نفیسه ضرغامی[1]

کارکرد معنایی حاشیه در مرقّع با بررسی موردی «حاشیه»ای از مرقّع امیر غیب بیگ

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۹/۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۲/۲۲
doi 10.22034/9.1.244

چکیده

مرقّعات، علاوه بر کارکرد اصلی‌شان، یعنی گردآوری و نگهداری آثار پراکنده، اطلاعات مهمی از حاشیه‌سازی و نقش قاب در ساختِ مرقّع به دست می‌دهند. این پژوهش بر آن است که از رهگذر بررسی نمونه‌ای متفاوت از حاشیه‌ها به نوع‌شناسی حاشیه‌ها و تفسیر رابطهٔ حاشیه و متن در این گونهٔ تاریخی هنر راهی باز کند. حاشیه‌ای نادر در مرقّع امیر غیب‌بیگ، نشان می‌دهد که این گونهٔ بصری می‌تواند از کارکرد آغازین خود، یعنی حفاظت و تزیین اثر، فراتر رود و از منظری روایتِ اثر را کامل کند و از منظری دیگر، خود به عنوانِ اثری مستقل، راویِ مضامین خود شود و تعاملات بینافرهنگی را نیز آینگی کند. در این پژوهش تلاش بر این است تا با استفاده از برخی نظرات پدیدارشناسان تخیل، در پی پاسخ به این سؤال‌ها باشد که آیا تخیلِ سازندهٔ مرقّع نقشی در گزینش یا خلق حاشیه برای اثری که بر او پدیدار شده دارد یا حاشیه، حاصل فرایندی اتفاقی و صرفاً تزیینی است؟ همچنین، تخیل مخاطب هنگام پدیدار شدنِ مجموع اثر و حاشیه، چگونه میان معنایابی و معناسازی تردد کرده و نادانسته وارد فرایند پدیدارشناسی خیال می‌شود؟ نمونه‌حاشیهٔ بررسی‌شده در این مقاله نشان می‌دهد خلق یا گزینش حاشیه برای اثر از سوی گردآورنده و همچنین مواجهه مخاطب با حاشیه و اثر از رهگذر بازخلقِ ذهنی تصاویر، معرفتی شخصی‌شده، همچنین پدیده‌های آمده از فرهنگی دیگر نیز توانسته‌اند نوعی طرح‌اندازیِ حاصل از پویایی تخیل ایجاد کنند و نه صرفاً تکرارِ قواعدِ پیش‌معین. این مقاله از نظر رویکرد پدیدارشناسی تخیّل بهره می‌برد؛ از نظر هدف بنیادی ـ نظری بوده و از نظر روش توصیفی ـ تحلیلی به شمار می‌رود.

کلیدواژه‌ها: حاشیه‌سازی، تشعیر، مرقّع، پدیدارشناسی تخیل، تخیل نمادین، مرقّع امیر غیب‌بیگ

۱. دکترای پژوهش هنر و محقق در حوزهٔ مرقّعات، تهران، ایران.
n.zarghami@ut.ac

مقدمه

در گستـــرهٔ کتـــاب‌ســـازی و نـــسخه‌آرایی، مجموعه‌سازی‌هایی از انواع هنرها به نام «مرقّع» رواج یافت. با رواج هنر مرقّع‌سازی، وصّالان و صحّافان در نگهداری اوراق مرقّع به یکی از این دو شیوه عمل می‌کردند: الف) برگه‌های هر مجموعه را میانهٔ دَفتَین (طبله «جلد») جای می‌دادند؛ ب) قطعات و رقعه‌ها چنان به یکدیگر متصل می‌شدند که نخستین قطعه و آخرین رقعه به طبله‌های جلد پیوسته بود. بدین‌سان، با گشودن مرقّع، ساختاری همچون آکاردئون شکل می‌گرفت و تمامی آثار در ردیفی منظم و پیوسته قابل رؤیت می‌شدند. بی‌گمان صحّافان، ساختار آکاردئونی را از هنرمندان چینی وام گرفته بودند (مایل هروی، ۱۳۷۹: ۱۹۹-۲۰۰). از کارکردهای مرقّع نقش موزه ـ کتابخانه‌هایِ سیار بود که قابلیت و ظرفیت جابه‌جایی در کتابخانه‌های مختلف و نمایش آثار داشت. بعضی از این مرقّعات، گاه، مقدمه‌ای نیز داشته‌اند که اطلاعاتی از وضعیت کلی مرقّع، شیوه‌ها و دلایل گزینش، حامیان مالی و ممدوحان و احیاناً افراد دخیل در ترتیب آن به دست می‌داده است. فارغ از دیباچه، آنچه صفحات مرقّع را ساخته، یکی آثار و دیگری حاشیه‌هاست. کارکرد اول و اصلی حاشیه‌ها نظم‌دهی، محافظت از اثر و تزیین آن بود. حاشیه‌ها با تکنیک‌های مختلف از جمله زرافشانی، حلکاری، طلااندازی، ترصیع و عکاسی اجرا می‌شدند. اما از لحاظ ماهوی ما با چهار گونه حاشیه روبه‌رو هستیم: ۱. جدول‌کشی؛ ۲. تذهیب (تکرار نقوش هندسی و گیاهی)؛ ۳. تشعیر (ترکیبی از نگارگری و تذهیب)؛ ۴. زرافشانی، حلکاری، طلااندازی، ترصیع، عکاسی و شابلون؛ ۵. حاشیه‌های ترکیبی. همان طور که کلیّت مرقّع سیر تاریخی و تطور و تکامل را از سر گذرانید، حاشیه‌سازی نیز در طول همین زمان

سیر تکوینی خود را طی کرد. در حیطهٔ اطلاع و مشاهدات نگارنده از مرقّعات دورهٔ تیموری و صفوی در موزهٔ توپقاپی، تشعیر از دورهٔ صفوی وارد حاشیه‌سازی مرقّعات شد و ترکیبی از جدول‌کشی و تشعیر به کار بسته شد. گاهی نیز ترکیبی از (جدول‌کشی، زرافشانی، تذهیب و تشعیر) را در یک صفحه می‌بینیم. البته، جدول‌کشی به عنوان جزء ثابت در همهٔ حاشیه‌ها حضور دارد. اما جزء مورد بحث ما تشعیر است. باید گفت با ورود تشعیر به حاشیه‌سازی که واجد نوعی نگارگری است، وجه مضمون و معنای حاشیه‌ها غنی‌تر شد و خلاقیت و تفسیرپذیری در حاشیه‌ها را به دنبال خود آورد.

اما جزء مورد بحث ما تشعیر است. باید گفت با ورود تشعیر به حاشیه‌سازی که واجد نوعی نگارگری است، وجه مضمون و معنای حاشیه‌ها غنی‌تر شد و خلاقیت و تفسیرپذیری در حاشیه‌ها را به دنبال خود آورد.

حاشیه‌های دارای تشعیر گاه توانستند فراتر از کارکرد خود روایاتی بصری فراهم آورند و دور نیست بگوییم که بعضی از آنها به عنوان اثری مستقل، قابل مشاهده و تفسیر شدند. از این رو، موضع و نمونهٔ مورد بحث در این مقاله، حاشیه‌ای است که واجد تشعیر قابلِ ملاحظه‌ای باشد. در نگاه تاریخی و سیرمندانه باید گفت هنرمندان دورهٔ صفوی در حاشیه‌سازی، تنوعی از موضوعات و مضامین و فنون را پیش بردند و حتی با گسترش مرقّع‌سازی در دربارهای هند و عثمانی زمینهٔ بیشتری برای تجربیات مختلف در حاشیه‌سازی‌ها گشوده شد. چهار نمونه از مرقّعات فاخر، در دورهٔ شاه‌تهماسب صفوی (۴۸۹-۹۱۹ هـق/ ۶۷۵۱-۴۱۵۱ م) گردآوری و ساخته شدند.

دوست‌محمد گواشانی گردآورندهٔ مرقّعِ بهرام‌میرزا که اولین مرقّع دورهٔ شاه‌تهماسب است، سازوکاری برای سامان‌دهی مرقّع بهرام‌میرزا به کار بست که الگویی برای مرقّعات همعصر و بعد از خودش شد و آن استفاده از حاشیه‌های پیش‌ساخته بود. از کیفیات زیباشناختی و تنوع حاشیه‌ها که بگذریم، حاشیه‌های پیش‌ساخته کارکردِ فنیِ ویژه‌ای داشتند؛ آنها بخش‌هایِ اضافیِ حاصل از وصّالیِ قطعات یا اشکالات فنی‌ای مانند برخی آسیب‌های حاصل از گذر زمان را پوشانده و در نظم و انضباط بصری مرقّعات و همچنین محافظت از تخریب آنها تأثیر بسزایی داشته‌اند. چهارمین مرقّع دورهٔ شاه‌تهماسب، مرقّع امیر غیب‌بیگ (۳۷۹-۹۷۲ هـق) است دارای حاشیه‌هایی درخشان که جزو نفایس هنرهای ایرانی به‌شمار می‌روند. این سیر تکاملی تا دوره‌های بعد ـ مرقّع میرزامهدی معروف به «مرقّع سن‌پترزبورگ» ـ تداوم یافت و تحولات موضوعی حاشیه‌ها ادامه پیدا کرد تا مرقّع هند و ایرانی و مرقّع جهانگیری معروف به «مرقّع گلشن» که نمونه‌های بسیار متنوعی از حاشیه‌ها را دارند. چنانکه گفته شد تمرکز ما در این پژوهش بر نمونه‌ای از حاشیهٔ دارای تصویر در مرقّع امیر غیب‌بیگ است که لایه‌هایی از میراث جمعی و فرهنگی را آینگی می‌کند. وجه خیال‌پردازیِ تصاویر در آن، نشانه‌هایی تصویری را بر برگه و اثر می‌افزاید که بستر مناسبی است برای خوانش‌ها و تفاسیر گوناگون. خیال‌پردازی توانایی خلق جهان‌های جدید را پدید می‌آورد و نقش خیال‌پردازی در این ضمایمِ بصری نمودی می‌شود از حاشیه به‌مثابهٔ اثر و اثر به‌مثابهٔ پدیدار. البته، لازم به ذکر است که هیچ گزارهٔ مکتوب یا سند متقنی در دست نیست که نشان دهد گردآورندگان مرقّع امیر غیب‌بیگ دستور ساخت انحصاری این حاشیه‌ها را برای برگه‌های این مرقّع داده باشند. از سویی استفاده از حاشیه‌های پیش‌ساخته پس از مرقّع بهرام‌میرزا رواج یافته بود، ضمن اینکه گاهی مرقّعات با دست‌به‌دست شدن بین مالکان متعدد تغییراتی براساس ذوق و میل آنها پیدا می‌کردند و

تغییرها شامل حاشیه‌ها نیز بوده است، اما باید در نظر داشت که در هر مرحله و در هر فرایند، حاشیه برای اثر انتخاب شده است و انتخاب بدون تأمل و درگیری ذهن و خیال صورت نمی‌گیرد. از سویی در نمونه‌ای همچون نمونهٔ مورد نظر در این مقاله، با دو حاشیه روبه‌رو هستیم با ویژگی‌هایِ متفاوت و این از خصایص صفحات دوحاشیه‌ای است. باری فارغ از همهٔ این نکات باید گفت خوانش و تفسیر حاشیه در این مقاله براساس پدیدار صفحه و اثر موجود است و نه تفسیر زمینه‌مند و هرمنوتیکی که وابسته به ویژگی‌های تاریخی باشد و از این روی، روش ما وابستگی خاصی به فرایند ساخت تاریخی مرقّع ندارد؛ توجه ما به فرایندهای شخصی ذهن در هنگام مواجهه با اثر و حاشیه‌اش معطوف است و نوع کنش‌های مواجههٔ شخصی همچون تداعی، کشف، تخیّل و بازخلق را رصد می‌کنیم.

برای مثال، تداعی اغلب بر پایهٔ پیش‌فهم‌ها و تجربه‌های فردی شکل می‌گیرد، هرچند از ناخودآگاه جمعی نیز، که دستگاه روح و روان ما میراث‌دار آن است، تغذیه می‌کند. بنابراین می‌توان گفت زمانی که تصویری بر ما پدیدار می‌شود و تداعی پیدا می‌کند، بر رابطهٔ علت و معلولی مرسوم و شناخته‌شده متکی نیست و این همان اصل اساسی گاستون باشلار[1] در پدیدارشناسی خیال است. براساس نظر باشلار و بعدتر شاگردش ژیلبر دوران، خیال‌پردازی هستهٔ تفکر انسانی است که بازنمایی ما از جهان را تعیین می‌کند. ژیلبر دوران بر این باور است که تصاویری که خیال‌پردازی را شکل می‌دهند، نمادها هستند. نماد مصداق کهن‌الگو در فرهنگ است. از منظر خیال‌پردازی، تصویر در زنجیره‌ای تخیلی در خیال ما متجلی می‌شود و قوهٔ خیال با گسترهٔ نیروی خود آن را تغییر می‌دهد و ما را با تجارب تازه‌ای روبه‌رو می‌کند. ما با استفاده از این نظریه‌ها، بر روی حاشیه‌هایی متمرکز می‌شویم که به نظر می‌رسد راویانشان بر تصاویر به‌مثابهٔ نماد می‌نگرند؛ نمادهایی که پشتوانهٔ میراث جمعی و فرهنگی دارند.

گستره و تنوع حاشیه‌سازی‌های دارای تشعیر نشان می‌دهند که این حاشیه‌ها می‌توانند هویتی مستقل را در مرقّعات به خود اختصاص دهند. نمونهٔ حاشیهٔ مورد بررسی حاوی اطلاعات چشمگیر و باریک‌بینانه‌ای از تاریخِ هنر و فرهنگ است که از بطن آن قابل استخراج‌اند و این حکایتگر زبان ضمنی در روایات بصری است. در مواجهه با این حاشیه و موارد مشابه با آن می‌بینیم که انتخاب یا خلق حاشیه و تناسبش با اثر، نه اتفاقی بلکه با تأمل و طیّ درگیری تخیل هنرمند با تصویر و اثر اصلی صورت پذیرفته است. منظور از تصویر و درگیری تخیل همان است که گاستون باشلار (۱۸۸۴-۱۹۶۲م)، فیزیک‌دان، فیلسوف و معرفت‌شناس فرانسوی، می‌گوید: «تصاویری که از واقعیت گرفته می‌شوند اما با دخل‌وتصرف نویسنده/هنرمند تغییر می‌کنند و از واقعیت فراتر می‌روند بدین ترتیب این تصاویر مورد نظر متعلق به یک دنیایِ تخیلی می‌شوند» (عباسی، ۱۳۸۰: ۸).

در این مرقّعات بخشی از نتایج بالندگی و تکوین نقوش و تصاویر حاشیه‌سازی‌ها، در بطن و متن اسناد مصور همگام با تحولات مرقّع‌سازی دیده می‌شود؛ تصاویری که دوشادوش با سیر تکامل مرقّع‌سازی و گاه مستقل از آنها راه خود را به فضای خیال‌پردازی پیش بردند. در این راستا بر آنیم که با استناد به نمونه‌حاشیهٔ مورد بررسی، بخش‌های مغفول از ظرفیت حاشیه‌ها را در نظام مرقّعات یادآور شویم.

با توضیحات یادشده باید گفت با تمرکز بر حاشیهٔ بررسی‌شده در این پژوهش با این پرسش‌ها روبه‌رو هستیم که آیا تخیّل سازندهٔ مرقّع نقشی در

1. Gaston Bachelard

گزینش یا خلق حاشیه برای اثری که بر او پدیدار شده دارد یا حاشیه حاصل فرایندی اتفاقی و بی‌تأمل است؟ همچنین، تخیل مخاطب هنگام پدیدار شدنِ مجموع اثر و حاشیه، چگونه میان معنایابی و معناسازی تردد کرده و نادانسته وارد فرایند پدیدارشناسی خیال می‌شود و روایت‌های مفروض حاشیه و روایت‌های مشترک حاشیه و اثر را دنبال می‌کند؟ بر این پایه، فراتر از کارکردهای نظم‌دهی، محافظت و تزیین، چه کارکرد معنایی و مضمونی در حاشیه‌ها می‌توان دید؟ پژوهش با این فرض پیش می‌رود که هنرمند در کارگاه ساخت مرقّع، علاوه بر پایبندی بر سنت‌های معهود، با نیروی متخیّلهٔ خود در بروز و نمایش موضوعات، آزادانه عمل می‌کرد و گاه خلق و روایتی دیگر را در قالب حاشیه یا تعلیقه بر اثر اصلی رقم می‌زد و حاصل کار محرکی برای معنایابی و معناسازی تخیل مخاطب می‌شده است. همچنین، پاسخ به این پرسش‌ها در تبیین فرضیه ضروری است: گزینش یا خلق این حاشیه برای این اثر در ذهن و خیال هنرمندِ سازندهٔ مرقّع چگونه رخ داده است؟ به عبارت مناسب‌تر برای این پژوهش چه نسبتی میان مضمون اثر و مضمون حاشیه برقرار است؟ فارغ از کارکردهای رایج حاشیه، چه کارکردهای ثانوی برای این نوع حاشیه قابل فرض است؟ به عبارت دیگر، فراتر از کارکردهای نظم‌دهی، محافظت و تزیین، چه کارکرد معنایی و مضمونی در آنها می‌توان دید؟ بر این پایه این فرضیه‌ها نیز مطرح است که روایت این حاشیه می‌تواند مکمل روایت اثر تلقی شده و از این منظر وارد خیال مخاطب شود؛ دیگر آنکه ممکن است این حاشیه، به عنوان اثری مستقل دیده شده و روایت مستقلی را تبادر کند. همهٔ اینها ظرفیت‌های معنایی و مضمونی است که این نمونهٔ خاص از حاشیه و موارد مشابه با آن که واجد تشعیر خلاقانه و پُررنگی هستند، ایجاد کرده است.

چهارچوب نظری

نظرگاه مورد نظر ما پدیدار شدن تصاویر در آگاهی فردی و تحولات حاصل از ورود تصویر در تخیل و امکان تجربه‌های تازه فراتر از محدودهٔ رابطه‌های علت و معلولی مرسوم است. ما در اینجا با شکل‌گیری معنا و خوانش معنا روبه‌روییم نه معنایی ازپیش‌معین و ثابت. هر اثری در موقعیت زمانی ـ مکانی خاصی پدید می‌آید اما نزد دیگری به شکلِ «برایِ او» پدیدار می‌شود؛ آثار مرقّعات نیز هرچند منازل مختلفی از مقاطع تاریخ را طی کرده و جابجا شده و تغییر کرده‌اند، اما نهایتاً به صورت امروزشان به عنوان یک پدیده حاضرند و نزد هر ذهن و خیالی به رنگ آن ذهن و خیال پدیدار می‌شوند و به خوانش‌های اشخاص درمی‌آیند. حاشیه‌ها نیز بخشی از بودِ این پدیده‌اند و سهمی از پدیداری آن را دارند و ابعادی از معنا را حمل می‌کنند. این بخش و سهم و بُعد در حاشیهٔ اثر مورد بررسی این مقاله پُررنگ‌تر است تا آن پایه که دور نیست حاشیه را به‌عنوان پدیده و پدیداری مستقل نیز بنگریم. برآیند شکل‌گیری موقعیت‌های تازه در قاب تصاویر با مضمون‌های مکرر در نقوش هندسی، گیاهی یا روایات نمادین را می‌توان عوامل تأثیرگذار در کشف لایه‌هایِ معنایی از منظر خیال‌پردازی دانست. از این رو، با اتکا بر «تصویر به معنای آگاهی» سعی کردیم از نظریه‌های کاربردی گاستون باشلار و شاگردش ژیلبر دوران (۱۹۲۱-۲۰۱۲م)، انسان‌شناس و اسطوره‌شناس فرانسوی، استفاده کنیم و آن را تکیه‌گاه نظری این بررسی قرار دهیم.

این پژوهشگران بر این باورند که دریافت خیالی

مقدم بر تفکر و اندیشه است و دریچهٔ نویی بر تصویر می‌گشاید؛ دریچه‌ای که از رهگذر پدیدارشناسی خیال و مفاهیم تخیل نمادین و کارکرد زنجیرهٔ تخیل، خلق یا حاصل می‌شود. در ابتدا لازم است تعریفی مختصر از پدیدارشناسی ارائه شود: «پدیدارشناسی را می‌توان بررسی ساختارهای تجربه یا آگاهی تعریف کرد. پدیدارشناسی به معنای تحت‌الفظی‌اش شناخت یا بررسی پدیدارهاست. شناخت نمودها (ظهورات) چیزها یا چیزها آن چنان که در تجربهٔ ما نمودار می‌شوند یا آنهایی که ما از چیزها تجربه می‌کنیم و پرداختن به معنایی که چیزها در تجربهٔ ما جا دارند. پدیدارشناسی تجربهٔ آگاهانه را آن چنان که از منظر «ذهن» یا اول شخص تجربه می‌شود، موضوع بررسی قرار می‌دهد» (اسمیت، ۱۳۹۳: ۳۲). اما آگاهی از نظر باشلار فقط مربوط به آگاهی تصاویر شاعرانه است که قابل تعمیم به هنر نیز باشد.

باشلار بر ارزش‌های ذهنی تصاویر خیالی تأکید می‌ورزد و پدیدارشناسی را برای مطالعهٔ چنین تصاویری مناسب می‌پندارد. زیرا موضوع باشلار نیز همانند بیشتر پدیدارشناسان به ویژه پدیدارشناسان اولیه همانا شناخت‌شناسی و اپیستمولوژی است با این تفاوت که تأکید او بر تصاویر تخیلی است. باشلار دربارهٔ نسبت پدیدارشناسی با تخیل بر این نظر است: «برای تعیین سرشت خیال‌پردازی (تخیل) مناسب است به خود خیال‌پردازی بازگردیم و دقیقاً پدیدارشناسی است که می‌تواند تمایز میان خیال و خیال‌پردازی را مشخص کند (نک: نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۱۰۸). به‌ویژه معتقد است که در لحظات خیال‌پردازی، این عالمِ تخیل است که عالم واقعی را در بر می‌گیرد؛ در زندگی شاعر/ هنرمند لحظاتی وجود دارد که خیال‌پردازی خودِ واقعیت را شبیه‌سازی می‌کند؛ بنابراین آن چیزی که دریافت می‌کند شبیه‌سازی شده است». باشلار برای بررسی بیشتر به نقاشی هم مراجعه کرده و می‌گوید: «حوزهٔ نقاشی جایی [است] که تحقق آن به نظر می‌رسد مستلزم تصمیماتی است که از ذهن برمی‌خیزد؛ تصمیماتی که جزءِ التزامات عالمِ دریافت قرار می‌گیرد» (همان: ۱۱۰-۱۱۴). «در قلمرو تخیل، ارزش‌گذاری به‌عنوان یکی از اصول هستی‌شناختی مهم در نظر گرفته می‌شود که ماهیت هستی را تعیین می‌کند» (Bachelard, 1943: 90). پی‌یِر ریشارد[1] (۱۹۲۲-۲۰۱۹م)، منتقدِ ادبی فرانسوی، نیز در همین راستا بر این نظر است که: «مضامین اصلی یک اثر، آنها که معماری پنهان و ناپیدای آن را تشکیل می‌دهند، می‌توانند کلید نظام اثر را به ما بدهند» (بابک معین، ۱۳۸۷: ۲۰).

از آنجا که «تخیل سرچشمهٔ تصویر است و محدودیتی ندارد، هر نوع استدلالی را برای تحلیل می‌توان به کار گرفت. قوهٔ تخیل به‌مثابهٔ یک قوهٔ مولد عقل و مسئول شکل‌گیری تصاویر ذهنی است که تصاویر ادراکی را تحریف می‌کند. بنابراین، اولاً این قوه ما را از تصاویر اولیه رها می‌کند؛ ثانیاً آنها را تغییر می‌دهد. باشلار از رهایی واقعیت از تکرار ذهنی، مانند ادراک بصری، به‌عنوان "عملکرد غیر واقعی" یاد می‌کند، یعنی نیروی تخیل افراد را قادر می‌سازد تا به جای انطباق با واقعیت موجود، تصاویر بدیع خلق کنند.» (See Kaplan, 2012: 159-160). در این زمینه باشلار نیز قوهٔ خیال را بر ادراک مقدم می‌داند (Bachelard,1957: 143). جوهر زیربناییِ تخیل که در سطح ناخودآگاه عمل می‌کند، ریشه در کهن‌الگوهای عمیقی دارد که تجارب اصلی ما را شکل می‌دهند. عناصر پیرامونی این خمیره در منطقهٔ میانی عمل می‌کنند؛ جایی که غرایز اولیه به طور بالقوه می‌توانند تفکر منطقی، ادراک عاطفی

1. Jean Pierre Richard

یا خیال‌پردازی را مختل کنند. در این قلمرو میانی، قوهٔ تجسمِ ذهنی با وجهِ آگاهی مواجه می‌شود. قدرت قوهٔ تخیل بیش از ادراک احساسی است که توسط نیازها و عقده‌های ناخودآگاه هدایت می‌شود؛ تخیل ترکیبی درهم‌تنیده از وجوه آگاهی است (Bachelard, 1943: 90).

ژیلبر دوران در تداوم نگاه باشلار بر تقسیم آگاهی انسان به دو گونهٔ مستقیم و غیر مستقیم تأکید دارد. «او ثابت می‌کند تولیدات تخیل دارای معنای ذاتی هستند که بازنمایی ما را از جهان تعیین می‌کنند. به اعتقاد او هستهٔ تفکر انسانی از تخیل شکل گرفته است» (عباسی، ۱۳۹۰: ۷۱). طبیعت نمادین تصاویر یکی از ویژگی‌های اصلیش را به تصویر و عمل «فراتعیین‌شده» اختصاص می‌دهد که به کمک انگیزه‌های گوناگون فراخوانده می‌شود (همان: ۷۲). در همین راستا ژرژ پوله چنین نتیجه می‌گیرد که تصویر به عنوان هستیِ تازهٔ زبانی، نمود می‌یابد و آگاهی را با نور روشن می‌کند (بابک‌معین، ۱۳۸۷: ۷۶). از این رو، می‌توان گفت که تخیل نقش مهمی در شکل‌گیری ادراک و بیان فرهنگی انسان دارد.

تخیل پلی است بین ذهن خودآگاه و ناخودآگاه که به افراد امکان می‌دهد به لایه‌های عمیق‌تری از معنا و تجربه دسترسی پیدا کنند. محرکه‌ها[1] کهن‌الگوها را در ناخودآگاه جمعی فعال می‌کنند و در هر فرهنگی در نمادها[2] متجلی می‌شوند. نمادها درون‌مایهٔ کهن‌الگوها را شکل می‌دهند و به عنوان تجلیات ناخودآگاه جمعی دیده می‌شوند و الگوها و مضامینِ فرهنگ‌ها و دوره‌های زمانی مختلف را منعکس می‌کنند. «نماد نوعی از بازنمایی است که معنای مخفی را آشکار می‌کند و به این معنی تجلی یک راز است» (دوران، ۱۳۹۸: ۱۸). از این رو، تخیل قدرت تغییر و فرارفتن از واقعیت را دارد و افراد را قادر می‌کند تا دنیای اطراف خود را کشف و درک کنند. یونگ نیز هنرمند را مفسر رازهای روحِ زمان خویش می‌داند؛ بدون اینکه خواهان آن باشد (نک: یونگ، ۱۳۷۹: ۲۴۲).

از مجموع نظرات گفته‌شده که شاکلهٔ ورود ما به موضوعات و مضامین تصویر و حاشیهٔ مورد بررسی هستند، می‌توان گفت که نمادها به‌عنوان بازتاب کهن‌الگوها در استقلال هنری حاشیه‌ها و نقش معنایی آنها تعیین‌کننده‌اند؛ به‌ویژه حاشیه‌هایی که واجد نمادهایی خاص و پُررنگ هستند. این همه در بستر خواص عام و مشترکی از تجارب حسی و دریافت هنرمند رخ می‌دهد که در آن، تصویر «فراتعیین‌شده» با تغییر ادراکات حسی، بازنمایی ما را از تصاویر در سازمانی پویا شکل می‌دهد. حاشیهٔ تصاویر با مرزبندی بین درون (متن) و بیرون (حاشیه) به اشکال مختلف، انتزاع هندسی و تکرار برخی قواعد یا انتزاع تغزلی، محدودهٔ خود را پویا و فعال نگاه می‌دارند.

روش تحقیق

این پژوهش که از رویکردِ پدیدارشناسیِ تخیل بهره می‌برد؛ از نظر هدف بنیادی ـ تحلیلی بوده و از نظر روش توصیفی ـ تحلیلی به شمار می‌رود. این پژوهش در حیطهٔ گردآوری اطلاعات، مبتنی بر استقراء از طریق بررسی اسناد مصور و همچنین استخراج اطلاعات با روش کتابخانه‌ای، تجزیه و تحلیل شده است. کاربستِ رویکرد پدیدارشناسی تخیل در نمونهٔ مورد بررسی، مبتنی بر تعریف و تحلیل نظری مفاهیم و توسعهٔ چارچوب نظری پدیدارشناسی تخیّل است.

پیشینهٔ پژوهش

اطلاعات تاریخی قابل استنادی که از حاشیه‌های مرقّعات در دست داریم، در مجموع، بسیار کم

است و یک علت مهم آن را باید در دسترس نبودن این مجموعه‌ها دانست. در این امر، علاوه بر سخت‌گیری‌های موزه‌ها شاید عبور ساده‌نگرانه و نگاه تقلیل‌گرایانهٔ پژوهشگرانی هم مؤثر بوده باشد که این نوع هنری را صرفاً امری تزیینی دانسته و به تبع تلاش کمتری برای انتشار و واکاوی آن صرف کرده‌اند. علت یا دلیل این امر هر چه باشد، نتیجهٔ آن معلوم است: فقدان داده‌های متقن و قابل اتکا در این نوع هنر برای تحلیل‌های بعدی. با این همه، ما در این پژوهش می‌کوشیم حتی‌الامکان با جمع‌آوری و تحلیل اطلاعات موجود و از سویی متکی بر نمونه‌هایی که نگارنده آنها را دیده یا به آنها دسترسی داشته، نقشِ مهم حاشیه‌ها در انسجام مرقّع‌سازی و فراتر از آن هویت هنری مستقل حاشیه‌ها را بررسی و ترسیم کنیم و ضمناً توضیح بدهیم که شیوهٔ به‌کارگیری حاشیه‌ها چگونه سامان یافته است.

پژوهشگران از زوایای گوناگونی بر مرقّعات به عنوان «مجموعه‌سازی‌های هنر» متمرکز شده‌اند و نظریه‌های متفاوتی ارائه داده‌اند. باید در نظر داشت که تعریف ما از مرقّع و رویکرد ما به آن، مسیر مواجههٔ ما با حاشیه‌ها را در آن مشخص می‌کند. در نگاه کلی بارزترین ویژگی مرقّعات در «وارونگی تاریخی» و تمرکز بر «تصویر» است؛ به عبارتی دیگر، ارائهٔ تاریخِ هنر در بستر تصاویر و بخشی از این هویت و کارکرد به عهدهٔ کنش حاشیه‌هاست.

ماهیت حاشیه‌ها مبتنی بر سیر تاریخی آن از یک سو به ادوار و تحولات و سبک‌های تذهیب‌ها ارجاع دارد و از سوی دیگر به حضور تشعیرها در آن و روایات بصری‌ای که حمل یا خلق می‌کنند. این روایات علاوه بر ارجاع به سنت پیشینیان، پشتوانه‌های میراث فرهنگی، کهن‌الگوهای جمعی و نمادها را در بطن خود دارند و مجال واکاوی می‌دهند.

نمونهٔ این پژوهش تمرکز بر حاشیه‌ای از مرقّع امیر غیب‌بیگ است. بن‌مایهٔ اصلی حاشیه متکی بر «هفت اصل تزیینی هنر ایران» است که عبدی بیگ شیرازی در کتاب روضة‌الصفات و آیین اسکندری به آن پرداخته است. سپس، قطب‌الدین محمد قصه‌خوان در دیباچهٔ مرقّع شاه‌تهماسب آن را صورت‌بندی کرده و بسط داده و جزئیات بیشتری از آن را بیان کرده است. سیداحمد مشهدی در دیباچهٔ مرقّع امیر حسین‌بیگ همان مطالب دیباچهٔ محمد قصه‌خوان را تکرار کرده است. قاضی میراحمد منشی در کتاب گلستان هنر بدون ذکر منابع پیشین دربارهٔ این اصول توضیحاتی مشابه داده است. صادقی‌بیگ افشار در رسالهٔ قانون‌الصور در بحث جانورسازی نکاتی ظریف را در قالب نظم ذکر کرده است. دیوید راکسبرا در Persian album 1400-166 from Dispersal to collection دربارهٔ این آثار توضیحاتی کلی داده اما بر حاشیه‌سازی به طور خاص متمرکز نشده است. نورها تیتلی[1] در کتاب *persian miniature painting and its influence on the art of turkey and india. London* در بخش کوچکی، حاشیه‌سازی را معرفی کرده، سپس دربارهٔ تشعیر در هنرهای ایران، هند و عثمانی اشاراتی مختصر کرده است. مجرد تاکستانی در کتاب تشعیر که ترجمهٔ کتاب‌های آرثر پوپ و مارتین است ویژگی‌های هنر تشعیر را برشمرده و به ذکر نمونه‌هایی پرداخته که به شرح تشعیرسازی و سازوکارهای آن پرداخته است. نجیب مایل هروی در کتاب‌های لغات و اصطلاحات فن کتاب‌سازی همراه با اصطلاحات جلدسازی ـ تذهیب ـ تشعیر و کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی نکات کلیدی و مهمی را از

1. Norha Titey

دستاوردهای پژوهشی خود به دست داده که جزو منابع اصلی به شمار می‌رود. یعقوب آژند در کتاب هفت اصل تزیینی هنر ایران کارکرد این اصول را در برخی از تشعیرهای نُسخ مصور و مرقّعات بسط داده است. او، همچنین، در مقالهٔ «مکتب نگارگری آل جلایر» بر این نکته تأکید دارد که در این مکتب برای نخستین‌بار در القای مفاهیم عرفانی از تشعیر یا حاشیه‌نگاری استفاده شده، آژند دربارهٔ دیوان سلطان احمد جلایر دربارهٔ این نسخه به‌عنوان کهن‌ترین آثار که در آن تشعیر به‌کار رفته و جایگاه خود را یافته، بحث کرده است. مهدی حسینی در مقالهٔ «نسخهٔ مصور دیوان سلطان‌احمد جلایر و هفت وادی در منطق‌الطیر» معتقد است که تشعیرهای دیوان سلطان‌احمد نمایندهٔ مفهومی تازه از بیان بصری‌اند. قطع دیوان براساس تشعیرها تنظیم شده‌اند. در اینجا اهمیت تشعیرنگاری از نظر سلطان احمد جلایر به‌خوبی مشخص است. محمدرضا کارگر و مجید ساریخانی در کتاب کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی ایران به مکاتب و دوره‌های تاریخی تذهیب پرداخته‌اند. عبدالکریم شیرازی و سارا عطار در مقالهٔ «سبک‌شناسی تشعیر در نگارگری مکتب دوم تبریز» نکات ظریفی را در باب تشعیر از منابع مختلف استخراج و دسته‌بندی کرده‌اند. مصطفی ندرلو در مقالهٔ «مقدمه‌ای بر تشعیر» علاوه بر تاریخچهٔ شکل‌گیری تشعیر، بر نُسخ نفیس ایرانی از فضای تخیلی طبیعت، حیوانات و موجودات خاص از لحاظ ترکیب‌بندی و تنوع صحنه‌های گوناگون در حاشیه اشارات کلی کرده و به نقش آنها در مرقّعات نیز پرداخته است. محمدمهدی هراتی در مقاله‌ای با نام «دربارهٔ تشعیر» در دایرةالمعارف اسلامی، تشعیر را تعریف کرده و انواع نقش‌های تشعیر را توضیح داده و نکات مهمی را اشاره کرده است. فائزه نوروزی، جمال عرب‌زاده و ایرج اسکندری در مقالهٔ «خوانش صورتگرایانه عناصر نستعلیق و تشعیر در کتاب‌آرایی دوران تیموری تا قاجار» اشتراکات نستعلیق و تشعیر در مرقّعات را با رویکرد صورت‌گرایانه تفسیر کرده‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که نستعلیق چون حامل روایت متنی است در درجهٔ نخست قرار می‌گیرد ولی تشعیر به سبب قرارگیری در حاشیه برای تزیین متون روایی، در مرتبهٔ دوم اهمیت قرار دارد.

این مطالعاتِ کلی‌نگرِ و گاه پراکنده دربارهٔ حاشیه‌ها به‌صورت عمیق و قابل اعتنا پیشینه‌ای طولانی ندارند. در منابع فارسی با توصیفات کلی و مشابهی دربارهٔ موضوع مد نظر این پژوهش مواجهیم که اغلب به نماد و ساختار صوری پرداخته‌اند. حاشیه‌ها همسو با نامشان از موضوعات فرعی و ثانوی در مطالعات تاریخِ هنر و فرهنگ بصریِ ایران به حساب می‌آیند. ما به دور از نگاه‌های تقلیل‌گرایانه، حاشیه را به عنوان نوع بصری مستقل در طبقه‌بندی انواع بصری موجود در مرقّعات لحاظ می‌کنیم و با اتکا بر تصاویر حاشیه‌ها و موضوعاتشان، بر کارکرد و نقش آنها متمرکز می‌شویم. نکتهٔ مهم این است که اغلبِ پژوهشگران حوزهٔ تاریخ هنر ایرانی بر دوره‌ها و مکاتب تذهیب و تشعیرسازی در حوزهٔ هنرهای ایران پرداخته‌اند و ضرورت بررسی آنها را یادآوری کرده‌اند؛ با این همه، تصویری روشن و جامع و مانع از نوع هنری حاشیه‌ها و طبقه‌بندیشان برای تبیین نقش آنها از طریق قرار دادن این واحدها در گروه‌های خاص براساس ویژگی‌های مشترکِ آثار موجود در مرقّعات ارائه نکرده‌اند. ما از چشم‌انداز دیگری به گونهٔ بصری حاشیهٔ مورد نظر نگاه می‌کنیم و آن را به مثابهٔ الگویی قابل تکرار در فهم حاشیه‌ها پیشنهاد می‌کنیم. از این رو، برای ابهام‌زدایی و خوانش حاشیه بر موضوعات و مضامین تصاویر آن متمرکز

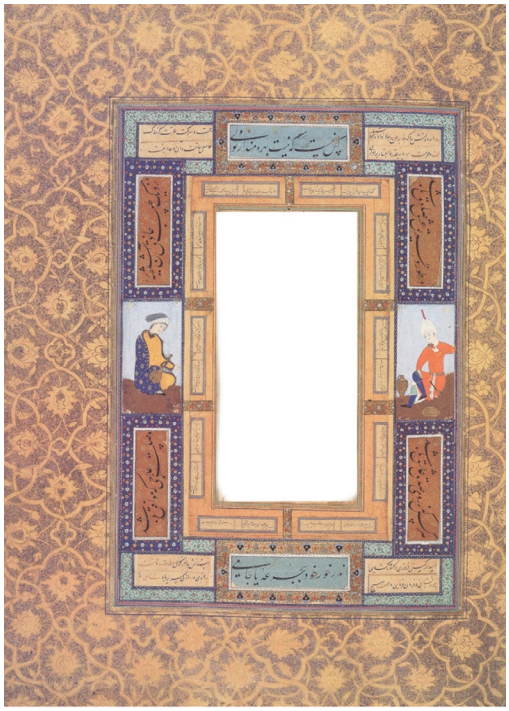
می‌شویم. بهره‌گیری از نظریه‌های گاستون باشلار در پدیدارشناسی تخیل و شاگردش ژیلبر دوران در زنجیرهٔ تخیل، مسیر تحقیق را جهت داده است تا از این طریق و پی‌جویی ورود تصویر بر آگاهی فرد و نظام تخیلی او مسیری را برای خوانشی دیگر از ماهیت و معنای حاشیه باز کنیم.

بن‌مایهٔ تصاویر حاشیه‌ها

از دیرباز در کتاب‌آرایی و مرقّع‌سازی، حاشیه‌ها بر نفاست و کیفیت بصری اثر و برگه می‌افزودند؛ جدول‌کشی، تذهیب و تشعیر پایه‌های سازه‌ای آنها را شکل می‌دادند. تذهیب[3] انواع و تنوع زیادی از نقش‌های منظم و مجرد را در بر می‌گیرد: «نقوش گیاهی» (تصویر ۱)، «نقوش هندسی» (حاشیهٔ تصویر ۶)، «شمسه»، «سرلوحه»، «انواع ترنج»، «لچکی» یا ترکیبی (تصویر ۲) از این نمونه‌هاست. از جدول‌کشی نیز برای حاشیه‌سازی و جدا کردن کناره‌ها از متن استفاده می‌شد. جدول‌کشی‌ها خود انواعی دارند؛ «جدول دوله[4]، جدول مثنی[5] و جدول سه‌تحریره[6]» (نک: قاضی احمد، ۱۳۵۲: ۱۶۵).

تشعیر میانهٔ تذهیب و «تصویر» حرکت می‌کند با مضمون‌های مکرر یا منفرد. بنا به دلایل پیش‌گفته از آنجا که تخیل سرچشمهٔ تصویر است و محدودیتی ندارد، هر نوع استدلالی برای روایت بصری را در حاشیه‌ها می‌توان به‌کار گرفت. همان‌گونه مستندات تصویریِ حاشیه‌ها نشان می‌دهند که قوهٔ تخیل به‌مثابهٔ یک قوهٔ مولد و مسئول شکل‌گیری تصاویر ذهنی چگونه تصاویرِ ادراکی را تعریف یا بازتعریف می‌کنند. صادقی‌بیگ افشار در رسالهٔ قانون‌الصور در بحث جانورسازی (تصویر ۳) به شیوهٔ آقامیرک اشاره می‌کند و دربارهٔ استفاده از سیمرغ و اژدر و هژبر و گاو در قالب نظم نکات ظریفی را توصیف می‌کند

تصویر ۱. حاشیه صفحه ۹۳ ر، نقوش گیاهی و هندسی، مرقّع امیرغیب‌بیگ، خ. ۲۱۶۱ (عکس از نگارنده)



تصویر ۲: صفحهٔ ۹۳ر، ترکیب دو حاشیه، حاشیهٔ اول نقوش گیاهی و حاشیهٔ دوم وصّالیِ قطعات خوشنویسی و نگاره؛ نمونه‌ای از متن در حاشیه که حاشیهٔ متن دیگری شده است، مرقّع امیرغیب‌بیگ، خ.۲۱۶۱ (همان)

تصویر ۳. حاشیهٔ صفحهٔ ۳ پ، جانورسازی، مرقّع امیرغیب‌بیگ (همان).

که دربارهٔ تشعیرسازی است (افشار، ۱۹۶۳: ۴۴). «در تشعیرِ وحوش، تأکید بیشتر بر دو نوع نقش نمادین «گرفت‌وگیر» و «نخجیر» است. طرح کلی تصاویر و نقوش انواع پرندگان و جانوران زمینی، دریایی و اساطیری در ترکیب‌های خاص، متناسب با موضوع اصلی کتاب با کمترین رنگ به‌صورت نمادین پدید می‌آید» (هراتی، ۱۳۸۶: ۳۵۶۸). برای اجرای حاشیه‌ها از فنون متفاوتی استفاده می‌کردند؛ ترصیع[۷]، حل‌کاری[۸]، عکاسی[۹]، تحریر[۱۰] و افشان‌گری[۱۱].

در نمونه‌هایی از حاشیه‌های مرقّعات امیر حسین‌بیگ و امیر غیب‌بیگ دیده می‌شود که روایاتِ تخیلی با کارکرد میانجی‌گرایانه[۱۲]، هندسه و سامان بصری تصاویر را برای بیانِ مضمون‌هایی «بدیع» و خارج از اصول قراردادی و مرسوم، شکل و صورت داده‌اند. هنرمند راویِ دغدغه‌ها و فضاهای آرمانی یا کاملاً خیالی خود بوده، با هندسهٔ پنهان و ترکیب عناصر، روابطی را نشان داده است که خیال مخاطب را برمی‌انگیزاند. برای تبیین روایات خیالی می‌توان نظیری مانند تمثیل برای آنها در نظر گرفت[۱۳] که در تصاویر مصداقِ عینی دارند. تمثیل از اندیشه‌ای انتزاعی آغاز می‌کند و به تصویر می‌رسد و آن نماد تصویری است که اندیشه‌های مختلفی از آن سرچشمه می‌گیرد (دوران، ۱۳۹۸: ۱۷). در این راستا استفاده از برخی نظریه‌ها برای استخراج اطلاعات و گزاره‌های آشکار و پنهان در فرایند تحلیل راهگشا خواهد شد تا مسیر تحقیق از

انطباق‌های تقلیل‌گرایانه مصون بماند. تشعیرسازان در راستای قواعد از پیش‌معین و قوّهٔ خیال، توانستند موضوعات را در صورت‌ها و مضامین متنوعی بشناسانند؛ موضوعاتی که به طور عام و در نگاه اول صرفاً به عنوان «هنر تزیینی»[14] تلقی می‌شوند و از وجوه معنایی و مضمونی آنها غفلت می‌شود.

حاشیه‌سازی

بیشتر پژوهشگران حاشیه‌ها را جزو «هنرهای تزیینی» می‌خوانند، آن‌گونه که گویی کارکردی جز تزیین ندارند. این نگاه و اطلاقِ وجهِ تزیینیِ حاشیه، از نظر نگارنده، جای بحث و نظر دارد. تزیین و انواع نقوش، به‌ویژه «نقوش هندسی»، از مباحث پُردامنه‌ای است که بسیاری از پژوهشگران دربارهٔ آنها از زوایای مختلف، تحقیقات مفصلی کرده و نظرات مشابه یا متفاوتی ارائه داده‌اند. گلرو نجیب‌اوغلو در کتاب هندسه و تزیین در معماری اسلامی بسیاری از این آرا را معرفی کرده و خود نیز مفصل به این نقوش هندسی پرداخته است (نک: نجیب اوغلو، ۱۳۹۸: ۲۵۶-۲۹۳) اما این گستردگی بررسی را در تشعیر که مورد نظر این پژوهش است سراغ نداریم و آن مقدار که سخنی گفته شده در محدودهٔ تزیین بوده است.

«زینت»[1] و «تزیین»[2] بر کیفیت دوبُعدی زیبایی عناصر بصری در نقاشی ایران دلالت می‌کنند. هرچند، معمولاً، این دو در هنر ایران همپایه در نظر گرفته می‌شوند. توجه به تفاوت باریک‌بینانهٔ معنایی و عملکردی میان «زینت» و «تزیین» در بحث حاشیه‌سازی‌ها، نگرشی است بر عملکرد و نقش آنها در مرقّعات. از نظر لغوی «زینت» به معنایِ «آنچه با آن آرایش می‌کنند» (دهخدا، ذیل لغت «زینت») است و تزیین به معنایِ «آراستن» (دهخدا ذیل لغت «تزیین»). کارکرد حاشیه‌ها در برخی از مرقّعات تفاوت معناییِ تزیین و زینت را در مرزبندی میان متن و حاشیه برجسته کرده و از این منظر قطعیتِ تعاریف مرسوم در مورد حاشیه‌ها به چالش کشیده می‌شود. در مرقّعات متقدم[15] قرن نهم هجری قمری، در برخی از صفحات روی کاغذ پشتینه و نگاه‌دارندهٔ قطعات وصّالی‌شده، اطراف آثار را با تکرار نقوش (بیشتر الگوهای رایج در نسخه‌ها و مصحف‌ها) می‌آراستند و بر جلوهٔ بصری آن می‌افزودند (نک: ضرغامی، ۱۴۰۱: ۸۸). در سیر تحولِ مرقّع‌سازی و در مرقّعاتِ متأخر (قرن دهم هجری قمری)، ساختِ حاشیه‌های مستقل و انتخابِ و قرار دادن آنها بر صفحات، توانست نسلِ دیگری از مرقّعات را سر و شکل دهد (همان: ۷۲-۷۳). بدین ترتیب، حاشیه‌ها توانستند ژانر/گونهٔ مستقلی را به خود اختصاص دهند. گردآورندهٔ مرقّعات متأخر، علاوه بر تداوم سنت مرقّعات متقدم، با استفاده از حاشیه‌های پیش‌ساخته، همچون امر عارضی، آنها را بر صفحات مرقّع ضمیمه و با آن همنشین کردند. این حاشیه‌ها علاوه بر غنایِ بصری، نواقص فنی را پوشش می‌دادند و فنِ وصّالیِ قطعات در هر صفحه را تقویت و پایه‌های ساختارِ مرقّع‌سازی را استوارتر می‌کردند (همان: ۱۵۵). از این رو، می‌توان گفت که این نوع از حاشیه‌ها، تفاوت معنایی میان زینت و تزیین را با ظرافت پیش می‌کشند. تکرار نقوش، رنگ‌ها و بافت‌ها در مرز میان حاشیه و متن در هر انتخابی نمودی دارد و حتی در انتقال معانی و لذات بصری نیز نقش بسزایی دارد. از نگاهِ رویکرد پدیدارشناسیِ تخیّل، نیروی محرکهٔ خیالِ گردآورنده، امکاناتی را برای انتخابِ حاشیه برای هر صفحه فراهم می‌آورد و موج تازه‌ای از پیوند بصری را شکل می‌دهد: الف. استفاده از نیروی وفاق و هماهنگی در پدیدهٔ چینشِ قطعات ناهمسان و

1. ornament
2. Decoration

متنوع؛ ب. استعانت از نیروی نفاق و تضاد میان حاشیه و متن، تا به‌واسطهٔ تضادِ موجود نمایشِ آثار را با چالشِ بصری پیشِ رو بگذارد.

اُلک گرابار[1] (۱۹۲۹-۲۰۱۱م)، هنرشناس هنرهای ایرانی و اسلامی، با نگاهی عمیق‌تر از دیگران به کارکرد تزیین پرداخته و به نقش میانجی‌گرایانهٔ آن در هنر اسلامی تأکید دارد. گرابار با کاوش در تزیینات مختلف بعد از اسلام، نقش آنها را در برقراری رابطهٔ بین بیننده و شیء قابل بررسی می‌داند. او در کتابش وساطت تزیین به بررسی تئوری تزیین به عنوان یک واسطه در تزیینات هندسی، نقوش معماری و نقوش طبیعی می‌پردازد. گرابار از آرمان‌های روش‌شناختی گسترده در میانجی‌گری تزیینات صحبت می‌کند و آنها را فراتر از حوزهٔ زینت در هنر معرفی می‌کند (See Grabar, 1992: 361-363).

فضا در حاشیه‌ها چنان ساماندهی شده که بیننده در یک نظر نمی‌تواند تمام آن را ببیند؛ بلکه باید تماشا کند؛ تماشا کردن به معنی تغییر دائم نگاه در فضاست با حرکت از بالا به پایین، از چپ به راست و بالعکس. از همین رو، اکثر تشعیرها یک نما ندارند و فضای کلی با حرکت در ذهن بیننده شکل می‌گیرد. تضاد فرمی و پُر و خالی بودن فضا یکی از عوامل مهم در حرکت بیننده در کل کادر است. حاشیه‌ها حتی اگر در قالب گونه‌های صرفاً تزیینی و کارکرد نقش میانجی‌گرایانه‌شان فرض شوند؛ وقتی به آگاهی فرد وارد می‌شوند؛ مخاطب را به فهمِ رابطهٔ متن و حاشیه دعوت می‌کنند. اما، وقتی اساس اجرا و فضاسازی، تخیلی و روایتی باشد از زندگی و جوش‌وخروشِ حیوانات در طبیعت و میان گونه‌های متنوع گیاهی، واقعی یا غیر واقعی، خیال بیننده خواه‌ناخواه درگیر می‌شود. بنا به دلایل پیش‌گفته، آگاهی فقط در حالت انعکاس و انطباق با جهان بیرون حاصل نمی‌شود؛ می‌تواند به‌صورت پیش‌اندیشه یا فراتر از اندیشه از خلال ادراکات حسی با خیال‌پردازی خود را نمایان سازد.

این آشکارشدگی با وساطت و به‌صورت غیر مستقیم ما را در مسیر تخیل پیش می‌برد. ما در محدودهٔ مرزهای «حاشیه و متن» با جهان متنوع و غنایی که هنرمند با نوآوری‌ها و تفاسیر شخصی بر آن می‌افزاید، در واقع ما را وا می‌دارد که پشتوانه‌ها و خاطرات فرهنگی و جمعی را از نو تجربه کنیم. با رجعت به وساطت حاشیه در مرقّع می‌بینیم که آنها چگونه در تنوع زیباشناسی و معنا مؤثرند؛ ویژگی‌های بصری خود را تعریف و مرزبندی بین متن و حاشیه را اعتبار می‌بخشند و اسباب تداعی‌های متنوعی را فراهم می‌کنند. به نظر می‌رسد حاشیه‌ها ویژگی‌هایی دارند که نشان می‌دهند هرچند به آثار ضمیمه می‌شوند اما جزئی از صورت یا معنای ذاتی آنها نمی‌شوند؛ مانند قاب نقاشی، طرازهای لباس‌های فاخر یا دیوارنگاره‌های معماری و مانند آن.

از نظر نگارنده در یک تبیین تمثیلی در باب نقش حاشیه‌ها، به‌ویژه در مرقّعات (چه مستقیماً بر روی برگهٔ مرقّع اجرا شده باشند؛ چه از حاشیه‌های پیش‌ساخته استفاده شده باشد)، می‌توان کارکرد آنها را به آنچه در وادی علم به ضمیمهٔ آثار دیگران نوشته می‌شد، تشبیه کرد. از دیرباز در متون علمی با سنت حاشیه‌نویسی و تعلیقه‌نویسی روبه‌رو بوده‌ایم؛ دانشمندان به جای تألیف اثر جدید، مطالبی را در ضمن اثر دانشمندی دیگر می‌نوشتند و این نوشته‌ها سه‌گونه بودند: الف. شرح؛ ب. حاشیه؛ ج. تعلیقه. «شرح آن بود که به توضیح تفصیلی گفته‌های نویسنده می‌پرداخت و

1. Oleg Grabar

گاه مَزْجی بود یعنی در بین عبارات نویسندهٔ اول و گاه غیر مزجی یعنی شرح از متن تفکیک‌شده بود. حاشیه آن بود که نه در پی توضیح و تفصیل کل مطلب بلکه به دنبال ذکر نکته‌ای جهت تصحیح یا تکمیل یک نکتهٔ خاص بود. اما تعلیقه آن بود که مطلبی به بهانهٔ متن اصلی برای اطلاع مخاطب و بیان و ثبت دیدگاه تعلیقه‌نویس نوشته می‌شد؛ ناظر به متن نبود بلکه صرفاً به آن مربوط بود»[۱۶]. سبب ادعای مقامِ تمثیل و تشبیه بینِ حاشیه‌نویسی و تعلیقه‌نویسی با حاشیه‌سازی، وجه شبه است. این حاشیه‌ها یا بر محور کیفیات زیباشناختی، مضمونی یا وجه تزیینی، مشابه این سه‌گونه و سه کارکرد عمل می‌کردند؛ گاهی حاشیه‌ها در حال توضیح بیشتر نگاره یا اثر مرکزی هستند؛ گاه می‌خواهند خلأ و کمبود یا نقصی را جبران کنند و گاهی نیز در حکم اثری مستقل‌اند که بر اثر اصلی تعلیق و چسبانده شده‌اند و گرچه مربوط به آن هستند، اما ناظر به آن نیستند. از آنجا که تعیین این کارکردها در هریک از آثارِ مرقّعات، مورد به مورد متفاوت است به‌سختی می‌توان قاعده‌ای کلی در باب این کارکردها آن‌هم منطبق با گونه‌های مرقّعات ارائه کرد؛ به‌ویژه آنکه دور از نظر نیست حتی کارکردهای تمثیلیِ سه‌گانه در آثار مورد بحث، بسته به مخاطب و فهم و تفسیر او نیز متفاوت باشند و کارکردی باز و آزاد در مواجهه با نگرش‌های متنوع مخاطبانشان داشته باشند.

اگر حاشیه را همچون ضمیمه‌ای از بیرون بر اثر بپذیریم؛ در این‌صورت به کارکرد صرف تزیینی آن رأی نمی‌دهیم و به میزان بسط و گسترش کیفیات زیباشناختی معنایی آنها بدون اینکه متعلق به متن شوند با تأمل می‌نگریم. در مرقّعات مسئلهٔ مهمی دربارهٔ حاشیه‌ها وجود دارد که نمی‌توان از آن چشم پوشید و آن ساخت یا انتخاب حاشیه است. یا حاشیه برای اثر ساخته شده یا برای آن انتخاب شده است. این موضوع در نگاه و خوانش و تفسیر ما از روابط بصری میان اثر و حاشیه اهمیت بسزایی دارد. حاشیه‌ها با پذیرش خصلت ثانوی و فرعی‌بودن بر متن، تفسیر و تحلیل‌های گوناگونی را برمی‌تابند. با این حساب مقولهٔ زیباشناختی حاشیه‌ها به‌مثابهٔ قاب، با داوریِ ذوقی و فرایند درونی‌شده، زمینهٔ تحلیل را فراهم می‌آورند.

حاشیه، قاب

حاشیه‌ها هم به لحاظ ظاهری و هم مفهومی کارکردی مشابه ایدهٔ قاب تداعی می‌کنند. قاب گرفتن، به‌ویژه در مرقّعات، از یک سو بر وضوح موازین زیبایی‌شناختی محتوای آنها می‌افزاید و از سویی دیگر، درک هندسهٔ مکانی و برون و درون را نشان می‌دهد. قاب در حالی که بر «درون» مجموعه‌ای از قطعات احاطه می‌یابد و از آن محافظت می‌کند، «بیرونی» ایجاد می‌کند که اثر خواه‌ناخواه با آن ارتباط برقرار می‌کند. این بیرون‌بودگی نیز قاعدتاً محدودیت و مقیداتی دارد. «بیرون‌بودگی از متن» فرایندی را نشان می‌دهد که ظاهرِ جدیدِ دیگری را پدید آورده و بر حاشیهٔ متن می‌نشاند. این حاشیه‌ها در مرقّعات ضرورت تازه‌ای برای قاب گرفتن اسنادِ مصور ایجاد می‌کند؛ ضرورت‌های فنی و زیباشناسانه. اگر ضرورت‌های فنی را در نظر نگیریم، گاهی حاشیه‌ها در چهارچوب «قاب شدن» و گاه «متن شدن» مرزها را در هم می‌تنند و در خیالِ هنرمند و مخاطب در لایه‌های مختلفی حرکت می‌کند.

یکی از محورهای بحث ما بررسی ظرفیت‌های کارکردی حاشیه در مرقّع و تمایزِ میان متن و حاشیه و تداخل مرزهای میان این دو از منظرِ پدیدارشناسیِ خیال است. در این مجموعه‌ها همواره نسبتی میان

اثر و چهارچوبی که آن را در بر می‌گیرد، وجود دارد. از این منظر، حاشیهٔ هر صفحهٔ مرقّع را که متشکل است از تعدادی اثر وصّالی‌شده در کنار یکدیگر، قاب می‌کند و فضای درونی هر صفحه را از دیگر صفحاتِ مجموعه جدا و مستقل کرده و در بافتی نو ترکیبی جدید می‌سازد؛ ضمنِ استقلال هر صفحه پیوندی بصری میان برگه‌های مرقّع ایجاد می‌کند.

حاشیه و متن در هر صفحه از برگه‌هایِ مرقّع، در مناظره و گفتگویی دائم قرار می‌گیرند؛ از سویی سازوکار مرزبندی دارند و از سوی دیگر سامان‌دهندهٔ نواقص فنی‌اند که نبود آن ساختار مرقّع را با اختلال مواجه می‌کند. ویژگی ماهوی نظام مرقّع، گردآوری آثاری متنوع، متکثر و ناهمسان است و در کلیت یک مرقّع همواره با نوعی ابهام یا ایهام روبه‌روییم. در واقع، مرز میان «درون» و «بیرون» و هندسهٔ مکانی همواره در تعلیق است؛ یک اثر حاشیهٔ اثر دیگر و در عین حال خود بخشی از متن به حساب می‌آید. گردآورندگان و فنی‌کاران در طی تحولات نظام مرقّع‌سازی، از جایی به بعد به این نتیجه رسیدند که برای سامان‌دهی برگه‌های یک مجموعه از حاشیه‌های از «پیش ساخته‌شده» استفاده کنند. از این رو، می‌توان گفت کارکرد حاشیه در مرقّع نسبت به حاشیه در نُسخِ مصور (مانند دیوان سلطان‌احمد جلایری)[۱۷] متفاوت‌اند؛ زیرا حاشیه خود یکی از عناصر ساختاری مرقّع به حساب می‌آید. البته، نسبت حاشیه به متن در هر مرقّع، موقعیت متنوعی دارد و در هر یک، تعیین موقعیت حاشیه به متن در متغیر سلایقِ گردآوردنده و مالک یا بانی تعیین می‌شود. دریدا[۱] (۱۹۳۰-۲۰۰۴م)، فیلسوف فرانسوی، در کتاب حقیقت در نقاشی، دربارهٔ قاب نظراتی دارد که در بحث جاری، الهام‌بخش و قابلِ‌تأمل است. دریدا دربارهٔ پارِرگون[۲] که هم به معنای «قاب» می‌آید و هم تزیین، تلاش کرده تا حدودی استقلال سخن زیبایی‌شناسانه را در باب آن به بحث گذارد (احمدی، ۱۳۷۴: ۴۹۴).

وساطت خیال در حاشیه‌ای از مرقّع امیر غیب‌بیگ

امیر غیب‌بیگ[۱۸] و امیر حسین‌بیگ[۱۹] از فرماندهان نظامی اوستاجلو[۲۰] و در خدمت شاه‌تهماسب صفوی بودند، از سفارش‌دهندگان و مشتاقان به مجموعه‌سازی هنر، که هر کدام سفارش ساخت مرقّعی را دادند. ظاهراً زمانی که امیر غیب‌بیگ والی مشهد (هرات؟) بود دستور تهیهٔ مرقّع را به میرسید احمد[۲۱](متوفی ۹۸۷-۹۸۶؟) خوشنویس پرکار و فعالِ دربارِ شاه‌تهماسب داد.

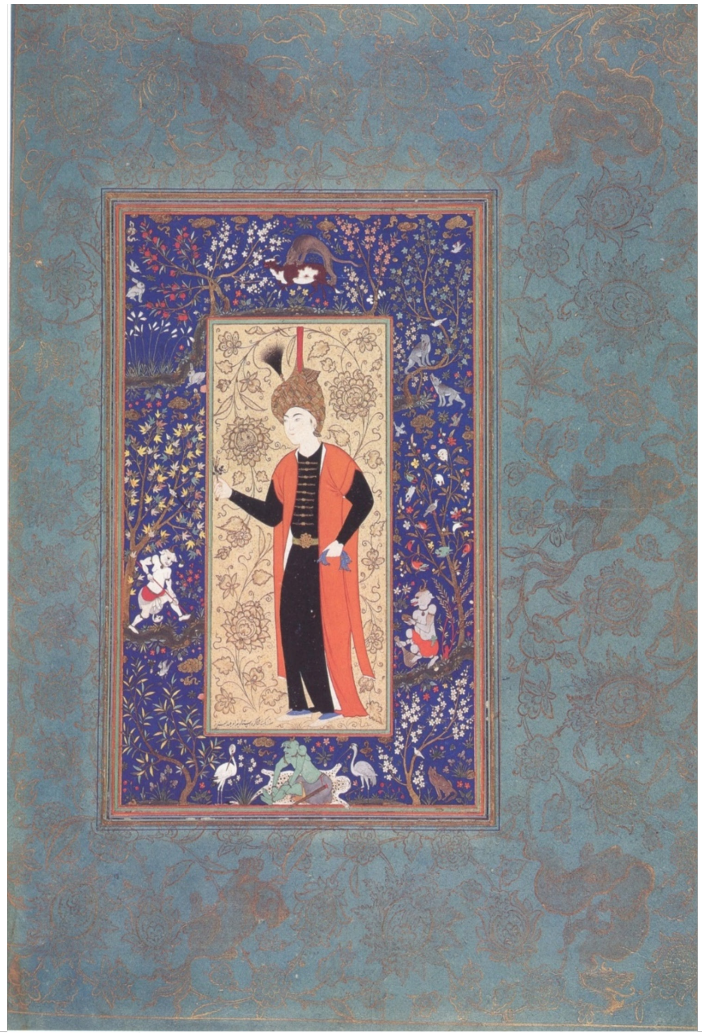
سیداحمد دیباچه‌ای نیز بر این مرقّع به خط نستعلیق پخته نوشت.[۲۲] گردآوری آثار و تنظیم و تدوین آنها برای این مرقّع بین سال‌های ۹۷۲-۹۷۳ در هرات انجام گرفت و اکنون در خزینهٔ ۲۱۶۱ موزهٔ توپقاپی‌سرای نگهداری می‌شود.[۲۳] این مرقّع ۱۹۲ برگ دارد، ابعادش ۴۶×۳۴/۵ سانتی‌متر است و دیباچه در صفحات ۷ر تا ۱۶پ قرار دارد و تاریخ مرقّع در برگه‌های ۱۸۶پ و ۱۹۰ر قید شده است (مشاهدات نگارنده).

در صفحهٔ پشتِ برگهٔ ۵۲ این مرقّع (تصویر ۴)، یکی از نمونه‌های برجستهٔ حاشیه‌سازی‌های مرقّعات است؛ دو حاشیهٔ مجدول با مضامین تخیلی. حاشیهٔ اول تشعیری است از ترکیبِ گل‌های ختایی و پنج چی‌لِیَن در زمینهٔ آبی ـ سبز (فیروزه‌ای). همنشینی رنگ آبی‌سبز و طلایی، گیرایی تصویر را غنا بخشیده است. تکنیک اجرایی این حاشیه قابل توجه است؛ جدا کردن عناصر و شخصیت‌ها از پس‌زمینه با استفاده از دورگیرهای طلایی. این نوع طراحی مهارت و زبردستی هنرمند را نشان می‌دهد که طراح،

1. Jacques Derrida
2. Parergon

مستقیم روی زمینه طرح‌ها را جدا کرده است. استفاده از تصاویر کمرنگ یکی از خصلت‌هایِ مرسوم در تشعیرسازی بود. رنگ‌هایِ مکمل حاشیه با کم شدن قدرت رنگیِ‌شان، با آهنگی ملایم، آستانهٔ ورود به حاشیه و تک‌نگارهٔ اصلی را مهیا می‌کند. در این حاشیه ترکیب چی‌لین در میان گل‌های پراکندهٔ ختایی و درشت‌اندازه، بر زمینهٔ خاکستریِ ملایم، دو سنت بصریِ ایران و چین را در هم تافته و آمیخته است؛ بافت بصری چشم‌نوازی از تعاملات میان دو سنت. حاشیهٔ اول با جدول‌کشیِ چندتحریری به حاشیهٔ بسیار پُررنگ‌ولعابِ دوم متصل شده و رقمی با این عبارت بر آن نوشته شده است: «صَوّرهُ کمینهٔ شاگردِ استاد بهزاد، عبدالعزیز».

فرهنگ، آداب و رسوم و باورهای عامه در کنار شاهزاده‌ای از طبقهٔ اعیان قابل‌توجه است. گزاره‌ای که در قالب یک حاشیه مطرح می‌شود، آشکارا به معنای به‌کار گرفتن مقاصدی همچون پژوهش در تاریخِ عقاید، آداب و پیوستگی آنها با باور و فرهنگِ عامیانه و آداب اجتماعی است. اثرِ اصلی



تصویر ۴، صفحهٔ ۵۲ پ، شاهزادهٔ صفوی، رقمِ عبدالعزیز، ۹۷۴هـق،مرقّع امیرغیب بیگ خ.۲۱۶۱، موزهٔ توپقاپی‌سرای (همان)

تک‌برگی است از شاهزاده یا شخصی از اعیانِ دربار با پس‌زمینه‌ای از گل‌های ختایی و فضایی زنده که سرزندگیِ یک رابطهٔ عاطفی را نشان می‌دهد. او در یک دستش دستمالی پارچه‌ای را می‌فشرد و با دست دیگر در حالِ دادنِ گل به شخص غایب است؛ هر چند خطوط جدول‌کشی طرح اصلی، فاصله‌ای بین دستِ شاهزاده و حاشیه ایجاد کرده است اما دست و جهت نگاه فرد دعوتی است به لحظهٔ دیدار. با این اشاره و با این حرکت فضای بستهٔ کادر شکسته شده است. گویی گردآورندهٔ مرقّع احساس ملاقات با فرد غایب را تجربه می‌کند و بار عاطفی این فضای تغزلی را با انتخاب حاشیه به قاب اثر منتقل می‌کند. مخاطب نیز تداعی خود را جایگزین فرد غایب می‌کند. از یک منظر می‌توان موضوع تشعیرِ قابِ دوم را تعلیقه‌ای بر تک‌نگارهٔ شاهزاده دانست که مستقل از آن و به بهانهٔ متن اصلی، بیان و ثبت دیدگاه گردآورنده به حساب آورد. بر این اساس، او به استقلال موضوعِ حاشیه رأی داده و بر اشتیاق شاهزاده در شرح و نحوِ اثر تعلیقه‌ای افزوده است. از منظری دیگر می‌توان گفت که گردآورنده موضوع حاشیه را نه در پی توضیح و تفصیلِ تک‌نگاره بلکه به دنبال توصیفی

تصویر ۵: حاشیهٔ دوم صفحهٔ ۵۲ پ (همان).

جهت تکمیل موضوعِ اصلی، دیدارِ معشوق غایب، انتخاب کرده، از ترکیب و تلفیق مصادیقِ فرهنگیِ نمادها و روایت‌های اسطوره‌ای‌شان و باورهای عامه بهره گرفته و توصیف انتظار دیدار را در روایت کامل کرده است؛ توصیفی بصری از روایتِ چی‌لیَن در فرهنگ چین، دیو در فرهنگ عامه و اصلِ واق و نقش گرفت‌وگیر در فرهنگ ایران با واسطه‌ها و عناصر دیگر.

عبدالعزیز در کناره‌ها دو دیوِ سپید و در پیش‌زمینه یک دیو سبز کشیده، یکی با بیل در لبهٔ نهر حفاری می‌کند، دومی ساقی‌ای است که نوشیدنی را از ابریقی در جوار درختِ سخنگو به فنجان می‌ریزد و سومی مانند داروغه‌ای شمشیر به کمربسته، بر پوستینی از ببر، با حضور درناها خستگی در می‌کند. دیو سپید و حتی محل قرارگیری دو تا از آنها در کنار نهرِ آب[۲۴] ارجاع به روایت‌های ایرانی از دوران پیش از زرتشت تا روایت‌های شاهنامه[۲۵] و باورها و فرهنگ عامیانه دارد. در این تصویر دیو با نقش و منشی انسانی حضور دارد. هر چند کار دیوها شوخ‌طبعانه به‌نظر می‌رسد اما نگارگر با زیرکی تمام اجزا و بدن دیو را طراحی کرده و توان کشیدن آناتومی بدن را نیز به رخ کشیده است. عبدالعزیز در این اثر، هم بر فعالیت و جنسیت دیوان تأکید می‌کند و هم آنها را در فضایی متفاوتی از باغی نشان می‌دهد که زمینش آبی لاجوردی است و نهری روان با رنگ نقره‌ای بر آن جاری است. عمل باغبانی و زیر و رو کردن خاک تلاشی است برای حفظ بقای حیاتِ گونه‌های مختلف گیاهی اعم از واقعی و نمادین. این حاشیه نیز خود متنی می‌شود برای حاشیهٔ دیگر با رنگ آبی‌سبزِ خاکستری. بنابراین، شکست فضا در فضایی بسته زمینه‌ای می‌شود تا هرکدام به نوبهٔ خود ضمن استقلال مرزی، موضوع و مضامین خود را برجسته‌تر بنمایاند. «منشاء پیدایی این نوع نقاشی و به‌ویژه عنوان آن افسانه‌ای غیر واقعی است؛ بر این مبنا که در جزیرهٔ واقواق درختی با میوه‌هایی به شکل انسان، منبع الهام‌بخشی برای هنرمندان بود تا در شرایطی که کشیدن صورت و پیکرهٔ انسان و حیوان بر طبق احادیثی مکروه شده بود، از آن به عنوان آرایهٔ تزیینی بهره بگیرند و شکل خاصی را پدید بیاورند» (آژند، ۱۳۹۳: ۱۶۱).

با لحاظ رویکرد روانکاوانهٔ باشلار به تخیل، ممکن است خلق تصاویر بر مبنای کهن‌الگوها تا حدی با تأکید او بر بنیاد پدیدارشناختی‌اش در استقلال و رهایی تخیل تعارض یابد. این روش حول چشم‌اندازی می‌چرخد که اساساً پویایی تخیل را در نظر می‌گیرد و نه رابطهٔ علت و معلولی که لاجرم در تأثیر و تأثر کهن‌الگو و تصویر جاری است؛ باشلار تصریح دارد که پدیدارشناسی تخیل مبتنی بر رابطهٔ علت و معلولی نیست. شاید بتوان گفت او رابطهٔ علت و معلولی مرسوم که نوعی عادت تلقین‌شدهٔ

ذهنی است نفی کرده اما کهن‌الگوها تأثیری رهاتر از علت و معلول مرسوم دارند. چنانکه در این تصویر می‌بینیم زمین به رنگ خاک نیست؛ باغبان انسان نیست و درناها می‌توانند دستیار دیو باشند و این‌همه خلاف عادت ذهنی ما مبتنی بر علت و معلولی رایج است.

اینها همه خیال و ذوق هنرمندان و قریحهٔ تماشاگران را برمی‌انگیزند و خیال هر یک را به شکلی به کنش، کشف و خلق وامی‌دارند. عبدالعزیز پایان خیال خود را به آغاز خیال مخاطب واگذاشته است. شاید او در این اثر، پرورش خیالی و ذهنی خود از کهن‌الگوی زمین و قدرت باروری و زایش را با استفاده از نمادها بروز داده است. برخی از حاشیه‌ها مثل این نمونه، نمونه‌ای از خلق یا انتخابِ گردآورنده برای قابِ اثر است که جای بحث و تفاسیر مختلف را باز می‌گذارد.

نماد چی‌لِین از حاشیه به متن

در اینجا خوب است بر صفحاتی از دیگر برگه‌هایِ مرقّع امیر غیب‌بیگ نظری بیندازیم که نماد چی‌لین که در تصویر پیش به‌عنوان تشعیر در حاشیهٔ دوم آمده بود، اینک در صفحات دیگر، در میانهٔ صفحه به‌عنوان اثر اصلی یا به‌عنوان شمسه در قاب تذهیب آمده است.

الف. صفحهٔ ۴۵ر از مرقّع امیر غیب‌بیگ

ترکیب گل‌های ختایی و میوه‌های درخت واق و پرندگان واقعی با دورگیریِ مرکب سیاه، اثری زنده و فضایی تغزلی را نشان می‌دهد؛ از یک سو درهم‌تنیدگی دو اصل از هفت اصل نقاشی ایران (ختایی و درخت واق) و از سوی دیگر رو در رویی دو نماد از دو فرهنگ مختلفِ ایران و چین که در نقشِ نمادین گرفت‌وگیر برجسته‌تر می‌شود. در عین حال، نشان می‌دهد که هنرمند ایرانی چگونه در تعامل با فرهنگ چین بر غنای تجربهٔ خود می‌افزاید و برای درک و دریافت و استفاده از این تجارب، افق دید را گسترش می‌دهد و از این منابع بهره می‌برد. او نه تنها از استفادهٔ عناصر بصری چینی چشم‌پوشی نمی‌کند، بلکه دایرهٔ وسیع‌تری را نشان می‌دهد با این باور که در گفتگوی خود با دیگری نه تنها تقابل مکانی و فرهنگی برجسته نمی‌شود، بلکه در هم می‌آمیزد. او در جهان ممکن‌ها دست به انتخاب و ترکیب می‌زند؛ همین دامنهٔ وسیع معنایی در ورود به آگاهی بیننده نقشی محوری دارد. قوهٔ خیال این امکان را به وجود می‌آورد که تفاوت‌ها [مکانی و فرهنگی]، بی‌تمایز شوند با انتخاب و ترکیب و تفاهمی آمیخته به صلح و سِلم. نقش گرفت‌وگیر در فضایی تغزلیِ این تصویر تمایل دارد از قواعدِ پیش‌معین رها شود و واقعیت را در تنوع و غنای حقیقیِ صور خیال هنرمند آشکار سازد تا بتواند شکل جدیدی به جهانِ خود دهد؛ استعاره‌ای باشد از سرزندگی و مانا بودن ارزش‌های فرهنگ‌ها در کنار دیگر، فضایی کوچک بازتاب عالم بزرگ تعاملات فرهنگی.

خودمختاری قوهٔ تخیل پیش‌شرط خلاقیت است و فلسفهٔ خود را از کارکردهای اولیهٔ تخیل می‌گیرد و ظرفیت خود را در مواجهه با واقعیت عینی نشان می‌دهد؛ برای مثال، درخت واق، سر انسان و حیوان را به صورت استعاری، جانشین میوهٔ خود کرده است. گلچه‌های با رنگِ طلایی بر زمینهٔ لاجوردی آسمان ترکیب خارق‌العاده‌ای را ساخته‌اند؛ مانند بسیاری از حاشیه‌ها با تکرار منظم انواع نقوش پُرمایه و ملوّن در کناره‌هایِ آثار.

باشلار می‌گوید که فلسفهٔ تخیلِ توسعه‌یافته توسط نویسنده/هنرمند، اصول خود را از کارکردهای

اساسی خود تخیل وام می‌گیرد: «تخیل نیروی قدرتمندی است که باید از انزوای موجودات خیالی سرچشمه بگیرد» (Bachelard,1943: 204). به‌نظر می‌رسد خودمختاری خیال‌پردازی در این اثر ضروت کنار هم قرار دادن یک تصویر با واقعیت عینی را کنار می‌زند. یک تصویر اغراق‌آمیز در قلمرو تخیل مستقلاً عمل می‌کند. بنابراین، تصاویر چی‌لین، اژدها، دیو و سیمرغ با واقعیت ادراکی متفاوتی درک می‌شوند چون معادل بیرونی ندارند و مفهوم خودمختاریِ ریختِ این موجودات تخیلی را می‌توان به‌عنوان تصویری از این دیدگاه درک کرد که تخیل را از ادراک، متمایز می‌کند. باشلار تمایز روشنی بین دانش عینی که ریشه در اصول علمی دارد و پاسخ‌های عاطفی ذهنی که توصیفات تجربی را به چالش می‌کشد، قائل است. مشاهدهٔ خیالین که با احساسات فرد رنگ‌آمیزی شده، نشان‌دهندهٔ چرخش به درون و به سمت تجربیات شخصی و رهایی از استیلای ادراک بیرونی است. در همین رابطه باشلار استدلال می‌کند که آنچه ممکن است در قلمرو دانش عینی

تصویر ۶. صفحهٔ ۴۵ ر، قبل از ۹۷۳هق، حاشیهٔ نقوش هندسی، اثر جدال سیمرغ و چی‌لین، خ.۲۱۶۱ (همان).

مصنوعی یا ناچیز تلقی شود، می‌تواند اهمیت و قدرت زیادی در رؤیاهای ناخودآگاه داشته باشد. آزادی در پذیرش احساسات شخصی در حین مشاهده، نتیجهٔ مستقیم استقلال تخیل است. باشلار پیشنهاد می‌کند که هر چه کسی کمتر بداند، تمایل بیشتری به اختصاص نام و معانی به تجربیات خود دارد (Bachelard,1949: 40).

فضای تخیلی این تصویر، تحریف عاطفی واقعیت را «ارزش‌گذاری» می‌کند. ارزش‌گذاری در این زمینه، توانایی نوآورانه‌ای است که یک فرد آن را در مقابل مفهومِ ارزیابی عینی قرار می‌دهد. چنان که دیدیم در قلمرو تخیل، ارزش‌گذاری به‌عنوان یکی از اصول هستی‌شناختی مهم در نظر گرفته می‌شود. بنابراین، انتزاع تغزلی در این اثر که نمادها را در فضایی خیالی و ملون از رنگ‌های مکمل برمی‌گیرد، آنها را تغییر می‌دهد و در نوع خود ارزش‌گذاری می‌کند. علاوه بر این، این اثر دارای یک شبکهٔ کامل از ریشه‌های جانبی است که از یک سو در لایه‌ای سطحی‌تر قرار می‌گیرد و از سوی دیگر تا ناخودآگاه گسترانیده می‌شود. بنابر دلایل پیش‌گفته مسیر مطالعه روی حاشیه‌های انتخابی در منطقه‌ای عمیق و دائماً فعال، جایی که خودآگاه و ناخودآگاه در هم تنیده می‌شوند، در قلمرو تخیل پیش می‌رود؛ زیرا فریبندگی ذاتی دارند. حاشیه‌های تو در تو می‌توانند از فراسوی جزمیات پیشین و مرزبندی‌های درون و بیرون (متن و حاشیه) گذر کنند و در بازخوانی تازه، مسیری را تازه طی کنند.

ب. صفحهٔ ۳ ر از مرقّع امیر غیب‌بیگ

تصاویر ۷ و ۸، در آغاز جزو مرقّع امیر حسین‌بیگ بوده که در هنگام بازسازی به مرقّع امیر غیب‌بیگ جابه‌جا شده است (مشاهده نگارنده)[۲۶]. مرقّع امیر حسین‌بیگ موزه‌ای است از برگه‌هایی با چیدمانی از گونه‌های بصری متنوع که مظفرعلی در حاشیه‌سازی برگه‌ها یکه‌تازی کرده و حاشیه‌هایی مثال‌زدنی آفریده است. باز در این دو تصویر نیز نماد چی‌لین را در میانهٔ صفحه می‌بینیم که از سویی به جهت وجود شرفه‌ها می‌توان آن را شمسه‌ای در قالب تذهیب و هنر تزیینی[۲۷] دید و از سوی دیگر می‌توان آن را اثر و تک‌نگاره تصور کرد. این دو تصویر نمونه‌ای هستند که بستری مناسب را برای پرورش تخیل فعال هنرمند فراهم می‌کنند با تکرار نقش‌مایه‌هایی به اشکال مختلف صوری یا آشکارگی تصاویری که در اعماق ناخودآگاه فردی و جمعی هنرمند نهفته‌اند. دغدغهٔ هنرمندان این حوزه از یک سو پایبندی به سنت‌های پیشین و تکرار و تقلید از آن اصول است که در تذهیب‌ها و تشعیرها نمونه‌های فراوانی دارند؛ از سوی دیگر ساخت و پرداخت فضای ذهنیِ خودشان از نقوش و عناصر مختلف بصری است. به نظر می‌رسد هنرمندان این حوزه اهمیت نقل و انتقال موضوع از صورتی به صورت‌های دیگر را برجسته می‌کنند؛ به جای تکرار تصاویر از پیش‌معین، بر تغییر شکل تصاویر با درک و فهم بصری خود تأکید می‌کنند.

نگارنده این تصویر را در موزهٔ توپقاپی مشاهده کرده، اما اجازهٔ عکاسی از اصل این اثر به او داده نشد. این تصاویر در اصل، رنگی هستند با ترکیبی از رنگ‌های آبی لاجوردی، سبز و طلایی و دورگیری‌هایِ مشکی. راکسبرا در کتاب مقدمه‌ای بر دیباچه‌نویسی آلبوم‌های ایرانی تصویری سیاه‌وسفید از آن ارائه کرده که ما همین مستند را در اینجا آوردیم.

در آغاز مرقّع امیر غیب‌بیگ، بعد از دو صفحهٔ دیباچه، باید مرقّع را چرخاند تا این دو اثر را که در دو صفحهٔ مقابلِ هم مانند تصویر آینه در آینه

تصویر ۷. تصویر سمت راست، صفحهٔ ۳ر، احتمالاً اثر مظفرعلی، قرن دهم از مرقّع امیرحسین‌بیگ منتقل‌شده به مرقّع امیرغیب‌بیگ، ۲۱۶۱ موزهٔ توپقاپی‌سرای Roxburgh, 2001, p 81.

تصویر ۸: صفحهٔ ۳ر، احتمالاً اثر مظفرعلی، قرن دهم از مرقّع امیرحسین‌بیگ به مرقّع امیرغیب‌بیگ منتقل‌شده ، ۲۱۶۱ موزهٔ توپقاپی‌سرای، ibid.

قرار دارند، بتوان عمود دید.[۲۸] این دو اثر، بین متن دیباچه و دیگر برگه‌ها کمانی بین تعاملات سنت‌های بصری ایرانی و چینی باز کرده‌اند. ما ضمن توجه به نگاه رایج به حاشیه‌ها که همان کارکرد زیباشناختی و به طور عام نقش تزیینی است، به لایه‌های معنایی و پشتوانهٔ فرهنگی و نمادین تاریخِ تصاویر توجه کرده‌ایم.

فرم‌های پیچان و درهم‌تنیدهٔ این دو موجود و ترکیبِ مدور بدن‌هایشان با نقوش دیگرِ برگ‌های ریزودرشتِ برگ کنگری با تضاد فرم‌ها و رنگ‌ها، موضوع نبرد آنها در قابِ تذهیبِ را برجسته کرده‌اند. این آثار از ترکیب‌های کمتردیده‌شدهٔ نقش گرفت‌وگیر به حساب می‌آیند. طبیعی است که انتقال عناصر بصری و نمادها از فرهنگی به فرهنگی دیگر، معنا و مصادیق فرهنگی و کارکردهای آنها را از فرهنگِ مبدأ تحت‌الشعاع قرار می‌دهد؛[۲۹] اما، وقتی نمادهای دو یا چند فرهنگ در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند به طرزی خودانگیخته مصادیقِ فرهنگِ مبدأ پدیدار می‌شود. انتخاب نقاشی‌های چینی در اکثر مرقّعات متقدم و متأخر از قرن نهم تا قرن دهم (دورهٔ شاه‌تهماسب)، تاریخ‌آگاهی گردآورنده را نشان می‌دهد و این موضوع را برجسته می‌کند که گردآورنده با توجه به میزان دسترسی به مخازن کتابخانه‌ها و منابع تصویری، به همزیستیِ مسالمت‌آمیز فرهنگی توجه داشته و از این رو نمی‌توان انتخاب آثار چینی و نمایش تبادلات میان این دو فرهنگ در کنار یکدیگر را اتفاقی و بی‌تأمل به حساب آورد. اشاره به ذکر دو نکته از هم‌حضوری آثار فرهنگ‌ها در مرقّعات ضروری است: الف. نمایش میزان تأثیر و تأثرات و تبادلات فرهنگی؛ ب. توجه به انتقال برخی عناصر بصری و نمادهای فرهنگِ دیگری در سنت بصری هنر ایران. در مرقّعات با به نمایش گذاشتن آثار متنوع باب مباحثه و ارزیابی آثار به‌صورت رسمی باز شد و فرصتِ تطبیق برای بینندگان فراهم آمد که آنها بتوانند با دیدن این آثار در کنارِ یکدیگر تأثیر و تأثرات را ببینند و داوری کنند.

موضوع جدال آیینیِ گرفت‌وگیر با نمادهایی از

سنت بصری چینی، در قابِ تذهیبی متشکل از شمسه و شرفه و لچکی‌ها، که از گل‌های ختایی پُر شده‌اند، قابل تأمل است. این آثار نشان می‌دهند که این نمادها و عناصر چینی در سنت بصری ایران می‌توانند کارکردهای دیگری داشته باشند که در مجال بحث پیش رو نمی‌گنجد. باید خاطرنشان شود که از یک سو با ابتنا به منظر پدیدارشناسی تخیل، باید به شکل خلاقانهٔ نابِ تصویر توجه کرد و از دیگر سو تأثیرپذیری تخیل از ارزش‌ها، باورها، و روحِ زمانه به گونه‌ای که چرخش در ساختار اولیهٔ آن به وجود می‌آید و از آنجا که تغییر در عنصر عاملیت می‌تواند تغییر در معناها و حتی ساختارها به وجود آورد، این نکته در نمونهٔ مورد بحث دارای اهمیت است.

ساختارهای اسرارآمیز و ترکیبی این موجودات نمایانگر افعال و حالاتی هستند که چیزی بتواند از رهگذر عملی ادغام‌کننده و متحدکننده[۳۰] به جوهرهٔ اصلی خود برسد. به نظر می‌سد که اینها ریشه در اعماق روان انسان و ناخودآگاه جمعی دارند و این یادآور آن سخن آرثر پوپ است که نقش‌ها «بیان بیم‌ها و امیدها و علایمی برای استعانت از قوای طبیعی در مبارزهٔ دائم و وحشتناک حیات‌اند» (پوپ، ۱۳۳۸: ۹). به نظر می‌رسد این نبرد، یادآور بارِ ارزشیِ مثبت چی‌لین در فرهنگ چین است؛ در عین حال حضور آن در فرهنگ ایران به نوعی تقابل ارزش‌های دو سنت را نشان می‌دهد. جدال این دو سنت می‌تواند اشاره به دغدغهٔ هنرمند از «غلبهٔ فرهنگ» باشد و یافتن ساز و کاری برای سنجیدگی و کنترل میزان اقتباس‌ها میان دو فرهنگ. نبرد این دو موجود با یکدیگر چنان است که گویی به منظور حفظِ بقا و حیات نیست و امیدِ پیروزی از آن برنمی‌خیزد، بلکه در چرخشی دوار و دائمی آینهٔ یکدیگر شده‌اند و شاید در راستای تفهیم این جمله از دیباچهٔ مرقّع است: «پوشیده نماند که خیالاتِ عجیبه و انگیزه‌های غریبهٔ اهلِ این صفت، مشهورِ هر دیار و منظورِ اولوالانظارست، و قوّتِ مخیّله و نزاکتِ طبع که این طایفه راست از اهلِ صنعت هیچکس را نیست. پیکری که در لوحِ خاطرِ نقاش، چهره می‌گشاید و در آئینهٔ خیالِ هر کس روی ننماید» (سیداحمد مشهدی، ۹۷۲-۹۷۳هـق، ۱۱پ) و از همین روی، بی وجه نیست که این تصویر را در میانهٔ دیباچه قرار داده و از الگوی چینشی معناداری حکایت کرده‌اند.

چنانکه گفته شد، تخیل عامل تسریع‌کنندهٔ تصور است و تصور مانند صافی، عمل می‌کند. هنرمند، برای ساز کار روایت‌های ذهنی، می‌تواند از مرزها گذر کند و محصول نهایی ذهنش را برای دیگران متجلی سازد و به نمایش درآورد. این نگاه و دیدگاه در تشعیرها مصادیق بسیار دارد. موضوعات و مضامین تشعیرها، فارغ از وجه تزیینی و ساختارِ بصری مشابه، در فضاها و به شکل‌هایِ گوناگون می‌توانند درک شوند؛ حتی این درک شدن، در زمینهٔ نمادها و عناصر بصری وجود دارد که از فرهنگی به فرهنگی دیگر منتقل و در طول زمان، جزو فرهنگ میزبان شده‌اند. گفتنی است که در رویکرد پدیدارشناسیِ تخیل، کهن‌الگوها و مصداق‌های فرهنگیِ‌شان، نمادها و بعضاً نمادهای روایت‌دار (اسطوره)، در واکاوی لایه‌های معنایی، نقش بسزایی دارند. در نتیجه، مراجعه به خاستگاه اصلی آنها ضروری می‌نماید که به بخشی از آنها اشاره می‌کنیم.

مصادیقِ فرهنگی نمادها و روایت‌هایشان در نمونه‌هایی از حاشیه‌سازی‌ها

مسیر تخیل در خیال‌پردازی یا تخیل، مادهٔ بی‌شکل و پویا و فعالی است که در کهن‌الگوهای جمعی و به دنبال آن در نمادها و مصادیق کهن‌الگوهای فرهنگی متجلی می‌شود و در انتها این ماده با پذیرش شکل فرهنگی، در نماد ظاهر می‌شود؛ زیرا «ریشهٔ نماد در کهن‌الگوهای فرهنگی است. چینش نمادها در کنار یکدیگر متجلی‌کنندهٔ تخیل ناب است و این چینش ناب در آثار ادبی و هنری ظهور و بروز پیدا می‌کند» (عباسی، ۱۴۰۱: ۱۶۴). بر این پایه نیروی محرکهٔ تخیل در شکل‌گیری تصاویر، برزو و ظهور نمادها و مصادیق فرهنگی‌شان دخیل است. این نیرو می‌تواند به‌مثابهٔ ابزارهایِ بیان تصویری و انتقال مفاهیم، گاه صورت و معنا را در آثار زیادی به‌هم نزدیک کند؛ گاه ارتباط خود را با واقعیتِ ملموس حفظ نماید و گاهِ دیگر در صورت‌هایی غیر متعارف ظهور یابد. در عینِ حال، باید به جایگاه نمادها و نمادهای روایت‌دار، در حاشیه‌سازی‌ها و چگونگی کاربردِ مفاهیمشان در فرهنگ‌هایِ دوره‌های مختلف، باید توجه کرد. آنها گاه به شیوه‌ای کاملاً انتزاعی؛ گاه ملهم از واقعیت و گاهی با اغراق در نقوش مختلف و عملکردهای متفاوت به منصهٔ ظهور می‌رسند. در اینجا ضروری دیدیم که توضیحِ مختصری از پیشینهٔ نمادها و در مواردی روایت‌هایشان، مروری بر نمونه‌هایِ ذکرشده، ارائه کنیم:

۱. **چی‌لِیَن:** در چین باستان نبَرد، کهن‌ترین وسیلهٔ اثبات حقانیت بود. رزم وسیله‌ای برای برتری و احراز هویت بود. گائویائو قاضیِ دربارِ خاقانِ فرزانهٔ شون را ناظر چنین مبارزاتی می‌پنداشتند. در گزارش‌ها نمادِ عدالتِ گائویادو، موجود فرخنده‌ای به نام چی‌لَین است. چی‌لیَن در این گزارش‌ها حیوانی است با هیئت ترکیبی از تن گوزن، دُم گاو، سُم اسب و تک‌شاخِ نرم و گوشتی با مویِ پشت. چی‌لیَن رنگارنگ و مویِ شکمش زردفام است. وقتی بر گیاهان می‌خرامد گیاهان در زیر پایش آزار نمی‌بینند و هیچ موجودی را بی جان نمی‌کند، سُم او موجودات را نمی‌آزارد، با وقار و آرام است و صدایش چون صدای زنگ دلنشین. چی‌لیَن خطای نادانان را می‌بخشد و خطاکاران حقیقی را با شاخ گوشتی خود به گائویائو نشان می‌دهد. در افسانه‌ها وقتی در دادگاه خاقان عدالت به درستی اجرا شود چی‌لین پدیدار و به جانب خاقان عادل می‌رود و حضور موجودات اسطوره‌ای از این سان در دربار، نماد هماهنگی آسمان و زمین و قبول بودن خاقان در نزد آسمان است. در زمان فرمانروایی خاقان یونگ‌لو، سومین خاقان دودمان فرمانروایی مینگ (۱۳۶۸-۱۶۴۴م)، ماجرای افسانهٔ چی‌لین بار دیگر زنده شد (کریستی، ۱۴۰۰: ۲۱۷-۲۲۱). این گزاره از نظر زمانی اشاره به دورهٔ مینگ دارد و نکتهٔ مهمی را نشان می‌دهد که استفاده از نقش این موجود در دورهٔ مینگ رواج داشت؛ زمانی که دربار تیمور مبادلات تجاری با چین داشت و نقاشی به نام غیاث‌الدین[۳۱] را به‌عنوان سفیر به این دیار فرستاد. همچنین، نشان می‌دهد که بخشی از منابع تصویریِ مرقّعات دورهٔ شاه‌تهماسب از این دوره به ایران رسیده است.

۲. **سیمرغ:** در روایت‌های اسطوره‌ای از صفات انسانیِ سخن‌گویی، چاره‌گری و طبابتِ سیمرغ سخن رفته است. آشیان سیمرغ در البرز، کوه اسطوره‌ای است اما در آثار زرتشتی بر فراز درخت شگفت‌انگیز گوکرن زندگی می‌کند یا درختی که در میان دریای فراخکرد قرار دارد و دربردارنده دانهٔ همهٔ رستنی‌ها است که هرگاه از

درخت برخیزد هزار شاخه از درخت می‌روید و هرگاه که بر درخت می‌نشیند هزار شاخه درخت می‌شکند و با پراکنده‌شدن دانه، گیاهان مختلف هستی می‌یابند (کریستین سن، ۱۴۰۰: ۴۷۸). در ادبیات اساطیری و عرفانی نمادی پُرمعناست. در میان پرندگان از سیمای قدسی و اساطیری درخشان‌تری برخوردار است. سیمرغِ اسطوره‌ای در شاهنامه برای اولین‌بار در دوران پادشاهی منوچهر آشکار می‌شود و به‌عنوان نماد نیکوکاری و ایثار رخ می‌نماید. در تعبیری، نماد سحر نیز بوده؛ سحر و جادویی که بار منفی ندارد و سرچشمهٔ خیرخواهی و برکت است (نامور مطلق، کنگرانی، ۱۳۹۴: ۲۰۶). در ادبیات اسلامی فارسی، آشیانهٔ سیمرغ بر کوه افسانه‌ای قاف است که پریان و دیوان بر آن مأوی دارند. سیمرغ به‌عنوان حکیم شفابخش نیز معرفی شده است. در دورهٔ اسلامی، سیمرغ نه فقط مرشد و مظهر ذات حق بود بلکه نماد نفس پنهان نیز بود (شوالیه، گربران، ج۲، ۱۳۹۸: ۱۱۸۹). اما، باید در نظر داشت هماوردی بین اژدها و سیمرغ در هنر ایران اشاره به معانی دیگر دارد که در ذهن هر هنرمند بروز متفاوتی داشته است و نکتهٔ مهم، سویهٔ خیر سیمرغ ایرانی در برابر سویهٔ خیر اژدها در فرهنگ چینی است.

۳ . درنا: درناها نقش مهمی در اساطیر چینی دارند. روایت‌های اسطوره‌ای مختلفی در مورد آنها نقل شده است. در اساطیر چینی درناها عموماً به طور نمادین با ایده جاودانگی مرتبط هستند. در آسمان بر فراز دنیای غبارآلود پرواز می‌کنند، بنابراین پرنده را نماد پاکیزگی و پاکی نیز می‌دانند. جی.سی.کویاجی، نویسندهٔ کتاب آیین‌ها و افسانه‌های ایران و چین باستان عقیده دارد سیمرغ تعبیری از درناست. کویاجی برای اثبات آن، کیفیت سیمرغ و وارغن را در اوستا با اوصاف

درنا در افسانه‌های چین مقایسه می‌کند و می‌گوید: در اساطیر چین، پرنده‌ای به نام سین‌هو بسیار مورد توجه است و نقشی معجزه‌آسا دارد و این همتای درناست و در آخر نتیجه می‌گیرد سین‌هو همانند سیمرغ و درناست. (کویاجی، ۱۳۶۶: ۳۶-۶۰). درنا در مناظر مختلفِ تشعیرها بسیار دیده می‌شود. در تصویر ۳ چنین می‌نماید که نقش نگهبان دیو سبزتن را به‌عهده دارند؛ پوستینی برای او بر زمین پهن کرده‌اند تا دیو تنی بیاساید. اما در بالای تصویر ۴ ناظرانی بال‌گشوده بر جدال سیمرغ و چی‌لین هستند.

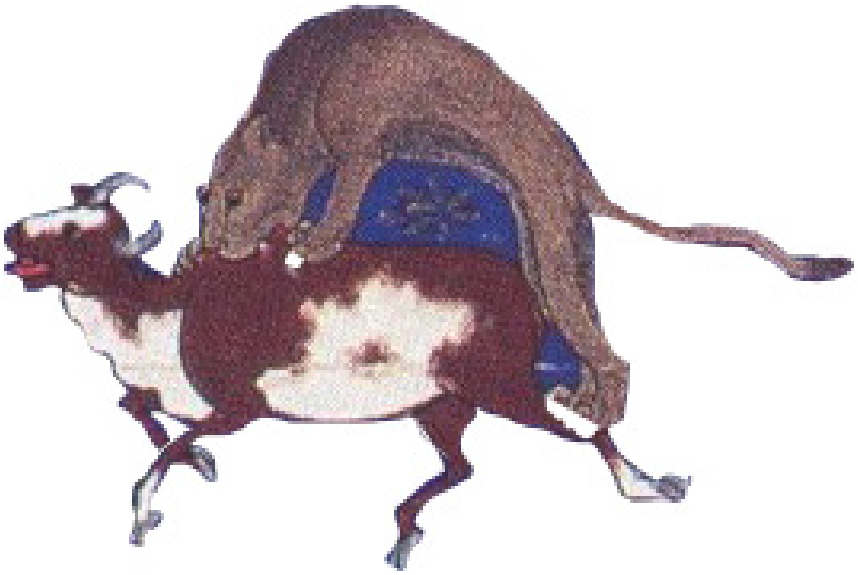
۴. دیو سپید: دیوان در دوران باستان و متون کهن ایرانی نقش‌های مختلفی در اذهان و باورهای مردمان ایرانی داشته‌اند؛ از جمله دیو سپید. در شاهنامهٔ فردوسی از جنگِ ناکامِ کیکاووس برای گشودن سرزمین دیوان در مازندران حکایتی آمده است. در این روایت دیو سپید از نیرومندترین دیوهای این سرزمین است. در آن زمان مردمِ کافر مازندران، دیوان باستان یعنی خدایان خود را می‌پرستیدند. این دیو سپید می‌بایست یکی از خدایان بزرگ آنها و حتی شاید بزرگ‌ترین خدای آنها بوده باشد. سپیدی رنگ احتمالاً اشاره به مقام او دارد (نولدکه، ۱۳۷۹: ۵۵۲-۵۵۸). ژالهٔ آموزگار نیز در

مقالهٔ «دیوها در آغاز دیو نبودند» با اشاره به اندیشهٔ دوگانگی نیک‌وبد، از سه گروه خدایان نام می‌برد [۳۲] که گروه دوم خدایانی هستند در مقام ارتشتاری و جنگجویی که لقب دیو دارند (آموزگار، ۱۳۷۱: ۱۶-۱۷). اشارهٔ کوتاه به پیشینهٔ این موجود نشان می‌دهد که خویشکاری دیوان در طول زمان و افسانه‌ها و باورهای عامیانه دچار تغییر و تحولات بسیاری شده است، چنانکه در این تصویر نقش خدایی ندارند. نقاشی توانست با وساطتِ تزیین، راه توجیه خود را در زمینه‌های مختلف هنری بگشاید.

۵. درخت واق: در این تصاویر گونه‌های مختلفی از گیاهان واقعی یا نمادین حضور دارند. درخت واق یکی از شخصیت‌های اصلی این تصاویر است که تخیل انسان را فراتر از یک عنصر بصری فعال می‌کند. واق، یکی از اصول هفت‌گانهٔ نقاشی است. اصل ششم که در اصل از قرن ششم هجری قمری وارد هنر کتاب‌آرایی ایران شد. این اصل دست هنرمند را برای هرگونه خیال‌پردازی برای نمایش میوه‌های عجیب و شگفت‌انگیز باز می‌گذارد؛ ترکیبی از عناصر گیاهی و شاخ و برگ‌های گل‌ها و صورتک‌های انسانی و حیوانی که بیشتر در حواشی نسخه‌ها، روی جلدها، حواشیِ تک‌برگ‌ها و... از آن استفاده می‌شود. کلمهٔ واقواق، اشاره به درختی سخن‌گو دارد. محمدبن‌ابی‌طالب دمشقی در کتاب نخبهٔ الدهر فی عجائب البر و البحر، از جزیره‌ای به نام «واقواق» نام می‌برد که در نیم‌کرهٔ جنوبیِ اقیانوس هند در پسِ کوه اصطیفون قرار دارد؛ جایی که دریای چین به آن می‌پیوندد. هم‌زمان از آن به عنوان درختی سخن‌گو یاد می‌کند: «واقواق درختی است چینی همانند بادام و خیارچنبر که میوه‌ای همچون چهرهٔ آدمی دارد. چون میوهٔ این درخت برسد چندین‌بار صدایی همانند واقواق از آن به گوش می‌رسد...» (دمشقی،

۱۳۵۷: ۲۴۸-۲۴۹). افسانه‌های متعددی از این درخت نقل شده است. بالتروزایتس نیز از این درخت می‌گوید که در جزیره‌ای دوردست، روی شاخه‌های عجیب و غریبش، سرهای پسران آدم را حمل می‌کند. سرها با طلوع و غروب خورشید فریاد می‌زنند «واک‌واک» و سرودهای آیینی می‌خوانند و اگر میوهٔ آن بدن کامل از زنان باشد، نشان بدی است (Baltrusaitis, 1981: 111).

۶. فرم نمادین گرفت‌وگیر: نقش نبرد گاو و شیر، سرچشمهٔ الهام هنرمندان برای نمایشِ رویارویی‌های شخصیت‌های مختلف بوده است. پیشینهٔ این نقش به قبل از اسلام برمی‌گردد. مهرداد بهار این نقش را به میترا و آیین مهر نسبت می‌دهد و می‌گوید: «این نقش توجیه نخستین کشته شدن گاو به دست مهر است؛ وظیفه‌ای که بعداً در اساطیر زرتشتی به عهدهٔ اهریمن می‌افتد. از کشته‌شدن گاو (مظهر ماه و برکت‌بخشی) به دست شیر (مظهر مهر و خورشید) برکت برمی‌خیزد و رویش جهان گیاهی، به‌ویژه گیاهان دارویی، آغاز می‌شود» (بهار، ۱۳۸۸: ۱۲۵). می‌دانیم که شیر از دیرباز قدرتمندترین پستاندار درنده‌خوی (در بیشتر فرهنگ‌ها) و به نوعی سلطان جانوران زمینی بوده و گاو روایاتی مرتبط با آفرینش و برکت در ایران کهن دارد. از جمله «پنجمین مرحله آفرینش حیوانات بود. این گاو، تخم کلیه چهارپایان و حتی برخی گیاهان سودمند را با خود داشته است» (یاحقی، ۱۳۷۵: ۳۶۰). این نقش نمادین در طول زمان و در بسترهای مختلف تکرار شده است. در دورهٔ صفوی یکی از نقوش پُرتکرار در زمینه‌های مختلف مانند فرش[۳۳]، پارچه‌بافی و برخی قلم‌کاری‌ها استفاده از نقش گرفت‌وگیر است با شخصیت‌های چی‌لیَن و سیمرغ. یک تصویر تخیّلی، یک انتخاب سادهٔ تجربی نیست که هنرمند خالی از ذهنیت باشد. نقش گرفت‌وگیر که بن‌مایه و پیشینهٔ آن علاوه بر تأکید بر نمایش عظمت و قدرت شاهانِ دوران باستان، بازگوکنندهٔ تکرار آیین و روایت اسطوره‌ای است. نماد ریخت حیوانی لایه‌هایی معنایی را حمل می‌کند ردّ پای نقش گرفت‌گیر پیوندی دیرینه با اسطورهٔ پادشاهی جمشید دارد؛ هم‌زمانی پیروزی جمشید بر اهریمن و تازگی و بازگشتِ روز نو (بیرونی، ۱۳۸۹: ۳۳۰).



نتیجه‌گیری

با توجه به رویکرد پدیدارشناسی تخیل، بخشی از نتایج پژوهش حین روند تحلیل به دست آمد. ما ضمن توجه به نگاه رایج به حاشیه‌ها و کارکرد زیباشناختی و به طور عام نقش تزیینی، با اتکا بر لایه‌های معنایی و پشتوانهٔ فرهنگی و نمادین، تاریخِ تصاویر نقش‌آفرینی تخیل را در ذهن سازندهٔ مرقّع در انتخاب یک حاشیه در معنایی عمیق رصد کردیم و سنجیدیم. این رویکرد ما را به بهره‌مندی حداکثری از ظرفیت‌های معنایی حاشیه و به تبع مرقّع نزدیک‌تر کرد، انتخاب یک حاشیه یعنی درگیریِ خیال گردآورنده با اثر. از منظر پدیدارشناسی تخیل خلق یا انتخاب حاشیه در مرقّع به‌مثابهٔ قاب و ضمیه شدن بر اثر، مانند حاشیه یا تعلیقه بر متن است در توصیف یا تکمیلِ اثر که با ورود به آگاهی هر بیننده راهی باز می‌کند به تجربهٔ درونیِ و خیال فرد، فارغ از مرزبندی میانِ حاشیه و متن و رفت و برگشت میان درون و بیرون. از این منظر، این نوع روایت‌پردازی، تفسیری از حاشیه‌ها به‌مثابهٔ قاب به دست می‌دهد با رمز و رازهای صورت‌های خیالی که وَرا و فَرایِ امری تزیینی و مقولهٔ زیباشناختی با داوریِ ذوقی و فرایند درونی‌شده، ما را به این سمت هدایت می‌کند که تخیل سازندهٔ مرقّع در گزینش یا خلق حاشیه برای اثری که بر او پدیدار شده، حاصل فرایندی اتفاقی و بی‌تأمل نبوده است. همچنین، تخیل مخاطب هنگام پدیدار شدنِ مجموع اثر و حاشیه، میان معنایابی و معناسازی تردد کرده و نادانسته وارد فرایند پدیدارشناسی خیال می‌شود و روایت‌های مفروض حاشیه و روایت‌های مشترک حاشیه و اثر را مطابق با نیروی خیال، درک و دریافت می‌کند. حاشیه‌هایِ مورد بحث در این پژوهش نشان می‌دهند که سازندگانشان، علاوه بر پایبندی بر سنت‌های معهود، با نیروی متخیّلهٔ خود در بروز و نمایش موضوعاتِ این حاشیه‌ها، تا جای ممکن، آزادانه عمل کرده و خلق و روایتی دیگر را در قالب حاشیه یا تعلیقه بر اثر اصلی رقم زده‌اند و حاصل کار، محرکی برای معنایابی و معناسازی تخیل مخاطب فراهم آورده‌اند. گزینش یا خلق حاشیه‌هایِ مورد بحث با پدیدارشدن در ذهن و خیال سازندهٔ مرقّع راه‌هایی بر درک و دریافت‌هایی متفاوت می‌گشاید. حاشیهٔ مرقّع امیر غیب‌بیگ همراه با چند تصویر مرتبطِ دیگر از این مرقّع، حکایت از این دارند که خالقانِ آنها در چگونگی مفهوم‌سازی یک قلمرو ذهنی بر حسب قلمرو ذهنی دیگر، دست بازتری داشتند. آنها تجارب و شناخت خود را در میان ایهام و ابهام نمادها در حاشیه‌ها به نمایش می‌گذارند و نشان می‌دهند که قوهٔ متخیله را فعال و نیروی محرکهٔ آن با اتکا بر تخیل، در مرز بین حاشیه و متن تردد می‌کند و در آگاهی هر بیننده تداخلی از امر نامحسوس و پنهان‌کاری و روشنگری و پرده‌گشایی را پیش می‌آورد. ساختار معنایی با جابه‌جایی حاشیه به متن و متن به حاشیه، بین نظام تصویری مرسوم در حاشیه‌ها درهم تنیده می‌شود؛ قابی که متن را استقلال می‌بخشید خود متنی می‌شود که با حاشیه‌ای دیگر قاب‌بندی می‌شود. واکاویِ این نوع حاشیه در نمونه‌های بررسی‌شده، وجوه دیگری از تاریخ مصور (مرقّع) و کارکرد استنادی، مصادیق فرهنگی و پیشینهٔ تاریخی آنها را برجسته کرد. کارکرد بینافرهنگی در انواع مرقّعات نشان دادند که انتقال نمادها و عناصر بصری گاه در فرهنگ جدید معنا و کارکردی دیگر می‌یابند و گاهِ دیگر کارکرد خود را مطابق با پشتوانه‌ها و لایه‌های تاریخی و فرهنگیِ خود راهبری می‌کنند. حامی و جامع مرقّع به‌خوبی از میزان تأثیر و تأثرات هنر

و تبادلات میان فرهنگ‌ها آگاه بودند و توانستند نشان دهند که در سایهٔ پذیرش و همزیستی با فرهنگ‌های دیگر و پیوستگی‌ای که در لایه‌های درونیِ کهن‌الگوها وجود دارد در نظام پویای تخیّل با تغییر و تحولاتی می‌تواند ظهور و بروزهایی پیدا کند و در آگاهی هنرمند و بعد مخاطب، به تجربهٔ دیگری بدل شود. امید است که این پژوهش رهیافتی به بازبینی مبنایی و روشی در بررسی حاشیه‌ها در مرقّعات باشد.

پی‌نوشت

۱. دربارهٔ محرکه و توضیحات کامل به کتاب ساختارهای تخیل ژیلبر دوران مراجعه شود (نک: عباسی، ۱۳۹۰: ۵۹-۷۰).

۲. وجود ایهام و ابهام مهم‌ترین ویژگی نمادها محسوب می‌شود. ایهام و ابهام در نماد که موجب تفاسیر گوناگون از واقعه یا متنی می‌شود، خود موجب می‌شود تا هر کسی به میزان گسترهٔ عقلی و علمی خود مرجع نماد را تصور کند. نماد هرگز یک بار برای همیشه تشریح و تفسیر نمی‌شود بلکه از نو امکان رمزگشایی آن وجود دارد؛ نماد دو ویژگی به ظاهر متضاد دارد: از یکسو سبب روشنگری و تشریح چیز دیگری است و از سوی دیگر دلیل کاربرد آن، پنهان‌کاری و مخفی نگه‌داشتن آن چیز است. اما اگر نیک بنگریم تضادی در میان نیست، برعکس این ویژگی دوگانهٔ نماد، قوت و دلیل به کارگیری آن است (نامور مطلق، کنگرانی، ۱۳۹۴: ۱۶).

۳. «تذهیب» در لغت به معنای زراندود کردن و طلاکاری است و در کتاب‌آرایی به نقوش منظم و هندسی و جز آن می‌گویند که با خطوط مشکی و آب‌طلاکاری تزیین شود و رنگ دیگری در آن به کار نرود یا کم به کار رود. آبِ‌طلایی که در تذهیب به کار می‌رود، ممکن است از یک رنگ بیشتر باشد؛ یعنی برحسب اینکه زرِ خالص باشد یا با مقادیر مختلف نقره و مس آمیخته شده باشد، رنگ آن زرد و سبز و سرخ متنوع می‌شود. به‌علاوه، ممکن است رنگ به‌کاررفته، ساده یا صیقلی و شفاف باشد. در این صورت به آن زر، «خام و پخته» می‌گویند (بیانی، ۱۳۵۳: ۲۴-۲۳).

۴. .اول خط باریک بکش بعد از آن در پس آن خط گنده‌تر میان هر دو خط آخر را چهار تحریر بکش دو از پیش و دو از پس آنگهی لاجورد بروش بکش (میرمنشی، ۱۳۵۲: ۱۶۴).

۵. .جدول مثنی: اول دو خط طلا بکش در برابر هم بعد از آن طلا را مهره بکش و هر خطی را دو تحریر بکش بعد از آن گرد او لاجورد بکش (همان: ۱۶۵).

۶. جدول سه تحریر: اول خطی بکش و مهره بکش بعد از آن دو تحریر یکی از پیش و یکی از پس بکش و در آخر لاجورد بکش (همان: ۱۶۵).

۷. اگر در نقوش به‌کاررفته در تذهیب، جز آبِ زر، محلول شنگرف و لاجورد و سفیداب و زنگار، رنگ به‌رنگ شده باشد، به آن «مرّصع» می‌گویند. معمولاً هر نقش مرصع، مذهّب نیز هست؛ ولی عکس آن لازم نیست (بیانی، همان).

۸. حلکاری عبارت است از طلاکاری پارچه، بدون خطوط تحریر، از تصویر جانوران و بیشتر شاخ و برگ و و گل و بوته و پرندگان و حیوانات افسانه‌ای مانند اژدها و سیمرغ در حاشیهٔ صفحات کتاب و مرقع (همان).

۹. پیش از اختراع عکاسی جدید، آنچه به عنوان «عکاسی» شناخته می‌شد و حواشی بعضی از کتاب‌ها و مخصوصاً مرقعات را با آن تزیین می‌کردند، عبارت بود از الگوهایی از مقوا که با دقت از نقوش مختلف می‌بریدند و آن را روی صفحه می‌انداختند و با الوانی که انتخاب کرده بودند، روی الگو را رنگ می‌کردند. درنتیجه، زیر قسمت‌هایی از مقوا که بریده شده بود، اثر رنگ می‌ماند و نقوشی یکنواخت در صفحات مختلف بر جا می‌ماند. بیشتر این نقوش را با زر تحریر می‌کردند (بیانی، همان: ۲۵).

۱۰.گاهی نقوش یا کلمات و عباراتی را که به آب زر یا الوان دیگر مانند سفیداب انداخته و نوشته‌اند، با قلم بسیار باریک با مرکب مشکی محصور می‌کنند تا بهتر دیده و خوانده شود. به این عمل «تحریر» می‌گویند. تحریر درواقع همان طرح کار است که ابتدا خفیف کار می‌شود و سپس نقاش روی آن کار می‌کند (مایل‌هروی، ۱۳۸۰: پانزده).

۱۱.در بعضی نسخه‌ها، مطالب کتاب روی متن زرفشان نوشته می‌شود و گاهی حاشیه افشان و متن صفحه‌ها ساده است. افشان که ممکن است با زر یا الوان دیگر باشد، دو قسم است: گاهی مانند خردهٔ طلای محلول یا الوان دیگر است و گاهی بسیار ریز. در حالت دوم، آن را «افشان غبار» می‌گویند. گاهی در متن و حاشیهٔ کتاب‌ها و بیشتر مرقع‌ها افشان درشتی دیده می‌شود که سیاهرنگ است. این افشان از جنس نقره است که در مجاورت هوا و بهمرور زمان سیاه می‌شود (همان).

۱۲. آنچه برای هنرمند در زبان بیان هنری مهم است استفاده ازتمثیل، قیاس، استعاره، نماد برای بیان تصاویری است که در ذهن دارد. به باور جاحظ به نقل از عبدالقاهر جرجانی «شعر گونه‌ای از بافندگی و نوعی تصویر است» جرجانی، ۱۳۶۸: ۵۹۱). اگر شعر را ترکیبی از کلمات و واژه‌ها در صورتی متعالی شده بدانیم چیزی شبیه ترکیب‌بندی در هنر است بافندگی عناصر، تصویر می‌سازد.

۱۳. برای تبیین روایات خیالی می‌توان معادل‌هایی مانند تشبیه،

تمثیل، نماد، استعاره و مجاز را برای آنها در نظر گرفت. تشبیه ، «انتقال را پیشنهاد می‌کند و اداتی مانند «همچون»، «گویی» و «مانند» را تداعی می‌کند» (نک: هاوکس، ۱۳۹۷: ۱۳) که در تصاویر مصداقِ عینی دارند.

۱۴. آرثر پوپ بر این نظر است: «شاید بسیار اشتباه نکرده باشیم اگر هنر ایران را «هنر نقش» بخوانیم، یعنی هنری که باید مانند موسیقی و معماری تلقی شود. زیرا که این هنر از زیبایی نمونه‌های هنر تزیینی به موسیقی مرئی تعبیر شده است، زیرا که این هنر از زیبایی و کمال اجزاء و حسن ترکیب آنها به صوت با معنا و مؤثر و در هیئتی که دارای قدرت تأثیر باشد حاصل می‌شود و هرگز اشیاء را با صفات اصلی که معرف جنبهٔ خارجی یا جاندار آنهاست نمایش نمی‌دهد» (پوپ، ۱۳۸۸: ۳).

۱۵. نگارنده در تحقیق جامعی که دربارهٔ گونه‌های مرقعات انجام داده است، داشتن دیباچه برای تقسیم‌بندی انواع مرقعات را شاخص قرار داده است. در این تقسیم‌بندی، مرقعات متقدم، مجموعه‌های هنری‌اند که دیباچه ندارند و مرقعات متأخر، مجموعه‌هایی هستند که دیباچه دارند (ضرغامی، ۱۴۰۰: ۸۹-۹۰).

۱۶. پاسخ منتشرنشده و شفاهی از استاد سیدعبدالله انوار به پرسشی در باب تفاوتِ شرح، حاشیه و تعلیقه.

۱۷. دیوان شعری از سلطان احمد جلایری در سال ۸۰۸هـق تدوین، با هشت حاشیه‌سازیِ برجسته از تشعر تزیین شده است، در گالری هنر فریر در واشنگتن نگهداری می‌شود (بیانی، ۱۳۸۲: ۳۳۹). جلایریان در ترویج هنر نقاشی سرآمد سلسله‌های آن روزگار بودند. اویس پدر احمد، نقاش و نقاشی چیره‌دست بود و احمد خود این هنر را نزد عبدالحی، از استادان این فن و شاگرد اویس، فراگرفت (همان: ۳۴۳).

۱۸. برخی از پژوهشگران بر این نظر هستند که مرقع ۲۱۶۱ باید متعلق به شاه‌تهماسب باشد: استناد به شباهت‌های مواد و مصالح عیار بالا و نفاست جلد و برگه‌های مرقع ۲۱۶۱ است. «از طرفی مرغوبیت و کیفیت مواد به کار رفته در این مرقع در ردیف شاهنامه شاه‌تهماسب و خمسه شاه‌تهماسب (۹۴۶ه) و فالنامه شاه‌تهماسب (نیمهٔ دوم قرن دهم) است» (Diba, 1994: 155-156). مشابهت‌هایی که با سایر نسخ فاخر و نفیسی که در دوره شاه‌تهماسب انجام شده صحافی سه طرفی داخل و خارج جلد لاکی که با نقاشی‌های رنگین و تزیین شده است. علاوه بر این، مواد به کار رفته در رویهٔ جلد استفاده سخاوتمندانه از طلاکوبی و نوعی مرصع‌کاری با مروارید برای آرایهٔ جلد را نشان می‌دهد. پوشش‌های بالایی و پایینی جلد تابع یک قالب است: یک صحنه تمام‌عیار در متن و حاشیه‌های دوتایی (لچکی‌ها وگوشه‌ها) و پیکره‌دار تنظیم شده است. پوشش‌های بیرونی صحافی، شامل حیوانات افسانه‌ای چینی، سیمرغ و حیوانات چی‌لین‌ها و اژدها، در میان درختان گلدار می‌شود. (See: Esin, Diba: 157-156 , Atil, 1987: 50-60). نقاشان ایرانی تشویق شدند تا آثاری بسیار جذاب و شکوه‌مند را جایگزین مواد گرانبها ارائه کنند. باز هم با زبان شعر آفرینش خداوند را می ستاید و آفرینش و فنون به‌کارگرفته‌شده توسط هنروران را متناظر یکدیگر قرار می‌دهد. نوشته برگه مرقع را «مرز بهشت» قرار می‌دهد. دو بیت آخر: نام فرشته‌ای است که نگهبان بهشت (رضوان) بوده به معنای لذت. اگرچه به نظر می‌رسد که این صفحات باید در ابتدای مرقع قرار می‌گرفتند و دیباجه بعد از آن می‌آمد؛ مانند برگه‌های ابتدایی یک نسخه خطی مجلل، اما آنها در مرقع پراکنده شده‌اند. به علاوه تعداد و ویژگی‌های خودبسندهٔ تذهیب‌ها گواه بر این است که این آرایه‌های پرمایه نقش ملازم کلمات و یا تصاویر و یا مقسم سرفصل‌ها نیستند. به سخن دیگر تذهیب‌ها از عملکرد اصلی خود رها شده در صفحات مستقل گسترده شدند بدون متن، تصویر یا هر کارکرد دیگر. اما پرمایگی برخی از تذهیب‌ها مانند تک‌نگاره‌ها، بسیار جاه‌طلبانه به دنبال استقلال بصری بودند اما در زمان اتمام کار گردآوری مرقع به ترکیب‌بندی‌هایی از خوشنویسی و یا آثار مصور اضافه می‌شدند.

۱۹. اسکندربیگ ترکمان در تاریخ عالم‌آرای عباسی دربارهٔ امیرحسین‌بیگ اطلاعاتی نوشته است. او می‌گوید: «جمعی کثیر از طایفهٔ اُستاجلو رتبهٔ امارت داشتند و صاحب‌طبل و علم و جیش و لشکر و تُیولات معتبر داشتند معظم ایشان در درگاه معلی حسین‌بیگ ولد حسن‌بیگ یوزباشی بود که به جای عَمش نظر سلطان امارت یافته للهٔ شاهزادهٔ نامدار سلطان مصطفی میرزا بود و در خدمت اشرف قدر و منزلت عظیم داشت و صاحب‌رأی و مشورت در امور ملکی دخیل بود و قشون آراسته داشت و از ارکان دولت قاهره بود» (ترکمان، ۱۳۸۲: ۱۳۸-۱۳۹). برخی از این جزئیات در دیباچهٔ مالک دیلمی آمده است. مالک به منصب امیرحسین‌بیگ پس از فوت پدرش نیز در دیباچه اشاره می‌کند که شاه‌تهماسب مناصب، کارمندان خانه و اموال پدرش را به او واگذار کرد. مالک دیلمی نیز در گزارشش آورده که امیرحسین‌بیگ منصب خزانه‌داری را نیز بر عهده داشته است.

۲۰. استاجلوها یکی از طایفه‌های ایل ترکمان، قزلباش، بودند که شاه‌اسماعیل صفوی به کمک آنها توانست حکومت آق‌قوبونلوهای (۹۱۴-۷۸۰هـق) تبریز را شکست دهد و پایه‌های شاهنشاهی صفوی را پایه‌گذاری کند (نک: سومر، فاروق (۱۳۷۲)، نقش ترکان آناطولی در تشکیل و توسعه دولت صفوی، ترجمهٔ احسان اشراقی و محمدتقی امامی، تهران: گسترده).

۲۱. از سادات مشهدی بود و پدرش به خدمت شمع‌ریزی آستانهٔ رضوی اشتغال داشت. سیداحمد در اوائل حال، در مشهد کسب دانش و هنر می‌کرد و چون خطش صورتی یافت، از مشهد به هرات رفت و به خدمت میرعلی هروی رسید و در سلک شاگردان او درآمد و سرآمد شاگردان میر شد. فعالیت‌های سیداحمد در شهرهای بخارا، مشهد، عراق و آذربایجان بوده است. از توانایی خط او گفته‌اند که با خط میرعلی هروی برابر است و به وجوه احسنت شیوهٔ استاد را فراگرفته است (نک: بیانی، ۱۳۶۳: ۴۴-۴۹).

۲۲. با استناد به دیباجهٔ میر سیداحمد این اطلاعات را می‌توان استخراج کرد که امیر غیب‌بیگ سرپرستی مرقع را بر عهده

داشته و در دیباجه هیچ اشاره‌ای به نحوهٔ ساخت مرقع مشاوران و مشارکت‌کنندگان و زبدگان در اجرای تکنیک و فن تنظیم و چیده‌مان آثار در برگه‌های مرقع نشده است. «در جزو نفایس کتابخانهٔ خزینهٔ اوقاف، در محل توپقاپوسرایِ استانبول، مرقع عظیمی است که به شمارهٔ ۲۱۶۱، ثبت شده است. این مرقع به کوشش امیر غیب‌بیگ، یکی از امرای با ذوق دربار شاه‌تهماسب اول فراهم شده و مجموعه‌ای است از بهترین قطعات خطوطِ خوشنویسان و نقاشیِ صورتگران و تذهیبِ مذّهبان آن عصر. جامع و مباشر تنظیم قطعات این مرقع، سید احمد مشهدی است که علاوه بر اینکه مقداری از قطعات خطوط ممتاز خود را در آن جای داده، قطعات خطوط که در آن آورده است غالباً در طراز اول خوشنویسی است و دیباجه و مقدمه و خاتمه‌ای نیز برای این مرقع انشاء کرده و به خط زیبای خود به آن افزوده و ظاهراً این خدمت سه سال طول کشیده است (بیانی، ۱۳۶۳: ۴۹). «این مرقع فایدتی دیگر دارد؛ که در ضمن انشاء مقدمه، تذکره‌مانندی از خوشنویسان و از دیگر هنرمندان را در آن می‌توان یافت که اگرچه بسیار موجز است بسی سودمند است (بیانی، ۱۳۶۳: ۸۴-۸۵). این مرقع نتیجهٔ همکاریِ امیر غیب‌بیگ و خوشنویس میر سیداحمد مشهدی است. میر سیداحمد الحسینی مشهدی قبل از این مرقع، در سال ۹۷۱، دیباجه‌ای را با الگوی دیباجهٔ مروارید (۸۹۷-۸۹۶) برای مرقع ۲۱۵۶ دیباجه‌ای نوشته بود و یک سال بعد به عنوان جامع و مباشر، هم دیباجه و هم در گردآوری آثار برای مرقع امیر غیب‌بیگ که در تاریخ سال ۹۷۳ هـ‌ق تکمیل شد مشارکت تمام و کمال داشت.

۲۳. میرسیداحمد مانند دوست‌محمد و محمد قصه‌خوان در انتهای دیباجه شرح مفصلی از شروع و نحوهٔ گردآوری آثار برای این مرقع را شرح می‌دهد. شایان ذکر است حتی توصیف نحوهٔ ساخت این مرقع، و دلیل انجام و انگیزهٔ این کار برای ایجاد وحدت در گردآوری آثار پراکنده، می‌توان گفت از دیباجهٔ قطب‌الدین محمد قصه‌خوان برگرفته است. قابل یادآوری است که محمدتقی دانش‌پژوه در جستجوی منابع این دیباجه روشن کرده است که بعضی از اشعاری که در دیباجهٔ قطب‌الدین محمد آمده است، متعلق به پنجمین اثر خمسه سومِ آیینِ اسکندری از عبدی‌بیگ شیرازی است (دانش‌پژوه، ۱۳۵۶: ۲۵-۲۷). مهم‌ترین تغییری که میر سیداحمد مشهدی انجام داده جایگزینی نام امیرغیب‌بیگ را جایگزین نام محمد قطب‌الدین قصه‌خوان و تغییرات بسیار جزئی و برخی اصلاحات را انجام داده است (قصه‌خوان، ۹۶۴ هـ‌ق، مرقع شاه‌تهماسب). سید احمد اطلاعات متفاوت‌تری از نحوهٔ شکل‌گیریِ محمد قصه‌خوان را در اختیار قرار نمی‌دهد. «این مرقع هم مشوش است و هم ساقطی دارد و خوشبختانه بعضی از قطعات آن در مرقع ۲۱۵۶ موجود می‌باشد» (بیانی، همان: ۸۵). از وجوه مهم مفادِ دیباجهٔ مرقع، پرداختن به انواع قلم «هفت اصل نقاشی» است که میر سید احمد در سال (۹۷۲ هـ‌ق) از قطب‌الدین محمد قصه‌خوان (۹۶۴ هـ‌ق) و قطب‌الدین محمد از عبدی‌بیگ شیرازی تکرار و تقلید کرده‌اند. عبدی‌بیگ در کتاب روضه‌الصفا (۹۶۶ هـ‌ق) به هفت اصل نقاشی ، غیر مستقیم پرداخته است (عبدی‌بیگ، ۱۹۷۴: ۵۰). باید خاطرنشان کرد دیباچه قطب‌الدین محمد قصه‌خوان یزدی، دیباچه‌ای است در ۲۰ برگ، که با شماره ۶۰۲۲ ثبت گنجینه کتابخانه و موزه ملی ملک گردیده است.

۲۴. برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ حضور دیو در کنار آب رجوع شود به کتاب دیوشناسی ایرانی (ابراهیمی، معصومه، ۱۳۹۲: دیوشناسی ایرانی، تهران: فرهامه).

۲۵. برای اطلاعات بیشتر رجوع شود به مقالهٔ جلال متینی (۱۳۶۳)، «روایتی دیگر از دیوان مازندران»، ایران‌نامه، ش۱، ۱۱۸-۱۳۴).

۲۶. نگارنده مجموعه‌ای از تصاویر مرقعات موزهٔ توپقاپی را در مجموعهٔ شخصی دارد.

۲۷. خوانشی که نسل اول تاریخ‌نگاران غرب از هنر ایران داشتند و همچنان رد آن باقی است. از جمله آرثر پوپ که هنر ایران را «هنر نقش مطلق» خوانده است (پوپ، ۱۳۳۸: ۳).

۲۸. مشخص است تاریخ تصویر هر دو مربوط به دو زمان متفاوت است و این موضوع را آسیب‌دیدگی بالای تصویر (شماره ۱) نشان می‌دهد که قدمت تصویر شماره ۲ از تصویر شماره ۱ بیشتر است.

۲۹. به عنوان مثال شعاع مصداق فرهنگی نماد جغد در فرهنگ‌های مختلف متفاوت متنوع است (نک: شوالیه، گِربران، ۱۴۰۰: ۵۳۷-۵۴۰).

۳۰. این تفسیربرداشتی است از رژیم تخیل شبانهٔ ژیلبر دوران (نک: عباسی، ۱۳۹۰: ۸۱-۹۷).

۳۱. دربارهٔ غیاث‌الدین محمد نقاش به کتاب استاد محمد سیاه‌قلم رجوع شود (آژند، ۱۳۸۶).

۳۲. از سه گروه خدایان، گروه اول خدایان فرمانروا هستند، خدایان نظم و ترتیب و ضبط و سامان بخشیدن به امور که به صورت فرمانروایی و روحانیت جلوه می‌کنند و نامشان «اسوره» بود؛ گروه دوم خدایانی هستند در مقام ارتشتاری و جنگجویی که لقب دیو دارند «ایندره» در رأس آنهاست. خدای محافظ از بلایای طبیعی و ازبین‌برندهٔ موجودات اهریمنی؛ دستهٔ سوم خدایانی هستند که پدیده‌های گوناگونی از طبیعت را جلوه می‌بخشند (آموزگار، ۱۳۷۱: ۱۶-۱۷).

۳۳. نک: تقوی‌نژاد، بهاره، ۱۳۸۶، تجلی نقوش گرفت‌وگیر در فرش دوره صفوی.

کتابنامه

آژند، یعقوب (۱۳۸۶). استاد محمد سیاه‌قلم، تهران: امیرکبیر.

ـــــ (۱۳۹۳)، هفت اصل تزیینی هنر ایران، تهران: پیکره.

ابراهیمی، معصومه (۱۳۹۲). دیوشناسی ایرانی، تهران: فرهامه.

احمدی، بابک (۱۳۷۴). حقیقت و زیبایی درس‌های فلسفه هنر، تهران: مرکز.

اسمیت، دیوید وودراف (۱۳۹۳). دانشنامهٔ فلسفه استنفورد؛ پدیدارشناسی، ترجمهٔ مسعود علیا، تهران: ققنوس.

افشار، صادقی‌بیگ (۱۹۶۳). قانون‌الصُّوَر، به کوشش عبدالکریم علی‌زاده، آذربایجان، باکو: فرهنگستان علوم شوروی.

بابک‌معین، مرتضی (۱۳۸۷). «نقد پوله مبتنی بر تلفیق آگاهی نقد با آگاهی نویسنده»، پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر، ش ۸، صص۷۰-۸۷.

ـــــ (۱۳۹۰). نقد مضمونی، آراء اندیشه‌ها و روش‌شناسی ژرژ پوله، تهران: علمی و فرهنگی.

بهار، مهرداد؛ شمیسا، سیروس (۱۳۸۸). نگاهی به تاریخ اساطیر ایران باستان، تهران: علم.

بیانی، شیرین (۱۳۸۲). تاریخ آل جلایر، تهران: دانشگاه تهران.

بیانی، مهدی (۱۳۴۲)، «سید احمد مشهدی»، پیام نوین، ش ۸ و ۹، صص ۸۱-۸۹.

ـــــ (۱۳۵۳). کتابشناسیِ کتاب‌های خطی، به کوشش حسین محبوبی اردکانی، تهران: انجمن آثار ملّی.

ـــــ (۱۳۶۳). احوال و آثار خوشنویسان، جلدهای ۱-۴، تهران: علمی.

بیرونی، ابوریحان (۱۳۸۹). آثارالباقیه، ترجمهٔ علی اکبرسرشت، تهران: امیرکبیر.

پوپ، آرثر (۱۳۳۸). شاهکارهای هنر ایران، ترجمهٔ پرویز ناتل خانلری، تهران: صفی‌علیشاه.

تاتارکیویچ، ووادیسواف (۱۴۰۰). تاریخ مفاهیم بنیادین زیباشناسی، ترجمهٔ حمیدرضا بسحاق، تهران: نشر چشمه.

ترکمان، اسکندربیگ (۱۳۸۲). تاریخ عالم‌آرای عباسی، به کوشش ایرج افشار، ج ۱، تهران: امیرکبیر.

تقوی‌نژاد، بهاره (۱۳۸۶). «تجلی نقوش گرفت‌وگیر در فرش دوره صفوی»، گلجام، ش۹، صص ۴۹-۶۲.

خواندمیر، امیرمحمود (۱۳۷۰). تاریخ شاه‌اسماعیل و شاه‌تهماسب صفوی (ذیل حبیب‌السیر)، به کوشش محمدعلی جراحی، تهران: گستره.

دانش‌پژوه، محمدتقی (۱۳۵۶). «رنگ‌سازی در کاغذ و رنگ‌زدایی از آن»، هنر و مردم، ش ۱۸۱، صص ۱۶-۳۵.

دمشقی، محمدبن‌ابی‌طالب (۱۳۸۲). نخبه‌الدهر فی عجائب البر و البحر، تهران: اساطیر.

سومر، فاروق (۱۳۷۲)، نقش ترکان آناطولی در تشکیل و توسعه دولت صفوی، ترجمهٔ احسان اشراقی و محمدتقی امامی، تهران: گسترده.

شلبورگ، کریستین (۱۴۰۱). خیال‌پردازی ادبی از کهن‌الگوها تا بوطیقای سوژه، ترجمهٔ علی عباسی و فرزانه کریمیان، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

شوالیه، ژان؛ گربران، آلن (۱۳۹۸). فرهنگ نمادها، نگاهی دوباره و افزوده‌ها، ج ۱ و ۲، ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی، تهران: کتابسرای نیک.

ضرغامی، سیده نفیسه (۱۴۰۱). گونه‌شناسی مرقّعات دورهٔ شاه‌تهماسب با تأکید بر مرقّع بهرام‌میرزا، رسالهٔ دکتری، دانشگاه تهران.

ـــــ (۱۹۷۷)، آیین اسکندری، ناشر آکادمی علوم مسکو.

عباسی، علی (۱۳۹۰). ساختاهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران، کارکرد و روش‌شناسی تخیل، تهران: علمی و فرهنگی.

ـــــ (۱۴۰۱). خیال‌پردازی ادبی از کهن‌الگوها تا بوطیقای سوژه، تهران: دانشگاه بهشتی.

ـــــ (۱۴۰۱). «جریان‌شناسی بوطیقای تخیل از خیال‌پردازی جمعی به خیال‌پردازی سوژه»، مطالعات نظری هنر، ش۳، صص۱۵۳-۱۷۸.

عبدی‌بیگ شیرازی، خواجه زین‌الدین علی نویدی (۱۹۷۴)، روضة‌الصفات، ترتیب و مقدمه ابوالفضل

هاشم اوغلی رحیموف، مسکو: دانش.
غروی، مهدی (۱۳۸۵). سیمرغ سفید، نگرشی ژرف در چگونگی استمرار فرهنگی ایران‌زمین با بررسی شاهنامهٔ فردوسی و نقش و نگارهای آن در هزار سال گذشته، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد.
قاضی‌احمد، میرمنشی، (۱۳۵۲)، گلستان هنر، تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
کریستی، آنتونی (۱۴۰۰). اساطیر چین، ترجمهٔ باجلان فرخی، تهران: اساطیر.
کریستین سن، آرتور (۱۴۰۰). ایران در زمان ساسانیان، ترجمهٔ رشید یاسمی، تهران: نگاه.
کویاجی، جی.سی (۱۳۶۶). آیین‌ها و افسانه‌های ایران و چین باستان، ترجمهٔ جلیل دوست‌خواه، تهران: کتاب‌های جیبی: فرانکین.
مایل هروی، نجیب (۱۳۷۹)، تاریخ نسخه‌پردازی و تصحیح انتقادی نسخه‌های خطّی، تهران: بهارستان (کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی).
متینی، جلال (۱۳۶۳). «روایتی دیگر از دیوان مازندران»، ایران‌نامه، ش ۱، صص ۱۱۸-۱۳۴.
نامورمطلق، بهمن؛ کنگرانی، منیژه (۱۳۹۴). فرهنگ مصوّر نمادهای ایرانی، تهران: شهر.
نجیب‌اوغلو، گل‌رو (۱۳۹۱). هندسه و تزیین در معماری اسلامی (طومار توپقاپی)، تهران: روزنه.
نولدکه، تئودور (۱۳۷۹). «دیو سپید مازندران»، ترجمهٔ جلال خالقی مطلق، در: ایران‌شناسی، ش۳، صص ۵۵۲-۵۵۸.
هاوکس، ترنس (۱۳۹۷). استعاره، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: مرکز.
هراتی، محمدمهدی (۱۳۸۶). «تشعیر»، دانشنامهٔ جهان اسلام، ج ۱، زیر نظر غلامعلی حداد عادل، تهران: بنیاد دایرةالمعارف اسلامی.
یاحقی، محمدجعفر (۱۳۷۵). فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی، تهران: سروش.
یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۹). روح و زندگی، ترجمهٔ لطیف صدقیانی، تهران: جامی.

Baltrusatis, Jurjis (1981). *Le MoyenAge Fantastique,* [The Medival Fantasy], Paris, Fhammarion.
Bachelard, Gaston (1943). *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris: Librairie José Corti.
_____ (1942). *L'Eau et les Rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Corti, Paris: Les Presses universitaires de France.
_____ (1957). *La poétique de l'espace*, Paris: Les Presses universitaires de France.
_____ (1949). *La psychanalyse du feu*, Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2008 pour Macintosh.
Diba, Layla (1994). *Lacquerwork of Safavid Persia and its relationship to Persian painting*, Theory of Ph. D: New York University.
Esin Atil (1987). *The Age of Sultan Suleyman the Magnificent*, Publisher: H. Abrams.
Kaplan, Edwared, K. (1972). "Gaston Bachelard's Philosophy of Imagination: An Introduction", *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol33, No1, pp, 157-190.
Roxburgh, David J. (2005). *The Persian Album, 1400-1600*, from Dispersal to Collection, USA: Yale University Press.
Toghan, Zeki Velidi (1963). *On THE MINIATURES IN ISTANBUL LIBRARIES*, Publisher, Istanbul University Press.