تاریخ و فرهنگ
History & Culture
سال پنجاه و یک، شماره ۲، شمارهٔ پیاپی ۱۰۳
Vol. 51, No. 2, Issue 103
پاییز و زمستان ۱۳۹۸، ص ۱۷۳-۱۵۳
Autumn & Winter 2019-2020
DOI: https://doi.org/10.22067/jhc.v51i2.86732

کارکردهای تخیل در تصویرگری کتاب *فالنامهٔ طهماسبی* بر پایهٔ آرا ژیلبر دوران
مطالعهٔ موردی نگارهٔ صحرای محشر *

فاطمه مهرابی[۱]
دانشجوی دکتری گروه تاریخ تحلیلی و تطبیقی هنر اسلامی دانشگاه هنر تهران
Email: fa.mehrabi@yahoo.com
دکتر افسانه قانی
استادیار دانشکده هنر و علوم اسلامی دانشگاه شهر کرد
Email: ghani@sku.ac.ir

چکیده
فالنامهٔ طهماسبی از معدود آثار هنری ایرانی است که از کنار هم قرار گرفتن اطلاعات منابع متعدد و ایدئال ایرانی ــ اسلامی (شیعی و صوفی) فراهم آمده است. تعدد و تکثر مبادی شکل دهنده به محتوای این کتاب به خلق اثری انجامیده که به لحاظ عناصر دیداری، اثری متکثر و ترکیبی شمرده می‌شود. از آنجا که تخیل هنری عامل اساسی تجلی امر معقول در محسوس است، مطالعهٔ چگونگی شکل‌گیری معنا در آثار هنری، از گذر روش‌های مبتنی بر تحلیل تخیل به خوبی میسر می‌شود. یکی از روش‌های تحلیل مبتنی بر تخیل، روش مطرح‌شده توسط ژیلبر دوران است که در این پژوهش برای تحلیل نگاره‌ای از کتاب فالنامهٔ طهماسبی به کار رفته است. داده‌های موردنیاز برای این پژوهش از طریق مشاهدهٔ تصویر و تجزیهٔ آن به اجزا تشکیل‌دهنده‌اش و اطلاعات موردنیاز برای تحلیل آن، از طریق مطالعات کتابخانه‌ای فراهم آمده و درنهایت، به روش تخیل‌شناسی دوران تجزیه و تحلیل شده است. نتایج حاکی از آن است که هنرمند موردنظر این نوشتار برای به تصویر کشیدن موضوع صحرای محشر از همهٔ ساخت‌های دوازده‌گانهٔ تبیین‌شده توسط دوران استفاده کرده تا مطلوب خود، مضمون جاودانگی را با تأکید بسیار در اثر متجلی کند.

کلیدواژه‌ها: نگارگری، فالنامهٔ طهماسبی، تخیل هنری، ساختارهای تخیل، ژیلبر دوران.

---

*. تاریخ وصول: ۱۳۹۹/۰۲/۱۶؛ تاریخ تصویب نهایی: ۱۳۹۹/۰۴/۱۷.
۱. نویسنده مسئول.

Functions of Imagination in Illustration of *Tahmasebi's Fālnāmeh* Based on Gilbert Durand's Viewpoints: A Case Study: Resurrection Day

Fatima Mehrabi, PhD student, Department of Analytical and Comparative History of Islamic Art, Tehran University of Arts (Corresponding Author)
Dr. Afsaneh Ghani, Assistant Professor of the Faculty of Islamic Arts and Sciences, Shahrekord University

Abstract

Tahmasebi Fālnāmeh is one of the few Iranian works of art that bring together information from various sources and Iranian-Islamic ideals (Shiite and Sufi). The multiplicity of sources shaping the content of this book has led to the production of a work that is variegated and hybrid in its application of visual elements. Since artistic imagination is a crucial factor in the embodiment of reason in the tangible, it is possible to study how meaning is shaped in works of art through techniques inspired by the analysis of imagination. In this paper, one of the methods of imagination-oriented analysis proposed by Gilbert Durand has been adopted to analyze an illustration in Tahmasebi Fālnāmeh. The research data was obtained by observing and decomposing the image into its components. Also, the information required for analysis was also attained from library research before applying Durand's imagination method of analysis. The results indicate that the artist of the illustration has drawn on all twelve structures explained by the Durand to express the theme of immortality in his portray of Resurrections Day.

Keywords: Painting, Tahmasebi Fālnāmeh, Artistic Imagination, Structures of Imagination, Gilbert Durand

مقدمه

خلق هنری، به‌خصوص در گسترهٔ هنر اسلامی، کنشی است که انجام آن بی‌بهره از تخیل میسر نیست. اگر همسو با حکمای اسلامی در حالت اعم تخیل، آن را کنش واسطی برای پیوند زدن امر معقول و محسوس در نظر گیریم، آنگاه تخیل همان کنش کلیدی در خلق هنری است که در نظرگاه سنت‌گرایان «صورت بخشی به امر معقول» تبیین شده است. از دیرباز پژوهشگران و اندیشمندان مختلفی در حوزه‌های مختلف فلسفه، عرفان، روانشناسی و غیر آن به تحلیل ماهیت تخیل و کارکرد آن پرداخته‌اند که نظریات برخی از ایشان همسو و قابل‌تطبیق با مفهومی از تخیل است که در ایران اسلامی و در راستای خلق هنری به‌کار گرفته شده است. یکی از نظریاتی که واجد چنین شرطی است، نظریهٔ ژیلبر دوران[1] در باب تخیل است که اگرچه طرح و تبیین آن به‌طورکلی به خود دوران تعلق دارد، اما زمینه‌های شکل‌گیری آن وامدار دو تنی است که پژوهش‌های‌شان پیرامون مقولهٔ خیال کم و بیش وامدار متون ایران باستان و ایران اسلامی است. این دو تن گاستون باشلار[2] و هانری کربن[3] اند که در ادامه به تأثیر آن‌ها در تشکیل نظریهٔ دوران بیشتر پرداخته خواهد شد.

از سویی با توجه به نقش تخیل در این‌همانی امر معقول و محسوس در سنت حکمت اسلامی و با نگاهی به مجموعهٔ غنی آثار هنری ایرانی ـ اسلامی چنین به نظر می‌رسد که خلق این‌همه، وام‌دار سنت فلسفی ریشه‌دار و عظیمی در باب تخیل است. اگرچه امروزه بر اساس متون حکمی اطلاعات کافی دربارهٔ ماهیت تخیل در هنر اسلامی در دست است، آن‌گونه که باید دربارهٔ کارکردهای عملیاتی آن بحث نشده است. یک مجموعه از آثار هنری که برآمده از متنی کلامی است که خود متأثر از منابع متعددی چون حکمت ایرانی، حکمت اسلامی، معارف شیعی و تصوف است، کتاب فالنامه طهماسبی است. این کتاب با دربرداشتن مجموعه‌ای از نگاره‌های مبتنی بر تخیل و درعین‌حال متأثر از مبانی نظری متکثر، پیکرهٔ مناسبی برای پرداختن به این پرسش در باب تخیل هنری است که اگر همسو با دوران بپذیریم، تخیل عامل فعلیت امر معقول در امر محسوس بوده و خود مترتب بر ساختارهایی متعدد است. آنگاه ساختارهای به فعلیت رسیدن امر معقول در امر محسوس برای خلق نگاره‌های کتاب فالنامه طهماسبی کدام‌اند و کاربست آن‌ها در آفرینش این اثر چگونه موجب شکل‌گیری معنا در آن می‌شود؟

هدف از انجام این پژوهش تحلیل کارکردهای تخیل در شکل‌دهی به آثار هنری به‌منظور درک نقش تخیل در آفرینش هنری و یا به عبارت دیگر، چگونگی این‌همان کردن امر معقول و محسوس است. بدیهی

1. Gilbert Durand (1921-2012).
2. Gaston Bachelard (1884-1962).
3. Henry Corbin (1903-1978).

است از گذر چنین مطالعه‌ای می‌توان به درک میزان قابلیت فهم اندیشه‌های برآمده از پارادایم[1] سنت‌گرایانهٔ ایران (در قالب اثر هنری) بر مبنای اندیشه‌های برآمده از پارادایم سیانتیسم[2] دوران متأخر (نظریهٔ فلسفی‌ـ روان‌کاوانهٔ ژیلبر دوران) دست یافت. با توجه به موارد مطرح‌شده در این بخش بهتر است قدری نیز به چندوچون پژوهش‌های انجام‌شده در این راه پرداخت تا از طریق یافته‌ها و محدودیت‌های آن‌ها بتوان به بینشی درست برای طی مسیر این پژوهش دست یافت.

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش‌های متعددی در باب تخیل از منظر حکمای ایرانی و یا اندیشمندان غیرایرانی انجام شده که به‌طور صریح یا ضمنی می‌توانند پژوهش‌های پیشینهٔ این نوشتار محسوب شوند. از جمله پژوهش‌هایی که با استفاده از نظریهٔ دوران و به‌منظور تحلیل آثار هنر اسلامی انجام شده‌اند، به‌طور خلاصه عبارت‌اند از مقاله «واکاوی لایه‌های معنایی در نگاره‌های فالنامهٔ نسخهٔ طهماسبی با رویکرد آیکونولوژی» نوشتهٔ سعید اخوانی و فتانه محمودی که در شمارهٔ ۷۹ مجلهٔ هنرهای زیبا ـ هنرهای تجسمی به چاپ رسیده و با روش توصیفی ـ تحلیلی، نگاره‌های فالنامهٔ طهماسبی را با روش آیکونولوژی مورد بررسی قرار داده و به این نتیجه رسیده که وجود مضامین دینی و قرآنی و همچنین فراوانی این مضامین نسبت به دیگر مضامین در کتاب از آن رو بوده که فالنامه کتابی منطبق بر سنت استخاره و در نتیجه از نظر شرع بدون اشکال است و در کنار چنین جوازی دیگر مضامین غیردینی نیز فرصت حیات یافته‌اند. مقالهٔ دیگری با عنوان «نماد و نمون قدمگاه در تاریخ شرق، با تاکید بر نگارهٔ قدمگاه فالنامهٔ تهماسبی» توسط ناهید جعفری دهکردی و سیده مریم ایزدی دهکردی نگارش شده که در شمارهٔ ۷۸ مجلهٔ هنرهای زیبا ـ هنرهای تجسمی به چاپ رسیده است. این پژوهش چنان‌که از عنوان آن پیداست به بررسی نماد قدمگاه در فالنامهٔ طهماسبی پرداخته و در نهایت به این نتیجه رسیده که نگارهٔ قدمگاه فالنامهٔ طهماسبی، به تقلید از نمونه‌های بودایی کشیده شده است؛ ولی در آن از نمادهای اسلامی نیز استفاده شده است. همچنین مقاله‌ای با عنوان «بررسی تاثیر متون شیعی بر شمایل‌نگاری از امام علی(ع) در نگاره‌های فالنامهٔ تهماسبی» توسط زهرا شاقلانی پور، خشایار قاضی‌زاده و پرویز حاصلی نوشته شده که در شمارهٔ ۳۲ مجلهٔ مطالعات هنر اسلامی چاپ شده و در نهایت به این نتیجه رسیده که امام علی (ع) جایگاه ویژه‌ای در فالنامهٔ طهماسبی داشته و تحلیل مضامین علوی این کتاب حاکی از تقدس، شجاعت و کرامت امام و تاثیرپذیری کل کتاب از متون شیعی است. دیگر پیشینهٔ این

1. Paradigm
2. Scientism

پژوهش مقالهٔ «تحلیل پادگفتمان قرآنی دو نگارهٔ حضرت یوسف در زندان و حضرت یونس و ماهی از فالنامهٔ شاه‌تهماسبی» توسط آرزو پایدارفرد، مهدی محمدزاده و حسن بلخاری قهی در شمارهٔ ٦٩ مجلهٔ شیعه‌شناسی به چاپ رسیده است. نتایج پژوهش حاکی از آن است که نشانه - معناشناسی گفتمانی باعث ارتباط برقرارکردن بیشتر و درک کامل‌تر بسیاری از متون گفتمانی مرتبط با نگارگری می‌شود و پادگفتمان الهی می‌تواند به واسطهٔ زندان تاریک و کنش پیامبر با زندانیان، پادکنشی تعلیقی را بروز دهد و هم‌سویی با ماهی بزرگ و پس از آن رهایی از دهان ماهی و جسمانهٔ درخت کدو، پادتنشی شوشی را آشکار کند. همچنین مقاله‌ای با عنوان «بررسی مضامین و نمادهای شیعی در نگارهٔ معراج پیامبر صلی الله علیه و اله در نسخهٔ فالنامهٔ تهماسبی» توسط علیرضا مهدی‌زاده و حسن بلخاری قهی در شمارهٔ ٤٦ مجلهٔ باغ نظر منتشر شده است. نتیجهٔ این پژوهش بدین قرار است که نگارهٔ معراج فالنامهٔ طهماسبی از نظر کیفیت و ویژگی‌های زیبایی‌شناختی و عناصر به‌کاررفته در آن بیانگر تاثیر زمینه و فضای فکری جامعهٔ صفوی و نقش بینش حامیان در تولید آثار و ظهور عناصر نمادین در آن‌هاست.

ویژگی مشترک پژوهش‌های مذکور آن است که همه فالنامهٔ طهماسبی را پیکرهٔ مطالعاتی خود قرار داده و بیشتر بر تأثیر گفتمان تشیع بر شکل‌گیری این کتاب متمرکز بوده‌اند. تقریبا در هیچ یک از پژوهش‌های انجام شده به تأثیر تخیل بر شکل‌گیری این کتاب پرداخته نشده است. از این رو نوشتار حاضر بر آن است تا از گذر توجه به ساختارهای تخیل، چندوچون شکل‌گیری معنا در یک برگه از این کتاب را مورد تحلیل قرار دهد.

روش پژوهش

آرا ژیلبر دوران دربارهٔ تخیل که در کتاب ساختارهای انسان‌شناسی قوهٔ تخیل، مقدمه بر کهن‌الگوشناسی عمومی او و در سال ۱۹۶۹م منتشر شد، حاصل تحقیق و پژوهشی بود که در سال ۱۹۶۰م و به‌عنوان رسالهٔ دکتری‌اش انجام داده بود. دوران در این کتاب بر آن بود تا روش انسان‌شناسی پژوهش‌های باشلار به‌خصوص در آخرین کتاب او از مجموعه کتاب‌های چهارگانه‌اش پیرامون چهارعنصر را کامل‌تر کند. اهمیت این ماجرا نزد دوران ازآن رو بود که باشلار معتقد بود «که هیچ چیزی سرمنشأ تصویر نیست؛ بلکه تصاویر شاعرانه و تصاویر هنرمندانه سرمنشأ همه‌چیز می‌توانند باشند. باشلار نخستین کسی بود که به اهمیت تخیل در اندیشهٔ علمی پی برد».[1] در مقدمهٔ این نوشتار در کنار باشلار از اندیشمند دیگری نام برده شد، کربن، که سهمی قابل‌توجه در شکل‌گیری این نظریه نزد دوران داشت. باشلار و کربن که به‌نوعی

۱. بهمن نامور مطلق، «باشلار بنیان‌گذار نقد تخیلی»، پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر، شمارهٔ ۳ (۱۳۸۶ش): ۵۸.

شکل‌دهنده به مبانی نظری دوران در باب تخیل بودند، بخش عمده‌ای از مطالعات خود پیرامون تخیل را بر مبنای متون کلامی ایران باستان و ایران اسلامی سامان داده بودند. عباسی در این رابطه معتقد است «فیلسوفان غربی ازجمله هانری کربن و ژیلبر دوران نیز به بررسی عرفان شرقی پرداختند و باب جدیدی را در تخیل گشودند. هانری کربن پژوهش‌های علمی خود را با معنویت و عرفان شیعه آغاز کرد. در ادامه، اندیشه‌های ابن‌سینا و سهروردی را مورد مطالعه قرار داد. او همچون ابن‌عربی بر این باور است که تخیل دارای هستی است. تخیل از نگاه او دنیایی دیگر است؛ تخیل وهم نیست».[۱] درحقیقت می‌توان گفت که این مطالعات هانری کربن بر روی اشراق در شرق بود که تفکر دوران را در مورد مفهوم و جایگاه تخیل متحول کرد.

در کنار این‌ها، دوران آبشخورهای فکری دیگری برای تبیین نظریه‌اش داشت که ازجملهٔ آن‌ها می‌توان به یونگ، آثار سارتر[۲] و روش‌شناسی لوی استروس[۳] در مردم‌شناسی ساخت‌گرا و نظریهٔ سمیوتیک[۴] گرماس[۵] اشاره کرد. در حقیقت دوران «با الهام از باشلار و یونگ، یك نشانه‌شناسی از تصاویر و نمادها را با تکیه بر مقولات ماهوی توسط نقش‌های کهن‌الگویی توسعه می‌دهد».[۶]

او در کتاب ساختارهای انسان‌شناسی تخیل، به طریقی ساخت‌گرا و مبتنی بر توصیف معنای تصاویر، نمادهای صوری و اسطوره‌ها را مورد تحلیل قرار داد و یک طبقه‌بندی مشابه و درعین‌حال، کاملاً متفاوت از باشلار ارائه کرد؛ زیرا او تخیلِ هر مؤلف را الهام‌گرفته از عناصر اربعه و گروه‌هایی خاص می‌دانست که نه عقده‌های روانیِ (فردیِ) فروید و نه گروه‌های جمعیِ یونگ بودند؛ گروه‌های جدیدتری که خود باشلار آن‌ها را گروه‌های فرهنگی می‌نامید.[۷] به‌این‌ترتیب که تمامی تصاویر برآمده از ذهن آدمی در خلق هنری را طبقه‌بندی و سامان‌دهی کرد و فهرستی نسبتاً کامل و سازمان‌یافته‌ای از محرکه‌های ساختاری و کهن‌الگویی را ارائه داد که خود آن را به دو منظومهٔ روزانه و شبانه تقسیم کرد و نهایتاً بر اساس ساختارهای مبتنی بر محرکه‌ها و عکس‌العمل‌های روانی بشر که در حیطهٔ هریک از این منظومه‌ها رخ می‌دهد، ساختارهای تجلی تخیل را تبیین کرد. در ادامهٔ این بخش به چندوچون سامان‌دهی مدنظر او و نحوهٔ بروز هر ساختاری که او تبیین کرد، پرداخته خواهد شد.

---

۱. علی عباسی، ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران (تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۹۰ش)، ۱۸.

2. Jean-Paul Sartre

۳. Claude Lé vi-Strauss مردم‌شناس فرانسوی (۱۹۰۸ـ۲۰۰۹م).

4. Semiotics.

۵. Algirdas Julien Greimas پژوهشگر و منتقد ادبی لیتوانیایی (۱۹۱۷ـ۱۹۹۲م).

٦. مریم پیردهقان، بررسی تحلیلی نقش عناصر اربعه در فلسفهٔ قدیم و بازنمایی آن در هنرهای اسلامی، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، استاد راهنما: محمدتقی پیربابایی، فاطمه اکبری، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، دانشکدهٔ هنرهای کاربردی (۱۳۹۳ش)، ۶.

۷. علی عباسی، «ژیلبر دوران، منظومهٔ شبانه، منظومهٔ روزانه»، کتاب ماه، شمارهٔ ۴۷ (۱۳۸۰ش): ۱۲۸.

ژیلبر دوران در راستای تبیین عملیاتی نظریه خود در رابطه با ساختارهای تخیل از یک طبقه‌بندی مبتنی بر روانشناسی و به‌طور خاص روانشناسی کودک استفاده می‌کند و با عنایت به دسته‌بندی چهارگانه باشلار می‌کوشد یک طبقه‌بندی مختص به خود و بر اساس لایه‌های روانی و جهان‌شمول انسان ارائه دهد.[1] او با اعتقاد به اینکه، هر کودک در بدو تولد و پیش از تماس با فرهنگ مولد او، از لایه‌ای روانی و جهانی بهره‌مند بوده که او را برای درک و پذیرش فرهنگ‌های مختلف سازگار می‌کند، نظریهٔ خود را بر اساس اولین لایه‌های روانی آدمی و پیش از پذیرفتن ارزش‌های فرهنگی تبیین می‌کند. او با مبنا قرار دادن دستاوردهای علم عکس‌العمل شناسی، مجموعه‌ای از حرکات و ژست‌های عکس‌العملی را مورد تحلیل و دسته‌بندی قرار می‌دهد تا با شناسایی شبکهٔ گره‌های تثبیت‌شده و فرافکنی آن‌ها روی اشیاء محیط ادراکی، فرایند نمادین شدن آن‌ها نزد آدمی را مورد تحلیل قرار دهد و به‌این‌ترتیب، رابطهٔ میان درون‌مایه‌های کهن‌الگویی و نمادهایی را که تجلیات هم‌شکل یا دوقطبی دارند، درک کند.[2] به‌این‌ترتیب، دوران به ضبط قوانینی نائل شد که بر اساس آن، یک هستهٔ سازمان‌دهنده، مجموعه‌ای از نمادهایی را شکل می‌دهد که تصاویر همسو و سازگار با ماهیت هسته را خلق می‌کند.

بر اساس علم عکس‌العمل‌شناسی، آدمی از بدو تولد و تا پایان حیات در مواجهه با تمام وقایعی که برای او یادآور ترس از مرگ‌اند، سه نوع عکس‌العمل دارد که عبارت‌اند از:

- ≠ **عکس‌العمل موقعیتی** در مقابله با خطرات روزمره ؛
- ≠ **عکس‌العمل تغذیه‌ای** در مقابله با گرسنگی؛
- ≠ **عکس‌العمل مقاربتی** در مقابله با انقراض نسل.

دوران با توجه به این نکته که علم روانکاوی بر اساس برخی شواهد بین دو عکس‌العمل تغذیه‌ای و مقاربتی پیوندی قابل‌توجه قائل شده، این دو عکس‌العمل را در یک دسته قرار داده و تقسیم‌بندی جدیدی ارائه می‌دهد که دسته‌های آن تحت دو عنوان منظومهٔ روزانهٔ تخیل و منظومهٔ شبانهٔ تخیل شناخته می‌شوند. در ادامه به تبیین هریک از این منظومه‌ها پرداخته خواهد شد.

منظومه روزانه تخیل؛ بر اساس عکس‌العمل موقعیتی یادشده در بالا و در مقابله با خطرات روزمره از قبیل ظلمات، حیوانات و حیوانیت، سقوط، گذر و از دست رفتن زمان شکل گرفته است. این منظومه با ویژگی‌هایی چون ایستادگی، طلب تعالی، پاکی، نور، بی‌مرگی، جاودانگی، فتح، عبور از موانع مشخص

1. Christian Chelebourg, Henri Mitterand, *L imaginaire littè raire : des archè types a la poë tique du sujet* (Paris : Nathan, 2000), 60.

2. Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l imaginaire: introduction a l archè typologie gè nè rale* (Paris: Duond, 1992), 54-55.

می‌شود و بر همین اساس منظومهٔ قهرمانانه یا بستر اعمال قهرمانی شناخته می‌شود.[1] همان‌طور که گفته شد این منظومه در تقابل با برخی از ارزش‌های منفی و در طلب برخی از ارزش‌های مثبت شکل‌گرفته است. به همین جهت دوران از دو گروه نمادی سخن می‌گوید که پیرامون این هسته شکل می‌گیرند؛ اول نمادهای با ارزش‌گذاری مثبت و دوم نمادهای با ارزش‌گذاری منفی. هریک از این گروه‌ها خود به چند زیرگروه تقسیم می‌شوند که به‌طور خلاصه در جدول زیر آمده است.

جدول ۱: نمادهای با ارزش‌گذاری مثبت و منفی در منظومهٔ روزانهٔ تخیلات ژیلبر دوران (منبع: نگارنده)

نمادهای با ارزش‌گذاری مثبت	مصادیق	نمادهای با ارزش‌گذاری منفی	مصادیق
نمادهای ریخت جداکننده	پیکان، شمشیر بران، عصای سلطنتی و مانند آن‌ها	نمادهای ریخت حیوانی	حیوان، جنب‌وجوش و حرکت، وحشیگری، خشونت و حمله و مانند آن‌ها
نمادهای ریخت تماشایی	خورشید، چشم، کلام الهی و مانند آن‌ها	نمادهای ریخت تاریکی	نمادهای چرخه‌ای، نمادهای زنانه، عادت ماهیانه، خون، ناپاکی، آب‌سیاه، کوری و مانند آن‌ها
نمادهای ریخت عروجی	تعالی، عروج، اوج، بال پرنده، فرشته، مرد بسیار بزرگ یا نره‌غول و مانند آن‌ها	نمادهای ریخت سقوطی	سقوط، سرگیجه، سنگینی، له‌شدگی، گناه و خصوصاً گناه خوردن گوشت حیوانات، هبوط و مانند آن‌ها

منظومهٔ شبانهٔ تخیل؛ بر اساس عکس‌العمل‌های تغذیه‌ای و مقاربتی یادشده و در مقابله با تهدیدهایی چون مرگ بر اثر گرسنگی و انقراض نسل بشر شکل‌گرفته است. دوران خود دربارهٔ این منظومه بر این باور

1. Mitterand Chelebourg, *L' imaginaire littè raire : des archè types a la poè tique du sujet*, 61.

است که تمام تصاویری که در منظومهٔ روزانه حضور دارند و ذکر آن رفت، در منظومهٔ شبانه هم یافت می‌شود؛ البته با این تفاوت که ترس در آن‌ها بسیار کمتر، کمرنگ‌تر و تلطیف‌شده است.[۱] منظومهٔ شبانه برخلاف منظومهٔ روزانه مبتنی بر اعمال قهرمانانه نبوده و بیشتر معطوف به آرامش، خواب، راحتی، استراحت است.[۲] به‌این‌ترتیب می‌توان گفت که در منظومهٔ شبانه برخلاف منظومهٔ روزانه، نمادهای ارزش مثبت و منفی با یکدیگر در تقابل نبوده و بلکه از قطبی به قطب دیگر در حالت حرکتی چرخه‌ای و پیوندی است.

تا بدین جا مبانی نظری دوران برای طرح ساختارهای تخیل مدنظرش تبیین شد. دوران بر مبنای عکس‌العمل‌های سه‌گانهٔ موقعیتی، تغذیه‌ای و مقاربتی و تجلیات نمادین و بصری‌شان از سه ساختار زیرمجموعهٔ دو منظومهٔ شبانه و روزانه نام می‌برد که بدین قرارند:

≠ ساختارهای ریخت‌پریشی یا قهرمانی؛

≠ ساختارهای اسرارآمیز یا تناقضی؛

≠ ساختارهای ترکیبی یا دراماتیک.

عباسی نسبت میان این ساختارها و عکس‌العمل‌های یادشده را چنین تبیین می‌کند: «درون این دو منظومه، عکس‌العمل‌های غالب گونه‌های مختلفی را از نمودهای جهان تولید می‌کنند. این نمودهای جهان، ساختارهای تخیل و «الگوهای هنجاری»‌ای را تعریف می‌کنند که هم‌شکلی‌ها میان تصاویر را تعیین می‌کند و اصول پویای سازمان‌دهی تخیل را شکل می‌دهند».[۳] هریک از ساختارهایی که دوران بدین ترتیب مطرح می‌کند ناظر بر چهار ساخت جزئی‌اند که در ادامه تشریح می‌شوند.

ساختارهای ریخت پریشی یا قهرمانی؛ به کمک عکس‌العمل موقعیتی هدایت می‌شود. این ساختار ناظر بر چهار ساختی است که بسیار شبیه نشانه‌های بیماری اسکیزوفرنی هستند و درواقع در پی ارائهٔ تجلیاتی از نبرد برضد گذر زمان و مرگ‌اند. این چهار ساخت عبارت‌اند از:

≠ **ایدئال‌سازی**؛ در قالب دور شدن بسیار از واقعیت و قطع رابطه با واقعیت. در این ساخت فرد از جهان کنار می‌کشد و تنها می‌شود و جهان را همچون پادشاهی با قدرت مطلق از بالا نگاه می‌کند.[۴]

≠ **جداسازی**؛ به‌صورت نگاهی بریده‌بریده به جهان. واقعیت‌ها در این ساخت از هم جدا بوده، از محیط اطراف‌شان بریده شده‌اند و ظاهر مکانیکی به خود می‌گیرند.[۵]

۱.عباسی، ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران، ۸۹.

2. Durand, *Les structures anthropologiques de l imaginaire: introduction a l archè typologie gè nè rale*, 220.

۳.عباسی، ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران، ۹۵.

٤.همان، ۹۸.

۵.همان، ۱۰۱.

≠ **هندسهٔ اغراق‌شده، قرینه‌سازی، بزرگ‌نمایی؛** در قالب اشکال و فرم‌های اغراق‌شده. در این ساخت میلی برای قرینه‌سازی و فرا ارزش‌گذاری فضا وجود دارد که به بزرگ‌نمایی برخی از اشیا و گاهی حذف زمان منجر می‌شود.[۱]

≠ **تضاد؛** در قالب ارائه تفکرات متضاد. در این ساخت بیشتر به تقابل فکری تأکید می‌شود و مسئلهٔ اصلی تقابل فکرها و نزاع تفکرها است.[۲]

ساختارهای اسرارآمیز یا تناقضی؛ به کمک عکس‌العمل تغذیه‌ای هدایت می‌شوند. این ساختار سعی دارد تا به شکلی تناقضی زمان را نفی کند. عباسی دربارهٔ این ساختار معتقد است: این ساختار شامل اعمال شبیه‌سازی، ادغام و اتحاد می‌شود.[۳] این ساختار ناظر بر چهار ساختی است که به‌نوعی یادآور نمادهای خلوتگاه درونی‌اند. این چهار ساخت عبارت‌اند از:

≠ **تکرار؛** در قالب تکرار یک کنش ثابت یا تکرار در تفسیری واحد روی اشیاء گوناگون (به‌طور خاص پناهگاه)[٤] و یا تصاویر ظرف و مظروف، در هم داخل شدن یا داخل شدن در فضاهای تودرتو (به‌طور خاص خلوتگاه).[٥]

≠ **وابستگی فرد به جهان؛** در قالب ریسمان، چیزهای لزج و چسبنده، چسب، ادغام، جمع‌کردن و پیوند نمود پیدا می‌کند. در این ساخت جزئیات به‌طور دقیق توصیف می‌شوند و هدف تلطیف تفاوت‌ها و شکاف میان اشیاء و موجودات است.[٦]

≠ **واقعیت حسی؛** در قالب برتری حضور رنگ‌ها نسبت به اشکال، میل به احساس موجودات از فاصلهٔ بسیار نزدیک و یا حتی حس کردن درون موجودات تا سرحد به دست آوردن جوهرهٔ آن‌ها.[۷]

≠ **مینیاتورسازی؛** به‌صورت توصیف موشکافانهٔ جزئیات و برقراری پیوند با آن‌ها، مینیاتورسازی و کوچک‌سازی اشیاء نمود پیدا می‌کند.[۸]

ساختارهای ترکیبی یا دراماتیک؛ آخرین مجموعهٔ ساختارهای طرح‌شده توسط دوران است که به کمک عکس‌العمل مقاربتی هدایت می‌شوند. این ساختار سعی دارد تا با بهره‌گیری از طبیعت چرخه‌ای زمان با او یکی شود و آن را بپذیرد. در این ساختار بین اضداد از طریق عامل زمان ارتباط برقرار می‌شود.

۱. همان، ۱۰۳.
۲. همان، ۱۰۴.
۳. همان، ۱۰۶.
٤. همان، ۱۱۱.
٥. همان، ۱۱۳.
٦. همان، ۱۱۷.
۷. همان، ۱۱۹.
۸. همان، ۱۲۰.

این پیوند به‌نوعی کنترل‌کنندهٔ زمان یا کنترل‌گر سرنوشت نیز محسوب می‌شود.[۱] این ساختار چون دو ساختار پیشین ناظر بر چهار ساختی است که در ادامه معرفی می‌شود:

≠ **هماهنگی؛** در قالب چینشی از تفاوت‌ها و تناقض کنار یکدیگر و تولید ریتم.

≠ **جمع اضداد؛** به‌صورت قرار دادن اضداد روی پایه‌های برابر و نمایان ساختن تفاوت‌هایشان.

≠ **درک چرخه‌ای؛** این ساخت الهام گرفته از گسترش و توسعهٔ تاریخ بشریت بر اساس یک درک چرخه‌ای شکل می‌گیرد.

≠ **پایان تاریخ؛** به‌صورت نشان دادن پیشرفت در آینده، توصیفی پرشور و جاندار از آینده نمودار می‌شود.

حال که آرا دوران در مورد ساختارهای تخیل در نظر و در حد وسع این نوشتار شرح داده شد، اکنون در عمل بر پیکرهٔ مطالعاتی این پژوهش پیاده می‌شود تا چندوچون به‌کارگیری عملی آن هم از این راه تبیین شود. پیکرهٔ مطالعاتی این پژوهش نگاره‌های کتاب فالنامهٔ طهماسبی است که معرفی و تحلیل نمونه‌هایی از آن در ادامه می‌آید.

معرفی پیکرهٔ مطالعاتی

پیکرهٔ مطالعاتی این نوشتار کتاب فالنامه طهماسبی یا فالنامهٔ امام جعفر صادق (ع) از آثار دورهٔ صفوی است که در زمان شاه طهماسب و در مکتب قزوین به سال ۹۵۷ق خلق شد.[۲] نگاره‌های فالنامهٔ طهماسبی علی‌رغم آنکه بعد از شاهکارهایی چون شاهنامهٔ طهماسبی و خمسهٔ طهماسبی کارشده‌اند، طرح و قلمی ساده‌تر دارد و عده‌ای براین باورند که این امر در پی زهد اختیار کردن شاه طهماسب صورت گرفته است. نگارگری آثار این نسخه منسوب به آقامیرک و خواجه عبدالعزیز کاشانی است.[۳] نوشتار این کتاب به خط مالک دیلمی، خوشنویس نامی دربار طهماسب است که با قلم نستعلیق و به شیوهٔ دو دانگ جلی نگاشته شده است. برخی از روایت‌هایی که در این کتاب به تصویر کشیده شده‌اند، عبارت‌اند از: سجدهٔ فرشتگان بر آدم و حوا (ع) در بهشت، به تخت نشستن سلیمان و بلقیس، داوری اخروی، دیر مینا، دجال، اویس قرنی و شتر پیامبر (ص)، قدمگاه امام رضا (ع)، تابوت امام علی (ع) و ... . کتابی که امروز با عنوان فالنامهٔ طهماسبی شناخته می‌شود و در نقاط مختلف دنیا به‌صورت پراکنده نگهداری می‌شود، بالغبر ۵۰ نگاره دارد که جملهٔ این نگاره ها، مجموعه ای از مضامین تخیلی مختلف را در کنارهم گردآورده و ارائه می‌دهند.

---

۱. همان، ۱۲۲.

۲. پوراکبر، آرش. فالنامهٔ شاه طهماسبی (تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن، ۱۳۹۶ش)، ۱۰.

3. Sheila Canby, "Royal Persian Paintings", London, *The Burlington Magazine*, Vol.141, No.1159 (1999): 639.

در این پژوهش یک نگاره از این کتاب، «صحرای محشر»، به شیوهٔ تصادفی به عنوان نمونهٔ مطالعاتی انتخاب‌شده و مورد تحلیل قرار خواهد گرفت. بخش عمده‌ای از نگاره‌های این کتاب در حال حاضر در کتابخانهٔ درسدن[1] تحت عنوان نسخهٔ E445 نگهداری می‌شود که نمونه مطالعاتی این نوشتار را نیز در بردارد.

تحلیل نمونهٔ مطالعاتی

نمونهٔ مطالعاتی این نوشتار چنان‌که گذشت، نگارهٔ «صحرای محشر» است. این نگاره که تصویر آن در ادامه آمده به بازنمایی صحنهٔ داوری در روایت روز محشر پرداخته است.

تصویر ۱) نگارهٔ «صحرای محشر»، کتاب فالنامهٔ طهماسبی، آبرنگ روی کاغذ
(منبع: پوراکبر، فالنامهٔ شاه طهماسبی، ۸۶).

1. Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden.

نگارهٔ مورد بررسی که تصویر آن در بالا آمده، چنان‌که از عنوانش پیداست، ماجرای روز داوری و صحرای محشر را به نمایش می گذارد. با نگاهی کلان در وهلهٔ نخست می‌توان سه ناحیهٔ مجزا را در این اثر تشخیص داد: بخش بالایی، بخش میانی و بخش پایینی. بخش پایینی این نگاره زمینه‌ای سیاه رنگ دارد و در آن نقش‌مایه‌های متعددی به تصویر کشیده شده است. از جملهٔ این نقش‌مایه‌ها می‌توان به فیگور اژدها، عقرب، موکل دوزخ، چند فیگور انسانی، تابوت و زبانه‌های آتشی که تقریبا تمام سطح بخش پایینی را پوشش داده‌اند، اشاره کرد. در این بخش فیگور موکل دوزخ به ترتیبی ترسیم شده که بخشی از آن نیز در بخش میانی دیده می‌شود. با توجه به سنت به‌کارگیری پرسپکتیو مقامی در نگارگری ایرانی، به نظر می‌رسد این بزرگ‌نمایی فیگور موکل در پی دلیلی است که پرداختن بدان در بخش تحلیل ضروری به‌نظر می‌رسد.

در بخش میانی این تصویر نیز ـ که زمینهٔ خاکی رنگ دارد و گویی صحرا به معنای دقیق کلمه را به نمایش گذاشته ـ عناصر مختلفی ترسیم شده که به ترتیب از این قرارند: در بالا ترین ناحیهٔ این بخش تصویر یک خورشید تابان (به واسطهٔ تاکید صوری بر اشعه‌های آن) ترسیم شده است. کمی پایین‌تر از خورشید و در وسط این بخش، فرشته‌ای ایستاده که ترازویی در دست دارد که در زیر کفه‌های آن مجموعه ای از نقش‌مایه‌های رقعه‌مانند ریخته و به نظر می‌رسد این رقعه‌ها نامهٔ اعمال و این فرشته ملَکی است که وظیفهٔ توزین و سنجش اعمال حسنه و سیئه را به عهده دارد. در سمت راست نگاره فرشی پهن شده و فردی روی آن نشسته که صورت پوشیده و هاله‌ای نورانی به گرد چهره دارد، در سمت راست این فرد پرچمی سبز و نیمی از فیگور یک فرشته نیز ترسیم شده است و در سمت چپ آن فردی دیگر با چهرهٔ پوشیده و هالهٔ نورانی ایستاده و گویی در حال مکالمه با اوست. با توجه به پوشیده بودن چهره این دو فیگور می‌توان یقین حاصل کرد که این دو تن معصوم‌اند و با توجه به جایگاهی که در آن حضور دارند (جایگاه شفاعت: سمت راست فرشتهٔ داور) می‌توان گفت این دو رسول خدا (ص) (فیگور نشسته) و امام علی (ع) (فیگور ایستاده) اند. در سمت چپ فرشتهٔ داور، یک فیگور فرشته حضور دارد و وسیله‌ای مانند شیپورهای امروزی در دست دارد و بر همین اساس می‌توان یقین حاصل کرد که او اسرافیل است و این شیء صور اوست. در ناحیهٔ چپ تصویر مجموعه‌ای از فیگورهای انسانی تصویر شده‌اند که برخی بر بدن‌شان آتش و عقرب دارند و یا برخی به صورت حیواناتی چون گراز و ... محشور شده‌اند. در مقابل در سمت راست مجموعه‌ای از فیگورهای انسانی معمولی حضور دارند که برخی نشسته و برخی در حال برخاستن از قبورند.

در نهایت بخش بالایی تصویر، زمینه‌ای سبز رنگ دارد و باغی را به تصویر کشیده که در میانه آن یک سرو ترسیم و از پای آن جوی آبی روان است. در دو سوی این سرو مجموعه‌ای از فیگورهای انسانی حضور دارند که همگی هالهٔ نورانی دارند؛ ولی برخلاف دو فیگور منور بخش میانی، چهره‌شان پوشیده نیست. بر

این اساس، می‌توان گفت: این فیگورها از معصومان اسلام نبوده و گویا انبیا و اولیا انـد. همچنـین در کنـار این فیگورها، نوری به تنهایی بدون فیگور ترسیم‌شده، که بنا بر فرهنگ اسلامی، مفهومی تحت عنوان «نـور فاطمه»[1] را به نمایش می‌گذارد. در سمت چپ این بخش نیز دو کوشک و دو فیگور زنانه ترسیم شده‌اند که به نظر می‌رسد همان حوری‌های موعودی باشند که در متون اسلامی از آن‌ها یاد شده است. اینک در ادامـهٔ این بخش از نوشتار با توجه به مبانی نظری مطرح‌شده در بخش‌های پیشین به تحلیل ساختارهای تخیل در این نگاره پرداخته خواهد شد.

در نخستین بخش از تحلیل این نگاره به منظومهٔ روزانه و ساختارهای ریخت‌پریشی یا قهرمانی پرداخته خواهد شد و سعی بر آن است تا مصداق هر یک از زیرساخت‌ها در نگارهٔ مورد بررسی شناسایی و معرفـی شود.

جدول ۲) تحلیل ساختارهای ریخت‌پریشی یا قهرمانی در نگارهٔ «صحرای محشر» (منبع: نگارنده).

زیرساخت	مصادیق در نگاره	تصویر
ایدئال‌سازی	در این تصویر حضور دیوها، فرشتگان، مردگـان محشـور، هالـه‌های تقـدیس، نمادهایی از ایدئال‌سازی‌اند که در ایـن ساخت شکل می‌گیرد و باعث می‌شـود نگاره از واقعیت دور و بـه فـرا واقعیـت نزدیک شود.	
جداسازی	در ایـن نگـاره بهشـت، دوزخ و محـل داوری در قالب سـه منطقـه از یکـدیگر جدا شده و در هر کدام وقایع خاص آن منطقه در حال وقوع است.	

۱.برای آگاهی بیشتر رک: محمدباقر مجلسی، جلاء العیون: تاریخ چهارده معصوم (ع)، به‌تحقیق علی امامیان (قم: سرور، ۱۳۸۲ش)، ۴۶، ۱۵۷ــ۱۵۹، ۱۶۳، ۱۶۷.

هندسه اغراق‌شده، قرینه‌سازی، بزرگ‌نمایی	در نگارهٔ موکل دوزخ با جثه بسیار بزرگ در قیاس با سایر عناصر ترسیم شده است. وجود ترازو به‌عنوان المانی از میل به قرینه‌سازی شناخته می‌شود. از سویی در موضوع اصلی نگاره یعنی روز محشر، نکتهٔ جالب‌توجهی وجود دارد و آن اینکه در بخش میانی نگاره که همان روز داوری است، خورشیدی وجود دارد که گواهی بر روز بودن در محل داوری است، اما در بخش‌های بهشت و دوزخ، هیچ نشانه‌ای مبنی بر گذر زمان وجود ندارد که این نیز برآمده از بی‌زمانی و ابدی بودن این دو محل است و گواهی بر حذف زمان در این بخش‌های نگاره.	
تضاد	روز داوری شاید یکی از بهترین تجلیات کنار هم نشانی افکار متضاد باشد. در این نگاره نیز چون روایت‌های موجود دربارهٔ روز محشر، دوزخیان و بهشتیان هر دو در محل‌های مختص خود به تصویر کشیده شده‌اند و عده‌ای نیز در میانهٔ تصویر در انتظار تعیین سرنوشت‌شان هستند.	

در دومین بخش تحلیل نمونهٔ مطالعاتی به منظومهٔ شبانه و ساختارهای اسرارآمیز یا تناقضی در آن پرداخته می‌شود که نتایج حاصل از تحلیل این ساختار در ادامه و در جدول زیر آمده است.

جدول ۳) تحلیل ساختارهای اسرارآمیز یا تناقضی در نگارهٔ «صحرای محشر» (منبع: نگارنده)

زیرساخت	مصادیق در نگاره	تصویر
تکرار	در این تصویر برای نمایش کثرت بهشتیان و دوزخیان، تعداد ایشان با کنش‌هایی که دارند (مصاحبت و معذب بودن) در پناهگاه ایشان (بهشت و دوزخ) تکرار شده است. همچنین در بخش‌هایی از نگارهٔ مردگان در حال حشر از تابوت یا مزارهایشان‌اند که این نیز به‌مثابهٔ روابط ظرف و مظروفی است که در این ساخت از تخیل رخ می‌نماید و به‌نوعی به خلوتگاه اشاره دارد.	
وابستگی فرد به جهان	در نگارهٔ مورد بررسی، ریسمان‌های میزان اعمال نمادی از وابستگی فرد به جهان‌اند؛ به این معنی که اعمالی که فرد در جهان انجام داده این‌جا و در این میزان، سرنوشت او را تعیین می‌کنند و از طریق همین ریسمان است که او به جهان متصل می‌شود.	
واقعیت حسی	در نگاره، دوزخیان بسیار نزدیک به موکلان دوزخ (دو فیگور بنفش و نارنجی) و بهشتیان بسیار نزدیک به یکدیگرند. تنوع رنگی در کل نگاره بسیار بالاست و یک پالت رنگی نسبتاً کامل در تصویرسازی آن به کار گرفته شده است.	

مینیاتورسازی	در این نگاره عناصر و عوامل مختلفی به شیوهٔ مینیاتوری و ریزنقش کار شده‌اند که ازجمله آن‌ها می‌توان به برخی از مردگان محشور، گل‌ها و تزئینات معماری اشاره کرد.	

در سومین و آخرین بخش از این تحلیل به بررسی منظومهٔ شبانه و ساختارهای ترکیبی یا دراماتیک در نگارهٔ صحرای محشر پرداخته می‌شود.

جدول ۳) تحلیل ساختارهای ترکیبی یا دراماتیک در نگارهٔ «صحرای محشر» (منبع: نگارنده)

زیرساخت	مصادیق در نگاره	تصویر
هماهنگی	هماهنگی یا ریتم در این نگاره در نقشمایهٔ اسرافیل و در قالب موسیقی برآمده از صور او مشهود است. این آلت از یک صور بزرگ و مجموعه‌ای از صورهای کوچکی که کنار هم چیده شده‌اند به وجود آمده است. همچنین در این نگاره دو قطب متضاد بهشتیان و دوزخیان کنار هم قرار دارند که نمودی از ساخت هماهنگی است.	
جمع اضداد	در نگاره میزان همان پایه‌ای است که دوران از آن صحبت کرده است و اضداد بر مبنای آن از هم جدا می‌شوند. اضداد در این نگاره چنان‌که گفته شد همانا اصحاب بهشت و دوزخ‌اند.	

درک چرخه‌ای	در صحنه‌ای که این نگاره بدان می‌پردازد، تاریخ بشریت در جهان مادی به پایان رسیده و زندگی نوین او در جهان فرا مادی آغاز شده است. حشر برخاستن از گور و تابوت به گونهٔ نمادهایی از پایان یک تاریخ و آغاز زندگی‌ای نوین‌اند.	
پایان تاریخ	پیشرفت در آینده در این تصویر با نمایش دو محل بهشت و دوزخ و ساکنان آن‌ها به‌خوبی نشان داده شده است. در این نگاره هر دو گروه بهشتیان و دوزخیان، پس از آنکه تکلیف شان در محکمهٔ عدل الهی مشخص شده، تاریخ‌شان به پایان رسیده و زندگی نوین‌شان در بهشت و دوزخ آغاز شده است.	

حال با توجه به مواردی که در بررسی نگارهٔ «صحرای محشر» مطرح شد و با توجه به مبانی نظری دوران می‌توان گفت: در شکل‌دهی به این نگاره هر سه ساختار قهرمانی، اسرارآمیز و دراماتیک دخیل بوده و در هر ساختار نیز تمام زیرساخت‌های تشکیل‌دهندهٔ آن فعال بوده و مطلبی را در جهت کمال نگاره تبیین می‌کردند. اهمیت چنین موضوعی ازآن‌رو است که چنان‌که گذشت، هریک از این ساخت‌ها در تطابق با یک عکس‌العمل روانی انسان مطرح‌شده است و نیز گفته شد که هر یک از این عکس‌العمل برآمده از مواجههٔ آدمی با ترس از مرگ و گذر زمان‌اند. به‌این‌ترتیب می‌توان گفت: هریک از ساختارهای مذکور مبتنی بر ساخت‌ها و نمادهایی است که در برخورد با ترس آدمی از مرگ و گذر زمان شکل‌گرفته‌اند. نیز گفتهٔ برخورد با این ترس به دو صورت میسر است: اول: مقابلهٔ سریع و صریح (در قالب منظومهٔ روزانه) و دوم: مقابلهٔ لطیف و ضمنی (در قالب منظومهٔ شبانه). اما چنان‌که بررسی شد و مشهود است، در این نگاره

هر دو صورت برخورد با منتها کمال‌شان (استفاده از همهٔ زیرساخت‌ها) به کار گرفته شده‌اند، ازاین‌رو، باید دید نگاره در پی تبیین چه مطلبی بوده که تمامی ساخت‌های تخیل را به کار گرفته است؟

با نگاهی به موضوع نگاره، صحرای محشر و مضمون آن، بی‌مرگی، خیلی زود به ذهن متبادر می‌شود که در این نگاره، مؤلف درصدد به تصویر کشیدن بزرگ‌ترین ترس پنهان روانی خود و تمام ابناء بشر، یعنی ترس از مرگ بوده است. از سویی برای تعَیُّن این تصویر باید روایت صحرای محشر را دستمایهٔ کار خود قرار می‌داده است. ازاین‌رو، در عین پرداختن به مضمون باید ظرفیت‌های موضوع نیز مدنظر قرار می‌گرفت که در این‌جا مؤلف هنرمندانه تمام ابزارهایی که به‌طور روانی برای مقابله با ترس از مرگ داشته، در نمایش بی‌مرگی به تصویر کشیده است. در این نگاره هنرمند صفحه را به سه بخش تقسیم کرده و با رنگ آمیزی زمینهٔ آن‌ها با سه رنگ سیاه، خاکی و سبز، دو نماد سقوط و عروج را به خوبی و در مقابل هم به نمایش گذاشته است. در دو بخش عروجی و سقوطی نگارگر با به کار گرفتن نمادهایی چون حرکات کائوتیک اهل دوزخ و شعله‌های آن، موکلان و اژدهای دوزخ، تاریکی دوزخ، سقوط دوزخیان، افتادن و حال بد ایشان در مقابل در بهشت با وجود نمادهایی چون تعالی افراد، گیاهان، رودخانه، روشنایی، هاله‌های نور و حال خوش ایشان، برخورد سریع و صریح خود با مرگ را در قالب منظومهٔ روزانه با ارزش‌های منفی و مثبت نشان داده است. اگر مرگ و خلود را دو قطب مقابل یک پاره‌خط در نظر بگیریم، بی‌مرگی به معنای خلود نیست و ناپایی نیز به معنای مرگ نیست.

شکل ۱) تقابل مضامین نگارهٔ «صحرای محشر» (منبع: نگارنده)

به همین جهت اگر بحث تقابل انسان میرا با مرگ مطرح باشد، برای رسیدن به جاودانگی، برخورد باید از نوع صریح و در قالب منظومهٔ روزانه باشد. اما هنگامی‌که بحث تقابل با مرگ صرفاً برای رسیدن به بی‌مرگی است، این برخورد می‌تواند نه‌چندان قوی و در قالب نمادهایی چون حضور فرشتگان (که حیوان نیستند) برآمده از دل خاک، داوری، عروج و هبوط نسبی (روی خط قطری از بالا چپ به پایین راست

بخش صحرای محشر) صورت گیرد. بنابراین، می‌توان گفت: هنرمند مؤلف اثر در این نگاره با قائل شدن دو وضعی که در تقابل با مرگ پیش می‌آید، یعنی بی‌مرگی و خلود و با ابتنا به روایت روز داوری در صحرای محشر، تمام ساختارهای تخیل را با هوشمندی در یک اثر به‌کار گرفته و اثری را خلق کرده که با توجه به مضمون آن، بی‌مرگی، ظاهرا عملکردی ایدئال داشته است.

نتیجه

کتاب فالنامهٔ طهماسبی ازجمله آثاری است که در نظام ایرانی ـ اسلامی و با ابتنا به گفتمان‌های حاکم بر دورهٔ صفوی شکل گرفت. وجود آبشخورهای ایدئال گوناگون در این دوره باعث غنای بعد معقول این کتاب شد که تجلی این غنا در بعد محسوس کتاب در قالب تصاویر، نمادها و جلوه‌های بصری متنوع و متکثر رخ نمود. شکل‌گیری این تجلیات محسوس به‌واسطهٔ تخیل و بر مبنای امور معقولی صورت گرفته که ذکر آن رفت. در این پژوهش ساختارهای تخیل در نگارهٔ «صحرای محشر» از کتاب فالنامه طهماسبی با روش ژیلبر دوران مورد بررسی قرار گرفت. نتایج نشان می‌دهند که در این نگاره که به‌طور خاص در پی بازنمایی مضمون بی‌مرگی بوده است، هنرمند برای مقابله با مرگ دو طریقهٔ صریح و ضمنی را برای مواجهه با موضوع (صحرای محشر) اختیار کرده بود. به‌این‌ترتیب، هنرمند یک فضای دو ساحتی خلق کرده است که در یک ساحت آن بی‌مرگی (صحرای محشر) برقرار بود و در ساحت دیگر خلود (بهشت و دوزخ). به‌این‌ترتیب، اگر بر مبنای نظر دوران ترس از مرگ را قوی‌ترین محرک برای خلق هنری بدانیم، در نبود مرگ، انسان دو مواجهه با سرنوشت خویش دارد، اول: بی‌مرگی و دوم: جاودانگی. در این میان، بی‌مرگی منفعلانه‌تر و جاودانگی هدفمندتر است و هر فردی با اتخاذ هر طریق می‌تواند به مقابله با مرگ و متعاقب آن خلق هنری بپردازد. در این نگاره هنرمند با هر دو رویکرد مقابلهٔ صریح و ضمنی به خلق هنری پرداخته و حاصل کارش تصویری است که در راستای انتقال معنای نهان خود همهٔ ساخت‌های تخیل را به کار گرفته است.

پرسش اصلی این پژوهش بدین قرار بود که ساختارهای به فعلیت رسیدن امر معقول در امر محسوس برای خلق نگارهٔ «صحرای محشر» کدام‌اند و کاربست آن‌ها در آفرینش این اثر چگونه موجب شکل‌گیری معنا در آن می‌شود؟ و پاسخ به آن پیش‌تر به‌طور ضمنی مطرح شد؛ اما به‌طور خلاصه می‌توان گفت: به فعلیت رسیدن امر معقول در امر محسوس برای خلق یک اثر هنر اسلامی از طریق سه ساختار قهرمانی، اسرارآمیز و دراماتیک صورت می‌گیرد که در این‌جا چنان‌که گفته شد، به جهت آنکه مضمون اصلی این نگاره، بی‌مرگی در صحرای محشر، دقیقاً در تقابل با مضمون شکل‌دهنده به ساختارهای تخیل دوران

(مرگ) بود، هنرمند با به‌کارگیری هم‌زمان هر سه ساختار نهایت سعی خود را (به‌طور ناآگاهانه و در قالب به‌کارگیری همه نمادهای تقابل با مرگ) به کار گرفته تا چنان اثری را خلق کند که این مضمون را به خوبی نشان دهد.

فهرست منابع:

اخوانی، سعید و فتانه محمودی. «واکاوی لایه‌های معنایی در نگاره‌های فالنامه نسخه طهماسبی با رویکرد آیکونولوژی». هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، شمارهٔ ۷۹ (۱۳۹۸ش): ٤٧-٦٠.

پایدارفرد، آرزو و مهدی محمدزاده، حسن بلخاری‌قهی. «تحلیل پادگفتمان قرآنی دو نگارهٔ حضرت یوسف در زندان و حضرت یونس و ماهی از فالنامهٔ شاه‌تهماسبی». باغ نظر، شمارهٔ ٦٩ (۱۳۹۷ش): ۲۹-۳۸.

پوراکبر، آرش. فالنامهٔ شاه طهماسبی. تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن، ۱۳۹۶ش.

پیر دهقان، مریم. بررسی تحلیلی نقش عناصر اربعه در فلسفهٔ قدیم و بازنمایی آن در هنرهای اسلامی، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، استاد راهنما: محمدتقی پیربابایی، فاطمه اکبری، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، دانشکدهٔ هنرهای کاربردی، ۱۳۹۳ش.

جعفری دهکردی، ناهید و سیده مریم ایزدی دهکردی. «نماد و نمون قدمگاه در تاریخ شرق، با تأکید بر نگارهٔ قدمگاه فالنامهٔ تهماسبی». هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، شمارهٔ ۷۸ (۱۳۹۸ش): ٦٩-٨٠.

شاقلانی پور، زهرا، خشایار قاضی زاده و پرویز حاصلی. «بررسی تأثیر متون شیعی بر شمایل‌نگاری از امام علی (ع) در نگاره‌های فالنامهٔ تهماسبی». مطالعات هنر اسلامی، شمارهٔ ۳۲، (۱۳۹۷ش): ۹۷-۱۳۱.

مهدی‌زاده، علی‌رضا و حسن بلخاری‌قهی. «بررسی مضامین و نمادهای شیعی در نگارهٔ معراج پیامبر صلی الله علیه و آله در نسخهٔ فالنامهٔ تهماسبی». شیعه‌شناسی، شمارهٔ ٤٦ (۱۳۹۳ش): ۲۵-٤٦.

عباسی، علی. «ژیلبر دوران، منظومهٔ شبانه، منظومهٔ روزانه». کتاب ماه، شمارهٔ ۴۷، (۱۳۸۰ش)، ۱۲۸-۱۲۹.

عباسی، علی. ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۹۰ش.

نامور مطلق، بهمن. «باشلار بنیان‌گذار نقد تخیلی». پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر، شمارهٔ ۳ (۱۳۸۶ش): ۵۷-۷۲.

Canby, Sheila. "Royal Persian Paintings", London, *The Burlington Magazine*, Vol.141, No.1159, (1999): 637-39.

Chelebourg, Christian and Henri Mitterand. *L' imaginaire littè raire : des archè types a la poè tique du sujet*. Paris: Nathan, 2000.

Durand, Gilbert. Les structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction a l'archè typologie gè nè rale, Paris: Duond, 1992.