هنرهای صناعی خراسان بزرگ

دوره ۱، شماره ۱، بهار ۱۴۰۲
Vol. 1, No.1, Spring 2023
۱۵-۳۲
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۱/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۲۰

بررسی تطبیقی پارادایم قاب در نگاره‌های هفت‌اورنگ فریر و شاهنامه شاه‌تهماسبی و تحلیل آن بر اساس نظریه بازتاب

➢ **غلامرضا هاشمی :** استادیار، گروه صنایع دستی، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر، اصفهان، ایران

چکیده

مکتب مشهد به‌عنوان دوره گذارِ نگارگری ایرانی از شیوه کلاسیک به شیوه جدید -که آخرین شاهکار کتاب‌آرایی ایرانی متناسب با معیارهای سلطنتی یعنی هفت‌اورنگ در آن به وجود آمد- از اهمیت والایی برخوردار است. در نگاره‌های هفت‌اورنگ تغییرات متهورانه‌ای نسبت به شاهنامه شاه‌تهماسبی اتفاق افتاد که یکی از این موارد به نحوه عملکردِ قاب‌های به‌کاررفته در نگاره‌های آن مرتبط می‌باشد. موضوع مورد پژوهش، بررسی تفاوت‌ها در نحوه عملکردِ قاب در نگاره‌های هفت‌اورنگ با شاهنامه شاه‌تهماسبی و نیز علل جامعه‌شناختی تفاوت پارادایم قاب در این دو اثر است. هدف از این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی، بررسی تطبیقی پارادایم قاب در این دو اثر و تحلیل جامعه‌شناختی این تغییر بر اساس نظریه بازتاب است. نتایج حاصل نشان می‌دهد در نگاره‌های هفت‌اورنگ به نسبت شاهنامه شاه‌تهماسبی، قاب‌های بیرونی بیشتر شکسته شده، قاب‌های درونی پراکنده‌تر قرارگرفته، تناسبات و سازمان‌دهی ترکیب‌بندی تغییر و الگوی درون و برون نیز متحول شده است. بر اساس نظریه بازتاب، تغییرات شکل‌گرفته در ساختار سیاسی و اجتماعی این دوره، در تغییر پارادایم قاب مؤثر بوده است، به‌گونه‌ای که در شاهنامه شاه‌تهماسبی از قاب‌های بیرونی و درونی به شیوه‌ای محافظه‌کارانه و محتاطانه استفاده گردیده، حال‌آنکه در هفت‌اورنگ برای دستیابی به ترکیب‌بندی‌های جدید، پارادایم قاب با نوآوری‌هایی همراه شده است. در این میان، تأثیر خلاقیت‌های فردی هنرمندان مکتب مشهد در بروز این تغییرات و نیز عوامل مختلف جامعه‌شناختی بر هنر این دوره، قابل‌توجه است.

واژگان کلیدی: پارادایم قاب، نگارگری ایرانی، هفت‌اورنگ فریر، شاهنامه شاه‌تهماسب، نظریه بازتاب

Abstract

The Mashhad School is of great importance as the transition from the classical to the modern style in Persian miniature in which the latest masterpiece of Iranian book-making conforming to the royal standards-- Haft Awrang-- belongs to this period. Haft Awrang paintings have undergone substantial changes in comparison with the Shahnameh of shah tahmasb, one of which relates to the way the frame works in its paintings. The questions posed in this study are: What differences have occurred in the way the frames functions in the Haft Awrang paintings in comparison with those of the Shahnameh of shah tahmasb? What are the sociological reasons of the paradigm differences between these two works? The purpose of this paper is to compare and evaluate the framework paradigm in these two works and the sociological analysis of this change based on reflection theory. The research method is descriptive-analytical and the library method has been used for research findings. The results show that in the Haft Awrang paintings, the outer frames are more fractured than in the Shahnameh of shah tahmasb, The interior frames have become more dispersed, the proportions and organization of the compositions have changed, and the pattern of in and out has also changed. According to reflection theory, changes in the political and social structure of this period have been implicated in changing the paradigm of the frame, so that the Shahnameh of shah tahmasb uses exterior and interior frames in a conservative and prudent manner, while at Haft Awrang, to achieve new combinations, some innovations have emerged. Although it is impossible to ignore the influence of the personal creativity of Mashhad school artists on these changes, the impact of various sociological factors on the art of this period is significant.

Keywords: Frame Paradigm, Persian Painting, Freer's Haft Awrang, Shahnameh of shah tahmasb, Reflection Theory.

*نویسنده مسئول مکاتبات: (۰۳۱۳۶۲۴۹۸۴۰) (Art_dr.hashemi@yahoo.com)

مقدمه

خراسان بزرگ در فرهنگ و هنر ایران هم قبل از اسلام و هم در دوره اسلامی جایگاه ویژه‌ای دارد. در عهد صفوی هرات و مشهد از شهرهای مهم این ایالت بودند (رهربن، ۱۳۸۳: ۲۱). پس از انتقال پایتخت از تبریز به قزوین و توبه کردن شاه‌تهماسب و متعاقباً کمرنگ شدن حمایت و توجه او به مقوله هنر و هنرمندان، زمینه‌های خروج برخی از هنرمندان از دربار فراهم شد (حسن‌شاهی و صادقی‌گندمانی، ۱۳۹۵: ۴۲) که برخی از آن‌ها روانه مشهد شدند. سلطان ابراهیم میرزا حاکم مشهد که مردی بافرهنگ و هنردوست و دانشمند بود و در هنرهای گوناگونی چون موسیقی، خوشنویسی و نگارگری مهارت داشت (حسینی‌استرآبادی، ۱۳٦٦: ۹۷) با دعوت از هنرمندان مختلف و با طبع هنرور خویش موجبات شکل‌گیری مکتب نگارگری مشهد را فراهم کرد. اکثر هنرمندان این مکتب، نقاشان نسل دومی بودند که پس از درخشش و افول مکتب تبریز روی کار آمده و در آن سهم عمده‌ای نداشتند. هفت‌اورنگ به‌عنوان شاخص‌ترین اثر مصور این دوره، دارای ۲۸ نگاره است که از برجسته‌ترین هنرمندانی که در مصورسازی آن نقش داشتند می‌توان به میرزا علی، مظفرعلی، شیخ محمد، آقامیرک و نقاشانی که سخت می‌توان تشخیص داد A (احتمالاً قدیمی) و D (احتمالاً عبدالعزیز) اشاره کرد (Simpson,1997: 367). شاهنامه شاه‌تهماسبی نیز به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین آثار نگارگری ایران، با ابعاد ۴۷ در ۳۲ سانتیمتر دارای ۷۵۹ برگ و ۲۵۸ نگاره است (فرخ‌فر و پورجعفر، ۱۳۸۷: ۱۱۷) که هنرمندان بزرگی همچون سلطان محمد، میرمصور، آقامیرک، دوست‌محمد، میرسید علی، میرزا علی، مظفرعلی، عبدالصمد و ده‌ها هنرمند دیگر در به کمال رساندن آن نقش داشته‌اند (آیت‌اللهی، ۱۳۷۴: ۳۵۰). در مقایسه این دو اثر باوجود شباهت‌هایی که به‌واسطه حضور هنرمندانی است که در مکتب تبریز پرورش‌یافته‌اند، اما تفاوت‌هایی به مشهود است که در این پژوهش ابتدا پارادایم قاب در هر دو اثر بررسی‌شده و نقاط اشتراک و افتراق آن‌ها بیان می‌شود و سپس به تحلیل جامعه‌شناسانه تغییر پارادایم قاب در هفت‌اورنگ پرداخته می‌شود.

قاب عنصری مهم و تأثیرگذار در ترکیب‌بندی و سبب انسجام و وحدت عناصر تصویر گردیده و در به وجود آمدن هماهنگی اجزا با یکدیگر، باوجود استقلال آن‌ها، نقشی اساسی دارد. قاب در هنر ایران ریشه در فرهنگ دینی و اجتماعی ایرانی دارد و به عوامل گوناگونی همچون رعایت حریم و حدود، نظم، مرکزگرایی و تفکیک درون و برون مرتبط است. پارادایم قاب در شاهنامه شاه‌تهماسبی به این شکل می‌باشد که قاب‌های بیرونی محسوس و درونی نامحسوس به شکلی هوشمندانه و در راستای حفظ ترکیب‌بندی کلی اثر و تأکید بر موضوع اصلی داستان، به کار گرفته‌شده است، اما در نگاره‌های هفت‌اورنگ تغییرات متهورانه‌ای اتفاق افتاده، مثلاً ترکیب‌بندی‌های تازه و شگفت‌انگیزی دیده می‌شود که پیش و پس از آن در سنت تصویرگری نیمه اول قرن دهم هجری سابقه‌ای ندارد. ازجمله تقسیمِ صحنه‌ها به عناصر هندسی مجزایی که به‌صورت سایبان‌ها و خیمه‌ها نمودار و اندام‌های انسانی و جانوری از لابه‌لای آن‌ها مشهود است (آغداشلو در مقدمه سیمپسون، ۱۳۸۲: ۱۱). عملکرد قاب نیز در نگاره‌های این اثر دچار تغییراتی شده که در ادامه به آن می‌پردازیم. پرسش اصلی آن است که چه تفاوت‌هایی در نحوه عملکرد قاب در نگاره‌های هفت‌اورنگ با شاهنامه شاه‌تهماسبی رخ‌داده است و علل جامعه‌شناختی تفاوت پارادایم قاب در این دو اثر چیست؟ هدف از این مقاله بررسی تطبیقی پارادایم قاب در این دو اثر و تحلیل جامعه‌شناختی این تغییر بر اساس نظریه بازتاب است. ازآنجاکه قاب در هنر ایران هم پیش از اسلام و هم در دوره اسلامی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بود و بنا بر اسناد و شواهد به‌جای مانده در هنرهای تصویری ایران از کهن‌ترین دوران تا اواسط دوره صفویه همواره موردتوجه قرار داشته است (هاشمی، ۱۳۹۳: ۱۰)، پرداختن به این عنصر مهم در نگارگری ایرانی که ریشه در فرهنگ کهن ایرانی-اسلامی دارد، از اهمیت شایانی برخوردار است. متأسفانه در تحقیقات مستشرقین غربی و محققان ایرانی کمتر به این مبحث اشاره‌شده و موضوعات تاریخی و نسخه‌شناسی و انتساب آثار در اولویت قرارگرفته است. ازاین‌رو انجام پژوهش‌هایی این‌چنین نه‌تنها در حوزه نگارگری بلکه در سایر هنرهای ایرانی-اسلامی ضروری به نظر می‌رسد.

پیشینه پژوهش

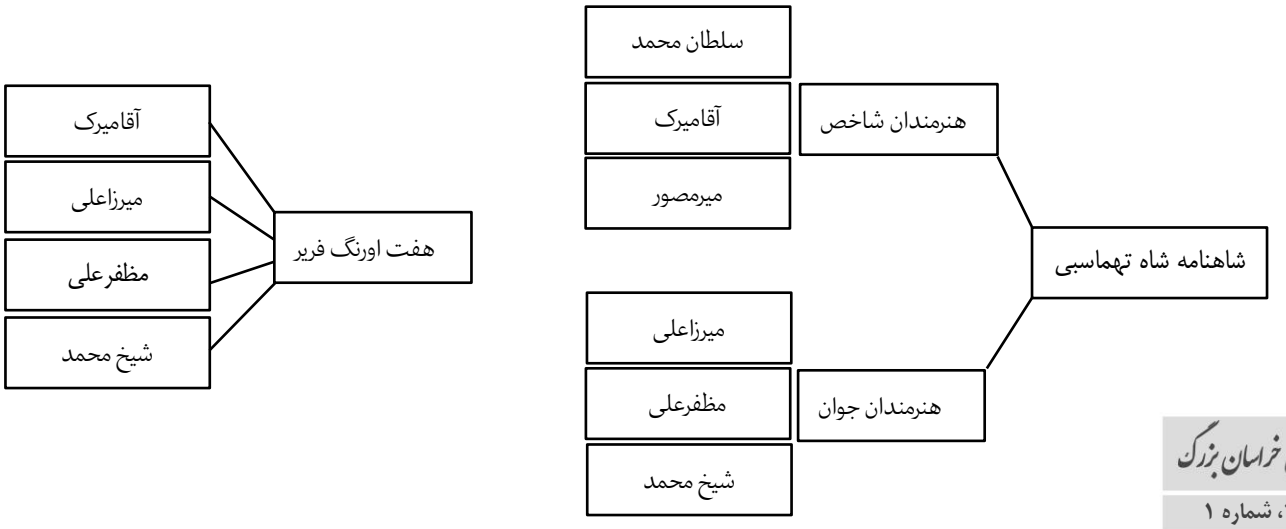
در مورد کارکرد قاب رهبرنیا و پور یزدان‌پناه در مقاله‌ای با عنوان *تحلیل نقش و قاب حاشیه در فرش‌های عشایر افشار در تلفیق نگرش جورج زیمل و رویکرد بازتاب* به اهمیت قاب و نقش آن در نظم‌دهی و ایجاد تمرکز در اثر پرداخته و نظر زیمل را در خصوص قاب به‌عنوان نماد وحدت‌بخش در اثر و متمرکز کننده نگاه به درون بیان کرده‌اند. یزدان‌پناه و همکاران در مقاله‌ای با عنوان *بررسی مکتب نگارگری تبریز دوره صفوی با استفاده از نگاره‌های شاهنامه شاه‌تهماسب* به بررسی برخی نگاره‌های شاخص پرداخته‌اند و در نگاره جشن سده به تحلیل بصری ترکیب‌بندی و نحوه چیدمان پیکره‌ها و اهمیت قاب اثر در تأکید بر شخصیت اصلی (هوشنگ) پرداخته‌اند. در خصوص نگاره‌های هفت‌اورنگ نیز آفرین در مطالعه‌ای با عنوان *واکاوی در رابطه نظام ادراکی هنرمندان و عوامل اجتماعی دوره اول عصر صفوی (مطالعه موردی: دیدار مجنون و لیلی هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا)* به تحلیل عوامل جامعه‌شناختی که در نظام ادراکی هنرمندان این اثر مؤثر واقع‌شده پرداخته و قراردادهای هنری، تصورات تاریخی صفویان از طبیعت، ذوق و سلیقه ابراهیم میرزا و رقابت‌های داخلی و خارجی را به‌عنوان نتایج این تغییر بیان کرده که نشانگر تغییرات نگاره‌ها بر مبنای تحولات اجتماعی در مکتب مشهد است. آفرین در مقاله‌ای دیگر با عنوان *چالش ساختار و معنا: خوانش واساز از نگاره بیرون آوردن یوسف از چاه* به تحلیل یکی از ۲۸ نگاره هفت‌اورنگ پرداخته و به وارونگی تقابل‌های دوگانه در آن اشاره می‌کند. یکی از موارد وارونگی تقابل دوگانه، مرکز و حاشیه است که نگارگر به‌عمد مرکززدایی کرده و به متن و حاشیه به یک اندازه اهمیت بخشیده است. حسینی در مقاله‌ای با عنوان *هفت‌اورنگ: ابراهیم میرزا* به بررسی نسخه موجود در گالری فریر پرداخته و برخی نگاره‌های این اثر از منظر ترکیب‌بندی و نحوه چیدمان عناصر و رنگ‌بندی شرح می‌دهد. در این مقاله فقط یک‌بار به‌صورت گذرا به شکسته شدن قاب اصلی یک نگاره اشاره‌شده است. کری‌ولش در تحقیقی با عنوان *نگارگری نسخ خطی در ایران* ضمن بررسی هنر نقاشی میرزا علی در هفت‌اورنگ، هنر او را در مقایسه با پدرش سلطان محمد غیرسنتی، آزادانه و ناموزون می‌داند. در هیچ‌یک از تحقیقاتِ مذکور، به بررسی تطبیقی قاب و تغییرات آن در دو اثر شاهنامه شاه‌تهماسبی و هفت‌اورنگ فریر و دلایل احتمالی این تغییرات اشاره‌ای نشده است و این مقاله برای نخستین بار به آن می‌پردازد.

روش پژوهش

یکی از اهداف اصلی تاریخ هنر نوین پرداختن به فرضیه‌های مرتبط با ایدئولوژی حاکم یا مقاصد اجتماعی است که اغلب نادیده، فراموش و یا درک نشده است. این تحقیق با رویکرد جامعه‌شناسی و بر اساس نظریه بازتاب صورت گرفته است. نظریه بازتاب با دیدگاهی جامعه‌شناسانه برخلاف نگرش‌هایی که غالباً ریشه اتفاقات هنری را در خلاقیت‌های فردی هنرمندان و تأثیر آموزش‌های فردی و گروهی هنرمند می‌دانند، به ارزش‌های اجتماعی و رویدادهای جامعه‌ای می‌پردازد که هنرمند در آن تجربه زیسته دارد. در نظریه بازتاب به تأثیرات محیط اجتماعی بر چگونگی شکل‌گیری اثر هنری توجه می‌شود. رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر دربرگیرنده تحقیقات متنوع و گسترده‌ای است که نقطه مشترک تمامی آن‌ها این است که هنر آینه جامعه است. این رویکرد بر این ایده استوارشده که هنر همواره چیزی در مورد جامعه به ما می‌گوید (الکساندر، ۱۳۹۶: ۵۵-۵۴) پلخانف یکی از نظریه‌پردازان این حوزه معتقد است که باید به هنر یک دوره تاریخی نگریست تا بتوان آن دوره را به لحاظ ایدئولوژی درک کرد (رامین، ۱۳۹۷: ۲۸۱). یکی از نظریه‌های بازتاب با تفکرات مارکسیستی معتقد است که فرهنگ و ایدئولوژی هر جامعه (روبنا) روابط اقتصادی آن (زیربنا) را بازتاب می‌دهد. اگرچه برخی از نظریه‌پردازان بازتاب همچون لوکاچ معتقدند که زیربنای اقتصادی مستقیماً روبنای فرهنگی را تعیین نمی‌کند، بلکه مجموعه‌ای از وساطت‌ها یا روابط غیرمستقیم در این بین وجود دارد. بنابراین برای فهم آثار هنری و چگونگی شکل‌گیری آن‌ها باید روابط بین حوزه‌های مختلف همچون سیاست، اقتصاد، نظام آموزشی و حوزه تولید هنری را مورد بررسی قرار داد (انگلیس و هاگسون، ۱۳۹۷: ۵۹-۵۸) از این‌رو، در پژوهش حاضر به برخی از این موارد اشاره خواهد شد. بر مبنای نیاز پژوهش، روش تحقیق از نظر هدف بنیادی و ازنظر ماهیت توصیفی-تحلیلی و در گردآوری مطالب از شیوه کتابخانه‌ای بهره گرفته‌شده است. جامعه آماری مورد

مطالعه نگاره‌های شاهنامه شاه‌تهماسبی و هفت‌اورنگ می‌باشد و انتخاب نمونه‌ها بر اساس آثار هنرمندان شاخص این دو اثر است، به‌نحوی‌که آثار شش هنرمندِ شاهنامه شاه‌تهماسبی (شامل سه هنرمند شاخص و سه هنرمند جوان) و چهار هنرمندِ شاخص هفت‌اورنگ فریر انتخاب شده است. در این راستا، مواردی که بیشترین ارتباط را با موضوع مطرح‌شده دارند گزینش و موردبررسی قرار می‌گیرند. شیوه تجزیه‌وتحلیل نیز کیفی است.

نمودار ۱: برخی هنرمندان شاهنامه شاه‌تهماسبی و هفت‌اورنگ فریر (مأخذ: نگارنده)



شرایط سیاسی و اجتماعی دربار شاه‌تهماسب

با استقرار سلطنت شاه‌تهماسب مهاجرت علما و فقیهان به‌سوی ایران که پیش‌تر آغازشده بود، شدت گرفت. در دوره او علما و فقها ارج‌وقرب و قدرت بسیاری یافتند. نهادهای سیاسی نیز تحت تأثیر نهادهای مذهبی بوده و حتی خود شاه نیز زیر نظر مقام روحانی به رتق‌وفتق امور می‌پرداخت (زارعیان، ۱۳۹۱: ۱۰۵). ازاین‌رو سختگیری‌های مذهبی شدت یافت. شاه‌تهماسب شنیدن ساز را ممنوع کرده و دستور داد تمام نوازنده‌ها و خوانندگان کشور، به‌خصوص مولانا قاسم قانونی را به قتل برسانند. (قاضی احمد قمی، ۱۳٦٦: ۱۱۴) می‌توان تصور کرد که توبه شاه‌تهماسب از هنرها و پراکنده شدن هنرمندان از کتابخانه سلطنتی نیز نتیجه همین امر بوده است. در شرایط این‌چنینی جامعه آن عصر و نیز جو حاکم بر کتابخانه سلطنتی، اجازه ایجاد نوآوری و خلاقیت فردی به هنرمندان جوان و جویای نام داده نمی‌شد. از سویی به‌واسطه حضور هنرمندان طراز اولی همچون بهزاد، سلطان محمد و.. و نیز سلیقه شخصی شاه‌تهماسب که خود از کودکی زیر نظر استادان بزرگی همچون سلطان محمد در نقاشی و خوشنویسی آموزش‌دیده و مهارت داشت (ترکمان، ۱۳۸۲: ۱۷۴؛ منشی قزوینی، ۱۳۷۸: ۱۴۴) همه‌چیز بانظمی سخت‌گیرانه اجرا می‌شد و هنرمندان موظف به رعایت مقررات کتابخانه شاهی بودند. کوچک‌ترین بی‌نظمی و تخطی از قوانین عقوبتی سخت داشت چنانکه عبدالعزیز نقاش نامی دربار به‌واسطه تقلید مهر شاهی، پس از دستگیری بینی‌اش بریده شد تا درس عبرتی برای سایرین گردد (صادقی‌بیک‌افشار، ۱۳۲۷: ۲۵۵). در چنین فضایی هنرمندان خود را مقید به اجرای محتاطانه روش‌های سنتی می‌دیدند و شاید هنرمندان جوان مترصد فرصتی بودند که از قیدوبندها درگذرند و این فرصت در کتابخانه دربار سلطان ابراهیم میرزا فراهم شد.

سلطان ابراهیم میرزا و مکتب نگارگری مشهد

پس از افول مکتب درخشان تبریز، نگارگران نسل دوم که نتوانسته بودند خود را با شرایط کتابخانه سلطنتی کاملاً وفق داده و به دنبال مفری بودند، در مشهد و تحت حکمرانی سلطان ابراهیم میرزا توانستند آزادانه و به‌دوراز مقررات دست‌وپا گیر قبلی به فعالیت بپردازند. زیرا این شاهزاده هنرپرور در هفته دو روز را به انجام کارهای هنری و مجالست

با هنرمندان و ادبا و شعرا اختصاص داده بود (حسینی‌قمی، ۱۳۸۳: ۳۸۵). اگرچه ابراهیم میرزا چنانکه قاضی احمد گفته در نقاشی و تصویرگری مهارت داشت و صاحب‌نظر بود اما درصدد تحمیل نظرات و عقاید خود به هنرمندان دربارش نبود. یکی از شواهد تصویری دور شدن از سخت‌گیری‌های متعصبانه دوره شاه اسماعیل و شاه‌تهماسب در این دوره، تغییر شیوه ترسیم دستارها در مکتب مشهد بود. در این دوره دستار بلند تاج مانند مشخص‌کننده صفوی، تنها دستار مورداستفاده نبود بلکه جوانان شیک‌پوش با دستارهای کوتاه و یا کلاهی خزدار که با مقداری پارچه پوشیده شده بود، نمایش داده می‌شدند (کنبای، ۱۳۸۹: ۸۶-۸۵) در سایه حمایت‌ها و پشتیبانی‌های او، هنرمندان به‌دوراز فضای متعصب و فقه زده دربار مرکزی، به نمایش صحنه‌های فرعی، افراد معمولی و انجام ابداعاتی در ترکیب‌بندی به‌واسطه تغییر در قاب اقدام نمودند.

قاب و اهمیت آن در هنرهای تصویری

قاب در هنرهای تصویری، عنصری کاربردی و مهم است که در هنر ایران از کهن‌ترین آثار به‌دست‌آمده در هزاره پنجم ق.م تا دوره‌های بعد وجود داشته و به حیات خود ادامه داده است. قاب درواقع، هم‌زمان هم جزئی از اثر هنری و هم به وجود آورنده مکان یا محیطی است که اثر هنری در آن شکل می‌گیرد. «قاب پدیده‌ای خنثی نیست، محفظه‌ای پوچ و بی‌معنا نیست بلکه قاب با در برگرفتن اثر هنری، به جزئی از آن تبدیل می‌شود» (بارنت، ۱۳۹۱: ۴۷). در یک تقسیم‌بندی ساده قاب به دو گونه‌ی قاب‌های محسوس و قاب‌های نامحسوس تقسیم می‌شود. قاب محسوس حاشیه‌های جداکننده نقش و نگارها در ایجاد مرز و حریم در هنرهای تجسمی و نیز عناصر تفکیک‌کننده درون و برون و ایجاد حریم امن در معماری بناها و غیره است. قاب نامحسوس به قاب‌هایی اطلاق می‌گردد که از جنبه ظاهری ساختار معمول یک قاب را نداشته، اما ازنظر کاربرد عملکردی مشابه قاب‌های محسوس دارد (هاشمی و دیگران، ۱۳۹۳: ۲۲). همچنین از قاب می‌توان به‌عنوان عاملی برای تشخص بخشی به عناصر گوناگون و ایجادکننده نظم یادکرد که در سایه نظم و هماهنگی ایجادشده، تک‌تک عناصر در جایگاه درست و اصولی خود جای گرفته و سبب جلب‌توجه بیننده به موضوع اصلی شده و درنتیجه هویت هر یک از اجزا و عناصر نسبت به دیگری و نسبت به عنصر اصلی تعریف می‌شود. شناسایی درون و برون، مرکز و غیر مرکز و متناسب و غیرمتناسب به‌واسطه حضور قاب معنا پیدا می‌کند. در این پژوهش علاوه بر توجه به قاب محسوس به قاب‌های نامحسوس نیز پرداخته می‌شود.

متغیرهای پارادایم قاب در نگاره‌های شاهنامه شاه‌تهماسبی و هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا

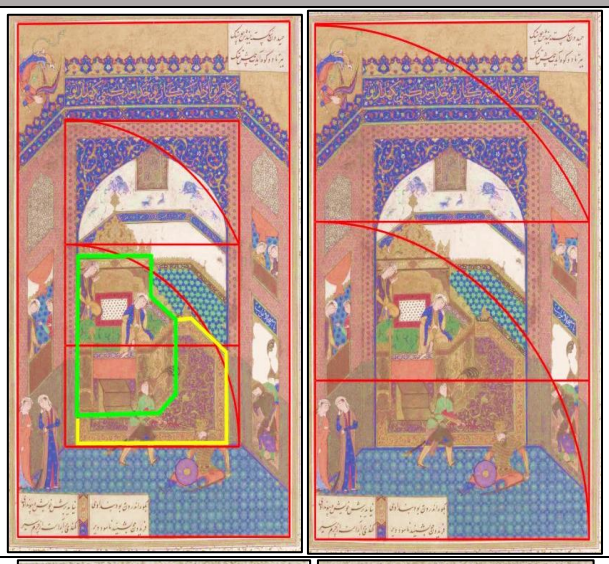
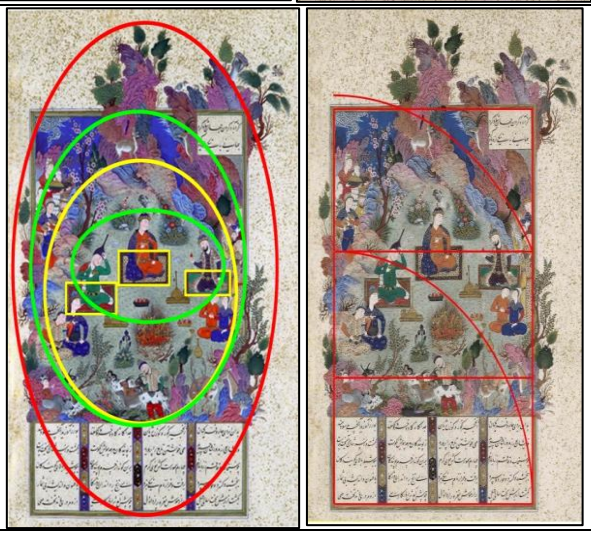
متغیرهای مرتبط با پارادایم قاب به موارد زیر تقسیم‌بندی می‌شوند: ۱. حضور قاب‌های درونی: که منجر به تفکیک فضای درون قاب اصلی نگاره می‌شوند و از عوامل طبیعت یا انسان‌ها و یا تزئینات بناها برای این منظور استفاده‌شده است. به‌نحوی‌که این قاب‌های درونی، موجب تأکید بیشتر بر محوریت موضوعی نگاره می‌گردند و یا فضای نگاره را -چه ازلحاظ موضوعی و چه مکانی- تفکیک می‌کنند. ۲. ترکیب‌بندی: آرایش متعادل بخش‌های متشکله یک اثر هنری در قالب یک کلیت منسجم است (رانکین پور، ۱۳۸۰: ۷) که شامل انواع گوناگون ازجمله متقارن، منتشر، دایره‌ای، مارپیچی، منحنی، مثلثی و غیره است. هدف از ایجاد ترکیب‌بندی این است که چشم بتواند تعادل، توازن، وحدت، هماهنگی و زیبایی ایجادشده بین عناصر را به‌خوبی دریافت کند. نگارگر به‌واسطه ترکیب‌بندی‌های گوناگون و نوآورانه، به گردش چشم مخاطب کمک کرده و بر بیان هماهنگ و زیبای روایت نگاره تأکید می‌ورزد. ۳. تناسبات: تقریباً همه آثار هنری بر اساس نوعی تناسب به وجود آمده‌اند. ازاین‌جهت تناسب یکی از اصول اولیه اثر هنری است که رابطه هماهنگ میان اجزاء آن را بیان می‌کند (بمانیان، ۱۳۸۹: ۱۵). تناسب طلایی، می‌تواند به‌عنوان نسبت میان دو قسمت یک خط یا دو بعد از یک تصویر مسطح باشد که نسبت بخش یا بعد کوچک‌تر به بزرگ‌تر همانند نسبت بخش یا بعد بزرگ‌تر به مجموع آن دو است. (چینگ، ۱۳۸۸: ۴۰۳) به‌غیراز تناسب طلایی، ممکن است تناسبات دیگری مثل رادیکال ۲ یا رادیکال ۳ نیز در تصاویر وجود داشته باشد. ۴. مربع شاخص: به مربعی که از ضلع کوچک مستطیل کلی تصویر پدید می‌آید مربع شاخص گفته می‌شود. بخشی از مستطیل نگاره است که محوریت

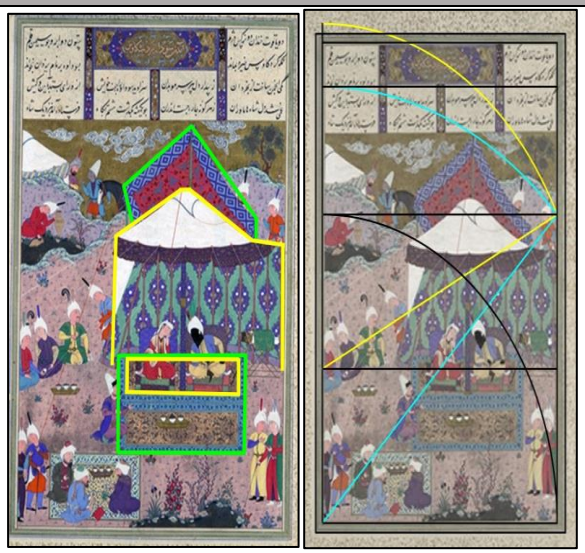
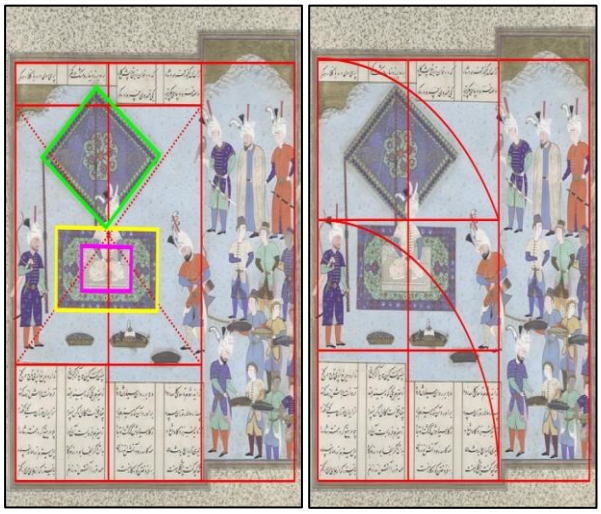
موضوعی نگاره، داخل آن قرار می‌گیرد. همیشه باید بخش مهم ترکیب درون مربع شاخص قرار گیرد، به‌طوری‌که اگر مستطیلِ مکملِ مربع شاخص را از ترکیب حذف کنیم، در آن چندان دگرگونی ایجاد نگردد و یا این دگرگونی بسیار اندک باشد (آیت‌اللهی، ۱۳۷۷: ۲۵۰) ۵. الگوی درون و برون: درون و برون یک اثر به‌واسطه قاب یا کادر اصلی مشخص‌شده و بدین‌وسیله مرز بین جهان خودمختار اثر هنری و پیرامون آن مشخص می‌شود. در برخی نگاره‌ها این عامل جداکننده، کمرنگ شده و فضای درون و برون آمیخته و به هم متصل می‌شود (آفرین، ۱۳۹۰: ۵۸).

پارادایم قاب در نگاره‌های هنرمندان شاخص شاهنامه شاه‌تهماسبی

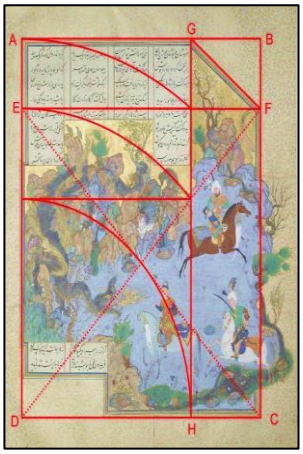
اغلب نگاره‌های شاهنامه شاه‌تهماسبی، درون قاب‌هایی بسته و گاه از یک سمت گشوده قرارگرفته‌اند و این گشودگی به‌گونه‌ای است که عناصر از درون به برون حرکت کرده و به‌نوعی گسترش جهان خودمختار نگاره به بیرون از آن اتفاق می‌افتد. از مجموع ۲۵۸ نگاره شاهنامه شاه‌تهماسبی در کمتر از پانزده درصد آن‌ها قاب بسته، شکسته شده و عناصر اندکی بیرون زده‌اند. در زیر جدول پارادایم قاب نگاره‌های هنرمندان شاخص شاهنامه شاه‌تهماسبی آمده است (جدول ۱).

جدول ۱: پارادایم قاب در نگاره‌های هنرمندان شاخص شاهنامه شاه‌تهماسبی (URL4)

هنرمند	تصویر	توضیحات	
سلطان محمد		قاب درونی	۵ عدد
		ترکیب‌بندی	تقریباً متقارن و متمرکز
		تناسبات	قاب بیرونی تناسب طلایی دارد قاب درونی تناسب رادیکال ۳ دارد
		مربع شاخص	مربع شاخص در قاب درونی و بیرونی وجود دارد و شخصیت‌های اصلی در آن قرارگرفته‌اند
		الگوی درون و برون	رعایت ساختار تفکیک فضای درون و برون
سلطان محمد		قاب درونی	۵ عدد
		ترکیب‌بندی	دایره‌ای شکل و متمرکز
		تناسبات	قاب بیرونی نزدیک به‌تناسب طلایی است
		مربع شاخص	دارای مربع شاخص است و شخصیت اصلی در مرکز تقاطع اقطار و میانگرهای آن است
		الگوی درون و برون	رعایت نسبی ساختار تفکیک فضای درون و برون

هنرمند	تصویر		توضیحات
میرمصور		قاب درونی	۴ عدد
		ترکیب‌بندی	منحنی
		تناسبات	مابین رادیکال ۲ و مستطیل طلایی بیشتر نزدیک به مستطیل طلایی
		مربع شاخص	دارد و شخصیت‌های اصلی داخل مربع شاخص قرارگرفته‌اند و قطر این مربع از مابین دو شخصیت اصلی عبور می‌کند و قطر مستطیل میانی از محل شخصیت‌های فرعی عبور می‌کند.
		الگوی درون و برون	رعایت ساختار تفکیک فضای درون و برون
آقامیرک		قاب درونی	۴ عدد
		ترکیب‌بندی	تقریباً متقارن و در مربع شاخص، متمرکز است
		تناسبات	تناسب طلایی در مستطیل سمت چپ نگاره.
		مربع شاخص	دارای مربع شاخص است و شخصیت اصلی در مرکز آن است
		الگوی درون و برون	رعایت ساختار تفکیک فضای درون و برون

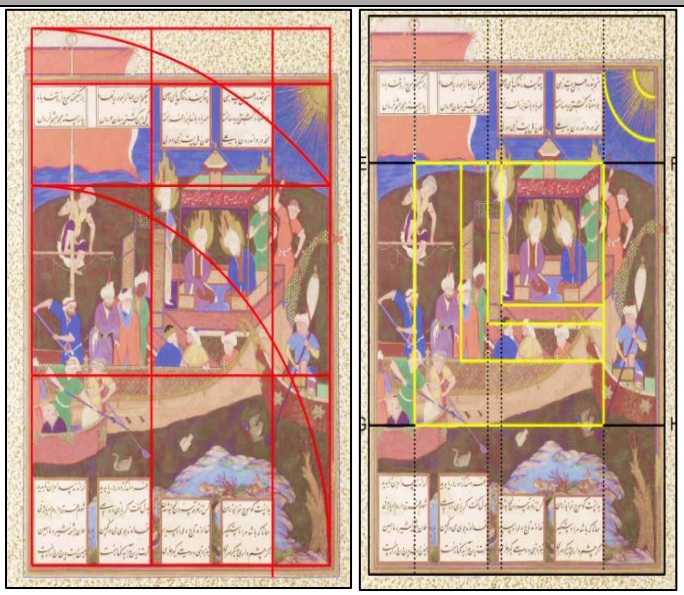
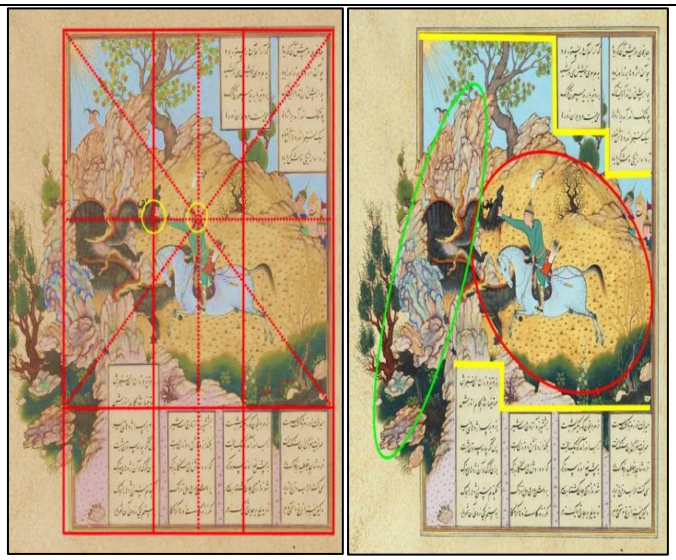
ادامه جدول ۱: پارادایم قاب در نگاره‌های هنرمندان شاخص شاهنامه شاه‌تهماسبی (URL1)

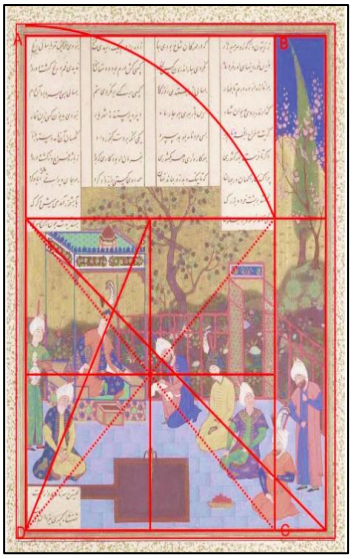
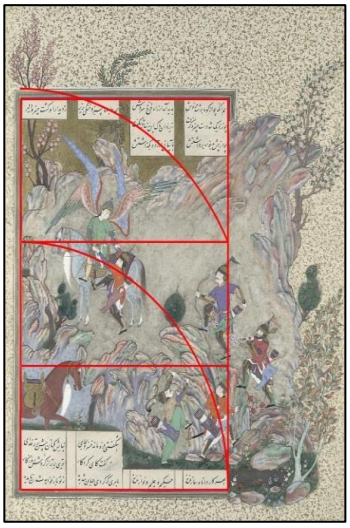
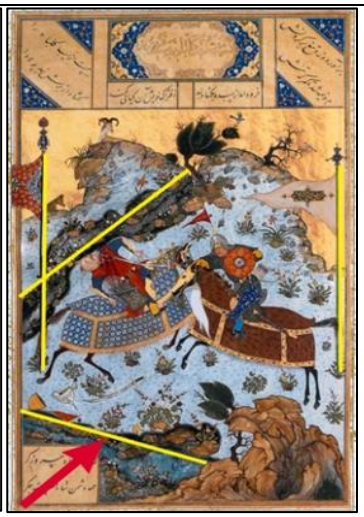
هنرمند	تصویر		توضیحات
آقامیرک	 فریدون پسرانش را می‌آزماید	قاب درونی	۱ عدد
		ترکیب‌بندی	منحنی و دایره‌ای
		تناسبات	تناسب مستطیل سمت چپ که توسط کتیبه‌ها مشخص‌شده، رادیکال ۳ است و زیر کتیبه‌ها، تناسب رادیکال ۲ دارد
		مربع شاخص	دارد و دو شخصیت اصلی درون آن قرارگرفته و قطر مربع شاخص از سر اژدها (فریدون) عبور می‌کند.
		الگوی درون و برون	رعایت نسبی ساختار تفکیک فضای درون و برون

پارادایم قاب در آثار هنرمندان جوان شاهنامه شاه‌تهماسبی

میرزاعلی تبریزی فرزند بااستعداد سلطان محمد نقاش است که در فن تصویر و چهره‌گشایی نظیر نداشت. (قمی، ۱۳٦٦: ۱۳۷). مظفر علی نیز با استاد بهزاد نسبت فامیلی داشته و در خدمت او هنر را آموخته بود (ترکمان، ۱۳۸۲: ۱۷۴؛ سهیلی‌خوانساری، ۱۳۱٦: ۲۵۸). شیخ محمد نقاش نسل دوم شاهنامه شاه‌تهماسبی، از اهالی سبزوار، پسر مولانا شیخ کمال ثلث نویس و شاگرد دوست دیوانه، در نقاشی بی‌بدیل بوده و در مشهد در خدمت سلطان ابراهیم میرزا بوده است (قمی،۱۳٦٦: ۱۴۲). او فرنگی سازی می‌کرده و در خدمت شاه اسماعیل دوم نیز بوده است (دانش‌پژوه، ۱۳۵۱: ۲۷) و بعدها به خدمت شاه‌عباس درآمد و پس از مشارکتش در تصویرگری هفت‌اورنگ، سبک او به بلوغ و تکامل رسیده بود (سودآور، ۱۳۸۰: ۲۳۵). در زیر جدولی از پارادایم قاب از این هنرمندان جوان در شاهنامه شاه‌تهماسبی آورده شده است (جدول ۲).

جدول ۲: پارادایم قاب در آثار هنرمندان جوان شاهنامه شاه‌تهماسبی

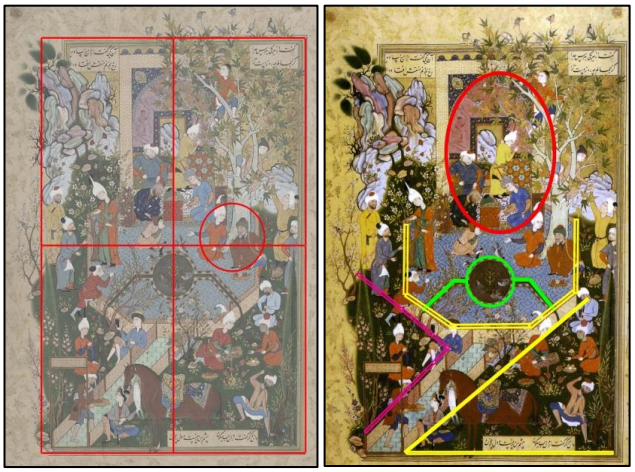
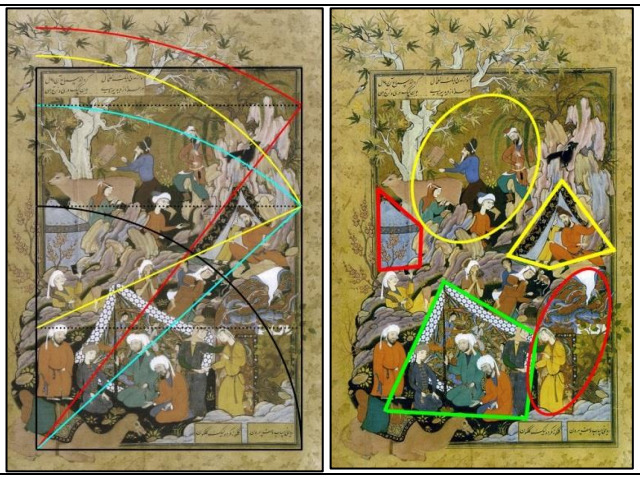
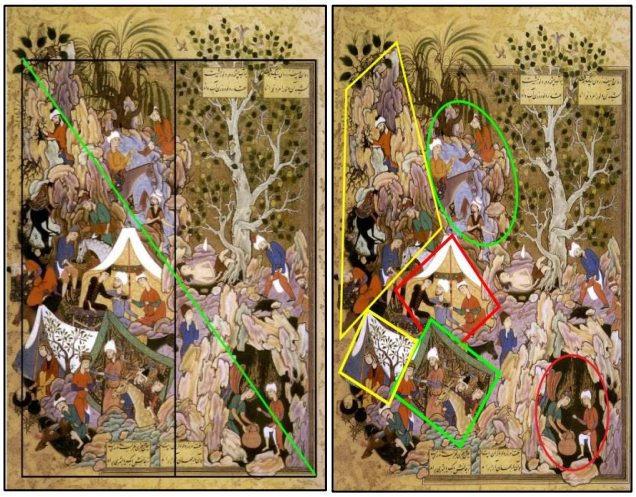
هنرمند	تصویر	توضیحات	
میرزا علی		قاب درونی	۳ عدد
		ترکیب-بندی	مایل یا قطری
		تناسبات	نزدیک به رادیکال ۲
		مربع شاخص	مربع شاخص (همراه با محوریت موضوعی) وجود دارد
		الگوی درون و برون	رعایت ساختار تفکیک فضای درون و برون
(URL4)			
میرزا علی	 کشتن گشتاسپ اژدهای کوه ساقیلا را.	قاب درونی	۲ عدد
		ترکیب-بندی	منحنی و متمرکز
		تناسبات	عرض به طول: سه‌چهارم
		مربع شاخص	دارد و تقاطع اقطار مربع شاخص و میانگرها، روی شخصیت اصلی است
		الگوی درون و برون	رعایت نسبی ساختار تفکیک فضای درون و برون
(URL3)			

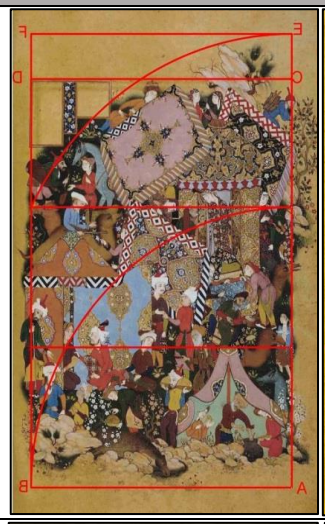
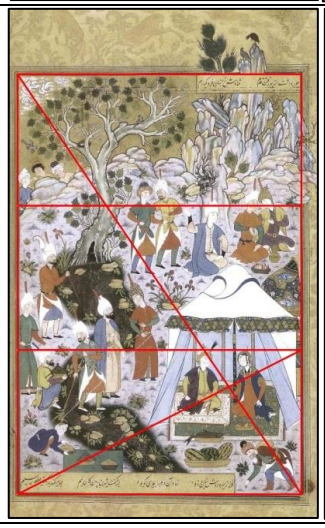
مظفرعلی		قاب درونی	۲ عدد
		ترکیب- بندی	مثلثی که در رأس آن شاه قرارگرفته است.
		تناسبات	مستطیل ABCD نزدیک‌به‌مستطیل‌طلایی است.
		مربع شاخص	دارد و سرشاه‌برروی نقطه‌طلایی تقاطع قطر مربع شاخص و مستطیل میانگرقرارگرفته‌است.
		الگوی درون و برون	رعایت ساختار تفکیک فضای درون و برون
مظفرعلی		قاب درونی	۳ عدد
		ترکیب- بندی	منحنی S شکل
		تناسبات	نسبت طلایی در قاب بیرونی. تقاطع اقطار مستطیل روی شخصیت محوری داستان است
		مربع شاخص	دارد و شخصیت اصلی در مرکز تقاطع اقطار و میانگرهای مربع شاخص است
		الگوی درون و برون	از دست رفتن ساختار تفکیک فضای درون و برون
(URL4)			
شیخ محمد	 کشته شدن کلباد به دست فریبرز	قاب درونی	۲ عدد
		ترکیب- بندی	مثلثی
		تناسبات	تناسب طلایی در قاب بیرونی
		مربع شاخص	مربع شاخص دارد و شخصیت‌های اصلی در درون آن قرارگرفته‌اند
		الگوی درون و برون	رعایت تفکیک فضای درون و برون
(URL2)			

پارادایم قاب در نگاره‌های هفت‌اورنگ

هفت‌اورنگ جامی، مشهورترین نسخه مصور مکتب مشهد است که بنا بر نظر استوارت کری ولش قلم نگارگرانی چون میرزاعلی، مظفر علی، آقامیرک و شیخ محمد در این نگاره‌ها قابل‌تشخیص است (کری‌ولش، ۱۳۸۴: ۲۶). از مجموع ۲۸ نگاره این اثر، ۲۲ نگاره دارای قاب‌های شکسته هستند. در زیر جدولی از پارادایم قاب در آثار برخی از هنرمندان هفت‌اورنگ آورده شده است (جدول ۳).

جدول ۳: پارادایم قاب در نگاره‌های هفت‌اورنگ (سیمپسون، ۱۳۸۲)

هنرمند	تصویر	توضیحات	
میرزا علی		قاب درونی	۴ عدد
		ترکیب‌بندی	دایره‌ای
		تناسبات	تناسب‌خاصی‌ندارد.
		مربع شاخص	ندارد
		الگوی درون و برون	رعایت نسبی ساختار تفکیک فضای درون و برون
مظفر علی		قاب درونی	۴ عدد
		ترکیب‌بندی	مایل یا قطری
		تناسبات	نزدیک به‌تناسب طلایی در قاب بیرونی
		مربع شاخص	ندارد
		الگوی درون و برون	از دست رفتن ساختار تفکیک فضای درون و برون
مظفر علی		قاب درونی	۶ عدد
		ترکیب‌بندی	مایل
		تناسبات	تناسب خاصی ندارد اما اگر قطر مستطیل قاب بیرونی رسم شود، این قطر از سر شخصیت اصلی (حضرت یوسف) عبور می‌کند.
		مربع شاخص	ندارد
		الگوی درون و برون	از دست رفتن ساختار تفکیک فضای درون و برون

هنرمند	تصویر	توضیحات	
شیخ محمد		قاب درونی	۶ عدد
		ترکیب‌بندی	منتشر
		تناسبات	قاب بیرونی، نزدیک به مستطیل طلایی است
		مربع شاخص	ندارد
		الگوی درون و برون	از دست رفتن ساختار تفکیک فضای درون و برون
آقامیرک		قاب درونی	۵ عدد
		ترکیب‌بندی	مارپیچی
		تناسبات	قاب بیرونی، تناسب خاصی ندارد. اما اگر قطر مستطیل قاب بیرونی رسم شود، این قطر از سر دو شخصیت اصلی، عبور می‌کند.
		مربع شاخص	دارد و شخصیت‌های داستان داخل این مربع قرارگرفته‌اند.
		الگوی درون و برون	رعایت ساختار تفکیک فضای درون و برون

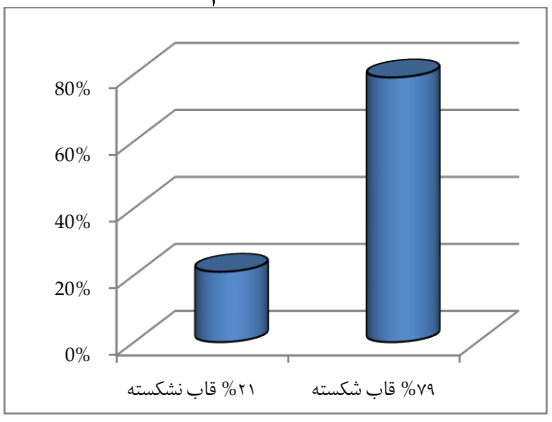
جدول تطبیقی قاب‌های شاهنامه شاه‌تهماسب و هفت‌اورنگ

با توجه به داده‌های به‌دست‌آمده در جداول بالا، در جدول ۴، به‌صورت اجمالی، به تطبیق متغیرهای پارادایم قاب در نگاره‌های شاهنامه شاه‌تهماسب و هفت‌اورنگ می‌پردازیم. با توجه به آنچه در مباحث پیشین بیان شد، در نمودار ۲ و ۳، میزان کمی قاب‌های شکسته و نشکسته، در نگاره‌های هفت‌اورنگ و شاهنامه شاه‌تهماسبی، قابل‌مشاهده است.

پارادیم قاب	شباهت‌ها	تفاوت‌ها
قاب درونی	تقریباً تمامی نگاره‌های بررسی‌شده، در هر دو نسخه، قاب‌های درونی متعدد دارند. در هر دو نسخه از اجزای بنا و تزئینات آن و یا عوامل طبیعت یا انسان‌ها برای شکل‌گیری قاب‌های درونی استفاده‌شده است.	در اغلب نگاره‌های شاهنامه شاه‌تهماسبی، مرکزیت قاب‌های درونی (ازلحاظ موضوعی یا مکانی) بر مرکز تصویر یا مرکز مربع شاخص منطبق گردیده اما در نگاره‌های هفت‌اورنگ، قاب‌های درونی متعدد، به‌صورت پراکنده قرارگرفته و موجب گردش چشم به تمام نقاط اثر می‌گردند. در نگاره‌های شاهنامه شاه‌تهماسبی، قاب‌های درونی متعدد، چشم بیننده را به موضوع محوری نگاره، متوجه می‌کنند اما در هفت‌اورنگ، هرکدام از قاب‌های درونی، به‌صورت انفرادی توجه بیننده را جلب کرده و حتی می‌توانند دربردارنده موضوعی متفاوت نسبت به داستان اصلی باشند.

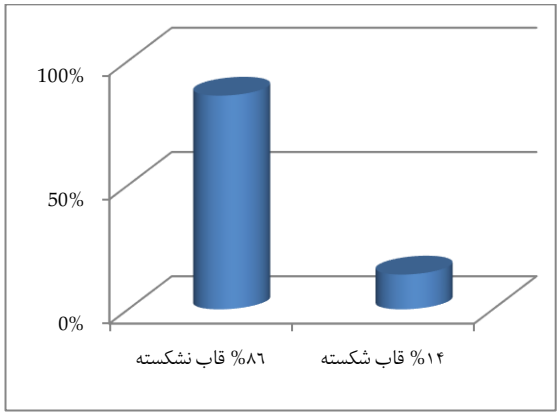
پارادیم قاب	شباهت‌ها	تفاوت‌ها
ترکیب‌بندی	در هر دو اثر تنوع ترکیب‌بندی مشاهده می‌شود و ترکیب‌بندی-های دایره‌ای و مایل در هر دو وجود دارد.	در نگاره‌های شاهنامه شاه‌تهماسبی، ترکیب‌بندی تقریباً متقارن، منحنی و مثلثی نیز وجود دارد. در نگاره‌های هفت‌اورنگ، ترکیب‌بندی منتشر و مارپیچی نیز وجود دارد. برخلاف نگاره‌های هفت‌اورنگ، در نگاره‌های شاهنامه (البته نه در تمام آن‌ها)، ترکیب‌بندی‌های متقارن و متمرکز به چشم می‌خورد و در این نگاره‌ها ترکیب‌بندی منتشر دیده نمی‌شود. چیدمان عناصر نگاره‌های شاهنامه به نحوی انجام‌شده که چشم را بر روی موضوع اصلی داستان، متمرکز می‌کند. اما در هفت‌اورنگ در چیدمان متنوع عناصر در نقاط متفاوت تصویر، نوآوری به وجود آمده است.
تناسبات	تناسب طلایی و یا تناسبات رادیکال ۳ یا رادیکال ۲، در بعضی از قاب‌های بیرونی هردو اثر دیده می‌شود.	تناسب طلایی و تناسبات رادیکال ۲ یا رادیکال ۳، در قاب‌های بیرونی نگاره‌های شاهنامه، بیشتر به چشم می‌خورند و میزان آن‌ها در نگاره‌های هفت‌اورنگ، کمتر است.
مربع شاخص	تنها در یک نگاره هفت‌اورنگ (مربوط به آقامیرک)، مربع شاخص حضور دارد.	-در تمامی نگاره‌های بررسی‌شده شاهنامه شاه‌تهماسبی، مربع شاخص وجود دارد و در اغلب آن‌ها تقاطع اقطار مربع شاخص، بر مرکز موضوعی یا مکانی تصویر، منطبق است. - تقریباً تمامی نگاره‌های هفت‌اورنگ، مربع شاخص ندارند.
الگوی درون و برون	تفکیک فضای درون و برون در هر دو اثر به‌صورت نسبی دیده می‌شود هرچند که در هفت‌اورنگ کمتر است.	در تمامی نگاره‌های شاهنامه (به‌جز یکی از آن‌ها)، تفکیک فضای درون و برون رعایت شده و در بعضی از آن‌ها این ساختار به‌صورت نسبی مشاهده می‌شود. در سه نگاره از هفت‌اورنگ، تفکیک فضای درون و برون دیده نمی‌شود و در مابقی، به‌صورت نسبی رعایت شده است.

نمودار ۲: درصد قاب‌های شکسته و نشکسته در نگاره‌های هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا



(مأخذ: نگارنده)

نمودار ۳: درصد قاب‌های شکسته و نشکسته در نگاره‌های شاهنامه شاه‌تهماسب



(مأخذ: نگارنده)

تحلیل جامعه‌شناختی تغییر پارادایم قاب در مکتب مشهد بر مبنای نظریه بازتاب

در رویکرد سنتی مطالعه تاریخ هنر، معمولاً هنر را پدیده‌ای برتر از زمان و جامعه، رمانتیک، راز آمیز و آفریده نخبگان می‌دانند اما در تاریخ هنر نوین اثر هنری شیئی است که می‌تواند از مواردی همچون ساختار قدرت در یک جامعه صحبت کند (بارنت، ۱۳۹۱: ۱۶۱). جامعه‌شناسی هنر با پذیرش این فرض آغاز می‌شود که یک اثر هنری در خلأ شکل نمی‌گیرد بلکه فراورده یا تولیدی اجتماعی است و به عناصر غیر زیبایی‌شناختی توجه دارد که در شکل و محتوای آثار هنری دخیل هستند. (فاضلی، ۱۳۷۴: ۱۱۰). بر اساس نظریه بازتاب ارزش هنر به این است که جریان‌های اجتماعی را ثبت و منعکس می‌کند. (سیم، ۱۳۸۹: ۲۳) الکساندر مطالعات بازتابی را شکلی از تحلیل اسنادی می‌داند و امتیاز مهم آن را در این می‌داند که محقق می‌تواند گذشته را مانند زمان حال مطالعه کرده و به‌واسطه آثار هنری قدیمی سرنخ‌هایی از وضعیت روزگار گذشته پیدا کند (الکساندر، ۱۳۹۶: ۷۲). این نظریه بر این واقعیت اشاره دارد که هنر، جامعه را بازتاب می‌دهد اگرچه این بازتاب از نوع کاملاً سرراست و مستقیم نیست و واسطه‌هایی نیز دراین‌بین دخیل هستند. ویتکین نیز معتقد است که چرخش‌های پارادایمی در سبک‌های زیبایی‌شناختی ارتباط عمیقی با روش‌های نوین فهم و تجربه ارزش‌هایی دارد که شرایط اجتماعی تحول‌یافته زمان هنرمند را منعکس می‌کند (ویتکین، ۱۳۹۷: ۱۲۶). ازاین‌رو در این بخش به برخی تغییرات پارادایمی قاب در گذار از مکتب نگارگری تبریز به مکتب مشهد پرداخته و ارتباط احتمالی آن را با تحولات اجتماعی این دوره در قالب فرضیه‌هایی بیان می‌کنیم.

بر مبنای آنچه از تطبیق تصاویر این دو اثر مشاهده شد می‌توان دریافت که مؤلفه‌های تغییریافته در پارادایم قاب در مکتب مشهد به شرح ذیل است: ۱. شکستن قاب‌های بیرونی: از مجموع ۲۵۸ نگاره شاه‌تهماسب، تنها حدود ۳۶ تصویر دارای قاب شکسته هستند که مجموعاً ۱۴٪ کل نگاره‌ها را شامل می‌شود. درحالی‌که در نگاره‌های هفت‌اورنگ از مجموع ۲۸ نگاره ۲۲ نگاره دارای قاب‌های شکسته هستند که ۷۹٪ کل را شامل می‌شوند. ۲. تغییر در ترکیب‌بندی: در نگاره‌های دارای قاب شکسته در شاهنامه شاه‌تهماسبی نیز همچون سایر نگاره‌ها، هنرمند عمدتاً از تناسبات طلایی، رادیکال ۲، رادیکال ۳ و مربع شاخص برای قاب‌بندی اثر خود بهره برده و موضوعات اصلی را با استفاده از تمهیدات بصری همچون ترکیب‌بندی متمرکز و یا تقریباً متقارن در مرکز توجه قرار داده است. درحالی‌که در نگاره‌های هفت‌اورنگ تلاش چندانی برای ایجاد ترکیب‌بندی‌های ایستا، متمرکز و متناسب با قواعد تقسیمات طلایی صورت نگرفته و در عوض بر بیان آزاد و نوآوری‌های فردی و ایجاد تنوع به‌واسطه قاب‌بندی‌های درونی و جایگذاری افراد و عناصر در نقاطی غیرتکراری با استفاده از ترکیب‌بندی منتشر، تأکید شده است. ۳. ایجاد قاب‌های درونی متعدد و فرعی منتشر: در نگاره‌های شاهنامه شاه‌تهماسبی قاب‌های درونی ایجادشده معمولاً دربرگیرنده افراد و شخصیت‌های اصلی بوده و برای تأکید بیشتر بر آن‌ها و به‌صورت متمرکز ایجادشده‌اند حال‌آنکه هنرمند نگارگر هفت‌اورنگ برای رسیدن به بیان تصویری متفاوت، از قاب‌های درونی متعدد و منتشر استفاده کرده و افراد و عناصر مختلف را در آن‌ها جای‌داده که گاه این افراد و عناصر جزو شخصیت‌های اصلی داستان نبوده و بنا بر ذوق و سلیقه او به داستان اضافه‌شده‌اند. ۴. تغییر در الگوی درون و برون: یکی از وظایف اصلی قاب تفکیک فضای درون و برون و مشخص کردن مرز بین آن‌هاست. در برخی نگاره‌های هفت‌اورنگ به‌واسطه شکستن قاب، مرز بین درون و برون اثر از بین رفته و تعریف جدیدی از فضا در نگاره به وجود آمده است. موارد بالا می‌تواند موجب تقویت فرضیه‌های جامعه‌شناختی در تغییر پارادایم قاب گردد که شامل موارد ذیل است

آزادی عمل نگارگر

بنا بر شواهد و قراین تصویری در نگاره‌ها، اگر بپذیریم که نگارگر دربار مشهد، از آزادی عمل بیشتری نسبت هنرمند دربار تبریز برخوردار بوده، این امر را می‌توان مرهون دلایل ذیل دانست.

۱. تفاوت شخصیتی سلطان ابراهیم میرزا با شاه‌تهماسب: اکثر مورخان نظر مطلوبی نسبت به شاه‌تهماسب ندارند. خساست، لئامت، حرص، جبن، تحجر و خشک‌مغزی ازجمله صفاتی است که وی به آن متصف شده است

(رویمر، ۱۳۹۷: ٦۴). حال‌آنکه در اکثر منابع از طبع نیکوی سلطان ابراهیم میرزا و حمایت بی‌دریغ او از هنرمندان یادشده و او را به علت فرهنگ دوستی، ذوق و سلیقه و کمالاتش ستوده‌اند (رابینسون، ۱۳۷٦: ۵۸).

۲. دور شدن از دربار فقه زده و متعصب پایتخت: همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، به سبب قدرت یافتن نهادهای مذهبی و توبه شاه‌تهماسب که در چند مرحله و در زمان‌های مختلف صورت گرفت و توبه نصوح وی که در سال ۹۳٦ق/۱۵۳۰م به وقوع پیوست (نویدی شیرازی، ۱۳٦۹: ۷۷) و (کنبای، ۱۳۸۴: ۳۰) آزادی‌های فردی و اجتماعی محدودتر شده و هنرمندان اجازه ایجاد نوآوری‌های فردی و خلاقیت‌های هنری نداشته و پس از مدتی بیشتر هنرمندان پایتخت از دربار رانده شدند درحالی‌که برخی هنرمندان که از جان خود بیمناک بودند به دربار مشهد پناه برده و در سایه حمایت ابراهیم میرزا به فعالیت پرداختند. از این پس موضوعات نقاشی ایرانی نیز متنوع شد. برای نخستین بار هنرمندان توانستند بدون محدودیت چهره گدایان، لوطیان، کارگران و روسپیان جامعه ایران را با همه تنوع و چندگونگی‌اش به تصویر بکشند (کنبای، ۱۳۸۴: ۳۱) از نشانه‌های آزادی عمل هنرمندان مشهد، عدم تقیّد به ترسیم کلاه‌های دوازده ترک به نشانه شیعی در نگاره‌ها بود. همچنین انتخاب متن عرفانی همچون هفت‌اورنگ از شاعری اهل سنت نشان‌دهنده رهایی از تعصبات خشک مذهبی و آزادی فکر و عقیده و عمل هنرمندان شاغل در این دربار است.

نوآوری هنرمند

۱. هماهنگی، نظم، انضباط و قانونمندی حاکم بر فضای شاهنامه می‌تواند بازتابی از نظم و قانونمندی حاکم بر فضای کتابخانه سلطنتی دربار شاه‌تهماسب باشد که در آن‌همه امور بانظمی سخت‌گیرانه از سوی شخص شاه و نمایندگان او مورد نظارت قرار می‌گرفت و رعایت هماهنگی و تناسب، بر نوآوری‌های فردی و عدول از قراردادهای مشخص‌شده، برتری داشت. درحالی‌که در هفت‌اورنگ چنین نیست بنا بر اذعان اکثر صاحب‌نظران نظیر کری ولش، نگارگری مکتب مشهد در گذار از شیوه کلاسیک با نوآوری در آثار هنرمندان شناخته می‌شود و این مسئله می‌تواند بازتابی از تأثیرات فضای شاد و پرنشاط دربار ابراهیم میرزا در قیاس با جو خشک و عبوس دربار شاه‌تهماسب باشد (کری ولش،۱۳۸۴: ۹٦).

۲. فقدان استادان بزرگ و نامی همچون کمال‌الدین بهزاد، سلطان محمد و غیره که در چنین فضایی هنرمندان جویای نامی همچون میرزاعلی، مظفر علی و شیخ محمد دست به نوآوری‌هایی زدند. ایشان درصدد اثبات برتری خود به‌عنوان هنرمند طراز اول نسبت به سایرین بودند. میرزاعلی باآنکه پدرش از یک روح عرفانی در نگارگری برخوردار بود، بیشتر تصویرگر حالات انسانی بود. نسل جدید نقاشان که آثار دوران جوانی و نخستین کارهای پخته‌شان را در شاهنامه شاه‌تهماسبی انجام داده بودند شیوه قبلی برایشان چندان قابل‌تحمل نبود و آن را با روح خرافی، خشن و خام نظامی‌گری شاه اسماعیل متناسب می‌دانستند (کری‌ولش، ۷۵-۱۳۷۴: ۱۱۷). به این شکل برخی از مهم‌ترین هنرمندان مکتب مشهد در شیوه ترسیم و ترکیب‌بندی‌های خود به تجربه‌های جدید دست‌زده و پارادایم نوینی از قاب که متفاوت از شیوه قبلی بود ایجاد شد. میرزاعلی فرزند سلطان محمد، ازجمله هنرمندانی است که می‌توانسته پا به‌پای زمانه تغییر کند. اگر نقاشی‌های او را در خمسه نظامی با هفت‌اورنگ مقایسه کنیم درمی‌یابیم که در اینجا به شیوه‌ای آزاد، بی‌تکلف و غیررسمی کارکرده است (کری ولش،۱۳۸۴: ۹٦)(تصویر ۱ و ۲).

تصویر ۱: نغمه‌سرایی باربد برای خسرو، میرزاعلی، تبریز، سده دهم (کری‌ولش، ۱۳۸۴: ۷۸)

تصویر ۲: سؤال پسر از پدر درباره عشق، میرزاعلی، مشهد، سده دهم هجری (کری‌ولش، ۱۳۸۴: ۹۷)

دور شدن از سنت‌های معمول پیشین و آزمودن روش‌های جدید در ترکیب‌بندی یکی از راه‌های بود که هنرمندان این دوره به آن توسل جستند. شیخ محمد نیز در فاصله گرفتن از سنت‌ها از سایر همکارانش پیش‌تر بود. او در آثار خود به موضوعات اروپایی علاقه نشان داد و ترسیم صورت فرنگی را نخستین بار او تقلید نمود و شایع ساخت (پوپ، ۱۳۷۸: ۱۱۳؛ ترکمان، ۱۳۸۲: ۱۷۶).

۳. ارتباط بیشتر با همسایگان شرقی و غربی و تأثیرپذیری از جریانات هنری: نیمه دوم سده دهم هجری مقارن با آغاز تغییراتی در اروپا و شکل‌گیری جریان رنسانس بود که در نقاشی ایرانی نیز اندک‌اندک تغییراتی در حال شکل‌گیری بود. رفت و آمد نقاشان غربی به دربار صفوی موجب آشنایی بیشتر هنرمندان ایرانی با شیوه‌های نقاشی غربی شد. شاه اسماعیل و شاه‌تهماسب صفوی به نقاشان اروپایی اجازه دادند که پرده‌هایی واقعی از چهره‌شان بکشند که اکنون در موزه رویال گالری فلورانس نگهداری می‌شود (گری، ۱۳۸۴: ۲۹). همچنین تغییرات ایجادشده در نقاشی گورکانی نیز به سبب دروازه ارتباطی بودن مشهد بین ممالک شرقی و ایران و غرب بی‌تأثیر نبود. در چنین شرایطی هنرمندان مکتب مشهد به دنبال نوآوری‌هایی بودند که پیش‌تر مجال بروز آن را در تبریز نداشتند که ازجمله این نوآوری‌ها تغییر در ترکیب‌بندی و شکستن قاب‌های بیرونی بود.

تبدیل‌شدن اثر هنری به بیانه‌ای اجتماعی

۱. توجه شاه به مردم عادی: در نگاره‌های شاهنامه شاه‌تهماسب می‌توان وضعیت زندگانی و چگونگی حیات درباری و ترسیم کاخ‌های زیبا و باغ‌های دلگشا و شاداب و نیز قامت‌های رسا و قد رعنا و پوشش‌های فاخر و زیبا را مشاهده کرد (زکی، ۱۳٦٤: ۲۱) و تصویرگری افراد معمولی و شیوه زندگی مردم عادی در آن‌ها راه نداشته و یا حضوری کمرنگ داشت درحالی‌که اهمیت دادن به ترسیم افراد عادی و صحنه‌های فرعی به‌عنوان واکنشی اعتراضی در مقابل ظلم و بی‌عدالتی دربار شاه‌تهماسب در امتیاز دادن به گروه‌های خاص، در نگاره‌های هفت‌اورنگ بیش‌ازپیش شایع شد. به نظر می‌رسد انتخاب نسخه هفت‌اورنگ برای مصورسازی توسط سلطان ابراهیم میرزا که اثری است سرشار از قصه‌های تعلیمی و تمثیلی با رویکرد عرفانی است نیز بی‌هدف نبوده و در جهت رفق و مدارای با مردم عادی و عامی بوده است.

۲. تلاش نگارگر برای ترسیم زندگی عامه مردم: تصویر صحنه‌های زندگی روزمره و افراد عادی پیش‌تر و در مکتب هرات توسط بهزاد آغازشده ولی در مکتب تبریز کمرنگ شد، بعدها در مشهد به‌واسطه آموزه‌های بهزاد و سنت‌های تصویرگری محلی و آموزه‌های عرفانی طریقت نقشبندیه باقی‌مانده در خراسان، مجدداً بکار رفت. این امر به‌قدری اهمیت یافته که گاه پیدا کردن شخصیت‌های اصلی نگاره

به‌سختی امکان‌پذیر است. در تصویر ۳، یافتن شخصیت اصلی که مجنون است مشکل شده چنانکه استوارت کری ولش مجنون را شخص دراز کشیده در بالای سمت راست که دزدانه در حال نظاره است می‌داند و سیمپسون مجنون را شخصی که در لبه کناری تصویر قرارگرفته و خود اذعان می‌دارد که تنوع صحنه‌ها چنان است که احتمالاً چهره ترحم‌انگیز مجنون از دیده پنهان می‌ماند (سیمپسون، ۱۳۸۲: ۱۹). هنرمندان هفت‌اورنگ با ایجاد قاب‌های درونی متعدد و متنوع فرعی اشخاص و حوادث فرعی را نمایش داده‌اند و به این شکل اسناد تصویری جالبی از وضعیت معیشت و نحوه زندگی مردمان عادی ارائه کرده‌اند. در برخی آثار هفت‌اورنگ مرز بین درون و بیرون به‌هم‌ریخته و عناصر درون و بیرون این قاب به‌گونه‌ای باهم درآمیخته‌اند که هم درون هستند و هم بیرون و جای مشخصی ندارند (آفرین، ۱۳۹۰: ۵۸).

تصویر ۳: مجنون در تعقیب کاروان لیلی، شیخ محمد، مشهد، سده دهم هجری (سیمپسون، ۱۳۸۲: ۷۳)

نتیجه‌گیری

بر اساس داده‌های حاصل از پژوهش حاضر، در تطبیق پارادایم قاب در نگاره‌های هفت‌اورنگ و شاهنامه شاه‌تهماسبی می‌توان نتیجه گرفت که قاب‌های شکسته در هفت‌اورنگ به نسبت کل نگاره‌های آن به‌مراتب بیشتر از شاهنامه شاه‌تهماسبی است. قاب‌های متعدد درونی در هر دو اثر دیده می‌شود، با این تفاوت که در هفت‌اورنگ چیدمان قاب‌های درونی پراکنده، ولی در شاهنامه متمرکزتر است. کارکرد این قاب‌ها در شاهنامه برای جلب‌توجه و تأکید بیشتر بر عناصر اصلی نگاره است درحالی‌که در هفت‌اورنگ پراکندگی چیدمان قاب‌های درونی، منجر به گردش چشم در تمام اثر شده و مخاطب همزمان موضوعات اصلی و فرعی نگاره را که شامل صحنه‌های زندگی عادی مردم‌عامه نیز می‌شود، می‌تواند دنبال کند. در شاهنامه شاه‌تهماسبی ترکیب‌بندی‌های متمرکز و گاه متقارن، مربع شاخص، انواع تناسبات اعم از تناسب طلایی و غیره بیش از هفت‌اورنگ مشهود است، ولی در هفت‌اورنگ ترکیب‌بندی‌های منتشر، متنوع و نوآورانه بیشتر مشاهده می‌شود. برخلاف شاهنامه که در اغلب نگاره‌های آن تفکیک فضای درون و برون توسط قاب اصلی انجام‌گرفته، در هفت‌اورنگ فضای درون و برون به هم‌آمیخته و تصور جدیدی از فضا ایجاد شده است. بر مبنای نظریه بارتاب، تفاوت‌های پارادایمی قاب در نگاره‌های هفت‌اورنگ و شاهنامه شاه‌تهماسبی می‌تواند انعکاسی از شرایط موجود در جامعه هنرمند باشد. فرضیه‌های جامعه‌شناختی تغییر پارادایم قاب شامل موارد ذیل است: آزادی عمل نگارگر، نوآوری هنرمند و تبدیل اثر هنری به بیانیه اجتماعی. در دربار شاه‌تهماسب که رعایت سنت‌ها و اصول بیش از دربار شاهزاده ابراهیم میرزا اهمیت و ارجحیت دارد، هنرمندان نیز با روشی محتاطانه به پیگیری سنت‌های تصویری می‌پردازند که میراث استادان بزرگ مکاتب هرات و ترکمانان تبریز است، به‌نحوی‌که رعایت تناسبات و تمرکز در ترکیب‌بندی، بیش از نوآوری‌های فردی و آزادی عمل نگارگران مشهود می‌باشد. حال‌آنکه در فضای پرنشاط کتابخانه ابراهیم میرزا بنا به خوی و خصلت او و تأثیر در اطرافیانش و نیز توجه شخص شاه به مردم عادی، آزادی عمل و نوآوری بیشتر هنرمندان منجر به

تحول در ترکیب‌بندی اثر و مؤلفه‌های پارادایمی قاب شده است، به‌نحوی‌که اثر به‌مثابه بیانیه‌ای اجتماعی به تصویرگری زندگی عادی مردم عامی پرداخته است. البته فقدان حضور هنرمندان نامی و خلاقیت‌های شخصی نگارگران متأثر از تغییرات زمانه و تأثیرات هنر همسایگان شرقی و غربی را نیز نمی‌توان نادیده انگاشت.

فهرست منابع

۱. آفرین، فریده. (۱۳۹۰). «چالش ساختار و معنا خوانش واساز از نگاره بیرون آوردن یوسف از چاه». ***باغ نظر***. (شماره ۱۶)، ۵۵-۶۴.

۲. آفرین، فریده. (۱۳۹۷). «واکاوی در رابطه نظام ادراکی هنرمندان و عوامل اجتماعی دوره اول عصر صفوی (مطالعه موردی: دیدار مجنون و لیلی هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا)». ***مطالعات فرهنگ- ارتباطات***. (شماره ۴۲)، ۱۱۷-۹۷.

۳. آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۷۴). «جلوه ناب هنر ایرانی در مینیاتورهای شاه‌تهماسبی». ***هنر***. (شماره ۲۸)، ۳۵۴-۳۴۷.

۴. آیت‌اللهی، حبیب‌الله. (۱۳۷۷). ***مبانی نظری هنرهای تجسمی***. تهران: سمت.

۵. الکساندر، ویکتوریا. (۱۳۹۶). ***جامعه شناسی هنرها***. ترجمه اعظم راودراد. تهران: فرهنگستان هنر.

۶. انگلیس، دیوید؛ و جان هاگسون. (۱۳۹۷). ***جامعه‌شناسی هنر شیوه‌های دیدن***. ترجمه جمال محمدی. تهران: نشر نی.

۷. بارنت، سیلوان. (۱۳۹۱). ***راهنمای تحقیق و نگارش در هنر***. ترجمه بتی آواکیان. تهران: سمت.

۸. بمانیان، محمدرضا، و همکاران. (۱۳۸۹). ***کاربرد هندسه و تناسبات در معماری***. تهران: هله، طحان.

۹. ترکمان، اسکندر بیک. (۱۳۸۲). ***تاریخ عالم‌آرای عباسی***. ج۱. به‌کوشش ایرج افشار. تهران: امیرکبیر.

۱۰. چینگ، دی.ک. فرانسیس. (۱۳۸۸). ***معماری فرم فضا و نظم***. ترجمه محمد احمدی‌نژاد. تهران: خاک.

۱۱. حسن‌شاهی، میمنت؛ و مقصودعلی صادقی-گندمانی. (۱۳۹۵). «نقش سلطان ابراهیم میرزا در روند هنر عصر صفوی». ***پژوهش‌های تاریخی***. (شماره ۳)، ۵۸-۴۱.

۱۲. حسینی‌استرآبادی، سیدحسین بن مرتضی. (۱۳۶۶). ***تاریخ سلطانی از شیخ صفی تا شاه صفی***. به‌کوشش احسان اشراقی. تهران: علمی.

۱۳. حسینی‌قمی، احمد بن شرف‌الدین حسین. (۱۳۸۳). ***خلاصه التواریخ***. تصحیح احسان اشراقی. تهران: دانشگاه تهران.

۱۴. حسینی، مهدی. (۱۳۷۷). «هفت اورنگ ابراهیم میرزا». ***هنر***. (شماره ۳۷)، ۱۰۸-۱۰۰.

۱۵. دانش‌پژوه، محمدتقی. (۱۳۵۱). «گنجور و برنامه او». ***هنر و مردم***. (شماره ۱۲۰-۱۱۹)، ۲۷ – ۲۵.

۱۶. رامین، علی. (۱۳۹۷). ***مبانی جامعه‌شناسی هنر***. تهران: نشر نی.

۱۷. رابینسون، بزیل‌ویلیام. (۱۳۷۶). ***هنر نگارگری ایران***. ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی.

۱۸. رانکین‌پور، هنری. (۱۹۳۱). ***ترکیب‌بندی در نقاشی***. ترجمه فرهاد گشایش. تهران: لوتس.

۱۹. رویمر، هانس‌روبرت. (۱۳۹۷). ***تاریخ ایران کمبریج دوره صفویان***. ترجمه یعقوب آژند. تهران: جامی.

۲۰. رهبرنیا، زهرا و پور یزدان‌پناه. (۱۳۸۹). «تحلیل نقش و قاب حاشیه در فرش های عشایر افشار در تلفیق نگرش جورج زیمل و رویکرد بارتاب». ***گلجام***. (شماره ۱۵)، ۱۲۶-۱۰۳.

۲۱. رهربرن، میشائیل. (۱۳۸۳). ***نظام ایالات در دوره صفوی***. ترجمه کیکاووس جهانداری. تهران: علمی و فرهنگی.

۲۲. زارعیان، مریم. (۱۳۹۱). «مناسبات روحانیان با دولت در عصر صفوی». ***جامعه‌شناسی تاریخی***. (شماره ۲)، ۱۱۶-۸۷.

۲۳. زکی، محمدحسن. (۱۳۶۴) ***تاریخ نقاشی در ایران***. ترجمه ابوالقاسم سحاب. تهران: سحاب.

۲۴. سودآور، ابوالعلا. (۱۳۸۰). ***هنر دربارهای ایران***. ترجمه ناهید حمد شمیرانی. تهران: کارنگ.

۲۵. سهیلی‌خوانساری، احمد. (۱۳۱۶). «نامه صورتگران». ***ارمغان***. (شماره ۴)، ۲۶۵- ۲۵۶.

۲۶. سیم، استوارت. (۱۳۸۹). ***مارکسیسم و زیبایی شناسی***. ترجمه مشیت علایی. تهران: فرهنگستان هنر.

۲۷. سیمپسون، ماریاناشرو. (۱۳۸۲). ***شعر و نقاشی ایرانی حمایت از هنر در ایران***. ترجمه عبدالعلی براتی و فرزاد کیانی. تهران: نسیم‌دانش.
۲۸. صادقی‌بیک‌افشار. (۱۳۲۷). ***مجمع الخواص***. تصحیح عبدالرسول خیام‌پور. تبریز: بی‌نا.
۲۹. فرخ‌فر، فرزانه، و محمدرضا پورجعفر. (۱۳۸۷). «بررسی تطبیقی نگارگری مکتب تبریز و مکتب گورکانی هند». ***هنرهای زیبا***. (شماره ۳۵)، ۱۳۴-۱۱۵.
۳۰. قمی، قاضی احمد. (۱۳٦٦). ***گلستان هنر***. به اهتمام احمد سهیلی‌خوانساری. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
۳۱. کری‌ولش، استوارت. (۱۳۸۴). ***نقاشی ایرانی، نسخه نگاره‌های عهد صفوی***. (مترجم احمدرضا تقاء). تهران: فرهنگستان هنر.
۳۲. کری‌ولش، استوارت. (۷۵-۱۳۷۴). «نگارگری نسخ خطی در ایران». ترجمه سید محمد طریقی. ***هنر***. (شماره ۳۰)، ۱۰۱-۱٦۸.
۳۳. کنبای، شیلا. (۱۳۸۹). ***نگارگری ایرانی***. ترجمه مهناز شایسته‌فر. تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.
۳۴. کنبای، شیلا. (۱۳۸۴). ***رضا عباسی اصلاح‌گر سرکش***. ترجمه یعقوب آژند. تهران: فرهنگستان هنر.
۳۵. گری، بازل. (۱۳۸۴). ***نقاشی ایران***. ترجمه عربعلی شروه. تهران: دنیای‌نو.
۳٦. منشی قزوینی، بوداق. (۱۳۷۸). ***جواهر الاخبار***. تصحیح و تعلیقات محسن بهرامی. تهران: میراث مکتوب.
۳۷. نویدی‌شیرازی، عبدی‌بیک. (۱۳٦۹). ***تکمله الاخبار***. تصحیح عبدالحسین نوایی. تهران: نی.
۳۸. ویتکین، رابرت‌دبلیو. (۱۳۹۷). ***پارادایمی جدید برای جامعه‌شناسی زیبایی‌شناسی در جامعه‌شناسی هنر شیوه‌های دیدن***. ترجمه جمال محمدی. تهران: نشر نی.
۳۹. هاشمی، غلامرضا. (۱۳۹۳). «تبیین معنا و جایگاه قاب در هنرهای تصویری ایران با تأکید بر نگارگری و فرش». ***پایان‌نامه دکتری***. تهران: دانشگاه شاهد.
۴۰. هاشمی، غلامرضا، و همکاران. (۱۳۹۳). «پژوهشی پیرامون بنیان‌های معنایی قاب در هنر ایران قبل از اسلام». ***نگره***. (شماره ۳۰)، ۳۴-۲۱.
۴۱. یزدان پناه، مریم و همکاران. (۱۳۸۹). «بررسی مکتب نگارگری تبریز دوره صفوی با استفاده از نگاره های شاهنامه شاه تهماسب». ***کتاب ماه هنر***. (شماره ۱۴۳)، ۷۷-٦۸.
42. Simpson, Marianna Shreve. (1997). ***Sultan Ibrahim Mirza's Haft awrang: a princely manuscript from sixteenth-century Iran***. New Haven: Yale University Press.
43. URL1:https://agakhanmuseum.org/collection/artifact/faridun-tests-his-sons-akm903(Access date: 2019/3/2)
44. URL2:https://agakhanmuseum.org/collection/artifact/the-first-joust-of-the-rooks-fariburz-versus-kalbad-akm497 (Access date: 2019/2/18)
45. URL3:https://agakhanmuseum.org/collection/artifact/gushtasp-slays-the-dragon-of-mount-saqila-akm163 (Access date: 2019/7/12)
46. URL4:https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1970.301.2/ (Access date: 2019/6/20)