بررسی نگاره‌های *ورقه و گلشاه*: یک تحلیل جامعه‌شناختی و تاریخی

ذکرالله محمدی*[۱]، مجتبی خلیفه[۲]، ستاره غفاری بیجار[۳]

[۱] دانشیار گروه تاریخ، دانشکده ادبیات، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
[۲] استادیار گروه تاریخ، دانشکده ادبیات، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران.
[۳] دانشجوی دکتری تاریخ ایران، گروه تاریخ، دانشکده ادبیات، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.

دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۹/۰۸، پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۹/۰۳

چکیده

ورقه و گلشاه منظومه‌ای عاشقانه سروده‌ی عیّوقی شاعر عهد غزنویست. نسخه‌ای از این منظومه متعلق به قرن ششم هجری محفوظ در موزه‌ی توپکاپی استانبول باقی مانده است. هنرمند این نقاشی‌ها محمد خویی است و به نظر می‌رسد نسخه جایی در آذربایجان در سال‌های پایانی قرن ششم و عصر فروپاشی سلسله‌ی سلجوقی (حک: ۴۳۱ـ۵۹۰ ه.ق) در ایران و به سبک نقاشی سلجوقی کشیده شده است. این پژوهش در پی تحلیل چگونگی بازتاب شرایط اجتماعی و تاریخی در نگاره‌های *ورقه و گلشاه* است؛ برای پاسخ به این دغدغه باید زمینه‌ی تاریخی و هنری و فرآیند رویدادهای معاصر با خلق اثر مورد بررسی قرار گیرد. از این رو این مقاله با رویکرد جامعه‌شناسی تأویلی و با روش پژوهش هرمنوتیک قصدگرای اسکینر به تحلیل نگاره‌ها به مثابه متن پرداخته است. جمع‌آوری داده‌ها نیز به شیوه اسنادی و مطالعات کتابخانه‌ای صورت گرفته است. نتایج این جستار نشان می‌دهد اگرچه نقاشی‌ها با هدف بهره‌مندی خواننده‌ی سوادآموز یا کم سواد کشیده شده‌اند اما وجود برخی ناهماهنگی‌ها میان متن و تصویر قصد و انگیزه‌ی دیگر هنرمند را بازتاب می‌دهند. در تصاویری که از جنگ‌های تن به تن وجود دارد، در حالی که شاعر توصیفی حماسی از نبردها و جنگ‌آوری قهرمانان داستان را ارائه می‌دهد، نگارگر کوشیده با بزرگنمایی صحنه‌های خون‌آلود، بر خشونت تصاویر بیافزاید. هنرمند به جای قبایل بادیه‌نشین عرب، تصویری از یک شهر با ویژگی‌های ایرانی را ترسیم کرده است. از این رو می‌توان نتیجه گرفت تلاش هنرمند برای ایجاد فضایی شهری و ایرانی و نشان دادن وضعیت نابسامان و خشونت‌آمیز جامعه‌ی ایرانی بازگوکننده‌ی قصد هنرمند در خلق تصاویری ناهماهنگ با متن هستند.

واژگان کلیدی
ورقه و گلشاه، هرمنوتیک قصدگرا، سلجوقیان، اتابکان ایلدگز.

استناد: محمدی، ذکرالله، خلیفه، مجتبی، و غفاری بیجار، ستاره (۱۴۰۲)، بررسی نگاره‌های ورقه و گلشاه: یک تحلیل جامعه‌شناختی و تاریخی، *رهپویه هنرهای تجسمی*، ۶(۴)، ۱۷-۲۶. DOI: https://doi.org/10.22034/ra.2024.1973466.1277

*نویسنده مسئول: تلفن: ۰۲۱-۸۸۰۴۸۰۳۸، E-mail: ze.Muhammadi@alzahra.ac.ir.

مقدمه

از نگارگری دوره‌ی سلجوقیان (حک: ۴۳۱-۵۹۰ ه.ق) به سبب ویرانگری‌های هجوم مغولان و همچنین فاصله زمانی طولانی هزار ساله تنها معدود آثاری باقی مانده است. یکی از این آثار نسخه‌ی مصوّر منظومه‌ی *ورقه و گلشاه* به زبان فارسی است. *ورقه و گلشاه* سروده‌ی عیّوقی، داستان عاشقانه‌ایست که ماجرای آن در سرزمین‌های عربی و معاصر پیامبر اسلام رخ می‌دهد. به نظر می‌رسد این اثر در دوره سلطان محمود غزنوی (حک: ۳۸۷-۴۲۱ ه.ق) سروده شده است. نسخه‌ای مهم و مصوّر از این کتاب در دسترس هست حاوی ۷۱ نگاره که در سال ۵۹۶ه.ق و هنگام سقوط حکومت سلجوقی و قدرت‌یابی سلسله‌های اتابکی، مصور شده است. نقاش این اثر عبدالمؤمن محمد خویی نام دارد و بنظر می‌رسد نسخه جایی در آذربایجان یا آناتولی مصور شده باشد. البته با توجه به خاستگاه هنرمند این احتمال که نگاره‌ها در آذربایجان کشیده شده‌اند بیشتر است. نگاره‌ها بیانگر داستان متن هستند و در سبک نقاشی مکتب سلجوقی کشیده شده‌اند. این مقاله با رویکرد جامعه‌شناسی تأویلی و با استفاده از برخی اصول مطرح در روش هرمنوتیک قصدگرا به بررسی نگاره‌های *ورقه و گلشاه* پرداخته است. این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش است که شرایط اجتماعی و تاریخی چه تأثیری در نگاره‌های *ورقه و گلشاه* داشته است و این تأثیرات چگونه در نقاشی‌ها بازتاب داشته اند؟ برای پاسخ به این سوال باید زمینه‌ی تاریخی و هنری و فرآیند رویدادهای معاصر با خلق اثر مورد بررسی قرار گیرد. سپس باید به چرایی برخی ناهماهنگی‌ها میان توصیفات عیّوقی شاعر اثر و نقاشی‌های خویی تصویرگر نسخه پرداخت. از آنجایی که فاصله‌ای حدود دو قرن میان سرودن و مصوّرشدن کتاب می‌گذرد بررسی زمانه و زندگی هنرمند مهم است برای درک بهتر قصد و انگیزه‌ی وی.

روش پژوهش

با توجه به اهداف این مقاله که دستیابی به فهمی تاریخی و جامعه‌شناختی از نگاره‌های *ورقه و گلشاه* است، از میان روش‌ها و مقولات متعدد مطرح در علم هرمنوتیک، در اینجا از اصول مطرح در روش هرمنوتیک قصدگرای اسکینر استفاده شده است. به نظر اسکینر درک متن متضمن فهم این است که آن‌ها قصد دارند چه معنایی بدهند و چگونه این معنا قصد می‌شود، تفسیر شود. اسکینر بر قصدیت موجود در متن تأکید دارد. قصدیت موجود در متن صرفا به معنای چیزی که در ذهن عامل یا مولف اثر است، نیست بلکه برای فهم قصدیت باید اعمال مولف در بستر گسترده‌تر زندگی و شرایط اجتماعی خاص آن بررسی شود. بستری که در آن اثر مورد نظر خلق شده است (محمودپناهی، ۱۳۹۴: ۱۵۲-۱۵۴).

اسکینر معتقد است در امر تفسیر باید به یافتن مقاصد نویسنده و معنای واقعی آنچه می‌نویسد، پرداخته شود (Skinner, 1988: 75) و وظیفه اصلی مفسر را اثبات معنا و استدلال متن می‌داند (Skinner, 1998: 201) و این معنا صرفا با قرائت متن به دست نمی‌آید بلکه برای دست یابی به آن می‌بایست به فراتر یا فروتر از سطح ادبی متن رفت. و در پس آن انگیزه‌ها و نیات مولف، زمینه‌های اجتماعی و نیز زمینه زبانی نگارش آن را جست‌وجو نمود (. در نتیجه شناخت زمینه‌های سیاسی و اجتماعی در کنار شناخت نیات مولف در متدولوژی اسکینر قابل تأمل است (نوذری، ۱۳۸۹: ۱۱۰ و ۱۱۴). از این رو اسکینر توانسته است حصار روش‌شناختی به ویژه در علوم سیاسی و تاریخنگاری را کنار بزند و به کاری غنی دست بزند (Talor, 1988: 218). چنانکه اسکینر در پایان کتاب *ماکیاولی* خود می‌نویسد: «مورخ فرشته‌ی کارنامه‌نگار است نه قاضی صادر کننده‌ی حکم اعدام» (اسکینر، ۱۳۷۳: ۱۵۲). در نتیجه اسکینر قبل از هر چیز بر قصد نویسندگان و عاملان تأکید می‌کند و در تلاش برای یافتن آن مراحلی را طرح کرده است. مراحل روش هرمنوتیک اسکینر به شرح زیر است:

۱. متون و آثار مؤلف: بازگرداندن مؤلف به محیطی که در آن اندیشه‌هایش شکل گرفته است و آشکارسازی مشکلات مؤلف در زمان تألیف؛

۲. بازآفرینی زمینه: بازآفرینی زمینه فکری و بازآفرینی زمینه سیاسی؛

۳. فهم نظریات مؤلف: فهم و درک قصد مؤلف، فهم و درک ابتکارات و تصرفات مؤلف (محمودپناهی، ۱۳۹۴: ۱۷۵). در این مقاله از آنجایی که اطلاعاتی از زندگی شخصی خویی در دست نیست، لذا در مرحله نخست که بررسی فضای زندگانی شخص هنرمند و مشکلاتی که با آنها دست و پنجه نرم می‌کرده، قابل بررسی نیستند؛ به جای آن زمانه و چگونگی روزگار تاریخی و وضعیت مناطق غربی ایران، جایی که هنرمند در آن می‌زیسته مورد بررسی و تحلیل قرار خواهد گرفت. در مرحله دوم این مقاله به بازآفرینی زمینه فکری و هنری اثر که همانا پیشینه و سبک نگارگری سلجوقی است می‌پردازد و در مرحله پایانی در جست‌وجوی قصد هنرمند، انگیزه‌های وی را برمی‌شمارد.

پیشینه پژوهش

به‌عنوان پیشینه پژوهش برای این مقاله می‌توان به پژوهش‌هایی اشاره کرد. نخست مقاله «*ورقه و گلشاه* (مصور به مینیاتورهای ایرانی قرن سیزدهم میلادی داستانی هزار ساله از عشق و دلدادگی)» نوشته‌ی اسدالله سورن ملکیان شیروانی در سال ۱۳۵۰ است. نویسنده به بررسی هنری نگاره‌ها می‌پردازد و در نظری کلی بر تمثیلی بودن خصوصاً تصاویر *ورقه و گلشاه* و هنر نگارگری ایرانی عموماً تأکید دارد. پژوهش عباس دانشوری در سال ۱۹۸۶ با عنوان «نمادگرایی حیوانات در ورقه و گلشاه»[1] نیز به بررسی نگاره‌های *ورقه و گلشاه* پرداخته و هدف نویسنده در این جستار ارائه‌ی دو مبحث بوده است: نخست آنکه دانشوری قصد دارد خلاف تصور برخی پژوهشگران که معتقدند تصاویر حیوانات صرفاً جهت تزیین و دکور بوده‌اند را ثابت کند. هدف دوم دانشوری این است که نشان دهد نمادگرایی حیوانی فقط در نسخه‌ی *ورقه و گلشاه* منحصر نمانده؛ بلکه در سایر نقاشی‌های مناطق مرکزی دنیای اسلام در دوره میانه موثر افتاده است. دانشوری به ویژه درباره‌ی *ورقه و گلشاه* نتیجه می‌گیرد که هنرمند در این نسخه برای برجسته‌سازی درام روایت و داستان از تصویر حیوانات استفاده کرده است.

سوم مقاله‌ایست با عنوان «چهره‌نگاری سلجوقی؛ تداوم فرهنگ بصری مانوی»، نوشته اشرف‌السادات موسوی لر و سهیلا نمازعلیزاده در سال ۱۳۹۱ است. این پژوهش به بررسی تطبیقی ۲۶ نمونه از آثار برجای مانده از دو دوره هنری ایران یعنی مانویان و سلجوقیان می‌پردازد. محققان در نتیجه‌گیری خود بر وجود روح ایرانی در چهره‌نگاری دوره سلجوقی تأکید می‌کنند. چهارم مقاله‌ی «تطبیق نقاشی‌های تورفان و نگاره‌های منظومه *ورقه و گلشاه* دوره سلجوقی» نوشته‌ی عطیه شعبانی و فتانه محمودی در سال ۱۳۹۴ است. هدف این مقاله بررسی تداوم ویژگی‌های نقاشی‌های مانوی تورفان در نگارگری *ورقه و گلشاه* در دوره سلجوقی است. پژوهشگران در نتایج خود بر این نکته تأکید دارند که عبور قبایل ترک به ویژه سلجوقیان از بودباش‌های مانویان در ماوراءالنهر سبب تأثیر اسلوب مانوی بر نقاشی‌های دوره سلجوقی شده است و این تأثیرات سبک سلجوقی را تبدیل به «سبکی بین‌المللی» کرده است.

دیگری مقاله «هنر سلجوقی و *شاهنامه* کاما» است نوشته‌ی سید عبدالمجید شریف‌زاده در سال ۱۳۹۲. پژوهشگر این مقاله معتقد است که نقاشی‌های سلجوقی نقش سفال‌های لعابدار همان دوران را به خاطر می‌آورد و می‌افزاید که تصویرگری سلجوقی بیش از اینکه در کتاب شکل گرفته باشد در سفال خودش را نشان داده است در نتیجه درباره‌ی ترکیب‌بندی نقاشی‌های *ورقه و گلشاه* می‌نویسد: «آدم‌ها و تصاویر بر روی زمینه اسلیمی و مانند ترکیب‌بندی سفال زرین‌فام خط بر روی زمینه اسلیمی قرار گرفته است.».پژوهش دیگر، مقاله‌ایست با عنوان «درک شکلی سلجوقیان آناتولی و استفاده از بدن انسان در هنر نقاشی»[۲] نوشته‌ی امل ارتورک[۳] منتشرشده در سال ۲۰۱۹. نویسنده دراین مقاله به بررسی فیگور پیکره‌های انسانی، ترکیب رنگ‌ها و عناصر زیبایی شناختی در نگاره‌های *ورقه و گلشاه* می‌پردازد. ارتورک نتیجه می‌گیرد که *ورقه و گلشاه* نمایشی از نقاشی ترکی ـ سلجوقی آناتولی در قرن ۱۳م. که آرمان‌های زیبایی ترکی ـ مغولی را منعکس می‌کند. «تأثیر اصالت ایرانی–تورانی نگارگر درنمایش جایگاه اجتماعی زن نگاره‌های خواستگاری نسخه مصور *ورقه و گلشاه*» عنوان مقاله‌ایست نوشته‌ی شادی طاهرخانی چاپ‌شده در سال ۱۴۰۰. «درک میزان تأثیر اصالت و بافت فرهنگی اجتماعیِ نگارگر، در نوع بازنمایی متن ادبی با ریشه‌ای غیرایرانی» هدف این پژوهش است. پژوهشگر نتیجه می‌گیرد که نگارگر *ورقه و گلشاه* متن داستان عربی را با تصاویر خویش ایرانیزه کرده است. پژوهش دیگر با عنوان نسخه مصور *ورقه و گلشاه* و تصویرگری یک زن آرمانی؛ تحلیل آیکونولوژیک یک نگاره توسط ابوالقاسم دادور و مهدیس مهاجری در سال ۱۴۰۱ به چاپ رسیده است. هدف در این مقاله بررسی تصاویر گلشاه طبق الگوی آیکونولوژی اروین پانوفسکی است. در نتیجه و بر این اساس گلشاه در جامعه‌ای مردسالار به‌عنوان زنی قهرمان و جنگجو به تصویر کشیده می‌شود. به عقیده‌ی پژوهشگران این مقاله، وجود تصاویر گلشاه به‌عنوان زنی آرمانی و عاشق، خلاقیت هنرمند را نشان می‌دهد.

بر اساس نتایج به‌دست‌آمده در پژوهش‌های پیشین، وجه تمایز مقاله‌ی پیش رو با پژوهش‌های مذکور را باید در دو محور عنوان کرد: رویکرد و روش. نخست تفاوت در طرز تلقّی ما نسبت به نگاره‌هاست. زیرا هدف این جستار صرفاً بررسی هنری نقاشی‌ها نیست، بلکه منظور اصلی ضمن ارائه‌ی ویژگی‌های هنری، یک برداشت جامعه‌شناختی و بیشتر تاریخی بر اساس این نگاره‌هاست. محور دوم تفاوت در روش است. این مقاله با بهره‌گیری از روش هرمنوتیک اسکینر در پی یافتن قصد نگارگر در بستر تاریخی و اجتماعی آن است.

مبانی نظری پژوهش

شاید نخستین سوالی که باید مطرح شود این خواهد بود که هنر چه رابطه‌ای با دیدگاه‌های اجتماعی و مباحث جامعه شناختی دارد؟ در پاسخی کلی باید گفت کم و بیش هر توضیحی درباره‌ی زندگی اجتماعی یا تعلقات انسانی می‌تواند به گونه‌ای با هنر پیوند داشته باشد (رامین، ۱۳۹۴: ۵۶). به نظر دانشمندان علوم اجتماعی هنر باید زمینه‌مند[۴] شود. یعنی بر اساس زمان و مکان به مفهوم کلی و نیز به مفهوم خاص‌تر بر اساس ساختارهای اجتماعی، ضابطه‌های کاری و استخدامی، آموزش حرفه‌ای، پاداش و دستمزد، بازار و مشتری و غیره مورد مطالعه قرار گیرد. یک اثر هنری از دیدگاه جامعه شناسی بخشی از یک فرآیند است. از این جهت هنر مانند دیگر پدیده‌های اجتماعی نمی‌تواند جدا از زمینه یا متن اجتماعی‌اش کامل فهمیده شود (زولبرگ، ۱۳۹۴: ۱۲۱).

«هنر از ذات زندگی اجتماعی می‌تراود» و یکی از ضروریات حیات اجتماعی است و همراه با تحولات اجتماعی تحول می‌پذیرد (آریان‌پور، بی‌تا: ۷۷ـ۸۱). بیشتر جامعه شناسان نقش عوامل طبیعی را در انسان متمدن ناچیز می‌دانند پس می‌توان نتیجه گرفت که عامل اصلی و تعیین‌کننده شخصیت محیط اجتماعی است. هر فردی از نوعی میراث یا به اصطلاح کانت مقولات قبلی برخوردار است. این قوالب در طی زمان در آغوش جامعه پرورش یافته است و خواه ناخواه از خارج بر فرد تحمیل می‌شود. پس شخصیتی که فرد به دست می‌آورد درعین‌حال که مختص اوست باز بر اساس مقتضیات پیرامون او ساخته می‌شود (همان: ۸۲). شاید همان مقوله‌ای که دیویی آن را تجربه می‌نامد و معتقد است هنر بازتاب عواطف و اندیشه‌هایی است که با نهادهای عمده‌ی زندگی اجتماعی مرتبط‌اند. «تجربه دال بر مراوده‌ی فعالانه و هوشیارانه با جهان است» (دیویی، ۱۳۹۱: ۱۸، ۲۶ و ۳۴). پس در نگاهی کلی جامعه شناسی در این بحث به هنرها در جایگاه اجتماعی و تاریخی‌شان روی می‌کند و شرایط اجتماعی برآمدن آنها و شیوه‌های تولید و پذیرش آنها را مدنظر قرار می‌دهد (ولف، ۱۳۹۴: ۴۴۳).

چهار رهیافت عمده در جامعه‌شناسی عبارت‌اند از: رهیافت اثباتی یا پوزیتیویستی، تأویلی، انتقادی و پسامدرن. تقسیماتی که در جامعه شناسی در وجه کلی آن صورت گرفته است در تقسیمات جامعه‌شناسی هنر نیز نمود می‌یابند. آن قسم از جامعه‌شناسی که مد نظر این جستار است جامعه شناسی تأویلی است. جامعه‌شناسی تأویلی به مسأله‌ی معنا می‌پردازد و در پی پاسخ به این پرسش‌هاست: معنا در نظام‌های اجتماعی چگونه آفریده و حفظ می‌شود؟چگونه پیش‌زمینه‌های فرهنگی (هنجارها، ارزشها و باورها) بر تصمیم‌های افراد تأثیر می‌گذارد؟ یک اثر خاص هنری با توجه به ویژگی‌های برون‌ذاتی‌اش چه معنایی دارد؟ پیشینه جامعه‌شناسی تأویلی

به قرن نوزدهم و به هرمنوتیک باز می‌گردد تحلیل‌گر در یک تحلیل هرمنوتیکی برای کشف معنای یک متن قرائتی تفضیلی یا تأویلی از آن به عمل می‌آورد، یک متن می‌تواند کم و بیش هر آن چیزی باشد که معنایی را برساند: یک کتاب، یک فیلم، یک تابلوی نقاشی و... (رامین، ۱۳۹۴: ۶۲ـ۶۳).

مسأله‌ی هرمنوتیک در کل بسیار مهم و پیچیده‌تر از آن است که به تملّک مکتب فکری واحدی درآید و باید مراقب بود که تعاریف متعدد هرمنوتیک مطلق فرض نشود. دیلتای هنر را بیانگر تجربه می‌داند. «هیچ اثر هنری بزرگی نمی‌تواند منعکس‌کننده‌ی واقعیتی بیگانه با باطن مولف آن باشد». دیلتای هرمنوتیک را دارای تاریخی‌مندی میداند و معتقد است تمامیت، طبع و فطرت انسان فقط تاریخ است (پالمر، ۱۳۹۳: ۱۱۲ـ۱۲۹). از این رو می‌توان به اهمیت رابطه‌ی تاریخ با هرمنوتیک پی برد. ضمن اینکه هدف هرمنوتیک فهم حقیقتی است که متن دربردارد (اشمیت، ۱۳۹۵: ۱۷۹). اما در هنر به ویژه هنگام ملاحظه‌ی هنرهای ایستا مانند نقاشی باید به یاد داشته باشیم که ما تصاویر را نیز به منزله‌ی یک متن برمی‌سازیم و می‌خوانیم و این نکته بسیار مهم است که هر هنری زمان‌مندی‌اش را بر ما تحمیل می‌کند (گادامر، ۱۳۹۴: ۱۵۹).

زمانه و دوره‌ی تاریخی خلق نگاره‌ها

با توجه به روش هرمنوتیک قصدگرا برای فهم و درک آثار باید به دوره‌ی تاریخی که آثار هنری خلق شده‌اند، بازگشت. از آنجایی که درباره‌ی هنرمند نقاشی‌های *ورقه و گلشاه* یعنی عبدالمؤمن محمد خویی اطلاعاتی در دست نیست باید زمانه‌ای که این نگاره‌ها خلق شده‌اند مورد توجه قرار گیرد. خویی در دهه‌های پایانی دولت سلجوقی در غرب ایران و بالاخص احتمالا در آذربایجان می‌زیسته، سال‌هایی که مقارن است با ضعف سلجوقیان و قدرت‌گیری اتابکان و ایجاد سلسله‌های محلی در ایران. مقام اتابکی در اصل از سنت‌های ریشه‌دار ترکان در خاندان سلجوقی بود که توسط آنها در فرهنگ سیاسی ایران رواج یافت. با مرگ سلطان مسعود سلجوقی (حک: ۵۲۹–۵۴۷ ه.ق)، آخرین سلطان بالنسبه قدرتمند این سلسله، امرایی که عنوان اتابک داشتند، به‌عنوان تنها گروه تأثیرگذار در ساختار حکومت سلجوقی مطرح شدند. اولین هدف آنها رساندن شاهزادگان تحت تربیت و اتابکی خود به مقام سلطنت بود. از اینزمان، نهاد اتابکی همه قدرت و اختیارات دو نهاد سلطنت و وزارت را در تشکیلات حکومتی سلجوقیان به تصاحب خود درآورد (تیموری، ۱۳۹۴: ۴۴).

یکی از مهم‌ترین حکومت‌های اتابکی که در غرب ایران با محوریت منطقه‌ی آذربایجان شکل گرفت، اتابک ایلدگز بود. اتابکان آذربایجان به دو بخش تقسیم شدند: ایلدگزیان و احمدیلیان. ایلدگز از ترکان قپچاقی بود و به‌عنوان غلام به وزیر سلطان مسعود سلجوقی فروخته شد، چون وزیر توسط فدائیان اسماعیلی به قتل رسید؛ ایلدگز نیز همراه سایر اموال وزیر به اموال سلطان مسعود منتقل شد. ایلدگز در اندک مدتی شهامت‌ها از خود نشان داد و نزد سلطان به مرور به مقام بالا رسید. ایلدگز از همه امیران مسعود قوی‌تر شد، چون مسعود درگذشت ایلدگز طغرل بن مسعود را به شاهی رساند و خود به رتق و فتق امور پرداخت (میرخواند، ۱۳۷۳: ۷۷۱ـ۷۷۰). پس از طغرل وی به روزگار سلطان ارسلان‌شاه بن طغرل بن محمد طپر اتابک او شد. «کارش بالا گرفت و تمامی ممالک جز بغداد و توابع آن سر به فرمان او نهادند» (حسینی، ۱۳۸۰: ۲۱۳). راوندی بیان می‌کند که سلطان ارسلان از امور حکومتی غافل بود و در واقع «جهان به فرّ دولت و سیاست تیغ او و اصابت رای اتابک اعظم رونق گرفت» (راوندی، ۱۳۶۴: ۲۸۲، ۲۸۶). پس از مرگ ایلدگز، پسرش محمد پهلوان به جای پدر نشست. با فوت سلطان ارسلان، اتابک محمد پهلوان طغرل بن ارسلان که به طغرل سوم شهره شد را به پادشاهی رساند. طغرل کودکی بیش نبود و امور مملکت کلی و جزئی به دست اتابک محمد بود«مربی دولت او بود» (آقسرایی، ۱۳۶۲: ۲۶). «اتابک پهلوان در دل سپاهیان و پیرامونیان هیبتی عظیم داشت و تمامی شاهان از او در هراس بودند» (حسینی، ۱۳۸۰: ۱۹۲).

اتابک پهلوان برای سر و سامان دادن به امور کشور تلاش کرد. سلطان در «بزم و طرب» بود و اتابک «در رزم و تعب». اتابک امرای سرکش و شورشی را عزل کرد و وفاداران و بندگان خویش را بر امور گماشت به این امید که فرمانبردار باشند اما این گونه نشد. «حکم ایشان به سبب اقطاع‌داری از ولایت و شهرها زایل کردند و هر بنده‌ای هر طرفی فرمان‌روان شد» (راوندی، ۱۳۶۴: ۳۳۵). این سرکشی‌ها موجب گسستن امور حکومت و نابسامانی و از همه مهم‌تر ناامنی شد. راوندی می‌افزاید که در ایالت فارس غارتی رخ داد و «آن شوم حرکتی بود که استیصال خانه‌های مسلمانان در آن نواحی ببود و به تراجع با عراق گردید... شنیدم که در میان آنچه از غارت پارس آورده بودند جامه‌ی خوابی به اصفهان از بار برگرفتند، کودکی دوسه ماهه مرده از میان جامه‌ی خواب به در افتاد» (همان: ۳۳۶). راوندی یکی از علل آشفتگی اوضاع را در این می‌داند که قدرت را در ولایات جمعی بی‌تجربه و کم دانش در دست داشتند و از آیین حکومت‌داری چیزی نمی‌دانستند. «و فساد آشکارا بر عراق از آن شد که از ترکان هر وشاقی که بر ولایتی استیلا می‌یافت قانونی از سیر آبا و اسلاف نمی‌دانست در پادشاهی که بر آن برود، هر چه می‌خواست و می‌رفت، می‌کرد» (همانجا).

چون اتابک پهلوان در ۵۸۲ ه.ق درگذشت، برادرش قزل ارسلان امور کشور را در دست گرفت. در همین حال طغرل جوانی شده بود خواستار قدرت و می‌خواست خود به تنهایی صاحب امر و نهی باشد (بنداری، ۲۵۳۶: ۳۶۱). از سویی دیگر خلافت عباسی در این زمان وارد دوره‌ای از قدرت‌طلبی شد و به قصد گسترش مناطق تحت نفوذ خود به عراق عجم لشکر می‌فرستاد. در حالی که طغرل سوم با قزل ارسلان درگیر بود و به تبریز رفته بود و آذربایجان را تشویش می‌داد، لشکر خلیفه به فرماندهی ابن عدیده به همدان وارد شد و خانه‌های مردم را غارت می‌کرد. طغرل پس از اینکه مجبور به بازگشت به همدان شد تلاش‌های زیادی کرد تا بر امور مملکت مسلّط شود اما نتوانست. تا اینکه تخت‌گاه خویش همدان را ترک کرد و شهر را به قزل ارسلان واگذاشت (راوندی، ۱۳۶۴: ۳۴۸ و ۳۵۵).

درعین‌حال که درگیری‌های درونی خاندان ایلدگز هم آغاز شده بود. زیرا پهلوان چهار پسر داشت: اینانج محمود و امیر امیران عمر، ابوبکر

و اوزبک که هر کدام داعیه‌ی قدرت داشتند. این در حالی بود که قزل ارسلان عموی ایشان بر آن‌ها مستولی بود و این مسأله برای پسران پهلوان قابل تحمل نبود. لکن در ۵۸۷ه.ق ابوبکر به آذربایجان تاخت و قزل ارسلان را به قتل رسانده و مملکت آذربایجان را تسخیر کرد (بنداری، ۲۵۳۶ : ۳۶۳). از سوی دیگر نیروی قدرتمند دیگری وارد کشمکش‌های غرب ایران شد. در ۵۸۹ ه.ق سلطان تکش خوارزمشاه به قصد تسخیر مملکت سلجوقی لشکر کشید. طغرل از خوارزمشاه شکست خورد، «و سرش برداشتند و حرمت سلطنت فرو گذاشتند» (راوندی، ۱۳۶۴: ۳۷۱). خوارزمشاه چهارم رجب سال ۵۹۰ وارد دارالملک همدان شد. «بر تخت نشست و عراقیان را خوار و خاکسار داشت و شمشیرهایشان را باز گشود، مال‌های عراق به کلی برداشت و اثر آبادانی نگذاشت و لشکر از دیه‌ها خاک بر گرفتند» (همان: ۳۷۵).

پس از سقوط سلجوقیان و استیلای خوارزمیان بر عراق اوضاع آشفته‌تر از قبل شد. «عراق به ائمه‌ی بد دین و ظالمان ترکان رسید که بیرون از آنکه اعمال دیوانی را رعایت نمی کردند. امور شرعی از قضا و تدریس و تولیت و نظر اوقاف هم به اقطاع کردند و در هر شهری چنین بی‌دیانتان را مستولی کردند» (راوندی، ۱۳۶۴: ۳۸۶). مردم عادی در این اوضاع نابسامان تحت فشار قرار داشتند، راوندی می‌افزاید: «هر کجا منعمی بود، مصادره کردند» و روستاییان بیچاره را از خانه آواره می کردند. لشکر خوارزم «بغارتیدند و چون بر روی زمین چیزی نماند خانه‌ها می‌شکافتند و زیر زمین می کندند و خبایای زمین و کنوز دفین برمی‌آوردند» (همان: ۳۹۴–۳۹۵). راوندی شرح غارت‌های میاجق یکی از فرماندهان تکش را در عراق شرح می‌دهد این اتفاقات بر مشکلات دیوانی و بلاتکلیفی دولت افزوده شد. «ظلم‌هایی که او و حشم او کردند بر کافر آبخازی و ترک خطایی و فرنگ شامی نگذشته بود و رحمت مسلمانی در دل ایشان نبود و خون آدمی چو آب می‌ریختند و بر مدارس مصادره می‌نوشتند...» (همان: ۳۹۸).

بازآفرینی زمینه

برای بازآفرینی زمینه‌های فکری هنرمند باید نگاهی انداخت به سیر و سابقه‌ی نگارگری در ایران و بحث درباره‌ی این موضوع که مکتب نگارگری سلجوقی که نگاره‌های *ورقه و گلشاه* از دل آن برآمده است چه ویژگی‌هایی دارد؟ بحث درباره نگارگری ایرانی، غالباً هنر مینیاتور را به ذهن‌ها می‌آورد. در واقع مشهورترین و ارزنده ترین نمونه‌های هنر تصویری ایران را می‌توان بر صفحات نسخه‌های خطی ملاحظه کرد. اما باید در نظر داشت که ایرانیان از دیرباز در عرصه‌های مختلف هنر تصویری و تزیینی فعالیت می کرده اند (حبیبی‌نژاد، ۱۳۹۶: ۱۱۰).

از قرن چهارم هجری به بعد ادبیات فارسی گسترش بسیاری یافت. با خلق آثار بزرگ و جاودانه و همچنین همت گماردن امیران و سلاطین سامانی و غزنوی در پیشرفت هر چه بیشتر ادبیات به ویژه نظم فارسی، این میراث عظیم به سلجوقیان منتقل شد. این هنگام دوره‌ای است که مصوّر ساختن کتب به ویژه کتب ادبی نیز مورد توجه قرار گرفت. ادبیات دنیوی چون رسالات علوم طبیعی، کتاب‌های تاریخ و غالباً دیوان‌های شعر به نقاشی آراسته می‌شد. مهم‌ترین وظیفه نقاشی مصورسازی بود، نقاشی تصویر بصری از طرح ادبی ارائه می‌داد و وسیله‌ای هنری بود که به فهم سخن داستان یاری می‌رساند. نقاشی در مسیر تحول‌اش در جست‌وجوی زبانی شاعرانه و هنری بود« که بتواند آرایش ظریف و پرداخت کامل، استعاره بدیع و پیرایش با سلیقه را با هم بیامیزد». از این رو نقاشی کتاب هم‌سازی عمیقی را با شعر به دست آورد (اشرفی، ۱۳۶۷: ۲۳ـ۲۵). اگر چه تعدادی کتب خطی مصور به وجود آمد اما نقاشی‌ها در ابتدا آن کیفیت مینیاتورهای ایران در قرون بعدی را ندارد (گری، ۱۳۸۴: ۲۰).

نگارگری دوره سلجوقی که به دلیل ویرانگری‌های بعدی مغول فقط معدودی از نمونه‌های آن باقیست، نظیر قالب‌های دیگر هنری این دوره به‌شدت تزیینی و دارای ویژگی‌های شبیه مشخصه‌های روی سفال‌هاست. در مکتب سلجوقی نقش‌ها و تزیینات را روی متن رنگ‌آمیزی‌شده می‌کشیدند. این رنگ اغلب سرخ بود و زمینه را با آن می‌پوشاندند. لباس افراد و شخصیت‌های نقاشی نیز با نقش‌مایه‌های گیاهی نظیر اسلیمی‌ها تزیین می‌شد (ملکی، ۱۳۸۷: ۷۳). از سوی دیگر نقاشی سلجوقی خودش را از وابستگی به موضوع یا سوژه آزاد نکرده است و اگر یکی از تصاویر این نسخ را ببینیم با خصوصیت بی‌روح مناظر و کوچکی صحنه‌های آن مواجه می‌شویم (گری، ۱۳۸۴: ۲۱). نکته‌ی دیگر اینکه عموما در نقاشی ایرانی و خصوصا نقاشی سلجوقی، موضوعات زیادی تکرار گردیده است. استادان هنر یک صورت یا طرح را چندین جا کشیده‌اند (محمدحسن، ۲۵۳۶: ۴۴).

از ویژگی‌های دیگر مکتب سلجوقی، ترسیم صورت‌های انسانی ست. اگرچه برای سال‌ها تصاویر انسان در میان مسلمانان تحریم بود. اما این تحریم‌ها همواره توسط طبقات بالای جامعه نادیده گرفته می‌شد. نشانه‌های آن را می‌توان از دیوارنگاری‌های قصرهای اموی تا اتاق تصاویر سلطان محمود غزنوی که پر بود از تصاویر داستان‌های ملی، دید. در نتیجه طبقات بافرهنگ جامعه محدودیت‌های اسلام را در مورد تصویرسازی کتاب نیز به کناری گذاشتند (بینیون، ۱۳۹۶: ۴۸).

مشخصه‌های نگاره‌های *ورقه و گلشاه*

ـ چهره‌ها در *ورقه و گلشاه* همچون ماه با چشمان بادامی و لبانی غنچه است (تصویر ۱). عیّوقی این گونه چهره‌ی گلشاه را توصیف نموده است:

یکی سرو بُن بود آراسته/ بتی چون بهاری پر از خواسته
یکی گوهری بود پرنام و ننگ/ یکی گلشتنی بود آراسته
مرو را پدر نام گلشه نهاد/ که خورشیدرخ بود و حورانژاد
(عیّوقی، ۱۳۴۳: ۶)؛

تصویر ۱. *وداع ورقه با گلشاه*، مکتب سلجوقی. منبع: (URL1)

یکی از دلایل ترسیم چهره گلشاه به سان شرقی‌ها تشبیه وی به بتی بودایی است. در ادامه هنرمند هر چهره‌ی زیبایی را به همین صورت ترسیم کرده است؛ در نتیجه *ورقه و گلشاه* چون هر دو زیبا وصف شده‌اند در تصاویر کاملا شبیه به یکدیگرند.

ـ تقریباً همه‌ی تصاویر *ورقه و گلشاه* در فضاهای چهارگوش افقی که نسّاخ برای آن‌ها در نظر گرفته است ترسیم شده‌اند (گرابر، ۱۳۹۰: ۵۹) (تصویر۲)؛

ـ جداسازی پیکره از زمینه با هاله‌ای گرداگرد شخصیت‌ها (شعبانی، ۱۳۹۴: ۸۶)، بر خلاف تصور صفا که این احتمال را مطرح کرده که این هاله‌ها برای تقدیس شخصیت‌های عرب داستان کشیده شده‌اند (عیّوقی، ۱۳۴۳: هفت، مقدمه‌ی صفا). این درحالیست که همه‌ی شخصیت‌های مثبت و منفی داستان دارای این هاله هستند (تصویر۳). در نتیجه هاله فقط یک عنصر تزیینی برای این مینیاتورهاست (Dartar, 2021: 523)؛

ـ پرکردن فضاهای خالی نقاشی با تزئینات گل و گیاه که میل به عروج دارند به سبک حجاری ساسانیان (تصاویر ۴-۵). ارتورک معتقد است وجود این عناصر تزیینی، نشان‌دهنده‌ی اهمیت طبیعت نزد سلجوقیان است (Ertürk, 2019: 101)؛

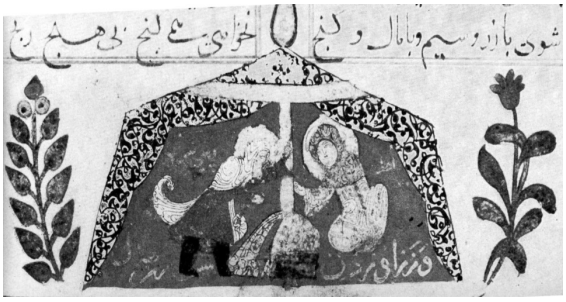
ـ شخصیت‌ها دارای بازوبند هستند و طرح لباس‌ها و چین و چروک آن‌ها و حالات نشستن افراد شبیه نقاشی‌های مانوی است (ر.ک. شعبانی، ۱۳۹۴: ۸۳-۹۶)؛

ـ نقش حیوانات متعدد و گاهی نبرد آنها با یکدیگر (تصویر۶). به عقیده‌ی دانشوری این حیوانات موضوعی را ایجاد می‌کنند، که موازی با داستان است و به‌عنوان کلیدی برای درک تصویر و متن عمل می‌کند. به ویژه زمانی مفیداند که حامیان ترک سلجوقی آن به خوبی قادر به خواندن فارسی نباشند (Daneshvari, 1986: 10). مشخصاً در تصویر ۶ مطلع‌شدن گلشاه از خبر دروغین مرگ ورقه و ازدواج اجباری خودش با شاه شام با مکر و حیله‌ی مادرش دیده می‌شود؛ عیّوقی حال زار گلشاه پس از گفتگو با مادرش را چنین وصف نموده:

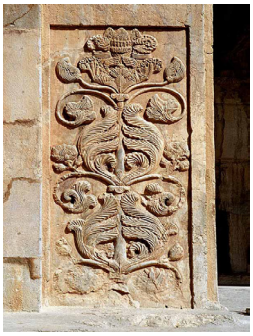
بتابید گلشه زدیدار اوی/ دل آزرده‌تر شد زگفتار اوی
شه از نزد مادر بخیمه درا/ بنالید آن گل‌رخ دلبرا...

تصویر۲. *دیدار ورقه و گلشاه*، مکتب سلجوقی، نقاش کوشیده تصویر را در کادر مورد نظر کاتب جای دهد و برای مثال درخت را کوتاه‌تر از مقیاس واقعی کشیده است. منبع: (URL1)

تصویر۳. *شکست لشکریان بحرین و عدن در مقابل ورقه*، مکتب سلجوقی، شخصیت‌های مثبت و منفی دارای هاله هستند. منبع: (URL1)



تصویر ۴. *گیاهان در چپ و راست از نسخه ورقه و گلشاه*، مکتب سلجوقی، گیاهان تزیینی و برای پر کردن فضاهای خالی رسم شده‌اند. منبع: (URL1)



تصویر ۵. *گیاهان تزیینی در حواشی طاق بستان*، درخت زندگی. منبع: (URL2)

تصویر۶. *نبرد دو گربه‌سان در گوشه‌ی چپ تصویر*، مکتب سلجوقی، بنظر ذهن مشوّش گلشاه را نشان می‌دهد. منبع: (URL1)

تصویر ۷. *ورقه سوار بر اسب قهوه‌ای خالدار در نبرد با لشکر عدن*، مکتب سلجوقی. منبع: (URL1)

همی گفت و می‌راند از دیده خون/ بنالید وز درد شد سرنگون
(عیّوقی، ۱۳۴۳: ۷۵ و ۷۶).

ـ گره زدن دم اسب قهرمان داستان به شیوه‌ی جنگجویان ترک، چنانکه شهره است آلب ارسلان پیش از شروع نبرد ملاذگرد دم اسب خویش را گره داده است (ابن‌اثیر، ۱۹۶، ج. ۱۰: ۶۶) (تصویر۷).

ـ ترسیم تصویر پیامبر اسلام: نقطه‌ی عطف داستان *ورقه و گلشاه* در پایان آن اتفاق می‌افتد. زمانی که دو عاشق دلباخته در شام از فراق یکدیگر می‌میرند. در این حین حضرت محمد (ص) از این منطقه می‌گذرد. جمعی را گریان و نالان می‌بینند و چون از ماجرای غم‌انگیز دو جوان عاشق مطلع می‌گردد، در عجب می‌ماند. پیامبر شرط می‌گذارد که اگر مردم آن منطقه که یهودی بودند به دین اسلام مشرف شوند او نیز از خدا می‌خواهد که دو عاشق را زنده نماید. از این رو تصویر پیامبر نیز در نگاره‌های *ورقه و گلشاه* دیده می‌شود (تصویر۸). به نظر گرابر این عمل برای این قرون که در آن نوآوری‌هایی دیده می‌شود، روا دانسته می‌شد (گرابر، ۱۳۹۰: ۱۱۷).

فهم قصد هنرمند

اولگ گرابر در کتاب خود به نام *مروری بر نگارگری ایرانی* سوالی مهم را مطرح می‌کند مبنی بر اینکه مینیاتورهایی مانند نمونه‌های *ورقه و گلشاه* یکسره متکی به متن هستند و به‌عنوان تصویر ارزش مستقلی ندارند، پس چرا این نقاشی‌ها کشیده شده‌اند و چه نقشی در نسخه ایفاء می‌کنند؟ (گرابر، ۱۳۹۰: ۱۱۷). می‌دانیم یکی از هنرهایی که نقاشی‌های *ورقه و گلشاه* از آن الهام گرفته‌اند، هنر نگارگری مانوی است نکته اینجاست که هدف مانی از مصور ساختن کتب، تکمیل آموزش با سوادان بود و این عمل درک پیام را برای دیگران ساده‌تر می‌ساخت (افشاری، ۱۳۹۰: ۱۴۵ـ۱۴۶). حال اگر بازگردیم به هدف خویی نقاش نگاره‌های *ورقه و گلشاه* به این نتیجه خواهیم رسید که هنرمند دقیقا همان هدف مانی را پی میگیرد. نقاشی‌ها برای درک بهتر داستان کشیده شده اند.

به جز خاندان سلطنتی، دیوانسالاران و دبیران به‌عنوان قشر تحصیل‌کرده‌ی جامعه همیشه مشتریان کتب ادبی و نسخ ارزنده بوده‌اند. در دوره سلجوقی نظام‌الملک همان قدر که دیوانسالاری را به نهایت قدرت و شوکت رساند، زمینه‌ساز سقوط این نهاد هم شد. نظام‌الملک با انحصارطلبی و ساختن مدارس ایدئولوژیک نظامیه فضایی را ساخت که پس از خودش هیچ کس نتوانست جای خالی وی را پر کند. از این رو در پایان حکومت سلجوقی خبری از وزیران و دبیران لایق نیست. راوندی که کتابش را در سال ۶۰۳ ه.ق نگاشته است، از بی سوادی وزیران هم‌عصرش می‌نالد: «دریغ آن روزگار که وزرا چنین شعر گفتندی که به عهد ما برنمی‌توانند خواندن. کار خواجگی به اعوانی افتاد هر که وجوه‌انگیزتر و درویش‌آویزتر و خون‌ریزتر وزیر می‌شود» (راوندی، ۱۳۶۴: ۲۴۱). پس شاید بتوان گفت در زمانی که *ورقه و گلشاه* مصور شده اقشار فرهیخته‌ی سابق در جامعه دیگر از سواد کافی برخوردار نبوده‌اند و این امر به تصویر کشیدن کتب را ضروری می‌کرده است تا خواننده‌ی کم سواد بتواند از روی نگاره‌ها پی به داستان ببرد.

نکته‌ی دیگر آنکه در این دوره با ظهور قشر تازه به دوران رسیده‌ای از گماشتگان اتابکان مواجه هستیم. امرایی که تا پیش از این زیر دست خاندان سلجوقی بودند و حالا که سلجوقیان مضمحل شده‌اند این قشر به قدرت و مکنت رسیدند. اینان از جمله امرایی بودند که اتابک محمد پهلوان بر ولایات عراق گماشت. به گفته‌ی راوندی اتابک امید داشت که اگر گماشتگان خود را بر سر کارها نهد می‌تواند بهتر بر امور مسلط شود اما چنین نشد. این امرا نه تنها به بهترشدن اوضاع کمکی نکردند بلکه دست به غارت شهرها هم می‌زدند. نکته‌ی اصلی در اینجاست که راوندی می‌افزاید: «و همچنین دیدم که مصاحف و کتب وقفی که از مدارس و دارالکتب‌ها غارت کرده بودند در همدان به نقاشان می‌فرستادند و ذکر وقف محو می‌کردند و نام و القاب آن ظالمان بر آن نقش می‌زدند و به یکدیگر تحفه می‌ساختند» (راوندی، ۱۳۶۴: ۳۳۶). این روایت نشان می‌دهد که به محتوای کتب یا جنبه هنری آن اهمیت داده نمی‌شد، بلکه هدف صرفا خودنمایی بوده است. نکته‌ی مثبت این اوضاع فقط برای نسّاخان و نقاشان بود که می‌توانستند کسب درآمد کنند.

در مورد چهره‌ی افراد در نگاره‌های *ورقه و گلشاه* نیز باید نکاتی افزود. چنانکه قبلا هم ذکر شد چهره‌ها در *ورقه و گلشاه* شرقی هستند، چشمانی باریک و بادامی، صورت گرد و پهن، بینی و دهان کوچک و موهایی بلند و صاف در دو طرف. برخی محققین معتقدند این گونه چهره‌نگاری تقلیدی است از سبک نقاشی مانوی در سرزمین‌های شرقی (ر.ک. موسوی لر و نماز علیزاده، ۱۳۹۱: ۹۶؛ شعبانی و محمودی، ۱۳۹۴: ۹۴). اما نکته‌ای که نباید از نظر دور داشت سلیقه‌ی جامعه‌ی ایرانی در این قرون است. و نمی‌توان صرفا تقلید یا الهام از هنر مانوی را تنها علت این گونه چهره‌نگاری‌ها دانست. می‌دانیم از زمانی که غلامان ترک به جامعه‌ی اسلامی وارد شدند به تدریج چهره‌ی زردپوست ترکان نمادی از زیبایی نزد ایرانیان شد و در واقع ترکان که بعد از سقلابی‌ها بهترین نوع غلامان بودند ملاکهای زیبایی را بر سلیقه مردم تحمیل کردند. بازتاب این علاقه را می‌توان در متون نظم فارسی از قرن پنجم به بعد یافت. بهرامی سرخسی شاعر قرن پنجم به مجموعه زیبایی‌های ترکان این گونه اشاره کرده است:

دو چشم تنگ و دهن تنگ و تنگدل به حدیث/ شکسته زلف، به گاه سخن شکسته زبان

نظامی گنجوی شاعر قرن ششم و دوره سلجوقی نیز چنین می‌سراید:

زتیغ تنگ چشمان حصاری/ قدرخان را بر آن در تنگباری
(آقابابایی، ۱۳۸۹: ۲۲ و ۲۵).

تصویر ۸. *از گور برخاسته: پیامبر و اصحاب بر گور ورقه و گلشاه در حالی که دوباره زنده شده‌اند*، مکتب سلجوقی، پیامبر با محاسن سفید و لباسی روشن‌تر از دیگران متمایز شده است؛ هنرمند اینگونه شخصیت والای معنوی محمد (ص) را به تصویر کشیده است. منبع: (URL1)

چنین اشعاری در ادبیات فارسی به فراوانی یافت می‌شود. در نتیجه جای تعجبی ندارد که نقاش نگاره‌های *ورقه و گلشاه* ترجیح دهد چهره‌های کاملا شرقی را برای شخصیت‌های داستان برگزیند. ضمن اینکه نباید فراموش کرد از سال ۴۲۹ ه.ق به بعد که حکومت سلجوقی در ایران مستقر شد، سرزمین ایران تبدیل به پهنه‌ای گسترده برای مهاجرت و اسکان قبایل ترک شد. این امر یعنی حضور جمعیت‌های عظیم ترک در ایران و تعامل ایشان با جامعه‌ی ایرانی نیز می‌تواند سبب آشنایی هنرمندان ایرانی با چهره‌های شرق آسیایی باشد.

نکته‌ی دیگر آنکه بنظر می‌رسد هنرمند قصد دارد خشونت را نیز بیشتر در کار خویش نشان دهد. البته بسیاری از نبردها به اقتضای داستان کشیده شده‌اند؛ مانند : توصیف جنگ ورقه با ربیع شخصی که در آغاز داستان گلشاه را ربوده است.

ز تفّ خدنگ و ترنگ کمان/ ز زخم عمود وز طعن سنان
تو گفتی جهان نیست گردد همی/ زمین را فلک در نوردد همی
زمین شده ز خون لعل چون سندروس/ هوا گشت از گرد چون آبنوس

(عیّوقی، ۱۳۴۳: ۱۹)

اما در برخی جزئیات نگاره‌ها مملو است از آدمکشی‌های بی‌رحمانه و تصاویر خون‌آلود (تصویر۹). در تصویر شماره ۹ بیانگر نبرد گلشاه با غالب است؛ صحنه‌ای خشونت‌آمیز که در شعر عیّوقی حماسی توصیف شده است:

فروهشت تیغش به سوی سمند/ سر و گردن اسپ در برفگند
ستور کنیزک درآمد ز پای/ جدا گشت از اسپ آن دل‌ربای
بجست از زمین پس بکردار میغ/ ببزد پسر رفت و بگذارد تیغ
ببزد تیغ بر دست اسپ پسر/ قلم کرد و اسپ اندآمد بسر

(عیّوقی، ۱۳۴۳: ۴۲)

طبیعتاً هنرمند تحت تأثیر اوضاع مشوش روزگار خویش قرار داشته است. اوضاعی که نابسامانی حکومت، قتل و غارت و جنگ‌های مداوم مشخصه‌ی آن بود. نکته اینجاست که این فضای خشونت‌آمیز عادی‌انگاری شده‌اند و نه حماسی. مثلا در تصویر شماره ۹در حالی که عیّوقی قصد دارد قدرت و رزم‌آوری گلشاه را نشان دهد اما نگارگر کشته‌شدن اسب‌ها و صحنه‌ی خون‌آلود را با بزرگنمایی به تصویر کشیده است. اگرچه در تصاویر دیگر هنرمند لشکریان را کم تعداد به تصویر کشیده و جنگها معمولا تن به تن است اما صحنه‌های قطع سر اسب و انسان و یا فرو کردن نیزه در بدن دشمنان و یا تاختن اسبها بر پیکرهای بی‌جان افراد همگی هولناک رسم شده‌اند و نقاش این تصاویر را با افزودن پاشیدن خون تأثیرگذارتر نیز کرده است. تصاویری که صحنه‌های فیلم‌های تارانتینویی[۵] در سینما را به خاطر می‌آورد.

به جز خشونت، به نظر می‌رسد نگارگر قصد دارد گوشه‌ای از زندگی اجتماعی عوام در عصر خویش را به تصویر بکشد. اگر چه متن داستان حول بیابان‌گردان و زندگی چادرنشینی می‌چرخد اما صحنه‌هایی از زندگی شهری در *ورقه و گلشاه* به چشم می‌خورد (تصویر۱۰). بنظر می‌رسد در این تصویر زمانی که شاعر محل زندگی قبیله بنی شیبه که *ورقه و گلشاه* متعلق به آن هستند، را توصیف می‌کند سبب کج فهمی نگارگر شده است و یا نشان می‌دهد که نقاش هیچ تصوری از زندگی بادیه‌نشینی نداشته است. عیّوقی محل زندگی بنی شیبه را این گونه وصف می‌کند:

یکی حیّ بود اندران روزگار/ چو ارژنگ مانی به رنگ و نگار
تو گفتی زبس نعمت و خواسته/ یکی کشوری بود آراسته
بنی شیبه بود نام آن جایگاه/ سپاهی در وصف درو کینه‌خواه

(عیّوقی، ۱۳۴۳: ۵)

در اینجا علی رغم اینکه شاعر در ابتدا مشخص می‌کند درباره‌ی یک «حیّ» به معنی محل یا کوی یک قبیله صحبت می‌کند، اما چون در ادامه آن را به کشوری پر از نعمت و ثروت تشبیه کرده، هنرمند نیز تصویری از یک بازار ایرانی پررونق را ترسیم کرده است، که نشانه‌ی قصد کلی هنرمند در به تصویر کشیدن یک زندگی عادی شهری در ایران است با جزئیات و مشاغل آن که زنده بودن شهر را به تصویر می‌کشد.

ارتورک دراین باره می‌نویسد: «*ورقه و گلشاه* فرهنگ و زندگی اجتماعی و درک هنری آن دوره را به‌وضوح نشان می‌دهد. نمایشی زیبا از نقاشی ترکی ـ سلجوقی آناتولی در قرن ۱۳م. که آرمان‌های زیبایی ترکی‌ـ مغولی را منعکس می‌کند» (Ertürk, 2019: 108). ارائه‌ی چنین نظری کمی قابل بحث است، چون اول باید مشخص شود که نقاشی‌ها در کجا کشیده شده‌اند؟ نکته‌ی مسلّم این است که نگارگر اهل خوی در آذربایجان است و نه آناتولی. دوم مسأله‌ی خود تصویر است. این نگارگری به‌وضوح تصویری از یک بازارِ شهرهایِ ایرانی با تمام ویژگی‌های معماری آن را نشان می‌دهد، مانند نوع حجره‌ها و طاق‌بندی؛ پس بنظر می‌رسد نمی‌تواند «آرمان‌های ترکی ـ مغولی» را منعکس کند؛ ضمن آنکه نسخه *ورقه و گلشاه* در دوره پیشامغول مصور شده در نتیجه ارائه‌ی بحث مغولان در

تصویر ۹. *سر و دستان بریده‌ی اسب‌ها و خونفشانی، صحنه‌ی کشتی گرفتن گلشاه با غالب در لباسی مبدل*، مکتب سلجوقی، در این نقاشی تصاویر به گونه‌ای رسم شده‌اند که کاملا لحظه‌ی قطع سر و دست اسب‌ها به مخاطب القاء می‌شود چرا که علاوه بر پاشیدن خون، دست و پای اسب‌ها در حال حرکت هستند و لحظه‌ی جان دادن را به‌وضوح نشان می‌دهد. منبع: (URL1)

تصویر ۱۰. *بازار: از راست نانوایی، قصّابی، بقّالی و جواهرفروشی*، مکتب سلجوقی، نقاش دو گونه شغل را نشان می‌دهد: نخست مشاغلی که با کار یدی یا بدنی زیادی همراه هستند مانند قصاب و نانوا که آن طور که دیده می‌شوند هر دو بدون بالاپوش مشغول کارند. گونه‌ی شغل دوم، مشاغل غیر یدی هستند. جواهرفروش و بقّال هر دو با لباس‌های فاخر، بازوبند و عمامه نشسته‌اند. بقّال مشغول تنظیم ترازوی خویش است و جواهر فروش با مشتری در حال صحبت است. منبع: (URL1)

اینجا موضوعیتی ندارد. از این رو تصویر بازار یک روز عادی در یکی از شهرهای ایران احتمالا در آذربایجان را نشان می‌دهد. هنرمند هر آنچه را که در طول زندگانی‌اش دیده، سوژه‌ی نقاشی‌هایش کرده است. شاید چهره‌ها چنانکه گذشت ترکی باشند اما فضای نقاشی، فضایی ایرانی است.

نتیجه گیری

در طول تاریخ هنر مکاتب هنری از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شوند و در این بین تغییرات و تحولاتی برای هر مکتب رخ می‌دهد. مکتب نگارگری سلجوقی نیز مجموعه‌ای از میراث مانوی و ساسانی با نشانه‌های اسلامی را یدک می‌کشد. در این میان هر هنرمند به واسطه‌ی سبک شخصی تفاوت‌هایی در کار خویش به وجود می‌آورد. با گسترش ادبیات در قرون پنجم و ششم هجری، به تصویر کشیدن محتوای متون ادبی نیز مدنظر قرار گرفت. نقاشی‌های *ورقه و گلشاه* نیز با هدف بهره‌مندی خواننده‌ی سوادآموز یا کم سواد کشیده شده‌اند. می‌دانیم که این نگاره‌ها در دوره‌ای از نابسامانی سیاسی و اجتماعی خلق شده‌اند. دوره‌ای از تحولات که نه تنها اقشار فرهیخته‌ی پیشین از جمله دبیران دولت، تضعیف شده بودند بلکه گروهی از نوخاستگان و زیردستان حکومت سلجوقی اکنون به قدرت رسیده بودند. اینان که جز غارت و تباهی در شهرها کاری نکردند و موجب ناامنی می‌شدند. اگرچه در منطقه‌ی آذربایجان و عراق اتابکان ایلدگز قصد داشتند سر و سامانی به امور بدهند اما با وجود نیروهای مرکزگریز داخلی و هجوم خوارزمیان، تلاش‌های آنان فایده‌ای نداشت.

برخی ناهماهنگی‌ها میان متن و تصویر وجود دارد که واکاوی قصد هنرمند را برای چنین تصاویری را با اهمیت کرده است. این مساله در دو موضوع قابل پیگیری می‌باشد. نخست در تصاویری است که از جنگ‌های تن به تن وجود دارد. در حالی که شاعر توصیفی حماسی از نبردها و شرح دلاوری و جنگ‌آوری قهرمانان داستان را ارائه می‌دهد، نگارگر کوشیده با بزرگنمایی صحنه‌های خون‌آلود بر خشونت تصاویر بیافزاید. ناهماهنگی دیگر درباره‌ی توصیف جایگاه یک قبیله است. هنرمند تصویری از یک شهر با ویژگی‌های ایرانی را ترسیم کرده است. تصویری با جزئیاتی که زیست عامه‌ی شهری و مشاغل گوناگون در ایران را نشان می‌دهد. از این رو می‌توان نتیجه گرفت که اگرچه در حالتی کلی تصاویر وابسته به متن هستند؛ اما تلاش هنرمند برای ایجاد فضایی شهری و ایرانی و نشان دادن وضعیت نابسامان و خشونت‌آمیز جامعه‌ی ایرانی بازگوکننده‌ی قصد هنرمند در خلق تصاویری ناهماهنگ با متن هستند و این انگیزه تأثیر بسزایی در برخی تصاویر گذاشته است.

پی‌نوشت‌ها

1. Animal symbolism in Warqa wa Gulshah.

2. "Anadolu Selçuklularında Figür Anlayışı ve Resim Sanatında İnsan Bedeninin Kullanımı".

3. F.Emel Ertürk.

4. contextualized.

۵. کوئینتین تارانتینو کارگردان بنام آمریکایی است. از جمله فیلم‌های مشهور او : پالپ فیکشن، بیل را بکش، جانگوی آزاد شده و *روزی روزگاری* در هالیوود را می‌توان نام برد. فیلم‌های تارانتینو با نشان دادن صحنه‌های فجیع کشتار و خونریزی‌های افراطی شناخته می‌شوند.

فهرست منابع فارسی

آریان‌پور، امیرحسین (بی‌تا)، *جامعه‌شناسی هنر*، تهران: انجمن کتاب دانشجویان دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران.

آقابابایی‌خوزانی، زهرا (۱۳۸۹)، اقلیم‌های زیباخیز شعر فارسی، *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان*، ۲(۳)، ۲۱-۳۴.

آقسرایی، محمودبن محمد (۱۳۶۲)، *تاریخ سلاجقه یا مسامرة الاخبار و مسایرة الاخیار*، مصحح: عثمان توران، تهران: اساطیر.

ابن‌اثیر، عزالدین (۱۹۶۵)، *الکامل فی التاریخ*، ج. ۱۰، بیروت: دارالصادر.

اسکینر، کوئینتین (۱۳۷۳)، *ماکیاولی*، ترجمه عزت‌الله فولادوند، تهران: طرح نو.

اشرفی، م.مقدم (۱۳۶۷)، *همگامی نقاشی با ادبیات در ایران*، ترجمه رویین پاکباز، تهران: انتشارات نگاه.

اشمیت، لارنس.کی (۱۳۹۵)، *درآمدی بر فهم هرمنوتیک*، ترجمه بهنام خداپناه، تهران: ققنوس.

افشاری، حسن (۱۳۹۰)، *هنر نقاشی ایران از آغاز تا اسلام*، تهران: انتشارات پازینه.

بنداری، فتح بن علی (۲۵۳۶)، *تاریخ سلسله سلجوقی*، ترجمه محمدحسین جلیلی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

بینیون، لورنس؛ ویکینسون، ج.و.س؛ گری، بازیل (۱۳۹۶)، *تاریخ تحلیلی هنر نگارگری ایرانی*، ترجمه محمد ایران‌منش، تهران: امیرکبیر.

پالمر، ریچارد (۱۳۹۳)، *علم هرمنوتیک*، ترجمه محمدسعید حنایی کاشانی، تهران: هرمس.

تیموری، تورج (۱۳۹۴)، روابط سیاسی اتابکان آذربایجان با خلفای عباسی، مجله *تاریخ ایران*، شماره ۱۸، ۴۳-۸۰،
https://dorl.net/dor/20.1001.1.20087357.1394.8.2.2.4.

حبیبی‌نژاد، رضا (۱۳۹۶)، نگارگری ایران پس از اسلام تا دوره تیموری، نشریه *رهیافت تاریخی*، شماره ۱۸، ۸۵-۱۱۲.

حسینی، ابوالحسن علی بن ناصربن علی (۱۳۸۰)، *زبدة‌التواریخ، اخبار الامراء و الملوک السلجوقیه*، مصحح: محمد نورالدین، ترجمه رمضان علی روح‌الهی، تهران: انتشارات ایل شاهسون بغدادی.

دادور، ابوالقاسم؛ مهاجری، مهدیس (۱۴۰۱)، نسخه‌ی مصور *ورقه و گلشاه* و تصویرگری یک زن آرمانی: تحلیل آیکونولوژیک یک نگاره، دوفصلنامه *نگارینه هنر اسلامی*، ۹(۲۳)، ۵۵-۷۰،
https://doi.org/10.22077/NIA.2021.4304.1459.

دیویی، جان (۱۳۹۱)، *هنر به منزله تجربه*، ترجمه مسعود علیا، تهران: ققنوس.

رامین، علی (۱۳۹۴)، *مبانی جامعه‌شناسی هنر*، تهران: نشر نی.

راوندی، محمدبن علی سلیمان (۱۳۶۴)، *راحة الصدور و آیة السرور در تاریخ آل سلجوق*، مصحح: محمد اقبال و مجتبی مینوی، تهران: امیرکبیر.

زولبرگ، ورا (۱۳۹۴)، هنر چیست؟ جامعه‌شناسی هنر چیست؟، در *مبانی جامعه‌شناسی هنر*، ترجمه علی رامین، تهران: نشر نی.

شریف‌زاده، سیدعبدالمجید (۱۳۹۲)، هنر سلجوقی و *شاهنامه* کاما، فصلنامه *هنر، علم و فرهنگ*، شماره ۱، ۹-۲۰.

شعبانی، عطیه؛ محمودی، فتانه (۱۳۹۴)، تطبیق نقاشی‌های تورفان و نگاره‌های منظومه *ورقه و گلشاه*، نشریه *مطالعات تطبیقی هنر*، شماره ۱۰، ۸۳-۹۶،
http://dorl.net/dor/20.1001.1.23453842.1394.5.10.2.6.

طاهرخانی، شادی (۱۴۰۰)، تأثیر اصالت ایرانی ـ تورانی نگارگر در نمایش جایگاه اجتماعی زن، نگاره‌های خواستگاری نسخه مصور *ورقه و گلشاه*، *فصل‌نامه پیکره* دانشگاه چمران اهواز، ۱۰(۲۵)، ۵۰ـ۶۶،
https://doi.org/10.22055/pyk.2022.17361.

عبّوقی (۱۳۴۳)، *ورقه و گلشاه*، به کوشش: ذبیح‌الله صفا، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

گادامر، هانس.گئورگ (۱۳۹۴)، *هنر: بازی، نماد، فستیوال*، ترجمه عبدالله

امینی، اصفهان: نشر پرسش.
گرابر، اولگ (۱۳۹۰)، *مروری بر نگارگری ایرانی*، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: موسسه متن فرهنگستان هنر.
گری، بازیل (۱۳۸۴)، *نقاشی ایرانی*، ترجمه عربعلی شروه، تهران: نشر دنیای نو.
محمدحسن، زکی (۲۵۳۶)، *تاریخ نقاشی در ایران*، ترجمه ابوالقاسم سحاب، تهران: چاپ سحاب.
محمودپناهی، سیدمحمدرضا (۱۳۹۴)، بررسی روش‌شناسی هرمنوتیک قصدگرای اسکینر، فصلنامه *سیاست‌پژوهی*، ۲(۳)، ۱۴۵-۱۷۸.
https://doi.org/10.2783.4999/QJPR.2002.1103.036
ملکی، توکا (۱۳۸۷)، سیری در نگارگری ایران، *کتاب ماه هنر*، شماره ۱۲۶، ۷۲-۷۹.
ملکیان شیروانی، اسدالله سورن (۱۳۵۰)، *ورقه و گلشاه*، مصور به مینیاتورهای ایرانی قرن سیزدهم داستانی هزارساله از عشق و دلدادگی، نشریه *پیام یونسکو*، شماره ۲۷، ۲۷-۳۰.
موسوی لر، اشرف‌السادات؛ نمازعلیزاده، سهیلا (۱۳۹۱)، چهره‌نگاری سلجوقی؛ تداوم فرهنگ بصری مانوی، *مطالعات تاریخ فرهنگی*، ۴(۱۳)، ۸۵-۱۰۵.
میرخواند، محمدبن خاوندشاه بلخی (۱۳۷۳)، *روضه‌الصفا*، تلخیص: عباس زریاب، تهران: انتشارات علمی.
نوذری، حسینعلی؛ پورخداقلی، مجید (۱۳۸۹)، روش‌شناسی مطالعه اندیشه سیاسی: متدولوژی کوئینتین اسکینر، فصلنامه *تخصصی علوم سیاسی*، شماره ۱۱، ۹۵-۱۱۹.
ولف، جنت (۱۳۹۴)، جامعه‌شناسی در برابر زیباشناسی، در *مبانی جامعه‌شناسی هنر*، ترجمه علی رامین، تهران: نشر نی.

فهرست منابع لاتین

Daneshvari, Abbas (1986), "Animal symbolism in Warqa wa Gulshah" in *Oxford stuies in Islamic Art II*, Oxford University Press.
Dartar, Serdar; Kaplanoğlu, Lütfü (2021), An Analysis of The Halo Image Use on Non-Human Beings and Its Place in Art, *Journal of Institute of Fine Arts*, V27, pp: 520-531, https://doi.org/10.32547/ataunigsed.949990 .
Ertürk, F. Emel (2019), Anadolu Selçuklularında Figür Anlayışı ve Resim Sanatında İnsan Bedeninin Kullanımı", *Journal of Social Science*, n. 90, 97-124., http://dx.doi.org/10 .16992/ASOS.14796
Skinner, Quentin (1998), The idea of negative liberty: philosophical and historical perspectives, in *Philosophy in History*, Ed by: Richard Rorty, J.B Schneewind, Quentin Skinner, Cambridge University Press, 193-225.
Skinner, Quentin (1988), Meaning and Understanding in the History of Ideas, in *Meaning and Context, Quentin Skinner and his critics*, Ed by: James Tully, Princton University Press, 29-68.
Taylor, Charles (1988), "The Hermeneutics of Conflict" in *Meaning and Context, Quentin Skinner and his critics*, Ed by: James Tully, Princeton University Press, 218-231.

فهرست منابع الکترونیکی

URL1: http://warfare.6te.net/Turk/Varka_ve_GulsahTurkish_Cultural_Foundation.htm
URL2: https://irandoostan.com/taq-e-bostan/

COPYRIGHTS
© 2022 by the authors. Published by Soore University. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)