واکاوی در رابطه نظام ادراکی هنرمندان و عوامل اجتماعی دوره اول عصر صفوی

(مطالعه موردی: دیدار مجنون و لیلی هفت اورنگ ابراهیم میرزا)

فریده آفرین[1]

چکیده

هدف پژوهش، پاسخ به این سؤال است: آیا می‌توان ارتباط معناداری بین نوع ادراکِ هنرمندان و سبک آثار هفت اورنگ ابراهیم‌میرزا و عوامل زمانه و زمینه‌مند دوره اول عصر صفوی برقرار کرد؟ با مفروض گرفتن رابطه این سه وجه و کاربست روش جامعه‌شناسی زیباشناختی؛ سبکِ مجموعه هفت‌اورنگ گالری فریر، با توسل به تقابل‌های دوگانه مضمونی و فرمالِ اثر دیدار لیلی و مجنون، بررسی می‌شود. با تمرکز بر ویژگی‌های فرمال، سبک اثر خطی با تمایلاتی نقاشانه دارای فرم‌های اغلب بسته و قاطع نامتمایز از پس‌زمینه، دارای کادرهای ادغامی در زمینه، سطح‌گرایی با گرایش به عمق‌نمایی معرفی می‌شود. با نظر به آثار دیگر و تعمیم نسبی سبک اثر به کل مجموعه، ادراک هنرمندان؛ از نوع بصری با تمایل به لامسه‌ای معرفی شده است. مهم‌ترین عوامل مؤثر در ادراک هنرمندان، قراردادهای هنری، تصورات تاریخی صفویان نسبت به طبیعت (گرایی)؛ ذوق و خواست ابراهیم میرزا، رقابت داخلی و خارجی در این مقطع خوانده شده است.

واژه‌های کلیدی

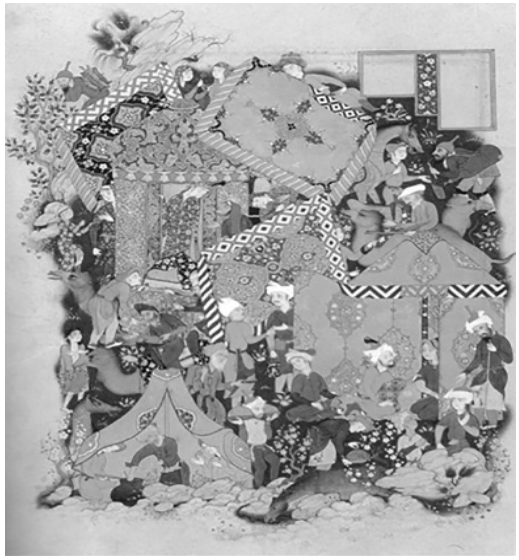
هفت اورنگ، نظام ادراک، ابراهیم میرزا، جامعه‌شناسی زیباشناختی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۱/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۳/۰۷

۱. استادیار گروه پژوهش هنر دانشکده هنر دانشگاه سمنان f.afarin@semnan.ac.ir

۱. مقدمه

هفت اورنگ جامی از نسخه نگاره‌های دوره صفوی، مشتمل بر نگاره‌هایی در خدمت مضامین ادبی بوده است. آثار هفت اورنگ در مشهد کارشده‌اند و امروز محفوظ در گالری فریر واشنگتن هستند و تلفیقی از کارهای مکتب تبریز و سبکی نو به نظر می‌رسند. منطق و اندیشهٔ نوجوی برخی آثار این مجموعه حاکی از آن است که نشانه‌های موجود در این‌گونه نگاره‌ها، ساختاری را تحقق می‌بخشند که از نظام ادراکی آماده به تغییر هنرمندان سرچشمه می‌گیرد. با این علم که ادراک و نحوه ادراک شدن چیزها نتیجه کار اندام‌ها، حاصل تأثیر قراردادها و نیز واکنش‌های اکتسابی افراد است (تاونزد، ۱۳۹۳: ۶۸) مدعی هستیم که نظام ادراکی هنرمندان هم از عوامل زمینه و زمانه‌مند دوره اولیه عصر صفوی متأثر است.



تصویر ۱. دزدانه نگریستن مجنون به لیلی، تصویری از هفت اورنگ جامی، منسوب به شیخ محمد، ۹۶۴ تا ۹۷۳، ۲۰ در ۲۷ سانتی‌متر، نگارخانه فریر، واشنگتن، منبع :(کری ولش، ۱۳۸۴: ۱۱۷).

بدین جهت ضمن تأکید بر بسیاری از ویژگی‌های شاخص این نگاره‌ها مانند کشیدگی و لاغری اندام‌ها، بهره از خطوط مواج، حالات ظریف پیکره‌ها بر رابطه تقابل‌های دوگانه مضمونی و فرمال تمرکز می‌شود. هدف از تمرکز بر عناصر فرمال بیرون‌کشیدن ویژگی‌های سبک‌شناختی است. بدین وسیله قادر خواهیم بود به قراردادهای زمینه‌ای حاکم بر این مجموعه علم پیدا کنیم. این مطالعه درصدد پاسخگویی به این سؤال‌ها است که آیا تغییرات ساختاری نگاره انتخابی (تصویر۱) را می‌توان به تغییرات ادراکی هنرمندان مرتبط دانست؟ چه عوامل زمینه و زمانه‌مندی ادراک هنرمندان

را غیر از عوامل شخصی رقم می‌زند؟ در دوره اول عصر صفوی، با اینکه در یک تلاش سیاسی گرایش‌های مذهبی با شدت و حدت زیادی دنبال می‌شود، ادراک نقاشان آن دوره چون شیخ محمد، میرزا علی فرزند سلطان محمد تبریزی، مظفر علی، آقا میرک (آژند، ۱۳۸۹ : ۵۲۲) متأثر از عوامل دیگری فراتر از مذهب و گرایش‌های دینی است که این تحقیق در صدد یافتن آنهاست. نقاش احتمالی این اثر را شیخ محمد، دانسته‌اند که خود شاگرد بهزاد بوده و دارای آثاری آکنده از ویژگی‌های ظریف، عجیب و غریب با ترکیب‌بندی‌های پر زرق و برق، کشش‌مند و جذابیت‌های حاشیه‌ای و بیشتر توهم‌زا تا تصویری روایی (موسی و دیگران، ۱۳۷۷ : ۲۷۰) خوانده شده است. بررسی عناصر فرمال و نشانه‌شناختی مجموعه، فاصله‌ای مشخص از قراردادهای مرسوم هنری پیشین را نشان می‌دهد که گاهی از سوی کارشناسان این حوزه به‌مثابه تحولی نامنسجم و غیرمنطقی می‌نماید. منطق و ویژگی‌های حاکم بر این نگاره کمابیش بر چندین نگاره دیگر از این مجموعه در گالری فریر چون بیرون آوردن یوسف از چاه (تصویر ۲) نیز جاری است. به انضمام اینکه در برخی نگاره‌های این مجموعه مانند نصحیت پدر به پسر در مورد عشق، پرسپکتیو به صورت ناقص اجرا شده است. بدین‌ترتیب ویژگی‌های تعدادی از نگاره‌ها بر بنیاد نگاره مورد خوانش، شکل گرفته و به‌دلیل مشابهت نسبی سبک آنها، تنها یک اثر بررسی شده است.

تصویر ۲. بیرون اوردن یوسف از چاه، برگی از هفت اورنگ جامی،

منبع: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9e/Muzaffar_Ali_1539.jpg

۲. پیشینه پژوهش

محققان متعددی از زوایای متفاوتی به این مجموعه نگریسته‌اند. جدای از منابع ذکر شده در فهرست و تحقیقاتی که تمرکزشان بر این مجموعه با موضوع تحقیق کنونی متفاوت است، به عنوان پیشینه می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

غفوریان مسعودزاده (۱۳۹۵) در «تحلیل و بررسی تصاویر نسخهٔ خطی مصوّر هفت اورنگ جامی موجود در مخزن محفوظات کتابخانهٔ آستان قدس رضوی» در نشریه آستانه هنر به بررسی توصیفی نسخه دیگری از هفت اورنگ و مقایسهٔ با نسخهٔ محفوظ در گالری فریر پرداخته است. با این توضیح که این مقایسه بسیار مختصر صورت گرفته است. آقایی و دیگران (۱۳۹۷)، در «تفسیری بر شکل‌پذیری پرسپکتیو خطی در نقاشی متأخر صفوی» نشریه هنرهای زیبا به توضیح شکل‌گیری پرسپکتیو و کنار هم آمدن و ترکیب دو نوع منطق حاکم بر سازمان بصری دوره متأخر صفوی پرداخته است. در این مقاله به نقاشی دوره متقدم صفویه پرداخته نشده به انضمام اینکه محل تمرکز مطالعه مرقع‌نگاری است. با وجود این، مقاله مذکور حرکت صحیح تحقیق پیش‌رو را تأیید می‌کند. ادعای این مقاله، نسبت دادن ادراکِ بصری با تمایل به ادراک لامسه‌ای به هنرمندان این مجموعه و این نگاره در این مقطع زمانی از دوره صفویه است.

۳. چارچوب نظری پژوهش

بسته به قراردادها و زمینه‌های اثرگذار بر اکتساب ادراک نتیجه کار اندام‌ها هم متفاوت می‌شود. محققان متعددی از تغییرات نظام‌های ادراکی بحث کرده‌اند. تا جایی که مطالعات این پژوهش نشان می‌دهد ویتکین در مقاله پارادایمی جدید برای جامعه‌شناسی زیباشناختی، ارتباط عوامل نشانه‌شناختی یک عصر با عوامل زمینه و زمانه‌مند را به صورت غیرمستقیم مورد مطالعه قرار داده است. به نظر می‌رسد سرآغازهای مباحث ویتکین؛ متکی به آرای هانریش ولفلین[1] و آلویس ریگل[2] است. آرای

1. Heinrich Wolflin

تاریخ هنرشناس سویسی(۱۸۶۴ ـ ۱۹۴۵) با سه اثر پراهمیت با عناوینِ رنسانس و باروک۱۸۸۸، هنر کلاسیک۱۸۸۹ و اصول تاریخ هنر۱۹۱۵.

2. Alois Riegl

تاریخ هنرشناس اتریشی(۱۸۵۸ ـ ۱۹۰۵) که در سنت فلسفه ایدئالیستی آلمان نشئت گرفته از تفکر کانت و هگل پرورش یافته بود. دستاورد قابل اعتنای ریگل یعنی تمایز میان دو گونه بازنمایی بساوایی یا لامسه‌ای و بصری در در کتاب «صناعت هنر رومی در دوره متأخر» به ثمر نشسته است.

ولفلین به‌طور خلاصه حول این محور می‌گردد که اصول غیرقابل تغییر مشابهی بر هنر فرمانروایی می‌کند (تاونزند، ۱۳۹۳: ۴۲۰). پویایی سبک‌ها از نظر وی براساس اصول دوگانه‌ای مانند خطی در برابر نقاشانه، فرم باز در مقابل فرم بسته، فرم برجسته در مقابل فرم تو رفته، کثرت در برابر وحدت، سطحیت در مقابل عمق و ... به وجود می‌آید. او در حال یافتن ایده‌های بنیادینی بود که شناخت یا آگاهی عصر یا یک دوره مشخص را رقم می‌زدند (کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۳۴). به عقیده وی، نقاشان مرهون زمانهٔ خود هستند و نمی‌توانند به اختیار شیوه نقاشی خود را برگزینند چون شناخت هر عصر متفاوت از اعصار پیش و پس از آن است. به دلیل تقید هنرمندان به مصالح زمانه‌شان، انجام هر کاری در هر زمانه مقدور نیست (ماینر، ۱۳۹۳: ۲۰۵ ـ ۲۰۷). در حقیقت تلاش ولفلین پیش‌پرده‌ای هرچند ابتدایی، بر نظریات فرمالیست‌ها و ساختارگرایان به شمار می‌آید. آلویس ریگل محقق اتریشی معتقد بود عامل تغییر سبک در خود اثر هنری است. او برای توجیه این نظر از ایدهٔ پیشرفت با استفاده از دو مفهوم بساوایی و بصری بهره گرفت. به گمان ریگل توالی طبیعی سبک‌ها همان تغییر از امر لامسه‌ای به بصری است. برای مثال نقش برجسته‌های مصری تماماً واجد ویژگی لامسه‌ای است و بهترین روش بررسی آنها مشاهده از نزدیک است. در این آثار خطوط کناره‌نما و کلی بدن یعنی همان اجزایِ مناسب حس بساوایی انسان با وضوح کامل نشان داده شده است. به عقیدهٔ وی در مسیر ضروری پیشرفت، امر بصری در آثار هنری اهمیت می‌یابد. در نقش برجسته‌های عصر رنسانس ورای سطح اثر به نمایش بعد سوم یا فضایی توهم‌انگیز پرداخته می‌شود که نه از طریق لامسه، بلکه با چشم باید آن را از دور دید تا سایه‌ها و فضاهای خیالی و سه بعد نمای آن به درستی درک شود (ماینر، ۱۳۹۳: ۱۹۹). در نتیجه هنرمندان از دوره یونان و روم تا دوره رنسانس نظام ادراکی متفاوتی را تجربه می‌کنند. ویتکین تمام این تفاوت‌ها را به شیوه غیرمستقیم و با رعایت واسطه به سازماندهی و شکل‌بندی اجتماعی جوامع نسبت می‌دهد. به گفته او هر چقدر فاصله عاملیت اجتماعی از طبیعت کمتر باشد ظهور و نمود طبیعت در آثار کمتر است. برعکس هر چه فاصله عاملیت اجتماعی از طبیعت زیادتر باشد، امکان تولید طبیعت را بیشتر می‌کند. همان‌طورکه ریگل اشاره کرده بود مصری‌ها در نقش‌های کم‌برجسته‌شان، با اتکا شیوه ادراک لمسی[1] ابژه‌ها و هستنده‌ها را به‌عنوان بخشی از نظمی آرمانی دارای سرنوشتی از پیش تعیین

1. haptic

شـده و فاقـد هرگونـه تاریخ‌منـدی در نظـر می‌گرفتنـد (ویتکیـن، ۱۳۹۵: ۱۴۱). در نظـام ادراکـی بصـری بـا تکیـه بـه سـبک سایه‌روشـن و سـه بعدنمـا، فضـای متـداوم عقلانی سـاخته می‌شـود (همـان: ۱۴۳). در ایـن نظـام درک نقـش برجسـته‌های یونانـی و نقاشـی‌های رنسانسـی از دور اتفـاق می‌افتـد و سـازمان‌دهی بصـری درگیـر بازنمایـی ارگانیـک اسـت، بـه همیـن دلیـل نوعـی ادراک بصـری ـ لامسـه‌ای رقـم می‌خـورد. به‌عـلاوه سـبک‌هایی چـون بیزانـس و گوتیـک بـه ترتیـب نظـام ادراکـی بصـری و لامسـه‌ای را می‌طلبنـد. هنـر بیزانـس فاصلـه‌ای میـان خـود و تماشـاگر بـه وجـود مـی‌آورد و بـا بـه جنبـش درآوردن و بـه تحـرک واداشـتنِ پس‌زمینـه موجـب ابهـام محـل شـروع فرم‌هـا می‌شـود. بـا از بیـن رفتـن خـط مرزنمـا، سـطح بـه تکیـه‌گاه فعـال اشـکال ناملموسـی تبدیـل می‌شـود و بیـش از پیـش بـه بـازی بصـری صـرفِ نـور و سـایه وابسـته می‌گـردد. در ایـن صـورت قوانیـن نـه در امـر ارگانیـک طبیعـی بلکـه در اسـتقلال نـور و رنـگ جلـوه و پنداشـتی روحانـی و معنـوی پیـدا می‌کنـد. ترکیب‌بنـدی در هنـر بیزانـس یـک سـازماندهی در حـال از هـم پاشـیدن بـه نظـر می‌رسـد (دلـوز، ۱۳۹۱: ۱۸۷ ـ ۱۸۸).

ولفلیـن می‌گویـد در یـک فضـای بصـری مثـل موزاییک‌هـای بیزانـس رنگ‌هـا کـم و بیـش بی‌اثرنـد. بـه همین‌ترتیـب ممکـن اسـت رنـگ در یـک سـری آثـار یـا در یـک سـبک یـا نظـام ادراکـی بـکار بـرود امـا آن رنـگ تنهـا بـه فضاهـای روشـن یـا تاریـک مختـص باشـد. پـس رنـگ بـه دو حالـت بـکار می‌رود: یکـی روابـط ارزش بـر پایـه کنتراسـت سـیاه و سـفید کـه در آن یـک تُـن بـا صفاتـی چـون روشـن یـا تاریـک اشـباع شـده یـا رقیـق تعریـف می‌شـود. روابـط تنالیتـه بـر پایـه طیـف رنگـی، تضـاد زرد و آبـی، سـبز و قرمـز قـوام می‌یابـد کـه بـا ایـن یـا آن تـنِ خالـص بـا صفاتـی چـون گـرم و سـرد تعریـف می‌شـود. در موزاییک‌هـای بیزانسـی فراتـر از سـاختنِ کنـاره سـیاه و رویـه سـفید و تُـنِ اشـباع شـدهٔ آبـی مینایـی و تُنِ شـفاف سـنگ مرمر، ایـن دو مقیـاس رنـگ بـا بـه‌کارگیـریِ چهـار تُـن طلایـی، قرمـز، آبـی و سـبز در مدولاسـیونی از رنـگ گسـترده می‌شـود (همـان: ۱۹۲). برخـی مـوارد ایـن دو رابطـه رنگـی در یـک اثـر بـکار می‌رود، امـا حتـی اگـر ایـن نـوع رابطـه بـا هـم‌کار کننـد بـاز هـم نمی‌توانیـم نتیجـه بگیریـم کـه آنهـا بـه دلیـل تنـوع فضـای بصـری، در خدمـت یـک فضـای یکسـان هسـتند.

افـزون بـر ایـن در فضـای بصـری چشـم کارکـردی ذاتـاً بصـری دارد و بـه روابـط غالـب یـا حتـی انحصـاری ارزش، بسـتگی دارد. امـا عملکـرد لامسـه‌ای چشـم بـا به‌کارگیـری خاکسـتری بساوشـی سـبز ـ قرمـز مضـاف بـر خاکسـتری بصـری سـیاه ـ سـفید به‌دسـت می‌آیـد. در نهایـت بـا تکیـه بـه رأی ویتکیـن و روش جامعه‌شناسـی زیباشـناختی می‌تـوان گفـت چرخش‌هـای

پارادایمی در سبک‌های زیباشناختی با روش‌های نوین فهم و تجربه ارزش‌هایی مرتبط است که شرایط اجتماعی تحول یافته را منعکس می‌کنند (ویتکین، ۱۳۹۵: ۱۲۶) در قسمت بعد با تمرکز بر ویژگی‌های فرمال نگاره به سبک اثر پرداخته می‌شود و در نتیجه نظام ادارکی موجد آن و در نهایت عوامل تأثیرگذار بر نظام ادراکی برجسته می‌گردد.

۴. روش‌شناسی پژوهش

در کل تقابل‌های دوگانهٔ مضمونی مانند مراد و مرید، عاشق و معشوق، حاجب و محجوب، ارباب و بنده، انسان و حیوان، فرهنگ و طبیعت، خیر و شر، انسان و سرنوشت، انسان و طبیعت و فراطبیعت (اژدها و شیاطین و غول‌ها) پدر و پسر، قهرمان و پادشاه (برند[1]، ۲۰۱۰: ۳) را می‌توان به تفکیک نسخه‌نگاره در نگارگری ایران ملاحظه کرد. بنا به نظر ولفلین چندین تقابل دوگانه سبک هنرمند را می‌سازند. بررسی تقابل‌های فرمی مانند فرم‌های قاطع و بسته در برابر فرم‌های باز، حاشیه و زمینه، رنگ‌های سرد و گرم، نوشته و تصویر و سطح و عمق باکشمکشی بین دو سویه برای برتری یکی از طرفین، گویای سبک هنرمند هستند. در ادامه، از میان تقابل‌های مضمونی و فرمال چندین نوع تقابل که تعیین‌بخش قراردادها یا نشان‌دهنده واکنش اکتسابی و نتیجه اندام‌های حسی (بینایی و لامسه) هنرمندان دوره اول عصر صفوی هستند، بررسی خواهد شد. ۱) طرح اصلی شعر و طرح روایی تصویر؛ ۲) طبیعت و انسان؛ ۳) رنگ‌های سرد و گرم؛ ۴)مرکز و حاشیه؛ ۵)واقعیت و تخیل؛ ۶) دیگری و نگاره و ... از تقابل‌هایی هستند که با تکیه به چارچوب نظری پژوهش، می‌توانند گویای ادراک خاص هنرمندان باشد. همچنین بررسی این دوگانه‌های مضمونی و فرمال که بر آمده از زمینه‌های تاریخی و اجتماعی (شماره ۱ و ۶) و نشانه‌شناسی و زیباشناسی (شماره ۲، ۳، ۴، ۵ و ۶) یک عصر هستند، روش‌شناسی این پژوهش یعنی جامعه‌شناسی زیباشناختی را قابل اعمال می‌کند.

۵. تحلیل یافته‌های پژوهش

۵ـ۱. *طرح اصلی شعر و طرح روایی تصویر*

یکی از عوامل تأثیرگذار بر ادراک هنرمندان، شعر روایی مقوم تصویر است. علاوه‌بر اینکه اشعار روایی و داستان‌ها روایت دارند یک تصویر برگرفته از شعر هم دارای روایت است. طرح اولیه یکی از عوامل شکل‌دهنده به ادراک هنرمند تلقی می‌شود. این نگاره

1. Brend

مابه‌ازایِ تصویریِ بخشی از شعر روایی اورنگ ششم به نام لیلی و مجنون از کتاب هفت اورنگ جامی است. بنابراین، ارتباط مابه‌ازای تصویری با شعر در بررسی ادراک هنرمندان مولفهٔ پراهمیتی به شمار می‌آید. افزون بر این، هر اثر هنری همواره در ارتباط و نسبت با سایر آثار بقا می‌یابد. در نتیجه کنش دیدن هنرمند نیز یک تجربهٔ در ارتباط است، بدین معنی دیده‌ها و شنیده‌های هنرمند در نحوه ادراک و تصویرسازی وی نقش دارد. در این مورد برای درک عمیق‌تر این بحث، تبار این شعر و سپس فاصله شعر و تصویر بررسی می‌شود. این نگاره با بخشی مربوط به قیس عامری به عنوان شاعری در عصر جاهلیت در کتابی به نام الشعر و الشعرا از ابن قتیبه دینوری مربوط به ۲۷۶ ه. ق هم‌پوشانی معنایی دارد. بخشی از ترجمه شعر قیس از این قرار است: هنگامی دل به لیلی سپردم که خُرد و ساده‌دل بودیم [...] هردو کودک بودیم و گوساله می‌چراندیم. ای کاش هرگز نه ما بزرگ شده بودیم و نه گوساله (موید،۱۳۷۷ : ۵۲۹)؛ همچنین این شعر با صورت صد سال بعد این حکایت در کتاب الاغانی به معنایِ ترانه‌های مسلمان‌های قرون اولیه، از ابوالفرج اصفهانی مربوط به قرن ۳ و ۴ هجری تبار مشترکی دارد (معصومی، ۱۳۸۹ : ۱۷). یان ریپکا [1] مستشرق چکی، ریشه این افسانه را متعلق به بابل باستان می‌دانست. با توجه به الواح میخی کتابخانه بخت‌النصر داستان از این قرار است: کیس و لیلاکس هر دو سرنوشت متفاوتی داشتند به این دلیل که آن دو در معبد خورشید دلباخته هم شدند و برای جلوگیری از این عشق لیلاکس را کاهنان به اعتکاف معبد در آوردند و کیس را هم به دیوانگی متهم کردند. برخی محققان نظیر کراچکوفسکی شرق‌شناس روسی برای لیلی و مجنون هویت واقعی قائل است. طه حسین نویسنده مصری برای مجنون شخصیت واقعی در نظر نمی‌گرفت. به‌خصوص اینکه در تاریخ ادبیات‌های معتبر عرب مانند نیکلسون و نیز حنا الفاخوری اسمی از قیس عامری برده نشده است. جدای از این ریشه عربی، کهن‌ترین

تصویر ۳. کادرهای مخصوص خوشنویسی، بخشی از اثر

1. Jan Rypka

مترجم و استاد زبان فارسی و ترکی شرق‌شناس ممتاز چکی در دانشگاه کارل پراگ و عضو آکادمی علوم چکسلواکی.

شعر فارسی که نام مجنون و لیلی در آن آمده رباعی از رودکی سمرقندی (ق. ۳۲۹ـ۲۴۴) و بیت شعری از رابعه کعب قزداری (۳۰۱ـ۳۳۱ ق) است (نفیسی، ۱۳۶۶: ۱۰۳۷) = (موید، ۱۳۷۱: ۵۳۱). داستان لیلی و مجنون داستان ساده‌ای است که ایرانی‌سازی آن به‌عنوان سومین مثنوی به دست نظامی گنجوی صورت گرفته و ابعاد جهانی یافته است. لیلی از قبیله عامریان و مجنون پسر زیباروی عرب، به جای معبد خورشید در راه مکتب خانه به هم دل بستند. بعدها مرگ شوهر لیلی؛ ابن السلام و پدرش باعث می‌شود این دو مدتی کنار هم بمانند. شخصیت‌ها در داستان لیلی و مجنون نظامی به دلیل عشق ثابت و بی‌تغییر مجنون در گذر ده‌ها سال درگیر سکون و ایستایی و بیشتر از واقع‌گرایی گرفتار قراردادها هستند. لیلی و مجنون نظامی و امیرخسرو دهلوی سابقه‌ای برای لیلی و مجنون هفت اورنگ محسوب می‌شوند. نخستین مقلد بزرگ منظومه لیلی و مجنون نظامی در زبان فارسی را امیرخسرو دهلوی با روایت زمینی‌ترش از عشق دانسته‌اند. روایت عبدالرحمن جامی[1]، با این هردو متفاوت است. شاعر، این منظومه را به سال ۸۸۹ ق. در بحر هزج سروده است (ذوالفقاری، ۱۳۸۸: ۶۷). با این توضیح که نذری گرفتن مجنون از دست لیلی در جامه گدا بخش اضافه روایت جامی به شمار می‌آید. در این میان لیلی کاسه او را می‌شکند و مجنون این اتفاق را با زمزمه این بیت «با من نظریش هست تنها ز آن جام مرا شکست تنها» از سر عشق می‌داند (جامی، ۱۳۹۰: ۲۵۶). علاوه‌بر هفت پیکر در دوره تیموری و صفوی چند تن از شاعران ایرانی و هندی این داستان یا شعر روایی را باز نقل کردند و این روند تا دوره قاجار نیز امتداد داشته است (رضایی اردانی،۱۳۸۷: ۹۱ـ۹۲). داستان لیلی و مجنون با داستان‌هایی مانند ورقه و گلشاه، شیخ صنعان، داستان مهرو ماه، وامق و عذرا، گل و نوروز، حسن و دل، یوسف و زلیخا، بیژن و منیژه و خسرو و شیرین (یغمایی، ۱۳۷۷: ۳) رابطه پیرامونی[2] و موازی دارد. رابطه پیشینی نگاره‌هایی که دقیقاً با این موضوع ترسیم می‌شوند نیز رقم‌زنندهٔ ادراک هنرمند به شمار می‌آید که پیگیری آن فراتر از مجال مختصر این مقاله است. در نتیجه زمینه‌های الهام و منابع اقتباس یا طرح اولیه یک شعر روایی و نیز روایت تصویری در مکتوبات مشابه، از عوامل تأثیرگذار بر ادراک هنرمند محسوب می‌شود.

---

۱. جامی ملقب به خاتم الشعرا شاعر صوفی نامدار ایرانی سده ۹ ق خلیفه طریقت نقشبندیه و اهل تسنن بود. شاه اسماعیل پایه‌گذار صفوی هنگام مخالفت با اهل تسنن دستور داد نام او را هر جا آمده بتراشند (رپیکا، ۱۳۸۱: ۴۰۶). شاه طهماسب هم بنا به گزارش بوداق قزوینی همین موضع را با جامی داشته است.

۲. پیراتصویر برگرفته از پیرامتنیت (Paratextuality) تعبیر ژرار ژنت روایت‌شناس فرانسوی و به معنای رابطه موازی متون اصلی و تفسیری است.

۵ـ۱ـ۱. نوشته و تصویر

آرایه‌های اثر هنری «شامل همهٔ چیزهایی می‌شود که به اثر هنری پیوسته‌اند، اما جزئی از صورت یا معنی ذاتی نیستند، این عناصر همه نقشی آرایشی، تزیینی و تکمیل‌کننده برای زیبایی ذاتی اثر هنری دارند» (لوسی[1] ، ۲۰۰۴: ۵۳).

در این نگاره سه قاب (تصویر۳) در قسمت بالای نقاشی ترسیم شده‌اند. قاب میانی نقش گل‌های پنج پر خطایی دارد و دو قاب کناری‌اش عاری از شعر است، این دو قاب خالی، به عبارتی خالی نیستند و به رنگ نخودی ـ کِرِم به اصطلاح حاشیه نگاره هستند. این سه کادر می‌توانند به عنوان عناصر تزیینی و تکمیلی در نظر گرفته شود، که از کارکرد اصلی‌اش خالی شده است. با اینکه بخشی از اثر است اما سه قاب موجود در حاشیه هم متعلق به تصویر و هم به دلیل جایگاه حاشیه‌ای متعلق به بیرون صحنه است. در قاب‌های خالی جایی‌که باید نوشته باشد، نیست. جایی‌که باید شعر باشد نیست و به جای نوشته با فضایی تهی روبرو می‌شویم، اما این تهی، یا هیچ خود به زنجیره رنگ و تزیین تن می‌دهد. بیشتر نشانه‌های تصویری در نگاره‌های پیشین در خدمت بیان محتوای شعری بوده و کمتر تعدی در این رابطه دیده شده است، اما در این نگاره رعایت این رابطه اختیاری به نظر می‌رسد. نشانه‌های تصویری به دلیل پیش‌گفته در خدمت مقاصد تعلیمی، اخلاقی و عرفانی شعر روایی جامی نیستند. این تقابل را می‌توان به نحو دیگری در رابطه شعر / تصویر دید. به این تعبیر که در این تقابل دوگانه که شاید بتوان آن را تقابل آوا و کلام در برابر تصویر عنوان داد، با نظر به گرایش کلام‌محورانه، این اهمیت تصویر است که پیش چشم می‌آید. به جای ادبیات و کلام، این چرخش حرکت به سمت ادراک تصویری را نشان می‌دهد. در ادامه شرح ادراک حسی در ضمن فاصله یا نزدیکی به طبیعت مشخص می‌گردد.

۵ـ۲. طبیعت و انسان

این تقابل با برشمردن ویژگی‌هایی چون تقابل طبیعت و انسان و نیز توسل به توهم واقع‌گرایی با تمهیداتی چون سه بعدنمایی با تکیه به پرسپکتیو علمی، سایه روشن، فاصله یا میزان نزدیکی به طبیعت در این نگاره تبیین شود. در این مورد، نه تنها به این اثر که به آثاری چون بیرون آوردن یوسف از چاه (تصویر ۲)، نصیحت پدر به پسر نیز نظری افکنده شده است. در تصویر (۱) همانگونه که شخصیت‌ها تعداد بالایی دارند، از نگاه ارزشگذارانه به حیوانات و گیاهان به هیچ وجه فروکاسته نشده

1. lucy

است. پس این برتری و اهمیت به هر دو سوی تقابل صورت دیگری به خود می‌گیرد. در مجموع در این نگاره ۳۲ پیکره انسانی و در همین حدود حیوان و گیاه، یعنی هفت حیوان؛ سه اسب و چهار شتر و بیست و سه اصله درخت و درختچه و گل و بوته و (منهای گل‌های بسیار ریز) وجود دارد. در این تصویر، هر جا که انسان است در پس‌زمینهٔ فعالیت‌های او، رنگ سبز تیره به نشانهٔ طبیعت وجود دارد و در جای جای این پس‌زمینه گیاهان، گل و بوته به صورت گسترده به منظور تصدیق این ادعا کشیده شده‌اند. همچنین در ذکر اهمیت طبیعت، نمی‌توان از کاربرد گستردهٔ گیاهان به صورت انتزاعی‌تر در روی پرده‌ها و خیمه‌ها و سایبان‌ها غافل ماند. از دوگانه‌هایی که در این نگاره دگرگون می‌شود، تقابل آسمان و زمین است. در نگاره‌های دیگر این مجموعه این تقابل با اختصاص فضای کمتری به آسمان دیده می‌شود. این نقاشی یکی از نگاره‌هایی است که تقابل بین زمین و آسمان در آن حذف شده و همه فضای نقاشی به گستره زمین و طبیعت تبدیل گردیده است. زمین و طبیعت و زندگی انسان نیز در یکدیگر به‌گونه‌ای آمیخته‌اند که معلوم نیست انسان‌ها در دامنه کوه (نجد که مجنون به دور آن طواف می‌داد) ساکن‌اند یا در دشتی به رنگ سبز تیره به گذران زندگی مشغول. این به هم آمیختگی را صخره‌های قسمت بالای کوه در سمت چپ و قسمت پایین نگاره تصدیق می‌کند.

در دوره اول عصر صفوی پیش از اینکه ورود مدرنیزاسیون و فاصله‌گیری زیاد از طبیعت، نهایی شود، توسل به واقع‌گرایی در هنر آنقدر زیاد نیست. در باب این مجموعه یعنی داستان لیلی و مجنون گفته شده جامی متأثر از نظامی و نیز امیرخسرو دهلوی بوده که یکی نسبت به عشق دیدگاه عرفانی‌تر و دیگری نسبت به آن دیدگاه زمینی‌تر اتخاذ نموده است. در نتیجه در این نگاره جدا از هدف عرفانی جامی و دیدگاه تمثیلی او در اشعار این مجموعه، مشخصاً در تصویر تأکید بر جنبه زمینی بیشتر به چشم می‌آید، بنابراین وجه آرمانی کمتر می‌شود. البته جنبه زمینی به‌طور

تصویر۴ . تقابل حاشیه و زمینه اصلی، بخشی از تصویر یک

غیرمستقیم می‌تواند به معنای واقع‌گرایی باشد. به این دلیل که نمادگرایی در این مجموعه حتی اگر در شعر لحاظ شده باشد در تصویر وجه کم رنگ‌تری دارد. در نگارگری ایران «از طریق دگردیسی کیمیایی، ماده به رنگ‌های نور تبدیل می‌شود، [...]، در مینیاتور البته سیمرغ، فرشته، دیو و موجودات اساطیر قدیم ایران وجود دارد، شگفت‌آور آن است که هر چه وارد آیینهٔ سحرآمیز مینیاتور ایران می‌شود به صورت رنگ ناب در می‌آید» (اسحاق‌پور، ۱۳۷۹: ۱ ـ ۲). متعاقباً در این نگاره آن‌قدر روی تضاد رنگ‌های شفاف، تخت و روشن و البته سرد و گرم یا متضاد بدون ایجاد سایه‌روشن کار می‌شود و فضای زندگی بادیه آن‌قدر سرخوشانه تصویر می‌گردد که صحنه نقاشی فارغ از رویکرد نمادگرایانه و تمثیلی شعر، زمینی‌تر به نظر می‌رسد. از این‌رو رنگ‌گذاری یکی از عوامل نمایانگرِ ادراک هنرمندان به شمار می‌آید.

۵ـ۳. رنگ‌های سرد و گرم

رنگ به دو حالت بکار می‌رود: یکی روابط ارزش بر پایه کنتراست سیاه و سفید که در آن یک تُن با صفاتی چون روشن یا تاریک اشباع شده یا رقیق تعریف می‌شود. دوم، روابط تنالیته که بر پایه طیف رنگی، تضاد زرد و آبی، سبز و قرمز قوام می‌یابد و در آن این یا آن تنِ خالص با صفاتی چون گرم و سرد تعریف می‌شود. در نگاره مذکور، علاوه‌بر رنگ‌های شبیه موزاییک‌های بیزانس مانند آبی، قرمز، ... کاربرد رنگ‌ها با تضاد رنگ‌های سرد و گرم به وجود آمده است. رنگ‌های آبی، سرمه‌ای، بنفش، بنفش‌آبی، سبز، سبز لجنی در لباس شخصیت‌ها و پس‌زمینه نقاشی بکار رفته است. رنگ‌های گرم سبز زرد، زرد، زرد نارنجی و قرمز لباس شخصیت‌ها و نیز چادرها را رنگین کرده است. میزان استفاده از رنگ‌های سرد و گرم به برتری یکی بر دیگری نمی‌انجامد. هنرمند از دیدگاه سلسله مراتبی و ارجحیتِ رنگ‌های گرم برای نشان دادن هیجان عشق ثابت و بی‌تغییر مجنون استفاده نکرده است. رنگ سبز پس‌زمینه در پیوستن به نخودی ـ کِرِم رنگ قسمت اعظم نگاره، حالتی میانه و مرزی به وجود آورده است. این رنگ را می‌توان حاشیه‌ای دانست که با حالتی بینابینی هم به تصویر و هم به حاشیه تعلق دارد (تصویر ۴). این حاشیه که حجم زیادی هم ندارد، به رنگ سبز زمینه و نخودی حاشیه نیست با این حال به هر دو حیطه تعلق دارد، به‌گونه‌ای که سیالیت را در مرزها به مخاطب القا می‌کند.

۵ـ۴. مرکز و حاشیه

ادراک کردن با بیرون کشیدن و برجسته‌کردنِ ابژه ازیک پس‌زمینه همراه است. می‌دانیم

برای بار اول عدم نمایش موضوع اصلی در قسمت‌های خاص؛ در این نگاره اتفاق نمی‌افتد، با این‌حال به ندرت نگاره‌ای وجود دارد که کادر اطراف نگاره را نادیده بینگارد. اگر هم در خمسه نظامی مکتب تبریز برای نمونه در «بر دوش کشیدن اسب شیرین توسط فرهاد» یا نگاره‌های دیگری از مجموعه هفت اورنگ، بهره از کادر به حداقل می‌رسد این تمهید با ادغام کادر در چارچوب ساختمان (عمارت) در اثر، صورت می‌گیرد.

رنگ نخودی ـ کرم اطراف نقاشی هم می‌تواند کادر و بخش فرعی برای اثر در نظر گرفته شود؛ هم جز نقاشی و رنگ زمین و کوه و کمر به حساب آید. چندین عنصر آن را بخشی از اثر می‌گردانند: دو درخت که به صورت مجزا در آن قرار گرفته‌اند؛ فردی که با کوله‌باری از تنه‌های باریک درخت پایین می‌آید؛ فرد دیگری که مشک بر دوش دارد؛ دست شخصیت دیگر و همچنین سر شخصی که بالای کادر است. عناصر و پیکره‌هایی که از متن اصلی بیرون زده‌اند، نیز به‌مثابه آرایه بکار می‌روند. هم به حاشیه تعلق دارند، یعنی مانند تزیینی بر بدنه اصلی نگاره بکار می‌روند و هم جزیی از تصویر اصلی هستند (تصویر ۵). واژهٔ آرایه‌های اثر هنری برای ارجاع به چیزی استفاده شده که هم تزیینی است و هم زیبایی شکل را افزایش می‌دهد (کانت، ۱۳۹۳: ۱۳۰ ـ ۱۲۹). آرایه‌های اثر هنری[1] شامل همهٔ چیزهایی می‌شود که به اثر هنری پیوسته‌اند، اما جزیی از صورت یا معنی ذاتی نیستند: قاب نقاشی، سرستون قصر یا تزیینات پارچه‌ای روی تندیس‌ها که به عبارتی هم چارچوب اثر را می‌سازد و هم در عین حال آن را نفی می‌کند (آفرین، ۱۳۹۰: ۶۰)، آنها مرز بیرون و درون اثر را به هم می‌آمیزند.

تصویر۵. عناصر بیرون زده از محدوده تصویر که هم متعلق به تصویر و هم متعلق به حاشیه هستند، بخشی از تصویر یک

تصویر۶. قرار گرفتن بخش اعظم یک چادر در قسمت‌های مهم تصویر، بخشی از تصویر یک.

1. parergon

در بیان این قسمت از داستان لیلی و مجنون، تمام اتفاق‌ها و کنش‌ها به یک اندازه برای تبدیل شدن به مبحث مرکزی اثر چشمگیرند. تفاوت جایگاهی افراد را تنها با توسل به کلاه و دستار سر آنها و لباس‌شان می‌توان تشخیص داد. در نتیجه جهت حرکت نگاه به این نگاره خنثی است، زیرا با وجود ازدحام افراد در پایین نگاره حجم خیمه‌ها و خرگاه‌هایی که احشام و افراد از خلال آن بیرون زده‌اند، در میانه و بالای نگاره زیاد است. بنابراین، تمرکز بر کنش انسان‌ها و حرکت آنها می‌تواند منشأ شروع نگاه به نگاره به حساب بیاید. صحنه‌ای که از بین شعر جامی در این بخش برای تصویر نمودن مورد استفاده قرار گرفته، دیدار مجنون از لیلی بار دراماتیک دارد، ولی نگارگر از ترسیم مستقیم آن سرباز زده است. در این نگاره تغییر در مرکز، در ازای تمرکز بر حرکت شخصیت‌ها بیان ماجرای اصلی یعنی دیدار دزدکی مجنون از لیلی را به کناره‌ها و گوشه‌ها کشانده یا به عبارتی به تعویق انداخته است. عدم قرارگیریِ لیلی و مجنون در مراکزِ اثر نیز این امر را تأیید می‌کند، بنابراین ادراک پس زمینه و مرکز هنگام ترسیم تصویر به کار گرفته نشده است. اصولاً در نگاره‌های پیشین موضوع اصلی نگاره در جایی قرار می‌گرفت که نگاه بیننده به آن سمت کشیده شود، اما در این نگاره به نظر عناصر چنین کارکردی ندارند. البته می‌دانیم که عدم تمرکز بر موضوع از نقاشی‌های دوره تیموری آغاز می‌شود و در چند نگاره مکتب خراسان به اوج می‌رسد. در مرکز این نگاره چیزی جز خرگاه و چادر نیست (تصویر۶). کنارهم‌گذاری این خرگاه‌ها و خیمه‌های بزرگ و باشکوه ما را یاد اسلوب چهل‌تکه‌سازی می‌اندازد. کنار هم‌گذاری تکه‌های آنچنانی به فضاسازی و تقسیم طولی و عرضی فضاها مرتبط‌اند. انگاره چهل‌تکه‌سازی روشی جدید برای فکر کردن درباره ساختار و نظام این نگاره در اختیار ما قرار می‌دهد. «هم‌کناری درهم و برهم تصاویر مربوط به امور دنیوی و صحنه‌های باور نکردنی در این نگاره موجب می‌شود که... (موضوع اصلی نگاره) به‌سادگی از نظرها پنهان بماند» (سیمپسن، ۱۳۸۲: ۷۲). به‌خصوص اینکه اگر این نگاره با نوع مشابه خودش در مجموعه محفوظ در آستان قدس رضوی مقایسه شود. در آنجا اغلب نه تنها سوژه اصلی در میانه و مرکز است که دیگر مؤلفه‌های تصویر ما را متوجه او می‌کنند (غفوریان مسعودزاده، ۱۳۹۵: ۲۸). پراکنده کردنِ مرکز و فراتر رفتن از مدل ادراکِ عنصر مرکزی و پس‌زمینه، برای این نگاره موضوع خاصی را رقم می‌زند: ساعتی از زندگی روزمره قبیله‌ای بادیه‌نشینان، جایگاه زنان و مردان و نحوهٔ ارتباط در زندگی قبیله‌ای، مشاغل بادیه‌نشین‌ها، اهمیت خیمه و خرگاه در زندگی آنان (تصویر ۶) موضوع‌هایی هستند که با تأکید بر تأثیرپذیری

از سایر جزئیات جهان اطراف، بیشتر از دیدار مجنون و لیلی اهمیت دارند. به همین دلیل این صحنه بیشتر از بادیه، بهشت زمینی آبادی به نظر می‌رسد. در نتیجه می‌توان با فراتر رفتن از نحوه ادراک پس‌زمینه و مرکز، گفت تنها قراردادهای هنری ادراک هنرمندان این برهه از این دوره را رقم نزده است، بلکه واکنش‌های ادراکی و اکتسابی هم نقش مهمی در شکل دهی به ادراک هنرمندان ایفا می‌کند.

۵ـ۵. واقعیت و تخیل

ادراکِ واقعیت بافت تخیلی دارد و فرایندِ ادراک متکی به کنش‌های مختلف و متفاوت تخیلِ از داده‌های جهان است. وقتی چیزی ادراک می‌شود بخشی از آن متأثر از تکرار تخیلی واکنش اکتسابی پیشین بدان است. در این اثر واقعیت موجود و تخیل هریک به نحوی در شکل‌گیری اثر سهیم بوده‌اند. البته بخشی از واقعیت مربوط به طرح اولیه یا جهان دلالتی می‌شود که بدان پرداختیم. هنرمند برتری را به هیچ‌یک از دو سویه تقابل نداده و با ترکیبی از این دو، اثر را خلق نموده، چون که یک سنگ محک یا معیار یعنی شعرِ جامی به مثابه زمینه یا لنگر برای تطبیق نقاشی و جهان اطراف نقاش وجود دارد. بدواً به نظر می‌رسد نگارگر ادراک خود از شعر روایی را با نگاه به جهان اطراف، به تصویر در آورده است. یعنی نحوی که نمود ادراک هنرمند در تصویر همزمانی بین ابعاد و زوایای دید مختلف را به وجود می‌آورد، و به‌همراه حدودی عمق‌نمایی با استفاده از تضاد رنگ‌های مکمل به چشم می‌آید. زاویه دید در این نگاره ترکیبی از زاویه بالا به کلیت زمین، دشت و زاویه از روبرو است به طوری که اگر فرض را بر این بگیریم که افراد در دشت ساکن‌اند که منطقاً چنین می‌نماید، با زاویه از بالا می‌توان تمام این صحنه را از نظر گذراند. در حالی که تک‌تک افراد، حیوان‌ها و سه خیمه (منهای سایبان‌ها که از بالا ترسیم شده‌اند) از زاویه روبرو ترسیم شده‌اند، گویی دشت افقی به صورت عمودی با شیب دامنه کوه ادغام شده است. خود این دشت افقی ـ عمودی، ساحت‌ها را گرد هم آورده مشابه آنچه مصریان در ترکیب نمای روبروی صحنه‌های نیم رخ انجام داده‌اند. به‌علاوه در این نگاره موقعیت اندرونی و بیرونی خیمه‌ها به هم آمیخته شده است. موقعیتی بر این خیمه‌ها با درون هویدایشان جاری است که شبیه فضای بیرون است. پیام اخلاقی شاعر، در تصویر به‌صورت نمایش فعالیت‌های افراد نگاره جلوه‌گر شده است. در این نگاره، هیچ‌یک از شخصیت‌ها توسط شخص دیگر پوشیده نشده و هر یک با خطوط مرزنمای در هم تنیده با پس‌زمینه در حال انجام کنشی با حداکثر توان در خدمت نشان دادنِ وضعیت نمایشی و کنشی نگاره است. ویژگی‌های

یادشده این اثر را بسیار مشابه موزاییک‌های بیزانس می‌گرداند.

۵ـ۶. دیگری و نگاره

با تکیه به بحث ویتکین که نظام ادراک را بیشتر از وابستگی به فن متأثر از عوامل اجتماعی تأثیرگذار بر نشانه‌شناسی یک عصر می‌داند، می‌توان از تأثیر رقیبان خارجی بر وضع قراردادهای حاکم بر ویژگی‌های این مجموعه سخن راند. در کلِ دوره صفویه شبح عثمانی‌ها و ازبکان، بر تمام مرزهای جغرافیایی ایران حس می‌شَد. صفویان از یک سو امپراتوری و خلافت را دچار قبض کردند و از سوی دیگر واحدهای ملوک‌الطوایفی شبه فئودالی را بسط دادند و نهایتاً روی مرزهای تاریخی ایران در غرب با عثمانی‌ها و در شرق با ازبکان و گورکانیان هند خط مرزی مشخص کشیدند (آقاجری، ۱۳۸۹). روابط بدواً مصالحه‌آمیز ایران ـ عثمانی در دوره اول صفوی به تدریج به دلایل مسائل جدید مذهبی و سیاسی تغییر وضع داد. به‌طورکلی، مناسبات سیاسی ایران و عثمانی، در طول حکومت صفوی، در برخوردهای نظامی خلاصه می‌شد و ارتباط‌های دیپلماتیک نیز بر همین چارچوب برقرار بود (میراحمدی،۱۳۷۱: ۱۷۴). حکومت صفوی با قدرت آنچنانی و ایستادگی در برابر دولت عثمانی با پشتوانه مادی و مذهبی متفاوت، آتش منازعاتی مانند جنگ چالدران را به چشم دید. ازبکان هم در این دوره با عثمانی‌ها متحد بودند و بنابراین، برای مرکز خراسان یعنی هرات خطری جدی به شمار می‌رفتند. به خصوص اینکه هرات بارها به دلیل ضعف حاکمان محلی توسط ازبکان اشغال شده بود، اما این مرکز در دوره صفویان زیر کنترل آنها درآمد. با وجود این، در اصل خطر و رقیب اصلی به نظر عثمانی‌ها می‌آیند. شاید این جنبش و تحرک و نشانه‌های تغییر در ساختار را به تعبیری بتوان نمودِ همین ناآرامی مرزی دانست. شاید تلاش برای ایجاد نسخه‌ای متفاوت در نیمه اول دهه قرن دهم هجری برای رقابت با عثمانی‌ها باشد. چراکه عثمانی‌ها و صفویان در نیمه قرن دهم و دوره شاه اسماعیل و طهماسب تا پیش از حکومت رستم ـ پاشا بسیار از نگارگری ایران متأثر بودند (فرخ‌فر، ۱۳۹۱: ۲۲ ـ۲۳) این رقابت عثمانی و صفوی مانند عرصه سیاست در عرصه هنر به دلیل تأثیرگذاری بر نحوه ادراک و نیز نگاه به جهان اطراف هنرمندان، قابل رد جویی است. تمهیدات سیاسی به صورت بارز در نگارگری صفوی با ایجاد تمایزات خاص مانند کلاه‌های دوازده ترک، یا تعیین مقام و جایگاه افراد براساس نوع کلاه خودنمایی می‌کند. در عصر صفوی علاوه‌بر وجه تمایزبخش لباس‌ها، با تأسی از عثمانی‌ها تنوع کلاه‌ها چون تاج طومار، مندیل و

بورک و دستارها هم وجه تمایزبخش مشاغل و مناصب است. با این توضیح رقابت جامعه هنری دوره صفوی آن زمان با عثمانی‌ها از عوامل تأثیرگذار بر ادراک هنرمندان به شمار می‌آید. افزون بر این، با وجود گشوده شدنِ پای بازرگانان انگلیسی چون آنتونی جنکینسون[1] و برادر او جانسون[2] به درباره شاه طهماسب نمی‌توانیم از تأثیر غرب بر هنر ایران سخن بگوییم (فدوی، ۱۳۹۴: ۶۸).

۵ـ۶ـ۱. خواست حاکم و نحوه ادراک هنرمندان

علاوه‌بر کارکرد اجتماعی این مجموعه‌ها در خزانه شاهی، تأثیر افکار و نظریات و ملاحظات اجتماعی دربارها در شکل‌گیری قراردادهای اثر گذار بر ادراک این نگاره‌ها را نباید از نظر دور داشت. به‌طورخاص می‌توان نمونه‌ای قرینه چون دیدار زلیخا و عزیز در همین مجموعه را شاهد مثال آورد و مجدد به این نگاره بازگشت. در نگاره ورود زلیخا به مصر و دیدار با عزیز مصر، شعر انتخاب شدهٔ «ای سودات بر رخ ایام خال عنبرین عزت فردوسی و رشک نگارستان چین» برای کادر نگارهٔ اقتباسی با شعر نسخه دوم بخش یوسف و زلیخا مطابقت ندارد و متأثر از حوادث و شرایط دربار است. محتملاً شیخ محمد همزمان آن را در ارتباط با ازدواج ابراهیم‌میرزا و دختر عموی‌اش گوهر سلطان بیگم در نظر گرفته است (حسینی، ۱۳۸۵: ۹). خواست و دستور و نگاه حاکم و دربار یک دوره از عوامل اجتماعی تأثیرگذار بر قراردادهای تعیین‌بخش ادراک هنرمندان و نشانه‌شناسی یک عصر به شمار می‌رود. همین امر سمت‌وسوی واکاوی در ارتباط مسائل اجتماعی همزمان با آن دوره را به میان می‌آورد. ابراهیم میرزا ده ساله بود که با فوت پدرش بهرام میرزا[3] توسط عمه‌اش در دربار شاه طهماسب پرورش یافت. او با تخلص جاهی شعر می‌سرود، تنبور می‌نواخت، خط نستعلیق را خوب می‌نوشت مصور نازک قلم بود... کتابخانه عالی دارای سه تا چهار هزار جلد به هم رسانیده از خطوط استادان و خوشنویسان ماتقدم و تصویر مصوران عدیم المثل و سرکار ادب بسیار بود. (منشی ترکمان، ۱۳۵۹: ۲۰۹ جلد دوم) = (منشی قمی، ۱۳۸۳: ۱۱۱) در پی اعتمادِ شاه طهماسب، با شاهزاده گوهر سلطان بیگم دختر وی ازدواج کرد. شاه طهماسب در سال ۹۴۱ ه. ق در هرات نزد اهل شرع از جمیع گناهان خود استغفار نمود (منشی قزوینی، ۱۳۷۷: ۱۶۶) و به همین دلیل ارتکاب به اعمال لعب و لهو قدغن شد. قطع ارتباط شاه طهماسب با هنرمندان و ذوق هنری ابراهیم میرزا برخی از آنان را به سمت دربارهای خراسان و کتابخانه ابراهیم میرزا گسیل داشت. به هر روی، تصور خیالی که حاکم وقت ابراهیم میرزا از خودش، قلمرو تحت حکمرانی‌اش دارد در شکل‌دهی به ادراکی که در تقلای پیوستنِ به

1. Antoni Jenkinson

2. Janson

۳. پدر ابراهیم میرزا نستعلیق می‌نوشت، قانون می‌نواخت و شعر می‌سرود.

واقع‌گرانمایی است، اما هنوز مصالح لازم را در اختیار ندارد، بی‌تأثیر نیست.

سلوک گستاخانه ابراهیم میرزا و گفت‌وشنود بی‌ملاحظه و بی‌محابا با حاکمان وقت از او (آژند، ۱۳۸۹ : ۴۸۹) حاکمی نترس، جسور، بی‌پروا، بلندپرواز نمایش می‌دهد. بنابراین، تنها می‌توان از این حاکم جسور که به خواست طبع هنردوست خود کتابخانه‌ای عظیم گرد آورده بود، توقع داشت که ماحصل کارگاه کتابخانه شاهی‌اش چنین چیزی باشد. به‌خصوص اینکه ابراهیم میرزا از ۹۶۲ ه.ق که حاکم مشهد می‌شود همزمان شروع نسخه از سال ۹۶۴ و تا ۹۷۲ اتمام آن ادامه داشته است. با وجود عدم رضایت از وضعیتش در زمان حکومت بر سبزوار (۹۷۰ ـ۹۷۳ ه.ق) و قائن (۹۷۱ هـ) همچنان بر این نسخه نظارت داشته است[1] (آژند، ۱۳۸۹ : ۴۸۹). این نسخه ممکن است شاه طهماسب را برای پرداخت هزینه‌های گزاف کتابخانه‌ای در حواشی مرکز سلطنت توسط حاکمی محلی قانع کند. گرچه متعاقباً تمایل هنرمندان کتابخانه ابراهیم میرزا برای خلق مجموعه‌ای هویت‌دار و متفاوت از ماحصل کتابخانه شاه اسماعیل در تبریز در شکل‌دهی به ادراک هنرمندان بی‌تأثیر نیست. ضمن اقرار به مشابهت‌ها، به‌راستی ویژگی‌های نگاره‌های این نسخه تلفیقی از ویژگی‌های سبک تبریز و قزوین به نظر می‌رسد. بدین‌ترتیب با توجه به مجموعه عوامل گفته شده، ویژگی‌های این اثر سبکی شبیه بیزانس با رگه‌های اندک از هنر رنسانس برگرفته از ادراک بصری با تمایل به لامسه‌ای[2] را رقم می‌زنند.

۶. بحث و نتیجه‌گیری

ادراک را نتیجه کار اندام‌ها؛ قرارداد یا واکنشی اکتسابی دانسته‌اند. به این دلیل که امکان دسترسی به هنرمندان دوره صفوی و سنجش اندام‌های فیزیولوژیک‌شان وجود نداشت، برای شناسایی نحوه ادراک هنرمندان دوره صفویه به مطالعه خود اثر هنری پرداختیم تا از طریق آثار؛ با قراردادها، قواعد و واکنش‌های اکتسابی هنرمندان دوره اول عصر صفوی آشنا شویم. در این پژوهش، تمرکز بر برخی از تقابل‌های دوگانه، تغییر مرکز ساختار اثر و اهمیت یکسان قائل شدن برای همه قسمت‌های نگاره، ورود عناصر حاشیه‌ای به فضای اصلی اثر و حذف آسمان، تنوع رنگ‌های مکمل مشغله‌های دنیوی افراد، فاصله تصویر از نوشته نشان از اندک تغییراتی در سبک این مجموعه

---

۱. بعد از به سلطنت رسیدنِ شاه اسماعیل دوم، ده سال پس از اتمام نسخه مذکور به دلیل زبان تند و تیز ابراهیم میرزا، دستور قتل او صادر شد (حسینی، ۱۳۸۵ : ۷). با مرگ وی هم از رونق هنر تاحدودی کاسته شد و غیر از نسخی که توسط همسر و فرزندان ابراهیم میرزا حفظ شد، تعدادی از این نسخ به دست عمال شاه اسماعیل دوم افتاد (هدایت، ۱۳۶۶ : ۱/۳۳).

2. Tactile

دارد. بدین‌ترتیب سبک این مجموعه نگاره‌ها خطی با تمایلاتی نقاشانه و نیز دارای فرم‌هایی اغلب بسته و نامتمایز از پس‌زمینه، کادرهای ادغامی در زمینه، سطح‌گرایی با گرایش به عمق‌نمایی معرفی می‌شود. بنا به گفته ویتکین ادراک هنرمندان از شرایط زمینه و زمانه‌شان متأثر است. بخشی از شرایط زمانه‌مند ناشی از تصور تاریخی افراد یک دوره از طبیعت و طبیعت‌گرایی است. میزان فاصله از طبیعت از عوامل رقم‌زننده ادراک هنرمندان دوره اول عصر صفوی به شمار می‌آید، بدین دلیل که تلاش و توسل به روش‌های واقع‌گرایی بدان وابسته است. فاصله یا نزدیکی و دوری تصویر از شعر و کلام و شکاف یا انطباق بین آنچه کلام می‌گوید و آنچه به تصویر کشیده می‌شود هم عامل دیگری است که ادراک را رقم می‌زند. اغلب ویژگی‌های مذکور، ادراک هنرمندان را بیشتر از حقایق زبانی دارای وجه تصویری معرفی می‌کند. در این دوره علاوه‌بر قراردادها، واکنش‌های اکتسابی از جهان پیرامونی بر ادراک حسی هنرمندان اثر دارد، از این‌رو قوه تخیل نیز ادراک واقعیت را به عهده می‌گیرد. تغییر مرکز، شکستن مرز کادر اثر و از بین رفتن رابطه حاشیه و مرکز مدلی فراتر از مدل گشتالت یا بیرون کشیدن ابژه مرکزی از یک پس‌زمینه را می‌طلبد. از عوامل زمینه‌مندی که بر تصور تاریخی هنرمندان این دوره از طبیعت تأثیر می‌گذارد، ذوق ابراهیم میرزا و فضای حاکم بر کارگاه‌های هنری او است. هنرمندان ناامید از لطف شاه طهماسب زیر نظر حامی بلندپرواز و هنرمند خود نسخه‌نگاره‌هایی خلق کردند که در مقایسه با نمونه‌های مشابه خود تغییراتی داشته است. به‌علاوه، نه تنها این نگاره که ویژگی‌های سایر نگاره‌های هفت اورنگ در به کمال رساندنِ تحرک و پویایی مکتب تبریز و صلابت و کمال‌گرایی مکتب قزوین سهم داشته‌اند. به نظر می‌رسد فراتر از تلاش‌های دوره صفویه برای تثبیت تشیع همراه عرفان صوفیانه، رقابت با عثمانی‌ها همراهِ دغدغه احیای هویت ملی، به‌تدریج زمینه‌های تغییر در نظام ادراکی را موجب می‌شود. این روند با ورود مدرنیته به ایران در میانه این عصر منجر به شکل‌گیری گسست آغازین از پارادایم‌ها و مقوله‌های حاکم بر قراردادهای هنری دوره‌های پیشین می‌گردد. با نگاهی به هنر بیزانس می‌توان گفت تا حدود زیادی هنرمندان این مجموعه از نظام ادراکی بصری متمایل به ادراک لامسه‌ای بهره‌مند بوده‌اند. این تمایل از میانه این دوره پس از مرگ شاه عباس با بکارگیری هرچند ناقص پرسپکتیو به نظام ادراکی لامسه‌ای بصری تبدیل می‌شود و تا دوره قاجار هم امتداد پیدا می‌کند.

منابع و مأخذ

آفرین، فریده(۱۳۹۰). «خوانش واساز از نگاره بیرون آوردن یوسف از چاه: چالش ساختار و معنا»، **ماهنامه باغ نظر**، شماره ۱۶ : ۵۵ ـ ۶۴.

آقاجری، سیدهاشم(۱۳۸۹). «صفویه دولت پیشاملی»، **ماهنامه علوم انسانی، مهرنامه**، شماره ۳.

آژند، یعقوب(۱۳۸۹). **نگارگری ایران، پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران**، جلد دوم، تهران: سمت.

اسحاق‌پور، یوسف(۱۳۸۲). **مینیاتور ایرانی، رنگ‌های نور: آیینه و باغ**، ترجمهٔ جمشید ارجمند، تهران: نشر و پژوهش فروزان روز.

پاکباز، رویین(۱۳۷۸). **دایرةالمعارف هنر**، تهران: فرهنگ معاصر.

تاونزند، دنبی(۱۳۹۳). **فرهنگ‌نامه تاریخی زیبایی‌شناسی**، ترجمهٔ فریبرز مجیدی، تهران: فرهنگستان هنر.

دلوز، ژیل(۱۳۹۱). **فرانسیس بیکن: منطق احساس**، ترجمة بابک سلیمی‌زاده، تهران: روزبهان.

ذوالفقاری، حسن(۱۳۸۸). «مقایسه چهار روایت لیلی و مجنون نظامی، امیر خسرو، جامی و مکتبی»، **فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی (دانشگاه اصفهان)**، شماره۱ : ۵۹ ـ ۸۳.

رضایی اردانی، فضل‌الله(۱۳۸۷). «نقد تحلیلی ـ تطبیقی منظومه «خسرو و شیرین» و «لیلی و مجنون» نظامی گنجوی»، **دو فصلنامه زبان و ادبیات فارسی پژوهشنامه ادب غنایی** (دانشگاه سیستان و بلوچستان)، شماره۱۱ : ۸۷ ـ ۱۱۲ .

رپیکا، یان(۱۳۸۶). **تاریخ ادبیات ایران از دوران باستان تا قاجاریه**، ترجمهٔ عیسی شهابی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

سیمپسن، ماریانا شرو(۱۳۸۲). **شعر و نقاشی ایرانی، حمایت از هنر ایران، شاهکارهایی از هنر نقاشی ایران قرن دهم ه. ق**، ترجمهٔ عبدالعلی براتی و فرزاد کیانی، تهران: نسیم دانش.

حسینی، مهدی(۱۳۸۵).«هفت اورنگ جامی به روایت تصویر»، **کتاب ماه هنر**، بهمن و اسفند ۱۳۸۵ : ۱ ـ ۱۴ .

جامی، عبدالرحمن(۱۳۹۰) **هفت اورنگ**، آدرس سایت: PDF.Tarikhema.ir، تاریخ استفاده: ۱۳۹۷/۱/۱۲ .

کانت، ایمانوئل(۱۳۹۳). **نقد قوه حکم**، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، تهران: نی.

کشمیرشکن، حمید(۱۳۹۶). **درآمدی انتقادی بر اندیشه انتقادی در تاریخ هنر**، تهران: چشمه.

کری ولش، استوارت(۱۳۸۴). **نقاشی ایرانی نسخه نگاره‌های عهد صفوی**، ترجمهٔ احمدرضا تقا، تهران: فرهنگستان هنر.

غفوریان مسعودزاده، مهوش(۱۳۹۵). «تحلیل و بررسی تصاویر نسخهٔ خطی مصوّر هفت اورنگ جامی محفوظ

درکتابخانه آستان قدس»، **فصلنامه آستانه هنر**، شماره ۱۷ : ۲۲ ـ ۳۵.

فرخ‌فر، فرزانه(۱۳۹۱). «نگارگری عثمانی با رویکرد به دستاوردهای هنری ایران»، **فصلنامه هنرهای زیبا**، شماره ۴۹ : ۱۹ ـ ۳۰.

ماینر، ورنن هاید(۱۳۹۳). **تاریخ تاریخ هنر، سیری در تاریخ تکوین نظریه هنر**، ترجمهٔ مسعود قائمیان، تهران: سمت و فرهنگستان هنر.

معصومی، بهرام(۱۳۸۹). **بیرق عاشقی**، تهران: کاراپیام.

موسی، احمد و شمس‌الدین، اریک شرویدر(۱۳۷۷). **دوازده رخ یادنگاری دوازده نقاش نادره‌کار ایران**، ترجمه و تدوینِ یعقوب آژند، تهران: مولی.

منشی ترکمان، اسکندر بیگ(۱۳۵۹). **تاریخ عالم آرای عباسی**، به‌کوشش ایرج افشار، جلد دوم، تهران: امیرکبیر.

منشی قزوینی، بوداق(۱۳۷۸). **جواهر الاخبار**، تصحیح: محسن بهرام‌نژاد، تهران: مکتوب.

منشی قمی، قاضی احمد(۱۳۸۳). **گلستان هنر**، تصحیح: احمد سهیلی خوانساری، تهران: منوچهری.

میراحمدی، مریم(۱۳۷۱). **تاریخ سیاسی و اجتماعی ایران در عصر صفوی**، تهران: امیرکبیر.

موید، حشمت(۱۳۷۱). «در مدار نظامی (۳) (نقدی بر لیلی و مجنون نظامی)»، **فصلنامه ایران‌شناسی: پژوهش در تاریخ و تمدن و فرهنگ ایران و زبان و ادبیات فارسی**، شماره ۱۵ : ۵۲۸ ـ ۵۴۲.

نفیسی، سعید(۱۳۶۳). **محیط زندگی؛ احوال و اشعارِ رودکی**، جلد سوم، تهران: امیرکبیر.

ویتکین، رابرت دبلیو(۱۳۹۵). «پارادایمی جدید برای جامعه‌شناسی زیبایی‌شناسی»، **در جامعه‌شناسی هنر شیوه‌های دیدن**، ترجمهٔ جمال محمدی، تهران: نی.

فدوی، سیدمحمد(۱۳۹۴). **تصویرسازی در عصر صفویه و قاجار**، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

هدایت، رضا قلی‌خان(۱۳۳۹). **تاریخ روضه الصفای ناصری**، تهران: پیروزی خیام.

یغمایی، اقبال(۱۳۷۷). **داستان‌های عاشقانه ادبیات فارسی**، تهران: هیرمند.

Brend, Barbara and Charles Mellville (2010*) Epic of Persian Kings*, The Fitzwilliam Museum, Cambridge University, London & NewYork :L.B.TAURIS.

Lucy, Niall (2004),*A Derrida Dictionary*, New York :Oxford Blackwell Publishing.