



سال ۱۶، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۳

شماره پیاپی: ۴۵

مقاله پژوهشی: ۷۵-۹۵

<http://jjhjor.alzahra.ac.ir>

واکاوی بازتاب آیین سستی در ادب و هنر دوره صفوی با استناد بر نظریه "میدان" و "تمایز" پی یر بوردیو^۱

فاطمه غلامی هوجقان^۲

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۶/۰۹

تاریخ تصویب: ۱۴۰۳/۰۳/۰۱

چکیده

ستی و بازتاب آن در ادب و هنر دوره صفوی از جمله مواردی است که به سادگی نمی توان از کنار آن گذشت. چرا که سستی غیرایرانی است که منظومه شدنش به واسطه دستور دربار گورکانی به محمدرضا نوعی خوشانی شاعر ایرانی مهاجر در هندوستان محول شده و از سوی دیگر مصور کردن آن در قالب نگاره‌ها و دیوار نگاره کاخ چهل ستون از طرف عباس دوم بواسطه پیش‌گویی زنی هندو قبل از سستی‌شدن مبنی بر پیروزی سپاه ایران در جنگ قندهار صورت می‌گیرد. نوعی خوشانی این آیین را در قالب مثنوی سوز و گداز به زیبایی سروده و مورد تشویق دربار گورکانی قرار می‌گیرد. توجه به نسخ مصور به جای مانده از مثنوی نوعی خوشانی به عنوان یکی از اسناد مهم روابط فرهنگی دو کشور پرنفوذ ایران و هند در قرن یازده ه.ق. و دلایل اجتماعی، سیاسی و فرهنگی این بازنمایی و همچنین معرفی، تطبیق و تحلیل نسخ مصور شده این مثنوی از مسایل مورد توجه در پژوهش حاضر است و به تبیین نسبت میان عواملی همچون قدرت، تمایز فرهنگی، و میدان فرهنگی در بازتولید کالاها و آثار هنری پرداخته است. به هر روی سستی در میان فرهنگ و جامعه ایرانی غریب مینماید و کاملاً متمایز و مشخص است؛ این «تمایز» از منظر بوردیو به خوبی تحلیل می‌شود تا نحوه جای‌گیری سستی و دلایل اقبال به آن از سوی دربار صفوی را مشخص سازد. مقاله از نوع کیفی است و به روش استقرایی و رویکرد توصیفی - تحلیلی نگاره‌های مثنوی سوز و گداز را مورد ارزیابی قرار می‌دهد. مبرهن است که عوامل قدرت در ایجاد آثار هنری نقشی تعیین‌کننده دارند، اما با توجه به شواهد و قرائن موجود در نگاره‌ها، علی‌رغم مصورسازی این آیین، این پدیده در عمق جان نگارگر ایرانی رسوب نکرده است.

کلید واژه‌ها: سستی، هنر و ادبیات صفوی، پی یر بوردیو، تمایز فرهنگی، میدان فرهنگی

1. DOI 10.22051/jjh.2024.44848.2042

۲. دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
fat.gho.houjaghan@ut.ac.ir

در بررسی آثار دو تمدن ایران و هند با نقاط مشترک فراوانی روبرو می‌شویم. این تمدن‌ها تأثیرات شگرفی بر یکدیگر نهاده‌اند. در این میان، ارتباط ایران و هند، به ویژه پس از ورود اسلام به آن سرزمین وارد عرصه جدیدی شد و همان تأثیر و تأثر متقابل، در ابعاد گسترده‌تری ادامه یافت (نوری‌نژاد، ۱۳۹۳: ۳۰). همچنین به دلیل پیوند موجود میان ایرانیان و هندوان که از سویی به خاستگاه مشترک این دو ملت باز می‌گردد و از سوی دیگر معلول ارتباط‌های فرهنگی دو کشور در طول تاریخ است، انتظار می‌رود ایرانیان از بسیاری از سنت‌های هندی‌ها از جمله رسم سستی آگاه بوده باشند. سستی یکی از سنت‌هایی است که به واسطه ماهیت، مخالف حقوق اولیه بانوان به شمار می‌آید و نتیجه انحرافات است که برهمنان در آیین هندو ایجاد کرده‌اند (باباصفری و همکاران، ۱۳۸۷: ۴۹). این آیین در دوره پهلوانی^۱ بر اثر عواملی چون: اعتقاد به تناسخ، مالکیت همه جانبه مرد بر زن، ترس شاهان از خیانت اطرافیان و محدودیت‌های زن پس از مرگ شوهر ایجاد شد و تا دو قرن پیش ادامه داشت. ایرانیان مسلمان پس از ایجاد روابط بازرگانی با هندوان از همان نخستین قرن‌های هجری با این رسم آشنا شدند. هرچند در متون تاریخی و سفرنامه‌ها از واقعیت دردناک و تلخ این سنت سخن به میان آمده است، اما سستی در کلام مخیل شاعران به گونه امری مثبت و پسندیده جلوه‌گر شده. شاعران خودسوزی زن هندو را نشانه وفاداری او و صدق ادعای عاشقی‌اش دانسته‌اند و در این باره منظومه‌ها و داستان‌های بسیاری پدید آورده‌اند؛ به طوری که سستی‌نامه سرایی را می‌توان به عنوان یک نوع ادبی به ویژه در نزد پارسی‌سرایان هند مدنظر قرارداد (همان، ۷۰). در دین اسلام نیز همانند ادیان دیگر ابراهیمی و همچنین دین زردشت، آموزه خودسوزی برای رسیدن به «حقیقت» وجود ندارد. در ادبیات صوفیانه نیز اگر انسان‌های بزرگ همانند پیامبر اکرم (ص) و ائمه اثنی عشر (ع) یا رهبران صوفی به شمع و پروانه تشبیه شده‌اند که در آتش می‌سوزند، تنها استعاره‌ای ادبی محسوب می‌شود. به نظر می‌رسد با در نظر گرفتن این موضوع که مفهوم خودسوزی

جایگاهی در گفتمان اسلامی نداشته، دچار استحاله شده و به یک موتیف ادبی در میان صوفیان جهان اسلام بدل شده است (ابوالبشری و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۱). این آیین از طرف دربار صفوی مورد توجه واقع می‌شود و این توجه به سنتی غیر بومی محل توجه پژوهش حاضر است و چون این توجه از طرف دستگاه حاکمه اعمال می‌شود و با قدرت حاکمه مرتبط می‌شود، از طریق برخی از نظرات جامعه شناختی نظیر آرا «تمایز فرهنگی» و «میدان فرهنگی» از منظر بوردیو قابل مذاقه و بررسی است. حال نیاز است بدانیم که تمایز و میدان از نظر بوردیو به چه معنا هستند.

کاربرد مفهوم میدان بوردیو در پژوهش‌های اجتماعی متضمن سه عملیات جداگانه است. نخست، باید رابطه میدان مورد نظر با «میدان قدرت» (سیاست) را فهمید. بنابراین میدان قدرت را باید میدان اصلی یا غالب در هر جامعه تلقی کرد؛ روابط سلسله مراتبی قدرت پایه و اساس ساخت همه میدان‌های دیگر است. دوم، باید در میدان مورد نظر «توپولوژی اجتماعی»^۲ یا نقشه «ساختار عینی» موقعیت‌هایی که این میدان را می‌سازند، و روابط میان آنها در رقابتی که بر سر شکل سرمایه مختص به این میدان دارند ترسیم شود. سوم، ریکتارهای عاملان این میدان باید تجزیه و تحلیل شود، همچنین خط سیرها یا استراتژی‌هایی که در تعامل میان ریکتار و قید و بندها و فرصت‌ها و امکاناتی ایجاد می‌شود که ساختار این میدان را رقم می‌زند باید تجزیه و تحلیل شود (جنکینز، ۱۳۸۵: ۱۳۷).

تمایز از منظر بوردیو عبارت است از اثر فرهنگی که بر اساس منطق یک حوزه قویاً مستقل تولید شده است، مقتضی یک درک تفاوت‌گذار، تمایز، و ناظر به فواصل آن اثر نسبت به آثار دیگر، اعم از معاصر یا گذشته است. به گونه‌ای متناقض‌نما، به این نتیجه می‌رسیم که مصرف آثار هنری که محصول یک گسست دائم با تاریخ و با سنت است، خود رو به سوی آن دارد که تاریخی شود. درک لذت هنری مشروط به شعور و شناخت فضای مقدرات است که اثر هنری محصول آن است، مشروط به درک دستاوردی است که عرضه می‌کند و هیچ‌کدام از اینها قابل درک نیست مگر در قالب یک مقایسه تاریخی (بوردیو، ۱۳۸۹: ۱۰۴). در

مجموع توجه به نسخ مصور به جای مانده از مثنوی نوعی خوشانی به عنوان یکی از اسناد مهم روابط فرهنگی دو کشور پرنفوذ ایران و هند در قرن یازده ه.ق. و دلایل اجتماعی، سیاسی و فرهنگی این بازنمایی و همچنین معرفی، تطبیق و تحلیل نسخ مصور شده این مثنوی از مسایل مورد توجه در پژوهش حاضر است.

پیشینه تحقیق

به دلایلی که وجه آن بر راقم این سطور مشخص نشد [یا به علت خشونت مستتر در آیین سستی و عدم سازگاری طبع لطیف ایرانیان با این موضوع در قالب ادبیات و هنر]، درباره اشعار مثنوی سوز و گداز نوعی خوشانی و نگاره‌های مصور شده آن، با وجود بدیع بودن موضوع، مطالعات انگشت‌شماری صورت گرفته است. در مجموع پنج پژوهش (در حوزه هنر و ادب فارسی) یافت شد که بر اساس تقدم زمانی به شرح ذیل است.

فرهاد (۲۰۰۱) در مقاله‌ای با عنوان «جستجوی تازه: نقاشی‌های مثنوی سوز و گداز نوعی خوشانی در اواخر دوره صفوی» به معرفی نسخه‌ای از این مثنوی که در موزه والترز^۳ در بالتیمور آمریکا نگهداری می‌شود پرداخته و به تشریح زمینه‌های سیاسی، اجتماعی، تاریخی و فرهنگی انعکاس آیین هندی سستی در نگارگری‌ها و دیوارنگاره کاخ چهل‌ستون اصفهان می‌پردازد.

آژند (۱۳۸۵) در مقاله‌ای با عنوان «ققنوس وار در آتش؛ تفحصی در باب مثنوی سوز و گداز و دیوار نگاره‌ای در چهل‌ستون» سه نسخه موجود از مثنوی سوز و گداز نوعی را معرفی کرده و آیین سستی را تبیین نموده و در ادامه به تشریح زمینه تاریخی این رسم و چرایی نمود آن در نگاره‌ها و دیوار نگاره کاخ چهل‌ستون اصفهان در اواسط قرن یازده ه.ق. پرداخته است. این پژوهش به لحاظ زمانی اولین پژوهش به زبان فارسی است که در راستای معرفی نسخ خطی مصور شده مثنوی سوز و گداز نوعی خوشانی انجام شده و عامل اصلی ترغیب نگارنده در فحوص و پژوهش عمیق تر پیرامون نسخ خطی مصور شده نوعی خوشانی بوده است.

جوانی (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «سنت سستی هند در دیوارنگاره کاخ چهل‌ستون و مثنوی سوز و گداز؛ تجلی روابط فرهنگی ایران و هند در عصر شاه عباس دوم و اکبرشاه» چنین نتیجه می‌گیرد که با توجه به سفارش اکبرشاه برای منظوم ساختن سنت سستی به شاعر ایرانی، حمایت شاه عباس دوم^۴ برای مصور سازی آن مثنوی و دیوارنگاره سستی شدن بانوی جوان هندی با سبک نقاشی ایرانی هندی در یکی از کاخ‌های مهم سلطنتی در کنار دو موضوع عاشقانه (یوسف و زلیخا و خسرو و شیرین) در فرهنگ ایران، آنها قصد داشته‌اند با یکسان سازی و نوسازی یک مضمون مشترک در فرهنگ دو ملت به شیوه‌های ادبی و تجسمی، به استحکام روابط فرهنگی و سیاسی بپردازند.

حسینی (۱۳۹۴) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «تحلیل بینامتنی دیوارنگاره شاهزاده هندی در کاخ چهل‌ستون» چنین نتیجه‌گیری می‌کند که ارتباط سیاسی-بازرگانی ایران با اروپاییان و کمپانی‌های هند شرقی انگلیس و هلند در دوره صفویه به خصوص در دوره شاه‌عباس اول^۵ به بعد باعث ارتباط فرهنگی و هنری بین آنها شده و نقاشان اروپایی در کسوت تاجران و بازرگانان در آن دوره به ایران می‌آمدند و برخی به خدمت دربار صفویان درآمدند. این ارتباط از طریق کشور هند صورت می‌گرفت که نتیجه آن پدیداری سبکی به نام فرنگی‌سازی در نقاشی ایران بود. نمونه ارزشمندی از این تاثیرپذیری را می‌توان در دیوارنگاره کشیده شده در یکی از سالن‌های کاخ چهل‌ستون مشاهده کرد. در خاتمه به توصیف و تحلیل و معرفی پیش‌متن‌ها و ویژگی‌های فرمی و تکنیکی دیوارنگاره شاهزاده هندی برای آماده شدن در مجلس سستی پرداخته شده است.

فیضی (۱۳۹۷) در رساله دکتری تخصصی خود با عنوان «آیین خودسوزی زنان در سستی‌نامه‌ها و بازتاب آن در ادبیات فارسی» عنوان می‌دارد که شاعران و نویسندگان فارس زبان هند از آیین سستی در ساختن آثار عاشقانه منظوم و منثور بهره گرفته‌اند. این آثار به سستی‌نامه معروف هستند و اغلب آنها به دوره صفویه تعلق دارند. بازتاب این مضمون در ادبیات فارسی در دوره‌های مختلف در آثار شاعران و نویسندگان ایرانی

دیده می‌شود. به نظر می‌رسد سنت‌های ادبی (سوختن شمع و پروانه) در اشعار عاشقانه و عارفانه ما از این آیین تاثیر پذیرفته است. بررسی، تحلیل و نقد سستی-نامه‌ها که مضمونی عاشقانه دارند، می‌تواند نوع نگاه به مسایل احساسی و عاطفی را نشان دهد. در مجموع این منظومه‌ها پایانی متفاوت و پر سوز و گدازتر نسبت به داستان‌های عاشقانه ادب فارسی دارند.

بی شک پژوهش‌های انجام شده مسائل بسیاری را پاسخ گفته و گامی مؤثر در زمینه معرفی ساختار ادبی منظومه سوز و گداز و همچنین بازنمایی‌های آن در نگارگری نسخ خطی به جای مانده و در نقاشی دیواری کاخ چهل‌ستون اصفهان بوده‌اند. اما، همانطور که در بخش پیشینه پژوهش‌های انجام شده اشاره شد، پی-جویی دلایل بازنمایی این منظومه در ادب و هنر صفوی از منظر جامعه شناختی نظیر آرا بورديو میتواند مفید فايده واقع شود که این امر در مطالعات قبلی مورد توجه واقع نشده است. از سویی دیگر تطبیق و تحلیل نگاره‌های به جای مانده از این منظومه با محوریت آیین غیرایرانی سستی که رسمی کهن از رسوم هندوان بوده، جای بحث و فحص فراوان داشته و جای خالی پژوهش‌هایی از این قبیل در میان مطالعات ارزنده ذکر شده کاملاً مبرهن است. از سویی دیگر پژوهشگران در تحقیقات ارزنده خود تحلیلی از نگاره‌های سوز و گداز نداشته و شرح داستان و معرفی نسخه‌های به جای مانده را در دستور کار قرار داده‌اند. اما پژوهش حاضر در صدد است که صحنه‌های پایانی نگاره‌ها را (به جهت حساسیت ماجرا و نیز اهمیت بالای آن) با یکدیگر مقایسه نماید و در این راستا وجود اختلاف در صحنه پایانی نگاره‌ها، عاملی برانگیزاننده برای فحص بیشتر شد. همچنین این آیین غیر ایرانی که خشونت زایدالوصفی در خود نهفته دارد؛ به دلایل عمدتاً سیاسی در دربار صفوی مورد توجه قرار می‌گیرد و به دستور دربار و دستگاه قدرت بر دیواره کاخ چهلستون و نسخ خطی نقش می‌بندد و با توجه به آرا بورديو تحت عنوان «میدان» قابل بررسی است. به هر روی سستی در میان فرهنگ و جامعه ایرانی غریب مینماید و کاملاً متمایز و مشخص است؛ این «تمایز» از منظر بورديو به خوبی تحلیل می‌شود تا نحوه جای‌گیری سستی و دلایل اقبال به آن از سوی

دربار صفوی را مشخص سازد. هدف اصلی این پژوهش نشان دادن نقش عوامل قدرت در استقبال یا عدم استقبال از مسائل و موضوعات فرهنگی و آثار هنری در جامعه دوره صفوی است. لذا پژوهش حاضر درصدد است دو سوال اساسی ذیل را پاسخ دهد:

سوال اول- وجوه اشتراک و افتراق در صحنه پایانی نگاره‌های مصور شده مثنوی سوز و گداز چیست؟
سوال دوم- دلایل استقبال حاکمان صفوی از آیین سستی و بازتاب آن در نگاره‌ها با استناد بر آرا بورديو چیست؟

روش پژوهش

پژوهش حاضر از حیث هدف بنیادی و از نظر ماهیت تاریخی بوده و به روش استقرایی و با رویکرد توصیفی - تحلیلی نگاره‌ها و منابع نوشتاری را مورد مقایسه و تطبیق قرار داده و تحلیل نموده و اطلاعات و تصاویر مورد نیاز را از طریق منابع کتابخانه‌ای، جستجوی اینترنتی و همچنین مکاتبه با موزه‌های مربوطه جمع-آوری و گزینش کرده‌است. همچنین به جهت مشخص شدن دلایل نفوذ این آیین در هنر و ادب دوره صفوی از آرا پی‌یر بورديو سود جسته است. رویکرد مقاله کیفی است و به روش استقرایی و شیوه توصیفی - تحلیلی نگاره‌های مثنوی سوز و گداز را مورد ارزیابی قرار می‌دهد. نمونه‌های پژوهش نیز شامل دو نگاره از دو نسخه مثنوی نوعی خوشانی در موزه چستربیتی ایرلند، یک نگاره از نسخه مثنوی خوشانی در کتابخانه ملی فرانسه، یک نگاره از نسخه مثنوی خوشانی محفوظ در موزه والترز آمریکا، یک نگاره از نسخه مثنوی نوعی خوشانی در موزه بریتانیا و نسخه-ای نامعلوم موجود در تارنمای ویکیپدیا است که به صورت هدفمند در راستای اهداف پژوهش حاضر انتخاب شده‌اند. بنابر جستجوهای صورت گرفته در پژوهش حاضر و تا تاریخ بهمن ماه ۱۳۹۷.ش، از مثنوی سوز و گداز نوعی خوشانی پنج نسخه مصور ایرانی مربوط به دوره صفوی و یک نسخه مصور هندی مربوط به سلسله گورکانی هند یافت شده که مشخصات آنها به شرح جدول شماره یک است. همچنین به جهت جلوگیری از تطویل کلام و نیز اهمیت زیاد صحنه پایانی داستان، تنها به مطالعه و

مقایسه نگاره‌های پایانی شش نسخه خطی بسنده می‌شود.

جدول یک- فهرست نسخ خطی مصور شده از مثنوی سوز و گداز نوعی خوشانی (نگارنده)

ردیف	محل نگهداری	شماره ثبت در موزه	تاریخ نسخه	تعداد نگاره	نام نگارگر
۱	موزه چستربیتی دوبلین ایرلند	Per. 268	حدود ۱۰۶۰	۱۰	نامعلوم
۲	موزه چستربیتی دوبلین ایرلند	Per. 269	حدود ۱۰۶۰	۱۲	عبدالرشید نامعلوم
۳	کتابخانه ملی پاریس فرانسه	769	حدود ۱۰۴۰	۵	ابوتراب نامعلوم
۴	موزه هنر والترز بالتیمور آمریکا	w.649	۱۰۶۸	۸	ابن سید محمدعلی مراد الحسینی مشهدی
۵	آپلود شده در ویکیپدیا	نامعلوم	اواسط قرن ۱۱	نامعلوم	متنسوب به محمد قاسم
۶	موزه بریتانیا لندن انگلستان	Or.2839	اواسط قرن ۱۱	۳	نامعلوم

مأخذ: نگارنده

خلاف سنت ایدئالیست اروپای غربی روی واقعیت جسمانی زندگی اجتماعی و نقش عمل در دینامیک‌های جامعه تأکید می‌کند. از این رو به نقش عواملی همچون «تمایز» و «میدان»^۷ در اقبال یا عدم اقبال اثر هنری و فرهنگی با اتکا بر آرا بوردیو پرداخته می‌شود.

ارزش هنرها، ژانرها، آثار و نویسندگان نیز بستگی به علایم و نشانه‌هایی دارد که در هر دوره معینی به آنها الصاق می‌شود (بوردیو، ۱۳۹۰: ۱۳۳). سرمایه فرهنگی بر مبنای نظریه بوردیو دو منبع مهم دارد: نخست عادت‌واره‌ها^۸ در زندگی خانوادگی و دوم تحصیلات. از دیدگاه بوردیو تحصیلات از جمله متغیرهای مهمی است که می‌تواند جانشین عادت‌واره خانوادگی نیز شود زیرا می‌تواند به فرد سلیقه، ادب و شیوه‌هایی را بیاموزد که فرد را به منزلت خاص نزدیک کند (ممتاز، ۱۳۸۳: ۷۶). در این رابطه بوردیو موضعی را اتخاذ می‌کند که «رابطه‌گرایی روش‌شناختی» نام دارد. رابطه‌گرایی به مفهوم رابطه میان عادت‌واره و میدان است. این رابطه از نظر بوردیو دوسویه است؛ یعنی از یک‌سو «میدان»، «عادت‌واره» را مشروط می‌سازد و از سوی دیگر عادت‌واره بر اساس میدان تنظیم می‌شود. بوردیو رابطه این دو را در نظر دارد؛ زیرا هریک بر دیگری تأثیر متقابل دارد (موید حکمت، ۱۳۹۲: ۱۶۶).

میدان فرهنگی

تقابل میان هنر و ثروت، که عامل ساختار بخش به حوزه قدرت است، در بطن حوزه ادبی، در قالب تقابل میان هنر «محض» که به لحاظ نمادین مسلط و به لحاظ اقتصادی زیر سلطه است (بوردیو، ۱۳۸۹: ۹۷). بنا به دیدگاه بوردیو، قدرت طبقه‌بندی کننده زبان است که وسیله و هدف بنیادی هر تولید فرهنگی است. طبقه بندی فقط در صورتی موثر می‌افتد که طبقه‌بندی کننده‌ها در میدان اجتماعی یا متن و زمینه اجتماعی مورد نظر دارای قدرت و مرجعیت باشند (جنکینز، ۱۳۸۵: ۱۵). نفس وجود یک میدان به معنی پیش‌فرض گرفتن و خلق کردن عقیده به مشروعیت و ارزش سرمایه محل نزاع در میدان است. در جوامع ساده پیشاصنعتی تعداد میدان‌های موثر نسبتاً محدود است. هر قدر جامعه به لحاظ فناوری

چارچوب نظری

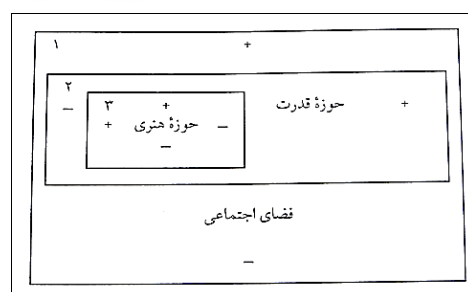
تمایز فرهنگی

پی‌یر بوردیو^۹ جامعه‌شناس و مردم‌شناس سرشناس فرانسوی است که عمدتاً روی مسائلی نظیر دینامیک قدرت و انواع شیوه‌های انتقال قدرت در جامعه در درون و بین نسل‌های مختلف بحث می‌کند. او بر

پیچیده‌تر و به لحاظ اجتماعی تمایز یافته‌تر باشد، میدان‌های بیشتری وجود خواهد داشت. حد و مرز میدان‌ها نامشخص و در حال تغییر است و فقط با پژوهش تجربی می‌توان آن را تعیین و ترسیم کرد (جنکینز، ۱۳۸۵: ۱۳۷). بنابراین فضای اجتماعی را باید به مثابه ساختاری از مواضع تفکیک یافته‌ای برگرفت که در هر مورد، بر اساس جایگاهی تعریف شده‌است که این مواضع در توزیع یک نوع خاص از سرمایه اشغال کرده‌اند (بوردیو، ۱۳۸۹: ۴۷).

منطق عملکرد میدان‌های تولید اقلام و کالاهای فرهنگی، همراه با استراتژی‌های تشخیص و تمایز که پوشش‌های این میدان را رقم می‌زند، موجب می‌شود که محصولات این میدان‌ها، خواه طرح‌های مدرن یا غیره، مستعد آن باشند که به درجات متفاوتی در مقام ابزارها و روش‌هایی برای ایجاد تمایز عمل کنند که در وهله اول پاره طبقه‌ها و سپس طبقه‌ها را از هم متمایز می‌سازند (بوردیو، ۱۳۹۰: ۳۱۹).

مادامی که مشروعیت فرهنگی پذیرفته می‌شود، نیروی فرهنگی به روابط قدرت مذکور افزوده می‌گردد، و در بازتولید سیستماتیک آنها سهیم می‌شود. فرهنگ از دو جهت، یا به دو معنا، دلبخواهی و خودسرانه است: تحمیلی بودنش، و محتوایش. معنای خودسرانه بودن در اینجا این است که فرهنگ را نمی‌توان از مفاهیم مناسب و شایستگی یا ارزش نسبی استنتاج کرد. بلکه فرهنگ نتیجه فرآیند تاریخی است که به لحاظ تجربی قابل پیگیری است (جنکینز، ۱۳۸۵: ۱۶۳). برای درک بهتر مفهوم میدان، نمودار شماره یک کمک کننده است.



نمودار یک- نمودار حوزه هنری (عدد ۳) که در قطب تحت سلطه حوزه قدرت (عدد ۲) قرار دارد که این، به نوبه خود، در قطب مسلط فضای اجتماعی (عدد ۱) قرار دارد. + = قطب مثبت یا موقعیت مسلط و - = قطب منفی یا موقعیت تحت سلطه (بوردیو، ۱۳۸۹: ۹۹)

اوضاع سیاسی و اجتماعی ایران در دوره صفوی

ثبات قدرت ۲۵۰ ساله صفوی و پیشگیری نسبی آن دولت از غارت‌های پیاپی قوم‌های نیم وحشی که به ایران می‌تاختند مایه گسترش آبادی‌ها و فزونی جمعیت و روایی صنعت و بازرگانی شد. راههای کاروان رو در درون کشور ساخته شد و شهرها، آبادی‌ها، بناها، مدرسه‌ها، مسجدها، رباط‌ها و کاروانسراهای بسیار در همه سوی ایران احداث گشت (صفا، ۱۳۷۲: ۷۳). از این رو جای شگفتی نیست که مقام مردان هنر در دوران حکومت صفوی بالا رود، زیرا این حکومت نخستین حکومت ملی ایران از دوران ساسانی بود و بدیهی بود که بازگرداندن عظمت هنری ایران قدیم را در سر داشته باشد و به هنرمندان رسیدگی کند و در تشویق و بزرگداشت شان فروگذار نکند. از این رو بسیاری از آثار خطی عصر صفوی آراسته به نقاشی-هایی است که بیشتر آنها شکوه این دوران و زندگی درباریان و شاهزادگان و در پی آن باغ‌ها و ساختمان-های بزرگ و زیبا و لباس‌های فاخر و مجالس طرب و شادخواری را بازنمایی نمایند (حسن، ۱۳۸۸: ۱۰۶). در این میان مکتب اصفهان نیز در زمان پنج نفر از شاهان صفوی شکل گرفت، بالندگی یافت و رو به افول گذاشت: شکل‌گیری آن در زمان شاه عباس اول بود و جلوه‌های بارز این مکتب در زمان او نمایان شد. مهم-ترین نماینده این مکتب در روزگار او رضا عباسی بود. دوره شاه صفی اول^۹ و شاه عباس دوم را باید تداوم مکتب اصفهان به وسیله شاگردان رضا عباسی دانست. در این دوره اسلوب فرنگی‌سازی هم رشد فزاینده‌ای پیدا کرد، طوری که دوره شاه صفی دوم^{۱۰} و شاه سلطان حسین^{۱۱} با افول کتاب‌آرایی، رفته رفته از نگارگری سنتی فاصله گرفت و خود به صورت شیوه‌ای مستقل جلوه‌گر شد. بازیگران سیاست و رهبران جامعه در این اوج و حضيض مکتب اصفهان نقشی درخور داشتند (آژندب، ۱۳۸۵: ۱۹).

ستی در لغت و اصطلاح

ستی واژه ای سانسکریت از ریشه «ست» به معنی خالص و بی‌آلایش که در زبان هندی و اردو، هم به صورت صفت و هم به شکل اسم به کار می‌رود. این

واژه به شکل وصفی در معانی زن عفیف و باتقوی، پاکدامن، وفادار، پارسا، نکوکار و صالحه و در حالت اسمی در مفهوم زن هندو که خود را با جسد شوهر می‌سوزاند، استعمال می‌شود. به علاوه خود این رسم را نیز سستی می‌نامند (باباصفری و همکاران، ۱۳۸۷: ۵۰). هندوها سستی را بیش از حد محترم می‌شمارند و او را مثل الهه می‌پرستند و مقام وی را بهشت برین می‌دانند (جعفری، ۱۳۵۲: ۵۸۶). سستی از بن‌مایه‌های رایج داستان‌های عاشقانه در هند بوده که به معنی خودکشی و خودسوزی عاشق یا معشوق (ستی‌کردن) بر جنازه دیگری است (ولیزاده و همکاران، ۱۳۹۶: ۵۷). عده کثیری از شعرای فارسی وفاداری زنان هندو را بسیار ستوده و سستی‌شدن آنان را دلیل شوهرپرستی دانسته‌اند (عابدی، ۱۳۴۶: ۵۶۹). به عبارت دیگر، معشوق در راه عاشق همچون پروانه در راه شمع خود را زنده می‌سوزاند (ابوالبشری و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۰). اگر زنی در تصمیم برای سستی شدن تردید می‌کرد، طایفه ای از برهمنان زن بیوه را چنین پند و نصیحت می‌کرد که ازدواج تنها اتصال دو جسم نیست بلکه یک پیوند روحی است. جسم‌ها بوجود می‌آیند و از بین می‌روند ولی رشته زناشویی هیچ وقت گسیخته نمی‌شود. همه از این دنیای فانی خواهند رفت. در این جهان جز رنج و محنت چیزی دیگر به دست نمی‌آید ولی در عوض عالم بالا که مقصود و منزلگاه همه افراد بشر است پر از هر نوع آسایش و آرامش می‌باشد. اگر تو خود را با نعلش شوهر نسوزانی شوهرت آنجا در عذاب خواهد ماند و تو در اینجا مورد لعن و نفرین همه قرار خواهی گرفت (جعفری، ۱۳۵۲: ۵۸۶). همین که آتش برپا و سستی آغاز می‌شد، مردم آلات موسیقی را اینقدر تند می‌نواختند که صدای زن سوخته بگوش نمی‌رسید و اگر زنی نمی‌توانست شعله‌های آتش را تحمل کند و از توده هیزم بیرون می‌جهید، برهمنان او را با بامبوهای سبز و تازه‌ای که در دست داشتند هول می‌دادند. وقتی که می‌دیدند هنوز زنده است ولی به علت ناتوانی نمی‌تواند از جای خود تکان بخورد، دور سرش جمع می‌شدند و با بامبو از ملازش^{۱۲} می‌زدند تا شعله‌ای با صدای بلند از مغزش می‌جهید، آن وقت او را رها می‌کردند و پیش خود تصور می‌کردند که اکنون روح او از قفس بدن آزاد شده است (همان، ۵۸۹).

روابط ادبی و فرهنگی ایران و هند

پیوند فرهنگی و ادبی ایران و هند در طول تاریخ، پیوندی استوار و غیر قابل انکار بوده و با فراز و فرودهای بسیار در گستره روزگاران، استمرار داشته است. این پیوند در عصر صفویان ایران^{۱۳} و گورکانیان هند^{۱۴} به اوج خود رسیده که شعر و ادبیات این عصر، آینه تمام‌نمای آن است (کاردگر، ۱۳۹۳: ۱۳۵). دامنه این پیوند به جایی رسید که گویی دربار گورکانیان در این دوره، مرکز اصلی ترویج و تقویت زبان فارسی بوده و حتی بیشتر از دربار صفویان، دغدغه‌های فارسی‌گرایی داشته است؛ از این روی، فارسی‌گویان هند، همگام با شاعران ایرانی مهاجر یا مسافر به سرزمین هند، در گسترش زبان فارسی و پیوند آن با فرهنگ و ادبیات هند کوشیدند. این موضوع در عصر صفویه و دوره اوج پیوند فرهنگی و ادبی دو ملت، بارزتر است: «یک نکته تعجب آور در این جا قابل تذکار است که شاعر فارسی بعد از آمدن به هند، لطافتی پیدا کرد که آن لطافت در ایران نصیب وی نگردید» (همان، ۱۳۷). شکوفایی زایدالوصف طبع شاعری نوعی خوشانی نیز به محض ورود به خطه کشمیر گواه این مدعاست (ر.ک. پاورقی امین احمدرازی، ۱۳۷۸: ۸۴۴). از دلایل مهاجرت شاعران ایرانی به هند، برخورد نامناسب شاه تهماسب [اول]^{۱۵} با آنان بود و در دوره صفوی بی‌علاقگی خود را نسبت به شاعران و شنیدن قصیده مدحی و غزل و قطعه از آنان ابراز کرد و از این راه شاعران را متوجه سرودن شعر در منقبت و مرثیه امامان (ع) کرد و این نوع شعر را که سابقه طولانی در ادب فارسی پیدا کرده بود به نوعی رواج بخشید و اگرچه این کار او از رواج غزل و ترانه و ظهور شاعران غزلگوی بسیار پیش‌گیری نکرد، اما طبعاً از میزان اجتماع شاعران دربار صفوی کاست، چنانکه حتی تشویق‌های شاه عباس اول از چند شاعر نتوانست از هجوم آنان به هند جلوگیری کند (صفا، ۱۳۷۲: ۴۹۳).

بستر تاریخی مصور سازی سستی در ایران

غیر از شاهنامه، مثنوی سوز و گداز نیز در زمره متون مورد علاقه ایرانیان در اواخر دوره صفوی بوده است. همچنین همه ۵ نسخه خطی موجود^{۱۶} از مثنوی سوز

و گداز به انضمام نقاشی دیواری آن در کاخ چهل‌ستون اصفهان، اغلب در حدود سال‌های ۱۰۵۰ و ۱۰۶۰ ه.ق. تولید شده‌اند. از دلایل علاقه صفویان به آثار نوعی خوشنمایی می‌توان گفت که با وجود اینکه داستان نوعی با داستان سلسله گورکانی هند یکسان بوده و مشابهت دارد و قهرمانان مرد و زن هر دو هندو هستند، اما موضوع داستان مشخصاً با مفاهیم شناخته شده عرفان ایرانی مطابقت دارد، بطوری که نابود کردن خود به عنوان وسیله‌ای برای پیوند با معشوق-یعنی خداوند- برای صحنه نهایی سستی، یک استعاره مناسب و متناسب است. همانطور که می‌دانیم خسرو و شیرین نظامی، الگوی سرایش مثنوی سوز و گداز بوده و هر دو به لحاظ موضوعی شبیه به یکدیگر هستند و نوعی خوشنمایی اثر خود را در پوششی نو و در قالب قصه‌ای هندی بازگو کرده‌است. در تفحص صحنه سستی مصورشده در دیوار کاخ چهل‌ستون اصفهان، سوسن بابایی به طرز متقاعد کننده‌ای استدلال می‌کند که محبوبیت سوز و گداز در اواسط سده ۱۱ ه.ق. در ایران، به وسیله یک سری اتفاقات تاریخی و سیاسی در زمان شاه عباس دوم تقویت شده‌است (farhad, 2001:126). قضیه از این قرار است که داستان مثنوی سوز و گداز نوعی در یکی از وقایع تاریخی ایران نیز بدیل می‌یابد و عیناً تکرار می‌شود؛ منتها با هاله‌ای از معنای دیگر در پیرامون آن. این اتفاق چندان فاصله‌ای هم با سرودن مثنوی نوعی ندارد؛ یعنی فاصله‌ای تقریباً ۷۰ ساله با هم دارند. این واقعه کتاب آرایبی متنوع سوز و گداز نوعی را نیز در روزگار شاه عباس دوم توجیه می‌کند و اینکه چرا هنرمندان نقاش خانه سلطنتی صفویان به کتاب‌آرایبی این مثنوی اقبال نشان می‌دهند (آژند الف، ۱۳۸۵: ۱۲۰). کتاب قصص-الخاقانی نوشته «ولی‌قلی خان شاملو» تاریخ‌نگار دربار صفوی، درباره ماجرای تصرف قندهار (۱۰۸۵ ه.ق.)، اطلاعات سیاسی و تاریخی موثقی را ارائه می‌دهد (farhad, 2001:126). یکی از وقایع تاریخی چشم‌گیر روزگار شاه عباس دوم تصرف قندهار به دست نیروهای ایران و بازپس‌گیری آن از نیروهای گورکانیان هند است (آژند الف، ۱۳۸۵: ۱۲۰). هنگامی که بیست روز از محاصره قندهار به وسیله نیروهای ایرانی می‌گذشت، یکی از راجه‌ها و منصب‌داران پادشاه گورکانی هند به

نام «مطروداس»، که جزو محاصره‌شدگان بود، جان به جان آفرین تسلیم کرد و درگذشت. همسر او که «در وفاداری خود را طاق می‌دانست»، از جدایی وی بی‌تاب گردید و تصمیم گرفت مراسم سستی را، که در مذهب هندوان رسمی باستان است، برگزار کند و خود را همراه همسرش به آتش کشد... او نعلش شوهر را به آیین هندوان به همراه اقوام و اقربا برداشت و به جانب آتشگاه روان شد... زن در طی راه زیب و زینت از خود دور می‌کرد و آنها را به طرف مردم می‌انداخت. هنگامی که به مقصد رسیدند، «سرشوهر را به کنار گرفته، اقوام و اقربا از اطراف و جوانب او درآمدند و هیزم بسیار بر بالای زنده و مرده گذاشتند و از چهار طرف آتش زدند». هندوان راجپوت را عقیده بر آن بود که هر شخص خودسوز «هرحرفی که در آن حال که اضطراب و اضطراب تمام دارد» بر زبان راند، خالی از اصل نیست و حتماً اتفاق خواهد افتاد. از این رو دولت خان حاکم قندهار شخصی را بالای سر او فرستاد و از او پرسید که آیا از طرف پادشاه هندوستان مددی به محصوران قندهار خواهد رسید یا نه؟ زن در جواب گفت: «مدد پادشاه جیو به داد شما نمی‌رسد و سپاه ایران زمین بعد از چهل روز قلعه را متصرف می‌شوند (آژند الف، ۱۳۸۵: ۱۲۱). زن دیگر نتوانست بیش از این به سخن خود ادامه دهد و «جلاد تندخوی آتش کار آن جان سوخته افروخته را پاک ساخت». پس از وقوع این واقعه، فرستاده دولت خان شنیده‌ها را به او رساند و دولت خان و ملازمان او از کار افتادند و هر یک به فکر کار خویش شدند و گفته‌های زن پس از چهل روز تحقق یافت و سپاه ایران وارد قندهار شد. گفتنی است که در دیوارنگاره‌های حجره زاویه جنوب شرقی در کاخ چهل‌ستون، مجلسی از خودسوزی زنی در میان شعله‌های آتش هست که ظاهراً منوط به این واقعه است. واقعه گرچه از زبان زنی در جبهه دشمن ابراز می‌شود، پیروزی سپاه ایران را نوید می‌دهد. از این رو، شاه عباس دوم به پاس قدردانی از او دستور داد واقعه خودسوزی او را بر دیوار چهل‌ستون تصویر کنند تا حماسه این زن دلیر جاودانه گردد. ضمناً به دستور شاه، مثنوی سوز و گداز نوعی را کتاب‌آرایبی کردند، تا شباهت آن به واقعه یادشده موجب تداوم خاطره گردد (همان، ۱۳۲).

ملا محمد رضا نوعی خوششانی

مولانا محمدرضا نوعی خوششانی شاعر قادر و سخنور ماهر نیمه دوم قرن دهم و اوایل قرن یازدهم ه.ق. است که در میان اقران و امثال برگزیده گویی و نغزپردازی و قلندر مشربی شهره بوده است. از این شاعر خوش ذوق که زندگی طولانی نیافته و بیشتر عمر چهل و نه ساله خود را در هند سپری کرده، غالب تذکره‌نویسان به نیکی یاد کرده‌اند (رازی [پاورقی]، ۱۳۷۸: ۸۴۴). پدر او شیخ محمود، پیشه تجارت و سوداگری داشت و همواره بین هند و ایران و ممالک عثمانی در رفت و آمد و داد و ستد بود. محمدرضا در کودکی همراه با پدر به کاشان رفت و در این شهر به خدمت و صحبت محتشم کاشانی^{۱۷} رسید. مولانا محتشم متوجه طبع شاعرانه و استعداد جبلّی او شد و به تربیت او در عالم شعر و شاعری پرداخت. نوعی مدتی را در کاشان گذراند و سپس به خراسان بازگشت. گفتنی است نوعی یک بار هم همراه پدرعازم هند شد و به گجرات نزد خواجه ابوالقاسم سیری، که با او نسبت خویشی داشتند، رفت. خواجه در گجرات صاحب خدم و حشم بود، پدر نوعی را به فراخور حال نواخت و یاری رساند و به ایران بازگرداند (آژند الف، ۱۳۸۵: ۱۱۸).

نوعی پس از مرگ پدر راهی هند می‌شود و اشعار نغزی می‌پردازد و وصیت سخنوری او به گوش دانیال شاه^{۱۸} می‌رسد. بدین ترتیب نوعی در جرگه مداحان دانیال درآمد و قصاید غرایی در مدح آن شاهزاده سخن شناس می‌سراید و بعد از فوت شاهزاده مزبور به خدمت عبدالرحیم خان‌خانان^{۱۹} درآمد (رازی [پاورقی]، ۱۳۷۸: ۸۴۴). خان‌خانان به وی خیلی احترام می‌گذاشت حتی یک مرتبه به او ده هزار روپیه یا یک هزار روپیه و خلعت و فیل و اسب عراقی انعام داده بود (نوعی خوششانی، ۱۳۴۸: ۹). بالاخره وی در سال ۱۰۱۹ ه.ق. در برهانپور روی در نقاب خاک کشید.

سوز و گداز نوعی خوششانی یکی از این منظومه‌هایی است که از حیث درونمایه به آیین سستی می‌پردازد. سستی‌نامه‌ها بخشی از ادبیات کهن پارسی را تشکیل می‌دهند که به شدت تحت تاثیر ادبیات هند قرار دارد. نگاهی به این اثر نشان می‌دهد که شاعر با استفاده از

شگردهای ویژه ای این داستان را به رشته نظم درآورده است؛ تا جایی که اگر به صورت دیگر روایت می‌شد، حلاوت داستانی آن از بین می‌رفت (طلایی و همکاران، ۱۳۹۴: ۴۱). نوعی مثنوی سوز و گداز را بر وزن خسرو و شیرین نظامی سروده است. این مثنوی داستان جوانی است که در شب زفاف خود، با ساز و برگ سوداگری از بازاری می‌گذشت که ناگهان سقف بازار فرو ریخت و جوان را به خاک هلاک انداخت و عروس او را در سوگش به سوز و گداز. عروس در عشق جوان «پروانه‌وار بر آتش سوزان» زد و «توده‌ای خاکستر» شد. می‌گویند اکبرشاه دختر را از اجرای آیین سستی و خودسوزی منع کرد و وعده مال و منال به او داد، اما دختر نپذیرفت. نوعی داستان این دختر را در عرض یک هفته سرود و به شاهزاده دانیال تقدیم کرد (آژند الف، ۱۳۸۵: ۱۱۹). این داستان که نوعی خوششانی آن را با حس دلسوزانه و زنده‌ای سروده و در سده یازدهم هجری کتاب‌آرایی شده است (آژند ب، ۱۳۸۵: ۷۸). این مثنوی یکی از مهمترین آثار نوعی است که در بحر هزج مسدّس مقصور یا محذوف^{۲۰} مشتمل بر ۶۰۸ بیت^{۲۱} سروده شده است.

داستان سوز و گداز از جهت گونه روایی از نوع ناهمسان است، زیرا راوی از شخصیت‌های داستان نیست. راوی داستان همان نوعی خوششانی است و چون خود از کنشگران داستان نیست، حالت خدای گونه دارد و می‌تواند از برون و درون شخصیت‌های اثر اطلاعاتی در اختیار خواننده قرار دهد؛ به بیان دیگر راوی با کنشگران یکسان نیست اما خواننده با همراهی کردن راوی می‌تواند به تمام وجوه بازیگران اصلی منظومه رهنمون شود. بنابراین گونه روایی مسلط بر سوز و گداز متن گراست (طلایی و همکاران، ۱۳۹۴: ۵۱)، که زاویه دید صفر روایت‌کننده آن است؛ بنابراین صورتی از خدای‌گونه‌گی راوی در آن دیده می‌شود که به خواننده مجال می‌دهد از کلیه کنش‌های درونی و بیرونی شخصیت‌ها مطلع گردد؛ لذا بعد غنایی اثر به لحاظ این ساختار روایی منحصر به فرد، خصوصاً در لحظه سوزاندن عروس و داماد به اوج خود می‌رسد (همان، ۴۱).



تصویر ۱- نگاره شماره 268، برگ f31b، منسوب به محمد قاسم، تاریخ حدود دهه ۱۰۶۰ ه.ق. کتابخانه چستربیتی دبلین ایرلند، تصویر از مویا کری (Url3).

شرح و تحلیل نگاره ها

نگاره شماره یک

تصویر شماره یک مربوط به برگ f31b، نسخه مثنوی نوعی خوشنویسی است. این نسخه را محمدقاسم، نقاش مکتب اصفهان و از نقاشان دربار شاه عباس دوم، تصویرپردازی کرده است (آژند ب، ۱۳۸۵: ۷۹). این نسخه در کتابخانه چستربیتی^{۲۲} به شماره ۲۶۸ فارسی نگهداری می‌شود. تاریخ نگارش نسخه یاد شده را حدود سال ۱۰۶۰ ه.ق. تعیین کرده‌اند. سبک این نقاشی بسیار متفاوت با نسخه کتابخانه ملی فرانسه (تصویر شماره سه) است (ریشار، ۱۳۸۳: ۲۲۰). در نسخه کتابخانه ملی پاریس، بیشتر پیکره‌ها شبیه هندوها هستند در حالی که پیکره‌های محمدقاسم شبیه پیکره‌های دیگر نسخ خطی مکتب اصفهان است که می‌توان سبک خاص محمدقاسم را مشاهده کرد. این نسخه ده نگاره دارد (آژند ب، ۱۳۸۵: ۷۹). محمدقاسم تبریزی علاوه بر آنکه از فنون هنر سر رشته داشت، از ادب باخبر بود و شعر هم می‌سرود و در نقاشی از پیروان معین مصور بود و از نقاشان دربار شاه عباس دوم محسوب می‌شد و در رنگ‌بندی لطافت و ذوق خاصی از خود نشان می‌داد و رنگیزه‌ها را به دقت تمام به کار می‌گرفت و در آثار او رگه‌هایی از نقاشی

اروپایی به چشم می‌خورد (همان، ۱۷۱). همچنین در تجسم سنخ زیبارویان و دلدادگان بلندقامت، شیوه و اسلوب خاص خود را به کار می‌برد (پاکباز، ۱۳۹۰: ۵۲۲). شیوه قلم‌گیری و طرح بندی‌های او اگرچه بسیار شبیه رضا عباسی است، اما توجه به کوه‌سازی‌ها و منظره‌سازی‌ها از ویژگی‌های آثار محمدقاسم است. از دیگر خصوصیات نقاشی او شیوه نقطه‌چین است. ابوالعلا سودآور در خصوص سبک محمدقاسم می‌نویسد: آثار محمدقاسم از روی نقاشی نقطه به نقطه ابرهایی که به صورت قطعاتی درهم تداخل دارد و صورت مدور جوانان با چشمانی خم‌تر، قابل تشخیص است (جوانی، ۱۳۸۵: ۱۲۲). در این نگاره محمدقاسم برای صحنه پایانی، گفتگوی شاهزاده دانیال و دخترک هندو را برگزیده و از تصویر کردن عروس و داماد در آتش خودداری کرده است. نگاره در مجموع ۷ نفر را مصور ساخته که دختر در نقطه مرکزی نگاره و کانون توجه قرار دارد و گریبان چاک کرده و آماده رفتن به درون آتش است. سه نفر نیز تابوت داماد را تشییع کرده‌اند و ملاحظه می‌کنیم که عمامه داماد هم روی تابوت قرار داده شده،^{۲۳} دو نفر نیز مشغول افروختن آتش هستند و در نهایت شاهزاده دانیال سوار بر اسب برای منصرف نمودن دختر و در حال گفتگو با اوست. در کتیبه‌های فوقانی نگاره تک بیتی از قسمت «آمدن شاهزاده بر سر دختر و منع نمودن او را بار دیگر» چنین آمده است: لبش با شاه در گفت و شنو بود/ولی هر ذره اش آتش درو بود. همچنین تک بیت دیگری از همین بخش از داستان در کتیبه‌های تحتانی مرقوم شده است: چنان طوفان آتش رخ برافروخت/که حرفش در ره گوش و زبان سوخت (نوعی خوشنویسی، ۱۳۴۸: ۵۸). نکته‌ای که ذکر آن ضروری به نظر می‌رسد این است که در اغلب نسخ خطی دوره صفوی که به زبان فارسی نوشته شده‌اند از جمله نسخ مورد مطالعه در این پژوهش، اکثریت قریب به اتفاق کاتبان حرف «گ» را به شکل «ک» مرقوم کرده و احتمالاً موقع خواندن به شکل صحیح تلفظ می‌کرده‌اند. چنین به نظر می‌رسد که در کتابت زبان فارسی در دوره صفوی با نوعی از هزوارش نویسی مواجه‌ایم که دلایل عدم تمایل کاتبان به نوشتن حروف الفبای فارسی «پ، ژ، گ، چ» نامعلوم بوده و قابل بررسی است.^{۲۴} همچنین قواعد فاصله

مواد عطرآگین و خوشبو کننده‌ای است که هندوان در شعائر مذهبی خود استفاده می‌کنند. همچنین سمت و سوی نگاه عروس کاملاً معطوف به داماد است و به شاهزاده دانیال و همراهانش وقعی نمی‌گذارد و نشان دهنده عزم راسخ دختر در تصمیم خویش است. این نگاره فاقد کتیبه‌های اشعار نوعی بوده و برای پی بردن به ماجرای داستان نگاره و معلوم شدن آن به اشعار صفحه روبروی نگاره رجوع می‌کنیم. در صفحه روبروی نگاره، عبدالرشید چهار بیت از اشعار نوعی مربوط به بخش «دستوری پادشاهزاده ملازمان را از برای هیمه جمع نمودن» را انتخاب و مرقوم کرده‌است: سرشوریده بر زانو نهادش/ لیش بوسید و رو بر رو نهادش، به مژگان شعله‌ها برچیدش از موی/ بخوی شستش غبار آتش از روی (نوعی خوشانی، ۱۳۴۸: ۵۶). کشیدش تنگتر از جان در آغوش/ چو جانان یافت کرده جان فراموش، بنوعی امتزاج آن دو تن شد/ که جان این تن آنرا را کفن شد (همان، ۵۷).



تصویر ۲- نگاره شماره 269، برگ f26a، کتابت عبدالرشید، تاریخ حدود دهه ۱۰۶۰ ق. کتابخانه چستربیتی دوبلین ایرلند، تصویر از مویا کری، (Url3).

نگاره شماره سه

سوز و گداز محمدرضا نوعی خوشانی، قطع وزیری (۲۵۵ در ۱۵۵ میلی متر)، ۲۰ برگ، هر صفحه ۱۵ بیت، بر کاغذ نخودی اصفهانی، به قلم نستعلیق خوش کتابت جلی، به خط ابوتراب اصفهانی، تمامی صفحات

گذاری بین کلمات نیز رعایت نشده که ممکن است به دلیل کمبود جا برای کتابت ابیات بوده باشد و ما نیز به جهت رعایت امانت در متن پژوهش حاضر اعلی‌رغم مغایرت با دستور زبان فارسی، به شیوه سقیم اصل نگاره استناد نموده‌ایم. همچنین گاهی اوقات در برخی کلمات و برخی مصرع‌ها در نگاره‌ها و در متن مثنوی سوز و گداز [تصحیح سید امیر حسن عابدی، ۱۳۴۸] اختلافاتی دیده شد که به جهت جلوگیری از تطویل کلام از ذکر آنها خودداری شده و عین ابیات نگاره‌ها بدون هیچ گونه تغییری مورد استفاده قرار گرفته‌است.

نگاره شماره دو

نگاره‌ای است از مثنوی نوعی خوشانی به شماره 269، per. که در کتابخانه چستربیتی دوبلین در ایرلند نگهداری می‌شود و دارای دوازده نگاره که تاریخ نسخه حدود دهه ۱۰۶۰ ه.ق. برآورد شده‌است. تصویر ذیل برگ f26a از این مجموعه و صحنه پایانی مصور شده در این نسخه است. کاتب نسخه عبدالرشید نام دارد و شوربختانه نگارگر نسخه ناشناس است. در این نگاره دوازده نفر تصویر شده‌اند که شش نفر از پشت تپه و انگشت به دهان مشغول تماشای صحنه هستند. در قسمت پایین نگاره هیمه‌های تدفینی قرار داده شده و نگارگر با ترسیم کردن داماد نگون بخت با چشم‌های بسته و گردن و کف دستها که به فرم برگشته ترسیم شده در القای جمود ناشی از مرگ به طرز ماهرانه‌ای عمل کرده و لباس داماد را سفید رنگ کشیده‌است که یا به دلیل ایجاد تباین با رنگ قهوه‌ای جگری هیمه‌های تدفینی و جلب نظر مخاطب این کار صورت گرفته و یا در آیین هندو برای درگذشتگان لباس سفید استفاده می‌شده است. حالت برافروخته چهره دختر و رنگ قرمز تیره و زرد تیره سربند او در القای احوالات درونی او نظیر اضطراب و اضطراب موثر بوده و نشان دهنده آماده بودن دختر برای اجرای سستی شدن است. شاهزاده دانیال نیز انگشت به دهان که حاکی از تعجب او از این مراسم است، به همراه یکی از ملازمان دربار که سایه‌بانی را بر سرش نگه داشته، نظاره‌گر مراسم است. دو نفر نیز در نزدیک هیمه‌ها صراحی به دست مشغول ریختن مایعاتی به هیمه‌ها هستند که یا مواد آتش‌زا برای افروختن آتش بوده و یا

دارای جدول چندگانه زرین و رنگین، و کمند زرین تحریر شده به سیاهی و سرلوح و سرفصل مذهب، با ۵ نگاره مکتب اصفهان، سده ۱۱ ه.ق. است. این نسخه خطی نفیس یکی از نسخه‌های خریداری شده بین سال‌های ۱۱۵۰ تا ۱۱۵۲ ه.ق. توسط ژان اوتر^{۲۵} برای کتابخانه دربار لوئی پانزدهم پادشاه فرانسه است که هم‌اکنون در شعبه شرقی کتابخانه ملی فرانسه^{۲۶} به شماره ۷۶۹ نگهداری می‌شود. نسخه از دیدگاه خوشنویسی دارای ارزش ویژه است زیرا از نوادر آثار ابوتراب اصفهانی است که در دست است. نگاره‌های پنج‌گانه نسخه به شیوه رضا عباسی کشیده شده و به نگارگران مختلف و مشهوری نسبت داده شده است (نوعی خوشنویسی، ۱۳۸۴: ۷).

آخرین نگاره این نسخه [تصویر شماره سه] کمی بزرگتر از دیگر نگاره‌ها تصویر شده است. این نسخه تحت تکمله فارسی، شماره ۷۶۹، برگ ۱۷ در شعبه شرقی کتابخانه ملی پاریس فرانسه محفوظ است. این نسخه تاریخ ندارد، اما در ورق ۲۰، امضای ابوتراب دیده می‌شود. ابوتراب (یا ترابا) در حدود سال ۹۸۸ ه.ق. به دنیا آمد و در ۱۰۷۲ ه.ق. درگذشت. او از شاگردان مورد علاقه و ممتاز میرعماد بود. این نسخه از منظومه نوعی، یکی از نسخه‌های نادر به امضای ابوتراب است که باقی مانده‌اند (ریشار، ۱۳۸۳: ۲۲۰). ابوتراب افزون بر داشتن سرانگشت توانا در خوشنویسی، شاعر نیز بود و «ترابا» تخلص می‌کرد. ابوتراب در خوشنویسی نخست شاگرد ملا علی قابضی بود و به زودی از استاد پیشی گرفت. نوشته‌اند که او در خانواده‌ای توانگر زاده شد و در جوانی به مقتضای سن به هرزه‌گردی مشغول بود. تا اینکه در پی رویدادی شگفت انگیز به میرعماد سیفی حسینی خوشنویس نامدار پیوست و به شاگردی و سپس خلیفگی مکتب او رسید. روزگار شاگردیش نزد میر به دوران ریاضت و کوشش در تزکیه نفس تبدیل شد (نوعی خوشنویسی، ۱۳۸۴: ۸).

ایوان سچو^{۲۷} نقاشی‌های این نسخه را «ساده» وصف کرده و معتقد است که در فاصله سال‌های ۱۰۷۰ ه.ق. تا ۱۰۸۰ ه.ق. تهیه شده‌اند و البته به دست هنرمندی که سبک رضا عباسی را تقلید می‌کرد. او همچنین نظر ارنست کونل^{۲۸} را که این نقاشی‌ها را اثر

معین مصور دانسته رد می‌کند. در واقع در ورق ۱ این نسخه مهرهایی یافت می‌شوند که نصف آنها پاک شده‌اند، یکی از آنها، حاوی تاریخ ۱۰۲۲ ه.ق. است که با تاریخ آغاز فعالیت معین مصور سال‌ها فاصله دارد. این نسخه؛ پنج پرده نقاشی را در بر می‌گیرد که به نظر می‌رسد اثر یک هنرمند هستند. نقاشی ورق ۱۷ [تصویر سه] آخرین پرده، نسخه و کمی بزرگتر از دیگر نقاشی‌های آن است. در این تصویر بیوه جوانی دیده می‌شود که خود را به آتشی می‌اندازد که برای سوزاندن جسد شوهرش برپا شده‌است. این صحنه از مراسم سستی حضور شاهزاده دانیال در جریان است و او بدون آن که کاری از دستش برآید، شاهد سوختن دو انسان است. در این نسخه، همه اشخاص هندی، شبیه به برخی از اشخاصی هستند که رضا عباسی به تصویر در آورده است. با این وجود نمی‌توان با اطمینان، این نقاشی‌ها را به رضا عباسی یا فرزندش، شفیع عباسی، نسبت داد (ریشار، ۱۳۸۳: ۲۲۰). در این نگاره شش نفر را می‌بینیم که در تدارک آتش هستند و یکی از آنها به نظر می‌رسد با صفحه‌ای در حال باد زدن و افروخته کردن آتش است. شاهزاده دانیال انگشت به دهان به همراه سه نفر از درباریان نظاره‌گر ماجرا است. داماد نیز با لباس سفید و چشمان بسته و دستهای بی حالت همانند نگاره شماره دو تصویر شده و عروس با لباس قرمز آتشین مصور شده که نشان از هیجان درونی او برای پیوستن به همسرش دارد و در عین حال هیچ توجهی به شاهزاده دانیال و همراهانش ندارد. در این نگاره ابوتراب یک جفت کتیبه خوشنویسی فوقانی و یک جفت کتیبه خوشنویسی تحتانی را طراحی کرده و اشعار هر دو کتیبه را از بخش «دستوری پادشاهزاده ملازمان را از برای هیمة جمع نمودن» انتخاب و مرقوم کرده‌است. کتیبه فوقانی: ز بعد شه وداع یکبیک کرد/ دل و جان جهان کان نمک کرد، همی رفت و به تحریک زبانی/ زغم می‌سوخت بی آتش جهانی، چو موج افکن شد آن طوفان خونریز/ لب از پان سرخ و چشم از سرمه خونریز، درآمد در میان آتش تیز/ چو یاقوتی شد اندر آتش تیز (نوعی خوشنویسی، ۱۳۴۸: ۵۶). در کتیبه‌های تحتانی ابوتراب چنین آورده‌است: چنان مستانه بر آتش نظر کرد/ که از بد مستیش آتش حذر کرد، چنان از شوق دل بیتاب گردید/ که از گرمیش آتش آب گردید، در آتش همچو

صرصر پای کوبان/ غبار از خویش و دود از شعله روبان
(همان، ۵۶).



تصویر ۳-نگاره شماره ۷۶۹، برگ ۱۷، اصفهان، تکمله فارسی، اندازه ۲۵/۵ در ۲۵/۵، شعبه شرقی کتابخانه ملی پاریس فرانسه، (نوعی خوبشانی، ۱۳۸۴: بدون صفحه)

نگاره شماره چهار

نگاره شماره چهار برگ b19 از نسخه خطی مثنوی سوز و گداز نوعی خوبشانی به شماره w.649 که در موزه والترز در بالتیمور آمریکا محفوظ است و زوج هندو را باهم در هیزم‌های تدفینی نشان می‌دهد. اندازه نسخه ۲۳/۵ در ۱۴/۵ سانتی متر بوده و متعلق به تاریخ ۱۰۶۸ ق. است. در تارنمای موزه والترز آمده است که این نسخه از این جهت که به عنوان هدیه به یکی از پرتوفرادترین هنرمندان میانه قرن ۱۱ ق. [محمدعلی نقاش مشهدی] اهدا شده، سندی بسیار ارزشمند به شمار می‌رود. همچنین این نسخه دارای هشت نگاره به سبک مکاتب مشهد و اصفهان است که در صفحات (a5, 9a, 10b, 13a, 14a, 16a, 17b, و b19) قرار دارند.

در صفحه اختتامیه کاتب چنین آورده است: «احقر عبادالله ابن سید مراد الحسینی بر سبیل یادگاری بجهت مانی الزمانی افضل المصورین استاد محمد علی نقاش مشهدی مرقوم قلم شکسته رقم گردانید تحریر صفر سنه ۱۰۶۸».

محمد علی نگارگر فعال در میانه سده یازده ه.ق. نخست زیر نظر پدرش ملک حسین اصفهانی آموزش دید؛ سپس محتملاً شاگرد معین مصور بود. در نقاشی صحنه‌های بزم، آدمها و حیوانات دست داشت. معمولاً با استفاده از اسلوب هاشورزنی ظریف، پیکره‌ها را برجسته می‌نمود؛ ولی کوه‌ها و گل‌ها را به روش خطی ترسیم می‌کرد (پاکباز، ۱۳۹۰: ۵۲۱). آثارش بیشتر به آثار محمدقاسم شباهت دارد. موضوعات مورد علاقه محمدعلی نیز زنان و جوانان می‌باشد که آن را با فضا سازی طبیعی ترکیب نموده و در اکثر آثار او موهای کنار گوش افراد پیچ دار نقاشی شده، که به تدریج به سمت گونه نرم تر می‌شود. همچنین پره‌های بینی در آثار محمدعلی در قیاس با محمدقاسم بزرگتر ترسیم شده‌اند و عموماً محل استقرار خط افق و شکلهای سبزه و گیاه مشخص و اندامها در فضای تعریف شده‌ای به همراه ابرهای چینی و بوته و گیاه ترسیم شده‌اند. محمدعلی سایه‌پردازی‌ها را درست همانند محمدقاسم به کار می‌برد؛ او رنگها را تا حدی کمرنگ و پریده می‌گرفت و زمینه اثر را با گل‌های متنوع پر می‌کرد (جوانی، ۱۳۸۵: ۱۲۳). به نظر می‌رسد که توصیفاتی که در مورد صورت سازی‌های محمدعلی مبنی بر کشیدن پره‌های بینی بزرگتر از صورت‌های محمدقاسم از نظر گذشت، کاملاً در این نسخه صدق می‌کند و پره‌های بینی تمامی افراد، بزرگ‌تر از نگاره‌های محمد قاسم است. در این نگاره پنج نفر را می‌بینیم که نظاره‌گر صحنه‌اند و یک نفر هم در حال آوردن هیزم و افروختن آتش است که تصویر-اش به دلایلی نامعلوم مخدوش گردیده است. همچنین یک نفر در میان جمعیت در حال دایره زدن است و همچنینکه در ابتدای پژوهش عنوان شد، برای جلوگیری از شنیدن صدای عروس و ناله‌های او از آلات موسیقی استفاده می‌شده است. عروس و داماد نیز در آغوش یکدیگر و دقیقاً مطابق با اشعار کتیبه فوقانی نگاره به سان یک روح در دو بدن با هم یکی شده و در آتش فروزان در حال سوختن هستند. در این نگاره نیز همانند نگاره‌های قبلی حالت بی روح کف دستها و چشم‌های نیمه بسته داماد که به یک طرف خیره شده‌اند در القای بی‌روحي او موثرند. اما در این نگاره لباس داماد بر خلاف تصاویر قبلی بنفش تیره انتخاب

نگاره شماره پنج

نگاره شماره پنج که تصویری منسوب به محمدقاسم است و مربوط به نیمه دوم قرن هفده میلادی (اواسط قرن یازده ه.ق. دوره صفوی) می‌شود. با توجه به ویژگی‌های صورت‌سازی و ملاحظه خاص چهره جوان هیمه به دوش (که از خصوصیات بارز تصویرگری محمدقاسم است) و شباهت بسیار زیاد سبیل مردی که در بالای نگاره و نزدیک به آتش و با عمامه تیره مصور شده با سبیل شاه عباس در نگاره معروف محمد قاسم با عنوان «مغازله شاه عباس با ساقی زیر درخت» (۱۰۳۲ ه.ق.) محفوظ در موزه لوور فرانسه^{۲۹} به نظر می‌رسد که این انتساب صحیح باشد. این نگاره بنابر جستجوهای پژوهش حاضر در تارنمای ویکیپدیا یافت شده و شوربختانه علی‌رغم جستجوهای صورت گرفته (همچنین مکاتبه با خانم دکتر معصومه فرهاد که جوابی دریافت نشده است) دانسته نیست که منبع تصویر یا اصل نسخه خطی در کجا نگهداری می‌شود و این تصویر مربوط به نسخه خطی کاملی از مثنوی سوز و گداز نوعی است یا مربوط به تک برگي از نسخه پیش‌گفته یا نسخه پراکنده شده دیگری در اقصی نقاط دنیا است؟

در میان نگاره‌های صفوی مورد مطالعه در پژوهش حاضر این نگاره از محمدقاسم بیشترین تعداد جمعیت (بسیست شخصیت) را دارا است. در میان جمعیت دو نفر را مشاهده می‌کنیم که دستمال به دست در حال گریستن اند. همچنین دوازده نفر هم از افراد مختلف پیر و جوان نظاره‌گر صحنه هستند. دو نفر نیز در حال دایره زدن هستند. یک نفر نیز هیمه بر پشت خود آورده و فرد دیگری در حال برداشتن هیمه‌ها از پشت اوست. در این نگاره داماد با لباس سفید و دست‌ها و گردن بی‌حالت تصویر شده و همچنین عروس با لباس آبی فیروزه‌ای تصویر شده که ممکن است محمدقاسم برای جدا ساختن لباس عروس از رنگ قرمز-قهوه‌ای هیزم‌ها رنگ آبی را انتخاب کرده باشد و همچنین رنگ آبی لباس عروس در کنار شعله‌های زرد رنگ آتش، در ایجاد حالت روحانی و معنوی صحنه بسیار تاثیرگذارند.

شده که از لحاظ ایجاد تباین با رنگ طلایی شعله‌های آتش، توجه بیننده را جلب می‌کند و شاید به دلیل خصایص معنوی و روحانی رنگ بنفش، نگارگر این رنگ را انتخاب کرده باشد و همچنین رنگ قرمز لباس عروس که نشان از هیجان او برای پیوستن به داماد دارد.



تصویر ۴- نگاره شماره ۶۴۹w، برگ ۱۹b، زوج هندو باهم در هیزم‌های تدفینی، نگارگر محمدعلی نقاش مشهدی، کاتب سید مراد الحسینی، تاریخ ۱۰۶۸ ه.ق.، ۵/۲۳ در ۴/۵ سانتی متر، موزه والترز بالتیمور آمریکا، (Url1).

سید مراد الحسینی جمعاً سه بیت از اشعار نوعی را برگزیده است. او در کتیبه فوقانی نگاره بیتی را از بخش «دستوری پادشاهزاده ملازمان را از برای هیمه جمع نمودن» انتخاب و مرقوم کرده: کشیدش تنگتر از جان در آغوش/چو جانان یافت کرد از جان فراموش (نوعی خبوشانی، ۱۳۴۸: ۵۷). همچنین در کتیبه تحتانی نیز از بخش «دستوری پادشاهزاده ملازمان را از برای هیمه جمع نمودن» نیز چنین آورده است: بنوعی امتزاج آن دو تن شد/که جان این تن آنرا کفن شد (همان، ۵۷). در بیت آخر از بخش «آمدن شهزاده بر سر دختر و منع نمودن او را بار دیگر» چنین آورده: چو نقش حال او شهزاده بر خواند /گلاب از گلبن مؤگان برافشاند(همان، ۵۷).

آمده: [مصرع دوم مرقوم نشده] / چو جانان یافت کرد از جان فراموش، بنوعی امتزاج آن دو تن شد/ که جان این تن آنرا کفن شد (همان، ۵۷). همچنین در کتیبه‌های تحتانی یک بیت و یک مصرع نیز از بخش «آمدن شاهزاده بر سر دختر و منع نمودن او را بار دیگر» انتخاب و مرقوم شده: چو نقش حال او شهزاده برخواند/ گلاب از گلبن مژگان برافشاند، دمی چون ابر رحمت زار بگریست/ [مصرع دوم مرقوم نشده است] (همان، ۵۷).

نگاره شماره شش

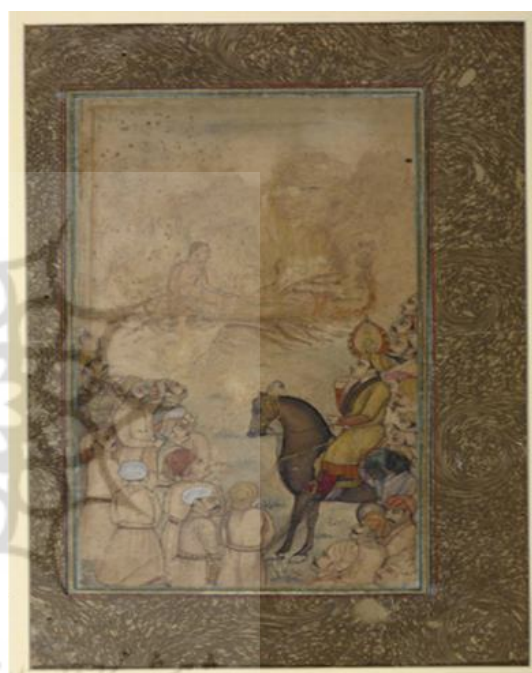
با وجود اینکه این پژوهش به نسخ خطی صفوی درباره سوز و گداز نوعی خوشانی اختصاص دارد، اما به جهت مقایسه نحوه تصویرگری این آیین در ایران و هند، صحنه پایانی نسخه سوز و گداز نوعی که در هند مصور شده را نیز می‌آوریم. تصویر شماره شش برگ f.17r از نسخه مثنوی سوز و گداز نوعی خوشانی است که به شماره Or.2839 در کتابخانه موزه بریتانیا^{۳۰} نگهداری می‌شود. دورتادور نگاره هنرمند از روش «ابر و باد» برای زیباسازی هر چه بیشتر نسخه بهره برده‌است و در مجموع پالت رنگی نگارگر هم حول و حوش قهوه-ای و رنگ‌های هم‌خانواده آن می‌چرخد. نگارگر هندی در این تصویر ۲۴ نفر مرد را از سنین گوناگون و با لباس و عمامه هندوها ترسیم کرده که نظاره‌گر صحنه هستند. همچنین یک نفر غلام سیاه‌پوست در نزدیکی شاه مشغول دایره زدن است. شاهزاده دانیال نیز سوار بر اسب زیبایی به تصویر درآمد و انگشت به دهان نظاره‌گر ماجراست. در فاصله‌ای دوردست هیمة تدفینی را می‌بینیم که عروس نشسته و با پیکر داماد در حال سوختن اند. به درستی دانسته نیست که چرا نگارگر هندی تنها شاهزاده دانیال را با رنگ‌پردازی زیبا نقش کرده و در کل نگاره به تاکیدهای رنگی ناچیزی از جمله رنگ عمامه‌های تماشاگران بسنده کرده است؟ ممکن است به دلیل مضیقۀ مالی در تهیه رنگ بوده باشد و یا با تاکید رنگی بر شاهزاده دانیال سوار بر اسب نوعی «پرسپکتیو مقامی»^{۳۱} را به نمایش گذاشته باشد. در بخش هیمة تدفینی مشاهده می‌کنیم که عروس و داماد بسیار کمرنگ و بدون تاکید تصویر شده‌اند بطوریکه به سختی قابل تشخیص هستند. این امر می‌تواند نشان از پذیرش بی قید و



تصویر ۵- برگگی از اشعار سوز و گداز نوعی خوشانی، عروس خود را بر روی هیزم‌های مراسم تدفین شوهرش می‌اندازد، منسوب به محمد قاسم، نیمه نخست قرن هفده میلادی (اواسط قرن ۱۱ ه.ق.)، مکان نگهداری نامعلوم، (Url4).

از سویی کاتب نسخه در تقسیم بندی کتیبه‌ها و جدول‌بندی برای مکتوب کردن اشعار از سه کتیبه در بالا و سه کتیبه در پایین نگاره استفاده کرده و به دلیل اینکه تعداد کتیبه‌ها فرد است و ابیات زوج هستند، همانند نثر نویسی باید مصرع‌ها را پشت سرهم به صورت افقی خواند و موجب آزار چشم خواننده می‌شود و احتمال دارد به دلیل کم‌تجربگی کاتب در تقسیم بندی کتیبه‌ها چنین مشکلی روی داده باشد. همچنین در کتیبه‌های تحتانی به دلیلی که ذکر آن رفت ابیات کامل نمی‌شوند و احتمال دارد در صفحه مقابل این نگاره، نگاره دیگری مصور شده و ادامه ابیات در کتیبه‌های آن مرقوم شده باشد. در کتیبه‌های فوقانی نگاره، چهار بیت و یک مصرع از بخش «دستوری پادشاهزاده ملازمان را از برای هیمة جمع نمودن» انتخاب و مرقوم شده‌است: خبرداد آتش از درونش/ بکوثر گشت آتش رهنمونش، چو آگه شد هم از ره بر سرش تاخت/ نقابش را به بوس از رو برانداخت، سر شوریده بر زانو نهادش/ لبش بوسید و رو بر رو نهادش، بمژگان شعلها برچیدش از موی/ بخوی شستش غبار آتش از روی، کشیدش تنگتر از جان در آغوش (نوعی خوشانی، ۱۳۴۸: ۵۶). در ادامه در کتیبه‌های تحتانی یک مصرع که ادامه مصرع قبل [در کتیبه فوقانی] است و یک بیت نیز از بخش «دستوری پادشاهزاده ملازمان را از برای هیمة جمع نمودن»

شرط آیین سستی در میان هندوان باشد و لذا هیچ تاکیددی در تصویرگری دختری که بی دلیل و بی‌گناه زنده زنده در آتش می‌سوزد، ندارند و بعد از مرگ شوهر، پیشاپیش زن را نیز مرده می‌پندارند و از او دست می‌شویند. اما در تصویرگری نسخ خطی صفوی تاکید رنگی بین عروس و داماد سستی شده و شاهزاده دانیال و مردمِ نظاره‌گر کاملاً یکسان است و تفاوتی دیده نمی‌شود که کاملاً با سنت تصویرگری نگارگران هندی متفاوت است و نشان از جهان بینی متفاوت دو ملت در برخورد با رسم ظالمانه سستی دارد.



تصویر ۶- نگاره شماره Or.2839، برگ f.17r، به سبک گورکانی، کار نگارگران هندی، اوایل قرن ۱۷ میلادی (اواسط قرن ۱۱ ه.ق.)، کتابخانه موزه بریتانیا، (Url2).

یافته‌ها

با توجه به مطالب گفته شده و توصیفاتی که از نگاره‌ها به عمل آمد، یافته‌های پژوهش به شرح ذیل عنوان می‌گردد.

با توجه به ترکیب‌بندی کلی اثر در نگاره شماره ۴ و نگاره شماره ۵، شباهت‌های بسیاری مشاهده می‌شود که از قرار زیر است: ۱- ترکیب‌بندی کلی هیمنه‌های آتش‌گرفته و جهت آن‌ها، ۲- عروس و داماد در آغوش یکدیگر و درمیان آتش، ۳- نبود شاهزاده دانیال و

همراهان و ۴- نوازنده دایره. در مجموع به نظر می‌رسد که یکی از این دو نگاره الگوی دیگری بوده یا اینکه هر دو نگاره الگوی یکسانی داشته‌اند.

از دیگر سو میان تصویر شماره ۲ و تصویر شماره ۳ نیز شباهت‌های غیر قابل انکاری مشاهده می‌شود که عبارتند از: ۱- ترکیب بندی کلی هر دو نگاره شامل درخت تنومند در سمت راست نگاره و در بالای تپه و فرم کلی تپه، ۲- نحوه قرارگیری پیکر داماد با لباس سفید بر روی هیمنه‌ها، ۳- نحوه ایستادن و اضطراب و هیجان عروس بر سر نعش همسر، ۴- حضور شاهزاده دانیال سوار بر اسب و انگشت به دهان از پشت تپه‌ها و ۵- حضور درباریان به عنوان سایه‌گستر بر سر شاهزاده. تنها تفاوت‌های کوچکی در تعداد آتش افروزان و نحوه عملکرد آنها وجود دارد که می‌توان آن را به حساب خلاقیت‌های فردی نگارگر گذاشت.

در این میان تنها صحنه پایانی نگاره شماره ۱ اثر محمدقاسم با بقیه نگاره‌ها متفاوت است و وجوه افتراق این نگاره در مقایسه با نگاره‌های پیش‌گفته از این قرار است: ۱- ترسیم شاهزاده دانیال برای منصرف کردن دختر از سستی شدن در صحنه پایانی، ۲- دخترک سینه چاک در حال گفتگو با شاهزاده دانیال و ۳- شوهر در تابوت. البته در این نگاره هم عناصری مشترک با دیگر نگاره‌ها همانند هیمنه تدفینی و آتش افروزان دیده می‌شود. به نظر می‌رسد محمدقاسم ترفند سینمایی "پایان باز" را به کار برده و بیننده را مجاب می‌سازد تا برای پی بردن به فرجام قصه، به مثنوی نوعی خوشحالی مراجعه کند (نگاه کنید به جداول دو و سه).

همچنین با نگاهی کلی به تصاویر یک تا پنج که توسط نگارگران ایرانی کار شده‌اند در می‌یابیم که با وجودی که آنان آیین هندی را بنا به دستور شاه عباس دوم تصویرسازی کرده‌اند، اما از عمق جان با فلسفه اجرای این رسم هندی موافق و همراه نیستند^{۳۲:۱} - در تصاویر دو تا پنج سلامت ظاهری عروس و داماد در آتش نشان از تمایل نگارگر به تغییر پایان داستان دارد. ۲- استفاده از رنگ‌های جسمی و درخشان و یکسان بودن درجه اشباع رنگی عروس و داماد در آتش با درباریان و شاهزاده می‌تواند تمایل به بقا در

ناخودآگاه نگارگر ایرانی را رهنمون گردد. ۳- در تصویر شماره ۱ همانطور که از نظر گذشت محمدقاسم در صحنه پایانی سستی شدن را مصور نساخته، که این مسأله نیز بر فاصله‌گیری ناخودآگاه نقاش از این آیین خشن صحنه می‌گذارد. ۴- در تصویر شماره ۶ که مربوط به نسخه‌ای گورکانی از مثنوی نوعی است و توسط نگارگران هندی به تصویر کشیده شده، هیچ گونه هول و اضطرابی در تماشایچیان مشاهده نمی‌شود و با کمال خونسردی و آرامش خاطر در حال مشاهده صحنه تکراری سستی شدن هستند. البته این پذیرش و قبول آیین سستی در نحوه بازنمایی نگارگر هندی نیز به خوبی تبلور یافته و او عروس و داماد را به شکلی بسیار مبهم و کمرنگ و در هاله‌ای از دود و در دورترین فاصله مصور کرده و عروس و داماد در حال سوختن، آنچنان کمرنگ و محو تصویر شده‌اند که گویی شخصیت‌هایی گمنام‌اند که در غبار زمان گم شده و سالیان سال است که از این واقعه می‌گذرد و از هم-اینک به دست فراموشی سپرده شده‌اند. در مجموع از شواهد و قرائن چنین بر می‌آید که هنرمند نگارگر هندی کاملاً از سر اعتقاد کامل و راسخ به آیین سستی، آن را مصور ساخته و این مدعا از پررنگ تصویر کردن شاهزاده دانیال و مردم و درباریان نظاره گر در مقابل عروس و داماد که شبحی بیش نیستند تقویت می‌شود. با وجودی که نظرات و آرا بورديو در قرن حاضر عنوان گردیده ولیکن به جهت جامعیت نظریه و پتانسیل بالایی که در تعمیم پذیری آن به جوامع مختلف در ازمنه گذشته دارد، می‌تواند در پاسخ‌گویی به سوال دوم مفید واقع شود. بورديو معتقد است که در جوامع ساده پیشاصنعتی تعداد میدان‌های موثر نسبتاً محدود است و به نظر می‌رسد که در دوره صفوی نیز تنها با میدان قدرت، فضای اجتماعی و اثر فرهنگی روبرو هستیم. بورديو می‌گوید اثر فرهنگی بر اساس منطق یک حوزه قویاً مستقل تولید می‌شود. این امر در مورد بازنمایی آیین سستی در نگاره‌های ایرانی نیز تصدیق دارد و شاه عباس دوم لزوم بازنمایی این رسم هندی را با توجه به جایگاه سیاسی و اجتماعی قوی و مستقل خود که همان حوزه قدرت است، ضروری می‌پندارد.

همچنین بورديو معتقد است که آثار هنری محصول یک گسست دائم با تاریخ و سنت است و خود رو به سوی آن دارد که تاریخی شود. در ارتباط با تعمیم مفهوم گسست در نظرات بورديو به دوره صفوی، می‌توان چنین اذعان داشت که دربار صفوی اقدام به مصور نمودن سنتی می‌کند که دارای گسست کامل با تاریخ و سنت اسلامی است و از منظر مسلمانان مطرود است و صرف پیش‌گویی درست دختر هندو قبل از سستی شدن‌اش در اعلام پیروزی سپاه ایران در چهل روز آینده و متعاقب آن تصرف قندهار به دست شاه عباس دوم در ۱۰۸۵ ه.ق. و ملاحظات سیاسی میان ایران و هند از منظر شاه عباس است که سبب ساز این تصویرگری می‌شود. لذا شاهد هستیم که به صورتی برق آسا «ستی شدن» تبدیل به نوعی «عادت‌واره» یا به عبارتی مجموعه‌ای از روابط جاف‌تاده در میان کنش-گران اجتماعی (شاه عباس دوم و دربار صفویه) می‌شود و «ستی» تبدیل به کالایی فرهنگی می‌شود که به قول بورديو دارای استراتژی‌های تشخیص و تمایز است و پویش‌های این میدان را رقم می‌زند و موجب می‌شود که محصولاتش که همان نگارگری نسخ خطی و یا دیوارنگاره کاخ چهل‌ستون اصفهان باشند، در مقام ابزارها و روش‌هایی برای ایجاد تمایز عمل کنند. چنانکه تصویر سستی شدن دختر هندو با اتمسفری کاملاً متفاوت و غیرملموس با روحیه ایرانیان به عنوان عامل ایجاد کننده تمایز در کنار دیوارنگاره‌های کاخ چهل‌ستون با موضوعات عاشقانه، یعنی یوسف و زلیخا و خسرو و شیرین قرار می‌گیرد و از طرف دربار تصدیق می‌شود.

نتیجه‌گیری

در مجموع می‌توان گفت که آیین سستی در حوزه اثر و کالای هنری‌ایی طبقه بندی می‌شود که از طریق فضای اجتماعی ایجاد شده توسط پیشگویی درست دختر هندو قبل از سستی شدن، تقویت شده و در نتیجه تقویت آن و ارتباطش با میدان قدرت یعنی دربار شاه عباس دوم، مشروعیت فرهنگی یافته و به روابط قدرت مذکور افزوده می‌گردد و در بازتولید سیستماتیک آنها

سهیم می‌شود و در نهایت به منصه ظهور می‌رسد. اما با تمام این تفاسیر به نظر میرسد که مقبولیت سستی بیشتر از طرف دربار بوده و در هیأت حاکمه تبدیل به نوعی عادتواره گشته که پیشگویی درست دخترک هندو در این مورد نقش اساسی را ایفا میکند؛ اما با وجود تصویرگری‌های این ماجرا، شاهد آن هستیم که سستی در ذهن نگارگر ایرانی به عادتواره تبدیل نشده و ترسیم کردن عروس به صورت زنده و داماد در تابوت و به دور از آتش در صحنه پایانی نگاره‌ها گواه این مدعاست. شاید این عدم مقبولیت به دو دلیل باشد که یکی طی نشدن زمان لازم برای رسوب و رسوخ سستی در فرهنگ ایرانی و اصرار دربار برای بازنمایی آن در چهلستون و نسخ خطی باشد و دوم خشونت مستتر در آن که قتل نفس زن محسوب میشود و از منطق اسلام به دور است. از سویی دیگر در بحث دیوارنگاره سستی در کاخ چهلستون این اثر به نوعی در تقابل با دو اثر عاشقانه ذکر شده هم طبقه‌بندی شده و گوی سبقت را می‌رباید و در فحوای مضامین خود می‌خواهد این مفهوم را منتقل سازد که عشق خالصانه زنان هندو از داستان‌های عاشقانه خسرو و شیرین یا یوسف و زلیخا پا را فراتر گذاشته و سنتی متمایز است. در نهایت می‌بینیم که همانطور که بورديو معترف است که قدرت، وسیله و هدف بنیادی هر تولید فرهنگی است، این قضیه در زمان شاه عباس دوم نیز بدیل می‌یابد و سبب تبلور آن در هنر و ادب ایران می‌شود. با این وجود نگارنده معتقد است که با توجه به تحلیل‌هایی که از نگاره‌ها ارائه شد و همچنین مقایسه نتایج نگاره‌های صفوی با نگاره گورکانی، علی‌رغم انعکاس موفق سستی در ادب فارسی و با وجود دستور شاه عباس دوم مبنی بر مصورسازی آن در نقاشخانه‌های سلطنتی، این آیین و فلسفه آن در مخیله نگارگران ایرانی رسوب نکرده و مقبول نیفتاده و نگارگر صفوی با وجود تصویرگری‌های متعدد از این رسم، در ضمیر ناخودآگاه خود، تمایل به تغییر دادن قصه و پایان درد و رنج عروس بی‌گناه دارد که الگوی کلی نگاره‌های صفوی این امر را تایید می‌کنند.

نگاره ۱	نگاره ۲	نگاره ۳	نگاره ۴	نگاره ۵	نگاره ۶
۲۶۸ دویلین	۲۶۹ دویلین	۷۶۹ پاریس	۶۴۹ بالتیمور	ویکی پدیا	۲۸۳۹ لندن
قهوه ای روشن عروس (طلایی)	قرمز جگری تیره	قرمز آتشین	قرمز آتشین	آبی فیروزه ای	---
رنگ لباس داماد	سفید	سفید	بنفش تیره	سفید	---
ایستاده بیرون از آتش در حال گفتگو با شاه	ایستاده در آتش در کنار داماد	ایستاده در آتش در کنار داماد	خوابیده در آتش در کنار داماد	خوابیده در آتش در کنار داماد	نشسته در آتش در کنار داماد
در تابوت بیرون آتش	خوابیده در آتش	خوابیده در آتش	خوابیده در آتش	خوابیده در آتش	خوابیده در آتش
موقعیت شاهزاده دانیال	سوار بر اسب	روی تپه سوار بر اسب	---	---	سوار بر اسب
نوازنده دایره	---	---	یک نفر مرد	دو نفر مرد	یک نفر مرد سیاه
درباریان	هفت نفر مرد	سه نفر مرد	---	---	۲۴ نفر مرد
نظاره گران	---	---	پنج نفر مرد	چهار نفر مرد	---
آتش افروزان	دو نفر مرد	دو نفر مرد	شش نفر مرد	یک نفر مرد	دو نفر مرد
تشییع کنندگان تابوت	سه نفر مرد	---	---	---	---
تعداد افراد تصویر شده	۷ نفر مرد و ۱ زن	۱۲ نفر مرد و ۱ زن	۹ نفر مرد و ۱ زن	۲۰ نفر مرد و ۱ زن	۲۸ نفر مرد و ۱ زن

جدول دو- وجوه اشتراک و افتراق نگاره‌های مطالعه شده - مأخذ: نگارنده

تشکر و قدردانی

اجر معنوی پژوهش حاضر تقدیم می‌گردد به روح طیبه
#شهید محمود حسن زاده گزگری و خانواده معزز
ایشان.

نگارنده به پاس راهنمایی‌های بزرگوارانه استاد گرانقدر
جناب آقای دکتر یعقوب آژند نهایت امتنان را دارد.
همچنین از همکاری بی‌دریغ سرکار خانم دکتر مویا کری
(Dr. Moya Carey) مدیریت محترم بخش اسلامی
موزه چسترییتی دوبلین در ایرلند به پاس ارسال تصاویر
نسخ خطی سپاسگزاری می‌نماید.

پی‌نوشت

^۱ دوره پهلوانی: ۱۰۰۰ تا ۵۰۰ ق.م.

^۲ Social topology

^۳ The Walters Art Museum

^۴ شاه عباس دوم: ۱۰۴۲ ق.م. - ۱۰۷۷ ق.م.

^۵ شاه‌عباس اول: ۹۷۸ ه.ق. - ۱۰۳۸ ه.ق.

^۶ Pierre Bourdieu: 1930-2002

^۷ میدان: مجموعه‌ای از روابط بین موقعیت‌های مختلف، در فضای
اجتماعی.

^۸ عادت واره: مجموعه‌ای از روابط جا افتاده در کنشگران
اجتماعی.

^۹ شاه صفی اول: ۱۰۱۹ ه.ق. - ۱۰۵۱ ه.ق.

^{۱۰} شاه صفی دوم (شاه سلیمان): ۱۰۵۸ ه.ق. - ۱۱۰۶ ه.ق.

^{۱۱} شاه سلطان حسین: ۱۰۷۹ ه.ق. - ۱۱۳۹ ه.ق.

^{۱۲} ملاز: ملاج.

^{۱۳} عصر صفویان ایران: ۹۰۷ ه.ق. - ۱۱۴۸ ه.ق.

^{۱۴} گورکانیان هند: ۹۳۲ ه.ق. - ۱۲۷۴ ه.ق.

^{۱۵} شاه تهماسب: ۹۱۹ ه.ق. - ۹۸۴ ه.ق.

^{۱۶} نگارنده موفق شد که هر پنج نسخه موجود از این مثنوی را
بیابد؛ اما محل نگهداری یک نسخه که در ویکیپدیا آپلود شده،
نامعلوم است.

^{۱۷} محتشم کاشانی: د. ۹۹۶ ه.ق.

^{۱۸} دانیال شاه: ۹۸۰ ه.ق. - ۱۰۱۳ ه.ق.، فرزند اکبر شاه گورکانی.

^{۱۹} سپهسالار میرزا عبدالرحیم خان خانان (۹۶۴ ه.ق. - ۱۰۳۶ ه.ق.): از
وزیران و شاعران هنرپرور دربار گورکانیان هند معاصر با اکبر شاه
و جهانگیر شاه گورکانی که نقش مهمی در مهاجرت هنرمندان
ایرانی به هند داشت.

^{۲۰} بحر رمل مسدس محذوف (مغاعیلن مغاعیلن فعلولن) با کد
۱۰۰۶ و نماد: U---U---U---U (Url6).

^{۲۱} سرشماری ابیات مثنوی سوز و گداز بر اساس نسخه تصحیح
شده شادروان دکتر سید امیر حسن عابدی [استاد ممتاز دانشگاه
دهلی] انجام گرفته که تصحیح ایشان با استناد بر دو نسخه ذیل
انجام پذیرفته است: ۱- نسخه خطی سوز و گداز که ضمیمه
«کلیات نوعی» در کتابخانه ایندیافیس لندن به شماره

Ethe1485 محفوظ است. ۲- نسخه چاپی و مغلوط و سقیم «سوز
و گداز» که به صورت ضمیمه «اکبرنامه» در چاپخانه نولکشور در
سال ۱۲۸۴ ه.ق. به چاپ رسیده است (نوعی خبوشانی، ۱۳۴۸:
۳۲).

^{۲۲} Chester Beatty Library

^{۲۳} چنانکه می‌دانیم قرار دادن عمامه شخص متوفی بر روی
تابوت، سنتی است که در هنگام تشییع علمای عظام در ایران
معاصر نیز مرسوم بوده و به نظر می‌رسد ریشه تاریخی دارد.
^{۲۴} هژوارش یا آژوارش در نوشته‌های پهلوی به واژه‌ها یا بخش‌هایی
از یک واژه گفته می‌شود که به زبان آرامی و به خط پهلوی نوشته
می‌شد اما هنگام خواندن آنها برابر پارسی میانه آنها تلفظ می‌شد.
این کلمه نخستین بار بصورت «ژوارش» در کتاب الفهرست ابن
ندیم به کار رفته است، (Url5).

^{۲۵} Jonas Otter

^{۲۶} The Bibliothèque nationale de France

^{۲۷} Ivan Stchoukine

^{۲۸} Ernst Kühnel

^{۲۹} Louvre Museum

^{۳۰} The British Library

^{۳۱} روشی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای که شخصیت‌های اثر هنری، بر
اساس اهمیت‌شان، بزرگ‌تر و جلوتر از سایرین به تصویر کشیده
می‌شوند.

^{۳۲} همانطور که در دیوارنگاره داستان سوز و گداز در کاخ
چهلستون نیز مشاهده می‌شود؛ عروس کاملاً سالم و به دور از آتش
ترسیم شده و جمعیت زیادی در حال منصرف نمودن او از رفتن
به درون آتش هستند. نگارنده

منابع

آژند(الف)، یعقوب (۱۳۸۵). ققنوس وار در میان آتش(تفحصی در
باب مثنوی سوز و گداز و دیوارنگاره ای در چهل‌ستون)،
گلسان هنر، سال دوم، پاییز، شماره سه، ۱۱۸-۱۲۲.

آژند(ب)، یعقوب (۱۳۸۵). *مکتب نگارگری اصفهان(به
مناسبت گردهمایی بین المللی مکتب اصفهان)*،
تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و انتشارات فرهنگستان
هنر.

ابوالبشری، پیمان؛ وکیلی، هادی؛ ناظمیان فرد، علی (۱۳۹۵).
ریشه‌یابی تاریخی سوختن انسان کامل در فرهنگ صوفیانه،
*مطالعات تاریخ فرهنگی(پژوهشنامه انجمن ایرانی
تاریخ)*، سال هشتم، پاییز، شماره بیست و نه، ۱-۲۲.

باباصفری، علی اصغر؛ سالمیان، غلامرضا (۱۳۸۷). ستی و بازتاب
آن در ادب فارسی، *جستارهای ادبی*، دانشکده ادبیات و
علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، بهار، شماره صدو
شصت، ۴۹ - ۷۴.

بوردیو، پی‌یر (۱۳۹۰). *تمایز نقد اجتماعی و قضاوت های
ذوقی*، ترجمه حسن چاووشیان، تهران: ثالث.

بوردیو، پی‌یر (۱۳۸۹). *نظریه کنش؛ دلایل و انتخاب
عقلانی*، ترجمه مرتضی مردیها، چاپ سوم، تهران: نقش و
نگار.

پاکباز، رویین (۱۳۹۰). *دایره‌المعارف هنر*، چاپ یازدهم،
تهران: فرهنگ معاصر.

جعفری، یونس (۱۳۵۲). ستی، *نشریه ارمغان*، دوره چهل و دوم، آذر، شماره نه، ۵۸۵-۵۹۲.

جنکینز، ریچارد (۱۳۸۵). *پی‌یر بورديو*، ترجمه لیلا جوافشانی و حسن چاووشیان، تهران: نی.

جوانی، اصغر (۱۳۸۵). *بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان، (به مناسبت گردهمایی بین‌المللی مکتب اصفهان)*، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و انتشارات فرهنگستان هنر.

جوانی، اصغر (۱۳۹۱). سنت ستی هند در دیوارنگاره کاخ چهلستون و مثنوی سوز و گداز (تجلی روابط فرهنگی ایران و هند در عصر شاه عباس دوم و اکبرشاه)، *پژوهش هنر*، سال دوم، دانشگاه هنر اصفهان، بهار و تابستان، شماره ۱-۱۰.

حسن، زکی محمد (۱۳۸۸). *هنر ایران در روزگار اسلامی*، ترجمه محمد ابراهیم اقلیدی، چاپ دوم، تهران: صدای معاصر.

حسینی، افتخارالسادات (۱۳۹۴). *تحلیل بینامتنی دیوارنگاره شاهزاده هندی در کاخ چهل ستون*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشته صنایع دستی و هنرهای سنتی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه علم و هنر اردکان.

رازی، امین‌احمد (۱۳۷۸). *تذکره هفت اقلیم*، جلد ۲، تصحیح تعلیقات و حواشی سیدمحمدرضا طاهری «حسرت»، تهران: سروش.

ریشار، فرانسیس (۱۳۸۳). *جلوه‌های هنرپارسی؛ نسخه‌های نفیس ایرانی قرن ۱۱ تا ۱۱ هجری قمری موجود در کتابخانه ملی فرانسه*، مترجم عبدالمحمد روح بخشان، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۲). *تاریخ ادبیات در ایران از نخستین سال‌های سده دهم تا میانه سده دوازدهم هجری*، چاپ هشتم، جلد پنجم بخش اول، تهران: فردوس.

طلایی، مولود؛ طغیانی، اسحاق (۱۳۹۴). بررسی ساختار روایی منظومه سوز و گداز نوعی خوشانی با تکیه بر نظریه ژپ لیت ولت، *مطالعات نظریه و انواع ادبی*، دانشگاه حکیم سبزواری، سال اول، زمستان، شماره یک، ۴۱-۵۹.

عابدی، سید امیر حسن (۱۳۴۶). داستان‌های ستی در ادبیات فارسی، *نشریه مهر*، سال سیزدهم، شماره هشت، ۵۶۹-۵۷۳.

فیضی، سوسن (۱۳۹۷). *آیین خودسوزی زنان در ستی نامه‌ها و بازتاب آن در ادبیات فارسی*، رساله دکتری تخصصی، رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشکده زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه لرستان.

کاردگر، یحیی (۱۳۹۳). بازتاب جنبه‌هایی از فرهنگ و ادبیات هند در شعر صائب، *شعر پژوهی (بوستان ادب)*، دانشگاه شیراز، تابستان، شماره بیست، ۱۳۵-۱۶۰.

ممتاز، فریده (۱۳۸۳). معرفی مفهوم طبقه از دیدگاه بورديو، *پژوهشنامه علوم انسانی*، دانشگاه شهید بهشتی، بهار و تابستان، شماره چهل و یک و چهل و دو، ۱۴۹-۱۶۰.

مؤیدحکمت، ناهید (۱۳۹۲). درآمدی بر رویکرد روش شناختی پیر بورديو به مفهوم سرمایه فرهنگی، *جامعه پژوهی فرهنگی*، سال چهارم، بهار، شماره یکم، ۱۵۵-۱۷۸.

نوعی خوشانی، محمدرضا بن محمود (۱۳۸۴). *سوز و گداز مصور (نسخه خطی کتابخانه ملی فرانسه)*، خوشنویس ابوتراب اصفهانی، به کوشش محمدحسن سمسار، تهران: زیران.

نوری‌نژاد، سمیه (۱۳۹۳). *بت‌گوران: معبد هندوها در بندرعباس، جلوه هنر*، پاییز و زمستان، شماره دوازده، ۱۹-۳۲.

نوعی خوشانی، محمدرضا (۱۳۴۸). *سوز و گداز*، تصحیح سید امیرحسن عابدی، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

ولیزاده، فیروز؛ بزرگ بیگدلی، سعید (۱۳۹۶). تطبیق و تحلیل بنمایه‌های فکری داستانهای عاشقانه فارسی ایران و هند در دوره صفوی، *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*، دانشگاه تربیت مدرس، دوره پنجم، پاییز، شماره سه، ۵۲-۷۷.

تارنماهای جستجوهای مقالات و پایان‌نامه‌ها

<https://www.jstor.org> (Access date October 2022)

<https://irandoc.ir> (Access date October 2022)

References:

- Abedi, S.A., (1967). Sati's stories in Persian literature, *Mehr*, 13(8), 573-569, (Text in Persian).
- Abolbashiari, P., Vakil, H., Nazemianfard, A., (2016). The historical rooting of the burning of the perfect human being in the Sufi culture, *Cultural History Studies (Pejuhesh Nameh Anjoman-e Iraniye Tarikh)*, 8(29), 1-22, (Text in Persian).
- Azhand, Y., (2006). Like a phoenix in the middle of fire (Investigation about Masnavi Suz u Gawdaz and a wall painting in Chehel Sotoun), *Golestan-e-Honar*, (3), 118-122, (Text in Persian).
- Azhand, Y., (2006). *Isfahan School of Painting (on the occasion of the international gathering of Isfahan School)*, Tehran: Farhangestan-e Honar Publication, (Text in Persian).
- Babasafari, A., Salemiyan, Gh., (2008). Sati and its reflection in Persian literature, *Literary Studies*, Ferdowsi University of Mashhad, (160), 49-74, (Text in Persian).
- Bourdieu, P., (2011). *La distinction: Critique sociale du jugement*, Translated by: Hassan Chavoshian, Tehran: Saleh publication, (Text in Persian).
- Bourdieu, P., (2010). *Raisons pratiques: sur la theorie de l'action*, Translated by: Morteza Mardiha, (3rd ed), Tehran: naghsh-o negar publication, (Text in Persian).
- Farhad, M., (2001). Searching for The New: Later Safavid Painting and the Suz u Gawdaz (Burning and Melting) by Nau'i Khabushani, *The Journal of the Walters Art Museum*, Focus on the Collections, Baltimor, (59), 115-130.
- Feyzi, S., (2018). *The self-immolation ritual of women in Sati-nameh and its reflection in Persian literature*, Specialized doctoral dissertation, Persian language and literature, Faculty of Persian Language and Literature, Lorestan University, (Text in Persian).
- Jafari, Y., (1973). Sati, *Armaghan*, (42)9, 585-592, (Text in Persian).
- Hosseini, E., (2015). *Intertextual analysis of the mural painting of the Indian prince in Chehelsootoun Palace*, Master's degree, field of handicrafts and traditional arts, Faculty of Art and Architecture, Ardakan University of Science and Art, (Text in Persian).
- Javani, A., (2006). *Foundations of Isfahan School of Painting (on the occasion of the*

- 91/burning-and-melting-2/(Access date November 2022)
- Url2: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Or_2839
- Url3: <https://www.chesterbeatty.ie/>(Access date November 2022)
- Url4: [https://www.en.wikipedia.org/wiki/Sati_\(practice\)](https://www.en.wikipedia.org/wiki/Sati_(practice))(Accessdate December 2022)
- Url5: <https://www.fa.wikipedia.org>(Access date October up to November 2022)
- Url6: <http://www.prosody.ir/prosody/ShowRhythm.php>(Access date December 2022)
- international gathering of Isfahan School*), Tehran: Farhangestan-e Honar Publication, (Text in Persian).
- Javani, A., (2012). Indian Sati Traditionn in the Chehelsotoun Palace Wall Painting and SuzoGodaz Mathnavi (The manifestation of cultural relationship between Iran and India in Shah Abbas II and Akbar Shah era), *Reaserch of Art Journal*, 2(3), 1-10, (Text in Persian).
- Jenkins, R., (2006). *Pierre Bourdieu[Book]*, Translated by :Leila Joafshani and Hassan Chavoshian, Tehran: Ney Publication, (Text in Persian).
- Kardgar, Y., (2014). Reflecting aspects of Indian culture and literature in Saeb's poetry, *Poetry Studies*, (20), 135-160, (Text in Persian).
- Moayedhekmat, N., (2013). An introduction to Pierre Bourdieu's methodological approach to the concept of cultural capital, *Sociological Cultural Studies*, 4(1), 155-178, (Text in Persian).
- Montaz, F., (2004). Introducing the concept of class from Bourdieu's point of view, *Journal of humanities*, (41&42), 149-160, (Text in Persian).
- Naw'i Khabushani. M., (2005). *Illustrated Suz u Gawdaz (Burning and Melting) (Manuscript of the National Library of France)*, calligrapher Abutorab Isfahani, by the efforts of Mohammad Hasan Semsar, Tehran: Zariran, (Text in Persian).
- Nourinejad, S., (2014). Batgouran: Hindu temple in Bandar Abbas, *Glory of Art (jelvey-honar)*, (12), 19-32, (Text in Persian).
- Nau'i Khabushani, M., (1969). *Suz u Gawdaz (Burning and Melting)*, Corrected by: Seyed Amirhasan Abedi, Tehran: Iranian Culture Foundation Publishers, (Text in Persian).
- Pakbaz, R., (2011). *Encyclopedia of Art*, (11nd ed), Tehran: Farhang-e Moaser Publishers, (Text in Persian).
- Razi, A., (1999). Haft Eqlim Tazkira, Corrected by: Seyyed Mohammad Reza Taheri, Tehran: Soroush, (Text in Persian).
- Richard, F., (2004). *Splendeurs persanes: manuscrits du XIIIe au XVIIe siecle*, Translated by: Abdul Mohammad Roohbakhshan, Tehran: Sazman-e Chap-o Entesharat-e Vezarat-e Farhang-o Ershad-e Islami, (Text in Persian).
- Safa, Z., (1993). *The history of literature in Iran from the first years of the 10th century to the middle of the 12th century*, (8th ed), The first part of the fifth volume, Tehran: Ferdows, (Text in Persian).
- Talaei, M.; Toghyani, E., (2015). Investigating the narrative structure of Naw'i Khabushani's epopee SuzoGodaz based on the theory of Jaap Lintvelt, *Theory studies and literary types*, 1(1), 41-59, (Text in Persian).
- Valizadeh, F.; Bozorg Bigdeli, S., (2017). Adaptation and analysis of the intellectual bases of Persian love stories of Iran and India in the Safavid period, *Comparative Literature Research*, 5(3), 52-77, (Text in Persian).
- Zaki Muhammad, H., (2009). *Iranian art in the Islamic era*, Translated by: Mohammad Ebrahim Eqlidi, (2nd ed), Tehran: Seda-ye moaser publication, (Text in Persian).
- URLs**
- Url1: <https://www.art.thewalters.org/detail/303>

A Reflection of the Sati in the Safavid Poetry and Art Based on the Theory of "Field" and "Distinction" by Pierre Bourdieu¹

Fatemeh Gholami Houjaghan ²

Received: 2023-08-31
Accepted: 2024-05-21

Abstract

Sati and its reflection in the poetry and art of the Safavid period are some of the things that cannot easily be overtaken by it. This is because it is a non-Iranian tradition, composed in the form of poetry by order of the Mughal court to Mohammad Reza Naw'i Khabushani, an immigrant Iranian poet in India. On the other hand, it is illustrated in the form of miniatures and wall paintings of the Chehel Sotoun Palace under the command of Shah Abbas II, because of the Hindu girl's prediction before committing Sati, based on the victory of the Iranian Corps in the Kandahar War. Khobushani composed this ritual beautifully in the form of Masnavi Suz u Gawdaz (Burning and Melting), which was applauded by the Mughal court. Attention to the remaining illustrated version of Khobushani's Masnavi—as one of the important documents of the cultural relations between the two influential countries of Iran and India in the 11th century A.H.—and the social, political, and cultural reasons for this representation, as well as the introduction, adaptation, and analysis of the illustrated version of this Masnavi, are among the issues of interest in this research. It explains the relationship between factors such as power, cultural distinction, and cultural field in the reproduction of works of art. In any case, Sati appears strange within Iranian culture and society and is completely distinct and clear; this "distinction" is well analyzed according to Bourdieu to clarify the placement of Sati and the reasons for its favor by the Safavid court. This is

¹DOI: 10.22051/jjh.2024.44848.2042

² Ph.D. Student of Comparative and Analytical History of Islamic Art, Department of Fine Studies of Art, Visual Arts Faculty, University of Tehran, Tehran, Iran.

qualitative research based on an inductive method and a descriptive and analytical approach, evaluating the final miniatures of Masnavi Suz u Gawdaz. It is evident that power factors play a decisive role in creating works of art. However, according to evidence in the miniatures, despite the depiction of this ritual, this phenomenon has not settled deeply in the Iranian spirit.

Also, with a general look at pictures one to five made by Iranian painters, we can see that, although they depicted the Indian religion according to the order of Shah Abbas II, from the bottom of their hearts, they do not agree with the philosophy of implementing this Indian custom:

1-In pictures two to five, the apparent health of the bride and groom in the fire shows the artist's desire to change the ending of the story.

2-The use of bright colors and the equal color saturation of the bride and groom in the fire with the courtiers and the prince suggests a subconscious desire for survival in the Iranian artist.

3-In picture one, as mentioned above, Mohammad Ghasem did not depict Sati in the final scene, confirming the painter's unconscious distance from this violent tradition.

4-In picture six, which relates to the Mughal version of the Masnavi painted by Indian artists, there is no panic or anxiety in the audience; they are watching the repeated scene of Sati with complete composure and peace of mind.

This acceptance of the Sati ritual is well crystallized in the representation by the Indian artist, who depicted the bride and groom in a vague and faint manner, surrounded by smoke and placed at the farthest distance. The burning bride and groom are so faded and blurred that they appear as unknown characters lost in the dust of time, as if years have passed since the event and they have been forgotten. Overall, it is evident that the Indian artist painted it with complete and firm belief in the religion of Sati. This claim is strengthened by the bold depiction of Prince Daniel and the people and courtiers watching in front of the bride and groom, who are nothing more than ghosts.

Although Bourdieu's views are rooted in the current century, the comprehensiveness of his theory and its potential for generalization to past societies make it useful for answering our questions. Bourdieu argues that in simple pre-industrial societies, the number of effective fields is relatively limited. During the Safavid period, the fields of power, social space, and cultural influence seem dominant. Bourdieu posits that cultural works are produced based on the logic of a strongly independent field. This holds true for the representation of the Sati custom in Iranian paintings, as Shah Abbas II considered it necessary to represent this Indian custom due to his strong and independent political and social status, which reflected the domain of power. Bourdieu also asserts that works of art are products of a permanent break with history and tradition and tend to become historical. In the context of Bourdieu's concept of discontinuity applied to the Safavid period, it can be acknowledged that the Safavid court illustrated a tradition completely disconnected from Islamic history and tradition. This practice, rejected by Muslims, was adopted solely because of the Hindu girl's correct prediction of Iranian victory within forty days and Shah Abbas II's subsequent capture of Kandahar in 1085 A.H. Political considerations between Iran and India, from Shah Abbas's perspective, also influenced this portrayal.

Thus, "getting Sati" suddenly becomes a "habitual" practice or, in other words, a set of established relationships among social actors (Shah Abbas II and the Safavid court). Sati becomes a cultural commodity, which, according to Bourdieu, encompasses strategies of identification and differentiation. These strategies determine the dynamics of this field and make products such as manuscript paintings or wall paintings of Chehel Sotoun Palace in Isfahan tools for creating distinction.

In general, Sati is classified as part of artistic works, strengthened by the social atmosphere created by the Hindu girl's correct prophecy before committing Sati. Its strengthening and connection with the field of power—namely, Shah Abbas II's court—granted it cultural legitimacy, reinforcing power relations and reproducing them systematically. Despite these interpretations, it seems that Sati was more accepted by the court than by Iranian artists. This is evident in the depictions of the bride alive and the groom in a coffin, far from the fire, in the paintings' final scenes. Perhaps this lack of acceptance is due to two reasons: the insufficient time for Sati to permeate Iranian culture and the court's insistence on its representation in Chehel Sotoun and manuscripts, and the hidden violence in this ritual, which is seen as the suicide of a woman and contrary to Islamic logic.

Regarding the mural painting of Sati in Chehel Sotoun Palace, this work contrasts with the two romantic works mentioned earlier. It conveys the idea that the sincere love of Hindu women surpasses the love stories of Khosrow and Shirin or Joseph and Zuleikha, marking it as a distinct tradition. Finally, as Bourdieu asserts, power is the fundamental means and goal of all cultural production. This principle also applies to the era of Shah Abbas II, manifesting in the crystallization of Sati within Iranian art and literature. However, based on an analysis of the paintings and a comparison of Safavid and Mughal artwork, despite the successful reflection of Sati in Persian literature and Shah Abbas II's orders for its depiction, this ritual and its philosophy were not fully accepted in the imagination of Iranian painters. Despite numerous depictions of this custom, the Safavid painter subconsciously desired to change the story and alleviate the bride's pain and suffering. The general pattern of Safavid paintings supports this claim

Keywords: Sati, Safavid Art and Poetry, Pierre Bourdieu, Cultural Distinction, Cultural Field