مقاله پژوهشی

شمایل‌شناسی نگاره خیمه‌زنی بیابانگردان متعلق به مکتب تبریز صفوی

دوفصلنامه مطالعات موزه‌ای زرین‌فام
دوره ۳، شماره ۴، بهار و تابستان ۱۴۰۴
شاپا چاپی: ۹۲۴X-۲۹۸۰
شاپا الکترونیکی: ۹۵۴۱-۲۹۸۰

انوشه طاهری دانشجوی دکتری، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
فرهاد خسروی بیژائم ✉ دانشیار گروه کتابت و نگارگری، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

دریافت: ۱۴۰۳/۱۲/۲۵ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۱۲ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۳۱

چکیده

در طول تاریخ، نگارگری همواره به‌عنوان هنری فاخر در دربارهای سلطنتی و وابسته به ادبیات کلاسیک مطرح بوده است. نگاره «خیمه‌زنی بیابان‌گردان» در کوهپایه از «خمسه طهماسبی» که با نام‌هایی چون «ملاقات قبایل»، «اطراق» یا «زندگی در ییلاق» شناخته می‌شود، روایتگر اطراق کاروان در دامان طبیعت است که به شیوه‌ای نامتعارف جدول‌کشی شده است. مردم‌نگاری و واقع‌نگاری فرهنگ عشایری روزگار هنرمند در این اثر به‌روشنی مشهود است. ردیابی زمینه‌ها و بنیان‌های این تحولات در نگارگری، که نمود بارز آن در آثار میرسیدعلی دیده می‌شود، دغدغه اصلی این پژوهش است. در این جستار تلاش شده است با مطالعه شاخص‌های بصری نگاره، افزون بر رویکرد عینیت‌گرایانه، ابعاد ذهنیت‌گرایانه نیز تحلیل و تفسیر شود تا حقایق نهفته در بطن اثر و جهان‌بینی عصر هنرمند آشکار گردد. بدین منظور، از رویکرد «شمایل‌شناسی» بهره گرفته شده است؛ رویکردی نظام‌مند، منطقی و چندوجهی که با طی مراحل سه‌گانه توصیف، تحلیل و تفسیر، در پی شناخت ساحت معنا در برابر فرم است. نتایج نشان می‌دهد ورود خارجیان و سفیران به دربار صفوی گرایشی به هنر غرب پدید آورد که با نگرش آمیخته به تصوف نگارگران بازمانده از مکتب تیموری درهم‌آمیخت. تحولات شکل‌گرفته در دوره تیموری، تحت تأثیر کمال‌الدین بهزاد و نیز آزاداندیشی مذهبی تیموریان، از پایه‌های اصلی این دگرگونی‌هاست که در دوره شاه طهماسب و به‌سبب بی‌مهری‌های او نسبت به هنرمندان، جلوه‌ای آشکارتر یافت. در این میان، جهان فکری هنرمند به سوی اندیشه‌ها و ارزش‌های مرتبط با طبیعت و زندگی انسانی گرایش یافته و تفسیر معنای جهان و حیات آدمی از انحصار مفسران دینی و سلایق درباری فاصله گرفته است. با توجه به فرم شمایل‌گونه نگاره خیمه‌زنی بیابان‌گردان، که برای یکی از برجسته‌ترین نسخه‌های شاهی خلق شده، و از رهگذر رویکردی نظام‌مند و بررسی دقیق جزئیات، احتمال بازنمایی صحنه‌ای واقعی که پیش روی هنرمند بوده، تقویت می‌شود.

واژگان کلیدی: مکتب تبریز صفوی، شمایل‌شناسی، خمسه شاه طهماسبی، نگاره خیمه‌زنی بیابانگردان، میر سیدعلی.

استناد: طاهری، انوشه، خسروی بیژائم، فرهاد (۱۴۰۴). شمایل‌شناسی نگاره خیمه‌زنی بیابانگردان متعلق به مکتب تبریز صفوی. *مطالعات موزه‌ای زرین‌فام*، ۳ (۴)، ۱-۱۶.

https://doi.org/10.30481/museum.2025.488916.1053

© ۲۰۲۵/۱۴۰۴ نویسنده(گان). این مقاله یک اثر دسترسی آزاد است که تحت مجوز CC BY 4.0 منتشر شده است. استناد و انتشار مجدد این اثر با ذکر منبع درست مجاز است.

مقدمه

هنر و آثار هنری بخشی از تاریخ اندیشه‌ها هستند که برای بیان احساس و تعقل زمانهٔ خویش بر قدرت تخیل استوار می‌شوند یا با نوعی الهام و اشراق همراه‌اند که غالبا عقل انسانی از درک کامل آن ناتوان است. برای فهم بهتر این پدیده‌های چندوجهی، رویکرد شمایل‌شناختی، به‌عنوان یکی از روش‌های پژوهش کیفی، با بهره‌گیری از مراحل توصیف، تحلیل بینامتنی و تفسیر، درصدد رمزگشایی از معنا در بستر تاریخی برمی‌آید.

در مکتب نگارگری تبریز (دورهٔ دوم)، مضامین ادبی همچون گذشته عرصه‌ای برای خلاقیت هنرمندانی چون سلطان محمد، آقامیرک، میرسیدعلی و مظفرعلی فراهم آورد؛ هنرمندانی که از برجسته‌ترین نگارگران این دوره بودند و برخی از آنان به‌طور مستقیم از شاگردان بهزاد به‌شمار می‌رفتند. با تلفیق سنت‌های باختری (تبریز) و خاوری (هرات)، سبکی نو پدید آمد که بازنمودهای درخشان آن را می‌توان در شاهنامه و خمسهٔ طهماسبی مشاهده کرد. نگارگران مکتب جدید تبریز، به پیروی از سنت بهزاد، گرایشی طبیعت‌گرایانه یافتند و به بازنمایی محیط زندگی و امور روزمره علاقه‌ای وافر نشان دادند. در رویکرد طبیعت‌نگاری، به دور از ترفندهای سه‌بعدی‌نمایی، سنت فضاسازی مفهومی برقرار است و تمامی مضامین با نشانه‌های انتزاعی برگرفته از جهان واقعی تعریف می‌شوند (پاکباز، ۱۳۸۹: ۹۱).

تأثیرپذیری تیموریان از فرهنگ ایرانی، انتقال هنرمندان و فرهیختگان ایرانی و سایر سرزمین‌ها به پایتخت و حمایت‌های بی‌شائبه آنان، در کنار ارتباط با کشورهای همسایه از طریق دادوستد فعال و آشنایی با هنرهای بیگانه، همراه با تأثیرپذیری از ویژگی‌های هنر چینی و تساهل مذهبی آمیخته با تشیع و تصوف، موجبات پیوند دربار با جامعه را فراهم آورد و سادگی زندگی روزمره را به فخامت هنری بدل ساخت (آژند، ۱۳۸۷: ۲۲۴). بازنمود این رنسانس هنری در دورهٔ صفوی به بار نشست. صفویان روابط دیپلماتیک خود را با اروپاییان گسترش دادند که این امر به تبادل سفیران و ایجاد تسامح با جوامع ارمنی، گرجی و هندی انجامید. ایجاد بازارهای جدید و ورود نقاشی‌های ایتالیایی و تصاویر چاپی، نگرشی نو پدید آورد (آژند، ۱۳۸۹: ۴۸۲) که با طرد هنرمندان از دربار شاه طهماسب، شکل‌گیری مرقع‌ها و دگرگونی نگاه نگارگر بیش از پیش تقویت شد.

شیوهٔ رایج در این دوره، نگارگران را از ترسیم موضوعات درباری دور ساخت و چشم‌اندازی نو پیش روی آنان گشود. واقع‌گرایی غالب بر این مکتب، کثرت روابط و تعدد وقایع را دربرمی‌گیرد که به پیچیده شدن فضای تصویر و شکل‌گیری لایه‌های متعدد معنایی در کاربرد نمادها انجامیده است.

نگارهٔ «اطراق» منسوب به میرسیدعلی، در قالب طبیعت‌پردازی بهزاد، نمایی مردمی ـ روستایی را به تصویر می‌کشد که مضمون آن شاخه‌ای از تاریخ فرهنگی و قوم‌شناسی را دربرمی‌گیرد. نمایش چندین صحنه از مراوده‌های ساده یا روزمرگی‌های زندگی توده‌ای/عامیانه در یک تصویر، از او نقاش صحنه‌های زندگی روزمره ساخته است. وی بی‌آنکه به قهرمان‌سازی بپردازد یا در پی بیان رویدادی مهم باشد، با مهارت تمام گوشه‌ای از لحظه‌ای از زندگی را به تصویر کشیده است.

در این پژوهش، با هدف بررسی شمایل‌شناسی نگاره، ابتدا مبانی نظری شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی شرح داده شده و سپس با ترکیب داده‌های مختلف، به بازسازی شرایط خلق اثر و تحلیل معانی مستتر در آن پرداخته شده است تا پاسخی درخور به پرسش‌های زیر ارائه شود:

- ویژگی‌های شاخص بصری در نگارهٔ خیمه‌زنی بیابان‌گردان چیست؟
- این ویژگی‌های بصری چه مفاهیم و مضامین مستتری را دربر دارد؟

روش پژوهش

با توجه به ماهیت این پژوهش، در این مقاله از رهیافت‌های کیفی بهره‌گیری شده است و گزاره‌های ارائه‌شده بر اساس روش تحلیل بنیادی نظری شکل گرفته و توسعه یافته‌اند. همچنین بر اساس ماهیت و روش، این پژوهش تاریخی، توصیفی و تحلیلی است. بررسی تصویر با این روش و قابلیت بیشتر آن در تبیین و تفسیر اثر، سبب می‌شود تا ساحت‌های مختلف دوران خلق اثر تا حدی روشن شود و نتیجه مطالعه پس از عبور از مراحل سه‌گانهٔ توصیف، تحلیل و تفسیر حاصل گردد. شایان ذکر است که گردآوری اطلاعات به روش کتابخانه‌ای و اسنادی انجام گرفته است.

رویکرد و روش شمایل‌شناسی (آیکونولوژی) از جمله رهیافت‌های مطالعات تصویر به شمار می‌رود که با نام اروین پانوفسکی (۱۸۹۲-۱۹۶۸م)، چهرهٔ برجستهٔ مکتب واربورگ در این حوزه، پیوند خورده است (نصری، ۱۳۹۲: ۷). تبیین و تعریف تمایز میان «مضمون یا معنا» و «فرم» طی سه مرحله انجام می‌شود: توصیف (پیش‌آیکونوگرافی)، تحلیل (آیکونوگرافیک) و تفسیر (آیکونولوژیک). این رهیافت گام‌به‌گام به شناسایی و تفکیک سه لایهٔ معنایی توصیف، تحلیل و تفسیر با هدف دریافت پیام‌های پنهان در ورای عناصر ملموس اثر هنری می‌پردازد. در این رویکرد، واحد تولید معنا «آیکون» نامیده می‌شود که با ارجاع به شرایط فرهنگی و اجتماعی زمان و انتقال یک مفهوم، تم یا یادآوری یک فرد، شیء یا داستان خلق شده است. پانوفسکی معتقد است که با این روش، تمامی فرم‌ها، نقش‌مایه‌ها، تصاویر و روایت‌ها به‌عنوان ارزش‌های نمادین تفسیر می‌شوند و تفسیر این ارزش‌های نمادین، اغلب ممکن است برای خود هنرمند نیز ناشناخته بوده باشد (Panofsky, 1955: 31).

در مرحلهٔ نخست که نوعی شبه‌آنالیز فرمی است، به صورت‌های محسوس اثر، بدون اتکای مستقیم به دانش تاریخی یا زمینه‌ای، پرداخته می‌شود؛ مانند خط، رنگ، سطح، ترکیب‌بندی و غیره. مرحلهٔ دوم رویکرد، مستلزم شناخت بیشتر با اتکا و ارجاع به منابع بصری و مکتوب از دورانی است که اثر در آن خلق شده تا معنای منسوب به آیکون‌های مورد نظر مشخص گردد. پانوفسکی مرحلهٔ سوم را در حکم بالاترین مرتبه، با ارزش نمادین (سمبولیک) بالاتر، معرفی می‌کند؛ در این مرتبه، داده‌های مختلف اثر هنری استخراج و با کنار هم قرار گرفتن آن‌ها، فرآیند تفسیر تحقق می‌یابد (نصری، ۱۳۹۲: ۱۲).

برای انسجام بحث و همچنین دستیابی به هدف این مقاله، مباحث در سه بخش تنظیم شده است: نخست، معرفی اجمالی مکتب نگارگری تبریز در دورهٔ صفوی و هنرمند اثر؛ سپس معرفی نگاره؛ و در نهایت، خوانش شمایل‌شناختی اثر ارائه می‌شود.

پیشینه پژوهش

در حوزهٔ شمایل‌شناسی، مطالعات متعددی انجام شده است که این رویکرد را به‌عنوان روشی کاربردی برای تجزیه، تحلیل و تفسیر آثار هنری به کار گرفته‌اند. قاضی‌زاده و شاقلانی‌پور (۱۳۹۴) به رمزپردازی نگارهٔ معراج پیامبر (ص) در فالنامهٔ طهماسبی با بهره‌گیری از رویکرد شمایل‌شناسی پرداخته‌اند. همچنین تندی و فضل‌وزیری (۱۳۹۶) نقش لیلی و مجنون را در آثار غیاث‌الدین با استفاده از این رهیافت تفسیر کرده‌اند. این دو مقاله مبنایی مؤثر در روند بررسی و تحلیل نگارهٔ خیمه‌زنی بیابان‌گردان میرسیدعلی با روش شمایل‌شناسی فراهم می‌آورند. از سوی دیگر، پژوهش‌های اندکی دربارهٔ نگارهٔ خیمه‌زنی بیابان‌گردان انجام شده است. مجابی و فنایی (۱۳۸۹) در پژوهش «صناعت دست‌ریسی در نگارگری ایرانی سده نهم تا یازدهم»، به نگارهٔ اطراق میرسیدعلی نیز به سبب حضور نقش پیرزنی با دوک در دست اشاره کرده‌اند. قاضی‌زاده (۱۳۹۰) در مقالهٔ «بررسی دو نگاره زندگی در شهر و زندگی در ییلاق»، دو نگاره از میرسیدعلی را بررسی کرده است تا مهارت این هنرمند در

بازنمایی محیط زندگی در کنار حفظ کیفیت نمادین و فرازمینی نگاره‌ها نشان داده شود. در هیچ‌یک از این پژوهش‌ها، نگاره مورد نظر با رویکرد شمایل‌شناختی بررسی نشده و معانی مستتر در بطن این اثر مغفول مانده است.

ویژگی های مکتب نگارگری تبریز صفوی و معرفی هنرمند آن

مکتب تبریز دوم در پی اختلاط هنری مکتب ترکمانان تبریز و شیراز با هنرمندان مکتب هرات که در رکاب شاه صفوی به تبریز آمده بودند، شکل گرفت. طهماسب، به‌عنوان ولیعهد، مدتی در هرات اقامت داشت و پس از احضار او به تبریز، به‌احتمال زیاد بهزاد و دیگر هنرمندان نیز به درخواست شاهزادهٔ جوان به کارگاه سلطنتی دعوت شدند (اشرفی، ۱۳۸۴: ۳۶). ناپایداری کارگاه‌های هنری و مهاجرت صورتگران از شهری به شهر دیگر، به آفرینش سبکی نو انجامید (همان: ۷۱). بر اساس منابع موجود، نقش برجستهٔ بهزاد در پیشرفت هنر نگارگری قرن دهم هجری/شانزدهم میلادی مثال‌زدنی است. تحت تأثیر اندیشه‌های خردمندانی چون جامی و نوایی که با بهزاد ارتباط نزدیکی داشتند، مضامین عمیقا بشردوستانهٔ اشعار آنان در آثارش تجلی یافت و به شکل‌گیری شیوه‌ای نو منجر شد (اشرفی، ۱۳۸۴: ۴۸-۴۹).

پیش از رهایی نگارگری از وابستگی به کتابت، نقاشی ایرانی جهتی متعالی و فرازمینی داشت؛ اما در دورهٔ صفوی، ترسیم صحنه‌های زندگی روزمره و زمینی شدن مضامین رواج یافت. آغاز این گرایش را می‌توان در آثار نگارگران دربار سلطان حسین بایقرا و نگاره‌های بهزاد در تبریز مشاهده کرد (میرقاید و زاویه، ۱۳۹۳: ۶۰). نخستین کسی که تک‌نگاره‌ها را پدید آورد، بهزاد بود و این تحول بی‌تأثیر از ارتباط با نقاشان اروپایی که به ایران رفت‌وآمد داشتند، نبود (آفرین، ۱۳۸۹: ۵۷). نیمهٔ دوم قرن دهم هجری/شانزدهم میلادی شاهد رشد نگاره‌های تک‌برگی بود که نتیجهٔ توبهٔ شاه طهماسب و کاهش حمایت دربار از هنرها محسوب می‌شود. شاه طهماسب در سال ۹۴۰ هـ.ق انزوای کامل اختیار کرد، اما علاقه او به نگارگری موجب شکل‌گیری خمسهٔ طهماسبی شد که سلطان محمد در رأس گروه هنرمندان آن قرار داشت (ولش، ۱۳۸۵: ۴۲).

منظومهٔ خمسهٔ طهماسبی بین سال‌های ۹۴۶ تا ۹۵۰ هـ.ق (۱۵۳۹-۱۵۴۳ م) به قلم شاه محمود نیشابوری کتابت شد (محمد حسن، ۱۳۷۲: ۱۳۶). امروزه چهارده نگاره از قرن دهم هجری و سه نگارهٔ بازسازی‌شده از قرن یازدهم هجری در این نسخه موجود است و دست‌کم چهار نگاره از آن جدا شده و در موزه‌های مختلف نگهداری می‌شود (کنبی، ۱۳۸۹: ۵۱). هیچ‌یک از عناصر نگاره‌های پیشین در این نسخه تکرار نشده است (آژند، ۱۳۸۴: ۱۰۶) و از نظر مضامین، مردمی‌تر از آثاری چون شاهنامهٔ طهماسبی به شمار می‌رود (میرقاید و زاویه، ۱۳۹۳: ۶۰). نگاره‌های این نسخه در زمان شاه طهماسب به دلیل کاهش حمایت دربار ناتمام ماند و بعدها توسط محمد زمان تکمیل شد (رهنورد، ۱۳۸۶: ۱۲۳). توبهٔ شاه طهماسب به ممنوعیت هنرهای غیرمذهبی در قلمرو صفوی انجامید و این امر مهاجرت هنرمندان به دربار هند در جست‌وجوی حمایت حامیان قدرتمند را در پی داشت (کنبی، ۱۳۸۹: ۸۳). یکی از هنرمندان نامدار مهاجر، میرسیدعلی بود که همراه پدرش ایران را ترک کرد.

میرسیدعلی، فرزند میرمصور، در دورهٔ صفوی شهرت یافت (آژند، ۱۳۸۹: ۳۷۳). او در تبریز زیر نظر پدرش آموزش دید و از استادانی چون سلطان محمد و آقامیرک بهره فراوان برد. در مصورسازی شاهنامه و خمسهٔ طهماسبی مشارکت داشت، شعر نیز می‌سرود و تخلص «جدایی» را برگزیده بود، هرچند از دیوان او جز چند بیت باقی نمانده است (پاکباز، ۱۳۸۹: ۵۵۷). آثار وی به سبب شرح جزئیات زندگی روزمره، از ارزشمندترین اسناد تاریخ فرهنگی تلقی می‌شوند. او نمایشگر نوعی ناتورالیسم تجدیدیافته است که بهزاد بدان اشاره کرده بود و با ترسیم کامل محیط زندگی به شیوه‌ای نو و حذف کیفیات قهرمانی، وقایع

را در قالب زندگی عادی بازنمایی می‌کند (پوپ، ۱۳۶۹: ۵۰). نفوذ آشکار بهزاد در منظره‌سازی او مشهود است و در ترسیم پیکره‌ها نیز تأثیر قاسم‌علی دیده می‌شود (کونل، ۱۳۹۴: ۲۱۴۳). هنگامی که همایون، امپراتور مغولی هند، به دربار ایران پناه آورد، از آثار میرسیدعلی شگفت‌زده شد و لقب «نادرالملک» به او داد؛ سپس پس از توبهٔ شاه طهماسب، همراه همایون به هند سفر کرد و در تصویرسازی کتاب عظیم «رموز حمزه» مشارکت داشت (محمد حسن، ۱۳۷۲: ۱۴۱). آثار میرسیدعلی به دلیل وفاداری به واقعیت عینی، ارزشی ممتاز دارد و بررسی نگارهٔ «خیمه‌زنی» ژرفای دید واقع‌گرایانهٔ او را به‌خوبی آشکار می‌سازد.

نگاره خیمه زنی بیانگردان در کوهپایه

همان‌گونه که بیان شد، این نگاره منسوب به میرسیدعلی و متعلق به قرن دهم هجری/شانزدهم میلادی است که برای کتاب خمسهٔ طهماسبی تصویر شده است. سازمان‌دهی تصویر به‌صورت پله‌پله و شامل چندین صحنه در یک قاب واحد انجام گرفته است. غنای جزئیات، که عموما نامتعارف است، با نهایت دقت و ظرافت و با وضوحی چشمگیر اجرا شده است (پوپ و آکرمن، ۱۳۹۴: ۲۱۴۳). ابعاد نگاره ۲۸ × ۲۰ سانتی‌متر است و با جدول‌کشی نامتعارف به دو بخش تقریبا مساوی تقسیم شده است. این اثر در حال حاضر در موزه هنر هاروارد (موزه آرتور ام. ساکلر) به شمارهٔ ۱۹۵۸٫۷۵ نگهداری می‌شود. تکنیک اجرای نگاره آبرنگ مات به همراه طلا و نقره روی کاغذ است (شکل ۱).

خوانش شمایل‌شناسی نگاره

در این پژوهش، با توجه به رویکرد اتخاذشده، سه مرحلهٔ توصیف، تحلیل و تفسیر دنبال می‌شود که علی‌رغم تفکیک نظری، در عمل و در فرآیند تحلیل محتوای اثر، به‌طور مطلق قابل جداسازی نیستند و مرز میان آن‌ها تا حدی سیال و هم‌پوشان است. تفکیک مراحل در اینجا صرفاً با هدف فهم بهتر این رهیافت روش‌شناختی صورت گرفته است.

پیشاآیکونوگرافی

نخستین دریافت از این اثر، بازنمایی اطراق و چگونگی انجام امور در جریان این توقف است. هر یک از افراد به فعالیت‌های روزمره مشغول‌اند؛ چشم مخاطب در سراسر نگاره در حرکت است و تقسیم فضا به‌واسطهٔ خیمه‌ها سازمان‌دهی شده است. علت این نوع جدول‌کشی و تقسیم‌بندی نامتعارف نگاره به‌طور دقیق روشن نیست؛ با این حال، در کادر بالایی، افراد با پوشش‌های معمولی و در حال انجام فعالیت‌های روزمره به تصویر کشیده شده‌اند؛ از جمله آشپزی (شکل ۲-۱)، رخت‌شویی (شکل ۲-۲)، دوشیدن شیر (شکل ۲-۳) و تهیه آب آشامیدنی (شکل ۲-۴). در این نگاره، حیوانات که با طبیعی‌نمایی بیشتری ترسیم شده‌اند، در کادر بالایی قرار گرفته‌اند. پیرزنی با ترسیمی کاملا طبیعت‌پردازانه از حیث نوع نشستن و پوشش، در حال دوشیدن شیر است و زنی جوان‌تر با زیورآلات و آرایش متداول آن دوران، در حال خوراک دادن یونجه به الاغ خود است (شکل ۲-۳).

شکل ۱. خیمه‌زنی بیابان‌گردان، منسوب به میرسیدعلی، ۲۷/۸ × ۱۹/۳ سانتی‌متر، تبریز، حدود ۹۴۷ هـ.ق، موزه هنری فاگ، دانشگاه هاروارد (کورکیان و سیکر، ۱۳۷۷: ۲۰۵).

(۱)

(۲)

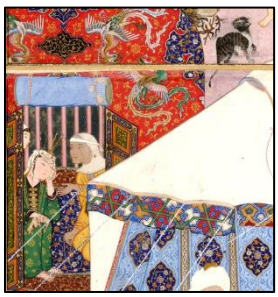
(۳)

(۴)

(۵)

(۶)

(۷)



(۸)

(۹)

شکل ۲. اجزای نقاشی خیمه‌زنی بیابان‌گردان

نه خیمه با تزئینات گوناگون در نگاره به چشم می‌خورد. جزئیات نقوش خیمه‌ها با دقت فراوان ترسیم شده و در کادر بالایی، غلبه با خیمه‌های ساده است. فضای روستایی بازنمایی‌شده، با جویباری که تقریبا در میانه کادر بالا قرار دارد، به دو بخش تقسیم شده است؛ گویی این جویبار نگاه مخاطب را به سوی چادر محل گفت‌وگو هدایت می‌کند. در این میان، زنانی با زیورآلات و پوشش‌هایی که معرف جایگاه طبقاتی آنان است نیز در تصویر دیده می‌شوند.

با توجه به افق رفیع نگاره و عمق میدان زیاد تصویر، تمامی نماها دارای اهمیت‌اند و نمی‌توان سلسله‌مراتب ارزشی مشخصی میان آن‌ها قائل شد. پیکره‌های ظریف‌اندام در حالت‌هایی خودمانی و طبیعی قرار گرفته‌اند. زنی پارچهٔ چادر خود را بالا زده و

چیزی را از دیگری طلب می‌کند. در سمت راست تصویر و نیز در مرکز کادر بالا، دو نفر در حال گفت‌وگو هستند. در سمت راست، زنی در حال شست‌وشوی البسه نقش بسته که با مردی سخن می‌گوید (شکل ۲-۲). در بخش بالاتر، غذایی در دیگی بر روی هیزم در حال پخت است (شکل ۲-۱). پیرزنی در حال نخ‌ریسی است (شکل ۲-۵) و زنان دیگر نگاره سرگرم کارهای خانگی یا رسیدگی به نیازهای کودکان خود هستند.

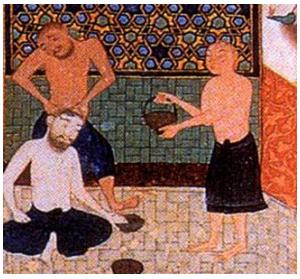
این صحنه، بی‌آنکه به قهرمان‌سازی بپردازد یا در پی روایت رویدادی مهم باشد، با مهارتی چشمگیر گوشه‌ای از لحظه‌ای از زندگی روزمره را به تصویر کشیده است. نگاره با ۳۳ پیکرهٔ انسانی ترسیم شده است که شامل ۱۱ زن، ۲۱ مرد و یک نوزاد می‌شود. شاید مهم‌ترین صحنه، منظرهٔ دید و بازدید ریش‌سفیدان به همراه چند تن از همراهانشان باشد که به دیدار رئیس قبیله دیگر رفته و مشغول گفت‌وگو هستند.

به‌کارگیری طیف گسترده‌ای از رنگ‌های لاجوردی، قرمز و طلایی در کنار تعادل پیچیدهٔ رنگ‌های گرم، مکان‌دهی واقع‌گرایانهٔ پیکره‌ها و وجود نقطهٔ استراحت بصری در بخش پایینی نگاره، از ویژگی‌های برجستهٔ این اثر است که در نگاه نخست توجه مخاطب را جلب می‌کند. فضا، در عین دوبعدی بودن، دارای عمق است؛ هم یکپارچگی در آن محسوس است و هم نوعی ناپیوستگی. استفاده از تضادهای رنگی سرد و گرم، رنگ‌های مکمل و نیز نظام‌های ترکیبی دورانی و مورب، حرکت و پویایی بصری ایجاد کرده است.

فضاسازی چندساحتی، رنگ‌بندی موزون با رنگ‌های متنوع و درخشان، عدم تمرکز بر شخصیت اصلی روایت و نمایش هم‌زمان رویدادهای اصلی و فرعی، توجه به واقعیت و ایجاد ارتباط میان انسان‌ها، اشیا و محیط، از ویژگی‌های مکتب دوم تبریز به شمار می‌رود (پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۵۷). دید سه‌وجهی پرسپکتیوی که در مکتب هرات و تبریز به‌وفور دیده می‌شود، امکان دید از بالا، روبه‌رو و پهلو را به‌طور هم‌زمان فراهم می‌کند. نمونهٔ آن، قالیچه‌ای است که از نمای بالا ترسیم شده و با خط نستعلیق تزئین گردیده است. متن کتیبه شامل بخشی از غزلی از حافظ در سه قاب مجزا است: «تکیه بر جای بزرگان نتوان زد به گزاف / مگر اسباب بزرگی همه آماده کنی / کار خود گر به خدا باز گذاری». پیش و پس از این ابیات، متنی در قالی مشاهده نمی‌شود (شکل ۲-۶).

ترکیب‌بندی اصلی نگاره بر مبنای چرخش دورانی در راستای حرکت عقربه‌های ساعت سامان یافته است. قرار دادن حیوانات و پیکره‌های انسانی در حال گفت‌وگو، بر شور و تحرک فضا افزوده است؛ گویی هنرمند قصد داشته لحظه‌ای از زمان را ثبت کند و هم‌زمانی رخدادها را در یک قاب بنمایاند. در بخش آبی‌رنگ بالای سر زنی که لباس می‌شوید، رقم نقاش با عبارت «عمل میرسیدعلی» دیده می‌شود (شکل ۲-۷). ریزه‌کاری‌ها و دقیقه‌پردازی‌های این هنرمند، به‌مثابهٔ سندی از زندگی فرهنگی آن دوره، ارزشمند و ستودنی است. او «آفریدن از ناچیزها» را به نمایش گذاشته است؛ تحولی که نمونه‌های اولیه آن در آثار بهزاد و شاگردانش مشاهده می‌شود. در جدول ۱، گوشه‌هایی از این تغییر نگرش نگارگران و بازنمود آن در اثر هنری گردآوری شده است.

جدول ۱. مصادیق زندگی روزمره در نگاره خیمه‌زنی و دو نگاره مکتب هرات (نگارندگان)

۱			
	نگاره ساختن کاخ خورنق، کمال‌الدین بهزاد، مکتب هرات، لندن، کتابخانهٔ بریتانیایی (کورکیان و سیکر، ۱۳۷۷: ۱۸۷)		
۲			
	نگاره هارون الرشید در حمام، کمال‌الدین بهزاد، مکتب هرات، لندن، کتابخانهٔ بریتانیایی (کورکیان و سیکر، ۱۳۷۷: ۱۸۷)		
۳			
	نگاره خیمه‌زنی بیابانگردان، میرسید علی، مکتب تبریز صفوی، موزه هنری فاگ، دانشگاه هاروارد (کورکیان و سیکر، ۱۳۷۷: ۲۰۵)		

تحلیل

احتمالاً این نگاره برای منظومهٔ لیلی و مجنون مصور شده است. ریش‌سفیدان و دیگر مردان در خیمه‌ای بزرگ مشغول گفت‌وگو هستند. دخترکی با قبای سبز در چادری سرخ‌رنگ که با نقوش اسلیمی و حیوانی (سیمرغ) مزین شده است، به‌صورت پنهانی در تلاش است تا سخنان ریش‌سفیدان را بشنود؛ گویی این دختر همان لیلی است که با اضطراب به جریان خواستگاری گوش فرا داده است (شکل ۲-۸).

صحنهٔ اقامت کوچ‌نشینان و روند امور حاکم بر این گروه سخت‌کوش و صبور، در این نگاره و با نگاه ژرف و تیزبین میرسیدعلی به تصویر کشیده شده است؛ به‌گونه‌ای که هنرمند از توجه به هیچ جزئیاتی فروگذاری نکرده است. عصر صفوی دوره رونق کوچ‌نشینی شبانی در ایران به شمار می‌رود. اسماعیل صفوی در اواخر قرن نهم هجری قمری، از طریق مذهب، قبایل پراکندهٔ ترک را در قالب طوایف قزلباش متحد ساخت. بخش عمدهٔ ایلات قزلباش، چادرنشینان ترک‌تبار بودند که به دلیل ستیز

با سلاطین سنی‌مذهب عثمانی از آسیای صغیر به آذربایجان کوچیده و به تشیع گرویده بودند. پیشوای صفوی، «مرشد کامل» و رهبر سیاسی بلامنازع آنان نیز محسوب می‌شد. ازاین‌رو، وحدتی که قره‌قویونلوها و آق‌قویونلوها بر پایهٔ پیوندهای قبیله‌ای و قومی به سرانجام نرسانده بودند، پیشوای صفوی بر پایهٔ آرمان‌های مذهبی تحقق بخشید (شهبازی، ۱۳۶۹: ۶۰).

عشایر منبع مهمی برای نیروی نظامی به شمار می‌رفتند و از حیث تأمین اسب و نیروی رزمی هزینه‌ای بر شاه تحمیل نمی‌کردند؛ هرچند نقص این نظام آن بود که سلاح و اسب متعلق به دولت نبود و به شخص افراد تعلق داشت. ساختار نظامی ایران از دوره صفوی تا اوایل پهلوی به‌شدت تحت تأثیر شیوه زندگی کوچ‌نشینی قرار داشت (پیشگاهی‌فرد و همکاران، ۱۳۹۴: ۳۸ و ۴۰).

باستان‌شناسان و انسان‌شناسان «کوچ‌نشینی» را کهن‌ترین شیوهٔ زیست بشر می‌دانند (همان: ۱۲۶). ابن‌خلدون دیدگاهی تطبیقی نسبت به خلق‌وخوی بادیه‌نشینان و شهرنشینان ارائه می‌دهد و به‌صراحت بادیه‌نشینان را برتر و اخلاق آنان را اصیل، فطری و طبیعی می‌شمارد (شهبازی، ۱۳۶۹: ۱۸). به باور او، بادیه‌نشینان به خیر و نیکی نزدیک‌ترند و فطرت نخستین آنان از عادات ناپسند جوامع یک‌جانشین مصون مانده است. سخت‌کوشی و قناعت آنان آلوده به تجمل‌گرایی و فزون‌خواهی شهرنشینان نیست. همچنین، بادیه‌نشینان دلیرتر از شهرنشیناناند، زیرا امر دفاع از خود را به حکومت‌ها واگذار نکرده‌اند و به‌طور فطری تابع احکام شرعی‌اند. از منظر ابن‌خلدون، روح اجتماعی شهرنشینان بر پایه تمکین‌گری و استکبارپذیری پرورش یافته و همین امر سبب افول روح دلیری و سرسختی آنان شده است. روان اجتماعی بادیه‌نشینان با مفهوم «عصبیت» تبیین می‌شود که فراتر از یک پدیدهٔ روان‌شناختی صرف بوده و بر پیوندهای نسبی و وابستگی خاندان‌ها استوار است. در هر ایل، همواره چند مرد بانفوذ و خردمند وجود داشتند که «یاشول» (بزرگ‌تر یا ریش‌سفید) خوانده می‌شدند و وفاداری به پیمان و سوگند از ویژگی‌های بارز آنان بود (همان: ۱۹ و ۳۳).

پایداری و جان‌سختی، جزء لاینفک شیوهٔ زیست کوچ‌نشینی و سازمان اجتماعی قبیله‌ای است؛ ازاین‌رو، با توجه به پیشینهٔ یادشده و قدرت ایلات قزلباش، میرسیدعلی در ترسیم این صحنه از خمسهٔ نظامی به واقع‌گرایی روی آورده و از مناظر پرتکرار محیط پیرامون خود الهام گرفته است.

شغل اصلی عشایر دامپروری است و بخش عمدهٔ امور بر عهدهٔ زنان قرار دارد که بازمانده‌ای از ساختار پدرشاهی محسوب می‌شود (راوندی، ۱۳۵۷: ۲۸۲). پیترو، که در عهد صفوی به ایران سفر کرده بود، گزارش می‌دهد که زنان مو و سایر بخش‌های بدن را با حنا رنگ می‌کردند و نقش‌هایی بر بدن می‌انداختند؛ عملی که در مشرق‌زمین نشانه شادی و زیبایی تلقی می‌شد (راوندی، ۱۳۸۲: ۳۰۱). از دیگر آداب تزئینی، «نه کردن» است که شامل نه زینت می‌شود: سرآویز، گوشواره، سلسله، حلقه بینی، گلوبند، بازوبند، دستهٔ برنجن، انگشتری و خلخال (راوندی، ۱۳۸۲: ۳۰۰). این ویژگی‌های فرهنگی و رفتاری عشایر، به‌وضوح در این نگاره ثبت شده است و هنرمند حتی در ثبت جزئیات این خیمه‌گاه نیز نهایت دقت را به کار بسته است. تعدادی از زنان نگاره با آرایش شناخته‌شدهٔ آن روزگار تصویر شده‌اند، به‌ویژه دختر سبزپوشی که به سخنان ریش‌سفیدان گوش فرا داده است (شکل ۲-۸). زنان در حال تیمار حیوانات و انجام امور روزمرهٔ دیگر به تصویر کشیده شده‌اند و جسارت هنرمند در ثبت واقعیت صحنهٔ شیردهی مادر به نوزاد نیز کاملا مشهود است.

شیر نخستین خوراک و نوشیدنی انسان بوده و نماد فراوانی و معرفت به شمار می‌رود؛ راهی باطنی که سرانجام به جاودانگی می‌انجامد و در تعالیم اسلامی دارای معنایی عرفانی است. شیر نشانه‌ای از علم و آگاهی، نمادی قمری، مؤنث و وابسته به بهاران محسوب می‌شود (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ۱۱۹).

سردر خیمه لیلی، در ترنجی سیاه‌رنگ، دعای «یا مفتح الابواب» نقش بسته است که بنا بر روایتی از شیخ بهایی، دعایی برای گشایش بخت است و این امر صحت داستان و مراسم خواستگاری لیلی را تأیید می‌کند. از سوی دیگر، چادر قرمز او با نقش سیمرغ مزین شده است که نمادی از معشوق یا معبود عرفانی به شمار می‌رود. سیمرغ در اوستا با عنوان «سئین» یاد شده و به معنای دانایی است (شکل ۲-۸). در دوران ساسانی، سیمرغ مظهر تجلی حق و دارای قدرت‌های ماوراءالطبیعی به شمار می‌آمد. در ادبیات فارسی اسلامی، آشیانه‌اش کوه قاف است و پریان و دیوان در آن جای دارند، اما در شاهنامه جایگاهش بالای کوه البرز ذکر شده است. سیمرغ قادر است به زبان آدمی سخن بگوید و مأمور پیام‌آوری و نگهداری اسرار است؛ پر آن زخم‌ها را شفا می‌دهد و به‌مثابه حکیمی شفابخش عمل می‌کند. در متون عرفانی فارسی ـ اسلامی، سیمرغ نه‌تنها مرشد عرفانی و مظهر ذات حق است، بلکه نماد نفس پنهان نیز به شمار می‌رود؛ در «منطق‌الطیر» عطار، سیمرغ به عنوان نمادی از جستجوی نفس مورد توجه قرار گرفته است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ۷۱۰).

مطالعهٔ بصری نگاره نشان می‌دهد که میرسیدعلی ناگفته‌های فضای شعری و احتمالاً مراسم خواستگاری لیلی را بازآفرینی کرده است. اجزای نگاره با مستندات و شواهد آن دوره همخوانی دارد. ساختار سیاسی اشرافی ایلات در این نگاره به‌خوبی نمایان است؛ شخصیتی که بر قالیچه و مخده‌ای مجلل در خیمه‌ای بزرگ تکیه زده و در حال گفتگو با مهمانان است، نمود جایگاه و اقتدار وی است.

در این فضا، خواستگاری دختران توسط ریش‌سفیدان انجام می‌شود و پس از جلب رضایت، «باشلوق» ــ که عبارت است از مقداری مال یا هر هدیه دیگر که خواستگار و خانواده‌اش به خانواده دختر می‌دهند ــ اهدا می‌گردد. عدم اخذ باشلوق نوعی تحقیر برای خانواده دختر محسوب می‌شود و مقدار آن بسته به نسب، موقعیت مالی و زیبایی دختر متفاوت است (راوندی، ۱۳۵۷: ۲۸۱). در پایین نگاره، سمت چپ، این هدایا و مراسم اهدا باشلوق به تصویر کشیده شده است (شکل ۲-۹).

روایت «لیلی و مجنون» در اصل عاشقانه است، اما نظامی از آن به عنوان ابزاری برای بیان باورهای دینی و درونی خود استفاده کرده است. عرفا نیز از این داستان برای تبدیل عشق مجازی به عشق حقیقی و الهی بهره برده‌اند. در نگاه نظامی، وصال معشوق حقیقی مستلزم آن است که سالک مانند مجنون، از خودبینی‌ها و هواهای نفسانی گذشته باشد تا لایق دیدار گردد.

خلاقیت و دانش میرسیدعلی در این نگاره، با تلفیق شعری از حافظ که از نظر معنایی با داستان قرابت دارد، به تصویر کشیده شده است. وی دور قالیچه را به این بیت اختصاص داده است:

«آخرالامر گل کوزه گران خواهی شد حالیا فکر سبو کن که پر از باده کنی»

نگاره در فضای طبیعت و زندگی روزمره مردمان کوچ‌نشین روایت می‌شود. نگارگر فراتر از شعر نظامی عمل کرده و بخش‌هایی که در متن شعری بیان نشده است، مانند نگهداری دام (شکل ۲-۳)، آماده کردن هیزم (شکل ۲-۱) و ریسیدن نخ توسط پیرزنی (شکل ۲-۵) را بازنمایی کرده است. این نگاه واقع‌گرایانه و ریزبینانه، نوآفرینی هنرمندانه‌ای است که نشان می‌دهد وفاداری میرسیدعلی صرفاً به متن شعر نبوده، بلکه بر تجربه و مشاهده مستقیم محیط پیرامونش مبتنی بوده است.

فضای تغزلی نگاره، در کنار واقع‌گرایی محض انسان‌ها و حیوانات، نغمه‌سرایی بلبلان، گل‌های سنبل و شقایق، و جوی آبی که از دل کوه سرازیر شده، یادآور مضامین عرفانی است. جوی آب، از دیرباز نمادی از گذر عمر بی‌بازگشت بوده و در مرکز کادر ترسیم شده است؛ جوانی با کوزه‌ای از آن آب برمی‌دارد که می‌تواند نمادی از محدودیت و فرصت انسان برای بهره‌برداری از لحظه و عمر فانی باشد. ارتباط این تصویر با بیت حافظ روی قالیچه، که اشاره به گذر زمان و لزوم بهره‌مندی از زندگی دارد، بر اهمیت این پیام افزوده است.

نکتهٔ قابل توجه آن است که در نگاره‌ای که برای خمسه نظامی تهیه شده، شعری از حافظ با مضمون گذر دنیا و نیکویی اعمال، با زندگی واقعی و گذرای مردمان کوچ‌نشین عجین شده است. میرسیدعلی با دانش محیطی و نگرش عرفانی خود، مضامین خلق‌شده توسط نظامی را بازآفرینی و تلطیف کرده و تجربه‌ای بصری و فرهنگی ارائه نموده است.

بشنو این نکته که خود را ز غم آزاده کنی — خون خوری گر طلب روزی ننهاده کنی
آخرالامر گل کوزه گران خواهی شد — حالیا فکر سبو کن که پر از باده کنی
گر از آن آدمیانی که بهشتت هوس است — عیش با آدمی ای چند پری زاده کنی
تکیه بر جای بزرگان نتوان زد به گزاف — مگر اسباب بزرگی همه آماده کنی
اجرها باشدت ای خسرو شیرین دهنان — گر نگاهی سوی فرهاد دل افتاده کنی
خاطرت کی رقم فیض پذیرد هیهات — مگر از نقش پراگنده ورق ساده کنی
کار خود گر به کرم بازگذاری حافظ — ای بسا عیش که با بخت خداداده کنی
ای صبا بندگی خواجه جلال الدین کن — که جهان پرسمن و سوسن آزاده کنی

واقع‌گرایی در هنر اسلامی گاهی با عرفان تلفیق می‌شود و نتیجه آن تمرکز بر امور و دریافت حقیقت نهفته در هر پدیده است. نگارگر صفوی، متاثر از زمانه خود، به خلق آثار می‌پردازد؛ بنابراین واقع‌گرایی مضامینش نه صرفاً بازنمایی بیرونی، بلکه تلاشی برای آشکار ساختن زیبایی‌ای است که خداوند در جهان نهاده است. تصوف و تجربه‌گرایی، همراه با تأکید بر شناخت ماسوی برای درک حقیقت، به هنرمند امکان می‌دهد تا با تمرکز بر کمال و صفات هر امر، زیبایی ذاتی آن را به تصویر بکشد (هوشمند مفرد، ۱۳۹۷: ۵۷).

در سرتاسر نگاره، هیچ شخصیتی در حال انجام کار خود مغموم یا ناراحت دیده نمی‌شود؛ همگان درگیر فعالیت‌های روزمره‌اند، اما با آرامش و انسجامی خاص.

سخن آخر آنکه، نشانه‌های عمامه چوبک‌دار که در نگاره‌های دوران شاه اسماعیل دیده می‌شد، در این اثر تقریبا حذف شده است و این نکته، بیانگر آن است که نقاش دیگر تحت فرمان مستقیم پادشاه کار نمی‌کرد؛ تنها در بالای تصویر یک نمونه محدود از عمامه چوبک‌دار مشاهده می‌شود (شکل ۲-۷).

تفسیر

تصویر اثر هنری، از لحظه‌ای که ارائه می‌شود، به‌طور مستقل از خواست یا اراده پدیدآورنده، منش ارتباطی پیدا می‌کند. کارل یونگ، نظریه‌پرداز ناخودآگاهی جمعی، بیان می‌دارد که در تحلیل روان انسان می‌توان عناصر نمادین یا اسطوره‌ای را یافت که گویی به او ارث رسیده‌اند. این نمادها در ناخودآگاه فرد حضور دارند و به معناهایی بازمی‌گردند که خود او آن‌ها را خلق نکرده است؛ این تصاویر بازمانده، در کامل‌ترین شکل خود، نمونه‌هایی هستند که به‌صورت نمادهای زیبایی‌شناسانه و دینی بازآفرینی می‌شوند (احمدی، ۱۳۷۴: ۳۱۹ و ۳۷۰). همچنین، آدورنو تأکید می‌کند که اثر هنری هم از روح سوبژکتیو آفریننده مایه می‌گیرد و هم از روح ابژکتیو جهان؛ بنابراین هنر نمی‌تواند صرفاً از ایده افلاطونی جان هنرمند آغاز شود یا مایه گیرد (احمدی، ۱۳۷۴: ۲۱۹). این دیدگاه‌ها، به ما امکان می‌دهند فضای فکری و اجتماعی زمان میرسید علی را بهتر درک کنیم.

تحولی که در دوره تیموری به دلیل تسامح دینی و فرهنگی رخ داده بود، نگاه هنرمند را متحول ساخت. میرسید علی از مضامین صرفاً درباری فاصله گرفت و توجه خود را به پیرامون خود معطوف کرد. مرز میان هنر و زندگی روزمره محو شد و تمایز میان هنر والا و فرهنگ توده‌ای/عامیانه کمتر شد. واقعیت به ایماژها تبدیل شد و هنرمند برای هاله‌زدایی و نوآوری تلاش کرد؛ این روند پس از بهزاد و به واسطه حضور او شدت یافت. هرچند اندیشه هر فرد نتیجه فرهنگ اجتماعی و خرد جمعی است، اما زمانی که آزادی هنرمند درباری در خلق اثر ایجاد شد، او شروع به تجربه‌اندوزی کرد و نگاه ریزبین خود را به محیط اطرافش معطوف ساخت.

میرسید علی برای تصویرسازی منظومه «لیلی و مجنون»، فضایی معمولی از عشایر قدرتمند زمانه خویش را به تصویر کشیده تا نفوذ و اعتبار این اقلیت در آن دوره را نشان دهد. شرایط ناپایدار او در دربار، سبب شد تا نگاهش به دیگر قدرتمندان و محیط اطراف خویش معطوف گردد. این نگاه با مضامین عرفانی نیز آمیخته است و زندگی کوچ‌نشینان، برای هنرمند حامل پیغام و درس بوده است. نمایش کوچ‌نشینی و تأکید بر مساکن قابل حمل که بر حسب فصول سال جابه‌جا می‌شوند، می‌تواند اشاره‌ای نمادین به گذار دنیا، چرخه زایش و قدرت باشد.

در این نگاره، سلایق شاه و دربار به تدریج کنار رفته و غلبه با محیط پیرامون و دریافت هنرمند از واقعیت است. واقع‌گرایی ملموس، مانع از ایجاد اولویت‌بندی در ترسیم رخدادها نمی‌شود. میرسید علی با عدم تمرکز بر شخصیت یا رخدادی خاص، قصد ایجاد عدالت و جامع‌نگری دارد؛ از دید او همه رخدادها مهم و ضروری هستند. او دیدی جامع بر تمامی امور و دغدغه‌های یک برش لحظه‌ای از زندگی عشایری دارد و فرد با مفهوم اجتماعی‌اش نشان داده شده است؛ هنرمند در نشان دادن هویت فردی، تعالی و ارزش را بدون توجه به اصول و الگوهای اجتماعی نمی‌پذیرد.

پیش از او، هنرمندان سنتی ایران کمتر به تشخص و هویت فردی توجه داشتند و کار خود را امضا نمی‌کردند. اما در این نگاره، امضای میرسید علی کاملا در بالای تصویر و در دیدرس مخاطب قرار گرفته است؛ نشانه آگاهی او از سنت‌شکنی و نوآوری در خلق اثر و مایه مباهاتش بوده است.

در پایان، عدم تمرکز بر شخصیت اصلی (لیلی) و پرداختن به جزئیاتی که در شعر نظامی نیامده اما در ذهن و نگاه نگارگر ثبت شده، سبب خلق فضایی تغزلی شده است؛ آسمان لاجوردی و فرش سبز زمردی پایین نگاره نیز این فضاسازی را تکمیل می‌کند.

نتیجه‌گیری

همان‌گونه که در سوال پژوهش و اهداف آن بیان شد، شاخصه‌های بصری نگاره «خیمه‌زنی بیابانگردان» با روش شمایل‌شناسی مورد بررسی قرار گرفت. تحلیل این شاخص‌ها، موجب آشکار شدن حقایقی از جهان‌بینی هنرمند و تحولات زمانه او شد. در این راستا، شمایل‌شناسی، یکی از روش‌های رایج در مطالعات هنر برای تحلیل محتوای آثار بصری، به کار گرفته شد و محتوای نگاره، پس از طی سه مرحله این رویکرد، تا حدودی روشن گردید.

مرحله پیشاآیکونوگرافی با تمرکز بر توصیف بصری اثر، زمینه را برای تحلیل آیکونوگرافی فراهم کرد که بر متون نوشتاری و فرهنگ جامعه آن دوره تکیه دارد. در مرحله آیکونولوژی، دلایل به‌کارگیری ارزش‌ها و نمادهای بصری مشخص شد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که اثر هنری در خلاء خلق نمی‌شود و شرایط اجتماعی و فرهنگی زمانه، آگاهانه یا ناآگاهانه، در نحوه نمایش مضمون اثر و درک آن توسط مخاطب تأثیرگذار است.

در مرحله ابتدایی، تنها یک نمای روستایی و برشی از زندگی مردم عشایر کوچ‌نشین مشاهده می‌شود. میرسید علی با بصیرت، آنچه مقابل چشمش ساده به نظر می‌رسد را به تصویر کشیده و برای تصویرسازی منظومه «لیلی و مجنون»، از فضای روزمره عشایر قدرتمند زمانه خود بهره برده است تا شاید به نفوذ و اعتبار این اقلیت در آن دوره اشاره کند. احتمالاً جایگاه ناپایدار هنرمند در دربار، نگاه او را به دیگر قدرتمندان زمانه معطوف کرده و اولین گام‌های مردم‌نگاری در هنر نگارگری ایران برداشته شد.

ویژگی عمده نگارگری ایران، بینش عمیق نهفته در آن است و این نگاره با مضامین پربارش، شگفتی مخاطب را برمی‌انگیزد. نوآوری در نگارگری دوره تیموری، تلفیقی از سه رویکرد طبیعت‌گرایی، واقع‌گرایی و نمادگرایی بود. میرسید علی، تحت تأثیر مکتب پیشین، هنری نو ایجاد کرد که به ثبت جزئی‌ترین و شاید کم‌اهمیت‌ترین امور زندگی روزمره می‌پرداخت. هر اندیشه انسانی نتیجه فرآیند فرهنگ اجتماعی و خرد جمعی است و نمی‌توان آن را صرفاً به نبوغ فردی محدود کرد؛ خرد جمعی پیشینه‌ای عمیق را با خود به همراه دارد.

زمانی که آزادی هنرمند دربار در خلق اثر فراهم شد و او از دربار طرد گردید، میرسید علی شروع به تجربه‌اندوزی کرد. او هنر فاخر و درباری را کنار گذاشت و زندگی روزمره را صحنه‌ای پر از لحظات زیبایی‌شناختی دانست؛ تعامل انسان با محیط را پلی میان بقا و فنا دید. مرکز کانونی در تصویر بی‌معنا شد و هنرمند قصد داشت تمامی همزمانی‌ها را در آن نشان دهد. این انتخاب فضای روزمره، با مضمون اشعار نظامی بی‌ارتباط نبود؛ زندگی بادیه‌نشینان و داستان «لیلی و مجنون» نزدیکی معنایی داشت.

با توجه به تأثیر مکتب هرات و تحولات صوفی‌مآبانه دربار سلطان حسین بایقرا و همچنین دگرگونی‌هایی که بهزاد و شاگردانش در نگارگری ایجاد کردند، انتخاب صحنه اردوگاهی یا خیمه‌زنی، نمادی از ناپایداری حیات، سرگردانی بشر میان دنیا و آخرت، بیهودگی دلبستگی‌ها و غفلت انسان از گذر زمان است. برپایی چادرها و عمر کوتاه آن‌ها یادآور گذرایی دنیا و چرخه زایش و قدرت است؛ این مضمون با جوی آبی که در وسط کادر و فردی که کوزه‌ای از آن آب برمی‌دارد، استعاره‌ای از برداشت محدود هر فرد از عمر و زمان را نشان می‌دهد. نگارگر با بهره‌گیری از تخیل خود، فضای گفته نشده در شعر نظامی را ترسیم کرده و فراتر از متن شاعر، لحظات زندگی را به تصویر کشیده است.

از سوی دیگر، مواجهه با جریان‌های فرهنگی کشورهای بیگانه، هنر نگارگری ایران را در قرون ۹ و ۱۰ هـ.ق تحت تأثیر قرار داد. طرح‌هایی با موضوع زندگی روزمره، متاثر از مکاتب اروپای شمالی بود که به تدریج بر هنر ایران نیز اثر گذاشت. میل به نوگرایی و ورود فرهنگ غرب، در کنار تفکرات صوفی‌مآبانه، زمینه تغییر سلیقه و نگاه هنرمند را فراهم کرد. طرد نگارگران از دربار و فقدان حامی، باعث خلق مرقعات با موضوعات متفاوت شد.

به طور کلی، در مکتب نگارگری تبریز صفوی، فضای فکری هنرمند به اندیشه‌ها و ارزش‌های مرتبط با زندگی طبیعی و انسانی معطوف شد و تفسیر معنی جهان و زندگی، از انحصار مفسران دینی خارج شد. هنر، بخش عظیمی از خصلت مقدس و نمادین خود را حفظ کرد اما بخشی از ارزش و معنایش نیز بر شبیه‌سازی جهان مادی و نمایش واقعیات زندگی انسانی استوار گردید.

منابع

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

اشرفی، احمد، میر جعفری، حسین. (۱۳۸۹). زمینه‌های پیدایش مکتب هنری هرات در عصر تیموری و چگونگی انتقال مواریث آن به عصر صفوی. *پژوهش‌نامه تاریخ*، ۱۸، ۱۶۲-۱۴۷.

اشرفی، م.م. (۱۳۸۴). *سیر تحول نقاشی ایرانی سده شانزدهم میلادی* (زهره فیضی، مترجم). تهران: فرهنگستان هنر.

آژند، یعقوب. (۱۳۸۵). *مکتب نگارگری اصفهان*. تهران: فرهنگستان هنر.

آژند، یعقوب. (۱۳۸۷). *مکتب نگارگری هرات*. تهران: فرهنگستان هنر.

آژند، یعقوب. (۱۳۸۸). اصل واق در نقاشی ایران. *هنرهای زیبا*، ۳۸، ۱۳-۶.

آژند، یعقوب. (۱۳۸۹). *نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)* جلد ۱. تهران: سمت.

آفرین، فریده. (۱۳۸۹). تحلیل واقع گرایی در نگارگری ایرانی از دوره تیموری تا قاجار. *مطالعات هنر اسلامی*، ۱۲، ۷۲-۵۳.

پاکباز، رویین. (۱۳۷۹). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*. تهران: نارستان.

پاکباز، رویین. (۱۳۸۹). *دایره‌المعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.

پوپ، آرتور. (۱۳۶۹). *آشنایی با مینیاتورهای ایران* (حسین نیر، مترجم). تهران: بهار.

پوپ، آرتور، اکرمن، فیلیپس. (۱۳۹۴). *سیری در هنر ایران* (هومان اسعدی، صادق ملک شهمیرزادی، ناصر نوروززاده، مترجم). تهران: علمی و فرهنگی.

پیشگاهی فرد، زهرا، ذکی، یاشار، افضلی، رسول، کرمی، افشین. (۱۳۹۴). بررسی اثر نومادیسم بر ساختار نظامی ایران از دوره صفوی تا اواخر دوره قاجار. *تاریخ اسلام و ایران*، ۳۰، ۶۸-۳۵.

تندی، احمد، فضل وزیری، شهره. (۱۳۹۶). تفسیر نقش لیلی و مجنون در آثار غیاث‌الدین با رویکرد آیکونولوژی. *کیمیای هنر*، ۲۲، ۶۲- ۷۳.

راوندی، مرتضی. (۱۳۵۷). *تاریخ اجتماعی ایران*، ج۳. تهران: امیرکبیر.

راوندی، مرتضی. (۱۳۸۲). *تاریخ اجتماعی ایران*، ج۸. تهران: نگاه.

رهنورد. (۱۳۸۶). *تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی: نگارگری*. تهران: سمت.

شوالیه، ژان، گربران، آلن. (۱۳۸۷). *فرهنگ نمادها* (سودابه فضایلی، مترجم). تهران: جیحون.

شهبازی. (۱۳۶۹). *مقدمه‌ای بر شناخت ایلات و عشایر*. تهران: نی.

قاضی‌زاده، خشایار. (۱۳۹۰). بررسی دو نگاره زندگی در شهر و زندگی در ییلاق از منظر میرسید علی. *بیناب*، *۱۸*، ۸۵-۷۲.

قاضی‌زاده، خشایار، شاقلانی‌پور. (۱۳۹۴). رمزپردازی نگاره معراج پیامبر (ص) در فالنامه تهماسبی به روش آیکونولوژی اروین پانوفسکی. *پیکره*، *۸*، ۵۳-۳۶.

کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی. (۱۳۶۹). *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی نگارگر هند و عثمانی*. لندن: مستوفی.

کنبای، شیلا. (۱۳۸۹). *نگارگری ایرانی*. تهران: مطالعات هنر اسلامی.

کورکیان، آن ماری، سیکر، ژ.پ. (۱۳۷۷). *باغ‌های خیال: هفت قرن مینیاتور ایران* (پرویز مرزبان، مترجم). تهران: فرزان روز.

کونل، ارنست. (۱۳۹۴). تاریخچه نقاشی مینیاتور و طراحی. در پوپ، آرتور، اکرمن، فیلیپس، *سیری در هنر ایران*، *جلد ۵* (صص. ۲۰۹۵-۲۱۵۸، پرویز مرزبان، مترجم). تهران: علمی و فرهنگی.

مجابی، سیدعلی، فنایی، زهرا. (۱۳۸۹). صناعت دسترسی در نگارگری ایرانی سده نهم تا یازدهم. *گلجام*، *۱۵*، ۱۴۹-۱۲۷.

محمد حسن، زکی. (۱۳۷۲). *تاریخ نقاشی در ایران*. تهران: سحاب.

میرقاید، زاویه. (۱۳۹۳). تحلیل مضامین در نگاره‌های مکتب اصفهان نیمه دوم عصر صفوی. *رشد آموزش هنر*، *۴۰*، ۶۴-۵۸.

نصری، امیر. (۱۳۹۲). خوانش تصویر از دیدگاه آروین پانوفسکی. *کیمیای هنر*، *۶*، ۲۰-۷.

ولش، آنتونی. (۱۳۸۵). نگارگری و حامیان صفوی: بررسی تحولات دوره گذار از مکتب قزوین به مکتب اصفهان (روح‌الله رجبی، مترجم). تهران: فرهنگستان هنر.

هوشمندی منفرد، ندا. (۱۳۹۷). ارتباط واقع گرایی در هنر نگارگری مکتب دوم تبریز و عرفان اسلامی. *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، *۶*، ۶۷-۵۷.

Panofsky, E. (1955). *Meaning in the visual arts*. New York, NY: Doubleday Anchor Books.