Faculty of Social Sciences

Sociology of Art and Literature (JSAL)

Home page: http://jsal.ut.ac.ir

ISSN: 2538-5046
E- ISSN: 2980-8685

The role of fiction in the study of works of art based on Wuthnow's sociology (Case study: Safavid miniature and the novel My Name is Red)

Yasaman Farhangpour [1]

1. Corresponding Author, Department of Art History, Faculty of History, University of Florence, Italy. Florence, Italy.
E-mail: yasaman.farhangpour@unifi.it

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received: 23 June 2022
Received in revised form:29 September 2023
Accepted: 29 September 2023
Published online: 27 November 2023

Keywords:

Miniature, Safavid, Robert Wuthnow, Orhan Pamuk, Sociology.

ABSTRACT

Safavid epoch, as one of the most brilliant eras in art periods in Iran, was along with the support of kings from artists. Meanwhile, the new political transfers and relations caused more acquaintance of Oriental artists with western art. The present research, while studying visual, ideological and sociological aspects of Safavid miniature from the viewpoint of the novel "My name: Red" based on Wuthnow theory, contrast the present differences between two miniatures schools of Herat and Tabriz II and the obtained results are matched with one of the miniatures without identification information left from this period. As per the novelist, he had been familiar with the philosophy governing Iranian miniature and its differences with western paintings and investigated the existing differences between traditional and modern views in the miniature workshop of the Ottoman Empire Palace. The points that how the said miniature was following one of the schools of Safavid miniature and how had been its relation with governing miniature school are discussed in this research. The findings of the present research indicate that from the composition viewpoint, this miniature belong to Tabriz II school and the artist, while being institutionalized with environmental conditions and principles, remains royal to the school in question and in some parts benefitted from his contemporaneous innovations. The findings of this article well indicate the importance of referring to fictions in artworks criticism.

Cite this article: Farhangpour, Y.(2023). The role of fiction in the study of works of art based on Wuthnow's sociology…, *Sociology of Art and Literature (JSAL)*, 15 (1), 129-145.
DOI: https://doi.org/ 10.22059/JSAL.2023.344911.666164

© The Author(s).
Publisher: University of Tehran Press.
DOI: https://doi.org/ 10.22059/JSAL.2023.344911.666164

دانشکده علوم اجتماعی

جامعه‌شناسی هنر و ادبیات

Home page: http:// jsal.ut.ac.ir

شاپا چاپی: ۵۰۴۶-۲۵۳۸
شاپا الکترونیکی: ۸۹۷۳-۲۰۰۸

نقش ادبیات داستانی در بررسی آثار هنری بر پایهٔ نظریهٔ جامعه‌شناسی واثنو (مطالعهٔ موردی: نگارگری صفوی و رمان نام من سرخ اثر اورهان پاموک)

یاسمن فرهنگ پور[۱] ✉

۱. نویسنده مسئول،دانشجوی دکترا گروه تاریخ هنر، دانشکده تاریخ، دانشگاه فلورانس، ایتالیا, فلورانس، ایتالیا؛ رایانامه: yasaman.farhangpour@unifi.it

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۴/۲
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۷/۰۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۷/۰۷
تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۰۹/۰۶

کلیدواژه‌ها:
نگارگری، صفوی، رابرت واثنو، اورهان پاموک، جامعه‌شناسی

چکیده

عصر صفوی به عنوان یکی از درخشان‌ترین دوره‌های هنری در ایران، با حمایت پادشاهان از هنرمندان همراه بود. نقل و انتقالات سیاسی این دوره، باعث آشنایی بیشتر هنرمندان شرقی با هنر غرب شد. پژوهش حاضر ضمن بررسی جوانب بصری و نظری نگارگری صفوی از دیدگاه رمان «نام من سرخ» بر پایهٔ جامعه‌شناسی واثنو، تفاوت‌های بین دو مکتب هرات و تبریز دوم را بررسی نموده و نتایج به دست آمده را با یک قطعه «شکار» صفوی، تطبیق داده است. پاموک از فلسفهٔ حاکم بر نگارگری ایرانی و تفاوت آن با نقاشی غرب آگاهی داشته و در این رمان، وجودِ اختلاف نظر بین دو دیدگاه سنتی و مدرن در کارگاه نقاشی امپراتوری عثمانی را واکاوی کرده است. اینکه اثر مذکور، پیرو کدام یک از مکاتب نگارگری صفوی است و چگونگی ارتباط آن با این مکتب از منظر جامعه‌شناسی، سؤالاتی است که در این پژوهش به آن‌ها پاسخ داده می‌شود. طبق نتایج به دست آمده، این اثر از نظر ترکیب‌بندی، مربوط به مکتب تبریز دوم می‌باشد و هنرمند در عین وفاداری به اصول نهادینه شده در مکتب مدنظر، از نوآوری‌های هم‌عصر خود بهره برده است. نتایج این مقاله اهمیت ارجاع به ادبیات داستانی در نقد آثار هنری را به خوبی نمایش می‌دهد.

استناد: فرهنگ پور، یاسمن. (۱۴۰۲). نقش ادبیات داستانی در بررسی آثار هنری برپایه نظریه جامعه شناسی واثنو ...؛ *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۱۵ (۱)، ۱۲۹- ۱۴۵.
DOI: https://doi.org/ 10.22059/JSAL.2023.344911.666164

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران. © نویسندگان.

DOI: https://doi.org/ 10.22059/JSAL.2023.344911.666164

مبانی نظری پژوهش

رابرت واثنو، نظریه‌پرداز آمریکایی معتقد است که فرآیند خلق و تولید نظام‌های هنری، نیازمند منابع کافی برای تولید آن‌هاست. براساس نظریهٔ او، این منابع به سه دسته تقسیم می‌شوند: «شرایط محیطی»، «تولید، انتخاب و نهادینه شدن»، «افق اجتماعی، قلمروهای گفتمانی و کنش نمادین». او شرایط اقتصادی، سیاسی و اجتماعی را به عنوان زیرمجموعهٔ شرایط محیطی بررسی کرده است. به عبارت دیگر برای بررسی شرایط محیطی مربوط به یک اثر هنری، پژوهشگر نیازمند آگاهی داشتن از شرایط اقتصادی، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی زمان خلق اثر می‌باشد. از طرف دیگر، در دیدگاه واثنو، ایجاد تغییر فرهنگی –که در این مقاله در قالب تاثیر هنر غرب بر نگارگری بررسی شده است– در سه مرحله تولید، انتخاب و نهادینه شدن شکل می‌گیرد؛ در مرحله تولید اندیشه‌ها طبقه‌بندی می‌شوند و در مرحله انتخاب، جامعه فرآیند گزینش را آغاز می‌کند و در مرحله نهادینه شدن به سنت‌های از پیش باقی مانده بازمی‌گردد (Wuthnow, 1989: 29-30). اینکه در جامعه مدنظر این مقاله –هنرمندان حاضر در کارگاه نقاشی امپراتوری عثمانی– سنت‌های مربوط به بهزاد تا چه حد نهادینه شده‌اند و هنرمندان به آن وفادار بوده‌اند، در این دسته سنجیده می‌شوند. از طرف دیگر اینکه اندیشه‌های نوین تا چه میزان در خلق آثار تاثیرگذار بوده‌اند، مطلبی است که در سومین دسته از منابع مدنظر واثنو – میزان‌سنجی پیوند و گسست بین محتوا و افق‌های اجتماعی– بررسی می‌شود. با توجه به اتفاقاتی که در تاریخِ هنر و نگارگری دوران صفویه رخ می‌دهد، دو نظام هنری تحت عناوین «مکتب هرات» و «مکتب تبریز دوم» شکل می‌گیرند. این مقاله، ضمن بررسی مشخصه‌های این دو سبک، با توجه به رمان «نام من سرخ» بر پایهٔ نظریهٔ واثنو، قطعهٔ نگارگری فاقد اطلاعات شناسنامه‌ای با موضوع «شکار» که از این دوران به جای مانده است را تحلیل کرده است. نتایج به دست آمده، اهمیت ارجاع به ادبیات داستانی در نقد و بررسی هنرهای بصری را به خوبی نشان می‌دهد.

مقدمه

عصرصفویه، دورهٔ بسیار مهمی در تاریخ ایران اسلامی است. طی این دوره، کشور از نظر سیاسی و اجتماعی، با چالش‌ها و دگرگونی‌های مختلفی مواجه شد که تأثیر مستقیم و غیرقابل انکاری بر هنر ایران گذاشت. شکل‌گیری نوین روابط خارجی در این دوران و مهاجرت هنرمندان ایرانی به دربار عثمانی، موجبات آشنایی آنان با هنر غرب را فراهم ساخت و به سمت و سویی سوق داد که به وسیلهٔ آن می‌توان گفت، هنر دورهٔ صفویه در مسیر نوآوری و تجدد قرار گرفت. از سوی دیگر، رفت‌وآمد اروپائیانی که با عناوین مختلفی، مانند سفیران و مبلغان مذهبی به ایران سفر می‌کردند، در این دوران رونق خاصی یافت و باعث شد تا بسیاری از اشیاء هنری این دورهٔ درخشان، به دنیای غرب منتقل شوند. نگارگری، یکی از ارزشمندترین گونه‌های هنر ایرانی است که در عصر صفوی به اوج شکوفایی خود رسید و بسیار مورد استقبال غربیان بود و جای تعجب هم نیست که امروزه می‌توان ده‌ها نمونه از این گونهٔ هنر را در اقصی نقاط دنیا، به خصوص در کشورهای اروپایی، پیدا کرد. یکی از قطعات به جای مانده از این دوران، درحال‌حاضر در یک مجموعهٔ شخصی در شهر بولونیا[1] در شمال ایتالیا نگهداری می‌شود. در پژوهش حاضر، این اثر هنری از نظر جلوه‌های بصری و جنبه‌های مختلف فلسفی و اجتماعی، با رمان معروفِ اورهان پاموک با عنوان «نام من سرخ» و بر مبنای نظریهٔ رابرت واثنو تطبیق داده شده است. شخصیت‌های موجود در رمان پاموک، نگارگران حاضر در کارگاه نقاشی دربار سلطنتی عثمانی هستند که برخی از آنان ایرانی و شاگردان کمال‌الدین بهزاد بودند. این هنرمندان با دیدی سنت‌گرا، با نگارگران طرفدار نوگرایی آن زمان که توسط هنرمندان غربی به

[1] .Bologna

این کارگاه معرفی شده بودند، به مشکل برخورده‌اند و این اختلاف منجر به وقوع یک قتل پیچیده شده است. در این رمان، معرفه‌های سبک نگارگری صفوی تشریح شده و در طی آن، تفاوت بین نقاشی شرق و غرب در قالب گفتمان بین شخصیت‌ها مورد بررسی قرار گرفته‌اند. این پژوهش با هدف بررسی نقش ادبیات داستانی در خوانش و تحلیل آثار هنرهای تجسمی، شکل‌گیری مکاتب مختلف نگارگری و اتفاقات مربوط به آن را در رمان پاموک بر پایهٔ نظریهٔ واثنو بررسی کرده و نتایج آن نقش موثر رجوع به ادبیات داستانی در تحلیل آثار هنرهای تجسمی را به خوبی نشان می‌دهد.

روش تحقیق

این مقاله بر پایهٔ روش توصیفی- تحلیلی صورت گرفته و اطلاعات لازم با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و مشاهدهٔ آثار جمع‌آوری شده است. پژوهش پیش رو پس از بررسی نگارگری مدنظر و مقایسهٔ آن با چند اثر مهمِ به جای مانده از دورهٔ صفوی و همچنین بررسی این نوعِ هنر در رمان «نام من سرخ»، در دو بُعد بصری و نظری با استفاده از مبانی جامعه‌شناسی واثنو، آن‌ها را باهم تطبیق داده است و ضمن رسیدن به این پاسخ که این قطعهٔ به جای مانده مربوط به کدام یک از مکاتب هنری عهد صفوی است، نقش ادبیات داستانی در خوانش آثار هنری را بررسی کرده است.

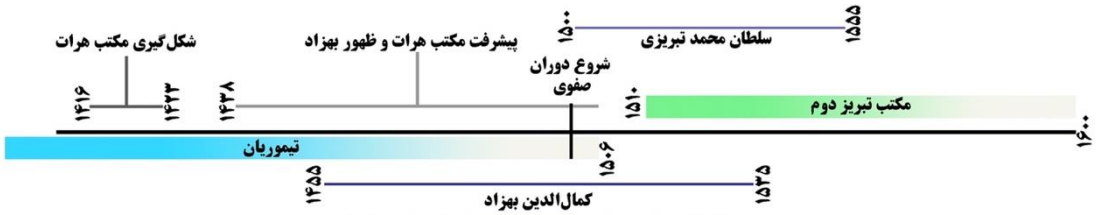
پیشینهٔ پژوهش

آثار نگارگری مربوط به دوران صفویه، به این دلیل که یکی از مهم‌ترین هنرهای این عصر محسوب می‌شود، تاکنون موردتوجه محققین و نویسندگان زیادی در سراسر دنیا قرار گرفته‌اند. مائیس نظرلی، در کتابی با عنوان «جهان دوگانهٔ مینیاتور شرقی» (۱۳۹۱)، نگارگری دورهٔ صفوی را توصیف کرده و علاوه بر ارائهٔ اسناد و شواهد تاریخی، شرایط فرهنگی، اجتماعی و سیاسی این عهد را با دقت بیان کرده است. پریسا شاد قزوینی، در بخشی از کتابش با عنوان «تأثیر شرق بر نقاشی اروپا» (۱۳۸۴)، به بررسی پیش‌زمینه‌های تاریخی روابط شرق و غرب در دورهٔ جنگ‌های صلیبی و همچنین دورهٔ حکومت عثمانیان پرداخته و در طی آن هویت‌های هنری در شرق و غرب را شرح داده است. یعقوب آژند در کتاب «مکتب نگارگری اصفهان» (۱۳۹۳) و مقالهٔ »نوآوری و تجدد در هنر صفوی» (۱۳۷۳)، علاوه بر مباحث تاریخی به چگونگی ایجاد شکاف در سنت، ایجاد انگیزه و علل نوگرایی در هنر این دوران پرداخته است. این محقق همچنین در ترجمهٔ کتاب «تاریخ ایران، دورهٔ صفویان» (۱۳۸۰) که بخشی از پژوهش دانشگاه کمبریج است، به حضور روحانیون، سفیران، بازرگانان و مسافران اروپایی با اهداف گوناگون مذهبی، سیاسی و بازرگانی در دورهٔ صفویه پرداخته است و تأثیر این روابط را در هنر آن روزگار بررسی کرده است. در یکی از مقالات منتشر شده با عنوان «بررسی تأثیر روابط فرهنگی با اروپا بر نقاشی مکتب اصفهان» (۱۳۸۹)، قلی پور و حاصلی، هنر نگارگری در زمان شاه عباس صفوی و نقش فرهنگ و هنر اروپایی بر آن را به خوبی تحلیل کرده‌اند. علاوه بر موارد ذکر شده، تاکنون مقالات زیادی با موضوع هنر و تاریخ دوران صفوی منتشر شده‌اند که نکتهٔ مشترک بین آن‌ها، تأثیرات متقابل هنر شرق و غرب است. از آنجایی که رمان پاموک یکی از مهم‌ترین داستان‌های نوشته شده دربارهٔ این هنر است و به دلیل دریافت جایزهٔ نوبل ادبی از شهرت زیادی برخوردار است، در دهه‌های اخیر، از دیدگاه‌های مختلف موردتوجه قرار گرفته است. عباسی‌فر و محرمی، در مقاله‌ای تحت عنوان «ترامتنیت رمان «نام من سرخ» اورهان پاموک با خسرو و شیرین گنجهٔ نظامی» (۱۴۰۰)، حضور این دو شخصیت گنجهٔ نظامی را در رمان پاموک، بررسی کرده‌اند. بی‌رنگ و رضازاده، در مقالهٔ «بازآفرینی روایت نقاشی ایرانی در رمان نام من سرخ اورهان پاموک» (۱۳۹۹)، ویژگی‌های محرز و مشترک بین نقاشی ایرانی و این رمان را تحلیل کرده‌اند. همچنین فیضی در مقالهٔ خود با عنوان «بازتاب بوطیقای فرهنگ ایرانی در رمان نام من سرخ» (۱۳۹۵)، علاوه بر بررسی جایگاه نگارگری در این رمان، به چگونگی آشنایی

پاموک با فلسفه نگارگریِ ایرانی پرداخته است. همان‌طور که می‌توان مشاهده کرد، این رمان امکان بررسی از دیدگاه‌ها و نظریه‌های مختلف را دارد. پژوهش حاضر، این رمان و ارتباط آن با نگارگری صفوی را بر پایه آراء رابرت واثنو بررسی کرده و نتایج حاصل از آن را با یکی از آثار به جای مانده از این عهد تطبیق داده است.

مینیاتور صفوی

شاه اسماعیل، بنیان‌گذار سلسلهٔ صفوی، به هنر و فرهنگ علاقه‌ای وافر داشت و پس از تثبیت تمامیت ارضی ایران، به تأسیس کتابخانه و کارگاه‌های هنری پرداخت (آیت‌اللهی، ۱۳۸۹: ۲۸۶). در این دوران، هنرپروریِ خاندان صفوی، باعث شد که نقاشی، یکی از درخشان‌ترین ادوار خود را پشت سر بگذارد. نقاشی در اوایل دورهٔ صفوی تا دورهٔ شاه عباس اول (پادشاهی: ۱۵۸۲–۱۶۲۹م) –حتی بعد از آن– در خدمت کتاب‌آرایی بوده است. در دورهٔ شاه عباس، دو مکتب نقاشی هرات و تبریز دوم، به اوج رسیدند (نمودار ۱).



نمودار ۱: بررسی روند تاریخی شکل‌گیری سبک‌های نگارگری صفوی (منبع: نگارنده).

مکتب هرات، در ابتدا در دورهٔ تیموریان (۱۳۷۰–۱۵۰۶) و با حمایت سلطان حسین بایقرا (پادشاهی: ۱۴۶۹–۱۵۰۵م) به وجود آمد. در این دوران فضای فرهنگی فرهیخته‌ای در هرات به وجود آمد و سفر شاه طهماسب –پسر شاه اسماعیل– به عنوان حاکم به آنجا (۹۲۲ ه)، موجب رونق این مکتب شد. این مکتب هنرمندی به نام کمال‌الدین بهزاد را پرورانید که نقطهٔ آغاز تحول در نگارگری ایرانی را رقم زد. او از معدود هنرمندان ایرانی است که حمایت شایسته‌ای از وی به عمل آمده است. بهزاد به دلیل نوآوری‌هایی که در نقاشی ایرانی رقم زد، شهرت فراوانی را کسب کرد که تا به امروز همچنان پابرجاست (کریمیان و همکاران، ۱۳۸۶: ۶۹). شاه اسماعیل صفوی، در سال ۱۵۰۸ میلادی، به هرات حمله کرد و سنت‌های مکتب هرات را به تبریز که پایتختش بود، منتقل نمود و به‌این‌ترتیب، دومین مکتب مهم این دوره به وجود آمد. مکتب تبریز دوم، به رهبری سلطان محمد تبریزی است که به گونه‌ای پیروی از بدعت‌های بهزاد به حساب می‌آید (جوادی، ۱۳۸۵: ۱۱). در یک بیان کلی، باید گفت که سبک بهزاد، طبیعت‌گرا و آکادمیک و سبک سلطان‌محمد، خیال‌پردازانه است (معمارزاده، ۱۳۸۸: ۳۹). در آثار بهزاد، درک از تناسب، نظام هندسی، حالت پویایی و حرکت و انسان‌گرایی غالب است (جدول۱). سنت منظره‌پردازی، مبتنی بر توجه به طبیعت به عنوان زمینهٔ اثر، نمایش عناصر طبیعت فارغ از ترسیم نمادهای جغرافیایی و عدم ترسیم مفاهیم مشخص، از دیگر بدعت‌های اوست (لعل‌شاطری، ۱۳۹۵: ۲۱). می‌توان دید که اگرچه در کار بهزاد، پیکرها زیبارو و لطیف نیستند، اما از نظر پیچیدگی و داشتن هماهنگی، پیشرفته هستند. او احساس ذاتی خود را از زیبایی حرکات، به کار اضافه می‌کند. بهزاد، برخلاف نگارگران پیشین و به مدد طراحی قوی، توانست پیکرهای یکنواخت و بی‌حالت را به حرکت درآورد. در اکثر آثار او، با بخش‌بندی‌های فضا، کثرت اشیاء و تنوع آدم‌های پرتحرک مواجه هستیم؛ ولی این گوناگونی هرگز به آشفتگی نمی‌انجامد (پاکباز، ۱۳۸۵: ۸۲).در سبک سلطان محمد تبریزی، تخیل، ترکیب‌بندی‌های بغرنج و هماهنگی جسورانهٔ

رنگ‌ها و ریزه‌کاری‌های سنجیده وجود دارد (پاکباز، ۱۳۸۵: ۳۰۸-۳۰۹). نگارگری‌های سبک تبریز دوم، دارای ترکیب‌بندی‌های متوازن با استفاده از رنگ‌های درخشان و متنوع هستند. توجه به فضاسازی چندساحتی، پوشاندن کل فضا و بازنمایی استادانهٔ حرکات در آن‌ها به چشم می‌خورد (نامدار، ۱۳۹۱: ۷۴). به عقیدهٔ کِن بای «سلطان محمد، بیش از سایر هم‌عصرانش، می‌تواند حالت و معانی داستان را در قالب، شکل صخره‌ها، گیاهان و آسمان بنمایاند» (کن‌بای، ۱۳۸۹: ۸۱).

جدول ۱: بررسی آثار بهزاد و سلطان محمد تبریزی (منبع: نگارنده).

آثار بهزاد		آثار سلطان محمد تبریزی	
اطلاعات	تصویر	اطلاعات	تصویر
۱. ظفرنامهٔ شریف‌الدین علی یزدی https://www.gettyimages.nl/fotos/timur-timur.		۴. پیرزن و سلطان سنجر در خمسهٔ تهماسبی https://iranantiq.com/handicraft/painting/traditional-painting.	
۲. جنگ تیمور و سلطان مصر http://taghvimetarikh.com/امیر-تیمور-گورکانی/.		۵. در بند کشیده شدن ضحاک در دماوند https://virgool.io/@ehsanname-ضحاک-و-زلزله-knbsnv4btvn9.	
۳. نبرد اسکندر و دارا در خمسهٔ نظامی https://parvizkalantari.pythonanywhere.com/article/-65vi.		۶. خواب رستم در شاهنامهٔ فردوسی. https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1948-1211-0-23.	

بررسی مینیاتور صفوی در رمان پاموک بر پایهٔ نظریهٔ واثنو

«نام من سرخ»، رمانی است که اورهان پاموک -نویسندهٔ ترک اهل استانبول- آن را در سال ۱۹۸۸ میلادی و تحت تأثیر رمان مشهور ایتالیایی «نام گل سرخ»، اثر امبرتو اکو[1] -نویسنده شهیر ایتالیایی- (۱۹۸۰م)، منتشر کرد. این رمان در سال ۲۰۰۶ میلادی، توانست جایزهٔ نوبل ادبی را از آنِ خود کند. این کتاب، به راز قتل پیچیده‌ای می‌پردازد که در قرن ۱۶ میلادی، در کارگاهِ نقاشی کاخ سلطنتی امپراتوری عثمانی، اتفاق می‌افتد و به حضور نگارگران ایرانی در استانبول، یعنی نقطهٔ رویارویی دین اسلام و مسیحیت، اشاره دارد. بحث و جدل این دو گروه، پیرامون سنت‌گرایی و مدرنیته در نگارگری است. به عبارت دیگر، هنرمندانی که به دنبال پیروی از بهزاد، خواهان حفظ معیارها و ارزش‌های کهن در نگارگری بودند و به هیچ‌وجه حاضر به فاصله گرفتن از این ارزش‌ها نبودند، در مقابل هنرمندانی که به دنبال فرصتی برای تجدد و غرب‌گرایی در نگارگری شرقی بودند، قرار گرفتند. گروه دوم، به دنبال پیروی از هنر جِنتیله بِلّینی[2] بودند و او را هنرمندی مدرن، میان هنرمندان سنتی آن روزگار می‌دیدند. این نقاش ایتالیایی، بین سال‌های ۱۴۷۹ تا ۱۴۸۱ میلادی، طبق یک قرارداد سیاسی در دربار سلطان محمد دوم، مشغول به کار شد (De Vecchi, Cherchiari, 1999: 355). پیروان بِلینی، در حقیقت به دنبال ایجاد بحث پرسپکتیو در نقاشی شرقی بودند. با نگاهی به این داستان و تطبیق آن با کتاب‌های

[1] . Umberto Eco.(۱۹۳۲-۲۰۱۶م)، فیلسوف و نویسندهٔ مشهور ایتالیایی

[2]. Gentile Bellini.(۱۴۲۹-۱۵۰۷م) هنرمند ونیزی دورهٔ رنسانس

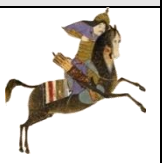
تاریخ هنر، می‌توان گفت که این رمان علاوه بر تحقیقات تاریخی، بر پایهٔ تفسیرهای شخصی پاموک شکل گرفته و احساسات او نیز در این داستان دخیل هستند. برای مثال، شرح کارگاه سلطنتی نقاشی دربار عثمانی (به جز اشارات روان‌شناسانه و توصیف حسادت‌ها) بسیار اغراق آمیز است و به هیچ وجه با واقعیت تاریخی هنر این دوران منطبق نیست و قطعاً احساسات و تخیل پاموک در آن وجود دارد. اما در مورد توصیف‌های بصری و نظری نگارگری، می‌توان به این کتاب به عنوان یکی از منابع مهم برای نقد و بررسی این هنر نگاه کرد. تمرکز این داستان متوجه این هنر و ماهیت آن به عنوان یک پیام جهانی است. این پیام از نظر این نویسنده، داستان عشق (منظور از عشق، پایبندی به مکتب نگارگری و زیباشناسی موجود در آن است) و همچنین پایبندی به ایدئولوژی شرق‌گرای عثمانی در نگارگری است که از منظر واثنو با عنوان نهادینه شدن قابل بررسی است که در نهایت با شکست مواجه می‌شود. با وجود اینکه در این رمان به طور مستقیم به اقتصاد دوران صفوی و عثمانی اشاره‌ای نشده است؛ اما با توجه به اتفاقاتی که در آن می‌افتد، این رمان بر پایهٔ نظریهٔ واثنو به شکل زیر بررسی می‌شود: شرایط محیطی به موجب اقتصاد پویای دوران صفوی و حمایت پادشاهان باعث درخشش بهزاد شد و در نتیجه مکاتب مختلف شکل گرفتند. از طرفی، در این مبحث باید به روابط دربار عثمانی با دول غربی اشاره نمود که موجب تبادل هنرمندان گشت. تولید، انتخاب و نهادینه شدن در این داستان به خوبی قابل پیگیری است که به ادامهٔ سنت‌های بهزاد و به دنبال آن به وجود آمدن مکتب تبریز دوم منجر شد؛ ذکر این نکته ضروری است که در مورد نگارگری صفوی، مقوله تولید، انتخاب و نهادینه شدن، زاده شرایط محیطی است، اگر ارتباطات با هنرمندان و دولت‌های غربی در این دوران رونق نمی‌گرفت، شکل جدیدی از هنر تولید نمی‌شد و هنر (خصوصاً نگارگری) به دو دسته شرق‌گرا و غرب‌گرا تقسیم نمی‌شد که در نتیجه آن نگارگران نسل جدید، بر سر دو راهی انتخاب قرار بگیرند.

در ادامه همین روند، افق‌های اجتماعی و قلمروهای گفتمانی جدیدی بین دو گروه سنت‌گرا و تجددگرا به وجود می‌آید. می‌توان گفت که با وجود آن که تئوری واثنو در سه دسته‌بندی به این مقولات پرداخته است، اما بدون شک بین آن‌ها ارتباط تنگاتنگی وجود دارد و این نوع ارتباط در مورد نگارگری صفوی و اتفاقات مربوط به آن کاملاً صدق می‌کند.

پاموک در این رمان، در ابتدای امر، به وجود تفاوت‌های بین هنر شرق و غرب از منظر تئوری توجه کرده است، او می‌نویسد: «نقش پرتره، بزرگترین گناه بود، نقاشی پرتره، طرز نقاشی مسلمانان را از سکه می‌انداخت.» (پاموک، ۱۳۹۱: ۴۱۸) در ادامه می‌نویسد: «هویت نقاش مهم نیست، مهم این است که زیبایی نقاشی، انسان را به غنای زندگی، عشق، احترام به رنگ‌های مخلوق خدا، تأمل و ایمان دعوت کند» (همان، ۶۳). این نویسنده در بیانی صریح‌تر می‌نویسد: «چیزی که این نقاشی را از نقاشی بت‌پرستان و مسیحیان متمایز می‌کند؛ یعنی به تصویر کشیدن دنیا از دید خداوند [...]» (همان، ۸۵). پرتره‌نگاری و فردیت‌گرایی دو مطلب اساسی و مهم در تفاوت‌های بین نقاشی شرق و غرب می‌باشند. طبق گفته‌های پاموک در قسمت‌های مختلف این کتاب، نگارگر شرقی، هدف نگه داشتن زمان در یک لحظهٔ خاص را دارد که در آن خداوند صحنهٔ مذکور را آفریده است. هدف غائی نگارگر آن است که به بیننده این حس را القا کند که خود اثر هیچ آفریننده‌ای به جز خداوند ندارد و بدون خواست او هیچ چیز اتفاق نمی‌افتد. این مسأله همان‌طور که اشاره شد، از بدعت‌های بهزاد در هنر ایرانی است که با فردیت‌گرایی و انسان‌گرایی موجود در هنر غرب که ریشه در دوره رنسانس دارد، در تناقض است. یکی از موضوعات مهمی که در این رمان به آن توجه شده، نقاشی اسب است که پاموک در یادداشت‌های بی-شماری در اثرش به آن پرداخته: «[...] در واقعیت اسبی وجود ندارد که عیناً چون من باشد. من فقط و فقط نقش اسب خیالی ذهن نقاش هستم. همه به محض دیدنم می‌گویند: خدایا چه اسب زیبایی! آن‌ها در اصل، نه من، بلکه نقاش را تحسین می‌کنند.» (Pamuk, 2002: 249) یا در جای دیگر می‌نویسد: «حتی بی‌استعدادترین نقاش، از آنجا که مغزش، مانند نقاشان فرنگی تو خالی است و حتی زمانی که اسبی را تماشا کرده و نقاشی‌اش را می‌کشد، آن را طبق آنچه در حافظه دارد نقاشی می‌کند؛ چراکه هیچ‌کس

نمی‌تواند در آنِ واحد، هم به اسب و هم به کاغذی که روبه‌رویش قرار دارد نگاه کند. نقاش ابتدا اسب را نگاه می‌کند و سپس آنچه را که در حافظه دارد، روی کاغذ می‌آورد [...] آنچه را که نقاش روی کاغذ می‌آورد، اسبی نیست که لحظه‌ای قبل دیده است؛ بلکه خاطره‌ای از همان اسب است که در ذهنش مانده است. پس نقاشی حتی برای پست‌ترین نقاشان نیز در سایهٔ حافظهٔ آن‌ها ممکن می‌شود.» (همان، ۶۸) این مدل نقاشی از اسب، همان مقولهٔ نمایش واقعیت با دیدگاهی شاعرانه و فرانگر است که باز هم از بدعت‌های بهزاد در نگارگری عهد صفوی است. او در مورد نمایش اسب به دست بهزاد، این‌گونه می‌نویسد: «کمال‌الدین، استاد بزرگ [...] به جای دست نقاش، ذهن و قلب را حامل حافظهٔ نقاش می‌داند» (همان، ۲۶۸). با نگاهی به حضور اسب در برخی از مهم‌ترین نگارگری‌های بهزاد و سلطان محمد (جدول ۱)، می‌توان متوجه شد که در مکاتب نگارگری عهد صفوی، اشتراکات و افتراقاتی در نمایش اسب وجود داشته است (جدول ۲).

جدول ۲: بررسی اشتراکات و افتراقات بین اسب‌های نقاشی شده توسط کمال‌الدین بهزاد و سلطان محمد.

نحوهٔ نمایش اسب					
مکتب هرات (کمال‌الدین بهزاد)			مکتب تبریز (سلطان محمد تبریزی)		
 ظرافت و دقت در طراحی، استفاده از سایه روشن، دارای حرکت و تناسب درست (جدول ۱، شماره ۱).	تناسبات دقیق، عدم استفاده از سایه روشن، پاهای ظریف، دارای نشان آویزان شده از گلو، نمایش ناکامل (جدول ۱، شماره ۲).	ظرافت در طراحی و لاغری پاها، رعایت تناسب، استفاده از تک‌رنگ و نمایش ناکامل (جدول ۱، شماره ۳).	نمایش درست حرکت اسب و توجه به آناتومی حیوان (جدول ۱، شماره ۴).	دارای ظرافت، پاهای بسیار ظریف و کشیده، دم طبیعی، عدم استفاده از سایه روشن (جدول ۱، شماره ۵).	دارای تناسب کلی، پاهای ظریف و کشیده، استفاده از سایه روشن (جدول، شماره ۶).
اشتراکات					
۱. نمایش پاهای بسیار لاغر ۲. نمایش از زوایای مختلف ۳. وجود تونالیته‌های رنگی مشابه (مشکی، قهوه‌ای و سفید)					
تفاوت‌ها					
۱. نمایش گوش‌های کوتاه‌تر در مکتب هرات ۲. حرکت در اسب‌های موجود در آثار بهزاد بیشتر است. ۳. استفاده از تونالیتهٔ رنگی خاص در آثار سلطان محمد بیشتر است. ۴. در آثار سلطان محمد، دم اسب معمولاً بلندتر است. ۵. تحرک اسب‌سواران در مکتب هرات، در اکثر مواقع بیشتر است. ۶. در مکتب تبریز، دقت به چهرهٔ اسب و شباهت آن به طبیعت بیشتر است.					

با مقایسهٔ مهم‌ترین آثار بین بهزاد و سلطان محمد، می‌توان گفت که اسب‌های بهزاد، دارای تحرک بیشتری در جهت عمودی و اریب هستند و اسب‌های سلطان محمد در جهت افقی قرار دارند؛ با وجود آنکه اسب‌های منقوش شده توسط سلطان محمد، به طبیعت

نزدیک‌تر هستند، اما همهٔ اسب‌ها از یک قاعدهٔ کلی پیروی می‌کنند که بدعت‌های بهزاد هستند. براساس مسائلی که مطرح شد، می‌توان به خوبی به این نکته پی برد که پاموک، ابعاد مختلف نگارگری صفوی را به خوبی و در یک چارچوب درست بیان کرده است و می‌توان براساس آن، آثاری که در مجموعه‌های مختلف قرار دارند را بررسی کرد. می‌توان این‌گونه گفت که پاموک، از اصرار نگارگران بر ادامه سبک بهزاد، بسیار خوب در نمایش اسب آگاه بوده است. مقوله‌ای که واثنو آن را تحت عنوان «تولید، انتخاب و نهادینه شدن» معرفی می‌کند که همان‌طور که اشاره شده زاده «شرایط محیطی» حاکم در دوران صفوی است. به عبارتی نگارگران انتخاب می‌کنند که اصول تولید شده و نهادینه شده کمال‌الدین بهزاد را ادامه دهند و در غالب یک قلمرو اجتماعی جدید به گفتمان با هنرمندان غرب‌گرا بپردازند که زاده شرایط محیط و اقتصاد پویای دوره صفوی و عثمانی بوده است.

سبک‌شناسی قطعه «شکار» موجود در شهر بولونیا

یک قطعه نگارگری به جای مانده از عهد صفوی، حاوی صحنهٔ کلاسیک شکار در دست است که درحال‌حاضر، در مجموعه‌ای شخصی در شهر بولونیا در شمال ایتالیا نگهداری می‌شود و هنرمند آن ناشناخته است (تصویر ۱). این اثر توسط جان کلادیو ماکّیارِلّا[1] –مدیر وقت مؤسسهٔ فرهنگی ایتالیا در تهران– در اوایل دههٔ نود میلادی خریداری شده است. به گفتهٔ محققین، این اثر مربوط به اوایل سدهٔ ۱۷ میلادی است. وقایع این نگارگری در یک چشم‌انداز کوهستانی و خشن که در بخش عمدهٔ آن رنگ خاکستری روشن حاکم است، به نمایش درآمده‌اند. زاویهٔ دید هنرمند که از بالاست، اشاره‌ای به آفرینش این لحظه از دیدگاه خداوند است که پاموک نیز از آن یاد کرده بود و همچنین عدم نام بردن از نقاش (عدم فردگرایی)، منطبق بر گفتهٔ پاموک است. این قطعه در ابعاد ۳۰×۱۷٫۷ سانتی‌متر (با احتساب حاشیه) و ۲۷٫۵×۱۵ (با احتساب نوشته‌ها) و ۱۵×۱۴ سانتی‌متر (بدون در نظر گرفتن حاشیه و نوشته‌ها) به نمایش درآمده است. همان‌طور که از تصویر پیداست، در قسمت‌های بالا و پایین این نگارگری، دست‌نوشته‌هایی موجود است که در قسمت بالایی آن به روایت داستان موسی و خضر پرداخته[2] و در قسمت پایین، داستانی از امام جعفر صادق (ع) نقل شده است. در این قسمت، همچنین هنرمند (یا خطاط) از فرزندِ دختری یاد کرده است که جدهٔ ۷۰ پیغمبر است و در خطوط پایین‌تر به گنجینه‌ای اشاره نموده که در دیوار مِلکِ دو پسر یتیم قرار دارد. همچنین اشاره شده که پدر آن‌ها فردی صالح بوده –که از هویت او مدرکی در دست نیست– و اگر دیوار ساقط شود، گنج به دست دیگران می‌افتد.

تصویر ۱: نگارگری صحنهٔ شکار، ایران، قرن ۱۷ میلادی، عکس: جوانی کوراتولا (بولونیا، مجموعهٔ شخصی).

[1] .Claudio Macchiarella

[2]. در این باره رجوع شود به قرآن کریم، سورهٔ اصحاب کهف، آیه‌های ۶۵–۸۲.

شخصیت اصلی، کمی به سمت جلو خم شده است و با اشارهٔ دست درحال هدایت گروه است. مشابه این فیگور را می‌توان در برخی دیگر از نگارگری‌های مکتب تبریز مشاهده کرد (تصویر ۲). صورت او تخم‌مرغی و کشیده است و ابروهای به هم پیوسته و سبیل ظریفی دارد که جزء عناصر مشترک نگارگری‌های این دوره است و می‌توان آن‌ها را تحت تأثیر مغولان به حساب آورد.

تصویر ۲: نحوهٔ نمایش اسب‌سوار اصلی در مینیاتور شکار (راست) و مینیاتور شکار بهرام در مقابل آزاده، کلیات امیرعلی شیرنوایی (چپ)، منسوب به سلطان محمد (امیر حسینی، ۱۳۸۷: ۵۰).

این شاهزاده که بی‌شک مهم‌ترین شخصیت موجود در این اثر هنری است، بزرگ‌تر و کامل‌تر از سایر شخصیت‌های این کادر به نمایش درآمده است. او چکمه به پا دارد و لباس سبز رنگ و بلندش دارای نقوش اسلیمی است که از یقه تا زانو به صورت پیوسته ادامه دارند. این نقوش که به «ابر چینی» معروف هستند، از دورهٔ تیموری به بعد، در ایران بسیار مورد استقبال هنرمندان قرار گرفتند، ریشه در هنر چین دارند و در مکتب تبریز اول، بسیار استفاده می‌شدند (Lentz, Lowry 1898: 192-198) که استفاده از آن‌ها در مکتب‌های هرات تبریز دوم هم ادامه پیدا کرد (تصویر ۳). تمام این موارد بر مبحث «نهادینگی» برخی از سنت‌ها در نگارگری و رجوع هنرمندان به آن‌ها اشاره دارند.

تصویر ۳: استفاده از لباس با ابر چینی در قطعهٔ «شکار» و «در بند کشیده شدن ضحاک» (جدول ۱، شماره ۶).

اسبِ این شاهزاده، با پاهای بسیار نازک و کوتاه که به سمت بیرونی بدن او رسم شده‌اند، حسِ حرکت را به بیننده منتقل می‌کند. مشابه این نوع نمایش اسب را می‌توان در نگارگری‌های دیگر مکتب تبریز مشاهده نمود (جدول ۱، شماره ۴). به نظر می‌رسد که قطعه شکار به مکتب تبریز دوم، نزدیک‌تر است. با نگاهی به اسب‌های این اثر و تطبیق آن با سایر آثار این مکتب، می‌توان به این نتیجه رسید که این مدل طراحی از اسب، نوعی الگوی تعریف شده و پیش‌زمینهٔ ذهنی هنرمند بوده است (جدول ۲)، مبحثی که پاموک به خوبی به آن اشاره کرده است و طبق نظریهٔ واثنو در مبحث «تولید، انتخاب و نهادینه شدن» به خوبی جای می‌گیرد. البته باید خاطرنشان کرد که با وجود اینکه اسب‌های موجود در این قطعه، به مکتب تبریز دوم بسیار نزدیک‌تر است (تصویر ۴) و حتی مدل رنگ‌پردازی نیز متأثر از مکتب تبریز دوم است (اسب جلویی، دارای رنگ تیره‌تر و اسب عقبی روشن‌تر است)؛ اما با مطالعهٔ دقیق‌تر آن‌ها می‌توان به این نتیجه رسید که نقاش، اسب‌های سبک هرات را نیز به خوبی می‌شناخته است (تصویر ۵).

تصویر ۴: نحوهٔ قرارگرفتن اسب‌ها در پس‌زمینهٔ قطعه «شکار» بولونیا (چپ) و «در بند کشیده شدن ضحاک در دماوند» اثر سلطان محمد تبریزی (راست، جدول ۱، شماره ۵)

تصویر ۵: چگونگی نمایش اسب در نگارگری سبک هرات (جدول ۱، شماره ۳)، اثر بهزاد (راست) و قطعهٔ «شکار» بولونیا (چپ).

این اسب دارای گردنبند بزرگی است که می‌تواند نمادی از پادشاهی باشد. همین علامت بر گردن اسب‌های موجود در بالای کادر سمت چپ و اسب پایین سمت چپ نیز وجود دارد (تصویر ۶) و به عبارتی اسب‌های اشخاص مهم را از اسب‌های معمولی جدا می‌کند. اسب‌سوار سمت چپ پایین که با لباس قرمز به نمایش درآمده است، حداکثر تنش در این صحنه را نمایش می‌دهد و تنها شخصیتی است که درحال تیراندازی است. اسب‌سوار دیگری جلوی او حضور دارد که به سمت او چرخیده و به نظر می‌رسد درحال آموزش تیراندازی یا صحبت با اسب‌سوار قرمزپوش است. در اینجا بار دیگر، تأکید هنرمند بر عنصر حرکت قابل مشاهده است. اسب طوسی موجود در این بخش که فقط سر و گردن آن پیداست، به سمت راست کادر چرخیده و به نظر می‌رسد که تیر پرتاب شده از سمت اسب سوار سمت چپ را با چشم‌هایش دنبال می‌کند.

تصویر ۶: وجود گردنبند در اسبّ‌های نگارگری «شکار» بولونیا.

دو شخصیت در پشت سر شاهزادهٔ اصلی وجود دارند که یکی جوان‌تر و دیگری بالغ‌تر است. او دست راست خود را روی سینه‌اش قرار داده که احتمالاً نشانهٔ احترام به اسب سوار اصلی است و می‌تواند تأکیدی بر اهمیت و مقام بالای او باشد. با توجه به اتفاقاتی که در این صحنه افتاده است، باید گفت که فضاسازی مفهومی، به همراه نشانه‌های انتزاعی از جهان واقعی به چشم می‌خورد. طبق نظر پاکباز «در نگارگری‌های متعلق به مکتب تبریز دوم، نشانی از ترفندهای سه بعدنمایی –پرسپکتیو و سایه روشن– به چشم نمی‌خورد»

(پاکباز، ۱۳۸۵: ۹۲). قسمت مربوط به شکار در این نگارگری پویاست و نوع قرارگیری عناصر در کادر و رنگ‌آمیزی آن‌ها موجب ایجاد حرکت چشم بیننده می‌شود. از طرفی، اسب‌سوار اصلی و حیوانات درحال فرار، از سمت چپ کادر وارد شده‌اند و حرکت آن‌ها خلاف جهت نوشته‌های ذکر شده در بالا و پایین کادر است که این موضوع به حرکت چشم بیننده در کادر کمک می‌کند. فضایِ در اختیار هنرمند برای نمایش صحنهٔ شکار، به واسطهٔ جریان آبی که به صورت عمودی تقریباً در وسط نقاشی قرار گرفته، به دو قسمت تقسیم شده است (تصویر ۷). این جریان آب، شفاف و با رنگ آبی نمایش داده شده است. هنرمند برای بازسازی حالت مواج آب، با رنگ سفید، به ایجاد خطوط منحنی بر روی رنگ آبی پرداخته است. در کنار جریان آب، چمن‌های کوتاهی رویده‌اند و سنگ‌ریزه‌هایی نمایش داده شده‌اند. این طرز استفاده از چمن، باز هم در نگارگری سبک تبریز دوم به چشم می‌خورد. هنرمند همچنین به نمایش گل و گیاهان مختلفی با رنگ‌های زرد و قرمز، با اعمال جزئیات فراوان و به صورت پراکنده در سراسر کادر پرداخته است. طبق گفتهٔ دوست سلطان محمد که از معاصرین اوست، وی در پرداخت به جزئیات و ریزه‌کاری‌ها بسیار مهارت داشته و به همین جهت مورد ستایش بوده است (شروه، ۱۳۸۳: ۱۱۷) و می‌توان این مسأله را یکی از مشخصه‌های سبک او دانست که در اثر شکار هم رعایت شده است. این گیاهان باعث چرخش چشم بیننده در کادر می‌شوند؛ چراکه رنگ‌های گرم آن‌ها با رنگِ سردِ زمینهٔ نقاشی در تضاد است؛ علاوه بر اینکه ما را از وجود انواع مختلف گل و گیاه در این زمان نیز آگاه می‌کند.

تصویر ۷: نمایش سبزه‌های کنار آب در قطعهٔ شکار بولونیا و «در بند کشیده شدن ضحاک» (جدول ۱، شماره ۶).

این درحالی است که در منظرهٔ این ترکیب‌بندی، می‌توان وجود سایه روشن را مشاهده کرد. به این معنی که هنرمند درحالی‌که به سنت‌های بهزاد، وفادار بوده است، از شرایط محیطی زمان خود نیز غافل نشده است. شرایطی که پاموک در رمان خود آن‌ها را شرح داده و واثنو تحت عنوان تولید، انتخاب و نهادینه شدن از آن یاد کرده است که می‌توان آن را نتیجهٔ شرایط محیطی دانست که از ثمرهٔ آن، افق اجتماعی زاده می‌شود. هنرمند در استفاده از سایه‌روشن پیروی از نوآوری‌های غربی را انتخاب کرده و به این واسطه شرایط گفتمانی جدیدی را در هنر نگارگری شرقی به وجود آورده است. در سمت چپ بالای کادر، اسب‌سواری وجود دارد که با یک دستش شاهین شکاری را نگه داشته و این صحنه در سایر نگارگری‌های این دوران هم تکرار شده است. جلوی همین شخصیت، فرد دیگری قرار دارد که به صورت نیمه پنهان، پشت درختی که تقریباً خشک است و فقط تعداد کمی برگ‌های نازک و منحنی دارد، قرار گرفته و با یک دستش جامی را نگه داشته است. هر دوی این شخصیت‌ها در اشکال مختلفی در سایر آثار نیز تکرار شده‌اند (تصاویر۸–۹). این مسأله به تکرار سنت‌های نگارگری اشاره دارد، همان چیزی که واثنو تحت عنوان نهادینه شدن بررسی کرده است. پاموک، در رمان خود بارها به ادامهٔ این سنت‌ها اشاره کرده و این‌گونه نوشته: «وقتی سال‌های سال، کتاب‌ها و نقاشی‌های فراوانی را دیدی، متوجه می‌شوی که شگفتی‌هایی که یک نقاش زبردست آفریده است، نه‌تنها در ذهن ما حک می‌شود، بلکه چشم‌انداز حافظهٔ ما را نیز تغییر می‌دهد» (همان، ۱۷۱).

تصویر ۸: بررسی حضور پرندهٔ شکاری روی دست اشخاص در نگارگری صفوی. راست: جدول ۱، شماره ۵؛ وسط: جدول ۱، شماره ۶؛ چپ: قطعه «شکار» بولونیا.

تصویر ۹: بررسی حضور شخصیت با در دست داشتن جام در نگارگری صفوی. راست: جدول ۱، شماره ۵؛ چپ: قطعه «شکار» بولونیا.

در بالای کادر سمت راست، دو اسب‌سوار وجود دارند که فارغ از اتفاقات موجود در صحنه، مشغول صحبت با یکدیگرند و درخت سروی جلوی آن‌هاست که مایل به سمت راست کادر رسم شده است و این حس را به بیننده القا می‌کند که با قدرت باد به این سمت خم شده است که بار دیگر بر وجود و اهمیت عنصر حرکت در این کادر، تأکید دارد (تصویر ۱۰). در همین بخش از این نگارگری، ابر چینی بالای سر اسب‌سواران وجود دارد که از سنت‌های نقاشی چینی است که از زمان ایلخانیان (۱۲۵۶–۱۳۹۴م) وارد نگارگری اسلامی (نه فقط ایرانی) شد (سرافرازی و همکاران، ۱۳۹۴: ۸۳). این ابر تا حدودی تصنعی نمایش داده شده است. نکتهٔ مهمی که در این نگارگری وجود دارد، عدم شفافیت رنگ‌های به کار برده شده نسبت به سایر آثار به جای مانده از مکتب تبریز دوم است. ترکیب‌بندی رنگی این قطعه بسیار شبیه به آثار ونیزی است که جنتیله بلینی به عنوان یکی از مهم‌ترین نمایندگان آن شناخته می‌شود. هنرمندان رنسانس ونیزی به دلیل رطوبت زیادی که در این شهر وجود داشته است، از رنگ‌های کِدِرتری نسبت به هم‌عصران خود در سایر شهرها –خصوصاً فلورانس– استفاده کرده‌اند (De Vecchi, Cherchiari, 1999: 355).

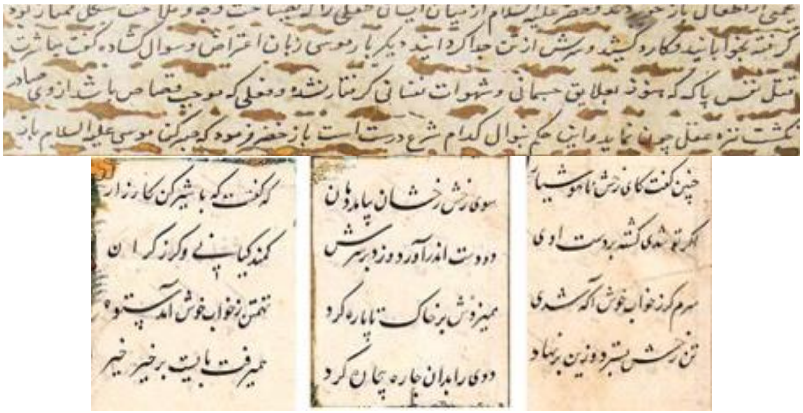
تصویر ۱۰: وجود ابر چینی، عنصر حرکت در میناتور شکار.

مساله بعدی که در این قطعه باید بررسی شود، فضاسازی محیطی است. در پس‌زمینه این نگارگری، حضور درختی با شکوفه‌های بهاری که نماد فصل بهار است، هم‌زمان با درختی با برگ‌های زرد و قرمز که نماد پاییز است، در تضاد کامل قرار دارد (تصویر ۱۱). علاوه بر اینکه این مسأله بازگشتی به دیدگاه نگارگر ایرانی و نگاهی از دید خداوند است، بار دیگر بر وجود تفاوت‌های ایدئولوژیک موجود در نقاشی غرب و شرق نیز اشاره دارد. پاموک، در جایی از رمان این‌گونه می‌نویسد: «قبولش برایم دشوار است. آن‌ها هر آنچه را که می‌بینند نقاشی می‌کنند، ما چیزی را که در جست‌وجوی آن هستیم به قلم می‌کشیم» (پاموک، ۱۳۹۱: ۱۸۰). نکتهٔ جالب در این بی‌زمانی آن است که احتمالاً پاموک نیز در نوشتن رمانش از آن الهام گرفته است. پاموک، در بخش‌های مختلفی از این کتاب، به چیستی نگارگری ایرانی رجوع کرده است که هدف او مبنی بر بازنمایی عالم خلق شده از دیدگاه خداوند است، به گونه‌ای که می‌توان اظهار داشت، هدف او از نگارگری، نمایش زندگی ابدی و تغییرناپذیر است. این رمان مشخصاً از زمان سلطان سلیم دوم (۱۵۶۶–۱۵۷۴م) آغاز می‌شود و تا زمان سلطان احمد اول (۱۶۰۳–۱۶۱۷م) امتداد می‌یابد؛ اما وقایع این رمان فقط به این بازهٔ زمانی محدود نمی‌شود و در بخشی از آغاز خلقت نیز سخن می‌گوید و زمانی که شخصیت‌های خوانندهٔ رمان را مورد خطاب قرار می‌دهد، تا زمان «بی‌زمانی» یا «زمان ابدی» پیش می‌رود. این درحالی است که در بخش عمده‌ای از نقاشی‌های غرب هم‌عصر این اثر نیز می‌توان شاهد زمان مشخص بود.

الف ب

تصویر ۱۱: وجود پدیدهٔ بی‌زمانی در نگارگری شرقی. الف: جدول ۱، شماره ۱، ب: قطعهٔ «شکار» بولونیا.

علاوه بر موارد درج شده، به دو دلیل دیگر نیز می‌توان گفت که این مینیاتور قطعاً مربوط به مکتب تبریز دوم است: اول، استفاده از کلاه قزلباش که تمام شخصیت‌های موجود در این کادر به جز شخصیت پایین سمت چپ و دو شخصیت بالای سمت راست، دارای آن هستند. این کلاه دستاری سفید است که به نشان دوازده امام، دوازده دور پیچیده شده و در نوک آن تیزیِ قرمز رنگی دیده می‌شود (کن بای، افشار، ۱۳۹۰). از طرفی باید به این نکته اشاره کرد که تعداد ردیف یا ستون‌های حاوی متن به چهار عدد می‌رسد (تصویر ۱۲). با وجود آنکه بر خلاف بسیاری از مینیاتورهای این دوران، هنرمند کادر جدایی برای خطاطی در نظر نگرفته است، اما ردیف‌های چهارتایی شامل نوشته، یکی از نمادهای مکتب تبریز دوم به حساب می‌آید (صادقی نیا و حصاری، ۱۳۹۶: ۱۱۲).



تصویر۱۲: نوشته‌های چهار ردیفی در مینیاتور شکار و مینیاتور خواب رستم (جدول ۱، شماره ۴).

با بررسی این رمان، نظریهٔ واثنو و مینیاتور به جای مانده و مقایسهٔ آن با سایر مینیاتورها در جنبه‌های مختلف، می‌توان وجه‌های مشترکی پیدا کرد و به اهمیت ادبیات داستانی در خوانش آثار هنری – خصوصاً در بسیاری از آثاری که نامی از هنرمند و اطلاعات دقیقی از تاریخ آفرینش آن‌ها در دست نیست– پی برد که در جدول زیر به آن‌ها پرداخته شده است (جدول ۳).

نظریه واثنو	نگارگری در دوران صفوی	رمان پاموک	قطعه شکار
شرایط محیطی	حمایت پادشاهان از هنرمندان و شکل‌گیری مکاتب مختلف. تبادل هنرمندان در کشورهای مختلف.	ارتباط با هنر غرب و سکنی گزیدن هنرمندان با گرایش‌های مختلف در دربار عثمانی.	تأثیرپذیری از هنر غربی در عین وفاداری به مکاتب صفوی.
افق اجتماعی، قلمرو گفتمانی و کنش نمادین	جایگاه بالای هنرمند و به وجود آمدن استادان صاحب سبک.	به وجود آمدن رقابت‌های هنری، روی آوردن هنرمندان به استادان مختلف و انتخاب سبک موردِ نظرِ هر یک.	به وجود آمدن نوع جدیدی از پالت رنگی که نمایانگر سویه‌برداری از هر دو گرایش است.
تولید، انتخاب، نهادینه شدن	انتخاب بدعت و نوآری‌های بهزاد و شکل‌گیری مکاتب هرات و تبریز.	دنباله‌روی از بهزاد یا بلینی.	وفاداری کامل به مکتب تبریز دوم، از منظر ترکیب‌بندی و پیشروی به سمت سایه‌روشن به پیروی از هنر غرب.

جدول ۳: مقایسهٔ وجود وجوه مختلف مدنظر واثنو در نظریه جامعه‌شناسی، رمان پاموک و نگارگری شکار.

نتیجه گیری

نگارگری ایرانی که هم‌زمان با پادشاهی سلسلهٔ صفوی به دوران درخشش خود رسید، دارای جنبه‌های بصری و فلسفی مخصوصِ به خود است که تاکنون توسط محققین زیادی تحلیل و بررسی شده است. با توجه به شکل نوینی از تبادلات سیاسی و اقتصادی که در این دوران با سایر کشورها آغاز می‌شود، می‌توان ده‌ها نمونه نگارگری و سایر شکل‌های هنری صفوی را در کشورهای غربی پیدا کرد که برخی از آن‌ها به دلیل آنکه در مجموعه‌های شخصی قرار دارند، هرگز مورد مطالعه و بررسی قرار نگرفته‌اند. این مقاله به دنبال

بررسی یک قطعه از این دست آثار که امروزه در شهر بولونیا نگهداری می‌شود، این اثر را با محتوای رمان «نام من سرخ»، اثر اورهان پاموک تطبیق داده است و محتوای رمان مذکور را از منظر رابرت واثنو، بررسی کرده است. با توجه به این نظریه و اتفاقاتی که در این رمان رخ می‌دهد، می‌توان این‌طور نتیجه‌گیری کرد که شرایط محیطی به وجود آمده در عهد صفوی و تبادل هنرمندان بین ایران و دول غربی که در نظریه واثنو با عنوان شرایط محیطی از آن یاد شده است، باعث به وجود آمدن افق‌های اجتماعی جدید و قلمروهای گفتمانی نوین می‌گردد. این ماجرا باعث به وجود آمدن دو کنش نمادین متفاوت می‌شود که در آن هنرمند می‌تواند به اصول سنتی نگارگری –پیرو سبک بهزاد– وفادار بماند (تولید، انتخاب و نهادینه شدن) یا انتخاب کند که اصول نقاشی غرب را در آثار خود استفاده کند. براساس این اصول در دو وجه فلسفی (عدم فردیت‌گرایی، عدم توجه به زمان، عدم استفاده از پرتره، نمایش از بالا و دیدگاه خداوند) و عناصر بصری (چگونگی نمایش اسب، استفاده از ابر چینی، نوع نمایش فضا و ترکیب‌بندی) طبق این رمان، هنرمند خالق نگارگری مذکور، گسست اجتماعی با زمانهٔ معاصر خود ایجاد نکرده و پایبندی به اصول سنتی را پیش گرفته است. به همین دلیل و با مقایسهٔ ابعاد مختلف این اثر با سایر آثار به جای مانده، می‌توان گفت که نگارگری شکار مربوط به مکتب تبریز دوم است و تطبیق آن با رمان پاموک از منظر واثنو، نمایانگر اهمیت ادبیات داستانی در نقد و تحلیل گونه‌های مختلف هنرهای تجسمی است.

منابع

آژند، یعقوب (۱۳۷۳). نوآوری و تجدد در هنر صفوی. *نشریهٔ هنرهای زیبا – هنرهای تجسمی*، دوره ۷، ص ۴–۱۰.

آژند، یعقوب (۱۳۸۰). *تاریخ ایران*، دورهٔ صفویان. تهران: جامی.

آژند، یعقوب (۱۳۹۳). *مکتب نگارگری اصفهان*. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت ارشاد.

آیت‌اللهی، حبیب (۱۳۸۹). *کتاب ایران، تاریخ هنر*. تهران: الهدی.

بیرنگ، مریم و رضازاده، طاهر (۱۳۹۹). بازآفرینی روایت نقاشی ایرانی در رمان نام من سرخ اورهان پاموک، *نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی*، شماره ۲۹،ص ۹۳–۱۰۷.

پاموک، اورهان (۱۳۹۱). *نام من سرخ*. ترجمه: تهمینه زاردشت (۱۳۹۳). تهران: مروارید.

پاکباز، رویین (۱۳۸۵). *نقاشی ایران از دیرباز تاکنون*. تهران: زرین و سیمین.

جوادی، شهره (۱۳۸۵). بررسی جایگاه هنر دورهٔ صفوی. *باغ نظر*، شماره ۵. ص ۶–۱۸.

سرافرازی، عباس و لعل‌شاطری، مصطفی (۱۳۹۴). تأثیر هنر چین بر مصورسازی کتاب در عصر ایلخانیان (۷۵۶–۶۶۳ ه.ق)، *دوفصلنامهٔ مطالعات تاریخی جهان اسلام*. دوره ۳، شماره ۵، ص ۷۹–۱۰۸.

سیوری، راجر (۱۳۶۳). *ایران عصر صفوی*. ترجمه: کامبیز عزیزی (۱۳۷۴). تهران: نشر مرکز.

معمارزاده، محمد (۱۳۸۸). نقاشی عصر صفوی (مکتب تبریز و اصفهان). *جلوهٔ هنر*، شماره ۲، ص ۳۹–۴۶.

شاد قزوینی، پریسا (۱۳۸۴). *تأثیر شرق بر نقاشی اروپا*. تهران: انتشارات دانشگاه الزهرا.

صادقی نیا، سارا و حصاری، الهام (۱۳۹۶). بررسی تطبیقی ساختار ترکیب‌بندی در نگارگری مکتب تبریز دوم و مکتب عثمانی، *تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی*، دوره ۸، شماره ۲۷، ص۱۰۷–۱۳۰.

عباسی‌فر، شبنم و محرمی، رامین (۱۴۰۰). ترامتنیت رمان «نام من سرخ» اورهان پاموک با خسرو و شیرین گنجهٔ نظامی، *مطالعات شهریار پژوهی*، شهریور ۱۴۰۰، شماره ۳۳، ص ۴۵۶–۴۷۷.

فیضی، هاجر (۱۳۹۵). بازتاب بوطیقای فرهنگ ایرانی در رمان نام من سرخ، *ادبیات فارسی*، شماره ۳۳، ص ۲۵–۴۸.

فریه، ر.دبلیو (۱۳۷۴). *هنرهای ایران*. ترجمه: پرویز مرزبان (۱۳۷۴). تهران: نشر و پژوهش فرزان‌فر.

قلی پور، حسن و حاصلی، پرویز (۱۳۸۹). بررسی تأثیر روابط فرهنگی با اروپا بر نقاشی مکتب اصفهان، *دو فصلنامهٔ علمی پژوهش هنر*، دوره ۹، شماره ۱۷، ص ۱۶-۱.

کریمیان، حسین و جایز، مژگان (۱۳۸۶). تحولات ایران عصر صفوی و نمود آن در هنر نگارگری، *دو فصلنامهٔ مطالعات هنر اسلامی*، شماره ۷، ص ۸۸-۶۵.

کن‌بای، شیلا (۱۳۸۹). *نقاشی ایرانی (۱۳۷۸)*. ترجمه مهدی حسینی، تهران، دانشگاه هنر.

لعل شاطری، مصطفی (۱۳۹۵). ناتورالیست رئالیسمی در آثار کمال‌الدین بهزاد (مطالعهٔ موردی هرات عصر تیموری)، *خراسان بزرگ*، شماره ۲۴، ص ۱۵-۲۸.

نظرلی، مائیس (۱۳۹۱). *جهان دوگانهٔ مینیاتور شرقی*، ترجمه: عباس‌علی عزتی (۱۳۹۳)، تهران: متن.

نامدار، زهره (۱۳۹۱). بررسی تزئینات اسلیمی در مینیاتورهای دورهٔ صفوی؛ *فصلنامهٔ علمی-پژوهشی نقش‌مایه*، سال پنجم، شماره ۱۲، ۷۳-۸۳.

Curatola, Giovanni. (2005). Un tappeto da re**.** Il tappeto di caccia del museo Poldi Pezzoli. 15-29.

De Vecchi, Pier Luigi et al. (1999). I tempi dell'arte. Milan: Bompiani.

Fontana, Maria Vittoria. (1986). La leggenda di Bahram Gur e Azada. Napoli: Istituto Universitario Orientale.

Lentz, Thomas.W, et al. (1989). Timur and the Princely Vision: Persian Art and Culture in the Fifteenth Century. Washington, DC: Arthur M. Sackler Gallery and Smithsonian Institution Press.

Pamuk. Orhan (2002). My Name Is Red. London: Faber and Faber.

سایت اینترنتی:

کن بای، شیلار (۱۳۹۰). *عصر طلایی هنر ایران*؛ ترجمه حسن افشار. https://article.tebyan.net/194645/. تاریخ آخرین بازیابی: ۱۳۹۹/۳/۱۸

رمضان ماهی، سمیه (۱۳۹۶). *نقش شکار در هنرهای اسلامی*. https://article.tebyan.net/352955/. تاریخ آخرین بازیابی: ۱۳۹۹/۳/۲۶.

https://www.gettyimages.nl/fotos/timur-timur. Access date: 24/09/2023

http://taghvimetarikh.com/امیر-تیمور-گورکانی/. Access date: 22/09/2023

https://parvizkalantari.pythonanywhere.com/article/-65vi. Access date: 22/09/2023

https://iranantiq.com/handicraft/painting/traditional-painting. Access date: 22/09/2023

https://virgool.io/@ehsanname-ضحاک-و-زلزله/knbsnv4btvn9. Access date: 22/09/2023

https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1948-1211-0-23. Access date: 22/09/2023