نشریه رهپویه هنرهای تجسمی | دوره ۸ / شماره ۲ / تابستان ۱۴۰۴
صفحات ۵۸ - ۴۵ (مقاله پژوهشی)

تاریخ نگارگری ایران به‌مثابه تابعی از تاریخ ادبیات فارسی: تحلیل واقع‌نمایی در آثار کمال‌الدین بهزاد بر اساس تغییر گفتمان ادبی

سعید اخوانی[۱]، محسن مراثی[۲*]

[۱] دانشجوی دکتری، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
[۲] استادیار، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

دریافت مقاله: ۱۱-۰۸-۱۴۰۳، پذیرش نهایی: ۱۵-۱۱-۱۴۰۳

چکیده

نگارگری ایرانی در سیر تاریخی خود، در عین حفظ ثبات در برخی ویژگیها، در برههایی از تاریخ دچار تغییراتی نیز شده است. یکی از این موارد ظهور واقعنمایی در نگارگری دوره تیموری، بهویژه در آثار کمالالدین بهزاد است. توصیف چگونگی این تغییر و ابعاد مختلف آن، توسط پژوهشگران نشان دادهشده است، اما آنچه مورد غفلت واقعشده، تبیین چرایی این موضوع است. در این مقاله تلاش شده است تا با روش تطبیقی میان سیر تحولات تاریخ ادبی و تاریخ نگارگری در دوره تیموری، به این سؤال پرداخته شود که عوامل تحولات نگارگری مکتب هرات و ظهور واقعنمایی در آثار بهزاد کدامند؟ در این مطالعه از آموزههای نظریه دریافت در مکتب کنستانس بهره گرفتهشده است. نتایج این پژوهش نشان داد که کارکرد ادبیات بهمثابه یک نظام دانایی، سیر تحولات تاریخ نگارگری ایران را در همسویی با سیر تحولات تاریخ ادبیات فارسی قرار داده است. بر این اساس، در راستای تغییرات گفتمان ادبی، عواملی همچون تغییر تلقی نخبگان ادبی نسبت به تعریف شعر در همسویی با تلقی مردم عادی، تغییر تلقی نسبت به مفهوم عشق و زیبایی، به رسمیت شناختن جهان واقع و تلاش برای کشف افقهای جدید، منجر به تحولات نگارگری در مکتب هرات و ظهور واقعنمایی در آثار بهزاد شده است.

واژگان کلیدی

نگارگری، گفتمان ادبی، مکتب هرات، کمال‌الدین بهزاد، نظریه دریافت، افق انتظار.

استناد: اخوانی، سعید و مراثی، محسن. (۱۴۰۴). تاریخ نگارگری ایران به‌مثابه تابعی از تاریخ ادبیات فارسی: تحلیل واقع‌نمایی در آثار کمال‌الدین بهزاد بر اساس تغییر گفتمان ادبی. (e728299). رهپویه هنرهای تجسمی، ۸ (۲)، ۳۹ - ۵۸. DOI: 10.22034/ra.2025.2044469.1486

* نویسنده مسئول: E-mail: marasy@shahed.ac.ir

مقدمه

نسبت میان نگارگری ایرانی و ادبیات فارسی از دو جنبه دارای اهمیت است: اول، نگارگری به‌طور مستقیم با متون ادبی در ارتباط بوده و در طول تاریخ خود تلاش کرده تا ادبیات را به زبان تصویر ترجمه نماید. دوم، نگارگران نیز همچون شاعران در خدمت دربار و کتابخانه‌های سلطنتی بودند و این نزدیکی میان هنرمندان و شاعران منجر به ارتباط نزدیک میان نگارگری و ادبیات شده است. از سوی دیگر، بر مبنای کارکرد ادبیات به‌عنوان یک نظام دانایی و ایفای نقش واسطه میان فلسفه، علوم، تصوف و الهیات با مردم عادی، تاریخ نگارگری ایرانی را می‌توان به‌عنوان تابعی از تاریخ ادبیات فارسی در نظر گرفت. درنتیجه، می‌توان تغییرات و تحولات در تاریخ نگارگری را از طریق مطالعه تغییرات ادبی در هر دوره موردبررسی قرار داد. نسبت میان نگارگری و ادبیات را تاکنون بیشتر در نسبت میان متن ادبی و تصاویر افزوده‌شده به آن نسخه مشخص بررسی کرده‌اند. موضوع مقاله حاضر، خوانش تاریخ نگارگری ایرانی در نسبت با تاریخ ادبیات است که شاید بتوان در این نگاه تازه، افق‌های جدیدی را در تاریخ نگارگری جستجو کرد. فهم جامع و دقیق از نسبت میان تاریخ نگارگری و تاریخ ادبیات، نیازمند یک مطالعه 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 مطالعه هم‌زمانی، باهدف آشکار کردن نسبت میان تاریخ نگارگری و تاریخ ادبیات، با خوانش نگاره‌هایی از آثار بهزاد به‌عنوان نمونه موردی، تلاش شده تا تأثیر گفتمان‌های ادبی بر ساحت فرم و محتوای نگارگری ایرانی موردمطالعه قرار گیرد. در مکتب نگارگری هرات، به‌ویژه در مرحله پسین آن و آثار کمال‌الدین بهزاد، تغییراتی در نگارگری رخ‌داده است که در دوره‌های بعدی گسترش یافته و منجر به بروز و ظهور تحولات بزرگی در سیر تاریخ نگارگری ایرانی شده است. از آن‌جاکه تعابیری همچون «واقع‌گرایی» و «طبیعت‌گرایی» معادل‌هایی پذیرفته‌شده در زبان فارسی برای مکاتب رئالیسم و ناتورالیسم غربی هستند و این جریان‌ها با آنچه در نگارگری دوره تیموری رخ داده است، تفاوت‌های بنیادینی دارند. در این مقاله برای حفظ این تمایز معنایی، از اصطلاح «واقع‌نمایی» استفاده شده است.

پیشینهٔ پژوهش

ازآنجاکه نگارگری مکتب هرات از مهم‌ترین دوره‌های تاریخ نگارگری محسوب می‌شود و کمال‌الدین بهزاد نیز در شمار بزرگ‌ترین نقاشان تاریخ هنر ایران قرار دارد، طبیعی است که حجم بسیار زیادی از پژوهش‌ها و مطالب منتشرشده در این حوزه را به خود اختصاص داده باشند. در غالب آثاری که به‌طور عام به تاریخ هنر اسلامی یا به‌طور خاص به تاریخ نگارگری ایرانی پرداخته‌اند، بخشی مربوط به مکتب هرات و زندگی و آثار بهزاد وجود دارد که ذکر همه‌ی آن‌ها در این مقاله نه میسر است نه راهگشا. از کتاب‌های منتشرشده، به‌عنوان نمونه می‌توان به بهاری (۱۹۹۷)، در کتاب *بهزاد، استاد نقاشی ایرانی*[1]، اشرفی (۱۳۸۲)، در کتاب *بهزاد و شکل‌گیری مکتب مینیاتور بخارا در قرن ۱۶ میلادی* و آژند (۱۳۸۷)، در کتاب *مکتب نگارگری هرات* اشاره کرد. از پژوهش‌های دیگری که به موضوع مقاله حاضر مرتبط است:

صدری (۱۳۸۹)، در رساله مقطع دکتری خود تحت عنوان «تأثیر عوامل فرهنگی در تحول نگارگری مکتب هرات»، برای نشان دادن دلایل تحول نگارگری، توصیف نسبتاً کاملی از زمینه‌های فرهنگی، اجتماعی-سیاسی، ادبی، هنری، مذهبی و عرفانی در دوره تیموری ارائه کرده است. اگرچه به دلیل عدم وجود سازوکار روش‌شناختی، چگونگی تأثیر این زمینه ها بر تحول نگارگری این دوره به دقت تبیین نشده است. حسین زاده حجازی (۱۳۹۷)، نیز در پایان نامه مقطع کارشناسی ارشد خود تحت عنوان «تبیین چگونگی بازنمایی مشاغل در نگاره های کمال‌الدین بهزاد» با پرداختن به زمینه‌های گوناگون اثرگذار بر آثار بهزاد همچون شهرآشوب‌ها در باب مشاغل آن دوره و تأثیرات تصوف نقشبندیه و غیره توصیف نسبتاً جامعی از چگونگی بازنمایی مشاغل در نگاره‌های بهزاد ارائه داده است که به دلایل مشابه، این پژوهش نیز از سطح توصیف فراتر نرفته است.

پژوهش‌های دیگری به موضوع واقع‌نمایی در آثار بهزاد از جنبه ارتباط معماری و تزئینات آن در نگاره‌های بهزاد و معماری دوره تیموری پرداخته‌اند. در این پژوهش‌ها با تطبیق نقوش بازنمایی شده در آثار بهزاد و آثار به‌جای‌مانده از معماری دوره تیموری، سطح دیگری از واقع‌نمایی را نشان داده‌اند. به‌عنوان نمونه می‌توان به شایسته‌فر و سدره‌نشین (۱۳۹۲)، در مقاله «تطبیق نقوش تزییني معماري دوره تیموري در آثار کمال‌الدین بهزاد با تأکید بر نگاره «گدایي بر در مسجد»»، صادقی‌نیا و حصاری (۱۳۹۷)، در مقاله «بررسی جایگاه واقع‌نگاری تزیینات کاشی‌کاری عهد تیموری در نگارگری مکتب هرات (با نگرش موضوعی به نگاره‌های بهزاد)» و کاظم‌پور و همکاران (۱۳۹۷)، در مقاله «بازیابی تزئینات معماری دوره تیموریان در نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد» اشاره کرد.

از پژوهش‌هایی که به جنبه‌های دیگری از واقع‌نمایی در آثار بهزاد پرداخته‌اند: لعل‌شاطری (۱۳۹۵) در مقاله «ناتورالیست رئالیسمی در آثار کمال‌الدین بهزاد (مطالعه موردی هرات عصر تیموری)»، تلاش کرده است تا شرایط اقلیمی هرات در دوره تیموری را از متون و اسناد تاریخی دوره تیموری استخراج کند و بر اساس آن نتیجه‌گیری شده که مناظر و طبیعت‌پردازی در نگاره‌های بهزاد متأثر از جغرافیای طبیعی محل زندگی او بوده است. عمادی پرم‌کوهی (۱۳۸۷) نیز در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود تحت عنوان «بررسی نقش فتیان در زندگی و آثار

کمال‌الدین بهزاد»، واقع‌نمایی در آثار بهزاد را نتیجه نزدیکی او به اهل فتوت دانسته است که البته مستندات متقنی برای اثبات این ادعاها ارائه نشده است.

علی‌محمدی اردکانی (۱۳۹۰)، در رساله مقطع دکتری خود تحت عنوان «تحلیل بازنمایی واقعیت و صور خیالی در نقاشی قاجار تا سال ۱۲۶۴ هجری قمری»، به نسبت میان ادبیات و نقاشی از طریق تطبیق میان نحوه توصیف چهره و اندام در ادبیات و بازنمایی آن‌ها در نقاشی، پرداخته است. از نظر ایده و هدف می‌توان آن را به‌عنوان نزدیک‌ترین پیشینه این پژوهش در نظر گرفت.

در پژوهش‌های صورت گرفته، «چگونگی» واقع‌نمایی در آثار بهزاد به‌خوبی نشان داده شده است. این مقاله تلاشی است در جهت واکاوی «چرایی» ظهور واقع‌نمایی در آثار بهزاد از طریق مطالعه ساختارهای کلان زیباشناسی در قرن نهم هجری در نسبت با گفتمان ادبی غالب این دوره، تا از این طریق، هم مختصات شکل‌گیری تحولات نگارگری در زمانه بهزاد آشکار شود و هم زمینه‌هایی که منجر به بروز و ظهور تغییرات در نگارگری دوره‌های بعد می‌گردد.

روش پژوهش

این مقاله از حیث ماهیت، کیفی بوده و با روش تطبیقی نگاشته شده است. در روش تطبیقی که معروف و مشهور به روش مقایسه‌ای است، در معنای دقیق آن را باید نوعی مطالعه تطبیقی نظام‌مند تلقی کرد که توجه به واحدهای کلان اجتماعی در سطح تحلیل ملت‌ها، جوامع، فرهنگ‌ها را در قالب بررسی‌های مورد محور و متغیر محور انجام می‌دهد (خنیفر و مسلمی، ۱۳۹۸: ۳۵۶ و ۳۵۸). «روش مقایسه‌ای راهی برای استنباط علمی (توصیفی یا علّی) از طریق مقایسهٔ نظام‌مند شباهت‌ها و تفاوت‌های پدیده‌های اجتماعی با یکدیگر است.» (کوثری، ۱۴۰۲: ۲۵۵). بر این اساس، در این مقاله واقع‌نمایی و به رسمیت شناختن زندگی روزمره و جهان واقع در نگارگری و ادبیات دوره تیموری مورد مطالعه تطبیقی قرارگرفته است تا از طریق نشان دادن شباهت‌ها در این دو حوزه، اثرپذیری نگارگری از ادبیات و نقش گفتمانی ادبیات فارسی در نسبت با نگارگری ایرانی صورت‌بندی شود. گردآوری اطلاعات در این مقاله به شیوه کتابخانه‌ای انجام‌گرفته است.

مبانی نظری

نگارگری ایرانی در ساحت مصورسازی متون را می‌توان بر اساس مفهوم «ترجمه بینانشانه‌ای» صورت‌بندی و تعریف کرد. ترجمه بینانشانه‌ای اصطلاحی است که نخستین بار رومن یاکوبسن، زبان‌شناس و نشانه‌شناس روس که در ایالات‌متحده می‌زیست، آن را در مقاله‌ای در سال ۱۹۵۸ به‌کار برد، مقاله‌ای که سال بعد در مجموعه‌ای درباره ترجمه منتشر شد؛ در این مقاله که عنوانش «درباره جنبه‌های زبان‌شناختی ترجمه» بود، فقط در بخش کوچکی به‌طور جانبی به فرآیند ترجمه میان دو نظام نشانه‌ای نیز توجه شد (پاکتچی، ۱۳۹۸: ۶). از دید یاکوبسن، ترجمه بینانشانه‌ای، تأویل نشانه‌های کلامی به‌واسطه نظام‌های نشانه‌ای غیرکلامی است (قهرمانی، ۱۳۹۳: ۱۵۶). ازآنجاکه ترجمه 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 حوزه ترجمه بینانشانه‌ای موردمطالعه قرار داد.

با این تعریف از نگارگری، می‌توان سنت مصورسازی متون در ایران را هم‌پیوند با ادبیات در نظر گرفت و بر این اساس، تغییرات و تحولات در تاریخ نگارگری را از طریق مطالعه تغییرات ادبی در هر دوره موردبررسی قرار داد. نگارگران، حامیان هنری و همه کسانی که در انتخاب موضوع، مضمون و تعیین چگونگی تصویرسازی یک متن دخیل بوده‌اند، پیش از هر چیز، بر مبنای تفسیر و دریافت خود از آن متن، نظام نوشتاری متن را به نظام تصویری نگاره ترجمه کرده‌اند. به‌عنوان مثال، کتاب شاهنامه فردوسی متن واحدی است؛ اما نسخه‌های مصوری که در دوره‌های مختلف از این متن ساخته‌شده، دارای هویت مختص به خود هستند که حاصل تفاوت در دریافت و تفسیر متن در گوناگونی دوره‌های تاریخی است. برای درک این تفاوت‌ها و درنتیجه آن، فهم تغییرات در تاریخ نگارگری، باید سازوکارها و عوامل مؤثر بر تفسیر نگارگر از متن را مورد توجه و مطالعه قرار داد. در غالب پژوهش‌های این حوزه، نگاره‌های هر نسخه بر اساس متن نوشتاری همان نسخه مورد تحلیل قرار گرفته است و نکته غایب در این پژوهش‌ها توجه به سیطره نظام زیباشناختی دوره‌ای است که متن در آن مصورسازی شده است. این نظام زیباشناختی در هر دوره متفاوت بوده و معنای متون را ممکن می‌سازد. نظام زیباشناختی دوران، عامل تحقق تفسیر و دریافت نگارگر از متن مصورسازی شده بوده است. نظریه‌ای که به این موضوع پرداخته و دریافت مخاطب از متن را موضوع تفکر خود قرار داده، نظریه «زیباشناسی دریافت» مکتب کنستانس[۲] است.

هانس روبرت یاس[۳] و ولفگانگ آیزر[۴] مهم‌ترین نظریه‌پردازان این مکتب هستند. رهیافت یاس به تاریخ ادبی در نظریه دریافت، تلاشی بود برای فائق آمدن بر محدودیت‌های دو نظریه مهم «صورت‌گرایی» و «نقد مارکسیستی» که به‌طور سنتی رویاروی هم تلقی می‌شدند. ازنظر او مارکسیسم تلقی منسوخی به ادبیات داشت، اما متوجه نگرشی در مورد تاریخ‌مندی ادبیات شد که به نظرش درست می‌آمد. از سوی دیگر، در آثار صورت‌گرایان نیز

گرایشی مشاهده کرد که ارزش بیشتری برای سازمان‌بندی صوری و «بی‌زمان» قائل است تا برای تاریخ‌مندی اثر ادبی؛ بنابراین، یاس بهترین ویژگی‌های مارکسیسم و صورت‌گرایی را به‌هم آمیخت. از نظر یاس، آنچه معنای تاریخی یک اثر را تعیین می‌کند، ویژگی‌های آن اثر یا نبوغ نویسنده آن نیست، بلکه زنجیره دریافت‌های نسل‌های گوناگون از آن اثر است (مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۴۰-۳۴۲). این موضوع را می‌توان به مثال ذکرشده درباره تفاوت در نسخه‌های مصور شاهنامه در دوره‌های مختلف تسری داد.

یاس برای تکمیل نظریه زیباشناسی دریافت به‌عنوان چگونگی خوانش اثر، به طرح موضوع «افق انتظار» پرداخته است که بر مبنای آن، دریافت فرایندی پویا و تغییرپذیر است و فرهنگ دریافت از یک نسل به نسل دیگر تغییر می‌کند. افق انتظار نظام پیچیده‌ای از خواسته‌ها و نیازهای مخاطب است که وی را به‌سوی یک اثر سوق می‌دهند و انتظاراتی را ایجاد می‌کنند که توقع دارند اثر در هنگام خوانش به آن انتظارات پاسخ مناسب دهد (نامور مطلق، ۱۳۸۷: ۱۰۰). با این سازوکار مفهومی، می‌توان موضوع چرایی انتخاب نسخه‌ها برای مصورسازی در هر دوره و انتخاب صحنه‌های خاص از هر نسخه برای تبدیل‌شدن به تصویر را صورت‌بندی و مسئله‌مند کرد. ازنظر یاس، دریافت متن سه ساحت متفاوت، اما به‌هم‌پیوسته دارد: ادراک، تأویل و انطباق. به گفته او، انطباق هردو کنش ادراک و تأویل را در بردارد، یعنی متنی از گذشته‌اش و از سنتی که در آن پدید آمده است، جدا می‌شود و به زمینه تأویل کننده انتقال می‌یابد (احمدی، ۱۳۹۲: ۴۳۱). بر این اساس است که می‌توان فهمید چگونه دربارها و حامیان هنری در هر دوره، متون را از طریق مصورسازی، از آن خود و منطبق بر زمانه خویش کرده‌اند.

۱. گفتمان ادبی قرن نهم هجری

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، جستجوی حقیقت ناب، بیرون از گفتمان‌ها بیهوده است. هدف فوکو، جستجوی 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).

شناخت گفتمان ادبی در هر دوره به حوزه سبک‌شناسی ادبی مرتبط است. بررسی سبک‌های ادبی در دو قلمرو صورت می‌گیرد: یکی سبک شخصی و دیگری سبک گروهی. سبک گروهی درواقع صدای یک عصر و نوعی گفتمان است که در شرایط ویژه تاریخی و اجتماعی جریان می‌یابد. سبکی را که غالب شود و به شیوه نهادینه‌ای برای تفکر و تکلم درباره امور جهان بدل شود «گفتمان مسلط» می‌گویند. سبک‌های شعر فارسی نیز تحت تأثیر شرایط اجتماعی-سیاسی و گفتمان‌های مسلط است (فتوحی، ۱۳۸۸: ۳۵-۳۶).

شعر فارسی در دوره تیموری، متمایل به سادگی و روانی بود. اگرچه بعضی شاعران در این عهد، براثر 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 (صفا، ۱۳۶۴: ۱۶۴ و ۱۷۸). در سده نهم، تقلید سبک، به شکل‌های مختلف رواج تام دارد و دیوان حافظ همچون متن کانونی آن روزگار است، چندان‌که می‌توان این سده را عصر «گفتمان حافظانه» نامید (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۹: ۸۸). چهار جریانی که هویت شعری و بنیادهای شعر قرن دهم را می‌سازند، در قرن نهم شکل‌گرفته‌اند و می‌توان از آن‌ها با تعبیر «تمهید تحول» یاد کرد. این جریان‌ها عبارت‌اند از: شعر کوچه، نظیره‌گویی، شعر شیعی و مدرسه بابافغانی (زرقانی، ۱۴۰۱: ۲۰-۲۵).

تاریخ ادبیات فارسی در قرن نهم در شرایطی به روند خود ادامه می‌دهد که تجربه ظهور قله‌های بزرگی همچون فردوسی، سنایی، عطار، مولوی، سعدی و حافظ را از سر گذرانده و تجربه‌های زیباشناختی گوناگونی را آزموده است. اگرچه ادبیات در سیطره تقلید از آثار بزرگان سده‌های پیشین قرار دارد، اما تلاش شاعران این دوره برای یافتن افق های تازه، منجر به شکل‌گیری نطفه جریان هایی می‌شود که در دوره‌های بعد شکوفا می‌گردند و تغییرات مهمی را در سیر تاریخ ادبیات فارسی رقم می‌زنند. برای درک این موضوع باید گفتمان ادبی قرن نهم را در سیر تاریخی ادبیات و در نسبت با گفتمان پیش و پس از آن مورد بررسی قرار داد. با دقت در سبک‌های گروهی شعر فارسی و گفتمان مسلط در هر دوره که در (جدول ۱) نشان داده شده است، مشخص می‌شود که پیش از سده نهم، در سبک عراقی، «عرفان‌گرایی» گفتمان مسلط ادبی بوده است و پس از سده نهم، یعنی از ابتدای دوره صفوی، «واقع‌نگری» تبدیل به گفتمان مسلط ادبی دوران شده است؛ بنابراین می‌توان چنین استدلال کرد که در ادبیات دوره تیموری، به‌مثابه یک دوره گذار، در ذیل گفتمان تقلید، اتفاقاتی رقم خورده که ایده‌آلیسم صوفیانه، دنیاگریزی و نمادگراییِ سبک عراقی را به بیان تجربه وقوعی و ارزش‌های طبقه

پیشه‌ور در مکتب وقوع تبدیل کرده است. درست همان‌گونه که در نگارگری مکتب هرات و آثار بهزاد، در ذیل پایبندی به سنت نگارگری پیشین، واقع‌نمایی برای نخستین بار ظهور می‌یابد و منجر به ایجاد تغییرات بزرگی در نگارگری دوره صفوی می‌گردد.

۲. واقع‌نمایی در آثار کمال‌الدین بهزاد در نسبت با گفتمان ادبی قرن نهم هجری

پیوند آنچه در نگاره‌های بهزاد بازنمایی شده است با جهان واقعی پیرامون او، منجر به ملموس‌تر شدن و باورپذیری بیشتر آثارش شده است که چگونگی این بازنمایی با خلاقیت، مهارت و سبک شخصی بهزاد قابل توضیح است؛ اما پرداختن به چراییِ این موضوع که منبع خلق تصویر در این دوره و در آثار بهزاد، برخلاف دوره‌های پیشین، زیست-جهان خود هنرمند بوده است، در نسبت با معیارهای زیباشناسی آن دوره، گفتمان ادبی غالب و هرآن چیزی که در نظریه دریافت، به آن افق انتظار دوران گفته می‌شود، قابل فهم است.

۲-۱. به رسمیت شناختن زندگی مردم عادی در آثار بهزاد و گفتمان ادبی دوران

توجه به جنبه‌های مختلف زندگی مردم عادی و بازنمایی آن، در آثار کمال‌الدین بهزاد به شکلی پرتکرار قابل مشاهده است. بازنمایی مشاغل مثل کارگران در پروژه ساخت کاخ خورنق (تصویر ۱) یا مسجد جامع سمرقند، اجرای نوازندگان و نحوه پذیرایی خدمتکاران در ضیافت سلطان یا چگونگی تدارک جشن (تصویر ۲)، کلاس درس یا محکمه قاضی، چوپانان در حال چرای گله، مناسک و رفتارهای جمعی مثل آداب ورود به مسجد با شستن پاها، طواف کعبه، سماع درویشان، چگونگی برگزاری مراسم تدفین (تصویر ۳)، مسابقه نبرد شترها، نحوه حمام کردن در حمام عمومی (تصویر ۴) و بسیاری دیگر، همگی نشانه‌های بهره‌گیری از زیست مردمان عادی روزگار هنرمند در جهت مصورسازی متونی همچون منطق‌الطیر عطار، بوستان و گلستان سعدی، خمسه نظامی، ظفرنامه وغیره هستند. درواقع نگارگر بر مبنای تجربه زیسته خود از جهان واقعی، متون را تفسیر و درنتیجه‌ی آن، از نظام نشانه‌ای نوشتاری به نظام نشانه‌ای تصویری ترجمه کرده است. محل پرسش اینجاست که افق انتظار دوران که این تفسیر نگارگر را ممکن کرده است، چرا و چگونه مردم عادی و نحوه زیست آنان را به رسمیت شناخته و جواز حضور آنان را در نگارگری صادر کرده است؟ درصورتی‌که چنین امری در دوره‌های پیشین به این گستردگی امکان تحقق نداشته است.

بر اساس مفروضه‌های مقاله حاضر، اگر تغییرات در تاریخ نگارگری، تابعی از تغییرات تاریخ ادبیات در نظر گرفته شود و دریافت نگارگر از متنِ مصورسازی شده بر اساس افق انتظاری شکل‌گرفته باشد که محصول گفتمان ادبی و معیارهای زیباشناختی عصر است، باید تلقی زمانه از شعر را مورد واکاوی قرار داد. در طول تاریخ ادبیات فارسی، چیستی شعر بر اساس سه مؤلفه‌ی تخیل، وزن و قافیه تعریف‌شده است؛ اما متفکران، رویکردهای متفاوتی به آن داشته‌اند که آن‌ها را می‌توان در سه دسته طبقه‌بندی کرد. دسته نخست، گفتمان فلاسفه‌ای همچون فارابی و ابن‌سینا است که به طبع خاستگاه فکری خود، به پیروی از ارسطو و فلسفه یونان باستان که شعر را بر مبنای محاکات تعریف کرده‌اند، تخیل را جوهر شعر دانسته و وزن و قافیه را در آن دخیل ندانسته‌اند. دسته دوم کسانی همچون خواجه‌نصیرالدین طوسی هستند که با گفتمان فلسفی-بلاغی، تلاش در جمع آراء متفکران پیشین کرده و در کنار تخیل، وزن و قافیه را نیز در تعریف چیستی شعر لحاظ کرده‌اند. دسته سوم نیز که می‌توان از آن به‌عنوان گفتمان جمهور نام برد، تنها مؤلفه‌های وزن و قافیه را در تعریف چیستی شعر دخیل می‌دانند (رادفر، ۱۳۹۷: ۶۷-۷۱).

جدول ۱. سبک‌های شعر فارسی و گفتمان مسلط در هر دوره. مأخذ: (فتوحی، ۱۳۸۸: ۳۶).

نام سبک	گفتمان مسلط	ارزش‌ها و مبانی نظری
خراسانی:درباری	سلطنت	اقتدارگرایی دربار، شادنوشی و طبیعت ستایی
خراسانی:حماسی	ملی‌گرایی	بازشناسی هویت ملی، گفتمان ملیت، هویت اندیشی
آذربایجانی/ارانی	فضل‌گرایی	غلبه دانش‌های عصری، دین‌داری
عراقی	عرفان‌گرایی	ایده‌آلیسم صوفیانه، دنیاگریزی، نمادگرایی
تیموری	تقلید	نظیره‌گویی، تفنن ادبی، معماگویی، جوابگویی آثار بزرگ
مکتب وقوع	واقع‌نگری	بیان تجربه وقوعی، ارزش‌های طبقه پیشه‌ور
اصفهانی	تجربه‌گرایی	نازک‌خیالی، مضمون‌تراشی، کشف تناسب‌ها، استعاره‌گرایی
طرز خیال هندی	ذهن گرایی	افراط در خیال‌تراشی، پیچیده‌گویی، بی‌معناگویی
بازگشت	سلطنت	ارزش‌های درباری، بازگشت به الگوهای ادبی کهن (خراسانی)
مشروطه	نوگرایی نقادانه	نقادی سنت، تجددخواهی به شیوه غربیان

برای فهم تلقی رایج و گفتمان غالب در تعریف چیستی شعر در قرن نهم، می‌توان به نظر عبدالرحمن جامی، بزرگ‌ترین شاعر دوره تیموری، استناد کرد. او در ابتدای روضه هفتم از کتاب *بهارستان*، به شرح و توضیح سه گفتمان تعریف و چیستی شعر پرداخته و در پایان آن نظر خود را نیز بیان کرده است:

> *«شعر در عرف قدمای حکما کلامیست مؤلّف از مقدمات مخیّله [...] و متأخرین حکما به آن وزن و قافیه را اعتبار کرده‌اند. فامّا در عُرف جمهور جز وزن و قافیه در آن معتبر نیست. پس شعر کلامی باشد موزون و مُقفّی و تخیّل و صدق و عدم صدق را در آن اعتبار نی.»*

(جامی، ۱۳۷۱: ۸۹).

جامی در بیان تلقی خود از شعر، جانب «عُرف جمهور» را می‌گیرد؛ یعنی همان تلقی رایج در اجتماع و عامه مردم. درنتیجه‌ی هم‌سویی میان افق انتظارِ نخبگان ادبی این دوره و مردم عادی، ادبیات عامه و زیست‌جهان مردم عادی به رسمیت شناخته می‌شود؛ بنابراین، می‌توان از این دریچه، بنیان حضور زندگی مردم عادی و واقع‌نمایی در نگارگری مکتب هرات و آثار بهزاد را فهم‌پذیر کرد.

یکی دیگر از نشانه‌های نزدیک شدن افق انتظار جامعه نخبگانی به توده مردم، موضوع کثرت شاعران در قرن نهم هجری است. در این دوره برای اولین بار تذکره‌هایی در ثبت شرح‌حال شاعران معاصر، نوشته شده است. مؤلف *حبیب‌السیر*[5] از ۲۱۰ شاعر نام می‌برد که ۲۳ نفر معاصر تیمور بوده‌اند و بقیه در زمان جانشینانش؛ نویسنده *مجالس‌النفائس*[6] هم از ۵۷۴ شاعر نام برده است (زرقانی، ۱۴۰۱: ۲۰). در کتاب *تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی*، با استناد به منابع تاریخی، نام ۱۹۴ تن از شاعران نامی، ۸۹۵ تن از شاعران کثیرِ کمتر شناخته‌شده و ۱۹ تن از شاعران زن در قرن نهم هجری ثبت شده است (نفیسی، ۱۳۴۴: ۲۸۵-۳۴۹). برخی با مقایسه این تعداد با کل شاعران پیش از قرن نهم که تعداد آن‌ها در تذکره‌ها به ۵۰۰ نفر هم نمی‌رسد، به این نتیجه رسیده‌اند که تعداد شاعران در قرن نهم به‌یک‌باره افزایش یافته است؛ اما باید علت را در تفاوت افق انتظار و رویکرد نخبه‌گرای تذکره‌نویسان دوره‌های پیشین دانست. تذکره‌های پیشین تنها نام شاعرانی را ذکر کرده‌اند که به نهادهای قدرت دسترسی داشته یا از چنان نبوغی برخوردار بوده‌اند که نام آن‌ها در حافظه تاریخی قوم برجای مانده است؛ شاعرانی که مطابق دستورالعمل نظامی عروضی درباره شاعری، باید بیست هزار بیت شعر حفظ می‌داشتند و پیوسته دواوین شاعران را تورق می‌کردند و از دانش‌های متعدد زمانه بهره‌مند می‌بودند. طبیعتاً تعداد کمی از شاعران می‌توانسته‌اند به این سطح از توانایی برسند (زرقانی، ۱۴۰۱: ۲۰-۲۱). همان‌گونه که از تلقی جامی نسبت به چیستی شعر برمی‌آید، تلقی دوران نسبت به کیستی شاعر نیز دچار تغییر می‌شود و شعر مردم کوچه به رسمیت شناخته‌شده و مجوز حضور در تذکره‌ها را کسب می‌کند. بر این اساس، تجربه‌های زیسته و زیست-جهان

تصویر ۱. ساختن کاخ خورنق، خمسه نظامی، کار بهزاد، ۹۰۰ ه.ق. کتابخانه بریتانیا، لندن. مأخذ: (آژند، ۱۳۹۵: ۳۰۸).

تصویر ۲. تدارک جشن، دیوان جامی، منسوب به بهزاد (احتمالاً متعلق به بخارا)، موزه متروپولیتن، نیویورک. مأخذ: (URL 1).

واقعی مردم عادی در شعر بازتاب می‌یابد و با شنیده شدن این صدا، ترجمان تصویری آن نیز راه ورود خود را به نگارگری می‌گشاید.

۲-۲. واقع‌نمایی و تلاش برای کشف افق‌های جدید

نوآوری و خلاقیت در نسبت با گذشته و سنت تاریخی قابل تعریف است. حضور پررنگ عناصر یک سنت تاریخی و نوآوری‌های افزوده بر آن در جهت کشف افق‌های تازه که معمولاً منجر به تحولات و تغییرات مهمی در دوره‌های بعدی خواهند شد، ویژگی دوره‌هایی است که از آن‌ها به‌عنوان دوران گذار یاد می‌شود. این ویژگی به شکلی برجسته در نگارگری مکتب هرات و ادبیات قرن نهم هجری قابل‌مشاهده است. مضامین مشخصی مثل مجالس ضیافت یا صحنه‌های رزم که بارها در تاریخ نگارگری ایرانی به تصویر کشیده شده‌اند، در قرن نهم هجری، به قوانین مشخص و مدونی در تمثالگری و ترکیب‌بندی منتهی شده بودند. بهزاد این قانون مدون را که در نسخه‌های مصور پیش از خود همچون کلیله و دمنه (محفوظ در کاخ گلستان تهران) وجود داشت، در ترکیب‌بندی و تصویرپردازی نگاره «ضیافت سلطان حسین بایقرا» (تصویر ۵) رعایت می‌کند. علاوه بر آن، همه اجزای نقاشی او زنده‌تر و برجسته‌ترند و از حالات و حرکات طبیعی‌تری برخوردارند. بهزاد در این نگاره، همانند نگاره‌های پیش از خود، تصویر نگهبان با چوب بلندی را آورده است؛ درحالی‌که این پیکره در حال کتک زدن یکی از خدمتکاران با حالتی بسیار طبیعی تصویر شده است (تصویر ۵-۱). گنجاندن موضوع مجازات در این نگاره و قرار دادن آن در مرکز توجه از طریق قاب‌بندی با زمینه معماری و رنگ متمایز لباس نگهبان، نشانه افشاگرانه‌ای در اعتراض به ظلم و بی‌عدالتی در محیط پیرامون بهزاد و برگرفته از حوادث واقعی و بیانگر نزدیکی عقاید او به جامی و نوایی است (اشرفی، ۱۳۸۶: ۹۴-۹۷). بهزاد با پایبندی به آن سنت تصویرسازی که به او رسیده بود، در راستای ساختارهای زیباشناختی و متأثر از افق انتظار دوران، دست به نوآوری‌هایی زد که منجر به تحولاتی در دوره‌های بعد شد. همین شرایط و مختصات را می‌توان در ادبیات آن دوره نیز ردیابی کرد.

همان‌گونه که در جدول ۱ نشان داده شد، گفتمان غالب ادبیات در قرن نهم هجری، تقلید از آثار شاعران بزرگ سده‌های پیشین است. درنتیجه در این دوره سنت‌های ادبی پیشین با قدرت ادامه یافته است اما در کنار آن، تلاش شاعران برای کشف افق‌های تازه با طبع‌آزمایی در مضامین جدید و پرداختن به ژانرهایی که از پیش سابقه نداشته و یا در حاشیه بوده‌اند، نویدبخش ظهور جریان‌های ادبی جدید و تحول تاریخ ادبی در دوره‌های بعدی است. یکی از این موارد «شهرآشوب» است که اگرچه شروع آن با مسعود سعد سلمان است و از سده ششم هجری به‌صورت حاشیه‌ای وجود داشته اما در دوره تیموریان شکل جدی‌تری به خود گرفته و در سده‌های بعدی یعنی قرن دهم تا دوازدهم هجری، دوره رواج این

تصویر ۳. مراسم تدفین، منطق‌الطیر عطار، منسوب به بهزاد، ۸۸۴ ه.ق. موزه متروپولیتن، نیویورک. مأخذ: (URL 2).

تصویر ۴. هارون‌الرشید در حمام، خمسه نظامی، رقم بهزاد، کتابخانه بریتانیا، لندن. مأخذ: (URL 3).

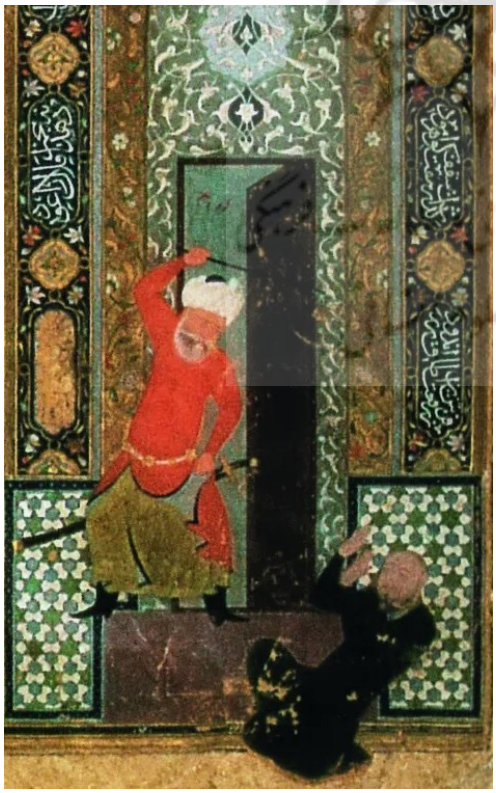
ژانر است (زرقانی، ۱۴۰۱: ۱۵۲). در دوره‌های پیشین شهرآشوب به شعری گفته می‌شد که در آن به مدح یا ذم اکثر ساکنان یک شهر پرداخته‌شده باشد؛ اما در قرن نهم، شهرآشوب یا شهرانگیز به هر نوع شعری اطلاق می‌شود که در توصیف پیشه‌وران یک شهر و تعریف حرفت و صنعت آن‌ها سروده شده باشد (گلچین معانی، ۱۳۴۶: ۴). همسانی این رویکرد در توجه به نحوه زیست و کسب و کار مردم عادی در ادبیات و نگاره‌های بهزاد در این دوره، شایان توجه و ریشه در به رسمیت شناختن زیست-جهان واقعی مردم بر مبنای افق انتظار دوران است.

از دیگر نوآوری‌ها «اطعمه‌سرایی» در قرن نهم است. اطعمه، شعری هزل‌آمیز و طنزگونه است که مبتکر آن شیخ ابواسحاق حلاج شیرازی مشهور به شیخ اطعمه یا بسحاق اطعمه است. این نوع شعر به‌صورت جواب‌گویی به اشعار شعرای پیشین و تضمین از آثار آنان است. در کتاب انواع ادبی از آن با عنوان «پارودی[۷]، یعنی تقلید طنزآمیز از نمونه‌های معروف ادب» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۳۰)، یاد شده است. این نوع شعر تا زمان ابواسحاق اطعمه سابقه نداشته است (ریاحی‌زمین، ۱۳۸۴: ۴۵). این اشعار یادآور گرسنگی‌های شاعر و گیرودار محرومیت‌های طبقات فرودست هم‌طراز او است (صفا، ۱۳۶۴: ۱۹۶). احمد اطعمه شیرازی نیز با استفاده از اسامی خوردنی‌ها، نوشیدنی‌ها و اصطلاحات مرتبط به آن‌ها، اشعاری را در قرن نهم سروده است (حکیم، ۱۳۹۸: ۳۶). نوع دیگری از اشعار ابتکاری این دوره «شعر البسه» است. شاعری به نام محمود قاری یزدی، در همین قرن، شیوه سخن بسحق را در وصف انواع البسه به‌کار گرفت (ریاحی‌زمین، ۱۳۸۴: ۴۷). این تجربه‌های جدید و تلاش شاعران برای نوآوری، نشان از میل عمومی اهل هنر و ادب در این دوره دارد که این موضوع می‌تواند عاملی مؤثر بر ایجاد تغییرات در سنت‌های ادبی و هنری باشد.

۳-۲. گذار از عشق حقیقی به عشق مجازی

در قرن نهم هجری، اکثر قریب به اتفاق شاعران دریکی از زیرگونه‌های غزل (عاشقانه، عارفانه و تلفیقی) طبع‌آزمایی کرده‌اند (زرقانی، ۱۴۰۱: ۵۳). از آن که غزل، در نسبت مستقیم با مفهوم عشق و تلقی دوره از این مفهوم قرار دارد، افق انتظار دوران نسبت به مفهوم عشق را می‌توان به‌عنوان شاخصه‌ای برای مطالعه تحولات ادبی و در ذیل آن تحولات هنری در نظر گرفت. دوگانه عشق حقیقی/مجازی یا عشق الهی/زمینی در تاریخ ادبیات فارسی همواره مطرح بوده و گرایش به‌سوی هر یک از دو سوی این مفهوم همواره در نوسان بوده است. سیر تاریخی و تحولات مفهوم عشق بیشتر در حوزه تاریخ تصوف و عرفان شکل‌گرفته و در ادبیات و هنر بازتاب یافته است. نخستین صوفیان مسلمان، نه‌تنها به مفهوم عشق الهی نپرداخته‌اند، بلکه به واسطه نگرش زاهدانه و تمسکشان به ظاهر شریعت، کاربرد کلمه عشق را در

تصویر ۵. ضیافت سلطان حسین بایقرا، بوستان سعدی، هرات، بهزاد، ۸۹۳-۸۹۴ ه.ق. دارالکتاب قاهره، مصر. مأخذ: (URL 4).



تصویر ۵-۱. صحنه کتک زدن خدمتکار توسط نگهبان. (بخشی از تصویر ۵).

مورد خداوند به کلی رد کرده‌اند (رحمانی و همکاران، ۱۳۹۶: ۲۷).

رابعه عدویه در پایان قرن دوم هجری، با توجه به محدودیت‌های دوره خویش از لفظ «محبت» استفاده کرده و «ظهور تعالیمش نقطه انعطاف تدریجی تصوف از زهد خشک مبتنی بر خوف و خشیت به معرفت دردآلود مبتنی بر عشق و محبت» (زرین‌کوب، ۱۳۷۳: ۵۱) بوده است. از قرن سوم به بعد به تدریج با جایگزینی شور و حال و وجد صوفیانه به جای تمسک و تعبد، زمینه‌های نظریه‌پردازی در خصوص عشق فراهم می‌گردد؛ اما همچنان از الفاظی مثل محبت، دوستی، شوق و انس به جای عشق استفاده می‌شود. در نیمه دوم قرن چهارم و اوایل قرن پنجم، هنوز استفاده از لفظ عشق در آثار صوفیه به‌طور کامل موجه نشده است؛ اما کسانی همچون ابوالحسن دیلمی، بایزید بسطامی، جنید بغدادی و حلاج استفاده از عشق را در مورد خداوند جایز دانسته یا در آثار خود به کار برده‌اند. در قرن ششم، احمد غزالی *سوانح‌العشاق* را به‌عنوان نخستین اثر مستقل فارسی در بیان عشق نوشت و موجبات پذیرش نظریه عشق الهی را فراهم کرد. پس از غزالی، عین‌القضات همدانی با رویکردی هستی‌شناسانه از مفهوم عشق الهی سخن گفت و پس از او، سهروردی در حکمت اشراقی خود به تبیین جایگاه آن پرداخت. از قرن هفتم به بعد، نظریه عشق الهی از منظر گفتمانی ابن عربی و شارحانی چون عراقی و جامی به‌طور عمده از جنبه معرفت‌شناسانه تبیین و تفسیر شد (رحمانی و همکاران، ۱۳۹۶: ۲۷-۳۱). عشق، کلیدی‌ترین و محوری‌ترین مفهوم در تفسیری است که جامی از هستی ارائه می‌دهد؛ که هم انگیزه آفرینش محسوب می‌گردد و هم وسیله‌ای برای تبیین ارتباط متقابل پدیده‌های هستی به شمار می‌رود (اسکندری و موحدی، ۱۳۹۰، ۱۲۵). نظریه عشق الهی در متون عرفانی فارسی بعد از جامی دیگر تبلور خاصی نداشته و آثار جامی در این زمینه را می‌توان ختم این تطور و تحول به حساب آورد (رحمانی و همکاران، ۱۳۹۶: ۴۷).

برای درک تحول مفهوم عشق در قرن نهم هجری که منجر به ایجاد تغییرات مهمی در ادبیات و نگارگری دوره‌های بعد شده است، بررسی کتاب *مجالس‌العشاق* می‌تواند راهگشا باشد. این کتاب، تذکره‌ای شامل ۷۷ مجلس است که در هر مجلس حالات عاشقی و حکایت مهرورزی و شاهدستایی یکی از مشاهیر دینی، عرفانی، علمی، سیاسی، تاریخی و ادبی با جوانان زیبارو نقل‌شده و آمیزه‌ای از واقعیت، قصه و تفسیر ادبی است که از منابع مختلف ادبی و فرهنگ‌عامه گردآوری‌شده است (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۹: ۳۴-۳۵). برخی منابع و متن خود کتاب، سلطان حسین بایقرا را مؤلف آن معرفی کرده‌اند؛ اما این کتاب، تألیف امیر کمال‌الدین حسین گازرگاهی، از صوفیان و شاعران درجه دوم و در دستگاه علی‌شیر نوایی بوده است (گازرگاهی، ۱۳۷۶: مقدمه مصحح).

در *مجالس‌العشاق*، مجاز در دو معنا به‌کاررفته است. در کاربرد نخست، مجاز، راه رسیدن به حقیقت است، نه نقطه مقابل آن. در *مجالس‌العشاق*، عشق و زیبایی مجازی می‌تواند زمینه‌ساز رسیدن به عشق و زیبایی حقیقی باشد. «جمال‌پرستی» و «نظربازی» عارفان در چنین بافتی شکل می‌گیرد و معنا می‌یابد. معنای دوم مجاز در ارتباط با وجود مطرح شده است. دو ویژگی آینگی و خلیفگی اصطلاحاتی است که در *مجالس‌العشاق* به مدد آن‌ها عشق ورزیدن به جمال انسانی و مجازی، موجه‌سازی شده است (ییلاقی و زرقانی، ۱۴۰۱: ۱۲۹-۱۳۰).

تغییر تلقی نسبت به مفهوم عشق و عینی‌تر شدن آن در قرن نهم، منجر به گسترش و رواج «مکتب وقوع» در قرن دهم می‌گردد که بر پایه‌ی بیان تجربیات واقعی شاعر از عشق زمینی و معشوق انسانی (عمدتاً مذکر) استوار است. نظریه «جمال بشری، آیینه حق است» پیش از *مجالس‌العشاق* طرح‌شده و به شهرت و مقبولیت رسیده بود؛ اما اهمیت مجالس در این است که به آن نظریه عینیت بخشیده و آن را همچون یک امر واقعی به میان اجتماع آورده است. این کتاب امکان سخن گفتن از عشق مجازی را برای شاعران کم‌سواد و عامی وقوع فراهم کرد و متناسب با فهم عوام به مفهوم عشق و زیبایی بشری عینیت بخشید (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۹: ۳۹).

موضوع وصف محبوب در تاریخ ادبیات فارسی حدیثی کهن است و همواره بر زبان عارف و عامی جاری بوده است. این موضوع در اواخر دوره تیموری فرم خاص و مستقل خود را یافت و تبدیل به یکی از انواع ادبی شد و از مهم‌ترین معرکه‌های خیال‌بازی شعرا گشت (شفیعیون، ۱۳۸۹: ۱۴۸). با تغییر تلقی نسبت به مفهوم عشق و زیبایی که خود نتیجه تغییر در حوزه‌های کلان‌تری همچون ساختارهای زیباشناختی بوده است، در این دوره، تجربه تازه‌ای پا به عرصه ادبیات نهاده است که از آن به‌عنوان «سراپا» یاد می‌شود. «سراپا یکی از انواع ادبی فارسی است که در آن شاعر یا نویسنده همت اصلی و آغازین خود را در وصف زیبایی‌های سراپای معشوق عموماً مطابق سنت‌های ادبی به طرز خیالین و هنرمندانه‌ای به کار بسته باشد.» (شفیعیون، ۱۳۸۹: ۱۵۱). دسته‌ای از سراپاها که سروده‌ها یا نوشته‌هایی به‌قصد توصیف کامل سراپای معشوق، در قالب و طرز واحدی هستند، سراپاهای مستقل نامیده می‌شوند؛ مانند *مرآة‌الجمال* سروده آزاد بلگرامی. دسته دیگر، سراپاهای ضمنی هستند؛ یعنی در ضمن بعضی از داستان‌های عاشقانه منظوم یا منثور، شاعر یا نویسنده به اقتضای حال و مقام، به وصف محبوب و عموم اعضای بدن او، به‌طور متمرکز از سر تا به پا، می‌پردازد؛ مانند فصل «در صفت و نسب زلیخا» در مثنوی یوسف و زلیخای جامی (شفیعیون، ۱۳۸۹: ۱۵۳).

جامی شاعری است که رویکرد صوفیانه او در آثارش به‌روشنی بازتاب یافته و تمامی روایت‌هایی که نقل کرده، در انتها به

نتیجه‌گیری اخلاقی، پند و اندرز و یا حکمتی عرفانی ختم می‌شود. به‌عنوان نمونه، در *هفت‌اورنگ*، پس از مرگ مجنون، با یک تلقی صوفیانه که عشق زمینی او را مقدمه‌ای برای رسیدن به عشق حقیقی و الهی می‌داند، 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)

همین جامی، در همین کتاب *هفت‌اورنگ*، در روایت مربوط به یوسف و زلیخا، ۷۹ بیت در توصیف زیبایی اندام زلیخا سروده و تمام اعضای بدن او را از سرتاپا به ترتیب و باظرافتی شاعرانه وصف کرده است:

«...میانش موی بل کز موی نیمی — ز باریکی بر او از موی بیمی
نیارستی کمر از موی بستن — کزان مو بودیش بیم گسستن
شکم چون تختهٔ قاقُم کشیده — به نرمی دایه ناف او بریده
سرینش کوهی اما سیم ساده — چه کوهی کز کمر زیر اوفتاده
بدان نرمی که گر افشردیش مشت — برون رفتی خمیر آیین ز انگشت...»
(جامی، ۱۳۷۸: ۴۶)

بدن‌مندیِ بارز در این ابیات با مایه‌های اِروتیک[8] که نمونه‌ای از سراپاسرایی ضمنی است، در دلِ یک اثر با شاخصه‌های عرفانی، از شاعری با مشخصه‌های جامی، نشان از تغییر معیارهای زیباشناختی و به‌تبع آن، تغییر گفتمان ادبی و افق انتظار دوران دارد. این تغییرات بر نگارگری که در خدمت مصورسازی متون ادبی قرار داشته نیز تأثیرگذار بوده است. کمال‌الدین بهزاد در مصورسازی نسخه *هفت‌پیکر* نظامی، در بین حکایت‌های مختلف این متن، «نشستن بهرام روز آدینه در گنبد سپید و افسانه گفتن دختر پادشاه اقلیم هفتم» را برای ترجمه از نوشتار به تصویر انتخاب کرده است. اگرچه داستان بهرام در گنبد سپید، مطابق با سنت ادبیات فارسی در انتها به نتیجه‌گیری اخلاقی و تعلیمی منتهی می‌شود اما سراسر، توصیفاتِ مبتنی بر بدن‌مندی و تنانگی از اندام زنانه و سرشار از شرح دقیق و ذکر جزئیات صحنه‌های عشق‌بازی است.

در نگاره «دختران در حال آب‌تنی» (تصویر ۶) صحنه‌ای برای به تصویر کشیده شدن انتخاب شده است که مرد صاحب باغ از درز میان پنجره‌ای در طبقه دوم مخفیانه مشغول نظاره کردن دختران در حال شنا کردن است (تصویر ۶-۱). در انتهای این حکایت، مرد جوان پس از رخ دادن حوادثی که مانع از عشق‌بازی با کنیزک می‌گردد، آن‌ها را نشانه ای از امداد غیبی برای آلوده نشدن به گناه می‌داند و تصمیم به ازدواج با دختر می‌گیرد که در راستای همان نظریه رسیدن از عشق مجازی به عشق حقیقی است؛ اما صحنه‌ای که برای تصویرسازی انتخاب شده، نه از قسمت نتیجه‌گیری حکایت است و نه همچون نگاره‌های موجود مکتب شیراز از این حکایت که بهرام و شاهدخت یونانی را در ابتدای حکایت و زیر گنبد سپید به تصویر کشیده‌اند. در گوشه بالای سمت چپ تصویر، یک بیت شعر از متن هفت‌پیکر نوشته شده (تصویر ۶-۲) که رابطه بینامتنی بین نوشتار و تصویر را برقرار می‌کند:

«وز لطافت چو زر در آب شدند — صدره کندند و بی‌نقاب شدند»[9]

این بیت در داخل متن، مربوط به قسمتی است که نظامی لحظه‌ای را توصیف می‌کند که دختران با دیدن آب استخر، لباس‌های خود را از تن خارج می‌کنند و برهنه داخل آب می‌روند. این صحنه، پیش از بهزاد نیز به تصویر درآمده بود. نگاره‌ای که امروزه در موزه متروپولیتن با شماره دسترسی ۱۳,۲۲۸,۱۳٫۶ نگهداری می‌شود، نقاش آن نامعلوم است و متعلق به نسخه‌ای با کتابت مولانا اظهر و تاریخ ۱۴۳۰ میلادی عنوان شده است. این تصویر الگوی کار بهزاد بوده است اما در نگاره او پیکرها چنان طبیعی و زنده نقاشی شده‌اند که گویی آن‌ها را از زندگی وارد نقاشی کرده‌اند. سازوکارهای واقع‌نمایی در این اثر بهزاد همچون به‌کارگیری تزئینات معماری که یادآور بناهای واقعی دوره تیموری است، تصویر درختانِ واقع‌نمای سرو و قره‌آغاج در پس‌زمینه باغ، تمثالگری پیکرها و ارائه حالات مختلف آن‌ها مثل چرخش سر و بقیه حالت‌های بدن به شکلی بسیار طبیعی و مقرون به واقعیت، ترکیب‌بندی متعادل، استفاده از رنگ به‌عنوان شیوه‌ای برای ایجاد تأکید در ساختار و خلق تفاوت میان چهره‌ها و شخصیت‌ها (اشرفی، ۱۳۹۶: ۲۵-۲۷)، منجر به پیوند جهان قصه با جهان واقعی شده است.

همان‌گونه که در خصوص اشعار جامی نیز گفته شد، قرار دادن مضمون این نگاره در کنار دیگر آثار بهزاد همچون «سماع درویشان»، تأثیر افق انتظار دوران در تفسیر نگارگر از متن بر مبنای شاخصه‌های زیباشناختی همچون به رسمیت شناختن زندگی واقعی و تغییر تلقی نسبت به مفهوم عشق و زیبایی را آشکار می‌کند. نتیجه بارزتر آن در دوره‌های بعد به شکل «مکتب وقوع» در ادبیات و گسترش واقع‌نمایی در نگارگری عصر صفوی قابل مشاهده است.

۴-۲. پرتره، پیوندی میان نقاشی و واقعیت

برقراری ارتباط میان جهان ادبیات و جهان واقعی از طریق نگارگری، در دوره تیموری پیش از بهزاد آغازشده بود. نشانه‌های این موضوع را می‌توان در *شاهنامه مصور بایسنقر* مشاهده کرد. در متن اهدائیه سرآغاز این نسخه، از بایسنقر میرزا با صفاتی همچون السطان الأعظم، مالک رقاب الأمم، أعظم سلاطین الأنام وغیره نام‌برده شده است؛ درحالی‌که این القاب بیشتر سزاوار

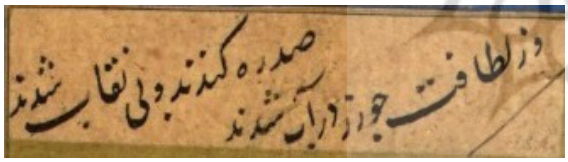
شاهرخ، پدر بایسنقر بود تا خود او که هرگز به سلطنت نرسید. به تصویر کشیدن صحنه تاج‌گذاری سلطان در صفحه آغازین کتاب با پیکره‌ای در جامه سبز با سبیل نازک که ظاهراً تصویر خود بایسنقر است، در کنار انتخاب صحنه‌هایی از شاهزادگانِ در انتظار سلطنت در *شاهنامه* برای مصورسازی، از اشتیاق خاص این شاهزاده برای جانشینی پدرش حکایت می کند (بلر و بلوم، ۱۳۹۴: ۱۴۳-۱۴۴).

پرهیز از تخیل صرف در نگاره‌های *شاهنامه بایسنقری*، ویژگی منحصربه‌فردی است که آن را تقریباً از تمامی شاهنامه‌های مصور ثبت‌شده در دیگر دوره‌ها متمایز می‌کند. در عوض، این نگاره‌ها مضامینی را به تصویر می‌کشند که به حکمرانی و مسئولیت‌های حاکمان در همان دوران مرتبط است (Sims, 1992: 44-45). بدین ترتیب بایسنقر میرزا با بهره‌گیری از نگارگری، جهان داستانی متن را با جهان واقعی پیوند می‌زند. این روند در زمان سلطان حسین بایقرا با سفارش تهیه *ظفرنامه* ادامه یافت. او با تصاویر این نسخه قصد القای نسب مستقیم خود از تیمور، تأسیس امپراتوری تیموری و حمایت از اسلام را داشته است (بلر و بلوم، ۱۳۹۴: ۱۴۹).

روند افزایشی واقع‌نمایی در این دوره که همگام با زیباشناسی و گفتمان ادبی زمانه است، منجر به ورود تصویر چهره‌های واقعی کسانی همچون سلطان حسین بایقرا و میر علی‌شیر نوایی در نگارگری شد؛ به‌نحوی‌که در حد ویژگی‌های ترسیمی دوره، برای مخاطبان آن زمان قابل تشخیص و تمیز بوده است. بهزاد در کنار دیگرگونه‌های هنری، در پرتره نیز طبع‌آزمایی کرده بود. پرتره‌های موجود از او مورد تردید است و نمی‌توان با اطمینان از پرتره‌های سلطان حسین، شیبان‌خان و شاه‌غریب که امضای بهزاد را دارند، نام برد. چراکه بر اساس تحلیل‌های فنی، برخی این آثار را متعلق به سده دهم و یا حتی یازدهم هجری می‌دانند (اشرفی، ۱۳۸۶: ۱۱۱).

واصفی در کتاب *بدایع‌الوقایع*، ساخت تصویر مضحکی توسط مولانا یوسف از فردی به نام قاضی جادک که ریش‌بلندی داشته است و نقاشی بهزاد از یک امیر درباری چاق به نام امیر بابامحمود را روایت می‌کند و خاطره‌ای از ارائه تصویر میر علی‌شیر نوایی در یک مجلس توسط بهزاد نقل کرده است (واصفی، ۱۳۵۰: ۱۴۱-۱۵۰). درباره علت پیدایش پرتره در مکتب هرات، نظرات مختلفی مطرح شده است که یکی از مهم‌ترین آن‌ها، نسخه‌برداری از پرتره‌های نقاشان ایتالیایی و شاگردان آن‌ها است که از استانبول به هرات برده شده‌اند. اشرفی، در مخالفت با این فرضیه معتقد است که «با بررسی ادبیات هنری و تصاویر نقاشی شده در این آثار و نیز بر اساس تألیفات تاریخی پی می‌بریم که مبانی عمیق داخلی برای شکل‌گیری چنین گونه‌ای در نقاشی هرات وجود داشته است.» (اشرفی، ۱۳۸۶: ۱۱۹) اما او مقصود خود را از «مبانی عمیق داخلی»

تصویر ۶. دختران در حال آب‌تنی، هفت‌پیکر نظامی، بهزاد، کتابخانه بریتانیا، لندن. مأخذ: (URL 5).



تصویر ۶-۲. بیت نوشته‌شده بر گوشه تصویر (بخشی از تصویر ۶).

تصویر ۶-۱. صاحب باغ در حال تماشای پنهانی (بخشی از تصویر ۶).

شرح نداده است.

این موضوع را می‌توان در بافتار[10] بنیان‌های زیباشناسی، گفتمان ادبی و افق انتظار دوران تبیین کرد. روند رو به رشد واقع‌نمایی از مکتب هرات پیشین به دوره پسین و ورود زندگی عادی به جهان تصویر، درنتیجه به رسمیت شناخته شدن امر واقع، منجر به ایجاد کاربردهای جدیدی برای نگارگری، در کنار رسالت مصورسازی متون، شده است. درنتیجه، علت ظهور پرتره‌ها، نگاره‌های تک‌برگی، مرقع‌سازی و تصاویر مضحک سرگرم‌کننده در این دوره را می‌توان در ذیل این اتفاق توضیح داد. واصفی در میان نقل خاطره تصاویر مضحک مولانا یوسف و بهزاد، نکته مهمی را از دید خود، درباره علت حمایت حاکمان از نگارگران در دوره‌های مختلف و جذب آن‌ها در دربار، بیان کرده است:

«از آن‌جاست که سلاطین روزگار و خواقین عالی‌مقدار از برای تشحیذ طبع و تفریح خاطر که جمعیت حضور باطن عامهٔ رعایا و رفاهیت و سرور خواطر کافهٔ برایا بدان منوط است، همواره جمعی از مصوران سحرآفرین و نقاشان بدایع آیین را در پایهٔ سریر اعلی بساز داشته، نظر التفات به حال ایشان گماشته‌اند؛ چه این طایفهٔ طرب‌انگیز و این فرقهٔ طیبت‌آمیز موجب حضور و سبب سرور عامهٔ اهل عالمند...» (واصفی، ۱۳۵۰: ۱۴۴)

اگرچه این سخن واصفی درزمینه‌ی بحث او معنا می‌یابد و قابل تعمیم به تاریخ نگارگری ایران نیست اما وجهی از افق انتظارت آن دوره و تلقی رایج نسبت به کارکرد نگارگری و اهمیت نگارگران در دربار آن زمان را آشکار می‌کند. برخلاف تلقی سنت‌گرایان زمانه ما که هنرمند را کسی می‌دانند که «توانسته است به بینشی از حقایق برتر دست یابد و به معنایی در بی‌کرانه‌های متعالی عالم خیال شناور است؛ بی‌کرانه‌هایی که خود بازتاب عالم عقلی محض‌اند و به این ترتیب او این صورت‌ها را به مرتبهٔ عالم مادی فرومی‌کشد.» (نصر، ۱۳۹۵: ۳۸۰)، واصفی، هنرمند بزرگ زمانه خود یعنی بهزاد را بر مبنای امری اجتماعی و در نسبت با تفریح خاطر حاکم و رفاه و سرور عامه مردم توصیف می‌کند. اشاره او به کارکردی غیر از مصورسازی متون که رسالت اصلی نگارگری در دوره‌های مختلف بوده است، می‌تواند نشانه‌ای از گسترش قلمروهای نگارگری و ایجاد گونه‌های جدید تصویری باشد.

نتیجه‌گیری

از یک‌سو، بر اساس ارتباط نگارگری با متون ادبی به‌واسطه مصورسازی و نزدیکی میان نگارگران و شاعران در دربار و کتابخانه‌های سلطنتی و از سوی دیگر، بر مبنای کارکرد ادبیات به‌عنوان یک نظام دانایی و ایفای نقش واسطه میان فلسفه، علوم، تصوف و الهیات با مردم عادی، تاریخ نگارگری ایرانی را می‌توان به‌عنوان تابعی از تاریخ ادبیات فارسی در نظر گرفت. درنتیجه، می‌توان تغییرات و تحولات در تاریخ نگارگری را از طریق مطالعه تغییرات ادبی در هر دوره موردبررسی قرار داد. نگارگران بر مبنای تفسیر و دریافت خود از آن متن، نظام نوشتاری متن را به نظام تصویری نگاره ترجمه کرده‌اند. سیطره نظام زیباشناختی در هر دوره متفاوت بوده و معنای متون را ممکن می‌سازد. نظام زیباشناختی دوران، عامل تحقق تفسیر و دریافت نگارگر از متن مصورسازی شده بوده است. جامی در بیان تلقی خود از شعر، جانب تلقی رایج در اجتماع و عامه مردم را می‌گیرد. درنتیجه‌ی هم‌سویی میان افق انتظارِ نخبگان ادبی این دوره و مردم عادی، ادبیات عامه و زیست-جهان مردم عادی به رسمیت شناخته می‌شود؛ بنابراین، می‌توان از این دریچه، بنیان حضور زندگی مردم عادی و واقع‌نمایی را در نگارگری مکتب هرات و آثار کمال‌الدین بهزاد در قرن نهم هجری، فهم‌پذیر کرد. تجربه‌های جدید و تلاش شاعران برای نوآوری در قرن نهم هجری، نشان از میل عمومی اهل هنر و ادب به ایجاد تغییرات دارد که این موضوع می‌تواند عاملی مؤثر بر تحولات در سنت‌های ادبی و هنری باشد. از دیگر عوامل مؤثر در ظهور واقع‌نمایی، تغییر تلقی نسبت به مفهوم عشق و عینی‌تر و زمینی شدن آن در قرن نهم هجری است که در نگاره «دختران در حال آب‌تنی» بهزاد قابل مشاهده است. قرار دادن مضمون این نگاره در کنار دیگر آثار بهزاد همچون «سماع درویشان»، تأثیر افق انتظار دوران در تفسیر نگارگر از متن بر مبنای شاخصه‌های زیباشناختی همچون به رسمیت شناختن زندگی واقعی و تغییر تلقی نسبت به مفهوم عشق و زیبایی را آشکار می‌کند. روند رو به رشد واقع‌نمایی از مکتب هرات پیشین به دوره پسین و ورود زندگی عادی به جهان تصویر، درنتیجه به رسمیت شناخته شدن امر واقع، منجر به ایجاد کاربردهای جدیدی برای نگارگری، در کنار رسالت مصورسازی متون، شده است. درنتیجه، علت ظهور پرتره‌ها، نگاره‌های تک‌برگی، مرقع‌سازی و تصاویر مضحک سرگرم‌کننده در این دوره را می‌توان در ذیل این اتفاق توضیح داد. در ادامه پژوهش انجام‌شده، تحلیل نگاره‌های ایرانی در نسبت با ادبیات زمان، همچنان می‌تواند موضوع مطالعات آتی باشد.

پی‌نوشت‌ها

1. Bihzad: master of Persian painting
2. Constence
3. Hans Robert Jauss
4. Wolfgang Iser
5. حبیب‌السیر فی اخبار افراد البشر، تألیف محمد بن غیاث‌الدین خواندمیر، کتابی به فارسی در تاریخ عمومی تا سال ۹۳۰ ه.ق. است.

۶. تذکره مجالس النفائس، اثر میر نظام‌الدین علی‌شیر نوایی، فهرستی از فضلا، شعرا و گویندگان قرن نهم هجری است که در سال 896 ه.ق. تألیف شده است.

7. Parody

8. Erotic

۹. در بیشتر نسخه‌های هفت‌پیکر، «چو دُر در آب...» آمده است اما در این نگاره «چو زر در آب...» نوشته شده است

10. Context

فهرست منابع فارسی

آژند، یعقوب (۱۳۹۵). *نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)*. ج ۱. تهران: سمت.

احمدی، بابک (۱۳۹۲). *حقیقت و زیبایی: درس‌های فلسفه هنر*. تهران: مرکز.

اسکندری، بهاءالدین؛ موحدی، محمدرضا (۱۳۹۰). جامی و حدیث مکرّر عشق. *ادب فارسی*، ۱(۳-۵)، ۱۲۵-۱۴۵.

اشرفی، م. م (۱۳۸۶). *بهزاد و شکل‌گیری مکتب مینیاتور بخارا در قرن ۱۶ میلادی*. ترجمهٔ نسترن زندی. تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن»، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

اشرفی، م. م (۱۳۹۶). *از بهزاد تا رضا عباسی: سیر تکاملی مینیاتور در سده دهم و اوایل سده یازدهم هجری*. ترجمهٔ نسرین زندی. تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

بلر، شیلا؛ بلوم، جاناتان (۱۳۹۴). *هنر و معماری اسلامی* (۲) (۱۸۰۰-۱۲۵۰). ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: سمت و فرهنگستان هنر.

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

جامی، عبدالرحمن (۱۳۷۱). *بهارستان*. تصحیح اسماعیل حاکمی. تهران: اطلاعات.

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

حکیم، سید محمدحسین (۱۳۹۸). دو دیوان در وصف طعام از شیرازِ قرن نهم هجری. *آینهٔ میراث*، ۱۷(۲)، ۳۳-۵۸. https://dorl.net/dor/20.1001.1.15619400.1398.17.2.3.3

خنیفر، حسین؛ مسلمی، ناهید (۱۳۹۸). *اصول و مبانی روش‌های پژوهش کیفی*. تهران: نگاه دانش.

رادفر، سعید (۱۳۹۷). از فهم گزاره تا شناخت عصر (واکاوی ویژگی‌های دورهٔ گذار در اواخر قرن نهم هجری). *مجلهٔ تاریخ ادبیات*، ۱۱(۱)، ۶۳-۸۲. https://doi.org/10.48308/hlit.2018.98879

رحمانی، محمد و همکاران (۱۳۹۶). جریان‌شناسی نظریهٔ عشق الهی در متون عرفانی فارسی (از آغاز تا قرن نهم هجری). *ادبیات عرفانی*، ۹(۱۶)، ۲۳-۵۴. https://doi.org/10.22051/jml.2018.19765.1490

رویان، سمیرا (۱۳۹۶). رویت‌پذیری قدرت در تصویرگری وقایع‌نامه‌های عصر صفوی. رساله دکتری، دانشگاه هنر تهران.

ریاحی‌زمین، زهرا (۱۳۸۴). انواع در شعر شیراز عصر تیموری. *مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز*. ۲۲(۱)، ۳۳-۵۰.

زرقانی، سید مهدی (۱۴۰۱). *تاریخ ادبیات ایران و قلمرو فارسی (۳) با رویکرد ژانری*. تهران: فاطمی.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۳). *ارزش میراث صوفیه*. تهران: امیرکبیر.

شفیعیون، سعید (۱۳۸۹). سراپا؛ یکی از انواع ادبی غریب فارسی. *جستارهای نوین ادبی*. ۴۳(۳)، ۱۴۷-۱۷۴. https://doi.org/10.22067/jls.v43i3.9356

شمیسا، سیروس (۱۳۷۸). *انواع ادبی*. تهران: فردوس.

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

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

فتوحی، محمود (۱۳۸۸). سبك‌شناسي ادبي. *متن پژوهی ادبی*. ۱۳(۴۱)، ۲۳-۴۰. https://dorl.net/dor/20.1001.1.22517138.1388.13.41.2.8

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

کوثری، مسعود (۱۴۰۲)، *رهیافت و روش در علوم سیاسی*. به اهتمام: عباس منوچهری. تهران: سمت.

گازرگاهی، امیر کمال‌الدین حسین (۱۳۷۶)، *مجالس العشاق*. به کوشش غلامرضا طباطبایی مجد. تهران: انتشارات زرین.

گلچین معانی، احمد (۱۳۴۶). *شهرآشوب در شعر فارسی*. تهران: امیرکبیر.

مکاریک، ارینا ریما (۱۳۸۵). *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۷). یائوس و ایزر: نظریه دریافت. *پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر*. ۱(۱۱)، ۹۳-۱۱۰.

نصر، سید حسین (۱۳۹۵). *در جست‌وجوی امر قدسی: گفت‌وگوی رامین جهانبگلو با سید حسین نصر*. ترجمهٔ سید مصطفی شهرآیینی. تهران: نشر نی.

نفیسی، سعید (۱۳۴۴). *تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی*. تهران: فروغی.

واصفی، زین‌الدین محمود (۱۳۵۰). *بدایع‌الوقایع*. تصحیح الکساندر بلدروف. ج ۲. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

ییلاقی، مهدی؛ زرقانی، سید مهدی (۱۴۰۱). درنگی بر مفهوم عشق در مجالس‌النفایس. *پژوهش‌های ادب عرفانی*. ۱۶(۱)، ۱۲۵-۱۴۲. https://doi.org/10.22108/jpll.2022.131456.1664

فهرست منابع لاتین

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

Sims, Eleanor. (1992). The Illustrated Manuscripts of Firdausi's "Shahnama" Commissioned by Princes of the House of Timur. Ars Orientalis, (22), 43-68. http://www.jstor.org/stable/4629424

فهرست منابع الکترونیکی

URL 1: ***

URL 2: https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/451730/904160/main-image (Access: 2024/10/01)

URL 3: https://a1.typepad.com/6a017ee66ba427970d01a511ba6461970c-pi (Access: 2024/10/01)

URL 4: https://api.society.uz/media/Scanitto_2021-07-06_019_____2%20(2)_2_1.webp (Access: 2024/10/01)

URL 5: https://imagesonline.bl.uk/cdn/britishlibrary/previews/40/e72660bbb8aa600be3a4a96630cbd5fd/35/0600f0cbf1f3a6f56d85240783812db4/11844.jpg (Access: 2024/10/01)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

COPYRIGHTS
© 2022 by the authors. Published by Soore University. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)