Quarterly Literary criticism
E-ISSN: 2538-2179
Vol. 17, No. 66
Summer 2024
Research Article

The History of Iranian Painting in Persian Literature: Analysis of Haft Awrang Paintings Based on the Changing Literary Discourse of Safavid Period[1]

Saeid Akhavani [2], Mohsen Marasy* [3]

Received: 13/05/2024
Accepted: 08/09/2024

* Corresponding Author's E-mail: marasy@shahed.ac.ir

Abstract

Most Iranian paintings in the Islamic period were used to illustrate manuscripts, and most of the illustrated manuscripts are literary books. Poetry and literature have been in the history of Iranian thought as a system of knowledge and epistemology. Therefore, the issue that is raised is that in Iran, what was the relationship between the history of painting and the history of literature and what effect did the change of literary discourses have on the history of painting? To clarify aspects of this issue, in this article, a section of a period has been discussed in which the literary discourse has changed in the history of literature. In this regard, the illustrations of Jami's Haft Awrang, illustrated in the court of Sultan Ibrahim Mirza, have been analyzed.

1. This article is taken from the Ph.D. thesis of the first author, under the supervision of the second author, entitled: "The role of dominant discourses in the illustration of texts from the 7th to the 11th century of Hijri in Iran", which was carried out in the Faculty of Arts of Shahed University.

2. PhD Candidate, Department of Art Research, Shahed University, Tehran, Iran.
https://orcid.org/0009-0004-5236-7653
3. Assistant Professor, Department of Art Research, Shahed University, Tehran, Iran.
https://orcid.org/0000-0002-6409-5024

Copyright© 2024, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 17, No. 66
Summer 2024
Research Article

In this research, Tartu-Moscow School of Cultural Semiotics and concepts of Inter-Semiotic Translation have been used. The results of this article showed that with the change of literary discourse, from the time of Jami to Ibrahim Mirza, Iranian painting has changed in terms of form and content. Haft Awrang, unlike Jami, is not a tool for conveying the concepts of Sufism for Sultan Ibrahim Mirza, but rather a literary and artistic text, and the literary and aesthetic aspects of the work were his priority. These literary and aesthetic aspects are also formed based on the attitudes and concepts of the Voqu School.
Keywords: Iranian painting, Jami's Haft Awrang, relationship of painting and literature, The Voqu School, literary discourse

1. Introduction

Iranian painting has had a strong relationship with Persian literature due to its use in book illustration. The relationship between Iranian painting and Persian literature is important from two aspects: First, Iranian painting has a direct relationship with literary texts and has tried to translate literature into visual language. Secondly, due to the high costs and the presence of a large number of artists in the preparation of exquisitely illustrated manuscripts, only the court and the centers of power could carry out these projects. Based on this, painters, like poets and writers, were in the service of the royal court and libraries, and this closeness between artists and poets has led to a close relationship between painting and literature. So far, the relationship between Iranian painting and Persian literature has been investigated mostly at the text level. The case studies that have been done on an illustrated version have investigated the relationship between the literary text and the images added to that specific version. The subject of this article is reading the history of Iranian painting about the history of literature, and perhaps in this new perspective, we can search for new horizons in the history of Iranian painting and

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 17, No. 66
Summer 2024
Research Article

answer unknown questions. A comprehensive and accurate understanding of the relationship between the history of painting and the history of literature requires a diachronic and comparative study of the equivalence of the history of literature and the history of painting, which is not possible in the form of an article. In this article, to clarify aspects of the claim raised, in a synchronic study, the illustrated manuscript of Jami's Haft Awrang, which was prepared in the court of Sultan Ibrahim Mirza during the Safavid era, will be discussed. In this article, the images of this manuscript have been selected as a case study and analyzed to show the relationship between the history of Iranian painting and the history of Persian literature based on literary developments. Also, the influence of literary discourses on the form and content of Iranian painting has been studied.

2. Data and Method

In this article, to formulate the relationship between Persian literature and Iranian painting, literature as a discourse is considered. Discourse is defined here according to the theory of Michel Foucault, who introduced this concept about the concept of "power/knowledge". Iranian painting is also defined in this article based on the concept of "Inter-Semiotic Translation". Since Inter-Semiotic Translation refers to the translation from one Sign System to another, such as the translation from written signs to images, Iranian painting in the field of text illustration can be studied in the field of Inter-Semiotic Translation. In this article, the selected images are studied based on their relationship with the written text and their translation from the written sign system to the image.

To formulate and explain the relationship and difference between the two discourse spaces or the sign spaces in which the written text and the visual text are created, the theory of "Semiosphere" proposed in the cultural semiotics of the Tartu School has been used. According to

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 17, No. 66
Summer 2024
Research Article

this pattern, the discourse space in which the written text of Haft Awrang was produced represents a Semiosphere, and the discourse space in which the pictures are added represents another semiosphere. Jami's text has crossed the border between these two Semiospheres and based on the mechanisms of translation, it has been translated and internalized into the sign system of the new space (the discursive space that governs Ibrahim Mirza's library). With this theoretical approach, painting is not only an objective translation of the written text, but several factors are involved in this translation mechanism, which will lead to the formation of new layers of meaning in the text.

3. Results and Discussion

Abd-Al Rahman Jami, the author of the Haft Awrang Masnavi, had a Sufi attitude, so the poetic form and the narrations he narrated in his work all arose from his beliefs and the origin of Sufism. But Sultan Ibrahim Mirza and the artists of his library had a different attitude towards Jami poems. By adding illustrations to this manuscript, they have expressed their different approach to converting the written sign system of the Jami text into a visual sign system and have used mechanisms in this translation. For Sultan Ibrahim Mirza, Haft Awrang was not a tool to convey the concepts of Sufism, but a literary and artistic text, and the literary and aesthetic aspects of the work were his priority. The reason for this difference in attitude can be seen in the change of literary discourse at the beginning of the Safavid period.
In the first quarter of the 10th century of the Hijri (16th century CE), a new school of Persian poetry emerged, which took the lyric poem out of the dry and soulless format of the previous century. This new school was called "Voqu" and its purpose was to express love situations from reality and what happens between the lover and the beloved. Sultan Ibrahim Mirza was a poet and most of his poems are dedicated to expressing real situations and relationships between

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 17, No. 66
Summer 2024
Research Article

lovers. The editors of Ibrahim Mirza's poems in the introduction of the book of his poems that they have published have pointed out his tendency towards the school of Voqu, especially in his lyric poetry. Jami's period was the era of dominance of "imitative discourse" in poetry. However, in the case of Ibrahim Mirza, the literary discourse underwent a transformation and the "Voqu School" became the dominant literary discourse. Therefore, in the new conditions, the attitude of the elite towards literature and attention to the previous poets has also changed.

"Angels Bring Light to Saadi" is one of the paintings in this manuscript that specifically refers to a poet and is the first painting from the Masnavi of Sobha al-Abrar of Haft Awrang. In this story, a "Sufi" has a negative attitude towards a "poet" and it becomes clear to him that a verse from Saadi's poem has brought him a high position that a Sufi may not achieve this position. The same issue shows that literature is higher than Sufism and the position of poets is higher than Sufi. Understanding why, among a text with these characteristics, Ibrahim Mirza and his court artists chose the story related to Saadi for illustration as the first image of this part and translated it into a visual text with the mentioned mechanisms, only through establishing the relationship between the history of Persian literature and the history of Iranian painting is possible.

In another picture, which is about the story of Lily and Majnoon, the place of the text and the margin have been changed, and marginal elements have come to the center, and Majnoon has been marginalized as the main focus of this narrative. The use of this mechanism has led to the creation of the meaning that the whole narrative of Majnoon is represented in the painting as a literary narrative. So, the specific narrative of Jami, in which the Sufi purposes have priority, is marginalized as a macro-narrative. Beloved in Persian Sufi poetry is an expression of the perfect human being or absolute truth. She is a

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 17, No. 66
Summer 2024
Research Article

holy goddess and her will is above the lover's will. Such a lover was the high point of the lyrical imaginations of mystics from the Sana'i period to the Jami era for about four centuries. This complete and absolute goddess disappeared from Shah Ismail in the Safavid era. The most common type of Persian poetry during the formation of the Safavid state was the simple romantic lyric. Lyric poems mainly have no theme other than love that is virtual love or real love of the poet for his fellow man.

As another example, "Salaman and Absal" in Haft Awrang narrates a romantic story that contains mystical and moral references along with anecdotes and parables. If Sultan Ibrahim Mirza had an attitude similar to Jami's towards this narrative, he could have chosen characters or scenes for illustration that have mystical connotations. But all these elements have been removed and only the scene of two lovers connecting in a heavenly land is depicted, far from any signs that have a mystical meaning. Therefore, in this painting, by removing mystical symbols, the possibility of understanding the meaning of Jami has been distorted. With this mechanism, based on the concept of "love" which is derived from Voqu School, the story of Salaman and Absal has been translated into a Semiosphere of the Safavid period.

4. Conclusion

The results of this article show that with the change of literary discourse in the Safavid period, painting also changed in terms of form and content. Since Ibrahim Mirza and his court poets were inclined towards the Voqu School, the characteristics and principles of this literary movement have influenced the way of illustrating Haft Awrang. Although Jami had a completely Sufi attitude in Haft Awrang, based on the literary discourse of the 9th century Hijri, the poetic form and the narratives he narrated in his works were tools for expressing his ideas. But Sultan Ibrahim Mirza and his artists had a

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 17, No. 66
Summer 2024
Research Article

different attitude from Jami and by adding pictures to this manuscript, they expressed their different approach in transforming the written sign system of Jami text into a visual sign system. For Sultan Ibrahim Mirza, Haft Awrang was not a tool for conveying Sufi concepts, but a literary and artistic text, and the literary and aesthetic aspects of the work were his priority. These literary and aesthetic aspects are also formed based on the attitudes and concepts of the Voqu School, the most important of which is the concept of love. This difference in the attitude towards the concept of love in the era of Jami and Sultan Ibrahim Mirza can be seen in the difference in the representation of love in Haft Awrang text and illustrated manuscript. As a result of paying attention to the real world in the literary discourse, Ibrahim Mirza established similarities between his life and the narrative inside the paintings and used Haft Awrang as a medium to reflect his personal life. By analyzing based on the Semiosphere pattern, it can be concluded that during the time of Sultan Ibrahim Mirza, Haft Awrang was translated into a visual sign system based on the literary discourse of the Voqu School using different mechanisms. The change in literary discourse and its effect on the illustration of manuscripts show that Persian literature had a discourse role in Iranian painting. For a precise understanding of Iranian painting, the history of Iranian painting can be considered a function of the history of Persian literature and studied about the history of literature.

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادبی. س۱۷. ش۶۶. بتابستان ۱۴۰۳ (صص ۱-۴۵)

مقالهٔ پژوهشی

تاریخ نگارگری ایران به‌مثابهٔ تابعی از تاریخ ادبیات فارسی: خوانش نگاره‌های نسخهٔ *هفت‌اورنگ* براساس تغییر گفتمان ادبی در دورهٔ صفوی[۱]

سعید اخوانی[۲]، محسن مراثی*[۳]

(دریافت: ۱۴۰۳/۰۲/۲۴ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۱۸)

چکیده

ازآنجاکه بخش عمدهٔ نقاشی ایرانی پس از اسلام، در خدمت کتاب‌آرایی و مصورسازی متون قرار داشته است و عمدهٔ متونی که مصورسازی شده، کتب ادبی‌اند و با توجه به نقش ویژهٔ شعر و ادبیات در تاریخ اندیشهٔ ایران، به‌عنوان یک نظام دانایی و معرفتی، موضوعی که مطرح می‌شود این است که در ایران، نسبت میان تاریخ نگارگری و تاریخ ادبیات چگونه بوده و

---

۱. این مقاله مستخرج از رسالهٔ دکتری نویسندهٔ اول، به راهنمایی نویسندهٔ دوم، با عنوان: «نقش گفتمان‌های مسلط در مصورسازی متون از آغاز سدهٔ هفتم تا پایان سدهٔ یازدهم هجری در ایران» است که در دانشکدهٔ هنر دانشگاه شاهد انجام شده است.

۲. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
https://orcid.org/0009-0004-5236-7653

۳. استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)
* marasy@shahed.ac.ir
https://orcid.org/0000-0002-6409-5024

Copyright© 2024, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

تغییر گفتمان‌های ادبی چه تأثیری بر تاریخ نگارگری داشته است؟ برای روشن شدن ابعادی از موضوع در این مقاله، تلاش شده است تا به برشی از یک مقطع زمانی پرداخته شود که در آن، تاریخ ادبیات دچار گسست و تغییر گفتمان ادبی شده است. در این راستا، نگاره‌های نسخهٔ *هفت‌اورنگ* جامی که در دربار سلطان ابراهیم میرزا مصورسازی شده، مورد خوانش قرارگرفته است. در این بررسی از آموزه‌های نشانه‌شناسی فرهنگی مکتب تارتو و مفاهیم مطرح در ترجمهٔ بینانشانه‌ای بهره گرفته شده است. نتایج حاصل از این مقاله نشان داد که با تغییر گفتمان ادبی از زمان جامی تا ابراهیم میرزا، نگارگری نیز در ساحت فرم و محتوا دچار دگرگونی شده است. برخلاف جامی، *هفت‌اورنگ* برای سلطان ابراهیم میرزا نه ابزاری برای انتقال مفاهیم صوفیانه، بلکه متنی ادبی و هنری بوده و جنبه‌های ادبی و زیباشناختی اثر در اولویت اول او قرار داشته است. این جنبه‌های ادبی و زیباشناختی نیز براساس نگرش‌ها و مفاهیم مکتب وقوع شکل گرفته است.

واژه‌های کلیدی: نگارگری ایرانی، *هفت‌اورنگ* جامی، نسبت نگارگری و ادبیات، مکتب وقوع، گفتمان ادبی.

۱. بیان مسئله

نقاشی ایرانی در ساحتی که در خدمت کتاب‌آرایی و مصورسازی متون بوده، در پیوند جدی با ادبیات قرار داشته است. نسبت میان نگارگری ایرانی و ادبیات فارسی از دو جنبه دارای اهمیت و قابل‌تأمل است: اول، نگارگری به‌طور مستقیم با متون ادبی در ارتباط بوده و در طول تاریخ خود تلاش کرده است تا ادبیات را به زبان تصویر ترجمه کند؛ دوم، هزینه‌های بالای تهیهٔ نسخه‌های مصور نفیس، از جهت حضور تعداد زیاد هنرمندان در این پروژه‌ها، تنها از عهدهٔ دربار و مراکز منتسب به قدرت ساخته بود. بر این اساس هنرمندان نگارگر نیز همچون شاعران و ادیبان در خدمت دربار و

کتابخانه‌های سلطنتی بودند و این نزدیکی میان هنرمندان و شاعران به ارتباط نزدیک میان نگارگری و ادبیات منجر شده است. نسبت میان نگارگری و ادبیات تاکنون بیشتر در سطح متن، بررسی و موردمطالعه قرار گرفته است. به‌طور عمده، مطالعات موردی که به روی یک نسخهٔ مصور صورت گرفته، نسبت میان متن ادبی و تصاویر افزوده‌شده به آن نسخهٔ مشخص را بررسی کرده‌اند. موضوع مقالهٔ حاضر، خوانش تاریخ نگارگری ایرانی در نسبت با تاریخ ادبیات است که شاید بتوان در این نگاه تازه، افق‌های جدیدی را در تاریخ نگارگری جست‌وجو کرد و به پاسخ برخی از سؤالات همچنان مجهول از تاریخ نگارگری دست یافت. فهم جامع و دقیق از نسبت میان تاریخ نگارگری و تاریخ ادبیات، نیازمند یک مطالعهٔ درزمانی و تطبیقی از هم‌ارزی تاریخ ادبیات و تاریخ نگارگری است که امکان آن در قالب یک مقاله میسر نیست. در این مقاله برای روشن شدن ابعادی از مدعای مطرح‌شده، در یک مطالعهٔ هم‌زمانی، به نسخهٔ مصور *هفت‌اورنگ* جامی که در دربار سلطان ابراهیم میرزا در دورهٔ صفوی تهیه شده است، پرداخته خواهد شد. با هدف آشکار کردن نسبت میان تاریخ نگارگری و تاریخ ادبیات، در این مقاله با خوانش نگاره‌هایی از این نسخه به‌عنوان نمونهٔ موردی، براساس تحولات ادبی در دورهٔ زمانی موردبحث، تلاش شده تا تأثیر گفتمان‌های ادبی بر ساحت فرم و محتوای نگارگری ایرانی موردمطالعه قرار گیرد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

۲ـ۱. پژوهش‌های داخلی

آفرین (۱۳۹۷)، در مقالهٔ «واکاوی در رابطهٔ نظام ادراکی هنرمندان و عوامل اجتماعی دوره اول عصر صفوی (مطالعهٔ موردی: دیدار مجنون و لیلی *هفت‌اورنگ* ابراهیم

میرزا)» به بررسی یک نگاره از نسخهٔ مصور *هفت‌اورنگ* پرداخته که علی‌رغم ادعای مطرح‌شده در عنوان مقاله مبنی بر رابطهٔ نظام ادراکی هنرمندان و عوامل اجتماعی، به بررسی تقابل‌های دوگانه‌ای همچون نوشته و تصویر، رنگ‌های گرم و سرد، طبیعت و انسان و غیره پرداخته و از سطح تحلیل فرمی نگاره فراتر نرفته است. جهان‌یار و قاضی‌زاده (۱۳۹۶)، در مقالهٔ «معرفی و تحلیل نقوش ابنیه در نگاره‌های منظومهٔ یوسف و زلیخا از نسخهٔ *هفت‌اورنگ* جامی مکتب مشهد» به توصیف عناصر معماری و تزیین آن در نگاره‌های ذکرشده در عنوان مقاله پرداخته‌اند. مراثی (۱۳۹۵)، در مقالهٔ «تحلیل کاربرد رنگ آبی در تصویرسازی شخصیت "مجنون" در نگارگری ایرانی دوره‌های تیموری و صفوی» با استناد به منابع تاریخی و ادبی به دلالت‌های عرفانی رنگ آبی در جامهٔ مجنون پرداخته و در نمونه‌های بررسی‌شده، به یکی از نگاره‌های نسخه مصور *هفت‌اورنگ* فریر پرداخته است. پورمند و حکیم جوادی (۱۳۹۵)، در مقالهٔ «تمثیل در عرفان اسلامی (و تأثیر آن در نگارهٔ سلامان و ابسال *هفت‌اورنگ* جامی)» و زرینی و مراثی (۱۳۸۷)، در مقالهٔ «بررسی چگونگی تأثیرگذاری عرفان اسلامی در شکل‌گیری هنر نگارگری مکتب هرات تیموری و تبریز صفوی» به بررسی دلالت‌های عرفانی نگارهٔ «سلامان و ابسال» در نسخهٔ *هفت‌اورنگ* فریر پرداخته‌اند که البته بحث‌های مطرح‌شده در هردو مقاله معطوف به متن *هفت‌اورنگ* جامی بوده تا نشانه‌های بصری موجود در نگاره. حسینی (۱۳۷۷)، در مقالهٔ «*هفت‌اورنگ*: ابراهیم میرزا» به معرفی نسخهٔ *هفت‌اورنگ* و نگاره‌های آن پرداخته است.

در حوزهٔ ادبیات که سویهٔ دیگر مسئلهٔ مقالهٔ حاضر است، فتوحی (۱۳۹۹)، در کتاب *صد سال عشق مجازی: مکتب وقوع و طرز واسوخت در شعر فارسی قرن دهم*، به ترسیم دقیق فضای ادبی قرن نهم هجری (دورهٔ سروده شدن *هفت‌اورنگ* توسط جامی)

پرداخته و نشان داده که در ادبیات قرن دهم (دورهٔ مصورسازی نسخهٔ *هفت‌اورنگ* به دستور ابراهیم میرزا)، مکتب وقوع، چونان گفتمان فرهنگی و ادبی مستقلی در تاریخ ادبیات ایران شکل گرفته و به ایجاد گسست در سنت ادبی ایران منجر شده است.

۲ـ۲. پژوهش خارجی

مهم‌ترین پژوهشی که در خارج از فضای ایران صورت گرفته و الهام‌بخش بسیاری از پژوهش‌های داخلی بوده، کتاب خانم سیمپسون[۱] (۱۹۹۷)، تحت عنوان: *هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا: نسخه خطی شاهزاده‌ای از ایران قرن شانزدهم*[۲] است. این کتاب در چهار فصل به‌طور مفصل به معرفی جامی، مثنوی *هفت‌اورنگ*، رابطهٔ نگاره‌ها و روایت کتاب جامی و زندگی سلطان ابراهیم میرزا پرداخته و به تأثیرپذیری نسخه‌های دیگر از نگاره‌های مشابه در این نسخه نیز پرداخته است. مؤلف این کتاب، از متون تاریخی دورهٔ صفوی همچون آثار قاضی احمد قمی برای روشن ساختن ابعاد زندگی ابراهیم میرزا بهره برده است. تنها نکته‌ای که می‌توان درمورد این کتاب مطرح کرد این است که مؤلف به دلیل عدم استفاده از نظریه‌های تحلیل متن و اتکای صرف به رویکرد تاریخی ـ توصیفی در سطح تحلیل عناصر داخل متن و تحلیل بینامتنی نگاره‌ها متوقف شده و معنای نگاره‌ها را در سطح کلان‌تر، همچون سطح گفتمانی بررسی نکرده است.

۳. چارچوب نظری

۳ـ۱. ادبیات به‌مثابهٔ گفتمان

گفتمان از دیدگاه فوکو، از تعداد محدودی گزاره تشکیل شده است که برای ظهور آن‌ها شرایط خاصی می‌تواند تعریف شود. او معتقد است گفتمان یک آرمان ابدی نیست که تاریخی نیز داشته باشد؛ لذا مسئله این نیست که چرا و چگونه توانسته است

در یک نقطه از زمان ظاهر شود، بلکه گفتمان از آغاز تا پایان تاریخی است، یک بخش منحصربه‌فرد و منقطع از تاریخ که محدودیت‌ها، تقسیم‌بندی‌ها، تحولات و حالات خاص زمانمند خود را دارد (Foucault, 1972: 131). به نظر وی، حقیقت، محصول گفتمان‌هاست و نظام‌های مختلف معرفت تعیین می‌کنند که چه چیزی درست و چه چیزی اشتباه است. ازاین‌رو، جست‌وجوی حقیقت ناب، بیرون از گفتمان‌ها بیهوده است. هدف فوکو، جست‌وجوی نظام‌های مختلف دانش و گفتمان‌ها و قواعدی است که تعیین می‌کند چه چیزی را باید گفت یا نباید گفت و کدام درست و کدام اشتباه است. همین قواعد و قانون‌های نانوشته که درعین‌حال بر هر گفتار و نوشتاری حاکم‌اند، گفتمان آن رشته خاص در یک برهه از زمان هستند (رویان، ۱۳۹۶: ۴۵).

یکی از نکته‌های مهم در نظریهٔ گفتمان فوکو، مسئلهٔ ارتباط آن با نظام دانش است. ادبیات فارسی نقش مهمی در تاریخ اندیشهٔ ایران ایفا کرده است. ازآنجاکه مخاطب حوزه‌های علم، فلسفه و کلام در ایران، درس‌خوانده‌های روزگار خود و درنتیجه مسلط بر زبان عربی بودند، در دورهٔ اسلامی، زبان عربی به‌عنوان زبان تألیف در این حوزه‌ها به کار گرفته شد و ادبیات، محمل اصلی زبان فارسی شد که زبان عامهٔ مردم بود. شاعران در ایران، از حدود قرن ششم هجری به فراگیری دانش‌هایی مثل فلسفه، نجوم، هندسه، طب و غیره پرداختند و دادن صفاتی همچون حکیم به شاعران، مؤید همین موضوع است. درنتیجهٔ این اتفاقات، ادبیات و به‌ویژه شعر، تبدیل به حلقهٔ واسطی میان نظام‌های دانش و عموم مردم شد. نقش اقناعی ضرب‌المثل‌ها، کاربرد استدلالی ابیات شعری در زبان مردم و گرایش اهالی علم و فلسفه به استفاده از نظم و ادبیات برای بیان اندیشه‌های خود، نشانه‌هایی از تبدیل شدن ادبیات در تاریخ ایران به یک مرجع معرفتی و نظام دانایی در بین مردم است.

نکتهٔ مهم دیگر در نظریهٔ گفتمان فوکو، مسئلهٔ ارتباط آن با قدرت است. اگر قدرت، با تعریف کلاسیک خود بر مبنای رأس هرم تعریف شود، به‌واسطهٔ حضور شاعران و ادیبان در دربار به‌عنوان نهاد حاکمیت، ارتباط با نهاد تصوف و دین و همچنین وجود ژانرهای مختلف درباری، عرفانی و دینی در ادبیات فارسی، می‌توان نسبت ادبیات و مفهوم قدرت را توضیح داد. با تعریف فوکویی از مفهوم قدرت که آن را امری منتشر و از پایین به بالا تعریف می‌کند، نسبت ادبیات و قدرت را می‌توان با مؤلفه‌هایی همچون گستردگی ادبیات در ایران، نفوذ آن در لایه‌های مختلف اجتماعی و تأثیرگذاری بر جریان‌های مختلف تاریخی صورت‌بندی کرد. با شرح رفته، می‌توان چنین نتیجه گرفت که ادبیات به‌مثابهٔ یک گفتمان، بر شکل‌گیری و چگونگی نگارگری ایرانی اثرگذار بوده و می‌توان نسبت ادبیات و نگارگری را در این راستا موردمطالعه قرار داد.

۳ـ۲. نگارگری به‌مثابهٔ ترجمهٔ بینانشانه‌ای

نگارگری ایرانی در ساحت مصورسازی متون را می‌توان براساس مفهوم «ترجمه بینانشانه‌ای» صورت‌بندی و تعریف کرد. ترجمهٔ بینانشانه‌ای اصطلاحی است که نخستین‌بار رومن یاکوبسن، زبان‌شناس و نشانه‌شناس روس که در ایالات متحده می‌زیست، آن را در مقاله‌ای در سال ۱۹۵۸ به کار برد، مقاله‌ای که سال بعد در مجموعه‌ای دربارهٔ ترجمه منتشر شد؛ در این مقاله که عنوانش «دربارهٔ جنبه‌های زبان‌شناختی ترجمه» بود، فقط در بخش کوچکی به‌طور جانبی به فرایند ترجمه میان دو نظام نشانه‌ای نیز توجه شد (پاکتچی، ۱۳۹۸: ۶). از دید یاکوبسن، ترجمهٔ بینانشانه‌ای، تأویل نشانه‌های کلامی به‌واسطهٔ نظام‌های نشانه‌ای غیرکلامی است (قهرمانی، ۱۳۹۳: ۱۵۶). ازآنجاکه ترجمهٔ بینانشانه‌ای ناظر بر ترجمه از یک نظام

نشانه‌ای به نظام نشانه‌ای دیگر است، مانند ترجمه از نشانه‌های نوشتاری به تصویر، نگارگری ایرانی در ساحت مصورسازی متون را می‌توان در حوزهٔ ترجمه بینانشانه‌ای موردمطالعه قرار داد. در این مقاله تلاش شده است تا نگاره‌های منتخب، براساس ارتباط با متن نوشتاری و ترجمهٔ آن از نظام نشانه‌ای نوشتاری به تصویر، موردمطالعه قرار گیرد.

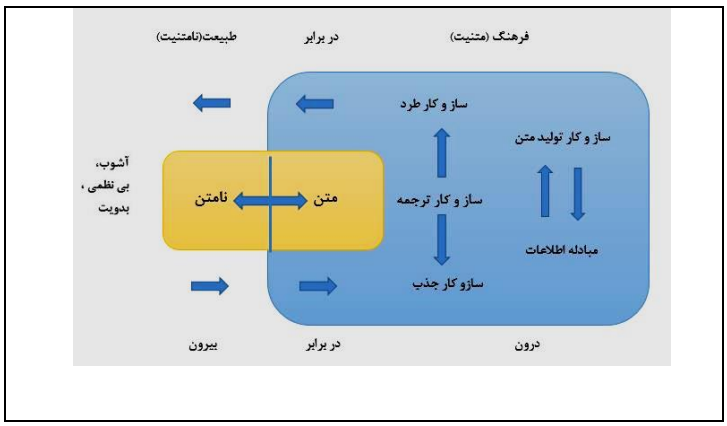
۳ـ۳. نظریهٔ سپهر نشانه‌ای

در فرایند خوانش و تحلیل معنا، ارتباط بین تصاویر و متن در یک نسخهٔ مشخص، یک سطح از ارتباط را براساس تفاوت دو نظام نشانه‌ای نوشتاری و تصویری آشکار می‌کند که برای توضیح آن به مفهوم ترجمه بینانشانه‌ای اشاره شد؛ اما سطح دیگری نیز در این راستا مطرح و قابل‌تأمل است. ارتباط و تفاوت میان دو فضای گفتمانی یا نشانه‌ای که متن نوشتاری و متن تصویری در آن‌ها خلق شده‌اند. درخصوص نمونهٔ موردی این مقاله، متن نوشتاری که همان کتاب *هفت اورنگ* است، در دربار سلطان حسین بایقرا، توسط عبدالرحمن جامی، نظریه‌پرداز تصوف نقشبندیه با گرایش به فقه اهل سنت و نگرش‌های ادبی قرن نهمی در هرات نگارش یافته است. درصورتی‌که تصاویر نسخهٔ مصور این کتاب در کتابخانهٔ ابراهیم میرزای شاعر و فرهیخته، در مشهدِ دورهٔ صفویان با گرایش‌های تصوف متفاوت آن دوران و بنیان‌های شیعی حکومتی، در شرایطی تهیه شده است. این در شرایطی است که در زمان مصورسازی این نسخه، نگرش‌های ادبی با گسترش «مکتب وقوع» در ادبیات، زمینه‌ای یکسر متفاوت را با دورهٔ پیش از خود رقم زده است. در این مقاله برای صورت‌بندی و فهم این مسئله از نظریهٔ «سپهر نشانه‌ای» که در نشانه‌شناسی فرهنگی مکتب تارتو مطرح شده، بهره گرفته شده است. سپهر نشانه‌ای اساسی‌ترین نظریه‌ای است که در مکتب نشانه‌شناسی مسکوـ تارتو

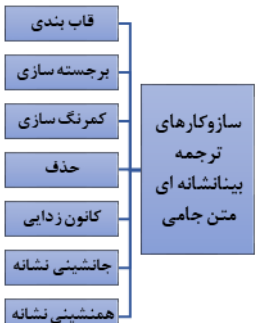
مطرح شده و کم‌تر از یک دهه پس از طرح آن، شهرت جهانی یافته است. مبنای این نظریه آن است که یک کلیت هنری، اعم از فیلم، تابلو، رمان یا هر کل دیگر، یک فضای زندگی است که با زندگی طبیعی مشترکاتی درخور توجه دارد. این مباحث در آثار یوری لوتمان، رو به کمال نهاد و سرانجام در سال ۱۹۸۴، به ابداع اصطلاح کلیدی «سمیوسفر»[۳] (سپهر نشانه‌ای) انجامید (سجودی و کاکه‌خانی، ۱۳۹۰: ۱۴۲). در سپهر نشانه‌ای، عناصری در بین دو نظام نشانه‌ای، مبادله و با عبور از مرز نشانه‌ای و ورود به سپهر نشانه‌ای درون، از ماهیت نشانه‌ای برخوردار می‌شوند. این نشانه‌ها در فضای درون با مواجهه با سازوکار ترجمه، به جذب یا طرد در درون سپهر نشانه‌ای منتهی می‌شوند (اخوانی و محمودی، ۱۳۹۷: ۴۷). براساس این الگو، آن فضای گفتمانی که متن *هفت‌اورنگ* جامی در آن تولید شده است، نشان‌دهندهٔ سپهر نشانه‌ای و فضای گفتمانی دورهٔ ابراهیم میرزا که نگاره‌ها در آن به متن جامی افزوده شده است، سپهر نشانه‌ای دیگری را شکل می‌دهد. متن جامی با عبور از مرز میان این دو سپهر نشانه‌ای، بر مبنای سازوکارهای ترجمه، به نظام نشانه‌ای فضای جدید (فضای گفتمانی حاکم بر کتابخانهٔ ابراهیم میرزا) ترجمه و درونی شده است. با این رویکرد نظری، نگارگری ترجمهٔ صرف، عینی و نعل به نعل متن نوشتاری نیست و عوامل متعددی در این سازوکار ترجمه دخیل‌اند که به شکل‌گیری لایه‌های جدید معنایی در متن منجر خواهد شد.

همان‌گونه که در نمودار ۱ نشان داده شده، هر سپهر نشانه‌ای برای جذب عناصری که به درون راه یافته‌اند، از سازوکار ترجمه استفاده می‌کند. ترجمه در اینجا به معنای تبدیل‌شدن از یک نظام نشانه‌ای به نظام نشانه‌ای دیگر است. در این مقاله، برای کشف سازوکارهای ترجمه‌ای که ابراهیم میرزا و هنرمندان کتابخانهٔ او برای جذب متن *هفت‌اورنگ* در سپهر نشانه‌ای خود به کار بسته‌اند، نگاره‌های نسخه *هفت‌اورنگ* فریر،

موردبررسی قرار گرفت و شش مؤلفه به‌عنوان سازوکار ترجمه در جذب متن جامی، شناسایی شد که در نمودار ۲ نشان داده شده است.



نمودار ۱. الگوی مکتب تارتو (سنسون، ۱۳۹۰: ۷۶)



نمودار ۲. سازوکارهای به‌کاررفته در ترجمهٔ بینانشانه‌ای متن هفت‌اورنگ جامی در سپهر نشانه‌ای دورهٔ صفوی (مأخذ: نگارندگان)

۴. تغییر گفتمان ادبی

۴ـ۱. گفتمان ادبی قرن نهم در زمان سرایش متن *هفت‌اورنگ*

کتاب مثنوی *هفت‌اورنگ* سرودهٔ نورالدین عبدالرحمن جامی است. او در ۲۳ شعبان ۸۱۷ق در شهر جام متولد شد. علاوه بر این‌که جامی را شاعری بزرگ دانسته‌اند، از او

به‌عنوان محققی دقیق و عارفی ارجمند یاد شده است (براون، ۱۳۳۹: ۷۴۵). در دورهٔ تیموری که از اواخر قرن هشتم تا اوایل قرن نهم هجری امتداد داشت، شعر فارسی به سادگی و روانی متمایل بود. اگرچه بعضی شاعران در این عهد، بر اثر پیروی از قدما به شعر مصنوع و دشوار متمایل بودند، اما این امر عمومیت نداشت. همراه این سادگی بیان در شعر فارسی این عهد، یک خاصیت ملازم آن نیز توجه به نکته‌سنجی، نکته‌یابی و نکته‌گویی است؛ یعنی گنجانیدن نکته‌های باریکی در اشعار همراه با خیال دقیق و نازک‌بینی تام. از اعمال دیگری که نزد شاعران قرن نهم و آغاز قرن دهم فراوان دیده می‌شود، تقلید شاعران از گویندگان مقدم و یا حتی از معاصران است. ظهور قدرت تیموری و خاندانش به دلایلی باعث ادامهٔ سنت قصیده‌سرایی مدحی نیز شد. سرودن تغزل و نسیب[۴] و تشبیب[۵] در آغاز قصاید مدحی، به شیوهٔ پیشینیان رایج بود. همهٔ شاعران این دوران، حتی آن‌ها که قصیده‌سرایان ماهری بودند، به غزل تمایل داشتند. این غزل‌ها بیشتر دارای مضمون‌های عاشقانه بود. مگر در شاعران صاحب فضل، حکمت‌شعار و عارف‌پیشه و البته شاعرانی مثل قاسم انوار، نعمت‌الله ولی، انسی، آذری و جامی که عارف‌پیشه بودند یا ذوق عرفانی داشتند و غزل‌هایشان یا به‌تمامی معنی عرفانی بود و یا ذوق و حال صوفیانه در آن‌ها بر سایر معانی غلبه می‌کرد. با تمام تلاشی که شاعران این دوره برای ابتکار موضوعات جدید در داستان‌های منظوم خود می‌کردند، در مبانی کار خود، پیرو داستان‌سرایان بزرگ پیش از خود، خاصه نظامی و خسرو و متابعان آنان در قرن هفتم و هشتم هجری بوده‌اند. عبدالرحمن جامی ضمن آثار متعدد منظوم خود، بهترین منظومه‌های عاشقانه را به نام *یوسف و زلیخا* و *لیلی و مجنون* سروده است که هردو نظیره‌گویی بر نظامی، نخستین بر «خسرو و شیرین» و دیگری بر «لیلی و مجنون» او است. ساختن اشعار عرفانی نیز در این عهد خالی از

رواج نیست. نظم غزل‌ها و قصاید عرفانی به شیوهٔ صوفیان خانقاهی و یا به آیین قلندران (قلندریات) و یا همراه شطحیات به مشرب عرفا معمول بود. مثنوی‌های عرفانی هم همین حال را داشت و غالباً به تقلید از مثنوی مولوی بود؛ مثل منظومهٔ *سلامان و ابسال* جامی که به شیوهٔ مولوی، ولی نه به درازای سخن او، همراه با ذکر شواهد و امثال و حکایات است. مثنوی‌های متعدد دیگر جامی مثل سلسلةالذهب، تحفةالاحرار، سبحةالابرار در *هفت‌اورنگ* بر وزن و به شیوه‌ای است که نظامی اتخاذ کرده و اساس کار شعرا در آن‌ها بر ذکر معانی حکمی و عرفانی است (صفا، ۱۳۶۴: ۱۶۰ـ۱۹۳).

۴ـ۲. گفتمان ادبی قرن دهم در زمان مصورسازی نسخهٔ *هفت‌اورنگ*

در ربع اول قرن دهم هجری مکتب تازه‌ای در شعر فارسی به وجود آمد که غزل را از صورت خشک و بی‌روح قرن نهم بیرون آورد. این مکتب تازه را «زبان وقوع» می‌گفتند و غرض از آن بیان کردن حالات عشق و عاشقی از روی واقع بود؛ و به نظم درآوردن آنچه در میان طالب و مطلوب به وقوع می‌پیوندد (گلچین معانی، ۱۳۷۴: ۳).

از خلال سخنان شاعران وقوعی و تذکره‌نویسان قرن دهم، شش اصل بنیادی در فن شعر وقوعی به‌عنوان مبانی این مکتب قابل‌شناسایی است. این اصول عبارت‌اند از: ۱) گزارش حال، واژهٔ «حال» با واژه‌های «بیان»، «زبان» و «شعر» همراه می‌آید. این امر نشان می‌دهد که شاعران و منتقدان روزگار وقوع، «حالی بودن» را شاخصهٔ شعرهای عاشقانهٔ خود می‌دانسته‌اند؛ ۲) بدیهه‌سُرایی، براساس آن شاعر حال، تجربهٔ عاطفی و اندیشهٔ خویش را بی‌درنگ در شعر می‌ریزد و دریافت عاطفی‌اش را «در حال» می‌سُراید؛ ۳) سادگی سخن، طرز بیان در شعر وقوع صریح و ساده است. واژگان غزل

وقوع ساده و ساخت‌های نحوی آن نسبتاً عادی و طبیعی است و مایهٔ خود را از زبان محاورهٔ روزمره و تعابیر کوچه و بازار آن روزگار می‌گیرد؛ ۴) راست‌گویی، گزارش بی‌واسطه و عینی واقعیت به‌گونه‌ای که خبر با واقعیت خارجی و حالت واقعی امور مطابقت کند یا وجود چنان امری در عالم واقع ممکن باشد؛ ۵) بیان جزئیات عاشقی، محتوای شعر وقوعی، بیان دقایق و ظرایف و حالات و جزئیات رفتارهای عاشق و معشوق است. شاعران وقوعی از واقعیات زندگی تنها ریزه‌کاری‌های رفتار معشوق یا رقیب را رصد می‌کنند و از کوچک‌ترین نگاه یا حرکت چشم و صورت، معانی و اشارت بسیار می‌خوانند؛ ۶) عشق به جمال بشری، اصل بنیادین مکتب وقوع، عشق واقعی به انسان و زیبایی صورت بشری است. شعر وقوع یک موضوع بیشتر ندارد و آن عشق به جمال بشری و حالات این نوع عاشقی است (فتوحی، ۱۳۹۹: ۱۳۱ـ۱۴۲).

۴ـ۳. گرایش ادبی سلطان ابراهیم میرزا و دربار او

سلطان ابراهیم میرزا شاهزادهٔ صاحب‌ذوق عصر صفوی، صرفاً هنرپرور نبود، بلکه خود نیز در تمام هنرهایی که حمایت می‌کرد، از شعر گرفته تا تذهیب، دستی داشت و همین ذوق و مهارت شخصی بود که زمینهٔ اصلی ایجاد کانون ادبی و هنری مشهد را فراهم کرد. از ابراهیم میرزا یک دیوان شعر با تخلص «جاهی» باقی مانده است که در کاخ گلستان نگهداری می‌شود (شمارهٔ ۲۱۸۳، ردیف ۱۳۹) (شفق مطلق، ۱۳۹۹: ۲۹ـ۳۰). در کتاب *مکتب وقوع در شعر فارسی* نیز نام وی در زمرهٔ وقوع‌سرایان قرارگرفته است: «سلطان ابراهیم میرزا بن بهرام میرزا بن شاه اسماعیل صفوی و برادرش بدیع‌الزمان میرزا که در کمال هنرمندی بودند و به دستور شاه اسماعیل ثانی کشته شدند، بیشتر به زبان وقوع شعر می‌سرودند» (گلچین معانی، ۱۳۷۴: ۸).

مصححان دیوان جاهی در مقدمهٔ دیوانی که از وی منتشر کرده‌اند، به وقوع‌گرایی جاهی به‌ویژه در غزلیات، اشاره کرده‌اند و معتقدند با اینکه در اشعار جاهی به‌خصوص در غزلیات وی سادگی و بی‌پیرایگی مرسوم در میان وقوع‌گرایان به چشم می‌خورد، اما کاربرد صنایعی همچون تلمیح، مراعات نظیر، تشبیه، استعاره، تضاد و کنایه تا حدودی قابل‌مشاهده است، که البته صورت متداول و بعضاً نخ‌نمای این موارد، به‌ویژه تشبیه و مراعات نظیر که در اشعار این دوره رواج دارد (باقرنژاد و رضایی، ۱۳۹۸: ۵۱). «بخش اعظم شعرهای جاهی به بیان حالات و روابط واقعی میان عاشق و معشوق اختصاص دارد. سوزوگداز شاعر از عشق، عارفانه نیست و معنای ظاهری عشق موردتوجه شاعر است. با آنکه جاهی شاعری عارف‌مسلک نیست، اما رگه‌هایی بسیار ظریف و اندک از نگاه عارف‌گونه در اشعار جاهی به چشم می‌خورد که گویا بی‌تأثیر از مضامین رندانهٔ حافظ نیست» (علی‌زاده و باقرنژاد، ۱۳۹۲: ۲۱۶ـ۲۱۷). با توجه به اشعار وقوعی ابراهیم میرزا و حضور شاعران وقوع‌سُرایی همچون میلی مشهدی، ولی دشت بیاضی و میرک صالحی در دربار او نشان از استیلای مکتب وقوع در دربار سلطان ابراهیم میرزا دارد و باید تأثیر آن به‌عنوان گفتمان ادبی در تفسیر ابراهیم میرزا و هنرمندان کتابخانهٔ او از متن *هفت‌اورنگ* جامی را مدنظر قرار داد.

۵. یافته‌های تحقیق

۵ـ۱. جابه‌جایی ارزش‌های ادبی/هنری و صوفیانه در نگارگری با تغییر نظام‌های ارزش‌گذار در ادبیات

عبدالرحمن جامی به‌عنوان مؤلف مثنوی *هفت‌اورنگ* نگرشی صوفیانه داشته، به‌طوری‌که قالب شعری و روایت‌هایی که در اثر خود نقل کرده، همگی محملی برای

ابراز عقاید برخاسته از خاستگاه تصوف او بوده است، اما سلطان ابراهیم میرزا و هنرمندان کتابخانهٔ او، نگرش متفاوتی نسبت به جامی داشته و با افزودن نگاره‌هایی به این نسخه، در تبدیل نظام نشانه‌ای نوشتاریِ متن جامی به‌نظام نشانه‌ای بصری، رویکرد متفاوت خود را ابراز داشته و در این راستا از سازوکارهایی بهره گرفته‌اند. *هفت‌اورنگ* برای سلطان ابراهیم میرزا نه یک ابزار برای انتقال مفاهیم تصوف، بلکه یک متن ادبی و هنری بوده و جنبه‌های ادبی و زیباشناختی اثر در اولویت اول او قرار داشته است. نگارهٔ «نثار نور فرشتگان بر سعدی»، یکی از نگاره‌های این نسخه است که به‌طور ویژه به یک شاعر پرداخته و اولین نگاره از مثنوی سبحةالابرارِ *هفت‌اورنگ* است. حکایتی که مصور شده است، به عارف زنده‌دل بیداری اشاره دارد که در نهان نسبت به سعدی رویکرد انکاری داشته است. او نیمه‌شب در خواب می‌بیند که درهای فلک گشوده شده و فرشتگان نور نثار سعدی می‌کنند. فرشتگان اظهار می‌کنند که علت این کار، بیتی است که سعدی در حمد پروردگار سروده است. عارف به صومعهٔ سعدی می‌رود و مشاهده می‌کند که سعدی در حال زمزمهٔ همان بیت است:

«برگ درختان سبز پیش خداوند هوش هر ورقی دفتریست معرفت کردگار»

درخصوص مصورسازی این موضوع، چند نکته حائز اهمیت است: اول، انتخاب این مضمون در میان حکایت‌های دیگر سبحةالابرار برای مصورسازی است. در این حکایت یک «عارف» نسبت به یک «شاعر» رویکرد انکاری دارد و بر او آشکار می‌شود که یک بیت شعر سعدی، چه مقام والایی برای او به ارمغان آورده است که شاید یک عارف به این مقام دست پیدا نکند. همین مسئله، ادبیات را در مرتبه‌ای بالاتر از تصوف و مقام شاعر را بالاتر از صوفی نشان می‌دهد. نکتهٔ بعدی در نحوهٔ بازنمایی بصری این مضمون است که سعدی تقریباً در مرکز نگاره، در میان یک بنای پرتزیین که یادآور بناهای مذهبی در سنت معماری اسلامی

است، همراه با تأکید بصری به تصویر درآمده و فرشتگانی که مجمر نور (آتش) به دست دارند از آسمان به سمت سعدی در حال فرود هستند (تصویر ۱).

با مقایسهٔ این نحوهٔ بازنمایی در نگارهٔ «نثار نور فرشتگان بر سعدی» با دیگر نگاره‌های این نسخه می‌توان به سازوکارهای به‌کار رفته و معنایی که نگاره القا می‌کند دست یافت. استفاده از نشانه‌هایی مثل فرشتگان بالدار برای پیوند مضمون نگاره و شخصیت اصلی حاضر در آن با عرش الهی و عالم لاهوت، تنها در ۳ نگاره از ۲۸ نگارهٔ نسخهٔ مصور *هفت‌اورنگ* به‌کار رفته است که دوتای آن‌ها مربوط به معراج پیامبر و بارگاه سلیمان نبی است؛ بنابراین، تنها شخصیتی که مقام نبوت نداشته و از این نشانه‌ها در بازنمایی حکایت مربوط به او استفاده شده سعدی (شاعر) است و در هیچ نگارهٔ دیگری که مضمون عرفانی داشته و یک عارف شخصیت اصلی روایت نگاره بوده، از این نشانه‌های بصری استفاده نشده است. قرارگیری سعدی در مرکز تصویر و خلوت بودن پیرامون آن که به تأکید بصری منجر خواهد شد، نکته‌ای است که در مقایسه با دیگر نگاره‌هایی که ادغام حاشیه و متن در آن‌ها به عدم تأکید عامدانه منجر شده، آشکارکنندهٔ دلالت‌های ضمنی این نگاره و نگرش‌های متفاوت از کلیت متن جامی که در مصورسازی نسخه لحاظ شده است، خواهد بود.

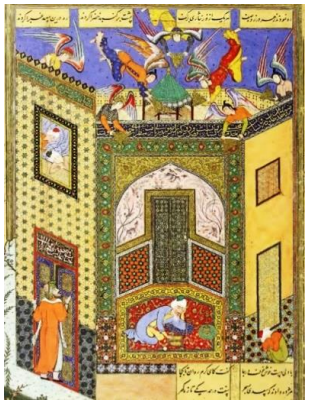
قاب‌بندی[۶]، اجزای درون تصویر را به یکدیگر مرتبط و یا از هم جدا می‌کند. اعمال آن، دلالت بر این خواهد داشت که عناصر درون تصویر به یک مضمون تعلق داشته و یا متعلق به مقولات متفاوت‌اند (Kress & Van Leeuwen, 2006: 177)؛ بنابراین، با استفاده از سازوکار قاب‌بندی، دو مفهوم «ادبیات» و «عرش الهی» از طریق بازنمایی سعدی و فرشتگان به یکدیگر مرتبط می‌شوند. همچنین، براساس سازوکار برجسته‌سازی،[۷] عناصر درون تصویر، به‌گونه‌ای در تصویر ظاهر می‌شوند که به درجات گوناگون توجه بینندگان را به خود جلب می‌کنند. در این صورت، عناصر می‌توانند در

پیش‌زمینه و یا پس‌زمینه قرار گیرند، دارای اندازه‌های گوناگون بوده با کنتراست‌های متفاوت و یا با درجات متفاوت وضوح نمایش داده شوند (Kress & Van Leeuwen, 2006: 177). از این طریق، نگرش پدیدآوران نگاره، مبنی بر والا بودن ارزش ادبیات، با تأکید و جلب‌توجه بیننده به سمت شخصیت سعدی، برجسته‌سازی شده است.

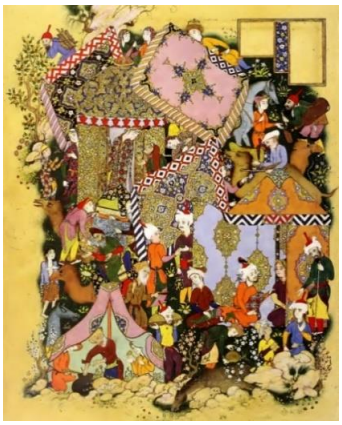
مسئلهٔ اساسی در این تحلیل، پرداختن به چرایی و علت این شیوهٔ مواجه با متن جامی در مصورسازی *هفت‌اورنگ* است. همان‌گونه که ذکر شد دورهٔ جامی، عصر غلبهٔ «گفتمان حافظانه» در شعر بود، اما در دربار ابراهیم میرزا، گفتمان ادبی دچار دگرگونی شده و «مکتب وقوع» به گفتمان ادبی مسلط تبدیل شده است. بنابراین در شرایط تازه، تلقی افراد نسبت به ادبیات و توجه به شاعران پیشین نیز دچار تغییر شده است. «در تذکره‌های قرن دهم هجری به بعد هر جا سخن از شعر حالی و غزل عاشقانه است نام چند شاعر قدیم می‌آید که پیشرو طرز وقوع و الگوی وقوعیان بوده‌اند. در آن میان نام سه شاعر متقدم همه‌جا به چشم می‌خورد: سعدی، امیرخسرو و حسن دهلوی» (فتوحی، ۱۳۹۹: ۱۵۶). چنان‌که از سخن خود شاعران وقوعی نیز فهمیده می‌شود، «آن‌ها از میان انبوه غزل‌سُرایان گذشته به امیر خسرو دهلوی، حسن دهلوی و بعد سعدی شیرازی توجه شایانی داشته‌اند و استقبال‌های بسیار از غزل‌های ایشان کرده‌اند. همسانی سبک غزل این سه شاعر با شعر وقوع هم در موضوع عشق و سوزوگداز عاشقانه و هم در سادگی و صراحت زبان آشکار است» (همان: ۱۵۸).

مثنوی سبحةالابرار، اورنگِ چهارمِ *هفت‌اورنگ* که منظومه‌ای است در ذکر مقامات سلوک، تربیت و تذهیب، در چهل «عقد» و در هریک از آن‌ها اصلی از اصول عرفانی مطرح شده و به مناسبت آن حکایات و تمثیلاتی آورده شده است (صفا، ۱۳۶۴: ۳۵۹ـ۳۶۰). فهم این‌که چرا در میان متنی با این مشخصات، ابراهیم میرزا و هنرمندان دربار او، حکایت مرتبط با سعدی را برای مصورسازی به‌عنوان اولین تصویرِ این

اورنگ برگزیده و با سازوکارهای گفته‌شده به متن تصویری ترجمه کرده‌اند، تنها از طریق برقراری نسبت میان تاریخ ادبیات و نگارگری ممکن است. گفتمان ادبی به‌مثابهٔ سپهر نشانه‌ای عمل کرده و با ورود متن جامی به این فضا، براساس سازوکارهای یادشده، به‌نظام نشانه‌ای جدیدی ترجمه‌شده که متناسب با گفتمان ادبی دورهٔ جدید بوده و لایه‌های معنایی تازه‌ای به متن پیشین افزوده است.



تصویر ۱. نگارهٔ «نثار نور فرشتگان بر سعدی»، هفت‌اورنگ جامی، مشهد، ۹۶۳ـ۹۷۲ق، گالری هنری فریر، واشنگتن (آژند، ۱۳۹۵: ۵۷۸)



تصویر ۲. نگارهٔ «نخستین دیدار قیس از لیلی»، هفت‌اورنگ جامی، مشهد، ۹۶۳ـ۹۷۲ق، گالری هنری فریر، واشنگتن (آژند، ۱۳۹۵: ۵۸۵)

مثنوی لیلی و مجنون اورنگِ ششم از *هفت‌اورنگ* جامی است که در آن ماجرای عشق میان لیلی و مجنون به پیروی از نظامی روایت شده است. جامی در این مثنوی پس از مرگ مجنون، ماهیتِ عشقِ مجنون به لیلی را چنین توصیف می‌کند:

«هان تا نبری گمان که مجنون — بر حُسن مجاز بود مفتون
در اول اگر چه داشت میلی — با جرعه‌کشی ز جام لیلی
اندر آخر که گشت ازان مست — افکند ز دست جام و بشکست
مستیش ز باده بود نز جام — از جام رمیده شد سرانجام
بشکفت به بوستان رازش — گل‌های حقیقت از مجازش»

(جامی، ۱۳۷۸: ۳۹۰)

این تلقی صوفیانه که جامی از مفهوم عشق ارائه می‌دهد و در سنت ادبیات فارسی پیش از او ریشه دارد، شخصیت مجنون را به‌عنوان یک سالک معرفی می‌کند و عشق زمینی برای او مقدمه‌ای برای رسیدن به عشق حقیقی و الهیاتی است. این تلقی در نحوهٔ بازنمایی تصویر مجنون در نسخه‌های مصور پیش از نسخهٔ ابراهیم میرزا نیز تأثیرگذار و قابل‌مشاهده است، اما در گسست تازه‌ای که در گفتمان ادبی در این دوره حاصل‌شده، تلقی ابراهیم میرزا و شاعران و هنرمندان دربار او را نسبت به مفهوم عشق دچار دگرگونی کرده است. «عشقی که در غزل وقوعی از آن سخن می‌رود نه مقدس است نه رازناک؛ نه معشوق وقوعیان آسمانی است و نه تجربهٔ عشق ایشان استعلایی و متافیزیکی؛ بلکه سخن از دوست داشتن یک انسان دیگر است که فردی عادی و زمینی است» (فتوحی، ۱۳۹۹: ۱۷۲).

برخلاف نگارهٔ پیشین (تصویر ۱) که در جهت برجسته کردن بُعد ادبی متن *هفت‌اورنگ* در برابر ابعاد صوفیانه آن، سازوکار برجسته‌سازی به‌کار گرفته شده، در نگارهٔ «نخستین دیدار قیس از لیلی»، از سازوکار کم‌رنگ‌سازی[۸] یا به حاشیه‌رانی برای

کم‌رنگ کردن جنبهٔ عرفانی روایت و تأکید بر بُعد ادبی آن استفاده شده است. در این نگاره که مجنون شخصیت اصلی روایت نگاره است، در منتهی‌الیه سمت چپ، درست در مرز حاشیهٔ تصویر قرار گرفته و انبوهی از تصویر خیمه‌های اردوگاه و افراد قبیلهٔ لیلی در نگاره به تصویر درآمده‌اند که به گم شدن تصویر مجنون در میان این عناصر حاشیه‌ای در روایت منجر شده است. درواقع در این نگاره (تصویر ۲) جای متن و حاشیه عوض شده و عناصر حاشیه‌ای به مرکز آمده و مجنون به‌عنوان کانون اصلی این روایت، به حاشیه رانده شده است. استفاده از این سازوکار به ایجاد این معنا منجر شده که کلیت روایت مجنون در نگاره، به‌عنوان یک روایت ادبی بازنمایی شود و روایت خاص جامی که مقاصد صوفیانه در آن دارای اولویت اول است، به‌عنوان یک کلان‌روایت به حاشیه رانده شود.

نکتهٔ دیگر حائز اهمیت درخصوص این نگاره (تصویر ۲)، فرم بصری آن است. ترکیب‌بندی به‌کاررفته در این تصویر، در سنت نگارگری ایرانی کم‌سابقه بوده و به نحوی آن را منحصربه‌فرد کرده است. در مطالعات نگارگری ایرانی به این ویژگی در این نگاره و نوآوری‌های صورت‌گرفته در کلیت نگاره‌های این نسخهٔ مصور اشاره شده است. تحلیل صورت‌گرفته در این مقاله نشان می‌دهد که مطالعهٔ نگارگری در نسبت با تاریخ ادبیات نه‌تنها به رمزگشایی بیشتر محتوای نگاره‌ها کمک خواهد کرد، بلکه امکانی برای تحلیل نوآوری‌ها و تغییرات فرمی در نگارگری را نیز فراهم خواهد کرد. تغییرات در تاریخ ادبیات به شکل‌گیری گفتمان‌های جدید ادبی منجر شده و به‌تبع آن، شکل‌گیری نگرش‌های جدید به مضامین جدید و ظهور فرم‌های تازه در نگارگری ایرانی منجر شده است.

۵ـ۲. بازنمایی عشق در نگارگری تحت تأثیر مکتب وقوع

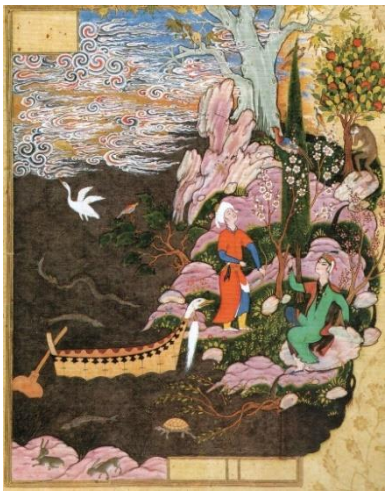
معشوق در شعر صوفیانهٔ فارسی نمودی از انسان کامل یا حقیقت مطلق است. او الههٔ قدسی و اراده‌اش بالای ارادهٔ عاشق است. چنین معشوقی از روزگار سنایی تا زمان جامی حدود چهار قرن، نقطهٔ اعلای تخیلات تغزلی عارفان بود. این الههٔ کامل و مطلق یک‌باره از غزل وقوعی عهد شاه اسماعیل اول صفوی به بعد غایب شد. رایج‌ترین گونهٔ شعر فارسی در روزگار شکل‌گیری دولت صفوی غزل سادهٔ عاشقانه بود. غزل‌های وقوعی عمدتاً موضوعی جز عشق ندارد، آن هم عشق مجازی یا عشق واقعی شاعر به هم‌نوعش خاصه به بُعد صوری وجود او. غزل وقوعی محدود به رابطهٔ میان عاشق و معشوق است و در آن اسرار هستی، معمای آفرینش، اسرار ازل و ابد و رموز عالم غیب و مجهولات جهان ورای واقعیت اصلاً مطرح نیست (فتوحی، ۱۳۹۹: ۱۷۱ـ۱۷۵). این تفاوت در نگرش نسبت به مفهوم عشق در روزگار جامی و سلطان ابراهیم میرزا را می‌توان در تفاوت بازنمایی عشق در متن جامی و نگاره‌های نسخهٔ ابراهیم میرزا جست‌وجو کرد.

مثنوی سلامان و ابسال در *هفت‌اورنگ* جامی روایتگر حکایتی عاشقانه است که جامی در پایان آن به‌طور مشخص، معانی نمادین هریک از عناصر داستان را مشخص کرده و مقصود خود را از نقل این حکایت، روشن ساخته است. اورنگ دوم، مثنوی «سلامان و ابسال»، حاوی اشارات عرفانی و اخلاقی همراه با حکایات و تمثیلات است. این منظومهٔ مثنوی رمزی، مبتنی است بر داستان سلامان و ابسال که ابن‌سینا در کتاب *الاشارات و التنبیهات* اشاره بدان دارد و خواجه‌نصیرالدین طوسی آن را در *شرح اشارات* توضیح داده و جامی از مبانی و رموز آن در این داستان استفاده کرده و آن را به‌صورت مشروحی درآورده است (صفا، ۱۳۶۴: ۳۵۹).

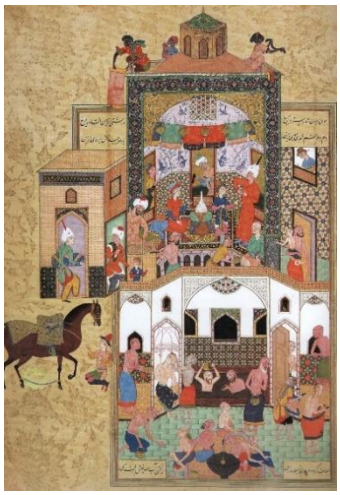
در قصهٔ سلامان و ابسال، پادشاه فرزندی دارد به نام «سلامان»، برای او دایه‌ای جوان و زیبا انتخاب می‌کند که نامش «ابسال» است و سلامان شیفته و عاشق ابسال می‌شود. سلامان از ملامت شاه و حکیم به تنگ می‌آید و با ابسال می‌گریزد. در زورقی می‌نشیند و به بیشه‌ای بسیار خرّم و سرسبز فرود می‌آیند، شاه در آینهٔ گیتی‌نمای نگریست و سلامان و ابسال را عشرت‌کنان در بیشهٔ خرم کنار یکدیگر دید و آن‌ها بازگردیدند و ابسال مورد ملامت پدر قرار گرفت و از زندگی سیر می‌شود، به خودکشی دست می‌زند و با سلامان به درون آتش می‌روند. ابسال در آتش می‌سوزد و سلامان نجات می‌یابد. حکیم چندان وصف زهره می‌کند که سلامان عاشق زهره می‌شود و دل از ابسال برمی‌دارد، آنگاه سلامان به شاه و تخت و تاج روی می‌آورده و شاه ارکان دولت را به بیعت با او وادار می‌سازد و خود از سلطنت کناره می‌گیرد (ابراهیمی حسینعلی کندی و حلبی، ۱۳۹۷: ۱۲۰ـ۱۲۱).

در خلاصه‌ای که از روایت جامی ذکر شد، از میان تمام صحنه‌ها و شخصیت‌هایی که جامی در قصهٔ سلامان و ابسال روایت کرده و هریک را به‌عنوان رمزی برای بیان عقاید صوفیانه خود به‌کار برده، تنها صحنهٔ «سلامان و ابسال در جزیرهٔ خوشبختی» برای مصورسازی انتخاب شده و هیچ‌یک از نشانه‌های رمزی مدنظر جامی برای تفسیر عرفانی این روایت، در نگاره بازنمایی نشده است. اگر سلطان ابراهیم میرزا نگرشی همسو با جامی به این روایت داشت، می‌توانست شخصیت‌هایی همچون حکیم و زهره یا صحنه‌هایی مانند کشته شدن ابسال را برای بازنمایی برگزیند، اما همهٔ این عناصر حذف شده و تنها صحنهٔ وصال دو دلداده در سرزمینی بهشتی به دور از هر نشانه‌ای که دلالت عرفانی داشته باشد، تصویرسازی شده است (تصویر ۳). در مصورسازی یک متن، به‌دلیل تفاوت‌های نظام نشانه‌ای نوشتاری و نظام نشانه‌ای تصویری، امکان ترجمهٔ

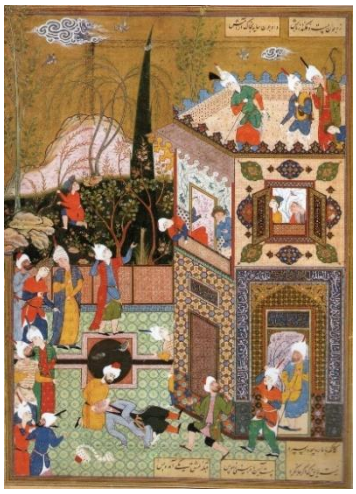
تمامی نشانه‌های موجود در متن نوشتاری به تصویر وجود ندارد؛ بنابراین نگارگران ناچار به انتخاب صحنه‌هایی از متن برای مصورسازی بوده‌اند. براساس انتخاب، همیشه بخشی از نشانه‌های متن حذف خواهند شد، اما اینکه چه بخش‌هایی از متن نوشتاری برای تبدیل شدن به تصویر انتخاب می‌شوند و چه بخش‌هایی حذف، می‌تواند معنادار باشد. برای تحلیل این مسئله باید به یک نکته توجه داشت. گاهی نشانه‌های حاضر در یک تصویر، دیگر نشانه‌های غایبِ متن نوشتاری را فراخوانی می‌کند و لطمه‌ای به تفسیر متن نوشتاری وارد نمی‌کند. به این فرایند «کاهش نشانه‌ها» گفته می‌شود. اما «حذف» را نباید با «کاهش» یکی دانست. سازوکار حذف[۹] زمانی امکان طرح می‌یابد که فقدان یک نشانه، برحسب حضور سایر واحدها امکان درک نیابد و درک مخدوش شود (صفوی، ۱۳۹۷: ۹۰). بنابراین در نگارهٔ «سلامان و ابسال در جزیرهٔ خوشبختی» با حذف نشانه‌های عرفانی، امکان درک مقصود جامی مخدوش شده و با این سازوکار، داستان سلامان و ابسال براساس تلقیِ مأخوذ از مکتب وقوع از مفهوم عشق به سپهر نشانه‌ای دورهٔ صفوی ترجمه شده است. با این تحلیل شاید بتوان گفت پژوهش‌هایی که در بررسی این نگاره درپی ارجاعات رمزی و عرفانی نشانه‌های بصری بوده‌اند، راه را به خطا رفته‌اند.



تصویر ۳. نگاره «سلامان و ابسال در جزیرهٔ خوشبختی»، هفت‌اورنگ جامی، مشهد، ۹۶۳ـ۹۷۲ق، گالری هنری فریر، واشنگتن (آژند، ۱۳۹۵: ۵۸۰)



تصویر ۴. نگارهٔ «درویش و برگرفتن موی معشوق از کف حمام»، هفت‌اورنگ جامی، مشهد، ۹۶۳ـ۹۷۲ق، گالری هنری فریر، واشنگتن (Simpson, 1997: 106)



تصویر ۵. نگارهٔ «پرت کردن پیرمرد عاشق خمیده قامت از پشت‌بام»، هفت‌اورنگ جامی، مشهد، ۹۶۳ـ۹۷۲ق، گالری هنری فریر، واشنگتن (Simpson, 1997: 156)

نکتهٔ دیگری که درخصوص مفهوم عشق در گفتمان ادبی غالب قرن دهم هجری حائز اهمیت است و بر نحوهٔ ترجمهٔ بینانشانه‌ای متون ادبی به تصویر تأثیرگذار بوده، مسئلهٔ جنسیت معشوق در ادبیات است. چرایی و چگونگی حضور جنسیت مذکر به‌عنوان معشوق در تاریخ ادبیات ایران مبحث درازدامنه‌ای است که موضوع مقالهٔ حاضر نیست و در پژوهش‌های متعددی به آن پرداخته شده است، اما آنچه به مکتب وقوع به‌عنوان گفتمان ادبی غالب در دربار ابراهیم میرزا مربوط می‌شود، در چندین نگارهٔ نسخهٔ مصور *هفت‌اورنگ* فریر نمودی عینی و برجسته دارد. محتوای اغلب اشعار وقوعی، گزارش رفتارهایی است که از عاشق و معشوق در مجالس عمومی یا در ملأ عام سر می‌زده است. این رفتارها به هیچ وجه نمی‌تواند رفتار یک زن در جامعهٔ دینی صفوی باشد. بنا به قرائن و شواهد بسیار، این معشوق مذکر است. مثلاً آنجا که عاشق از دیدار مطلوبش در حمام مردانه گزارش می‌دهد معشوق او محققاً مرد است. رضایی کاشانی از شاعران وقوعی گفته است:

به حمام آمدم صبحی و گل‌رخساره‌ای دیدم
چه دیدم؟ در میان آب، آتش‌پاره‌ای دیدم

خواجگی عنایت نیز معشوق را در حمام چنین وصف کرده است:

چو در حمام افروزد به‌خوبی روی زیبایش
شود هر جام چشمی روشن از بهر تماشایش

درست است که عناصر دستوری زبان فارسی مثل ضمیر و فعل، نشان جنسیت ندارد، اما قرائن فراوانی در غزل‌های وقوعی به‌روشنی نشان می‌دهد معشوقِ غزل مذکر است (فتوحی، ۱۳۹۹: ۲۲۸ـ۲۲۹). در نگارهٔ «درویش و برگرفتن موی معشوق از کف

حمام»، ماجرای عشق درویشی به پسری جوان و زیباروی در حمام به تصویر درآمده است (تصویر ۴).

ازآنجاکه عشق موضوع اصلی گفتمان وقوع است، بسیاری درپی تئوریزه کردن آن بوده‌اند. تقی‌الدین کاشانی در مقدمهٔ تذکرهٔ *خلاصهٔ الاشعار* که در پایان قرن دهم در دفاع از عشق مجازی نوشته، دستورالعملی برای معشوقان روزگار خویش آورده تا عشق مجازی آلوده نشود. براساس آن، معشوقان مجازی باید چهار شرط «تمییز»، «آمیزش کم‌تر با مردم»، «وفا» و «حیا» را رعایت کنند. در شرط تمییز، معشوق باید دوست مُخلص خود را از آدم‌های فرصت‌طلب تشخیص دهد. «پس باید معشوق، نیک ملاحظه کند و امتحان نموده، قلب را از خالص بشناسد و محقق را از مقلد بازداند» (کاشانی، ۱۰۰۷ق: آذر، گ۱۳پ؛ به نقل از: فتوحی، ۱۳۹۹: ۲۲۴ـ۲۲۶). این شرط، در نگارهٔ «پرت کردن پیرمرد عاشق خمیده قامت از پشت‌بام» به تصویر کشیده شده است (تصویر ۵). در این تصویر، پسر جوان زیبارو، پیرمردی را که ادعای عاشقی بر او داشته را مورد آزمون قرار می‌دهد و با آشکار شدن سست‌رأی بودن پیرمرد در عشق، او را از پشت‌بام به پایین پرت می‌کند.

جامی در «سلسلةالذهب»، اورنگ اول از *هفت‌اورنگ*، حکایتی را از نوجوانی زیبارو نقل می‌کند که از پدر خویش دربارهٔ کسانی که به‌واسطهٔ زیبایی از او طلب عشق کرده‌اند، سؤال می‌پرسد و پدر به او پاسخ می‌دهد که بر زیبایی خود مغرور نشود و چون حسن صورت زوال‌پذیر است به عارفی رو کند که او را برای حسن سیرت خواهان است. این حکایت مصورسازی انتخاب شده است (تصویر ۶). اگر نسبت ادبیات و نگارگری در سطح تطبیق متن و تصویر موردنظر قرار گیرد، تفاوت‌های میان این دو آشکار می‌شود و می‌توان چگونگی این تفاوت را توضیح داد. در حکایت جامی

تنها دو شخصیت پدر و پسر حضور دارند و جز صحبت‌های ردوبدل شده بین آن دو، به مکان و دیگر ابعاد روایت اشاره‌ای نشده است، اما در نگاره، باغی زیبا به تصویر کشیده شده و در آن ۲۳ شخصیت با کنش‌های مختلف و جزئیات فراوان حضور دارند و به‌دشواری و با حدس و گمان می‌توان پیرمرد و جوانی را که در شلوغی تصویر، زیر درختی نشسته‌اند دو شخصیت اصلی حکایت جامی دانست (تصویر ۶ـ۱). در این سطح اما چراییِ تفاوت میان حکایت جامی و ترجمهٔ بینانشانه‌ای آن در نگاره، مجهول باقی خواهد ماند. فهم چراییِ این تفاوتِ بسیار میان متن و تصویر، تنها از طریق نگاه کلان‌تر در سطح گفتمان ادبی و تغییرات آن امکان‌پذیر خواهد بود.

مؤلف کتاب *مجالس‌العشاق* که تذکره‌ای مشتمل بر ۷۷ مجلس در شرح حالات عاشقی مشاهیر دینی، عرفانی، علمی، سیاسی، تاریخی و ادبی است، برای معاصران خود مانند جامی و علی‌شیر نوایی ماجراهای عشقی نقل کرده است. در این کتاب، از خوب‌رویانی نیز نام برده شده که جامی برای آن‌ها شعر می‌گفته است (فتوحی، ۱۳۹۹: ۲۴۲). تفاوت این رویکرد با مکتب وقوع در این است که در دورهٔ ابراهیم میرزا برخلاف عصر جامی، توجه به زیبایی صورت انسان، دارای مفهوم‌پردازی عرفانی و مقدمه‌ای برای رسیدن به جمال و عشق الاهیاتی نیست و زیبایی ظاهر فی‌نفسه ارزشمند است و در گفتمان ادبی به رسمیت شناخته می‌شود. این نحوهٔ تلقی نسبت به عشق نه‌تنها در ساحت کلام و شعر که در رفتار و کنش‌های افراد نیز قابل‌مشاهده است. یکی از این موارد، برپایی و شرکت در مجالس مهرورزی است. در تذکره‌ها و آثار شاعران قرن دهم به‌کرات به تجربه‌های عاشقانهٔ وقوعی در بزم‌ها و مجالس دوستی و مهرورزی اشاره شده است. در کتاب *خلاصهٔ الاشعار* از این مجالس بزم که مکان اصلی تجربهٔ عاشقانه بوده، با عنوان «مجالس مهرورزی و مودت‌اندوزی» یاد شده

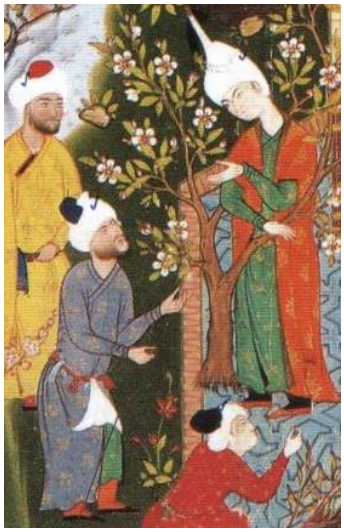
است. اغلب دیدارهای دلباختگان با دلبران وقوعی در بزم‌های محبت و مودت اتفاق می‌افتاده و بسیاری از حالات و سکنات عاشق در بزم‌های عمومی که در شعر شاعران وقوعی بیان شده، در این مجالس بزم رخ می‌داده است؛ حالات و رفتارهایی مثل دزدیده نگاه کردن به دیگری، شرمساری از افشای راز عشق، اضطراب دیدار یار، خشم از حضور رقیب و مانند آن (فتوحی، ۱۳۹۹: ۲۵۴).

بر این اساس می‌توان تصویر باغ باشکوه و تعدد بالای شخصیت‌های افزوده‌شده در نگاره را بازنمایی یکی از مجالس بزم مهرورزی وقوعیان دانست. محل باغ، نوازندگانی در حال نواختن و شخصی در حال پذیرایی، نشانه‌هایی هستند که بر مجلس بزم بودن تصویر دلالت می‌کنند. در میانهٔ قسمت بالای تصویر، یک جوان زیبارو با شخص دیگری در حال بازی شطرنج هستند و بالاتر از آن‌ها شخصی لم داده و در حال نظر بر جوان زیباروست. فردی که با جوان زیبارو در حال بازی است، دستارش را بر زمین نهاده و با چهره و حالتی درهم و ناراحت، صورتش را به دستش تکیه داده است (تصویر ۶ـ۲). این صحنه می‌تواند همان رویارویی عاشق و معشوق و خشم عاشق از حضور رقیب باشد که در ذکر حالات و رفتارهای عاشق و معشوق در مجالس بزم مهرورزی وقوعیان آمده است. در میانهٔ سمت چپ تصویر نیز جوانی زیبارو در حال صحبت با مردی ریش‌دار در حضور شخص سوم به تصویر درآمده است (تصویر ۶ـ۳). بر این اساس می‌توان گفت که در این نگاره با استفاده از سازوکار هم‌نشینی نشانه‌ها، نشانه‌های تصویری بسیاری با دلالت‌های معنایی گوناگون در کنار دو شخصیت اصلی حکایت جامی قرار گرفته و از این طریق با کانون‌زدایی از پیام حکایت جامی، روایت متن مکتوب به یک مجلس بزم مهرورزی وقوعی ترجمه شده است.

تصویر ۶. نگارهٔ «پرت کردن پیرمرد عاشق خمیده قامت از پشت‌بام»، هفت‌اورنگ جامی، مشهد، ۹۶۳ـ۹۷۲ق، گالری هنری فریر، واشنگتن (Simpson, 1997: 102)

تصویر ۶ـ۱. بخشی از تصویر ۶

تصویر ۶ـ۲. بخشی از تصویر ۶



تصویر ۶ـ۳. بخشی از تصویر ۶

۵ـ۳. نسبت نگارگری و امر واقع بر مبنای گفتمان ادبی

گفتمان‌ها هیچ‌گاه به‌یک‌باره و آنی شکل نمی‌گیرند، بلکه بر اثر عواملی و در طی فرایندهایی دچار تغییر شده تا زمانی که منجر به ایجاد گسست می‌شوند و گفتمان‌های جدید شکل می‌گیرند. همیشه می‌توان ردی از گفتمان جدید را در جریان‌ها و دوره‌های پیش از آن جست‌وجو کرد. در قرن نهم با ورود نام شاعران توده و غیرنخبه به تذکره‌ها که فاقد ویژگی‌های پذیرفته‌شده در دوره‌های پیشین بودند، ادبیات عامه و شعر کوچه و بازار به‌تدریج به رسمیت شناخته شد و موردتوجه قرار گرفت. این امر موجب توجه بیشتر شاعران به مضامین مرتبط با جهان پیرامونشان شد که نمود آن را می‌توان در نگارش نسخه‌های شهرآشوب مشاهده کرد. تأثیرات این جریان در نگارگری، با ظاهر شدن گونه‌ای از واقع‌گرایی در آثار کمال‌الدین بهزاد آغاز می‌شود.

در ابتدای دورهٔ صفوی و در مکتب نگارگری تبریز با ادامهٔ این روند، برقراری نسبت میان واقعیت زمانه و روایت ادبی، در مصورسازی متون نقش پررنگ‌تری به خود می‌گیرد. مائیس نظرلی[۱۰] در مطالعات خود این مسئله را نشان داده و معتقد است: «نقاش مینیاتور تبریزی معمولاً موضوع ادبی را به موضوع تاریخی ربط می‌داده و مجموعهٔ مینیاتور دست‌کم دارای دو رمز بوده است. در این زمینه باید توجه داشت که موضوع ادبی هم مانند موضوع تاریخی معتبر تلقی می‌شد» (نظرلی، ۱۳۹۰: ۳۲). در ادامه همچنان فرایند تغییر نگرش از مفاهیم متافیزیکی و لاهوتی به سمت مضامین این‌جهانی در گفتمان ادبی ادامه می‌یابد و نمود آن در نگارگری بیشتر می‌شود تا در مکتب وقوع به‌طور کامل پای شاعران به روی زمین قرار می‌گیرد و چشمشان تماماً محو تماشای معشوق زمینی می‌شود.

دسته‌ای از نگاره‌های *هفت‌اورنگ* بازتاب‌دهندهٔ زندگی شخصی سلطان ابراهیم میرزا هستند. ماریانا شرو سیمپسون در کتاب خود، نشان داده است که در نگارهٔ «ورود عزیز و زلیخا به پایتخت مصر و استقبال مردم از آن‌ها»، سلطان ابراهیم میرزا صحنهٔ ورود خود و همسرش به مشهد و استقبال مردم از آن‌ها را بازنمایی کرده است. در این نگاره به روی دیوار شهر این بیت نوشته شده است:

«ای سوادت برزخ ایام خال عنبرین غیرت فردوسی[۱۱] و رشک نگارستان چین»

اما این بیت متعلق به جامی نیست و در نگاره افزوده شده است. قاضی احمد در کتاب خود، شرحی از نحوهٔ استقبال مردم از ابراهیم میرزا و آذین‌بندی دروازه‌های شهر ارائه داده و در آن از تشبیهاتی همچون فردوس و نگارستان چین برای توصیف زیبایی تزیینات استقبال در دروازه‌های ورودی شهر استفاده کرده که با بیت نوشته‌شده در داخل نگاره هم‌خوانی دارد (Simpson, 1997: 120). در نگارهٔ دیگری با عنوان «ضیافت یوسف در جشن عروسی خویش»، مراسم جشنی به تصویر درآمده که یوسف در مرکز تصویر با هالهٔ نور دور سر مشخص شده است. بر سردر بنایی که تصویر شده، درست در بالای سر یوسف، عبارت «ابوالفتح سلطان ابراهیم میرزا» نوشته شده است؛ بنابراین، در این دو نگاره، ابراهیم میرزا تلاش کرده تا با استفاده از سازوکار جانشینی که معادل استعاره است خود را به‌جای عزیز مصر و یوسف به تصویر درآورد و از این طریق متن جامی را به سپهر نشانه‌ای دورهٔ صفوی ترجمه کرده است.

در برخی از نگاره‌ها به مناسبات قدرت در دورهٔ صفوی، به‌ویژه به روابط ابراهیم میرزا و شاه‌طهماسب، ارجاعاتی داده شده است. در نگارهٔ «پرت کردن پیرمرد عاشق خمیده‌قامت از پشت‌بام» (تصویر ۵)، بر سردر ورودی بنا، عبارت «برسم کتابخانهٔ ابوالفتح سلطان ابراهیم میرزا» نوشته شده و در کتیبهٔ قاب دور در ورودی، متنی عربی

به سبک کتیبه‌های خوشنویسی در معماری اسلامی نوشته شده که در آن از شاه‌طهماسب به‌عنوان سازندهٔ بنا یاد شده است. متن طوری تنظیم شده که نام شاه‌طهماسب درست بالای نام سلطان ابراهیم میرزا قرار گیرد. قرار گرفتن این نشانه‌های نوشتاری در کنار دیگر نشانه‌های بصری که روایت‌کنندهٔ حکایت جامی هستند، لایه‌های معنایی جدیدی به این متن اضافه می‌کند. حکایت، ماجرای شخصی است که ابراز علاقهٔ او از صدق دل نیست و صداقت او در ابراز علاقه مورد آزمون قرار می‌گیرد و درنهایت مجازات می‌شود. هم‌نشینی این حکایت با نام شاه‌طهماسب که پادشاه کشور است و اطراف او مملو از کسانی است که مدام به او ابراز ارادت و بندگی می‌کنند. ازاین‌رو نگاه ابراهیم میرزا به این حکایت می‌تواند هشداری به پادشاه و صاحبان قدرت باشد تا مدح و ثنای چاپلوسانهٔ اطرافیان خود را مدام مورد آزمون و محک قرار دهند.

۶. نتیجه

نتایج حاصل از این مقاله نشان می‌دهد که با تغییر گفتمان ادبی در دورهٔ صفوی، نگارگری نیز در ساحت فرم و محتوا دچار تغییر شده است. ازآنجاکه ابراهیم میرزا و شاعران دربار او به مکتب وقوع گرایش داشته‌اند، ویژگی‌ها و اصول این جریان ادبی بر نحوهٔ مصورسازی *هفت‌اورنگ* جامی تأثیرگذار بوده است. اگرچه جامی در *هفت‌اورنگ* براساس گفتمان ادبی قرن نهم، نگرشی کاملاً صوفیانه داشته، به‌طوری‌که قالب شعری و روایت‌هایی که در اثر خود نقل کرده، همگی محملی برای ابراز عقاید برخاسته از خاستگاه تصوف او بوده است، اما سلطان ابراهیم میرزا و هنرمندان او، نگرشی متفاوت با جامی داشته و با افزودن نگاره‌هایی به این نسخه در تبدیل نظام

نشانه‌ای نوشتاری متن جامی به نظام نشانه‌ای بصری، رویکرد متفاوت خود را ابراز داشته‌اند. *هفت‌اورنگ* برای سلطان ابراهیم میرزا نه یک ابزار برای انتقال مفاهیم صوفیانه، بلکه یک متن ادبی و هنری بوده و جنبه‌های ادبی و زیباشناختی اثر در اولویت اول او قرار داشته است. این جنبه‌های ادبی و زیباشناختی نیز براساس نگرش‌ها و مفاهیم مکتب وقوع شکل‌گرفته که مهم‌ترین آن‌ها مفهوم عشق است. این تفاوت در نگرش نسبت به مفهوم عشق در روزگار جامی و سلطان ابراهیم میرزا را می‌توان در تفاوت بازنمایی عشق در متن *هفت‌اورنگ* و نگاره‌های نسخهٔ مصور مشاهده کرد. در نتیجهٔ توجه به جهان واقع در گفتمان ادبی، ابراهیم میرزا، شباهت‌هایی میان زندگی خود و روایت داخل نگاره‌ها برقرار کرده و *هفت‌اورنگ* را به‌مثابهٔ رسانه‌ای برای بازتاب زندگی شخصی خود به‌کار گرفته است. با تحلیل بر مبنای الگوی سپهر نشانه‌ای می‌توان نتیجه گرفت که در زمان سلطان ابراهیم میرزا، *هفت‌اورنگ* جامی با سازوکارهایی همچون قاب‌بندی، برجسته‌سازی، کم‌رنگ‌سازی، حذف، کانون‌زدایی، جانشینی و هم‌نشینی نشانه‌ها به‌نظام نشانه‌ای تصویری بر مبنای گفتمان ادبی مکتب وقوع ترجمه شده و در فضای درون سپهر نشانه‌ای دورهٔ صفوی جذب شده است. تغییر گفتمان ادبی و تأثیر آن بر مصورسازی متون، آن‌چنان‌که در این مقاله موردمطالعه قرار گرفت، نشان می‌دهد که ادبیات در نسبت با نگارگری نقش گفتمانی داشته و برای فهم عمیق نگارگری ایرانی می‌توان تاریخ نگارگری را تابعی از تاریخ ادبیات در نظر گرفت و آن را در نسبت با تاریخ ادبیات موردمطالعه قرار داد.

سپاسگزاری

با سپاس فراوان از دکتر محمود فتوحی رودمعجنی، به پاس راهنمایی‌های راهگشا و بی‌دریغ‌شان.

پی‌نوشت‌ها

1. Simpson
2. Sultan Ibrahim Mirza's Haft Awrang: A Princely Manuscript from Sixteenth-Century Iran
3. Semiosphere

۴. وصف موضوعات عاشقانه و مجالس مِی‌گساری در شعر.

۵. آوردن ابیاتی در ذکر عشق و جوانی یا وصف طبیعت در ابتدای قصیده.

6. framing
7. foregrounding
8. backgrounding
9. omission
10. Mais Nazarli

۱۱. سیمپسون در کتاب خود به‌اشتباه «عزت فردوسی» نوشته است.

منابع

آژند، یعقوب (۱۳۹۵). *نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)*. ج ۲. تهران: سمت.

ابراهیمی حسینعلی کندی، مهدی و حلبی، علی‌اصغر (۱۳۹۷). «تحلیل ساختاری سلامان و ابسال جامی از منظر رمز و رازهای عرفانی». *عرفان اسلامی*. س ۱۴. ش ۵۵. ۱۱۰ـ ۱۲۴.

اخوانی، سعید و محمودی، فتانه (۱۳۹۷). «بازخوانی هویت شیعی در آثار هنری عصر صفویه با رویکرد سپهر نشانه‌ای». *مطالعات ملی*. س ۱۹. ش ۲. ۴۳ـ ۶۰.

براون، ادوارد (۱۳۳۹). *تاریخ ادبی ایران: از سعدی تا جامی*. ترجمهٔ علی‌اصغر حکمت. ج ۳. تهران: چاپخانهٔ دانشگاه.

پاکتچی، احمد (۱۳۹۸). *ترجمهٔ بینانشانه‌ای: از نظریه تا کاربرد (مجموعه مقالات)*. تهران: سمت.

جامی، نورالدین عبدالرحمان بن احمد (۱۳۷۸). *مثنوی هفت‌اورنگ*. تصحیح و تحقیق: اعلاخان افصح‌زاد و حسین احمد تربیت. زیر نظر دفتر نشر میراث مکتوب. ج ۲. تهران: مرکز مطالعات ایرانی.

رویان، سمیرا (۱۳۹۶). *رؤیت‌پذیری قدرت در تصویرگری وقایع‌نامه‌های عصر صفوی*. رسالهٔ دکتری. دانشگاه هنر تهران.

سجودی، فرزان و کاکه‌خانی، فرناز (۱۳۹۰). «بازی نشانه‌ها و ترجمهٔ شعر». *زبان‌پژوهی*. س ۳. ش ۵. ۱۳۳ـ ۱۵۳.

سنسون، گوران (۱۳۹۰). «مفهوم متن در نشانه‌شناسی فرهنگی». ترجمهٔ فرزان سجودی. *مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگی*. گروه مترجمان به کوشش فرزان سجودی. تهران: علم.

شاهزاده ابوالفتح ابراهیم میرزای صفوی (۱۳۹۸). *دیوان اشعار فارسی و ترکی*. به تصحیح، تعلیق و ترجمهٔ اشعار ترکی: پریسا باقرنژاد و احترام رضایی. قم: مجمع ذخایر اسلامی.

شفق مطلق، هما (۱۳۹۹). *بررسی کانون ادبی مشهد در عهد سلطان ابراهیم میرزا صفوی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه فردوسی مشهد.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۴). *تاریخ ادبیات در ایران*. ج ۴. تهران: فردوسی.

صفوی، کورش (۱۳۹۷). *آشنایی با نشانه‌شناسی ادبیات*. تهران: علمی.

علی‌زاده، احمد و باقرنژاد، پریسا (۱۳۹۲). «سلطان ابراهیم میرزای صفوی دیوان و سبک شاعری او». *فصلنامهٔ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*. س ۶. ش ۴. ۲۱۳ـ ۲۲۳.

فتوحی، محمود (۱۳۹۹). *صد سال عشق مجازی: مکتب وقوع و طرز واسوخت در شعر فارسی قرن دهم*. تهران: سخن.

قهرمانی، مریم (۱۳۹۳). *ترجمه و تحلیل انتقادی گفتمان: رویکردی نشانه‌شناختی*. تهران: علم.

کاشانی، تقی‌الدین محمد بن شرف‌الدین الحسینی (۱۰۰۷ق: آذر). *خلاصةُ الاشعار و زُبدةُ الافکار*. [دستنویس]. کتابت ۱۰۰۷ق. کاتب: ؟. متعلق به لطفعلی آذر بیگدلی. محل نگهداری: کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی. شماره ۹۳۹۹ (در عصر حاضر این دستنویس متعلق به سردار مجید فیروز بوده است).

گلچین معانی، احمد (۱۳۷۴). *مکتب وقوع در شعر فارسی*. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

نظرلی، مائیس (۱۳۹۰). *جهان دوگانهٔ مینیاتور ایرانی: تفسیر کاربردی نقاشی دورهٔ صفوی*. ترجمهٔ عباس علی عزتی. تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

Akhavani, S., & Mahmoudi, F. (2018). "Bā zkhā ni-e Hoviyat-e Shia'i dar Āsā r-e Honari-e Asr-e Safaviye bā Ruikard-e Sepehr-e Neshā ne-ei". *Motālea't-e Meli*. Y. 19. No. 2. Pp. 43-60. [in Persian]

Ali-Zadeh, A., & Bagher-Nezhad, P. (2013). "Soltā n Ebrā him Mirzā -ye Safavi Diwā n va Sabk-e Shā a'ri-ye ou". *Faslnāme-ye Takhasosi-ye Sabk-Shenāsi-ye Nazm va Nasr-e Fārsi (Bahār-e Adab)*. Y. 6. No. 4. Pp. 213-223. [in Persian]

Azhand, Y. (2016). *Negārgari-e Iran (Pazhuheshi dar Tārikh-e Naghāshi va Negārgari-e Iran)*. Vol. 2. Tehran: Samt Publication. [in Persian]

Browne, E. (1960). *Tārikh-e Adabi-ye Iran: az Sa'di ta Jāmi*. Trans. Ali Asghar Hekmat. Vol. 3. Tehran: Chā pkhā ne-ye Dā neshgā h Publication. [in Persian]

Ebrahimi Hossein-Ali Kandi, M., & Halabi, A. A. (2018). "Tahlil-e Sā khtā ri-e Salā mā n va Absā l-e Jā mi az Manzar-e Ramz o Rā zhā -ye Erfā ni". *Erfān-e Eslāmi*. Y. 14. No. 55. Pp. 110-124. [in Persian]

Fotoohi, M. (2020). Sad *Sāl Eshgh-e Majāzi: Maktab-e Voqu va Tarz-e Vāsukht dar Shea'r-e Gharn-e Dahom*. Tehran: Sokhan Publication. [in Persian]

Foucault, M. (1972). *The Archaeology of Knowledge*. New York: Routledge.

Ghahremani, M. (2014). *Tarjome va Tahlil-e Enteghādi-ye Goftmān: Roykardi Neshāne-Shenākhti*. Tehran: Elm Publication. [in Persian]

Golchin Maa'ā ni, A. (1995). *Maktab-e Voqu dar Shea'r-e Fārsi*. Mashhad: Ferdowsi University of Mashhad Publication. [in Persian]

Jami, A. (1999). *Masnavi-ye Haft Awrang*. Vol. 2. Tehran: Markaz-e Motā lea't-e Irā ni Publication. [in Persian]

Kashani, T. (1628). *Kholāsat al-Asha'ār va Zobdat al-Afkār*. [Manuscript]. Tehran: Library of Majlis (Islamic Consultative Assembly). No. 9399. [in Persian]

Kress, G., & Van Leeuwen, T. (2006). *Reading Images, The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.

Nazarli, M. (2011). *Jahān-e Dogāne-ye Miniātur-e Irāni: Tafsir-e Kārbordi-ye Naghāshi-ye Dore-ye Safavi*. Trans. Abas Ali Ezati. Tehran: Matn Publication. [in Persian]

Pakatchi. A. (2019). *Tarjome-ye Beinā-Neshāne-ei: az Nazari-ye tā Kārbord (Majmua'e Maghālāt*). Tehran: Samt Publication. [in Persian]

Royan, S. (2017). *Royat-Paziri-ye Ghodrat dar Tasvirgari-ye Vaghāyea'-Nāmehā-ye Asr-e Safavi*. Ph.D thesis. Tehran University of Art. [in Persian]

Safa, Z. (1985). *Tārikh-e Adabiāt dar Iran*. Vol. 4. Tehran: Ferdowsi Publication. [in Persian]

Safavi, K. (2018). *Āshenāei bā Neshāne-Shenāsi-ye Adabiāt*. Tehran: Elmi Publication. [in Persian]

Shafagh Motlagh, H. (2020). *Barasi-ye Kānun-e Adabi-ye Mashhad dar Ahd-e Soltān Ebrāhim Mirzā Safavi*. Master thesis. Ferdowsi University of Mashhad. [in Persian]

Shah-Zadeh A. Ibrahim Mirza-ye Sfavi (2019). *Diwān-e Asha'ar-e Fārsi va Torki. Edited and Trans. Parisa Baghernezhad and Ehteram Rezaei*. Qom: Majmaa'-e Zakhā yer-e Eslā mi Publication. [in Persian]

Simpson, M, S. (1997). *Sultan Ibrahim Mirzas Haft Awrang*. New Haven: Yale University Press.

Sojoodi, F., & Kake-Khani, F. (2011). "Bā zi-ye Neshā ne-ha va Tarjome-ye Shea'r". *Do-Faslnāme-ye Zabān Pazhuhi*. Y. 3. No. 5. Pp. 133-135. [in Persian]

Sonesson, G. (2011). "Mafhum-e Matn dar Neshā ne-Shenā si-ye Farhangi". Trans. Farzan Sojoodi. *Majmua'e Maghālāt-e Neshāne-Shenāsi-ye Farhangi*. Tehran: Elm Publication. [in Persian]