



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

سهنند الهیاری*

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

چکیده

در نگارگری ایرانی می توان 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 نگاره های خمسه طهماسبی در واقع معنای دیگری را در نگاره ها خلق کرده اند. یکی از نگاره هایی که نگارگر به عنوان مؤلف یک اثر، معنای افزوده ای را ایجاد کرده، تصویر نگاره «شاپور صورت خسرو را به شیرین نشان می دهد» اثر میرزاعلی در نسخه خمسه طهماسبی است. پژوهش حاضر با هدف شناسایی معنای لایه های پنهانی در نگاره فوق به روش آیکونولوژی شکل گرفته است و جمع آوری اطلاعات به صورت کتابخانه ای و اسنادی به طرح این پرسش می پردازد که چه لایه های 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 چهره ها با حالت نگران و متعجب به تصویر کشیده است و با وجود تأکید نظامی در متن مبنی بر عدم وجود نامحرمان، میرزاعلی افرادی نامحرم را در اثر نمایان کرده و در نتیجه فضای عاشقانه و تغزلی داستان، تبدیل به فضای خشک، رسمی و درباری در این نگاره شده است. در حقیقت نگارگر با توجه به شروع تدریجی آشفتگی های اجتماعی، بی عدالتی 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 دسیسه آمیز 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 پیام های هشدارآمیزی مبنی بر نابودی سلطنت در صورت ادامه آشفتگی های اجتماعی را به شاه انعکاس دهد.

واژگان کلیدی:

نگارگری، مکتب تبریز صفوی، آیکونولوژی، خمسه طهماسبی، میرزاعلی.

نگارگری در دسته‌ای از هنرهای 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 می‌بخشند. در نگارگری ایرانی نیز می‌توان تفسیر هنرمند از متن ادبی را از طریق بررسی متون مصورسازی 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 طبقه‌بندی قوانین حاکم بر ادبیات و همچنین کشف ظرفیت‌های نهفته در متن ادبی و هنر و در نتیجه درک بهتر و جامع‌تر اثر می‌توان به مطالعه تطبیقی ادبیات و هنر پرداخت (Alboghbi & Ashtiani, 2016). از این زاویه دید مسئله تفسیر هنرمند از متن ادبی اهمیت فراوانی می‌یابد؛ به طوری که نگارگران در مصورسازی نسخه‌های متنوع ادبی، از تفسیر شخصی خود از متن اولیه بهره برده و معنای دیگری علاوه بر مضمون 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 بهره‌برند (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 جنبه بازآفرینی متون و همچنین نقش تفسیر نگارگر از متون ادبی در خلق معنای پنهان و باطنی آثار هنری مورد توجه پژوهشگران قرار نگرفته است. در این راستا می‌توان از منظومه حکیم گنجوی یاد کرد؛ که نوشته‌هایش به دلیل نوع بیان جزئیات و جذابیت، پس از شاهنامه، بیشترین تصویرسازی را به خود اختصاص داده است. هنرمندان در ادوار مختلف با حمایت درباریان به مصورسازی این منظومه ادبی پرداخته‌اند. در مکتب تبریز صفوی که نقطه اتصال و اثرگذاری در تاریخ نگارگری ایران است، این وفای به نوع دیگری آشکار می‌شود. یکی از این نسخ خمسه طهماسبی است که در کتابخانه بریتانیا قرار دارد. در ترسیم نگاره‌های خمسه نظامی در مکتب تبریز صفوی معنای جدیدی را در نگاره‌ها خلق شده است. یکی از نگاره‌هایی که نگارگر معنای جدیدی را ایجاد کرده، نگاره «شاپور صورت خسرو را به شیرین نشان می‌دهد» اثر میرزاعلی است. این مقاله با هدف شناسایی معانی موجود در لایه‌های پنهان نگاره فوق به روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از رویکرد آیکونولوژی و با جمع‌آوری اطلاعات به صورت کتابخانه و اسنادی 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 مضمون 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، مفاهیم و نمادهای نگاره‌ها مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

۱. پیشینه پژوهش

بنابر بررسی‌های انجام شده، تحقیق مستقلی در ارتباط با موضوع پژوهش مورد نظر انجام نشده است و پژوهش‌هایی که معطوف به نسخه مصور خمسه 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 پولیاکوا و رحیمووا در کتاب نقاشی و ادبیات ایرانی بیان می‌کنند که نقاش مانند شاعر، امور تجریدی و جهان‌آرمانی را به تصویر می‌کشد و به نمایش جهان مادی و دنیوی بی‌اعتناست؛ و تأکید می‌کنند که بازآفرینی آثار منظوم 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 بیابند و ارزشی برابر کلام و اندیشه شعر را به دست آورند (Poliakova & Rahimova, 2002). همچنین اشرفی 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، تنوع و عمق محتوایی خود را از دست داد، این هنر نیز از مسیر پیشین خود منحرف گردید (Ashrafi, 1998). شایسته‌فر در مقاله «جایگاه مضمونی و زیباشناسی شعر در نگاره‌های خمسه شاه طهماسبی»، به بررسی ویژگی‌های بصری و مضمونی 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 وقایع داستان‌ها و توضیح متون منظوم، رسالت نشان دادن اسرار منعقد در اشعار و متون را با استفاده از نمادها برعهده 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 ناآگاهانه، منجر به تولید ویژگی‌های بصری شخصیت مجنون در نگاره‌های مورد نظر شده‌اند، مطرح می‌کند به صورتی که شرایط دینی جامعه دوره 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 فالنامه طهماسبی مبنی بر نظریه 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 منابعی چون قرآن، احادیث، روایات و همچنین خواسته‌های حامیان و سفارش‌دهندگان تصویرسازی کرده‌اند (Shokri et al., 2019). تقوی در مقاله «قتباس و

کوته‌نگاشت از متون ادبی در نگارگری؛ مطالعه موردی: تحلیل سه روایت و نگاره منتخب از خمسه نظامی شاه طهما سبی، موضوعاتی چون حکایت انوشیروان و ده ویران، نمودن شاپور صورت خسرو را بار اول و معراج پیامبر اسلام (ص) را بر پایه ادبیات، توصیف و تحلیل کرده است (Taqavi, 2022). حاکمی‌والا و رئیس‌پنهان 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 رجبی در مقاله «بررسی تطبیقی عناصر بصری نگاره‌های حماسی و عرفانی» نوع ترکیب‌بندی نگاره‌های مورد نظر را در جهت سنجش عناصر بصری در رسیدن به مضمون حماسی در نگارگری ایرانی تحلیل نموده است (Esmati & Rajabi, 2001). همچنین عسگرنژاد 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 مستتر است و درون‌مایه اثر نشان از واقعیت دیگری دارد (Asgamejad & Gozashiti, 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 مصداقی سخن گفته‌اند. لذا پژوهش پیش رو که به طور مصداقی 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). ژیلبرت دوراند پیرامون ارزش بالایی تصاویر هنری می‌گوید: «یک تصویر به هر میزانی که بتوان آن را سطحی و بی‌ارزش انگاشت، در درون خود دربردارنده معنایی است که فقط آن را می‌توان در مفهوم تخیلی 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 یا 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 مرزبندی‌های 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 «شمایل‌نگاری» و «آیکونولوژی» 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 ازهم‌شناسی 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، متکی بر برخورد اولیه بیننده با آن و یا برآمد حاصل نخستین دریافت‌های ذهنی است. دنیای فرم‌های ناب را که به عنوان عامل دربردارنده معنای ابتدایی یا طبیعی شناخته می‌شوند، نقش‌مایه‌های هنری می‌گویند؛ که بررسی این آرایه‌ها در گام توصیف پیش‌آیکونوگرافی 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 معنا است که معنای فرامودی نیز دانسته می‌شود و نتیجه واکنش‌های انگیزه‌شده در بیننده نسبت به آگاهی اولیه پدید آمده درباره 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 نقوش را با مضامین یا مفاهیم آنها پیوند داده و اشکالی به‌واسطه معنای ثانویه، آشنا و قراردادی ظاهر می‌شوند. در برابر 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 ظهور می‌رسند. در این مرحله نقش‌مایه‌های هنری و ترکیب‌بندی‌هایی از این نقوش را با مضمون یا مفاهیم مرتبط شده و اشکالی به‌واسطه 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 عبیدی در کتاب درآمدی بر آیکونولوژی اشاره دارد که مرحله سوم از روش آیکونولوژی، به بحث و بررسی لایه‌های معنایی اثر می‌پردازد که این معنا 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 به عنوان تفسیر محتوایی یا ذاتی نیز شناخته شده، با باز شناخت معنای موجود در بطن یا محتوای موضوع، مقصدی نهایی در یک بررسی و کندوکاو ژرف آیکونوگرافیک است. به عبارتی دقیق‌تر، این مرحله در پی شناسایی چگونگی برگزیدن ارزش‌های آیکونیک در درون تصاویر، افسانه‌ها، داستان‌ها و ادبیات شفاهی است. آنچه را که «ارزش‌های نمادین» می‌شناسیم، عبارتی کلیدی و پرکاربرد در مطالعات کاسیرر است. توصیفات پیش‌تر از شناخت ارزش‌های نمادین را که منحصر به توصیف اثر بود، می‌توان مطالعه‌ای ابژکتیو نامید و به همین اعتبار، مرحله کنونی را که بدان می‌پردازیم، می‌توانیم مطالعه‌ای سوژکتیو بشناسیم. پس مطالعه سوژکتیو، 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 ناخودآگاه، اندیشه‌های فرهنگی و معنوی او را ایجاد کرده‌اند. پس در یک مطالعه سوژکتیو که ارزش‌های نمادین در معرض دید ما صف‌آرا شده‌اند، ما تماشاگر خودآگاه و ناخودآگاه هنرمند به شکل هم‌زمان هستیم.

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 قزل‌باشی است (Azhand, 2015, p. 99-96). طبیعت‌گرایی و رئالیسم غربی مکتب هرات در موارد اجتماعی در مکتب تبریز راه تکامل را پیمود، 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 تدریج جایگاه ثانویه‌ای پیدا کرد و نگارگری اهمیت والایی را به دست آورد (Azhand, 2016, p. 525). هنرمندان دوره تبریز صفوی سعی می‌کردند نگاره‌های کوچکشان باز نمودی از دنیای پیرامونشان باشد؛ اما این رویکرد واقع‌گرایانه آنان به معنی طبیعت‌گرایانه بودن نبود. اثری از ترفندهای سه بعدی نمایی همانند رعایت پرسپکتیو و رعایت سایه روشن در این آثار دیده نمی‌شود (Pakbaz, 2015, p. 91). یکی از نفیس‌ترین آثار این دوره، نسخه خمسه طهماسبی با شماره 2265 of تحت تملک 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 منظومه نظامی را دربر دارد. مکتب نگارگری تبریز دوره صفوی برگرفته از سه جریان هنری؛ مکتب ترکمانان در تبریز، مکتب هرات و مکاتب کمتر شناخته شده سمرقند در آن سوی سیحون است (Rabinson, 2011, p. 50).

تمام صفحات این نسخه مزین به تشعیرهایی است که انواع آرایه‌های گیاهی، حیوانی، 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 ۲۵۰×۳۶۰ میلی‌متر می‌رسد. این نسخه توسط شاه محمود نیشابوری، مشهور به زرین قلم در سال‌های ۹۴۵ تا ۹۴۹ هـ ق کتبت شده و شامل ۱۷ نقاشی است که ۱۴ نگاره به قلم هنرمندان نامدار مکتب تبریز دوم، مانند سلطان محمد، آقامیرک، میر سیدعلی، میرزاعلی 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).

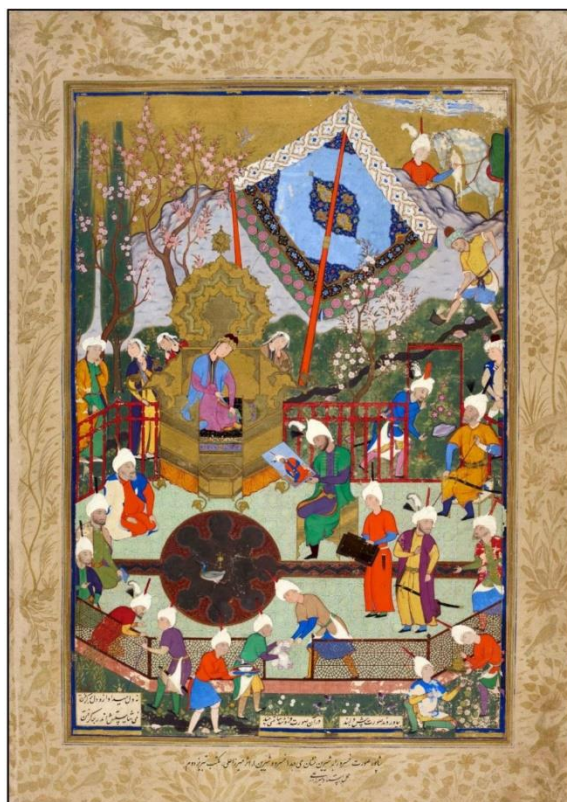
۴. تحلیل آیکونولوژی نگاره «شاپور صورت خسرو را به شیرین نشان می‌دهد»

بنا به روش کاربردی آیکونولوژی 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 روبرو هستیم. اتفاق این رویداد عاشقانه در طبیعت باعث شده است که به ظرافت موضوع و شاعرانه بودنش افزوده شود. سر سبزی 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 اسبی به رنگ تپه‌ها، کنتراست 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 پیش‌رو در حال باغبانی هستند. زنی بر تختی زرین و تاج‌دار با لباس‌های ارغوانی روشن و آبی دست خود را برای گرفتن نقاشی به جلو برده است. فرشی مزین به طرح لچک ترنج با نقوش اسلیمی و ختایی و الوان برجسته فیروزه‌ای و لاجوردی 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 منحصه ظهور رسیده است. در این اثر در کادر پایین ۲ بیت شعر در ۳ جدول 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 منزل‌گاه‌های طبیعی و معماری اسلامی و عناصر نمادین همچون آب و آبنا باشد. در این نگاره جایگاه حضور حوض در ست در زیر پای شیرین و در امتداد تخت او قرار دارد. در این اثر حوض آب به مانند شمشه‌ایست که نقوش اسلیمی و ختایی دورتادور آن در زمینه رنگی لاک‌ی قرار دارند؛ که مرغابی‌هایی را دارا است. 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. آبنا به شکل دایره داخل فضای دوار 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 اکسیدشدگی 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 متونی 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 در خواهیم یافت، شخصیتی که در اثر تصویر شده است، چه کسی است و اثر چه ماجرای 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 آن‌جا 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 تنه 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 بردند، وی چند ساعتی به آن صورت زیبا خیره شد. شیرین نه می‌توانست به آن نقاشی دل ببندد 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 کردند و وقتی وی دوباره سراغ آن نقاشی را گرفت دو ستانش به او گفتند، 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:

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

(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.

خجسته کاغذی بگرفت در دست
بر آن صورت چو صنعت کرد لختی
بعینه صورت خسرو در او بست
بدوسانید بر ساق درختی
رسیدند آن پریرویان پریوار
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 خویش، 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، مجذوب تصویر شده‌اند.

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

(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 نخجیرگاه عبور می‌کند را بیاورند و تصویر را به او نشان دهند و از آنها در مورد صاحب عکس سؤال کنند. در این هنگام شاپور که خود را مخفی کرده بود، خود را نشان داده و او را به پیش شیرین می‌آورد 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 و سیعی از رنگ‌های درخشان مانند زرد، قرمز، نارنجی و آبی بوده و ردهای لباس‌های سلطنتی نیز عمدتاً از پنبه یا ابریشم ساده یا زربفت و به رنگ‌های روشن بودند (Dadvar & Pourkazemi, 2013, p. 39-40) و نشان‌دهنده این است که نفرت حاضر هر کدام به شکل مخفیانه در حال رشوه دادن و دسیسه برای دربار سلطنتی با شیوه محتاط‌آمیز هستند. در نتیجه می‌توان چنین استنباط کرد که ملازمان مرد همان افراد دربار صفوی بوده است (شکل ۲). در ادامه رابطه بین متن ادبی و نگاره به صورت تفکیک شده مشخص شده است (جدول ۱).



شکل ۲: صحنه گفتگوی پنهانی درباریان شاه طهماسب صفوی

جدول ۱: ارتباط نگاره و متن ادبی

عناصر فروگذارده			عناصر افزوده		
جاندار	غیر جاندار	مضامین	جاندار	غیر جاندار	مضامین
پیران	خورشید	عیش و نوش کردن ملازمان	شاپور	کوشک باغ	حس دلهره
-	-	رقص و پایکوبی	انسان مذکر	-	خیانت درباریان و رشوه گرفتن آنها
-	-	خوشحالی شیرین	-	-	حضور نامحرمان
-	-	دیدن نقاشی صورت خسرو بر روی درخت توسط شیرین	-	-	ناراحتی شیرین
-	-	روشن کردن آتش	-	-	-

۷. تفسیر آیکنولوژی یا ارزش‌های نمادین نگاره

پس از آشکار شدن معنای اولیه و ثانویه در مراحل قبلی روش آیکنولوژی، 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 تأویلی که هستی‌تازهای از اثر را آشکار می‌کند. داستان نظامی که در آن یک هنرمند با هنر خویش واسطه عشقی آتشین می‌شود، مسلماً بسیار خوشایند نگارگران درباری و همه باشندگان نگارخانه‌های بزرگ بوده است. به ویژه آنجا که خمسه نظامی نیز به زبان رنگ بر صفحه کاغذ می‌نشست. آن‌ها متوجه این نکته مغتنم بودند که یک نگارگر به چه سان می‌تواند چنان باد صبا و نسیم صبح، پیغام عشق بگذارد و یا جای دلالگان و مشاطگان پیری را که به لطائف‌الحیل و سحر و افسون واسطه عشاق می‌شدند، بگیرد. نگارگران با استقبال از این موضوع و پرداختن به آن، می‌توانستند پیامی ضمنی به ولی‌نعمتان خود نیز دهند که باری آن‌ها نیز از همان فلزند. نگارگر در این نگاره، نمادهای بصری و مضمونی به کار برده است که به تفکیک به بررسی هر یک از آن‌ها برای نیل به درونی‌ترین معنای این نگاره می‌پردازیم.

۷-۱. باغ

مفسران 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 وعده داده شده است. بیننده همواره از تماشای مینیاتور، شمه‌ای 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 بناهایی هست که اقامت در باغ و استفاده از مناظر زیبای آن را میسر می‌کند؛ در حالی که غالباً چادرها در باغ‌ها به عنوان مکان سرپوشیده‌ای به کار می‌رفتند، هر باغی با هر قد و قواره‌ای حداقل یک کوشک یا کلاه‌فرنگی 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 کم‌اهمیت 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 رو‌زه، بوستان، گلشن و گلزار گلستان 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 برد شاعر ورای کالبد دقیق فیزیکی به باغ می‌نگرد و با طرح آن از دیدگاه استعاری برخورد می‌کند و سعی شاعر فراتر از توضیح طرح باغ، یکسره بر آن است که باغ را به مثابه عالم صغیر 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 صحنه‌ایست برای اسب‌دوانی و چوگان‌بازی، برافراشتن چادر کوچ‌نشینان و گذری برای ورود به باغ شاهی است. در تبریز دوره صفوی متون تاریخی بیانگر اهمیت باغ مزارها و احداث ابنیه سلطنتی در جوار آن است. هم‌جواری میدان سلطنتی با باغ مزار درویشان مؤید رابطه باور 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 شهرهایی بوده که ریشه در باورها و اعتقادات زمان خود داشته است. بعد از اسلام در حکومت‌های مذهبی مانند دولت صفوی اسلامی این اهداف اعتقادی رنگ و بوی مخصوص به خود را می‌گیرد. گذشته تاریخی شهرهای صفوی گویای اهمیت آنها به عنوان مکان‌هایی جهت تجسم سمبل‌ها و نمادهاست؛ سمبل‌هایی که علاوه بر تداعی مفاهیم اعتقادی 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.

۷-۲. 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 سرپوشیده هم نیست؛ سکویی با نرده است که معمولاً زیر درختی قرار دارد. ولی حتی چنین ساختمانی ابتدایی با طرح دست‌انداز تزیین می‌شود. برای مثال غالباً دیوار صلب خیلی کوتاهی است که با دیواره‌هایی به دقت متناسبی که توسط نرده‌ای به شکلی ظریف برش خورده و تزیین یافته است. سر وادارهای گوشه‌ای با عناصری زیبا نیز تزیین شده است. اکثر این دست‌اندازهای زیبا ریشه‌ای چینی دارند. در مواردی دیگر دست‌اندازهای مشبک زیبایی به کار رفته که آنها نیز حال و هوایی چینی 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 طلایی با نقش و نگارهای متنوع 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 حوادث مختلف درباری می‌پردازد. صحنه پر از شاهدگان دعوت شدگان، مستخدمان و نگهبانان است. شاهدگان و شاهزاده خانم‌ها ساقیان و مهتران در لباس‌ها و جامه‌های شاهانه و مجلل ظاهر شده‌اند. جملگی آنها شکم‌سیرهای دربارند. 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).



معمولاً در نگاره‌ها شاه یا شاهزاده بر جایگاه تشریفاتی در گوشه‌ای از حیاط می‌نشیند. این جایگاه به صورت تختی است که حدود نیم متر بالاتر از سطح زمین قرار گرفته است و پلان مربعی شش ضلعی یا هشت ضلعی دارد. روی تخت اغلب فرشی دیده می‌شود. قسمت پایین تخت دارای تزیینات بوده است. از نحوه قرارگیری این تخت‌ها در فضای منظم باغ، اتصال آنها با نرده‌های اطراف و نحوه عملکرد درباریان در اطراف آن چنین برمی‌آید که این جایگاه‌ها ثابت و محل استقرار یک یا چند نفر یا موقتی بوده که در قسمت‌های مناسب باغ برپا می‌شده است. میرزاعلی نیز در این نگاره با به تصویر کشیدن کوشک سلطنتی دوره صفوی جنبه مضمون درباری این اثر را نشان داده است (شکل ۳).



شکل ۳: صحنه شیرین نشسته بر کوشک در باغ

۷-۳. وضعیت اجتماعی در دوره شاه طهماسب

منابع ایرانی و خارجی شاه طهما سب را در اواسط سلطنت، یک انسان متعصب، به طرز حیرت‌انگیزی خسیس و به خاطر پرهیز از آلودگی و بیماری، وسواسی توصیف می‌کنند. شاه دلبستگی‌اش به رعایای خود را حفظ کرد؛ اما در مورد خود قزل‌باش‌ها اگرچه زندگی آنها به ویژه زندگی در دربار از بسیاری 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 قضاوت دچار آشفتگی گردید. به ویژه در آن سال‌ها حاکمان ولایت‌ها در قلمروی خود به گونه‌ای مستقل عمل می‌کردند؛ به طوری که قضایان در زمان پادشاهی او به مردم ستم‌ها و تجاوزها روا می‌داشتند. وینچنتو دالساندری سفیر ونیز در گزارش خود به سنای ونیز تصویر دردناکی از عدم امنیت قضایی و ستمگری‌های قضایان بر مردم ترسیم می‌کند و می‌نویسد مردم از توقف دائمی شاه در قزوین ناخشنودند؛ زیرا برحسب آداب و رسوم آن کشور وقتی مردم نتوانند پادشاه خود را ببینند، با زحمت بسیار دادخواهی می‌کنند و فریادشان به گوش دادرسان نمی‌رسد؛ از این روی روز و شب در برابر کاخ عدالت به بانگ بلند می‌گیرند 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 نایبان من هستند و رسیدگی به کارهای قضایی با ایشان است؛ اما وی توجه ندارد که این ناله‌ها 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 عمده این شر و فساد قضات‌اند که چون مزد خدمت دریافت نمی‌کنند، به ناچار رشوه می‌گیرند و چون می‌بینند که شاه طهماسب توجه و اعتنایی به امور قانونی ندارد، بر حرص خود می‌افزایند. لاجرم در سراسر کشور راه‌ها ناامن است و مردم در خانه‌های خود نیز با خطر روبه‌رو هستند و تقریباً تمام قضات به خود اجازه می‌دهند که دامن تقوی را به لوث سیم و زر آلوده 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، لشکری‌کشوری 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 تحتانی هرم، مردم عادی قرار داشتند که شامل دهقانان مناطق روستایی صنعت‌گران، دکان‌داران و تجار کوچک شهرها بودند (Savory, 1992, p. 174). فشار سلسله مراتب اجتماعی، سرانجام متوجه کشاورزان و پیشه‌وران بود.

کلیت شکل‌بندی طبقات اجتماعی صفویان همچون بستری می‌ماند که در سایه آن وحدت سیاسی و ملی، مدنیت، رفاه اجتماعی، رونق اقتصادی و پویای فرهنگی و روابط گسترده 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 آزمند و طمع‌کار است و گاه از افراد خاکی 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 هـ.ق، طهماسب جوان به مقام پادشاهی ایران نائل آمد. شاه طهماسب از هر اقدام اقتصادی یا فرهنگی دیگری که به کاهش نفوذ و

قدرت قزل با شان کمک می کرد، مضایقه نمود. وی بازرگانان را از پرداخت عوارض که درآمد آن هر ساله بالغ بر هشت هزار تومان می شد معاف داشت (Romelo, 2004, p. 529) تا با رشد طبقه بازرگان قدرت قزل با شان در سطح جامعه رو به نقصان رود. انزوآطلی، آخرین بخش حکومت شاه طهماسب را تشکیل می دهد. بنابر گزارش حسن بیگ روملو، لشکرکشی شاه طهماسب به گرمسیرات جرون ۹۷۷ ه.ق آخرین حضور شاه در بیرون از دربار محسوب می شود. بعد از این تا سال ۹۸۴ ه.ق 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 انزوآطلی از سال ها قبل شروع شده بود؛ چنان که در سال های ۹۶۲ ه.ق که رهبر ترکمانی در استرآباد سر به شورش برداشت، شاه طهماسب سپاهیانی را روانه رویارویی با او کرد و خود به جنگ او نرفت. در این دوره شاه طهماسب امور مملکت داری را به اطرافیان واگذار نمود. با حذف کامل جلسه های دیدار مردمی تظلم و دادخواهی از ایشان را به قاضیان گماشته شده در شهرها و روستاها سپرده بود. قاضیانی که مواجهی از دربار دریافت نمی کردند و به رشوه گیری روی آورده بودند. وینچنتو دالساندری سفیر ونیز در قزوین در سفرنامه خود نوشته «در دفتر تظلمات نام بیش از ده هزار تن نوشته شده که در هشت سال اخیر به قتل رسیده اند» (Kanbay, 2007, p. 62). با توجه به اینکه در نیمه دوم سلطنت شاه طهماسب کشور از بسیاری جهات از جمله امر قضاوت دچار آشفتگی ها گردید، به ویژه که در آن سال ها حاکمان ولایت ها در قلمروی خود به گونه ای مستقل عمل می کردند، طوری که قاضیان در زمان پادشاهی او به مردم ستمها و تجاوزها روا می داشتند. نگارگر در دوران خلق این نگاره احتمالاً تغییرات ابتدایی در رفتار شاه طهماسب را متوجه بوده است؛ لذا برخلاف متن ادبی، حضور مردان کلاه دار با تاج حیدری، طبقه کارگری و کشاورزی، کوشک، رفتار دسیسه مانند مردان درباری که نشان می دهد.

۴-۷. پوشش درباریان صفوی

درباریان دوره تبریز صفوی به دلیل موقعیت اجتماعی خود که از طبقات بالای جامعه به شمار می رفتند، لباس هایی فاخر و مجلل بر تن می کردند و جنس و نوع لباسشان باید به گونه ای می شد تا خود را نسبت به دیگر اشخاص جامعه متمایز نشان دهند. این طبقه در مجموع مربوط به شخصیت های درباری است و نه تنها در باب نخست در سیرت پادشاهان، بلکه در سایر باب ها نیز نمود چشم گیری دارند (Nabılı & Dadkhah, 2015, p. 2055). در این گونه از طبقات جامعه از نوع دسته شخصیت های عام در نگاره های 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 نشانه هایی در سبک پوشش ایجاد کنند (Javadi & Kashfi, 2007, p. 71-70). در رابطه گوناگونی پرتضاد از رنگ ها، از یک سو زرشکی سرمه ای یشمی با طلایی به عنوان رنگ های اشرافی و نماینده ثروت خوندنایی می کنند و از سویی دیگر، طیف وسیعی از رنگ های درخشان مانند زرد، قرمز، نارنجی آبی و غیره در پوشاک نماینده ثروت شادی بخش خواهند بود (Bakhtiani Fard, 2016, p. 76). در نگاره های صفوی شخصیت ها به دو دسته عام و خاص تقسیم بندی شده است. طبق آثاری که در نگاره های دوره صفوی در لباس این گونه تیپ های شخصیتی (شاه و شاهزادگان) دیده شده است، بخش هایی از رنگ های طلایی سبز، قرمز، آبی، صورتی رنگ های آن طبقه بوده است. بیشترین کاربرد در اکثر فیگورها رنگ طلایی است. طلایی نمایانگر شهرت و آبرو است. رنگ طلایی بیانی از روشنایی هوشمندی و دارایی است. پوشش کفش طرح دار و جوراب زربفت یا مخملی احتمالاً در آغاز، میان طبقات مختلف مردم حتی پادشاهان رایج بوده است؛ اما به تدریج کاربرد آن در میان روستائیان و دهقانان محدود می شود. تزئینات در پای پوش ها نیز کماکان در میان پادشاهان و افراد عالی رتبه دیده می شود. در لباس های سلطنتی رداها عمدتاً از پنبه یا ابریشم ساده یا زربفت و به رنگ های روشن بودند. سیاه به ندرت پوشیده می شد. طرح های ماهرانه ای از حیوانات و پیکرها برای تزئین منسوجات به کار برده می شد (Dadvar & Pourkazemi, 2013, p. 39-40). آنها با تن پوشی چند لایه که ردای آنها به رنگ های طلایی، قرمز، سبز و با دکمه هایی به رنگ طلایی رنگ آمیزی شده است و تزئینات نقوش با حالتی تشعیر گونه از عناصر طبیعت و نقوش تجریدی بر روی کلاه و کمربند پوشانده دیده می شود. رنگ لباس زیرین آنها آبی قرمز و نخودی و رنگ کمربند آنها طلایی، 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 نگارگر نمایان شده است، درباریان شاه طهماسب صفوی را نمایان کرده است که به دو دسته تقسیم می شوند. دسته نخست در کنار شیرین نشسته اند؛ ولی دسته دوم در حال صحبت های پنهانی هستند که گویی در حال رشوه دادن هستند. در مجموع نشان دهنده فساد شاهزاده ها و درباریان صفوی بوده است و نگارگر به زیرکی تمام بیان کرده است.

نتیجه گیری

در تفسیر آیکونولوژی نگاره «شاپور صورت خسرو را به شیرین نشان می دهد» 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 تنه درخت و پیران دانایی که به شاپور کمک فکری کرده اند نیست و چهره ها نیز با حالت نگران و متعجب به تصویر کشیده است. با وجود تأکید نظامی در متن ادبی مبنی بر عدم وجود نامحرم، میرزا علی افرادی نامحرم (مذکر) را در اثر خویش نمایان کرده است؛ و در نتیجه فضای عاشقانه و تغزلی داستان، در این نگاره تبدیل به فضای خشک، دلهره آور، رسمی و درباری شده است. در حقیقت نگارگر با توجه به شروع تدریجی آشفتگی های اجتماعی، بی عدالتی، ستم، ظلم حاکمان به مردم در قلمروی ولایت خود و فساد های درباری در دوره شاه طهماسب صفوی و با توجه به گذشته تاریخی شهرهای صفوی که گویای اهمیت آنها به عنوان مکان هایی جهت تجسم سمبل ها و نمادهاست؛ سمبل هایی که علاوه بر تداعی مفاهیم اعتقادی نمایش دهنده قدرت دولت حاکمه و نمادهای هویت دهنده به حکومت بوده اند. نگارگر بر اساس دیدگاه اجتماعی و سیاسی خود با استفاده از عناصر تصویری پوشش افراد، مردانی با کلاه تاج حیدری، طبقه کارگری و کشاورزی، باغ و کوشک سلطنتی، حالات دسیسه آمیز 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

فهرست منابع

- Abdi, N. (2012). A prelude to iconology, Tehran: Sokhan. [In Persian]
- 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.
- Alboghbish, A., & Ashtiani, N. (2016). The Connection between Literature and Miniature, Jāmi's Leyla and Majnun and a miniature by Muzaffar Ali as a case, Comparative Literature Research. 6: 31-55. [In Persian]
- آلبوغبیش، عبدالله و آشتیانی، نرگس. (۱۳۹۶). پیوند ادبیات و نگارگری. خوانش تطبیقی لیلی و مجنون 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]
- عسگرنژاد، منیر و گذشتی، محمدعلی. (۱۳۹۴). هنر ادبی و ادبیات هنر، علوم ادبیات. ۶: ۲۱۳-۲۳۲.
- Ashrafi, M. M. (1998). Ynchronization of Painting with literature in Iran. Translated by Rouein Pakbaz. Tehran: Negah. [In Persian]
- اشرفی، مقدمه مختاروونا. (۱۳۶۷). همگامی نقاشی با ادبیات در ایران، ترجمه روین پاکباز، تهران: نگاه.
- Azhand, Y. (2016). Iranian painting, Volume 2. Tehran: Samt. [In Persian]
- آژند، یعقوب. (۱۳۹۵). نگارگری ایرانی، جلد ۲، تهران: سمت.
- Azhand, Y. (2015). Tabriz School of Painting. Tehran: Art Academy. [In Persian]
- آژند، یعقوب. (۱۳۹۴). مکتب نگارگری تبریز، تهران: فرهنگستان هنر.
- Azhand, Y. (2001). Safavian. Tehran: Mola [In Persian]
- آژند، یعقوب. (۱۳۸۰). صفویان. تهران: مولی.
- Bakhtiari Fard, H. R. (2016). Color and communication. Tehran: Fakhrakia. [In Persian]
- بختیاری‌فرد، حمیدرضا. (۱۳۹۵). رنگ و ارتباطات، تهران: فخراکیا.
- 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 پورکازمی، لیلا. (۱۳۹۲). پای‌پوش ایرانیان در نگاره‌های دوران ایلخانی، تیموری و صفوی، دو فصلنامه مطالعات هنر اسلامی، ۱۰: ۲۳-۴۱.
- Durand, G. (1992). Les structures anthropologiques du l'imaginaire: introduction a l'archetypologie; generale, Paris: Dunod. [In Persian]
- Ettemadi, E. (2018). Iconological reading of Majnoon in Safavid period paintings, Fine Arts, Visual Arts, 1: 58-68. [In Persian]
- اعتمادی، الهام. (۱۳۹۸). خوانش آیکونولوژیک مجنون در نگاره‌های دوران صفوی، هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی، ۱: ۶۸-۵۸.
- Esmati, H., & Rajabi, M. A. (2001). Comparative study of pictorial elements of epic and mystical paintings, Negareh, (20): 5-19. [In Persian]
- عصمتی، حسین و رجبی، محمدعلی. (۱۳۹۰). بررسی تطبیقی عناصر بصری نگاره‌های حماسی و عرفانی، نگره، ۲۰: 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]
- کنبی، شیدا. (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: ۴۹-۶۵.
- 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: ۱-۱۱.
- 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 زبان و ادبیات فارسی، ۸: ۲۰۵۹-۲۰۵۵.
- Nasr, H. (2007). Eternal knowledge Translated by Seyyed Reza Malih. Tehran: Mehrnyusha. [In Persian]



- نصر، حسین. (۱۳۸۶). معرفت جاودان، ترجمه سیدرضا ملیح، تهران: مهرنیوشا.
- Navidi, Abdi Beyge Shirazi. (1974). General Navidi. Tehran: Tehran University Central Library. [In Persian]
- نویدی، عبدی بیگ 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: Neghah. [In Persian]
- نظامی 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]
- پولیاکوا، یلنا آرتیوموونا و رحیمووا، زوخرا ابراهیموونا. (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]
- رابینسون، بزیل ویلیام. (۱۳۹۰). هنر نگارگری ایران، ترجمه یعقوب آژند، 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 فهمیفر، 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 Tahmasabi'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: ۲۲-۵.
- 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؛ جعفری‌دهکردی، ناهید و ایزدی‌دهکردی، سیده‌مریم. (۱۳۹۹). بررسی لایه‌های معنایی در نگاره مربوط به امام زمان (عج) در فالنامه طهماسبی مبتنی بر نظریه آیکونولوژی اروین پانوفسکی، عصر آدینه، 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 Tahmasabi's Khamsa Nizami, Kimiai Honar. 42: 35-48. [In Persian]
- تقوی، علی. (۱۴۰۱). اقتباس و کوتاه‌نگاشت از متون ادبی در نگارگری؛ مطالعه موردی: 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 رئیس‌بهن، مصطفی. (۱۳۸۴). نگاهی به جلوه‌های دراماتیک در شاهنامه فردوسی و خمسه نظامی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، ۵۶: ۲۱-۱.
- Welch, S. C. (1979). A King's Book of Kings: The Shah-nameh of Shah Tahmasp, New York: The Metropolitan Museum of Art.