



Original Paper

The visual analysis of “Khosrow’s portrait shown to Shirin by Shapur” with iconology

Sahand Allahyari *

PhD in Comparative and Analytical History of Islamic Art, Department of Islamic Art, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran

Abstract

In Persian paintings it is possible to analyze the artists' interpretation of a literary text by investigating the illustrated texts with the same concepts. In Khamse of Tahmasbi the painters created different meaning in the paintings. One of them is the painting "Khosrow's portrait shown to Shirin by Shapur," created by Mirza Ali. The current research aims to identify the hidden layers of meaning within the aforementioned painting using iconological approach, and the data is gathered through library and documentary resources, addressing the question of what hidden layers of meaning exist in this painting? The results of this research indicate that this painting is visually unfaithful to the literary text of the story. In this artwork, there is no depiction of joy, dancing, or the revelry of Shirin and her servants; instead, the faces are portrayed with expressions of concern and surprise. Despite the text emphasizes on the absence of outsiders, Mirza Ali has portrayed stranger (male) individuals (na-mahram) in the artwork, transforming the romantic and lyrical atmosphere of the narrative into a dry, formal, and courtly setting. The painter, in light of the gradual onset of social upheavals, injustices, and the oppression of rulers against the people in the realm of his province, as well as the courtly corruption during the era of Shah Tahmasb Safavid, has transformed the romantic narrative into political and social commentary relevant to the era of Shah Tahmasb Safavid, using visual elements such as the attire of individuals, men with Taj Heydari hats, the working class and farmers, the royal palace, and the scheming behavior of courtiers to convey implicit and indirect warnings to the king about the potential downfall of the monarchy if social turmoil continues.

Keywords: Miniature, Tabriz Safavid school, Iconology, Khamseye Tahmasbi, Mirza Ali

* Corresponding Author: allahyari.ac.shahed@gmail.com

تحلیل بصری نگاره «شاپور صورت خسرو را به شیرین نشان می‌دهد» با شیوه آیکونولوژی

سهند الله باری*

دکترای تخصصی تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران

چکیده

در نگارگری ایرانی می‌توان تفسیر هنرمند از متن ادبی را از طریق بررسی متون مصور با مضامین ثابت که توسط نگارگران به تصویر کشیده شده، تحلیل کرد. نگارگران در ترسیم نگاره‌های خمسه طهماسبی در واقع معنای دیگری را در نگاره‌ها خلق کرده‌اند. یکی از نگاره‌هایی که نگارگر به عنوان مؤلف یک اثر، معنای افزوده‌ای را ایجاد کرده، تصویر نگاره «شاپور صورت خسرو را به شیرین نشان می‌دهد» اثر میرزا علی در نسخه خمسه طهماسبی است. پژوهش حاضر با هدف شناسایی معنای لایه‌های پنهانی در نگاره فوق به روش آیکونولوژی شکل گرفته است و جمع‌آوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای و استنادی به طرح این پرسش می‌پردازد که چه لایه‌های معنایی پنهان در نگاره مورد نظر وجود دارد؟ نتایج حاصل از این پژوهش حاکی از آن است که این نگاره از نظر بصری وفادار به متن ادبی داستان نبوده و برخلاف خط داستانی متن ادبی نظامی، در این نگاره خبری از شادی، رقص، عیش و نوش شیرین و ملازمان نیست؛ و چهره‌ها با حالت نگران و متعجب به تصویر کشیده است و با وجود تأکید نظامی در متن مبنی بر عدم وجود نامحرمان، میرزا علی افرادی نامحرم را در اثر نمایان کرده و در نتیجه فضای عاشقانه و تغزی داستان، تبدیل به فضای خشک، رسمی و درباری در این نگاره شده است. در حقیقت نگارگر با توجه به شروع تدریجی آشفتگی‌های اجتماعی، بی‌عدالتی و ظلم حاکمان به مردم در قلمروی ولایت خود و فسادهای درباری در دوره شاه طهماسب صفوی، بر اساس دیدگاه اجتماعی و سیاسی خود با استفاده از عناصر تصویری از قبیل پوشش افراد، مردانی با کلاه تاج حیدری، طبقه کارگری و کشاورزی، کوشک سلطنتی و حالات دسیسه‌آمیز درباریان، داستان عاشقانه را به یک اثر سیاسی و اجتماعی مربوط به دوران شاه طهماسب صفوی تبدیل کرده است تا به صورت باطنی و غیرمستقیم پیام‌های هشدارآمیزی مبنی بر نابودی سلطنت در صورت ادامه آشفتگی‌های اجتماعی را به شاه انعکاس دهد.

واژگان کلیدی:

نگارگری، مکتب تبریز صفوی، آیکونولوژی، خمسه طهماسبی، میرزا علی

نگارگری در دسته‌ای از هنرهایی قرار دارد که تفسیر نگارگر از متن ادبی در شکل‌گیری معنای اثر نقش دارد؛ زیرا نگارگران در تصویرسازی متونی همچون شاهنامه، خمسه نظامی و غیره با تفسیر خود، متن نوشتاری را به متن تصویری تبدیل و معنای جدیدی به نگاره می‌بخشنند. در نگارگری ایرانی نیز می‌توان تفسیر هنرمند از متن ادبی را از طریق بررسی متون تصویرسازی شده با مضامین ثابت تحلیل کرد. دریافت مخاطب از متن نوشتاری نسبت به دریافت وی از متن دیداری متمایز بوده و با توجه به ضرورت کشف پیوند ادبیات با دیگر هنرها و دانش‌ها برای استخراج و طبقبندی قوانین حاکم بر ادبیات و همچنین کشف ظرفیت‌های نهفته در متن ادبی و هنر و در نتیجه درک بهتر و جامع‌تر اثر می‌توان به مطالعهٔ تطبیقی ادبیات و هنر پرداخت & Alboghish, 2016). از این زاویه دید مسئله تفسیر هنرمند از متن ادبی اهمیت فراوانی می‌یابد؛ به طوری که نگارگران در تصویرسازی نسخه‌های متون ادبی، از تفسیر شخصی خود از متن اولیه بهره برده و معنای دیگری علاوه بر مضامون متن ادبی در نگاره‌ها خلق کرده‌اند. در حقیقت با تحلیل تفسیر نگارگر از متن ادبی می‌توان معنای باطنی یک اثر هنری را آشکار کرد. پیوند درونی شعر و ادبیات فارسی با نگارگری ایران که نمایانگر اشتراک در زمینه خیال و صور خیال است، سبب شده تا این دو حوزه از هنرهای ایران دارای اشتراکی درونی و عمیق باشند. شاعران و نگارگران ایران از ابزارهای کلامی و بصری خاصی همچون آرایه‌های ادبی و بصری برای انتقال این صور و معانی بهره ببرند (Rajabi & Fahimifar, 2021). در پژوهش‌های انجام گرفته در حوزه نگارگری ایرانی تاکنون بیشتر به جنبه‌های تاریخی و صرفاً تطبیقی نگارگری ایرانی، ویژگی‌های بصری و فرمی، سبک‌شناختی و در کل ظاهر یک اثر هنری پرداخته شده و هنر نگارگری از جنبهٔ بازآفرینی متون و همچنین نقش تفسیر نگارگر از متن ادبی در خلق معنای پنهان و باطنی آثار هنری مورد توجه پژوهشگران قرار نگرفته است. در این راستا می‌توان از منظومهٔ حکیم گنجوی یاد کرد؛ که نوشته‌هایش به دلیل نوع بیان جزئیات و جذایت، پس از شاهنامه، بیشترین تصویرسازی را به خود اختصاص داده است. هنرمندان در ادوار مختلف با حمایت درباریان به تصویرسازی این منظومهٔ ادبی پرداخته‌اند. در مکتب تبریز صفوی که نقطه اتصال و اثرگذاری در تاریخ نگارگری ایران است، این واقع به نوع دیگری آشکار می‌شود. یکی از این نسخهٔ خمسهٔ طهماسبی است که در کابخانه بریتانیا قرار دارد. در ترسیم نگاره‌های خمسهٔ نظامی در مکتب تبریز صفوی معنای جدیدی را در نگاره‌ها خلق شده است. یکی از نگاره‌هایی که نگارگر معنای جدیدی را ایجاد کده، نگاره «شاپور صورت خسرو را به شیرین نشان می‌دهد» اثر میرزا علی است. این مقاله با هدف شناسایی معنای موجود در لایه‌های پنهان نگاره فوق به روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از رویکرد آیکونولوژی و با جمع‌آوری اطلاعات به صورت کتابخانه و استنادی در پاسخ به این پرسش است که چه لایه‌های معنایی پنهان در نگاره «شاپور صورت خسرو را به شیرین نشان می‌دهد» وجود دارد؟ تحلیل نگاره مذکور طی سه مرحله انجام می‌گیرد. در مرحله نخست به موضوع اولیه، معنای ابتدایی، اشکال محسوس و جزئیات بصری پرداخته می‌شود؛ در مرحله دوم به سراغ مایه و مضامون اثر می‌رود و به تطبیق متن ادبی و نگاره توجه خواهد شد؛ و در مرحله سوم که با تفسیر همراه است، درون مایه نگاره که از یک دوره و فرهنگ خاص و شرایط حاکم بر زندگی هنرمند سرچشمه گرفته است، تبیین شده و مضامین، مقاهم، نمادهای نگاره‌ها مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

۱. پیشینهٔ پژوهش

بنابر بررسی‌های انجام‌شده، تحقیق مستقلی در ارتباط با موضوع پژوهش مورد نظر انجام نشده است و پژوهش‌هایی که معطوف به نسخهٔ صور خمسهٔ شاه طهماسبی و آیکونولوژی نگارگری صورت پذیرفته، بیشتر معطوف به ویژگی‌های بصری نگاره شده است. وجه تمایز تحقیق پیش‌رو با سایر پژوهش‌ها، دست‌یابی به لایه‌های پنهان در نگاره مورد نظر با رویکرد آیکونولوژی است. همچنین در خصوص ارتباط ادبیات با نگارگری ایران تحقیقات محدودی انجام شده است. از جمله پولیاکووا و رحیمووا در کتاب تقاضی و ادبیات ایرانی بیان می‌کنند که نقاش مانند شاعر، امور تجربی و جهان‌آمانی را به تصویر می‌کشد و به نمایش جهان مادی و دنیوی بی‌اعتنایست؛ و تأکید می‌کنند که بازآفرینی آثار منعلوم از نظر سبک و استعارات، با توجه به امکانات تجسمی آنها ظاهراً برای نگارگران دشوار می‌نمود؛ اما ایشان توانستند زبان خاص هنری و روش‌های متناسب با سبک آثار ادبی را بیاند و ارزشی برابر کلام و اندیشه شعر را به دست آورند (Poliakova & Rahimova, 2002). همچنین اشرافی در کتاب همگامی نقاشی با ادبیات ایرانی، سعی نموده پیوستگی نگارگری با ادبیات را از نظر نسخه‌شناسی و سیر تحول آن بیان کند و خواننده را به این نکته توجه می‌دهد که نقاشی ایرانی همراه با تحول سخنوری پیشرفت کرده و زمانی که ادبیات فارسی غنا، تنوّع و عمق محتوای خود را از دست داد، این هنر نیز از مسیر پیشین خود منحرف گردید (Ashrafi, 1998).

شایسته‌فر در مقاله «جایگاه مضامونی و زیباشناسی شعر در نگاره‌های خمسهٔ شاه طهماسبی»، به بررسی ویژگی‌های بصری و مضامونی نگاره‌ها و ارتباط آن‌ها با اشعار نظامی به عنوان عنصری خیال‌انگیز می‌پردازد و تأثیر مستقیم شعر و ادبیات فارسی بر نگارگری را به عنوان یکی از هنرهای اصیل ایرانی در دوره صفوی بررسی کرده و به این نتیجه رسیده که نگارگری علاوه بر ترسیم و قایق داشتن‌ها و توضیح متنون منظوم، رسالت نشان دادن اسرار منعقد در اشعار و متون را با استفاده از نمادها بر عهده داشته است (Shaistefar, 2006).

اعتمادی در مقاله «خوانش آیکونولوژیک مجنون در نگاره‌های دوران صفوی»، ارزش‌های نمادین در نگاره‌ها و شرح فرهنگی و اجتماعی آن‌ها را که به صورت آگاهانه یا ناگاهانه، منجر به تولید ویژگی‌های بصری شخصیت مجنون در نگاره‌های مورد نظر شده‌اند، مطرح می‌کند به صورتی که شرایط دینی جامعه دورهٔ صفوی بر نوع پوشش مجنون تأثیر مستقیمی گذاشته است (Etemadi, 2018).

شکری و همکاران در مقاله «بررسی لایه‌های معنایی در نگاره مربوط به امام زمان (عج) در فالنامهٔ طهماسبی مبنی بر نظریهٔ آیکونولوژی اروین پانوفسکی»، از خوانش تصویری این نگاره‌ها به این نتیجه می‌رسند که نگارگران، شخصیت امام زمان (عج) را بر مبنای توصیف‌های ثبت شده در منابع

چون قرآن، احادیث، روایات و همچنین خواسته‌های حامیان و سفارش دهنده‌گان تصویرسازی کرداند (Shokri et al., 2019). تقوی در مقاله «لتقباس و کوتاه‌نگاشت از متون ادبی در نگارگری؛ مطالعه موردی: تحلیل سه روایت و نگاره منتخب از خمسه نظامی شاه طهماسبی»، موضوعاتی چون حکایت انوشیروان و ده ویران، نمودن شاپور صورت خسرو را با اول و معراج پیامبر اسلام (ص) را بر پایه ادبیات، توصیف و تحلیل کرده است (Taqavi, 2022). حاکمی والا و رئیسی بهان در مقاله «نگاهی به جلوه‌های دراماتیک در شاهنامه فردوسی و خمسه نظامی» ضمن معرفی عناصر درام در ادبیات، به تطبیق آنها در ساختار روایی متن شاهنامه پرداخته است (Hakemi Vala & Reisi Bahan, 2005). عصمتی و رجی در مقاله «بررسی تطبیقی عناصر بصری نگاره‌های حمامی و عرفانی» نوع ترکیب‌بندی نگاره‌های مورد نظر را در جهت سنجش عناصر بصری در رسیدن به مضمون حمامی در نگارگری ایرانی تحلیل نموده است (Esmati & Rajabi, 2001). همچنین عسگرزاد و گذشتی در مقاله‌ای با عنوان «هنر ادبی و ادبیات هنر» هنر و ادبیات را دو جلوه از آفرینش‌گری می‌دانند که از دیدگاه زیبایی‌شناسی به هم پیوسته‌اند؛ همچنین ایشان تبیین می‌کنند که هدف شاعر ایرانی تنها بیان منظوم روایت و داستان نیست و در پس هر کلمه و سطر، معنا و مفهومی مستر است و درون مایه اثر نشان از واقعیت دیگری دارد (Asgarnejad & Gozashti, 2015). در مرور ادبیات پیشینه پژوهش می‌توان بر این نکته تأکید کرد که علی‌رغم پژوهش‌های زیاد محققین ایرانی پیرامون نگارگری و نسخ مختلف ادبی، بررسی تأثیر تفسیر نگارگر در خلق معنای جدید از متون ادبی مورد توجه قرار نگرفته است. تحقیقات یا در حیطه نسخه‌شناسی بوده یا فقط به تجزیه و تحلیل ساختار نگاره‌ها توجه داشته و به نحوه شکل‌گیری معنای این تصاویر توجه نشده است. محققان بیشتر به جنبه کلی ارتباط ادبیات فارسی و نگارگری ایران پرداخته‌اند و به ندرت از تأثیر قابلیت‌های بیانی و تفسیری متون ادبی بر نگارگری به صورت مصادقی سخن گفته‌اند. لذا پژوهش پیش رو که به طور مصادقی تأثیر متون ادبی بر بینش نگارگر را در آثار نگارگری مورد بررسی قرار داده، می‌تواند دیدگاه نوینی را در این گونه مطالعات بین‌رشته‌ای فراهم آورد.

۲. شیوه تحقیق

مجموعه راهکارهایی که برای تفسیر معانی و آشکارسازی پس‌زمینه فرهنگی، اجتماعی و تاریخی نشانه‌ها و نمادهای هنری که هدف آن تحلیل محتوای شکلی تصاویر بوده آیکونولوژی نامیده می‌شود (Taheri, 2017, p. 18). ژلبرت دوراند پیرامون ارزش بالای تصاویر هنری می‌گوید: «یک تصویر به هر میزانی که بتوان آن را سطحی و بی‌ارزش انگاشت، در درون خود در بردارنده معنای است که فقط آن را می‌توان در مفهوم تخیل آن دریافت کرد؛ بدین معنی که آن را فقط در مفهوم مجازی آن می‌توان فهمید». وی می‌افزاید که حتی تصاویر به نظر کم‌اهمیت، در اوج ابهام و آشفتگی، از اصولی منطقی پیروی کرده و با همدیگر در ارتباط هستند (Durand, 1922, p. 19-20). پانوفسکی با تعریف تمایز میان «مضمون با معنا» و «شکل» سه گام از تفسیر را نشان می‌دهد. خروجی روش او، شامل لایه‌هایی از معنا است؛ که به آنالیزهای پیچیده مطالعاتی بسیاری در زمینه مربزبندی‌های جدید از ایده‌ها استوار است و موجبات ایجاد پیوند میان مفهوم «معنا در هنر» و «تاریخ معنا» را فراهم می‌کند؛ از این‌رو در مسیر ابتدایی به مرحله «پیش‌آیکونوگرافی» پرداخته می‌شود و در ادامه حاوی دو گام اساسی و بنیادین برای پیشبرد بررسی محتوا به نام «شمايل‌نگاري» و «آیکونولوژي» می‌گردد؛ که خود او، آن را «عملیات پژوهش» می‌نامید (Panofsky, 1972, p. 146).

مرحله نخست از آیکونولوژی، دایر بر شرح و شناخت ظاهری اثر و از هم‌شناسی نقش‌مایه‌های موجود در آن در دنیای مرکب از ساختارهای هنری است. در مرحله توصیف، الزاماً ارجاعی به جهان خارج از خود اثر صورت نمی‌گیرد و بیان آن، ممکن است در برخود اولیه بینندگان با آن و یا برآمد و حاصل نخستین دریافت‌های ذهنی است. دنیای فرم‌های ناب را که به عنوان عامل در بردارنده معنای ابتدایی یا طبیعی شناخته می‌شوند، نقش‌مایه‌های هنری می‌گویند؛ که بررسی این آرایه‌ها در گام توصیف پیش آیکونوگرافی قرار دارد (Abdi, 2012, p. 68). این مرحله ما را به شناخت کلی اثر در یک دورنمای کلی رهنمون می‌سازد. مرحله توصیف اثر، به شناسایی آن پرداخته و نقش‌مایه‌های موجود در آن را از هم تفکیک کرده و ما را به معنای اولیه، ابتدایی یا طبیعی موجود در آن آگاه می‌سازد. معنای ابتدایی، اولین موضوع مورد بررسی در اثر است و فرم‌های محسوس و آشنا را بازگو می‌کند.

در مرحله دوم آیکونولوژی یا آیکونوگرافی، به دنیای رمزگان نهفته در بطن اثر راه گشوده می‌شود. این مرحله، ورود به حوزه دیگری از معناست که معنای فرانمودی نیز دانسته می‌شود و تیجه و اکتشهای انگیخته شده در بینندگان نسبت به آگاهی اولیه پدید آمده در برآرد اثر است که در بخش توصیف بدان پرداختیم (Abdi, 2012, p. 41). از آنجا که اشکال با مفاهیم قراردادی پیشینی دانسته می‌شوند، در انجام این کار، آرایه‌های هنری و ترکیب‌بندی‌های نقش را با مضامین یا مفاهیم آن‌ها پیوند داده و اشکالی بهواسطه معنای ثانویه، آشنا و قراردادی ظاهر می‌شوند. در برآرد معنای اولیه (توصیفی)، معنای ثانویه شکل می‌گیرد. دنیای معنای ثانویه، دنیای مضامین خاص با مفاهیم مشخص در آن تصویر است که داستان‌ها و تمثیل‌ها در آن به ظهر می‌رسند در این مرحله نقش‌مایه‌های هنری و ترکیب‌بندی‌هایی از این نقش را با مضمون یا مفاهیم مرتبط شده و اشکالی به واسطه معنای ثانویه، به صورت مفاهیم آشنا و قراردادی خودنمایی می‌کنند. هنگامی که در مورد موضوعی در برابر فرم صحبت می‌رود، اساساً به دنبال معنای ثانویه با قراردادی هستیم. ناهید عبدی در کتاب درآمدی بر آیکونولوژی اشاره دارد که مرحله سوم از روش آیکونولوژی، به بحث و بررسی لایه‌های معنایی اثر می‌پردازد که این معنای در آن پنهان و پوشیده است. این مرحله در تلاش برای خوانشی نوین و ویژه است که در نتیجه تفسیر یا تحلیل حاصل از مطالعه نمادهای اثر است. گام سوم آیکونولوژی که با عنوان تفسیر محتواهی یا ذاتی نیز شناخته شده، با بازشناخت معنای موجود در بطن یا محتواهی موضوع، مقصدی نهایی در یک بررسی و کندوکاو ژرف آیکونوگرافیک است. به عبارتی دقیق‌تر، این مرحله در پی شناسایی چگونگی برگریدن ارزش‌های آیکونیک در درون تصاویر، افسانه‌ها، داستان‌ها و ادبیات شفاهی است. آنچه را که «[ارزش‌های نمادین]» می‌شناسیم، عبارتی کلیدی و پرکاربرد در مطالعات کاسپیر است. توصیفات پیش‌تر از شناخت ارزش‌های نمادین را که منحصر به توصیف اثر بود، می‌توان مطالعه‌ای ایزکتیون‌نماید و به همین اعتبار، مرحله کنونی را که بدان می‌پردازیم، می‌توانیم مطالعه‌ای سوبژکتیو بشناسیم. پس مطالعه سوبژکتیو، ارزش‌های نمادینی را فراروی ما می‌نهد که هنرمند در لایه‌های زیرین کار خود گنجانده است. آن‌ها، مستندنگاری شخصیت صاحب اثر را در خود دارند که چه بسا ممکن است به شکلی تاخوذاگا، اندیشه‌های فرهنگی و معنوی او را ایجاد کرده‌اند. پس در یک مطالعه سوبژکتیو که ارزش‌های نمادین در معرض دید ما صفت آراسته‌اند، ما تماشاگر خودآگاه و تاخوذاگاه هنرمند به شکل

۳. خمسه طهماسبی

در دوره تبریز صفوی نگارگران از داستان‌های ادبی بسیار بهره گرفتند. حیوانات معمولاً با انسان‌ها دیده می‌شود. اسب بیشتر از سایر حیوانات وجود دارد، از ویژگی‌های بارز این مکتب وجود پیکره‌ها با کلاه‌های قزل باشی است (Azhand, 2015, p. 99-96). طبیعت‌گرانی و رئالیسم غربی مکتب هرات در موارد اجتماعی در مکتب تبریز راه تکامل را پیموده ترکیب‌بندی‌ها پیچیده‌تر شد. هنرمند در محور توجه قرار گرفت و رقم زدن نگاره‌ها رواج پیدا کرد. خوشنویسی که در طول سده‌های پیشین بر سایر هنرها پیشی داشت به تیریج جایگاه ثانویه‌ای پیدا کرد و نگارگری اهمیت‌الابی را به دست آورد (Azhand, 2016, p. 525). هنرمندان دوره تبریز صفوی سعی می‌کردند نگاره‌های کوچکشان بازنمودی از دنیای پیرامونشان باشد؛ اما این رویکرد واقع‌گرایانه آنان به معنی طبیعت‌گرانی‌بهود نبود. اثری از ترفندهای سه بعدی نمایی همانند رعایت پرسپکتیو و رعایت سایه روش در این آثار دیده نمی‌شود (Pakbaz, 2015, p. 91). یکی از نفیس‌ترین آثار این دوره، نسخه خمسه طهماسبی با شماره ۲۲۶۵ orf تحت تمکن کتابخانه بریتانیا است که در مکتب تبریز دوم تدوین شده است. این نسخه از ۸۰۸ صفحه کاغذ به قطع سلطانی کوچک تشکیل شده است و هر پنج منظمه نظمی را دربر دارد. مکتب نگارگری تبریز دوره صفوی برگرفته از سه جریان هنری؛ مکتب ترکمانان در تبریز، مکتب هرات و مکتب کمرشناخته شده سمرقد در آن سوی سیحون است (Robinson, 2011, p. 50).

تمام صفحات این نسخه مزین به تشعییرهایی است که انواع آرایه‌های گیاهی، جیوانی، جمادی و موجودات خیالی در آن به کار رفته و هر صفحه با ترکیب‌بندی متفاوتی از صفحات دیگر نقش شده و همین امر موجب طراوت و پویایی اثر شده است (Welch, 1979, p. 145). قطع این دستنویس به حدود 250×360 میلی‌متر می‌رسد. این نسخه توسط شاه محمود نیشابوری، مشهور به زرین قلم در سال‌های ۹۴۹ تا ۹۴۵ هـ ق کتاب شده و شامل ۱۷ نقاشی است که ۱۴ نگاره به قلم هنرمندان نامدار مکتب تبریز دوم، مانند سلطان محمد، آقامیرک، میرسیدعلی، میرزا علی و مظفرعلی است. ۳ نگاره دیگر به سبک مکتب اصفهان و توسط محمد زمان در سده ۱۱ هـ ق به این نسخه افزوده شده است (Azhand, 2015, p. 141).

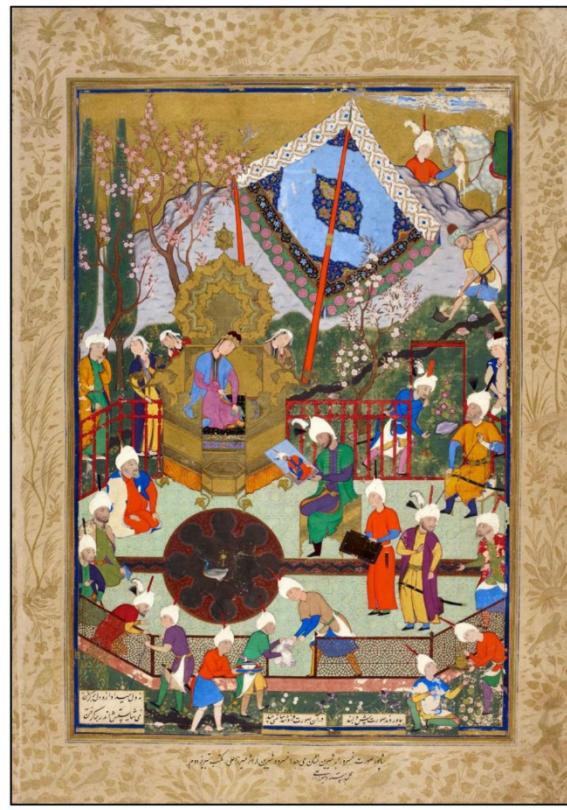
۴. تحلیل آیکونولوژی نگاره «شاپور صورت خسرو را به شیرین نشان می‌دهد»

بنابراین ایکونولوژی در تحلیل تصاویر، نگاره مورد سخن در سه لایه توصیف، تحلیل و تفسیر مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۵. مرحله پیش آیکونولوژی و توصیف

در این نگاره ۲۴ پیکره انسانی، ۴ اصله درخت شکوفه و سرو، دیده می‌شود. همان‌طور که می‌دانیم در این نقاشی با مضمونی عاشقانه رویرو هستیم، اتفاق این رویداد عاشقانه در طبیعت باعث شده است که به ظرافت موضوع و شاعرانه بودنش افزوده شود. سرسبزی طبیعت نگاره حکایت از آب و هوای آن منطقه را دارد. رودخانه‌ای که در جریان است تا جلوی نگاره امتداد یافته است و تپه‌ماهورها با رنگ آبی نیز به زیبایی طبیعت افزوده‌اند. در پشت این تپه مردی نارنجی‌پوش با اسپی به رنگ تپه‌ها، کتراست رنگی زیبایی را به وجود آورده است. در پشت باغ علاوه بر پیکره‌های زن که در حال تماشای ماجرا هستند، مردانی نیز به دور از همه جریانات پیش رو در حال باغبانی هستند. زنی بر تختی زرین و تاج دار با لباس‌های ارغوانی روش و آبی دست خود را برابر گرفتن نقاشی به جلو بردۀ است. فرشی مزین به طرح لچک ترنج با نقش اسلامی و ختایی و الوان برجسته فیروزه‌ای و لا جوردی در این نگاره مشهود است.

با توجه به این که این نگاره از تنوع رنگی فراوانی بهره برده؛ لیکن چرخش رنگ در این نگاره با زیبایی هرچه تمام به منصه ظهور رسیده است. در این اثر در کادر پایین ۲ بیت شعر در ۳ جمله گنجانده شده است. باغ ایرانی محلی برای تفرج و شادی غالب درباریان و شاهان صفوی است که در نگاره‌ها، می‌توان محلی برای اشاره به عناصر دیگر مانند درختان و منزل گاه‌های طبیعی و معماری اسلامی و عناصر نمادین همچون آب و آینما باشد. در این نگاره جایگاه حضور حوض درست در زیر پای شیرین و در امتداد تخت او قرار دارد. در این اثر حوض آب به مانند شمسه‌ای است که نقش اسلامی و ختایی دور تدور آن در زمینه رنگی لایکی قرار دارد؛ که مرغایی‌هایی را دارد. هرچند لطافت آب به علت اکسید شدن نقره از بین رفته است؛ اما زمانی را باید تجسم کنیم که این عنصر از درخشش نقره برخوردار بود. نقطه یک سوم مستطیل طلایی ترکیبی به غایت زیبا و تأکید شایسته برای تقدس آب در هنر ایران است. آینما به شکل دایره داخل فضای دور حاضرین مجلس قرار دارد. این عنصر با دو انشعاب به طرفین خطی را ایجاد می‌کند که با این خط، تقسیم ترکیب نگاره مشخص می‌شود. نکته قابل تأمل دیگر در این اثر رنگ آب است که نقره بوده و به مرور زمان در اثر اکسیدشدنگی به این رنگ تیره و کدر درآمده است (Azhand, 2015, p. 159) (شکل ۱).



شکل ۱: شاپور صورت خسرو را به شیرین نشان می‌دهد، کتابخانه بریتانیا

۶. تحلیل آیکونوگرافیک: کشف روابط بین ادبیات و نگاره

در این مرحله از تحلیل آیکونولوژی به متون پرداخته خواهد شد که اثر در ارتباط با آنها قرار دارد و این ارتباط بینامتنی، معنای ثانویه اثر را آشکار خواهد کرد. در فرآیند کشف این روابط است که درخواهیم یافت، شخصیتی که در اثر تصویر شده است، چه کسی است و اثر چه ماجرایی را روایت می‌کند. شرح داستان نگاره بدین شرح است که شب که شد، شاپور از مریدانش پرسید که جایگاه شیرین و افرادش کجاست؟ و چگونه می‌توان آن‌ها را پیدا کرد؟ پیران دانا به او جواب دادند در پایین این کوه عظیم و پهناور چمن‌زاری وجود دارد که سحرگاه شیرین و افرادش به آن جا خواهند رفت. شاپور با شنیدن این سخنان خود را زودتر از آن‌ها به آن بیشهزار رساند و خیلی سریع کاغذی را در دست گرفت و صورت خسرو را به خوبی نقاشی کرد و آن را به تنۀ درختی چسباند. بعد از مدتی شیرین به همراه زیارویان دیگر به آن بیشهزار رسید. دختران، آن نقاشی که شاپور از صورت خسرو کشیده بود را نزد شیرین برند، وی چند ساعتی به آن صورت زیبا خیره شد. شیرین نه می‌توانست به آن نقاشی دل بیندد و نه آن چهره زیبا را در آغوش بگیرد؛ اما هرچه بیشتر به آن نقاشی نگاه می‌کرد بیشتر مست می‌شد. دوستانش از این موضوع می‌ترسیدند که نکند شیرین عاشق آن صورت زیبا شود. به همین دلیل آن نقاشی را که از صورت خسرو کشیده شده بود، پاره کر دند و وقتی وی دوباره سراغ آن نقاشی را گرفت دوستانش به او گفته دیوها نقاشی را مخفی کرده‌اند و باید محل را ترک کنند.

در مرحله قبل به ترتیب با ویژگی‌های بصری و فرمی آشنا شدیم. در این بخش با کشف روابط ادبیات و نگاره سعی شده است با استفاده از اصول تجزیه و تحلیل کلام و بررسی ابیات و واژگان و صنایع ادبی از معنای لایه اول گذشته و به معنای لایه دوم دست یابیم:

چمن گاهیست گردش بیشهای تنگ بدان مشگین چمن خواهند پیوست	که در پایان این کوه گران سنگ سحرگاه آن سهی سروان سرمست
---	---

(Nizami, 2019, p. 124)

از منظر نظامی، شیرین در پایین کوه عظیم و پهناور که در کنار آن یک چمن‌زاری وجود داشت و به طوری که روی بیشهزار کوچکی در اطرافش، گل‌های سرخ رنگی روییده بود، جلوس کرده است، نگارگر با توجه به متن، فضای طبیعت نگاره را عین به عین البته به صورت شاعرانه و عاطفی به تصویر کشیده است. به شکلی که در نگاره، شاهد کوهی از جنس سنگ در ابعاد بزرگ، جوی آب و چمن‌زار سرسبز هستیم. ولی نگارگر مصنوع ساخت بشر را در این نگاره که همان بنای ثابت کوشک است را اضافه می‌کند؛ به صورتی که بیشتر فضای نگاره را دربر می‌گیرد و تنها در قسمت فوقانی در سمت راست نگاره در ابعاد بسیار کوچک آسمان نمایان شده است.

بعینه صورت خسرو در او بست بدوسانید بر ساق درختی رسیدند آن پریرویان پریوار	خجسته کاغذی بگرفت در دست بر آن صورت چو صنعت کرد لختی وز آنجا چون پری شد ناپدیدار
---	--

(Nizami, 2019, p. 124)



در متن ادبی اشاره می‌شود، شاپور صورت خسرو را به خوبی نقاشی می‌کند و بعد از این که اثر نقاشی خود را خلق نمود آن را بر درختی چسبانده و مانند پری دور می‌شود. ولی نگارگر در اثر خوبی، شاپور را به شکلی که تصویر خسرو را در دست گرفته در کنار شیرین به تصویر کشیده است. به نوعی که وی تصویر خسرو را نشان و تقدیم شیرین می‌کند و خبری از تصویر چسبیده شده بر تنه درخت نیست. البته بیشتر ملازمان شیرین با حیرت، مجنوب تصویر شده‌اند.

به کایین از جهان خود را خریده	عروسانی زناشویی ندیده
نمی‌گنجد کس چون دوست با دوست	نشسته هر یکی چون دوست با دوست
ز مستی رقصشان آورد در کار	چو محروم بود جای از چشم اغیار

(Nizami, 2019, p. 124)

در متن اشاره شده همراهان شیرین در بیشهزار دخترانی بودند زیبا که ازدواج نکرده و از قید همسر آزاد بودند و با هم (دو نفر) شروع به صحبت می‌کردند و با توجه به این که از چشم نامحرمان دور بودند، شروع به شادی و رقص نیز می‌کردند. نگارگر برخلاف متن ادبی در کنار دختران زیباروی، ملازمان مرد و طبقه کارگر را در این نگاره به تصویر کشیده است؛ به شکلی که نگاره، گویی دربار صفوی را به مخاطب نشان می‌دهد و خبری از شادی و رقص دختران زیباروی نیست. با وجود اینکه اشعاری که در جدول‌های پایین نگاره آورده شده مربوط به مجلس نمودن شاپور صورت خسرو را برای اول بار هست؛ اما آنچه به تصویر کشیده شده، مربوط به زمانی است که شاپور برای سومین بار نگاره را به درخت می‌چسباند و شیرین خود می‌رود و صورت را برمی‌دارد و به ملازمان خود دستور می‌دهد که هر کس که در بیرون از نجع‌گیرگاه عبور می‌کند را بیاورند و تصویر را به او نشان دهند و از آنها در مورد صاحب عکس سوال کنند. در این هنگام شاپور که خود را مخفی کرده بود، خود را نشان داده و او را به پیش شیرین می‌آورند و شیرین تصویر را به شاپور نشان می‌دهد. در این تصویر با توجه به حالات دست افراد که اشاره به دریافت شی در سکوت داشته و همچنین نوع حالات صورتشان، جنس و رنگ لباس درباریان تبریز صفوی که شامل طیف وسیعی از رنگ‌های درخشان می‌باشد، قرمز، نارنجی و آبی بوده و راههای لباس‌های شاهزاده‌ای سلطنتی نیز عمده‌ای از پنهانه یا ابریشم ساده یا زریفت و به رنگ‌های روشن بودند (Dadvar & Pourkazemi, 2013, p. 39-40) و نشان دهنده این است که نفرات حاضر هر کدام به شکل مخفیانه در حال رشوه دادن و دسیسه برای دربار سلطنتی با شووه محتاط‌آمیز هستند. در نتیجه می‌توان چنین استبطاب کرد که ملازمان مرد همان افراد دربار صفوی بوده است (شکل ۲). در ادامه رابطه بین متن ادبی و نگاره به صورت تکیک شده مشخص شده است (جدول ۱).



شکل ۲: صحنه گفتگوی پنهانی درباریان شاه طهماسب صفوی

جدول ۱: ارتباط نگاره و متن ادبی

عناصر افزوده			عناصر فروگذارده				
مضامین	غیرجاندار	جاندار	مضامین	مضامین	غیرجاندار	جاندار	
حس دلهره	کوشک باغ	شاپور	نقاشی کردن صورت خسرو توسط شاپور	عیش و نوش کردن ملازمان	خورشید	پیران	
خیانت درباریان و رشوه گرفتن آنها	-	انسان مذکور	چسباندن نقاشی صورت خسرو	رقص و پایکوبی	-	-	
حضور نامحرمان	-	-	عدم حضور شاپور	خوشحالی شیرین	-	-	
ناراحتی شیرین	-	-	فضای شادی و نشاط	دیدن نقاشی صورت خسرو بر روی درخت توسط شیرین	-	-	
-	-	-	نشان دادن تصویر صورت خسرو به شیرین توسط ملازمان دختر	روشن کرد آتش	-	-	

۷. تفسیر آیکونولوژی یا ارزش‌های نمادین نگاره

پس از آشکار شدن معنای اولیه و ثانویه در مراحل قلی روش آیکونولوژی، در این مرحله به بحث و بررسی سومین لایه معنایی اثر، پرداخته خواهد شد. این مرحله در واقع تلاشی است برای ارائه یک خوانش جدید و تاویلی که هستی تازه‌ای از اثر را آشکار می‌کند. داستان نظالمی که در آن یک هنرمند با هنر خویش واسطه عشقی آتشین می‌شود، مسلمًا بسیار خوشایند نگارگران درباری و همه باشندگان نگارخانه‌های بزرگ بوده است. به ویژه آنجا که خمسه نظالمی نیز به زبان رنگ بر صفحه کاغذ نشست. آن‌ها متوجه این نکته مقتضم بودند که یک نگارگر به چه سان می‌تواند چونان باد صبا و نسیم صحیح، پیغام عشق بگذارد و یا جای دلالگان و مشاطگان پیری را که به لطائف الحیل و سحر و افسون واسطه عشق می‌شدن، بگیرد. نگارگران با استقبال از این موضوع و پرداختن به آن، می‌توانستند پیامی ضمنی به ولی نعمت‌خود نیز دهند که باری آن‌ها نیز از همان فلنند. نگارگر در این نگاره، نمادهای بصری و مضمونی به کار برده است که به تفکیک به بررسی هر یک از آن‌ها برای نیل به درونی ترین معنای این نگاره می‌پردازیم.

۱-۱. باغ

تفسران عرفانی در تفسیر مناظر طبیعی، از جمله باغ و کوشک در نگاره‌های ایرانی بر این رأی‌اند که هنرمند روی قالی‌ها، بهشتی را ترسیم می‌کرده که در سنت دینی بیان شده است؛ و منظور از باغ، همان بهشتی است که به مؤمنان و عده داده شده است. بینته همواره از تماشای مینیاتور، شمّهای از لذت‌های بهشت را درک می‌کرد (Nasr, 2007, p. 186). باغ کوشک‌دار به عنوان گونه‌ای از باغ ایرانی که به طور معمول در شرایط زمین و امکانات مادی محدود و نیازمندی به داشتن فضای طبیعی قابل قبول انسانی و نیز لزوم فراهم کردن امکانات بیشتر ایجاد می‌شود (Shahcheraghi, 2010, p. 55).

در باغ‌های ایرانی بنایی هست که اقامت در باغ و استفاده از مناظر زیبای آن را میسر می‌کند؛ در حالی که غالباً چادرها در باغ‌ها به عنوان مکان سروپوشیده‌ای به کار می‌رفتند، هر باغی با هر قد و قواره‌ای حداقل یک کوشک یا کلاه فرنگی دائمی با ساختمانی محکم‌تر داشت (Pope, 2008, p. 298).

برخی گفته‌اند که ایرانیان بیش از گردش در باغ به نشستن در مکانی برای تماشای مناظر آن علاقه‌مندند. در توضیح این مطلب شاید بتوان گفت که البته گشت و گذار در باغ برای ایرانیان کم اهمیت نیست؛ اما این گردش و تفرج تنها بخشی از خواسته‌های ایشان هنگام حضور طولانی مدت در باغ است و حضور طولانی مدت مکانی را نیز برای تأمل یا استراحت ایجاد می‌کند (Alai, 2007, p. 19). شاعران در توصیف باغ‌های سلطنتی تبریز صفوی از واژه‌ها و صفات متفاوتی مثل روضه، بوستان، گلشن و گلزار کلستان و فردوس بهره می‌جویند. به نظر می‌رسد استفاده از این واژگان بازتابی است از دیدگاه‌های متفاوتی که به باغ نگریسته می‌شود. در توصیف نویدی از باغ‌های شاهی می‌توان پی بر دشاعر و رای کالبد دقیق فیزیکی به باغ می‌نگرد و با طرح آن از دیدگاه استعاری برخورد می‌کند و سعی شاعر فراتر از توضیح طرح باغ، پکسره بر آن است که باغ را به مثابه عالم صخیر و شاه را سایه‌ای از خدا در این عالم معرفی کند (Navidi, 1974, p. 99). باغ بر اساس مرکز چهار سوی جهان تعیین شده است که بلندترین مکان مربوط به جایگاه شاه بوده است. به این صورت شاه می‌تواند در مرکز جهان نشسته و بر وضعیت وجودی جهت‌های آن مسلط باشد. بنابراین باغ مؤید آن است که شاه سایه خداست. میدان نیز صحنه‌ای است برای اسبدوانی و چوگان‌بازی، برآراشتمن چادر کوچ شنیان و گذری برای ورود به باغ شاهی است. در تبریز دوره صفوی متون تاریخی بیانگر اهمیت باغ مزارها و احداث این‌بهی سلطنتی در جوار آن است. هم‌جوواری میدان سلطنتی با باغ مزار درویشان مؤید رابطه با امور معنوی و قدرت است و می‌تواند مشروعیت شاه را از طریق الوهیت او را تأیید کند (Lavafi & Sepehri, 2017, p. 63). با توجه به مواردی که مطرح شد، می‌توان گفت کوشک‌های درون باغ‌های احداث شده پس از اسلام غرفه‌هایی در بهشت زمینی بودند و گرایش طراحان آن‌ها به گونه‌ای بوده تا کوشک‌هایی احداث کنند. اغلب حکومتها در ایران در پی تحقق آرمان شهراهی بوده که ریشه در باورها و اعتقادات زمان خود داشته است. بعد از اسلام در حکومت‌های مذهبی مانند دولت صفوی اسلامی این اهداف اعتقدای رنگ و بوی مخصوص به خود را می‌گیرد. گذشته تاریخی شهرهای صفوی گویای اهمیت آنها به عنوان مکان‌هایی جهت تجسم سبل‌ها و نمادهای است. سبل‌هایی که علاوه بر تداعی مفاهیم اعتقدای نمایش دهنده قدرت دولت حاکمه و نمادهای هویت‌دهنده به حکومت بوده‌اند. در نتیجه باغی که در نگاره توسط میرزا علی به تصویر کشیده شده است جدا از جنبه‌های معنوی و عرفانی بیشتر جنبه مادی و حکومتی داشته است؛ حکومتی که توسط شاه طهماسب صفوی بنیان نهاده شده است.

۲-۱. کوشک

همنشینی آب و کوشک در حالات مختلف می‌تواند تصور شود؛ اما بر اساس آیات، بهترین گزینه می‌تواند عبور آب از سطح زیرین کوشک باشد و حرکت آن در چهار جهت و چهار جوی تمثیلی از چهار نهر بهشتی است که در باغ ایرانی به کار گرفته شده است. یک کوشک در ساده‌ترین شکل آن حتی سروپوشیده هم نیست؛ سکویی با نرده است که معمولاً زیر درختی قرار دارد. ولی حتی چنین ساختمانی ابتدایی با طرح دست‌انداز ترین می‌شود. برای مثال غالباً دیوار صلب خیلی کوتاهی است که با دیواره‌هایی به دقت متناسبی که توسط نردهای به شکلی ظریف برش خورده و تریین یافته است. سر و اداره‌ای گوشه‌ای با عناصری زیبا نیز تریین شده است. اکثر این دست‌اندازهای زیبا ریشه‌ای چنی دارند. در مواردی دیگر دست‌اندازهای مشبك زیبایی به کار رفته که آنها نیز حال و هوایی چنی دارند (Pope, 2008, p. 1658). کوشک از گذشته نزد درباریان سلطنتی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده است؛ بدین صورت که مزین به انواع رنگ‌ها به ویژه طالبی با نقش و نگارهای متون بوده و نمادی از شکوه و قدرت سلطنتی دوران صفوی به حساب می‌آمده است. هنرمند نگارگر با باغ و عناصر آن مانند کوشک صحنه‌ای را ترسیم می‌کند و با قرار دادن پیکره‌ها در آن به تفصیل به شرح حوالات مختلف درباری می‌پردازد صحنه پر از شاهزادگان دعوت‌شده‌ان، مستخدمان و نگهبانان است. شاهزادگان و شاهزاده خانم‌ها ساقیان و مهتران در لباس‌ها و جامه‌های شاهانه و مجلل ظاهر شده‌اند. جملگی آنها شکم‌سپریهای درباراند. تختهای زرین و سینی ظریف آکنده از مواد غذایی در جای جای این‌ها دیده می‌شود. این تصاویر از نوعی واقع‌گرایی آکنده است و جامه‌ها و اشراف آن دوره را در دربار شاه به تصویر کشیده است (Azhand, 2001, p. 128-129).



شکل ۳: صحنه شیرین نشسته بر کوشک در باغ

۷-۳. وضعیت اجتماعی در دوره شاه طهماسب

منابع ایرانی و خارجی شاه طهماسب را اواسط سلطنت، یک انسان متعصب، به طرز حیرت‌انگیزی خسیس و به خاطر پرهیز از آلوگی و بیماری، وسایی توصیف می‌کنند. شاه دلستگی‌اش به رعایای خود را حفظ کرد؛ اما در مورد خود قزل‌باش‌ها اگرچه زندگی آنها به ویژه زندگی در دربار از سیاری جهات از ابتدای دوران شاه تغییر کرده بود و حتی با وجود آنکه شاه ممکن است اقداماتی برای محدود کردن قدرت آنها انجام داد، ولی در زمان مرگ او در سال ۹۸۴ هجری، هنوز هم همه حکومت‌های ایالتی و مناصب فرماندهی نظامی و همین‌طور بیشتر مشاغل بالای دربار را در اختیار داشتند (Brown, 1965, p. 84). با ناتوانی شاه طهماسب، امور کشور از بسیاری جهات از جمله امر قضایت دچار آشفتگی گردید. به ویژه در آن سال‌ها حاکمان ولایت‌ها در قلمروی خود به گونه‌ای مستقل عمل می‌کردند؛ به طوری که قاضیان در زمان پادشاهی او به مردم ستم‌ها و تجاوزها روا می‌داشتند و بینچتو دالساندی سفیر و نیز در گزارش خود به سنتی و نیز تصویر در دنائی از عدم امنیت قضایی و ستمگری‌های قاضیان بر مردم ترسیم می‌کند و می‌نویسد مردم از توقف دائمی شاه در قزوین ناخشنودند؛ زیرا بحسب آداب و رسوم آن کشور وقتی مردم نتوانند پادشاه خود را بینند، با زحمت بسیار دادخواهی می‌کنند و فریادشان به گوش دادرسان نمی‌رسد؛ از این روی روز و شب در برابر کاخ عدالت به بانگ بلند می‌گریند و گاه عده این دادخواهان کم و بیش به هزار تن می‌رسد. پادشاه این فریادها را می‌شنود و معمولاً فرمان می‌دهد که دادخواهان را دور کنند و می‌گوید که قضات در کشور نایاب من هستند و رسیدگی به کارهای قضایی با ایشان است؛ اما اوی توجه ندارد که این نالههای از جور و ستم قضات و حکامی به آسمان می‌رود که معمولاً در کوچه‌ها و رهگذرها کمین می‌کنند تا مردم را بکشند و این چیزی است که من خود دیده‌ام و بسیاری دیگر از مردم نیز این مطلب را به عنوان حقیقت به من گفته‌اند که در دفتر ثبت تظلمات، نام بیش از ۱۰۰۰۰ تن نوشته شده است که در هشت سال اخیر به قتل رسیده‌اند. منشأ عدمة این شر و فساد قضات‌اند که چون مزد خدمت دریافت نمی‌کنند، به ناچار رشوه می‌گیرند و چون می‌بینند که شاه طهماسب توجه و انتباختی به امور قانونی ندارد، بر حرص خود می‌افزایند. لاجرم در سراسر کشور راه‌ها نالمن است و مردم در خانه‌های خود نیز با خطر رویه رو هستند و تقریباً تمام قضات به خود اجازه می‌دهند که دامن تقوی را به لوث سیم و زر آلوه کنند (Nawai, 1975, p. 168-167). با توجه به ساخت اداری و تشکیلاتی ساختار طبقاتی در جامعه صفوی، هرمی شکل بوده است. بین شاه و مردم، اشرافیت، لشکری کشوری و توده‌ای از مقامات روحانی در سطوح مختلف با وظایف متفاوت قرار داشتند. شاه در رأس هرم و طبقات اجتماعی قرار داشت. در قاعده هرم ارکان دولت صفویه (دیوان اربعه) و در قاعده تحثانی هرم، مردم عادی قرار داشتند که شامل هدقانان مناطق روستایی صنعت‌گران، دکان‌داران و تجار کوچک شهرها بودند (Savory, 1992, p. 174).

کلیت شکل‌بندي طبقات اجتماعی صفویان همچون بستری می‌ماند که در سایه آن وحدت سیاسی و ملی، مدنیت، رفاه اجتماعی، رونق اقتصادی و پویایی فرهنگی و روابط گسترشده با دول خارجی به وجود آمد. البته این توصیف به معنای تأیید همه جنبه‌های ساختار طبقاتی عصر صفویه در دوره‌های سلاطین صفوی نیست؛ زیرا تحولات اجتماعی، اقتصادی، مذهبی و شیوه حکومتی، در ایجاد ساختار طبقاتی در دوره حاکمان مختلف صفوی، نقش اساسی داشته است. با بررسی منابع تاریخی، تصویری که از شاه طهماسب در تاریخ ثبت شده است، بیشتر مربوط به نیمه دوم سلطنت او است که تصویر فردی مذهبی متعصب و آزمد و طمع کار است و گاه از افراد خاطی که خطای آنها در آن روزگار از اعمال عادی و معمولی بود، انتقامی سخت و سادیسمی می‌کشیده است (Azhand, 2001, p. 78). سیاست، یکی از تأثیرگذارترین عوامل بر روند تولید و توسعه آثار هنری در هر عصر به شمار می‌رود. با بررسی سیاست در یک حاکمیت، نگرش و نوع جهان‌بینی شاه حامی هنر و چگونگی تأثیر او بر تحولات هنری آن عصر آشکار می‌گردد. با مرگ ناگهانی شاه اسماعیل در سال ۹۳۰ هق، طهماسب جوان به مقام پادشاهی ایران نائل آمد. شاه طهماسب از هر اقدام اقتصادی یا فرهنگی دیگری که به کاهش نفوذ و

قدرت قزلباشان کمک می‌کرد، مضايقه ننمود. وی بازگنان را از پرداخت عوارض که در آمد آن هر ساله بالغ بر هشت هزار تومان می‌شد معاف داشت (Romelo, 2004, p. 529) تا باشد طبقه بازرگان قدرت قزلباشان در سطح جامعه رو به تقاضان رود. ازدواطی، آخرین بخش حکومت شاه طهماسب را تشکیل می‌دهد. بنابرگ از حسن بیگ روملو، لشکرکشی شاه طهماسب به گرسیرات جرون ۹۷۷ مق آخرين حضور شاه در بیرون از دربار محسوب می‌شود. بعد از این تا سال ۹۸۴ مق که سال فوت شاه طهماسب بود، دیگر هرگز از قصر سلطنتی اش بیرون نرفت. او حتی برای شکار و گردش نیز قصر خود را ترک نکرد. آهنگ این ازدواطی از سال‌ها قبل شروع شده بود؛ چنان که در سال‌های ۹۶۲ مق که رهبر ترکمانی در استرآباد سر به شورش پرداشت، شاه طهماسب سپاهیانی را روانه رویارویی با او کرد و خود به جنگ او نرفت. در این دوره شاه طهماسب امور مملکتداری را به اطرافیان و اکنار نمود. با حذف کامل جلسه‌های دیدار مردمی تظلم و دادخواهی از ایشان را به قاضیان گماشته شده در شهرها و روستاها سپرده بود. قاضیانی که مواجبی از دربار دریافت نمی‌کردند و به رشوه‌گری روی آورده بودند وینچتو دالساندرا سفیر ونیز در قزوین در سفرنامه خود نوشت «در دفتر تظلمات نام پیش از ده هزار تن نوشته شده که در هشت سال اخیر به قتل رسیده‌اند» (Kanbay, 2007, p. 62). با توجه به اینکه در نیمة دوم سلطنت شاه طهماسب کشور از بسیاری جهات از جمله امر قضاوت دچار آشتفتگی‌ها گردید، به ویژه که در آن سال‌ها حاکمان ولایت‌ها در قلمروی خود به گونه‌ای مستقل عمل می‌کردند، طوری که قاضیان در زمان پادشاهی او به مردم ستم‌ها و تجاوزها روا می‌داشتند. نگارگر در دوران خلق این نگاره احتمالاً تغییرات ابتدایی در رفتار شاه طهماسب را متوجه بوده است؛ لذا برخلاف متن ادبی، حضور مردان کلاه‌دار با تاج حیدری، طبقه کارگری و کشاورزی، کوشک، رفار دسیسه مانند مردان درباری که نشان می‌دهد.

۴. پوشش درباریان صفوی

درباریان دوره تبریز صفوی به دلیل موقعیت اجتماعی خود که از طبقات بالای جامعه به شمار می‌رفتند، لباس‌هایی فاخر و مجلل بر تن می‌کردند و جنس و نوع لباسشان باید به گونه‌ای می‌شد تا خود را نسبت به دیگر اشخاص جامعه تمایز نشان دهد. این طبقه در مجموع مربوط به شخصیت‌های درباری است و نه تنها در باب نخست در سیرت پادشاهان، بلکه در سایر باب‌ها نیز نمود چشم‌گیری دارد (Nabilu & Dadkhah, 2015, p. 2055). در این گونه از طبقات جامعه از نوع دستهٔ شخصیت‌های عام در نگاره‌های صفوی هستند که همواره میان زنان و مردان ثروتمند و اشرافی با میانه حالان و فقرا تفاوتی در سبک لباس بود. مرفهان سعی کردند برای خود نشانه‌هایی در سبک پوشش ایجاد کنند (Javadi & Kashfi, 2007, p. 71-70). در رابطه گوناگونی پرتضاد از رنگ‌ها، از یک سو زرشکی سرمه‌ای یشمی با طایی به عنوان رنگ‌های اشرافی و نماینده ثروت خودنمایی می‌کنند و از سوی دیگر، طیف وسیعی از رنگ‌های درخشان مانند زرد، قرمز، نارنجی آبی و غیره در پوشاس نماینده ثروت شادی‌بخش خواهند بود (Bakhtiani Fard, 2016, p. 76). در نگاره‌های صفوی شخصیت‌ها به دو دستهٔ عام و خاص تقسیم‌بندی شده است. طبق آثاری که در نگاره‌های دورهٔ صفوی در لباس این گونه تیپ‌های شخصیتی (شاه و شاهزادگان) دیده شده است، بخش‌هایی از رنگ‌های طایی سبز، قرمز، آبی، صورتی رنگ‌های آن طبقه بوده است. بیشترین کاربرد در اکثر فیگورها رنگ طایی است. طایی نمایانگر شهرت و آبرو است. رنگ طایی بیانی از روش‌نایی هوشمندی و دارایی است. پوشش کفش طرح دار و جوراب زربفت یا محملی احتمالاً در آغاز، میان طبقات مختلف مردم حتی پادشاهان رایج بوده است؛ اما به تدریج کاربرد آن در میان روستاییان و هفقاتان محدود می‌شود. ترتیبات در پای پوش‌های نیز کماکان در میان پادشاهان و افراد عالی رتبه دیده می‌شود. در لباس‌های سلطنتی رداها عمدتاً از پنهان یا ابریشم ساده یا زربفت و به رنگ‌های روشن بودند. سیاه به ندرت پوشیده می‌شد. طرح‌های ماهراهانی از حیوانات و پیکره‌ها برای ترتیب منسوجات به کار برده می‌شد (Dadvar & Pourkazemi, 2013, p. 39-40). آنها با تن پوشی چند لایه که ردای آنها به رنگ‌های طایی، قرمز، سبز و با دکمه‌هایی به رنگ طایی نگ‌آمیزی شده است و ترتیبات نقوش با حالتی تشعیرگونه از عناصر طبیعت و نقوش تجربی بر روی کلاه و کمرنند پوشانده دیده می‌شود. رنگ لباس زیبرین آنها آبی قرمز و نخودی و رنگ کمرنند آنها طایی، آبی و قرمز است (Mohebi et al., 2018, p. 132). با توجه به ویژگی نوع و رنگ لباس های درباریان تبریز صفوی، افراد نامحرمی که در مجاورت شاپور و شیرین توسط نگارگر نمایان شده است، درباریان شاه طهماسب صفوی را نمایان کرده است که به دو دستهٔ تقسیم می‌شوند. دستهٔ نخست در کنار شیرین نشسته‌اند؛ ولی دستهٔ دوم در حال صحبت‌های پنهانی هستند که گویند در حال رشوه دادند هستند. در مجموع نشان دهنده فساد شاهزاده‌ها و درباریان صفوی بوده است و نگارگر به زیرکی تمام بیان کرده است.

نتیجه‌گیری

در تفسیر آیکونولوژی نگاره «شاپور صورت خسرو را به شیرین نشان می‌دهد» بایستی بیان کرد که این نگاره از نظر بصری وفادار به متن ادبی داستان مورد نظر نبوده و برخلاف خط داستانی متن ادبی نظامی، در این نگاره خبری از شادی، رقص، عیش و نوش شیرین و ملازمان، لحظه نقاشی کردن صورت خسرو توسط شاپور و چسباندنش به تن درخت و پیران دانایی که به شاپور کمک فکری کرداند نیست و چهره‌ها نیز با حالت نگران و متعجب به تصویر کشیده است. با وجود تأکید نظامی در متن ادبی مبنی بر عدم وجود نامحرمان، میزاعلی افرادی نامحرم (مذکور) را در اثر خوبی نمایان کرده است؛ و در نتیجه فضای عاشقانه و تعزیزی داستان، در این نگاره تبدیل به فضای خشک، دله‌آور، رسمی و درباری شده است. در حقیقت نگارگر با توجه به شروع تدریجی آشتفتگی‌های اجتماعی، بی‌عدالتی، ستم، ظلم حاکمان به مردم در قلمروی ولایت خود و فسادهای درباری در دوره شاه طهماسب صفوی و با توجه به گذشته تاریخی شهرهای صفوی که گویای اهمیت آنها به عنوان مکان‌هایی جهت تجسم سبل‌ها و نمادهای است؛ سبل‌هایی که علاوه بر تداعی مفاهیم اعتقادی نمایش دهنده قدرت دولت حاکمه و نمادهای هویت‌دهنده به حکومت بوده‌اند. نگارگر بر اساس دیدگاه اجتماعی و سیاسی خود با استفاده از عناصر تصویری پوشش افراد مردانی با کلاه تاج حیدری، طبقه کارگری و کشاورزی، باع و کوشک سلطنتی، حالات دسیسه‌آمیز درباریان، داستان عاشقانه را به یک اثر سیاسی و اجتماعی مربوط به دوران شاه طهماسب صفوی تبدیل کرده و با توجه به حالات دست افراد که اشاره به دریافت

شی در سکوت داشته و همچنین نوع حالات صورت‌شان، جنس و رنگ لباس که نشان‌دهنده این است که نفرات حاضر هر کدام به شکل مخفیانه در حال رشوه دادن و دسیسه برای دربار سلطنتی با شیوه محتاط‌آمیز هستند. در نتیجه می‌توان چنین استبیاط کرد که ملازمان مرد همان افاده دربار صفوی بوده است و نگارگر به تفصیل به شرح حوادث مختلف درباری پرداخته تا به صورت باطنی و غیرمستقیم پیام‌های هشدارآمیزی مبنی بر نابودی سلطنت در صورت ادامه آشتفتگی‌های اجتماعی را به شاه انعکاس دهد. در حقیقت شکل‌یافته این نگاره برخاسته از دیدگاه‌های سیاسی و اجتماعی نگارگر است که از شرایط اجتماعی و باورهای حکمت‌آمیز آن دوران، سرچشم‌می‌گیرد. میزاعلی متون مورد استفاده را با توجه به موضوع اصلی انتخاب کرده تا علاوه بر داستان اصلی و تفسیر آن در مواردی که لازم بوده است، بتواند اهداف سیاسی مضاف بر داستان اصلی را به گونه‌ای که انسجام تصویر از بین نرود، بیان کند.

فهرست منابع

- عبدی، ناهید (۱۳۹۱). درآمدی بر آیکونولوژی. تهران: سخن.
- Alai, A. (2007). Matching Pavilions in Iranian gardens, Golestan Honar. 11: 55-67. [In Persian]
- علائی، علی. (۱۳۸۷). کوشک‌های مطبق در باغ‌های ایرانی، گلستان هنر، ۱۱: ۵۵-۶۷.
- Alboghish, A., & Ashtiani, N. (2016). The Connection between Literature and Miniature, Jāmī's Leyla and Majnun and a miniature by Muzaffar Ali as a case, Comparative Literature Research. 6: 31-55. [In Persian]
- آلبوغیش، عبدالله و آشتیانی، نرگس. (۱۳۹۶). پیوند ادبیات و نگارگری. خوانش تطبیقی لیلی و مجnoon جامی و نگاره‌ای از مظفرعلی، پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، ۶: ۳۱-۵۵.
- Asgarnejad, M., & Gozashti, M. A. (2015). Literary art and artistic literature, Literary sciences. 6: 213-232. [In Persian]
- عسگرزاد، منیر و گذشتی، محمدعلی. (۱۳۹۴). هنر ادبی و ادبیات هنر، علوم ادبیات. ۶: ۲۲۲-۲۱۳.
- Ashrafi, M. M. (1998). Ynchronization of Painting with literature in Iran. Translated by Roucen Pakbaz. Tehran: Negah. [In Persian]
- ashravi، مقدمه مختاروونا. (۱۳۶۷). همگامی نقاشی با ادبیات در ایران، ترجمه روین پاکیاز، تهران: نگاه.
- Azhand, Y. (2016). Iranian painting, Volume 2. Tehran: Samt. [In Persian]
- آزاد، یعقوب. (۱۳۹۵). نگارگری ایرانی، جلد ۲، تهران: سمت.
- Azhand, Y. (2015). Tabriz School of Painting. Tehran: Art Academy. [In Persian]
- آزاد، یعقوب. (۱۳۹۴). مکتب نگارگری تبریز، تهران: فرهنگستان هنر.
- Azhand, Y. (2001). Safavian. Tehran: Mola [In Persian]
- آزاد، یعقوب. (۱۳۸۰). صفیان. تهران: مولی.
- Bakhtiari Fard, H. R. (2016). Color and communication. Tehran: Fakhrikia. [In Persian]
- بختیاری‌فرد، حمیدرضا. (۱۳۹۵). رنگ و ارتباطات، تهران: فخر‌آیا.
- Brown, E. (1965). The history of Iranian literature, from the beginning of the Safavid era to the present time. Translated by Rashid Yasemi. Tehran: Zavar. [In Persian]
- براون، ادوارد. (۱۳۵۴). تاریخ ادبیات ایران، از آغاز عهد صفویه تا زمان حاضر، ترجمه رشید یاسمی، تهران: زوار.
- Dadvar, A., & Pourkazmi L. (2013). Iranian Pant in paintings of the Ilkhani, Timurid and Safavid eras, two quarterly studies of Islamic art, 10: 23-41. [In Persian]
- دادور، ابوالقاسم و پورکاظمی، لیلا. (۱۳۹۲). پایپوش ایرانیان در نگاره‌های دوران ایلخانی، تیموری و صفوی، دو فصلنامه مطالعات هنر اسلامی، ۱۰: ۴۱-۲۳.
- Durand, G. (1992). Les structures anthropologiques du l'imaginare: introduction à l'archétypologie; générale, Paris: Dunod.
- Etemadi, E. (2018). Iconological reading of Majnoon in Safavid period paintings, Fine Arts, Visual Arts, 1: 58-68. [In Persian]
- اعتمادی، الهام. (۱۳۹۸). خوانش آیکونولوژیک مجnoon در نگاره‌های دوران صفوی، هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی، ۱: ۵۸ - ۵۸.
- Esmati, H., & Rajabi, M. A. (2001). Comparative study of pictorial elements of epic and mystical paintings, Negareh, (20): 5-19. [In Persian]
- عصمی، حسین و رجبی، محمدعلی. (۱۳۹۰). بررسی تطبیقی عناصر بصری نگاره‌های حمامی و عرفانی، نگره، ۵۰: ۱۹ - ۵.
- Javadi, M. R., & Kashfi, S. A. (2007). The system of symbols in covering, Strategic Studies of Women, 38: 62-87. [In Persian]
- جوادی، محمدرضا و کاشفی، سیدعلی. (۱۳۸۶). نظام نشانه‌ها در پوشش، مطالعات راهبردی زنان، ۳۸: ۸۷ - ۶۲.
- Kanbay, Sh. (2007). The golden age of Iranian art. Translated by Hassan Afshar. Tehran: Center. [In Persian]
- کنی، شیلا. (۱۳۸۶). عصر طلایی هنر ایران، ترجمه حسن افشار، تهران: مرکز.
- Lavafi, M., & Sepehri, M. (2017). Recognizing the concept of the interaction between the Maidan and the royal palaces of the Safavid period, investigating the two-way relationship between the Ghoumi space and centralized power, Urban Management. 49: 49-65. [In Persian]
- لوافی، مهکامه و سپهری، منصور. (۱۳۹۶). بازشناسی مفهوم تعامل میدان و باغ‌های سلطنتی صفوی؛ بررسی رابطه دو سویه فضای عمومی با قدرت متمرکز، مدیریت شهری، ۴۹: ۶۵ - ۴۹.
- Mohebi, B., Hasankhani, F., & Ahmadi, M. (2018). Investigating the relationship between social status and the choice of clothing color in Safavid period paintings, Islamic Art Arts. 2: 1-11. [In Persian]
- محبی، بهزاد؛ حسن‌خانی، فریدون و احمدی، مریم. (۱۳۹۷). بررسی رابطه جایگاه اجتماعی و انتخاب رنگ البسه در نگاره‌های دوره صفویه، هنرهای صناعی اسلامی. ۲: ۱۱ - ۱.
- Nabilu, A., & Dadkhah, F. (2015). Study and Analysis of Golestan Saadi's Social Characters, 8th Zayan and Persian Literature Research Conference. 8: 2055-2059. [In Persian]
- نبی‌لو، علیرضا و دادخواه، فرشته. (۱۳۹۴). بررسی و تحلیل شخصیت‌های اجتماعی گلستان سعدی، هشتمین همایش پژوهش‌های زیان و ادبیات فارسی، ۸: ۵۵ - ۲۰۵۹.
- Nasr, H. (2007). Eternal knowledge Translated by Seyyed Reza Malih. Tehran: Mehrnyusha. [In Persian]

- نصر، حسین. (۱۳۸۶). معرفت جاودان، ترجمه سید رضا مليح، تهران: مهرنوشا.
- Navidi, Abdi Beyge Shirazi. (1974). General Navidi. Tehran: Tehran University Central Library. [In Persian]
- نویدی، عبدالبیک شیرازی. (۱۳۵۴). کلیات نویدی، تهران: کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران.
- Nawai, A. (1975). Iran and the world from Mongol to Qajar. Tehran: Homa. [In Persian]
- نوایی، عبدالحسین. (۱۳۶۴). ایران و جهان از مغول تا قاجاریه، تهران: هما.
- Nizami Ganjavi, E. (2019). Nizami Ganjavi Generalities. Tehran: Negah. [In Persian]
- نظمی گنجوی. (۱۳۹۸). کلیات نظامی گنجوی. تهران: نگاه.
- Nizami Ganjavi, E. (2023). Khamsa Tahmasvi .Britannia: British Library website
- Pakbaz, R. (2015). Iranian painting from long ago to today. Tehran: Zarrin and Simin. [In Persian]
- پاکباز، روئین. (۱۳۹۴). نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز، تهران: زرین و سیمین.
- Poliakova, E., & Rahimova, Z. I. (2002). Iranian painting and literature Translated by Zohreh Feyzi. Tehran: Rozaneh. [In Persian]
- پولیاکووا، زینه رحیموفا، زوخرای برآگیموفنا. (۱۳۸۱). نقاشی و ادبیات ایرانی، ترجمه زهره فیضی، تهران: روزنه.
- Panofsky, E. (1972). Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. Boston: West view.
- Pope, A. (2008). A course in Iranian art. Edited by Cyrus Parham. Tehran: Elmi Fathanghi. [In Persian]
- پوپ، آرتور. (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران، ویرایش سیروس پرهام، تهران: علمی و فرهنگی.
- Rabinson, B. V. (2011). Iranian painting art. Translated by Yaqoub Azhand. Tehran: Mola. [In Persian]
- راینسون، بزرگ ویلیام. (۱۳۹۰). هنر نگارگری ایران، ترجمه یعقوب آزاد، تهران: مولی.
- Rajabi, Z., & Fahimifar, A. (2021). The Role of Imagination in Iranian Literature and Painting with Emphasis on Metaphor; An Interdisciplinary Study. Studies in the Humanities. 13: 89-119. [In Persian]
- رجبی، زینب و فهیمی فر، اصغر. (۱۴۰۰). مطالعات بین‌رشته‌ای نقش صور خیال در ادبیات و نگارگری ایران با تأکید بر آرایه استعاره، مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی، ۱۳: ۸۹-۱۱۹.
- Romelo, H. B. (2004). Ahsan al-Tawarikh. Tehran: mytholog. [In Persian]
- روملو، حسن بیگ. (۱۳۸۴). احسن التواریخ، تهران: اساطیر.
- Savory, R. (1992). Safavid Iran. Translated by Kambiz Azizi. Tehran: Center. [In Persian]
- سیوری، راجر. (۱۳۷۲). ایران صفوی، ترجمه کامبیز عزیزی، تهران: مرکز.
- Shahcheraghi, A. (2010). An introduction to the recognition and re-creation of the Iranian garden. Tehran: Academic Jahad. [In Persian]
- شاهچراغی، آزاده. (۱۳۸۹). درآمدی بر بازشناسی و بازآفرینی باغ ایرانی، تهران: جهاد دانشگاهی.
- Shaistefar, M. (2006). The thematic and aesthetic position of poetry in Shah Tahmasbi's Khamsa paintings, Islamic Art Studies. 7: 5-22. [In Persian]
- شایسته‌فر، مهناز. (۱۳۸۶). جایگاه مضمونی و زیباشناسی شعر در نگاره‌های خمسه شاه طهماسبی، مطالعات هنر اسلامی، ۷: ۵-۲۲.
- Shokri, H., Jafari Dehkordi, N., & Izidi Dehkordi, S. M. (2019). Investigating the layers of meaning in the image related to Imam Zaman (AS) in Tahmasbi's Falnama based on the iconology theory of Ervin Panofsky, Asr Adina. 31: 129-150. [In Persian]
- شکری، حسن؛ جعفری دهکردی، ناهید و ایزدی دهکردی، سیده‌مریم. (۱۳۹۹). بررسی لایه‌های معنایی در نگاره مربوط به امام زمان (عج) در فالنامه طهماسبی مبتنی بر نظریه آیکونولوژی اروین پانوفسکی، عصر ادینه، ۳۱: ۱۵۰ - ۱۲۹.
- Taheri, S. (2017). Semiotics of archetypes in the art of ancient Iran and neighboring lands; Tehran: Shur Afarin. [In Persian]
- طاهری، صدرالدین. (۱۳۹۶). نشانه‌شناسی کهن‌الگوها در هنر ایران باستان و سرزمین‌های همجوار، تهران: شورآفرین.
- Taqavi, A. (2022). Adaptation and abbreviation of literary texts in painting; Case study: analysis of three narratives and selected illustrations from Shah Tahmasbi's Khamsa Nizami, Kimiai Honar. 42: 35-48. [In Persian]
- تقوی، علی. (۱۴۰۱). اقتباس و کوتنه‌گاشت از متون ادبی در نگارگری؛ مطالعه موردي: تحلیل سه روایت و نگاره منتخب از خمسه نظامی شاه طهماسبی، کیمیای هنر، ۴۲: ۴۸ - ۳۵.
- Hakemi Vala, I., & Raisi Bahan, M. (2005). A look at the dramatic effects in Ferdowsi's Shahnameh and Khamsa Nizami, Faculty of Literature and Human Sciences. 56: 1-21. [In Persian]
- حکمی‌والا، اسماعیل و رئیسی‌بهان، مصطفی. (۱۳۸۴). نگاهی به جلوه‌های در شاهنامه فردوسی و خمسه نظامی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، ۲۱-۱: ۵۶.
- Welch, S. C. (1979). A King's Book of Kings: The Shah-nameh of Shah Tahmasp, New York: The Metropolitan Museum of Art.