«تصویرشناسی» میدان نقش‌جهان اصفهان از منظر سفرنامه‌های دوره صفوی

فاطمه کاتب
دانشیار گروه پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)
Email: f.kateb@alzahra.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۱۰/۲۱
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۲/۰۲

چکیده:

«تصویرشناسی» از شاخه‌های هنر و ادبیات تطبیقی است و موضوع آن، بررسی فرهنگ خودی در ادبیات دیگری و فرهنگ دیگری در ادبیات خودی است. در مطالعات تصویرشناسانه، فرض بر این است که تصویرپردازی از دیگری، آمیخته با دیدگاه اگزوتیکی است که بر مبنای کلیشه‌ها و استروتایپ‌ها از جامعه دیگری، شکل گرفته است.

دوره صفوی آغاز روابط جدید میان ایران و اروپا است. از این رو، سفرنامه‌های این دوره به‌عنوان متون ادبی، بیانگر بازنمایی تصاویر غربیان از زندگی، هنر و فرهنگ ایران و محل مناسبی برای نمایش دیدگاه قالبی و فرادستی نسبت به هنر و فرهنگ ایران است. از آن‌جا که نویسندگان موجوداتی منفرد و مستقل نیستند، و بیش از هر چیز، متعلق به تاریخ جامعه‌ای هستند که هویتشان را شکل داده است؛ بازخوانی تصویرپردازی سفرنامه‌نویسان غربی از جلوه‌های هنر اصفهان، می‌تواند به شناخت زمینه‌های استعماری و دیرینه‌شناسی تقابل فرهنگی شرق و غرب، یاری رساند.

این پژوهش از نوع تاریخی-تحلیلی و نحوه گردآوری اطلاعات، اسنادی(کتابخانه‌ای) است. مقاله حاضر قصد دارد به مطالعه تصویرشناسانه هنر اصفهان از دیدگاه سفرنامه‌نویسانی نظیر شاردن، کمپفر، سانسون، تاورنیه و ... بپردازد. نتیجه آن‌که، عموم غربیان در سفرنامه‌های خود، حتی در جایی که زبان به ستایش فرهنگ و هنر ایرانی می‌گشایند، آن را با نمونه‌های غربی مقایسه می‌کنند؛ گویی هنر و هنرمندان غرب را مبدأ خلاقیت و هنرپروری در نظر گرفته‌اند. از سوی دیگر، مبدأ شکل‌گیری هنر ایران را دیدگاه‌های کلیشه‌ای درباره شرقیان می‌دانند که شامل صفاتی نظیر حسادت، کینه‌توزی و .... است.

واژگان کلیدی: سفرنامه صفوی، استروتیپ، تصویرشناسی، اگزوتیک، میدان نقش‌جهان.

مقدمه:

سرزمین ایران، از دیرباز مورد توجه سیاحان شرق و غرب، بوده است. همزمان با شکل‌گیری تحولاتی در مناسبات جهانی و روابط منطقه‌ای، رابطه ایران و اروپا در دوره صفوی، شکل جدیدی به‌خود گرفت. از این رو، سیاحان متعددی از کشورهای اروپایی با اهداف و زمینه‌های گوناگون، به ایران سفر کرده و هرکدام گزارش‌ها، یادداشت‌ها و سفرنامه‌هایی از خود به جا گذاشتند. گفتمان حاکم بر سفرنامه‌ها را می‌توان به‌مثابه شیوه‌ای از اندیشه، در نظر گرفت که در آن تمایز وجودی و شناختی، میان شرق و غرب تبلور یافته است. اهمیت سفرنامه‌ها در این است که، علاوه بر بازنمایی جامعه مقصد، به شناخت و نحوه شکل‌گیری جامعه مبدا نیز یاری می‌رساند؛ می‌توان چگونگی تکوین جوامع مدرن و بروز ویژگی‌های جامعه غربی، مانند جهش اقتصادی، نظم قدرتمند سیاسی و سایر ویژگی‌ها را به مناسبات فرهنگی و اقتصادی با سایر کشورها، ارتباط داد، زیرا «ساخته شدن اروپای غربی، متضمن حس جدیدی از هویت فرهنگی نیز بود. اروپا در جریان بازنمایی خود در مقام تمدنی متمایز، یکه و پیروزمند این هویت جدید را کشف و تولید کرد؛ و همزمان بر تفاوت خود با سایر فرهنگ‌ها، تمدن‌ها و اقوام صحه گذاشت»(هال، ۱۳۸۶: ۹). «شالوده این گفتمان، تعدادی دو انگاره‌های متضاد است که در آن‌ها، داشتن‌های غرب در مقابل نداشتن‌های شرق، قرار می‌گیرد. نتیجه این می‌شود که غرب، عقلانیت دارد؛ اما شرق غیرعقلانی است؛ غرب تساهل دارد و شرق جزمی است؛ غرب پیشرفته است و شرق سنتی»(تاجیک، ۱۳۸۶: ۴۵-۴۶). «سطح اول، فرض تناقض ریشه‌ای میان شرق و غرب، که در دوگانگی‌هایی از عدم عقلانیت، ابتدایی بودن، عدم اخلاق شرق و عقلانیت و پیشرفت و برتری غرب، تجسم می‌یابد»(سعید، ۱۳۹۲: ۹۹).

دوران صفوی، عصر اعتلای حکومت و فرهنگ و هنر در ایران است؛ بیش‌ترین سفرنامه‌ها درباره ایران، مربوط به این دوران است؛ چون اغلب سیاحان مشهور صفویه، ماموران یا سفیران دولت‌های اروپایی بودند، که به قصد شناخت ایران، وارد دربار می‌شدند و در اصفهان، اوقات عمده سفر خود را می‌گذراندند. بنابراین، سیمای این شهر و فرهنگ و هنر آن، به‌وفور در این سفرنامه‌ها ترسیم شده است. در این میان، هنر و جلوه‌های هنری اصفهان در سفرنامه‌های بیگانگان، بازتاب گسترده‌ای داشته است. در تحلیل و بازنمایی آن در سفرنامه‌ها، بیش‌تر به شیفتگی غربیان به هنر ایران اشاره شده است؛ غالبا «تصویرشناسی» هنر ایران، با هدف شناخت دیدگاه‌های مختلف غربیان درباره ایران و قضاوت آن‌ها بر اساس دیدگاه‌های قالبی، مورد غفلت واقع شده است. گفتمان فرادستی این سیاحان را، که از لایه‌های پنهان سفرنامه‌ها است، می‌توان سنگ بنای پژوهشی برای مطالعات پسااستعماری دانست.

بنابر سنت مطالعات تصویرشناسانه، فرض بر این است که، این نویسندگان بر مبنای پیش‌فرض‌های فرهنگی خود از «دیگری شرقی»، اقدام به بازنمایی و توصیف آثار هنری و فرهنگی اصفهان کرده‌اند. از آن‌جا که، نویسندگان موجوداتی منفرد و مستقل نیستند، و بیش از هر چیز، متعلق به تاریخ جامعه‌ای هستند که هویت آنان را شکل داده است، بازخوانی تصویرپردازی آنان از جلوه‌های هنر اصفهان، می‌تواند به شناخت ریشه‌ای استعمار و تقابل فرهنگی شرق و غرب، یاری رساند.

میدان نقش‌جهان با چهار رکن اصلی معماری، یعنی کاخ عالی قاپو، مسجد شاه، مسجد شیخ لطف‌الله و بازار قیصریه، همواره مورد تحلیل و بررسی جهانگردان و سیاحان دوره صفوی بوده است. نوشتار حاضر درجستجوی آن است، تا با بررسی سفرنامه‌ها، در باره هنر تجلی یافته ابنیه میدان نقش‌جهان اصفهان، گفتمان «تصویرشناسانه» غربیان را برجسته نماید.

پیشینه‌ی پژوهش:

شرق‌شناسی، به عنوان روشی در مطالعه متون و آثار، قدمتی طولانی ندارد و مباحث آن، در دهه‌های اخیر مطرح گردیده است. شاید بتوان «شرق‌شناسی» ادوارد سعید(۱۳۸۹) را، مهم‌ترین منبع، در این زمینه دانست. سعید در این کتاب، دانش و قدرت تحمیل شده غرب به شرق و دیدگاه‌های غربی را درباره شرق‌شناسی به چالش کشیده است.

بهمن نامور مطلق، در پژوهش «درآمدی بر تصویرشناسی، معرفی یک روش نقد ادبی و هنری در ادبیات تطبیقی»(۱۳۸۸)، تصویرشناسی را به عنوان گونه‌ای از رهیافت‌های نقد ادبی در مطالعات، مطرح کرده است. تعریف دو واژه «اگزوتیسم» و «استریو تایپ» برگرفته از این مقاله

است. «تصویرشناسی دیگری در ادبیات خودی، با تکیه بر داستان خسی در میقات جلال آل‌احمد»، مقاله‌ای از عبدالله آلبوغیش(۱۳۹۴) است، که در آن نگارنده کوشیده است با استفاده از «تصویرشناسی»، به عنوان رویکردی در حوزه ادبیات تطبیقی، به واکاوی سفرنامه «خسی در میقات» جلال آل‌احمد بپردازد؛ و از این رهگذر، به استخراج تصاویر ارائه شده از «من» و «دیگری» در این سفرنامه، پرداخته است.

«سفرنامه‌نویسان عهد قاجار و تخت جمشید، رویکرد پسااستعماری»، مقاله‌ای از مریم لاری(۱۳۸۸) است. نویسنده این مقاله، با بررسی سفرنامه‌های عهد قاجار در شرح و نگارش هنر تخت جمشید، ریشه‌های رویکرد پسااستعماری را بررسی کرده است.

رضا مختاری اصفهانی و علیرضا اسماعیلی (۱۳۸۵)، در «هنر اصفهان از نگاه سیاحان از صفویه تا پایان قاجار»، به بازخوانی دیدگاه سیاحان عصر صفوی و قاجار، درباره جلوه‌های هنر اصفهان، پرداخته‌اند؛ اما در رویکرد خود به این سفرنامه‌ها، بیش‌تر به دنبال نکات تحسین برانگیز این نوشته‌ها درباره هنر اصفهان بوده‌اند و توجه به لایه‌های پنهان پسااستعماری این متون را مدنظر قرار نداده‌اند.

سفرنامه:

«به‌طور کلی سفرنامه، گزارش تقابل میان خود و دیگری است که در نتیجه جابجایی مکانی، ایجاد شده است. سفرنامه‌ها دو جنبه اساسی دارند: از سویی، جهانی وسیع‌تر از محدوده قلمرو جهان خودی را روایت می‌کنند و از سویی دیگر، ارزش‌ها، معیارها، دغدغه‌ها، پیش‌فرض‌ها و آبشخورهای فرهنگی مسافر را آشکار می‌کنند» (Thompson, 2011: 10-11).

سفرنامه‌نویسی در تاریخ اروپا پیشینه‌ای بس طولانی دارد و می‌توان قدمت آن را به یونان و روم باستان نسبت داد. به‌عنوان مثال «در تاریخ هرودوت و تاریخ طبیعی پلینی، درباره سفرهای روزگار باستان، کشورها، آداب و رسوم خارجی اطلاعات گوناگون گردآوری شده است»(آتشی و انوشیروانی، ۱۳۹۱: ۲۸). در نیمه دوم قرن شانزدهم میلادی، پس از شروع رقابت‌های استعماری، موج جدیدی از سیاحان، با هدف تجاری و سیاسی وارد ایران شدند.

سفرنامه‌ها را می‌توان از عواملی دانست که، منجر به رشد و شکوفایی مکتب رمانتیسیسم شده‌اند. ریشه این مکتب با عقاید اگزوتیک نسبت به شرق به‌مثابه دیگری، آبیاری شده‌اند. اگرچه می‌توان ریشه توجه به شرق و جلوه‌های عجیب فرهنگ دوردست را در اوج شکوفایی رمانتیسیسم قرن نوزده دانست. «در نتیجه سفر به کشورهای بیگانه، تجلیل از مناظر و سنت‌های غیربومی، در داستان‌نویسی(مانند رمان سالامبو اثر فلوبر و رمان آزیاده اثر پیر لوتی)، در نمایش(دو نمایشنامه ویکتورهوگو: ارنانی، ری بلاس) و در شعر(اشعار هوگو، بودلر، نروال و...) هنری ممتاز گشت»(کهنمویی‌پور، ۱۳۸۱: ۱۶۰). در این نگرش، سفرنامه «گفتمانی است که در آن، رفته رفته توصیفات تبدیل به افسانه‌ها می‌شوند»(هال، ۱۳۸۶: ۷۵)؛ زیرا از دیرباز «شرق برای آن‌ها، جایگاه تخیلاتی بود که می‌توانستند «آن‌جا همه چیز را از نو آغاز کنند؛ ولی در برخورد با این شرق رویایی، تعارض دو فرهنگ کاملاً متفاوت، بعضی از نویسندگان را چنان غافل‌گیر کرد که در آثارشان، قالب‌های منفی شرق را منعکس نمودند و برخی دیگر، به‌عکس ترجیح دادند تا در آثارشان، همه پندارهای رویایی را جلوه‌گر سازند»(همان: ۱۶۲). در دسته‌بندی انواع نگارش درباره سرزمین «دیگری»، می‌توان گفت: «اگر راوی با سفر به سرزمین بیگانه، درباره آن فرهنگ و سرزمین، به تصویرسازی بپردازد، گونه تصویری آن، حضوری خواهد بود. در غیر این‌صورت، این ارتباط به گونه‌ای بینامتنی، بینافردی یا ترکیبی خواهد بود»(نامورمطلق، ۱۳۸۸: ۱۳۰-۱۲۹). بنابراین، نوع ادبی «سفرنامه» در شمار تجربه‌های «حضوری» من از جامعه مبدا، از «دیگری» در جامعه مقصد شمرده می‌شود. «همچنان که نوع تصاویر ارائه شده از «من» نوعی و «دیگری»، در بازنمودهای مختلف آن کلیشه‌ای و بسته هستند، این تصاویر بسته و کلیشه‌ای، تصاویر پایداری را نمایان می‌سازند که در حافظه تاریخی یک ملت، درباره فرهنگی دیگر ریشه دوانده‌اند و از یک نسل به نسلی دیگر منتقل می‌شوند.»(آلبوغبیش، ۱۳۹۴: ۲۰).

گونه‌شناسی سفرنامه‌های دوره صفوی:

در دوره صفوی، اصفهان پذیرای مسافران، بازدیدکنندگان مهمی از کشورهای مختلف به‌ویژه اروپا بود. «تا پیش از

سال ۱۶۰۰ م. تعداد دیدارکنندگان اروپایی از ایران، بسیار اندک بود. اما با آغاز سده هفدهم میلادی/یازدهم هجری، به علل گوناگون تغییری چشمگیر، در این مورد ایجاد شد: نخست، برانگیخته شدن علاقه به تجارت با شرق؛ دوم، دشمنی مشترک ایران با اروپای غربی و امپراطوری عثمانی بوده که از نتایج ترغیب کننده این دشمنی رفتار بردبارانه و حتی ترغیب‌کننده شاه عباس در قبال مسیحیان است؛ سوم، آزادسازی بندرگاه‌های ایران در خلیج فارس از سلطه پرتغالی‌ها؛ چهارم، گزارش‌هایی که در زمینه شگفتی‌های سرزمین ایران به‌ویژه پایتخت پرشکوه آن، به اروپا راه می‌یافت؛ پنجم، افزایش تعداد اروپاییان برخوردار از امکانات و انگیزه سفر به ایران.»(استیونس، ۱۳۸۵: ۱۳۷).

همزمان با رواج سفر به دنیای شرق، سیاحان با خاستگاه‌های گوناگون ملیتی و شغلی، وارد ایران شدند.(جدول ۱) «نگارندگان این سفرنامه‌ها بیش‌تر سفرا و نمایندگان سیاسی حکومت‌های مطبوع خود بوده‌اند، که عمدتا برای انجام ماموریتی خاص وارد ایران شده بودند»(اسماعیلی، ۱۳۸۷: ۴۳). اما «تنها سیاست نبود که بیگانگان را به سوی دربار صفوی می‌کشاند، تجارت نیز بخش مهمی از ارتباطات صفویه با غرب را تشکیل می‌داد»(مختاری اصفهانی و اسماعیلی، ۱۳۸۵: ۱۲). تاورنیه و شاردن، نمونه‌هایی برجسته از این سفیران تاجرپیشه هستند. در میان جهانگردانی که اصفهان را دیده و ترسیم کرده‌اند، سهم فرانسویان بیش از همه است. در دوره صفوی، سفرنامه‌های زیادی نگاشته شده است که دانش پژوه در کتاب «بررسی سفرنامه‌های دوره صفوی»، به بررسی و معرفی ۲۴ عنوان سفرنامه، پرداخته است. «از این ۲۴ سفرنامه، هشت مورد، مربوط به ایتالیایی‌هاست؛ فرانسوی‌ها با پنج مورد در رتبه بعدی قرار دارند؛ آلمانی‌ها با سه سفرنامه؛ انگلیسی‌ها با دو سفرنامه؛ اسپانیا، عثمانی، روسیه، هلند، پرتغال و لهستان هرکدام با یک سفرنامه.»(اسماعیلی، ۱۳۸۷: ۴۳).با توجه به این که مؤلفان این سفرنامه‌ها، عمدتاً در مدت اقامت خود بیش‌تر در پایتخت صفویان یعنی اصفهان، حضور داشته‌اند و چنانچه دارای مأموریت سیاسی بوده‌اند، قاعدتاً باید در این شهر به حضور شاه می‌رسیدند؛ در نتیجه، به بازنمایی هنر و ابنیه و فرهنگ اصفهان بیش‌تر از سایر شهرهای ایران پرداخته‌اند.

نام سفرنامه	نویسنده	ملیت	شغل-سمت	هدف سفر	سال ورود	دوره	مدت سفر
برادران شرلی	برادران شرلی(آنتونی و رابرت)	انگلیسی	سفرا و نمایندگان سیاسی	ماموریت سیاسی	۱۵۹۸ م	شاه اسماعیل- شاه طهماسب	
پیترو دلاواله	پیترو دلاواله	ایتالیایی	دانشمند، نماینده سیاسی	ماموریت سیاسی	۱۶۱۷	شاه‌عباس اول	۵ سال
سفرنامه تاورنیه	ژان باتیست تاورنیه	فرانسوی	تاجر-سیاح	تجارت-سیاحت	۱۶۳۱	شاه‌صفی. شاه‌عباس دوم. شاه سلیمان	
سیاحت‌نامه شاردن	شوالیه ژان شاردن	فرانسوی	تاجر-سیاح	تجارت-سیاحت	۱۶۶۵	شاه عباس دوم	۶ سال
سفرنامه سانسون	سانسون	فرانسوی	راهب کاتولیک مبلغ مذهبی	تبلیغ دین مسیح	۱۶۸۳	شاه سلیمان	تا
سفرنامه کمپفر	انگلبرت کمپفر	آلمانی	محقق-پزشک. منشی	ماموریت سیاسی	۱۶۸۴	شاه سلیمان	۴ سال
سفیر زیبا	ماری کلود پونی	فرانسوی	سیاح	سیاحت	۱۷۰۶	شاه سلیمان شاه سلطان حسین	
سفرنامه کاری	جملی کاری	ایتالیایی	سیاح	سیاحت	۱۶۹۴	شاه سلیمان	

جدول ۱- سفرنامه های دوره صفوی.(مأخذ: نگارنده)

میدان نقش‌جهان؛ محل تمرکز قدرت سیاسی، مذهبی، هنری و تجاری:

«میدان» از مهم‌ترین عناصر شهری است که با توجه به وسعت، محل استقرار در بافت شهری، هم‌جواری‌ها و

عملکردهای پیرامونش، جایگاهی در خور توجه می‌یابد. میدان نقش‌جهان اصفهان، نمونه کم‌نظیری، که نشان از اهمیت و نقش ویژه میدان در هویت یک شهر دارد. بنابراین، بیش‌تر سیاحان درباره این میدان مطلبی نوشته‌اند. میدان نقش‌جهان اصفهان، با وسعتی در حدود ۵۰۵ متر طول و ۱۶۰ متر عرض، ساخته شد. این میدان دارای پلان هندسی منظم است، به صورت مستطیلی که در راستای شمالی جنوبی کشیدگی دارد. در چهارسوی میدان نقش‌جهان، به ترتیب چهار بنا احداث گردیده است، که مشتمل بر کاخ عالی‌قاپو در غرب به عنوان جایگاه حکمرانی شاه، سردر بازار قیصریه در شمال، مسجد شیخ لطف‌الله در شرق، به عنوان جایگاه مذهبی حکومت شیعه و مسجد جامع عباسی در جنوب میدان که جایگاه تبلور قدرت اجتماعی و مردمی بود. این عناصر چهارگانه در ترکیب با بازار، که به‌صورت طاق‌نماهایی متحدالشکل در دو طبقه اطراف فضای میدان، شکل گرفته بودند، ساختار اصلی میدان را تشکیل می‌دادند. ویژگی خاص این میدان، یعنی در هم تنیدگی مسجد، بازار و قصر، موجب به‌دست آمدن موقعیت خاصی برای این میدان شده است؛ از جمله، مرکزیت آن در ابعاد مختلف سیاسی، اجتماعی، اقتصادی. بنابراین، از پربسامدترین مکان‌هایی است که سیاحان خارجی با ماموریت‌های مذهبی، سیاسی و تجاری، از آن بازدید کرده‌اند؛ اغلب با شگفتی، آن را ستایش کرده و با میدان‌های مشهور اروپا، مانند ناوونا[1] در رم و سن مارکو[2] در ونیز، مقایسه کرده‌اند.

شاردن درباره وسعت اصفهان می‌نویسد:

«اصفهان، به انضمام حومه‌اش، یکی از بزرگ‌ترین و پهناورترین شهرهای جهان است. ایرانیان برای نمایاندن بزرگی پایتخت کشورشان می‌گویند: اصفهان نصف جهان. و قول آن‌ها، بیانگر این معنی است و می‌نمایاند که از نیمه دیگر جهان کاملاً بی‌خبرند و نمی‌دانند در پهنه گیتی بسی شهرهای عظیم‌تر هست که این توصیف درباره آن‌ها بیش از اصفهان صادق است»(شاردن، ۱۳۷۲،ج ۲: ۸۷۲).

تاورنیه میدان را با سنت ژرمن مقایسه میکند و ساسون معتقد است این میدان جالب‌ترین میدان مشرق زمین است (ساسون، ۱۳۴۳:۶۶).

پیترو دلاواله درباره میدان نقش‌جهان گفته است:

«می‌توان از دو محل نام برد که به نظر من نه تنها نظیر آن در قسطنطنیه نیست، بلکه با بهترین آثار مسیحیت برابر و حتی بر آن‌ها مزیت دارند. یکی از این دو محل، میدان شاه یا میدان اصلی شهر، واقع در جلوی قصر سلطنتی است که طول آن ۶۹۰ و عرض آن ۲۳۰ قدم می‌شود؛ دور تا دور این میدان را ساختمان‌های موزون و زیبا فراگرفته، که سلسله آن‌ها در هیچ نقطه‌ای قطع نشده است....این حفظ تناسب در معماری و ظرافت کار، باعث تجلی بیش‌تر زیبایی میدان می‌شود؛ و با وجودی که عمارت‌های میدان ناوونا در رم بلندتر و غنی‌تر هستند، اگر جرات این را داشته باشم، باید بگویم میدان شاه را به دلایل مختلفی بر آن‌ها ترجیح می‌دهم.»(دلاواله، ۱۳۷۰:۱۲۶).

تصویرشناسی:

مطالعات تصویرشناسی[3] (نمودار ۱)، به حوزه هنر و ادبیات تطبیقی تعلق دارد. اگرچه، بررسی تصویر و نمودهای آن، جزو سنت اصلی پژوهش‌های ادبی و هنری بوده است؛ اما به‌عنوان یک دانش فرعی، در قرن بیستم توسط ژان-ماری کاره[4] و دانیل هنری پاژو[5] شکل گرفت.

«در حقیقت موضع تصویرشناسی، مطالعه تصویر «دیگری» و به بیان دقیق‌تر، تصویر «فرهنگ دیگری» و یا عناصر آن در ادبیات یا هنر است. به عبارت دیگر، تصویرشناسی دانش و روشی است که در آن، تصویر کشورها و شخصیت‌های بیگانه در آثار یک نویسنده یا یک دوره و مکتب، مطالعه می‌شود.»(نامور مطلق، ۱۳۸۸: ۱۲۲). در واقع، «تصویرپردازی، بازنمایی فضایی دیگر، یا بازتولید واقعیتی فرهنگی یا ایدئولوژیک در قالب نوشتار است. این واقعیت فرهنگی، ماده خامی است که نویسنده با تکیه بر نگاه و نگرش خویش، ابعاد و جوانبی از آن را برجسته می‌سازد و ابعاد دیگر را نادیده می‌گیرد(آلبوغبیش، ۱۳۹۴: ۲). از سوی دیگر، «دیگری» را می‌توان به دو گروه «دیگری درون فرهنگی» و «دیگری بیرون فرهنگی» تقسیم‌بندی کرد. ژانر ادبی سفرنامه، به گونه‌ای که از نام آن برمی‌آید «عبارت است از گزارش تقابل میان خود و دیگری که در نتیجه جابجایی مکانی ایجاد شده است»(آتشی و انوشیروانی، ۱۳۹۱: ۳۰). بنابراین، سفرنامه به بررسی «دیگری برون فرهنگی»

می‌پردازد. اما در فرآیند تصویرپردازی «خود» و «دیگری»، می‌توان چندین گونه شناسی قائل شد. یک قطب از آن، به بازنمایی ایدئولوژیک تعلق دارد. «می‌توان بازنمایی‌های ایدئولوژیک را گونه‌ای از بازنمایی خواند که بر ارزش‌های اساسی گروه (یا جامعه خود نویسنده) استوار است. بازنمایی ایدئولوژیک، جامعه بیگانه را منطبق با الگوهای غالب گروه معرفی می‌کند و با برتری دادن به هویت خود، آن را نسبت به هر واقعیت دیگری رجحان می‌دهد.»(دادور، ۱۳۸۹: ۲۹). در این میان «سیاحان و سفرنامه‌نویسان نقش واسطه‌هایی را ایفا می‌کردند که میان فرهنگ خود و دیگری، پل ارتباطی ایجاد می‌کردند؛ و با شناساندن محصولات فرهنگی دیگری به جامعه خود، بر شکل‌گیری هویت و تصویر ملی تاثیر می‌گذاشتند»(آتشی و انوشیروانی، ۱۳۹۱: ۳۷).

نامورمطلق به نقل از الن مونتاندون[۶] بازنمائی‌های دیگری را بیان نموده‌است: «بر اساس گونه‌های ادبی همچون سفرنامه‌ها و یا بر تخیل گروهی یا جمعی همچون «استروتایپ‌ها»[۷] و «کلیشه‌ها»[۸] از یک کشور بیگانه استوار شده‌اند»(نامور مطلق، ۱۳۸۸: ۱۲۲). استروتیپ‌ها و نگاه اگزوتیک به «دیگری» از عواملی است که در تصاویری بازتاب هنر ایران در سفرنامه‌ها از «دیگری» ارایه شده است، برجستگی چشمگیری دارد. همچنین استوارت هال چهار ویژگی گفتمانی در رویکرد با شرق را چنین برمی‌شمارد:

۱-آرمانی کردن

۲-فرافکنی خیال‌پردازی‌های مربوط به اشتیاق و انحطاط؛

۳-ناتوانی در به رسمیت شناختن و محترم‌شمردن تفاوت؛

۴- گرایش به تحمیل کردن مقوله‌ها و هنجارهای اروپائی، گرایش به دیدن تفاوت از رهگذر شیوه‌های درک و بازنمائی غرب.»(هال،۱۳۸۶: ۹۱).

استروتایپ‌ها و کلیشه‌ها:

استروتیپ‌ها و کلیشه‌ها، نقش تعیین‌کننده‌ای در مطالعات تصویرشناسانه دارند. «اساس این استراتژی‌ها، جملگی از رهگذر فرایند موسوم به کلیشه‌سازی تشکیل شده بودند. کلیشه توصیفی یک سویه است که از جمع شدن تفاوت‌های پیچیده در تصویری یک بعدی ناشی می‌شود. ویژگی‌های متفاوت، یک‌دست یا در یک تفاوت خلاصه می‌شوند. آن‌گاه این ساده‌سازی اغراق‌آمیز، به موضوعی یا مکانی پیوست می‌شود. ویژگی‌های آن، تبدیل به نشانه‌ها و شواهدی می‌شود که آن موضوع، از این طریق شناخته می‌شود»(هال، ۱۳۸۶: ۹۲). «پندارهای قالبی از شرق، متکی بر مجموعه‌ای از اعتقادها و برداشت‌ها از فرهنگ و تمدن شرق و مقایسه آن‌ها با آداب و رسوم غربی‌ها است»(کهنموئی پور، ۱۳۸۱: ۱۵۷)؛ بدین مفهوم که «وقتی اروپاییان به شرق سفر می‌کردند، می‌خواستند چیزهایی را بیابند که از قبل درباره شرق تصور می‌کردند و به مقایسه تصاویر این پیش فرض‌ها و فرهنگ خود و به دنبال اثبات برتری غربی و پایین دستی شرقی بودند.»(Yastremski, 2014: 114)؛ درحقیقت این تصاویر را می‌توان نوع بسته‌ای از تصاویر دانست که «بخش مهمی از تخیل جمعی یک فرهنگ نسبت به فرهنگ دیگر را شکل می‌دهند و بیانگر چگونگی دریافت یکی نزد دیگری است»(نامور مطلق، ۱۳۸۸: ۱۳۱). مفاهیم یاد شده در مطالعات پسااستعماری نیز از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند. ادوارد سعید، محقق برجسته شرق شناسی نیز به این تصاویر، توجه ویژه‌ای داشته است. وی نحوه نظام‌مندی گفتمان شرق‌شناسی را از جنبه ادبی و عالمانه‌ای مورد تحلیل قرار می‌دهد که غربی‌ها به‌منظور شناخت شرق پدید آورده‌اند؛ بدین سان، بازنمودهای شرقی، یعنی ساکن بودن، احساسی و غیرعقلانی بودن، به صورت جنبه‌ای ذاتی در می‌آیند و همین شرق‌شناسی، به عنوان ابزار سلطه بر شرق عمل می‌کند. سعید می‌گوید: «شرق، تقریبا یک ابداع اروپایی بود، و از دوران باستان، محلی برای عشق و موجودات عجیب‌غریب، خاطرات و چشم‌اندازهای فراموش‌ناشدنی، و تجربیات عالی بوده است»(«سعید، ۱۳۸۹: ۱۰). «شرق‌شناسی از نظر ادوارد سعید، مشاهده تفاوت میان امر مانوس(اروپا و آمریکا) به عنوان ما و امر عجیب و نامانوس(شرق) به عنوان دیگران است»(سعید، ۱۳۹۲: ۱۰۰).

تصویری که از انسان شرقی و فرهنگ و هنر آن شکل گرفته، به خوبی در سفرنامه‌های دوره صفوی قابل رویت است. «این تصویر با خصوصیاتی چون شهوت‌پرستی، عجیب و مرموز بودن، بی‌دقتی، جنگ‌طلبی، خرافه‌پرستی و تنبلی، انسان شرقی را به موجودی تنزل می‌دهد که طی زمان، همواره بدون تغییر باقی مانده است»(لاری، ۱۳۸۸: ۲۱۳). تا آن‌جا

که، عامل شکل گیری آثار عظیم هنری را نیز با چنین روحیه کینه‌دوزی و جنگ‌طلبی، تعبیر می کننـــد؛ به عنوان مثال، تاورنیه دلیل به وجود آمدن میدان شاه را علتی جز حسادت و جنگ طلبی و رقابت شاه عباس کبیر با یکی از شاهزادگان قدیمی ایران در اصفهان نمی‌داند.

«میدان شاه اصفهان، کار شاه عباس کبیر است. اگر شاهزاده‌ای از نژاد شاهان پیشین ایران، میدان کهنه شهر را با خانه مجاور و همه حقوق مربوط به آن، به شـــاه عباس واگذار می کرد، این میدان ساخته نمی‌شد. استنکاف او شاه عباس را واداشت که میدان جدید را برای جلب کردن بازرگانان بدانجا و ورشکست کردن خاندان آن شاهزاده بسازد و آن محله شهر را که اکنون کم جمعیت شده، از رونق بیندازد»(تاورنیه، ۱۳۶۳: ۴۸).

شاردن نیز ساخت بنای مسجد شاه را بر مبنای تعصبات دینی توصیف کرده است:

«زمین مســـجد پیش از بنا، جالیزی متعلق بـــه پیرزنی بوده اســـت. گویا پیرزن راضی به فروش زمین خود نبوده است. اما زمانی که شاه، علما را از تصمیم خود مبنی بر بنای مسجدی در آن زمین، آگاه ساخت، آنان نیز پیرزن را به فروش زمینش راضی کردند»(شاردن، ۱۳۷۲: ۶۸).

«حکایت شاه و پیرزن در تاریخ این ســـرزمین، سابقه فراوان دارد؛ از آن جمله، حکایت انوشـــیروان و پیرزن صاحب خانه مجاور ایوان مدائن است. فارغ از صحت و سقم هر دو حکایت، به نظر می‌رسد، حکایت شاه‌عباس و پیرزن تعریض و کنایه‌ای به حکایت اولی در غلبه تفکر دینی باشد. در اولی، پیرزن خانه خود را برای بنای کاخ شـــاه وانهاد، در حالی که، در حکایت دوم، پیرزن به توصیه علما و نمایندگان شیعی صفوی، منبع درآمد خود را برای بنـــای خانه‌خدا واگـــذار کرد»(مختاری اصفهانی و اسماعیلی، ۱۳۸۵: ۱۱).

تصاویر بسته یادشده باعث شده اســـت تا کمپفر، از توجه به دقایق و ظرائف معماری خانه‌های ایرانی صرفنظر کرده و خلق و خوی ناپسند ایرانیان را در نحوه معماری خانه‌ها موثر بداند. وی در بنای خانه‌ها و کاخ‌های ایرانی دو عامل «خوشگذرانی» و «حسادت» را دخیل می‌داند:

«خوشگذرانی باعث شـــده اســـت که ایرانیان منزل خود را در باغی که حتی‌المقدور بزرگ اســـت، با آب فراوان، ســـایه، باغچه و چیزهای مطلوب دیگری از این قبیل، قرار دهند. در اثر حسادت، ایرانیان ناگزیر شده‌اند که این باغ را با دیواری به دونیم تقسیم کنند و به یک قسمت از آن که ایوان می گویند، بیگانگان و میهمانان را راه دهند؛ و راه قســـمت دیگر، یعنی حرم را چنان بـــا عالم خارج قطع کنند کـــه حتی وفادارترین و یک‌دل‌تریـــن دوســـتان نیز جســـارت نکنند بـــدان گام بگذارند»(کمپفر، ۱۳۶۳: ۱۹۹).

توصیف لرد کرزن در کتاب ایـــران و قضیه ایران در خصوص بازار قیصریه و زندگی شرقی، گویای این نگاه است:

«زندگی شـــهری هنگام روز تماما در راســـته‌های شلوغ آن می گذرد و در آنجاست که تنوع لایزال شرقی به نظر می‌رسد و ازدحام افـــراد و حیوانات مانع حرکت و مانع حیرت اســـت. در راســـته اصلی چندین حیاط یا کاروانســـرا هست که پر از جنس اســـت و در آن صدای ترازو و زنگ شـــتر و قاطر و بانگ فروشندگان، بی‌انقطاع به گوش می‌رسد»(کرزن، ۱۳۴۹: ۵۱).

شاردن در هنگام تعریف از مسجد شاه، آداب و رسوم ایرانیان را نیز به یاد می‌آورد.

«گنبد مســـجد که هلالی مطلا بالای آن، نصب شده است، یکی از زیباترین و بدیع‌ترین آثار ساختمانی ایرانیان است. این گنبد، چندان بلند است که کســـانی که از کاشان به اصفهان می‌آیند چهارفرســـنگ مانده به پایتخـــت، آن را می‌بینند. ســـمت جلو رواق، چهل و چهـــار پا، طول دارد و از قســـمت دیگر، دوپله بالاتر اســـت. دیوارهایش از سنگ مرمر، پوشیده شده که محراب اســـت. درون محراب، گنجه‌ای با چوب عود ســـاخته شـــده، که مزین به صفحات طلاســـت، و با قفلی از زر، بسته شده اســـت. در این گنجه، دو چیز بی‌نظیر و بسیار گران‌بها نگهداری می‌شود. نخســـت، قرآنی به خط امام رضا، که در زمان حاضر، افزون بر هزار سال از کتابت آن می گذرد. دیگری پیراهن رنگین به خون امام حسین، این پیراهن را نه هرگز به کسی نشان می‌دهند و نه از جایش بیرون می‌آورند؛ مگر هنگامی که کشور در معرض هجوم دشمن خارجی قرار می گیرد. در چنین موقع، آن را ســـر نیـــزه می کنند و به دفع دشـــمن می‌روند. ایرانیان بر این اعتقادند که خصم، چندان که زیاد باشـــد، به دیدن آن پیرهن هزیمت می کند. با این که هر چهار مناره مرتفع مسجد برای آن ساخته شده که، موذن در موقع معین، بر فـــراز آن رود و اذان بگوید، برای چنین کار از آن‌ها استفاده نمی‌شود؛ از بالای گلدسته‌ای، که با چوب بر

روی یکی از گنبدهای کم ارتفاع تعبیه شده، اذان می گویند؛ زیرا مناره‌های مسجد، آن قدر بلند است که هرکس بالای آن برود، می‌تواند داخل حرمسرا و بسیاری از خانه‌های دیگر را نگاه کند. چون ایرانیان در این مورد بر عموم تعصب خاص دارند، پادشاه، رفتن بالای مناره‌ها را سخت قدغن کرده است»(شاردن،۱۳۷۲:۱۴۳۶). شاردن به عمد و یا از روی ناآگاهی حوض وسط صحن را برای آب نوشیدن نمازگزاران تلقی کرده و می گوید مردم ایران به‌جز آب نوشیدنی دیگری ندارند.

تاورنیه درباره بازار شاه می گوید:

«بازار شاه، در شمال میدان است و سردر و جلوخان آن بزرگ، و به راستی خوش منظره و باشکوه است. این سردر به شکل نیم گنبد بزرگی است که روی آن با کاشی‌های چهارگوشه مزین به رنگ‌های گوناگون، تزیین شده است. بر سردر این بازار، صحنه جنگ شاه عباس کبیر با ازبکان نقش شده است و در پایین آن، مجلس عیش و نوش زنان و مردان اروپایی در حالی که، پشت میز نشسته‌اند و جام باده در دست دارند و به شادی می‌نوشند، رسم شده است. هیچ‌یک از این تصاویر، زیبا و دلپسند نیست؛ زیرا ایرانیان، عموما در کشیدن و پرداخت تصاویر انسان، مهارت ندارند»(تاورنیه، ۱۳۶۳: ۳۹۱). «در بالای سردر جای ساعت بزرگی است؛ اما از ساعت خبری نیست. شاید به این دلیل که ساعت‌سازی، برای به کار انداختن آن وجود ندارد»(همان: ۳۹۲).

اگزوتیسم:

اگزوتیسم[۹] عبارت است از: «تصور یک کشور بیگانه در ذهن.»(کوپری، ۱۳۸۹: ۷). نویسندگان بسیاری با دیدگاه اگزوتیک به شرق سفر می کنند و «تمامی این نویسندگان دلایل مختلفی برای سفر خود دارند: عده‌ای به زیارت مکان‌های مقدس مبادرت می‌ورزند؛ برخی دیگر، در این سفرها اطلاعاتی برای نگارش یک رمان تاریخی جمع‌آوری می کنند؛ اما همگی به قدرت جاذب شرق پی برده‌اند: به رازها، شکوه، و گاهی اوقات بی‌رحمی، مردم خونگرم و نژادهای مختلف، آیین‌های متفاوت با اروپاییان، و کویر آن»(کوپری، ۱۳۸۹: ۴۷). «واژه سفر در ادبیات با کلمه Exotisme به معنای «غیربومی» همراه است. این کلمه، پس از قرن نوزدهم در ادبیات فرانسه رواج پیدا کرد؛ آن هم به دلیل سفرهای متعدد نویسندگان به نقاط مختلف، از جمله مشرق زمین. رهاورد این سفرها سلسله پندارها و عبارات قالبی بود. این‌ها ناشی از میل به غربی‌سازی شرق در بین اروپاییان است و از سوی دیگر، نوعی بینامتنی»(کهنموئی پور، ۱۳۸۱:۱۵۷).

نوع نگرش به «دیگری»، به خصوص غربیان به شرق، موجب شد، برخی دیدگاه‌های عمومی و تقریبا ثابت، شکل گیرد؛ یکی از آن‌ها، جریان اگزوتیسم است. ارتباط تصویرشناسی و اگزوتیسم بسیار تنگاتنگ است. «درمورد اگزوتسیم باید این نکته را یادآوری کرد که نگرش اگزوتیک خاص غربیان بوده است و نمی‌توان آن را به سادگی برای شرقیان، تعمیم داد. زیرا در اگزوتیسم همواره نوعی دید از بالا و احساس فرادستی وجود دارد. به بیان دیگر، گرچه اغلب نوشته‌های اگزوتیک توصیفات دلپذیر از شرق هستند، نگاه فرادستی در آن‌ها به صورت آشکار یا پنهان وجود دارد»(نامورمطلق، ۱۳۸۸: ۱۲۸). تزوتان تودورف، معتقد است: «اگزوتیسم مواجهه شدن دو فرهنگ را نمایش می‌دهد که در آن «تفاوت» و «دیگری» به شباهت، ترجیح داده می‌شود» .(Todorov, 1993: 264) «واژه اگزوتیسم به قرن هفده و در ارتباط با کشف دنیاهای جدید بود. اما در قرن نوزده، این واژه با سفر به شرق(آسیا، شمال آفریقا و خاور میانه)، قرابت معنایی یافت؛ بعدها تئوری ادوارد سعید بر مبنای آن شکل گرفت، به‌عنوان مناسبات یک فرهنگ با فرهنگ دیگر بر مبنای برتری و هژمونی یکی بر دیگری»(Yastremski, 2014:115).

«انسان مدرن غربی به تعبیر «اسپیواک»[۱۰] منزلتی بس رفیع و استعلایی برای خود تصویر کرد؛ و از آن جایگاه به تعریف و بازنمایی خود و دیگران پرداخت»(تاجیک، ۱۳۸۶: ۴۵). این نگاه، به خوبی در نظرات ادوارد سعید در کتاب «شرق‌شناسی» تبلور یافته است. «شرق‌شناسی، برای تعیین استراتژی خود همواره به صورت ثابتی بر این برتری موقعیت خویش، که در همه روابط، غربی‌ها را نسبت به شرق در موضع بالاتری قرار می‌دهد که هرگز دست بالای خویش در همه امور را از دست ندهند، تکیه می‌نماید» (سعید، ۱۳۸۹: ۲۳). به واقع، «ادوارد سعید نشان می‌دهد که شرق‌شناسی با کشیدن خطی فرضی میان ما(انسان غربی) و دیگران(انسان شرقی)، نوعی تصور جمعی به وجود آورده است که مطابق آن فرهنگ اروپایی در مقایسه با فرهنگ‌های غیر اروپایی در سطح

متعالی‌تری قرار دارد»(لاری، ۱۳۸۸: ۲۱۳). ادوارد سـعید، با اشـاره به ظاهر قضیه، که رابطه غنی و صمیمانه بین غرب و شرق، به توصیف احساسـی فراتر از پوسته روابط صمیمانه می‌پردازد و آن «نوعی احسـاس نسـبتا دایمی رودررویی از طرف غربیانی که با شـرق سروکار داشـتند، وجود داشت. مفهوم مرزها و حدود و ثغور جغرافیایی غرب و شرق، مراتب مختلف احساس حقارت(برای شرق) و احساس قدرت(برای غرب)، دامنه کارهای انجام شـده و نوع خصایص و سجایایی که به شـرق انتساب داده می‌شـد، همه این امور، شاهد یک تقسیم جغرافیایی بین شرق و غرب هستند، که قرن‌ها حیات داشته‌اند»(سعید، ۱۳۸۹: ۳۶۱).

به نقل از سانسون:

«هیچ اروپایی نیست که قصر شاه ایران را دیده باشد و متعجب نشده و زیبایی قصر شاه، بر او اثر نگذاشته باشد. این قصر، در قسـمت غربی میدان قرار دارد و دو در دارد. در وسط این دو در تعدادی توپ، که شـاه عباس از پرتغالی‌ها غنیمت گرفته گذاشته‌اند»(سانسون، ۱۳۴۳: ۷۲). شاردن در توصیف مسجد شیخ لطف الله می‌گوید: این مسجد، نسبتا تاریک بوده و مردم کم بدانجا رفت و آمد می‌کنند.»(شاردن،۱۴۳۷:۴۸۵).

مصادیق این نگاه «در سفرنامه ها به این ترتیب خود را نشان می‌دهد که نویسنده در جایگاه سوژه و دانای کل می‌ایستد و با نگاهی مشرف به ابژه می‌نگرد و او را توصیف می‌کند. بی‌آنکه خود را در معرض دید خواننده قرار دهد»(آتشی و انوشیروانی، ۱۳۹۱: ۲۸). تجسـم نـگاه اگزوتیک را می‌تـوان به‌وفور در سـفرنامه‌های غربیان در عصـر صفوی مشـاهده کرد. این نویسندگان حتی در جایی که زبان به ستایش فرهنگ و هنر ایرانی می‌گشایند، آن را با نمونه‌های غربی مقایسه می‌کنند؛ گویی هنر و هنرمندان غرب را مبدأ خلاقیت و هنرپروری در نظر گرفته‌اند. مادام دیولافوا همسر مارسل دیولافوا، مهندس و باستان‌شناس فرانسوی، طی دو سفر خود در سال های ۱۸۸۱ و ۱۸۸۴، دوره شاهزاده مسـعود میرزا، ظلالسلطان، به ایران سفر کرده است، از شباهت این آثار هنری در قرن شانزدهم، از حیث نظم و ترتیب با خصایص معماری قرن هفدهم فرانسه، سخن گفته اسـت و با نسـبت دادن این معماری به میراث امپراطوران روم باستان پرسیده است:

«آیا روح معماران امپراطوری روم قبل از دخول در روح غربیان در وجود معماران چهارباغ و ابنیه میدان شـاه حلول نکرده است؟ در دنیای متمدن امروز هیچ گونه بنایی وجود ندارد که از حیث وسـعت و زیبایی و تقارن عمارت، شایسته مقایسه با این میدان باشد.»(دیولافوآ،۱۳۷۶:۳۰۸).

ژان شاردن، سیاح فرانسوی، ۵۰ سال بعد از دلاواله، در زمان شـاه عباس دوم از اصفهان، دیدن کرد و خاطرات خود را در چند جلد کتاب به یادگار گذاشـت؛ بنای برج ساعت میدان نقش‌جهان اصفهان را در مقیاس با تکنولوژی غرب، بازیچه‌ای کودکانه یاد می‌کند:

«این عمارت ماننـد بازیچه کودکان اسـت. مخصوصا برای کسـی که چیز مهمی در عمر خود ندیده است؛ چه شاهان ایران تا موقع تاجگذاری در حال کودکی، به سر می‌برند. این عمارت، عبارت است از عده‌ای از عروسک‌ها و بازوها و سرها و دست‌هایی که به صور نقاشی شده، روی دیوار نصب و به جای اعضای آن‌ها، به کار می‌رود و نیز عده‌ای از پرندگان و حیوانات چوبی است که با حرکت پاندول‌های ساعت به حرکت درآمده و در سر سـاعت به صدا در می‌آیند و آوای مخصوصی از آن‌ها به گوش می‌رسـد. ایرانیان به این دستگاه با چنان تحسین و شگفت‌انگیزی نگاه می‌کنند که ما به ساعت استراسبورگ و آنورس، نمی‌نگریم؛ آن را شـاهکار قوای محرکه می‌دانند؛ در صورتی که، نقاشی‌های آن بی‌تناسب و صدای آن، ناموزون و گوش خراش و بازیچه‌ای بیش نیست.»(شاردن، ۱۳۷۲:۴۲).

از سفرنامه‌نویسـانی که همواره با دیدی فرادسـتی به ایران و فرهنگ و هنـر آن نگریسـته‌اند، می‌توان تاورنیـه را نام برد. گویی هنر اصفهـان با تمام ظرایف بدیـع آن، در نظر او جلوه‌گری نداشته اسـت. «در توصیف او، همواره این نکته به چشـم می‌خورد که این آثار، در برابر همگنان غربی و به‌ویژه در فرانسه، چیزی برای جلوه‌گری ندارد»(مختاری اصفهانی و اسماعیلی، ۱۳۸۵: ۲۳). تاورنیه گویی جز با تأکید بر زیبایی موطنش، از تحسـین آثار اصفهان ابا داشـت، او عالی قاپو را عمارتی غیرقابل تمجید می‌داند و می‌گوید:

«درباره عمارت شاه، من نمی‌توانم تمجید و تعریفی بنویسم، زیرا نه در ابنیه و نه در باغ آن، چیز قشـنگی که قابل تحسین و توصیف باشـد، دیده نمی‌شـود؛ زیرا من در غیر از اوقاتی که شـاه مخصوصا احضارم می‌کرد، باز مکرر به آن‌جا رفته‌ام و غیـر از چهار تـالار بزرگ، کـه دیوان می‌نامنـد، چیزی

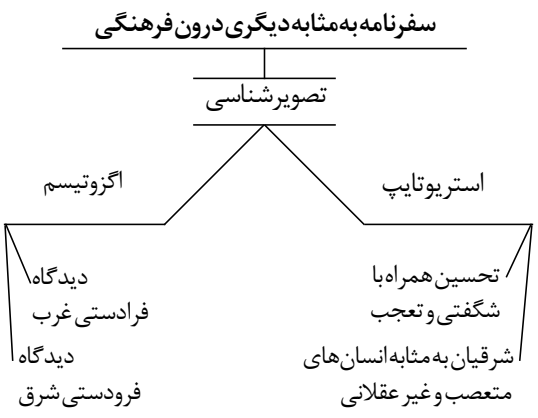
ندیده‌ام»(تاورنیه،۱۳۶۳: ۳۸۶-۳۸۷).

«ناگفته پیداست از نظر تاورنیه، اروپا مبدا و معیار بوده و هر آن چه جز آن بوده، در نظر وی قدر و قیمتی نداشته است»(اسماعیلی، ۱۳۸۵: ۴۲). کمپفر با آن که، در پایتخت صفوی بوده و بنای عالی قاپو را مشاهده کرده، در خاطرات خود آورده است: «ایرانیان هیچ تصوری از قوانین علم هم آهنگی(هارمونی) ما در مغرب زمین ندارند و طرز نوازندگی آن‌ها بی‌قاعده و بی بند و بار و خالی از لطف است»(کمپفر، ۱۳۶۳: ۲۵۵).

پیترو دلاواله ویژگی میدان شاه را در تناسبی می‌داند که در معماری آن به کار رفته:

«دور تا دور این میدان را ساختمان‌های مساوی و موزون و زیبا فرا گرفته که سلسله آن‌ها در هیچ نقطه‌ای قطع نشده است. درب‌ها، همه بزرگ و دکان‌ها، همه همسطح خیابان و پرامتعه هستند و بالای آن‌ها، ایوان‌ها و پنجره‌ها و هزاران تزیینات مختلف، منظره زیبایی را به وجود آورده است. این حفظ تناسب در زیبایی و ظرافت کار، باعث تجلی بیش‌تر ظرافت میدان می‌شود و با وجودی که عمارت‌های میدان نارونا در رم بلندتر و غنی‌تر هستند، اگر جرات این را داشته باشم، باید بگویم که میدان شاه را به دلایل مختلفی به آن ترجیح می‌دهم»(دلاواله، ۱۳۷۰: ۳۷-۳۸). «ناگفته پیداست که بر دلاواله، بسیار مشکل بوده که تعصبات ملی خود را وانهد و میدانی در مشرق زمین را بر میدان باشکوه پایتخت کشور خود ترجیح دهد»(مختاری اصفهانی و اسماعیلی، ۱۳۸۵: ۸۸).

چون سفرنامه‌نویسان به‌دلیل مذهبشان راه ورود بر عمارت نداشته‌اند، بیشتر توصیفات را درباره سردر نوشته‌اند. سانسون که کشیشی عیسوی بود، در توصیف مدخل مسجد، با در نظر گرفتن معماران اروپایی به عنوان ماهرترین معماران جهان، می‌گوید: «تماشای آن ماهرترین معماران اروپا را به حیرت و شگفتی وا می‌دارد»(سانسون، ۱۳۴۳: ۶۷). سانسون، بناهای ایرانی را«از حیث شکل و طرز ساختمان به‌درستی ابنیه اروپائی نمیداند.»(همان:۷۴) و در ارتباط با معماری مسجد شیخ لطف‌الله معتقد است که «شبیه به سبک معماری ایونی است.»(همان: ۱۲۶). «اگرچه بناهای ایران از حیث شکل و طرز ساختمان به درستی ابنیه اروپایی نیست، معهذا در آن‌ها لطف و دلپذیری خاصی وجود دارد که حتی اروپاییان از تماشای آن به‌شگفتی در می‌آیند»(سانسون، ۱۳۴۳: ۷۲-۷۶).



نمودار ۱-سفرنامه، به‌مثابه دیگری درون فرهنگی. (مأخذ: نگارنده)

نتیجه:

در مطالعات تصویرشناسانه، این فرض اثبات می‌شود که اگرچه نویسندگان سفرنامه‌ها، تصاویر یاد شده را بر اساس رابطه مستقیم با فرهنگ مقصد کسب کرده‌اند؛ اما از آن‌جا که، دیدگاه آنان متأثر از تصاویر و متن‌هایی است که پیش‌تر در فرهنگ غربی، درباره فرهنگ شرقی، کسب شده است، تجربه مستقیم آن‌ها، عمیقاً سرشار از نظراتی است که دیدگاهی فرادستی و برتریجویانه دارد. در واقع، با وجود آن که، غالبا در سفرنامه‌ها ماهیت ارتباط راوی با «دیگری»، از نوع تجربه حضوری است که در آن، راوی با سفر به سرزمین دیگری، به این تجربه دست یافته است؛ اما چنانچه مشاهده گردید، این تصاویر همواره متاثر از ایدئولوژی‌ها و بیش متن‌هایی است که استروتیپ‌ها، کلیشه‌ها و نگاه اگزوتیک و فرادستی، از جمله ویژگی‌های آن است. بنابراین، در میان متون سفرنامه‌ها با عباراتی روبرو هستیم که در بازنمایی هنر شرق همواره، هنر غرب را مبدا و معیار سنجش آثار هنری، قرار داده است، با مراجعه به خاطرات مسافرانی که در عصر صفوی به انگیزه تجارت و سیاحت به ایران سفر کرده‌اند در می‌یابیم عموم غربیان، در سفرنامه‌های خود حتی در جایی که زبان به ستایش از هنر ایرانی گشوده‌اند، آن را با نمونه‌های غربی مقایسه کرده، گویی هنر و هنرمندان غرب را مبدا خلاقیت و هنرپروری در نظر گرفته‌اند. از سوی دیگر مبدا شکل‌گیری هنر ایران را دیدگاه‌های کلیشه‌ای درباره شرقیان می‌دانند که شامل صفاتی نظیر حسادت، کینه‌توزی و ....است.

پی نوشت‌ها:

1-Navona
2-San Marco
3-Imagologie
4-Jean-Marie Carre
5- Daniel - Henri Pageaux,
6- Alain Montandon
7-Stéréotypes
8-Clichés
9-Exotisme
10- Spivak

منابع:

- آتشی، لاله و انوشیروانی، علیرضا(۱۳۹۱). ***«نقد گفتمان فضای استعماری در سفرنامه زنان غربی»***، فصلنامه نقد ادبی، سال پنجم(۲۰)، صص ۲۷۴۸.
- آلبوغبیش، عبـــدالله(۱۳۹۴). ***«تصویرشناسی دیگری در ادبیات خودی با تکیه بر داستان خسی در میقات جلال آل احمد»***، کاوش نامه ادبیات تطبیقی، پاییز(۱۹)، صص ۱۲۶.
- استیونس، راجر (۱۳۸۵). ***«دیدارکنندگان اروپایی از درباره صفویه. از کتاب اصفهان در مطالعات ایرانی»***، به کوشش رتانا هولود، ترجمه محمدتقی فرامرزی، تهران: فرهنگستان هنر، صص ۱۳۷۱۷۶.
- اسماعیلی، علیرضا(۱۳۸۷). ***«جامعه و فرهنگ ایران عصر صفوی در آیینه سفرنامه ها»***، کتاب ماه تاریخ و جغرافیا، شماره ۱۲۵، صص ۴۰۴۳.
- تاجیک، محمدرضا (۱۳۸۶). ***«ادوارد سعید و شرق شناســـی»***، از مجموعه مقالات حقیقت گویی به قدرت، یادنامـــه ادوارد سعید، به کوشش علیرضا حسینی بهشتی، تهران: موسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی، صص ۴۵۴۶.
- تاورنیه، ژان باتیست(۱۳۶۳). ***سفرنامه تاورنیه***، ترجمه ابوتراب نوری، با تجدید نظر کلی حمید شیرانی، اصفهان: کتابخانه سنایی.
- دادور، ایلمیرا(۱۳۸۹). ***«تصویر یک شهر غربی در آثار سه نویســـنده ایرانی»***، ویژه نامه فرهنگســـتان ادبیات تطبیقی، دوره اول، شماره ۱، صص ۱۱۸۱۳۵.
- دلاواله، پیترو (۱۳۷۰). ***سفرنامه پیترو دلاواله***، ترجمه و شرح شعاع‌الدین شفا، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- دیولافوا، ژان (۱۳۷۶). ***ایران، کلده و شوش***، ترجمه ایرج فرهوشی، تهران: دانشگاه تهران.
- سانسون (۱۳۴۳). ***سفرنامه سانسون (وضع کشور شاهنشاهی ایران در زمان شاه سلیمان صفوی)***، ترجمه تقی تفضلی، تهران: ابن سینا.
- سعید، ادوارد (۱۳۸۹). ***شرق شناسی***، ترجمه عبدالرحیم گواهی، چاپ ششم، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
- سعید، خاد (۱۳۹۲). ***ادوارد سعید، منتقد شرق شناس***، ترجمه حمیدرضا صادقی، قم: صحیه.
- شاردن، ژان (۱۳۳۵). ***سیاحتنامه***، ترجمه محمد عباسی، تهران: امیر کبیر.
- شاردن، ژان (۱۳۷۲). ***سفرنامه شاردن***، ترجمه اقبال یغمایی، ۵ جلدی، تهران: توس.
- کمپفر، انگلبرت (۱۳۶۳). ***سفرنامه***، ترجمه کیکاووس جهانداری، تهران: خوارزمی.
- کرزن، جرج(۱۳۴۹). ***ایران و قضیه ایران***، ترجمه وحید مازندرانی، مجلد ۲، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- کوپری، آلن (۱۳۸۹). ***سفر و اگزوتیسم در قرن نوزدهم***، ترجمه زهره هاشم آبادی، تهران: اندیشمند.
- کهنموئی پور، ژاله (۱۳۸۱). ***«سفر و پندارهای قالبی درباره شرق در آثار رمانتیک فرانسه»***، پژوهش ادبیات معاصر جهان، بهار و تابستان، شماره ۱۲، صص ۱۵۷۱۶۸.
- لاری، مریم (۱۳۸۸). ***«سفرنامه نویسان عهد قاجار و تخت جمشید، رویکرد پسااستعماری»***، مقالات دومین هم‌اندیش هنر تطبیقی، گردآورنده منیژه کنگرانی، تهران: فرهنگستان هنر
- مختاری اصفهانی، رضا. اسماعیلی، علیرضا(.۱۳۸۵). ***هنر اصفهان از نگاه سیاحان از صفویه تا پایان قاجار***، تهران: فرهنگستان هنر.
- نامور مطلق، بهمن(۱۳۸۸). ***«درآمدی بر تصویرشناسی، معرفی یک روش نقد ادبی و هنری در ادبیات تطبیقی»***، مطالعات ادبیات تطبیقی، سال سوم(۱۲)، صص ۱۱۹ ۱۳۸.
- هال، استوارت(۱۳۸۶). ***غرب و بقیه: گفتمان و قدرت***، ترجمه محمود متحد، تهران: آگه.

- Todorov, T. (1993). *On Human Diversity: Nationalism, Racism, and Exoticism in French Thought*. (Catherine Porter, Trans.). Cambridge MA: Harvard University Press.
- Tompson, C. (2011). *Travel Writings*. London & New York: Routledge.
- Yastremski, S. (2014). Arabic Cultural Heritage in Nineteenth-Century Spain. In Vasily Botkin's Letters about Spain: Exoticism as an Aesthetic of Diversity. *Mundo Eslavo*, 13 (2014), 113-127.