مجله‌ی بوستان ادب
دوره دوم، شماره دوم، تابستان ۱۳۸۹، پیاپی ۵۸/۱
(مجله علوم اجتماعی و انسانی سابق)

تأثیر صورخیال ادبی برنگارگری مکتب شیراز

فاطمه ماه‌وان * **دکتر محمّدجعفر یاحقّی** **
دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

خیال از عناصراساسی شکل گیری یک اثرهنری است. صورت‌های خیالی که هنرمندان برای بیان مقاصد واندیشه‌های خود به کار می‌گیرند عموماً ریشه در باورهای اساطیری وفرهنگی دارد. ازاین رو میان صورت‌های خیالی هنرهای مختلف، نوعی قرابت وخویشاوندی برقرار است و غالباً هنرهای مختلف در به کارگیری صورت‌های خیالی، تحت تاثیر یکدیگر هستند.

ادبیات ونگارگری از دیرباز در خدمت یکدیگر بوده‌اند. در حاشیه‌ی نسخ خطی، برای بیان روشن‌تر متن ادبی، از تصاویر نگارگری استفاده می‌شد. در حقیقت، نگارگری بیان تجسّمی متن ادبی بوده و مفاهیم ادبی را با زبان خط ورنگ به تصویر می‌کشیده است. در مقابل، ادبیات نیز بیان ذهنی وانتزاعی صورت نگاری بوده است.

با توجه به پیوند دیرینه‌ی ادبیات و نگارگری، دراین جستار به بررسی تأثیر صور خیال ادبی بر نگاره‌های مکتب شیراز می‌پردازیم. به این منظور، ابتدا رابطه‌ی ادبیات و نگارگری را بررسی کرده سپس چگونگی

---

* دانشجوی کارشناسی ارشد
** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی

دریافت مقاله ۱۳۸۸/۸/۲۰ پذیرش مقاله: ۱۳۸۹/۳/۱۵

تأثیر پذیری نگاره‌های مکتب شیراز را از ادبیات تحلیل می‌کنیم.

در این پژوهش به این نکته دست یـافتیم کـه ادبیـات و نگـارگری رابطه‌ای دیالکتیکی دارند. برای دستیابی به درکی جامع از نگاره ها، بایـد از مفاهیم ادبی مدد جست و از دیگرسو، نگارگری نیز بـه مفـاهیمِ ادبـی تجسّم وعینیّت می‌بخشد. بنابراین می‌توان گفـت مـتن و نگـاره ترجمـان یکدیگرند.

واژه‌های کلیدی: ۱. ادبیات ۲. نگارگری ۳. مکتب شیراز ۴. صورخیال ۵. نماد.

۱. پیشینه‌ی پیوند کتابت و نگارگری

اروپاییان مینیاتور (miniature) را عموماً در مورد تک چهره‌های کوچکی کـه در سده‌ی ۱۸ با آبرنگ روی عاج نقاشی می‌شد، به کار می‌بردند که در این صـورت، ایـن کلمه از ریشه‌ی لاتین minuere به معنای کاستن و کوچک کـردن مـشتق شـده اسـت. لیکن در مطالعات ایران شناسی و اسلامی، این واژه را به تصاویر کتـب خطـی اطـلاق کرده اند. (مقدم اشرفی،۱۳۶۷:۹).

ارزش زینتی نسخ خطی با کیفیّـت نگـاره‌هـای آن بـرآورد مـی‌شـد. کتابـت و نگارگری پیوندی دیرینه داشتند؛ به این معنی که با اتمام کتابت، کار نقاش آغاز می‌شد. در سلسله مراتب تهیه‌کنندگان نسخه‌ی خطی، نگارگر بعد از خوشنویس قرار می‌گرفت. نگارگری ایرانی در عرصه‌ی هنر کتاب آرایی رشـدکرده، از ایـن رو بـا نگـارش گـری پیوندی بی واسطه داشته است. درگذشته به منظور انتشار هنـری آثـار منظـوم و منثـور سخنوران بزرگ، متون را باخط خوش می‌نگاشتند، و سـپس ایـن وظیفـه را برعهـده‌ی نقاش می‌گذاشتند تا بنا بر انتخاب خود و یا طبق سنّت معمول، بخش‌هایی از متن را به تصویر درآورد و برکتاب بیفزاید.

از آن‌جایی که نقّاشان غالباً خطّاط هم بودند، با جـوهر و روح کـار خوشنویـسی آشنایی کامل داشتند. نقاش وخوشنویس هر دو در جهت انتقال اندیـشه‌ی سـخن سـرا می‌کوشیدند ودر این راستا، نقاشی و خط مکمّل یکـدیگر بـوده همبـستگی و ارتبـاطی بنیادین میان نقش وخط وجود داشت. ارتباط بنیادین بین عمـل نوشـتن و عمـل نقـش کردن، آن چنان است که در زبان فارسی، فعل نگاریدن یا نگاشتن – و کلمات مشتق از آن‌ها – هر دو معنا را می‌رساند. وظیفه‌ی نگارگر ترسیم و تجسّم نگاشـته‌هـای کاتـب بود. اما از آن جایی که کلام ادیبان عموماً آمیخته بـه انـواع اسـتعارات و صـورت‌هـای خیالی و انتزاعی بود، انتقال این عقاید در قالبی تجسّمی دشوار می‌نمود. بـا ایـن همـه، نگارگران توانستند بازبان خط ورنگ، صور ذهنی را به صور عینـی تبـدیل کننـد. از آن جایی که شاعران و نگارگران دیدگاه‌های زیبایی شناسـی، اعتقـادی و فکـری مـشترکی داشتند، زبان خط و رنگ توانست ترجمان خوبی بـرای ترسـیم افکـار و اندیـشه‌هـای شاعران باشد.

پرتال جامع علوم انسانی

تصویری از نسخهی شاهنامهی بایسنقری همراه با نگارگری
(استفاده از نگاره ها به منظور تجسّم اشعار)

هرچند تاریخ نخستین نگاره ها روشن نیست، اما به نظر میرسد که از سدهی هفتم هجری، تعداد کتابهای مصوّر رو به فزونی نهاده است. برخی محققان احتمال داده اند که این تصاویر ابتدا مکمّل متن و فاقد ظرافت هنری بوده و بعداً جنبهی هنری پیدا کرده است(کنبای،۱۱:۱۳۷۸) هرچند *«ورقه و گلشاه»* که متعلّق به پیش از حملهی مغول است، از این قاعده مستثنی میشود.

۲. لزوم به کارگیری نماد در ادبیات و نگارگری

هدف از آفرینش ادبی وهنری، عینیّت بخشیدن به زیبایی است. درنگاه شاعر و هنرمند، قلمرو زیبایی باجهان معنی قرین است. درادبیات عرفانی، زیبایی صفتی وابسته به جهان مادی نیست و به تن آدمی بستگی ندارد؛ بلکه جمال خاصیتی است روحانی و جز در پرتو روشنایی درون دریافت نمیشود. نگارگران نیز زیبایی را امری روحانی میدانستند. نگارگری ایران ریشه در آیین مانی دارد. زیرا مانی برای مصوّر کردن کتب دینی خود، از تصاویری سود میجست که صور نگارگری شباهتی تام با آنها دارد؛ از این رو، عموماً منشأ این هنر را در مانویّت جست و جو میکنند.

نمونه‌ای از نقاشی‌های مانوی: شباهت نگارگری به نقاشی‌های مانوی

مانویان آسیای مرکزی هرچه را زیبا و جمیل بود، مورد پرستش قرار می‌دادند. «مانی دو گانگی مطلق میان ماده و روح را آموزش می‌داد و عقیده داشت که نیکی و بدی گوهر و خاستگاهی جدا و متضاد دارند. اعمال اصل بدی (تاریکی یا ماده) آن ها را در این جهان به هم آمیخته است. رستگاری از طریق رها ساختن نیکی(روح یا روشنایی) از ماده و بازگرداندن آن به سرچشمه‌های جداگانه، میسّر خواهد شد. این آموزه را مانی به صورت اسطوره ای مفصّل وپرشاخ وبرگ بیان می‌کند» (بویس، ۱۵:۱۳۸۴)

درمیان مانویان، هنر نقاشی جنبه‌ی تربیتی داشته است. وظیفه‌ی این هنر آن بود که توجه را به عوالم بالا جلب نماید، عشق و ستایش را به سوی «فرزندان نور» متوجه سازد و نسبت به «زاده‌های تاریکی» ایجاد نفرت کند.

تذهیب کتاب‌های مذهبی که نزد مانویان رواج بسیار داشته، در حقیقت صحنه ای از نمایش «آزادکردن نور و روشنایی» به شمار می‌رفته است. مانویان به این منظور، درآثارخود برای نمایش روشنایی، از فلزات گران بها بهره می‌جستند. به کاربردن فلزاتی چون طلا و نقره که در مینیاتور ایرانی به وفور مشاهده می‌شود، دنباله‌ی مستقیم همین سنّتِ هنر مانوی به شمارمی‌رود. این فلزات قیمتی به منظور منعکس کردن نور و ایجاد پرتوهایی که با روح بیننده تبادل معنوی برقرار می‌کردند، استعمال می‌شدند. بنابراین اگر در نقّاشی‌های ایرانی، سایه و روشن به کار نرفته است، در مقابل هنرمند ایرانی هرگز از نمایش روشنایی و نور محض غافل نبوده است.(تجویدی، ۴۱:۱۳۵۲).

باتوجه به آموزه‌های دین مانوی، نگارگری زیبایی را در امورقدسی می‌جست. آن هنگام که هنر درصدد بیان مفاهیم عمیق درونی و قدسی است، نمی تواند از زبان واقع گرایانه استفاده کند؛ دراین هنگام، گویاترین زبان برای بیان امور معنوی، زبان نماد ونشانه است.

درهنراسلامی، هدف هنرمند تقلید یا توصیف طبیعت نیست؛ بلکه او در صدد است که تصویری خیال انگیز، شاعرانه و نمادین از انسان و جهان ترسیم کند. به همین سبب نیز در نگارگری همه چیز در هیأتی نمادین، به نمایش گذاشته می‌شود؛ زیرا رویکرد نگارگری نمونه آفرینی آرمانی است.

نگاره‌های ایرانی در فضایی مثالی ترسیم می‌شوند. عالم مثال مقّدم برعالم ماده بوده و همواره مورد توجه هنرمند ایرانی قرار گرفته است. این عالم چون بین دو عالم مجرّد و معقول و مادی و محسوس قرار دارد، دارای هر دو خواص مادی (از جهت قابل رؤیت بودن) و غیرمادی (از جهت غیرقابل لمس بودن) است.

ترسیم فضای مثالی در نگاره ها، قابلیّت‌های ویژه ای به نگارگری بخشیده است. فضای مثالی و محدود نبودن به مکان مادی، سبب می‌شود که نگارگر قادر باشد در یک زمان، اشیا را از چند زاویه‌ی مختلف ببیند. مطلق نبودن زمان سبب می‌شود تمامی اوقات (حتی صحنه‌های شب) در نوری یکدست و یکنواخت ترسیم شود. عدم محدودیت به زمان و مکان فیزیکی، امکان تجسّم بصری بیشتری در اختیار نگارگر قرار داده است. در نگارگری، صورت ها و اشکال طبیعی و محسوس، به منزله‌ی نمادهای سازنده‌ی اصول مابعدالطبیعی مورد استفاده قرار می‌گیرند. به عنوان مثال، شکل مارپیچ یا حرکت اسپیرالی که در ساختار کلی بسیاری از نگاره‌ها وجود دارد دارای پیامی نمادین است. در حرکت‌های اسپیرالی، انقباض و انبساط مستمر و حرکت به سوی درون و برون، تصویری از تداوم بین عالم کبیر و عالم صغیر را ارائه می‌کند. (گودرزی، ۸۹:۱۳۸۶) از این رو، برای بیان مفاهیم عالم مثال در قالبی قابل فهم، به کار گرفتن نماد امری ضروری است. یکی از عناصر اساسی در نمادسازی‌های نگارگری، استفاده از صور خیال ادبی است.

۳. صورخیال، اسطوره

ما می‌توانیم «خیال» را به معنی مجموعه‌ی تصرّفات بیانی و مجازی در شعر به کار ببریم و «تصویر» را با مفهومی وسیع‌تر، شامل هرگونه بیان برجسته و شاخص بدانیم؛ حتّی اگر از انواع مجاز و تشبیه در آن نشانی نباشد. تصاویر، گاه بدون استفاده از مجاز و تشبیه، به خودی خود جنبه‌ی تخیلی دارند. (شفیعی، ۱۶:۱۳۷۵)

بهره گیری ازاساطیر در ساخت تصویرهای شعری گویندگان قدیم بسیار قابل توجه است.«اسطوره» درشعر فارسی، گاه یک سوی صور خیال شاعران را تشکیل می‌دهد و از عناصر پراهمیتی است که خیال شاعران در ترکیب و تصوّر آن، موجد زیبایی‌ها و هنرهای زیادی بوده است. برروی هم، در میان اساطیر موردنظر شاعران دوگونه اسطوره می‌توان یافت: نخست، اسطوره‌های غنایی و دیگر، اسطوره‌های قهرمانی و حماسی که هریک به انواع دیگری نیز قابل تقسیم اند. قدما در کتب بلاغت، مسأله‌ی بهره‌مند شدن شاعر را از اساطیر، در باب ویژه ای زیرعنوان«تلمیح»آورده‌اند. (همان، ۲۴)

در نگارگری نیز آن جا که روایات داستانی و تلمیحی به تصویر کشیده می‌شود، حضور نمادهایی با خاستگاه اساطیری به چشم می‌خورند. مثلاً «کوه» در نگاره‌های فرهاد و شیرین، نماد تحمّل و بردباری است. در ادبیات کلاسیک، کوه مقدّس ، جایگاه خدایان و عابدان و از عناصر مهم اساطیری به شمار می‌رود. در نگاره‌ها نیز معمولاً جایگاه زاهدان در دل کوه یا درون غارها است. بسیاری از حوادث مهم، داستان ها و راز و نیازها در دل کوه‌ها اتفاق می‌افتد؛ یعنی کوه جایگاه حادثه هاست. در نگارگری، کوه نمادی از تقدّس و معرفت و دربردارنده‌ی آب حیات است.

کوه، جایگاه عبادت زاهدان

به بند کشیدن ضحاک در کوه دماوند

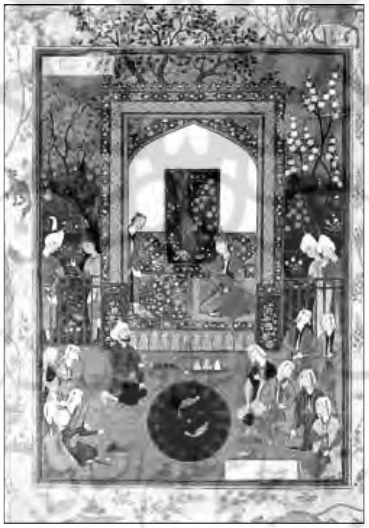
۴.اثرپذیری نگارگری از نمادها و صور خیال ادبی

نگارگران در ترسیم تصاویر، عموماً از تخیّلات شاعرانه الهام می‌گیرند. بـه همـین جهت توصیف‌های شاعرانه از طبیعت، اشیا و انسان در نگاره‌ها نیز انعکاس یافته است. شاعران شب را به لاجورد، خورشید را به سپر زرّین، روز را به یـاقوت زرد، رخ را بـه ماه، قد را به سرو، لب را به غنچه‌ی گل تشبیه می‌کنند ونگارگران معادل تجـسمّی ایـن زبان استعاری را می‌آفرینند. بدین ترتیب، مضامین ادبی، تصاویری قراردادی برای رسم نگاره ها خلق می‌کنند.

رسیدن همای به در کاخ همایون
دیوان خواجوی کرمانی

نگارگری در ابتدا، در خدمت کتاب آرایی بـود. نگـارگر، نقـش بنـد و تـصویرگر صورخیال شاعر بود و تصاویر شاعرانه را به حوزه‌ی نقش و نگار منتقل می‌کرد. این امر سبب شد نمادها و صور خیال ادبی به نگارگری انتقال پیدا کند. از این رو در نگارگری، چهره و منش عاشق و معشوق تابع وصف شاعرانه است.

علاوه بر این، نمادهایی با منشأ ادبی به نگاره‌های عاشقانه انتقال پیدا کرده انـد. از میان این نمادها می‌توان به سرو، فاصله‌ی بین دو فیگـور عاشـق و معـشوق، گیاهـان و فضای بهشت‌گونه، پرندگان و... اشاره کرد. برخی ازاین نمادها بار اسطوره ای دارند؛ به عنوان مثال: سبو، کبوتر سپید، انار، رود، آب، رامشگران و نوازدگـان، همگـی نمادهـای آناهیتا (بانوی آب ایرانی) هستند. در ادب فارسی، آناهیتا (ناهید) نماد عشق، بـزم آوری و نوازندگی است؛ به همین دلیل در نگاره ها برای ترسیم فـضایی عاشـقانه، از عناصـر فوق بهره می‌گیرند.



حضورنمادها وصورخیال ادبی درنگاره‌های عاشقانه

از دیگرسو، ارتباطی که بین خط (شکل نوشتاری) و نقش (نگاره) وجود دارد نیـز می‌تواند مقوّم ارتباط نگارگری و ادبیات باشد: «حروف، نشانه‌های ویژه ای هـستند کـه هم به نظام نشانه‌های زبان شناسیک وابسته‌انـد و هـم بـه نظـام نـشانه‌هـای تـصویری. بیت‌هایی که در کنار مینیاتورها نوشته شده اند، به نظام نخست تعلّق دارند؛ اما واژگانی

که در شماری از مینیاتورها تبدیل به واحدهای ساختاری تصویر شده اند، متعلّق به نظام دوم هستند. شماری از حروف، موضوع مجازهای بیان شاعرانه بوده اند.»(احمدی، ۱۵۱:۱۳۸۱) از آن جمله: الف: نشانه‌ی قامت یار، دال: پشت خمیده، ج: حلقه و چین و شکن زلف، صفر و نقطه: دهان تنگ و غیره، که گاه این مجازها، خود به گونه‌ای رمزی، در هنر نگارگری ایرانی راه یافته اند. فرقه‌ی حروفیه به حروف الفبا اصالت خاصّی داده و برای تأویل و تعبیر حروف ارزش و اعتبار خاصّی قائل شده اند. دقّت در مینیاتورهای متن‌های حروفی ممکن است نتایج تازه ای را از تأثیر نمادهای حرفی آشکار سازد.

۵. نگاره‌های مکتب شیراز و پیوند آن با صور ادبی

به هنگام یورش مغولان، سرزمین فارس به تصرّف مغول درنیامد؛ زیراحکم رانان محلّی فارس با تدبیر و مذاکره توانستند مهاجمان را از تصرّف این سرزمین منصرف کنند. به سبب مصون ماندن فارس از هجوم و غارت مغولان، هنر و فرهنگ این بخش از کشور- که مرکز فرمان روایی هخامنشیان وایالت مهمی ازقلمرو ساسانیان و مهد پرورش شاعرانی چون سعدی و حافظ به شمار می‌آمد- کم تر باعوامل بیگانه درآمیخت و شیراز مرکز تجمّع هنرمندانی شد که با سنّت‌های هنری پیشامغولی آشنایی کافی داشتند. مهاجرت هنرمندان از نواحی دیگر به شیراز نیز سبب شد که این شهر به صورت کانونی برای حفظ میراث فرهنگی و هنری ایران درآید و به پایتخت هنر و ادب کشور تبدیل شود.

در گیرودار حمله‌ی مغول، برخی ازمشایخ صوفیه و عرفا به پناهگاه‌های فرهنگی، نظیر فارس مهاجرت کردند. همین امرسبب شد که شیراز به پایگاهی برای حفظ سنّت‌های عرفانی بدل شود. این روح عرفانی به هنر نیز راه یافته و هنرمکتب شیراز را تلطیف کرده است.

مکتب شیراز در عصر سه خاندان اینجو، آل مظفر وتیموریان قابل بررسی است: خاندان اینجو که از اعقاب فرمان روایان زیردست ایلخانان بودند، پس از مرگ ابوسعید مستقل شدند و بر فارس حکومت کردند تا این که به وسیله‌ی خاندان مظفرازآن جا رانده شدند.

آل اینجو بر آرمان‌های ایرانی پیش از اسلام به ویژه شاهنامه، تأکید می‌ورزیدند و به احیای تمدن ساسانی در شیراز اهتمام داشتند. از این رو مکتب شیراز در روزگار آن‌ها صبغه‌ی ایرانی پیداکرد. در این دوره، چندین شاهنامه کتابت شد و بدین ترتیب، سنّت شاهنامه نگاری بسطی در خور یافت (آژند،۱۳۸۷:۲۸۰). تحت حمایت آل اینجو، در کارگاه‌های شیراز هنر مصوّرسازی (به خصوص نسخه‌های شاهنامه) رواج یافت. نگاره‌های یکی از قدیم ترین نسخه‌های *شاهنامه‌ی فردوسی*(مورّخ ۷۳۳، نسخه‌ی‌لنینگراد) به لحاظ سترگ نمایی پیکره ها، سادگی در طراحی و رنگ پردازی، یادآور نمونه‌های بازمانده از دوران پیش از مغول (مثلاً تصاویر نسخه‌ی *ورقه و گلشاه*) است. به این ترتیب، در تمام دوران‌های هرج و مرج تاریخ ایران، شیراز توانست با حفظ اصالت شیوه‌ی کهن، الهام بخش دیگر مراکز هنری باشد.(پاکباز،۱۳۷۹، مدخل: مکتب شیراز)

از آثارمصوّر این دوره می‌توان به *شاهنامه‌ی فردوسی* (مورّخ۷۳۱، نسخه‌ی کتابخانه‌ی توپقاپی سرای استانبول)، *شاهنامه‌ی فردوسی* (مورّخ ۷۳۳، نسخه‌ی کتابخانه‌ی ملی پاریس)، *سمک عیار*(مورّخ ۷۳۰ یا ۷۴۰، نسخه‌ی کتابخانه‌ی بادلیان آکسفورد)، *مونس‌الاحرار فی دقایق الاشعار*(مورّخ ۷۴۰، نسخه‌ی مجموعه‌ی کورکیان نیویورک)، *شاهنامه‌ی قوام الدین حسن*(مورّخ ۷۴۱، مجموعه‌های مختلف)، *شاهنامه‌ی فردوسی* (مورّخ ۷۵۳، نسخه‌ی کتابخانه‌ی توپقاپی سرای استانبول) اشاره کرد.

چیزی نگذشت که آل اینجو جای خود را به آل مظفر دادند. از آثار مصوّر دوره‌ی آل مظفر می‌توان به نسخه‌های زیر اشاره کرد:

شاهنامه‌ی فردوسی(مورّخ۷۷۱، نسخه‌ی کتابخانه‌ی توپقاپی استانبول)، *شاهنامه‌ی فردوسی*(مورّخ ۷۹۶، نسخه‌ی دارالکتب قاهره‌ی مصر)، *کلیله و دمنه* (مورّخ ۷۹۳ ، نسخه‌ی کتابخانه‌ی ملی پاریس).

با ورود تیموریان به صحنه‌ی نگارگری، رویکرد ترکی و مغولی با گرایش‌های ایرانی درآمیخت و ترکیبی نو در مکتب شیراز پدید آمد. از کتب مصوّر این دوره می‌توان آثار زیر را نام برد: *گلچین حماسه* (مورّخ۸۰۰، نسخه‌ی کتابخانه‌ی چستربیتی دابلین)، *گلچین اسکندر سلطان*(مورّخ ۸۱۴، نسخه‌ی کتابخانه‌ی بریتانیا در لندن)، *شاهنامه‌ی فردوسی*(مورّخ ۸۴۸، نسخه‌ی موزه‌ی کلیوند).

نگارگران شیراز نسبت به نگارگران تبریز و مراکز دیگر، بسیار کم تر تحت تأثیر هنر بیگانه قرار گرفتند. در سده‌ی ۸ هجری، تبادل تجربیّات و دستاوردها میان شیراز، تبریزو بغداد برقرار بود که این امر باعث تحوّل نقاشی مکتب شیراز شد.

سبک مشخص شیراز در سده‌ی ۹ هجری شکل گرفت و تا اواخر سده‌ی ۱۰هجری به تحوّل کُند ولی مستمرخود ادامه داد. قرینه سازی، رنگ‌های درخشان، افق رفیع درمنظره ها، ابرهای پیچان و قلم گیری کوه ها و صخره ها به شکل دندانه ای، ازمشخّصات بارز نقاشی‌های مکتب شیراز به شمار می‌آیند. (پاکباز،۱۳۸۶:۳۲۶) علاوه بر این، نگارگران گمنام شیرازی نظام قانون مندی را برای ترکیب بندی و پیوند عناصر نوشتاری و تصویری ابداع کردند؛ به این ترتیب که اشعار به شکل کتیبه‌هایی در اطراف شعر به نمایش در می‌آمدند.

اکنون به بررسی تأثیر صورادبی بر تصاویر *شاهنامه‌ی فردوسی* به سبک شیراز (مورّخ۷۳۳، نسخه‌ی لنینگراد)می پردازیم:

نگاره‌های این اثر نه صرفاً به منظور تزیین متن، بلکه در جهت القای مضمون اثر ترسیم شده اند. در صحنه‌ی کشته شدن ایرج به دست برادرانش، مراحل تکوین این داستان در شاهنامه‌ی فردوسی به روشنی وصف شده و بدین سبب نقّاش نیز به خوبی از عهده‌ی توصیف نقطه‌ی اوج مضمون اثر برآمده است:

بزد بر سر خسرو تاج دار
ازاوخواست ایرج به جان زینهار
یکی خنجر از موزه بیرون کشید
سراپای او چادر خون کشید
بدان تیر زهرآبگون خنجرش
همی کرد چاک آن کیانی برش
روان خون از آن چهره‌ی ارغوان
شد آن نامور شهریار جهان

(فردوسی، ۱۳۸۴: ج۱: ۱۵۷۶-۱۵۸۰)

کشته شدن ایرج، مکتب شیراز، مورخ ۷۳۳

صحنه‌ی کشته شدن ایرج در گوشه‌ی راست خیمه به تصویر درآمده است و احتمالاً این امر با اهمیت «سمت راست» (یمین) مرتبط است. در اسطوره ها، باورهای سامی و فرهنگ اسلامی، به نحوست سمت چپ (شمال) و قداست سمت راست (یمین) اشاره شده است. در شاهنامه نیز، برسمت چپ نشستن (داستان رستم و اسفندیار) یا بر دست راست پیچیدن(نبرد سهراب و هجیر) نمونه‌هایی از توجه به این امر است. (یاحقی، ۱۳۸۸: ۲۴۱-۲۴۶) نقاش به تبعیت از سراینده، صحنه را با امکانات اندک و مطابق تصوّرات خویش رقم زده است. ایرج با دست‌های بسته ترسیم شده؛ دروضعی که تور سر او را به عقب کشیده و خنجر را برفراز سرش نگاه داشته است. سلم به حالت نشسته برتختی که به بهای تبهکاری وی به دست آمده، در «سمت چپ» او ترسیم شده است. تصویر انار و گل قرمز برساقه‌های بلند، نماد خونریزی قریب الوقوع است.

در نگاره‌ی گذر سیاوش از آتش، نگارگر با ترسیم حالات مختلف افراد و ترسیم چهره‌های تمام رخ و نیم رخ، انفعالات افراد را نسبت به واقعه آشکار ساخته بدین طریق نحوه‌ی تلقّی خود را از متن ارائه داده است.

از سوی دیگر، او با به کارگیری برخی از حرکات در جهت ایجاد ترکیب موّرب که بر ژرفای فضا تأکید دارد، موجب پیچیدگی ترکیب بندی در جهت افقی شده است. برای نخستین بار در نقاشی‌های این نسخه مسایل مشخصِ تصویرگری کتاب،مانند بازآفرینی فراز و فرود حوادث و ترسیم واقع گرایانه‌ی رویدادها موردتوجه قرارگرفته

است. (پولیاکووا، ۱۳۸۱ : ۱۱۶-۱۱۴)

گذر سیاوش از آتش، نسخه‌ی شیراز، مورخ ۷۳۳

سیـــاوش ســـیه را بـــه تنـــدی بتاخـــت
نـــشـد تنگـــدل جنـــگ آتـــــش بـــساخت
زهرســـــو زبـــــانه همـــــی برکـــــشـید
کـــسـی خـود و اســـب سیـــاوش ندیـد
یکـی دشـــــت بـا دیـدگان پـر زخـون
کـه تـا او کـی آیـد ز آتـــــش بـرون
چـــواو را بدیدنـــد برخـاســـت غـــو
کـه آمـد زآتـــش بـرون شـــاه نـو
(فردوسی، ۱۳۸۴: ج۳ / ۴۹۵-۴۹۸)

ازدیگرسو، مکتب شیراز با ابداع نظمی خاص درنگاره هـا و وارد کـردن ابیـات درتصاویر، موجب پیوند هرچه بیشتر ادبیات و نگارگری شده است. بدین ترتیـب کـه: در اواخر سده‌ی هشتم، جنید و سایر نقاشان بخش باختری به منظور تأکید بر موضـوع داستان و ایجاد ارتباط بیشتر بین متن و تصویر، به این راه حـل رسـیدند کـه در داخـل

سطح نقاشی، جایی برای ابیات در نظر بگیرند.

مکتب شیراز، استفاده از کتیبه‌ی شعری

مکتب شیراز،استفاده ازکتیبه‌ی شعری

در آثار این نقّاشان، محل و موقعیّت کتیبه‌های ابیات در کل ترکیب بندی، هنوز اهمیّت لازم را به دست نیاورده بود و همین امر کافی بود تا توجّه بیننده به اشعار جلب شود. تحقّق کامل تر منظور نقّاشان باختری، در کار هنرمندان شیرازی نسل بعد رخ نمود. در سده‌ی نهم، هنرمندان شیراز پیوند بین نوشته و نقّاشی را در نظام زیبایی شناختی خود مستحکم‌تر کردند. در این ترکیب بندی، ابیات شعر در کتیبه‌های چهارتایی یا دوتایی در بالا و پایین صفحه، جای می‌گیرد، و سطح بین آن‌ها به نقّاشی اختصاص می‌یابد. سطح مزبور به پیروی از پهنای هرکتیبه با محورهای نامریی، به بخش‌های متناسبی قابل تقسیم است؛ بخش میانی را می‌توان «فضای درونی» تلقّی کرد که غالباً محدوده‌ی فعل اصلی و جایگاه شخصیّت‌های اصلی داستان است، بخش‌های کناری، راست و چپ (یعنی فضای بیرونی) محل جای گیری عناصر فرعی هستند. بدین ترتیب، ساختاری متقارن و موزون در ترکیب بندی حاصل می‌شود. این ساختار هندسی که محصول تعبیر دوبعدی فضاست و عناصر خطی و رنگی را تحت نظم معقولی درمی‌آورد، در کار نقّاشان شیراز تدریجاً به صورت یک الگوی عام ظاهر می‌شود. (مقدم اشرفی، ۱۳۶۷: ۱۳۷–۱۳۸)

کتیبه‌های شعری در نگاره‌های مکتب شیراز

ازدیگر نکات حائز اهمیت درمکتب شیراز که ازصبغه‌ی ادبی بی بهره نیست، تصویر انسان در نگاره هاست. در مکتب جلایری (بغداد و تبریز) تصاویرعموماً به نمایش طبیعت و منظره اختصاص می‌یابد درحالی که در مکتب شیراز، به تصویر انسان و حیوانات اهمیت بیشتری داده شده است و مهم ترین بخش فضای نقّاشی به ترسیم این عناصر اختصاص می‌یابد.

در ترسیم سیمای انسان، چهره‌ها عموماً به صورت مدوّر ومسطّح (بی‌عارضه) رسم شده است. دراین چهره‌ها ردپای تصاویر ادبی به وضوح قابل ملاحظه است. سخن سرایان ایران از دیرباز، شاید با الهام از زیبارویان ختا و ختن و چگل، چهره ها را به قرص ماه و ابروان را به کمان و چشمان را به بادام تشبیه می‌کردند. مینیاتور ایرانی نیزاز همان آغاز شکل گیری، تاحدود زیادی تحت تأثیراشعار سخنوران ایرانی بود. سراسر اشعار فارسی مشحون از توصیف این گونه چهره‌های مدّور است که از آن ها به نام‌های ترک ختا و ترک شیرازی یاد کرده‌اند و این اشعار به طور مستقیم (به هنگام مصوّر نمودن دواوین شعر) یا به طور غیرمستقیم الهام بخش نگارگران بوده است. نگارگران نیز همچون شاعران، به هنگام ترسیم افراد درجه دوم نظیر نمایندگان مردم، پیشه وران، تجّار و سایرین، از آزادی بیشتری برخوردار بوده اند و از این رو، این افراد را واقعی تر

نشان داده اند و با ترسیم حالات و حرکات اندام و چهره و دیگر جزئیات، وجوه تمایز و مختصّات هریک را به خوبی به نمایش درآورده اند. لیکن سیمای سلطان و شیوه‌ی ترسیم آن به طور قابل ملاحظه ای تغییرناپذیر و دایمی مانده و معمولاً از چارچوب معیار متداول فراتر نرفته است.

سیمای آرمانی شاه در صحنه‌های باردادن، دادخواهی و محاکم، جنگ‌های تن به تن، بزم و شکار و سایر سرگرمی‌ها که در آثار ادبی کلاسیک و کتب تاریخی به وفور دیده می‌شود، ظاهر می‌گردد. پیکره‌ی شاه همواره در ساختار ترکیب بندی، نقش مرکزی داشته و بدون توجه به مسأله‌ی سن و سال، بزرگ تر از سایر شخصیت ها و با جامه ای زیباتر و روشن تر از دیگر درباریان ترسیم می‌شود. او با تاج یا دستاری مزین به پَر (که نماد قدرت اوست) و در اکثر موارد با جامه ای سبزرنگ تصویرشده و در کلیه‌ی حالات، اعم از رزم یا بزم، قابل شناسایی است؛ زیراهمه‌ی اجزای ترکیب بندی درجهت القای جایگاه رفیع او به کارگرفته شده است.

گزینش موضوعات معین برای تصویرگری، منجر به تثبیت برخی طرح ها و نقوش و علایم مشخصه‌ی قهرمانان حماسی شده است. به عنوان مثال، چهره‌ی رستم (در مکاتب مختلف) بدون تغییرباقی مانده است ونشانه‌های ادبی مذکوردرشاهنامه، به شناسایی وی منجرمی شود. علائمی چون خفتانی ازپوست ببر یا پلنگ و کلاه خودی از سر ببر:

وزان پس بپوشید ببر بیان
نشست از بر ژنده پیل ژیان
چودر جوشن افراسیابش بدید
توگفتی که هوش ازتنش برپرید
(فردوسی، ۱۳۸۴: ج۲: ۲۲۴۶-۲۲۴۷)

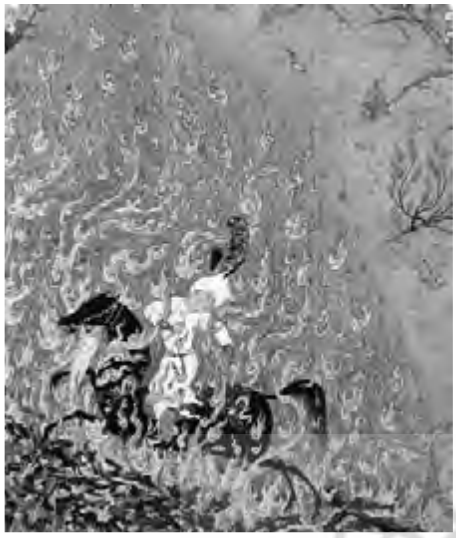
تصاویری از رستم با شاخصه‌های ادبی کلاه خود وببر بیان

و یا سیاوش همواره در جامه‌ای سپید که نشان پاکی اوست، ترسیم می‌شود:

سیاوش بیامد به پیش پدر
یکی خود زرین نهاده به سر
سراسر همه دشت بریان شدند
برآن چهر خندانش گریان شدند
هشیوار با جامه‌های سپید
لبی پر زخنده دلی پر امید
یکی تازیی بر نشسته سیاه
همی گرد نعلش بر آمد به ماه

(همان، ج۳ : ۴۸۰-۴۸۴)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



گذر سیاوش از آتش، حضور توصیفات ادبی (جامه‌ی سپید و اسب سیاه سیاوش) در نگاره‌ها

به این ترتیب، قوانین ادبی در شمایل سازی و بیان مختصّات جدایی ناپذیر قهرمانان انعکاس می‌یابد و نقّاش، هیچ گونه تعریف و تصوّر دقیقی از سیمای ظاهری افراد ارائه نمی‌دهد. (پولیاکووا ، ۱۱۰:۱۳۸۱)

اما گاه در نگاره ها، دوگانه انگاری شخصیّت ها به چشم می‌خورد و چهره‌های مختلفی از یک شخصیّت ترسیم می‌شود. این امر ناشی از آن است که نگارگر چهره‌ها را صرفاً براساس متن ترسیم کرده و مقید به چهره گشایی از قهرمانان نبوده است. به عنوان مثال، تصاویر اسکندر در آثار بسیاری از نقاشان، گاه در حکم پادشاهی مقتدر و گاه در هیات خردمندی پارساست. این امر صرفاً به علّت محدودیّت تصویری در خلق شخصیّت‌های ادبی نیست؛ بلکه ریشه‌ی آن باید در ادبیات جست و جو شود. علّت این دوگانه انگاری آن است که پیش نمونه‌های ادبی، ویژگی‌های این شخصیت ها را به گونه‌های متفاوت ذکر کرده اند و این امر به عرصه‌ی نگاره نیز راه یافته است. بنابراین اعطای خصایص قراردادی و سنّتی غالباً متضاد از سوی چکامه سرا به شخصیت موردنظر، باعث شده نگارگر نیز هنگام آفرینش مضامین مختلف، خصوصیات متفاوتی

بـــه شخـــصیّـت اثـــر خـــود ببخـــشد.

خمسه‌ی نظامی، اسکندر وهفت فیلسوف : ترسیم دو سیمای متفاوت از اسکندر

مؤلفان منظومه‌های مربوط به اسکندر، سیمای سرداری نیمـه افـــسانه ای را بـرای وی ترسیم کرده اند؛ زیرا در پی آن نبوده اند که تلقّی خـویش را از سـلطان عـادل، بـه هیچ یک از حکم‌رانان هم عصر خود منسوب دارند. خصال واقعی اســکندر ، به هـیچ وجه تـــوجّه و علاقـه‌ی آنـــان را برنمـی انگیخـت و در نظـر ایـشـان، سیمـــای ایـن شخصـیت تنها می‌توانست به منزلـه‌ی چـارچوب داســتان و دسـتاویزی در بازنمـایی نظریات و تـصوّرات ایـشان از زمامـداری آرمـانی وحکیمـی دادگـر باشـد: ازایـن رو منظومه‌های مربوط به اسکندر بیشتر آگنده از روح وطن پرستی و عاملی برای هـدایت ضمنی حکام در قالب استعاره است. (همان،۴۹)

رسیدن اسکندر به درخت گویا اسکندر در جامه‌ی شاهی

۶. نتیجه‌گیری و فرجام سخن

نگارگری و ادبیات ترجمان یکدیگرند

برطبق آن چه گفته شد و به عنوان جمع بندی باید گفت نقشِ نگاره ها، برمبنای صور خیال ادبی شکل می‌گیرد، به این جهت برای درک نمادها و رمزهای هنری، ازدرک نمادهای ادبی ناگزیر هستیم.

بسیاری ازنمادهای ادبی ریشه‌ی فرهنگی دارند. این نمادها گاه به طور غیر مستقیم، از طریق ادبیات به نگارگری راه می‌یابند وگاه نگارگر بی واسطه از آن‌ها الهام می‌گیرد. بنابراین برای درک نمادهای نگارگری نمی‌توان به نمادهای متنی بسنده کرد؛ بلکه معنای تصاویر باید با مراجعه به معنا ومفهوم اولیه و فرهنگی آن‌ها مورد بررسی قرار گیرد. درهر فرهنگ، زبان هنر با شرایط اجتماعی و فرهنگی جامعه ارتباطی تنگاتنگ دارد؛ از این رو در تأویل هر اثر هنری، پیش از هرچیز باید بستر شکل گیری آن راشناخت. به عنوان مثال، در جامعه ای که اختناق بر آن حاکم است، مضمون آفرینش‌های هنری سردر پرده می‌کشد و از زبان نماد استفاده می‌کند. بنابراین در درک آثار نمادین، پیش از برخورد زیبایی شناسانه با فرم و رنگ و عناصر بصری، باید عوامل دخیل در نحوه‌ی انتزاع اثر مورد توجه باشد.

هر هنر با توجه به قابلیّت‌های خاص خود قادر است تنها بخشی از مفاهیم فرهنگی را درخود متبلور کند. گاه آن چه در قالب نقش و رنگ در می‌آید، در واژه ها

نمی گنجد وگاهی هم آن چه به بیان می‌آید اسیر نقش ورنگ نمی شود. از این رو برای دستیابی به درکی جامع از معانی نهفته در یک هنر ناگزیریم از شاخه‌ی دیگر هنر مدد جوییم و در نتیجه شاخه‌های هنر را ترجمان یکدیگر بدانیم. این امر در هنراسلامی از عمق و اهمیت بیشتری برخوردار است؛ زیرا شاخه‌های متعدّد هنر اسلامی همگی در مسیر بیان مفاهیم قدسی، از یک منبع الهام گرفته و همگی ریشه در آسمان داشته اند. بنابراین همه با زبان‌های متفاوت، یک سخن را مطرح کرده اند.

ژرژ مارسه می‌گوید: « فرض کنید به تناوب با عکس‌هایی ازآثاری چون تصویر یک قطعه گچ بری، صفحه ای از یک قرآن تزیین شده و یک ظرف مسین متعلّق به ایران برخورد می‌کنید؛ در این هنگام هرچند با عالم هنر ناآشنا باشید، با این همه بلافاصله میان سه اثر اخیر وجوه مشترکی پیدا می‌کنید که آن ها را به یکدیگر مرتبط می‌کند وهمین را ما روح هنر اسلامی می‌نامیم.»(تجویدی،۶۲:۱۳۵۲)

ازاین رو می‌توان هنر را به یک پیکره‌ی واحد مانند کرد که هر شاخه‌ی آن به منزله‌ی عضوی از آن پیکر است. در این پیکره، هر عضو هرچند به تنهایی، فاقد معنا نیست؛ اما نقش اصلی خود را درساختار پیکره ایفا می‌کند. این تعریف به تعبیر گشتالت نزدیک می‌شود. گشتالت، ساخت وسازمانی است که اجزای آن تنها از طریق نقشی که در مجموعه دارند موجودیت پیدا می‌کنند؛ به این معنا که کلّ هر چیزی بیش از مجموع اجزای آن است. مثلاً کلّ انسان چیزی بیش از توانایی‌های جسمی و ذهنی اوست. یعنی اگر تمامی اجزای تشکیل دهنده‌ی انسان را در کنار هم فرض کنیم (بی آن که شکل و ساختارخاصّی داشته باشند) اگر چه تمامی آن چه برای تصوّر یک انسان لازم است، موجود است اما شکل به دست آمده انسان نیست. حلقه‌ی گم شده در اینجا همان چیزی است که از آن به گشتالت تعبیر می‌کنیم. بنابراین نمی توان اشیا وپدیده ها را جدا از هم در نظر گرفت؛ بلکه بایدآن‌ها را سازمان داد. این تمثیل در مورد انواع هنر نیز صدق می‌کند؛ بدین معنی که اگر بخواهیم به درکی جامع از هنر دست یابیم، نمی‌توانیم اجزای هنر و شاخه‌های مختلف آن را جدا و بی نیاز از یکدیگر بدانیم؛ به ویژه در هنر اسلامی که گویی روح مشترکی در آن دمیده شده است. بنابراین برای درک معنایی که هنرمند در صدد بیان آن بوده است باید از دیگر شاخه‌های هنر استمداد جست زیرا هر هنر بخشی از معنا را در خود منعکس می‌کند و بخشی دیگر از معنا در

آن مکتوم می‌ماند و کشف این معنای مکتوم میسّر نیست مگر این که هنری دیگر ترجمان آن باشد.

این تمثیل در ارتباط میان ادبیات ونگارگری هم صدق می‌کند. از این رو می‌توان نا نوشته‌های ادبی را در نگاره ها یافت و نا نگاشته‌های هنری را در ادبیات جست و جو کرد. نیکلسون می‌گوید: «گر عرفان شکل دیدنی به خود می‌گرفت، همه‌ی آنان که بدو می‌نگریستند در مشاهده‌ی زیبایی وعشق آفرینی آن جان می‌دادند.» (نیکلسون، ۳۲:۱۳۶۴)

تصویرگری وادبیات رابطه ای دیالکتیکی دارند. بنابراین ممکن است هیچ یک به تنهایی و بدون دیگری معنای خاصی پیدا نکنند. همچنین ممکن است تصویر موجب بالا رفتن میزان تأویل پذیری متن شود یا برعکس، متن معانی زیادی را برای تصویر پیش بکشد. علاوه بر این تصویر، متن را محدود به معنای خاصی می‌کند. بنابراین می‌توان گفت متن و نگاره در واقع ترجمان یکدیگرند.

منابع

آژند، یعقوب. (۱۳۸۷). *مکتب نگارگری شیراز*.تهران: فرهنگستان هنر.

حمدی، بابک. (۱۳۷۱). *ازنشانه‌های تصویری تا متن*.تهران: نشر مرکز.

بویس، مری. (۱۳۸۴). *بررسی ادبیات مانوی در متن‌های پارتی وپارسی میانه*. ترجمه‌ی امید بهبهانی و ابوالحسن تهامی، تهران :نگاه.

پاکباز، روئین. (۱۳۷۹). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*.تهران: نشر نارستان.

پاکباز، روئین. (۱۳۸۶). *دایره المعارف هنر(نقاشی، پیکره سازی، هنرگرافیک)*. *تهران:* فرهنگ معاصر.

تجویدی، اکبر. (۱۳۵۲). *نقاشی ایران از کهن روزگار تا دوران صفویان*. انتشارات اداره‌ی کل نگارش وزارت فرهنگ وهنر

حسنوند،کاظم. (۱۳۸۵). *مطالعه‌ی نمادها ونشانه‌های مشترک تصویری وادبی*.نشریه‌ی هنرهای زیبا،شماره ۲۷

زکی، محمدحسن. (۱۳۷۲). *تاریخ نقاشی در ایران*. ترجمه‌ی ابوالقاسم سحاب،تهران: انتشارات سحاب.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۵). *صورخیال درشعر فارسی*.تهران: انتشارات آگاه.
فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۴). *نامه‌ی باستان*. ویرایش و گزارش ابیات از میرجلال الدین کزازی، تهران: انتشارات سمت، تهران.
کنبای، شیلا. (۱۳۷۸). *نقاشی ایرانی*. ترجمه‌ی مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر.
گری، بازل. (۱۳۵۴). *نگاهی به نگارگری درایران*.ترجمه‌ی فیروز شیروانلو،تهران: اتشارات توس.
گودرزی، مصطفی. (۱۳۸۴). *تاریخ نقاشی ایران*.تهران: سمت.
گودرزی، مصطفی. (۱۳۸۶). *بررسی مفهوم زمان ومکان در نگارگری*. هنرهای زیبا، شماره ۳۱
م. مقدم اشرفی.(۱۳۶۷). *همگامی نقاشی با ادبیات در ایران*.ترجمه‌ی رویین پاکباز، تهران: نگاه.
نیکلسون،آلن رینولد.(۱۳۶۴). *عارفان مسلمان*، ترجمه‌ی حسن لاهوتی، مشهد: انتشارات آستان قدس.
ی.آ.پولیاکووا. (۱۳۸۱). *نقاشی وادبیات ایرانی*.ترجمه‌ی زهره فیضی،تهران: روزنه.
یاحقّی، محمّدجعفر. (۱۳۸۸). *از پاژ تا دروازه‌ی رزان (جستارهایی در زندگی و اندیشه‌ی فردوسی)*.تهران: سخن.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی