استناد: کشمیری، مریم. (۱۴۰۲). جایگاه خمسه نگاری در فرآیند سه گانهٔ الگوسازی نقاشی ایرانی برپایهٔ مفهوم ادراک بالمعرفه. رهپویه حکمت هنر، ۲(۱)، ۷۵-۸۶.
https://rph.soore.ac.ir/article_704860.html

OPEN ACCESS
دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

جایگاه خمسه‌نگاری در فرآیند سه‌گانهٔ الگوسازیِ نقاشی ایرانی برپایهٔ مفهوم ادراک‌بالمعرفه

مریم کشمیری[۱]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۱/۱۱/۰۱ □ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۱۱ □ صفحهٔ ۸۶-۷۵
Doi: 10.22034/RPH.2023.1987974.1027

چکیده

برپایهٔ مبحث ادراک بالمعرفه در نورشناسی اسلامی یا المناظر (به‌ویژه آرای ابن‌هیثم)، نشانه‌ها (الأمارات) در فرآیند ادراک تصویرهای دیده‌شده (مبصرات)، جایگاهی بنیادین دارد. در نقد جدید نیز نشانه‌های مشترک میان هنرمند و مخاطب، عامل اصلی فهم‌پذیری اثر هنری برای بیننده است. نشانه‌ها در نقاشی ایرانی، همان الگوهای بصری است؛ الگوهایی که برخی هنرپژوهان غربی، آن را فهرست واحدی از فرم‌های تکرارپذیر دیده‌اند. خوانش و دریافت (فهم‌پذیری) نگاره‌های ایرانی از چشم‌انداز المناظر مبتنی‌بر فرآیند سه‌گانهٔ ساخت/گزینش، تثبیت و انتقال الگوهای بصری است؛ فرآیندی که ازیک‌سو، پرداخت اثر در چارچوب بایسته‌های نگارگری را تضمین می‌کرد و از دیگرسوی، فهم‌پذیری اثر را برای مخاطب هم‌روزگارش درپی داشت. نوشتار پیشِ رو می‌کوشد با نگاه بر شماری از خمسه‌های مصور که بی‌تردید در کنار شاهنامهٔ فردوسی، پرتکرارترین نسخهٔ مصور فارسی است، فرآیند سه‌گانهٔ ساخت/گزینش، تثبیت و انتقال الگوها را در نقاشی ایرانی بررسی کند. در این راه، به‌گونه‌ای موردی، الگوی شگفتی یا حیرت را برپایهٔ بازنمایی فراز داستانیِ *دیدن خسرو، شیرین را در چشمه‌سار* (نامدار به: آب‌تنی شیرین) می‌کاود. پژوهش، به‌شیوهٔ تحلیلی‌ـتطبیقی و برپایهٔ نگاره‌های ۲۵ نسخهٔ خمسه از ادوار گوناگون تاریخ نقاشی ایرانی، فرآیند سه‌گانهٔ یادشده را چنین بازمی‌نماید: هنرمندان در نخستین نسخه‌ها، الگوی مورد نیاز خود را برمی‌ساختند (مرحلهٔ ساخت/گزینش)؛ سپس، با تکرار آن الگو در دیگر نگاره‌های همان نسخه، همبستهٔ الگوـمفهوم را در ممیزهٔ بیننده، پررنگ و برجسته می‌نمودند (مرحلهٔ تثبیت) و سرانجام، با اجرای آن الگو در دیگر نسخه‌های مصور هم‌روزگار یا پسین، همبستهٔ الگوـمفهوم را در نسل‌های گوناگون مخاطبان خود پیش می‌بردند (مرحلهٔ انتقال). داده‌های این پژوهش، برآمده از بازبینی نسخه‌های مصور برخط (کتابخانه‌ای) در مجموعه‌های گوناگون است و تحلیل داده‌ها، شیوه‌ای کیفی دارد. ۲۲ نگارهٔ *دیدن خسرو...* و برخی نمونه‌های دیگر چنان برگزیده شد (نمونه‌گیری انتخابی) که دربردارندهٔ الگوی شگفتی باشد.

کلیدواژه‌ها: نگارگری ایرانی، خمسه‌های مصور، نگارهٔ دیدن خسرو شیرین را در چشمه‌سار، الگوی شگفتی، *المناظر* ابن‌هیثم.

۱. استادیار، گروه نقاشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
Email: m.keshmiri@alzahra.ac.ir

مقدمه

نسخه‌هایی که در دوره‌های گوناگون همواره نگاه حامیان و هنرمندان را به خود کشانده است، در بازخوانی و فهم شالوده‌های هنر کتاب‌آرایی اهمیتی درخور دارد. از آنجا که خمسهٔ نظامی در کنار شاهنامهٔ فردوسی، پرشمارترین نسخهٔ مصور فارسی است، چنین جایگاهی را در ادراک شالوده‌های هنر نقاشی این سرزمین دارد. هر *خمسهٔ* مصور از یک‌سو، مجموعه‌ای از سنت‌های دیداری تا زمانهٔ خود را بازمی‌تاباند و از سوی دیگر، تضمینی برای انتقال و راه‌یابی این سنت‌ها به آثاری است که پس از آن برخواهد آمد. ازاین‌رو خمسه را می‌توان یکی از بنیان‌های ادراک بینامتنیِ مجموعهٔ آثار مصور ایرانی دانست. در این میان، نقش الگوهایِ بصری را نمی‌توان نادیده گرفت. الگوها، چفت‌وبست سنت‌های بصری مکاتبِ به‌ظاهر متفاوت است که به شکل‌گیری هنر نگارگری ایرانی، چونان امری یگانه و پیوسته انجامیده است. در این جریانِ پیوسته تنها الگوهاست که باوجود شناور بودن برخی عناصر فرعی تصویر، شبکهٔ یادآوری معانی و فهم بیننده را تضمین می‌کند. می‌دانیم نقد جدید بر الگوها، نشانه‌های بصری و کارکرد آنها در فهم هنر تأکید دارد، اما آیا نگارگران ایرانی نیز می‌توانستند از چنین کارکردی آگاه باشند؟ به دیگر سخن، آیا آنچه گرابر، «فهرست واحدی از فرم‌ها و رویهٔ واحدی از آفرینش هنری» (گرابر، ۱۳۹۰: ۱۱۳) می‌خواند، در خودآگاهی هنرمند رخ نموده است؟ چنانچه پاسخ آری است، هنرمند این فرآیند را چگونه شکل می‌داد و پیش می‌برد؟ از آنجا که پاسخ به این پرسش‌ها با نگاه به گسترهٔ نگارگری ایرانی از مجال چنین پژوهشی بیرون است، دراینجا بحث را تنها بر نمونه‌ای از الگوهای بصری متمرکز می‌کنیم و با نگاه به شیوهٔ بازنمایی مفهوم حیرت یا شگفتی، درپی تبیین فرآیند الگوسازی و کارکرد آن برمی‌آییم. در این راه، پس از بررسی گذرای آرای متفکران نقد جدید دربارهٔ کارکرد نشانه‌ها در فهم آثار هنری، نگاهی به مبانی ادراک در نورشناسی کهن ـ مناظر و مرایای قدیم ـ خواهیم داشت و فرآیند سه‌گانهٔ ادراک الگوها را از منظر آن درخواهیم یافت. سپس بایستگی و جایگاه الگوپردازی در نگارگری ایرانی و نیز شیوه‌های برآمدن الگوها بررسی می‌شود. در واپسین فراز، برپایهٔ چارچوب‌های پیش‌گفته، نقش و جایگاه خمسه‌نگاری در فرآیند سه‌گانهٔ الگوپردازی واکاوی خواهد شد.

روش پژوهش

پویهٔ حاضر، پژوهشی تحلیلی‌ـتطبیقی (در زمانی) است و به‌گونه‌ای نمونه‌پژوهانه بر بازنمایی فراز داستانی *دیدن خسرو شیرین را در چشمه‌سار* (کوتاه‌شده به صورت: *دیدن خسرو...*) از خمسه‌های نظامی سده‌های ۹ـ۱۱هـ‌ق. تمرکز دارد و فرآیند سه‌گانهٔ بازنمایی الگوی شگفتی (ساخت/گزینش، تثبیت، انتقال) را در این نگاره‌ها می‌کاورد. داده‌های کیفی، برآمده از واکاوی نگاره‌های *دیدن خسرو...* در خمسه‌های مصور برخط در مجموعه‌های جهانی است. در این بررسی بیش از ۲۵ خمسهٔ مصور در بازهٔ زمانی ۹ـ۱۱هـ‌ق. بازبینی و از میان مجموع نگاره‌های آنها (بیش از ۳۰۰ نگاره)، ۲۱ نمونه به‌گونه‌ای هدفمند برگزیده شد. نمونه‌های برگزیده (جدول۱)، افزون‌بر بازنمود صحنهٔ *دیدن خسرو...*، دربردارندهٔ الگوی شگفتی (انگشت حیرت بر لب/ دهان بردن) است. در فرازهایی که پژوهش به بررسی گام سوم (انتقال الگوها) می‌پردازد، بازنمود داستان‌هایی غیر از *دیدن خسرو...* در خمسه‌ها، شاهنامه‌ها و دیگر نسخه‌های مصور نیز بازبینی شد.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های همبسته با بررسی حاضر را می‌توان در دو گروه جای داد:

نخست، آثاری که به نقش الگوهای بصری در نگارگری ایرانی پرداخته‌اند. نویسندگان بسیاری دربارهٔ تکرار الگوها در نقاشی ایرانی سخن گفته‌اند. شاید آرای جهانگردان روزگار صفوی را بتوان از قدیمی‌ترین نمونه‌ها دانست. شاردن، «چهره‌های بالنسبه شبیه به هم» را از ویژگی‌های نقاشی ایرانی می‌داند (شاردن، ۱۳۳۶: ۴۴). هنرپژوهانی مانند گرابر نیز شیوه‌های بیان بصری در هنر ایرانی را «فهرست واحدی از فرم‌ها» و «رویهٔ واحدی از آفرینش هنری» خوانده‌اند (گرابر، ۱۳۹۰: ۱۱۳). گری، کن‌بای و بسیاری دیگر نیز در توصیف و تحلیل نگاره‌ها و بیان نسبت‌های بصری آنها با نگاره‌های پیش و پس از خود به این همانندی‌ها اشاره کرده‌اند. در پی چنین دریافت‌هایی، برخی پژوهش‌ها با تکیه بر تکرار الگوهای بصری پیش رفته‌اند. برای نمونه کشمیری و رهبرنیا به برخی قالب‌های بصری پرتکرار پرداخته و چرایی ظهور و تداوم آنها را برپایهٔ آرای المناظر تبیین کرده‌اند. پژوهش پیش رو را می‌توان از جهت اثبات تداوم الگوها و بررسی فرآیند سه‌گانهٔ ساخت/گزینش، تثبیت و انتقال، دنباله‌ای بر مقالهٔ یادشده دانست.

دوم، نگارش‌هایی که جایگاه خمسه‌نگاری را از سویه‌های گوناگون کاویده‌اند. پایان‌نامه‌ها و مقالات بسیاری به‌شیوه‌های توصیفی، تطبیقی یا تحلیلی در این گروه جای دارد. از معرفی تک‌نسخه‌های مصور خمسه، تحلیل و بازخوانی نگاره‌های آنها تا هم‌سنجی نسخه‌های گوناگون و تحلیل شباهت‌ها و تفاوت‌ها. از گروه نخست، برای نمونه می‌توان به پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد کاظم باقری‌نیا (۱۳۸۹) اشاره کرد که بر نسخهٔ شمارهٔ ۵۱۷۹ کتابخانهٔ دانشگاه تهران تمرکز دارد یا مقاله‌ای دربارهٔ خمسهٔ چاپ سنگی ۱۸۴۸ه.ق. (رابینسون، ۱۳۸۸) و از گروه دوم، پژوهش ملیحه بخشیان (۱۳۹۵) را می‌توان نمونه آورد که دو نسخهٔ خمسه

DOI: 10.22034/RPH.2023.1987974.1027

در فرانسه و انگلستان را بازبینی می‌کند. همچنین گاه چگونگی پرداخت موضوعی واحد در صحنه‌های یک یا چند نسخهٔ مصور هدف است؛ برای نمونه بررسی چگونگی بازنمایی زنان (شیرازی، ۱۳۹۲ و نیز یاسینی، ۱۳۹۳) یا پژوهشی بر ۷ نگارهٔ *دیدن خسرو* ... در آثار مظفری تا صفوی (جاودانی و گودرزی، ۱۳۸۵) که در پژوهش اخیر با آنکه فرازی به تحلیل پیکره‌های انسانی پرداخته، اشاره‌ای به بازنمایی الگوی شگفتی و سیر آن نشده است. از دیگر نمونه‌ها، پژوهش فاطمه جعفری (۱۳۸۸) است که کلیات بصری صحنهٔ *دیدن خسرو*... را در خمسه‌ای از روزگار صفوی بازمی‌خواند. یا تحقیق حکمتی (۱۳۹۷) که خمسه‌نگاری هرات و تبریز را از جهت کلیات ترکیب‌بندی و عناصر طبیعی مقایسه می‌کند. نویسندگان در دو پژوهش اخیر، نگاهی به الگوپردازی و کارکرد آن نداشته‌اند. در این میان پژوهش Yael Rice (۲۰۱۱) از دیگران متمایز است. رایس به معرفی خمسهٔ نویافته‌ای در کتابخانهٔ کالج Bryn Mawr می‌پردازد و در فرازهای گوناگون نشان می‌دهد هنرمند خمسهٔ نویافته‌اش از نگاره‌های خمسهٔ کهن‌تری تأثیر پذیرفته است. پژوهش رایس از جهت تأکید بر تداوم الگوهای بصری در سنت خمسه‌نگاری ایرانی به دیدگاه پژوهش حاضر بسیار نزدیک است.

الگوهای بصری و ادراک هنری

۱. نگاهی به الگوها و نشانه‌ها در آرای جدید

در بحث حاضر می‌توان کارکرد الگوها در هنر قدیم را با نشانه‌های هنری در مفهوم نقد جدید یکسان دانست. البته در مقایسه با الگوهای بصری هنر قدیم، نشانهٔ هنری آثار هم‌روزگار ما می‌تواند بسیار فردی‌تر عمل کند، یعنی در میان تمامی مخاطبان یک اثر که از جهت فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی، یا تاریخی هم‌خاستگاه‌اند، تنها با چارچوب‌های نشانگان ذهنی برخی از آن افراد، هم‌خوان گردد، و حتی در میان همان گروه نیز یادآوری‌های گوناگونی را سبب شود و در نتیجه برداشت‌های متفاوتی به دست آید. با آنکه الگوهای بصری در هنر سده‌های پیش ـ دست‌کم در نقاشی ایرانی ـ گسترهٔ بیشتری از مخاطبان آثار را به فهمِ نزدیک یا حتی همانند می‌رساند، باید گفت این الگوها در کارکرد، تفاوتی با نشانگان بصری در هنر جدید ندارد.

مایکل باکساندال در بررسی پاره‌ای آثار ایتالیای دورهٔ رنسانس نشان می‌دهد، ادراک هنری در سده‌های پیش، تنها برپایهٔ تکرار الگوهای بصری آشکار و شناخته نزد هنرمندان و مخاطبان رخ می‌داد و حتی چکیده‌نگارترین شمایل و تصویرها نیز برای جامعهٔ مؤمنانهٔ آن دوران، یادآور فرازی از کتاب مقدس با تمامی جزئیات می‌بود. هنرمندان آن روزگار از سنت‌هایی پیروی می‌کردند که استادان پیشین بنا نهاده بودند. اگر هنرمندی، قرارداد بصری تازه‌ای را پدید می‌آورد، هنرمندانِ دیگر با گرته‌برداری و تکرار قرارداد تازه، آن را برای همگان فهمیدنی و پذیرفتنی می‌کردند، ازاین‌رو سبکِ شناختی[1] افراد بسیار به هم نزدیک بود (Baxandall, 1988: 37). ساخت اثر هنری بر بستر عناصر آشنای بصری و ازپیش‌برآمده همان است که راکسبرگ در بررسی آثار نگارگری ایرانی، اصل زیباشناسانهٔ انس یا آشنایی[2] می‌نامد (Roxburgh, 2000: 136؛ راکسبرگ، ۱۳۸۸: ۱۷۲). در آرای بوردیو نیز نشانگان بصری، کلید فهم آثار و برقراری ارتباط بیننده با اثر است. او در سرآغاز هشتمین گفتار کتاب *میدان تولید فرهنگی* بیان می‌کند: فهم هر اثر، برآمده از فرآیند خودآگاه یا ناخودآگاه کدگشایی است. بوردیو با اشاره به بررسی‌های اروین پانوفسکی[3] می‌افزاید: بدون کدگشایی از شبکهٔ رمزگان فرهنگی، اثر هنری دریافتنی نخواهد بود (Bourdieu, 1993: 215) و با استناد به همین نکته، اسطورهٔ نگاه ناپخته[4] (Ibid: 217) را بی‌اعتبار می‌خواند؛ همان دیدگاهی که بی‌تجربگی در دیدن و ناآشنایی با پدیدهٔ هنری را امری پسندیده می‌دانست. البته پیش‌تر نیز نظریهٔ بینامتنیت، پای‌بندی به چنین نگاهی را ناممکن ساخته بود.

توجه به رمزگان بصری اثر و شبکهٔ نشانه‌های ذهنی بیننده چنان جایگاهی در نقد جدید یافت که مبحث پردامنهٔ تجربهٔ زیباشناسانه و ذوق هنری را بربنیان آن بازتعریف کردند. باکساندال می‌نویسد: آنچه ذوق می‌نامیم، چیزی نیست جز اشتراک میان تمایزات دیداری ارائه‌شده در متن اثر هنری و مهارت‌های رمزگشایی این تمایزات نزد بیننده. آنگاه که اثر، امکان پیشبرد بازی کدگشایی را در اختیار بیننده می‌نهد و با پیشبرد این فرآیند، فهم اثر حاصل می‌آید، احساس لذتی به بیننده دست می‌دهد (Baxandall, 1988: 34). کالینسون این احساس لذت را تجربهٔ زیباشناسانه می‌نامد (۱۳۸۸: ۲۱ به بعد). بنابراین آشکار است نشانگان بصری ـ در اثر و ذهن مخاطب ـ بن‌مایه‌های تفکر دربارهٔ ادراک هنری را در روزگار کنونی صورت می‌بخشد.

۲. الگوها و نشانه‌ها در آرای متفکران اسلامی

آنچه آمد شاید به این دریافت بیانجامد که تأکید بر عناصر بصری اثر و شبکهٔ نشانگان ذهن بیننده، دستاوردی غربی است و نباید نقاشی ایرانی را که برآمده از سپهر فرهنگی دیگری است، در این چارچوب بازخواند. درحالیکه، تأکید بر نشانه‌های بصری در فرآیند ادراک و تبیین گسترهٔ این مفهوم یکی از دستاوردهای برجستهٔ نورشناسان مسلمان در سده‌های آغازین اسلامی (دورهٔ پیشامغول) بود. در این میان، ابن‌هیثم (سده‌های ۴ـ۵) از چهره‌های پیشگام و تأثیرگذار است. آرای او که در کتاب *المناظر* و پاره‌ای مقالات دیگر به ما رسیده است، تصویر روشنی از دانش مناظرومرایای قدیم[5] در اختیار می‌نهد. ابن‌هیثم به‌واسطهٔ آشنایی

با دستاوردهای اپتیک یونانی ـاز الکمئون تا اقلیدس و بطلمیوس ـ آرای پراکندهٔ پیشینیان را گردآوری، تصحیح و تکمیل کرد. از مباحثی که یونانیان اشاره‌وار به آن پرداخته بودند، جایگاه ذهن در فرآیند ادراک مشاهدات بود.[۶] ابن‌هیثم، چگونگی این فرآیند را تبیین کرد و برای نخستین بار جایگاه الأمارات (نشانه‌ها) را در فهم مبصرات بیان نمود.

در سومین فصل از مقالهٔ دوم کتاب *المناظر* با سه گونهٔ ادراک آشنا می‌شویم: بالمجرد الحس، بالقیاس و التمییز، بالمعرفه. ابن‌هیثم ادراک با حسِ مجرد را فهمی ناتمام می‌داند که نیازمند ادامهٔ فرآیند ادراک به یاری یکی از دو شیوهٔ دیگر است. در ادامه و پس از معرفی گستردهٔ دوگونهٔ دیگر نشان می‌دهد آدمی برای فهم آنچه می‌بیند، بیش از همه متکی به ادراک بالمعرفه (شناخت) است. برپایهٔ آرای ابن‌هیثم این شیوهٔ ادراک را چنین درمی‌یابیم: آدمی از واپسین روزهای تولد، کشف پیرامون خود را از راه دیدن و در قالب تصویرها می‌آغازد؛ قوهٔ ممیزه، این تصویرها را انباشت می‌کند؛ وقتی برای دفعات نخست، چیزی مشاهده می‌شود، چشم ذره‌ذرهٔ آن را می‌پیماید و تصویرهای جزئی را به ممیزه می‌فرستد. ممیزه با درنگ (تأمل) به سنجش آنچه دیده‌شده و انباشت‌های خود می‌پردازد؛ در پایان این فرآیند، فهم چیز دیدنی (مبصَر) ممکن می‌شود؛ اما ممیزه همیشه این راه را نمی‌پیماید. ممیزه هربار که با دیدنی روبه‌رو می‌شود، برخی ویژگی‌های بصری آن را چونان کُدها یا سرنخ‌های شناسایی (نشانه، الأمارات) درمی‌یابد و به یاد می‌سپارد. با گذشت زمان، انبار ممیزه، پربارتر می‌شود و نشانه‌هایی از چیزهای گوناگون در آن انباشته می‌گردد. با مشاهدهٔ چندبارهٔ چیزها، نشانه‌های آنها پررنگ‌تر می‌شود. پس از چندی، ممیزه به جای پیش‌بردنِ فرآیند مقایسه و تمییز، تنها به مطابقت نشانه‌های دیده‌شده با نشانه‌های انباشتی می‌پردازد. فرآیند اخیر، ادراک‌بالمعرفه (شناخت) است. این فرآیند، پرتکرارتر و البته پرشتاب‌تر از ادراک با قیاس و تمییز است و ممیزه طی آن، درنگ کمتری دارد (ابن‌الهیثم، ۱۹۸۳: ۲۱۶ـ۲۳۰؛ Sabra, 1989: 126-138).

ابن‌هیثم در مقالهٔ سوم کتابش در بحث خطاهای بصری بار دیگر به شیوه‌های ادراک بازمی‌گردد و شروطی را برای ادراک درست چیزها به شیوهٔ بالمعرفه (شناخت) بایسته می‌داند: بیننده می‌بایست چیز دیدنی را پیش‌تر دیده باشد تا نشانهٔ آن در ممیزه جاگیر شود؛ دیدن آن چیز باید در گذشته بارها تکرار شود. هرچه مرتبه‌های دیدن افزایش یابد، مطابقت و تشخیص نشانه‌ها پرشتاب‌تر و درست‌تر خواهد بود؛ نشانه‌های چیزهای دیده‌شده باید در آشکارترین شکل بصری باشد تا چشم بتواند تصویر درستی از آن به ممیزه برساند. اگر نشانه‌ها مخدوش باشد (به دلیل نور کم محیط یا فاصلهٔ زیاد) یا نشانهٔ یک چیز با چیز دیگر، همانندی بسیاری داشته باشد، چه‌بسا ممیزه، حقیقت آن چیز را به‌درستی درنیابد و درک اشتباه رخ دهد (همان: ۳۹۷ـ۳۹۸؛ Ibid: 267-268). به بیانی دیگر اگر ممیزه «کلید یا سرنخی را که جنبه‌ای خاص و جزئی از چیزی است با جنبهٔ جزئی در چیز دیگر اشتباه گیرد» (معصومی همدانی، ۱۳۶۲: ۵۴) فهم درست ممکن نمی‌شود.

برپایهٔ آموزه‌های مناظرومرایای قدیم درمی‌یابیم که آشکارگی نشانهٔ بصری (نشانهٔ چیزی که بیننده به آن می‌نگرد)، آشنایی پیشینی (بیننده، پیش‌تر نیز آن چیز را دیده باشد)، و نیز جایگیرشدن نشانه (بیننده بارها و بارها آن چیز را دیده باشد) در مسیر شناخت به ادراک بصری صحیح خواهد انجامید. اگر در یاد باشد که الگوهای هنری می‌تواند کارکردی مشابه نشانه‌های بصری داشته باشد؛ آنگاه بخواهیم سخن پیش‌گفته را در چارچوب ادراک اثر هنری (برای نمونه یک نگاره) واگویه کنیم، چنین برمی‌آید: ۱. چنانچه الگوهایی که نگارگر بر صفحه می‌نشاند در آشکارترین و دقیق‌ترین شکل خود روبرداری و اجرا شده باشد (آشکارگی)، ۲. بیننده‌ای که اثر را می‌نگرد، پیش‌تر نیز در جایگاه مخاطب، تجربهٔ بصری درک این الگوها را به‌دست آورده باشد (آشنایی پیشینی) و از آن مهم‌تر، ۳. این بیننده، بارها و بارها این تجربهٔ بصری را از سر گذرانده باشد، به‌گونه‌ای که هم شکل الگوها و هم پیوستگی‌شان با معانی تعریف‌شده برای آنها در آشکارترین حالت در ممیزه نشسته باشد (جایگیرشدن)، آنگاه بیننده، الگوهای بصری یک نگاره را در پیوستگی با معانی استانده برای آنها درمی‌یابد و راهِ درک اشتباه ـ در اینجا برداشت‌های فردی و تعابیر گوناگون ـ به‌تمامی بسته می‌شود. به دیگر سخن در چنین فرآیندی، معنایی که بیننده درمی‌یابد، بیشترین نزدیکی را با پیامی دارد که نگارگر به هدف بیانش، قلم به دست گرفته است. اکنون این پرسش برمی‌آید: آیا می‌توان پذیرفت که همانندی آنچه در نگاره بیان می‌شده با آنچه مخاطب درمی‌یافته تا این اندازه در سنت نقاشی ایرانی مهم بوده است؟ و اگر آری، چرا؟

اهمیت الگوها در نگارگری ایرانی

برای پاسخ به پرسش برآمده، نخست می‌بایست هدف از نسخه‌نگاری در سده‌های پیشین را مرور کرد. برای انسان‌های هم‌روزگار ما که ذهنشان انباشته از تعابیر fine art مدرن است، نگریستن به یک نگاره، آن هم در یک فضای موزه‌ای، مجموعه‌ای از معانی و کارکردها را پیش می‌کشد که از بیشتر جنبه‌ها با تفکر انسان پیشامدرن تفاوت بسیار دارد. گزارش‌های تاریخی برجای‌مانده، اطلاعات افزوده به صفحات آغازین برخی نسخه‌ها، بررسی‌های هنری و... همگی نشان می‌دهد حامیان هنر نسخه‌نگاری، دست‌کم در ایران، اهداف گوناگونی را از این پشتیبانی خود دنبال

DOI: 10.22034/RPH.2023.1987974.1027

می‌کردند. برای نمونه، کارگاه‌های هنری ربع رشیدی را در جایگاه یکی از مهم‌ترین مراکز تولید نسخه‌های ایلخانی می‌شناسیم. به گواهی وقف‌نامهٔ ربع‌رشیدی در میان تولیدات این کارگاه، هرساله پرداخت نسخه‌های عربی و فارسی از جامع‌التواریخ برای ارسال به بلاد عرب‌زبان و فارسی‌زبان بایسته بود (آژند، ۱۳۸۹: ۱۴۵)؛ با توجه به نیاز حاکمان مغول به بازتعریف ریشه‌های تاریخی و تدبیرهای سیاسی دربار مرکزی (کروولسکی، ۱۳۷۸) آشکار است هدف از ارسال نسخه‌ها بیش از آنکه گسترش سنت هنرپروری باشد، معرفی تاریخ رسمی کشور به دیگر دربارها بوده است. برخی پژوهش‌ها، سویه‌های گوناگونی از اهداف غیرهنری تولید نسخه‌ها را آشکار می‌کند؛ ارسال پیام‌های سیاسی در قالب نسخه‌های مصور اهدایی به دربارهای دیگر (Komaroff, 2012: 17-18)، ثبت مصور افتخارات سیاسی و حکومتی پادشاهان هم‌روزگار نگارگران (نظرلی، ۱۳۹۰: ۶۵ و ۷۶)، بازنمایی روابط پنهان و دسیسه‌های لایه‌های گوناگون دربار (گرابر، ۱۳۹۰: ۷۲) و حتی نمایش پایگان اجتماعی (کشمیری، ۱۳۹۷: ۳۱ـ۳۲) و سبک زندگی مردم عادی (اشرفی، ۱۳۸۶: ۱۱۰) نمونه‌هایی از اهداف غیرهنری نسخه‌نگاری دانسته می‌شود. پس نسخه‌نگاره‌ها در جایگاه رسانه‌ای قوی، پیام‌های سیاسی، نظامی، اجتماعی و... را با کارکردهای گوناگون از یک دربار به دربار دیگر می‌بردند و تمام این بیانگری‌ها بر بستر روایت بصری متن داستان و امکانات همانندسازی‌هایی که هر متن در اختیار می‌نهاد، اجرا می‌شد.

دیدیم مناظرومرایای قدیم به‌روشنی بیان می‌کند: ۱. آشکارگی بصری نشانه‌ـالگو، ۲. آشنایی پیشینی بیننده با آن و نیز ۳. جایگیری‌اش در ممیزه، بایسته‌های ادراک بالمعرفه (شناخت) و در اینجا ادراک هنری است. پیامد چنین درکی، در گام نخست، دستیابی به مهم‌ترین هدف نسخه‌نگاری یعنی انتقال بی‌شبهه و دقیق پیام است. الگوهایی که در آشکارترین شکل و با تأکید بر شاخص‌ترین عناصر بصری بازنمایی شده، در برابر دیدگان بیننده‌ای است که با تکیه بر حافظهٔ بصری چندسده‌ای خود می‌تواند بازی رمزگشایی این الگوها را پیش بَرَد، تضمین‌کنندهٔ انتقال آشکار و بدون کژتابی پیام‌هاست. ازاین‌روست که نگارگران ایرانی، پای‌بند چارچوب‌ها و الگوهای بصری برآمده از آثار استادان خود در نسل‌های گوناگون بودند. به گفتهٔ راکسبرگ، رشتهٔ متوالی آثار در سنت، همانند دانه‌های زنجیر، فرهنگ نوشتاری/دیداریِ به‌هم‌پیوسته و یکسانی را می‌سازد که به‌تمامی بر سرمشق‌ها و کهن‌الگوهای از پیش‌آمده و جایگیرشده استوار است (راکسبرگ، ۱۳۸۸: ۱۷۳). بنابراین هر نگاره در جایگاه یکی از دانه‌های زنجیر با تکرار الگوهای بصری، از یک‌سو با دانه‌های پیش از خود درمی‌آمیزد و از سوی دیگر با انتقال این الگوها به نسل آثار پسین، پیوستگی دانه‌های پیش با پس را فراهم می‌آورد. در چنین سنتی، نقش آثار ادبی که در بیشترین شمار، روبرداری و تصویرپردازی شده؛ و در سطحی ریزبینانه‌تر، جایگاه داستان‌هایی که بیش از دیگران بازنمایی شده، بسیار برجسته می‌گردد. همانگونه که در فرازهای پسین خواهیم دید خمسه‌های مصور از چنین نمونه‌هایی است. بی‌تردید، خمسه‌نگاری در سده‌ها و مکاتب گوناگون، یکی از مسیرهای برجستهٔ نگهداری و انتقال میراث بصری هنر ایرانی بوده است.

جایگاه خمسه‌های مصور در الگوپردازی

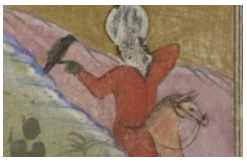
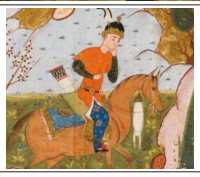
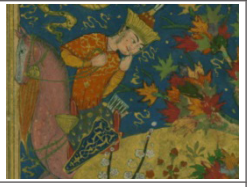
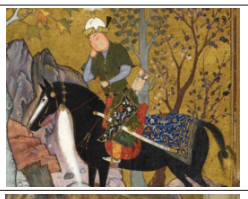
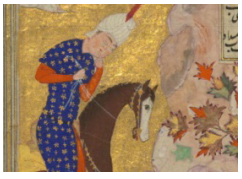
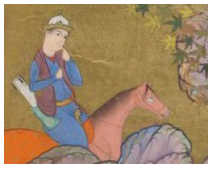
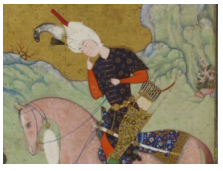
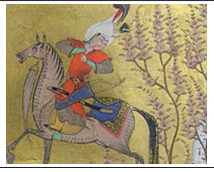
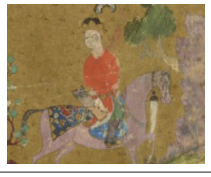
رایس در پژوهش خود دربارهٔ خمسهٔ کتابخانهٔ کالج Bryn Mawr (سدهٔ ۹ه.ق/شیراز، Ms.BV51) تأثیر خمسهٔ کهن‌تر دورهٔ جلایری (بریتانیا، Ms.Or.13297) را بر نگاره‌های این نسخه آشکار می‌سازد (Rice, 2011: 274). این دریافت به‌سادگی نشان می‌دهد خمسه‌نگاری در جریانِ زنجیروار سنت بصری که راکسبرگ به آن اشاره می‌کند، از دیرباز نقش برجسته‌ای داشته است. ازاین‌رو بی‌تردید خمسه‌های مصور را می‌توان از مهم‌ترین تولیدات کارگاه‌های نگارگری در راستای پیشبرد فرآیند آشکارگی، آشنایی پیشینی و جایگیری الگوها دانست. هر نقش ساده یا پیچیده برای آنکه در جایگاه یک الگوی بصری بنشیند، می‌بایست سه مرحلهٔ ساخت/گزینش، تثبیت و انتقال را بگذراند. البته جداسازی این مراحل از یکدیگر، حالتی ذهنی دارد و برای روشن شدن و پیشبرد بحث، ضروری است؛ وگرنه می‌دانیم هنرمندان بیرون از این مرحله‌بندی و بی‌توجه به آن، و تنها بر بستر سنت و آموزش سینه‌به‌سینه به ساخت نسخه‌نگاره‌ها پرداخته‌اند.

از آنجا که بازخوانی جایگاه خمسه‌نگاری در ساخت/گزینش، تثبیت و انتقال همهٔ الگوهای نگارگری در نوشتاری چنین کوتاه نمی‌گنجد، در ادامه با تمرکز بر یک نمونه پیش خواهیم رفت. بررسی الگوی نمایش شگفتی در نگاره‌های *دیدن خسرو شیرین را در چشمه‌سار* از منظومهٔ *خسرو و شیرین*، جایگاه برجستهٔ خمسه‌های مصور را در مراحل ساخت، تثبیت و انتقال می‌نمایاند.

بازنمود فراز داستانی *دیدن خسرو شیرین را در چشمه‌سار*

یکی از فرازهای منظومهٔ خسرو و شیرین که در نسخه‌های گوناگون بازنمایی شده، صحنه‌ای است که خسرو برای نخستین بار شیرین را در حال آب‌تنی در چشمه‌ای می‌بیند. پژوهش حاضر، چگونگی بازنمود شگفتی خسرو در این صحنه را در نگاره‌هایی از دوره‌های گوناگون دیده است (جدول۱). بررسی نمونه‌ها نشان می‌دهد نگارگران با آنکه در برخی عناصر بصری مانند سرپوش‌ها، جامه‌ها، تزیینات اسب‌افزار یا حتی کمپوزیسیون کلی صحنه در ادوار گوناگون، تغییراتی ایجاد کرده‌اند، همواره خسرو را در حالی به تصویر کشیده‌اند که انگشت خود را از تحیر بر لب/ دندان

جدول ۱. نمونه‌هایی از بازنمایی الگوی شگفتی در نگارهٔ *دیدن خسرو...* (نگارنده)

شرح نگاره	نگاره	شرح نگاره	نگاره	شرح نگاره	نگاره
نگارهٔ۱. کتابخانهٔ پاریس Pers.580، fol.42r، ۷۶۷ه.ق.		نگارهٔ۹. والترز W.610، fol.47a سدهٔ ۱۰ه.ق.		نگارهٔ۱۷. والترز W.608، fol.45b ۹۷۱ه.ق.	
نگارهٔ۲. کتابخانهٔ بریتانیا Ms.13297 حدود ۷۹۰ه.ق.	تصویر، انتشار آنلاین ندارد.	نگارهٔ۱۰. بادلیان آکسفورد Pers.d.105، fol.45a ۹۰۹ه.ق.		نگارهٔ۱۸. ساتبیز No.76 سدهٔ ۱۰ه.ق.	
نگارهٔ۳. آرمیتاژ VP1000 ۸۲۵ه.ق.		نگارهٔ۱۱. والترز W.609، fol.49a ۹۲۲ه.ق.		نگارهٔ۱۹. والترز W.612، fol.48a سدهٔ ۱۱ه.ق.	
نگارهٔ۴. کتابخانهٔ بریتانیا MS.25900، fol.44v ۸۴۵ه.ق.		نگارهٔ۱۲. والترز W.606، fol.48a ۹۲۴ه.ق.		نگارهٔ۲۰. کتابخانهٔ فرانسه Pers.1029، fol.49v ۱۰۲۹ه.ق.	
نگارهٔ۵. کتابخانهٔ فرانسه Pers.112، fol.17r حدود ۸۶۰ه.ق.		نگارهٔ۱۳. کتابخانهٔ بریتانیا Or.2265، fol.53v حدود ۹۴۵ه.ق.		نگارهٔ۲۱. کتابخانهٔ بریتانیا Ms.6613، fol.42r ۱۰۷۶ه.ق.	
نگارهٔ۶. والترز W.604، fol.39a ۸۸۶ه.ق.		نگارهٔ۱۴. کالج سنت‌جان Browne1434، page96 ۹۴۷ه.ق.		نگارهٔ۲۲. ویکتوریاوآلبرت ۲۲۸-۱۸۸۷، قطعه‌کاشی حدود ۱۳۰۰ه.ق.	
نگارهٔ۷. کتابخانهٔ فرانسه Ms.4715، fol.44r ۸۸۹ه.ق.		نگارهٔ۱۵. کتابخانهٔ فرانسه Ms.216، fol.38r ۹۵۷ه.ق.			

گرفته است. در ادامه این بازنمود قراردادی در خمسه‌های مصور را در جایگاه «رویهٔ واحدی برای آفرینش هنری» (گرابر، ۱۳۹۰: ۱۱۳) و «سرمشق و کهن‌الگویی» تکرارشونده (راکسبرگ، ۱۳۸۸: ۱۷۳) با نگاه بر سه مرحلهٔ الگوپردازی (ساخت، تثبیت و انتقال) خواهیم دید.

گام نخست: ساخت/گزینش الگو

یک شکل را برای آنکه الگویی تداعی‌گر بدانند، نخست باید در

DOI: 10.22034/RPH.2023.1987974.1027

بیان یک مفهوم، مناسب و کارآمد باشد، به‌دیگر سخن، شکل باید بتواند به‌گونه‌ای بصری، مفهومی را واگویه کند. این اصل را برپایهٔ آرای ابن‌هیثم می‌توان پیش‌درآمد آشکارگی بصری خواند: آشکارگی مفهومی. گام نخست را گاه ساخت و گاه گزینش می‌توان دانست. ساخت، آنگاه است که هنرمند با ارائهٔ هم‌نشینیِ جدید شکل‌ـمفهوم، بار معنایی تازه‌ای را به شکل می‌افزاید که پیش‌تر در دایرهٔ معانیِ برآمده از آن جای نداشته است. اما گزینش هنگامی است که هنرمند از میان انبوه شکل‌های ممکن، کارآمدترین را برای تداعی‌گری مفهوم برمی‌گزیند؛ برای نمونه، آتش را که پیش‌تر در قالب هالهٔ خورشیدگون یا شرارهٔ تابان پرداخته‌اند، برمی‌گزینند تا مفهوم اسلامیِ نور اسفهبدی را با آن هم‌نشین کند.

بررسی الگوهای گوناگون در نقاشی ایرانی نشان می‌دهد دست‌کم سه سرچشمه را می‌توان برای برآمدن الگوها معرفی کرد:

۱. گاه هم‌نشینی مفهوم و شکل در سنت تصویری پیشین رخ داده و بی‌هیچ کم‌وکاستی به چارچوب نقاشی راه یافته است (مانند اجرای بزرگ‌نمایی مقامی یا هاله‌های خورشیدگون و گرد)؛

۲. گاه گزینش یک شکل برای بیان یک مفهوم، برپایهٔ فرازهای متنی (ادبیات منظوم یا منثور) صورت گرفته است. گروه دوم را می‌توان به دو زیرگروه تقسیم کرد:

الف. گزینش‌هایی که برآمده از متن همان روایتی است که تصویر می‌شود. برای نمونه، در بازنمایی داستان پیرزن و سنجر در مخزن‌الأسرار نظامی، از آنجا که شاعر در بیت آغازین می‌گوید: «پیرزنی را ستمی درگرفت/ دست زد و دامن سنجر گرفت»، هنرمندان نیز مفهوم پناه بردن و دادخواهی را با دستی که پیرزن بر گوشهٔ دامن سنجر دارد، بازنموده‌اند. دست بر دامن کسی زدن، به معنای پناه بردن است (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۰۷۹۲)؛

ب. گزینش‌هایی که از متن روایتِ تصویرشده، برنیامده است، اما در متن‌های مشابه دیگر دیده می‌شود. الگوی یادشده در بحث حاضر از این گروه است. نظامی در هیچ‌یک از بیت‌های فراز *دیدن خسرو...*، شگفتی شهریار از مشاهدهٔ زیبایی شیرین را با عبارت «انگشت حیرت به‌دندان/ دهان گرفتن» بیان نکرده، اما این مفهوم در بسیاری متن‌های هم‌دوره یا پیش از نظامی آمده است. برای نمونه می‌توان به این فرازها اشاره کرد: «از رشک او دبیران انگشت‌ها به دندان» (فرخی؛ در: دهخدا، ۱۳۷۷: ۳۵۹۰)؛ «وفود اطراف و سفیران اقطار حاضر شدند و انگشت تعجب در دندان گرفتند» (تاریخ یمینی؛ در: همانجا)؛ «بهو خیره دل ماند از بس شگفت/ گه انگشت و گه لب به دندان گرفت» (اسدی طوسی؛ در: عفیفی، ۱۳۹۱: ۱۷۳)؛ «نقش‌بند عقل و جان را پیش نقش روی او/ دست در زیر زنخ انگشت در دندان بماند» (سنایی؛ در همان: ۱۷۴). نظامی، خود نیز در برخی بخش‌های خمسه، پیش یا پس از فراز *دیدن خسرو...*، مفهوم شگفتی را با عبارت «انگشت به/در دندان گرفتن/ماندن» بیان می‌کند: «در آن مشعل که برد از شمع‌ها نور/ چراغ، انگشت بر لب مانده از دور» (فراز رفتن خسرو سوی قصر شیرین به بهانهٔ شکار؛ همان: ۱۷۴) یا «صیاد بر آن نشید کو خواند/ انگشت‌گرفته در دهان ماند» (لیلی‌ومجنون؛ دهخدا، ۱۳۷۷: ۳۵۹۱)؛

۳. گاهی ساخت الگو برپایهٔ قراردادهای نوآورانهٔ هنرمندان است. برای نمونه، ساخت الگوهای بصری که افعال رقصیدن و سماع‌کردن را از یکدیگر متمایز می‌سازد و گمان می‌رود از نوآوری‌های هنرمندان تیموری‌ـصفوی باشد (کشمیری و رهبرنیا، ۱۳۹۷: ۱۲).

نگارگران در کهن‌ترین نمونه‌های خمسه (نسخه‌های ۸هـ‌ق) شهریار را در صحنهٔ *دیدن خسرو...* با انگشتی که از سر حیرت می‌گزد، بازنموده‌اند. نظامی، شیرین را در این صحنه، زنی زیبا با گیسوان و اندامی مسحورکننده وصف می‌کند. با آنکه پیش از نظامی، فردوسی نیز داستان خسرو و شیرین را سروده است، نظامی با تشبیه‌ها و توصیف‌های دل‌انگیز از شیرین، بتی آرمانی می‌سازد و البته شوق و شگفتی خسرو را نیز می‌نمایاند. زبان نظامی در این فراز، سرشار از استعاره‌ها و کنایه‌های ادبی است. به گمان برخی، این شیوهٔ بیان، روایتگری را دست‌کم در این فراز از داستان، به کناری رانده و فضایی را برای خلق جهانی از زیبایی و تخیلات دلپذیر، چشم‌اندازهای نو و نقش‌آفرینی در اختیار شاعر نهاده است (حمیدیان، ۱۳۷۳: ۹۸ـ۹۹). نظامی، خود نیز از فردوسی گلایه می‌کند که در توصیف زیبایی شیرین و شور داستان این دو دلداده، «خدنگ از شست جوانی‌اش افتاده» است (کزازی، ۱۳۸۸: ۳۹). ازاین‌رو می‌کوشد زیبایی شیرین و شگفتی خسرو را در پرشورترین حالت، پیش چشم بیننده بیاورد. نگارگران نیز در پی تلاش شاعر، شکل بصری (انگشت حیرت) را به متن روایت افزوده‌اند تا بیننده با مشاهدهٔ خسروِ مبهوت از زیبایی، دلنشینی یار و شدتِ خواست و تمایل شهریار را دریابد. بیننده‌ای که در حافظهٔ ادبی چندسده‌ای خود با معنای کنایی انگشتِ حیرت آشناست و نیز حافظهٔ تاریخی‌اش دربارهٔ شیرین[۷] به او یادآور می‌شود که «اندر [همهٔ ترک و] روم از آن صورت نیکوتر نبود» (بلعمی؛ در: اصیل، ۱۳۹۱: ۳۵۹) و «زنی بود در نهایت زیبایی و ملاحت که هنوز هم در جمال و کمال ضرب‌المثل است» (ثعالبی؛ در: همانجا) و نیز اینکه «تا جهان بود کس به نیکویی او صورت نشان نداده است» (*مجمل‌التواریخ‌والقصص*؛ در: بصاری، ۱۳۵۰: ۳۰). بنابراین، بیننده به آنی، انگشت بر لب گزیدن خسرو را با معنای

شگفت‌زدگی او از دیدن زیبایی شیرین هم‌نشین می‌کند. در کهن‌ترین خمسه‌ها، سه‌گانهٔ معناسازِ توصیف زیبایی اسطوره‌ای شیرین، شگفتی خسرو، و مفهوم دیرینهٔ انگشت حیرت بر دهان گرفتن، تأکیدی بصری را پدید می‌آورد که چونان الگویی تخطی‌ناپذیر برای بازنمایی این صحنه تا سده‌ها پس از آن تکرار می‌شود.

از میان رفتن شمار بسیاری از نسخه‌های مصور پیشامغول، پراکندگی برگه‌های برخی نسخه‌ها مانند شاهنامه‌های کوچک یا ابوسعیدی، تخریب‌های عمدی نقاشی‌ها در برخی نسخه‌ها، و نیز عدم دسترسی به بسیاری نسخه‌های مصور سده‌های ۷ـ۸ه.ق. که در کتابخانه‌های گوناگون نگهداری می‌شود، نتیجه‌گیری دربارهٔ نخستین الگوهای پدیدآمده را دشوار و گاه، ناممکن می‌سازد. جست‌وجو در آثار و برگه‌های برجای‌مانده نشان می‌دهد، همانگونه که عبارت «انگشت حیرت گزیدن»، پیش از سرودن خمسهٔ نظامی در آثار دیگر شعرا و نویسندگان ایرانی به کار رفته است، بازنمایی آن نیز هرچند بسیار انگشت‌شمار در برخی نگاره‌های پیشینی دیده می‌شود. در نسخه‌ای از *کلیله‌ودمنه*، صحنه‌ای که لاک‌پشت به پرواز درمی‌آید (fol.73r، ۶۷۸ه.ق، پاریس، Pers.376)؛ در *آثارالباقیه* (page189، ۷۰۷ه.ق، ادینبارو، Or.Ms.161)، آنجا که مرگ مانی را به تصویر کشیده‌اند و مردمان از دیدن کالبد بردارشده‌اش شگفت‌زده‌اند؛ در *جامع‌التواریخ*، صحنهٔ خودکشی طالوت (۷۱۴ه.ق، خلیلی، Mss.727، آژند، ۱۳۹۰: ۱۹۳) از اندک نمونه‌های بازنمایی الگوی شگفتی در قالب انگشت‌گزیدن است که پیش از گسترش خمسه‌نگاری یافت می‌شود. بنابراین، با تأکید بر واکاوی الگوی یادشده درمی‌یابیم خمسه‌نگاری در ساخت/گزینش الگوی شگفتی نقش یگانه‌ای نداشته؛ زیرا بسیار پیش از پدید آمدن نخستین نسخه‌های مصور خمسه، مفهوم انگشت حیرت گزیدن و بازنمود آن در نقاشی شناخته بوده است. البته این بدان معنا نیست که خمسه‌نگاری را در ساخت دیگر الگوهای بصری نیز پیشگام ندانیم. بی‌تردید برای هر الگوی بصری، سیر بررسی جداگانه‌ای نیاز است.

گام دوم: تثبیت الگو

در گام دوم می‌بایست الگوی برآمده در ذهن بیننده جاگیر شود؛ چندانکه بیننده، صحنه را بی‌الگوی بازنموده به یاد نیاورد. این همان اصلی است که پیش‌تر در مرور آرای ابن‌هیثم آشکار شد: آشنایی پیشینی و تکرار تجربهٔ بصری. همانگونه که باکساندال می‌نویسد و بازبینی نگاره‌های ایرانی نیز گواهی می‌دهد، این وظیفه بر دوش هنرمندان دیگر است تا با تکرار الگو در جاگیری شکل و مفهوم تازه‌همنشین‌شده بکوشند. جدول۱ نشان می‌دهد پس از اجرای الگوی شگفتی در نخستین نمونه‌های بازنمایی این صحنه در آثار سدهٔ ۸هـ.ق، نگارگران در ادوار پسین با تکرار عین‌به‌عین الگو برای نمایش مفهوم شگفتی خسرو، جاگیری و تثبیت آن را نزد مخاطب تسهیل کرده‌اند. مقایسهٔ نمونه‌های جدول۱ روشن می‌سازد با آنکه نگارگران در مکاتب گوناگون نقاشی ایرانی، جامه‌ها، اسب‌افزار، جای‌گیری خسرو در صحنه، کمپوزیسیون کلی اثر و... را دگرگون کرده‌اند، به نمایش الگوی حیرت ـانگشتی که گزیده می‌شودـ پای‌بند مانده‌اند. درکنار اندک نسخه‌هایی که در آنها صحنهٔ آب‌تنی شیرین را بازننموده‌اند، در میان نسخه‌های پرشماری که این نگاره را در خود دارد، کمتر نمونه‌ای را می‌توان یافت که فاقد الگوی شگفتی خسرو باشد.[۸]

با تمرکز بر الگوی حیرت و بررسی جایگاه خمسه‌های مصور در ساخت و تثبیت این الگو به یاری بازنمایی *صحنهٔ دیدن خسرو...* می‌توان گفت برخلاف نقش نامطمئن و کم‌رنگ خمسه‌های مصور در «ساخت» الگوی یادشده (گام نخست)، زنجیرهٔ بازنمایی الگوی حیرت خسرو در سیری چند سده‌ای، جایگاه برجستهٔ خمسه‌نگاری را در «تثبیت» این الگو (گام دوم فرآیند الگوپردازی) آشکار می‌سازد. به دیگر سخن، از آنجا که فراوانی خمسه‌های مصور از سدهٔ ۸ به بعد رخ داد، یعنی بسیار بعدتر از رواج بازنمایی شاهنامه‌ها، کلیله‌ودمنه‌ها، جامع‌التواریخ‌ها، بدین سبب خمسه‌ها در تولید الگوی شگفتی، چندان اثرگذار نبودند؛ اما تداوم سنت بازنمایی خمسه، به‌ویژه *صحنهٔ دیدن خسرو...* از میانهٔ سدهٔ ۸ه.ق. به بعد (جدول۱) در تثبیت این الگو نقشی برجسته و انکارناشدنی دارد.

گام سوم: انتقال الگو

بخشی از مرحلهٔ تثبیت می‌تواند با انتقال یکی دانسته شود، آنگاه که برای نمونه دربارهٔ الگوی حیرت، نمایش انگشت گزیدن خسرو، سده به سده در نسخه‌های گوناگون تکرار می‌گردد. تداوم و تأکید بر بازنمایی یک الگو در صحنه‌ای ویژه، همان است که راکسبرگ تکرار «سرمشق‌ها و کهن‌الگوهای از پیش‌آمده و جایگیرشده» (راکسبرگ، ۱۳۸۸: ۱۷۳) می‌خواند. در هر یک از آثار جدول۱، انگشت حیرتی که خسرو بر لب/ دهان دارد، از یک‌سو، تکرار سرمشقی است که پیش‌تر جایگیرشده است، پس اثر در پیوستگی با تمامی ساخته‌های پیش از خود معنا می‌یابد؛ و از سوی دیگر، همین اثر، سرچشمهٔ مفهوم‌نگاری صحنه‌هایی است که پس از آن پدید خواهد آمد، پس اثر در جایگاه دانه‌ای در زنجیرهٔ فرهنگ بصری ایران کهن، درآویخته با پیش و پسِ خود می‌نشیند. هر نگاره، در بستری برآمده از گذشته، فهم می‌شود و در انتقال زنجیروار مفاهیم، درک آثار پسینی را نیز تضمین می‌کند.

گام سوم، بیش از آنکه در جریان بازنمود تکراری صحنهٔ ویژه‌ای پیش رود، در مسیر گسترش و تسری الگو به دیگر صحنه‌ها

DOI: 10.22034/RPH.2023.1987974.1027

معنا می‌یابد. آنگاه که اجرای الگوی یادشده از انحصار بازنمایی صحنهٔ *دیدن خسرو...* درآید و برای نمایش شگفتی در دیگر روایات خمسه یا حتی کتاب‌های دیگر به کار رود، انتقال در پهنهٔ کاربردیِ فراخ‌تری ساخت می‌یابد. برای نشان دادن این انتقال، خوب است به‌گونه‌ای موردی به بازنمایی صحنهٔ *نبرد بهرام با اژدها* بنگریم. در بسیاری از نسخه‌هایی که پیش از رواج خمسه‌نگاری مصور شده است، الگوی حیرت را در صحنهٔ نبرد بهرام اجرا نکرده‌اند (نک: نگارهٔ شاهنامهٔ ابوسعیدی، کلولند، 1943.658.b). فردوسی در این صحنه، دلاوری بهرام‌شاه را در از پا افکندن اژدها حیرت‌آور توصیف می‌کند (فردوسی، ۱۳۸۴: ۵۷۷ـ۵۷۸)؛ چندانکه افزون‌بر بیان جزییات نبرد، پس از آنکه بهرام، گردن اژدها را با تیغ و تبرزین می‌زند و سرش را نزد شنگل می‌برد، می‌گوید: «برآمد ز هندوستان آفرین» (فردوسی: ۱۳۸۴: ۵۷۸). با وجود چنین تأکیدهایی، نگارگر شاهنامهٔ ابوسعیدی، کشاکش نبرد را بی‌توجه به مفهوم حیرت‌آور بودن دلاوری بهرام به ما می‌نمایاند. در نگارهٔ دیگری در همین نسخه، این‌بار اسکندر و سپاهیانش در نبرد با اژدها تصویر شده‌اند (موزهٔ دالاس، K.1.2014.391) و اینجا هم بازنمود مفهوم شگفت‌آور بودن نبرد با موجودی که «دود زهرش به برآید به ماه» و «آتش افروزد از کام او» (همان: ۸۲ـ۸۳) در صحنه دیده نمی‌شود؛ همچنین است بازنمود همین صحنه در بسیاری خمسه‌های ۹هـ‌ق، مانند fol.161r در خمسهٔ بریتانیا (۸۴۶هـ‌ق، Ms.25900)، fol.138a خمسهٔ والترز (۸۹۲هـ‌ق، w.605)، یا fol.121r چستربیتی (۸۹۷هـ‌ق، per.171). گویی با وجود گستردگی کاربرد این الگو در صحنهٔ *دیدن خسرو...*، چند دهه‌ای نیاز بود تا این مفهوم، همانند آنچه در برخی خمسه‌های سدهٔ ۱۰ می‌یابیم، به صحنهٔ دلاوری‌های بهرام در هفت‌پیکر نیز راه یابد. در بیشتر آثار سدهٔ ۱۰، صحنه‌هایی مانند نبرد بهرام با اژدها (خمسه، fol.157r، اواخر ۹هـ‌ق، بریتانیا، Or.6810)، شکار بهرام در دشت (خمسه، fol.203a، ۹۲۲هـ‌ق، والترز، w.609؛ و نیز خمسه، fol.188a، ۹۲۴هـ‌ق، والترز، w.606) یا برداشتن تاج از میان درندگان (خمسه، fol.134b، ۹۳۵هـ‌ق، والترز، w.607؛ و نیز fol.197a در خمسهٔ w.609 والترز، ۹۲۲هـ‌ق) به یاری مفهوم‌نگارهٔ شگفتی، پرداخت شده است.

بازنمود مفهوم شگفتی در صحنه‌های گوناگون خمسه‌ها، شاهنامه‌ها و دیگر نسخه‌های مصور اواخر سدهٔ ۹هـ‌ق. و پس از آن فراگیر است. در یکی از نگاره‌های *هفت‌پیکر* در نسخه‌ای از خمسه (fol.155r، ۱۰۷۶هـ‌ق، بریتانیا، Ms.6613)، ناظرانی که به فتنه، کنیز بهرام می‌نگرند، از اینکه او گاوی بالغ را تا بالای بام بر دوش می‌کشد، شگفت‌زده شده و انگشت حیرت گزیده‌اند. در *منطق‌الطیر* (fol.49r، اواخر ۹هـ‌ق، بریتانیا، Ms.7735) نیز مریدان از حسن و زیبایی دختر پارسا در حیرت‌اند و انگشت بر لب او را می‌نگرند. این الگو را همچنین در نگاره‌های نبرد حضرت علی(ع) با اژدها (*خاوران‌نامه*، ۸۸۲ـ۸۹۲هـ‌ق، کاخ گلستان، بی‌نام، ۱۳۸۴: ۷۹)، یوسف(ع) در مهمانی زلیخا (*پنج‌گنج جامی*، ۹۲۸هـ‌ق، کاخ گستان، شمارهٔ ۷۰۹، همان: ۱۱۲)، سماع ابوسعید ابوالخیر (*مجالس‌العشاق*، fol.51v، ۹۸۸هـ‌ق، پاریس، Pers.1150)، ابلیس با برصیصا بر سر دار سخن می‌گوید (*بوستان*، ۱۰هـ‌ق، کاخ گلستان، شمارهٔ ۲۱۷۴، همان: ۱۳۱)، پیرخارکش و جوان (*هفت‌اورنگ*، fol.153b، ۱۰ـ۱۱هـ‌ق، بادلیان، Ms.Elliott149) نیز می‌توان یافت.

جایگاه خمسه‌های مصور در مراحل سه‌گانهٔ پرداخت الگوی شگفتی

در پی بررسی مستندات دیداری و نسخه‌های برجای‌مانده که در فرازهای پیشین به آن‌ها پرداختیم، می‌توان جایگاه خمسه‌های مصور را در سه‌گانه‌های پرداخت الگوی شگفتی در صحنهٔ *دیدن خسرو...* چنین بیان کرد: در گام نخست (ساخت/ گزینش) خمسه‌های مصور را نمی‌توان سرآغاز به‌کارگیری الگوی یادشده دانست؛ زیرا هرچند محدود، بازنمود الگوی یادشده، پیش از گسترش این نسخه‌ها در برخی آثار دیده می‌شود. برخلاف گام نخست، خمسه‌های مصور با صحنهٔ *دیدن خسرو...* در گام‌های دوم (تثبیت) و سوم (انتقال) این الگو، نقش چشم‌گیری داشته‌اند. تکرار الگوی شگفتی با نمایش انگشت گزیدن در صحنهٔ یادشده از یک سو، و نیز گسترش این الگو به دیگر صحنه‌های خمسه (مانند بازنمایی دلاوری‌های بهرام) یا دیگر کتاب‌های مصور، در جایگیری و یادآوری الگو نزد مخاطبان سده‌های گوناگون اهمیت درخوری داشته است. به بیانی دیگر، هنرمندان خمسه‌پرداز با تکرار سرمشق پیشینی و تأکید بر آن، سپهر ادراک بصری مخاطبان را طی نسل‌های پی‌درپی سامان داده و درک مفهوم را برای آنان سهل‌تر ساخته‌اند. این فهم مشترک تا نخستین دهه‌های مدرن شدن ایران نیز پیش آمد (در کاشی‌های قاجاری و پرده‌های قهوه خانه‌ای) تا آنکه آهسته‌آهسته از چارچوب ادراک بینندهٔ ایرانی رخت بربست. الگوی یادشده و بسیاری الگوهای بصری دیگر در روزگار ما فراموش گردید و همبستگی ادراک مخاطب مدرن با مفاهیم تداعی‌گر آنها گسسته شد. ازاین‌روست که فهم بسیاری از نسخه‌نگاره‌ها در دنیای ما ناممکن می‌نماید.

الگوی یادشده در آثار امروز

برخی قطعات کاشی یا پرده‌های نقاشی‌شده از اواخر دورهٔ قاجار و پس از آن، تداوم الگوی حیرت را بر آثار نشان می‌دهد. در کنار قطعه‌کاشی جدول۱ که با همان الگوی پیشینی، صحنهٔ *دیدن خسرو...* را برخود دارد، نقاشی‌های گوناگونی در دست است که

در آن‌ها، حیرت افراد را با الگوی بصری انگشت حیرت گزیدن نموده‌اند. برای نمونه، شیخ صنعان و دختر مسیحی (برگی از مرقع قاجاری، fol.6a، منسوب‌به آقاباقر و میرزابابا در مجموعهٔ خلیلی MSS.1095)، پرده‌های شکارگاه بهرام (حسین قوللرآغاسی، بازنشر کاتالوگ نمایشگاه ۱۹۷۰ پاریس، [۹] پردهٔ ش.۳۰) و پردهٔ فتنه/گل‌اندام گاو را به دوش می‌کشد (فتح‌الله قوللرآغاسی، همان: پردهٔ ش.۲۸) را برابر با الگوهای بصری از پیش‌شناختهٔ مخاطب ایرانی و نسخه‌نگاره‌های سده‌های گذشته پرداخته‌اند. گذر سیاوش از آتش (هنرمند ناشناس، همان: پردهٔ ش.۱۸)، رهسپارشدن کی‌خسرو به ایران (حسین قوللرآغاسی، ۱۳۲۷ش، همان: پردهٔ ش.۲۷)، یوسف(ع) در مهمانی زلیخا (هنرمند ناشناس، همان: پردهٔ ش.۷۵) و رویارویی لیلی با مجنون (حسین قوللرآغاسی، ۱۳۳۰ش، همان: پردهٔ ش.۹۰) از دیگر نمونه‌هایی است که بازنمود الگوی شگفتی را در خود دارد.

با گذشت زمان و گسترش شیوه‌های نوین نقاشی در ایران، الگوهای بصری کهن، گام‌به‌گام کم‌رنگ‌تر شد و با آنکه همچنان در کلام روایی و عامیانه، اصطلاح «انگشت حیرت گزیدن» برای همگان، فهمیدنی بود، هنرمند و مخاطب، هردو، الگوی بصری و بازنمود این مفهوم را به فراموشی سپردند. نمایشنامهٔ *شهرقصه* بیژن مفید (دههٔ ۱۳۴۰ش.) آنجا که مرشد (شتر) و بچه‌مرشد (میمون) به پردهٔ نقالی *دیدن خسرو...* می‌نگرند و دربارهٔ آن سخن می‌گویند، آشکارا این فاصله‌گیری را بیان می‌کند. *شهرقصه*، درکنار نمایش «آلودگی شهری، مدرنیزیشن و سقوط از فطرت بکر و ایرانی و شرقی»، مرحله‌ای از جامعهٔ ایرانی را می‌نمایاند که «در آن، تقابل ارزش‌ها و هنجارهای مدرن و سنتی» دیده می‌شود (حسن‌زاده، ۱۳۹۸: ۱۱۱). در ادامه فرازهایی از گفت‌وگوی مرشد و بچه‌مرشد را مرور می‌کنیم:

ـــ بچه‌مرشد ـ با اشاره به خسرو که انگشت حیرت بر دهان دارد: «همون جوون رعنا، که داره خیار چنبر می‌خوره»

ـــ مرشد: «بچه‌مرشد، چی می‌گی؟ خیارچنبر کجا بود؟»

ـــ بچه‌مرشد: «پس آمرشد تو بگو، اون چیه یارو داره گاز می‌زنه؟ [...] چیقه؟...نی‌لبکه؟»

ـــ مرشد:«نه جون من...انگشته [...] این جوون رعنا، با چنین خال سیاه، با چنین ابروی پیوسته و بازوی کلفت، داره انگشت به دندون می‌گزه [...]بچه‌مرشد تو بگو، اون چه انگشتیه که آدم به دندون می‌گزه؟»

ـــ بچه‌مرشد: «خوب جناب مرشد، این دیگه معلومه، اون انگشت حیرته!»

ـــ مرشد:«اینکه این شخص به دندون می‌گزه، انگشت حیرته. بچه‌مرشد تو بگو، حیرت از چی؟»

ـــ بچه‌مرشد: «حیرت از چی مرشد؟»

ـــ مرشد:«حیرت از خوشگلی این دختر که به این شیرینی است [...] اسم اون جوون رعنا...خسرو، اسم این دختر زیبا، شیرین»...

از این گفت‌وگو درمی‌یابیم آنان به پرده‌ای با سبک نقاشی قهوه‌خانه‌ای (یا خیالی‌نگاری) می‌نگرند که مردمی‌شدهٔ نقاشی درباری قاجار است، ازاین‌رو، عناصر بصری و مفهومی هنر پیشین را در همچنان دراختیار دارد. گفت‌وگوی مرشد و بچه‌مرشد، ناآشنایی و مهجور شدن نشانه‌ها و الگوهای بصری هنر پیشین را نزد مخاطب روزگار ما به‌ویژه نسل جوان برملا می‌سازد که در اینجا بچه‌مرشد، نمایندهٔ آن است. همچنین پرسش مرشد از بچه‌مرشد دربارهٔ انگشتی که گزیده می‌شود و پاسخ بی‌درنگ بچه‌مرشد ـ*انگشت حیرت*ـ آشکار می‌سازد، برخلاف نشانگان دیداری هنر قدیم که برای مخاطب امروز نافهمیدنی و گنگ است و حتی نشانگان (أمارات) آن را درآمیخته با دیگر چیزها درمی‌یابد، میراث ادبی‌ـکلامی همچنان نزد ایرانی امروز زنده و تداعی‌گر است. باآنکه ضرب‌المثل‌ها و اصطلاحات عامیانه، همچنان برخی از تعبیرها و مفهوم‌ها را در ارتباط کلامی مردم زنده نگاه داشته، اما نشانگان دیداریِ همبسته با این مفاهیم، مدت‌هاست که نزد ایرانی امروز، غریبه و نامفهوم است.

بررسی اندک آثار هم‌روزگار ما نشان می‌دهد حتی در نمونه‌هایی که هنرمند معاصر به بازآفرینی صحنهٔ مشهور *دیدن خسرو...* پرداخته است، توجه چندانی به ریزالگوها و شبکهٔ نشانگان بصری کهن نداشته است. گویی برای هنرمند و مخاطب امروز، چیدمان و فضاسازی کلی اثر به الگویی یکپارچه بدل شده؛ الگویی یکپارچه که تمامی ریزه‌کاری‌های معنایی را در خود فرو برده است. اثری بی‌عنوان از مجموعهٔ *خسرو و شیرین* رضا درخشانی که در حراج دی‌ماه ۱۳۹۶ تهران عرضه شد، این یکپارچگی تداعی‌گر را می‌نمایاند. درخشانی با نگاه به کمپوزیسیون کلی نسخه‌نگاره‌های قدمایی، فضایی را پرداخته است که از یک سو، تمام نمونه‌های پیشین را یکجا به یاد بیننده می‌آورد و از دیگر سو، یادآور هیچ یک از نگاره‌ها به‌گونه‌ای صرف نیست. با آنکه صحنهٔ *دیدن خسرو...* در بسیاری نسخه‌های خمسه با جزییات و فضاسازی‌های ریزپردازانهٔ ایرانی اجرا شده، هنرمند معاصر پرداخت جزییات و البته ریزالگوهای بصری را رها کرده است. در مجموعهٔ درخشانی که دربردارندهٔ چندین اثر برپایهٔ نگارهٔ *دیدن خسرو...* است، نمونه‌های بدون الگوی شگفتی، بیش از اندک نمونه‌هایی است که این الگو را در خود دارد.[۱۰] نمونهٔ دیگر از این آثار، قالی ساروق با نقش آب‌تنی شیرین است (URL2) که در ۲۰۱۸م. به نمایش درآمد. چشم‌پوشی از جزییات صحنه در آثار معاصر، هنرمند را به آن سو می‌برد که بی‌هیچ هراسی از کژفهمی مخاطب، نمایش انگشت حیرت را نادیده می‌گیرد و

DOI: 10.22034/RPH.2023.1987974.1027

تنها ترکیب‌بندی کلی نگاره‌های پیشین را به‌گونه‌ای تداعی‌گرانه بازمی‌نماید. شاید بتوان گفت در آثار امروزی، بیش از آنکه بازنمایی داستان نظامی و یادآوری‌های جزئی آن هدف باشد، پیش چشم آوردنِ پیشینه‌ای به نامِ نگارگری ایرانی، خواست نقاش است و او، این خواست را به‌آسانی از راهِ بازسازی کلِ اثر به دست می‌آورد. اکنون همبستگی الگو-مفهوم در معانی پیشین، سست می‌شود و همبستهٔ تازه‌ای سربرمی‌آورد: کلیت اثر-القای حسِ نوستالژیک یا همان تاریخ‌گرایی مصرفی. تاریخ‌گرایی مصرفی که فردریک جیمسون از آن یاد می‌کند (جیمسون، ۱۳۷۹: ۲۳-۲۴)، تولید هنر با روگرفت‌ها و درهم‌آمیزی چیزهایی است که پیشینهٔ هویتی دارد. نگاهی مصرفی به میراث پیشینیان و تکه‌چسبانی تاریخی آنها در آثار جدید که از این راه، تداعی‌گری‌های گذشته در جایگاه کالای مصرفی با کارکرد القای حس نوستالژیک و بازنمایی تصویرهای سطحی می‌نشیند. در این فرآیندِ پسامدرنی، کلِ اثر در جایگاه یک الگوی بصری یکپارچه زاده می‌شود و نخستین مرحلهٔ ساخت/گزینش را شکل می‌دهد، با این تفاوت که هدف از این ساخت، دیگر نه تأکیدی روایی، بل تاریخ‌بازی انسان معاصر است. همانگونه که جیمسون یادآور می‌شود این تاریخ‌گرایی، هم‌زمان تضعیف تاریخمندی (جیمسون، ۱۳۷۹: ۹) و سست شدن همبستگی محتوایی به پیشینه را نیز به همراه دارد.

نتیجه‌گیری

الگوهای بصری تکرارشونده در نگارگری ایرانی، انتقال و فهم پیام‌های بصری نسخه‌نگاره‌ها را تضمین می‌نمود. این الگوها که پی‌درپی در آثار اجرا می‌شد، استمرار شیوهٔ فهم یکپارچه را برای هنرمندان و مخاطبان آنها در طی نسل‌ها و سده‌ها پدید می‌آورد و سنت بصری را زنجیروار تداوم می‌بخشید. برابر با آموزه‌های ابن‌هیثم در المناظر، فراگیرترین شیوهٔ ادراک بصری، بالمعرفه (شناخت) است که از راه همسنجی نشانه‌های بصری (الأمارات) با انباشته‌های ممیزه رخ می‌دهد. بدین هدف، هر چیز دیدنی باید آشکارگی در دیدن، آشنایی پیشینی و تکرار تجربهٔ درک بصری برای بیننده داشته باشد تا بی‌هیچ ابهامی، دریافت گردد. پژوهش نشان داد الگوهای تکرارشوندهٔ بصری در نقاشی ایرانی درست برابر با همین چارچوب‌های علمی شکل گرفته و تداوم یافته‌اند. برای روشن‌شدن بحث و پرهیز از یک بررسی با ویژگی‌های انتزاعی صرف، پژوهش بر نمونه‌ای از الگوهای شناخته و پرتکرار نقاشی ایرانی تمرکز داشت: الگوی بازنمایی شگفتی. سه گامِ ساخت/گزینش، تثبیت و انتقال، برای جایگیری هر الگوی بصری در سپهر مفاهیم دیداری تعریف شد. در گام نخست، هنرمند با تکیه بر مضامین ادبی و روایی یا سنت‌های بصری پیشین، قالب یا شکلی را در جایگاه الگوی مفهومی ارائه می‌کند. البته گاه، نوآوری استادان بنام به ساخت الگوی بصری می‌انجامد. در نمونهٔ برگزیده، اصطلاح «انگشت حیرت بر دهان بردن» در صحنه‌ای از خسرو و شیرین خمسهٔ نظامی ـ *دیدن خسرو شیرین را در چشمه‌سار* ـ واکاوی شد؛ در گام دوم، این الگوی تازه‌ساخت‌یافته در صحنهٔ موردنظر تکرار می‌گردد تا هنرمند و بیننده، هردو به آن خو گیرند. این مرحله، تثبیت الگوست؛ در آخرین گام، الگوی جایگیرشده برای بازنمود همان مفهوم (در اینجا شگفتی) به صحنه‌ها و روایات دیگر راه می‌یابد و پی‌درپی تکثیر و بازتکثیر می‌شود. این تداوم تا اواخر دورهٔ قاجار و تنها اندکی پس از آن دیده می‌شود. آثار هم‌روزگار ما دوری از الگوهای پراکندهٔ کهن و ساخت الگوهای منسجم را در قالب نمایش کلی آثار پیشینیان پی می‌گیرد تا حسی نوستالژیک از بازبینی کلی اثر حاصل آید. در این شیوهٔ الگوسازی، هنرمند در پی بازنمایی مفاهیم روایی نیست، بلکه می‌کوشد با مصرف تاریخ، یادآوری گذشته را ممکن سازد.

پی‌نوشت‌ها

1. cognitive style
2. Aesthetic of familiarity
3. Erwin Panofsky (1892-1968)
4. The myth of the “fresh eye”

۵. اصطلاح مناظرومرایا (المناظر)، متفاوت با کاربرد امروزی‌اش به معنای پرسپکتیو و با تکیه بر معنی کهن آن آمده است: علم مناظرومرایای قدیم، شاخه‌ای از ریاضیات بود که به بحث دربارهٔ دیدن، ادراک بصری و نور می‌پرداخت (خواجه‌نصیرالدین طوسی، ۱۳۵۶: ۳۹؛ قطب‌الدین شیرازی، در: بکار، ۱۳۸۱: ۳۰۴). در نوشتار پیش‌رو، مناظرومرایا را فراتر از اشاره به پرسپکتیو و برای نامیدن همین دانش به کار برده‌ایم.

۶. برای نمونه الکمئون، پزشک هم‌روزگار فیثاغورس می‌نویسد: ادراک حسی به شکل‌گیری خاطرات ذهنی‌ای می‌انجامد که تصور، عقیده و سپس فهم یا شناسایی از آن برمی‌آید (گمپرتس، ۱۳۷۵: ۱۷۰).

۷. برپایهٔ کتاب‌های کهن، پیش از برافتادن ساسانیان، داستان زیبایی شیرین و دلدادگی خسرو در چند رمان عامیانه زبانزد بود. برخی بخش‌های این داستان را در متون خدای‌نامک‌های پهلوی، فارسی و عربی نیز بازگفته‌اند. شاهنامهٔ فردوسی، المحاسن‌والأضداد منسوب به جاحظ، غررالأخبار ثعالبی، ندیم‌الفرید مسکویه و سرج‌العیون ابن‌نباته نیز فرازهایی از این داستان را در خود دارد (بصاری، ۱۳۵۰: ۵۹-۶۰).

۸. شمار نگاره‌های *دیدن خسرو...* که در آن‌ها الگوی شگفتی اجرا نشده، بسیار اندک است. برای نمونه نک: موزهٔ متروپولیتن (۱۵/۱۹۲/۱۹۷۵)، خمسهٔ شیراز، سدهٔ ۱۰ه.ق.

۹. این نمایشگاه با عنوان Les peintres populaires de la legende persane در ۱۹۷۰م. در خانهٔ ایران پاریس (Maison de l’ Iran) برپا شد و کاتالوگ آن به همت همین مؤسسه در ۲۰۱۱م. با عنوان فارسی *نقاشی قهوه‌خانه* بازنشر گردید.

۱۰. برای برخی از این آثار، نک: مجموعهٔ مینیاتور (Miniatures) در وبسایت هنرمند (URL1).

فهرست منابع

آژند، یعقوب (۱۳۸۹ الف)، *نگارگری ایران*، ج۱، تهران: سمت.

ابن‌الهیثم، علی‌بن‌حسن (۱۹۸۳)، *المناظر؛ المقالات: ۱-۲-۳ فی الابصار علی الاستقامة*، حققها و راجعها علی الترجمة اللاتینیة عبدالحمید صبره، کویت: المجلس الوطنی للثقافة و الفنون و الآداب.

اشرفی، م.م. (۱۳۸۶)، *بهزاد و شکل‌گیری مکتب مینیاتور بخارا در قرن ۱۶ میلادی*، برگردان نسترن زندی، تهران: فرهنگستان هنر.

اصیل، حجت‌الله (۱۳۹۱)، «شیرین»، در: *دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی*، ج۴، اسماعیل سعادت، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

باقری‌نیا، کاظم (۱۳۸۹)، *تجزیه و تحلیل و نقد و بررسی خمسه نظامی اوایل قرن ۸ ه.ق. موجود در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران به شماره ثبت ۵۱۷۹*، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد تصویرسازی، دانشگاه هنر تهران، دانشکده هنرهای تجسمی.

بخشیان، ملیحه (۱۳۹۵)، *بررسی تطبیقی منظومهٔ هفت‌پیکر در دو نسخهٔ خمسهٔ نظامی، نسخ موجود در کتابخانهٔ ملی فرانسه و کتابخانهٔ ملی انگلستان*، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد تصویرسازی، دانشگاه هنر تهران، دانشکده هنرهای تجسمی.

بصاری، طلعت (۱۳۵۰)، *چهرهٔ شیرین*، اهواز: دانشگاه جندی‌شاپور.

بکار، عثمان (۱۳۸۱)، *طبقه‌بندی علوم از نظر حکمای مسلمان*، برگردان جواد قاسمی، مشهد: آستان قدس رضوی.

بی‌نام (۱۳۸۴)، *شاهکارهای نگارگری ایران*، تهران: موزهٔ هنرهای معاصر.

جاودانی، ندا و گودرزی، مصطفی (۱۳۸۵)، «بررسی و مقایسهٔ هفت نگارهٔ ایرانی با موضوعی واحد دیدن خسرو شیرین را در حال آب‌تنی»، *خیال شرقی* (۳)، ۹۹_۱۰۶.

جعفری، فاطمه (۱۳۸۸)، «بررسی عناصر تصویری سه نگارهٔ موجود خمسهٔ نظامی شاهی به قلم سلطان محمد نقاش»، *نقش‌مایه*، ۲ (۳)، ۸۵_۹۰.

جیمسون، فردریک (۱۳۷۹)، *منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر و مقالاتی دربارهٔ پست‌مدرنیسم*، برگردان مجید محمدی و همکاران، تهران: هرمس.

حسن‌زاده، علیرضا (۱۳۹۸)، آستانگی ایرانی و بازنمایی نمادین مفهوم آلودگی: مطالعهٔ انسان‌شناختی نظام گفتمانی نمایش شهرقصه بیژن مفید»، *جامعه‌پژوهی فرهنگی*، ۱۰ (۳)، ۱۰۱_۱۳۲.

حکمتی، هدی (۱۳۹۷)، «بررسی طرح عشاق در نگارگری ایرانی، مطالعهٔ موردی: نگارهٔ آب‌تنی کردن شیرین در دو مکتب هرات و تبریز»، *شباک (۳۹)*، ۲۹_۳۵.

حمیدیان، سعید (۱۳۷۳)، *آرمانشهر زیبایی*، تهران: قطره.

خواجه‌نصیرالدین‌طوسی، ابوجعفر (۱۳۵۶)، *اخلاق ناصری*، تصحیح مجتبی مینوی و علیرضا حیدری، تهران: خوارزمی.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، *لغت‌نامهٔ دهخدا*، مجموعهٔ ۱۵ جلدی، تهران: دانشگاه تهران.

رابینسون، ب.و. (۱۳۸۸)، «چاپ سنگی نظامی ۱۸۴۸ و دیگر کتاب‌های سنگی قاجاری»، برگردان سید محمدحسین مرعشی، *پیام بهارستان*، ۲ (۴)، ۱۰۶۹_۱۰۷۴.

راکسبرگ، دیوید (۱۳۸۸)، «کمال‌الدین بهزاد و مسئلهٔ پدیدآورندگی اثر هنری در نقاشی ایرانی»، در: *مجموعهٔ مقالات نگارگری ایرانی اسلامی در نظر و عمل*، صالح طباطبایی، تهران: فرهنگستان هنر.

شاردن، ژان (۱۳۳۶)، *سفرنامهٔ شاردن*، ج۴، برگردان محمد عباسی، تهران: امیرکبیر.

شیرازی، فاطمه (۱۳۹۲)، *بازنمایی تصویر زن در نگاره‌های خمسه نظامی قرن نهم و دهم*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد هنر اسلامی (نگارگری)، دانشگاه هنر اصفهان، دانشکدهٔ ادیان و تمدن‌ها.

عفیفی، رحیم (۱۳۹۱)، *فرهنگ‌نامهٔ شعری*، ج۱، تهران: سروش.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۴)، *شاهنامه*، دفتر ۶، جلال خالقی مطلق و محمود امیدسالار، نیویورک: بنیاد میراث ایران.

کالینسون، دایانا (۱۳۸۸)، *تجربهٔ زیباشناسی*، برگردان فریده فرنودفر، تهران: فرهنگستان هنر، چ ۲.

کروولسکی، دوروتیا (۱۳۷۸)، «احیای نام ایران در عهد ایلخانان مغول»، برگردان علی بهرامیان، *تاریخ روابط خارجی*، (۱) ۱_۱۶.

کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۸)، «خسرو و شیرین»، در: *دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی*، ج۳، اسماعیل سعادت، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

کشمیری، مریم و رهبرنیا، زهرا (۱۳۹۷)، «تبیین الگوپردازی، ریزنگاری و حجم‌پردازی در نگارگری ایرانی برپایهٔ مبانی ادراک در المناظر ابن‌هیثم»، *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، (۶) ۵_۲۰.

کشمیری، مریم (۱۳۹۷)، «مقام نوازندگان در عصر صفوی برپایهٔ نگارهٔ مستی لاهوتی و ناسوتی اثر سلطان محمد»، *هنرهای نمایشی و موسیقی دانشگاه تهران*، (۵۸) ۲۳_۳۴.

گرابر، اولگ (۱۳۹۰)، *مروری بر نگارگری ایرانی*، برگردان مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: فرهنگستان هنر.

گمپرتس، تئودور (۱۳۷۵)، *متفکران یونانی*، برگردان محمدحسن لطفی، ج۱، تهران: خوارزمی.

معصومی‌همدانی، حسین (۱۳۶۲)، حرف تازهٔ ابن‌هیثم، *نشر دانش*، ۳ (۶)، ۴۷_۵۸.

نظرلی، مائیس (۱۳۹۰)، *جهان دوگانهٔ مینیاتور ایرانی*، برگردان عباس‌علی عزتی، تهران: فرهنگستان هنر.

یاسینی، سیده‌راضیه (۱۳۹۳)، «بررسی تطبیقی تصویر زن در ادب فارسی و نگاره‌های ایرانی»، *پژوهش‌نامهٔ زنان*، ۵ (۲)، ۱۳۹_۱۶۲.

Baxandall, Michael (1988), *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: a primer in the social history of pictorial style*, New York: Oxford University Press.

Bourdieu, Pierre (1993), *The Field of Cultural Production, essays on art and literature*, Colombia University Press.

Komaroff, Linda (2012), The Art of Art of Giving at the Islamic Courts, in: Linda Komaroff and others, *Gifts of the Sultan*, Los Angeles: County Museum of Art & Yale University Press.

Orsatti, Paola (2006), Ḵosrow o Širin, *Encyclopaedia Iranica*, in: http://www.iranicaonline.org/articles/kosrow-o-sirin, 2020/04/28.

Rice, Yael (2011), An Early Fifteenth-Century Khamsa from Shiraz in the Bryn Mawr College Library, *Muqarnas*, Vol. 28, pp. 265-281.

Roxburgh, David (2000), Kamal al-Din Bihzad and Authorship in Persianate Painting, *Muqarnas*, vol. 17, pp. 119-146.

Sabra, A. I. (1989), *The Optics of Ibn Al-Haytham*, Book I-III, London: The Warburg Institute University of London.

URL1: http://www.rezaderakshani.com/miniatures (2022/3/21)

URL2: https://nazmiyalantiquerugs.com/blog/pictorial-persian-rug-tragic-love-story-of-shirin-and-khosrow/ (2022/3/21)

Rahpooye Hekmat-e Honar
(Biquarterly Journal of Wisdom and Art)
Vol. 2, No. 1, Spring and Summer 2023

OPEN ACCESS
This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

The Role of Illustrated Persian Khamsa in the Three-Step Production of Repeated Patterns Based on 'Recognition' in Islamic Optics

Maryam Keshmiri[1]
Type of article: original research
Receive Date: 21 January 2023, Accept Date: 31 January 2023
DOI: 10.22034/RPH.2023.1987974.1027

Abstract

Based on Ibn al-Haytham's theories, especially the recognition in the second part, and third chapter in *al-Manazir* (book of optics), the visual signs/codes are the most effective visual elements through the perception process of seen images. The perception power of human beings compares the specific signs of the observed objects or scenes with the forms that have been seen and saved in the memory before and via this process, it can recognize. While Ibn al-Haytham's idea was published more than ten centuries before (1011-1021 AD), modern science verifies the role of signs and recognition in the perception process. Therefore, several art theorists described the process of understanding the artistic works that relied on these concepts. They explained that if a viewer's mental visual codes math the visual forms/signs in an artwork, the viewer will be able to decipher the artwork and will understand it. In this article, I emphasize both Islamic optics theories and modern art theorists' interpretations and demonstrate the role of repeated patterns as visual signs in Persian paintings. These patterns both caused them to survive a collection of the standard forms and facilitated the viewers' perception process. These repeated patterns were produced in a three-step process: first, production/selection; second, consolidation; third, transfer and continuity. Due to the importance and necessity of repetition to do both processes (i.e., the perception process and the three-step process), the illustrated Persian manuscript that used to be duplicated frequently played an important role. Nizami's Khamsah (which means quintet or five treasures) was one of them. This book contains five poems one of which is narrated the love story of Khosrow and Shirin. A part of this story in which was depicted *bathing Shirin* used to paint in the most illustrated Khamsa from the 14th century. Since the narration emphasizes Khosrow's surprise after

1. Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.
Email: m.keshmiri@alzahra.ac.ir

looking at beautiful Shirin, the Persian artists used to present Khosrow who put his index finger on his lips. This posture as a repeated pattern shows a Persian phrase that means being surprised. In this article, I traced the repeated pattern in 25 illustrated Khamsah manuscripts in which were painted *bathing Shirin*. These manuscripts are in famous libraries and museums around the world, such as the British Library, the national library of France, the Walters art museum, the metropolitan museum, Etc. Analyzing Khamsahs' illustrations provides that in the two pioneering illustrated Khamsahs (in 1365 and 1386-88 AD) the index-finger-on-the-lip pattern was painted to show being surprised in *bathing Shirin* scenes for the first time. Therefore, the dual relationship of the pattern/concept appeared in the ancient viewers' minds. Since the 15th century, the pattern was frequently painted in the *bathing Shirin* to consolidate the pattern/concept. Since the mid of 15th century, in addition to repeating the pattern in *bathing Shirin* scenes, the index-finger-on-the-lip patterns were painted in the diverse scenes in other stories to transfer and spread. After this time, the index-finger-on-the-lip patterns are used to show being surprised in whole scenes or stories. Achieving this article, Khamsah as a frequent and popular story was duplicated and illustrated repeatedly. Because of this, these manuscripts have important roles in the three-step production of repeated patterns.

Keywords: Persian Painting, Illustrated Khamsah, *Bathing Shirin*, the Repeated Patterns, *al-Manazir*, Ibn al-Haytham.