صفحات ۵۱-۶۳ (علمی-پژوهشی)
نشریه رهپویه هنر/هنرهای تجسمی ● دوره ۳ ● شماره ۴ ● زمستان ۱۳۹۹

بازشناسی عملکرد نظیره‌سازی در نقاشی صفوی سده‌ی دهم

(بررسی رابطه‌ی دوسویه‌ی میدان و منش با تمرکز بر آثار سلطان‌محمد)*

میثم صادق پور[۱]، مهدی محمدزاده[۲]، عباس قدیمی قیداری[۳]**

[۱]دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی، دانشکده‌ی هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
[۲]استاد دانشکده‌ی هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
[۳]دانشیار گروه تاریخ، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: (۹۹/۰۵/۰۷) تاریخ پذیرش نهایی: (۹۹/۰۶/۱۲)

چکیده

تشکیل دولت صفوی را می‌توان نقطه‌ی عطفی در روابط میان کنشگران عرصه‌ی نقاشی ایرانی برشمرد. تا پیش از آمدن بهزاد به تبریز، سلطان‌محمد سرآمد نقاشان کتابخانه‌ی سلطنتی به شمار می‌رفت اما ارجحیت نمادینی که شاه اسماعیل برای بهزاد در نظر گرفت، او را وادار کرد تا به فراخور روابط جدید حاکم بر میدان نقاشی، استراتژی مناسبی را در پیش گیرد. این استراتژی روی آوردن به نظیره‌سازی بود. پژوهش حاضر ضمن توجه به روابط تاریخی و تحولات اجتماعی مؤثر در نقاشی متقدم صفوی، به مناسبات مابین کنشگرانِ عرصه‌ی نقاشی و تأثیر روابط مذکور در عملکرد نهاییِ نقاشان تأکید داشته است. هدف اصلی، شناخت رابطه‌ی میان عملکرد نقاشان و نیروهای مؤثر در صحنه‌ی نقاشی سده‌ی دهم می‌باشد. ماهیت پژوهش کیفی و تاریخی است و با روش تحلیلی ـ توصیفی به تبیین عملکرد سلطان‌محمد در جریان تغییرات اجتماعی و سیاسی آن دوران پرداخته است. رویکرد مورد استفاده در تفسیر متنها، عملکردها و نگاره‌ها، جامعه شناسی رابطه گرایانه‌ی پی‌یر بوردیو می‌باشد. این رویکرد سبب گردید تا دریابیم روابط موجود در میدان نقاشی صفوی به گونه‌ای بود که کنشگران حاضر در آن براساس منش شخصی‌شان دست به انتخاب استراتژی مناسب با مقتضیات میدان می‌زدند و در این راستا از قوانین حاکم بر میدان‌های موازی (مانند ادبیات) نیز بهره می‌بردند.

واژگان کلیدی

نقاشی صفوی، سلطان‌محمد، نظیره‌سازی، میدان، منش.

* مقاله حاضر برگرفته از رساله‌ی دکتری نگارنده‌ی اول با عنوان «تحلیل مناسبات قدرت در نقاشی صفوی سده‌ی دهم/شانزدهم» به راهنمایی نگارنده‌ی دوم و مشاوره‌ی نگارنده‌ی سوم است.

**نویسنده مسئول: تلفن: ۰۴۱-۳۵۴۱۹۷۱۰ نمابر: ۰۴۱-۳۵۴۱۹۷۱۱، Email: mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir.

مقدمه

بسیاری از صاحب‌نظران و پژوهشگران حوزه‌ی نقاشی، سده‌ی دهم هجری/ شانزدهم میلادی را نقطه‌ی اوج سنت کتاب‌آرایی و مصورسازی کتاب در تاریخ هنر ایران دانسته‌اند. این برهه از تاریخ هنر نگارگری، به لحاظ کیفیت و تنوع آثار تولیدشده و توجه زیاد به روند تولید، اهمیت به سزایی دارد. اما اهمیت این دوره تنها منحصر به موارد گفته‌شده نیست. بررسی آثار برخی از هنرمندان نقاش سده‌ی دهم هجری/شانزدهم میلادی و در رأس آنان سلطان محمد تبریزی ما را با مسئله‌ای به غایت جالب توجه رودررو می‌کند. طی نیمه‌ی نخست سده‌ی دهم هجری، و در دوران اوج مکتب نقاشی تبریز صفوی، میل وافر برخی نقاشان نسبت به ابراز فردیت هنرمندانه در آثارشان، خودنمایی می‌کند. این تمایلِ به ظاهر تازه، ابتدا در قالب نظیره‌سازی نمود پیدا می‌کند و رفته رفته، از نیمه‌ی دوم سده‌ی دهم هجری، در رویکرد آگاهانه‌ی هنرمندان نسبت به رقم‌زدن آثارشان، که تا پیش از این بسیار نادر بود، تجلی می‌یابد. هرچند علاقه به نظیره‌سازی ـ بالاخص در میان هنرمندان نامدارتر و صاحب سبک ـ هیچگاه فروکش نمی‌کند و هرازچندگاه به شکلی تازه‌تر خود را نشان می‌دهد. نظیره‌سازی را می‌توان در نسبت با عملکردهای مشابه در میدان هنر نیز تعریف نمود. مانند نظیره‌گویی در ادبیات یا مثنی‌سازی در خوشنویسی و نقاشی. در حین مطالعه‌ی متون و گزارش‌های تاریخی و نیز آثار نقاشی برجای مانده، تلاش می‌شود با یک رویکرد متفاوت عملکرد نقاشان در فضای فرهنگی حاکم بر سده‌ی دهم هجری مورد کنکاش قرار گیرد. لذا تأکید اصلی مقاله بر مناسبات بین نقاش و بافتار فرهنگی و تبیین مختصات کنش وی در وضعیت یادشده است. از این‌رو، هدف این پژوهش، مشخص نمودن سهمِ منش شخصی نقاش و نیز مناسبات حاکم برمیدان نقاشی سده‌ی دهم در فرآیند شکل‌گیریِ آثار می‌باشد.

روش پژوهش

ماهیت این پژوهش تاریخی و نوع آن کیفی است و در آن از روش توصیفی ـ تحلیلی بهره گرفته شده است. در بخش تاریخی تلاش شده تا تنها به تاریخ‌نگاری بسنده نشود، بلکه از طریق تحلیل و تفسیر تاریخی به فضا و زمان تاریخی نیز توجه شود. برای ترسیم خصوصیات میدان نقاشی صفوی در سده‌ی دهم هجری از روش توصیفی استفاده خواهد شد و در وهله‌ی نخست به توصیف داده‌های تاریخی براساس جایگاه کنشگران و عملکرد ویژه‌ی آنها در میدان پرداخته می‌شود. سپس با بهره بردن از رویکرد رابطه گرایانه‌ی پی‌یر بوردیو[1] و بر پایه‌ی نظریات وی پیرامون رابطه‌ی میدان[2] و منش[3]، از طریق تحلیل متون و گزارش‌های تاریخی درجه‌ی اول و نیز مطالعه‌ی هدفمند آثار نقاشی مربوط بدان دوره، کوشش خواهد شد که نتایج اولیه مورد بحث و بررسی قرار گیرد. این پژوهش در پرسش نخست خود به چیستی کنش نظیره‌سازی در نقاشی صفوی سده‌ی دهم هجری و در پرسش دوم به تحلیل چرایی به وجودآمدن آن خواهد پرداخت. پرسش از چیستیِ پدیده‌ها در تحقیقات اجتماعی به روش توصیفی و بررسی چراییِ آنها به روش تحلیلی صورت می‌گیرد. در واقع، توصیفات خوب در تحقیقات اجتماعی در حکم مقدمه‌ای هستند برای پاسخ به پرسش‌های چرایی که به‌صورت تحلیلی پاسخ داده می‌شوند (دی واس، ۱۳۸۹: ۲۲). در این تحقیق نیز پاسخ به پرسش اول به روش توصیفی و زمینه‌ای برای پاسخ به پرسش دوم به شیوه‌ی تحلیلی خواهد بود. روش گردآوری داده‌ها در تحقیق حاضر به شیوه‌ی کتابخانه‌ای و اسنادی بوده است. تجزیه‌وتحلیل اطلاعات از روند خطی تبعیت نخواهد کرد و هم‌زمان از روش تطبیقی یا مقایس‌های (قیاسی) و روش استقرایی استفاده می‌شود.

پیشینه‌ی پژوهش

مطالعات پیرامون نقاشی دوره‌ی صفوی در سده‌ی دهم هجری، چه به لحاظ تعداد و چه از جنبه‌ی سابقه کم نیستند. با این حال، عمده‌ی آنها مطالعاتی هستند که از جنبه‌ی توصیفی به تشریح خصوصیات نگارگری صفوی و تحولات آن پرداخته‌اند. برخی نیز ضمن برشمردن این خصوصیات به مقایسه‌ی آنها با مکاتب نقاشی قبل و بعد صفویان، یا دیگر جریان‌های نقاشی موازی آن روزگار (عثمانی، اوزبک، تیموری، مغولان هند) پرداخته‌اند. آثاری از یعقوب آژند، محمد خزائی، مهدی محمدزاده، روئین پاکباز و فرزانه فرخ‌فر در این زمره‌اند. از سوی دیگر، برخی از پژوهشگران مانند مهدی محمدزاده، ، محسن مراثی، علی‌اکبر جعفری، زهره نامدار و غیره، بررسی فرمی نگارگری و جنبه‌های زیبایی‌شناسانه را در نظر داشته و برخی نیز مانند مهناز شایستهفر، محمد افروغ، علیرضا مهدیزاده و غیره، سنت نقاشی صفوی را، بیشتر، براساس مفاهیم دینی و عرفانی مورد نقد و بررسی قرار داده‌اند. تعدادی از پژوهش‌های یادشده بررسی آثار و احوال سلطان محمد و کارنامه‌ی وی را مد نظر داشته‌اند. از جمله می‌توان به کتاب «سلطان محمد تبریزی» از یعقوب آژند (۱۳۸۷) و کتاب «سلطان محمد و مکتب او» از کریم کریم‌اف (۱۳۸۵) اشاره نمود. مقالاتی از خزائی و زارع‌زاده (۱۳۹۱)، طاهری قمی (۱۳۹۶) و کشمیری (۱۳۹۷) نیز از این دسته‌اند. اما سهم مطالعاتی که با تکیه بر رویکردهای نوین در مطالعات هنری به ارزیابی نقاشی صفوی، و به خصوص آثار سلطان محمد، پرداخته باشند به واقع اندک است. از این گروه می‌توان به مقالات «تحلیل نگاره‌ی بارگاه کیومرث اثر سلطان محمد براساس الگوی کنشی و مربع معناشناسی گرمس» (احمدپناه و جباری، ۱۳۹۳) و «بررسی نگاره‌ی معراج پیامبر اثر سلطان محمد براساس آراء پانوفسکی»

(وزیری بزرگ و احمدی، ۱۳۹۷) اشاره نمود. تحقیقات یادشده با تمرکز بر وجوه فرمی آثار و تحلیل نشانه‌های تصویری سعی در استخراج معنا و درونمایه‌ی مستتر در آنها را داشته‌اند. نتایج حاصل از تمام مطالعات مذکور می‌تواند برای پژوهش حاضر ارزشمند بوده و در تحلیل خصوصیات میدان نقاشی صفوی در سده‌ی دهم و تبیین رابطه‌ی منش کنشگران با صاحبان قدرت و سرمایه در این میدان سودمند باشند.

به هر تقدیر، در هیچکدام از پژوهش‌هایی که تاکنون درباره‌ی نقاشی صفوی، سلطان‌محمد و عملکرد منحصربه فرد وی در عرصه‌ی نقاشی انجام گرفته، از رویکرد رابطه‌گرایانه‌ی پی‌یر بوردیو استفاده نشده و به کنش نظیره‌سازی نزد سلطان‌محمد نیز مطلقا پرداخته نشده است. پژوهش حاضر ـ با تمرکز منش نظیره‌سازی و رابطه‌ی منش و میدان در نقاشی سده‌ی دهم ـ هم به لحاظ مسئله و هم به لحاظ رویکرد از سایر تحقیقات یادشده متمایز است و به یافته‌هایی جدید و البته مرتبط با تحقیقات پیشین درباره‌ی رابطه‌ی منش و میدان در آثار سلطان‌محمد دست یافته است.

رویکرد نظری

رویکرد نظری این تحقیق مبتنی بر جامعه‌شناسی رابطه‌گرایانه‌ی پی‌یر بوردیو می‌باشد و با توسل به مفاهیم نوبنیادی همچون «میدان» و «منش» تشریح می‌گردد. تبیین کنش، مهمترین مسأله در عرصه‌ی جامعه‌شناسی است و رویکرد جامعه‌شناسان در برخورد با این مسأله در قالب دو سنت نظری عین‌گرایی[۴] و ذهن‌گرایی[۵] قابل دسته‌بندی است. رقابت این دو سنتِ متقابل، زمینه را برای رویکرد سوم فراهم می‌آورد، رویکردی که ادعای فرارَوی از دوگانه‌گرایی[۶] را دارد. هسته‌ی این رویکرد تازه در مفهوم رابطه[۷] نهفته است، چنانچه از توقف در وجوه عینی و ذهنی واقعیت امتناع می‌ورزد و دیالکتیک سوژه و ابژه را بنیاد واقعیت اجتماعی فرض می‌کند. رویکرد رابطه‌گرایانه‌ی بوردیو در مقابل تبیین‌های بیرونی و تفسیرهای درونی قرار دارد و در عین حال از نقاط قوت هردوی این تبیین‌ها استفاده می‌کند. بوردیو برای طفره رفتن از معمای ابژکتیویستی- سوبژکتیویستی کانون توجه خود را بر عملکرد (کنش) می‌گذارد، و آنرا پیامد رابطه‌ی دیالکتیکی میان ساختار و عاملیت تلقی می‌کند. آنچه او به آن علاقه‌مند است رابطه‌ی میان ساختارهای ذهنی و ساختارهای اجتماعی است (ریتزر، ۱۳۹۴: ۳۱۲-۳۱۱). از این جهت، به جای تمرکز بر واقعیت‌های مشهودی چون افراد و گروه‌ها، به روابط روی می‌آورد، «روابط عینی‌ای که نه می‌توان آنها را نشان داد و نه با انگشت لمس کرد، بلکه باید آنها را به دست آورد، برساخت و به یمن کار علمی به آنها اعتبار داد» (بوردیو، ۱۳۸۰: ۲۱).

تفکر اجتماعی بوردیو، حول دو مفهوم به هم‌پیوسته‌ی میدان و منش می‌چرخد. در واقع، قلبِ کار بوردیو و تلاش او برای پلزدن بین سوبژکتیویسم و ابژکتیویسم، در مفاهیم منش و میدان، علاوه‌بر رابطه‌ی دیالکتیکی آنها با یکدیگر، قرار دارد (ریتزر، ۱۳۹۴: ۳۱۳). رابطه‌ی میان این دو مفهوم چنان قدرتمند است و فهم آنها به هنگام کاربست اندیشه‌ی بوردیو چنان اهمیت می‌یابد که برخی صاحب‌نظران از آنها با عنوان «مفاهیم دوقلوی منش و میدان» یاد کرده‌اند (Pinto, 1996: 10). بوردیو با استفاده از مفهوم میدان، جامعه را به ساحات مختلف قابل تحلیل، تقسیم می‌کند. او کوشش می‌کند با این مفهوم جنبه‌های گوناگون ارتباط اجتماعی را نشان بدهد. کنش یا عمل اجتماعی محصول رابطه‌ی میدان و منش است.

بوردیو میدان را فضای زنده‌ی بازی کنشگرانی می‌داند که با پذیرش قواعد بازی و با تأثیرگرفتن از نیروی میدان عمل می‌کنند (Bourdieu, 2002: 19). با این تعریف، میدان، کارزاری است که در آن، منازعه‌ای پیوسته و بیپایان بر سر مبانی هویت و سلسله مراتب در جریان است. در نتیجه، میدان‌ها مجموعه‌هایی تاریخی‌اند که در طول زمان سر برمی‌آورند، رشد می‌کنند، تغییر شکل می‌دهند و گاه نقصان می‌پذیرند یا از بین می‌روند (رامین، ۱۳۸۷: ۶۰۹). میدان نوعی عرصه‌ی رقابتی است که اقسام گوناگون سرمایه (انواع سرمایه از دیدگاه بوردیو عبارتند از: اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی، نمادین) در آن وجود دارد و کنشگران حاضر در میدان برای تصاحب سرمایه‌ی بیشتر و تثبیت سرمایه‌ای که در اختیار دارند، می‌کوشند. این همان چیزی است که بوردیو آنرا «اهمیت منازعه در حیات اجتماعی» می‌نامد (واکوانت، ۱۳۷۹: ۳۳۰). بوردیو این رابطه را با استفاده از معادله‌ی زیر (گرنفل، ۱۳۹۳: ۱۰۶) چنین خلاصه می‌کند:

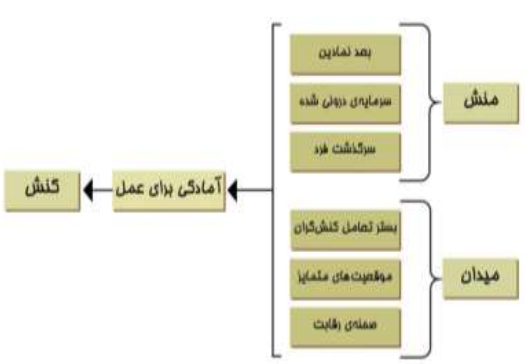
[منش× سرمایه] + میدان = کنش

میدان طیفی از موقعیت‌ها و حرکت‌های گوناگون را به فرد عرضه می‌کند که می‌تواند هر یک از آن‌ها را با توجه به منافع، هزینه‌ها و امکانات بالقوه‌ی بعدیِ مرتبط با آن‌ها اختیار کند. نیز، موقعیت در هر میدان، کنشگر را به طرف الگوهای رفتاری خاصی متمایل می‌سازد: آنان که از موقعیت سروری برخوردارند، راهبردهای ابقاء و حفظِ(وضع موجود توزیع سرمایه) را دنبال می‌کنند، حال آنکه افراد تنزل یافته به موقعیت‌های تابع و زیردست، بیش‌تر مستعد به کارگیری راهبردهای براندازی‌اند (رامین، ۱۳۸۷: ۶۱۰). در هر حوزه‌ی معینی دو «میدان تولید» وجود دارد، یکی «میدان تنگ دامنه‌ی تولید» و دیگری «میدان پهن دامنه‌ی تولید»؛ در میدان تنگ دامنه، محصولات برای سایر «تولیدکنندگان» تولید می‌شود، یعنی برای عاملان و نهادهای همان میدان. بنابراین، در میدان تنگ دامنه‌ی تولید طرف عرضه در عین حال طرف تقاضا نیز هست (لش، ۱۳۹۴: ۳۴۴). این سخن بوردیو در ارتباط با میدان تنگ دامنه‌ی تولید را میتوان به میدان تولید نقاشی صفوی در سده‌ی دهم هجری/

شانزدهم میلادی تعمیم داد.

درست به همان ترتیب که میدان کنش و بازنمود را به لحاظ بیرونی ساختارمند می‌سازد، منش شکل دهنده‌ی عمل و رویّه از درون است. بر این اساس، نمی‌توان میدان را بدون منش درک کرد زیرا بوردیو حضور یا بازی کنشگران در میدان را براساس رابطه توضیح می‌دهد. نوع منشی که در کنشگران نهادینه شده است، نحوه‌ی بازی آنها را تعیین خواهد کرد. البته رابطه‌ی میدان و منش دوطرفه است، یعنی میدان نیز در منش‌های کنشگران تأثیر دارد. از نظر بوردیو، منش عبارت است از اصول مولد رفتار، یعنی مجموعه‌ای از خلق وخوهای فراهم آمده در شخصیت کنشگر که نحوه‌ی مواجهه‌ی او را با موقعیت‌های مختلف تعیین می‌کند. منش موجود در هر زمان معین، در خلال جریان تاریخ جمعی پدید آمده است. منشِ ظاهرشده در هر فرد معینی در خلال جریان زندگی فردی کسب شده است و تابعی از نقطه‌ی خاصی در تاریخ اجتماعی‌ای است که جریان زندگی‌اش در آن اتفاق می‌افتد(ریتزر، ۱۳۹۴: ۳۱۴). در نهایت می‌توان چنین گفت که اگرچه هم میدان و هم منش از نظر بوردیو مهمانند، رابطه‌ی دیالکتیکی آنها بیشترین اهمیت و معنا را دارد و بر اثر رابطه‌ی دیالکتیکی منش و میدان است که عملکردها، به ویژه عملکردهای فرهنگی، پایه‌ریزی می‌شوند (نمودار ۱).

در حوزه‌ی هنر، بررسی شکل‌گیری اثر هنری تا حدود زیادی به رابطه‌ی منش و میدان وابسته است. بوردیو به هنگام استفاده از این روش در تبیین اثر هنری، مراحلی را به کار می‌گیرد. او برای درک آثار یک هنرمند یا نویسنده‌ی خاص در وهله‌ی اول به بررسی وضعیت اجتماعی شخصیت هنرمند در میدان تولید هنر می‌پردازد. میدان تولید هنر فضای اجتماعی‌ای است که دارای قوانین ویژه و گروه‌های مسلط و تحت سلطه است. شناخت آثار هنرمندان، پیش از هر چیز، نیازمند درک میدان تولید هنر و قواعد خاص آن است؛ اینکه چگونه این جهان در نسبت با حوزه‌ی قدرت و به ویژه در نسبت با قانون اساسی این جهان که همان اقتصاد و قدرت می‌باشد، تعریف می‌شود (بوردیو، ۱۳۷۵: ۹۸). میدان هنری از زیرمیدان‌هایِ



نمودار ۱. الگوی شکل‌گیری کنش/ عملکرد از نظر بوردیو.

میدانِ قدرت است و تحولات مهم میدان قدرت قطعاً در تحولات میدان هنر تأثیرگذار است. از منظر روش رابطه‌گرایانه‌ی بوردیو، برای درک آثار هنری باید جایگاه هنرمندان در موقعیت تحت سلطه و نیز میزان فاصله‌ی آنها از طبقه‌ی مسلط را در نظر گرفت. آگاهی از آنچه در ضمن یک تولید فرهنگی صورت گرفته، تنها در حالتی ممکن است که هر عامل یا هر نهادی را در شبکه‌های از روابطی که با سایر اجزاء دارد بنشانیم و به بررسی آن بپردازیم (بوردیو، ۱۳۸۰: ۹۰). به بیان دیگر، هر اثر هنری در زمان تولید تحت تأثیر میدان‌های مختلف اجتماعی، سیاسی و اقتصادی و... قرار می‌گیرد و بدون شناخت این میدان‌ها و چگونگی ارتباطشان با یکدیگر، شناخت و تجزیه‌وتحلیل کامل اثر هنری امکان‌پذیر نخواهد بود.

بنابراین، جامعه‌شناسی رابطه‌گرایانه‌ی پی‌یربوردیو، رویکردی مناسب در بررسی ارتباط آثار هنری و اجتماع برگزیده‌ی این پژوهش است. در واقع، از آنجا که نظریات بوردیو پیرامون منش و میدان ابزارهایی برای بررسی ارتباط بین اثر هنری، هنرمند و زمینه‌ی اجتماعی- تاریخی خلق اثر هستند، تحقیق حاضر با استفاده از این رویکرد و با تمرکز بر زمینه‌های مرتبط با افراد و گروه‌های فعال در میدان نقاشی صفوی سده‌ی دهم هجری، به خصوص سلطان محمد تبریزی و عملکرد ویژه‌ی وی در این میدان هنری، به تحدید و هدفمند ساختن موارد مطالعاتی پرداخته است و دراین راستا می‌کوشد با پذیرش نظریه‌ی منش و میدان در خصوص آفرینش هنری، انعکاس حضور منش خاص سلطان محمد را در میدان نقاشی سده‌ی دهم هجری قمری، و بالاخص در روی‌آوردن وی به شیوه‌ی نظیره‌سازی، در نمونه‌های مطالعاتی خود نمایش دهد.

نظیره و نظیره‌گویی در ادبیات

نظیره در لغت به معنای مثل و شبیه است. فرهنگ عمید، در ارجاعی مستقیم به کاربست ادبی این واژه، آن را اثری دانسته که در تقلید از اثر شاعر یا نویسنده‌ی دیگری سروده یا نوشته می‌شود (عمید، ۱۳۶۰: ۱۹۰۹). در عالم ادبیات، نظیره و نظیره‌گویی از قدمتی طولانی برخوردار است و پژوهش‌های بسیاری نیز درباره‌ی آن صورت گرفته است. در معنای کلی، نظیره‌گویی، «تقلید» یا «تتبع» آن است که شاعر یا نویسنده‌ای، به پیروی شاعر یا نویسنده‌ی دیگر، به خلق و نگارش اثری اقدام کند. نظیره‌گویی در انواع و قالب‌های ادبی رایج است و البته حد و مرز آن تاکنون به روشنی تبیین نشده است. شرط اصلی نظیره‌گویی آن است که به حوزه‌ی سرقات ادبی منته‌ی نشود. آنچه در نظیره‌گویی اهمیت می‌یابد تحقیق درباره‌ی کیفیت و میزان نفوذ و تأثیر آثار ادبی مشهور در معاصران یا گذشتگان است که خود از اهم مباحث نقد ادبی و ادبیات تحقیقی به شمار می‌رود.

از سوی دیگر، باید میان اقتباسِ ادبی و نظیره‌گویی نیز تفاوت قائل شد. اقتباس، الهام‌گرفتن از مضمون و محتوا و اندیشه‌ی اثری است که با خلاقیت‌های شاعر توأم است. ایبسا آثار مهم و شاهکارهای ماندگاری که خود برگرفته و مقتبس از نمونه‌ای قبلی بوده‌اند؛ چنانکه ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی اقتباس از داستانی پارتی یا اشکانی است. اقتباس را بر دو نوع آزاد و وفادار دانسته‌اند که در هر دو شکل ضمن تفاوت با نظیره‌گویی، شباهت‌هایی نیز دارد (ذوالفقاری، ۱۳۸۵: ۶۸-۶۹).

از مفاهیم دیگری که نزدیکی زیادی با مفهوم نظیره دارد و گاه نیز با آن یکی انگاشته می‌شود، نقیضه است. نقیضه در زبان فارسی معادل کلمه‌ی پارودی[۸] و به معنای تقلید یک اثر جدی، البته با لحن شوخی و مطایبه است. به عبارت دیگر، به نظیره‌های طنزآمیز نقیضه گفته می‌شود که آن نیز به نوبه‌ی خود انواع و اقسامی دارد. در فرهنگنامه‌ی ادبی فارسی در تعریف «نقیضه» چنین آمده: «نقیضه گونه‌ای جواب است که به تقلید از اثر ادبی دیگری گفته شده و در آن شاعر یا نویسنده‌ی نقیضه‌ساز ضمن شباهت نقیضه با اثر/ متنِ تقلیدشده، سبک، لحن یا افکار شاعر/ نویسنده را مسخره می‌کند تا خنده‌دار نشان دهد» (انوشه، ۱۳۷۹: ۱۳۷۶). البته نقیضه فقط به معنای تقلید مضحکه‌آمیز نیست، بلکه هر نقیضه‌ای علاوه‌بر تقلید مضحکه‌آمیز و تخریب و واسازیِ الگو و سرمشق خود، شامل نوعی جهتگیریِ انتقادی و تعریض‌آمیز در قبال برخی مسائل اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و فلسفی نیز هست (قاسمی‌پور، ۱۳۸۸: ۱۲۹). در واقع نقیضه‌گویی نوعی جوابیه‌ی طنزآمیز و نقادانه می‌باشد. با این حال، در نقیضه صرف جواب‌گفتن کافی نیست؛ یعنی جوابیه‌ها و مجاباتی که صرفاً جواب را گفته‌اند و دست به تخریب و واسازی متن نزده‌اند، نقیضه به شمار نمی‌آیند. شکل شعر اصلی [یا متن اصلی] باید شکسته شود (اخوان ثالث، ۱۳۷۴: ۸۰).

بعد از نظامی گنجوی بود که رفته‌رفته گرایش به نظیره‌گویی در ادبیات فارسی بیشتر شد و سنت نظیره‌گویی به طور گسترده رواج پیدا کرد و پا گرفت (بامشکی و رضوی، ۱۳۹۳: ۶۷). اواخر دوره‌ی تیموری و نیمه‌ی ابتدایی دوره‌ی صفوی را دوران شکوفایی نظیره‌گویی و رونق کمی منظومه‌سرایی و داستان‌پردازی دانسته‌اند. در این دوران، شاعران با سرودن منظومه‌ای در برابر مثنوی‌های پیشین رسالت خود را پایان یافته می‌دانند (ذوالفقاری، ۱۳۸۵: ۷۱). در میان منظومه‌های فارسی از نوع حماسی شاهنامه، از نوع غنایی آثار نظامی، و از نوع تعلیمی حدیقه‌ی سنایی بیشترین نظیره‌ها را داشته‌اند. موضوع مثنوی‌های پنجگانه‌ی نظامی را عده‌ی بسیاری از مقلدان، تکرار کرده‌اند که برخی از آنها چون آثار امیرخسرو دهلوی (وفات ۷۲۵ ق.)، امیر علی‌شیر نوایی (وفات ۹۰۶ ق.) و هاتفی (وفات ۹۲۷ ق.) از جمله موفق‌ترین‌ها هستند. در کتاب *منظومه‌های عاشقانه‌ی ادب فارسی* (ذوالفقاری، ۱۳۷۴: ۸۵-۸۶)، ضمن معرفی مقلدان منظومه‌های بزرگ، برای لیلی و مجنون نظامی ۵۹ نظیره و برای خسرو وشیرین ۵۱ نظیره معرفی شده است.

در باب چرایی و دلایل رواج سنت نظیره‌گویی اظهارنظرهای گوناگونی شده است. اما به نظر می‌آید تأثیرگذارترین علت همانا مقبولیت اثر و شخصیت هنرمند نزد بدنه‌ی اجتماع آن روز بوده باشد. هرچند دلایل دیگری را نیز می‌توان برای آن برشمرد. دلایلی چون شهرت و اصالت و گیرایی اثر، حوادث سیاسی، اجتماعی و معنوی، عواطف و احساسات خوانندگان، و پیروی از برخی سنت‌های ادبی موجب می‌شود نظیره‌گویی و تقلید رواج یابد. در این میان، نکته‌ی حائز اهمیت ارزش خود نظیره است. اینکه چه ویژگی‌هایی در نظیره باید باشد تا آن را از زیر سایه‌ی اثر اصلی بیرون آورده و مستوجب ستایش مخاطبان سازد. آنچه در تقلید و نظیره‌گویی خواه طبیعی یا مصنوع اهمیت می‌یابد، تصرف مقلد در آثار ادبی است وگرنه ارزش چندانی ندارد. یکی از موازین ارزش‌گذاری آثار ادبی نیز همین نکته است (ذوالفقاری، ۱۳۸۵: ۶۹-۷۰). شاخص‌ترین مثال ادبی برای اثبات این ادعا را می‌توان نظیره‌های امیرخسرو دهلوی در برابر آثار نظامی گنجوی دانست. وی با علم به اینکه آثارش در قیاس با منظومه‌های نظامی خوانده و فهمیده خواهد شد، هوشمندانه، تغییراتی در ساختار آثار خویش پدید آورد که در عین وفاداری و دنباله‌روی از اثر اصلی ارزش‌هایی مختص به خود را عرضه می‌داشتند. امیرخسرو، بیش از نظامی، به الگوی تاریخی پایبند بود. او توانست با روی آوردن به الگوی تاریخی و تغییراتی جزئی، اما هنرمندانه، در بخش‌های افسانه‌ای و تاریخی، در بین دیگر نظیره‌پردازان این اثر غنایی بزرگ تا حد زیادی نوآور باشد (یزدانی و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۶۸). می‌توان نتیجه گرفت که نظیره‌گویی تنها تقلید صرف از یک اثر شناخته‌شده نیست و اگر نظیره با دنیای شخصی هنرمند نظیره‌ساز آمیخته شود، می‌تواند ارزش‌های تمایزیافته و کیفیت ممتازی را صاحب شود.

مثنّی و مثنّی‌سازی در نقاشی و کتاب‌آرایی

توجه به این نکته ضروری است که مثنّی‌سازی به لحاظ ماهیتی فرق دارد با نظیره‌سازی و این دو را نباید با هم یکی انگاشت. از اصطلاحات تخصصی که در متون مربوط به نگارگری، به خصوص متون کلاسیک، یافت می‌شود، اصطلاح «مثنّی‌سازی» یا «مثنّی‌برداری» است. مثنّی‌سازی، به عنوان یکی از اصول آموزشی مهم و پایه‌ای، در میان نقاشان و هنروران ایرانی به خوبی شناخته شده بود و در کارگاه‌های هنری جزو امور معمول به‌شمار می‌رفت (Sou-davar, 2016: 79-80). در واقع، مثنّی‌برداری یکی از مهم‌ترین مراحل آداب تربیتی نگارگران بوده است که در وهله‌ی نخست به تکرار و همانندسازی آثار استادان توسط شاگردان مربوط می‌شد.

در عرصه‌ی نگارگری، شاگردان پس از ورود به کارگاه مدتی را به تماشا و نظاره‌ی آثار می‌گذراندند و حتا زمانی که به رنگ‌آمیزی کار استاد می‌پرداختند نیز نظاره‌ی کار استاد در جریان بود، یعنی همان چیزی که در عالم خوشنویسی از آن با عنوان مشق نظری یاد می‌شد. در مرتبه‌ی بعد، شاگردی که با محیط و قوانین کارگاه کاملا آشنا شده و مدتی را نیز به مشق نظری اشتغال داشته، شروع به مشق از روی کار استاد می‌نمود تا مرحله به مرحله قدرت و توان وی در این فن فزونی یابد (رحیمی، ۱۳۹۱: ۱۳۷). بدین ترتیب، موضوع تکرار و مثنّی‌برداری از روی کار استاد و مشق آن، از ویژگی‌های مسلط بر نظام کارگاه‌های نقاشی ایران در سده‌های گوناگون بوده است و شاگردان با گردن نهادن به چنین امری، ذره‌ذره به کسب مهارت اقدام می‌نمودند تا زمانی که به استقلال عمل دست یابند. گسترده‌گی تصاویر و نسخ موجود در کتابخانه‌ها و کارگاه‌های درباری نیز مثنّی و الگوبرداری از آثار فاخر اساتید پیشین را برای اهالی کارگاه‌های درباری آسانتر و دسترسی به آن گنجینه‌ها را برای آنها هموارتر می‌نمود (فلوور، چلکووسکی، اختیار، ۱۳۸۱: ۱۰۷). کنبای (۱۳۸۰) این شیوه‌ی آموزشی و تربیتی را از علل اصلی پیوند نقاشی‌های سده‌های اولیه و با دوران متأخرتر می‌شمارد و آن را باعث انتقال سنن از نسلی دیگر می‌داند.

باید توجه داشت که عمل مثنّی‌سازی تنها محدود به جنبه‌های آموزشی و مختص به هنرآموزان نبود و برخی از بزرگترین نقاشان نیز به این «فن» اشتغال داشتند. قاضی احمد قمی در گلستان هنر (۱۳۵۱: ۱۴۱) به هنگام صحبت از مولانا مظفرعلی و مقام برجسته‌ی وی در میان نقاشان عهد متقدم صفوی، یکی از توانایی‌های او را ـ علاوه‌بر نقاشی و تصویرسازی ـ «مثنّی برداشتن» می‌داند: «مولانا مظفرعلی... شاگرد خوب استاد بهزاد بود. آخر کار را به جایی رسانید که مردم او را قرینه‌ی استاد بهزاد می‌دانستند و سوای تصویر در مثنی برداشتن و تحریر خط اعجاز داشت. از گفته‌های قاضی احمد چنین پیداست که مثنّی‌سازی همان تقلید و کپی برداشتن موبه مو بوده است. بنا به گفته‌ی او مولانا شیخ محمد آنچنان در مثنّی‌سازی تبحر داشت که فهم اثر او از اثر اصلی برای مخاطب ناممکن می‌شد: «مولانا شیخ محمد... قلم بر قلم ختائیان در نقاشی داشت، هرچند که در صورت خطا می‌کرد و در مثنی برداشتن خط استادان را نقل می‌کرد و به قلممو اصلاح می‌نمود به نوعی که فهم نمی‌شد (قاضی احمد، ۱۳۵۱: ۱۴۲).

مواردی نیز در تاریخ آمده که شخص پادشاه یا یکی از دولتمردان حکومتی، فرمان مثنی‌سازی و «استکتاب» از نسخه‌ی مورد پسندش را میداده است. از جمله می‌توان به روایتی اشاره کرد که دوست محمد گواشانی هروی در دیباچه‌اش بر مرقع به رام‌میرزا آورده است[۹]. طبق گفته‌ی دوست محمد، الغ‌بیگ تیموری به هنرمندان کتابخانه‌اش دستور می‌دهد تا نسخه‌ای عین‌به‌عین از جُنگ سلطان احمد بغدادی را برایش تهیه نمایند: «حضرت بایسنغرمیرزا، استاد سیدی احمد نقاش و خواجه علی مصور و استاد قوام‌الدین مجلد تبریزی را از تبریز آورده فرمود که براسلوبِ مرغوبِ جُنگ سلطان احمد بغدادی به همان دستور قطع و سطر و مواضع تصویر به عین‌ها، کتاب ترتیب دهند. و کتابت آن بر عهده‌ی حضرت مولانا فریدالدین جعفر شد و جلد را در تعهد استاد قوام‌الدین مذکور که منبت‌کاری در جلد اختراع اوست، فرمود. و تزیین و تصویر مواضع آن را امیرخلیل متعهد گردید (گواشانی، ۱۳۷۲: ۲۶۹–۲۷۰). او در جایی دیگر و به هنگام صحبت درباره‌ی مولانا محمد، مشهور به قدیمی، از این نقاش برجسته‌ی عهد شاه تهماسب با عنوان «مصورِ شبیهْ‌کش» یاد می‌کند که به احتمال قریب به یقین اشاره به مهارت وی در مثنی‌سازی و شبیه‌کاری دارد (گواشانی، ۱۳۷۲: ۲۷۴).

میدان نقاشی صفوی و بازیگران آن

با روی‌کارآمدن صفویان در سال‌های نخست سده‌ی دهم هجری، سنت کتاب‌آرایی و نقاشی ایرانی مرحله‌ی نوینی از حیات خویش را آغاز نمود. شاه اسماعیل کمال‌الدین بهزاد را ازهرات به تبریز آورد و طبق فرمانی که از وی باقی مانده است، به سال ۹۲۸ ه.ق، سرپرستی (کلانتری) کتابخانه‌ی سلطنتی‌اش را بدو بخشید. بعید نیست که این فرمان در جهت برنامه‌ریزی شاه اسماعیل برای کتاب‌آرایی شاهنامه‌ای باشد که بعدها به شاهنامه‌ی تهماسبی یا شاهنامه‌ی هوتون شهرت پیدا کرد (آژند، ۱۳۹۴: ۲۰). با این وجود، شاه اسماعیل دو سال بعد از دنیا رفت و به نتیجه رسیدن طرح‌اش را شاهد نبود. بهزاد جزو هنرمندانی محسوب می‌شود که در زمان حیات خویش به منتها درجه‌ی اعتبار و احترام دست یافته بود و حضور وی در دارالسلطنه‌ی تبریز، از جنبه‌ی نمادین، می‌توانست بسیار اثرگذار باشد و بر سرمایه‌ی نمادین و فرهنگی صفویان بی‌فزاید. دستاوردهای بهزاد در هرات تیموری تأثیر بسیاری در سنت نقاشی ایرانی برجای گذاشته بود و وی را صاحب جایگاهی ویژه، بالاخص در نگاه دیگر نقاشان، کرده بود. دوست محمد در دیباچه‌اش از بهزاد با عبارت «افضل المتأخرین فی فن التصویر و قدوه المتقدمین فی التذهیب و التحریر» یاد می‌کند (گواشانی، ۱۳۷۲: ۲۷۲). این گفته‌ی دوست محمد حاوی دو نکته‌ی مهم و کارگشاست. نخست اینکه بهزاد را هنرمندی بی‌بدیل و یکتا معرفی می‌کند و دوم اشاره به «زمان» یکتایی اوست. بدین ترتیب که، دوست محمد، که خود از اهالی هرات بود و در هنگام نگارش این دیباچه در تبریز به سر می‌برد، کمال‌الدین بهزاد را برترین نقاش در میان هنرمندان «متأخر» و «متقدم» می‌نامد. این گفته در بطن خود اشاره‌ای ضمنی به گذشته دارد و به نظر می‌آید که دوست محمد برای عصر خودش گزینه‌ی دیگری را به عنوان برترینِ نقاشان در سر داشته باشد. او

تنها چند سطر پس از گزارش‌اش درباره‌ی بهزاد، از سلطان محمد یاد می‌کند و او را «نادرالعصر فی‌الدوران و فریدالاوان فی‌الزمان» می‌نامد (گواشانی، ۱۳۷۲: ۲۷۲). به روشنی پیداست که نویسنده در این گزاره سلطان محمد را در جایگاه برجسته‌ترین و بی‌نظیرترین نقاش زمان خود می‌نشاند. دوست محمد هم کمال‌الدین بهزاد و هم سلطان محمد را شایسته‌ی لقب بزرگترین استاد نقاش می‌دانست و بدین جهت، برای پرهیز از انتخاب یکی از آنها، هوشمندانه، عنصر زمان را وارد معادله کرده است. او به هیچ یک از آثار بهزاد اشاره نمی‌نماید اما در بخش مربوط به سلطان محمد به «صنایع» وی در شاهنامه‌ی شاه تهماسب اشاره می‌کند و با نام آوردن از نگاره‌ی «موضع پلنگ پوشان»، میزان مهارت و توانایی سلطان محمد در این اثر را موجب رشک و حیرت دیگر استادان می‌داند. اثری که «شیرمردان بیشه‌ی تصویر و پلنگان و نهنگان کارخانه‌ی تحریر از نیش قلماش دلریش و از حیرت صورتاش سر در پیشاند» (گواشانی، ۱۳۷۲: ۲۷۳).

براساس شواهد تاریخی، سلطان محمد تا پیش از ورود بهزاد به تبریز و حتی تا پیش از حاکمیت صفویان، چهره‌ی نخست در میدان نقاشی تبریز بود. بنا به گفته‌ی قاضی احمد قمی در گلستان هنر «در وقتی که استاد بهزاد از هرات به عراق آمد استاد سلطان محمد روش قزلباش را بهتر از دیگران ساخته بود» (قاضی احمد، ۱۳۵۱: ۱۳۷). بوداق منشی قزوینی نیز در کتاب جواهرالاخبار ضمن تأیید این موضوع سلطان محمد را قرینه‌ی بهزاد می‌داند. او می‌نویسد: «استاد سلطان محمد از تبریز است. وقتی که استاد بهزاد به عراق آمد، استاد سلطان محمد کتابخانه را گرم کرده بود و استاد شاه دین پناه بود. آنچه از استادان قدیم شنیدم می‌گفتند که استاد سلطان محمد، روش قزلباشی را بهتر می‌سازد مثل لباس پوشی‌ها و اسب و اسلحه و امثال این... به همه حال، سلطان محمد قرینه می‌توانست بود» (کوشا، ۱۳۸۸: ۱۱۴). نکته‌ی مهمی که می‌توان از این گزاره استخراج نمود، اشاره‌ی قاضی احمد به سرآمد بودن سلطان محمد در «روش قزلباش» است. در واقع، می‌توان چنین استنباط نمود که روش قزلباش چیزی متمایز و یا دستکم متفاوت با سبکی بود که بهزاد کار می‌کرد. منظور قاضی احمد از این شیوه به احتمال زیاد همان روشی است که تا پیش از ورود سبک هراتی بهزاد در کتابخانه‌ی تبریز جاری و ساری بوده است. یعنی میراث نقاشی ترکمانان که به سیاق صفوی نیز آغشته شده بود. این شیوه را سنت متقدم تبریز صفوی نیز نامیده‌اند که طی دو دهه‌ی اول سده‌ی دهم هجری بر میدان نقاشی دربار شاه اسماعیل اول حاکم بود (اشرفی، ۱۳۹۶: ۵۱). به هر صورت، با فراخوانده شدن بهزاد به تبریز[۱۰] و انتصاب وی به عنوان سرپرست کتابخانه‌ی شاهی، این سنت نقاشی و نقاشان فعال در آن نوعی از دوره‌ی گذار را تجربه می‌کنند. در این دوره ترکیب و تلفیق سنت متقدم تبریز با ویژگی‌های مکتب هرات، که بهزاد نماینده‌ی آن بود، آغاز می‌شود و براساس آن، سبک جدید تبریز شکل می‌گیرد. این جریان سرانجام در اواسط دهه‌ی ۹۴۰ ه.ق به شکوفایی درخشان مکتب نقاشی تبریز منته‌ی می‌شود. در اساس، «روش قزلباش» سلطان محمد علیرغم برتریِ نمادین سبک تازه وارد، در طی تمام این افتوخیزها به حیات خود ادامه می‌دهد و با اوج گیری مکتب تبریز صفوی در شمایلی تازه رو می‌نماید.

باید توجه داشت که میدان نقاشی صفوی در سده‌ی دهم هجری، به عنوان زیرمجموعه‌ای از میدان قدرت، خودمختاری محدودی دارد. در اینجا با عرصه‌ای روبرو هستیم که در آن تنها شخص اولِ میدان قدرت امکان و اجازه‌ی این را دارد تا تمام و کمال در آثار ظهور و حضور یابد. یعنی همانی که بیشترین حجم سرمایه‌های اقتصادی، فرهنگی و نمادین را نیز دارا می‌باشد. اساساً، شرایط میدان نقاشی سده‌ی دهم هجری به گونه‌ای بود که در آن حتی امضاکردن و رقم‌زدن آثار توسط نقاشان نیز رواج چندانی نداشت. در حقیقت از اواخر سده‌ی دهم هجری است که نقاشان و خطاطان به طور منظم آثار خود را رقم زده و تاریخ‌گذاری کرده‌اند. در حالی که چنین رسم و روالی در ایام پیشین کم‌تر مراعات می‌شد (آژند، ۱۳۹۴: ۳۷). میدان هنر تحت این شرایط وضعیتی را تجربه می‌کند که بوردیو از آن با عنوان «میدان تنگ دامنه‌ی تولید» نام می‌برد. در میدان تنگ دامنه، محصولات برای سایر «تولیدکنندگان» تولید می‌شود، یعنی برای عاملان و نهادهای همان میدان. بنابراین، در میدان تنگ دامنه‌ی تولید طرف عرضه در عین حال طرف تقاضا نیز هست (لش، ۱۳۹۴: ۳۴۴). در سده‌ی دهم هجری بخش اعظم آثار نقاشی در کتابخانه‌های سلطنتی (متعلق به شاه، حکام ولایات و یا دیگر حامیان درباری) تولید می‌شدند. کتابخانه، اصولاً، در چارچوب کاخ سلطنتی قرار داشت و تمامی کارکنان آن پارهای از ملازمان درگاه را تشکیل می‌دادند و در حقیقت جزو درباریان برشمرده می‌شدند (آژند، ۱۳۹۴: ۸۶). قاضی احمد ضمن اشاره به این موضوع، جمیع هنرمندان و هنروران و خوشنویسان و نقاشان و افشانگران دربار را «اهل کتب و کتابخانه» می‌نامد (قاضی احمد، ۱۳۵۱: ۶). پیداست که در این شرایط هنرمند جهت ابراز فردیت خویش استراتژی‌های محدودی خواهد داشت. بوردیو هنرمندانی را که در انتخاب سوژه‌ی نقاشی و شیوه‌ی اجرای آن آزادی ندارند، استادکارانی معرفی می‌کند که جهت رفع این نقیصه و نمایش تقدس هنری خویش به تکنیک و اجرای استادانه روی می‌آورند. او معتقد است آن هنگام که نقاشان در انتخاب موضوع آثار خویش از آزادی کافی برخوردار نیستند، ناچار به مهارت تکنیکی روی می‌آورند و بدینوسیله شخصت هنری خویش را به اثبات می‌رسانند. در حقیقت، آنان با هرچه زیباتر کشیدن موضوعاتی که به ایشان تحمیل شده است، سعی در

نمایش قدرت هنری خویش دارند (پرستش، محمدی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۱۱۹ـ۱۲۰).

از منظر بوردیو هر میدان محلی برای منازعه‌ی دایمی بر سر کسب مشروعیت و سرمایه‌ی بیشتر می‌باشد. در همین راستا، میدان‌های تمایزیافته و خاص (در اینجا میدان نقاشی صفوی سده‌ی دهم هجری) عرصه‌هایی برای مبارزه‌ی نمادینِ جمعی و استراتژی‌های فردی هستند. هدف این استراتژی‌ها و مبارزه‌ها، تولید کالاهای فرهنگی ارزشمند است. ارزش یک کالای نمادین به ارزشی است که اجتماع مصرف کنندگان ذیربط بدان نسبت می‌دهند. پیروز شدن در یک مبارزه‌ی نمادین بدین معناست که کالاهای نمادین متعلق به یک شخص ارزشمندتر از کالاهای نمادین متعلق به رقیبان او ارزیابی شدند (لش، ۱۳۹۴: ۳۴۷–۳۴۸). از سوی دیگر، اصل اساسی مبارزه در میدان‌ها، به «نوکیشی و کهن‌کیشی» مربوط می‌شود. بوردیو در قالب اصطلاحاتی نمادین این مبارزه را رویارویی پیامبرانِ کاریزماتیکِ نوکیش با روحانیون بوروکراتیکِ کهن‌کیش می‌نامد. از این منظر، در میدان نقاشی صفوی سده‌ی دهم، سلطان محمد نماینده‌ی نوکیشی و بهزاد سمبل کهن‌کیشی است. از نظر بوردیو «مبارزه‌ها» و «استراتژی‌ها» اصلی‌ترین مقوله‌های عمل هستند. استراتژی‌ها معطوف به انباشتن و اندوختن سرمایه (معمولاً سرمایه‌ی نمادین) و مبارزه‌ها معطوف به قدرت و تحمیل مجموعه‌ای از هنجارها و نمادهای نوکیشانه یا کهن‌کیشانه می‌باشند (لش، ۱۳۹۴: ۳۵۶–۳۵۷). به باور بوردیو، هنرمند تنها زمانی می‌تواند علیه قراردادهای کهنه شورش کند و از هنر تکراری به هنر ناب برسد که از تاریخ میدان و دستاوردها و طیف موقعیت‌هایی که پیشینیان و همتایان امروزی‌اش در آن اشغال کرده‌اند، آگاهی داشته باشد (بوردیو، ۱۳۸۹: ۱۳۵).

سلطان محمد و عملکرد نظیره‌سازی

به طور کلی درباره‌ی سلطان محمد می‌توان گفت که وی از اهالی تبریز بوده و احتمالا مراحل نخستین زندگی هنری خود را در دربار سلطان یعقوب آق‌قویونلو گذرانده است. او سپس در کنار شیخی یعقوبی، درویش محمد و استادان دیگر در کارگاه هنری دربار تبریز مشغول به‌کار می‌شود. هنگامی که شاه اسماعیل صفوی در سال ۹۰۶ ه.ق تبریز را از دست آق‌قویونلوها می‌گیرد و مواریث هنری آنها و از جمله نسخ نفیس کتابخانه‌ی سلطنتی را فراچنگ می‌آورد، سلطان محمد را نیز که در این کتابخانه کار می‌کرده، به خدمت خود درمی‌آورد. سلطان محمد چون در این ایام در مرحله‌ی پختگی هنر خود بوده، از قرار معلوم، در صدر کارگاه هنری شاه اسماعیل قرار می‌گیرد. او در این زمان در چندین پروژه‌ی هنری شرکت می‌کند و در نگارگری خمسه‌ی نظامیِ سالِ ۸۵۵ ه.ق که ناتمام به دست شاه اسماعیل افتاده بود، مشارکت می‌کند. بعید نیست که کتاب‌آرایی دیوان خطایی شاه اسماعیل هم تحت نظر او صورت گرفته باشد (آژند، ۱۳۹۴: ۴۰). پیشتر اشاره کردیم که نوع منشی که در کنشگران نهادینه شده است، نحوه‌ی کنش آنها در میدان را تعیین خواهد کرد و براساس رابطه‌ی دیالکتیکی میدان و منش است که عملکردها، به خصوص عملکردهای فرهنگی، شکل می‌گیرند. منش موجود در هر زمان معین، در خلال جریان تاریخ جمعی پدید آمده است. منشِ ظاهرشده در هر فرد معینی نیز در خلال جریان زندگی فردی وی پایه‌ریزی شده است و تابعی از بستر خاص اجتماعی‌ای است که جریان زندگی‌اش در آن اتفاق می‌افتد. به عبارت دیگر، منش علاوه‌بر اینکه در جریان تولید میدان اثر می‌گذارد، خود نیز به وسیله‌ی آن تولید می‌شود. مؤلفه‌ی بسیار مهم دیگر، سرمایه‌ی فرهنگی است. این شکل از سرمایه مهم‌ترین سرمایه‌ی رایج در میدان تولید هنر است که در حوزه‌ی نقاشی مشتمل بر خصوصیات تربیتی یا به عبارتی شیوه‌ی آموزش هنر و مهارت‌های فرهنگی ـ هنری است که از طریق نوع آموزش قابل اکتساب می‌باشد. میزان برخورداری از سرمایه‌ی فرهنگی نقش مهمی در جهت‌گیری کنشگران در این میدان دارد. برخورداری هرچه بیشتر کنشگران از سرمایه‌ی فرهنگی ـ یا در این میدان به طور اختصاصی سرمایه‌ی هنری ـ سبب تمایل هرچه بیشتر هنرمندان به سمت قطب مستقل و یا هنر خلاقانه خواهد شد (پرستش، محمدی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۱۲۵).

سلطان محمد، به گواهی آثاری که از وی باقیمانده است، نقاش نوآوری بود و سعی داشت تا در آثارش زبان تصویری مختص خودش را به نمایش بگذارد. او حتی از سوژه‌های مشخصی که قبل از او توسط نقاشان دیگر ساخته شده بودند بهره جسته و با خلق چهره‌های جدید و ترکیب‌بندی‌های متفاوت سعی نموده است تا آنها را به شکل نوینی تصویر نماید. وی با اختصاصی‌کردن این شگردها، آنها را به وجه تمایز شیوه‌ی مکتب تبریز صفوی تبدیل کرد (کریماف، ۱۳۸۵: ۵۰). او مصداق راستین شرحی است که قاضی میراحمد منشی قمی در وصف نقاشان می‌آورد؛ یعنی کسانی که «خیالات عجیبه و انگیزه‌های غریبه»ی آنها «مشهور هر دیار و منظور اولوالابصار است» و آنچه که در لوح خاطر آنان «چهره می‌گشاید، در آینه‌ی خیال هرکس روی ننماید» (قاضی احمد، ۱۳۵۱: ۱۲۹). به نظر می‌آید که دستکم برخی از نقاشان و مصوران نیز خود با این گفته موافق بودند و مدعای آنها گاهی با موافقت دیگر کنشگران میدان نقاشی و کتاب‌آرایی نیز همراه می‌شده است. در منابع تاریخی عصر صفوی نمونه‌هایی از این ادعاها را می‌توان یافت. اسکندربیگ منشی به هنگام شرح حال مولانا شیخ محمد سبزواری در عالم آرای عباسی می‌نویسد که وی «در فن تذویر رنگ‌آمیزی یکه صورت دم از یکتائی می‌زد. الحق در آن دعوی صادق و همه‌ی استادان نقش‌پرداز در این ماده با او موافق بودند» (اسکندربیگ ترکمان، ۱۳۸۲: ج۱، ص

۱۷۶). همچنین قاضی احمد نویسنده‌ی کتاب گلستان هنر اعتقاد دارد که خواجه میرک در کتابه‌نویسی «شبیه و نظیری» نداشت و آثار وی «خطوط کتابه‌نویسان ماتقدم را منسوخ ساختند و به یُمن التفات امیر علی‌شیر، لوای أنا و لا غیر به اوج سپهر برین رسانیده...» (قاضی احمد، ۱۳۵۱: ۱۳۳). ناگفته پیداست که سلطان محمد نیز در مقام یکی از مؤثرترین کنشگران میدان نقاشی سده‌ی دهم هجری، استراتژی‌های خاص خود را جهت افزایش سرمایه‌ی فرهنگی دارا بوده و بالطبع از جایگاه نمادین خویش نیز آگاهی داشته است. او در دورانی که شاه تهماسب به نقاشی و خوشنویسی توجه بسیار داشته، به سمت معلمی وی برگزیده شده است و شاه علاقه و عنایت ویژه‌ای به وی داشته است (آژند، ۱۳۸۹: ۴۹۷). این، مهم‌ترین امتیازی بوده که یک نقاش آن عصر می‌توانسته آرزوی‌اش را داشته باشد. از سوی دیگر، در همان زمانی که بهزاد کلانتر کتابخانه‌ی سلطنتی بود، سرپرستی بزرگ‌ترین و فاخرترین پروژه‌ی کتاب‌آرایی مکتب تبریز (و شاید بزرگ‌ترین پروژه‌ی تاریخ کتاب‌آرایی ایران)، یعنی شاهنامه‌ی شاه تهماسب، به وی سپرده می‌شود. هرچند مدیریت سلطان محمد بر تصویرگری شاهنامه‌ی تهماسبی تا پایان ادامه نمی‌یابد و در ادامه‌ی کار میرمصور و آقامیرک نیز هرکدام چند سالی مدیریت پروژه را بر عهده داشتند، اما در نگاره‌های بعدی نیز تأثیر مدیریت سلطان محمد و سبک مخصوص وی به وضوح حضور دارد (آژند، ۱۳۹۴: ۱۰۷). او با اتکا به منش منحصربه‌فرد خویش و بنا به اقتضائات میدان تنگ دامنه‌ی نقاشی آن روزگار، استراتژی مختص خود را در پیش می‌گیرد. به نظر می‌آید که مهم‌ترین استراتژی سلطان محمد برای اندوختن سرمایه‌ی نمادین بیشتر در این میدان، روی‌آوردن به سنت نظیره‌گویی است. هرچند، نقاشان پیش از سلطان محمد نیز به احتمال زیاد درباره‌ی این استراتژی اندیشیده‌اند و نمونه‌های آن را می‌توان در آثار آنان نیز جست‌وجو کرد. نظیره، عملکردی است که تا پیش از این، و به طور سنتی، نام‌اش با نام ادبیات گره خورده بود. سلطان محمد، هوشمندانه، سراغ میدان ادبیات می‌رود و از امکانات آن میدان کمک گرفته و نظیره‌گویی ادبی را با نظیره‌سازیِ تصویری جایگزین می‌نماید. او در این مبارزه‌ی نمادین نه تنها بهزاد، بلکه دیگر هنرمندان برجسته را نیز در سازوکاری تصویری به مبارزه می‌طلبد و به قول قاضی میراحمد منشی لوای «أنا و لاغیر» را برمی‌فرازد. به هر صورت، سلطان محمد با اتخاذ این استراتژی در جایگاه نماینده‌ی نوکیشان و در تقابل با نقاشان پیش از خودش، به عنوان نمایندگان کهن کیشی، قرار می‌گیرد و منازعه بر سر سرمایه و قدرت نمادین سامان می‌یابد.

نظیره‌سازی هرچند در نگاه نخست شباهت‌هایی با مثنی‌سازی دارد، لیکن از اساس با آن متفاوت است. در نظیره هدف نقاش نه یادگیری است و نه تکرار یک اثر موفق به‌صورت عین‌به‌عین. نظیره

تصویر ۱. شکار سلطنتی، اثر سلطان محمد، ۹۴۷ ه.ق، کتابخانه‌ی ملی سنت پترزبورگ.
منبع: (وبگاه کتابخانه‌ی سنت پترزبورگ، ۲۰۲۰)

تصویر ۲. شکار سلطنتی، منسوب به بهزاد، ۹۰۲ ه.ق، کتابخانه‌ی موزه‌ی توپقاپی‌سرای.
منبع: (اشرفی، ۱۳۹۶: ۱۶۱)

تصویر ۳. شکار سلطنتی اوزون حسن، ۸۶۴ تا ۸۷۴ ه.ق، کتابخانه‌ی ملی سنت پترزبورگ. منبع: (وبگاه کتابخانه‌ی سنت پترزبورگ، ۲۰۲۰)

اثری است که یک نقاش در پاسخ و در مقابل اثری از یک نقاش دیگر اجرا می‌کند و هم‌زمان نوعی مبارزه‌طلبی و نمایش قدرت نیز در آن مستتر است. به اعتقاد م.م اشرفی، نقاشی نظیره هم در مورد مضامین مصورشده از یک منظومه کاربرد داشته است و هم در مورد موضوعات بی‌طرفی چون شکار، ضیافت، مصاحبت، تفریح و نظایر آن. او با تأیید ضمنی وجود سنت نظیره‌سازی، اصالت نظیره را بسته به مهارت و دیدگاه خالق آن می‌داند (اشرفی، ۱۳۹۶: ۵۵). نه سلطان محمد و نه هیچکدام از دیگر نقاشان دیگر سده‌ی دهم اشاره‌ای به نیت نظیره‌سازی هنگام آفرینش اثری خاص نداشته‌اند. با این حال، بررسی کارنامه‌ی نقاش و مطالعه‌ی خصوصیات فرمی و محتوایی کار وی، می‌تواند راهگشا باشد. در بین تمام آثاری که به نام سلطان محمد شناخته می‌شوند، تنها دو نمونه از آنها دارنده‌ی امضای خود نقاش هستند. هر دوی این نگاره‌ها متعلق به نسخه‌ای از دیوان حافظ می‌باشند که در فاصله‌ی سال‌های ۹۳۷ تا ۹۳۹ ه.ق برای سام‌میرزا در تبریز تهیه شده است. غیر از این، باقیِ آثار منسوب به سلطان محمد آنهایی هستند که توسط نویسندگان و مورخان مختلف، از عصر صفوی تا دوران معاصر، شناسایی و معرفی شده‌اند. در پژوهش حاضر، دو نمونه از آثار سلطان محمد به عنوان نمونه‌های شاخص نظیره‌سازی انتخاب شده‌اند که در پیوند با آثار پیش از خود بررسی و معرفی خواهند شد. یکی از آنها نگاره‌ای دوصفحه‌ای مشهور به «شکار سلطنتی» است (تصویر۱) که در سال ۹۴۷ ه.ق اجرا شده و بعدها به هنگام تکمیل نسخه‌ای از سلسله‌الذهب جامی۱۱ در سال ۹۵۶ ه.ق بدان افزوده شده است. اثر دیگر، نگاره‌ی «معراج حضرت رسول» (تصویر۴) متعلق به خمسه‌ی نظامی (مشهور به خمسه‌ی –خمسه‌ی شاهی)[۱۲] است که مابین سال‌های ۹۴۶ تا ۹۵۰ ه.ق برای شاه تهماسب در تبریز تهیه شده است. براساس قرائن موجود، سلطان محمد نگاره‌ی شکار سلطنتی را در قالب نظیره‌ای برای نقاشی‌ای با همین نام، متعلق به مکتب هرات و منسوب به کمال‌الدین بهزاد در نسخه‌ای از هشت بهشت امیرخسرو دهلوی[۱۳]، کار کرده است (تصویر ۲). شکار سلطنتی هرات نیز در دو صفحه اجرا شده و به لحاظ موضوعی کاملاً شبیه به اثر سلطان محمد است. با این حال اثر سلطان محمد در مقایسه با اثر بهزاد پویایی بیشتری را به نمایش گذاشته است. در این نگاره، تعداد پیکره‌ها بیشتر است و همه‌ی شخصیت‌ها به نوعی در حال حرکت تصویر شده‌اند. به نظر م.م اشرفی «فقط سلطان محمد می‌توانسته است حرکت سواران را این چنین ماهرانه در پاسخ به مینیاتور بهزاد به تصویر درآورد» (اشرفی، ۱۳۹۶: ۵۶). کریم‌اف نیز معتقد است که سلطان محمد تصویر طبیعت را از منظر رنگ‌پردازی غنابخشیده و آن را وزین و زیباتر نموده است. در اثر وی، تصویر یک محیط طبیعی است که بر تأثیر حسی و هیجانی نقاشی می‌افزاید (کریم‌اف، ۱۳۸۵: ۵۶–۵۷). نمونه‌ی دیگری از نقاشی شکار سلطنتی با عنوان «شکار سلطنتی اوزونحسن» (تصویر ۳)[۱۴] در همان نسخه‌ی سلسله‌الذهب جامی سال ۹۵۶ ه.ق موجود است که چندین دهه پیش از اثر سلطان محمد اجرا شده و احتمال اینکه عامل مشوق سلطان محمد به نظیره‌سازی از این نگاره بوده باشد، به هیچ عنوان کم نیست. به هر تقدیر، با توجه به اقتضائات شیوه‌ی نظیره‌سازی از یک‌سو و سنت حاکم بر میدان تنگ دامنه‌ی نقاشی صفوی از سوی دیگر، در بسیاری از مواقع نقاش تفکر خود را تنها از طریق برخی تغییرات کوچک نشان می‌دهد.

نگاره‌ی «معراج حضرت رسول» در خمسه‌ی شاه تهماسب «از درخشان‌ترین نمونه‌های تاریخ نگارگری ایران است و بی‌شک، در میان بهترین نگارگری‌های قرن دهم هجری قمری ایران– که خود دوره‌ای منحصربه‌فرد در این هنر بی‌همانند است– قرار دارد» (آغداشلو، ۱۳۸۲: ۲۲۸). به اعتقاد آژند این نگاره منشاء در زبان هنری ترکمان دارد و از سبک نگاره‌های جمال و جلال آصفی

تصویر ۴. معراج حضرت پیامبر، اثر سلطان‌محمد، ۹۴۶ تا ۹۵۰ ه.ق. منبع: (وبگاه کتابخانه‌ی اینترنتی جهان اسلام، ۲۰۱۹)

تصویر ۵. معراج حضرت پیامبر، ۸۸۶ تا ۹۰۱ ه.ق، موزه‌ی هنر دالاس. منبع: (وبگاه موزه‌ی هنر دالاس، ۲۰۲۰)

تصویر ۶. معراج حضرت پیامبر، اثر عبدالرزاق یا بهزاد، ۹۰۰ ه.ق. منبع: (شین‌دشتگل، ۱۳۸۹: ۱۵۹)

و نگاره‌ی رستم در خواب (شاهنامه‌ی ناتمام) مایه گرفته است (آژند، ۱۳۹۴: ۱۱۷). این نگاره در قیاس با نگاره‌های قدیمی‌تر از ترکیب‌بندی پیچیده‌تر و پالوده‌تری بهره می‌برد. معراج حضرت رسول اثر سلطان محمد نمونه‌ی کامل و شایسته‌ای است از یک اثر مذهبی که در عین حال، به تمام سنت نگارگری ایران وفادار و وابسته است. در این نقاشی منحصربه‌فرد، از تمامی عناصر زمینی و خاکی استفاده شده است تا اثری کاملاً فرازمینی به وجود آید (آغ‌داشلو، ۱۳۸۲: ۲۳۱). لازم به ذکر است که در نقاشی دوره‌ی صفوی، به نسبت دوران تیموری و ترکمان، تمایل به موضوع معراج در نقاشی تنزل آشکاری پیدا می‌کند و اثر سلطان محمد در خمسه‌ی شاهی از نمونه‌های نادر مراجعه‌ی نقاشان دوره‌ی صفویه به این موضوع سنتی است (نظرلی، ۱۳۹۰: ۶۵-۶۶). به نظر می‌رسد که سلطان محمد براساس منش خاصاش و در راستای تأکید بر جایگاه‌اش در میدان نقاشی روزگارش دست به این کار برده و قصد داشته تا ـ به قول قاضی احمد قمی ـ «دَم از یکتایی» بزند. براساس تحلیل پژوهش حاضر از میدانِ نقاشیِ صفوی در سده‌ی دهم هجری قمری، دلیل بازگشت شکوهمند سلطان محمد به موضوع معراج پیامبر، در قالب کنش نظیره‌سازی قابل فهم و توضیح پذیر می‌باشد. با توجه به توضیحاتی که آمد، این اثر سلطان محمد را می‌توان نظیره‌ای موفق برای نقاشی‌های پرتعداد پیشین با موضوع معراج پیامبر دانست. آثاری مانند «معراج پیامبر» از نسخه‌ی خمسه‌ی نظامی تبریز[15] که در حدفاصل سال‌های ۸۸۶ تا ۹۰۱ ه.ق کامل شده است (تصویر۵) یا نگاره‌ی «معراج پیامبر» منسوب به عبدالرزاق یا کمال‌الدین بهزاد از نسخه‌ی خمسه‌ی نظامی[16] که به سال ۹۰۰ ه.ق در شهر هرات تکمیل شده است (تصویر۶).

در پایان باید اضافه نمود که نه سنت نظیره‌سازی در نقاشی صفوی منحصر به شخص سلطان محمد بوده و نه اینکه نظیره‌های آفریده‌شده توسط سلطان محمد تنها محدود به همان دو نمونه‌ای هستند که بالاتر ذکرشان آمد. با کمی تفحص در کارنامه‌ی این نقاش زبردست خواهیم دید که ـ دستکم ـ چند اثر دیگر او نیز قابلیت قرارگیری در ذیل عملکرد نظیره‌سازی را دارا می‌باشند. از آن‌جمله می‌توان به موارد زیر اشاره نمود؛ نگاره‌ی «سلطان سنجر و پیرزن» از خمسه‌ی شاهی محفوظ در کتابخانه‌ی بریتانیا در لندن، نگاره‌ی «خسرو و آبتنی شیرین» از خمسه‌ی شاهی محفوظ در کتابخانه‌ی بریتانیا در لندن، نگاره‌ی «بازی چوگان» از مثنوی گوی و چوگان (حال‌نامه) عارفی محفوظ در کتابخانه‌ی ملی روسیه در سنت‌پترزبورگ.

نتیجه گیری

رابطه‌ی آثار هنری و میدانِ تولیدِ هنر رابطه‌ای دوسویه است. در این میان، عملکرد ویژه‌ی نقاشان و مناسباتشان با دیگر نیروهای حاضر در میدانِ نقاشی حایز اهمیت فراوان می‌باشد. نقاشان در ساختار روابط حاکم بر میدانِ نقاشی استراتژی مناسب را انتخاب می‌کنند. این استراتژی در مورد سلطان محمد روی آوردن به نظیره‌سازی بود. نظیره اثری است که یک نقاش در پاسخ و در مقابل اثری از یک نقاش دیگر اجرا می‌کند و همزمان نوعی مبارزه‌طلبی و نمایش مهارت نیز در آن مستتر است. اصالت نظیره بستگی تام به مهارت و دیدگاه خالق آن دارد. عملکرد نظیره‌سازی در میدان نقاشی متفاوت با سنت مثنی‌برداری در همان میدان و در موازات عملکرد نظیره‌گویی در میدان ادبیات قابل تعریف است. بررسی کارنامه‌ی سلطان محمد نقاش به همراه تحلیل قرائن و شواهد تاریخی حکایت از عملکرد ویژه‌ی این نقاش در مناسبات نوظهور میدان نقاشی عهد صفوی متقدم دارد. سلطان محمد، مطابق با سرمایه‌ی فرهنگی و نمادینی که در میدان نقاشی تبریز کسب کرده بود و براساس منش و خلق‌وخوی فراهم آمده‌اش در بافتار میدان مذکور، کنش نظیره‌سازی را در جهت ارتقای سرمایه‌ی نمادین خویش برگزید. او سعی داشت تا با نمایش مهارت‌اش در قالب نظیره‌هایی بر آثار کمال‌الدین بهزاد و دیگر نقاشان متقدم، جایگاهی متناسب با میزان سرمایه‌ی نمادیناش را فراچنگ آورد و در حفظ و ارتقای آن بکوشد.

پی‌نوشت‌ها

1. Pierre Bourdieu (1930-2002).
2. Field.
۳. Habitus (این واژه در ترجمه‌های فارسی به‌صورت عادتواره، خصلت، ملکه، ریختار و سرشت نیز آمده است).
4. Objectivism.
5. Subjectivism.
6. Dualism.
7. Relation.
8. Parody.

۹. دوست محمد از خوشنویسان کتابخانه‌ی شاه تهماسب بود و این مرقع را به سال ۹۵۱ هجری قمری / ۱۵۴۴ میلادی برای بهرام میرزا برادر شاه تهماسب آماده نمود.

۱۰. امیرخان موصل‌لو در سال ۹۲۸ ه.ق [از هرات] به تبریز فراخوانده شد و تهماسب هم همراه او به تبریز آمد. ظاهراً بهزاد و هنرمندان دیگر مکتب هرات جزو ملازمان او بودند که وارد شدند. البته اگر داستان مصطفی عالی افندی را درباره‌ی شاه اسماعیل و بهزاد و شاه محمود نیشابوری بپذیریم، ورود بهزاد به تبریز بایستی پیش از سال ۹۲۰ ه.ق بوده باشد (آژند، ۱۳۹۴: ۲۰).

۱۱. این نسخه هم‌اکنون در کتابخانه‌ی ملی روسیه در شهر سنت پترزبورگ نگهداری می‌شود.

۱۲. این نسخه هم‌اکنون در موزه‌ی بریتانیا در لندن نگهداری می‌شود.

۱۳. این نسخه هم‌اکنون در کتابخانه‌ی موزه‌ی توپ‌قاپی‌سرای در استانبول نگهداری می‌شود.

۱۴. این نگاره در فاصله‌ی سال‌های ۸۶۴ تا ۸۷۴ ه.ق اجراشده و بعدتر در سال ۹۵۶ ه.ق به سلسله‌الذهب جامی اضافه شده است (به نقل از وبگاه کتابخانه‌ی ملی روسیه در سنت پترزبورگ، محل نگهداری اثر).

۱۵. این نسخه متعلق به مجموعه‌ی کیبر در نیویورک است و هم‌اکنون

به‌صورت قرضی در اختیار موزه‌ی هنر دالاس در تگزاس می‌باشد.

۱۶. این نسخه هماکنون در موزه‌ی بریتانیا در لندن نگهداری می‌شود.

فهرست منابع فارسی

آژند، یعقوب (۱۳۹۴)، *مکتب نگارگری تبریز و «قزوین- مشهد»*، تهران: مؤسسه‌ی تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

آژند، یعقوب (۱۳۸۹)، *نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)*، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

آغداشلو، آیدین (۱۳۸۲)، معراج حضرت رسول اثر سلطان محمد نقاش، *مجله‌ی بخارا*، مهر و آبان ۱۳۸۲، شماره‌ی ۳۲، صص ۲۲۶-۲۳۱.

اسکندربیگ ترکمان (۱۳۸۲)، *تاریخ عالم آرای عباسی*، زیر نظر با تنظیم فهرست‌ها و مقدمه: ایرج افشار، تهران: انتشارات امیرکبیر.

اشرفی، م.م (۱۳۹۶)، *از بهزاد تا رضا عباسی؛ سیر تکاملی مینیاتور در سده‌ی دهم و اوایل سده‌ی یازدهم هجری*، ترجمه‌ی نسترن زندی، تهران: موسسه‌ی تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۴)، *نقیضه و نقیضه سازان*، به کوشش ولی‌الله درودیان، تهران: نشر زمستان.

انوشه، حسن (۱۳۷۹)، *فرهنگنامه‌ی ادبی فارسی*، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

بامشکی، سمیرا، رضوی، فاطمه (۱۳۹۳)، *مقایسه‌ی خسرو و شیرین نظامی و شیرین و خسرو هاتفی*، پژوهشنامه‌ی ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال دوازدهم، شماره‌ی بیست و سوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۳، صص ۶۷-۸۸.

بوردیو، پی‌یر (۱۳۸۹)، *تمایز*، ترجمه‌ی حسن چاوشیان، تهران: نشر ثالث.

بوردیو، پی‌یر (۱۳۸۰)، *نظریه‌ی کنش*، مرتضی مردی‌ها، تهران: نقش و نگار.

بوردیو، پی‌یر (۱۳۷۵)، *جامعه‌شناسی و ادبیات، آموزش عاطفی فلوبر*، ترجمه‌ی یوسف اباذری، ارغنون، شماره‌های ۹ و ۱۰، صص ۷۷-۱۱۲.

پرستش، شهرام، محمدی‌نژاد، مرجان (۱۳۸۹)، تحلیل اجتماعی آثار کمال الملک در میدان نقاشی ایران، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، سال دوم، شماره اول، بهار و تابستان ۸۹، صص ۱۰۳-۱۳۴.

دی واس، دیوید (۱۳۸۹)، *طرح تحقیق در علوم اجتماعی*، ترجمه‌ی رضا افخمی، تهران: دانشگاه امام صادق علیه‌السلام.

ذوالفقاری، حسن (۱۳۸۵)، هفت پیکر نظامی و نظیره‌های آن، *مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی*، س ۱۴، شماره‌ی ۵۲ و ۵۳، بهار و تابستان ۱۳۸۵، صص ۶۷-۱۰۹.

ذوالفقاری، حسن (۱۳۷۴)، *منظومه‌های عاشقانه‌ی ادب فارسی*، تهران: انتشارات نیما.

رامین، علی (۱۳۸۷)، *مبانی جامعه‌شناسی هنر*، گزیده، ترجمه و تألیف، تهران: نشر نی.

رحیمی، سیامک (۱۳۹۱)، *آداب تربیتی نگارگران*، تبریز: انتشارات ارک.

ریتزر، جرج (۱۳۹۴)، *مبانی نظریه‌ی جامعه‌شناختی معاصر و ریشه‌های کلاسیک آن*، ترجمه‌ی شهناز مسمی‌پرست، تهران: نشر ثالث.

عمید، حسن (۱۳۶۰)، *فرهنگ فارسی* (دوره‌ی دوجلدی)، تهران: انتشارات امیرکبیر.

شیندشتگل، هلنا (۱۳۸۹)، *معراج‌نگاری نسخه‌های خطی تانقاشی‌های مردمی با نگاهی به پیکره‌های حضرت محمد (ص)*، تهران: علمی و فرهنگی

فلوور، ویلم و پیتر چلکووسکی و مریم اختیار (۱۳۸۱)، *نقاشی و نقاشان دوره‌ی قاجار*، ترجمه‌ی یعقوب آژند، تهران: انتشارات ایل شاهسون بغدادی.

قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۸۸)، نقیضه در گستره‌ی نظریه‌های ادبی معاصر، *فصلنامه‌ی نقد ادبی*، سال ۲، شماره‌ی ۶، تابستان ۱۳۸۸، صص ۱۴۷-۱۲۷.

کریم‌اف، کریم (۱۳۸۵)، *سلطان محمد و مکتب او* (مکتب نقاشی تبریز)، ترجمه‌ی جهان‌پری معصومی و رحیم چرخی، تبریز: انتشارت دانشگاه هنر اسلامی تبریز.

کنبای، شیلا (۱۳۸۰)، *نگارگری ایران*، ترجمه‌ی مهناز شایسته‌فر، تهران: انتشارات موسسه‌ی مطالعات هنر اسلامی.

کوشا، کفایت، بوداق منشی قزوینی (۱۳۸۸)، بخش احوال خطاطان و نقاشان کتاب جواهرالاخبار، به کوشش کفایت کوشا، *نامه‌ی بهارستان*، شماره‌ی ۱۵، صص ۱۰۷-۱۲۰.

گرنفل، مایکل (۱۳۹۳)، مفاهیم کلیدی پیر بوردیو، ترجمه‌ی محمدمهدی لبیبی، تهران: نشر افکار.

گواشانی، دوست‌محمد (۱۳۷۲)، *دیباچه‌ی مرقع بهرام‌میرزا صفوی*. در نجیب مایل هروی، کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی (صفحات ۲۵۷-۲۷۶). مشهد: موسسه‌ی چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.

لش، اسکات (۱۳۹۴)، *جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم*، ترجمه‌ی حسن چاوشیان، چاپ پنجم، تهران: نشر مرکز.

منشی قمی، قاضی میراحمد (۱۳۵۱)، *گلستان هنر*، به تصحیح و اهتمام احمد سه‌یلی خوانساری، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

نظرلی، مایس (۱۳۹۰)، *جهان دوگانه‌ی مینیاتور ایرانی*، ترجمه‌ی عباسعلی عزتی، تهران: موسسه‌ی تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

واکوانت، لوئیک (۱۳۷۹)، *پی‌یر بوردیو*، ترجمه‌ی مهرداد میردامادی، در: استونز، راب، متفکران بزرگ جامعه‌شناسی، ترجمه‌ی مهرداد میردامادی، تهران: نشر آگه.

یزدانی، سوسن، روحانی، مسعود و عبدالجبار رحمان‌اف (۱۳۹۱)، بررسی جنبه‌های تاریخی دو منظومه‌ی غنایی «خسرو و شیرین» نظامی و «شیرین و خسرو» امیرخسرو دهلوی، *پژوهشنامه‌ی ادب غنایی* دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال دهم، شماره‌ی نوزدهم، پاییز و زمستان ۱۳۹۱، صص ۱۶۷-۱۸۶.

فهرست منابع لاتین

Bourdieu, Pierre & Wacquant, Loic (2002) *An Invitation to Reflexive Sociology*, Polity Press.

Pinto, Louis (1996) *The Thory of Field & Sociology of Literature: Reflections on the Work of Pierre Bourdiou, in International Journal of Contemporary Sociology*, Vol 32, No 2, 1996, pp. 177 – 186.

Soudavar, Abolala (2016) *Reassessing Early Safavid Art and History Thirty Five Years after Dickson & Welch 1981*, Houston: Soudavar.

وبگاه کتابخانه‌ی اینترنتی جهان اسلام، «معراج حضرت رسول» اثر سلطان محمد

The Prophet's Night Journey. Retrieved July 7. 2019 From:https://www.islamicweblibrary.com/wp-content/uploads/2020/01/Miraj_by_Sultan_Muhammad.jpg

وبگاه موزه‌ی هنر دالاس، «معراج پیامبر» نسخه‌ی خمسه‌ی نظامی تبریز

Isra and Mi'raj. Retrieved April 16. 2020 From: https://files.dma.org/multimedia/images/73110114792158863_medium.jpg

وبگاه کتابخانه‌ی ملی روسیه در سنت‌پترزبورگ، «شکار سلطنتی» اثر سلطان محمد

The Royal Hunting. Retrieved May 15. 2020 From: http://expositions.nlr.ru/eng/ex_manus/jami/images/09.jpg

وبگاه کتابخانه‌ی ملی روسیه در سنت‌پترزبورگ، «اوزون حسن در حال شکار»

Hunting the ruler of western Iran Sultan Uzun Hasan. Retrieved May 15. 2020 From:

http://expositions.nlr.ru/eng/ex_manus/jami/images/07.jpg

Recognizing the Function of Nazirehsazi in 16th Century Painting
(Investigating the Reciprocal Relationship Between Habitus and Field With the Focus on Sultan Mohammad Works)*

Meysam Sadeghpour [1], Mehdi Mohammadzadeh[2], Abbas Ghadimi Gheydari[3]**

[1]Ph.D Student of IslamicArts, Department of Industrial Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.
[2] Professor, Department of Industrial Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.
[3] Associate professor, Department of History, University of Tabriz, Tabriz, Iran.

(Received: 25 July2020, Accepted: 2 Sep 2020)

The arrival of Safavid Empire (1501 - 1736) to the realm of history can be deemed as an inflection point in the relationships among artists and people involved in traditional Iranian drawing arts. In this period, for the first time, many artists from different schools (genres) of painting art gathered in the same organization or party under the rule of a single leadership. Before Kamal ud-Din Behzad came to Tabriz (the capital or central city of Safavid Empire), Sultan Mohammad-e Tabrizi was considered the head artist of the royal library. However, as Shah Ismail favored Kamal ud-Din Behzad who was one of the leading and avant-garde painters of Herat's atelier in the late 15th and early 16th centuries, Sultan Mohammad-e Tabrizi decided to pursue a different strategy or tactic to handle the new set of rules and relations that had arisen in the world of painting artists. His strategy was to turn to Nazirehsazi. Nazireh is a piece of art work that an artist makes in response to or in rivalry with an art work made by another artist. It is usually a way of showing off one's skill and daring the other artist to produce a similar art work. This idea may help one discover new findings about some important art pieces that were made in the 16th century by analyzing the relations and connections between people that played a role in the field of drawing arts at that time. Our investigating work, in addition to accounting for the historical relations and social changes that impacted arts in early Safavid period, sheds light on the relationships among artists, their possible personal motivations, and the influence of these relations and motivations on the works of the artists. The main goal is to understand how the relations and politics among players in the field of arts in the 16th century have manifested themselves in the work of artists (in particular, Sultan Mohammad-e Tabrizi). Therefore, the activity of the artist in response to or as a result of the governing rules and politics has been analyzed and explained. To this end, as a first step, the primary historical documents are investigated and analyzed completely. Thus, our investigation has a qualitative and historical nature. Using an explanatory-analytic method, we shed light on the especial and symbolic performance of Sultan Mohammad-e Tabrizi amid the ongoing social and political forces at that time. The analytic method used in this paper for explaining and interpreting the texts and art works is Pierre Bourdieu's relation-oriented theory of sociology. This method helped us understand that the social relations in the field of arts in Safavid era caused the artists and other players choose appropriate strategies based on the field circumstances and also according to their own personal character and symbolic capital. These players also exploited the rules governing parallel fields (similar to the field of literature).

Keywords
Safavid Painting, Sultan Mohammad-e Tabrizi, Nazirehsazi, Field, Habitus.

*This article is extracted from the first author's doctoral dissertation, titled: "Analysis of power relations in Safavid painting of the tenth/ sixteenth century" under supervision of second author and third author as advisor.

**Corresponding Author: Tel: (+98-41) 35419710, Fax: (+98-41) 3549711 ; Email:m.mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir