

Representation of Worldly Pleasure in the Poetry, Painting and Architecture Safavid Era Based on Henry Ramack Approach

Dr. Morad Esmaeeli¹

Abstract

Presuming that there is a link among the various arenas of idea and art, the current article is interdisciplinary research. It capitalizes on Henry Ramack's comparative literature methodology to investigate the interdisciplinary relationship of poetry, painting, and architecture in the Safavid era. Also, it strives to highlight and scrutinize how the same concept crystalizes in different forms in the realm of poetry, painting, and architecture in this period. Based on this study's findings, the earthly pleasures of this world, indicating 'secularization' and turning attention from 'the next world', form the essential premise of the idea and art in this age. Accordingly, in this time numerous poets, painters, and architects in various forms have paid attention to the hedonistic dimension of their skills and crafts; thereby creating their poetic, artistic, and architectural pieces according to this worldview.

Keywords: Safavid era, Comparative literature, Henry Ramack's art methodology, Poetry, Painting, Architecture

¹ Assistant Professor of Persian literature and language, Department of Persian Language and Literature, Gonbad Kavous University, Gonbad Kavous, Iran. M.esmaeeli21@gmail.com

Date of receipt: 2020-08-20, Date of acceptance: 2020-11-24

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

بازتاب جلوه‌های لذت این جهانی در شعر، نقاشی و معماری عصر صفوی با رویکرد تطبیقی هنری رماک

(مقاله پژوهشی)

دکتر مراد اسماعیلی^۱

چکیده

این مقاله با مفروض داشتن ارتباط بین حوزه‌های متنوع اندیشه و هنر هر عصر، پژوهشی بینارشته‌ای در قلمرو ادبیات تطبیقی است که با استفاده از رویکرد ادبیات تطبیقی هنری رماک به بررسی بینارشته‌ای شعر، نقاشی و معماری عصر صفوی می‌پردازد و در پی تبیین و تحلیل این موضوع است که چگونه مفهومی یکسان، به اشکال متفاوت در شعر، نقاشی و معماری این عصر نمود یافته است. بر اساس یافته‌های این پژوهش، لذت این جهانی و کسب لذت و سرخوشی، که از مؤلفه‌های اساسی زمینی شدن و روی‌گردانی از عوالم دیگر است، یکی از پیش‌فرض‌هایی است که اساس اندیشه و هنر این عصر را شکل می‌دهد. از این روی، بسیاری از شاعران، نقاشان و معماران عصر صفوی به اشکالی مختلف و متنوع، به جنبه‌ی لذت بخش بودن هنر خود توجه داشته‌اند و بر اساس آن به آفریدن و خلق آثار خود دست یازیده‌اند.

کلیدواژه‌ها: عصر صفوی، ادبیات تطبیقی، رویکرد هنری رماک، شعر، نقاشی، معماری.

۱- مقدمه و بیان مسأله

به باور بسیاری از نظریه‌پردازان و اندیشمندان سبک‌ها، هنجارها و مفاهیم هنری و ادبی ارتباط تام و تمامی با شرایط تاریخی دارند. آگاهی‌ای که امروزه از ادبیات و دیگر حوزه‌های هنری

^۱استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده زبان و ادبیات. دانشگاه گنبد کاووس، گنبدکاووس. ایران.

m.esmaeli21@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۵/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۹/۰۴

سایر کشورها و فرهنگ‌ها و کشور خودمان در دست است، پذیرش این حکم را آسان‌تر می‌سازد؛ تحولات و جابه‌جایی سبک‌ها، هنجارها و اشکال هنری و ادبی و پیدایش و زوال آنها این باور را که قواعد هنری و ادبی بر فراز تاریخ و در فراسوی آن قرار دارند، بی اعتبار می‌سازد. هنر و ادبیات ایران و هنجارها و سبک‌های آن نیز از این حکم و قاعده مستثنی نیستند به گونه‌ای که گسست‌های به وجود آمده در فرهنگ ایرانی و تغییر شرایط تاریخی، تغییرات عمده‌ای را در این سبک‌ها و هنجارهای هنری و ادبی شکل داده‌اند. با آگاهی از این گسست‌های عمیق، چنین به نظر می‌رسد برخلاف رویکرد سنتی که سیر ادبیات و سایر هنرها را حرکتی تکاملی و انباشتی می‌پنداشت - حرکتی که رو به پیشرفت است و روز به روز به سمت تکامل به پیش می‌رود - می‌توان سیر آنها را به دوره‌های متمایز تقسیم کرد و معتقد به وجود گسست‌هایی در آن بود.

با پذیرش وجود تمایز بین سبک‌های ادبی و هنری، مسأله‌ای بنیادین پیش روی محققان قرار خواهد گرفت. آن مسأله این است که اگر میان ادوار تاریخی هنر و ادبیات، تمایز وجود دارد، پس هر دوره یا سبکی باید اصول، هنجارها، گزاره‌ها و الگوهای خاص خود را داشته باشد؛ هنجارها و الگوهایی که آن دوره یا سبک را از سایر دوره‌ها و سبک‌ها جدا می‌کند. در میان این گسست‌ها، بی‌شک گسستی که با شکل‌گیری دولت صفوی و رواج آن در ایران اتفاق افتاد، دارای اهمیتی غیرقابل انکار است؛ چرا که در این دوره، در هنجارها و گزاره‌های هنری تغییر و تحولاتی چشمگیر روی نمود و بسیاری از آنها که مدت‌ها عنصر ذاتی هنر دانسته می‌شدند، اهمیت خود را از دست داده، بی اعتبار شدند و در عوض بسیاری از هنجارها و گزاره‌های ادبی جدید جای آنها را گرفتند. فهرست کردن همه‌ی این موارد البته کار دشواری نیست، اما یافتن ارتباطی معنادار میان این هنجارها و اشکال جدید با شرایط تاریخی و دگرگونی‌های آن می‌تواند در فهم چرایی پیدایش گزاره‌ها و هنجارهای هنری و ادبی و ارتباط آنها با این شرایط سودمند باشد. امری که برای رسیدن به آن باید از رویکردی جدید بهره گرفت؛ رویکردی که همانند ادبیات تطبیقی رماک، تاکیدش بر مقایسه ادبیات و سایر حوزه‌های اندیشه و هنر، با تاکید بر شرایط فرهنگی عصر باشد. جستار حاضر در پی

بازتاب جلوه‌های لذت این جهانی در شعر، نقاشی و معماری عصر صفوی با رویکرد تطبیقی هنری رماک، اسماعیلی ۳۹

آن است تا به تطبیق شعر و نقاشی و معماری عصر صفوی بپردازد؛ از این روی، از نظریه هنری رماک (Henry Ramack) بهره خواهد برد تا در ابتدا نشان دهد که چرا خلق لذت و لذت‌آفرینی یکی از پیش‌فرض‌های هنر عصر صفوی است؟ و ثانیاً الگو و پیش‌فرض مشترک خلق لذت و لذت‌مندی، چگونه و به چه روش‌هایی در خلق شعر به عنوان هنر شنیداری و نقاشی و معماری، به عنوان هنر دیداری جلوه‌گر شده است؟

۱-۱- پیشینه‌ی پژوهش

در حوزه‌ی مطالعات تطبیقی ادبیات، نقاشی و معماری پژوهش‌هایی صورت گرفته است: «اسطوره‌زدایی و اسطوره‌پردازی کاخ خورنق در نگاه نظامی و بهزاد»، عنوان پژوهشی است که در آن به تفاوت نگاه این دو هنرمند به کاخ خورنق پرداخته شده است؛ بر اساس یافته‌های این تحقیق، متن شعری نظامی و متن تصویری بهزاد، هر کدام رویکرد خاص خود را در ارائه‌ی داستان ساختن کاخ خورنق دارند؛ از یک سو، نظامی کوشش کرده است تا از تمام امکانات برای اسطوره‌پردازی استفاده کند و به همین دلیل، خود را از واقعیت‌های تاریخی و جغرافیایی رها می‌کند و روایتی تازه می‌آفریند. از سوی دیگر، بهزاد -که ظاهراً شعر نظامی را مصور می‌کند- اجازه نمی‌دهد تا این روایت شعری بر نقاشی او تسلط یابد و نقاشی خود را از تکرار مضامین و نشانه‌های شعری رهایی می‌بخشد. در حقیقت، متن تصویری بهزاد، متنی است که تا حد امکان به واقعیت‌پردازی نزدیک می‌شود (نک: نامور مطلق، ۱۳۸۲: ۴۸-۵۷). در مقاله‌ی «پیوند ادبیات و نگارگری؛ خوانش تطبیقی لیلی و مجنون جامی و نگاره‌ای از مظفرعلی» سعی بر آن شده است تا با درک وجوه تشابه و اشتراک میان ادبیات و نگارگری، ادبیات را نه به عنوان ابژه‌ای برای نگارگری و نقاشی، بلکه در آن و به موازات آن قرار داده و این دو هنر را با همدیگر مقایسه می‌کند و در پایان به این نتیجه می‌رسد که کشف پیوند ادبیات و نگارگری از دیگر سو، می‌تواند میزان التذاذ هنری مخاطب حرفه‌ای را دوچندان سازد و نگرنده در عین قرار گرفتن در برابر یک نگاره، از هر دو اثر لذت هنری حاصل کند و از دیگر سو، از رهگذر کشف این پیوند می‌توان به ظرفیت‌های نهفته در متن ادبی نیز پی برد. (آبوغبیش و آشتیانی عراقی، ۱۳۹۷: ۳۳-۵۵).

۲-۱- اهداف و ضرورت پژوهش

بررسی بینارشته‌ای دارای یک پیوند دوسویه است که می‌تواند سبب رهایی از تکرار فقر موضوع‌های پژوهشی، فزونی روح لطافت در دانش‌های بشری و زیادی غنای ادبیات شود. تحقیق پیش رو نیز بر آن است تا با نگاهی تازه، به بررسی کلی تمایز شعر، نقاشی و معماری عصر صفوی پردازد و نشان دهد چگونه پیش‌فرض کسب لذت و لذت‌آفرینی، که یکی از مؤلفه‌های زمینی شدن است، در شعر، نقاشی و معماری این دوران جلوه‌گر شده است. همچنین، از آنجایی که این پژوهش یکی از نخستین تحقیقاتی است که به بررسی شعر، نقاشی و معماری عصر صفوی پرداخته است، در آینده می‌تواند راهگشای علاقه‌مندان به این هنرها باشد تا بتوانند به صورت مستقل، آثار ادبی، نقش‌آفرینی‌ها و معماری این عصر را مورد تطبیق و تحلیل قرار دهند.

۳-۱- روش پژوهش

پژوهش حاضر بر آن است تا با بررسی ویژگی‌های مشترک شعر، نقاشی و معماری عصر صفوی، به این نتیجه برسد که چگونه مفهومی یکسان، در شعر و نقاشی این عصر نمود یافته است؛ از این روی، نگارنده‌ی مقاله به دنبال کشف شکل‌ها و راه‌هایی است که شاعر، نقاش و معمار مفهومی یکسان را در آثارشان بیان کرده‌اند. برای نیل به این مقصود، باید از رویکردی استفاده کرد که تأکیدش بر تطبیق و بررسی ادبیات با شاخه‌های دیگر هنر باشد. به همین سبب، در این جستار، از روش تطبیقی با رویکرد ادبیات تطبیقی هنری رماک استفاده می‌شود. در ادامه به صورت مختصر پیرامون این رویکرد توضیحاتی ارائه می‌گردد.

آنچه امروز در پژوهش‌هایی که به عنوان ادبیات تطبیقی در ایران صورت می‌گیرد، بررسی دو متن ادبی از دو کشور و فرهنگ متفاوت است که اغلب آن نیز به بررسی تطبیقی بین شاعران ایرانی و عرب زبان محدود می‌شود؛ در این باره نیز باید گفت بسیاری از این تحقیقات اگرچه زیر چتر نام ادبیات تطبیقی انجام گرفته، هیچ‌گونه قرابت و سنخیتی با آن ندارد (انوشیروانی، ۱۳۸۹: ۲۶).

بازتاب جلوه‌های لذت این جهانی در شعر، نقاشی و معماری عصر صفوی با رویکرد تطبیقی هنری رماک، اسماعیلی ۴۱

قلمرو ادبیات تطبیقی، بر اساس تعریف هنری رماک فقط به مطالعات ادبیات در فراسوی مرزهای زبانی و فرهنگی یک کشور محدود نمی‌شود؛ هنری رماک (۱۹۱۶-۲۰۰۹) استاد زبان آلمانی و نظریه‌پرداز ادبیات تطبیقی در برلین به دنیا آمد. رماک سال‌ها در کمیته اجرایی انجمن ادبیات تطبیقی آمریکا خدمت و از بینان‌گذاران طرح «تاریخ تطبیقی ادبیات در زبان‌های اروپایی» بود. او در دو مقاله‌ی «ادبیات تطبیقی بر سر دو راهی» و «تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی» به آسیب‌شناسی ادبیات تطبیقی و تعریفی مجدد از آن پرداخت و با ارائه‌ی تعریفی نوین از ادبیات تطبیقی میان ادبیات تطبیقی، به دلیل ماهیت بینارشته‌ای آن، با سایر دانش‌های بشری ارتباط تنگاتنگی برقرار کرد. بر اساس آرای او «ادبیات تطبیقی ادبیات فراسوی یک کشور خاص، و مطالعه‌ی روابط میان ادبیات از یک سو، و سایر قلمرو دانش و معرفت مانند هنرها (فی المثل: نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری، موسیقی)، فلسفه، تاریخ، علوم اجتماعی (فی المثل سیاست، اقتصاد، جامعه‌شناسی)، علوم، دین و جز اینها از سوی دیگر است. به طور خلاصه، ادبیات تطبیقی مقایسه‌ی یک ادبیات با یک یا چند ادبیات دیگر و مقایسه‌ی ادبیات با سایر قلمروهای میان انسان است» (رماک، ۱۳۹۱، ۵۵).

بر اساس این دیدگاه برای مطالعه و بررسی تطبیقی ادبیات، می‌بایست ادبیات با سایر حوزه‌های هنری و اندیشگی مورد تطبیق قرار گیرد و فروکاستن مطالعات تطبیقی ادبیات به دو ادبیات ملی امری ناپذیرفتنی است. همچنین از این منظر، «اصطلاح ادبیات تطبیقی یعنی مطالعه و بررسی ادبیات که از تطبیق به عنوان ابزار اصلی، و نه هدف استفاده می‌کند» (پراور، ۱۳۹۳: ۱۰). علاوه بر این، نظریه‌ی رماک سبب شده است «به خلاف گذشته که پژوهشگران ادبی به صورت جزیره و بدون توجه به یافته‌های سایر رشته‌های علوم انسانی عمل می‌کردند، امروزه به این نتیجه رسیده‌اند که برای درک کامل هر پدیده‌ی ادبی باید به شبکه‌های تودرتو و بافت اجتماعی و فرهنگی و ارتباط آن با سایر حوزه‌های هنر توجه کرد» (انوشیروانی و آتشی، ۱۳۹۰: ۱۰۱). در واقع، توجه به بافت فرهنگی و اوضاع اجتماعی و فرهنگی عصر شکل‌گیری اثر ادبی و سایر حوزه‌های هنری و قلمروهای دانش، برای درک هرچه بهتر و بیشتر پدیده‌ها و چیستی و چرای صورت و محتوای آثار ادبی و هنری، امری ضروری است.

در پایان این مبحث باید گفت، اگرچه مطالعات بینارشته‌ای تا اندازه‌ای سبب خروج ادبیات تطبیقی از پژوهش‌های صرفاً ادبی خواهد شد، اما در برابر این مسأله، پیوند ادبیات را با دیگر حوزه‌های دانش بشری گسترده‌تر خواهد نمود. این قلمرو جدید می‌تواند از انزوا و رکود در علوم انسانی بکاهد و افق‌های نوینی را فراروی آن بگشاید.

۲- بحث و بررسی

همان‌گونه که اشاره شد، توجه به لذات این جهانی، یکی از مؤلفه‌های زمینی شدن و توجه به زمین و عناصر پیرامون است که در این دوره در تمام حوزه‌های هنری و اندیشگی نمودی چشمگیر دارد. از این روی، ابتدا توضیحاتی مختصر پیرامون زمینی شدن و دلایل آن در عصر صفوی بیان می‌شود و در ادامه، به صورتی مستقل، به بررسی و تحلیل زمینی شدن شعر، نقاشی و معماری عصر صفوی و توجه خاص شاعران، نقاشان و معماران به خلق لذت و سرخوشی برای خود و دیگران پرداخته می‌شود.

با یورش مغولان، دوره‌ای در تاریخ ایران آغاز شد که باید آن را دوره‌ی زوال اندیشه و انحطاط تاریخی ایران خواند و «بدین‌سان دوره‌ای در تاریخ اندیشه در ایران آغاز شد که ژرف‌ترین شکاف میان عمل و نظر و بی‌معنا شدن وجوه اندیشه را می‌توان مهم‌ترین پیامدهای آن دانست» (طباطبایی، ۱۳۸۳: ۲۵۶). در این دوره، توجه جامعه‌ی ایران از زمین روی‌گردان و به عوالم دیگر معطوف شد و عرفان جای تمام وجوه اندیشه را گرفت و خانقاه‌ها - که از قضا مغولان نیز با آن رابطه‌ی خوبی داشتند - به پناهگاهی برای مردم بدل شد.

با به قدرت رسیدن تیموریان و خصوصاً شاهزادگان این سلسله، اگر چه توجه به زمین اندکی قوت گرفت، اما چندان درخور توجه نبود تا این که صفویان به قدرت رسیدند. با شکل‌گیری دوره‌ی صفوی، جامعه‌ی ایران یکی از تکان‌های عظیم خود را تجربه کرد و پارادایمی متفاوت بر آن حاکم شد. در این دوره، یکی از اساسی‌ترین مؤلفه‌های فرهنگ ایران، یعنی مذهب، تغییر یافت و مذهب شیعه‌ی دوازده امامی، به مذهب رسمی و یگانه مذهب رایج در کشور بدل شد. با این تغییر، روحانیون و فقیهان شیعه جای صوفیان را گرفتند و صوفیان به حاشیه رانده شدند. دلیل این امر را می‌توان این‌گونه بیان کرد: «با شروع مبارزات سیاسی برای صوفیان روشن شد که نمی‌توان تصوف را که در ارتباط با دوری از حوادث دنیا و پرهیز از آن بود، الگو قرار داد؛ چون این مرام به منظور عزلت و گوشه‌نشینی به وجود آمده

بازتاب جلوه‌های لذت این جهانی در شعر، نقاشی و معماری عصر صفوی با رویکرد تطبیقی هنری رماک، اسماعیلی ۴۳

بود و اینک وقت آن رسیده بود تا اعتقادی به صحنه آید که بتواند با قدرت سیاسی دنیوی نیز ارتباط داشته باشد. (جعفریان، ۱۳۷۰: ۷۶)

از این روی، این زمامداران جدید، توجه خاص و ویژه‌ای به زمین و ساکنان آن داشتند؛ چرا که می‌بایست مردمان قدرت سیاسی و عقیدتی پادشاه و حکومت جدید را مشروع بشمارند و برای جنگ با همسایگان کشور متحد شوند. «علما و به طور کلی آموزه‌های شیعی راه را برای رفع دشواری‌های مرتبط با استقرار قدرت سیاسی صفویه از راه مشروعیت‌بخشی دینی هموار کرد. عناصر مذهبی و قدرت سیاسی موجود در دیدگاه تشیع دوازده امامی، تا اندازه‌ای زیاد به خدمت این مشروعیت درآمدند و اعضای ساختار دینی از مهم‌ترین گروه‌هایی بودند که به این روند کمک شایانی کردند» (طباطبایی فر، ۱۳۸۴: ۲۲۳). در واقع، روحانیون در این دوره نقش مشروعیت‌بخشی به پادشاهان و حکومت صفوی را در نزد مردم بر عهده داشتند و برعکس «اندیشه‌ی عرفانی که بر آموزش و پرورش نخبه‌گرا مبتنی است و خطاب اندیشه‌ی عرفانی، نه به همه‌ی مردم است و نه در جهت تدبیر سامان اجتماع سیاسی» (طباطبایی، ۱۳۸۸: ۲۱۸)، لازم به ذکر است حکومت صفوی اگرچه به نهضت دسته‌ای از صوفیان آغاز شد، اما دورانی نامساعد برای تصوف و اندیشه‌های ناب عرفانی است و با قدرت گرفتن هرچه بیشتر عالمان مذهبی، دشنام دادن به صوفیان و نسبت دادن کفر، زندقه و الحاد به آنها و تألیف رساله‌ها و کتاب‌ها در ردّ تصوف و نکوهش صوفیان آغاز می‌شود و همین امر نیز یکی از دلایل فاصله گرفتن از تفکر آن جهانی است؛ در حقیقت، در عصر صفوی با جایگزینی طبقه‌ی روحانیون و فقیهان، این طبقه‌ی جدید، با تمام طبقات و قشرهای مردم سر و کار دارند و در جهت تدبیر سامان اجتماع سیاسی، می‌بایست آموزه‌های جدید را برای همگان توضیح داده، روشن کنند. به همین سبب بیشترین توجه به زمین و زندگی مردم معطوف می‌گردد.

تغییر و تحولات اجتماعی و اقتصادی که ایران در زمان حکومت صفوی و خصوصاً دوران زمامداری شاه عباس اول در ایران روی داد، نیز به گسترش و رواج هر چه بیشتر تفکر زمینی و توجه به جهان مادی و لذت بردن از آن کمک کرد. در واقع، با شکل‌گیری شهرنشینی،

ظهور برخی کارخانه‌ها، پدید آمدن طبقاتی که از اوضاع اقتصادی نسبتاً مناسبی برخوردار بودند، در رواج و گسترش این تفکر بسیار تأثیرگذار بود.

۲-۱- شعر عصر صفوی

در این قسمت، ابتدا نگاهی مختصر به زمینی شدن در شعر عصر صفوی انداخته می‌شود و در ادامه، توجه به لذت این جهانی را که در شعر این دوره روی نموده است، مورد و اکاوی قرار می‌گیرد.

۲-۱-۱- نگاهی به زمینی شدن در شعر عصر صفوی

این توجه در حوزه ادبیات نیز به آشکارترین شکل روی می‌نماید؛ شعر فارسی از همان آغاز و طلیعه‌ی پیدایش، رابطه‌ی تنگاتنگی با دربار و پادشاهان داشته است. تا قبل از ورود عرفان به شعر فارسی، شاعران همواره در دربارها حاضر بوده، جزئی لاینفک از دربار محسوب می‌شدند و اکثر تلاش‌شان نیز مصروف سرودن شعری می‌شد که بتواند مورد پسند و قبول این ممدوحان طبقات بالا واقع شود. از این رو، «سروده‌های فارسی تا قرن پنجم، جز در مواردی که مضامین آن را مفاهیم اخلاقی تشکیل می‌داد، پیرامون هدفی برتر از بیان مدح و ستایش در وصف نمی‌گردید» (صبور، ۱۳۷۰: ۳۱۲).

با ورود عرفان به شعر فارسی نیز اگرچه شعر از دربارها خارج شد، اما در خدمت طبقه و مکانی جدید قرار گرفت. مخاطبان این گونه شعرها، حلقه‌های صوفیانه و سالکان طریقت بودند که غالباً در خانقاه‌ها و مکان‌های عرفانی دیگر گرد می‌آمدند و سعی‌شان بریدن از این جهان و عناصر مادی آن بود. همچنین پیام اصلی این شعرها نیز، ترک دنیا و تعلقات آن و شیوه‌های رسیدن به این هدف بود. در واقع، اگرچه در این دوره شعر از دربارها فاصله گرفت، اما از زمین جدا شد و آرمان‌های خود را در جهانی دیگر جستجو می‌کرد و تلاشش توصیف و تشریح آن جهان بود.

در دوره‌ی صفوی و سبک شکل گرفته‌ی نوین، شعر فارسی راهی متفاوت را پیمود و «گویی شعر، از شکوه و جلال آسمانی افتاد و زمینی شد» (صورتگر، ۱۳۴۵: ۱۹۵). پیرامون تغییر و دگرگونی نگرش شاعران در این دوره و این سبک، باید گفت که «شعر عارفانه‌ی

بازتاب جلوه‌های لذت این جهانی در شعر، نقاشی و معماری عصر صفوی با رویکرد تطبیقی هنری رماک، اسماعیلی ۴۵

قدیم، ذوق نوجو و تحول طلب جدید را سیراب نمی‌کرد. سخنی می‌بایست که از اکنون و امروز و واقعیات زندگی مردم بگوید. مخاطبان ادبیات مردم عوام بودند و ادبیات با یافتن مخاطبان تازه، چهره‌ای تازه پیدا کرده بود. اینک مردم کوچه و بازار مصرف‌کننده‌ی شعر بودند و هنر شعر، مشتاقان خود را نه در دبار و خانقاه و حلقات صوفیانه، بلکه در کوچه و بازار می‌یافت. شعر به تدریج به میان مردم آمد؛ ذهن عوام به جهت محدود بودن به محسوسات و واقعیات زندگی، هنر واقع‌گرا را بیش از دیگر هنرها می‌پسندد. زمینی فکر می‌کند و آرمان‌های خود را در دنیای واقعی می‌جوید، نه در آسمان‌ها یا در گذشته‌ی تاریخی» (فتوحی، ۱/ ۱۳۸۵: ۵۱). لذت‌آفرینی و خلق لذت این جهانی برای مخاطبان، یکی از شاخصه‌های زمینی شدن است که در شعر این دوران تأثیر گذار بوده است. در ادامه، به صورتی مختصر، به آن پرداخته می‌شود.

۲-۱-۲- لذت‌آفرینی در شعر

یکی از شاخصه‌هایی که در طول تاریخ، در حوزه‌ی بلاغت شعر و تعریف آن ذهن اندیشمندان را به خود مشغول داشته و تأکید فراوانی بر آن شده است، قدرت تأثیرگذاری است. این تأکید تا به حدی است که «بیشترین تعریف‌هایی که از بلاغت شده، بر محور «تأثیر» گردش می‌کند؛ یعنی اگر از بعضی تعریف‌های فرعی بلاغت صرف نظر کنیم، می‌توانیم مسأله‌ی «تأثیر» را به عنوان حد مشترک تمامی تعریف‌ها قبول کنیم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۴۲۴).

تأثیرگذاری در حوزه‌ی ادبیات در دوره‌های مختلف، بر اساس تغییر مخاطبان شعر، شکل‌های متفاوتی به خود گرفته است. برای مثال در شعر دوران ابتدایی و سبک خراسانی، شاعر برای تأثیرگذاری بر مخاطبانش، که همانا پادشاهان و درباریان بوده‌اند، خود را به تکاپو انداخته، تصاویری را خلق کرده است که با شأن و شوکت مخاطبانش تناسب داشته باشد و سبب رضایت خاطر ایشان شود؛ از این رو، پادشاهانی که ممدوحان شاعران بوده‌اند، در بزرگی و عظمت، با پیامبران و بزرگان دینی و اساطیری، اسب‌هایشان با رخس و دلدل، خودشان در جنگاوری با رستم و اسفندیار و شمشیرنشان با ذوالفقار و برق آسمان، مقایسه

می‌گردند و در بخشش به ابر و دریا تشبیه می‌شوند؛ تا بدین وسیله، صله و خلعتی نصیب شاعر شود.

با تغییر مخاطبان شعر در سبک عراقی، شیوه‌ی تأثیر گذاشتن نیز دگرگون می‌شود؛ شاعران عارف پیشه‌ی این سبک، به دنبال تصاویری هستند که با عالمی دیگر، عالم مجردات، همخوانی داشته باشد و بتواند به گونه‌ای یادآور آن عالم باشد تا بدین وسیله به مخاطبان خود، که عموماً سالکان راه طریقت بوده‌اند، تأثیر گذارد و آنها را به قطع تعلقات دنیوی تشویق کرده، به راه طریقت و سلوک رهنمون شوند.

اما در سبک هندی، مخاطبان شاعر، نه درباریان هستند و نه سالکان؛ چرا که شعر زمینی شده و به میان مردم آمده است و مخاطبان مردمی‌اند عامی و بازاری، که اوقات بیکاری و استراحت خود را به قهوه‌خانه و جاهای دیگر رفته و در پی یافتن لذت و آرامش خاطر هستند و بالطبع، تصاویری می‌تواند برای آنها لذت‌آفرین و شادی‌آور باشد که از متن زندگی خودشان و محیط پیرامونشان اخذ شده باشد؛ در حقیقت، اغلب تفنن‌های شعری در این عصر، برای جذب عوام و تفریح و سرگرمی استفاده می‌شود (شیری، ۱۳۸۸: ۷۵). به همین دلیل، «در بررسی شعر این عصر، به وضوح دریافته می‌شود که ذوق زیبایی‌شناسی شاعران و مخاطبان مفتون و مسحور لحظه‌های لذت بخش شاعرانه است» (حسن پور آلشتی، ۱/۱۳۸۴: ۲۶). در این دوره، لذت و شگفتی غالباً به واسطه‌ی مضمون‌های تازه و معانی بیگانه‌ای که شاعران خلق می‌کنند و به تصویر می‌کشند، ایجاد می‌شود. در باب مضمون تازه در این شعر این دوره باید گفت، با پدیدار شدن عصر صفوی، شعر فارسی در این دوره، به راهی متفاوت کشیده می‌شود که با دوره‌های گذشته قابل قیاس نیست. در واقع، با افول و غروب سبک عراقی و کم رنگ شدن تصوف و عرفان و ظهور صفویان و سبک هندی، «جریان‌های معنایی و معناگرایی اندک‌اندک جای خود را به فرقه‌های مضمون‌ساز می‌دهند و چیزی نمی‌گذرد که مضمون تماماً جای معنا را می‌گیرد، چندان که در میان کل گروه‌های ادبی عهد صفوی، یک جریان معناگرایی ممتاز، مثل مکتب تعلیم ناصر خسرو و یا دبستان عرفانی سنایی و مولوی، یا مدرسه‌ی حکمت و وعظ نظامی و خاقانی - که انگیزه و غایت شعر خود را بسط و تعلیم معنا

بازتاب جلوه‌های لذت این جهانی در شعر، نقاشی و معماری عصر صفوی با رویکرد تطبیقی هنری رماک، اسماعیلی ۴۷

اعلام کنند- نمی‌بینیم و همه را غرق یافتن مضامین ناب می‌بینیم، به گونه‌ای که مقوله‌های معنوی هم در نهایت، چیزی جز امتداد و استحکام مضمون نیستند» (محبتی، ۱۳۸۸: ۱۲۲-۱۲۳).

مهم‌ترین موضوعی که برای شاعران این سبک دارای اهمیت است ساختن مضامین بکر و تازه در محدوده‌ی یک بیت، و خلق لذت برای خود و مخاطبان خود است. ابیات زیر، شاهدی بر این مدعاست:

در غریبی آشنا از آشنا هرگز نیافت لذتی کز معنی بیگانه می‌یابیم ما.
(صائب تبریزی، ۱۳۷۱، ج ۱: ۱۳۴).

و یا:

صائب از فکر گلو سوز تو لذت می‌برد هر که می‌داند زبان شعله‌ی اراک را.

(همان: ۵۴).

در بهار سرخ رویی همچو جنت غوطه فکر رنگین تو صائب خطه‌ی تبریز را.
داد

(همان: ۳۹).

طالب از روی عروسان سخن بند نقاب مگشا چند شوی باعث حیرانی ما.
(طالب آملی، بی‌تا: ۲۲۹).

چو باغ دهر یکی تازه گلشنم طالب بهار تازه‌ی من معنی جدید من است.
(همان، بی‌تا: ۳۱۰).

این ذوق و سرخوشی، که به واسطه‌ی مضامین تازه حاصل می‌شود، به شکل‌های مختلف در شعر شاعران این دوران قابل رویت است. به سبب محدودیت جستار حاضر، در این قسمت به صورتی مختصر، به دو شگردی که شاعران این عصر با بهره‌گیری از آنها به خلق لذت و شگفتی برای خود و مخاطبان پرداخته‌اند، اشاره می‌شود.

الف- پارادوکس؛ شگفتی‌انگیزی و ایجاد لذت

به نظر می‌رسد که پارادوکس بیش از هر شگردی شگفت‌انگیز و غریب باشد؛ زیرا خلاف عقل، عرف و عادت است. در این فن هنری ترکیب و همزیستی دو نقیض، موجب جلب توجه خواننده می‌شود و شگفتی و تأمل او را برمی‌انگیزد و ذهن کنجکاوش را به کشف زیبایی و حقیقت معنی نهان وامی‌دارد و سبب احساس شغف و لذت در خواننده می‌گردد (ر.ک. شفیع کدکنی، ۱۳۷۶: ۶۰؛ راستگو، ۱۳۶۸: ۲۹؛ چناری، ۱۳۷۷: ۲۲۰؛ وحیدیان کامیار، ۱۳۷۶: ۲۹۲؛ فتوحی، ۱۳۸۵/۲: ۳۳۰).

فرایند آفریدن لذت در شعر سبب شده است تا شاعران این سبک، تمام تلاش خود را صرف خیال‌بندی و حیرت‌انگیزی کنند؛ چرا که با کشف و ابداع مضامین تازه و تصاویر جدید، برای خود و مخاطبان‌شان لذت روحی فراهم می‌کنند؛ تصاویر پارادوکسی یکی از صنایعی است که می‌تواند بیشترین احساس شگفتی و لذت را برای مخاطب به همراه داشته باشد؛ چراکه مخاطب با تصویری بدیع روبرو می‌شود که در عالم واقع امکان تحقق آن وجود ندارد و هیچ‌گاه چنین صحنه‌ای را در عالم محسوس و واقعی پیرامون خود تجربه نکرده است و در مواجهه با چنین تصاویری مجبور خواهد شد به روابط و تناسبات درون بیت و تصویر توجه کرده، آنها را دریابد و کشف آن روابط سبب شگفتی و لذت در او خواهد شد؛ مضافاً اینکه شاعر با کمک این شگرد بیانی، مضمون ادعایی (کذب شاعری) می‌آفریند و با گریز از منطق حاکم بر هستی، به آفرینش جهانی دیگر دست می‌یازد؛ یعنی همان جهان مطلوب و تخیلی که در قلمرو نظام علیّت، امکان وجود آن میسر نمی‌باشد، در شعر ساخته می‌شود (دیچز، ۱۳۶۶: ۲۵۶).

برای مثال در بیت:

روزگاری بود باهم کفر و ایمان جنگ صلح داد آن زلف و عارض کفر و ایمان را

به هم.

داشت

(صائب تبریزی، ۱۳۷۱: ج ۵: ۵۴۳۲).

بازتاب جلوه‌های لذت این جهانی در شعر، نقاشی و معماری عصر صفوی با رویکرد تطبیقی هنری رماک، اسماعیلی ۴۹

صلح کفر و ایمان تصویری پارادوکسی است که شاعر با بهره‌گیری از تشبیهی مضمر، کفر را به زلف و ایمان را به عارض تشبیه کرده است و این تصویر متناقض را بر پایه‌ی تشبیه ساخته و مضمونی بکر را خلق کرده است که از دقت و دریافتن این روابط برای مخاطب سبب شگفتی و لذت خواهد شد. همچنین در بیت:

گر در این میخانه از بیداد دوران چون قدح دل ز خون لبریز باشد چهره خندان خوشتر است.

(کلیم کاشانی، ۱۳۶۲: ۱۰۸).

چهره خندان داشتن با وجود لبریز بودن دل از خون، پارادوکس است اما پس از دریافتن رابطه‌ی این امر با شراب درون قدح، که اگرچه به رنگ خون است اما در هنگام ریخته شدن در ظروف دیگر صدایی قهقهه مانند می‌دهد، سبب شگفتی و لذت می‌شود.

همچنین شاعران این سبک برای دستیابی به این شیوه‌ی جدید و خلق مضامین تازه و در پی آن خلق لذت برای خود و مخاطبان‌شان، به استفاده از آشنایی زدایی و هنجارگریزی در حوزه‌ی معنا دست یازیده‌اند. پر واضح است که استفاده از پارادوکس و تصاویر پارادوکسی تا چه حد می‌تواند برای شاعران سبک هندی، که خود نماینده‌ی هنجارشکنان بوده‌اند، مفید واقع شود؛ این شاعران با به کارگیری تصاویر پارادوکسی، که خود یکی از وجوه هنجارگریزی معنایی است، به برخی از اسامی و شخصیت‌ها بار معنایی تازه‌ی داده‌اند که کاملاً بدیع و برخلاف تلقی گذشتگان از آنها بوده است و بدین روش، معانی و تصاویری غریب و بیگانه را خلق کرده‌اند. برای مثال خضر، آب حیوان، حضرت ایوب، حضرت سلیمان، حاتم طایی، و ... در برخی از شعرهای این دوره به گونه‌ای کاملاً متفاوت از باورهای رایج به کار گرفته شده است. برای مثال:

خضر گم کرده راه

چشم آن دارم که نقش پا به

در بیابانی که از گم کرده راهان است خضر

فریادم رسد.

(صائب تبریزی، ۱۳۷۱: ۱۱۸۶).

زهر از دست مسیحا گرفتن

زهر تا چند کس از دست با چنین طالع ویران چه توان کرد کلیم

مسیحا گیرد

(کلیم کاشانی، ۱۳۶۲: ۱۵۹).

بدون شک این تصاویر و تصاویری از این دست، که از طریق عادت شکنی و مخالفت با منطق و باورهای رایج، سبب برجسته‌سازی و آشنایی زدایی می‌شوند، یکی از بهترین شگردهایی بوده که شاعران سبک هندی با استفاده از آنها برای خود و مخاطبان خود شگفتی و لذت می‌آفرینند.

ب- اسلوب معادله: شگفتی‌انگیزی و ایجاد لذت

اسلوب معادله شگردی است که در اشعار سبک اصفهانی نقشی برجسته و کلیدی دارد و شاعران این حوزه، بیش از هر شگرد و صنعت ادبی دیگری به آن نظر داشته‌اند و با به کارگیری آن در پی خلق مضامین بکر و معانی رنگین برآمده‌اند؛ به شکلی که به عقیده‌ی منتقدی شاعران این سبک، بیشترین مضامین و معانی تازه را از رهگذر اسلوب معادله خلق کرده‌اند (حسن پور آلشتی، ۱۳۸۴: ۲/۷۳). و یا به باور منتقدی دیگر، در شعر برخی از شاعران سبک اصفهانی «اساس سبک را همین اسلوب معادله تشکیل می‌دهد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۸۵).

در ساختار اسلوب معادله، تلفیقی بین درون و بیرون، به تعبیری ذهن و بیرون و عین صورت می‌گیرد. در واقع، اسلوب معادله دو کفه دارد: ذهنی و درونی و عینی و بیرونی؛ از یک سو، ملموسات و محسوسات است که جنبه‌ی عمومی دارد و همه می‌بینند و آن را احساس و درک می‌کنند و از دیگر سو، کفه‌ای دیگر است که پیامی فلسفی یا اخلاقی دارد و هدف اصلی شاعر است. هنر شاعران این سبک در این است که بین آنچه همه می‌بینند و قبول دارند، با موضوعات انتزاعی که درک و بیان آنها نیازمند باریک‌بینی و دقت است، چنان رابطه‌ای برقرار کند که مخاطب و خواننده، موضوع دشوار انتزاعی را درک کند و آن را بپذیرد

بازتاب جلوه‌های لذت این جهانی در شعر، نقاشی و معماری عصر صفوی با رویکرد تطبیقی هنری رماک، اسماعیلی (۵)

و از این طریق، دچار اعجاب و شگفتی شده، به کسب لذت نائل آید. شاعر این سبک، برای دستیابی به این مهم، از اسلوب معادله استفاده می‌کند و مفاهیم فلسفی و اخلاقی را برای دیگران قابل فهم می‌کند. برای مثال در ابیات:

آن چنان کز رفتن گل خار می‌ماند به جا از جوانی حسرت بسیار می‌ماند به جا
(صائب تبریزی، ۱۳۷۱، ج ۱: ۳).

و یا:

جسم خاکی مانع عمر سبکرفتار نیست پیش این سیلاب کی دیوار می‌ماند به جا.
(همان: ۴)

شاعر در ابیات مذکور، حسرت از دست رفتن جوانی و سپری شدن عمر را که مفاهیمی انتزاعی‌اند و ذهن شاعر را به خود مشغول داشته‌اند، با مفاهیمی محسوس و همه‌فهم بیان می‌کند و بدین شکل، موضوع ذهنی را به صورت عینی و روشن به تصویر می‌کشد. و یا برای بیان پیری و ضعف آن دوران، و بیان روشنگر این پدیده‌ی انتزاعی دست به دامان پدیده‌های مشابه در عالم واقع و جهان محسوس می‌شود:

در کهنسالی نفس را راست نتوان ساختن راست ناید با کمان حلقه تیر انداختن.
(همان، ج ۶: ۲۹۰۹).

به همین ترتیب، شاعران این سبک در جهت روشن‌تر شدن منظور مورد نظرشان این شیوه را به کار می‌گیرند و مفاهیم مجرد و انتزاعی را با استفاده از محسوسات برای مخاطبان به تصویر می‌کشند و بیان می‌کنند.

نکته‌ی دیگری بیان آن ضروری به نظر می‌رسد این است که، توجه به رعایت تناسب‌های لفظی و معنایی یکی از بنیادی‌ترین مشخصه‌ها و گرایش‌ات ذوقی عصر صفوی و شاعران سبک هندی است و این شاعران جهت برقراری و رعایت تناسب در ابیات از هیچ کوششی فروگذار نمی‌کنند. از این روی، توجه به پیوندهای تناظری در ابیات، در این دوره از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، در توضیح پیوند تناظری اجزای ابیات در شعر سبک هندی باید گفت که «در سبک هندی آنچه شاعر در ذهن دارد و می‌خواهد بگوید و آنچه در بیرون از

ذهن او و حوزه‌ی طبیعت، زندگی، واقعیت و خلاصه پدیده‌های مادی و فرهنگی یا به طور کلی عین وجود دارد، پیوند تناظری و تقابلی پیدا می‌کند. شاعر سبک هندی می‌کوشد تا برای واحد معنی که در قالب جمله‌ای به ذهن او آمده است، نظیری از عین پیدا کند. به طوری که اجزای گزاره‌ی ذهنی با اجزای گزاره‌ی عینی متناظر و همسان باشند و یکی از دو گزاره همچون آینه‌ای در مقابل گزاره‌ی دیگر قرار بگیرد و تصویر آن را بازتاب دهد. این نظیره پردازی میان دو مفهوم حتی وقتی یکی از دو مفهوم به حوزه‌ی معقولات اخلاقی، فلسفی، عرفانی و احوال و تجربه‌های شخصی شاعر تعلق دارد، بیان معقول از محسوس نیست، بلکه ایجاد پیوند و ارتباط میان معقول و محسوس، مقصود مستقیم اوست. شعر از نظر شاعر سبک هندی باید دلالت بر قدرت شاعر در کشف پیوندهای دقیق و ظریف میان ذهن و عین و مضمون پردازی‌های طرفه و شگفت‌انگیز داشته باشد و هم مخاطب شعر را دچار شگفتی حاصل از درک قدرت تخیل شاعر کرده باشد» (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۲۲۰). بی شک اسلوب معادله، بهترین شگرد و روشی است که از این قابلیت برخوردار است و شاعران با آگاهی از این مهم که بارزترین شیوه‌ی مضمون‌سازی در این سبک، پیوندهای تناظری و یافتن تناسب میان عین و ذهن است، علاقه و توجه خاصی به این شگرد داشته‌اند و به بهترین وجه از آن بهره جسته‌اند.

۲-۲- نقاشی

برای ورود به این مبحث، ابتدا نگاهی مختصر به زمینی شدن در نقاشی عصر صفوی انداخته می‌شود و پس از آن، توجه به اشکال مختلف لذت‌این‌جهانی را که در نقاشی این دوران به تصویر کشیده شده است، مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۲-۲-۱- نگاهی به زمینی شدن در نقاشی عصر صفوی

کوشش نقاش ایرانی از دیرباز معطوف به نمونه آفرینی آرمانی بوده و نقاش بیشتر تمایل داشته است که دنیای آمال و تصورات خویش را به تصویر بکشد. اگر هم نقاش به جهان پیرامونش روی می‌کرد، چندان به صرافت تقلید از فضای سه بعدی، نور و سایه و شکل و رنگ اشیاء نبود؛ به همین سبب، قهرمانان و رویدادهای نقاشی ایران - که نظیرشان را در

بازتاب جلوه‌های لذت این جهانی در شعر، نقاشی و معماری عصر صفوی با رویکرد تطبیقی هنری رماک، اسماعیلی ۵۳

ادبیات فارسی نیز به وفور می‌یابیم - از ماورای تاریخ، از اعماق حافظه‌ی جمعی برآمده‌اند. در واقع، ادبیات و هنرهای ایران در بهره‌گیری از کهن‌الگوها به هم پیوسته‌اند. شاعر و نقاش با زبانی همانند به توصیف جهانی می‌پردازند که صورت کلی آن را از نیاکانشان به ارث برده‌اند (پاکباز، ۱۳۹۰: ۹-۸) از این روست که آرتور پوپ هنر ایرانی را «هنر نقش مطلق» دانسته و می‌نویسد: «شاید بسیار اشتباه نکرده باشیم اگر هنر ایرانی را هنر نقش مطلق بخوانیم؛ یعنی هنری که باید مانند موسیقی و معماری تلقی شود. راستی هم غالباً مهم‌ترین نمونه‌های هنر تزیینی به موسیقی مرئی تعبیر شده است؛ زیرا که این هنر، از زیبایی و کمال اجزاء و حسن ترکیب آنها به صورتی با معنا و مؤثر، در هیئتی که دارای قدرت تأثیر باشد حاصل می‌شود و هرگز اشیاء را با صفات اصلی که معرف جنبه‌های خارجی یا جاندار آنهاست، نمایش نمی‌دهد» (پوپ، ۱۳۳۸: ۳).

این رویکرد در نقاشی، تا اواسط قرن نهم هجری ادامه دارد و «نقاشی ایرانی اساساً از واقعیت رویگردان و معطوف به چیزی دیگر، یعنی حقیقت، است. بدین ترتیب، چنین نتیجه‌گیری می‌شود که چارچوب مناسب برای درک و تفسیر نقاشی ایرانی همان شاخه‌سنتی اسلام باطنی است و هر گونه ارجاع به چارچوب‌ها، خاستگاه‌ها، و زمینه‌های عینی‌تر برای درک این آثار از ابتدا نوعی انحراف محسوب می‌شود» (اخگر، ۱۳۹۰: ۱۷۴).

در اواخر این سده، رویکردی جدید در حوزه‌ی نقاشی شکل می‌گیرد و «نقاشی عالمی دیگر را طی می‌کند؛ بدین معنی که هنر تا حدودی از عالم تخیل و فضا، با رنگ و بوی صوفیانه، به عالم واقع و تعقل نزدیک و یا حداقل از شدت روح معنوی و یا نگرش معنوی آن کاسته می‌شود و به بیان بهتر، عالم مثال را در ساحتی دیگر بیان می‌کند» (جوانی، ۱۳۸۵: ۱۵۰). از این روی، در نقاشی‌های این دوره، به خصوص در آثار کمال الدین بهزاد، نشانه‌های توجه به انسان و جهان واقعی بروز می‌کند و این گرایش در آثار نقاشان بعدی از جمله میرسیدعلی، محمدی، رضا عباسی و... نیز ادامه می‌یابد.

به جرأت می‌توان ادعا نمود که مهم‌ترین تحول نقاشی دوران صفوی، جدا شدن نقاشی از کتابت بود. نقاشی ایران قبل از صفویان، در خدمت ادبیات و نوشتار ایرانی بود و استقلال

نقاشی از کتابت، مجالی را برای خودنمایی موضوعات و سبک‌های جدید فراهم آورد. اما در این دوره با جولان عقل و آگاهی نقاشان، تصاویر نگاشته می‌شود که در دوران قبل مجال بازنمایی پیدا نمی‌کردند. به همین سبب است که «یکی از ویژگی‌های اصلی اکثر نقاشی‌ها و طرح‌های تهیه شده در کارگاه‌های سلطنتی شاه عباس اول به بعد، این است که آنها تصاویر نسخه‌های خطی نیستند، بلکه تک ورق‌هایی هستند که به منظور جا گرفتن در آلبوم متعلق به افراد خاندان سلطنت یا اشراف یا احتمالاً برای فروش به اشخاص طبقه‌ی پایین کشیده شده‌اند... در این نقوش محتوای نیمه مذهبی و آن جهانی، نقاشی سنتی ایران، مبتنی بر موضوعات شکوهمند شاهنامه، خمسه‌ی نظامی، هفت اورنگ جامی و آثار دیگر در زمان شاه عباس، تا حدود زیادی کنار گذاشته شد.» (سیوری، ۱۳۶۶: ۱۱۵-۱۱۷).

۲-۲-۲- لذت‌آفرینی در نقاشی عصر صفوی

در دوران صفویه و با زمینی شدن هنرها، به تدریج، نوعی گرایش لذت‌جویی در هنرها افزایش می‌یابد و ذوق هنری به لطافت و تزیینی بودن نقاشی‌ها معطوف می‌شود؛ به بیانی دیگر، نقاشان بیشتر به بازنمایی مفاهیم شاد می‌پردازند: جوانان در میان گل‌ها، عشاق در کنار یکدیگر و...؛ این امر تا بدان حد گسترش می‌یابد که همه‌ی آثار به موضوع مشترکی می‌رسند و آن، رسیدن به خوشی، و خوشدلی است (جعفری، ۱۳۸۷: ۶۶).



«ضیافت»، رضا عباسی

علاوه بر این، لذت‌آفرینی در نقاشی‌های این دوره غالباً به دو شکل دیگر ورود طنز به صحنه نقاشی و صحنه‌های خلوت، عاشقانه و مبتذل روی می‌نماید؛ خنده دار نشان دادن نقوش از طریق تأکید بیش از حد بر برخی ویژگی‌ها و بخش‌ها، شیوه‌ای بود که اساساً با نقاشی ایرانی نسبتی نداشت؛ اما در این دوره، شوخی و مداعبه و کارهای تمسخرآمیز نیز، به شکلی که در کاریکاتورهای جدید معمول است، به ظهور رسیده است (مصری، ۱۳۵۶: ۱۵۶).

برای مثال، یکی از تصاویری که از رضا عباسی، پیشروترین نقاش مکتب اصفهان، به جا مانده، طراحی شگفت‌آوری از یک قرآد یا میمون باز دوره گردی است که بر یابویی پیر، که با چشم‌های خیره به زمین خشک و بی روح به زحمت راه می‌رود، سوار است و میمون آموزش دیده‌اش در حالی که روی شانه‌ی راستش نشسته است، باید با دلقک‌بازی، رقص و تقلید از حرکات مضحک انسانی مردم را شاد کند. (ولش، ۱۳۸۵: ۱۷۹).

دلیل اصلی این امر را می‌توان تغییر مخاطبان آثار هنری و نقاشی دانست؛ چرا که «بخش عمده و اصلی نقاشی ایرانی در طول تاریخ خود - دست کم تا پیش از اواسط دوره‌ی صفوی

— همواره به سفارش شخص پادشاه، پسران یا وزرای او و یا یکی از شخصیت‌های درباری تهیه می‌شد» (اخگر، ۱۳۹۰: ۱۶۹). اما در این دوره، مخاطبانی جدید از طبقات مختلف مردم روی می‌نمایند که بیشتر طالب سرگرمی و لذت هستند و به همین دلیل، شوخی و مداعبه نیز می‌تواند جزء سلايق و خواسته‌های آنان قرار گیرد.

بخشی دیگر از موضوعات نقاشی عصر صفوی را صحنه‌های عاشقانه، رقص، زنان خوش اندام و ... تشکیل می‌دهند که تا قبل از آن با این جرأت و جسارت به نمایش عمومی در نمی‌آمدند. این نقوش که هم در تک نگاره‌ها و هم در نمایش‌های روزمره نمود می‌یافتند، بخشی از زندگی روزمره‌ی آن دوران محسوب می‌شده‌اند. با نزدیک شدن به پایان سده‌ی یازدهم، حالات نفسانی و شهوانی که در آثار پایانی رضا عباسی به وضوح قابل مشاهده بود، در کارهای مقلدان او چون محمد قاسم، میرافضل و معین مصور با بی‌پروایی به تصویر کشیده می‌شد.



«پذیرایی شاهزاده در هوای آزاد»، محمد قاسم

بازتاب جلوه‌های لذت این جهانی در شعر، نقاشی و معماری عصر صفوی با رویکرد تطبیقی هنری رماک، اسماعیلی ۵۷



«دو دلداده»، رضا عباسی

به عقیده‌ی منتقدی آشنا به دگرگونی‌های عصر صفوی، این نقش‌های در ظاهر، باریک و خوش‌اندام، اما درون تهی، نشان دهنده‌ی نوع نظام اجتماعی نوین عصر صفوی هستند. این هنر بیشتر غیر معنوی و محتاج بیننده‌ای جویای زیبایی است و نه در جستجوی معنی. و این مسأله، نشان‌دهنده‌ی افزایش تغییر گرایش از دنیای متعالی به دنیای واقعی و لذات آن است (سیوری، ۱۳۶۶: ۱۱۹).

۲-۳- معماری

در این بخش نیز، ابتدا توضیحاتی مختصر پیرامون زمینی شدن و توجه به این جهان در معماری عصر صفوی انداخته می‌شود و در ادامه، توجه به لذت این جهانی را که در معماری‌های این دوره مورد توجه معماران بوده است، مورد تدقیق قرار می‌گیرد.

۲-۳-۱- زمینی شدن معاری صفوی

در میان هنرهایی که با محیط انسان سر و کار دارند و آن را شکل داده، مهیای نزول برکت می‌سازند، معماری دارای یک از اصلی‌ترین جایگاه‌هاست (بورکهارت، ۱۳۷۳: ۳۱). این هنر

در تاریخ ایران زمین همواره داری اهمیت بسیار ویژه‌ای بوده است؛ چرا که «معماری ایرانی معماری است مفهومی» (میرمیران، ۱۳۷۵: ۳۳)، دارای بینشی نمادین و در پی برانگیختن حس عمیق معانی ازلی تعالی معنوی در بیننده (اردلان، ۱۳۷۴: ۱۶) که در ابداع و اجزای بنا، حس یزدانی را بر حس زیبایی و نیکی مقدم داشته است (ابوالقاسمی، ۱۳۸۴: ۱۶). به سخنی دیگر، «آثار معماری ایرانی همواره به گونه‌ای نمادین مجسم‌کننده‌ی اعتقادات، باورها و مفاهیم آیینی و اعتقادی آنان بوده است. به عقیده‌ی بسیاری از هنرشناسان و مستشرقان، آنچه صورت‌های ویژه‌ی معماری ایرانی را تعمق‌پذیر ساخته، تجلی مفاهیم آرمانی و باورهای اعتقادی و آیینی ایرانیان در این بناهاست» (طهوری، ۱۳۸۱: ۱۷).

تا قبل از به سلطنت رسیدن شاه عباس اول، پادشاهان صفوی توجه چندانی به معماری و ساختن ابنیه نداشتند و این هنرچندان مورد توجه آنها نبود. شاه عباس در سال ۱۰۰۷ق اصفهان را پایتخت و مرکز حکومت خود قرار داد. او شهر جدید اصفهان را در جنوب غربی شهر قدیم برپا کرد و در آن کاخ‌ها، مساجد، کوشک‌ها، باغ‌ها، میدان‌ها و بازارهای متعدد ساخت (پرایس، ۱۳۴۶: ۱۶۲).

در ساختار شهر اصفهان دوره‌ی صفویه، مکان‌های رسمی، مقدس، تفریحی و ... با هم تلفیق و ترکیب شده و مکان‌هایی چون کاخ، مسجد، بازار، میدان بازی چوگان و ... در کنار هم ساخته می‌شوند؛ امری که در دوره‌های قبل چندان مورد قبول و طبع معماران و سازندگان شهرها نبوده و بروز نکرده است.

این نویسنده همچنین بر انسان‌گرایی و توجه به انسان در معماری این شهر تأکید دارد. به عقیده‌ی وی در معماری این دوره اعتماد به نفس انسان دوباره متجلی می‌گردد. طراحی مرکز شهر جدید، تغییر مرکز شهر از کنار مسجد جامع به جای جدید بر مبنای توسعه‌ی صحیح شهر و مقتضیات زمانه، تدوین محاکم عرف در مقابل محاکم شرع بر مبنای اصول فرهنگی و سنتی، نمایشگر انسان‌گرایی و اعتماد به نفس این دوره می‌باشد. همچنین مطرح بودن فضای انسانی بیش از مقیاس انسانی در طراحی شهری (همان: ۹۱).

بازتاب جلوه‌های لذت این جهانی در شعر، نقاشی و معماری عصر صفوی با رویکرد تطبیقی هنری رماک، اسماعیلی ۵۹

همان گونه که در ابتدای بحث گفته شد، معماری این دوره منحصر به یک امر ارگانیک که صرفاً بر اساس نیازهای طبیعی شکل می‌گرفت، فراتر رفت و اهدافی ثانوی، همانند ساختن بنا برای سرخوشی و لذت مخاطبان، نیز مورد توجه معماران و سازندگان آثار بود. در ادامه، ضمن پرداختن به برخی از انواع بناهای ساخته شده در این دوره، توضیحاتی نیز در خصوص اهداف معماران ارائه می‌گردد.

۲-۳-۲- عنصر لذت در معماری کاخ

کاخ عالی قاپو و هشت بهشت، دو کاخ برجسته و مشهوری است که در زمان شاه عباس در اصفهان ساخته شد. نکته‌ای که در بررسی‌های به عمل آمده توجه پژوهشگران را به خود جلب کرده است، ظاهر ساده‌ی این کاخ‌ها و زیبایی‌های درون آنها است. در واقع، «در ایجاد این کاخ‌ها، نیت این نبوده که قرن‌ها پایدار بمانند یا حتی با ابعاد و بزرگی آنها، انسان را تحت تأثیر قرار دهند. بالعکس، وجه مثبتی از ظاهر فناپذیر خود را عرضه می‌دارند» (هیلن برند، ۱۳۸۰: ۴۳۵). از این روی، به عقیده‌ی برخی واژه‌ی کاخ برای این عمارت‌ها در مقایسه با سایر کاخ‌های جهان اسلام و یا حتی اروپای هم عصر آن، اسم بی‌مسمایی است (همان).

نمای بیرونی کاخ «عالی قاپو»

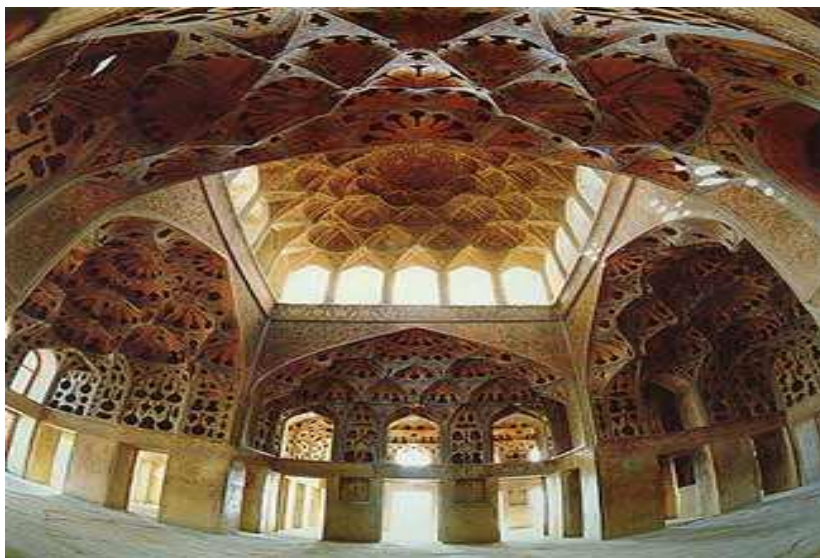


نمای بیرونی کاخ «هشت بهشت»

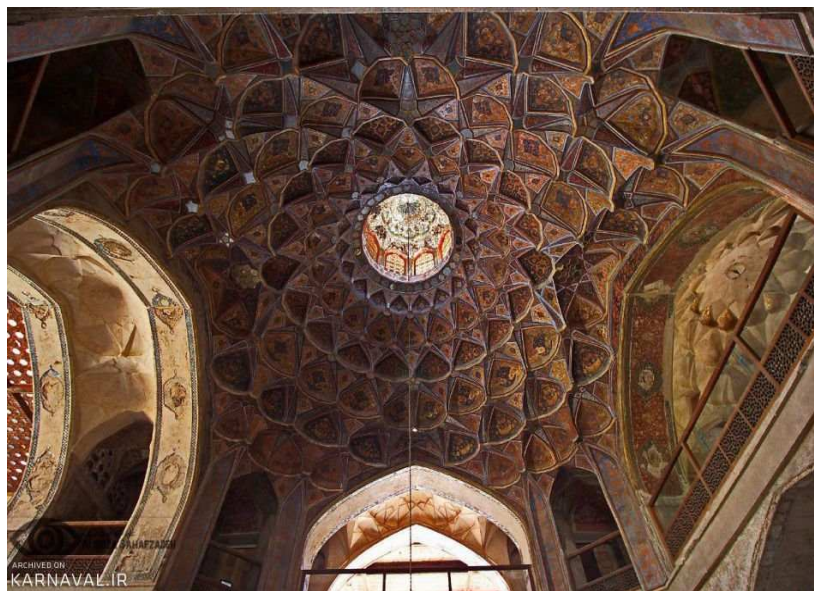


اما نکته‌ی مهمی که با هدف این تحقیق مرتبط است، زیبایی‌های درون این کاخ‌هاست که به هیچ عنوان با معماری بیرون کاخ قابل قیاس نیست و همواره سبب حیرت و ایجاد لذت و شگفتی برای دیدارکنندگان و پژوهشگران گردیده است؛ چنان‌که هیلن برنند نوشته است: «چه کسی می‌تواند در پس نمای ناامیدکننده‌ی هشت بهشت، توقع گنبد مواج و مقرنس-کاری شده‌ی وسیعی را داشته باشد که نمای بیرونی را به چیزی در حد یک پوسته کاهش می‌دهد و به طور مؤثر بنا را کاملاً زیر و رو می‌سازد» (هیلن برنند، ۱۳۸۰: ۴۲۵). این منتقد در ادامه می‌نویسد: «در اصل، بدنه‌های داخلی آن با طلاکاری، کاشی‌کاری و نقاشی‌ها تزئین شده و دارای درخشندگی بوده است. پیچ و خم راهروها و پله‌ها و چرخش‌های ناگهانی، حالت حیرانی و سرگشتگی را در ذهن تازه واردان به وجود می‌آورد و همین امر موجب می‌شود

بازتاب جلوه‌های لذت این جهانی در شعر، نقاشی و معماری عصر صفوی با رویکرد تطبیقی هنری رماک، اسماعیلی ۶۱
که بیننده هر اتاقی را همان قدر اختصاصی بیابد که سر سرای اصلی را فضایی عمومی می-
یابد»(همان: ۴۳۵).



نمایی داخلی «عای قاپو»



نمای داخلی «هشت بهشت»

این سبک معماری کاخ با جهان‌بینی سازندگان آن متناسب است، در توضیح این امر باید گفت «شاه عباس اول طالب ساختمان‌هایی نبود که صرف اندازه و عظمت آنها مردم را می‌ترساند و وی را از آنان دور می‌کرد. شیوه‌ی لباس پوشیدن وی و رفتارش غیر رسمی بود؛ از تشریفات بیش از حد اجتناب می‌کرد اما از نعمت‌های زندگی لذت می‌برد: خوراک خوب، شراب خوب و همدم خوب؛ و از این‌ها در محلی زیبا لذت بیشتری می‌برد. عالی قاپو و چهلستون منعکس‌کننده‌ی این سلیقه‌اند» (سیوری، ۱۳۶۶: ۱۵۰).

۲-۳-۳- معماری مساجد

مسجد امام و مسجد شیخ لطف‌الله، دو مسجدی است که از روزگار شاه عباس به یادگار مانده است. مسجد امام «ایوانی در مدخل، دو مناره‌ی بلند و حیاطی در وسط دارد و محل نماز مسجد در پشت مدخل و رو به قبله ساخته شده است. سراسر دیوارها، گنبد و مناره‌ها نیز با کاشی‌های چهارگوش لعابی پرنقش‌ترین گردیده‌اند» (پرایس، ۱۳۴۶: ۱۶۵). در این مسجد، تغییر و تأثیر متقابل بین نمای ایوان شبستان و گنبد، کیفیت و نشاط‌گریبی به آن می‌بخشد و عنصر تقابل را که در معماری بسیار اهمیت دارد، تشدید می‌کند. نمای مستطیل شکل ایوان با نیمکره‌ی گنبد تناقض دارد و مناره‌های باریک و بلند، هر دوی آنها را به طور عمودی قطع می‌کند. با این وجود، حاشیه‌های طاق متناسب با حاشیه‌های گنبد است و نیم گنبد ایوان شکل کروی گنبد را تکرار می‌کند (کرزن، ۱۳۷۳: ۳۵-۳۴).



بازتاب جلوه‌های لذت این جهانی در شعر، نقاشی و معماری عصر صفوی با رویکرد تطبیقی هنری رماک، اسماعیلی ۶۳

«مسجد امام»، اصفهان

شاهکار دیگر، مسجد شیخ لطف الله است که بر روی کاخ عالی قاپو قرار دارد. «این بنا به شیوه‌ی چهارطاقی سنتی دوره‌ی ساسانی احداث شده و گنبد تک‌پوشه‌ای آن بر روی چهارطاقی قرار دارد. اتاق‌های چهارگوش چهارطاقی از همان پایه به هشت گوش گنبددار با قاب‌های بسیار جلدی و عناصر اصلی و جنبی متضاد تعدیل شده است» (آیت‌اللهی، ۱۳۸۰: ۷۸-۲۷۷).

نکته‌ای که در معماری درون مساجد این دوره قابل چشم‌پوشی نیست، استفاده معماران از رنگ‌های گوناگون و متفاوت در درون مسجد است؛ به طرزى که این رنگ‌ها جای نور را که در مساجد دوره‌های قبل عنصر اصلی بود، می‌گیرد. برای توضیح بیشتر باید گفت که در معماری اسلامی عقیده‌ی غالب این بوده است که «هیچ نماد و مظهری همچون نور، وحدت الهی را نمایان نمی‌سازد» (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۸۸). به همین سبب، معماری اسلامی، به خصوص در ایران زمین، توجه خاصی بر نور داشته و حضور الهی در معماری ایرانی-اسلامی در ابتدا در مساجد ساده و سفید رنگ اولیه جلوه‌گر شد که بی‌آرایه بود.

در مساجد دوره‌ی صفوی، رنگ‌های مختلف جای نور سفید و ساده را می‌گیرد. برای مثال مسجد شیخ لطف الله که آمیزه‌ای از ترکیب رنگ‌های متنوع و چشم‌نواز است:



«مسجد شیخ لطف‌الله»، اصفهان

یکی از دلایلی که می‌توان برای این مسأله بیان نمود، خلق زیبایی و ایجاد لذت و شگفتی است که معماران این دوره با به تصویر کشیدن رنگ‌های متفاوت و گاهاً متضاد، سعی خود را در خلق آن مصروف داشته‌اند.

۲-۳-۴- لذت در معماری میدان و خیابان

در عصر صفوی، خصوصاً زمان سلطنت شاه عباس اول، رونق تجارت سبب گسترش شهرنشینی می‌شود و در شهرهای بزرگ، به ویژه شهر اصفهان، میداین، خیابان، بازار، کاروانسراهای بسیاری بنا می‌شود. میدان در این دوره، زنده‌ترین و پویاترین فضای شهری است که همیشه آماده‌ی کامل‌تر شدن اسن. در مسیر این تکامل، میدان نقش جهان نقش جهان نمته‌ای بارز است که عملکردهای چندگانه آن (حکومتی، مذهبی، بازرگانی، ورزشی و...) اصلی‌ترین محل اجتماع مردم برای منظوره‌های مختلف بوده است؛ در توضیح این امر باید گفت، میدان نقش جهان در دوره‌ی صفوی رونق بسیاری داشته است و علاوه بر امور سیاسی و مذهبی که در ابنیه‌های حکومتی و مذهبی پیرامون آن در جریان بود، بازار پیرامون میدان و فضای باز آن محل کسب و کار و تجارت در مقیاس شهر اصفهان و حتی ایران و جهان بوده است. علاوه بر این امور، فضای باز میدان به عنوان یک فضای عمومی، محل انجام بسیاری از مراسم و آیین‌ها بود؛ برای مثال مراسمی همچون رژه‌های نظامی، بازهایی چون چوگان، قیق اندازی، شاطرخوانی، همچنین جشن‌ها، اعیاد ملی و مذهبی در این میدان به وقوع می‌پیوسته است. شب هنگام نیز این میدان جایگاهی برای سرگرمی‌های شبانه از قبیل بازیگری، خیمه‌شب بازی، تردستی، نقالی، بندبازی، چراغانی و آتش‌بازی بوده است. این میدان در اصل مرکز شهر بود و اکثر بناهای دیگر، اعم از کاخ، مسجد و... در این میدان ساخته شد. این «میدان در ضمن میدان چوگان هم بود و برای انواع ورزش‌ها نیز به کار می‌رفت. از جمله مسابقات تیراندازی که در آن اسب سوارانی که چهار نعل می‌تاختند، بر جامی زرین (یا هدف کم ارزش تری) که بر بالای دیرک چوبی بلندی قرار داشت، تیر می‌انداختند» (سیوری، ۱۳۶۶: ۱۴۴).

بازتاب جلوه‌های لذت این جهانی در شعر، نقاشی و معماری عصر صفوی با رویکرد تطبیقی هنری رماک، اسماعیلی ۶۵

علاوه بر این میدان، خیابان‌های چهارباغ نیز در زمان صفویان ساخته شد. در خصوص این خیابان‌ها باید گفت «افزون بر ساختمان‌های کنونی، ساختمان‌های دیگری در کنار آن بوده که در زمان قاجاریان از میان رفته‌اند. آنچه روشن است این که این خیابان برای گردش بوده و کارکرد بازرگانی نداشته است. باغ‌های مشهور چهارباغ چنین بوده: باغ تخت، باغ کاج، بابا امیر، توپخانه، نسترن، بلبل، فتح آباد، گلدسته، کاووس خانه و پهلوان» (پیرنیا، ۱۳۸۴: ۲۷۶). چنین به نظر می‌رسد که هدف اصلی از ساختن میدان نصف جهان و خیابان چهارباغ، بر اساس موازنه و تقارن‌های دقیق، خلق زیبایی و ایجاد شادی و نشاط برای بازدیدکنندگان، اعم از شاه و دیگر مردمان بوده است و کارکرد اصلی این دو اثر، همانند بناهای دیگر این دوره، نوآوری و در پی آن برانگیختن حس نشاط و اعجاب مخاطب بوده است.

۲-۳-۵- معماری پل

در اندیشه‌ی ایرانی، پل‌ها همواره از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده‌اند. در حقیقت، در این اندیشه، پل «معبری است میان دنیا و آسمان و معبری از مرحله‌ی انسانی به مرحله‌ی فرآنسانی، از بقعه‌ی امکان به جاودانگی، از عالم محسوسات به عالم ماوراء محسوس است» (شوابه و گریدان، ۱۳۸۴: ۲۳۱). هم‌چنین در فرهنگ ایران، از دوران باستان تا پس از اسلام، از پل همواره تصویری آیینی راهی به بهشت ادراک می‌شده است (طهوری، ۱۳۸۱: ۲۹). این اندیشه، پل راهی به بهشت، را باید قوی‌ترین اندیشه در خصوص پل‌ها دانست که در پل خواجه، توجه به آن آشکارا مورد تأکید قرار گرفته است.

هدف شاه عباس از ساختن شهر اصفهان، خلق تصویری از بهشت در روی زمین و تلفیق آسمان و زمین بود؛ طبیعی می‌نماید که برای وارد شدن به این مکان، می‌بایست همانند روایات اسلامی از پل عبور کرد و به آن وارد شد. اما این تمام ماجرا نبوده و در معماری این اثر، سلیقه‌ی نوآوری‌پسند سازندگان آن نیز به منصفه‌ی ظهور رسید است؛ در مورد پل خواجه باید گفت «پل خواجه که یکی از زیباترین پل‌های دنیا است، در اصل هم بند آب (سد) و هم پل است و بر سر راه اصفهان به شیراز ساخته شده و چون در کنار محله‌ی خواجه ساخته شده، پل خواجه نام گرفته است. از ویژگی‌های آن آرایه‌های کاشی کاری پل است. درون تاق‌ها و

گوشواره‌ها که جایگاه تفرج پادشاهان بوده نیز نقاشی شده است» (پیرنیا، ۱۳۸۴: ۳۲۲). هیلد بند نیز درباره‌ی معماری پل خواجه می‌نویسد: «در پل خواجه، بخش مرکزی بنا تنها یک ابزار هیدرولیک تماشایی نیست، بلکه یک کوشک فشرده‌ی هشت ضلعی دو طبقه است که گویی با نیروی جادویی در قلب بنایی دو رگه، بخشی شاهراه و بخشی سد، شناور شده است. معمار در هر یک از این موارد انتظارات معقول بازدید کننده را بر هم می‌زند و در واقع، ممکن است در اجرای استادانه‌ی این شکل‌های آشنا کمی شیطنت و بازیگوشی وجود داشته باشد» (هیلن برند، ۱۳۸۰: ۴۲۹).

۳- نتیجه بحث

در قرن دهم هجری، با روی کار آمدن دولت صفوی و به تبع آن تغییرات بسیاری که در حوزه‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و دینی صورت گرفت، کشور ایران راهی متفاوت پیمود و تفکری در این دوره حاکم شد که با تفکر عرفانی دوره‌ی قبل متمایز و قیاس‌ناپذیر بود. جامعه‌ی هنری عصر صفوی نیز از این قاعده مستثنی نماند؛ در این دوره، در هنجارها و گزاره‌های هنری تغییر و تحولاتی چشمگیر روی نمود و بسیاری از آنها که مدت‌ها عنصر ذاتی هنر دانسته می‌شدند، اهمیت خود را از دست داده، بی اعتبار شدند و در عوض بسیاری از هنجارها و گزاره‌های ادبی جدید جای آنها را گرفتند. به همین سبب، شعر، نقاشی و معماری این دوره، دارای پارادایم خاص خود هستند و شاعران، نقاشان و معماران عصر صفوی به مجموعه‌ای از اصول و موازین مشترک پایبندند که با موازین دوره‌های قبل قابل مقایسه نیست. لذت این جهانی و کسب لذت و سرخوشی - که یکی از مؤلفه‌های زمینی شدن هنر این عصر می‌باشد - یکی از پیش‌فرض‌هایی است که اساس اندیشه و هنر این عصر را شکل می‌دهد و شاعران، نقاشان و معماران عصر صفوی به اشکال مختلفی، به جنبه‌ی لذت بخش بودن هنر خود توجه داشته‌اند؛ در این دوره، لذت و سرخوشی در شعر غالباً به واسطه‌ی مضمون‌های تازه و معانی بیگانه‌ای که شاعران با استفاده از شگردهایی چون اسلوب معادله، پارادوکس و... خلق می‌کنند و به تصویر می‌کشند، ایجاد می‌شود. در نقاشی جلوه‌های لذت این جهانی در بازنمایی مفاهیم شادی مثل جوانان در میان گل‌ها، عشاق در کنار یکدیگر،

بازتاب جلوه‌های لذت این جهانی در شعر، نقاشی و معماری عصر صفوی با رویکرد تطبیقی هنری رماک، اسماعیلی ۶۷

ورود طنز به صحنه‌های نقاشی، رقص زنان خوش اندام تجلی می‌یابد و معماری این دوره از یک امر ارگانیک که صرفاً بر اساس نیازهای طبیعی شکل می‌گرفت، فراتر می‌رود و اهدافی ثانوی برای سرخوشی و لذت مخاطبان، نیز مورد توجه معماران و سازندگان آثار قرار می‌گیرد که این امر در ساختن بناهایی مثل قصر، مسجد، خیابان، پل و... مورد توجه معماران این دوره بوده است.

کتاب‌نامه

- آتشی، لاله و علی‌رضا انوشیروانی. (۱۳۹۰). «ادبیات و نقاشی: نقاشی‌های رمانتیک بلیک از حماسه میلتن»، *ادبیات تطبیقی*، سال دوم، پیاپی ۴، صص ۱۰۰-۱۲۱.

- آلبوغیش، عبدالله و نرگس آشتیانی. (۱۳۷۹). «پیوند ادبیات و نگارگری؛ خوانش تطبیقی لیلی و مجنون جامی و نگاره‌ای از مظفرعلی»، *فصلنامه‌ی پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*، دوره ۶، شماره ۱۰، صص ۳۱-۵۸.

- آملی، طالب. (بی‌تا). *کلیات اشعار*، به اهتمام و تصحیح و تحشیه‌ی شهاب طاهری. تهران: سنایی.

- آیت‌اللهی، حبیب‌الله. (۱۳۸۰). *کتاب ایران؛ تاریخ هنر*، چاپ اول، تهران: مرکز مطالعات فرهنگی بین‌المللی سازمان فرهنگ و ارتباطات اسلامی.

- ابوالقاسمی، لطیف. (۱۳۸۴). *هنر و معماری اسلامی ایران*، به کوشش علی عمران پوری، تهران: وزارت مسکن و شهرسازی.

- اخگر، مجید. (۱۳۹۰). *فانی و باقی: درآمدی انتقادی بر مطالعه‌ی نقاشی ایرانی*، تهران: حرفه هنرمند.

- اردلان، نادر. (۱۳۷۴). «معماری ایران در سخن چهار نسل از معماران صاحب نظر»، *آبادی*، شماره ۱۹، صص ۱-۱۲۳.

- انوشیروانی، علی‌رضا. (۱۳۸۹). «آسیب‌شناسی ادبیات تطبیقی در ایران»، *ادبیات تطبیقی* ۲/۱، پیاپی ۲، صص ۳۲-۵۶.

- انوشیروانی، علی‌رضا و لاله آتشی. (۱۳۹۱). «تحلیل تطبیقی و بینارشته‌ای شعر و نقاشی در آثار سهراب»، *فصلنامه‌ی پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*، ۳، ش ۱ (پیاپی ۹).

- بورکهارت، تیتوس. (۱۳۶۵). *هنر اسلامی*، زبان و بیان، ترجمه‌ی مسعود رجب نیا، نشر سروش.

۶۸ پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبی، سال دوم، شماره چهارم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹

- بورکهارت، تیتوس. (۱۳۷۳). *جاودانگی هنر*، ترجمه‌ی سیدمحمد آوینی.
- پرایس، کریستین. (۱۳۴۶). *تاریخ هنر اسلامی*، ترجمه‌ی مسعود رجب نیا، تهران: علمی و فرهنگی.
- پاکباز، رویین. (۱۳۹۰). *نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز*، تهران: زرین و سیمین.
- پراور، زیگبرت سالم. (۱۳۹۳). *درآمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی*، ترجمه‌ی علیرضا انوشیروانی و مصطفی حسینی، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- پوپ، آرتور. (۱۳۳۸). *آشنایی با مینیاتورهای ایران*، ترجمه‌ی حسین نیر، تهران: مرکز نشر کتاب‌های طراحی و نقاشی در ایران.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۷۷). *خانه‌ام ابری است: شعر نیما از سنت تا تجدد*، تهران: سروش (انتشارات صدا و سیما).
- پیرنیا، محمدکریم. (۱۳۸۴). *سبک‌شناسی معماری ایرانی*، تدوین غلامحسین معماریان، تهران: سروش دانش.
- جعفری، پرستو. (۱۳۸۷). «نقاشی‌های ایران از دوره‌ی تیموری تا پایان قاجار»، *کتاب ماه هنر*، اسفند، ۶۰-۷۱.
- جعفریان، رسول. (۱۳۷۰). *دین و سیاست در دوره‌ی صفوی*. انتشارات انصاریان.
- جوانی، اصغر. (۱۳۸۵). *بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان*، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- چناری، امیر. (۱۳۷۷). *متناقض‌نمایی در شعر فارسی*، نشر فرزانه روز.
- حسن پور آلشتی، حسین. (۱۳۸۴/۱). *طرز تازه: سبک‌شناسی غزل سبک هندی*، تهران: سخن.
- حسن پور آلشتی، حسین. (۱۳۸۴/۲). «معنی بیگانه در شعر صائب تبریزی»، *نشریه‌ی دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز*، دوره‌ی ۴۸، شماره‌ی ۱۹۶، صص ۶۹-۸۴.
- دیچز، دیوید. (۱۳۶۶). *شیوه‌های نقد ادبی*، ترجمه‌ی غلامحسین یوسفی و محمدتقی صدقیانی، تهران: انتشارات علمی.
- راستگو، سید محمد. (۱۳۶۸). «خلاف آمد»، *کیهان فرهنگی*، سال ششم، شماره‌ی ۹، صص ۶۸-۷۱.
- رماک، هنری. (۱۳۹۱). «تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی»، *ادبیات تطبیقی* ۲/۳، ترجمه‌ی فرزانه علوی‌زاده، پیاپی ۶، صص ۵۴-۷۴.
- سیوری، راجر مروین. (۱۳۶۶). *ایران عصر صفوی*، ترجمه‌ی کامبیز عزیزی، تهران: نشر مرکز.

بازتاب جلوه‌های لذت این جهانی در شعر، نقاشی و معماری عصر صفوی با رویکرد تطبیقی هنری رماک، اسماعیلی ۶۹

- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۸). *ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما*، ترجمه‌ی حجت الله اصیل، تهران: نشر نی.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۶). *صور خیال در شعر فارسی، تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و نظریه‌ی بلاغت در اسلام و ایران*، چاپ یازدهم، تهران: آگاه.
- شوایه، ژان و آلن گریبان. (۱۳۸۴). *فرهنگ نمادها*، ترجمه‌ی سودابه فضایی، جلد دوم، تهران: جیحون.
- شیرازی، قهرمان. (۱۳۸۸). «سبک هندی مظهر مقاومت منفی»، *فصلنامه‌ی زبان و ادب پارسی*، شماره ۴۱، صص ۶۵-۸۲.
- صائب تبریزی، محمد علی. (۱۳۷۱). *دیوان صائب تبریزی*، به کوشش محمد قهرمان، دوره‌ی ۶ جلدی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- صبوری، داریوش. (۱۳۷۰). *آفاق غزل فارسی: پژوهشی انتقادی در تحول غزل و تغزل از آغاز تا امروز*، تهران: نشر گفتمان.
- صورتگر، لطفعلی. (۱۳۴۵). *منظومه‌های غنایی ایران*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- طباطبایی، سیدجواد. (۱۳۸۳). *زوال اندیشه‌ی سیاسی در ایران*، چاپ چهارم، تهران: کویر.
- طباطبایی، محمدحسین. (۱۳۵۵). *بررسی‌های اسلامی: شامل مقالات و رسائل*، به کوشش هادی خسروشاهی، قم: مرکز انتشارات دارالتبلیغ اسلامی.
- طباطبایی فر، محسن. (۱۳۸۴). *نظام سلطانی از دیدگاه اندیشه‌ی سیاسی شیعه (دوره‌ی صفویه و قاجار)*، تهران: نشر نی.
- طهوری، نیر. (۱۳۸۲). «پل راهی به سوی بهشت»، *فصلنامه‌ی خیال*، شماره‌ی ۲.
- فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۸۵/۱). *نقد ادبی در سبک هندی*، تهران: انتشارات سخن.
- فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۸۵/۲). *بلاغت تصویر*، تهران: انتشارات سخن.
- کاشانی، کلیم. (۱۳۶۲). *دیوان کلیم کاشانی*، با مقدمه و حواشی و فرهنگ لغات مهدی افشار، تهران: انتشارات زرین.
- کرزن، جرج. ن. (۱۳۷۳). *ایران و قضیه‌ی ایران*، ترجمه‌ی غلامعلی وحید مازندرانی، چاپ چهارم، تهران: علمی و فرهنگی.
- محبتی، مجتبی. (۱۳۸۸). *از معنا تا صورت: طبقه بندی و تحلیل ریشه‌ها، زمینه‌ها، نظریه‌ها، جریان‌ها، رویکردها، اندیشه‌ها و آثار مهم نقد ادبی و ادبیات فارسی*، تهران: سخن.

۷۰ پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبی، سال دوم، شماره چهارم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹

- محمدی وکیل، مینا. (۱۳۸۸). «نقد معناشناختی در مطالعه‌ی تطبیقی ادبیات و نقاشی با تکیه بر داستان لیلی و مجنون» جلوه هنر، دوره‌ی جدید، شماره ۲، صص ۲۵-۳۸.
- مصری، زکی محمد حسین. (۱۳۵۶). تاریخ نقاشی در ایران، ترجمه‌ی ابوالقاسم سحاب، تهران: سحاب کتاب.
- میرمیران، هادی. (۱۳۷۵). «از معماری گذشته چه درسی می‌توان آموخت؟»، آبادی، شماره‌ی ۲۲.
- نامورمطلق، بهمن. (۱۳۸۲). «اسطوره‌زدایی و اسطوره‌پردازی کاخ خورنق در نگاه نظامی و بهزاد»، کتاب ماه هنر، ش ۶۳ و ۶۴، صص ۴۸-۵۷.
- وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷۱). «متناقض نما در ادبیات»، نشریه‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، سال بیست و هشتم. شماره‌ی ۳ و ۴، صص ۲۷۱-۲۹۴.
- ولش، آنتونی. (۱۳۸۵). نگارگری و حامیان صفوی: بررسی تحولات دوره‌ی گذار از مکتب قزوین به اصفهان، ترجمه‌ی روح الله رجبی، تهران: فرهنگستان هنر.
- هیلن برند، رابرت. (۱۳۸۰). معماری اسلامی، شکل، کارکرد، معنی، ترجمه‌ی باقر آیت الله زاده شیرازی، تهران: روزنه.