Archive of SID

ادب فارسی، سال ۱۰، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۹، شمارهٔ پیاپی ۲۵

10.22059/jpl.2020.293863.1602
Print ISSN: 2251-9262//Online ISSN: 2676-4113
https://jpl.ut.ac.ir/

تغییر الگو در شعر و نقّاشی عصر صفوی
با تکیه بر اشعار اهلی شیرازی و نگاره‌های رضا عبّاسی

حسنعلی پورمند
دانشیار گروه پژوهش هنر دانشگاه تربیت‌مدرّس
مجید آزادبخت[۱]
دانش‌آموختهٔ دکتری پژوهش هنر دانشگاه تربیت‌مدرّس
محمّد خزایی
استاد گروه هنر اسلامی و گرافیک دانشگاه تربیت‌مدرّس

(از ص ۲۳۱ تا ۲۴۹)
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۹/۲۷، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۶/۲۶
علمی- ترویجی

چکیده

صور خیال در شعر و نگارگری ایرانی، از حیث آفرینش هنری و زیبایی‌شناسی و نیز از حیث بینشی، با یکدیگر پیوندی تنگاتنگ دارند و این پیوند وثیق، به سبب تأثیرپذیری نگارگری از مضمون‌های گوناگون شعر و ادب پارسی است. بنا بر یافته‌های این پژوهش، در برهه‌ای از عصر صفوی استفاده از معانی معمّاگونه، سبب شد نگاره‌ها از زوایایی نامتعارف ترسیم و لحن سخن‌وران و هنرمندان دست‌خوش تغییر شود. از آنجا که هر عصر لحن ویژهٔ خود را داراست، شاهد پژواک این لحن در شعر و نگارگری این عصر هستیم؛ تا جایی که بسیاری از آرایه‌های ادبی این عهد به بازی‌های واژگانی بدل شد و تأکید بر صنایع لفظی از صور خیال در شعر اهلی شیرازی و شاعران عصر صفوی پیشی گرفت. بر اساس فرضیّهٔ این پژوهش برای بسیاری از بازی‌های واژگانی، می‌توان مصداق تصویری پیدا کرد؛ بر این مبنا، پرسش اصلی این پژوهش این‌گونه طرح شده است که آیا نگارگران مکتب اصفهان به آیینه‌داری آرایه‌های اشعار این دوره پرداخته‌اند؟ هدف این پژوهش نیز یافتن پاسخ این پرسش و اثبات فرضیّه به روش تحلیلی-توصیفی با استفاده از منابع کتابخانه‌ای است.

واژه‌های کلیدی: مکتب اصفهان، اهلی شیرازی، آرایه‌های ادبی، صور خیال.

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *majid.azadbakht56@gmail.com*

www.SID.ir

Archive of SID

۱. مقدّمه

در عصر صفوی نُه شاه بر سریر قدرت نشستند و بیش از دو قرن سلطنت کردند و در این زمان توانستند دولتی بر دو پایهٔ دین و ملیّت به وجود آورند. نیای بزرگ این سلسله، شیخ صفی‌الدّین اردبیلی، رهبر طریقه‌ای از صوفیّان شمال غرب ایران بود. در اواسط قرن دهم هجری قمری، صفویان از مذهب تسنّن دور شدند و مذهب شیعه را پذیرفتند. شاه‌اسماعیل اوّل در پانزده‌سالگی، پس از پیروزی بر الوندمیرزا، واپسین فرمانروای آق‌قویونلو، به تبریز وارد شد و سلسلهٔ صفوی را پی افکند. وی در ۹۳۰ هجری در اندوه شکست چالدران درگذشت و پسرش، تهماسب که فقط یازده سال داشت، در ۱۹ رجب همان سال وارث تاج و تخت او شد. شاه‌تهماسب حامی هنر و هنرمندان بود؛ امّا در اواخر عمر، زهدپیشگیِ فزآینده‌ای در پیش گرفت و باعث رنجش خاطر هنرمندان شد. تعصّبات مذهبی او باعث شد تغییر مهمّی در قالب‌های شعری رخ دهد؛ به طوری که محتشم از مدح پادشاهان ایران به مدح پیامبر و ائمّهٔ اطهار روی آورد. شاه‌تهماسب ۵۴ سال فرمانروایی کرد و از وی نُه پسر باقی ماند. پس از او، تاج و تخت در۹۸۴ق به شاه‌اسماعیل دوم رسید که ذوق شاعری داشت و در شعر «عادلی» تخلّص می‌کرد. حدود ۹۸۵ق حکومت به محمّد خدابنده، فرزند نابینای شاه‌تهماسب رسید که کم‌توجّهی‌اش به موضوعات فرهنگی و هنری، باعث رنجش خاطر و پراکنده‌شدن هنرمندان در دورهٔ حکومت ده‌سالهٔ او شد. در ۹۹۴ق سریر قدرت به شاه‌عبّاس اوّل، فرزند سلطان‌محمّد خدابنده رسید. او هنر را در خدمت اهداف سیاسی خویش، ازجمله منافع ملّی قرار داد. پس از شاه‌عبّاس اوّل، نوه‌اش سام‌میرزا صفوی (شاه‌صفی) بر تخت سلطنت نشست و در ۱۰۵۲ق، شاه‌عبّاس دوم در هشت‌سالگی به قدرت رسید. شاه‌عبّاس دوم همچون جدّش به هنر و ساختن ابنیهٔ عمومی علاقه‌مند بود. با به سلطنت‌رسیدن صفی‌میرزا با نام شاه‌سلیمان در ۱۰۷۷ق، سلسلهٔ صفوی و به دیگر سخن، ایران، به‌سرعت وارد دوره‌ای از زوال شد. در ۱۱۰۶ شاه‌سلطان‌حسین به قدرت رسید و تا ۱۱۳۵ق فرمانروایی کرد. در زمان او سلسلهٔ صفوی ساقط شد. بنا بر آنچه گفته آمد، دورهٔ صفوی، دوره‌ای نسبتاً طولانی و پُرفرازونشیب بود که به باور بسیاری از پژوهشگران، هنر و ادبیّات در اواخر این دوره رو به انحطاط گذاشت. در این دوره مصوّرسازی کتاب، به‌ویژه در عهد شاه‌تهماسب رواج می‌یابد؛ امّا رفته‌رفته هرچه به اواخر این عهد نزدیک می‌شویم، از رونق کتاب‌آرایی

www.SID.ir

Archive of SID

کاسته و نگاره‌های تک‌برگ (رُقعه) باب می‌شود و به‌تدریج، گسست بین نگارگری و ادبیّات رخ می‌دهد.

اگر مفروض ما تأثیر ادبیّات بر نگارگری باشد، فرضیّهٔ اصلی این پژوهش ارتباط بین آرایه‌های ادبی با برخی نگاره‌های این عهد است؛ به دیگر سخن در این دوره، نگارگری به زبان بصری آرایه‌های ادبی بدل می‌شود و در ادبیّات و نگارگری شاهد تغییر الگو هستیم. هدف این نوشتار نیز یافتن تطابق و تناظر بین آرایه‌های ادبی و آرایه‌های بصری در این دوره با تکیه بر اشعار اهلی شیرازی است و بر این پایه، پرسش اصلی این پژوهش نیز به این صورت طرح شده است که چه تناظر و تطابقی بین آرایه‌های شعر عصر صفوی و نگاره‌های این عهد وجود دارد؟ پُرواضح است که پرسشی چنین کلّی، پرسش‌های فرعی‌تری را در پی دارد؛ از جمله اینکه موضوعات مطرح‌شده در شعر عصر صفوی ناشی از چه شرایطی است و چه بازتابی در نگارگری این عهد داشته است؟

برای آزمایش فرضیّه و یافتن پاسخ پرسش‌ها، این نوشتار در چهار جُستار تنظیم شده است: در جُستار نخست، شرایط سیاسی و اجتماعی، وضع مذهب و دین، ذوق و اندیشهٔ جامع عصر صفوی، وضعیّت اقتصادی و هنر و ادب این دوره بررسی شده است؛ در جُستار دوم، به صُورخیال در شعر و نقّاشی عصر صفوی و هم‌گامی ادبیّات و نقّاشی در این دوره توجّه شده است؛ در جُستار سوم، نگارگری مکتب اصفهان و تأثیر آرایه‌های شعری بر آرایه‌های ادبی مورد مُدّاقه قرار گرفته و در جُستار چهارم، به تطبیق آرایه‌های بدیع و بازی‌های واژگانی سخن‌وران این دوره، خاصّه اهلی شیرازی، با نگاره‌های مکتب اصفهان پرداخته شده است.

بر بنیاد آنچه نوشته آمد، چارچوب نظری محیط بر این نوشتار به این شرح است:

۱ـ نمادهای تصویری هرچند که ساختهٔ اوضاع خاصّ باشند، غالباً در فرهنگ، هنر و حافظهٔ تاریخی ملّت‌ها ریشه دارند. نمادهای بسیاری هستند که مهمّ‌ترین آن‌ها ماهیّت و منشأ جمعی دارند، نه فرعی. پس از حملهٔ مغول فردگرایی در فضای فرهنگی ایران بیشتر رواج یافت و این امر موجب شد ارزش‌های جمعی که زمینه‌ساز اندیشه‌های بزرگ است، کم‌رنگ شود.

۲ـ به اعتقاد اولک گرابار (Oleg Grabar) نقّاشی ایرانی اغلب از ادبیّات الهام گرفته است؛ امّا در واقع روابطی میان این دو گونهٔ هنری وجود دارد که از سطح رابطهٔ مستقیم میان متن و تصویر فراتر می‌رود (گرابار، ۱۳۹۶: ۷۳). در برخی از ادوار (تیموری) این پیوند وثیق‌تر

www.SID.ir

Archive of SID

شد و در مواردی (اواخر صفوی) به‌خاطر شرایط اجتماعی و سیاسی شاهد گسست بین این دو هستیم.

۳ـ عواملی چون زُهدپیشگیِ فزآیندهٔ برخی شاهان، شرایط نامساعد دربار و گریز هنرمندان و شاعران از بیوتات سلطنتی، حمایت‌نکردن دربار از شاعران و هنرمندان، رشد قهوه‌خانه‌نشینی و نیز رشد طبقهٔ تجّار، باعث شد شعر و نقّاشی در بین لایه‌های میانی مردم نُضج یابد.

مطمح نظر نوشتار حاضر، یافتن تطابق آرایه‌های ادبی و سواد بصری در نگاره‌های مکتب اصفهان با اشعار اهلی شیرازی در هنگام تغییر الگوی ادبیّات و نگارگری به روش تحلیلی‌ـتوصیفی با استفاده از منابع کتابخانه‌ای است. در این وجیزه نُه تصویر برای اثبات فرضیّه و پاسخ به سؤالات، مورد مُداقه قرار گرفته است.

به‌رغم تحقیقات بسیار ارزشمند دربارهٔ رابطهٔ ادبیّات و نگارگری، به‌ویژه دو کتاب *نقّاشی و ادبیّات ایرانی* (۱۳۸۲) اثر ی.آ.پولیاکوا و *نگارگری و حامیان صفوی* اثر ولش (۱۳۸۵) که فرهنگستان هنر منتشرکرده است، در رسالهٔ دکتری اصغر جوانی با عنوان *مکتب نقّاشی اصفهان* (۱۳۸۳)، کتاب *تعامل ادبیّات و هنر در مکتب اصفهان*، تألیف ابوالقاسم رادفر (۱۳۸۵)، *نگاهی تازه به بدیع* از سیروس شمیسا (۱۳۸۳)، *زیبایی‌شناسی ادب پارسی* از میرجلال‌الدّین کزّازی (۱۳۹۳)، *هنر سخن‌آرایی* از سیدمحمّد راستگو (۱۳۹۸)، *زبان تصویر* از محمود فضیلت (۱۳۹۰) و *گردهمایی مکتب اصفهان در ایران* (۱۳۸۷). از این منظر که نویسندگان مقالهٔ حاضر به آرایه‌های مکتب اصفهان پرداخته‌اند، به این مبحث توجّهی نشده است و این مقاله در نوع خود کاملاً بدیع است.

۲.جُستار نخست

۲-۱. شرایط سیاسی اجتماعی

آغاز و پایان دورهٔ صفوی متّضاد است؛ آغازش با سامان و ثروت همراه است و پیروزی شیعهٔ دوازده‌امامی، و سرانجامش با تهی‌دستی و اغتشاش و خرافه‌پرستی. از میانهٔ این دوره، در زمان حکمرانی شاه‌عبّاس، برای تعاملات اجتماعی و توسعهٔ روابط انسانی تدابیری تمهید شد؛ از جمله مراسم سوگ و سرودهای مذهبی و ملّی، چوگان و کُشتی و معرکه و رونق‌یافتن قهوه‌خانه‌ها و شربت‌خانه‌ها و جمع‌شدن صنوف و طبقات مختلف در این اماکن. گرد هم‌آمدن شاعران و خُنیاگران و هنرمندان در قهوه‌خانه‌های این عصر تجربه‌ای نو و مورد اقبال را رقم زد که خود بی‌آفت هم نبود؛ از جملهٔ این آفت‌ها رواج

www.SID.ir

Archive of SID

مواد افیونی و شرب خمر بود (حسینی، ۱۳۸۵: ۲۴۲). به‌احتمال، دمخورشدن شاعران و هنرمندان با نااهلان و ... نیز، تحت تأثیر همین فضا و شرایطِ حاکم بوده است.

۲-۲. ذوق و اندیشهٔ جامعهٔ ادبی عصر صفوی

آشنایی با افق اندیشه و ذوق ادبی هر عصر، شرط اوّل و اساسی در شناخت هنر و ادبیّات آن عصر است. هر عصر لحن ویژه‌ای دارد؛ این لحن، پژواک اندیشه و ذوق و نوع آگاهی حاکم بر جامعهٔ آن عصر است (فتوحی، ۱۳۸۵: ۲۵ و خاتمی، ۱۳۸۵: ۱۷). به طور اجمال مشخصّه‌های جامعهٔ ادبی عصر صفوی را می‌توان به این شرح برشمرد:

۲-۲-۱. گسست از تاریخ و سنّت

در ادبیّات سبک هندی، گسست از سنّت قدیم و شعر فارسی به‌وضوح احساس می‌شود. تأکید بر نوجویی و توجّه به مضامین و معانی بیگانه، شاعر را بر آن می‌دارد تا به جای مطالعه در آثار سنّتی، خلاقیّت را در درون خود بجوید و همین امر، باعث رواج بازی‌های واژگانی در شعر سخن‌وران این عهد شد.

۲-۲-۲. معاصرگرایی شدید

در محافل ادبی هند، کشمکش بر سر قومیّت ایرانی- هندی در شعرگفتن، زمینهٔ گسست از سنّت ادبی پارسی را بیشتر فراهم ساخت و روزبه‌روز ارتباط فرهنگی با گذشته رو به کاستی گذاشت.

۲-۲-۳. جامعهٔ تراژیک

درهم‌ریختن ارزش‌های ملّی و گروهی، جامعهٔ عصر صفوی را به فردگرایی کشاند؛ گرچه با حملهٔ مغول فضای فردگرایانه بر جامعهٔ ایران سایه افکنده بود، ظهور دولت قدرتمند صفوی نیز دگرگونی چندانی در این فضا ایجاد نکرد. آنچه می‌تواند زمینه‌ساز اندیشه‌های بزرگ شود، ارزش‌های جمعی و انسانی است که در این عصر چندان نشانی از آن نمی‌یابیم. شاعر عصر صفوی، خاصّه سبک هندی، شخصیّت تناقض‌آمیزی است که از سویی حماسه‌وار به هنر و استعداد و توانایی و ذوق و قریحهٔ خویش می‌بالد و جهان را به تیغ سخن تحت سیطرهٔ خویش درمی‌آورد و از دیگر سو، پیوسته سخن از درماندگی، یأس، بی‌کسی، تنهایی و ... سر می‌دهد (فتوحی، ۱۳۸۵: ۵۸-۶۱). در این دوره از جمله مکان‌هایی که تعامل هنر و مردم را در آن به‌روشنی می‌توان دید، قهوه‌خانه‌ها هستند. اجتماع در قهوه‌خانه‌ها به قدری زیاد بوده که حضّار از قبل در تدارک جا برای خود

www.SID.ir

Archive of SID

بوده‌اند (نیکوبخت، خدایار و احمدی، ۱۳۹۳: ۱۱۶ ـ ۱۱۹). این موضوع شعر و هنر را بـه داخـل قهوه‌خانه‌ها کشید و تا حدودی راه را بر ظهور استعدادهای بالقوّه و رشـد شـاعران طـراز اوّل بست؛ تا جایی‌که میرزامحمّدخان قزوینی در پاسخ بـه نامـهٔ ادوارد بـراون مبنـی بـر فقدان شاعران بزرگ در عهد صفوی (سـیوری، ۱۳۹۴: ۲۰۱) دلایـل خـود را ایـن‌گونـه بـر می‌شمارد:

الف‌ـ ترویج مکتب تشیّع اثنی‌عشری که به زعم ایشان مخـالف ادبیّـات، شـعر، تصـوّف و عرفان بود؛

ب‌ـ عدم حمایت و تشویق شاه، ادعا شده است که شاه‌تهماسـب و هـم شـاه‌عبّـاس اوّل میـل داشتند مدایح که مَمَّر اصلی درآمد شعرای درباری بود، در وصف امامان سروده شـود و نـه در وصف آنان.

از نظر سیوری این‌گونه قضاوت‌های کلّی، در میان پژوهشگران معاصر، دربـارهٔ شـعر عصـر صفوی بالنّسبه فراگیر بود؛ تا جایی‌که یان ریپکـا (Jan Rypka) ادبیّـات ایـن عصـر را مـنحط تلقّی می‌کرد و رضاقلی‌خان هدایت و ملک‌الشّعرای بهار نیز بر این نظر بودند؛ تا اینکه احسـان یارشاطر با انتشار رسالهٔ خـود بـا عنـوان *ادبیّـات عصـر صـفویّه؛ ترقّـی یا انحطـاط* (۱۳۵۳) ، دیدگاه‌های تند این افراد را تجزیه و تحلیل و نقد کرد. یارشاطر می‌گوید شـعری کـه ممکـن است به نظر خوانندهٔ غربی به‌غایت مُتکلّف و مصنوع جلوه نماید، از نظر خوانندهٔ ایرانی کـه در فضای سیاسی، اجتماعی و اقتصادی آن عصـر زیسـته، ممکـن اسـت چنـین بـه نظـر نرسـد (سیوری، ۱۳۹۴: ۲۰۲-۲۰۳). با این بیان، قبـول ایـن اصـل عالمانـه کـه هـر دوره‌ای از فرهنـگ جامعه، حال و هوای خاصّ خود را دارد، نمی‌توان عصری که وارث قرن‌ها فرهنگ و هنر بـوده و ادیبان و شاعران صاحب‌ذوق و هنرمنـدان بسـیاری در دامـن خـود پـرورده و تنـور شـعر و شاعری را گرم نگاه داشته است، عصر انحطاط خواند (خاتمی، ۱۳۸۵: ۱۷).

۲-۳. وضعیّت اقتصادی

یکـی از رویـدادهای اقتصـادی ایـن دوره، از رونـق‌افتـادن تـدریجی راه ابریشـم و دیگـری، دست‌یافتن مغرب‌نشینان به قوهٔ بَحریّه و سلطهٔ آن‌ها بر آب‌ها و سوم، ضعف ادامـه‌دار نیـروی نظامی ایران بود که باعث بی‌اعتبارشدن ایران در چرخهٔ اقتصاد بین‌الملل شـد (حسـینی، ۱۳۸۶: ۲۴۲). به‌رغم این ضعف‌ها، رشد طبقهٔ تجّار در این عصر باعث تغییـر نظـام عرضـه و تقاضـا در تاریخ نگارگری ایران شد؛ این مسئله از یک‌سو و عدم اقبـال و حمایـت دربـار از هنرمنـدان و شاعران از سوی دیگر، باعث شد رقعه‌های مصوّر در این عهد رواج یابد.

www.SID.ir

Archive of SID

۲-۴. وضع هنر و ادب

در این عهد زبان فارسی از برخی دوره‌های پیشین جغرافیای گسترده‌تری داشت؛ زیرا از غرب در عثمانی و از شرق تا هند و بخش‌هایی از چین سخن‌وران فارسی‌زبان فعالیّت می‌کردند. شاه‌سلیمان قانونی دیوان اشعار فارسی خود را در عثمانی تدوین کرد و در شرق، فرزندان ظهیرالدّین بابُر گورکانی، همایون و اکبر و جهانگیر و پیامدگانشان هم خود به فارسی شعر می‌سرودند، هم هنروران و شاعران را می‌ستودند؛ تا آنجا که هند تفرّجگاه و اقامتگاه ذوق و ادب ایران شد. حتّی سبک شعر صفوی که به دو بخش اصفهانی و هندی قابل تمییز بود، به اسلوب هندی شهرت یافت (همان: ۲۴۳).

۳. جُستار دوم

۳-۱. صور خیال در شعر و نقّاشی عهد صفوی

تخیّل، توانایی ذهن آدمی در آفرینش جهانی فراواقعی و تازه است، و عناصر خیال در شعر، عامل اصلی بلاغت و جان‌مایهٔ هر شعر محسوب می‌شود و تازگی هر شعر منوط به آن است؛ به دیگر سخن، خیال به عنوان گوهر اصلی شعر، معیارِ ارزش و اعتبار هنری شعر را تعیین می‌کند. خیال علاوه بر آنکه زبان شعر را از زبان نثر متمایز می‌کند، ظرفیّت زبان را نیز برای برانگیختن عاطفه و غَلَیان درونی افزایش می‌دهد که خیزابه‌های آن دمان و رَمان در شعر و نقّاشی تجلّی می‌یابد. تصویرهای شاعرانه هم در کتمان معنی و هم در گسترش‌دادن آن در ذهن هزارتوی هنرمندِ این عهد نقش اساسی دارند. راه‌یابی به زیبایی درون شعر و درک لذّت آن، از رهگذر شناخت تصاویر و عناصر شعر و شیوه‌های بیانی آن صورت می‌پذیرد؛ زیرا زبان شعر، زبان تصویر است و شاعر به زبان تصویر با مخاطبانش سخن می‌گوید:

> زبان برای سخن‌ور به رنگ‌ها می‌ماند برای نگارگر؛ یا به سنگ‌ها برای پیکرتراش؛ یا به آواها برای آهنگ‌ساز (کزّازی، ۱۳۷۴: ۱۷).

بر این اساس، صور خیال در شعر فارسی با نگارگری ایرانی پیوندی تنگاتنگ دارد و بدین ترتیب، خیال و خلاقیّت را پیوندی ناگسستنی است؛ هر دو در هم ریشه‌تنیده و واجب‌الوجود هم‌اند. هنر با این دو بال در بلندای جمال می‌نشیند و کمال می‌یابد. می‌توان گفت عهد صفوی از دوره‌هایی است که رنگین‌کمانِ خیال در آن بر مدار کمال است و تأثیرش افزون بر هنر، در زندگی جاری است.

www.SID.ir

Archive of SID

۳-۲. اهلی شیرازی

اهلی در عمر طولانی خود شاهد حکومت سلاطین بسیار بوده است؛ ازجمله چند تن از سلاطین تیموری و تمام سلاطین آق‌قویونلو و قراقویونلو را درک کرده، تمام دورهٔ سلطنت شاه‌اسماعیل را دیده و دوازده سال سلطنت شاه‌تهماسب نیز در قید حیات بوده است. در مدح شاه‌اسماعیل شعر گفته؛ امّا به‌دلیل بی‌اعتنایی شاه‌تهماسب، در مدح او خامه نفرسوده است. شاه‌اسماعیل از ابتدای کار، بنا بر سابقهٔ شاهان گذشته و هم برای ترویج و استحکام کار خویش صلهٔ شاعران را می‌داد؛ امّا پس از استحکام کار و به مرور زمان، طبعاً بدین‌گونه امور توجّه چندانی نمی‌کرد. پسرش شاه‌تهماسب نیز که از اساس با فرهنگ و ادب رابطه‌ای نداشت، شاعرپروری و هنرگستری در قاموس او راه نداشته است؛ این است که می‌بینیم اهلی مُهر خاموشی بر لب زده و در مدح او شعری نگفته است. این رفتار به سایر شاهان صفوی سرایت کرد و همین امر، کسادی بازار شعر درباری را در پی داشت و آن همه شاعران خوش‌ذوق ایرانی در زوایای خمول و خبایای مسکنت می‌زیستند. از حُسن قضا پادشاهان گورکانی هند چتر حمایت خود را بر سر شاعران گستردند و شاعران ایرانی رو به سویی کردند که متاعشان خریدار داشت (← اهلی شیرازی، ۱۳۶۹: ۴۴-۴۵).

۳-۳. سبک هندی

هرچند سخن اهلی شیرازی به شیوهٔ شاعران عراق مملو از مضمون و افکار صوفیانه است و سبک هندی را در آن راه نیست (همان: ۶۵)، به‌زعم نگارندگان، برخی شاعران را به رسم منتقدان غربی، می‌توان بی‌مکتب به شمار آورد؛ به دیگر سخن، نمی‌توان ایشان را در تقسیم‌بندی خاصّی گُنجاند. بر بنیاد آنچه نوشته آمد، شاید بتوان اهلی شیرازی را شاعر بی‌مکتب یا سرآغاز تغییر الگو در شعر فارسی برشمرد. به اعتقاد ذبیح‌الله صفا در کتاب *تاریخ تحوّل نظم و نثر پارسی*، سبک هندی مبتنی بوده است بر بیان افکار دقیق و ایراد مضامین بدیع، باریک و دور از ذهن به زبان ساده و عمومی که مقدّمات پیدایش آن از فَترَت بین ایلخانان مغول و ظهور تیمور به‌تدریج آغاز شد و در عصر تیموری، خاصّه در حوزهٔ ادبی هِرات، مراحل ترقّی را پیمود و در عصر صفوی به اوج کمال رسید. صفا شأن نزول این سبک را برآمده از شرایط رقّت‌بار آن دوره می‌داند (۱۳۸۹: ۷۲). ملک‌الشّعرای بهار نیز در جلد سوم *سبک‌شناسی*، ضمن ذکر احوال جامی بیان می‌دارد که علاقهٔ شاعر به یافتن و بافتن مضمون نو و تدارک قافیه و توجّه به صنعت و هنرنمایی، موجب پیدایش سبک پیچیدهٔ هندی شد و این شیوه را جامی و بابافغانی از هرات به دهلی و دِکن و اصفهان سرایت دادند (۱۳۶۹: ۶۶).

www.SID.ir

Archive of SID

در سیر شکل‌گیری سبک هندی، می‌توان گفت همان‌طور که شعر فارسی در مسیر تحوّل خویش از زبانِ با دلالت محدود و محتوای زمینی و درنهایت حکمت‌آمیز خود در سبک خراسانی به زبانِ با دلالت نامحدود و محتوای عارفانه و آسمانی شعر عراقی کوچ می‌کند، به همین شکل و به مرور زمان، از آسمان شعر عارفانهٔ عراقی که در جامی به انتهای معنوی خود می‌رسد، از نردبان شعرِ وقوع پایین می‌آید و به سراندیبِ شعر سبک هندی داخل می‌شود.

> استخراج مضمون از چیزهای دم دست، ریزبینی نمکین و بالاخص سودجستن از اضلاع معنوی یک واژه یا اصطلاح، و به تعبیر ساده‌تر و همه‌فهم، بازی با کلمات، از ویژگی‌های بارز سبک هندی است (حسینی، ۱۳۸۷: ۱۶-۴۷).

سخن‌وران این سبک در جست‌وجوی مضامین ناگفته و ناشناخته بر هم سبقت می‌جویند و بعضی از آنان در این مسابقه به‌حدّی افراط می‌ورزند که کار به ابتذال می‌کشد و دیگر هیچ فکرِ بکر و اندیشهٔ بدیعی در اشعار آنان نمی‌توان یافت (آرین‌پور، ۱۳۷۲: ۷ ۸). معمّاسازی و معمّاسرایی، تازه‌گویی و خیال‌پردازی در این دوره به‌حدّی است که صائب می‌گوید: «طالب حُسن غریبُ و معنی بیگانه باش» (به نقل از حسینی، ۱۳۸۶: ۲۴۳).

شعر معروف به سبک هندی، به‌ویژه غزل متعلّق به این سبک، زبانِ حال طبقات شهرنشین است و در حدّ ممکن شعری مردمی است که الهامات، عصیان‌ها، طغیان‌ها، اندیشه‌ها، تأثّرات، تصوّرات و زیر و زبرهای زندگی روزمرّه در آن منعکس شده است. تحوّلات سبک هندی متناسب و مرتبط با شرایط اجتماعی و سیاسی و دگرگونی‌های فکری‌ای است که در همان دوران رخ می‌داده است. آنچه در سبک هندی اهمّیّت داشت، سنّت‌شکنی یا به تعبیر دیگر، تغییر الگو بود. اگر اوضاع اجتماعی و مواهب شخصی کمک می‌کرد، شاعر و هنرمند موفق بود و هرگاه زمینه مساعد نبود، هنرمند در تار و پود سنّت گرفتار و گاه خفه می‌شد (ذکاوتی‌قراگزلو، ۱۳۷۲: ۴-۶).

۳-۴. همگامی ادبیّات و نقّاشی

ادبیّات فارسی و هنر ایرانی پیوند درونی و هم‌خوانیِ ذاتی داشته‌اند؛ زیرا هنرور و سخن‌ور ایرانی، هر دو، بر اساس بینشی یگانه و ذهنیّتی مشابه دست به آفرینش می‌زده‌اند (رادفر، ۱۳۸۵: ۴۱). در بین هنرها نقّاشی ایرانی اغلب از ادبیّات الهام گرفته است؛ امّا در واقع روابطی بین این دو گونهٔ هنری وجود دارد که از رابطهٔ مستقیم میان متن و تصویر فراتر می‌رود (گرابار، ۱۳۸۳: ۳۲)؛ بنابراین، تداوم نگرش ادیبان و سخن‌وران

www.SID.ir

Archive of SID

را در نگاه نقّاشان و جهانِ بازآفرینی‌شدهٔ آنان می‌توان بازجُست. در ابتدای شکل‌گیری شعر فارسی در قالب سبک خراسانی، رودکی با مجسّم‌ساختن تصاویر مادّی، کمترین تلاش را برای آرمانی‌کردن نگرش خود به زیبارویان و توصیف عشق آسمانی مبذول نمی‌دارد. در این دوره با تلاش شاعر برای نزدیکی به واقعیّت، شخصیّت محبوب از مرتبهٔ دست‌نایافتنی به زیر می‌آید (ی.آ.پولیاکووا و ز.ای. رحیموا، ۱۳۸۱: ۱۴-۱۵). شاید به همین دلیل در آغاز، نقّاشی ایرانی صرفاً برای مصوّرسازی متون غیردینی (مانند رساله‌های پزشکی، گیاه‌شناسی، اخترشناسی، ریاضیّات، کتاب‌های تاریخی و آثار منظوم و منثور ادبی و هنری) به کار می‌رفت؛ امّا با گسترش تصوّف که جای پرداختن به ریشه‌های آن در این مقال نیست، دید بازنمایانهٔ شاعر از دنیای متعیّن و ناسوتی به سُرادق اطلاق و لاهوت پر می‌کشد. در این هنگام نقّاشان نادره‌کار ایرانی نیز پا به پای سخن‌وران، از ظاهر طبیعت عبور می‌کنند و نَقب عمیق‌تری می‌زنند تا به کُنه آن دست یابند. همان تشبیهات و استعاراتی که سخن‌وران از عناصر طبیعت، اشیاء و انسان ارائه می‌دهند، در کار نقّاشان هم می‌توان بازیافت. بدین منوال نقّاشان به‌تدریج فهرستی از تصویرهای قراردادی بر پایهٔ مضامین حماسی و غنایی گرد آوردند. نقّاشان حتّی در تبیین اصول فنّی کارشان تحت تأثیر ادبیّات هستند. آن‌ها رنگ‌ها و رنگ‌سایه‌ها را همچون عاشق و معشوق در کنار هم می‌نشانند، از ملاحت و نازکی طرح سخن می‌گویند و نظیر این‌ها. مهم‌تر آنکه وزن و قافیهٔ شعر فارسی، تقارن گفتار و حرکت آدم‌های داستان و به طور کلّی قواعدی که در انشای ادبی ملحوظ بوده است، معادل‌هایی را در ترکیب‌بندی نقّاشی نشان می‌دهد؛ چنان‌که بی‌شکّ می‌توان از یک تشابه ساختاری بین شعر و نقّاشی سخن گفت (اشرفی، ۱۳۶۷: ۱۱-۱۲).

۴. جُستار سوم

۴-۱. نگارگری مکتب اصفهان

چنان‌که از شواهد و قراین برمی‌آید، در عصر حکومت شاه‌عبّاس اوّل برخی از نخبگان با شاه و درباریان اختلاف نظر پیدا کرده‌اند و این امر باعث گریز و روی‌گردانی ایشان از دربار شده است که میرعماد، رضا عبّاسی و ملاصدرا از آن‌جمله‌اند (جوانی‌جونی، ۱۳۸۵: ۱۲۳). سرانجام میرعماد، یکّه‌باش نستعلیق عصر صفوی، در ۱۰۲۱ق در پی این اختلاف نظرها و گرایش به صوفیّه جان بر کف دست نهاد (پاکباز، ۱۳۸۵: «نگارگری ایرانی») و رضا عبّاسی که می‌توانست کلانتر بیوتات باشد، ده سال از دربار دور ماند تا اینکه احتمالاً، تنگ‌دستی و

www.SID.ir

Archive of SID

غم نان و وساطت دیگران ایشان را به دربار بازگرداند. صدرالمتألّهین نیز از شهر اصفهان به کوه‌های کَهَک قم می‌رود و پس از گذشت یک دهه، با وساطت الله‌وردی‌خان به اصفهان بازمی‌گردد و سپس به شیراز می‌رود. پرواضح است که در چنین فضایی که آکنده از ناامنی شغلی و ذهنی است، شاعران و مُزَوِّقان (نقّاشان) و صاحبان ذوق و اندیشه از محافل درباری گریزان می‌شوند و به لایه‌های پیچیدهٔ ذهن روی می‌آورند که برآیند آن در اشعار مُغلق سبک هندی و نقّاشی‌های آرایه‌گونهٔ شاه‌قلی،[۱] رضا عبّاسی و شاگرد خوش قریحه‌اش، معین‌مصوّر[۲] بازتاب می‌یابد؛ به دیگر سخن، آرایه‌های شعری، از جمله اسلوب معادله، متناقض‌نما، چنبرینه و چارسویه که در اشعار این دوره از بسامد فراوانی برخوردار است، در تناظر و تطابقی تصویری قرار می‌گیرند و طابق‌النّعل هم می‌شوند.

۴-۲. رضا عبّاسی

او مدتی پس از دریافت لقب «عبّاسی»، کارگاه سلطنتی شاه‌عبّاس اوّل را ترک می‌کند. بنا بر نوشته‌های قاضی میراحمد منشی و شاگردش، اسکندربیک منشی، علّت این امر را باید فقط در علاقهٔ او در محشورشدن با کشتی‌گیران، اختلاط با امردان و همچنین پریشانی اخلاقی او دانست. حضور نقّاش در زورخانه می‌باید با گرایش او به صوفیّه مربوط بوده باشد (جوانی‌جونی، ۱۳۸۵: ۱۲۰؛ گری، ۱۳۸۵: ۱۴۲ و پاکباز، ۱۳۸۱: ۱۲۳). شیلا کن‌بای نیز به استناد نوشته‌های این دو تاریخ‌نویس، ذکر می‌کند که پس از انتقال پایتخت شاه‌عبّاس به اصفهان و نقّاشی تک‌چهره‌های جذّاب رضا از جوانان اصفهانی، زندگی درباری را وانهاد و محشور کشتی‌گیران و واقف در تعلیمات آن‌ها شد. رضا بین سال‌های ۱۰۱۱-۱۰۱۹ق، چهره‌نگاری جوانان و ثروتمندان را وانهاد و در عوض به تهیّه و تدارک طرح‌هایی از فضاهای نامتعارف و غریب و سال‌خوردگان، در پس‌زمینه‌ای از مناظر دلگیرکننده و تیره پرداخت (کن‌بای، ۱۳۷۷: ۲۱۵). آنچه مسلّم است، این است که نگرش و مشرب تصوّف رضا عبّاسی بی ارتباط با وانهادگی دربار از سوی او نیست.

رضا عبّاسی نوآورترین هنرمند مکتب اصفهان است که در عین حفظ سنّت‌های تصویری گذشته، سنّت‌شکنی گستاخ و نیرومند است. او با جسارت مثال‌زدنی خود قالب‌های پیشین را در هم می‌شکند و نوعی شیوه‌گرایی را در نگارگری پی می‌نهد. وی به بازنمایی جهان واقعی گرایش داشت و می‌کوشید حرکات و سکنات آدم‌ها را ثبت کند. او در شبیه‌سازی جانوران دقّت زیاد نشان می‌داد؛ با این حال، هیچ‌گاه به شگردهای طبیعت‌گرایی، چون ژرف‌نمایی و غیره متوسّل نمی‌شد. در واقع رضا عبّاسی را می‌توان

www.SID.ir

Archive of SID

در مرز تغییر الگو در نقّاشی سنّتی ایران قرار داد؛ چنان‌که اهلی شیرازی در شعر این‌گونه بود؛ بدین معنی که اگر ممکن باشد، می‌توان روند تاریخی نقّاشی ایرانی را به دو دورهٔ عمدهٔ نمادپردازانه و واقع‌نما (بازنمایی) تقسیم کرد؛ به دیگر سخن، «در زمان شاه‌عبّاس دوم، رُم ایتالیا جای چین (ختای) را گرفت » (بنی‌اردلان، ۱۳۸۷: ۲۱). رضا عبّاسی در این مرحلهٔ گذار نقشی پررنگ داشته است. پرواضح است که این انتقال را نقّاشان پیش‌گام و خلّاق مکتب تبریز دوم (تبریز صفوی) آغاز کرده و رضا عبّاسی آن را به ثمر نشانده است (آیت‌اللّهی، ۱۳۸۵: ۱۵ و پاکباز،۱۳۸۱: ۲۵۵ و احمدیان: ۱۳۸۵: ۳۸-۳۹). شاید اگر رضا عبّاسی مورد بی‌مهری نویسندگان و منتقدان هم‌عصر خود، از جمله قاضی میراحمد منشی قمی قرار گرفته است، به دلیل همین سنّت‌شکنی‌ها و نوآوری‌ها بوده است.

۵. جُستار چهارم

۵-۱. آرایه‌های ادبی

در میان سه دانش یا فنّ زیبایی‌شناسی سخن (معانی، بیان و بدیع)، بدیع، برونی‌ترین فن یا دانش است. آرایه‌های بدیع در سنجش یا ترفندهای شاعرانه، پیکر سخن را زیور می‌بخشند؛ به دیگر سخن، آنچه «بازی با واژگان» می‌نامیم، پاره‌ای کاربردهای ویژه در بدیع است که ارزش هنری چندانی ندارند؛ زیرا نه چون آرایه‌های درونی، پندارخیزند و نه ساختار معنایی سروده را می‌پرورند و نغزی و ژرفا می‌بخشند؛ نه چون آرایه‌های برونی، پیکره و ساختار آوایی سروده را به کار می‌آیند و آن را آهنگین و به‌سامان و دلنواز می‌گردانند. این کاربردها تنها بازی‌هایی دشوار و پیچیده با واژگان‌اند که اگر چندان از ارزش زیبایی‌شناختی برخوردار نیستند، برای طبع‌آزمایی دو گروه از سخن‌وران مفیدند:

الف- آغازیان: این‌ها کسانی‌اند که تازه پا به عرصهٔ شاعری نهاده‌اند و به یاری این بازی‌ها می‌توانند طبع خویش را در سخن‌وری ورزیده کنند و بر شگردها و ترفندهای سخن چیره شوند؛ تا بتوانند در شاعری از تنگناها و دشواری‌ها پیروز به‌در آیند.

ب- فرجامیان: این‌ها استادان زبان‌آورند که گاه با بازی‌های واژگانی، چیرگی و توانایی شگرف و بی‌چند و چون خود را بر سخن پارسی آشکار می‌دارند؛ و با تردستی‌ها و شیرین‌کاری‌های خویش که هر خام بی‌سرانجامی را در زبان‌آوری یارای آن نیست، سخن‌دوستان را به شگفتی درمی‌اندازند (کزّازی، ۱۳۷۴: ۱۶۸). بسیاری از شاعران عصر صفوی، خاصّه سبک هندی که در هردو گروه آغازین و فرجامین می‌گنجند، کارستانی از بازی‌های واژگانی را به نمایش

www.SID.ir

Archive of SID

گذاشته و برای راه‌بردن به آرمان‌های هنری خویش و آفرینش زیبایی از آن‌ها سود جُسته‌اند که در پی، برخی از آن‌ها را برمی‌رسیم.

۵-۲. آرایه‌های ادبی و تطابق آن‌ها با نگاره‌ها

آرایه‌های بدیع در سنجش یا ترفندهای شاعرانه در بیان یا شگردها و شیوه‌هایی هنری که در معانی از آن‌ها سخن می‌رود، کمتر نهادین، درونی و سرشتین‌اند. در ادب پارسی نهان و نهاد اندرونهٔ سروده را به یاری شگردها و ترفندهای بیان می‌آرایند، و به نغزی و نازکی و پندارخیزی، دلارا می‌گردانند؛ امّا برون و پیکر سخن را با آرایه‌های بدیع می‌آرایند (همان: ۲۶). در عصر صفوی به خاطر شرایطی که شرح آن رفت، گرایش به تفنّن، تفاخر و مبالغه و حتّی نمایش اقتدار، باعث توجّه بیشتر به آرایه‌های بدیع شد و در نتیجه، پیکرهٔ سخن با ترفندهای بدیع بیشتر آراسته گشت و بدین گونه شاعر با استفاده از این آرایه‌ها خواننده را به شگفتی وا می‌دارد و قدرت خود را بر انجام‌دادن کارهای مُتعِب نشان می‌دهد؛ به دیگر سخن «این صنایع برای نمودن اقتدار در سخن‌وری است و جنبهٔ تفنّن دارد» (شمیسا، ۱۳۷۱: ۶۹). در چنین فضایی که سخن‌وران به مُغلَق‌گویی و تفنّن گرایش می‌یابند و قدرت سخن‌وری خود را در میان عامّهٔ مردم به‌رُخ می‌کشند. نظر به کثرت آرایه‌های بدیع، در این نوشتار به منظور جلوگیری از اِطنابِ مُمِل، پنج آرایهٔ بدیع، یا به بیان بهتر، بازی واژگانی در اشعار شاعران عصر صفوی و انطباق آن‌ها با نگاره‌های مکتب اصفهان واکاوی شده است.

۵-۲-۱. پیوسته (موصّل/ پی‌نویس)

بازی‌ای برونه‌ای با واژگان است که در برابر گسسته (مُقطّع) قرار می‌گیرد؛ در این بازی، ساخت سخن آن‌چنان است که می‌توان حروف را در نگارش یک‌سَرِه به‌هم پیوست «و چونان واژه‌ای یگانه امّا بدنما و خنده‌ناک نوشت» (راستگو، ۱۳۸۲: ۳۲۶). نمونه‌ای از این بازی را در این بیت از اهلی شیرازی با صنعت موصول منشاری منقوط نظاره می‌کنیم:

پیشش بنشین به شب‌نشینی　　بیشیش ببین به پیش‌بینی
(۱۳۶۹: ۸۲۸)

این دوپاره را می‌توان، بدین‌سان پیوسته نوشت:

پیششبنشینبشبنشینی　　بیشیشببینبپیشبینی

راستگو نیز در کتاب *هنر سخن‌آرایی*، نمونه‌ای پی‌نویس را از *حقایق‌الحدایق* ذکر کرده است (۱۳۸۲: ۳۲۶). در تصاویر ۱ و ۲ بازی واژگانی موصّل (پیوسته) در قالب تصویر به قلم

www.SID.ir

Archive of SID

هنرمندان مکتب اصفهان بازسازی شده است.

تصویر۱: نمونه‌ای از نگاره‌های مکتب اصفهان که در آن از زاویهٔ دید غیرمعمول استفاده شده است. نگارگر ناشناس

تصویر ۲: قرقاول (طراحی چند نمودی)، شاه‌قلی نقّاش، تبریز یا قزوین، اواخر سدهٔ ۱۰ هجری، موزهٔ بریتانیا، لندن

۵-۲-۲. مُعمّا (معمیّات)

آرایه‌ای است از گونهٔ چیستان؛ امّا دشوارتر و دیریاب‌تر از آن. پاره‌ای از معمّاها آن‌چنان است که تنها با تیزهوشی و باریک‌اندیشی نمی‌توان راز آن‌ها را گشود؛ بلکه می‌باید روش‌هایی ویژه را در گشودن راز آن‌ها به کار گرفت. جدایی دیگر در میانهٔ چیستان و معمّا را در آن دانسته‌اند که در چیستان ویژگی‌های چیزی پوشیده باز نموده می‌شود؛ امّا در معمّا پایهٔ کار بیشتر بر بازی با حروف و واژگان نهاده شده است (کزّازی، ۱۳۷۳: ۱۶۴). این آرایه در عصر صفوی به صورت یکی از شکل‌های رایج ادبی درآمده بود. شاه‌عبّاس صفوی گفته است:

> معمّا به لنگری چینی ختایی می‌ماند که سرپوش برداشته باشد و گرسنه‌ای به گمان اینکه طعام است، سرپوش بردارد و پر از کاه به نظر آید (فتوحی، ۱۳۸۵: ۴۵).

شعر فارسی در این عصر جوهرهٔ خود را در هنرنمایی می‌بیند، نه در بیان معنویّت و جست‌وجوی حقیقت. گفتهٔ آنتونی ولش (Anthony Welch) مبنی بر انحطاط نقّاشی اواخر عهد صفوی در مورد شعر نیز صادق است. در شعر نیز آرزوی شاعران، جُستن خواننده‌ای است که از کشف دقایق و ظرایفِ معانی لذّت ببرد. در *تذکرهٔ نصرآبادی* چنین آمده است:

> ملّا اهلی شیرازی جامع کمالات و مجموعهٔ حیثیّات بوده، در معمّا و لُغز و اشعار مصنوع مُوَشَّح بی‌مَثَل بوده است (نصرآبادی اصفهانی، ۱۳۱۷: ۵۱۱).

در این بیت از اهلی، نمونه‌ای از مُعمّیات را برمی‌رسیم:

گرچه دل برسر جنگ است بتان را همه دم دل ما بر سر صلح است و صفا بر سر هم
(۱۳۶۹: ۵۲)

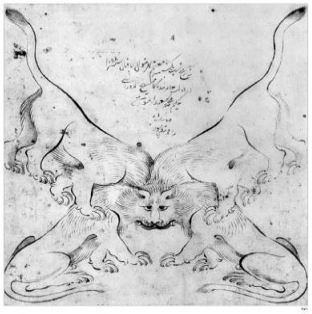
> از دل ما به اعتبار قلب باء مراد است و سر صلح و صفا که بر سر هم در با آید، بها خواهد بود؛ چه از سر صلح و صفا ها و ذو صادین مراد است (نصرآبادی اصفهانی، ۱۳۱۷: ۵۱۲).

www.SID.ir

Archive of SID

در تصاویر ۳ و ۴ معین‌مصوّر، این دقایق را که قابل انطباق با آرایهٔ معمّا است، به معمّای بصری بدل ساخته است.

تصویر۳: طراحی چند نمودی از شیر، معین‌مصور، اصفهان، سدهٔ ۱۱ هجری



تصویر۴: طراحی چند نمودی از شیر، معین‌مصور، اصفهان، سده ۱۱ هجری

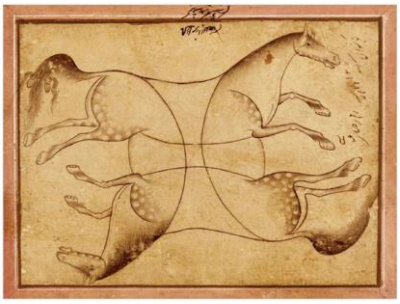
۵-۲-۳. چارسویه

نوعی بازی واژگانیِ زیرمجموعهٔ موشّح است که بدان مربّع نیز می‌گویند (راستگو، ۱۳۸۲: ۳۲۹). چارسویه آن است که شعری را در چهار پاره یا دو بیت چنان سروده باشند که پاره‌ها را به یکسان بتوان هم ستانی (افقی) و هم ستونی (عمودی) خواند. در اینجا نمونه‌ای از چارسویه را در شعر اهلی شیرازی باز می‌جوییم:

از چهرهٔ	افروخته	گل را	مشکن!
افروخته	رخ مرو تو	دیگر	به چمن
گل را	دیگر	خجل مکن	ای مه من!
مشکن	به چمن	ای مه من!	قدر سمن

در این ابیات اگر به ستون‌های افقی و عمودی توجه کنید اشعار تکرار شده‌اند. این بازی را پنج‌سویه، شش‌سویه، هفت‌سویه و هشت‌سویه و از این گونه نیز می‌توان در سخن به کار گرفت (← اهلی شیرازی، ۱۳۶۹: ۸۰۶). حال اگر به تصاویر ۵ و۶ از آثار رضا عبّاسی توجّه کنید، می‌بینید که وی همین بازی واژگانی را در قالب تصویر بازسازی کرده است.

تصویر۵: طرّاحی چند نمودی از اسب، مرقّع رضا عبّاسی، اصفهان،



تصویر۶: طرّاحی چند نمودی از اسب، شیوهٔ رضا

www.SID.ir

Archive of SID

۵-۲-۴. مدوّر

بدیعیانش مدوّر نامیده‌اند، و بازی‌ای است از گونهٔ چنبرینه؛ چنبرینه سروده‌ای است که از هرجای بر خواندنِ آن را بیاغازند، سخن درست و راست و روا باشد (واعظ کاشفی، ۱۳۶۹: ۱۵۵). نمونه‌هایی از چنبرینگی را که در *بدایع‌الافکار* آمده در پی برمی‌رسیم: اگر به نقوش سکّه (۷ الف) و ظرف فلزی (۸ الف) توجّه کنید، معادل بصری آرایهٔ چنبرینه را مشاهده می‌کنید.

تصویر ۷- الف: سکّهٔ عصر صفوی با نقش خرگوش و خطّ کوفی

تصویر ۷- ب: انطباق آرایهٔ چنبرینه و نقوش سکّهٔ عصر صفوی

تصویر ۸- الف: نقوش ظرف فلزی عصر صفوی

تصویر ۸- ب: انطباق آرایهٔ چنبرینه و نقوش ظرف فلزی عصر صفوی

۵-۲-۵. وارونگی (قلب)

به این آرایهٔ بدیع، «عکس» نیز گفته می‌شود و در آن دو یا چند واژه پیش و پَس ظاهر می‌شوند. نمونهٔ این آرایه را در این بیت از بیدل دهلوی می‌بینیم:

بیگانه وضعیم یا آشناییم ما نیستیم اوست او نیست ماییم

(کزّازی،۱۳۷۴: ۷۵)

www.SID.ir

Archive of SID

گونه‌ای نیک، هنرورزانه از وارونگی است که اگر واژه‌ها را در بیتی وارونه بخوانیم، بیتی دیگر به دست می‌آید؛ این بازی برونه‌ای با واژگان، به قلب مُستَوی می‌ماند. نمونه‌ای نغز از این وارونگی را در این بیت از اهلی شیرازی می‌بینیم که اگر آن را وارونه بخوانیم، بیتی دیگر با وزن و قافیه‌ای دیگر به دست خواهد آمد:

مفکن زره منشین ز پا بنما عَلَم　　بشکن عَدُو بستان جهان بگشا قَدَم
(دیوان اشعار: ۸۴۳)

که وارونهٔ آن چنین جلوه می‌کند:

قَدَم بگشا جهان بستان عدو بشکن　　عَلَم بنما ز پا منشین زره مفکن

در تصویر ۹ که احتمالاً اثر فرخ‌بیک گورکانی است، بازسازی این بازی واژگانی را می‌توانیم در قالب تصویر ببینیم.

تصویر ۹: کیمیاگران، احتمالاً عمل فرّخ‌بیک، گورکانیان هند؟، اواسط سدهٔ ۱۱ هجری، موزه متروپلیتن نیویورک

۶. نتیجه

ادبیّات فارسی و هنر ایرانی، به‌ویژه نگارگری، همیشه دارای پیوند درونی و هم‌خوانی ذاتی بوده‌اند؛ زیرا هنرمند و شاعر، هردو، بر اساس بینش یگانه و ذهنیّت مشابه دست به آفرینش آثار هنری زده‌اند. در عصر صفوی به دلایل مختلف، شاهد گسست بین ادبیّات و نگارگری هستیم و می‌بینیم که نگارگری مانند گذشته، صرفاً در خدمت کتاب‌آرایی نیست. آنچه در هنر این عصر قابل تعمّق است، وجوه اشتراک و تعامل و تطابق بین مضمون‌ها و آرایه‌های ادبیّات دورهٔ صفوی با سواد بصری نگاره‌های این عصر است. یافته‌های این نوشتار به اجمال به این شرح است:

ـ رواج شعر و نقّاشی در میان لایه‌های میانی جامعه معلول عدم حمایت دربار، گریز شاعران و هنرمندان از شرایط رقّت‌بار حاکم بر دربار و رشد طبقهٔ متوسّط است. این

www.SID.ir

Archive of SID

موضوع باعث تغییر ذائقهٔ سفارش‌دهندگان در شعر و نگارگری شد و مصوّرسازی نسخه‌های خطّی، جای خود را به رقعه‌های مصوّر (یکّه‌صورت) داد.

ـ فروکاستن ارزش‌های جمعی که زمینه‌ساز اندیشه‌های بزرگ است و رشد تفاخر و نمایش اقتدار در بین شاعران و هنرمندان، باعث استفاده از معانی غریب و معمّاگونه در شعر این دوره، و در نتیجه سبب ترسیم نگاره‌ها از زوایایی نامتعارف شده است. بیان متناقض‌نمای واژگان در اشعار سخن‌وران این عهد، بازتاب زیادی در نگاره‌های این دوره، به‌ویژه در آثار رضا عبّاسی و شاگردانش داشت که تا پیش از آن بی سابقه بود.

ـ آرایه‌های بدیع که زیورهای برونی و پیکرینهٔ شعر هستند، رشد یافت؛ به دیگر سخن، در شعر و نقّاشی این عصر شاهد نوعی بازی با کلمات و تصاویر و ترفندها و هنرورزی‌ها با ظاهر کلمات و تصاویر هستیم.

ـ رواج شعر در میان قشرهای مختلف جامعه، رشد روزافزونِ قهوه‌خانه‌نشینی، گرایش به مکیّفات و بلندپروازی‌های ناشی از آن، هنرمندان را به تفنّن بیش از اندازه و اقتدارگرایی در شعر و هنر کشاند و شاعر با استعمال صنایع بدیع، که صنایع لفظی و برونی‌اند، در حقیقت خواننده را به اعجاب وامی‌داشت و قدرت خود را بر انجام‌دادن کارهای دشوار، ولی خالی از سود و فایده به رُخ می‌کشید.

پی‌نوشت

۱. شاه‌قلی از نقّاشان عصر صفوی بود که پس از شکست چالدران (۹۲۰ق) به دربار عثمانی رفت.

۲. معین‌مصوّر، معروف به آقا معین و معینا، از مشهورترین نگارگران قرن دوازدهم قمری، درگذشتهٔ ۱۰۴۳ق.

منابع

احمدیان، مهرداد (۱۳۸۵)، «مفهوم فضای اتمیستی در آثار رضا عبّاسی»، *مجموعه مقالات گردهمایی مکتب اصفهان*، تهران، فرهنگستان هنر.

اشرفی، م.م (۱۳۶۷)، *همگامی نقّاشی با ادبیّات ایرانی*، ترجمهٔ رویین پاکباز، تهران، نگاه.

آرین‌پور، یحیی (۱۳۷۲)، *از صبا تا نیما*، ، ج۱، چ۵، تهران، زوّار.

اهلی شیرازی (۱۳۶۹)، *کلیّات اشعار*، چاپ حامد ربّانی، چ۲، تهران، سنایی.

آیت‌اللّهی، حبیب‌الله (۱۳۸۵)، «رضا عبّاسی: نقاش توجیه‌گر چهرهٔ زمان»، *مجموعه مقالات گردهمایی مکتب اصفهان*، تهران، فرهنگستان هنر.

بنی‌اردلان، اسماعیل (۱۳۸۷)، *سر فرسنگ‌های تحوّل در مسیر نگارگری ایران*، تهران، دانشگاه هنر.

پاکباز، رویین (۱۳۸۱)، «نگارگری ایرانی» ، *دایرةالمعارف هنر*، چ۳، تهران، فرهنگ معاصر.

www.SID.ir

Archive of SID

جوانی‌جونی، اصغر (۱۳۸۵)، «دوران شناسی آثار طراحی و نقّاشی رضا عبّاسی»، مجموعه *مقالات نگارگری مکتب اصفهان*، تهران، فرهنگستان هنر.

حسینی، حسن (۱۳۸۷)، *بیدل، سپهری و سبک هندی*، چ۴، تهران، سروش.

حسینی، سیّدمحمّدمجتبی (۱۳۸۶)، « نگاهی به صور خیال در خوش‌نویسی مکتب اصفهان»، مجموعه *مقالات گردهمایی مکتب اصفهان* ، تهران، فرهنگستان هنر، ص۲۱۱-۲۲۳.

حسینی، مهدی (۱۳۸۵)، «معین‌مصوّر و مکتب اصفهان»، مجموعه *مقالات نگارگری مکتب اصفهان*، تهران، فرهنگستان هنر.

خاتمی، احمد (۱۳۸۵)، *دورهٔ بازگشت و سبک هندی*، تهران، پایا و فرهنگستان هنر.

ذکاوتی قراگزلو، علی‌رضا (۱۳۷۲)، *گزیدهٔ اشعار سبک هندی*، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

رادفر، ابوالقاسم (۱۳۸۵)، *تعامل ادبیّات و هنر در مکتب اصفهان* ، تهران، فرهنگستان هنر.

راستگو، سیّدمحمّد (۱۳۸۲)، *هنر سخن‌آرایی*، تهران، سمت.

سیوری، راجر (۱۳۹۴)، *ایران عصر صفوی*، ترجمهٔ کامبیز عزیزی، چ۲۵، تهران، مرکز.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۱)، *نگاهی تازه به بدیع*، چ۴، تهران، فردوسی و مجید.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۹)، *تاریخ نظم و نثر پارسی*، تهران، ققنوس.

فتوحی، محمود (۱۳۸۵)، *نقد ادبی در سبک هندی*، تهران، سخن.

کزّازی، میرجلال‌الدّین (۱۳۷۴)، *زیبایی‌شناسی سخن پارسی (بدیع)*، ج۳، تهران، کتاب ماد.

کن‌بای، شیلا (۱۳۷۷)، *دوازده رخ*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران، مولی.

گرابار، اولک (۱۳۸۳)، *مروری بر نگارگری ایرانی*، ترجمهٔ مهرداد وحدتی‌دانشمند، تهران، فرهنگستان هنر.

ـــــــــــ (۱۳۹۶)، *شکل‌گیری هنر اسلامی*، ترجمهٔ مهدی گلچین عارفی، تهران، حکمت.

گری، بازیل (۱۳۸۵)، *نقّاشی ایرانی*، چ۲، تهران، دنیای نو.

نصرآبادی اصفهانی، میرزامحمّدطاهر (۱۳۱۷)، تذکرهٔ نصرآبادی، چاپ وحید دستگردی، تهران، ارمغان.

نیکوبخت، ناصر، ابراهیم خدایار و محسن احمدی (۱۳۹۳)، *تبلور برخی عناصر قهوه‌خانه‌ای در شعر عصر صفوی*، تهران، *فرهنگ و ادبیّات عامه*، سال دو، ش۴، پاییز و زمستان، ص ۱۰۹-۱۳۴.

ی.آ.پولیاکووا و ز.ای. رحیموا (۱۳۸۱)، *نقّاشی و ادبیّات ایرانی*، ترجمهٔ زهره فیضی، تهران، فرهنگستان هنر و روزنه.

واعظ کاشفی (۱۳۶۹)، *بدایع‌الافکار*، چاپ میرجلال‌الدّین کزّازی، تهران، مرکز.

www.SID.ir