

تحلیل ساختاری نگاره‌های هفت‌اورنگ جامی در کارستان هنری سلطان ابراهیم میرزا^۱

مریم عظیمی نژاد^۲

علیرضا خواجه احمد عطاری^۳

صمد نجار پور جباری^۴

بهاره تقوی نژاد^۵

چکیده

نگارگری ایران، در طول اعصار از جلوه‌های بارز تمدن ایرانی و اسلامی بوده است. از ویژگی‌های نگارگری ایران در سده‌های پس از اسلام، پیوستگی‌اش با ادبیات فارسی است. نسخه‌های خطی بسیار زیادی برگرفته از اشعار شاعران گوناگون در دوران هنری مختلف مصورسازی شده‌اند، موضوع پژوهش حاضر نیز بررسی نگاره‌های یکی از این نسخه‌های زیبا است، و آن نسخه هفت‌اورنگ جامی موزه فریر واشنگتن است. این نسخه برجسته در کارگاه ابراهیم میرزا مصور گردیده است. کتاب هفت‌اورنگ جامی را باید واپسین نسخه مصور ممتاز با معیارهای سلطنتی به شمار آورد. مطالب این مقاله به شیوه کتابخانه‌ای گردآوری شده و تدوین آن‌ها به شیوه توصیفی است. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که نگارگران هفت‌اورنگ جامی از آزادی عمل بیشتری در اجرای نگاره‌ها برخوردار بوده‌اند و در اغلب نگاره‌ها گرایشی نو به چشم می‌خورد. برخی نگاره‌ها دارای ویژگی‌هایی از قبیل تأکیدهای رنگی و ریتم متنوع خطوط می‌باشند که حالتی پرتحرک به صحنه داده است. استفاده از این موارد و همچنین مجموعه عوامل از قبیل ساختار باز و گسترده و کاربرد عناصر تازه منجر به پویایی طرح شده است. نسخه مصور هفت‌اورنگ جامی از مهم‌ترین نسخ و معرف سبک نقاشی مشهد در دوره صفوی است.

اهداف پژوهش:

۱. بررسی و تحلیل نگاره‌های هفت‌اورنگ جامی

۲. تحلیل ساختار طرح در نگاره‌های هفت‌اورنگ جامی

سوالات پژوهش:

۱. چه ویژگی‌های بصری در نگاره‌های هفت‌اورنگ جامی وجود دارد؟

۲. ساختار طرح و ترکیب‌بندی اصلی نگاره‌ها چگونه است؟

واژگان کلیدی: نگارگری، هفت‌اورنگ جامی، سلطان ابراهیم میرزا، مکتب مشهد.

۱. این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد صنایع‌دستی مریم عظیمی نژاد با عنوان "تحلیل زیبایی‌شناسی نقوش تذهیب نگاره‌های هفت‌اورنگ جامی و بهره‌گیری از نقوش در طراحی و ساخت زیورآلات" در دانشگاه هنر اصفهان است.

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد صنایع‌دستی دانشگاه هنر اصفهان. maryam.aziminezhad@gmail.com

۳. نویسنده مسئول، استادیار دانشگاه هنر اصفهان. a.attari@au.ac.ir

۴. استادیار دانشگاه هنر اصفهان. s.najarpoor@au.ac.ir

۵. مربی دانشگاه هنر اصفهان. b.taghavinejad@au.ac.ir

مقدمه:

نگارگری ایران یکی از هنرهای درخشان ایرانیان در دوره اسلامی است. نگاره‌های ایرانی، منابعی هستند که ویژگی‌های انسانی، اجتماعی و هنری ادوار مختلف را بازتاب می‌دهند. نگارگری ایرانی، بیننده را از افق عادی و وجدان روزانه خود، به مرتبه عالی‌تر از وجود آگاهی می‌دهد و او را متوجه جهانی می‌سازد مافوق این جهان جسمانی، اما دارای زمان و مکان و رنگ‌ها و اشکال خاص خود، جهانی که در آن حوادثی رخ می‌دهد، اما نه به نحو مادی (نصر، ۱۳۷۵: ۱۷۳). نقاشی ایرانی از جهان‌بینی‌ای سخن می‌گوید که تلاقی طبیعت و مافوق طبیعت است و در پرداختی رمزگونه از معرفت و عرفان هنرمندانی برجسته و چیره‌دست که مجموعه آثارشان زیبایی‌شناسی متفاوت دنیای هنرهای تجسمی را از یک حقیقت هستی مجسم می‌سازد و به جهان ارزانی می‌دارد. بدون شک، نقاشی ایرانی در دوره صفویه یکی از اوج‌های درخشان هنر ایران است و جایگاه پرافتخاری در تمدن هنری جهان، احراز کرده است. در این دوران، تقریباً در همه شهرهای بزرگ حکومت صفویه (تبریز، قزوین، مشهد، شیراز) کارگاه‌های هنری دایر بود. بنابراین سنجش و ارزیابی آثار هنری به وجود آمده در این دوره باشکوه، ارزشمند است (دستمردی، ۱۳۸۹: ۲).

شاه اسماعیل با تأسیس سلسله صفویه در سال ۹۱۶/۱۵۱۰ تبریز را به‌عنوان پایتخت برگزید. پس از وی، شاه‌تهماسب در سال ۹۵۵/۱۵۴۸ پایتخت را به قزوین انتقال داد (آژند، ۱۳۸۴: ۱۵۶). و در سال ۹۶۳/۱۵۵۶ برادرزاده‌اش، ابوالفتح ابراهیم میرزا را حاکم خراسان نمود که این مقارن با ازدواج او با گوهر سلطان خانم دختر شاه‌تهماسب بود (سیمپسون، ۱۳۸۲: ۱۶-۱۷). ابراهیم میرزا کاتبان و نقاشان مشهور را به‌سوی مشهد فراخواند و مکتب خراسان را پایه‌گذاری نمود. در کارگاه او علاوه بر خوشنویسان و نگارگران مشهور، نگارگران مکتب تبریز نیز حضور داشتند. در این دوران چندین کتاب مصور شد از این میان، نسخه خطی هفت‌اورنگ سفارش سلطان ابراهیم میرزا، نفیس‌ترین اثر به‌شمار می‌رود. این نسخه، بی‌تردید در تمامی ویژگی‌های هنری شامل خطاطی، تذهیب و نگارگری زیباترین نسخه مصور از هفت‌اورنگ^۱ به‌شمار می‌آید و هم‌اکنون موجود در گالری فریر واشنگتن، به‌جامی فریر مشهور است (سیمپسون، ۱۳۸۲: ۱۶-۱۷). در این مقاله که باهدف تحلیل و بررسی نگاره‌های هفت‌اورنگ جامی انجام شده، سعی بر این است تا ویژگی‌های بصری نگاره‌ها و ساختار ترکیب‌بندی طرح‌ها در نگاره‌های هفت‌اورنگ جامی بررسی شود تا تحلیل و شناخت کامل‌تری از نگاره‌های این نسخه مصور به دست آید.

در این پژوهش به‌منظور دستیابی به اطلاعاتی جامع و نتایجی راهگشا از روش توصیفی-تحلیلی بهره‌گیری شده است. از این منظر با بررسی نگاره‌ها به تحلیل ویژگی‌های آنان پرداخته شده است و برای هر نگاره تحلیل ساختاری، فرمی و ترکیب‌بندی انجام شده و شرح و تحلیل کیفی عناصر روایت اصلی داستان و عناصر فرعی، صورت گرفته است. برای جمع‌آوری اطلاعات از روش کتابخانه‌ای استفاده شده است. در این پژوهش نمونه‌ها شناسی و احتمالی نیست. با توجه به تعدد نگاره‌ها و احتراز از مطول شدن پژوهش، ۲۸ نگاره موجود با توجه به شباهت ساختار، فرم و ترکیب‌بندی،

۱. مجلدهای مصور هفت‌اورنگ در سراسر دوره صفویه به‌طور منظم تهیه و عرضه شد و دست‌کم دویست جلد شامل هر هفت منظومه، منتخب منظومه‌های چندتایی و نیز تک منظومه‌ای اکنون در دست است. از این میان، نسخه خطی سفارش سلطان ابراهیم میرزا تا به امروز نفیس‌ترین و خلاقانه‌ترین اثر به‌شمار می‌رود. جامی‌فریر، بی‌تردید در تمامی ویژگی‌های هنری شامل خطاطی، تذهیب و نگارگری زیباترین نسخه موجود از هفت‌اورنگ به‌شمار می‌آید. (Simpson, 1997: 21).

در شش گروه دسته‌بندی شده و از هر گروه یک نگاره شاخص که قابلیت لازم به‌عنوان مورد پژوهی دارند انتخاب شده است. همچنین سعی شده از هر هفت دفتر جامی، نگاره شاخص آن بررسی شود. به این ترتیب تحلیل ۶ نگاره در پژوهش آمده و نتایج تحلیل سایر نگاره‌ها به صورت جدول و نمودار در بخش پایانی ارائه شده است. به‌طور کلی در مورد خصوصیات و ویژگی‌های مکتب مشهد عصر صفوی و نگاره‌های نسخه مصور هفت‌اورنگ، مطالبی بیان شده است که شامل موارد زیر است:

- حسینی (۱۳۸۵) در مقاله‌ای با عنوان "هفت‌اورنگ جامی به روایت تصویر"، به بررسی مضمون سرفصل‌های هفت‌اورنگ جامی پرداخته است و توضیحی مختصر در مورد موضوع هر فصل با اشاره به نگاره‌های این کتاب داده است.

- سیمپسون (۱۳۸۲) در کتاب "شعر و نقاشی ایرانی، حمایت از هنر ایران" نگاره‌های هفت‌اورنگ جامی را از نظر مضمون و محتوا شرح داده و در مورد هر نگاره توضیحات مختصری ارائه کرده است، همچنین به موقعیت دربار ابراهیم میرزا و نگارگران عصر صفوی در مکتب مشهد پرداخته است. اما کمتر اشاره‌ای به تحلیل ساختاری نگاره‌ها از نظر فرم، ترکیب‌بندی و عوامل تصویری شده است.

- شعبانی (۱۳۸۲) در مقاله "شرح احوال شاهزاده ابوالفتح سلطان ابراهیم میرزا و بررسی کتابخانه وی"، ضمن اشاره به شأن و جایگاه سلطان ابوالفتح ابراهیم میرزا، به شرح بروز تفکرات هنری او و نقش و موجودیت کتابخانه سلطنتی وی در رشد آثار پژوهشی و ارتقای فرهنگ و تمدن ایرانی در دوره صفوی پرداخته است.

- ولش (۱۳۷۴) در کتاب "نقاشی ایرانی، نسخه نگاره‌های عهد صفوی" ابتدا بعضی از نگارگران این دوره را نام برده و سپس به اختصار به معرفی و بررسی برخی تصاویر هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا از لحاظ ویژگی‌های تصویری، قلم نگارگر و موضوع داستانی پرداخته است.

منابع موجود بیشتر مضمون و ویژگی‌های کلی نگاره‌های هفت‌اورنگ جامی و سبک مشهد در دوره صفوی را شرح داده‌اند اما تحلیل فرم، ساختار و ترکیب‌بندی نگاره‌های هفت‌اورنگ جامی، و بررسی تحلیلی این اثر با توجه به ویژگی‌های سبک مشهد که از اهداف این مقاله است، کمتر مورد نظر بوده است.

کارستان هنری سلطان ابراهیم میرزا

آنچه از احوال شاهزاده ابوالفتح سلطان ابراهیم میرزا در آثار و متون تاریخی دوره صفوی به‌جای مانده، بیانگر نفوذ سیاسی و اجتماعی این شاهزاده نامدار قرن شانزدهم/دهم و گرایش به هندی‌دوستی وی است. سلطان ابراهیم میرزا صفوی پسر بهرام میرزا نوه شاه اسماعیل صفوی است. او در اواخر سال ۹۴۶/۱۵۳۹ به دنیا آمد. مادرش زینب سلطان خانم از بزرگان ولایت شیروان بود که بعد از فوت بهرام میرزا به ازدواج شاه‌تهماسب درآمد. ابراهیم میرزا از بدو تولد تا ده‌سالگی نزد پدر بود. بعد از فوت پدر، شاه‌تهماسب به تربیت او اهتمام کرد. شاه‌تهماسب او را در ۱۶ سالگی و در سال ۹۶۲/۱۵۵۵ به حکومت مشهد و ناظر آستان قدس منصوب کرد. آنچه در ذکر فضایل و هندی‌دوستی شاهزاده ابراهیم میرزا سخن رانده‌شده به جهت شرحی است که میر احمد منشی در گلستان هنر از کتابخانه وی در خراسان آورده و بر این قرار، این کتابخانه در مشهد از شکوه و فریبی کرانی برخوردار بوده، و هیچ‌کس از پادشاهان و شاهزادگان عالمیان کتابخانه رنگین بهتر از آن شاهزاده نداشتند. کتابخانه محل تجمعی از اصناف هنری تصور می‌شد چنانکه در این‌باره نگاشته‌اند:

خوشنویسان نادر زمان و نقاشان بهزادسان و مذهبان و مصوران و صحافان بیشتر در آن کتابخانه مقیم و ملازم بودند (شعبانی، ۱۳۸۲: ۲۲۴). سلطان ابراهیم میرزا، خود از شاعران و هنرمندان شایان توجه دوره صفوی بود که شعر او دربرگیرنده ستایش بزرگان دین، مدح شاه‌تیماسبی و بیان حالات عشق است. ابراهیم میرزا گذشته از آنکه خود شاعر و هنرمند بود، گروهی از هنرمندان و شاعران را در دربار خود گردآورد. او از سال ۱۵۵۷-۱۵۷۵/۹۶۴-۹۸۲ کارگاهی در مشهد تأسیس کرد و علاوه بر هنرمندان مقیم خراسان تعدادی از هنرمندان تبریز را به خدمت گرفت. در کتابخانه او همواره هنرمندان گرد می‌آمدند و او پیوسته مقیم و ملازم آنان بود. خطاطان، کاتبان و خوشنویسان نیز در این محفل هنری حضور داشتند و در آن اقسام خطوط و مرقات از استادان مختلف گردآوری شد. علاوه بر این، کارگاه و کتابخانه ابراهیم میرزا محفلی شد برای حضور و فعالیت نگارگران چیره‌دست روزگار، که از تبریز و قزوین و هرات به مشهد آمدند و در کارگاه سلطنتی نقش زدند و مهم‌ترین برون داد تصویرگری یک نسخه از مثنوی هفت‌اورنگ جامی بود. سلطان ابراهیم میرزا در انتخاب هفت‌اورنگ عبدالرحمن جامی به‌عنوان منبع الهام خلق چنین اثر هنری خارق‌العاده از شیوه فردوسی و نظامی می‌پرداخت در حالی شاهزاده جوان، کتابخانه خود را موظف کرد تا به تهیه اثر نسبتاً جدیدی از یک اثر هنری بپردازد که مؤلف آن صوفی بوده و عقاید و آرای او در دوره‌هایی از حکومت سلسله صفوی مورد سوظن واقع شده بود. بنابراین، هرچند که ابراهیم میرزا آشکارا تمایل داشت سنت خانواده را دنبال کند و حرمت پیشکسوتان را نگه دارد، درعین حال می‌خواست روش آنان را نیز به مبارزه فراخواند، با آن رقابت کند و شاید هم قصد داشت با دست زدن به خلق گونه‌ای متفاوت (و بیشتر معاصر) از یک شاهکار ادبی، آنان را پشت‌سر گذارد (سیمپسون، ۱۳۸۲: ۱۳). احتمالاً سلطان ابراهیم میرزا منظومه هفت‌اورنگ را به دلیل پیام آن درباره زندگی انتخاب کرده و شاید از هنرمندان کتابخانه خواسته است تا برداشت‌های او از مضامین حکایات را نقاشی کنند. تاریخ تصویرگری نسخه‌های خطی ایرانی، نمونه‌های بارز دیگری از ترکیب و حتی دگرسانی از متن را برای اهداف تفسیر و نگارگری با خود همراه دارد. هفت‌اورنگی که برای سلطان ابراهیم میرزا خلق گردید هم معیار تازه‌ای را در این روش‌مندی به دست می‌دهد و هم نشانگر بارزی است از یک سنت فرهنگی که در آن حمایت از هنرهای ادبی و بصری لازمه واقعی حیات شاهانه بوده است (سیمپسون، ۱۳۸۲: ۱۳). شاید زیاد منطقی نباشد که دوران زندگی تجسم‌یافته در هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا را با دوران زندگی سلطان ابراهیم میرزا مقایسه کنیم، باین حال، با توجه به علایق شاعرانه و هنرمندانه شاهزاده جوان، این امر پر بیراه نیست که او آگاهانه قصد داشته که پیام جامی را با قدری مبالغه همراه کند و شاید می‌خواست با استفاده از هنر نگارگری جنبه‌ای شخصی به این پیام بدهد. جزئیات زندگینامه شاهزاده مانند طبع شاعرانه و صوفی مسلک او، انتخاب افراد و حوادثی که پیش و پس از ازدواج او اتفاق افتاد، به نظر می‌رسد که در انتخاب و تفسیر تعدادی از صحنه‌های هفت‌اورنگ مؤثر بوده‌اند (Simpson, 1997: 13-19). گنجینه کارگاه ابراهیم سلطان شامل چندین جلد مرقع و نسخ خطی از خوشنویسان و نقاشان، همچنین جعبه‌های جواهرات نفیس و ظروف چینی فغفوری و قریب به سه چهار هزار جلد کتاب از هر موضوعی بود که گفته‌اند قیمتش با خرج اقلیمی برابری می‌کرد اما اکثر آن‌ها پیش از قتل ابراهیم میرزا و برای آنکه به تصرف شاه‌اسماعیل دوم درنیاید، به دست همسرش از بین رفت. سرانجام پس از مرگ شاه‌تیماسب و در کشاکش قدرت،

شاه اسماعیل دوم پس از جلوس بر تخت شاهی فرمان به قتل ابراهیم میرزا داد و دستور داد جنازه او را کفن کرده، در آستانه و مزار امامزاده حسین قزوین در کنار دیگر شاهزادگان مقتول دفن کنند (میرمحمد صادق، ۱۳۸۵: ۹۴).

هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا

در دوره‌ی سلطنت صفویان، پس از شاهنامه تهماسبی، یکی از برجسته‌ترین و در عین حال درخشان‌ترین آثار نگارگری به‌جامانده از این دوره‌ی پررونق، هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا است. هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا یا جامی فریر، یک نسخه خطی مصور ارزشمند است که در میانه سال‌های ۱۵۵۶-۱۵۶۶/۹۶۳-۹۷۳، به دستور سلطان ابراهیم میرزا صفوی، برادرزاده‌ی شاه تهماسب، و حاکم وقت خراسان، کتاب‌آرایی و خوشنویسی گردیده، و هم‌اینک در نگارخانه هنر فریر واشنگتن نگهداری می‌شود (پاکباز، ۱۳۷۹: ۳۹). هفت‌اورنگ دارای ۳۰۴ برگ کاغذ کرم‌رنگ و حاشیه‌هایی با تشعیر طلایی است که بیست و هشت مجلس مصور و نیز ۹ تذهیب در سرلوح‌های آغاز و خاتمه هر مثنوی به چشم می‌آید (Simpson, 1997: 339). نگاره‌های این نسخه که به زیبایی طرح شده، سبکی دارد که حدفاصل سبک تبریز در سال‌های اول سلطنت شاه تهماسب و سبک رشد کرده و کامل قزوین است (شریف‌زاده، ۱۳۷۵: ۱۴۳). سبک کار هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا در قالب مکتب تبریز است. مکتب تبریز در تقابل با مکتب هرات که بیشتر از فضاهای هندسی، لایه‌های خاکستری رنگ و نیز وقار و ایستایی منحصر به فردی استفاده می‌کند، دارای تحرک فزون‌تر، رنگ‌های درخشان‌تر و پویایی بیشتر است. اگر واژه‌ی ایستا بتواند مبین ترکیب‌بندی‌های مکتب هرات باشد، به یقین اغلب ترکیب‌بندی‌های مکتب تبریز پویا است. این عامل (پویایی) مانند خط مرتبطی، تمام ۲۸ مجلس هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا را مانند گردش یک اسلیمی، به هم پیوند می‌دهد و از آن (باوجود تنوع مضامین) مجموعه‌ای هماهنگ و یکدست می‌سازد. در نگاره‌های این نسخه مصور، آرایش شلوغ و فشرده بین تصاویر سنگ‌ها که آزادانه تا حواشی گسترش یافته و از قسمت اصلی زمینه نقاشی خارج شده، درخور توجه است. پیکره‌ها با گردن‌های افراخته، با جامه‌های فاخر و غیرنظامی پوشیده شده، همراه با دستارهای رها و گشاد، که از ویژگی‌های نقاشی این دوران است. تکنیک به کار رفته برای تزئین حاشیه در نگاره‌های هفت‌اورنگ جامی، تکنیک تشعیر است. همچنین در هفت‌اورنگ از تمثیل‌های حیوانی بهره گرفته شده است و در آن‌ها حیوانات را با شخصیت بخشی و انسان‌نگاری به عرصه آموزش اخلاقی وارد می‌نمایند (افراسیاب پور، ۱۳۹۱: ۱۰۵). نگاره‌های ۲۸ گانه هفت‌اورنگ جامی به دوره‌ای از نقاشی سنتی ایران تعلق دارند که در سده هشتم هجری تولد یافت، در سراسر سده نهم هجری رشد یافت و شکوفا شد و در اواخر دوره تیموریان و اوایل عهد صفوی برخی از خاطرانگیزترین آثار را عرصه داشت. اسلوب این سبک نقاشی به صورت ترکیب‌بندی‌های وسیعی است که از کادرهای اطراف تجاوز می‌کنند و تا به حاشیه‌ها ممتد می‌شوند. رنگ‌آمیزی‌های درخشان و جواهر گونه نگاره‌ها که صیقل و جلا یافته‌اند، خطوط سیال و موزون، شکل دادن‌های دلخواه، معماری سرشار و خلق چشم‌اندازها، قامت‌های انسانی شکیل و باشکوه در جامه‌های فاخر، تنوع جانوری و گیاهی و نقش‌مایه‌های پیچیده در طراحی بافته‌ها (شامل لباس‌ها، فرش‌ها، خیمه‌ها و سایبان‌ها) و عمارت‌ها (به‌ویژه آجرکاری، کاشی‌کاری و مشبک‌کاری چوبی) از مظاهر پرداخت ظریف نگاره‌هاست. سبک سنتی نقاشی ایرانی با خلق تضادهای شورانگیز تصویری، به‌گونه‌ای ماهرانه خیال و آرزو (و گاه مضامین عارفانه) را با مظاهر دنیوی و لودگی به هم می‌آمیزد و فضایی با احساس می‌آفریند. علاوه بر این آن‌ها به‌طور

منظم عناصر آشنای تصویری را با عناصر نو و خلاق به هم می‌آمیزد. در حالی که برخی ویژگی‌های عام می‌تواند ناشی از خلاقیت نقاش باشد، ویژگی‌های دیگری در کل نسخه خطی به چشم می‌خورد و در نگاره‌ها نیز یافت می‌شود نمی‌تواند منحصر به سبک فردی کار نقاشی خاص باشد. بنابراین می‌توان خلق نگاره‌های بیست و هشت‌گانه را انعکاسی از همسویی نقاشی‌ها با متن به حساب آورده و هم‌آهنگی با سبکی که در آن ذوق و سلیقه حامی اثر یعنی سلطان ابراهیم میرزا مدنظر بوده است (سیمپسون، ۱۳۸۲: ۲۴).

هفت‌اورنگ شامل هفت مثنوی است که به تقلید از خمسه نظامی، توسط مولانا نورالدین عبدالرحمن جامی^۷ بین سال‌های ۱۴۷۱-۱۴۸۷/۸۷۵-۸۹۲ سروده شد. عبدالرحمن جامی ابتدا، به اسلوب خمسه نظامی و امیر خسرو دهلوی، پنج مثنوی تصنیف نمود و سپس دو مثنوی دیگر بر آن افزود و آن را هفت‌اورنگ نامید:

این هفت سفینه در سخن یک رنگ‌اند
وین هفت خزینه در گهر همسنگ‌اند
این هفت برادران بدین چرخ بلند
نامی شده در زمین به هفت اورنگ‌اند

مضمون هفت‌اورنگ از اندیشه‌های صوفیه، علی‌الخصوص فرقه‌ی نقشبندیه متأثر است، که جامی در جوانی پیرو آن بود. چه اینکه در ۸۶۱/۱۴۵۷ مرشد نقشبندیه در هرات بود. زبان جامی در این اثر، چون دیگر ادیبان صوفی مسلک، سرشار از استعاره و نماد عارفانه است. با این فرض که انتقال و درک مفاهیم عرفانی، فلسفی و اخلاقی به مخاطب ساده نیست، حکایت‌ها در قالبی تمثیلی، و از زبان شخصیت‌های انسانی و حیوانی روایت شده است. پس از قتل ابراهیم میرزا به دست اسماعیل دوم، گوهر سلطان بانو، همسر ابراهیم سلطان، از شدت تألم برخی از مرقعات را با آب شست و از میان برد. در یکی از صفحات دفتر اول سلسله‌الذهب، مهر مشخصی از شاه‌عباس اول با تاریخ ۱۰۱۷/۱۶۰۸ مشاهده می‌شود که نشان از وقف هفت‌اورنگ به آستانه شیخ صفی‌الدین اردبیلی است. هفت‌اورنگ سال‌های زیادی در آستانه شیخ صفی‌الدین اردبیل باقی نماند. با در نظر گرفتن مهرهای روی برخی از نسخ هفت‌اورنگ، پس از بیست سال، این مجموعه در دربار امپراتور گورکانی هند، شاه جهان دیده شده است (حسینی، ۱۳۸۵: ۱۸). پس از آن دیگر اطلاع مستندی از سرنوشت هفت‌اورنگ در دست نیست تا این که در سده بیستم به دست مجموعه‌دار آمریکایی فریر افتاد و او این اثر نفیس را در مجموعه‌ی خود، در موسسه اسمیتسونیان واشنگتن دی.سی قرار داد. مجموعه کامل هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا، هم‌اکنون در این موسسه موجود است.^۸

نگارگران نسخه هفت‌اورنگ جامی

نسخه هفت‌اورنگ جامی مشتمل بر سیصد صفحه خوشنویسی شده به خط نستعلیق با حاشیه تشعیر شده توسط شش نفر از برجسته‌ترین خطاطان آن عصر به نام‌های رستم علی، شاه محمود نیشابوری، محب علی، مالک دیملی، عیسی بن

۱. نورالدین عبدالرحمن جامی (۱۴۱۴-۱۴۹۲/۸۱۷-۸۹۸) عارف و شاعر مشهور در خراسان متولد شد و همانند ادیبان دیگر، اشعاری از استعاره و نمادهای عارفانه دارد (سیمپسون، ۱۳۸۲: ۱۴-۱۵).

۸. این مجموعه در تاریخ آوریل ۱۳۴۴/۱۹۲۶ در ضمن آثار معروف مجموعه کیه‌سا (chiesa collection) در گالری هنر نیویورک به نمایش گذاشته شد. این مجموعه را تاجری ایتالیایی از اهالی میلان موسوم به اچیله کیه‌سا (Achille Chiesa) در اختیار گرفت. هاگوپ کورکیان (Hagop Kevorkian) مقیم نیویورک، نسخه هفت‌اورنگ را خرید و بیست سال بعد آن را به فریر گالری در واشنگتن فروخت. در آن مدت این نسخه مصور، یک‌بار در ۱۳۴۸/۱۹۳۰ در موزه هنر دیتروت و بار دیگر در ۱۳۵۸/۱۹۴۰ در بنیاد ایران در نیویورک به نمایش گذاشته شد (Simpson, 1997: 11).

عشرتی و سلطان محمد خندان است و دارای بیست و هشت مجلس مصور از آثار هنرمندانی چون شیخ محمد، سلطان محمد خندان، میرزاعلی، مظفر علی و آقامیرک است. نقاشان بزرگ دیگر کتابخانه ابراهیم میرزا، علی اصغر و عبدالله بودند که علی اصغر، رنگ آمیز خوبی بوده و در کشیدن درخت و کوچه و بازار مهارت داشته ولی عبدالله در تذهیب و طلاکاری استاد بوده است. شاید هم بتوان گفت که او تزیینات حاشیه تمام صفحات این کتاب را به وجود آورده باشد (گری، ۱۳۶۹: ۱۲۵). قاضی احمد درباره عبدالله شیرازی می نویسد: مولانا عبدالله شیرازی در تذهیب و ترتیب سرلوحها و شمشهها ید بیضا داشت. وی مدت طولانی در کتابخانه شاهزاده سلطان ابراهیم میرزا خدمت نموده و از مخصوصان و معتمدان آن شاهزاده عالمیان گردید (سیمپسون، ۱۳۸۲: ۲۷). به اعتقاد استوارت گری ولش، بیست و هشت نگاره بی رقم این نسخه را می توان بر پایه سبک، به هنرمندان بسیاری که روی شاهنامه هوتون کار می کردند، منسوب دانست. برخی هنرمندان مسن تر، مانند آقا میرک، احتمالاً در پایتخت صفوی ماندند و نگاره هایشان را برای ابراهیم میرزا می فرستادند، ولی دیگران احتمالاً در مشهد می زیستند (ولش، ۱۳۷۴: ۲۷). در نگاره های هفت اورنگ که با همکاری هنرمندان خراسانی چون شیخ محمد سبزواری و هنرمندان مهاجری چون میرزاعلی فرزند سلطان محمد تبریزی به تصویر درآمده است تأثیر دو شیوه خراسانی و تبریزی دیده می شود. به روشنی پیداست که تصاویر مزبور توسط نقاشان مختلف اجرا شده اند. بعضی از نگاره ها از لحاظ سبک با آثار مکتب تبریز قرابت بسیار دارند. در چند نگاره به نظر می رسد که سبک تبریز با سنت های پیشین خراسان آمیخته شده است ولی در اغلب نگاره ها گرایشی نو به چشم می خورد (آزند، ۱۳۸۴: ۱۰۹).

تحلیل ساختار نگاره ها

دفتر اول: سلسله الذهب

سلسله الذهب در قالب مثنوی است در مسائل دینی و اخلاقی همراه با قصص گوناگون که به نام سلطان حسین بايقرا سروده شده است. این مجموعه شامل ۶ تصویر است؛ (۱) جوان نورسیده و پیر کاردیده (۲) پدیدار شدن ابلیس بر مرد بدکار (۳) مرد روستایی و الاغ محتضر (۴) پدری به فرزند از عشق می گوید (۵) موی ستردن درویش در حمام (۶) حمله راهزنان بر کاروان (داستان عینیه و ریا)

دفتر دوم: یوسف و زلیخا

به طور قطع یکی از زیباترین و در عین حال شیرین ترین داستان های هفت اورنگ جامی داستان یوسف و زلیخا است که مولانا عبدالرحمن جامی آن را بر اساس قصص قرآن مجید انتخاب و در دفتر دوم هفت اورنگ به نظم در آورده است. در کنار لیلی و مجنون و خسرو و شیرین، داستان یوسف و زلیخا یکی از محبوب ترین داستان ها در ادبیات ایران است. روایت جامی از این داستان شاید عرفانی ترین، عمیق ترین و ارزنده ترین روایت از این داستان باشد (Soudavar, 1992: 212). در مجموع ۶ مجلس از داستان قرآنی یوسف و زلیخا در هفت اورنگ ابراهیم میرزا به تصویر در آمده است که چهار مورد آن منسوب به شیخ محمد (مصور) و دو مورد آن منسوب به مظفر علی است. تصاویر شامل این عناوین هستند: (۱) آمدن زلیخا به مصر برای ازدواج با عزیز مصر (۲) پیدا شدن یوسف (ع) در چاه (۳) یوسف و گله گوسفندان (۴) موعظه یوسف به ندیمان زلیخا (۵) محاکمه حضرت یوسف (ع) (۶) ضیافت حضرت یوسف (ع)

مجلس نخست: آمدن زلیخا به مصر برای ازدواج با عزیز مصر

زلیخا که تصور می‌کرد عزیز مصر، مرد دلخواهی است که در رویاها دیده است، به درخواست پدر، برای ازدواج با وی عازم مصر می‌شود. زلیخا چون اشتیاق بسیار برای دیدن چهره واقعی همسر آینده‌اش داشت از ندیمان می‌خواهد تا شکافی در چادر ایجاد کنند تا همسر آینده‌اش را ملاحظه کند. چون زلیخا از شکاف چادر، عزیز مصر را مشاهده می‌کند متوجه می‌شود که او مرد آرمانی‌اش نیست و شروع به زاری می‌کند. او در میان زاری‌هایش از خداوند سؤال می‌کند که تو در رؤیا جوان رعنایی به من نمودی، ولی در بیداری واقعیت چیز دیگری است. به او پیغام می‌رسد که با صبوری مصائبش مرتفع خواهد گشت. شیخ محمد مصور (که به احتمال زیاد این نگاره توسط وی اجرا یافته است) مجلس را برای هفت‌اورنگ، در لحظه‌ای انتخاب کرده است که زلیخا به دروازه‌های شهر نزدیک شده و عزیز مصر برای استقبال به پیشواز آمده و آماده ریختن سکه‌های طلا به سر و روی زلیخا است. زلیخا درون کجاوه‌ای سوار بر شتر به تصویر کشیده شده است. داماد سوار بر اسبی سفید در حالی که سینی طلائی را به‌عنوان پیشکش در دست دارد، به استقبال زلیخا می‌آید.



تصویر شماره (۱). آمدن زلیخا به مصر برای ازدواج با عزیز مصر (simpson, 1997: 120)

ای سودات بر رخ ایام خال عنبرین عزت فردوسی و رشک نگارستان چین بیت فوق از مثنوی یوسف و زلیخا نیست، و شیخ محمد صرفاً برای وصف زیبایی این ابیات را انتخاب و در کتیبه نگاره قرار داده است. این احتمال نیز وجود دارد که شیخ محمد با این نگاره هم مجلس ورود زلیخا را به مصر تصویر کرده و هم اینکه، به میمنت ازدواج سلطان ابراهیم میرزا (سفارش‌دهنده هفت‌اورنگ) با گوهر سلطان خانم، دختر شاه‌تھماسب صفوی، (که احتمالاً بین سال‌های ۱۵۵۷-۱۵۶۰/۹۶۴-۹۶۷ بوده است) و نیز تقارن آن با نقاشی کتاب هفت‌اورنگ، مجلس

را به این صورت ترکیب بندی نموده و به انجام رسانیده است (حسینی، ۱۳۸۵: ۹). حضور افراد بی‌شمار، نوازندگان، آرایش صحنه می‌تواند یادآور خوشامدگویی سلطان ابراهیم میرزا به گوهر سلطان باشد. بر اساس موضوع داستان، پیکره یوسف جابگاهی را در این نگاره به خود اختصاص نداده است. زلیخا بر شتر خرمایی رنگ و بوتیفار بر اسب سفید با ساختار حلزونی در نقاط طلایی کادر و فضایی خلوت قرار گرفته‌اند به طوری که پیکره‌های دیگر اعم از همراهان زلیخا و نوازندگان و رقاصان، گرداگرد آن دو قرار گرفته و چشم بیننده را به نقاط طلایی هدایت می‌کنند (نائب‌پور و اسفندیاری، ۱۳۹۴: ۴). در گوشه پایین سمت چپ تصویر، به میمنت ورود زلیخا به مصر، نوازندگان مشغول نواختن دایره، سه‌تار، فلوت، کمانچه هستند. آنچه در تصویر به وضوح دیده می‌شود چرخش رنگ‌ها در کل تصویر است یعنی یک رنگ به صورت تنها و مجرد در تصویر دیده نمی‌شود همچنین در این تصویر پرهیز از فضای خالی نیز دیده می‌شود. تنها قسمتی از تصاویر که ممکن است کم‌کارتر از قسمت‌های دیگر باشد زمینه‌ی سبز کم‌رنگی است که آن نیز با تمهید شیخ محمد، با گیاهان بسیار ریزی پر شده است. دیگر ویژگی این نقاشی نور فراگیر است، بدین معنی که نور به صورت یکسان در کل اثر توزیع شده است و درجات مختلف نور دیده نمی‌شود. نوری فراگیر که در اعتقاد ایرانی نماد رحمت الهی است (صادقی و محمدی، ۱۳۹۴: ۹).

جدول شماره (۱). تحلیل فرمی و ساختاری نگاره آمدن زلیخا به مصر برای ازدواج با عزیز مصر (منبع: نگارندگان)

ساختار و ترکیب بندی	عوامل انسانی طرح	عوامل حیوانی طرح	ساختار فضای طرح
			

کادر دارای شکستگی کلی در بالای تصویر است، صخره‌ها و درخت تناور تصویر، و گنبد و مناره که تصویر را به فضای فراتر از کادر کشیده‌اند. تمرکز در قسمت میانی تصویر است. این صحنه شلوغ‌ترین نگاره هفت‌اورنگ جامی است که شامل ۱۰۱ چهره انسانی است و علی‌رغم این کثرت، تمهید نگارگر بر قرار دادن زلیخا بر کجاوه در میانه خلوت تصویر، باعث تفکیک او از سایر مراسم شده است. ترکیب بندی اسپیرالی است و عوامل تصویر در دو طرف نگاره به صورت فشرده قابی را برای روایت اصلی مرکزی فراهم آورده‌اند. ساختار طرح عمیق و چند ساحتی است و قرار دادن عوامل انسانی در چندلایه منجر به القای بُعد در تصویر شده است. ساختار فضای طرح بدون عناصر انسانی و حیوانی، متشکل از دو بخش متراکم بالایی و خالی پایینی است که ساختاری متعادل و مستقل نیست.

مجلس دوم: پیدا شدن یوسف در چاه

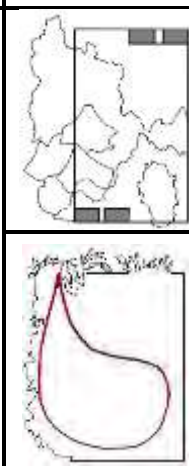


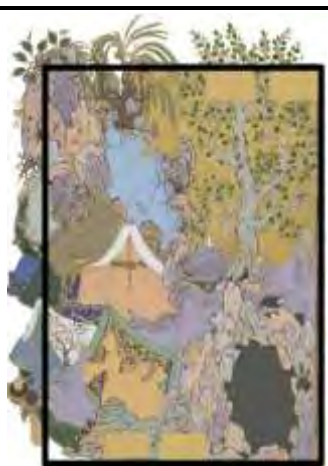
داستان یوسف و برادران حسودش از داستان‌های معروف قرآن مجید است. مضمون داستان به روایت جامی چنین است که بعد از به چاه افتادن حضرت یوسف توسط برادران حسودش، پس از گذشت سه روز، کاروانی که راهی مصر بوده است در کنار چاه بیتوته می‌کند و کسی که از چاه آب می‌کشد، وقتی دلو را به چاه می‌افکند، حضرت یوسف(ع) که به روایت جامی در چاه است، به دستور جبرئیل در دلو می‌نشیند و از چاه بیرون می‌آید. یوسف(ع) در بین کاروانیان مخفی می‌شود، ولی برادرانش که به دنبال او هستند، او را پیدا کرده و در نهایت به بهای اندکی می‌فروشند.



تصویر شماره (۲). پیدا شدن یوسف در چاه (simpson, 1997:124)

در گوشه سمت راست تصویر، جریان و واقعه اصلی در حال رخ دادن است؛ فردی در حال بالا کشیدن دلو آب است و درون چاه به صورت غاری غیرمنظم نقاشی شده است. فرشته بالدار دلو را نگه داشته و حضرت یوسف از فراز تخته‌سنگی، پا به درون دلو می‌نهد (سیمپسون، ۱۳۸۲: ۴۰). در بالا و سمت چپ نگاره مردی روی اسبش با فرد دیگری صحبت می‌کند. شخصی به اسبش آب می‌دهد و پیکره‌ای بر صخره پرنقش و نگاری تکیه داده است. شخص دیگری در حال پختن نان روی تابه است و یک نفر در حال کشتن گوسفند برای تهیه غذاست. در چادر پایینی دو نفر در حال گفت‌وگو هستند و در چادر بالایی سه نفر در حالت خواندن یک کتاب به بحث نشسته‌اند. نگارگر با بهره‌گیری از ترکیب‌بندی حلزونی، موقعیت یوسف و فرشته نجاتش را با تشعشع نور بر سر در گوشه سمت راست کادر قرار داده و بقیه عوامل تشکیل‌دهنده، حکم تکمیل جایگاه یوسف را دارند. باینکه یوسف هنوز در ته چاه است ولی خط‌های پرتوان و شتاب‌زده و بدون پروای مظفر علی، فضای شلوغ کاروانیان در حال پخت‌وپز، تیمار چارپایان و استراحت، بیانگر آزادی

اوست (کورکیان، ۱۳۷۷: ۲۰۷). حضور درختی تنومند در امتداد چاه در سمت راست بیانگر استواری جایگاه یوسف و همچنین حضور مرغان بر آن نمایانگر ادامه زندگی است (نائب پور و اسفندیاری، ۱۳۹۴: ۵). جدول شماره (۲). تحلیل فرمی و ساختاری نگاره پیدا شدن یوسف در چاه (منبع: نگارندگان)

ساختار و ترکیب بندی	عوامل انسانی طرح	عوامل حیوانی طرح	ساختار فضای طرح
			

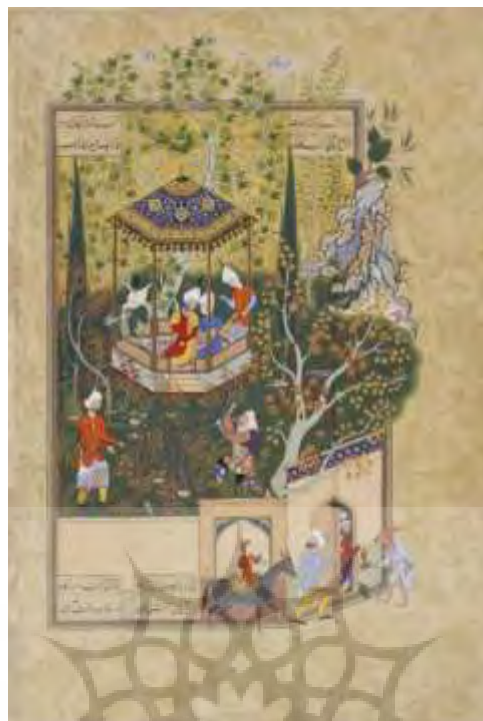
کادر دارای شکستگی زیاد است، دو درخت در بالا و چند صخره و یک چادر در سمت راست، کادر را شکسته و فضای تصویر را فراتر از قاب برده‌اند. ترکیب بندی منتشر است به جز گوشه راست بالایی نگاره که جایگاه درخت تنومند نگاره است، عوامل طرح در بقیه قسمت‌ها منتشرند. حضرت یوسف (ع) و فرشته در درون غار تیره گوشه چپ تصویر به وضوح متفاوت نشان داده شده‌اند. ساختار طرح عمیق و فراخ است و عوامل تصویر در چندلایه قرار داده شده‌اند و بُعدپردازی در نگاره مشهود است و با احتساب صحنه چاه، می‌توان پنج فضای متفاوت روایی را در صحنه تشخیص داد. ساختار فضای طرح متشکل از چندلایه رنگی متعادل است که بدون عوامل انسانی و حیوانی نیز ساختار مستقل و کاملی دارد.

دفتر سوم: سبحة‌الابرار

این دفتر در قالب مثنوی و در سال ۸۸۷/۱۴۸۲ نظم شده است. موضوع این دفتر، مطالب اخلاقی و مقاصد عالیه دین مقدس اسلام است. این دفتر شامل ۵ تصویر است و موضوعات مصور شده بدین شرح عبارت‌اند از: (۱) نثار نور فرشتگان بر سعدی (۲) پیر از قبول مرغابی‌ها امتناع می‌کند (۳) از بام انداختن جوان پیرمرد را (۴) جود و کرم مرد اعرابی (۵) مرد شهری و تاراج درخت میوه.

مجلس پنجم: مرد شهری و تاراج میوه

یک مرد شهری به روستا می‌رود و باغی شاداب و سرشار از میوه‌های رسیده و آبدار مانند سیب، گلابی، انار و فندق می‌یابد. بدون اجازه و توجه وارد باغ می‌شود و ضمن خوردن و بهره‌مند شدن از مواهب باغ، شاخه‌ها را می‌شکند و در کندن و خوردن میوه‌ها اسراف می‌کند. صاحب باغ به خود می‌گوید که شهری چه آسان آنچه وی زحمت کشیده و شب‌ها تا صبح بیدار مانده و باغ را آبیاری کرده و میوه را بار آورده است، از میان می‌برد. جامی نتیجه می‌گیرد که تا کسی زحمت به وجود آوردن امری را به خود هموار نسازد، قدر محصول نمی‌داند (حسینی، ۱۳۸۵: ۱۳).



تصویر شماره (۳). مرد شهری و تاراج درخت میوه (simpson,1997:165)

تنظیم فضای تصویر بسیار هوشمندانه انجام پذیرفته و فضای هندسی مصنوع باظرافت با فضای طبیعی باغ همراه شده است. چهار فرد معمولی بیرون از باغ و چهار نفر متشخص، درون باغ و زیر آلاچیق قرار دارند و پیوند میان آنها را شهری و روستایی برقرار می‌سازند. ظاهراً نگارگر فضای محدود جدول سمت راست تصویر را بازنموده و فضای آزاد و رهایی را ایجاد کرده است که حاصل ذهن خلاق نگارگر است.

جدول شماره (۳). تحلیل فرمی و ساختاری نگاره مرد شهری و تاراج درخت میوه (منبع: نگارندگان)

ساختار فضایی طرح	عوامل تصویری طرح	کادر و ترکیب‌بندی	ساختار و سطوح

آلاچیق همچون نگینی در باغ به‌عنوان مرکز اصلی نگاره در نظر گرفته شده است. نگاره سرشار از ظرایف و تزئینات است که بیشتر از ترسیم گل و برگ و بوته‌ها حاصل شده و کمتر از نقوش تزئینی و تزئینات بنا. تفکیک فضا به اندرونی و بیرونی باغ، در سادگی و شلوغی بیرون و درون نیز اعمال شده که تمرکز طرح را به مرکز تصویر منتقل می‌کند. همچون تعداد دیگری از نگاره‌های این دفتر، میانه طرح به‌صورت قرینه کار شده و سردر مورب بنا و صخره‌ها طرح را از ایستایی یکنواخت خارج کرده و به تعادل رسانده است. کادر در قسمت راست و گوشه راست پایین تصویر شکسته شده است، بر طبق رسم معمول عناصری همچون شاخه‌های درخت و یا چند صخره، از قاب تصویر فراتر رفته‌اند. علاوه بر این درب ورودی باغ که به‌صورت مورب ترسیم شده از تقارن و یکنواختی تصویر کاسته است. تجمع عوامل در دو بخش میانی و گوشه راست پایین تصویر است و عوامل انسانی کم تعداد، با الگوی اسپیرالی منتشر شده‌اند. ساختار طرح عمیق و چندلایه است و حداقل سه ساحت متمایز در نگاره قابل تشخیص است.

دفتر چهارم: سلامان و آبسال

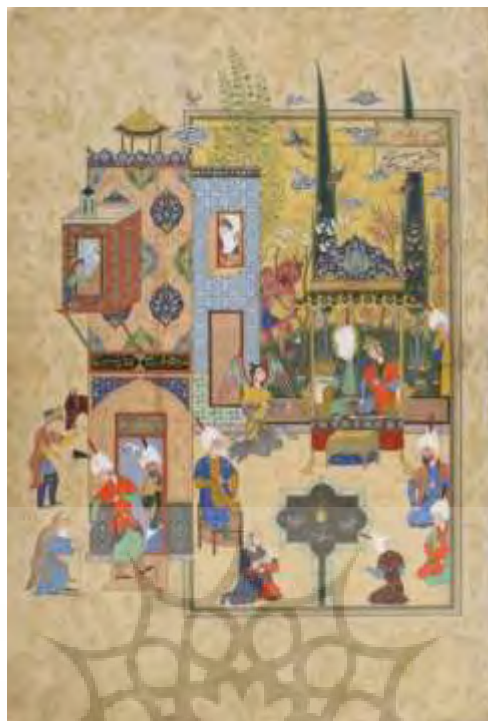
این مثنوی که به نام امیر یعقوب ترکمان آق قویونلو است، با موضوع عشقی به نظم سروده شده و شامل دو تصویر است: (۱) مجلس بلقیس با سلیمان (ع) (۲) سلامان و آبسال در جزیره خوشبختی.

مجلس نخست: حکایت بلقیس با سلیمان (ع)

عنوان نگاره در کتیبه سمت راست بالای عمارت آمده است؛ حکایت بلقیس با سلیمان (ع) که از مقام انصاف باهم سخن می‌گویند:

بود بلقیس و سلیمان را سخن روزی اندر کشف سر خویشتن

مجلس جلوه‌ای از عدالت و دادگستری حضرت سلیمان را به نمایش می‌گذارد و باوجودی که مجلس نمونه‌ای از ترکیب دایره‌وار است، ولی بر اساس سه محور: فرشته، حضرت سلیمان (باروی پوشیده و انوار الهی) و بلقیس شکل می‌گیرد. بازتاب این محور سه‌گانه در قالب سه مرغابی شناور درون حوضچه و نیز سه نقش آن‌ها روی پارچه سرمه‌ای رنگ پلکان سریر حضرت سلیمان و بلقیس، مکرر می‌شود. در گوشه پایین سمت چپ اندرون بارگاه، زنی سربند به سر، کودکی در آغوش دارد که بیننده را بی‌درنگ به یاد نزاع دو زن بر سر تصاحب کودکی می‌اندازد که متعلق به یکی از آن‌ها نیست و تدبیر مشهور حضرت سلیمان و یافتن مادر حقیقی نوزاد، بیرون از بارگاه نیز، برای تأکید در امر دادگستر بودن حضرت سلیمان پیرزنی نقاشی شده است که عریضه‌ای را برای رساندن به حضرت سلیمان به حاجب می‌سپارد. از دیگر شخصیت‌های درون تصویر افرادی هستند که به‌صورت دایره‌وار در اطراف حوض حضور دارند، پشت جایگاه حضرت سلیمان یک نیمه بدن دیو مانند به‌نوعی نظاره‌گر اتفاقات درون مجلس است به‌نوعی بیانگر این است که جنیان و دیوها در تسخیر حضرت سلیمان بودند. در پس‌زمینه، دو سرو بلند تصویر شده است که نشانگر حضرت سلیمان و بلقیس هستند و همچنان به همان نسبت دو درخت شکوفه به رنگ‌های صورتی و سفید وجود دارد. در سمت چپ تصویر نمونه‌ای از معماری به نقش درآمدی است.



تصویر شماره (۴). حکایت بلقیس با سلیمان (ع) (Simpson, 1997: 170)

در این اثر ترکیب‌بندی رنگ در کمال زیبایی و دقت اجرا شده است. طبیعت نیمه بیابانی خراسان نیز در پختگی و خاموشی رنگ‌ها تأثیر به‌سزایی داشته است. در جاهای مختلف تصویر رنگ قرمز و آبی و سبز در لباس‌ها تکرار شده و هارمونی در تصویر را موجب شده است، لکه‌های سفید حاصل از عمامه‌های افراد که همان عمامه‌های سفید رنگ با چوبک قرمز است (نشانه سلطنت صفوی)، جنبش و تحرک به اثر بخشیده است.

جدول شماره (۴). تحلیل فرمی و ساختاری نگاره حکایت بلقیس با سلیمان (ع) (منبع: نگارندگان)

ساختار فضای طرح	عوامل تصویری طرح	کادر و ترکیب‌بندی	ساختار و سطوح

در ساختمان‌ها دیگر توجه زیادی مانند مکتب تبریز به جزئیات نما نمی‌شود و نمای این بنا با آجرچینی و یا همراهی آجر و کاشی تزئین شده است. چهار سطح مشخص در نگاره قابل تشخیص است که با تمایز رنگی در کنار هم به تعادل رسیده‌اند. در نگاره تمهیداتی صورت پذیرفته تا بُعد به طرح افزون گردد، از جمله آن نیم‌تنه اسب، پیکره دیو و همچنین بالکنی برجسته سمت چپ عمارت است. گزینه رنگی نگارگر گسترده و متنوع است و کاربرد رنگ‌های مکمل بر تعادل طرح افزوده است. کادر دارای شکستگی زیاد است، پهنه تصویر با گسترش بنا از سمت چپ به بیرون افزایش یافته و فضا را به دو قسمت بیرونی و اندرونی تقسیم کرده است. عوامل تصویری با نسبت برابر (نسبت به پهنه فضای مستقر) در فضای داخلی و بیرونی به صورت منتشر و اسپیرالی گسترده شده‌اند و تمرکز عناصر حول دایره‌ای در مرکز تصویر است. چند ساحت متفاوت در نگاره مشخص است که به ساختار کلی طرح عمق و بُعد بخشیده است. فضای طرح بدون عوامل انسانی و حیوانی نیز ساختار مستقلی است و از نظر رنگ‌بندی و طرح، متعادل و ایستا است.

دفتر پنجم: تحفه‌الاحرار

این مثنوی به شیوه مخزن‌الاسرار و مطلع‌الانوار نظامی و امیر خسرو دهلوی است، سیر نامیدنش به تحفه‌الاحرار آن است که به نام خواجه ناصرالدین عبیدالله نقشبندی شیخ سلوک آن عصر، معروف به خواجه احرار بوده است. و شامل سه تصویر است: (۱) بوسه زدن مرید بر پای مراد (۲) دو بط و پرواز لاک‌پشت (۳) زنگی و آینه

دفتر ششم: لیلی و مجنون

این مثنوی عشق‌نامه ایست که دارای ۳۸۶۰ بیت است. مثنوی لیلی و مجنون شامل ۳ تصویر است و موضوعات مصور شده عبارت‌اند از: (۱) نخستین دیدار قیس با لیلی (۲) آمدن مجنون به نزدیک کاروان لیلی (۳) مجنون در هیئت گوسفند

مجلس دوم: آمدن مجنون به نزدیک کاروان لیلی

ده نگاره از هفت‌اورنگ جامی منسوب به شیخ محمد است. از کل ترکیب‌بندی‌های هفت‌اورنگ که به شیخ محمد منسوب هستند، هیچ‌کدام غیرمتعارف تر از تصویر رسیدن مجنون به اردوی کاروان لیلی نیست. این نگاره شاید یکی از برجسته‌ترین نگاره‌های نسخه هفت‌اورنگ جامی و از کارآمدترین شواهد سبک هنرمند آن باشد (آژند، ۱۳۹۲: ۲۷۰). این نگاره آکنده از ویژگی‌های ظریف و حتی عجیب‌وغریب است که با ترکیب‌بندی پر زرق و برقی تلفیق یافته و توجه بیننده را از موضوع اصلی آن می‌رباید. البته نگاره می‌تواند این تصور را پیش بکشد که هنرمند بیشتر در پی خلق نوعی تصویر شاق و پرزحمت بوده تا یک نگاره و تصویر روایی (Simpson, 1997: 312). این نگاره نمونه‌ای است از واپسین مرحله تدوین هفت‌اورنگ، که با حال و هوای کلاسیک اولین نگاره‌های نسخه تفاوت بسیار دارد و افزون بر اینکه آدم‌ها آشفته و غیر عادی ترسیم شده‌اند، طراحی و فضا بندی کادر دیگر از آن منطق و استواری بهره‌ای ندارد. شیخ محمد که یکی از اصیل‌ترین و خلاق‌ترین هنرمندان دوره صفوی بود اغلب از قوانین ذوق سلیم سرپیچی می‌کرد با این همه او صنعتگری بود چیره‌دست که رنگ‌ها را با ضخامت و شوق آشکار به کار می‌بست. قدرت او در پرداخت سطوح براق طلائی و اسلیمی‌های موج جلوه‌ای خاص به این اثر بخشیده است (ولش، ۱۳۷۴: ۱۱۸).

مجنون که از عشق لیلی سر به بیابان گذاشته است، از فراز یک تپه متوجه اتراق کاروانی می‌شود. مجنون از سواری که از سوی کاروان می‌آید از احوال کاروانیان می‌پرسد و او به مجنون اطلاع می‌دهد که کاروان متعلق به خانواده لیلی است که به سفر حج می‌روند. مجنون در پی کاروان می‌رود، هرچند که ناکام، از دیدار معشوق، مهجور می‌ماند.



تصویر شماره (۵). آمدن مجنون به نزدیک کاروان لیلی (simpson, 1997: 76)

در این نگاره ارزش‌های عادی اخلاقی واژگون شده و یادآور روحيات متناقض شاه اسماعیل است. در این نگاره لیلی به گونه یک معشوقه نازیبا نمایانده شده و سایر درباریان هم انگار از یک کابوس شبانه رها شده‌اند. ترکیب‌بندی آن نیز واژگونه است. گویی آسیابی سترگ گرفتار تندبادی شده است. این نگاره با اسلیمی‌های زیبا، خطوط دل‌چسب و طلا اندازی دل‌نشین، از نگاره‌های بی‌نظیر و غنی است (آژند، ۱۳۹۲: ۱۶۵). در این جمع پرتجمل و پویا، لیلی جلوه‌ای مشخص ندارد زیرا قرار رؤیت جمال محبوب متصور نیست. مجنون، لخت، پریشان احوال و آسیمه‌سر، در حالی که شمد آبی‌رنگی بر دوش و لنگ اخراپی‌رنگی بر کمر دارد، در منتهی‌الیه سمت چپ، در تضاد با این فضای فراهم، جذاب و پر شوکت دیده می‌شود (حسینی، ۱۳۸۵: ۱۵). در این محشر اسب و شتر و خرگاه و سایبان و پاره‌ای از غریب‌ترین پیکرهای انسانی در هنر ایرانی، مجنون را می‌توان در قسمت بالای راست نقاشی دید که تکیه داده و رندانه به لیلی که در آستانه خیمه‌اش ایستاده خیره شده است (ولش، ۱۳۷۴: ۱۱۶). ترتیب سطوح و حرکت آن در فضای دوبعدی تصویر در شیواترین وجه است. به‌گونه‌ای که اجازه هیچ دخل و تصرفی را حتی به خبرگان سخت‌گیر نمی‌دهد. باوجودی که موضوع مجلس در بیابان و بیرون از بناهای متصور نگارگری است، با این حال، هم به لحاظ حرکت اغراق‌آمیز سطوح و هم به واسطه استفاده از سطوح ساده در جوار سطوح پرنقش و اسلیمی، بیننده با فضای درون خلوت و نیز فراسوی محل اتراق کاروان لیلی روبروست.

جدول شماره (۵). تحلیل فرمی و ساختاری نگاره آمدن مجنون به نزدیک کاروان لیلی (منبع: نگارندگان)

ساختار و ترکیب بندی	عوامل انسانی طرح	عوامل حیوانی طرح	ساختار فضای طرح
			

نگاره متشکل از سطوح مختلفی است که در کنار هم چیده شده‌اند، خیمه‌ها و سایبان‌ها با ترکیبی پیچیده و ترکیب بندی غیر ایستا، نقش شده‌اند این سطوح محملی برای نقوش تزئینی و زینتی نیز شده‌اند، گل‌ها و بندها و اسلیمی‌های تذهیب گونه بارنگ‌های طلایی و آبی، بر زمینه‌ای تیره و یا بر روی جامه‌های زنان رخ می‌نمایند و حد اعلاي نقوش تزئینی را نشان می‌دهند. نگارگر برای جلوگیری از شلوغی بیش از حد طرح، سطح چند خیمه و سایبان را ساده و خلوت نگه داشته، تا این تمهید موجب تعادل در ترکیب بندی شود، اما در مجموع طرح نگاره پیچیده و شلوغ است و عناصر انسانی طرح به راحتی قابل تفکیک و تشخیص نیستند. پس از نقوش تزئینی، مهارت نگارگر در ترسیم چهره‌های افراد چشم گیر است. کادر دارای شکستگی زیاد است، و تقریباً در هیچ کجای نگاره خطوطی برای مشخص کردن چهارچوب فضای طرح در نظر گرفته نشده که این نگاره را متمایز از سایر نگاره‌های مجموعه خویش کرده است. ترکیب بندی به صورت منتشر است و عوامل پرتعداد تصویر در همه قسمت‌ها پراکنده شده‌اند. در طرح می‌توان چندلایه و فضای متفاوت شناسایی کرد که همچون لکه‌های رنگی در کنار هم قرار گرفته‌اند و متعادل شده‌اند. قرار گرفتن عوامل تصویری در چندلایه، منجر به ایجاد بُعد در نگاره شده است. ساختار فضای طرح بدون عوامل تصویری، فضایی نامشخص و غیر ایستا است و تصویر مستقلی را نشان نمی‌دهد.

دفتر هفتم: خردنامه اسکندری

خردنامه اسکندری هفتمین مثنوی از مجموعه هفت‌اورنگ جامی است که در سال ۸۹۰/۱۴۸۵ به شیوه اسکندرنامه نظامی گنجوی، به نام سلطان حسین بایقرا، به نظم درآمده است. خردنامه اسکندری مثنوی‌ای است شامل پند و اندرز از مشاهیر و حکمای یونانی، مانند: افلاطون، ارسطو، سقراط، فیثاغورث، هرمس و... (حسینی، ۱۳۸۵: ۱۶). خردنامه شامل ۳ تصویر است نگاره‌های مصور شده آن بدین مضمون است: (۱) معراج پیامبر (ص) (۲) خسرو و شیرین و مرد ماهیگیر (۳) مرگ اسکندر

مجلس سوم: ظاهر شدن علامت وفات بر اسکندر

این واپسین نگاره هفت‌اورنگ ابراهیم میرزاست. ختم نسخه به این نگاره که مرگ اسکندر را به تصویر می‌کشد، استعاره‌ای از پایان ناخوش این نسخه است. نگاره پرتشویش شیخ محمد با آن درختان تنومند که آتش از آنها زبانه می‌کشد در آن حال و روز بسیار بجا می‌نماید. نقش آفرینان این صحنه، فرجام اسکندر را به سوگ نشستند و شاید سوگوار عاقبت سلطان ابراهیم و حلقه هنرمندان پیرامون او باشند که دیگر مجال خدمت بدو را نیافتند. نسخه حاصل دسترنجشان واپسین شاهکار راستین خلق شده در دوران صفوی است (ولش، ۱۳۸۹: ۱۲۰). دانایی به اسکندر می‌گوید که به هنگام سفر، در سرزمینی دور، از دنیا خواهد رفت. سرزمینی که زمینش از آهن و آسمانش از زر خواهد بود. اسکندر هنگام بازگشت از سفر هند دچار عارضه خونریزی از بینی می‌شود. او را از اسب به زیر می‌آورند، زرهش را از تن جدا کرده و او را روی آن می‌خوابانند (زمینی از آهن) و سپرش را به‌عنوان سایه‌بان در بالای سرش قرار می‌دهند (آسمانی از زر). در این حال اسکندر دبیری را می‌طلبد تا به مادرش نامه بنویسد که در رثای مرگ او زاری نکند و به هنگام تشییع جنازه، دستش را از تابوت بیرون بگذارند تا همه بدانند که باوجودی که دنیا را در اختیار داشت، دست‌خالی از این جهان رفت (حسینی، ۱۳۸۵: ۱۸).

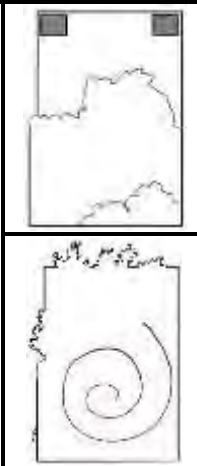
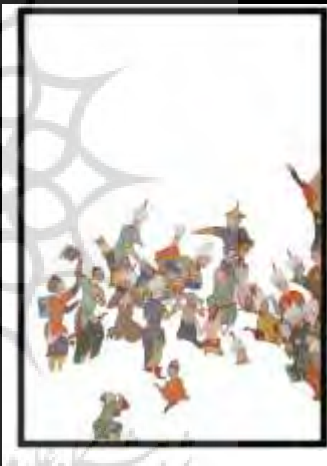




تصویر شماره (۶). ظاهر شدن علامت وفات اسکندر (Simpson, 1997: 198)

نگاره به دو بخش تقسیم شده، نیمه شلوغ و فشرده و پر از عوامل پایین که تمام روایت اصلی در آنجا می‌گذرد، و نیمه خلوت بالایی. تراکم نیمه پایینی به حدی است که فضای برای پرداخت زمین باقی نمانده و همچنین تشخیص افراد در تراکم سمت چپ نگاره به‌سختی امکان‌پذیر است. اسکندر در میانه تصویر و با لباسی پرنقش و نگار و با سپرهای تزئین

شده در بالای سرش در حال احتضار است. عناصر تصویر حالت اکسپرسیو صحنه را تشدید می‌کنند؛ شیهه اسبان و پریشانی سربازان و مویه مریدان. شخصی سردر گریبان فرو برده و دیگری سینه از هم می‌درد، سرباز جوانی کلاه از سر برداشته و عده‌ای نیز عریان شده‌اند. در نیمه بالایی تصویر نیز، آتش در درخت تنومند و کهن‌سال افتاده و شعله‌های آتش از درون زبانه می‌کشد که استعاره از اختلافات درونی خاندان سلطنتی صفوی است. در این نگاره شیخ‌محمد درخت تنومندی را کشیده که از شاخه‌های شکسته آن آتش تنوره می‌کشد. شاید هم این نگاره اشاره بر عزل ابراهیم میرزا دارد و در اینجا نه بر اسکندر بلکه بر ابراهیم میرزا مویه می‌کند (ولش، ۱۳۷۴: ۱۲۷). نگارگری هفت‌اورنگ که با شادی و سرخوشی در سال ۹۶۳/۱۵۵۶ شروع شده بود با مویه بر مرگ اسکندر در سال ۹۷۲/۱۵۶۵ پایان پذیرفت یعنی سالی که شاه‌تهماسب به‌جای ابراهیم میرزا یکی از فرزندانش را حاکم مشهد کرد و تقدیر این‌چنین بود که سرانجام فرمان قتل ابراهیم میرزا به دستور شاه اسماعیل دوم صادر گردد.

جدول شماره (۶). تحلیل فرمی و ساختاری نگاره ظاهر شدن علامت وفات اسکندر (منبع: نگارندگان)

ساختار و ترکیب‌بندی	عوامل انسانی طرح	عوامل حیوانی طرح	ساختار فضای طرح
			

کادر در قسمت بالایی و سمت چپ توسط شاخه‌های درخت تنومند شکسته شده است. عوامل تصویری طرح در قسمت میانی تصویر تجمع دارند و فضایی محدود و کم‌عمق را به وجود آورده‌اند و از بُعد پردازشی نشانی نیست. نگاره متشکل از دو بخش است، بخش پایینی که فضایی محدود و متمرکز و شلوغ است و بخش بالایی که با حضور تک‌درخت تنومند، نگاره را به تعادل رسانده است. ساختار فضای طرح بدون عوامل تصویری، ساده و ایستا و غیرمستقل است.

بررسی و تحلیل ساختار در تصویرگری نگاره‌های هفت‌اورنگ جامی

در این بخش با استناد به ویژگی‌های موجود در آثار و بر اساس نکات مرتبط با ویژگی‌های نگارگری، به تحلیل آثار پرداخته شده است. ابتدا اطلاعات حاصل از تحلیل نگاره‌ها به صورت جدول ارائه شده و سپس نتایج تحلیل به صورت جداگانه و با نمودار بررسی شده است و ویژگی‌های مزبور در بخش‌های مختلف دسته‌بندی و اطلاعات هر بخش به طور مجزا مورد تحلیل قرار گرفته است. نتایج تحلیل ۲۸ نگاره در سه بخش کادر و حاشیه، ساختار تصویر و نوشتار به تفکیک آمده و در هر بخش با استناد به شاخصه‌های موجود در نگاره‌ها تحلیل صورت گرفته است.

جدول شماره (۷). بررسی نگاره‌های هفت‌اورنگ جامی بر اساس کادر، حاشیه و عناصر بصری. (منبع: نگارندگان)

عنوان نگاره	تحلیل نگاره		کادر		حاشیه			نوع فضاسازی		تاکید در تصویر						عناصر بصری							
	شماره	سال	مبلی‌بهر	فرم ساده	اشکالی	تشییر	نمود تصویر در حاشیه	چید ساختی	فراخ و عمیق	محدود و بسته	مرکز	منتشر	راست	چپ	بالا	پایین	انسان	جانور	پرنده	ابر	گوه و تپه	گل و درخت	
																							تکنیک
۱	مجلس پیر و جوان	۱۴۳	۲۳۰	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
۲	مستولی غرایز بر شتردار	۱۹۰	۲۵۰	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
۳	روستایی و الاغ محض	۱۴۵	۲۶۳	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
۴	نصیحت پدر به فرزند	۱۶۸	۲۶۳	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
۵	درویش و جوان	۱۹۰	۳۰۱	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
۶	داستان عینیه و ریا	۱۸۲	۲۷۵	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
۷	آمدن زلیخا به مصر	۱۹۵	۲۹۱	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
۸	پیدا شدن یوسف در جاه	۲۰۸	۲۴۰	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
۹	یوسف و گله گوسفندان	۱۶۳	۲۲۸	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
۱۰	حضرت یوسف و ندیمان	۱۵۹	۲۳۷	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
۱۱	شهادت توسط نوزاد	۱۴۰	۲۱۶	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
۱۲	پیوستن یوسف و زلیخا	۱۹۴	۲۷۰	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
۱۳	نوربانان سعدی	۱۶۷	۲۳۱	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
۱۴	هدیه ناچذیرفتنی	۱۷۴	۲۳۹	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
۱۵	برزین افتادن عاشق	۱۶۷	۲۳۱	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
۱۶	سخاوت مرد عرب	۱۹۰	۲۶۲	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
۱۷	شهری و روستایی	۱۵۶	۲۴۵	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
۱۸	حکایت باقیسی با سلیمان	۱۸۷	۲۳۰	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
۱۹	سلامان و آیسال	۱۹۰	۲۲۷	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
۲۰	بوسه مرید بر پای مراد	۱۳۲	۲۱۶	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
۲۱	پرواز لاک‌پشت	۱۹۵	۲۱۷	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
۲۲	زنگی و آینه	۱۳۷	۲۴۰	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
۲۳	نخستین دیدار مجنون	۱۵۶	۲۵۲	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
۲۴	آمدن مجنون به نزد لیلی	۱۹۵	۲۳۵	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
۲۵	مجنون در کسوت میش	۱۴۵	۲۳۳	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
۲۶	معراج حضرت رسول(ص)	۱۹۰	۲۵۰	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
۲۷	خسرو پرویز و ماهیگیر	۱۷۲	۲۵۰	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
۲۸	علامت وفات اسکندر	۱۷۶	۲۳۸	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•

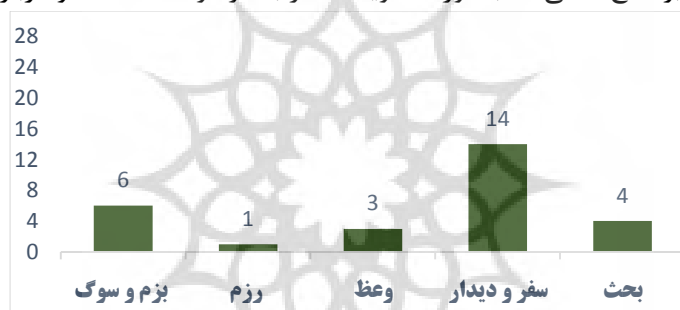
۱. کادر و حاشیه

ساخت و پرداخت حاشیه قاب تصویر یا متن تشعیر در دیوان و کتب خطی ایرانی دارای سابقه‌ای دیرینه است (ندرلو، ۱۳۸۶:۳۵). تکنیک به‌کاررفته برای تزئین حاشیه در ۲۵ نگاره از نگاره‌های هفت‌اورنگ جامی تشعیر است. در یک نگاره (آمدن مجنون به نزدیک کاروان لیلی) حاشیه ساده و بدون تزئین مانده است و در دو نگاره (نگاره مجلس پیر و جوان، و همچنین بوسه مرید بر پای مراد) از نوعی تزئین مَه‌گونه با نقوش مرغی تکراری استفاده شده است. اما در بقیه نگاره‌ها شاهد دو سبک کلی تزئین هستیم؛ در ۲۳ نگاره باقی‌مانده از تشعیر با نقوش گیاهی به رنگ طلایی استفاده

شده، و در دو نگاره (یوسف و گله گوسفندان و همچنین نگاره خسرو پرویز، شیرین و ماهیگیر) از تشعیر با نقوش حیوانی و ابر چینی، علاوه بر نقوش گیاهی استفاده شده است. در ترسیم کادر بیرونی شاهد تنوع فرم هستیم، در ۸ نگاره شکستگی کادر وجود ندارد و یا حداکثر، عناصری از زمینه به صورت محدود از کادر فراتر رفته‌اند. در ۵ نگاره، قسمتی از عناصر از طرفین کادر خارج شده و یک یا قسمتی از یک ضلع مستطیل را پوشانیده است اما در ۱۵ نگاره کادر ماهیتاً از فرم مستطیل خارج شده و علاوه بر اینکه عناصری از کادر خارج می‌شوند، قسمتی از روایت در خارج از کادر، تصویر شده است. کشش عناصر به کنار حاشیه‌ها عرصه وسیع‌تری برای عمل انسان به وجود آمده است که گاه نیز ساختار مستحکم تصویر از دست رفته است.

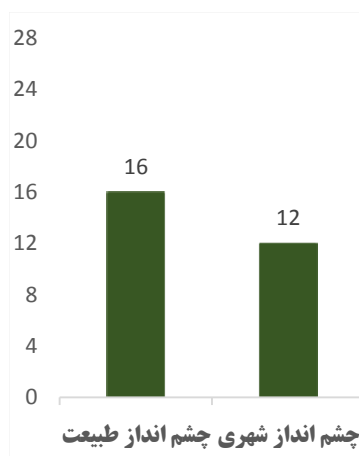
۲. ساختار تصویر

منظور از تصویر، فضای منقوشی است که از فضای نوشتار و حاشیه متمایز می‌گردد (غفاری شهری، ۱۳۹۴). نوع مجالس نگاره‌ها نشان از گستردگی موضوعات در این نسخه خطی دارد. این مجالس شامل: بزم و سوگ، رزم، وعظ، سفر و دیدار و بحث است. و برخلاف سایر نسخ خطی کتب دوره صفویه، کمتر به موضوعات شاهانه و درباری پرداخته شده است.



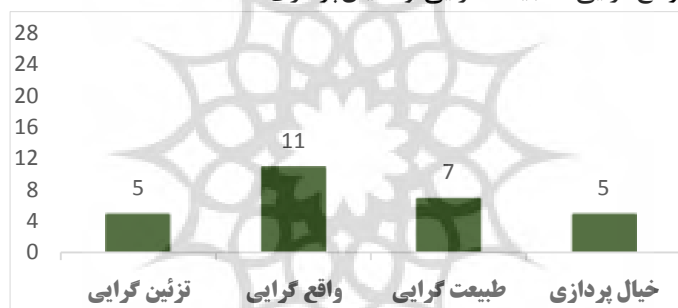
نمودار شماره (۱). نوع مجالس در نسخه مصور هفت‌اورنگ جامی. (منبع: نگارندگان)

در نگاره‌های هفت‌اورنگ جامی با دو گونه فضاپردازی روبرو هستیم، در تعدادی از نگاره‌ها، تصویر با پس‌زمینه چشم‌انداز طبیعت ترسیم شده و روایت در طبیعت در حال وقوع است. طبیعت خاص مکتب مشهد با درختان تنومند و برگ‌های درشت و صخره‌های قطعه‌قطعه که با جزئیات کمتر نقش شده‌اند. با این حال درختان سرو و درختان شکوفه‌دار عناصر تقریباً ثابت هستند. اما در تعدادی دیگر از نگاره‌ها، چشم‌انداز شهری نشان داده شده و روایت در فضای شهری و با چشم‌انداز بنا در حال وقوع است و پس‌زمینه تصویر ساختمان‌هایی با تزئین آجرکاری ساده و کاشی‌کاری رنگین هستند.



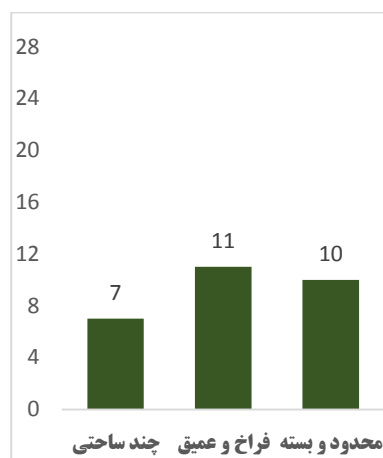
نمودار شماره (۲). نوع پس‌زمینه در نگاره‌های نسخه مصور هفت‌اوردنگ جامی. (منبع: نگارندگان)

در نحوه نگرش نگارگر در تصویرگری موضوع داستان، در نگاره نیز می‌توان چهار شیوه را در نگاره‌های هفت‌اوردنگ جامی تشخیص داد؛ تزئین‌گرایی، واقع‌گرایی، طبیعت‌گرایی و خیال‌پردازی.



نمودار شماره (۳). نوع نگرش در نگاره‌های نسخه مصور هفت‌اوردنگ جامی. (منبع: نگارندگان)

از دیگر ویژگی‌های فراگیر در این نسخه، تمرکزهای گوناگون در نگاره‌هاست. این ویژگی نه تنها عرصه‌هایی را برای حرکات متنوع ایجاد می‌کند بلکه همچنین چرخش بصری بیشتری را از طریق تصاویری با درون‌مایه‌های متفاوت با صحنه اصلی در بیننده به وجود می‌آورد (سیمپسون، ۱۳۸۲: ۲۵). نوع فضاسازی تصاویر و نگاره‌های هفت‌اوردنگ جامی شامل؛ چندساحتی، فراخ و عمیق و همچنین محدود و بسته است. در این نگاره‌ها نمی‌توان حدی از عمق را مشخص کرد با اینکه طبیعت از زاویه روبرو نشان داده شده ولی به‌طور هم‌زمان در قسمت‌های مختلف تصویر، پیکره‌ها و حیوانات در جهت‌های متنوع در حال حرکت هستند و این عمق و تکاپو به تصویر می‌دهد. از هر سه نوع فضاسازی در این نسخه خطی استفاده شده است و از خلوت‌ترین نگاره‌ها با تک‌پیکره در فضای محدود و کم‌عمق (نگاره زنگی و آیینه) تا شلوغ‌ترین آن‌ها با ۱۰۱ پیکره در فضای عمیق و فراخ (نگاره آمدن زلیخا به مصر برای مجلس ازدواج) و همچنین فضاسازی چندساحتی (نگاره آمدن مجنون نزد کاروان لیلی)، می‌توان تنوع فضاسازی را در این نسخه مصور مشاهده نمود.



نمودار شماره (۴). نوع فضاسازی در نگاره‌های نسخه مصور هفت‌اورنگ جامی. (منبع: نگارندگان)

بررسی پیکره‌ها در نگاره‌های هفت‌اورنگ جامی، نشان از تعداد بیشتر مردها از زنها دارد و در برخی نگاره‌ها همچون نگاره "پیر از پذیرفتن هدیه‌ی مرید عذر می‌خواهد"، و نگاره "زنگی و آیینه" و نگاره "مجلس پیر و جوان" تمامی پیکره‌های انسانی مرد هستند اما در دیگر نگاره‌ها پیکره‌های مرد و زن و کودک دیده می‌شود. جماعت انسانی نیز در هفت‌اورنگ جامی به همین ترتیب با تنوع همراه است. برای نمونه در نگاره "ورود عزیز و زلیخا به پایتخت مصر"، نقاش بیش از صد تن و نیز برخی چهره‌های دیگر را به تصویر کشیده که هر یک طی ملاقات بین زلیخا و عزیز مصر نقش خود را ایفا می‌نمایند. بسیاری از چهره‌ها نسبت به صحنه مرکزی، نامرتب نشان داده شده‌اند و گاه شخصیت‌ها را به‌آسانی نمی‌توان تشخیص داد و تفسیر کرد. در واقع در بسیاری از این نگاره‌ها با ابهام انسانی مشخص و عمدی روبرو هستیم. در بسیاری از نگاره‌های دوره صفوی زنان را در حال انجام امور روزمره زندگی مانند پخت غذا، دوشیدن رمه، برپا کردن آتش و دوخت‌دوز می‌بینیم و گاهی نیز در مقام مادری فرزند را در بغل دارند (Graber and Natif, 2001: 184). کثرت کودکان، از جمله کودکانی که در آغوش مادر هستند نشان‌دهنده وجود شخصیت‌های تکمیلی در نگاره‌هاست. نیاز به وجود کودک، تنها در یکی از نگاره‌ها ضروری است (شهادت نوزاد بر معصومیت یوسف). به‌غیراز این، کودکان در نگاره‌های هفت‌اورنگ به‌طور طبیعی در حال بازی و شادی‌های کودکانه ترسیم شده‌اند (سیمپسون، ۱۳۸۲: ۱۹). همچنین گل و تپه و کوه و درخت، به‌غیراز سه نگاره (معراج حضرت رسول(ص)، مجلس پیر و جوان، شهادت نوزاد بر معصومیت یوسف) در تمامی نگاره‌ها دیده می‌شود. درخت چنار، درخت غالب و شاخسار آن آشیانه و مأوای پرندگان است. گرچه در مواردی درخت تنها نقش عنصر جذاب در چشم‌انداز را دارد در بسیاری از نگاره‌ها، آن‌ها نقش نمادین و تصویری بارزی را ایفا می‌کنند. درختانی با تنه به‌هم پیچیده و برگ‌های رؤیایی نقشی فعال و دراماتیک ایفا می‌کنند مانند درختی که سایبان لیلی و گله اوست در نگاره "مجنون در پوست گوسفند" و نگاره "مجنون در دیدار با لیلی". یا شاخسارهای تنومندی که شعله‌ورند در نگاره "مرگ اسکندر". سایر درخت‌ها جایگاهی هستند برای اشراف داشتن بر صحنه (ورود زلیخا به مصر) و یا اینکه جایی برای شیطنت و باز یگوشی بوده (اندرز پدر به پسر در مورد عشق)، سایبانی برای فعالیت روزانه (مرد فاسد و لعن شیطان، نجات یوسف از چاه، یوسف و شبانی گله، نخستین دیدار مجنون) یا نقش تکیه‌گاه برای کل صحنه را به عهده دارند (مرد روستایی و الاغ محتضر، کاروان عینیه و ربا) (سیمپسون، ۱۳۸۲: ۱۹).

در پس‌زمینه و طبیعت‌سازی نیز تأثیر آب‌وهوای نیمه بیابانی خراسان هم در عناصر سازنده پس‌زمینه و هم در رنگ‌بندی آن مشهود است. برخلاف نگاره‌های دوران اوج مکتب تبریز که ترکیب‌بندی شلوغ ولی به سامان و ابرهای پیچان و صخره‌های بافت‌دار و پرپیچ‌وتاب و درختان پر شکوفه و جوان و موج‌دار و تپه‌های سرسبز و بوته‌های پرگل با رنگ‌های شاد و شفاف مشخص می‌شود، در مناظر این دوره ابرهای درشت و کم‌پیچ‌وتاب، صخره‌های بدون بافت و کم‌حرکت و گل‌ها زاویه‌دار با ت‌اکی‌دهای تیره در پرداخت، درختان کهن‌سال و کم‌شاخ و برگ، تپه‌های خشک و کم‌آب‌وعلف با رنگ‌های خاموش و بوته‌های کم‌پشت جزئیات مناظر را تشکیل می‌دهند (کورکیان، ۱۳۷۷: ۴۲). در هفت‌اورنگ از تمثیل‌های نمادین حیوانی بهره گرفته و در آن‌ها حیوانات باشخصیت بخشی و انسان‌انگاری به عرصه آموزش اخلاقی و عرفانی وارد شده است (افراسیاب‌پور، ۱۳۹۱: ۱۰۵). تنوع حیوانات در هفت‌اورنگ به خاطر تفاوت موضوعی این کتاب است و حیواناتی نظیر اسب، الاغ و پرندگان مختلف دیده می‌شود. عناصر حیوانی و یا پرنده در تمامی نگاره‌ها دیده می‌شود. استفاده از حیوانات و پرندگان در تصویر نیز در خدمت روایت داستان است. همچنین پنهان کردن شماری از حیوانات و چهره‌های انسانی در صخره‌ها، در برخی نگاره‌های این نسخه مصور دیده می‌شود. مهم‌ترین ویژگی نگاره‌های هفت‌اورنگ جامی، سطح‌الای عامل انسانی است که با توسل به حرکات و احساسات، شمار و تنوع چهره‌های اصلی و فرعی به نمایش گذارده شده است. در مجموع، نگاره‌های هفت‌اورنگ حوزه گسترده‌ای از تجربه انسانی را پیش رو قرار می‌دهد: آمیزش، مرگ قریب‌الوقوع، سیر و سلوک روحانی، تعالی، نیایش، دادوستد کارهای روزمره (تهیه غذا، شستن جامه‌ها، دوخت و دوز، جمع کردن هیزم) تیمار چهارپایان (دوشیدن گاو، دادن آب‌وعلف به اسبان و اشتراک)

۳. نوشتار

در نگاره‌ها، نوشتار بر اساس ساختار منظم و به خط نستعلیق است. در تمامی نگاره‌های هفت‌اورنگ جامی، کتیبه‌ها به‌عنوان عنصر ثابت، موجود است. محل کتیبه‌ها معمولاً در گوشه‌های بالایی و یا پایینی تصویر است و در بیشتر نگاره‌های هفت‌اورنگ، نوشتار به‌طور هم‌زمان در بالا و پایین نگاره وجود دارد. از کتیبه در میانه تصویر استفاده نشده جز کتیبه‌هایی که در بنا و ساختمان به‌کاررفته است. تعداد کتیبه‌ها نیز در نگاره‌ها متنوع است اما در ۵ نگاره کتیبه‌ها خالی از متن مانده‌اند. خوشنویسی‌های موجود در ۹ نگاره از مجموعه هفت‌اورنگ، نکته دیگر مهمی است که باید به آن پرداخت. شماری از این خوشنویسی‌ها، متن نثر گونه‌ای هستند که به سلطان ابراهیم میرزا و شاه‌تهماسب اشاره دارند. (نگاره‌های مرد روستایی و الاغ محتضر، عروسی حضرت یوسف و سقوط عاشق از پشت‌بام). یکی از دست‌نوشته‌ها برگرفته از قرآن کریم (نگاره فرشتگان سعدی را نورباران می‌کنند) و دیگری بیتی از نظامی شاعر قرن ششم است (مجلس حضرت سلیمان و بلقیس). در ۴ نگاره باقی‌مانده نیز کتیبه‌ها حاوی شعر هستند اما این اشعار برگرفته از هفت‌اورنگ و سایر آثار مشهور ادبیات پارسی نمی‌باشند. با توجه به رابطه نزدیک بین مفهوم ابیات و موضوع نگاره‌ها، این احتمال می‌رود که ابیات منحصراً برای این نسخه مصور سروده شده‌اند (سیمپسون، ۱۳۸۲: ۲۶). متن کتیبه‌ها در سایر نگاره‌ها، اشعار مرتبط با روایت اصلی تصویر است. تطابق اشعار با نگاره‌های هفت‌اورنگ جامی نشان‌دهنده‌ی آزادی عمل نگارگران در تصویرگری داستان، عدم سرسپردگی آنان به شعر، استفاده از قوه تخیل خود و بهره گرفتن از محیط پیرامون و آنچه دیده‌اند، در خلق این آثار است.

نتیجه گیری:

نسخه مصور هفت‌اورنگ جامی، از آخرین نسخ ارزشمند با معیارهای سلطنتی در دوره صفوی است. این نسخه، بی‌تردید در تمامی ویژگی‌های هنری شامل خطاطی، تذهیب و نگارگری، زیباترین نسخه مصور از اشعار هفت‌اورنگ به شمار می‌آید. نگاره‌های هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا، انعکاسی از سبک مشهد در دوره صفوی است که در آن ذوق و سلیقه حامی اثر یعنی سلطان ابراهیم میرزا نیز، مدنظر بوده است. نتایج تحلیل ساختاری نگاره‌های هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا نشان می‌دهد که نگاره‌های این نسخه از اصول و قواعد کلی مکتب مشهد پیروی می‌کنند اما ترکیب‌بندی نگاره‌ها یادآور ترکیب‌بندی‌های عالی مکتب تبریز است و توازن و تناسب از ویژگی‌های آن است. در چند نگاره به نظر می‌رسد که سبک تبریز با سنت‌های پیشین خراسان آمیخته شده است ولی در اغلب نگاره‌ها گرایش نو به چشم می‌خورد. دقت و مهارت هنرمندان این دوره در کنار هم چیدن سطوح چنان است که فضایی شکوهمند و پرتجمل را ایجاد می‌کند. با حذف پس‌زمینه و نمادهای پشت‌صحنه، عرصه وسیع‌تری برای عمل انسان‌ها به وجود آمده است که گاه نیز ساختار مستحکم تصویر از دست‌رفته است. علاوه بر اینکه عناصری از کادر خارج می‌شوند، قسمتی از روایت در خارج از کادر، تصویر شده است. از دیگر ویژگی‌های این نسخه، تمرکزهای گوناگون در نگاره‌هاست. این ویژگی نه تنها عرصه‌هایی را برای حرکات متنوع ایجاد می‌کند بلکه همچنین چرخش بصری بیشتری را از طریق تصاویری با درون‌مایه‌های متفاوت با صحنه اصلی به وجود می‌آورد. کاربرد تزئین در عرصه تصویر و در نمای ساختمان‌ها حتی در به تصویر کشیدن چادرهای عشایری، ادوات جنگی و استفاده از تشعیر در حاشیه تمامی صفحات این کتاب، آن را جزو بهترین کتب مصور تاریخ نگارگری ایران قرار داده است که تأثیر این نسخه ارزشمند بر مکاتب بعد از خود نیز غیرقابل انکار است، چون علاوه بر اینکه هنرمندان مکتب مشهد به قزوین کوچانده شدند همچنین بر دیگر هنرمندان آن کارگاه سلطنتی تأثیر گذاشتند که به همین دلیل برخی ویژگی‌های مکتب مشهد در مکتب قزوین تداوم پیدا می‌کند. درنهایت می‌توان مکتب نگارگری مشهد در عصر صفوی و ایام حکومت سلطان ابراهیم میرزا در این شهر را دوره گذار نگارگری ایرانی و سرآغاز دگرگونی در هنر و نگرش هنرمندان این مرزوبوم دانست.

فهرست منابع و مآخذ

کتاب‌ها:

- ≠ آژند، یعقوب. (۱۳۹۲). دوازده رخ. تهران: نشر مولی.
- ≠ آژند، یعقوب. (۱۳۸۴). مکتب نگارگری تبریز و قزوین و مشهد. تهران: فرهنگستان هنر.
- ≠ پاکباز، روئین. (۱۳۷۹). نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. تهران: انتشارات زرین و سیمین.
- ≠ سیمپسون، ماریانا. ش. (۱۳۸۲). شعر و نقاشی ایرانی، حمایت از هنر ایران. ترجمه عبدالعلی براتی و فرزاد کیانی. تهران: انتشارات نسیم دانش.
- ≠ شریف‌زاده، سید عبدالمجید. (۱۳۷۵). تاریخ نگارگری در ایران. تهران: انتشارات حوزه هنری.
- ≠ کورکیان، ام. (۱۳۷۷). باغ خیال. ترجمه پرویز مرزبان. تهران: نشر فرزاد.
- ≠ گری، بازیل. (۱۳۷۶). سیر تاریخ نقاشی ایرانی. ترجمه محمدایرانمنش. تهران: نشر امیرکبیر.

≠ ولش، استوارت گری. (۱۳۷۴). نقاشی ایران- نگاره‌های عهد صفوی. ترجمه احمد رضا تقاه. تهران: فرهنگستان هنر.
 ≠ نصر، سید حسین. (۱۳۷۵). معنویت و هنر اسلامی. تهران: نشر حکمت.

مقالات و پایان‌نامه‌ها:

≠ افراسیاب پور، علی اکبر. (۱۳۹۱). تمثیل حیوانات در مثنوی هفت‌اورنگ. عرفانیات در ادب فارسی. شماره ۱۰۳.
 ≠ حسینی، مهدی. (۱۳۸۵). هفت‌اورنگ جامی به روایت تصویر. کتاب ماه هنر. بهمن و اسفند. ص ۱۹-۶.
 ≠ شعبانی، احمد. (۱۳۸۲). شرح احوال شاهزاده ابوالفتح سلطان ابراهیم میرزا و بررسی تاریخی کتابخانه وی، مجله ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، پاییز و زمستان، شماره ۳۵-۳۴. ص ۲۴۸-۲۳۷.
 ≠ دستمردی، امیر. (۱۳۸۹). مقایسه پیکرنگاری در شاهنامه تهماسبی و هفت‌اورنگ جامی. تهران: پایان‌نامه کارشناسی ارشد دانشگاه شاهد.

≠ غفاری شهری، زهرا سادات و کریمی، علی‌رضا (۱۳۹۴). مطالعه تطبیقی تصویرگری میرزاعلی در نگاره‌های خمسه تهماسبی و هفت‌اورنگ جامی. همایش ملی نقش خراسان در شکوفایی هنر اسلامی.

≠ لونی، مهدی؛ رجبی، محمدعلی و آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۹۳). مطالعه تطبیقی اشعار جامی بر تصویرگری نگاره نجات یوسف از چاه در هفت‌اورنگ جامی، فصلنامه پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، شماره ۲. ص ۱۶۳-۱۹۰.

≠ صادقی، حبیب‌الله و محمدی، مینا. (۱۳۹۴). ویژگی‌های تصویری نگاره‌های هفت‌اورنگ جامی. مشهد: همایش ملی نقش خراسان در شکوفایی هنر اسلامی.

≠ میر محمدصادق، سید سعید. (۱۳۸۵). سلطان ابراهیم میرزا؛ سیاست پیشینه هنرور. مجله آیینه میراث. شماره دوم سال چهارم. ص ۸۵-۱۰۸.

≠ نائب پور، صفورا و اسفندیاری، زهرا (۱۳۹۴). بررسی نمادین موقعیت و ساختار پیکره حضرت یوسف در نگاره‌های هفت‌اورنگ جامی کنفرانس بین‌المللی معماری و شهرسازی؛ افق آینده و چالش‌ها. تهران: انستیتو هنر و معماری. ندرلو، مصطفی. (۱۳۸۶). مقدمه‌ای بر هنر تشعیر در نقاشی ایرانی. هنرهای تجسمی. شماره ۲۶.

منابع انگلیسی:

- ≠ Simpson, Marianna Shreve (1997). Sultan Ibrahim Mirza's Haft Awrang: a Pricely Manuscript from Sixteen Century Iran, Yale University Press.
- ≠ Soudavar, Abolala (1992). Art of Persian Courts, New York: Rizzoli.
- ≠ Grabar, Oleg; Natif, Mika (2001). Two Safavid Paintings: An Essay in Interpretation, Muqarnas, Vol. 18, pp. 173-202.

Resources:

Books:

- ≠ Azhand, Y (2006). Tabriz, Qazvin & Mashhad School of Persian painting. Tehran: Academy of Art [in Persian]
- ≠ Azhand, Y (2012). Twelve Masters. Tehran: Mola [in Persian]
- ≠ Gary, B (1997). The Course of Histoty in Persian Painting. Translated by: Mohamad Iranmanesh. Tehran: Amir Kabir. [In Persian].

- ≠ Kevorkian, A. M (1997). Garden of Fiction. Translated by: Parviz MarzbaN. Tehran:Farzan. [In Persian].
- ≠ Nasr, S (1996). Spirituality and Islamic Art. Tehran: Hekmat. [In Persian].
- ≠ Pakbaz, R (2000). Persian Painting from beginning to Now. Tehran: Zarin & Simin. [In Persian].
- ≠ Sharifzadeh, A (1997) History of Persian Painting. Tehran: Howze Honari. [In Persian].
- ≠ Simpson, M (2003). Persian Poetry and Painting; Support of Persian Art. Translated by: A. Barati and F. Kiani. Tehran: Nasim e Danesh. [In Persian].
- ≠ Simpson, Marianna Shreve(1997). Sultan Ibrahim Mirza's Haft Awrang: a Pricely Manuscript from Sixteen Century Iran, Yale University Press.
- ≠ Soudavar, Abolala (1992). Art of Persian Courts, New York: Rizzoli.
- ≠ Welch, S. G. (1995). Graphic Versions of the Persian Safavid. Ahmad Reza Tofah. First Edition. Tehran: Academy of Art. [In Persian].

Articles and Theses:

- ≠ Afrasiabpour, A (2011). Allegory of Animals in Haft Awrang. Mysticism in Persian literature. No 13. Art [in Persian]
- ≠ Dastmardi, A (2010). The Comparison of Iconography in Tahmasbi's Shahname and Jami's Haft Awrang. Tehran: Master's Thesis in Shahed University. [In Persian].
- ≠ Ghafari Shahri, Z; Karimi,A (2015). The Comparative Study of Mirza Ali's Painting in Tahmasbi's Khamse and Jami' Haft Awrang. Mashhad:National Conferece of Khorasan' Impress in Efflorescence of Islamic Arts. [In Persian].
- ≠ Grabar, Oleg; Natif, Mika (2001). Two Safavid Paintings: An Essay in Interpretation, Muqarnas, Vol. 18, pp. 173-202.
- ≠ Hosseini, M(2006). Jami' s Haft Awrang by Picture's Description. Tehran: Mahe honar. Winter. No 101&102. [In Persian].
- ≠ Loni, M. (2014). A Comparative Study of Jami's Poetry in Rescue of Yousef from Well in Jami' s Haft Awrang. [In Persian].
- ≠ Mir Mohamad Sadegh,S (2006). Sultan Ibrahim Mirza; Politician Artist. Ayine Miras Magazine. No2. 4th year. P 85-108. [In Persian].
- ≠ Nadarloo.M (2006). Introduction to "Tasheir" in Persian Painting. Visual Arts. No26. [In Persian].
- ≠ Naebpour, S; Esfandiari, Z (2015). Research of Yousef Position in Jami's Haft Awrang. International Conference of Architecture and Urban. Tehran: Art and Architecture Institute. [In Persian].
- ≠ Sadeghi, H; Mohamadi, M (2015). Visual Properties of Jami's Haft Awrang. Mashhad: National Conferece of Khorasan' Impress in Efflorescence of Islamic Arts. [In Persian].
- ≠ Shabnai, A (2003). Biographies of Abolfah Sultan Ibrahim Mirza and the Study of his library. Journal of the Faculty of Literature and Humanities, Isfahan University. Vol. 2. No. 34 & 35. P. 237. [In Persian].

Structural Analysis of Jami's Haft Awrang Figures in Sultan Ibrahim Mirza Art Workplace⁹

Maryam Aziminezhad¹⁰
Alireza Khaje Ahmad Attari¹¹
Samad Najarpour Jabbari¹²
Bahareh Taghvanejad¹³

Abstract

Throughout the ages, the Iranian miniature has been considered as one of the prominent manifestations of the Iranian and Islamic civilization. One of the significant features of the Iranian miniature during the Islamic centuries is its association with the Persian literature. Abundant manuscripts derived from poems of various poets have been painted during different art periods. The present paper aims at investigating the figures of one of these beautiful manuscripts, i.e. Jami's Haft Awrang version preserved at Freer Museum in Washington. This prominent version has been painted at Ibrahim Mirza workshop. Jami's Haft Awrang book should be considered as the last outstanding illustrated version with royal criteria. Data of the present paper have been collected using a library method and they have been compiled based on a descriptive approach. Results of this study indicate that painters of Jami's Haft Awrang have had more freedom of action in performing the figures and a novel trend is seen in most of the figures. Some figures have features like colorful emphases and diverse rhythm of the lines that have given a dynamic state to the scenes. Application of these features and also a set of factors such as the open structure and use of new elements have caused the design to be a dynamic one. The illustrated version of Jami's Haft Awrang is among the most important editions representing the painting style of Mashhad during the Safavid period.

Objectives:

1. Investigating and analyzing the figures of Jami's Haft Awrang
2. Analyzing the design structure in figures of Jami's Haft Awrang

Research questions:

1. What are the visual features existing in the figures of Jami's Haft Awrang?
2. How are the original (main) composition and design structure of the figures?

Keywords: Painting, Jami's Haft Awrang, Sultan Ibrahim Mirza, Mashhad School.

⁹ This paper has been extracted from an M.A thesis by Maryam Aziminezhad titled, "An aesthetic analysis of the patterns of illuminated figures of Jami's Haft Awrang and utilization of patterns in design and production of Jewelries

¹⁰ M.A student of Handicrafts at Isfahan University of Art. Maryam.aziminezhad@gmail.com

¹¹ Assistant professor at Isfahan University of Art. A.attari@ui.ac.ir

¹² Assistant professor at Isfahan University of Art. najarpour@ui.ac.ir

¹³ Instructor at Isfahan University of Art. taghvanejad@ui.ac.ir