دانشکده هنرهای تجسمی.
- نرسیسیانس، امیلیا. (۱۳۹۰). «تأثیر تجارت بر توسعه‌ی هنر نقاشی جلفای‌نو اصفهان در عصر صفوی»، مجله‌ی جامعه‌شناسی هنر و ادبیات. سال سوم، (شماره‌ی ۶۵)، ۷۳-۵۵

- Antonova, Clemena. (2010). "On the Problem of Reverse Perspective: Definitions East and West", *Leonardo*. Vol.43, (NO.5), 464-469.
- Antonova, Clemena. (2016). *Space, Time, and Presence in the Icon, Seeing the World with the Eyes of God*. London: Routledge.

- Arakelliyan, M. (2011). The New Julfa School of Armenian Painting (the 17 Centry), *Cultural, linguistic and ethnological interrelations in and around Armenia*. (Editor: j. Dum-Tragut), London: Oxford SCholars Publishing.
- Florensky, Pavel. (2002). *Beyond vision: essays on the perception of art*, (Translator: Wendy Salmond), London: Reaktion.
- Nersessian, S. and A. Mekhitarian. (1986). *Armenian Miniatures from Isfahan*, Brussels: Imprimerie Dembla.
- Shegin, L. F. (1982). *Die Sprache des Bildes Form und Konvention in der alten Kunst*. (TranslatorKlaus Städtke), Dresden: Verlag der Kunst.
- Taylor, Alice. (1995). *Book Arts of Isfahan: Diversity and Identity in Seventeenth-Century Persia*. London: Oxford University Press.

Received: 2021/09/11
Accepted: 2021/12/04

"Reverse Perspective" in New julfa Armenian Miniature Paintings of 17th century

Abdullah Aghaie, Assistant Professor, Department of Visual Art, School of Art and Architecture, Yazd University, Yazd.

Abstract

Following the ongoing Iran–Ottoman wars in the early 17th century, a group of Armenians migrated to Iran from their homeland at the command of Shah Abbas. These Armenians mostly settled in New Julfa in Isfahan. The production of illustrated copies has always been important for Armenians, but it has been doubly important for Armenian immigrants. Because in this way and using various styles, they showed their connections with their predecessors. For this reason, the paintings produced in Julfa during the seventeenth century have a considerable stylistic diversity. Gradually, by the end of the seventeenth century, the stylistic unity of these works also increased. In a way, the Julfa School of painting can be considered as the last flourishing of Armenian painting before the decline. The purpose of this study is to investigate the common foundations of the application of "points of view", and the space creation based on these points of view in the paintings of New Julfa in the seventeenth century. This research seeks to analyze how the points of view and construction of a visual space have been combined in the miniature of this school. The concept of "Reverse Perspective", as a form of perspective was employed to analyze the paintings, which is one of the key concept of analyzing visual point of view by Lev Zhegin. For this purpose, miniature painting of this school were examined using a descriptive–analytical method. These paintings were selected from the influential Armenian stylists of that period from the beginning to the end of the seventeenth century, so that they could show the tendencies and stylistic diversity of that school in that period. Thus, the works of Yakob of julfa, Mesrop of Xizan, Hayrapet of julfa, Martiros the priest, Malnazar and Aghapir. Examination of these miniatures revealed that orthogonals in the representation of objects converged not on one horizon but to several regions. In other words, different objects in the image had different points of view. Results of analyzing the paintings of New Julfa, showed the various types of deformation due to the dynamics of points of view. The deformations were reflected either in the summarization of various forms in different combination of views. Indeed, the deformation were visually perceived in the different combinations of forms in Armenian Architecture, convexity of heads and bodies of the created figures, as well as the accretion of supplementary planes to the faces, the suspension of objects and their rotation towards the viewer. Therefore, it can be said that despite the stylistic diversity of the studied cases, the dynamics of point of view has played a major role in the formation of visual space in these paintings. Since the of Florensky and Zhegin's theories about the Reverse Perspective was based on the dynamics of point of view, one can say that the artworks of the New Julfa school generally represent of reverse perspective in the construction of space.

Keywords: New Julfa, Miniature Painting, Armenian Painting, Reverse Perspective, Point of view, Lev Zhegin