صفحات ۵۱-۶۳ (علمی-پژوهشی)
نشریه رهپویه هنر/هنرهای تجسمی ● دوره ۴ ● شماره ۴ ● زمستان ۱۴۰۰

مضمون و ساختار عددی در ترکیب‌بندی عناصر و اجزای بدن پرسوناژها در نقاشی ایرانی؛ با تأکید بر نگاره‌ی افشاگری در مسجد*

ابوالفضل عبداللهی‌فرد[۱]، سودابه صفری سنجانی**[۲]**

[۱] عضو هیأت علمی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
[۲] دانشجوی دکتری هنر اسلامی، گروه هنر اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۵/۲۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۹/۲۱)

چکیده

نگاره‌ی «افشاگری در مسجد»، به بررسی چگونگی سازمان‌یافتگی اجزای بدن پرسوناژها و ارتباط نمادین اعداد حاکم بر ساختار بامحتوای نگاره‌ی فوق می‌پردازد. بررسی روابط حاکم بر عناصر و اصول ترکیب‌بندی و نیز بررسی چگونگی عملکرد نمادین اعداد در ارتباط با مضمون در اثر فوق است. هدف این پژوهش ضمن شناخت چگونگی تمهیدات نگارگر ایرانی در ایجاد ساختار اجزای بدن پرسوناژها این نگاره است. تحقیق پیش رو پس از معرفی نگاره‌ی «افشاگری در مسجد»، ساختار موجود در نگاره را تجزیه و تحلیل و پس از آن مفاهیم عددی به‌دست‌آمده را مورد بررسی قرار داده است. این پژوهش نشان می‌دهد ساختار پنهان اجزای بدن پرسوناژها به‌صورت خطوط موازی سازماندهی شده‌اند. پژوهش حاضر علاوه بر تأکید بر وجود نظم و ساختار مستحکم و هدفمند در ساختار نگاره، نتیجه می‌گیرد که اعداد ۲، ۵، ۱۰، ۱۲ و ۱۶ در ترکیب بندی این تصویر در ارتباط با مضمون نگاره هستند. به این ترتیب این پژوهش نشان می‌دهد که ساختار نگاره بر مبنای مفاهیم نمادین اعداد شکل گرفته است و پیوند نگارگری با رموز عددی در بطن ساختار هندسی را نتیجه می‌گیرد. این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی، تجزیه‌وتحلیل با نرم‌افزار و جمع‌آوری اطلاعات براساس مطالعات کتابخانه‌ای صورت گرفته است.

واژگان کلیدی
نقاشی ایرانی، مکتب تبریز صفوی، ساختار نگارگری، اعداد، نگاره‌ی افشاگری در مسجد.

*مقاله حاضربرگرفته از کلاس درسی دوره دکتری، با عنوان «طراحی در هنرهای اسلامی» می‌باشد که توسط نگارنده اول در دانشگاه هنر اسلامی تبریز ارائه شده است.
**نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۴۳۱۳۵۳۵۱، نمابر: ۰۴۱-۳۵۴۱۹۹۶۴، Email: a.abdollahie@tabriziau.ac.ir.
***Email: s.safari@tabriziau.ac.ir.

مقدمه

نگارگری با موضوعات ادبی همواره دست‌آویزی برای هنرنمایی نقاشان ایرانی بوده است که از این جمله می‌توان دیوان حافظ را نام برد. از هنرمندان شاخص مکتب تبریز صفوی در نگارگری ایران که به مصورکردن نسخه‌هایی از دیوان حافظ پرداخته، شیخ زاده است. یکی از آثار کار شده توسط این هنرمند نگاره‌ی «افشاگری در مسجد» است. این نگاره «به‌طور مسلم شاهکار شیخ‌زاده بوده است. از اندک خشکی عادی قلم استاد اثری در میان نیست... شیخ‌زاده مردی آزاد اندیش (دلبستگیش به شعر حافظ گواه بارز آن است) و نگارگری مشکل‌پسند بود» (کورکیان و سیکر، ۱۳۷۷: ۱۹۲-۱۹۳). نگاره‌ی «افشاگری در مسجد» در این پژوهش بعنوان نمونه مطالعاتی مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است. تا از طریق آن بتوان به بخشی از اصول حاکم بر ترکیب بندی نگارگری ایرانی دست یافت. باید در نظر داشت از دلایل ماندگاری آثار نقاشی ایرانی وجود اصول حساب شده در زیر بنای این آثار است که استحکام و زیبایی آنها را فراهم کرده است و آگاهی از این موضوع می‌تواند به نقاشان امروز در جهت غنا و بالابردن کیفیت آثارشان کمک کند. به این ترتیب مسأله‌ی اصلی این پژوهش دستیابی به تناسبات پنهان اجزای نگاره و بررسی جایگاه و عملکرد نمادین اعداد در ارتباط با مضمون نگاره در اثر فوق است. بنابراین پژوهش حاضر در پی پاسخ به این دو سوال است که: ۱. ساختار پنهان در ترکیب بندی نگاره‌ی» افشاگری در مسجد» چیست؟ و ۲. اعداد پنهان در ساختار نقاشی ایرانی حاوی چه پیام‌های معنایی هستند؟ هدف از انجام این پژوهش، شناخت اصول زیبایی شناسی در ساختار اثر مبتنی بر ترکیب‌بندی اجزای پرسوناژها و درک چگونگی ارتباط عددی ساختار با مضمون نگاره است. اگرچه مطالعاتی در مورد ساختار نقاشی ایرانی صورت گرفته است، اما در مورد ارتباط ساختار عددی پنهان با مضمون نگاره در ترکیب بندی نقاشی ایرانی تحقیقی انجام نشده و کاربرد نمادین اعداد در نگارگری مورد توجه پژوهشگران قرار نگرفته است؛ و به نظر می‌رسد همچنان ابعاد و جنبه‌های تازه‌ای در نقاشی ایرانی قابل مشاهده و کشف هستند. بنابراین انجام پژوهش‌هایی از این دست در راستای کشف قواعد عددی ترکیب‌بندی نگارگری ضروری به نظر می‌رسند. پژوهش حاضر به شناخت الگوهای اساسی ترکیب‌بندی موجود در نقاشی ایرانی کمک می‌کند و نیز پرده از نقش رمزی اعداد و هم‌چنین ارتباط آنها با حروف در ساختار پنهان در نقاشی ایرانی برمی‌دارد. این نوشتار ابتدا نگاره‌ی «افشاگری در مسجد» از دیوان حافظ را معرفی کرده است. سپس به کشف راهکارهای نگارگر در جهت بیان تصویری مطلوب و بررسی روابط عناصر حاکم در نگاره‌ی فوق پرداخته است. پس از آن ارتباط معنای نمادین اعداد به دست آمده از این روابط با معنای نگاره تحلیل شده است. در این راستا از رویکرد تمثیلی اعداد که شامل نمادپردازی و دیگری ارتباط اعداد با حروف(حساب جُمَل) است بهره گرفته می‌شود. به این منظور پس از تحلیل ساختار نگاره با ارائه جداول آماری و تحلیلی این رمز پردازی‌ها شناسایی می‌شوند.

روش پژوهش

کندوکاو ماهیت تصویری در این نگاره از دو منظر تحلیل خواهد شد. نخست آنکه روابط بین اعضای بدن پرسوناژها در نگاره‌ی فوق چگونه تعریف می‌شود و دوم اینکه چگونه این روابط با مفاهیم نمادین عددی شکل گرفته‌اند. برای شناخت چیستی و چگونگی ساختار عددی ترکیب‌بندی نگاره‌ی «افشاگری در مسجد» اثر شیخ‌زاده از دو رویکرد استفاده خواهد شد. یک رویکرد کمی که چگونگی میزان تکرار اعداد را در بردارد و رویکرد دیگر تمثیلی که شامل معنای رمزگانی آن است و خود دو بعد را در بردارد؛ یکی بر اساس نمادهای تداعی‌کننده‌ی اعداد به‌دست‌آمده در ترکیب‌بندی و دوم بر اساس تطبیق این اعداد با حروف که از طریق حساب جُمَل به رمزگشایی و واکاوی نقش اعداد در ترکیب بندی نگاره پرداخته خواهد شد. این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی و تجزیه‌وتحلیل با استفاده از نرم‌افزار انجام شده است. جمع‌آوری اطلاعات نیز با استفاده از مطالعات کتابخانه‌ای صورت گرفته است.

پیشینه پژوهش

در زمینه‌ی ساختار و ترکیب‌بندی در نقاشی ایرانی مطالعاتی صورت گرفته است که برای نمونه به چندین مورد آن اشاره می‌شود. نمونه پژوهش‌های کارشده شامل این موارد است:

-بعضی پژوهشگران مانند آ. پاپادوپولو و ب.و. رائو شنباخ تلاش‌هایی در زمینه‌ی تشریح ترکیب‌بندی تصاویر مینیاتور انجام داده‌اند که در حد معرفی اجزای ترکیب‌بندی بوده است، اما بیان ریشه‌های فلسفی آن عملاً باقی مانده است(نظرلی، ۱۳۹۰: ۹۵-۹۶). از جمله کتاب‌های نگاشته‌شده در زمینه‌ی ترکیب‌بندی نگارگری، کتاب «جهان دوگانه‌ی مینیاتور ایرانی» اثر مائیس نظرلی، ترجمه عباس علی عزتی(۱۳۹۰)، تفسیری کاربردی از نقاشی دوره صفویه است و در قسمت‌هایی ازکتاب به‌ویژه در فصل سوم به چگونگی ساختار و سازماندهی عناصر نگارگری‌هایی از عصر صفویه پرداخته است. از نمونه مقاله‌های کارشده در این زمینه می‌توان این موارد را نام برد: احسان زارعی فارسانی و مریم قاسمی اشکفتکی (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «ترکیب‌بندی در نگارگری ایرانی با تأکید بر مضمون و اصول سنت‌های تصویری» نتیجه گرفتند که نگارگر ایرانی از اصول نظم بصری آگاه بوده و با استفاده از تمهیدات مناسب به انطباق متن و تصویر کمک کرده است. علی ملک پائین و ژانگ چانگ هونگ (۱۳۹۸)، در مقاله‌ای با عنوان «بررسی هندسه پنهان در مکتب نگارگری هرات؛ با تأکید بر نگاره به لشگر نمودن اسکندر، سخن گوشه‌نشینان را»، نتیجه می‌گیرند که نگارگران هرات به‌ویژه نگاره‌ی فوق از هندسه‌ی پنهان به‌طور آگاهانه در جهت ترکیب‌بندی عناصر تصویر و ایجاد ارتباط بصری بین آن‌ها استفاده کرده‌اند. رضوان صادق‌زاده (۱۳۹۵)، در مقاله‌ای با عنوان «کارکرد هندسه و تعادل در شکل‌گیری آثار امیرخلیل مصور» نتیجه می‌گیرد که هندسه و تعادل، عناصری از ساختارهای بصری هستند که در زیبایی و ماندگاری آثار امیر

خلیل مصور مؤثر واقع شده‌اند. ربابه غزالی (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی شاخصه‌های بصری در آثار کمال‌الدین بهزاد (مطالعه‌ی موردی: اثر سماع درویشان)» نشان داد که ارائه‌ی حالات روحانی در ترکیب‌بندی و ترسیم لباس‌ها جهت القای حسی به مخاطب صورت گرفته است. اصغر کفشچیان مقدم و کریم اله‌خانی (۱۳۹۶)، در مقاله‌ای با عنوان «بررسی مؤلفه‌های تعاملی فرم ومتن در ساختار زیباشناسانه آثار نقاشی ایران» به این نتیجه رسیدند که در نگارگری ایرانی بین متن و فرم نوشتاری رابطه‌ی معناداری وجود داشته و دارای تعامل بصری هستند. رعنا بهرامیان و حسن هاشمی زرج‌آبادی و علی زارعی و آرزو پایدارفرد (۱۳۹۵)، در مقاله‌ای با عنوان «بازشناسی تناسبات طلایی در نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد (مطالعه‌ی موردی: نگاره ساخت مسجد جامع سمرقند)» نشان دادند که کمال‌الدین بهزاد با استفاده از خطوط و نقاط طلایی به ترکیب‌بندی قابل توجهی دست یافته است. اگرچه وجه اشتراک پژوهش حاضر با آثار یادشده، کشف جنبه‌های محاسباتی نگارگری ایرانی است، اما در هیچ‌یک از پژوهش‌های انجام‌شده تاکنون بحث بر سر نسبت اجزای بدن پرسوناژها نیست، هم‌چنین در هیچ یک از این پژوهش‌ها به ارتباط مفهومی اعداد در ساختار پنهان با مضمون نگاره پرداخته نشده است.

مبانی نظری پژوهش

معرفی و توصیف نگاره

نقاشی مورد بررسی در این پژوهش، نگاره افشاگری در مسجد و یکی از نسخه‌های تصویرشده از دیوان حافظ است (تصویر ۱).

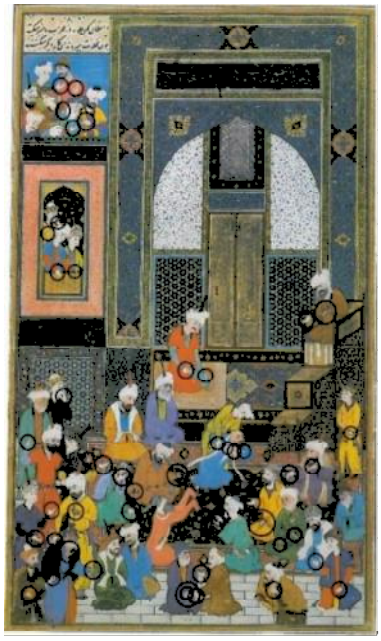
این نگاره منسوب به شیخ‌زاده و مربوط به یک مجموعه‌ی خصوصی است که در سال ۹۳۴ ه.ق در اندازه‌ی ۱۴/۴×۲۵ سانتی‌متر مصور شده است (کورکیان و سیکر، ۱۳۷۷: ۱۹۲). ترکیب‌بندی کلی نگاره به‌صورت افقی به دو بخش پایینی که همان صحن مسجد است و بالایی که دیوارها و رواق‌های مسجد را نشان می‌دهد تقسیم شده است. در این نگاره چهار کتبه به چشم می‌خورد. یک کتیبه دو بیتی مستقل در گوشه بالای سمت چپ وجود دارد که با برخورداری از کنتراست بالا، دارای قابلیت جلب توجه زیادی است. این کتیبه با بیتی از شعر حافظ مزین شده است: «واعظان کاین جلوه در محراب و منبر می‌کنند / چون به خلوت می‌روند آن کار دیگر می‌کنند.» سه کتیبه نیز به‌صورت وابسته به معماری در نگاره‌ی فوق وجود دارند. کتیبه‌ی بالای درب داخل طاق جناغی رواق مسجد نوشته‌ی «یا مفتح‌الابواب» را نشان می‌دهد. مصرع «رواق منظر چشم من آشیانه توست» در کتیبه‌ی بالای پنجره گشوده سمت چپ دیده می‌شود. بیت «برو به کار خود واعظ این چه فریاد است/ مرا فتاد از غم تو را چه افتادست» در کتیبه بالای طاق جناغی شکل رواق مسجد، با خط ثلث دقیقاً در قسمتی که بخش اصلی داستان را در بر گرفته، نقش بسته شده است.

جهت نگاه افراد حاضر در نگاره چشم را متوجه واقعه‌ی اصلی داستان و تنها فرد فاقد عمامه می‌کند. «از احتیاط بسی به دور است که شخص نقاط ضعف خود را در نزد کسانی افشا کند که تمامی مکنونات ضمیر خود را حتی از نزدیکان پنهان می‌دارند. عمامه‌ی حرمت بخش مجنونی که قلب شرحه‌شرحه از فراق خود را بی‌پروا بر همکیشانی کوته‌بین گشوده –آن هم در محلی مخصوص عبادت– از سرش پرانده شده و خودش هم به ذلت افتاده است. اما آن جمع که با تظاهر به تعصب دینی، حتی در سنین سالخوردگی، چنین فتوایی را جایز دانسته‌اند خود متکی بر چه صلاحیت و معرفتی بوده‌اند؟» (همان: ۱۹۲).

نگارگر، کتیبه «یا مفتح‌الابواب» را در بالای مهم‌ترین عنصر تصویر قرار داده است. در تصویر، فردی که نقاط ضعف خود را بی‌پروا نزد عده‌ای از زاهدان متعصب افشا کرده است، درست در زیر این کتیبه دیده می‌شود. او تنها پرسوناژ موجود در تصویر می‌باشد که عمامه از سرش افتاده و گویی دچار ذلت شده است. این کتبه درست متناسب با احوال شخص مورد نظر جاسازی شده است؛ فرد درمانده تقاضای رهایی دارد وکتیبه‌ی «یا مفتح‌الابواب» با احوالات نگاره دارای ارتباط معنایی است و تقاضای این فرد برای رهایی از جمعی زاهد متعصب را می‌رساند.

کتیبه حاوی بیت «برو به کار خود واعظ این چه فریاد است/ مرا فتاد از غم تو را چه افتادست» در بالای درب داخل طاق جناغی رواق مسجد قرار گرفته است. و کادری را تشکیل داده که دقیقاً در برگیرنده‌ی واعظ و منبر او و فرد رسوا است. بدین ترتیب نگارگر با قرارگیری عناصر به گونه‌ای مطلوب، تلاش کرده است کادری را برای قسمتی از تصویر که مهم‌ترین پرسوناژها در آن قرار دارند، ایجاد نماید و بدین وسیله بر موضوع اصلی داستان تأکید نماید.

در فضای این نگاره هر پیکره حالت متفاوت مخصوص خود را داراست که با دیگری متفاوت می‌نماید. پیکره‌ها در این نگاره در یک قسمت متمرکز نیستند و در سرتاسر تصویر پراکنده شده‌اند. چیدمان آنها به گونه‌ای که در حال گفت و گو با یکدیگر هستند و به همراه چهره‌های شگفت‌زده، خبر از واقعه‌ای عجیب را می‌دهد. از رسم قطرهای کادر



تصویر ۱. نگاره افشاگری در مسجد. منبع: (کورکیان و سیکر، ۱۳۷۷: ۱۹۲)

نگاره، سر شخصی مشخص می‌شود که حاصل تقاطع این دو قطر است (تصویر ۱۸). این پیکره بین پلان بیرونی و فضای درونی تصویر قرار گرفته و تنها پیکره‌ای است که وجود آن ارتباط بین پرسوناژهای فضای درونی و بیرونی تصویر را برقرار می‌کند. بنابراین لزوم تأکید بر این پرسوناژ لازم است و نگارگر با قراردادن او در محل تلاقی تقاطع قطرهای کادر نگاره به این صورت بر این عنصر تأکید کرده است و به این ترتیب توجه مخاطب را به آن جلب می‌کند. از طرفی، نگاه او، چشم را به سمت موضوع اصلی داستان و فرد رسوا هدایت می‌کند. نگاه این شخص نیز به سمت پرسوناژهای سمت راست تصویر است و چشم پس از کشیده‌شدن به سمت راست نقاشی، توسط نگاه افراد حاضر در سمت راست به طرف چپ نگاره متمایل می‌شود. سپس توسط کارد عمودی باریک به سمت بالا هدایت می‌گردد. نگاه افراد موجود در بالاترین قسمت نگاره، چشم را مجددا متوجه فرد افشاگر و رسوا می‌کند. بنابراین با هوشمندی نگارگر، چشم در تمام تصویر در گردش است و هیچ پیکره‌ای جدا و بی ارتباط با دیگر پرسونارها نیست. «در نقاشی ایرانی بر خلاف نقاشی اروپایی، کل ترکیب‌بندی در آن واحد به چشم نمی‌آید. نگاه بیننده از جزیی به جزیی و غالباً از سمت راست به چپ یعنی طبق کتابت عربی از نقشی به سوی نقش دیگر می‌رود» (رحیموا، ۱۳۸۶: ۱۱۰-۱۱۱).

در قسمت مرکز و پایین نگاره فردی سیاه‌پوست دیده می‌شود که با جهت دستانش پوشیده از آستین‌هایی بلند، به مهم‌ترین قسمت تصویر اشاره می‌کند و از عوامل متمرکزکننده‌ی چشم و تأکیدکننده به سمت موضوع اصلی داستان است. این پرسوناژ، تنها فرد سیاه‌پوست موجود در تصویر می‌باشد که به این صورت از بقیه‌ی افراد موجود متمایز شده است. به نظر می‌رسد نگارگر این تمایز را راه‌کاری برای توجه بیشتر مخاطب به قسمت اصلی تصویر برگزیده است؛ طوری که با حذف او از نگاره می‌توان اغتشاش تصویری و بنابراین لزوم وجود او را در تصویر ملاحظه کرد.

وجود رنگ لباس‌های مشترک در سه پلان متفاوت از عوامل ایجاد هماهنگی در تصویراست. چهره‌های پریشان موجود در تصویر به القای حس ناآرامی و تشویش برگرفته از موضوع داستان کمک شایانی کرده و به فضایی پرتنش و آشوب تأکید می‌کند.

با توضیح و معرفی این نگاره‌ی مصور از دیوان حافظ، در ادامه به تجزیه و تحلیل ساختار ترکیب‌بندی اعضای بدن پرسوناژها در نگاره‌ی افشاگری در مسجد پرداخته می‌شود.

تجزیه‌وتحلیل ساختار ترکیب‌بندی اعضای بدن پرسوناژها در نگاره‌ی افشاگری در مسجد

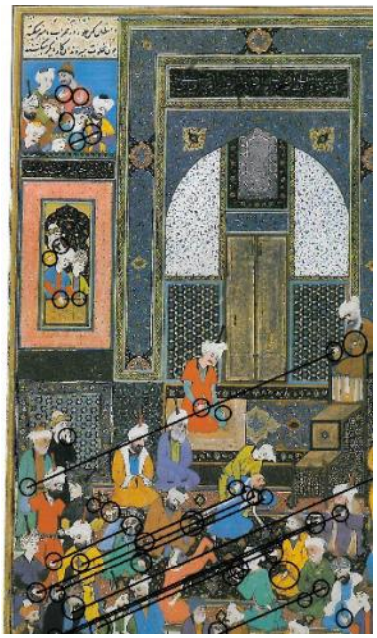
در ایجاد ترکیب‌بندی صحیح آثار هنری این نکته را باید در نظر داشت که «تصاویر داستانی تنها وقتی به مقام هنر می‌رسند که تحت تأثیر ملاحظات فرمی باشند (اوکویرک و کایتون، ۱۳۹۰: ۳۷). این ملاحظات فرمی با لحاظ‌کردن تمهیدات تجسمی توسط هنرمند صورت می‌گیرد. «تمهید تجسمی مجموعه‌ای از عوامل تجسمی از قبیل عناصر بصری یا تصاویر است که به قصد رساندن یک تأثیر یا مجموعه‌ای از تأثیرات خاص به کار می‌رود» (جنسن، ۱۳۹۳: ۲۳). این تمهیدات تجسمی نقش مهمی در ایجاد زیبایی و استحکام اثر از طریق برخورداری از ساختاری حساب‌شده ایفا می‌کنند.

ساختار حاصل روابط بین عناصر تشکیل‌دهنده‌ی یک اثر است. (برتنز، ۱۳۸۲: ۷۷). هر عنصر بصری انرژی و اثر ویژه‌ای بر ساختار اثر هنری دارد. «واحدهای بصری تعبیری از سطح به مثابه جهانی فضایی می‌آفرینند، انرژی و جهت دارند و به نیروهایی اثرگذار تبدیل می‌شوند» (کپش، ۱۳۶۸: ۲۳). عناصر موجود در نگارگری ایرانی دارای ماهیتی ریاضی‌گونه و قابل محاسبه هستند (فدایی، ۱۳۹۳: ۷). این ماهیت ریاضی‌گونه‌ی عناصر نگارگری قابلیت تجزیه و تحلیل زیادی به‌دست می‌دهند. «معنای تحت‌اللفظی کلمه تجزیه‌وتحلیل عبارت است از تفکیک اجزاء هرچیز به معنای درک کل آن» (بارنت، ۱۳۹۱: ۶۳). جهت تجزیه‌وتحلیل و بررسی چگونگی سازمان‌یافتگی اعضای بدن پرسوناژها در نگاره‌ی افشاگری در مسجد به مکان‌یابی سر، پا و دست نگاره‌ها و روابط میان مکان‌یابی این عناصر پرداخته شده‌است. بدین منظور چگونگی جای‌گیری عناصر آشکار پرسوناژها در موقعیت ترسیم قطرها و محورهای طولی و عرضی کادر نگاره و هم‌چنین روابط بین مکان‌یابی عناصر فوق، مورد تجزیه‌وتحلیل قرار گرفته و در تصاویر (۲ تا ۱۸) آورده شده‌اند.

مکان‌یابی دست پرسوناژها

در تصویر (۲) مکان‌یابی دستها قابل ملاحظه هستند.

روابط بین مکان‌یابی دست‌ها: از اتصال مکان‌یابی دست‌ها به وجود خطوط موازی اریب پی می‌بریم که از عوامل ایجاد استحکام در نگاره‌ی فوق هستند (تصاویر ۳ و ۴).



تصویر ۲. مکان‌یابی دست‌های پرسوناژها.

رسم محور عرضی نگاره: تعداد دست‌ها در قسمت بالای رسم محور عرضی نگاره، عدد ۱۰ را نشان می‌دهد (تصویر ۵). لازم به ذکر است در شمارش دست‌ها و پاها و سرهای بدن پرسوناژها، عناصر کامل، مورد نظر نویسندگان هستند. برای نمونه در تصویر (۵)، در فضای بالای حاصل رسم محور عرضی تنها یک دست واعظ شمارش می‌شود و دست دیگر که به صور نیمه توسط محور عرضی قطع شده است، در شمارش محسوب نمی‌شود. این قاعده برای شمارش مکان‌یابی‌های دست‌ها و سرها و پاها در تمام پژوهش، در نظر گرفته شده است.

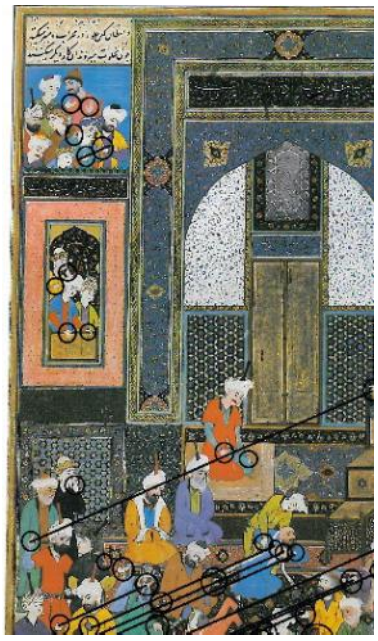
رسم قطر کادر نگاره: سمت راست قطر کادر مربع، تعداد ۵ دست را در تصویر نشان می‌دهد (تصویر ۶).

مکان‌یابی سر پرسوناژها

تصویر ۷ مکان‌یابی سر پرسوناژها را نشان می‌دهد.

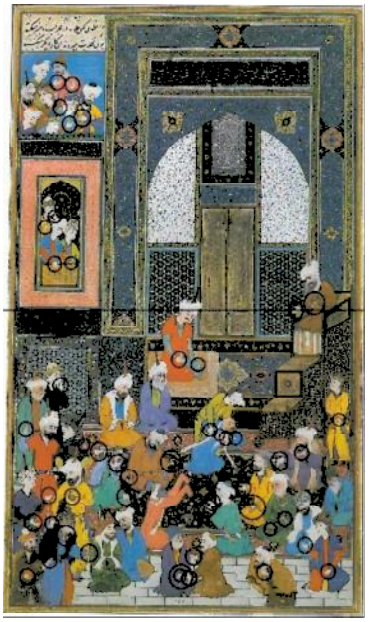
روابط بین مکان‌یابی سرپرسوناژها: از اتصال خطوط مکان‌یابی سرها به وجود خطوطی موازی اریب پی می‌بریم که از عوامل ایجاد استحکام در نگاره‌ی فوق هستند (تصاویر ۸، ۹ و ۱۰).

محور طولی و عرضی کادر نگاره: رسم محور عرضی نگاره، وجود تعداد ۱۲ سر را در نیمه‌ی بالای تصویر به ما نشان می‌دهد. از رسم محور طولی و عرضی کادر نگاره، متوجه قرارگیری ۱۶ سر در قسمت چپ پایین نگاره و تعداد ۱۲ سر در قسمت راست پایین نگاره می‌شویم (تصویر ۱۱).

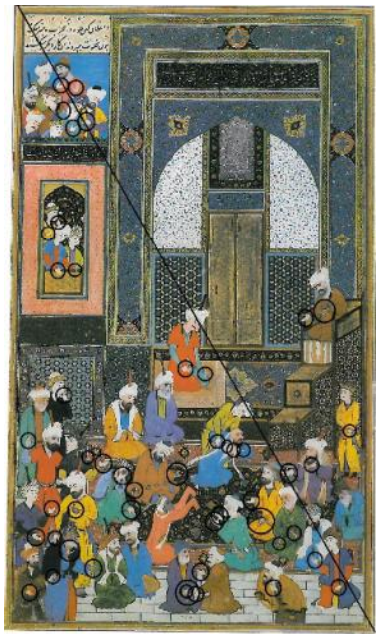


تصویر ۳. خطوط موازی مورب از چپ به راست حاصل اتصال مکان‌یابی‌ها.

تصویر ۴. خطوط موازی مورب از راست به چپ حاصل اتصال مکان‌یابی‌ها.



تصویر ۵. رسم محور عرضی کادر نگاره.



تصویر ۶. رسم قطر کادر نگاره.

قطرهای کادر نگاره: از رسم قطرهای کادر نگاره، متوجه قرارگیری تعداد ۲ سر در قسمت بالا، ۱۶ سر در قسمت پایین، ۵ سر در قسمت راست و ۱۲ سر در قسمت پایین فضاهای حاصل می‌شویم (تصویر۱۲).

مکان‌یابی پاهای پرسوناژها

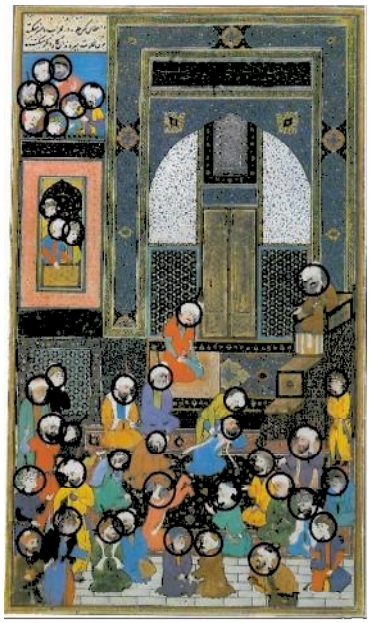
تصویر (۱۳) مکان‌یابی پاهای پرسوناژها را نشان می‌دهد.

روابط بین مکان‌یابی پاهای پرسوناژها: از اتصال مکان‌یابی پاها به وجود تعدادی خطوط موازی افقی و اریب در نگاره پی می‌بریم (تصاویر ۱۴، ۱۵ و ۱۶).

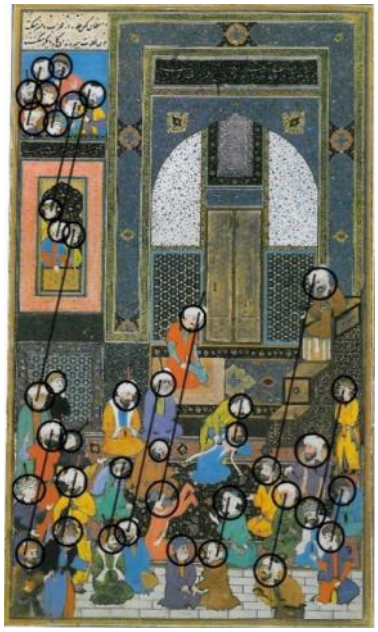
رسم محور طولی و عرضی کادر نگاره: رسم محور طولی و عرضی کادر نگاره نشان می‌دهد که تعداد پاهای موجو در قسمت چپ بالا ۰ و قسمت راست بالا۰ و در قسمت راست پایین ۵ عدد است و رسم محور عرضی نگاره وجود ۰ پا را در قسمت بالای نگاره و تعداد ۱۰ پا را در قسمت پایین نگاره نشان می‌دهد (تصویر ۱۷).

رسم قطرهای کادر نگاره: با رسم قطرهای کادر نگاره متوجه تعداد . پا در سمت بالا، ۰ پا در سمت چپ و ۰ پا در سمت راست فضاهای ایجاد شده می‌شویم (تصویر۱۸).

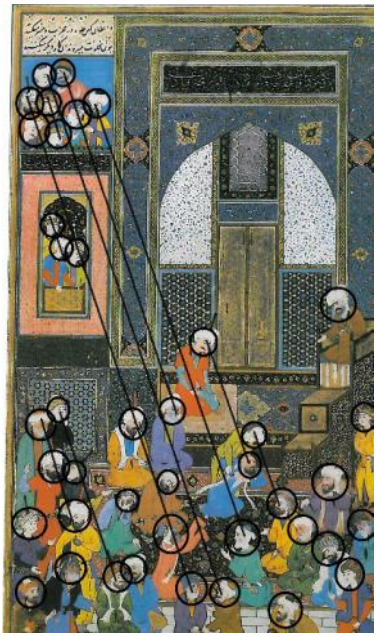
چنانچه در بررسی چگونگی سازمان‌یافتگی عناصر پرسوناژها ملاحظه شد، اتصال مکان‌یابی سر، دست و پاها وجود خطوط موازی پنهان در نگاره را نشان می‌دهند که گواه وجود ارتباط بصری در



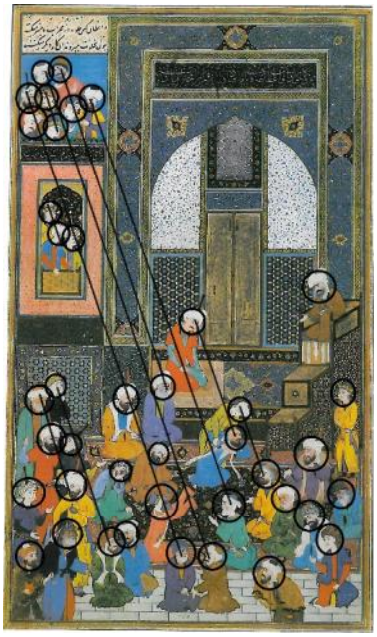
تصویر ۷. مکان‌یابی سر پرسوناژها.



تصویر ۸. خطوط موازی مورب از چپ به راست.

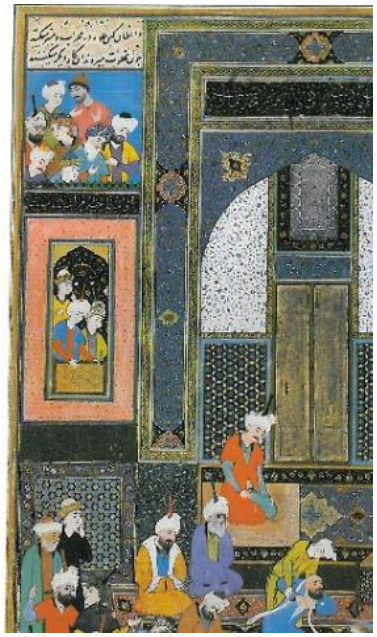


تصویر ۹. خطوط موازی مورب از چپ به راست.

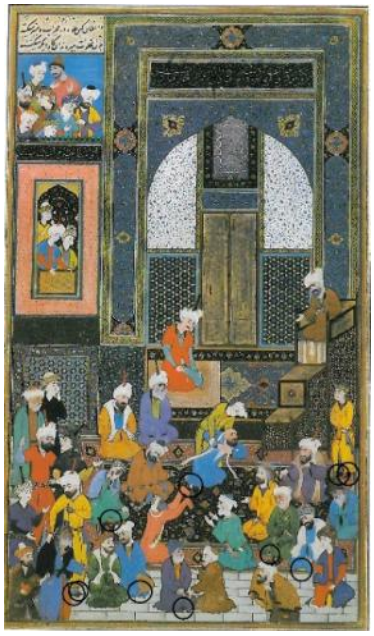


تصویر ۱۰. خطوط موازی مورب از راست به چپ.

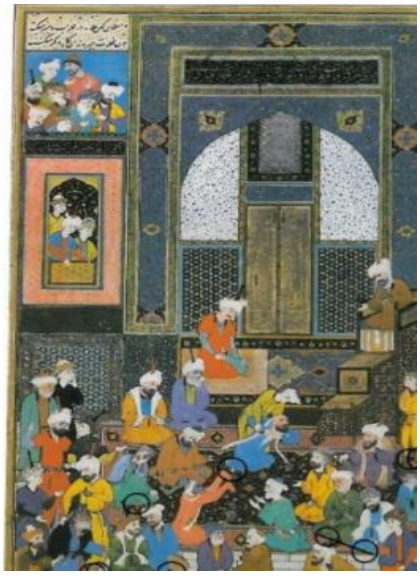
تصویر ۱۱. رسم محور طولی و عرضی کادر نگاره.



تصویر ۱۲. رسم قطرهای کادر نگاره.



تصویر ۱۳. مکان‌یابی پاهای پرسوناژها، ماخذ: نگارندگان



تصویر ۱۴. خطوط افقی موازی حاصل اتصال مکان‌یابی پاها.

محل قرارگیری سر، دست و پاها است. لازم به ذکر است منظور از خطوط متصل کننده‌ی مکان‌یابی‌ها خطوط پنهانی هستند که در راستای انرژی‌های بصری حاصل اتصال مکان‌یابی‌ها وجود دارند. علاوه بر وجود نظم در روابط مکان‌یابی سر و دست و پاها، ترسیم قطرها و محورهای طولی و عرضی کادر نگاره ما را متوجه وجود ساختار عددی حساب شده در قرارگیری این عناصر می‌کند. جمع‌بندی تجزیه‌وتحلیل نگاره‌ی افشاگری در مسجد در جدول (۱) آورده شده است.

جدول ۱. جمع بندی تجزیه‌وتحلیل نگاره.

مکان‌یابی پاها:	**تعداد پاها در هر پلان**: تعداد کل پاها: ۱۰؛ تعداد پاها در پلان دوم: ۰؛ تعداد پاها در پلان سوم: ۰. **خطوط موازی افقی و اریب حاصل اتصال مکان‌یابی پاها از عوامل ایجاد نظم و استحکام در نگاره**: تعداد خطوط افقی: ۲؛ تعداد مورب از چپ به راست: ۲؛ تعداد مورب از راست به چپ: ۲. **رسم محور طولی و عرضی کادر نگاره**: تعداد پاها در قسمت چپ بالا: ۰؛ تعداد پاها در قسمت راست بالا: ۰؛ تعداد پاها در قسمت راست پایین:۵. **تقسیم بندی طولی کادر نگاره**: تعداد پاها در سمت راست : ۵. **تعداد پاها در تقسیم بندی عرضی**: تعداد پاها در بالا: ۰؛ تعداد پاها در پایین: ۱۰. **رسم قطرهای کادر نگاره**: تعداد پاها در بالا: ۰؛ تعداد پاها در چپ: ۰؛ تعداد پاها در راست: ۲. **رسم قطر از گوشه سمت راست بالا به گوشه سمت چپ پایین**: تعداد پاها در راست: ۱۰؛ چپ: ۰. **رسم قطر از گوشه سمت چپ بالا به گوشه سمت راست پایین**: راست: ۲

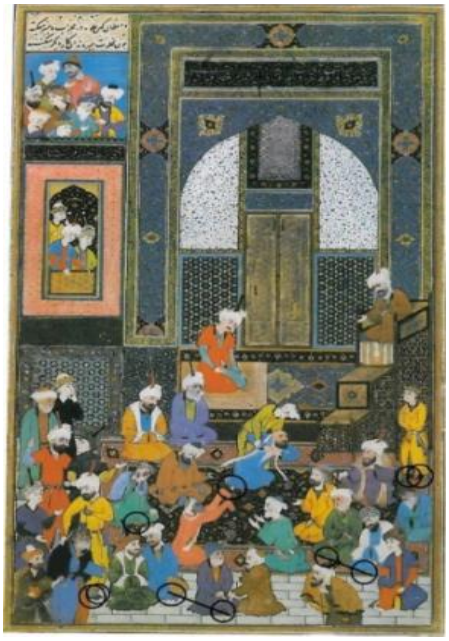
مکان‌یابی دست‌ها	تعداد دستها در پلان سوم: ۵. **خطوط موازی افقی و اریب حاصل اتصال مکان‌یابی دست‌ها از عوامل ایجاد نظم و استحکام در نگاره:** تعداد خطوط مورب از چپ به راست : ۱۲؛ تعداد خطوط مورب از راست به چپ: ۱۲. **رسم محورهای طولی و عرضی**: تعداد دستها پایین چپ: ۱۶. **محور عرضی**: تعداد دستها در قسمت بالا: ۱۰. **رسم قطر از گوشه سمت چپ بالا به گوشه سمت راست پایین**: تعداد دستها در سمت بالا راست: ۵
مکان‌یابی سرها	تعداد خطوط مورب از چپ به راست: ۱۶؛ تعداد خطوط مورب از چپ به راست ۲: ۱۶؛ تعداد خطوط مورب از راست به چپ۲: ۱۰. **رسم محور طولی و عرضی**: تعداد سرها در قسمت چپ پایین: ۱۶؛ تعداد سرها در قسمت راست پایین:۱۲. **محور عرضی**: تعداد سرها بالا: ۱۲؛ **رسم قطرها**: تعداد سرها بالا: ۲؛ تعداد سرها سمت چپ: ۱۶. تعداد سرها سمت راست: ۵؛ تعداد سرها پایین: ۱۲؛ تعداد سرهای به سمت چپ:۱۶

نتیجه‌ی تجزیه‌وتحلیل انجام‌شده در نگاره‌ی افشاگری در مسجد به‌طور مختصر در جدول بالا ذکر شد. به نظر می‌رسد نگارگر از تکرار برخی از اعداد برای ایجاد ساختار عناصر بصری استفاده کرده است که در جدول (۲) قابل مشاهده است:

جدول ۲. نتایج آماری جدول ۱.

تعداد پاها در پلان دوم	۰
تعداد پاها در پلان سوم	۰
تعداد پاها در بالا حاصل رسم محور عرضی	۰
تعداد پاها در قسمت بالا حاصل رسم قطرهای کادر نگاره	۰
تعداد پاها در قسمت چپ حاصل رسم قطرهای کادر نگاره	۰
تعداد پاها در قسمت سمت چپ حاصل رسم قطر از گوشه سمت راست بالا به گوشه سمت چپ پایین	۰
تعداد پاها در قسمت چپ بالا حاصل رسم محور طولی و عرضی کادر نگاره	۰
تعداد پاها در قسمت راست بالا حاصل رسم محور طولی و عرضی کادر نگار	۰
تعداد مورب از چپ به راست حاصل اتصال مکان‌یابی پاها	۲
تعداد مورب از راست به چپ حاصل اتصال مکان‌یابی پاها	۲
تعداد خطوط افقی حاصل اتصال مکان‌یابی پاها	۲
تعداد پاها در قسمت سمت راست قطر از گوشه سمت چپ بالا به گوشه سمت راست پایین	۲
تعداد پاها در قسمت راست حاصل رسم قطرهای کادر نگاره	۲
تعداد سرها در قسمت بالا حاصل رسم قطرها	۲
تعداد پاها حاصل رسم محور عرضی در پایین	۱۰
تعداد دست‌ها در قسمت بالا حاصل رسم محور عرضی	۱۰
تعداد پاها در قسمت سمت چپ حاصل رسم قطر از گوشه سمت راست بالا به گوشه سمت چپ پایین	۱۰

تعداد کل پاها	۱۰
تعداد خطوط مورب از راست به چپ حاصل اتصال مکان‌یابی سرها	۱۰
تعداد خطوط مورب از چپ به راست حاصل اتصال مکان‌یابی سرها با شیب کم‌تر	۱۶
تعداد خطوط مورب از چپ به راست حاصل اتصال مکان‌یابی سرها با شیب بیشتر	۱۶
تعداد دستها پایین چپ حاصل رسم محورهای طولی و عرضی	۱۶
تعداد سرهای به سمت چپ	۱۶
تعداد سرها در قسمت چپ پایین حاصل رسم محور طولی و عرضی	۱۶
تعداد سرها در قسمت چپ رسم قطرها	۱۶
تعداد پاها در قسمت راست پایین حاصل رسم محور طولی و عرضی کادر نگاره	۵
تعداد دستها در سمت راست بالا حاصل رسم قطر از گوشه سمت چپ بالا به گوشه سمت راست پایین	۵
تعداد دستها در پلان سوم	۵
تعداد پاها در سمت راست حاصل رسم محور طولی	۵
تعداد سرها در سمت راست رسم قطرها	۵
تعداد سرها در قسمت راست پایین رسم محور طولی و عرضی	۱۲
تعداد سرها در قسمت پایین رسم قطرها	۱۲
تعداد خطوط مورب از چپ به راست حاصل اتصال مکان‌یابی‌ها	۱۲
تعداد سرها در قسمت بالای محور عرضی	۱۲
تعداد خطوط مورب از راست به چپ حاصل اتصال مکان‌یابی دست‌ها	۱۲



تصویر ۱۵. خطوط موازی مورب از چپ به راست حاصل اتصال مکان‌یابی‌ها.

تصویر۱۶. خطوط موازی مورب از راست به چپ حاصل اتصال مکان‌یابی‌ها.

تکرار و تأکید بر اعداد به‌دست‌آمده در این تجزیه‌وتحلیل، گواه وجود حسابگری پنهان در ترکیب‌بندی نگاره‌ی افشاگری در مسجد است. در ادامه به معنای نمادین اعداد فوق می‌پردازیم.

نمادشناسی اعداد

علم اعداد ریشه‌ی همه‌ی علوم و عنصر حکمت الهی و بزرگترین کیمیا است (آرام، ۱۳۶۶: ۸۵). توجه به بعد نمادین اعداد و اختصاص دادن جایگاه ویژه به آنها به زمان پیش از تاریخ و دوران نوسنگی باز می‌گردد (سرلو، ۱۳۸۹: ۲۰). اعداد از دیرباز از سویه کمی و کیفی برخوردار بوده‌اند که کاربرد کمی آن با انتقال مفاهیمی که در پس هر عدد نهفته است، متجلی می‌شود(نصر، ۱۳۴۲: ۶۶). «در دانش نمادپردازی، اعداد صرفاً بیان‌کننده کمیت‌ها نیستند؛ بلکه هر عدد، نیروی تصوری و ویژگی خاص خود را دارد» (سرلو، ۱۳۸۹: ۱۱۲). افلاطون و ارسطو معتقدند که بسیاری از حقایق جهان خاکی در جهان محسوس از اعداد نشئت می‌گیرند (کاپلستون، ۱۳۶۸: ۳). اعداد توسط هاله‌ای از نیروهایی محاط شده‌اند که این نیرو به هر آنچه که با آن در ارتباط است انتقال می‌یابد (کاسیرر، ۱۳۷۸: ۲۳۱). بیان نمادین اعداد در ادیان و عرفان، در اشعار و ادبیات، در هنرها و در آرای فلاسفه انعکاس یافته است. مفاهیم نمادین اعداد در شکل‌گیری ساختار هندسی پنهان در آثار هنری می‌تواند نقش بسزایی ایفا کند. «وجود هندسه‌ای پنهان در پس صورت هندسی یا غیرهندسی اقسام آثار هنرهای اسلامی موضوعی است که ذهن بسیاری از محققان را به خود مشغول داشته است. پیداست که وقتی نقشی چنین ناپیدا بر طرح حاکم باشد، چون به چشم نمی آید، جنبه‌ها و مقصود های صوری آن کم‌تر می‌شود و جنبه‌های معنایی و نمادپردازانه‌ی آن قوت می‌گیرد» (قاضی‌زاده، ۱۳۸۲: ۴). بهره‌گیری از بُعد مفهومی اعداد در ساختار پنهان هنرهای تصویری گوناگون مانند نگارگری قابل مشاهده است. هنرمندان با به‌کارگیری اعداد در آثارشان سعی در انتقال مفاهیم خاصی می‌نمایند که عموماً این مفاهیم از تمثیالت عرفانی برخوردار است و بدین سبب این آثار در حکم تجلیگاه مفاهیم مستتر و تمثیلی عرفانی به‌شمار می‌آیند (استیرلن، ۱۳۷۷: ۸۰).

در تجزیه‌وتحلیل نگاره‌ی فوق اعداد ۰، ۲، ۵، ۱۰، ۱۲ و ۱۶ به مراتب تکرار شده‌اند که در ادامه به بررسی مفهومی و نمادین این اعداد می‌پردازیم.

عدد ۰- عدد «صفر نماد فردی است که هیچ ارزشی مگر به‌عنوان نماینده ندارد» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴: ۱۵۴). «از سویی صفر، نماد چیزی است که به‌خودی‌خود فاقد ارزش است، اما به خاطر موقعیت خود به همه چیز ارزش می‌دهد» (همان: ۱۵۶). عدد صفر بر کتیبه‌ی بالای سمت چپ کادر نگاره اشاره دارد. به نظر می‌رسد نماد عدد صفر از دیدگاه شوالیه با تعریفی که حافظ در بیت «واعظان کاین جلوه در محراب و منبر می‌کنند / چون به خلوت می‌روند آن کار دیگر می‌کنند» از مقام واعظ دارد کاملاً متجانس است. عدد صفر در این نگاره به مراتب تکرار شده است.

عدد ۲- عدد ۲ را ژان شوالیه چنین معنی می‌کند: «عدد دو نماد تضاد، درگیری، انعکاس و یا تهدیدهای پنهان است. عدد دو، نشانه‌ی تمام دو وجهی‌گری‌ها است. در میان تمام چیزهای به شدت دووجهی، دو می‌تواند منشاء پسرفتی نکبت‌بار باشد» (همان: ۲۵۷). «دو عدد ثنویت تضادها و آنتی‌تزها است. از دید فیثاغورثی‌ها نیز ثنویت و دوگانگی محسوب می‌گردید و نمایان‌گر مرز، تنوع، فقدان وحدت، عدد افراط کاری و کاستی بود» (نورآقایی، ۱۳۸۸: ۱۳۸۸:۱۷۹). «دو، نشانگر ستیزه‌یی است که از پنهان به آشکار می‌رسد، نشانه‌ی رقابت و دوسویگی است، و ممکن است ناشی از نفرت و یا عشق باشد: تضادی که ممکن است متقابل یا ناسازگار باشد، و به همان نسبت ممکن است مکمل و پر بار

تصویر۱۷. رسم محور طولی و عرضی کادر نگاره.

تصویر ۱۸. رسم قطرهای کادر نگاره.

باشد» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴: ۲۵۸). دو نشان‌دهنده‌ی تقابل جهت‌های اصلی است (همان : ۲۵۸). عدد دو نشان‌دهنده‌ی تضاد است. «دو، مولد حرکت دو نایکسان و پیشرفت یکی از آن دو است. در این رابطه، دو دیگری است. از سوی دیگر اگر تضاد در درون یک فرد باشد، دو مولد اصلی حرکت در فردیت یک فرد خواهد بود» (همان: ۲۵۹). عدد دو نشان‌دهنده‌ی دارابودن امکان بالقوه برای بی‌نظمی و شر است (بروس میتفورد، ۱۳۹۴: ۲۹۴). دو رمز تعارض یا آرامش موقت نیروها است. در تمام آیین‌های سِرّی، دو شوم قلمداد شده است (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۵۳). همان‌طور که در نمادگرایی این عدد ذکر شد، حس تضاد و دوگانگی‌ها و دوجهی‌گری‌ها، درگیری، عدم آرامش و وجود آشوب در نگاره‌ی «افشاگری در مسجد» دیده می‌شود. هم‌چنین وجود حس درونی و مسلم تهدیدهای پنهان از جانب واعظ در زاهد شیدا به خوبی القا می‌شود. ستیزه‌ی آشکاری که شوالیه و گربران و بروس میتفورد در نمادگرایی عدد دو ذکر می‌کنند، همان رقابت و دوسویگی عاشق و عارف است. همان تضادی که ممکن است متقابل یا مکمل باشد و خبر از وقوع بی‌نظمی و شر در صحنه می‌دهد. به علاوه جی سی کوپر معتقد است که عدد دو تداعی‌کننده‌ی ثنویت و دوگانگی است. این عدد مظهر قطب‌های متضاد و ذات دوگانه‌ی انسان است. دو نماد گناه ناشی از انحراف از خیر اولیه به‌شمار می‌رود و به این تریب ناپایداری و گمراهی را نمایش می‌دهد. هم‌چنین عدد دو نمایانگر تمایز و تفاوت‌ها است. فیثاغورثی‌ها دو را عدد جسارت وبی‌پروایی می‌نامیدند (نورآقایی، ۱۳۸۸: ۴۰). آشکارشدن رفتار فرد عاشق از نظر زاهد به‌سان انحراف از خیر اولیه و گمراهی او به خوبی در نمادگرایی عدد دو تجلی یافته است. آن بی‌پروایی که عدد دو آن را نمایندگی می‌کند به خوبی در نگاره‌ی فوق مشهود است.

عدد ۵- عدد پنج «علامت وصلت است و فیثاغورثیان آن را عدد نکاح خوانده‌اند» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴: ۲۴). عدد پنج نماد تغییرپذیری، عشق و وحدت است (کوپر، ۱۳۸۶: ۲۶). ژ. سوستل در نمادگرایی عدد پنج تصریح می‌کند که این عدد در معنای عرفانی، در نمادگرایی طبقه‌ی روحانی و جنگجو، حکم قربانی، و یا حتی بیش از آن حکم خود قربانگری و زندگی دوباره را دارد (همان : ۲۴۸). آنچه که شوالیه و گربران از نظر ژ. سوستل برای معنای نمادین عدد پنج بیان می‌کنند، مطابق با احوالات عارف مجنونی است که با مطالبه‌ی زندگی دوباره و خود قربانی‌گری در جمع زاهدان به افشاگری عشق خود در مسجد پرداخته است. به علاوه تأکید این عدد بر ناهماهنگی و بی‌ثباتی زاهد عاشق و تحول زیستی و معنوی او در مسیر عشق، بر وجود ارتباط بیشتر مضمون و ساختار از پیش تعیین‌شده در نگاره می‌افزاید. چنانکه از دیدگاه شوالیه و گربران پنج نماد عدم کمال، ناخالصی و ناهماهنگی و بی‌ثباتی است (همان: ۲۵۱). هم‌چنین «پنج نماد ظهور انسان در تحولی زیستی و معنوی است» (همان: ۲۵۳).

عدد ۱۰- عدد ده نمادی از ثنویت است (بروس میتفورد، ۱۳۸۴: ۲۹۵). ده «به‌طور خلاصه دوگانگی درونی هر موجود را نشان می‌دهد» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴: ۲۸۰). «عدد ده که جمع‌کننده است، در ده فرمان نیز دیده می‌شود و نماد شریعت در احکام ده‌گانه است که جز یک حکم نیستند» (همان: ۲۸۲).

عدد ده نیز تأکیدی بیشتر بر حس دوگانگی درونی موجود در نگاره و به‌ویژه اشاره بر عارفی است که به افشاگری عشق خود در مسجد پرداخته است. مجنونی که عمامه‌ی حرمت بخش خود را بی‌پروا بر همکیشان خود در محل عبادت از سرش افکنده است.

عدد ۱۶- شانزده به دلیل خواسته‌های قدرتی مهارنشده، مفهوم اخلاقی بیم‌آوری به خود می‌گیرد (همان: ۱۴). شانزده «آن‌چیزی است که مطلقاً نماد آرامی- استراحت نیست» (همان: ۱۴).

بازتاب مفهوم عدد شانزده در نقاشی فوق با تمرکز بر مهم‌ترین پرسوناژ نگاره به خوبی نمایان است. درست همانجا که خواسته‌ی قدرت مهارنشده‌ی عشق، از رسواگری در فضای عبادت حاکی از مفاهیم اخلاقی بیم‌آوری و مجادله با واعظ زاهد خبر می‌دهد. به علاوه نبود آرامش در مفهوم عدد شانزده، همان سرانجام تقابل زاهد با مجنون است.

ارتباط حروف و اعداد به دست آمده در ساختار پنهان نگاره با حساب جُمَل (ابجد)

در بیشتر سنت‌ها و فرهنگ‌ها اعداد و اشکال دارای کارکرد خاصی بوده‌اند و برای برخی فرهنگ‌ها جهان عینی حاصل اصل بنیادین اعداد است (نورآقایی، ۱۳۸۸: ۱۳). فلاسفه جایگاه والایی را به علم اعداد اختصاص داده‌اند. در این میان فیلسوفانی مانند افلاطون و ارسطو که بر عرفای اسلامی نیز تأثیر بسزایی داشته‌اند، عدد را اساسی‌ترین زبان فلسفه به‌شمار آورده‌اند که بسیاری از حقایق جهان خاکی از آنها نشئت می‌گیرد (کاپلستون، ۱۳۶۸: ۳۶). از نظر ارسطو فیثاغورثیان اولین کسانی بودند که به ریاضیات پرداختند و علاوه بر پرورش‌دادن آن عقیده داشتند که اصل ریاضیات اصل همه‌ی موجودات است و اصل اولیه‌ی عالم را عدد معرفی کردند (گنجی، ۱۳۸۴: ۵۷). از نظر فیثاغورث تمام نمادهای زمینی و آسمانی جهان، بازتابی از اعداد هستند. افلاطون اعداد را مظهر هماهنگی عالم می‌داند و از نظر ارسطو عدد منشاء و جوهر همه چیز است (نورآقایی، ۱۳۸۸: ۱۳). « اخوان‌الصفا به استناد گفته‌ی فیثاغورث درباره‌ی سرشت اعداد بر این باورند که موجودات بر حسب طبیعت اعداد واقع شده‌اند» (آملی، ۱۳۷۵: ۲۶۸). آنها به پیروی از فیثاغورسیان برای اعداد جنبه‌ی رمزی قائل بودند (قربانی، ۱۳۷۵: ۱۲۶). یکی از دریچه‌های علم رمزی اعداد ارتباط آنها با حروف است. شماری از متون کهن به رویکردی تمثیلی در نسبت اعداد و حروف اشاره دارند که تحت عنوان حساب جُمَل (حروف ابجد) نمود پیدا کرده است. بسیاری از اندیشمندان در باره‌ی تطابق بین اعداد و حروف سخن گفته‌اند.

جمیع علما و حکما، فقهای همه‌ی فرقه‌ها بر اعتبار حساب جُمَل و مراتب اعداد بیست و هشت گانه، به حسب آن اجماع کرده‌اند (میرداماد، ۱۳۸۰: ۱۳۲). قابل توجه اینکه کاربرد اعداد ازطریق حساب جُمَل در زمان صفوی امری رایج بوده است (کیوانی، ۱۳۹۱: ۱۹۵). حساب جُمَل (حساب ابجد) در بردارنده‌ی جدولی است که بر اساس تناظرات عددی و حروفی تقسیم‌بندی شده است. در واقع محاسبه‌ی ابجدی به این صورت

است که برای هریک از حروف ابجدی، یک عدد اختصاص داده شده است. به این ترتیب که هریک از حروف در تناظر با عدد مخصوص به خود قرار می‌گیرد و محاسبه‌ی ارزشی مخصوص به خود را دارا است.

براساس تحلیل‌های صورت‌گرفته اعداد ۲، ۵، ۱۰، ۱۲ و ۱۶ در سازمان‌دهی اجزای نگاره‌ی افشاگری در مسجد جایگاه ویژه‌ای دارند و از بیانی نمادین در ارتباط با مضمون نگاره برخوردار هستند. به نظر می‌رسد اعداد به‌دست‌آمده از تجزیه‌وتحلیل نگاره‌ی فوق به جز معنای نمادین، دلالت‌های رمزی دیگری نیز دارند و از دیدگاه حساب امجدی نیز قابل توجه هستند. در جدول (۳) طبقه‌بندی و چگونگی تناظر حروف و اعداد در حساب ابجدی دیده می‌شود.

حساب جُمَل (حساب ابجدی) مبنای علم حروف و اعداد و شامل حروف ۲۸ گانه‌ی عربی است که در یک نظام حروفی و عددی تعریف و ارائه شده است. برای محاسبه‌ی ارزش عددی هر واژه ابتدا هر واژه را به حروف تشکیل‌دهنده‌اش تکثیر یا بسط می‌دهند. سپس اعداد متناظر هر حرف را با یکدیگر جمع می‌کنند (طیب، ۱۳۸۶: ۱۹). لازم به ذکر است که روش‌های مختلفی در محاسبه‌ی جُمَل وجود دارد که در این نوشتار از آن صرف نظر شده است.

جدول ۳. جدول جُمَل کبیر (ابجد کبیر). منبع: (زهیر طیب، ۱۳۸۶: ۲۰)

ا=۱	ب=۲	ج=۳	د=۴
ه=۵	و=۶	ز=۷	ح=۸
ط=۹	ی=۱۰	ک=۲۰	ل=۳۰
م=۴۰	ن=۵۰	س=۶۰	ع=۷۰
ف=۸۰	ص=۹۰	ق=۱۰۰	ر=۲۰۰
ش=۳۰۰	ت=۴۰۰	ث=۵۰۰	خ=۶۰۰
ذ=۷۰۰	ض=۸۰۰	ظ=۹۰۰	غ=۱۰۰۰

اگر بر اساس حساب جُمَل، اعداد ۲، ۵، ۱۰، ۱۲ و ۱۶ را بررسی کنیم کلمات متناظر آنها به‌دست می‌آید. در جدول (۴) اعداد فوق محاسبه‌ی ابجدی و کلمات معادل آنها آورده شده است.

تناظر بین اعداد حاصل از تجزیه‌وتحلیل نگاره‌ی فوق و لغات به‌دست‌آمده با حساب جُمَل، تطابق آن را با مفاهیم مربوط به مضمون نگاره می‌رساند. به این ترتیب اعداد موجود در ساختار پنهان نگاره با برخورداری از معنایی نمادین بین ساختار و مضمون نگاره وحدت ایجاد کرده‌اند.

تحلیل و یافته‌ها

تجزیه‌وتحلیل سازمان‌یافتگی عناصر پرسوناژها در نگاره‌ی «افشاگری در مسجد» گواه وجود ارتباط بصری و نظم در اثر است که به‌صورت خطوط موازی اریب و افقی و عمودی در محل قرارگیری عناصر سر، دست و پاهای پرسوناژها متجلی شده است. به علاوه نگارگر از تکرار برخی از اعداد برای ایجاد ساختار بصری استفاده کرده است که نشان‌دهنده‌ی وجود حسابگری از پیش تعیین‌شده در ترکیب‌بندی نگاره‌ی افشاگری در مسجد است. هم‌چنین معنای نمادین و نیز رمزگشایی اعداد به‌دست‌آمده با حساب جُمَل نشان می‌دهد که هریک از اعداد استفاده‌شده در ساختار نگاره به گونه‌ای هدفمند، تداعی‌کننده‌ی مضمون نگاره هستند. به این ترتیب اعداد فوق در ارتباط موضوعی با نگاره هستند و نگارگر به کمک اعداد به انتقال مضمون نگاره کمک کرده است.

جدول ۴. محاسبه‌ی ابجدی اعداد به‌دست‌آمده از تجزیه‌وتحلیل نگاره‌ی افشاگری در مسجد.

ردیف	اعداد	محاسبه	تناظر اعداد با اسما	معنی اسما
۱	۲	ابجد کبیر	ب	در اصطلاح متصوفان علامت برزخ است (لغت‌نامه دهخدا).
۲	۵	ابجد کبیر	چپ	نقیض راست، مقابل راست (لغت‌نامه دهخدا)
		ابجد کبیر	جز	غیر، غیر از، جدا از، به استثنای، دون، سوا (لغت‌نامه دهخدا)
۳	۱۰	ابجد کبیر	چاو	بانگ شخص از درد عشق (لغت‌نامه دهخدا)
		ابجد کبیر	هجاء	دشنام، سرزنش، نکوهیدن (لغت‌نامه دهخدا)
		ابجد کبیر	ابواب	درها (لغت‌نامه دهخدا)
۴	۱۲	ابجد کبیر	آهو	نقض، خطا، خبط، عیب، صفت زشت، مقابل فضیلت (لغت‌نامه دهخدا) بد، ناپسندی (لغت‌نامه معین)
		ابجد کبیر	حد	دلاوری، گناه، ذنب (لغت‌نامه دهخدا) کیفر و مجازات شرعی (لغت‌نامه معین)
		ابجد کبیر	جاحد	منکر، انکارکننده با وجود دانستن، انکارکننده‌ی حق کسی با علم به آن (لغت‌نامه دهخدا)
		ابجد کبیر	هبط	نقصان، خواری، فرودآمدن از منزلت (لغت‌نامه دهخدا)
۵	۱۶	ابجد کبیر	واده	خروشیدن از خودستایی، خروش در خودستایی (لغت‌نامه دهخدا)
		ابجد کبیر	های	کلمه‌ی تأسف به معنی وای و آه و دریغا (لغت‌نامه دهخدا)
		ابجد کبیر	زهد	زاهدشدن، پارسایی (لغت‌نامه دهخدا) اعراض از دنیا و به عبادت‌پرداختن(لغت‌نامه عمید)

نتیجه گیری

این پژوهش به بررسی اصول ترکیب‌بندی اجزای بدن پرسوناژها و ارتباط ساختار عددی آن با مضمون در نگاره‌ی «افشاگری در مسجد»، منسوب به شیخ‌زاده پرداخت. با توجه به تجزیه‌وتحلیل انجام‌شده در نگاره‌ی «افشاگری در مسجد» می‌توان گفت نگارگر برای بیان تصویری خود به رعایت این موارد و نکات پرداخته است: دقت در ترسیم تأثیرگذار کتیبه‌ها از نظر جای‌گیری درست و ارتباط معنایی، تأکید بر برخی پیکره‌های دارای اهمیت بیشتر با روش‌های مختلف، ارائه‌ی راهکارهای مناسب جهت هدایت و چرخش چشم مخاطب در کل تصویر و ارتباط پرسوناژها با یکدیگر. هم‌چنین این پژوهش نشان می‌دهد که نگارگر اعضای بدن پرسوناژها شامل دست‌ها، پاها و سرها را با استفاده از رسم خطوط موازی اریب، افقی و عمودی پنهان، به‌صورت هدفمند بنا نهاده است که در قدرت بصری نگاره‌ی فوق تأثیر بسزایی دارد. بنابراین نتایج حاصل از تجزیه و تحلیل در این پژوهش حاکی از آن است که نگارگر با در نظرگرفتن اصول حساب‌شده در جای‌گیری اجزا و عناصر بصری پرسوناژها به ساختاری منظم و ترکیب‌بندی محکم دست یافته است. به علاوه از تجزیه‌وتحلیل این نگاره اعداد ۰، ۲، ۵، ۱۰، ۱۲ و ۱۶ به‌دست آمده است که در موارد بسیاری در چیدمان عناصر بصری پرسوناژها تکرار شده‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد نگارگر از رویکرد رمزگانی اعداد و ارتباط آنها با حروف(حساب جُمَل) در ساختار پنهان نقاشی ایرانی بهره برده به طوری که مفاهیم عددی موجود در ساختار کاملاً هماهنگ با موضوع نگاره است. به این ترتیب می‌توان نتیجه گرفت که نگارگر از معنای نمادین اعداد با آگاهی در جهت تحقق نظم در نگاره‌ی فوق بهره گرفته است. این پژوهش نشان می‌دهد که اعداد در القای مفهوم نگاره نقش مؤثری ایفا کرده‌اند. در حقیقت اعداد حلقه‌ی اتصال صورت و معنا هستند که به انتقال مؤثرتر مضمون نگاره انجامیده است. پژوهش فوق بر کشف جنبه‌های محاسباتی عددی در نگارگری ایرانی تأکید دارد و نشان‌دهنده‌ی صورت‌بندی ساختار نقاشی ایرانی بر پایه‌ی دانش اعداد است. این مهم بیانگر یکی از ویژگی‌های مهم نقاشی ایرانی می‌باشد که این پژوهش از آن پرده برداشته است. و نهفته‌شدن دنیایی از پیوند علوم رمزی اعداد با مضامین نگارگری را می‌گشاید. در نهایت پژوهش حاصل بیانگر این نتیجه است که اعداد از طریق مناسبت و تناظر با کلمات واسطه‌ی ساختار با مضامین نقاشی ایرانی هستند. به عبارتی ساختار محملی رمزی برای ارتباط با مضمون نگارگری محسوب می‌شوند و اعداد موجود در ساختار نگاره تضمین‌کننده و تقویت‌کننده‌ی معنای نگاره هستند. مقاله‌ی حاضر با بررسی حساب جُمَل در ایجاد ساختار عددی نقاشی ایرانی، دریچه‌ای از از قلمرویی وسیع از دیگر تمهیدات نگارگر نقاشی ایرانی را بر روی پژوهشگران می‌گشاید. انجام تحقیقات بیشتری در زمینه‌ی گستره‌ی علم اعداد در مکاتب دیگر نقاشی ایرانی به پژوهشگران پیشنهاد می‌گردد.

فهرست منابع فارسی

آرام، احمد (۱۳۶۶)، *علم در اسلام*، تهران:سروش.

آملی، حیدر ابن علی (۱۳۷۵)، *مقدمه‌ی کتاب نص‌النصوص در شرح فصول-الحکم، ترجمه محمدرضا جوزی، تهران، روزنه.*

استیرلن، هانری (۱۳۷۷)، *اصفهان تصویر بهشت*، ترجمه جمشید ارجمند، تهران: فرزان.

سرلو خوان، ادواردو (۱۳۸۹)، *فرهنگ نمادها*، ترجمه مهرانگیز اوحدی، تهران: دستان.

اوکویرک، استینسون؛ ویگ. بون، کایتون (۱۳۹۰)، *مبانی هنر: نظریه و عمل*، ترجمه محمدرضا یگانه‌دوست، تهران: انتشارات سمت.

بارنت، سیلوان (۱۳۹۱)، *راهنمای تحقیق و نگارش در هنر*، ترجمه بتی آواکیان، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، مرکز تحقیق و توسعه علوم انسانی.

برتنز، یوهانس (۱۳۸۲)، *نظریه‌ی ادبی*، ترجمه فرزان سجودی، تهران: آهنگ دیگر.

بروس میتفورد، میراندا (۱۳۹۴)، *دایره‌المعارف مصور نمادها و نشانه‌ها*، ترجمه معصومه انصاری و حبیب بشیرپور، تهران: سایان.

بهرامیان، رعنا؛ هاشمی زرج‌آبادی، حسن؛ زارعی، علی، و پایدارفرد، آرزو (۱۳۹۵)، بازشناسی تناسبات طلایی در نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد (مطالعه‌ی موردی: نگاره ساخت مسجد جامع سمرقند)، نشریه *نگارینه*، شماره ۱۰، صص ۱۶-۳۱.

زارعی فارسانی، احسان؛ قاسمی اشکفتکی، مریم (۱۳۹۷)، ترکیب‌بندی در نگارگری ایرانی با تأکید بر مضمون و اصول سنت‌های تصویری، نشریه *جلوه هنر*، شماره ۳، صص ۲۱-۴۳.

ز. ای. رحیموا؛ پولیاکووا، آ. (۱۳۸۶)، *نقاشی و ادبیات ایرانی*، ترجمه زهره فیضی، تهران: انتشارات روزنه.

جنسن، چارلز (۱۳۹۳)، *تجزیه‌وتحلیل آثار هنرهای تجسمی*، ترجمه بتی آواکیان، تهران: انتشارات سمت.

حاجی عسکر، ندا؛ مؤمنی، کورش (۱۳۹۶)، تجلی عدد ۴ درطرح معماری آتشکده‌های ایران، نشریه *معماری و شهرسازی آرمان شهر*، شماره ۲۱، صص ۲۸-۳۶.

سجادی، سید جعفر (۱۳۷۳)، *فرهنگ معارف اسلامی*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، *داستان یک روح*، چاپ دوم، تهران: انتشارات فردوس.

شوالیه، ژان؛ گربران، آلن (۱۳۸۴)، *فرهنگ نمادها*، ترجمه سودابه فضایلی، تهران: انتشارات جیحون.

صادق‌زاده، رضوان (۱۳۹۵)، کارکرد هندسه و تعادل در شکل‌گیری آثار میر خلیل مصور، نشریه *هنر اسلامی*، شماره ۲۵، دوره ۱۲، صص ۲۱-۳۶.

طیب، زهیر (تصحیح و تحقیق) (۱۳۸۶)، *کتاب اسماءالحسنی*: تقریر درس اسماءالحسنی مرحوم آیت‌الله حاج شیخ حسن اثنی‌عشری، تهران: سفینه.

غزالی، ربابه (۱۳۹۷)، بررسی شاخصه‌های بصری در آثار کمال‌الدین بهزاد (مطالعه‌ی موردی: اثر سماع درویشان)، نشریه *جلوه هنر*، شماره ۱، صص ۷۳-۸۶.

فدایی، فرزانه (۱۳۹۵)، شناخت نظام هندسی پنهان در ساختار ترکیب‌بندی نقاشی ایرانی، مطالعه‌ی موردی نگاره‌ای از نسخه‌ی ظفرنامه تیموری، *نخستین همایش بین‌المللی هنر و صناعات در فرهنگ و تمدن ایرانی اسلامی*، اصفهان.

قاضی‌زاده،خشایار (۱۳۸۲)، هندسه پنهان در نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد، نشریه *خیال*، شماره ۶، صص ۴-۲۹.

قربانی، ابولقاسم (۱۳۷۵)، *زندگی‌نامه‌ی ریاضی دانان ایرانی از خوارزمی تا ابن سینا*، تهران: مدرسه عالی دختران ایران.

کاپلستون، فردریک (۱۳۶۸)، *تاریخ فلسفه*، ترجمه سید جلال الدین مجتبوی، جلد اول، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی و سروش.

کاسیرر، ارنست (۱۳۷۸)، *فلسفه صورت‌های سمبولیک*، ترجمه یدالله موقن، تهران: هرمس.

کپش، جورجیو (۱۳۶۸)، *زبان تصویر*، ترجمه فیروز مهاجر، تهران: سرو.

کفشچیان مقدم، اصغر؛ اله‌خانی، کریم (۱۳۹۶)، بررسی مؤلفه‌های تعاملی فرم و متن درساختار زیباشناسانه آثار نقاشی ایران، *هنرهای زیبا*، شماره ۴، صص ۲۳-۳۲.

کوپر، جی. سی (۱۳۸۶)، *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: فرهنگ نشر نو.

کورکیان، ا. م؛ سیکر، ژ.پ (۱۳۷۷)، *باغ‌های خیال هفت قرن مینیاتور ایران*، ترجمه پرویز مرزبان چاپ اول، تهران: فرزان.

کیوانی، مهدی (۱۳۹۱)، *پیشه‌وران و زندگی صنفی آنها در عهد صفوی*: جستارهایی در تاریخ اجتماعی- اقتصادی ایران، ترجمه یزدان فرخی، تهران: امیرکبیر.

گنجی، محمد حسین (۱۳۸۴)، *کلیات فلسفه*، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب اسلامی.

ملک پائین، علی؛ چانگ هونگ، ژانگ (۱۳۹۸)، بررسی هندسه پنهان در مکتب نگارگری هرات؛ با تأکید بر نگاره به لشگر نمودن اسکندر، سخن گوشه‌نشینان را، نشریه *نگره*، شماره ۵۲، صص ۵-۲۳.

میرداماد، محمدباقر بن محمد (۱۳۸۰)، *جذوات و مواقیت*، حواشی ملاعلی نوری، تصحیح و تحقیق علی اوجبی، تهران: مرکز نشر میراث مکتوب.

نصر، سید حسین (۱۳۴۲)، نظر متفکران اسلامی درباره‌ی طبیعت، تهران: دانشگاه تهران

نظرلی، مائیس (۱۳۹۰)، *جهان دوگانه‌ی مینیاتور ایرانی*: تفسیر کاربردی نقاشی دوره صفویه، ترجمه عباس علی عزتی، تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.

نورآقایی، آرش (۱۳۸۸)، *عدد نماد اسطور*، تهران: نشر افکار.

فهرست منابع تصویر

کورکیان، ا. م؛ سیکر، ژ.پ (۱۳۷۷)، *باغ‌های خیال هفت قرن مینیاتور ایران*، ترجمه پرویز مرزبان چاپ اول، تهران: فرزان.

Thematic and Numerical Structure of the Composition of the Elements and Body Parts of the Personages in Iranian Painting, with Emphasis on the Painting of "Revelation in the Mosque"*

Abolfazl Abdollahifard[**1], **Soudabeh Safari Sanjani**[***2]

[1]Faculty Member, Faculty of Visual Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.
[2]Ph.D Student of Islamic Art, Department of Islamic Art, Faculty of Industrial Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.

(Received: 11 Aug 2021, Accepted: 12 Dec 2021)

One of the works created by Sheikhzadeh is the painting "Revelation in the Mosque".. The painting of "revelation in the mosque" in this study has been studied and delivered as a sample of studies. The main issue of the present article, is to study the relationships governing the elements of this image and to prove the existence of some special structural principles governing the composition of the work.

In order to analyze and study how the body parts of the personages are organized in the ''revelation in the mosque'', have been discussed the location of the head, feet and handwriting and the relationships between the location of these elements. For this purpose, analyzed how to place the obvious elements of the characters in The position of drawing the diameters and longitudinal and transverse axes of the drawing frame as well as the relations between Location of the above elements, The purpose of this study is to identify How the Iranian painter prepares to create the structure of the body parts of the characters in the painting. This article first introduces the painting "Revelation in the Mosque" from Hafez's Divan. Then it has discovered the painter's strategies for expressing the desired image and examining the relationships of the dominant elements in the above painting. then analyzed The relationship between the symbolic meaning of the numbers obtained from these relationships and the meaning of the image.

According to the analysis made in the painting "Revelation in the mosque" by Sheikhzadeh, It can be said that the painter has observed these points and items to express his painting: Appropriate composition in terms of the selection of components and the location of each personage, Accuracy in the effective drawing of inscriptions in terms of correct placement and semantic connection, Emphasis on some more important figures in different ways, Provide appropriate solutions to guide and rotate the audience's eyes throughout the image and the relationship of the characters with each other. Also, the results of the analysis in this study indicate that the painter has achieved a regular structure by considering the calculated principles in the placement of the components and visual elements of the personages, including the hands, feet and head of the personages. From the analysis of this image, have been obtained the numbers 0, 2, 5, 10, 16, which have been used in a special sense in this painting. Also, these numbers are thematically related to the drawing and another reason for not improvising in the construction of the substructure of the work and the existence of a strong structure in it. In general, the above study shows that Iranian painting was obtained with a painter's calculator.. This research has been done by descriptive-analytical method and analysis with software and data collection using library resources.

Keywords
Iranian Painting, Tabriz Safavid School , Structure of Painting, Numbers, Revelation in the Mosque.

* This article is extracted from the doctoral course, entitled: "Design in Islamic Arts", which was presented by the first author at Tabriz University Islamic Arts.

**Corresponding author: Tel: (+98-914) 3135351, Fax: (+98-41) 35419964, Email: a.abdollahie@tabriziau.ac.ir
***Email: s.safari@tabriziau.ac.ir