خوانش نوفرمالیستی از نگاره دیدار لیلی و مجنون هفت اورنگ ابراهیم میرزا

فریده آفرین[1]

چکیده

بیشتر منابع بر نوبودگی برخی نگاره‌های مجموعه هفت اورنگ ابراهیم میرزا محفوظ در مجموعه فریر متفق القول‌اند. بررسی نگاره‌ی این پژوهش به شیوه تحلیلی-توصیفی و با تکیه بر چارچوب نظری نوفرمالیستی مستخرج از آرای نوئل کرول صورت گرفته است تا پاسخی بر چگونگی نحوه ارتباط فرم و معنای این اثر باشد. برای پاسخ به سوال مذکور، در این اثر با توجه به ویژگی‌های کلی نگارگری ایرانی، بر ویژگی‌های ساختاری و فرمال آن و تجزیه‌اش به اجزا و عناصر تجسمی و روابط بین آنها تمرکز شده است. به‌علاوه، برای تحلیل چگونگی رابطه فرم و معنا سطوح معنایی رولان بارت به کار گرفته شده است. هدف از گشودن سطوح معانی در تناسب با ویژگی‌های فرمال این است که قاعده‌های تصویری حاکم بر این تصویر و امکاناتی که تصویر مذکور برای هنر آینده می‌گشاید را برجسته کند. نتیجه خوانش نوفرمالیستی اینکه کانون‌های روایی و ترکیب‌بندی نقاشی به‌طورکامل همخوان نیستند و گسست معناداری میان کانون‌های روایی و ترکیب‌بندی نقاشی به وجود آمده است. ساختار باز و مارپیچی و پلان‌های موازی و گشوده و عدم وجود کادر، سیالیت در ترکیب‌بندی و پویایی کنش‌های انسانی را بارز می‌کند.

۱. استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان؛ F.afarin@semnan.ac.ir .

هم‌ترازی مجنون در کنج این مارپیچ با نابالغان و افراد حاشیه‌ای جماعت قبیله، نشان می‌دهد مشغله و پویایی انسانها در ترکیب‌بندی و شاید گرته‌برداری از حوادث و وقایع دربار ابراهیم میرزا بیشتر از دیدار مجنون و لیلی و وفاداری به روایت شعر مورد توجه نقاشان احتمالی بوده است.

واژگان کلیدی

هفت اورنگ؛ ابراهیم میرزا؛ نوفرمالیسم؛ فرم؛ محتوا.

مقدمه و بیان مسئله

آثار هفت اورنگ ابراهیم میرزا در مشهد (محفوظ در گالری فریر واشنگتن) تلفیقی از کارهای مکتب تبریز و به گفته برخی قزوین و سبکی نو به نظر می‌آیند. نشانه‌های موجود در این گونه نگاره‌ها در ضمن درگیری در سیلان، فرمی را تحقق می‌بخشند که از سویی نتیجه برهم‌کنش سطوح معانی اثر و از سوی دیگر نشان دهنده اثرپذیری از شرایط زمینه‌مند عصر صفوی است. این شرایط در قواعد، روال و رسوم پیشین نگارگری ایران تأثیر می‌گذارد و تغییراتی در آنها به وجود می‌آورد. بدین جهت ضمن تأکید بر بسیاری از ویژگی‌های شاخص این نگاره‌های مشهد (-تبریز) مانند کشیدگی و لاغری اندام‌ها، تأکید بر خطوط مواج، حالات ظریف پیکره‌ها، چهره‌های گرد، گردن‌های دراز، حضور سالخوردگان، چشمان درشت پیکره‌ها و ... (آژند، ۱۳۸۹: ۵۲۳) بر ویژگی‌های ساختاری دیگری تمرکز می‌شود تا نشان دهد که به‌طوراخص در دوره ابراهیم میرزا، نقاشان آن دوره چون شیخ محمد، میرزاعلی فرزند سلطان محمد تبریزی، مظفرعلی، آقا میرک (همان: ۵۲۲) با توجه هر چه بیشتر به شرایط زمینه‌مند به‌تدریج زمینه‌های خروج نقاشی از حصار دربار را فراهم کردند. در نتیجه سمت‌وسوی سیر این مجموعه به گونه‌ای است که به تدریج تمایل‌هایی نوین در پایه‌ریزی تحولاتی در نگارگری را موجب شده است. این گرایش گاهی از سوی کارشناسان این حوزه به مثابه تحولی نامنسجم و غیرمنطقی می‌نماید. برای بررسی ابعاد این مشخصه، به روشن کردن

نحوه ارتباط ساختار و معنا یا فرم و محتوا مبادرت شده است. در این مقاله علاوه بر تجزیه عناصر و مولفه‌های فرمال با گشودن سطوح معانی قصد براین است قاعده‌های تصویری و امکاناتی جستجو شود که این تصویر برای هنر آینده می‌گشاید. از آنجا که دگرسانی شکل یا فرم دگرگونی معنایی را ممکن می‌کند (احمدی، ۱۳۸۹ : ۱۶۰) به نظر می‌رسد که اثر حاضر با تفاوتی جزیی در روابط اجزا و جایگاه عناصر تجسمی توانسته است سرپیچی را نسبت به شعر به عنوان وزنه مسلط تعین‌کننده معنای اثر القا کند. به عبارت دیگر، همین اندک تغییرات فرمی به تولید زمینه‌های تغییراتی در معنا منجر می‌شود.

پیشینه پژوهش

در مقاله «هفت اورنگ جامی به روایت تصویر» کتاب ماه هنر سال ۱۳۸۵ مهدی حسینی تلاش می‌کند از تمام نگاره‌های این مجموعه خوانشی عرفانی و تمثیلی ارائه دهد. همچنین این مجموعه را ذیل مکتب تبریز می‌گنجاند. مریم پورعلی‌اکبر و مصطفی ندرلو در «بررسی ساختار تصویری و طراحی (دیزاین) کتب کهن شاهنامه بایسنقری و هفت اورنگ جامی» در دو فصلنامه مدرس هنر سال ۱۳۸۶ علاوه بر ذکر نکات تاریخی درباره این دو نسخه به قابلیت‌های گرافیکی مورد بهره‌برداری از آنها برای آموزش گرافیک پرداخته‌اند. پژوهش‌های دیگری هم مانند مقاله‌ای با عنوان «جایگاه آب در نگاره‌های نسخه هفت‌اورنگ ابراهیم‌میرزا» تدوین ادهم ضرغام و الهام حیدری در فصلنامه باغ نظر سال ۱۳۹۴ و نیز پایان‌نامه «مطالعه سیر تحول تصویر زن در نگاره‌های مکاتب مشهد و اصفهان دوره صفوی» از بهناز توکلی چالشتری سال ۱۳۹۲ تحریر شده‌اند که از حیث تمرکز موضوع با مقاله حاضر متفاوتند. مقاله «تحلیل و بررسی تصاویر نسخهٔ خطی مصوّر هفت اورنگ جامی موجود در مخزن مخطوطات کتابخانهٔ آستان قدس رضوی» نگاشته‌ی مهوش غفوریان مسعودزاده در نشریه آستانه هنر شماره ۱۷ سال ۱۳۹۵ به بررسی توصیفی نسخه دیگری از هفت اورنگ و مقایسه‌ی با نسخه‌ی محفوظ در گالری فریر پرداخته است. با این توضیح که این مقایسه بسیار مختصر صورت گرفته است. در نتیجه تحقیق مستقل، مفصل و تحلیلی‌ای به طورمستقیم با روش نوفرمالیستی به نگاره دیدار مجنون از لیلی هفت اورنگ ابراهیم میرزا محفوظ در گالری فریر اختصاص نیافته است.

چارچوب نظری پژوهش

فرم کلی یا عام، یا اصول وقراردادهای حاکم و تکرارپذیر در هنرهای تجسمی مشابه ساختار در علوم انسانی؛ علوم اجتماعی، فلسفه و در زمینه نقدادبی، زبان‌شناسی و نیز روان‌شناسی به نظر می‌رسد. بنابراین وقتی مدعی می‌شویم روش پژوهش نوفرمالیستی است ظاهراً باید قرابتهایی را با ساختارگرایی در علوم انسانی و علوم اجتماعی متصور شویم.

ساختارگرایی نحله پیشرفته فرمالیسم روسی به حساب می‌آید که به توازیِ زبان‌شناسی راه خود را در عرصه‌های دیگر گشوده است. ساختار طراحی، تنظیم عناصر و اجزایی است که درون یک سیستم بر هم اثر می‌گذارد. با این توضیح، برآیند کلی پیوندهای ثابت یک اثر که کلیت آن‌را رقم می‌زند و ویژگی‌های اساسی‌اش را از گزند تغییرات درونی و بیرونی در امان می‌دارد، ساختار نامیده می‌شود (پین، ۱۳۸۲ : ۳۳۴). ساختار را نمی‌توان به اجزا و روابط صرف فروکاهید، بلکه بهتر است ساختار را امری فراتر از روابط و اجزا در نظر گرفت. روابط بین اجزا، توسط ساختار رقم می‌خورد و فرآیند دلالتِ اجزا در همان ساختار و شبکه روابط قابل پی‌گیری است. به‌علاوه، این روابط هستند که بر اساس الگوی ساختار، جایگاه، اهمیت و نقش عناصر و اجزای ساختار را تعیین می‌کند. پس به خودی‌خود ساختار الگویی اثرگذار بر شبکه روابطی است که طرفین رابطه تعین می‌بخشد. از بُعدی دیگر، ساختار را نظامی از تقابل‌های دوگانه و روابطشان می‌سازد که بر چند مولفه محوری نظر دارد: اول تلاشش معطوف به استخراج اجزاءِ ساختار اثر است؛ دوم روابطی که بین اجزا وجود دارد را معرفی می‌کند؛ سوم معنا و دلالتی که در کلیه ساختار اثر وجود دارد را نشان می‌دهد.

تاتارکوویچ برای فرم پنج معنای نظم، ترتیب و آرایش اجزا؛ هیئت ظاهری؛ آنچه به طور مستقیم توسط حواس درک می‌شود؛ فرم ذاتی و جوهری؛ سهم و مشارکت سوژه در درک ابژه در نظر می‌گیرد (تاتارکیویچ، ۱۳۸۱: ۴۷-۴۱). فرمالیسم ناب راجر فرای با تأکید بر جنبه‌های صوری به جای محتوای بازنمودی و تمرکز بر جنبه‌های ذاتی و بیانگر خود اثر هنری در پی تأثیرات زیباشناختیِ فرم ناب اثر هنری است. کلایو بل به جای فرم ناب فرای، از فرم معنادار بهره می‌جوید. به نظر او الگوهای فرمی توجه چندانی را بر نمی‌انگیزد مگر اینکه توصیف الگوهای فرمی را معطوف به معانی‌ای کرد که برمی‌انگیزند (شپرد، ۱۳۸۵: ۸۳).

فرم معنادار به مجموعه‌ای از ترکیب خطوط و رنگ‌ها گفته می‌شود که در شخص، ایجاد انگیزش زیباشناختی[۱] می‌کند. نوفرمالیسم در عرصه هنرهای تجسمی، هم دغدغه بررسی اجزا و روابط بین آنها یعنی فرم و هم معنا و دلالت‌شان را دارد. نظریه‌پرداز نوفرمالیسم در اینجا نوئل کرول در نظر گرفته شده که البته با بسط و گسترش تئوری فرمالیستی راجر فرای و کلایو بل به نوعی فرمالیسم کارکردی و در خدمت محتوا، موضوع و معنا و بیانگری می‌رسد. به گفته کرول «اجزاء و روابط میان آن‌ها مؤلفه‌ی اصلی (در تعریف) فرم هنری است. مثلاً وقتی بگوییم که شکل‌ها در یک سوی نقاشی با شکل‌های سوی دیگر متعادل گشته است، درباره‌ی اجزای نقاشی و نسبت آن‌ها با یکدیگر اظهار نظر کرده‌ایم.»(کارول،۱۳۸۷: ۲۱۹). کرول برای سطوحی از معنا، جنبه بیانگری اجزا و عناصر، محتوای بازنمودی و محتوای معطوف به موضوع و کارکرد را مد نظر قرار داده است. به‌علاوه کرول سطح ارزیابی به معنی نسبت پسندیده فرم و محتوا را مورد بررسی قرار می‌دهد (همان : ۲۰۱-۲۱۳). با وجود این، بعد از تجزیه و تحلیل اجزا و عناصر تجسمی و روابط آنها در اثر، از روش رولان بارت به دلیل تساهل کاربرد و تفکیک بیشتر، برای رسیدن به سطوح معنا بهره می‌بریم.

به گفته رولان بارت هر تصویری هم روایت دارد چه برسد به اینکه تصویر خود نوعی شعرنگاری یا نگارگری برای شعر باشد. او برای تحلیل روایت سارازین اونوره بالزاک پنج رمزگان پیشنهاد می‌کند: رمزگان هرمنوتیک، رمزگان کمینه معنایی یا دال، رمزگان نمادین، رمزگان کنشی و رمزگان فرهنگی. رمزگان هرمنوتیکی و رمزگان کنش روایی بر سه دسته دیگر تسلط دارند (احمدی، ۱۳۸۹ : ۲۴۱)= (سجودی، ۱۳۸۷ : ۱۵۳-۱۵۷) به نظر می‌رسد می‌توان مطابق تعیین رمزگان‌ها در داستان سارازین بالزاک برای بحث معنا یا تحلیل[۲] اجزا رولان بارت چند سطح دلالت در نظر گرفت. دلالت عینی-ارجاعی و دلالت آشکار- ضمنی برای تمایزگذاری میان معنای مفهومی یا ارجاعی واژه‌ها با معناهای متداعی آن‌ها در بافت کاربردی‌شان و در چارچوب معناشناسی به کار می‌روند. معنای صریح در تصویر برگرفته از معنای صریح واژگان در زبان‌شناسی است. همان معنا و دریافتی است که همه افراد در برخورد با اثر در ذهنشان نقش می‌بندد. دلالت صریح، پدیده‌ای برگرفته از هرگونه تأثیر موقعیتی و فرهنگی است. رولان بارت مفهوم دلالت ضمنی را از لوئی یلمزلف[۳] که بیان زبان‌شناختی

روشن و دقیقی به آن بخشیده بود، وام گرفت و آن‌را نه تنها در مورد زبان بلکه در سطحی عام‌تر، و در مورد تمام نظام‌های نشانه‌ای به کار برد. می‌توان گفت خودِ نظام مبتنی بر دلالت صریح، نظامی هست که ساحت بیانی‌اش یک نظام دلالتی دیگر به نام دلالت ضمنی را شکل می‌دهد (مکاریک،۱۳۹۳: ۱۲۸-۱۲۷)=(الن،۱۳۸۵: ۸۶-۸۵). دلالت صریح ضامن وفاق و هم‌زبانی وسیع‌تر اجتماعی است، اما معنای ضمنی بستگی به ذوق و دریافت فرد دارد و همواره در حال تغییر است. البته این نکته را نباید از یاد برد که معنای صریح در آخرین مرحله دلالت ضمنی برما آشکار می‌شود. معنای صریح نخستین معنی نیست. وانمود می‌کند که چنین است. وهم معنای صریح در واقع چیزی بیش از آخرین لایه معناهای ضمنی نیست. (سجودی، ۱۳۸۷ : ۸۴) در حقیقت برای بررسی معنای صریح که در اثر وجود دارد بایستی معنای ضمنی آنها را مورد خوانش قرار دهیم. بارت، علاوه بر دو معنی صریحی و ضمنی، دو سطح دیگر یعنی معنی عینی و معنی ایدئولوژیک، اسطوره‌ای و فرهنگی هم برای متن در نظر می‌گیرد. معنی عینی معانی مورد انتظار یک مخاطب از چیزهای دیده شده‌اش است. معنای ایدئولوژیک و فرهنگی معانی است که توسط ارزش‌های ویژه یک جامعه یا فرهنگ تعیین می‌شود.

- روش‌شناسی پژوهش

روش تحقیق توصیفی -تحلیلی و با توجه به توضیح مشروح در چارچوب نظری نوفرمالیسم است. نوفرمالیسم به بررسی عناصر و اجزا و روابط بین آنها و الگوی ساختاری حاکم بر تصویر می‌پردازد. نوفرمالیسم با توجه به تجزیه اجزا و عناصر مانند خطوط، سطوح، بافت و عمق، رنگها، تیرگی و روشنی آنها و ... به روشن کردن انواع پلان‌ها و ارتباط آنها و میزان ایجاد عمق و یا پایبندی به سطح در اثر و توضیح تنش‌های فضایی و میدان‌های نیرو و توصیف کارکرد کادر بیرونی و کادرهای خوشنویسی و نیز تشریح ارتباط رنگها و در نهایت تبیین سبک اثر اختصاص می‌یابد و آنها را به تقابل‌های دوگانه تجسمی مانند ساختار باز و بسته، عمق و سطح، تنش‌های فضایی و میدان‌های نیرو، رنگ‌های تیره و روشن، سرد و گرم و سبک خطی و نقاشانه، در دو بخش طراحی و رنگ‌گذارای تقسیم می‌کند. در مرحله بعد سطوح معنا را

واکاوی می‌نماید و ارتباط روابط فرمال را درسطح فهم روایی، سطح تفسیر و ارزیابی به بحث می‌گذارد. در مرحله آخر تلاش براین است تا نحوه ارتباط بین تکنیک یا عناصر برجسته فرمال و سطوح روایی تشریح و نحوه به وحدت رسیدن فرم و محتوا نشان داده شود (کارول، ۱۳۸۷ : ۲۰۵ -۲۰۴). نشان دادن تطابق فرم و محتوا حسی از وحدت را به وجود می‌آورد. بررسی این مرحله، ما را قادر می‌کند به ارزیابی اثر هنری با معیار مشخصی بپردازیم.

۱- سطح تصویر

۱-۱-پلان‌بندی و ساختار اثر

با توجه به موقعیت انسان‌ها، حیوانات و خیمه‌ها سطح تصویر نهایی را می‌توان به قسمت‌های متفاوتی تجزیه کرد. سه پلان‌بندی برای تجزیه سطح تصویر در نظر گرفته شده است: عمودی، افقی و مورب. از آنجایی‌که خط‌های راست یا منحنی‌ها به کاررفته در طراحی انسان‌ها، حیوانات و خیمه‌ها بسته به اینکه در ارتباط افقی، عمودی و یا مورب با حاشیه سطح تصویر باشند، چشم را در سمت‌یابی و کشف سطح به شیوه‌های متفاوت هدایت می‌کنند (کپس، ۱۳۸۷ : ۲۴) موقعیت قرارگیری عناصر صحنه، انسان‌ها و حیوانات روی پلان‌های عمودی و افقی و مورب نسبت به هم برای وحدت بخشیدن به سطح تصویر عامل مهمی تلقی می‌شود.

در قسمت پایین تصویر(۲)، روی پلان افقی اول سطح تصویر، ۷ انسان به صورت هم‌تراز قرار گرفته‌اند، در حالی‌که سه نفر از آنها در یک خیمه و در حال طبخ غذا هستند و عنصر وحدت‌بخش این افراد جهت نگاه دو نفر به دیگ و یک نفر به غذای طبخ شده، است. بیرون خیمه فردی ظرف غذای آماده را بر دوش حمل می‌کند و دو نفر دیگر پشت توده‌های صخره‌ای کوچکی در حال تدارک و هماهنگی امور هستند.

روی خط افقی دوم از پایین که پلان خودش را به وجود آورده، ۷ نفر قرار دارند. از سمت راست به چپ نفر سوم هم کلاه متفاوتی بر سر دارد و هم دست چپش را به سمت فرد دیگری روانه کرده است. در همین حال فرد دیگری در سمت راستش به او کمک می‌کند که پایش را دراز کند. در حوالی همین کنش، یک فرد - در جامه گدا-دیده می‌شود و در انتهای این خط،

فردی مشاهده می‌شود که از لحاظ سبک لباس پوشیدن با دیگران متفاوت است و همین وجه تمایز و هیکل ریز و تکیده او دلیلی است تا او را احتمالا مجنون بخوانیم. او در همان حوالی برای دیدن لیلی پرسه می‌زند و گویی لباس احرام به تن دارد و برای زیارت کوه نجد آمده است، چنان عاری و بی‌تکلف که برای زیارت کعبه می‌روند. روی خط افقِ بعدی، جدا از حجم زیاد خیمه و خرگاه و سایبان صرفا دو انسان در حال بستن جهاز شتر دیده می‌شوند. روی سطح بعدی دو نوجوان دیده می‌شود. روی خط افقی پنجم، ۶ فرد دیده می‌شود یکی سوار بر شتر که در حال صحبت با فردی در خط افقی پایین‌تر است. پیرزنی در حال صحبت با فردی به نظر می‌رسد که روی کلاه آن طره‌ای قرار دارد و کلاهش مشابه کلاه شخصیتی است که در پلان‌های پایینی دیده می‌شود. دو نفر دیگر متصل به این خط افقی پنجم قرار دارند یکی از آنها دیگری را نگه داشته است تا بتواند به صورت پنهانی دید بزند. در خط افق و پلان ششم دو نفر یکی مشک بر دوش و دیگری در حال مبادله یا ستاندنِ چیزی از اوست.

در خط افقی هفتم چهار نفر دیده می‌شوند، یک نفر در حال دید زدن دو دختری به نظر می‌آید که با هم صحبت می‌کنند و جهت نگاهش به سمت‌شان معطوف شده است. جهت نگاه این دو دختر روی یک خط عمودی به هم تلاقی می‌کند و در انتهای خط افقی محل قرارگیری‌شان مردی هیزم بر دوش در حال خروج از کادر به نظر می‌رسد.

جهت نگاه‌های دو انسان اغلب مثلث‌هایی را تشکیل می‌دهد که راس آنها روی یک خط عمودی قرار می‌گیرد (تصویر۴). با وجود اینکه به نظر می‌رسد نحوه چینش عناصر این تصویر بر روی پلان‌های افقی است، اما تقسیم‌بندی سطح تصویر به خطوط عمودی (تصویر ۳) مسائل دیگری را آشکار می‌کند. از جمله اینکه اغلب افراد در حالت ایستاده یا نشسته ترسیم شده‌اند و جز چند فیگور که اندکی مایل یا خوابیده‌اند بقیه فیگورها به صورت قایم ترسیم شده‌اند و تمرکز بر پویایی و تحرک آنهاست. روی خط عمودی دوم دو پیکره وجود دارد و پیکره‌ای به صورت میانی این پلان را به خط عمودی و پلان سوم وصل می‌کند. اگر پلان‌های عمودی را با فواصل نزدیکتر ترسیم کنیم اغلب روی خط عمودی سمت راست ۲ نفر وجود دارند که در حرکت به سمت چپ تعداد پیکره‌های روی خطوط عمودی حتی ممکن است تا چهار عدد افزایش بیابد. روی هر هشت خط عمودی جز خط اول، نیز پیکره‌های مایل قرار

دارند. ظاهراً در هر پلان عمودی یک پیکره مایل قرار دارند و این پیکره‌ها نقش تعدیل‌کننده بصری بین پیکره‌های عمودی و افقی را بازی می‌کنند. در کل تصویر، پیکره‌های خمیده و افقی سه عدد و پیکره‌های مایل ۹ عدد و پیکره‌های راست و قایم۲۰ عدد شمارش شده‌اند. همچنین توازی ستون‌ها، عمودهای خیمه‌ها، سایبانها و خرگاه‌ها با خطوط عمودی نشان می‌دهد پلان‌های تصویر به توازی هم به انتهای تصویر گشوده می‌شوند. در این بخش پیکره‌های ایستا در پلان‌های عمودی، مرکزِ نیرو ایجاد می‌کند و اما پیکره‌های خمیده و مایل در این مراکز نیرو تغییر و گسست ایجاد می‌کنند. همین تسلسل و توفق عمودی را از تصویر می‌گیرد و باعث توزیع مراکز نیرو می‌شود و با این تقسیم، مراکز نیروی مختلف در هم تداخل می‌کنند و یکدستیِ میدان نیرو اولین مرکز را با گسست روبرو می‌کند. از آنجا که ساختار افقی و عمودی در تلاقی با هم به سطح تصویر انسجام می‌دهند می‌توان گفت انسان‌ها روی یک ساختار مارپیچی به هم مرتبط شده‌اند. اما پلان بندی مورب یا خطوط مورب (تصور ۵) به بهترین نحو موقعیت سایبان‌ها و هرم خیمه‌ها را با هم در ارتباط قرار می‌دهد. این مارپیچ به صورت گشوده تا حاشیه پیش می‌رود. در این نقاشی خطهای موازی افقی، عمودی و مورب به تدریج که به طرف تماشاگر می‌آیند فضای پشت سر خود را به جای اینکه ببندند باز می‌کنند.

۱-۲-عمق و سطح

وجود فضا در اثر هیچ ربطی به خطی‌بودن یا نقاشانه بودن آن ندارد. ممکن است اثر خطی باشد و در عین حال فضاهای متفاوتی در اثر ساخته شده باشد. به سه طریق می‌توان عمق ایجاد کرد: عمق‌های فضایی که از روابط بین اشکال و احجام به دست می‌آید. برای نمونه هر کجا انسان‌ها در حال مباحثه و گفتگو هستند و یا رابطه بین انسان و حیوان لحاظ شده، فضایی به وجود آمده است. از فضاهای القاشده، می‌توان به فضای درون خیمه‌ها که مرهون موقعیت مکانی تعدد انسانهاست، اشاره کرد. همچنین بازنمایی نقش‌های روی هم، عمق را نشان می‌دهد و احساس فضا می‌آفرینند. در این تصویر علاوه بر اینکه هیچ رویداد و اتفاقی از چشم پنهان نمی‌ماند؛ همپوشانی‌هایی به قصد ایجاد عمق و فضاآفرینی ایجاد شده‌اند.

به‌ترتیب، انسان‌ها پس‌زمینه را، خیمه‌های پلان‌های پیش‌زمینه‌ی تصویر، بخشی از فیگور انسان‌ها و عناصر پلان‌های افقی بالاتر را پوشانده‌اند.

در عین حال در این اثر احجام زیادی وجود دارد که البته با سایه‌پردازی به رنگ سیاه به خصوص در صخره‌ها و گردن اسب‌ها ایجاد شده‌اند و البته می‌دانیم حجم‌پردازی از ایجاد فضا متفاوت است. رنگها هم می‌توانند فضا بیافرینند. در مورد رنگ‌ها می‌توان گفت رنگ‌های گرم جلو می‌آیند و رنگ‌های سرد عقب می‌روند. رنگ‌های سرد دورتر و رنگ‌های گرم نزدیکتر به نظر می‌رسند و احساس عمق را می‌سازند. تجزیه رنگی رنگ‌های سرد و گرم در تصاویر (۷ و۶) نشان می‌دهد که با وجود غلبه وسعت رنگ‌های سرد شدت رنگ‌های گرم آنها را مهار می‌کند؛ همچنین به محض دیدن انسانی با جامه و اجزای پوشاک به رنگ سرد، فردی با پوشاک به رنگ گرم در مقابل او قرار می‌گیرد.

۱-۳-تنش‌های فضایی و میدان‌های نیرو

هر پلانی دارای مولفه‌هایی است که مرکز نیروی خود را ایجاد می‌کند. به‌طوری‌که پلان دیگر چه افقی، چه عمودی و مورب با پلان قبلی تلاقی می‌کند و به تنش منجر می‌شود. منظور از تنش‌های فضایی مراکز نیرویی هستند که به‌واسطه مرکز دیگری شکسته می‌شود و درواقع جریان دیگری را متوقف می‌نماید. تنش‌های فضایی به روابط پویا دربین مراکز نیرویی متفاوت گفته می‌شود. (کِپس ،۱۳۸۷ : ۲۸) این نوع درگیری بین پلان‌ها، دو جریان مقاومت و تغییر را ایجاد می‌کند. مراکز مقاومت و تغییر برهم اثر می‌گذارند و این اثرگذاری با افراد یا عناصری که در میانه پلان‌ها واقع شده‌اند یا رنگ‌هایی میانجی موجب پیوستگی پلان‌ها می‌شود. در نهایت ماحصل پیوستگی و گسست در برخی پلانها، و حاصل ترسیم خط القایی که افراد را از محل صورتشان به هم متصل می‌کند ساختار مارپیچی باز و گشوده است. (تصویر ۹) خیمه‌ها با وجود فرم‌های هندسی‌شان که مشتمل بر یک مستطیل و مثلث یا هرم (تصویر ۱۰) است از طرفی روی یک ساختار مارپیچی قرار گرفته‌اند. از طرف دیگر جهت این ساختار برعکس مارپیچی است که انسان‌ها و حیوان‌ها روی آن قرار گرفته‌اند، این مارپیچ‌ها ظاهراً با فرم ساختاری پله‌پله، مانندِ کوهی که افراد در اطراف آن ساکن‌اند، هماهنگی دارد.

۱-۴-کادر بیرونی اثر و کادرهای خوشنویسی

کادر؛ بین فاصله‌های موجود با ایجاد پیوندی مخفی انباشتگی‌های روانی ایجاد می‌کند. عامل کادر می‌تواند روی دو بعدی بودن سطح، اثر بگذارد و از واحدهای خطی باز تجربه یک نقش بسته را به وجود آورد. کادر اطراف نقاشی با وجود اینکه حذف شده با وصل کردن نقاط القایی آن به شکل نامنتظمی در می‌آید. ترسیم کادر در این اثر (تصویر۱۱) نقش محدودکننده‌ای برای عناصر؛ اجزای اثر و احساسِ انحصارِ خطوط و پلان‌های باز تصویر به وجود می‌آورد. نقش جمع‌کننده و اتحادبخشِ کادر، عدم پرسپکتیو علمی یا تک‌نقطه‌ای را در اثر جبران می‌کند. در این اثر هر دو به کار نرفته‌اند. برغم عدم وجود کادر، سلطه موضوعِ شعر در مرحله دوم می‌تواند سطوح مختلفی را روی سطح تصویر متحد کند. در مجموعه‌های دو یا سه بُعدی پیوندهای درونی مخفی میان نقطه‌ها، خط‌ها، نقش‌ها، رنگ‌ها و ارزش‌ها به‌طور روانی برقرار می‌شود. (کپس، ۱۳۸۷ : ۴۸) با این توضیح نقش کادرهای خوشنویسی (تصویر ۱۲) بالای تصویر روشن‌تر می‌شود. آنها می‌توانند بدون اینکه کادری وجود داشته باشد حد و مرز تصویر را از حاشیه‌اش جدا کنند. عدم وجود کادرهای تودرتو و ظریف که در کنار هم به کادر نهایی منجر می‌شوند در سطح فهم روایی می‌تواند بر تمایلی پیشگویانه بر جدایی هنر از ادبیات صحه گذارد.

۱-۵- درجات تیرگی - روشنی و گرمی - سردی رنگ‌ها

در این اثر رنگ‌های آبی، سرمه‌ای، بنفش، بنفش آبی، سبز، سبز لجنی در لباس شخصیت‌ها و پس‌زمینه نقاشی به کار رفته است. رنگ‌های گرم سبززرد و زرد و زرد نارنجی، قرمز نیز در لباس شخصیت‌ها و نیز چادرها به کار گرفته شده است. در مورد رنگ‌های سرد و گرم می‌توان گفت با اینکه متضادند اما نوع میزان و نحوه استفاده از آنها در یک اثر می‌تواند مبتنی بر اصل هماهنگی و تعادل باشد.

خلوص و اشباع رنگ؛ میزان شدت، تندی و درخشندگی فام‌ها نسبت به هم متفاوتند. در این تصویر یک رنگ نارنجی، نارنجی تر از دیگری است. حتی دو نوع زرد یکی کم‌رنگ‌تر است و دیگری پررنگ‌تر. در مورد رنگهای سرد مانند سبز و سبز لجنی پس‌زمینه نیز موضوع از

همین قرار است. رنگ‌های قرمز و نارنجی با درجه اشباع‌های متفاوت روی ساختار مارپیچی از پایین به بالا در لباس و سرکلاه افراد و نیز رنگ لایه بیرونی بزرگترین خیمه‌ی تصویر جلوه می‌کند. روشنی و تیرگی رنگ نارنجی و رنگهای هم تنالیته‌ی آن به غیر از یک خرگاه که سطح درونی آن آبی است اغلب سطوحِ کوچک مانند جامه و کلاه افراد را در بر گرفته و عنصر وحدت‌بخش سطوح و پلان‌های متفاوت به شمار می‌آید. اغلب رنگ‌ها با روشنایی بیشتر مربوط به خیمه، سایه‌بان و خرگاه، رنگ انسان‌ها، جامه آنها و حیوانات یعنی شتر و اسب است که در پایین تصویر قرار دارند. درجه تیرگی رنگها مربوط به پس‌زمینه یعنی دشت سبز تیره و تا حدود کمی مربوط به پس‌زمینه خیمه‌ها، خورجین حیوانات و کشکول حاضر در صحنه است. رنگ سبز پس‌زمینه با اینکه درجه تیره‌ای دارد اما به دلیل اینکه سطح کم وسعتی از نقاشی را اشغال کرده است توان مقابله و هماوردی با درجه روشنی رنگ‌های پیش‌زمینه را ندارد و در کل درجه روشنی رنگها بر تیرگی در تصویر غلبه دارد (تصویر۸). همچنین آنالیز و تجزیه رنگ‌ها نشان می‌دهد به غیر از رنگ نخودی حاشیه که حجم وسیعی دارد، تیرگی سبز لجنی و سیاه هم حجم قابل توجهی به خود اختصاص داده، اما رنگ آبی و سبز در لباس‌ها و نیز رنگ بنفش کمرنگ در خیمه‌ها و سایبان‌ها در قیاس با شدت، خلوص و تندی رنگ نارنجی و زرد نارنجی و رنگ‌های گرم توان کمتری دارد (تصویر۶ و ۷). از لحاظ وسعت سطوح و روشنی، کِرِم-نخودی از تمام رنگها حجم بیشتری دارد، اما از آنجا که حداکثر حجم آن مربوط به حاشیه است بنابراین به نظر می‌رسد نارنجی عنصر وحدت‌بخش رنگهای مختلف تصویر است.

۶-۱-سبک اثر: خطی یا نقاشانه؟

ترکیب‌بندی اثر نامتقارن است (تصویر۱۳). سبک اثر خطی است و با توصیفاتی که در بخش‌های قبل در مورد تلاش برای ایجاد عمق با سایه‌های سیاه و استفاده متوازن از رنگ‌های سرد و گرم داشتیم تمایلاتی نقاشانه هم در سبک اثر دیده می‌شود. با وجود اشکال هندسی خرگاه‌ها (تصویر۱۰) از انحناها به ظرافت در فیگورها و پیکرها بهره برده شده است. به علاوه، پلان‌های متعدد عمودی، افقی و مورب، هر چه از سطح تصویر دورتر می‌شوند بدون اینکه به

نقطه خاصی برسند، حالت گشوده‌ای می‌یابد. سبک این اثر به همراه دیگر آثار این مجموعه به گونه‌ای است که در مجموع ترکیب هنرهای جدیدی را که تا پیش از این سابقه نداشته، مانند تقسیم صحنه به تکه‌های هندسی کاملاً مجزایی که به‌صورت سایبان‌ها و خیمه‌های جداکننده عمل می‌کنند را کشف نموده و اندام‌های انسانی و جانوران از لابه‌لای آن به چشم می‌خورند، در نتیجه «در ابداع صحنه‌ها و لحظه‌ها و اشیاء خاص هم نمونه‌های تازه کم نیست» (کریستی ، ۱۳۲۷ : ۲۳).

در این نسخه «تمام نقاشی‌ها کیفیتی خارق‌العاده دارند برخی از آنها ضیافت رنگ و حرکتند و برخی دیگر پر از نقش‌های ریز سرگرم کننده‌اند» (گرابر، ۱۳۹۰ : ۱۰۶). رویین پاکباز آن را دارای گرایشی نو معرفی می‌کند: هرچند که در چند نگاره به نظر می‌رسد سبک تبریز با سنت‌های پیشین خراسان آمیخته شده است، ولی در اغلب آنها گرایشی نو به چشم می‌خورد (پاکباز، ۱۳۸۴: ۹۴) یعقوب آژند این مجموعه را دارای حس و عاطفه‌ای خاص می‌خواند (آژند، ۱۳۸۴ : ۱۷۵) کری ولش[۴] این اثر را بیش از هر چیز محشر اسب و شتر و خرگاه و سایبان خوانده شده است (کری ولش، ۱۳۸۴: ۱۱۶). با اتکا به نگرش‌های مختلف درباره ویژگی‌های خاص این اثر به نظر می‌رسد نقاش احتمالی تلاش کرده تا نیروهای تجسمی سطح تصویر را به بازی بگیرد و طبیعتی را بر سطح تصویر حاکم کند که علاوه بر تبعیت از قواعد سطح تصویر تا حدودی به نظم بصری دنیای اشیا، اعیان و انسانها در چارچوب قواعد تصویر اتکا داشته باشد. البته تبعیت و بهره از قواعد متفاوت در خلق سطح تصویر بدین معنی نیست که این تصویر هیچ ارتباطی با زمانه و زمینه تولیدش ندارد. خوانش نوفرمالیستی موجب می‌شود به مرحله دومِ بررسی اثر یعنی روشن کردن سطوح معنای اثر منتقل شویم.

۲-سطوح معنا

۲-۱-سطح فهم روایی با تکیه به موضوع

می‌دانیم اورنگ ششم بازگویی داستان آشنایی، عشق‌ورزی، عهد و وفای لیلی و مجنون، جداییِ آن دو، ازدواج لیلی و سرانجام مرگشان است. چون لیلی از قبیله‌ای است که با قبیله مجنون دشمنی دیرینه دارد مجنون بی‌خبر به ملاقات معشوق می‌رود. داستان لیلی و مجنون

داستان ساده‌ای است که ایرانی‌سازی آن به عنوان سومین مثنوی به دست نظامی گنجوی صورت گرفته و ابعاد جهانی یافته است. لیلی از قبیله عامریان و مجنون پسر زیباروی عرب، به جای معبد خورشید در راه مکتب‌خانه به هم دل بستند. مرگ شوهر لیلی؛ ابن السلام و پدرش باعث می‌شود این دو مدتی کنار هم بمانند. شخصیت‌ها در داستان لیلی و مجنون نظامی به دلیل عشق ثابت و بی‌تغییر مجنون در گذر ده‌ها سال بیشتر از تحرک درگیر سکون و ایستایی و بیشتر از واقع‌گرایی گرفتار قراداد هستند. لیلی و مجنون هفت اورنگ نیز با لیلی و مجنون نظامی و امیرخسرو دهلوی رابطه دارد و نخستین مقلد بزرگ منظومه لیلی و مجنون نظامی در زبان فارسی را، امیرخسرو دهلوی با روایت زمینی‌تر از عشق دانسته‌اند. روایت عبدالرحمن جامی[۵]، با این هردو متفاوت است. به گفته او مجنونِ عاشق لیلی که جوانی خوشگذران است به او نمی‌رسد. لیلی با ثقیف ازدواج می‌کند و مجنون پیش از لیلی می‌میرد. بخش اضافه روایت جامی آن است که مجنون در جامه گدا از دست لیلی نذری می‌گیرد. در این میان لیلی کاسه او را می‌شکند و مجنون این اتفاق را با زمزمه این بیت « با من نظریش هست تنها ز آن جام مرا شکست تنها « از سر عشق می‌داند (جامی، ۱۳۹۰: ۲۵۶).

در این قسمت خود روایت در یک سطح گسترده‌تر در نظر گرفته می‌شود. هر اثر هنری همواره در ارتباط و نسبت با سایر آثار بقا می‌یابد. از این روی استقلال کامل آن زیر سوال می‌رود. اثر نقاشی در راستای شعری از هفت اورنگ قرار می‌گیرد. به علاوه، کنش دیدن آن، نیز یک تجربه‌ی در ارتباط است. روابط تصاویر با یکدیگر، رابطه تصویر و نوشته، رابطه قواعد این تصویر با کل قواعد نگارگری ایران، رابطه با ذهنیت مخاطبان خاص و عام در آن زمان، از جمله روابط این اثر است. این نگاره به طور مستقیم تجسم بخشی از اورنگ ششم به نام لیلی و مجنون از کتاب هفت اورنگ جامی و از روی آن برگرفته شده است، بنابراین ارتباط تصویر با شعر یا با دیگر نگاره‌های این مجموعه، مولفه‌های معنابخش پراهمیتی به شمار می‌آیند.

لیلی و مجنون هفت اورنگ با لیلی و مجنون نظامی رابطه دارد. داستان لیلی و مجنون اورنگ ششم از هفت اورنگ جامی با آثار قبلی مشابه با همین مضمون در پیوند است. برای نمونه با فصلی مربوط به قیس عامری در کتابی به نام الشعر و الشعرا از ابن قتیبه مربوط به قرن سوم دارای رابطه است. همچنین این حکایت در کتاب الاغانی از ابوالفرج اصفهانی مربوط

به قرن ۳ و ۴ هجری نیز آمده است (معصومی، ۱۳۸۹: ۱۷). امیرخسرو دهلوی هم به چنین داستانی پرداخته است. فخرالدین اسعد گرگانی در اثر ویس و رامین پیش از نظامی مضمون داستان عاشقانه را دستمایه کار خود قرار داده است. بعد از آن، نظامی داستان لیلی و مجنون را به صورت مبسوط‌تری می‌آورد. داستان لیلی و مجنون با تمام تصحیح‌ها و خلاصه‌ها، نگاره‌هایی که دقیقاً با این موضوع ترسیم می‌شوند، نیز رابطه پیشینی دارد. با داستان‌هایی مانند ورقه و گلشاه، شیخ صنعان، داستان مهرو ماه، وامق و عذرا، گل و نوروز، حسن و دل، یوسف و زلیخا، بیژن و منیژه، خسرو و شیرین (یغمایی ، ۱۳۷۷: ۳) رابطه پیرامونی[۶] و موازی دارد. همچنین وارد رابطه پیرامونی با عاشقانه‌هایی مشابه در فرهنگ‌های دیگر هم می‌شود. یکی از این آثار که در ایران و کشورهای دیگر چون ترکیه، آذربایجان، ارمنستان، عراق، مجارستان و... شناخته شده است، داستان «اصلی و کرم» است (رسمی،۱۳۹۶ : ۶) همچنین می‌توان به عشق دم پدرو به اینس دو کاسترو در کشور پرتغال اشاره کرد که عبدالرضا هوشنگ مهدوی در ترجمه آن را لیلی و مجنون غرب نامیده است (سینوئه، ۱۳۸۸ :۱). دنی دو روژمون معتقد است زیباترین رمان‌های عاشقانه‌ی دوران ما تمثیل‌های نوی از دو نمونه‌ی مثالی دلدادگی و شیفتگی در غرب است: تریستان و [ایزولده[۷]] دون ژوان (ستاری، ۱۳۷۶: ۱۳) این روگرفت می‌تواند رابطه پیرامونی با شعر مورد نظر یا به عبارتی رابطه موازی با داستان مشابه برقرار کند. در این صورت رابطه طولی میان ژانر یک اثر و اثرهای دیگر آشکار می‌شود. نکته‌ای که در این میان به چشم می‌خورد نوع عشق‌ورزی و مراحل و راه‌های متفاوتی است که از اغوا و لذت تا رنج و مرگ، از کام تا ناکامی در فرهنگ‌ها و آثار مختلف معناهای متفاوتی برای عشق رقم می‌زند و آن را از یک مقوله زیست‌شناختی صرف با تعریف صرف تغییر هورمونها در انسان، متمایز می‌کند. برای نمونه در برخی دوره‌های تاریخی ایران، این عشق می‌تواند در ارتباط با روایت تمثیلی وعارفانه آن قرار بگیرد و چیزی جز ارتباط با ذات الهی از آن منظور نباشد. این تعبیر هم ممکن است با عشق افلاطونی و این تفسیر او در رساله مهمانی و فایدروس همراستا قرار گیرد که عشق زمینی را مرحله‌ای برای رسیدن به چیزهای زیبا و علوم زیبا یعنی علم به زیبایی یا ایده زیبایی و در حقیقت عشق اصلی قرار می‌دهد.

افزون بر این موارد می‌توان به ارتباط آن با مضمون عشق در عصر حاضر اشاره کرد و

پیامدهای اجتماعی و فرهنگی آن را متذکر شد و متن را وارد گفتمان یا شبکه‌ها و نظام‌های مختلف نمود. در این عصر به نظر می‌رسد بیشتر اظهار عشق‌ها با حکایت لیلی و مجنون مجلس دیدار مجنون و لیلی جامی تفاوت دارد و آستانه تحمل افراد با چنین عشق سرسختانه‌ای سازگاری ندارد. همچنین بنا به تمایل اغلب افراد عشق خصوصی بیشتر جنبه نمایشی و عمومی پیدا کرده است. تفسیر این نگاره بستری برای انتقاد از مفهوم عشق در زمانه و وضعیت جامعه معاصر، پایه‌گذاری می‌کند و ما را به فراتر از تصویر[۸] می‌برد. این پژوهش و هر تحقیق دیگری که در نقد یا تفسیر این اثر باشند، نوعی فراتصویر بر تصویر اصلی به شمار می‌رود. چنانچه ژار ژنت[۹] منتقد فرانسوی می‌گوید: «رابطه میان فرامتن و متن بر تفسیر استوار است» (نامور مطلق، ۱۳۸۷: ۱۹۸). در نتیجه شعر مذکور به لحاظ مضمونی می‌تواند با حوزه‌های مختلف ادبی و فلسفی ارتباط برقرار کند و متضمن معانی مختلف در موضوع عشق شود.

۲-۲- سطح تفسیر

در ادامه به ذکر تمهیدات بصری می‌پردازیم تا معانی قراردادهای تصویری را مشخص کنیم و تمایل به سرپیچی از شعر را در این تصویر مورد بحث قرار دهیم. در نظام تصویر، درون یک قاب یا کادر، مثل نظام زبان روابط از نوع همنشینی و به صورت خطی نیست، بلکه از نوع جانشینی است. در یک نظام تصویری -کلامی چون نقاشی- شعرنگاری ابتدا باید به کلام و دلالت زبان نگریست و سپس به تصویر توجه کرد تا به یک انسجام معنایی در محیط چندرسانه‌ای آن رسید. اینکه چگونه شعر و تصویر با هم کار می‌کنند، از آنجایی‌که هدف خوانش تصویر است به‌طورتلویحی روایت شعر را مسلط بر تصویر فرض می‌کنیم و در این صورت ابتدا به بیتهای انتخابی شعر در قاب‌های تصویر توجه می‌کنیم و بعد میزان سلطه شعر را بر تصویر یا میزان سرپیچی تصویر از شعر را به بحث می‌گذاریم.

شعر انتخابی داخل کادر، جهت‌دهنده و از طرفی آغازگر فعالیت‌های دلالتی تصویر است و به مخاطب می‌گوید چگونه عناصر و اجزای طرح و نشانه‌های اثر را در ارتباط با هم قرار دهد تا کلیت و معنایی خاص از آنها به دست آورد. اکنون که شعری داخل کادر نیست،

جهت‌دهی یک سویه‌ی شعر به فرآیند دلالت منتفی است، اما خود نشانه‌های اثر منطبق با قواعد، روال و رسوم پیشین به ما می‌گویند که چگونه با درنظرگرفتن روابط مکانی بین اجزا و عناصر اثر، روایتی برای تصویر فراهم کنیم. همچنین در این نگاره وجود کادر خوشنویسی و نبود خط نوشته در آن ما را متوجه اهمیت این عنصر بنیادین در نگاره‌های دیگر می‌کند. گرچه رسم بر این بوده که ابتدا نقاشی و ترسیم کادر برای خوشنویسی صورت بگیرد و بعد متن نگاشته شود،[۱۰] اما فقدان نوشته داخل قاب‌های متن می‌تواند دلیلی باشد براینکه به‌تدریج نگارگری ایران به سمت جدایی از ادبیات پیش می‌رود. همان‌گونه که به تدریج این جدایی در تک‌نگاره‌های رضا عباسی اتفاق افتاد. بدین معنی که اگر تا اینجا ادبیات، نقاشی و خوشنویسی یکدیگر را مشایعت می‌کردند، نقاشی مذکور در این مجموعه گواهی است بر پیش‌بینی رگه‌های این جدایی.

به نظر می‌رسد پلان‌بندی افقی گویای مسائل مختلفی در سطح معنا است. در سطح تفسیر، پلان‌های پایینی از لحاظ تجمع انسان‌ها تعدد بیشتری دارند. همچنین ظاهراً افرادی که مشاغل بهتر و ملائت بیشتری دارند بر روی هر خط افقی که قرار گیرند تجمع انسانی در آن پلان یا خط افق بیشتر است، برای نمونه خط افق دوم و پنجم. البته این امر با اینکه موجب جذب و تجمع بیشتر انسان‌ها شده؛ اما هرگز مانع از توزیع موزون آن‌ها در قسمت‌های مختلف سطح تصویر نگردیده است. انسان‌های گوناگون از اقشار مختلف اما در قالب مراد و مرید، عاشق و معشوق، حاجب و محجوب، ارباب و بنده، انسان و حیوان، پدر و پسر، (Brend, ۲۰۱۰ : ۳) خادم و ارباب قابل طبقه‌بندی هستند. غیر از تنوع کلاه‌ها؛ دستارها و البسه افراد، ترکیب‌بندی توزیعی و جایگاه مکانی مختلف آنها این امر را برجسته‌تر می‌کند. تنها فردی که نحوه آرایش و پوشش متفاوت است در انتهای خط افقی دوم از پایین قرار گرفته است. او نه دستاری بر سر و نه لباس مناسب این جماعت بر تن دارد. قواعد تصویری به ما می‌گوید که این فرد با چنین هیکل ریز و تکیده‌ای، محتملا مجنون است که در همان حوالی در حاشیه برای دیدن لیلی پرسه می‌زند و لباسی مشابه احرام به تن دارد. او چنان به زیارت کوه نجد آمده است که برای زیارت کعبه می‌روند. وی بر روی خط عمودی آخر از سمت چپ قرار گرفته که بر آن اغلب نابالغان و افراد حاشیه‌ای دیگر قرار گرفته‌اند. با تکیه به تصویر موقعیت

حاشیه‌ای او نمی‌تواند صرفاً به دشمنی دو قبیله، تعبیر شود و می‌تواند یکی از افراد خود آن قبیله در نظر گرفته شود.

در پلان‌های عمودی هر چه از سمت چپ به سمت راست تصویر حرکت می‌کنیم تعداد افراد روی خطوط عمودی انتهایی به چهار نفر افزایش می‌یابد. بدین طریق گویی ظاهرا تجمع افقی حول و حوش مرد با کلاه طره‌دار یا رییس قبیله در یک چهارم پایینی سمت راست و تجمع عمودی حول و حوش بانویی با کلاه طره‌دار یا لیلی در یک چهارم بالایی سمت چپ تصویر بیشتر است. خود این توازن‌های غیرمتقارن و توزیع انسان‌ها در دو قسمت متفاوت تصویر نشان از تغییر جهت میدان‌های نیرو و تجمع نیروهای حول و حوش این دو فرد دارد. در این تصویر تعارض‌ها و تنش‌های نیروهای پلان‌های متفاوت در تناظر با تفاوت و تعارض اقشار و طبقات و گروه‌های یک جماعت یا قبیله ظهور و بروز پیدا می‌کند.

۱-۲-۲- معانی فرهنگی و ایدئولوژیک اثر

می‌دانیم «خواننده برای آنکه بتواند آثار پیشینان را بفهمد، از آن لذت ببرد و سپس به تحلیل آن بپردازد، لازم است شرایط زمان نگارش و خلق اثر، اعتقادها و رسم و رسوم آن عصر، نگرش‌های مردم آن زمان به دنیا و درک هنری آن دوره را بشناسد» (لاله، ۱۳۸۷ ، ۱۴۱) به همین دلیل علاوه بر بررسی زمینه شعر، درک شرایط زمینه‌مند تصویر ضروری است. فضایی که نقاش می‌کوشد آن را تقسیم بندی کند در اصل از نظم قابل رویت وقایعی پیروی می‌کند که خود نقاش آنها را تجربه می‌کند و البته این به معنای تقلید آن نیست. ازآنجا که نقاشی‌کردن نوعی اندیشیدن است طبیعی و نیز اجتناب‌ناپذیر است که گامهایی که نقاش به طرف صورتبندی تجربه‌ای فضایی برمی‌دارد توسط پندارها و درک او از نظم اجتماعی موجود مشروط شده باشد (کپس، ۱۳۸۷ : ۱۰۰) البته این امر درجه‌بندی دارد ممکن است در نگارگری ایرانی این اثرگذاری به صورت غیرمستقیم باشد و در اعصار مختلف حالتها ابعاد و درجات متفاوتی به خود بگیرد.

با توجه به قسمت قبل روابط یک تصویر با دیگر تصاویر و حوزه‌های فرهنگ و نیز رابطه‌اش با شرایط زمینه‌مند بر این امر صحه می‌گذارد که تصویر در شبکه‌ای از ارتباط‌ها با آثار گذشته

و حال و آینده و حتی نظام‌ها و شرایط اجتماعی، فرهنگی و تاریخی زمان خودش در تعامل است. بر این اساس؛ کارکرد اجتماعی این مجموعه‌ها را به عنوان مجموعه‌ای ارزشمند در خزانه شاهی و ساختن روایت موازی، تأثیر افکار و نظریات و ملاحظات اجتماعی آن دوره در شکل‌گیری این نگاره را نمی‌توان از نظر دور داشت. برای بسط معنای فرهنگی این اثر می‌توان نگاهی به کلیت مجموعه هفت اورنگ داشت. برای نمونه در نگاره ورود زلیخا به مصر و دیدار با عزیز مصر، شعر انتخاب شده‌ی " ای سودات بر رخ ایام خال عنبرین عزت فردوسی و رشک نگارستان چین» برای کادر نگاره‌ی اقتباسی از شعر جامی از نسخه دوم بخش یوسف و زلیخا مطابقت ندارد و متأثر از حوادث و شرایط دربار است. محتملاً شیخ محمد همزمان آن را در ارتباط با ازدواج ابراهیم‌میرزا و دختر عموی‌اش گوهر سلطان بیگم در نظر گرفته است (حسینی،۱۳۸۵ : ۹). همچنین معروف است که شیخ محمد در یکی از مجالس مینیاتور هفت اورنگ ابراهیم میرزا را به زیبایی رخسار یوسف که هنوز سبزه بر لبش نروییده بود نشان داده است (کورکیان، ۱۳۷۷ : ۲۰۹-۲۱۰) علاوه بر تطبیق تصویر با شرایط زمانه خودش در قیاس با تبعیت یکسویه از شعر همچنین روایت این تصویر می‌تواند با نگاه به مجموعه دیگری در همین زمان سنجیده شود و همین امر سطح تفسیر را بسط و گسترش می‌دهد. اگر این نگاره با نوع مشابه خودش در مجموعه محفوظ در آستان قدس رضوی مقایسه شود، در آنجا اغلب نه تنها سوژه اصلی در میانه و مرکز است که دیگر مولفه‌های تصویر ما را متوجه او می‌کنند (غفوریان مسعودزاده، ۱۳۹۵: ۲۸). همین امر گویای عدم همراستایی جدی ساختار روایی و نوع ترکیب‌بندی و ساختار بصری این موضوع در آن مجموعه است. این موضوع در مجموعه فریر عدم همراستایی بین این دو یعنی مقاصد شعر و ساختار بصری را نشان می‌دهد و افزون بر این متذکر می‌شود عشق مرتبه دارد و مجنون در این مرتبه چون در بند عشق زمینی است هنوز به مرحله‌ای نرسیده که لایق عشق حقیقی باشد.

ساختار روایی این بخش از شعر جامی به صورت همنیشنی دنبال می‌شود در صورتی که ساختار صوری نقاش احتمالی به صورت مارپیچ حرکت می‌کند و از موقعیت‌های مکانی حاصل می‌شود. جالب اینکه مجنون برهنه در کنج نهایی این مارپیچ قرار گرفته است، محتملا این موضع بدین معناست که او از قبیله لیلی بیرون مانده، از عشق وامانده و از

مارپیچ سیال زندگی جدا مانده است. اما از انجا که صرفاً او نیست که در کنج این مارپیچ قرار گرفته و موقعیت او مانند سایر اعضای قبیله روی خط عمودیِ ابتدا و انتهای تصویر است، ترکیب‌بندی نامتقارن نمی‌تواند صرفاً ناکامی در عشق قلمداد شود. با تکیه به تحلیل محققان دیگر شاید بتوان گفت فردی که کلاه طره‌دار بر سر دارد ابراهیم میرزا است و زن با کلاه طره‌دار در نیمه سمت چپ بالایی تصویر گوهر سلطان بیگم بزرگترین، زیباترین و باکمالات‌ترین دختر شاه طهماسب است. این عدم همراستایی مضمون شعر و ترکیب‌بندی نقاشی را می‌توان بیشتر از ناکامی عشق مجنون و لیلی، به بی‌اهمیتی‌اش نزد نقاش نسبت داد. در این صورت متعاقباً شعر مناسبی هم برای این کادرهای خوشنویسی یافت نشده است. اما این ساختار مارپیچ و ترکیب‌بندی نامتقارن می‌تواند در یک زمینه بزرگتری به شناسایی معانی دیگری منجر شود. همین امر سمت و سوی واکاوی در ارتباط مسائل اجتماعی همزمان با آن دوره را به میان می‌آورد. به خصوص اینکه ابراهیم میرزا از ۹۶۲ که حاکم مشهد می‌شود همزمان شروع نسخه از سال ۹۶۴ و تا ۹۷۲ اتمام آن ادامه داشته و حتی در زمان حکومت بر سبزوار (۹۷۰ -۹۷۳ ه.ق) و قائن (۹۷۱ ه) بر این نسخه نظارت داشته است (آژند، ۱۳۸۹ : ۴۸۹). شاید سال‌هایی که او به سبزوار و قائن منتقل شده به دلیل عدم رضایت از وضعیت خود که در اشعاری آن را بیان داشته (تخلص او جاهی بوده است)[۱۱] به صورت غیرمستقیم این عدم رضایت در ترکیب‌بندی‌ها و ساختارهای نامتقارن نمود یافته است. یک عامل مهم تأثیرگذار بر چرایی اینکه این نگاره توقعات ما را منطبق بر روال پیشین نگارگری برآورده نمی‌کند می‌توان نام برد: دیگری، دیگری، یعنی سویه‌ای که به شیوه خیالی ما را ملزم و وادار به انجام کنش‌هایی می‌کند. دیگری می‌تواند رقیب سیاسی باشد. دیگری، نگاه و دستور و سفارش و نظارت بارگاه شاهی، حاکم و سلطان به هنرمندان سلطنتی است. دیگری، تصور خیالی است که حاکم وقت ابراهیم میرزا از خودش، قلمرو تحت حکمرانی‌اش دارد و افراد کتابخانه بی نظیرش که مملو از سه تا چهار هزار جلد کتاب بود، تلاش می‌کنند تا با تصویرهای این مجموعه هویت «ابراهیم میرزایی» را نشان دهند، به موازات همان تلاشی را به بار نشانده‌اند که شاه اسماعیل و شاه طهماسب در شاهنامه به بار نشانده‌اند. هویتی که بخشی از آن را سلوک گستاخانه ابراهیم میرزا و گفت و شنود بی‌ملاحظه، مطایبه آمیز و

بی‌محابا با حاکمان وقت شکل داده (آژند، ۱۳۸۹ : ۴۸۹) و از او حاکمی جسور و گستاخ ساخته است. این سلوک گستاخانه و جسور توسط اسماعیل دوم بعدها علت قتل او شد، به نحو غیرمستقیم در این ترکیب‌بندی نامتقارن و ساختار باز و گشوده آن نمود داشته و عدم همراستایی در کانون‌های روایی شعر و ساختار تصویر را موجب شده است.

عدم هماهنگی کانون‌های روایی و ساختار صوری تصویر می‌تواند در زمینه بزرگتری یعنی مسائل سیاسی دوره صفویه دنبال شود. در نظر گرفتن زمینه‌های بزرگتر و خوانش اثر در این زمینه می‌تواند آشکار کننده معانی ایدئولوژیک خاصی در سطح زیرین تفسیر باشد. عدم تقارن در ترکیب‌بندی و ساختار باز و مارپیچ در سطوح عمیق‌تر می‌تواند نشانی از عدم امنیت مرزی و حملات دایم ازبکان به مشهد باشد. همان مسئله‌ای که شاه طهماسب صفوی را برای اجتناب از صدمات حمله ازبکان و آسیب‌های احتمالی ناشی از هجوم عثمانی‌ها، از مرکز تبریز به قزوین کشاند. به‌طوری‌که ابراهیم میرزا در سال‌هایی که-۹۶۵ هق - روی این نسخه کار می‌شد، حتی طی یک شکست بین صفویان و ازبکان با پرداخت خون بهای امرای صفوی به آزاد کردن آنها از دست ازبکان همت ورزید (احمد قمی، ۱۳۶۳ : ۴۳۶). او در سال ۹۷۲ ه ق. برای مقابله با شورش قزاق‌خان پسر محمدخان شرف الدین اوغلو تکلو با تعدادی از بزرگان راهی جنگ با او در ولایت خواف شد (روملو، ۱۳۵۷ : ۵۴۴). از این روی ناآرامی مرزی و یورش داخلی هم در زمان ابراهیم میرزا، کم نبوده است.

۳-۲-۲-سطح ارزیابی

مجنون به حاشیه رانده شده و البته هم تراز با سایر افراد اقشار جماعت قبیله روی خط عمودی آخرِ این تصویر و عدم حضور ابیات تعین‌بخش دلالت‌های تصویری ما را به وادی روایت دیگری می‌اندازد. ایستوریا یعنی مضمون‌هایی که نقاش می‌کوشد در اثرش متحقق کند. منظور این نیست که هنرمند جز داستان‌گویی کاری انجام نمی‌دهد، بلکه بدین معنی است که ایستوریا در یک نقاشی ایجاد می‌شود و با تبدیل شدن به واقعیتی مجازی فراهم کننده امکان انتقال رخدادها و احساس اشخاص تصویر شده به تماشاگر می‌گردد. (ویتکین، ۱۳۹۵ : ۱۴۴) رویدادها، کنش‌ها و جریان سیال زندگی از پلانی به پلان دیگر از فردی به فرد

دیگر خواه ناخواه موضوع عشق و مراحل عشق مجنون به لیلی را به حاشیه می‌راند. در تصویر، نقاش به آسانی موضع خاصی را نسبت به عشق و حتی کارهای مجنون نشان نمی‌دهد، شاید بتوان گفت نقاش بیشتر علاقه‌مند است تا حدیث ابراهیم میرزا و گوهر سلطان بیگم را تصویر کند که اتفاقا به وصال رسیده‌اند و دوام وصالشان به گونه‌ای است که هنگام دشمنی شاه اسماعیل دوم و دستور به قورچی برای قتل ابراهیم میرزا، گوهر سلطان بیگم، را بر آن می‌دارد که تمام اشیا گرانبها و جواهرات نفیسه را خرد کند و ظروف چینی را به هم کوبد و خطوط خوشنویسان]و نقاشی‌ها[را در آب بشوید. همچنین با وجود تعدد کنش‌های انسانی نشانه‌های اندکی وجود دارند که به‌طور ضمنی ذوب و حل شدن عاشق در معشوق زمینی یا آسمانی را برجسته کند. بررسی نحوه ارتباط ساختار صوری این نقاشی با محتوای بازنمودی بر ما آشکار می‌کند که دیدار مجنون و لیلی که بخشی از فرآیند عشقی بی‌فرجام است، از نظر نقاش هم چندان نکته پراهمیتی نبوده است که او بخواهد آن را از مراکز تجمع انرژی روانی تصویر قرار دهد. نشانه‌های صوری و موقعیت مکانی افراد در تصویر می‌گوید چیزی که بیشتر از عشق نافرجام اهمیت دارد تکاپو و پویایی جماعتی است که دچار رخوت و پس رفت نشده است. این پویایی و تحرک و سرزندگی از لحاظ حجم و پیام‌آوری بر مجنون در حاشیه و البته همتراز با سایر اعضای جماعت قبیله، غلبه‌ای چشمگیر دارد. چیزی که نقاش به درستی به ما نشان داده گسست تأمل‌برانگیزی میان کانون‌های روایی و ترکیب‌بندی نقاشی به وجود آورده است. در نتیجه رویکرد نقاش به این شعر در دروه صفویه با رویکرد عارفانه شاعر در عصر شاهرخ میرزا در دوره تیموری چندان نسبتی ندارد و شاید به نحوی از انحا بیشتر درگیر ارتباط با شرایط و احوال و وضعیت اجتماعی و سیاسی دربار و جامعه باشد. همچنین بر تلاشی پیش‌گویانه جهت سرکوب اعمال صوفیگری‌های قزلباشان در آینده برای کاهش تأثیر حلقه قوی مرشد /شاه و مرید صحه می‌گذارد. حذف آسمان، مشغله‌های دنیوی افراد و نیز رنگهای سرزنده، پویایی و تحرک یک جماعت و میل به زندگی به جای کناره‌گیری از آن و میل به مشارکت با جمع به جای دوری گزینی از آن، ادعای این پژوهش را تقویت می‌کند. در نتیجه می‌توان گفت در میان نسخه نگاره‌های ایرانی استثناهایی وجود دارند که زمینه تاریخی تصویرسازی از زمینه و عوامل تاریخی موثر در سرودن شعر متفاوت شده است و

علاوه بر این مورد، می‌توان به منطق متفاوت حاکم بر عرصه کلامی و عرصه تصویری هم اشاره کرد. در نتیجه، در مواردی می‌توان گفت برخی تصاویر وابسته به شعر، بیشتر از نیات شاعر و خود شعر، پایبند قواعد تصویر و با تبعیت از قواعد تصویر و روال رایج به‌طور غیرمستقیم، منعکس‌کننده روابط و شرایط زمینه‌مند خود هستند. ارزیابی نهایی ما درباره مناسب بودن فرم و معنای اثر حاکی از این است که ساختار باز و مارپیچی و پلان‌های موازی و گشوده و عدم وجود کادر، سیالیت در ساختار و پویایی و کنش‌های انسانی را برجسته می‌کند.

نتیجه

خوانش اجزا، عناصر و روابط فرمال در اثر دیدار مجنون از لیلی هفت اورنگ ابراهیم میرزا مجموعه فریر نشان می‌دهد که پلان‌های افقی، عمودی و مورب در انتهای سطح تصویر به نقطه مشترکی بر روی خط افق نمی‌رسند و به موازات هم ساختار گشوده‌ای را می‌سازند که از تعامل و مبادله با هم ساختار مارپیچی اثر را به وجود می‌آورند. هر پلانی دارای مولفه‌هایی است که مرکز نیروی خود را ایجاد می‌کند. طوری‌که پلان دیگر چه افقی، چه عمودی و مورب با پلان قبلی تلاقی می‌کند مراکز نیروی آن را می‌شکند و به تنش منجر می‌شود، در نهایت تمام این درگیری بین پلان‌ها، دو جریان مقاومت و تغییر را ایجاد می‌کند. چینش اجزا و عناصر اثر و روابط آنها متمایل به سطح تصویر است و حتی اگر عمق کم‌ژرفایی هم در اثر به وجود آمده باشد بازهم تابع سطح تصویر خواهد شد. نحوه عشق‌ورزی لیلی و مجنون در خمسه نظامی و نیز بعدتر روایت امیرخسرو دهلوی از آن ردپای خود را با تفاوت‌هایی بر سینه مجموعه هفت اورنگ برجای گذاشته است. بررسی روایت شعر و روایت‌های موازی و پیرامونی روایت نشان می‌دهد در فرهنگ‌های مختلف عشق‌ورزی و مراحل آن به شیوه‌های مختلفی از برگزیدن کنج عزلت و ناکامی تا انجام اغوا و لذت صورت می‌گیرد. عدم وجود کادر نهایی و غیاب خوشنویسی در سطح تفسیر می‌تواند بر تمایلی پیشگویانه یعنی جدایی هنر از ادبیات در عصر صفوی صحه گذارد. در این اثر کاربرد رنگهای روشنتر بر رنگهای تیره غلبه دارد. رنگهای سرد و گرم با هروسعتی در نهایت به توازن می‌رسند. در سطح فهم روایی پلان‌های پایینی از لحاظ تجمع انسان‌ها تعدد بیشتری دارند. همچنین ظاهرا افرادی که مشاغل بهتر و ملائت بیشتری

دارند بر روی هر خط افقی که قرار گیرند، تجمع انسانی در آن پلان یا خط افق بیشتر است. علیرغم این نکته، روایت جامی به گواه محققان معطوف به عرفان نقشبندیه دوره شاهرخ میرزا است. به نظر می‌رسد رویکرد نقاش به این شعر در دروه صفویه با رویکرد عارفانه شاعر در دوره تیموری چندان نسبتی ندارد و شاید به نحوی از انحا بیشتر درگیر شرایط روز دربار است. بنابراین محتملاً به جای سلطه یک جانبه شعر بر تصویر شاهد گسست و فاصله‌ای ازکانون‌های روایی شعر هستیم. تطابق روایت شعر با آنچه این نگاره به گواه این پژوهش می‌گوید گسست تأمل برانگیزی میان کانون‌های روایی و ترکیب‌بندی نقاشی به وجود آورده است. در نتیجه می‌توان گفت در میان نسخه نگاره‌های ایرانی استثناهایی وجود دارند که زمینه شکل‌دهنده‌ی تصویر از زمینه و عوامل تاریخی موثر در سرودن شعر متفاوت شده است. علاوه بر این، می‌توان به منطق متفاوت حاکم بر عرصه کلامی و عرصه تصویری هم اشاره کرد. در نتیجه، در مواردی می‌توان گفت برخی تصاویر وابسته به شعر، بیشتر از نیات شاعر و خود شعر، پایبند قواعد تصویر و با تبعیت از قواعد تصویر و روال رایج، به‌طور غیرمستقیم منعکس‌کننده روابط و شرایط زمینه‌مند خود هستند. غیاب برخی مولفه‌های نگارگری موجب پیدایش زمینه‌های جدایی ادبیات از هنر و تغییر در نوع محتملاً عرفان صوفی‌گرایانه قزلباشان و تفاوت در معنای زمینه‌ای اثر است. یکی دیگر از نتایج نهایی پژوهش این است که مباحث فرمالیستی برای تحقیق و خوانشی از اثری از نگارگری ایران کفایت نمی‌کند. به این دلیل که فرمالیستها (کلایو بل، راجر فرای و ...) به استقلال اثر و رسانه هنری (تجسمی) از سایر پدیده‌ها و حوزه‌ها اعتقاد داشتند. در حالی که نقاشی ایرانی به ادبیات وابستگی دارد. بنابراین نوفرمالیسم در تطبیق اطلاعات بصری با کیفیت بیانگرانه اثر، موضوع، محتوای بازنمودی و کارکرد آن برای نقاشی ایرانی چارچوب تجزیه و تحلیل بهتری به دست می‌دهد و معانی عمیق‌تری را از اثر هنری را بیرون می‌کشد و در نهایت هم فرصت ارزیابی و توضیح نحوه هماهنگی و یا عدم هماهنگی فرم و محتوا را فراهم می‌آورد.

پی‌نوشت‌ها

۱. Aesthetic emotion

۲. analysis

۳. Louis Trolle Hjelmslev(۱۸۹۹-۱۹۶۵): زبانشناس دانمارکی که به همراه راسموس ویگو برووندال، مکتب زبان‌شناسی کپنهاگ را پایه‌گذاری کرد. از جمله آثار او عبارتند از: جستاری در باب نظریه ی مورفه‌ها (تکواژها) و تمهیداتی بر نظریه‌ی زبان.

۴. Cary Welch

۵. نورالدین عبدالرحمن بن احمد بن محمد، ملقب به خاتم الشعرا شاعر صوفی نامدار ایرانی سده ۹ ق خلیفه طریقت نقشبندیه و اهل تسنن بود. شاه اسماعیل پایه‌گذار صفوی هنگام در اوفتادن با اهل تسنن دستور داد نام او را هر جا آمده بتراشند (رپیکا، ۱۳۸۱ : ۴۰۶). شاه طهماسب هم بنا به گزارش بوداق قزوینی موضع بهتری با جامی نمی‌توانست داشته باشد.

۶. پیراتصویر برگرفته از تعبیر ژرار ژنت روایت شناس فرانسوی و ساختارگرا از پیرامتنیت(Paratextuality) است که آن را رابطه‌ی میان خود متن و متن‌های موازی یعنی شرح‌ها و تفسیرهای فرعی را تعریف می‌کند.

۷. گفته می‌شود افسانه‌ها ریشه‌ی چنین داستان‌هایی هستند و تریستان و ایزولده بازروایت یک افسانه عهد آرتوری یعنی داستان عاشقانه لانکلوت و گوئینور است. آرتور پادشاه بریتانیا در سده‌های نامعلومی از تاریخ انگلیس است که به برقراری آرامش و امنیت معروف است.

۸. برگرفته از فرامتنیت، Metatextuality که به رابطه‌ی انتقادی میان یک متن و متون دیگربه دو صورت تلویحی و آشکار گفته می‌شود.

۹. gérard genette

۱۰. و گرچه ممکن است به دلیل عدم وجود فضای کافی از انجام این عمل صرف نظر شده، یا اینکه کار این نسخه به طور کامل تمام نشده زیرا نگاره دیگری چون معراج پیامبر از دفتر هفتم مجلس اول خردنامه اسکندری هم خوشنویسی ندارد.

۱۱. بـه فلک رسـاند آن مه ز تغافل آه ما را ز حیـا ولی نگوید به کسی گناه ما را
ز جفا مثال جاهی نه نکوست ناصبوری بدهد خدای رحمی دل پادشاه ما را

فهرست منابع

۱. آژند، یعقوب، (۱۳۸۴)، مکتب نگارگري تبریز و قزوین، مشهد، تهران: فرهنگستان هنر.

۲. ---------،(۱۳۸۹)، نگارگری ایران، پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران، ج دوم، تهران: سمت.

۳. احمدی، بابک، (۱۳۸۹)، ساختار و تأویل متن، تهران: مرکز، چاپ دوازدهم.

۴. احمد قمی، قاضی، (۱۳۶۳)، خلاصه التواریخ ، تصحیح: احسان اشرافی، تهران: دانشگاه تهران.

۵. الن،گراهام، (۱۳۸۵)، رولان بارت، ترجمه: پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

۶. پاکباز، رویین، (۱۳۸۴)، نقاشی ایران از دیروز تا امروز، تهران: زرین و سیمین.

۷. پین، مایکل، (۱۳۸۲)، فرهنگ اندیشه انتقادی، ترجمه: پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

۸. تاتارکیویچ، ووادیسواف، (۱۳۸۱)، «فرم در تاریخ زیباشناسی»، ترجمه: کیوان دوستخواه، فصلنامه هنر، ش ۵۲، صص۶۱-۴۶.

۹. جامی، عبدالرحمن، (۱۳۹۰)، هفت اورنگ، قابل بازیابی : (PDF.Tarikhema.ir)

۱۰. حسینی، مهدی، (۱۳۸۵)، « هفت اورنگ جامی به روایت تصویر»، کتاب ماه هنر، بهمن و اسفند ۱۳۸۵، صص ۱۴-۱.

۱۱. رپیکا، یان، (۱۳۸۶)، تاریخ ادبیات ایران از دوران باستان تا قاجاریه، ترجمه: عیسی شهابی، تهران: علمی و فرهنگی.

۱۲. رسمی، عاتکه و سکینه رسمی، (۱۳۹۶)، «بن‌مایه‌های داستان اصلی و کرم»، فصلنامه فرهنگ و ادبیات عامه، سال ۵، ش ۱۲ ، بهار، صص ۴۱-۶۳.

۱۳. روملو، حسن بیگ، (۱۳۵۷)، احسن التواریخ، تصحیح: عبدالحسین نوایی، تهران: بابک.

۱۴. ستاری، جلال، (۱۳۷۶)، اسطوره در جهان امروز، تهران: مرکز.
۱۵. سجودی، فرزان، (۱۳۸۷)، نشانه‌شناسی کاربردی، تهران: علم.
۱۶. سینوئه، ژیلبر،(۱۳۸۸)، ملکه مصلوب، ترجمه: عبدالرضا هوشنگ مهدوی، تهران : مروارید.
۱۷. شپرد،آن،(۱۳۸۵)، مبانی فلسفه هنر، ترجمه:علی رامین، تهرن: انتشارات علمی و فرهنگی
۱۸. غفوریان مسعودزاده، مهوش، (۱۳۹۵)، «تحلیل و بررسی تصاویرنسخهٔ خطی مصوّر هفت اورنگ جامی محفوظ در کتابخانه آستان قدس»، آستان هنر، ش ۱۷، تابستان ۱۳۹۵،صص ۲۲-۳۵.
۱۹. کارول، نوئل، (۱۳۸۷)، درآمدی برفلسفه هنر، مترجم: صالح طباطبایی، تهران :فرهنگستان هنر.
۲۰. کپس، جئورگی، (۱۳۸۷)، زبان تصویر، ترجمه فیروزه مهاجر، تهران: سروش، چاپ هفتم.
۲۱. کریستي، ویلسن، (۱۳۲۷)، تاریخ صنایع ایران، ترجمه: عبدالله فریار، تهران: راه نو.
۲۲. کری ولش، استوارت،(۱۳۸۴)، نقاشی ایرانی نسخه نگاره‌های عهد صفوی، ترجمه:احمدرضا تقا، تهران: فرهنگستان هنر.
۲۳. کورکیان، ا.م و ژ.پ. سیکر، (۱۳۷۷)، باغ‌های خیال، ترجمه پرویزمرزبان، تهران: فرزان روز.
۲۴. گرابر، اولگ، (۱۳۹۰)، مروری برنگارگری ایران، ترجمه: مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: فرهنگستان هنر.
۲۵. لاله، عبدالحسین،(۱۳۸۷)، «نقد بومی و شایسته‌های فرهنگی»، در مجموعه نقد نگاشت، نقد بومی ۲، تهران: فرهنگستان هنر.
۲۶. معصومی، بهرام،(۱۳۸۹)، بیرق عاشقی، تهران: کاراپیام.
۲۷. مکاریک،ایرناریما، (۱۳۹۳)، دانش نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه:مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
۲۸. نامور مطلق، بهمن و منیژه کنگرانی، (۱۳۸۷)، «نقد دیباچه‌ای در سنت ایرانی، بررسی پیرامتنی و فرامتنی نسخه‌های هنری»، در مجموعه نقد نگاشت نقد بومی ۲، به کوشش مهرداد احمدیان، تهران: فرهنگستان هنر.
۲۹. ویتکین، رابرت دبلیو،(۱۳۹۵)، «پارادایمی جدید برای جامعه‌شناسی زیبایی‌شناسی»، در جامعه‌شناسی هنر: شیوه‌های دیدن، ترجمه: جمال محمدی، تهران: نی.
۳۰. یغمایی، اقبال،(۱۳۷۷)، داستان‌های عاشقانه ادبیات فارسی، تهران: هیرمند.
31. Brend, Barbara and Charles Mellville, (2010), Epic of Persian Kings, The Fitzwilliam Museum, Cambridge University, London & New York, L.B.TAURIS.

تصویر ۱ : دیدار مجنون از لیلی، تصویری از هفت اورنگ جامی، منسوب به شیخ محمد، قزوین، ۹۶۴ تا ۹۷۳، ۲۰ در ۲۷ سانتی‌متر، نگارخانه ی فریر، واشنگتن، (کری ولش، ۱۳۸۴: ۱۱۷)

تصویر ۲: تقسیم سطح تصویر با خطوط افقی

تصویر ۳ :تقسیم سطح تصویر با خطوط عمودی

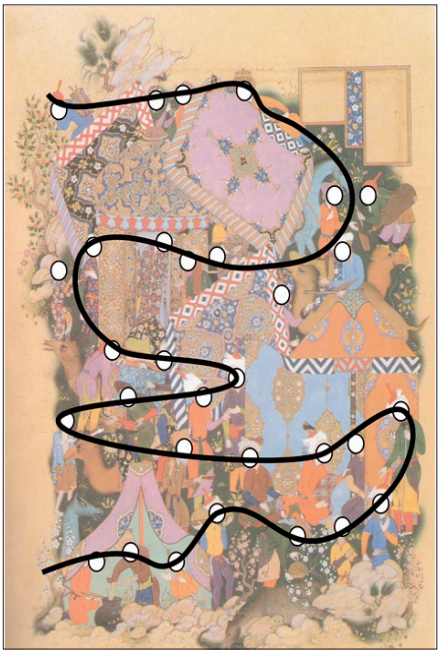
تصویر ۴ :جهت نگاه دو پیکره بر روی خطوط القایی عمودی

تصویر ۵ :تقسیم سطح تصویر به خطوط مورب

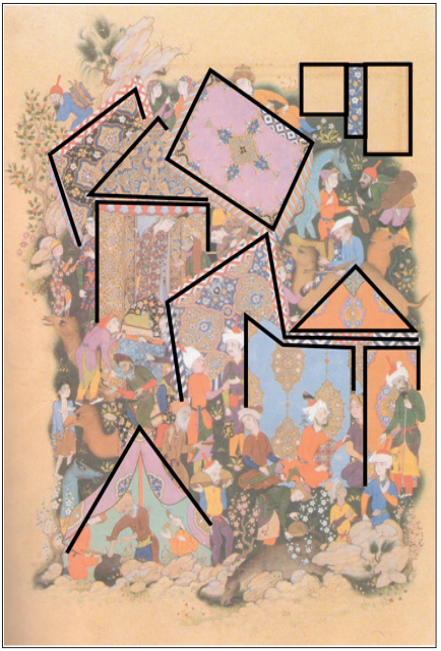
تصویر ۶ :تجزیه رنگ‌های سرد تصویر

تصویر ۷ :تجزیه رنگهای گرم تصویر

تصویر ۸ :میزان روشنی و تاریکی رنگ‌های تصویر



تصویر ۹ :موقعیت قرارگیری انسان‌ها بر روی مارپیچ باز



تصویر ۱۰ :موقعیت و شکل خیمه‌ها و خرگاه و سایبان‌ها در تصویر

تصویر ۱۱ :غیاب کادر مستطیل اطراف تصویر

تصویر ۱۲ :نسبت کادرهای خوشنویسی به کادر القایی اطراف تصویر