University of Sistan and Baluchestan

Journal of Subcontinent Researches

Print ISSN: 2008 - 5710
Online ISSN: 2538 - 5062

Homepage: https://jsr.usb.ac.ir/

Structural Reading of Miniatures in Masnavi Sūz va Gudāz (Preserved at the Walters Art Museum)

Fahimeh Zarezadeh[1]✉ | **Zhila Yarali**[2]

1. Corresponding Author: Assistant Professor at the Faculty of Art, Department of Art & Architecture, Tarbiat Modarres University, Tehran, Iran, Email: f.zarezadeh@modares.ac.ir
2. Master of Islamic Art, Faculty of Art, Department of Art & Architecture, Tarbiat Modarres University, Tehran, Iran

Article history: Received 27 May 2020; Received in revised form 15 June 2022; Accepted 04 September 2022

Abstract

As love has been one of the most common and deep themes in Persian manuscripts in verse to create literary masterpieces, it is the narrative theme of Khabushani's illustrated manuscript of Sūz va Gudāz, preserved at the Walters Art Museum, to praise the self-immolation of a window to be burned with her husband's body in the practice of sati. Given the way the miniatures of this manuscript have been illustrated, the following questions were posed in this study: What pictorial principles and signs has the miniaturist used to recreate the hidden meaning in Khabushani's verses? Are the miniatures illustrated completely based on the principles of Persian miniature? In this regard, the hypothesis of the study included that the miniatures have been illustrated based on a set of Persian-Hindu principles of miniature in order to depict the role of the lovers in their unification in line with faithfulness towards the versified text. The results of the qualitative structural analyses showed that the artist, following the literary nature of the manuscript, has used a mutual interaction between the contemporary miniature schools in Iran and India and included visual arrangements in the linear structure, composition, and golden divisions of his works. Highlighting the principle of golden square, he has put the main characters of the story at the center of the works and attempted to depict the fate of the lovers in sati as a result of the chain of events in the journey of their love by applying symbolic elements (dots, lines, surface, and color), creating a garden-like atmosphere, avoiding decorations in the frame, and dimensioning in the narrative scenes.

Keywords: structure, Sūz va Gudāz manuscript, miniature, sati

1. Introduction

Sūz va Gudāz [Burning and Melting] is a love masnavi composed by Muhammad Riza Naw'i Khabushani in 1019 AH on the Hindu practice of Sati. As described in the beginning of the manuscript, Khabushani asks for God's help before composing this masnavi to make his heart a euphonious nightingale. Next, he praises the prophet Muhammad and states that one day the Mughal Akbar I sent a special courier calling him to his presence (Javani, 1390:3) and told him he was tired of hearing the same ancient tales such as Gol-o-Bolbol [Rose and Nightingale], Sham-o-Parvaneh [Candle and the Moth], Shirin and Farhad, and Layla and Majnun and wanted to hear new poems. Khabushani finds the Sati practice a new and interesting topic and thus composes a five-hundred-line poem in Persian (the language of Mughal India). The poet sees himself as the creator of a composition on an ancient and customary tradition among Hindus and indeed, based on a real event. Hindus believed that when a woman lost her husband, she would burn herself with his body to show that she would obey her husband even to humble death in any trial of loyalty and courage. A burning that was named Sati in Sanskrit to manifest concepts such as purity, chastity, loyalty, piety, and righteousness

Journal of Subcontinent Researches, Vol. 16, No.46, 2024, pp.61-78.
DOI: 10.22111/jsr.2022.34454.2081

© Zarezadeh, F. and Yarali, Z. Publisher: University of Sistan and Baluchestan

(Baba Safari and Salemian, 2008: 51). In this regard, many Persian poets praised the love and loyalty of these women and manifested it in the literary tradition of candle and the moth with a positive view and in the form of a voluntary death (Feizi Gilandeh et al., 2018). Accordingly, Naw'i Khabushani's poem received much acclaim and artists, particularly Persian miniaturists, illustrated the story of the poem in the forthcoming Islamic centuries. One of these works is the illustrated manuscript of Sūz va Gudāz preserved at the Walters Art Museum located in Baltimore, Maryland, the United States (Walters W.649). In this manuscript, the overall structure of miniatures that narrate the versified scenes is formed in a way that raises these questions: 1) What pictorial principles and signs has the miniaturist used to recreate the hidden meaning in Khabushani's verses? 2) Given the Hindu content of the story, are the miniatures illustrated completely based on the principles of Persian miniature?

1.1. Research methodology

This study aimed to analyze the miniatures of Sūz va Gudāz manuscript based on a structuralist approach. Such an approach provides the space to achieve the meaning of a work by interpreting the inner link between the components. Therefore, it is important to note that this study did not try to unveil the inner meaning of the work, but attempted to extract the structure of each miniature in terms of composition, geometrical proportions, linear structure, and golden ratio. Next, the meaning-making and the meaningful relations between components (visual signs) in each miniature were studied using a descriptive-analytical method citing reliable library-electronic sources. It should also be pointed out that the source of collecting pictorial data was the Walters Art Museum website.

2. Discussion

The illustrated manuscript of Sūz va Gudāz was written in black ink and Nasta'līq in forty-two pages. According to the Colophon, Ibn Sayyid Murad al-Husayni scribed it as a souvenir for Muhammad `Ali Naqqash Mashhadi who added eight 23.5×14.5 cm miniatures to it. The analysis of miniatures based on the events of the story in Naw'i Khabushani's verses showed that the miniaturist has depicted the themes, from longing for unity with the lover to the unity in the practice of sati, in a particular visual quality. As the most crucial point in solving a visual complication is its composition and the realization of meanings and concepts of the story depend on the kind of composition, the miniaturist has used non-concentrated compositions in order to disperse different characters present in the narrated scenes in several points on the works and given each character a determining role in the overall structure of the story. In addition to creating visual balance, the order of characters does not fixate the viewer's eyes on a particular point which leads to a harmonic circulation all over the miniatures. Nonetheless, in such dynamic and non-symmetrical compositions, there are equal and homogenous surrounding figures and the central figures govern the whole structure in each miniature. In fact, the miniaturist has made the central figures in each miniature the core of the story with all the elements subordinated to them. This kind of composition leads the audience towards unique experiences of coloring and color compositions. Regarding the color compositions, as the artist has considered the story events from the beginning of Sūz va Gudāz to its end in a chain format, rather than separate events, he has combined colors with a vast specter of derivatives of red, yellow, and blue to create a fitting company of warm and cold colors. In addition to increasing the variety of illustrated spaces, such a technique depicts excitement, happiness, melancholy, and longing for unity. Another point is the artist's attention to breathing spaces in the miniatures which is related to the golden ratio. Accordingly, Muhamad Ali has formed the composition in the domain of golden square to achieve a desirable aesthetic effect and avoid crowded composition in his works.

3. Conclusion

According to the analyses and demonstrated tables, it could be concluded that as the story of Sūz va Gudāz turns into a tragic epic of love and loyalty based on the practice of sati with the non-unification of the lovers, Muhammad `Ali Naqqash Mashhadi, in line with the story events, has attempted to depict positive and admirable themes of sati in his miniatures and influence the dramatic representation of his illustrations. Therefore, by placing lovers as the heroes of the story, selecting symbolic colors, creating an allegorical atmosphere, using well-fitting visual elements (dots, lines, and surface) horizontally, vertically, or diagonally, utilizing a pattern of golden ratios, and avoiding perfect symmetry, he has considered some of the common visual principles in Mughal miniature in addition to

depicting active and dynamic scenes of the rising and falling of the versified story in order to illustrate a more tangible and real representation of the beliefs in India.

4. References

Abedi, A. H. (1969). **Sūz va Gudāz**, Bonyad-e Farhang-e Iran Publications.

Afzal Tousi, E., Hooshmand Monfared, N. (2016). Investigating the Differences of Abd-al-Samad Shirazi's Paintings in the Court of Shah Tahmasp and Goorkanis of India, **Subcontinent Researches**, 8(26): 23-42.

Azhand, Y. (2006). Ghoghnoosvar dar Atash, Tafahossi dar Bab-e Masnavi Suz v Gudaz va Divarnegareh-I dar Chehel Sotoun, **Golestan-e Honar**, 5: 118-122.

Baba Safari, A. A., Salemian, Gh. R. (2008). Sati and its Reflection in Persian Literature, **Journal of Faculty of Letters and Humanities**, 41(1): 50-74.

Feizi Gilandeh, S., Roozbeh, M. R., Heidari, A. (2019). Sati, a Form of Successive Ritual Deaths, **Subcontinent Researches**, 35: 139-158.

Javani, A. (2012). Indian Sati Tradition in the Chehel Sotoun Palace Wall Painting and Suz o Godaz Mathnavi (The Manifestation of Cultural Relationship between Iran and India in Shah Abbas II and Akbar Shah Era), **Journal of Pazhuhesh-e Honar**, 3: 1-10.

Naw'i Khabushani, M. R. (1969). **Sūz va Gudāz**. edited by Amirhossein Abedi, Tehran: Bonyad-e Farhang-e Iran.

Safa, Z. (1993). **Târikh-e Adabiyyât dar Irân [The History of Literature in Iran]**, Tehran: Ferdowsi Publications.

Sattari, J. (2009). **Ostureh-ye Eshgh va Asheghi [The Myth of Love and Being in Love]**, Tehran: Mitra Publications.

Talaie, M, Toghyani, E. (2016). A Study of the Narrative Structure of Nau'i Khabushani's Burning and Melting in the light of Zheplint Volt's Theory, **Journal of Studies on Literary Theory and Genres**, 1: 41-51.

Cite this article Zarezadeh, F., Yarali, Z. (2024). Structural Reading of Miniatures in Masnavi Sūz va Gudāz (Preserved at the Walters Art Museum). *Journal of Subcontinent Researches*, 16(46), 61-78. DOI: 10.22111/jsr.2022.34454.2081

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مطالعات شبه قاره
شاپا چاپی: ۵۷۱۰-۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۵۰۶۲-۲۵۳۸
دانشگاه سیستان و بلوچستان
Homepage: https://jsr.usb.ac.ir/

خوانشی بر ساختار نگاره‌های مثنوی سوز و گداز (موجود در موزهٔ والترز)

فهیمه زارع‌زاده[1] ✉ | ژیلا یارعلی[2]

۱. نویسنده مسئول: استادیار گروه هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران، ایمیل: f.zarezadeh@modares.ac.ir
۲. دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد هنر اسلامی، گروه هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

چکیده

در نسخهٔ مصوّر منظومهٔ «سوز و گداز» نوعی خبوشانی، موجود در موزهٔ والترز، مضمونی داستانی واقع می‌شود تا خودسوزی زنی بیوه در مراسم سوزانده‌شدن جسد همسرش و همراهی او با عنوان «سنت ستی» ستایش شود. به‌همین‌ترتیب نگاره‌های این نسخه چنان مصوّر شده‌اند که پژوهش حاضر با این سؤالات مواجه شده است: نگارگر با بهره‌وری از کدام اصول و نشانه‌های تصویری توانسته بار معنایی نهفته در اشعار خبوشانی را بازآفرینی کند؟ آیا نگاره‌ها کاملاً براساس قواعد نگارگری ایرانی تجسم یافته‌اند؟ رسیدن به پاسخ، بی‌شک اثبات یا رد این فرضیه را در پی خواهد داشت: نگاره‌ها بر آن دسته از اصول و قواعد نگارگری ایرانی- هندی تجسم یافته‌اند تا در راستای پایبندی به متن شعری، نقش‌آفرینی دو دلداده را مصوّر سازند. نتایج مبتنی‌بر تحلیل‌های کیفی ساختارگرایانه نشان می‌دهند که هنرمند در تعاملی دو سویه از مکاتب نگارگری عصر خویش در ایران و هند بهره برده و در ساختار خطی، ترکیب‌بندی و تقسیمات طلایی آثارش تمهیداتی بصری را لحاظ کرده است. ازجمله با عطف توجه به مربع شاخص، شخصیت‌های اصلی داستانی را در مرکز آثار قرار داده و با اجتناب از تزیین در کادر و بُعدپردازی در صحنه‌های داستانی سعی کرده است منتج‌شدن سرنوشت عشاق به ستی را مدلول سلسله‌رویدادهای پیش‌آمده بر سر راه عشق بنمایاند.

واژه‌های کلیدی: ساختار، نسخهٔ سوز و گداز، نگاره، سنت ستی.

۱- مقدمه

نسخهٔ سوز و گداز که مثنوی عاشقانه‌ای ناظر به سنت ستی هند است، توسط ملا محمدرضا نوعی خبوشانی در سال ۱۰۱۹ هـق سروده شد. وی پیش از سرایش این مثنوی، چنانکه در ابتدای نسخه آورده است، طلب نظر از پروردگار کرده تا دلش را عندلیب آوازه گرداند. سپس حمد حضرت رسالت، محمد مصطفی(ص)، به جا آورده و بیان کرده است: روزی شهنشاه اکبر گورکانی با پیکی خاص او را به حضور طلبید (جوانی، ۱۳۹۱: ۳) و اظهار داشت که از شنیدن تکراری قصه‌های کهن همانند گل و بلبل، شمع و پروانه، فرهاد و شیرین و لیلی و مجنون ملول شده و خواستار گوش‌سپردن به اشعاری جدید است.

مطالعات شبه‌قاره، دورهٔ ۱۶، شمارهٔ ٤٦، ۱٤۰۳، صص ٦۱-۷۸.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۳/۰۷ تاریخ ویرایش: ۱٤۰۱/۰۳/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۱/۰٦/۱۳

استناد: زارع‌زاده، فهیمه؛ یارعلی، ژیلا. (۱٤۰۳). خوانشی بر ساختار نگاره‌های مثنوی سوز و گداز (موجود در موزهٔ والترز)، *مطالعات شبه‌قاره*، ۱٦(٤٦)، ٦۱-۷۸.

DOI: 10.22111/jsr.2022.34454.2081

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان

© زارع‌زاده، فهیمه؛ یارعلی، ژیلا.

بگفت ای برهمن زاد محبت — کهن شاگرد استاد محبت
نواهای کهن خاطر خراشید — به صد ناخن جگر را در تراشید
حدیث بلبل و پروانه تا چند — هوس در خواب این افسانه تا چند
نوای تازه‌ای برکش ز منقار — که گل در گل گذارد خار در خار
کهن شد قصهٔ فرهاد و شیرین — چو عیسی رفته در تقویم پارین
به حرف تازه‌ای خرّم کنم گوش — که تاریخ کهن گردد فراموش
(خبوشانی، ۱۳٤۸: ۱۹)

خبوشانی سنت ستی را موضوعی نو و جذاب می‌یابد تا به رشتهٔ نظم درآورد و منظومه‌ای پانصد بیتی را به زبان فارسی (زبان رایج گورکانیان هند) می‌سراید. سروده‌هایی که شاعر خود را مبدع بر محوریت موضوع یک سنت دیرینه و رایج در میان هندوها و البته مبتنی‌بر حادثه‌ای واقعی می‌دانست. ستی واژه‌ای است سانسکریت به معنی خالص و بی‌آلایش (جعفری، ۱۳۷٦: ۲۸۵) در مفهوم زن هندو که خود را با جسد شوهر می‌سوزاند، استعمال می‌شود (سروش، ۱۳۷۳: ۳٤۳) به علاوه خود این رسم را نیز ستی می‌نامند (انوشه، ۱۳۸۰: ۱۳۵۷). عدهٔ زیادی از شعرای پارسی‌گون، عشق و وفاداری زنان هندو را بسیار ستوده‌اند و سَتی‌شدن آنان را دلیل شوهرپرستی دانسته‌اند (عابدی، ۱۳٤۸: ۱٦).

۱-۱- بیان مسئله (بحث و بررسی)

هندوها از قدیم‌الایام رسم داشتند چنانچه زنی همسرش را از دست می‌داد، برای آنکه نشان دهد در هرگونه آزمون وفاداری و جرأت تا دم مرگ فروتنانه از شوهرش پیروی و فرمانبرداری می‌کند (دورانت، ۱۳٦۷: ٤٦۵)، خود را با جسد وی می‌سوزاند. عمل سوختنی که به زبان سانسکریت ستی نام گرفته بود، تا تجلی‌گر مفاهیمی همچون خالص و بی‌آلایش، پاکدامن، وفادار، پارسا، نکوکار و صالحه باشد (دهلوی، ۱۹۹۷: ۳٤). ریشهٔ ستی در اسطوره مربوط به شیوا از خدایان هند دانسته می‌شود. ساتی همسر شیوا، خدای اضداد و دختر رکشا بود. در مراسم قربانی که رکشا برگزار کرد، همهٔ خدایان جز شیوا دعوت شده بودند. ساتی از این بی‌اعتنایی پدرش آنچنان احساس سرافکندگی کرد که با آتش نیروی یوگا به زندگی خود پایان داد (باباصفری و سالمیان، ۱۳۸۷: ۵۱). شدت علاقهٔ ساتی به همسر و قرابت لفظی نامش با واژهٔ ستی، از منظر برخی پژوهشگران بیانگر ارتباط رسم ستی با این اسطوره است. اصحاب نظر در حوزهٔ ادبیات معتقد بودند که حسن دهلوی شاعر نیز در منظومه‌اش با عنوان «عشق‌نامه» به همین موضوع پرداخته است؛ البته با این تفاوت که در روایت وی، نخست زن از دار دنیا می‌رود و آنگاه همسرش خود را در کنار او به آتش می‌افکند تا قربانی دوستی و وفاداری به معشوقش شود و به وصال وی رسد (صفا، ۱۳۷۲: ۸۷۷/۵). در همین راستا، بسیاری از شعرای پارسی‌گوی، عشق و وفاداری چنین زنانی را ستایش می‌کردند و در سنت ادبی سوختن شمع و پروانه، آن را با نگاهی مثبت و در شکل مرگی خودخواسته متجلی می‌ساختند (فیضی گیلاندره و دیگران، ۱۳۹۷: ۱۳۹).

چون زن هندو کسی در عاشقی دیوانه نیست — سوختن بر شمعِ کشته، کار هر پروانه نیست
(خبوشانی، ۱۳٤۸: ۱۷)

منظومهٔ نوعی خبوشانی نیز مورد توجه قرار گرفت و هنرمندان به‌ویژه نگارگران ایرانی را بر آن داشت تا طی سده‌های متمادی اسلامی بارها به تصویرگری مراحل داستانی‌اش بپردازند. نسخهٔ خطی- مصوّر سوز و گداز موجود در موزهٔ والترز (شهر بالتیمور، ایالت مریلند آمریکا) (به شمارهٔ Walters w.649) از آن جمله است. در این نسخه، ساختار کلی نگاره‌ها برای روایت صحنه‌های داستانی منظوم به نحوی است که چنین سؤالاتی را به ذهن متبادر می‌کنند: ۱- نگارگر با بهره‌وری از کدام

اصول و نشانه‌های تصویری توانسته بار معنایی نهفته در اشعار خبوشانی را بازآفرینی کند؟ ۲- آیا نگاره‌ها با دربرداشتن محتوای داستانی هندی کاملاً براساس قواعد نگارگری ایرانی تجسم یافته‌اند؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

آنچه بر ضرورت پژوهش حاضر می‌افزاید، آن است که نگارگر در حالی به سنت پیوند ادبیات با نگارگری رجوع می‌کند و توانش ادبی را در ساختار بصری آثارش لحاظ می‌کند که موضوع این پیوند بر محوریت یک آیین هندویی است. در واقع، آنچه در این پیوند تاریخی، سابقه نداشته و سبب تمایزبخشی آثار این نگارگر از سایر نگاره‌ها شده، قرابت موضوعی‌شان با منظومه‌ای عاشقانه از هند است؛ بنابراین خوانش نگاره‌هایش بیش از آنکه در امتداد پیوستن به ادبیات و بهره‌وری از مبانی زیبایی‌شناسی و مضامین شعری آن قابل‌ملاحظه باشد، به‌دلیل آنکه در تاریخ تعاملات فرهنگی ایران و هند به مثابهٔ اسنادی مهم محسوب می‌شوند و تاکنون از منظر مورخان و پژوهشگران هنر به دور مانده‌اند، حائز اهمیت هستند. بالطبع، کشف این پیوند و نحوهٔ بازنمود صحنه‌های داستانی در نگاره‌ها که هدف پژوهش پیش‌رو است، می‌تواند میزان التذاذ هنری مخاطب حرفه‌ای را دوچندان کند و سبب نقدی صحیح‌تر و جذاب‌تر در خوانش متنی و تصویری نسخهٔ سوز و گداز شود.

۱-۳- روش تفصیلی تحقیق

این نوشتار مدنظر دارد، نگاره‌های نسخهٔ سوز و گداز را مبتنی‌بر رویکرد ساختارگرایانه مورد تجزیه‌وتحلیل قرار دهد. رویکردی که امکانی را فراهم می‌کند تا با تفسیر پیوند درونی میان اجزای یک اثر، معانی آن نیز ساخته شود؛ بنابراین آنچه در این تحلیل ساختاری بیشترین اهمیت را دارد آن است که نگارندگان سعی نکرده‌اند تا معانی درونی اثر را آشکار کنند؛ بلکه کوشش کرده‌اند تا سازه‌های هر نگاره اعم‌از ترکیب‌بندی، تناسبات هندسی، ساختار خطی و تقسیمات طلایی را استخراج کنند؛ سپس به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و با استناد به منابع معتبر کتابخانه‌ای- الکترونیکی به بررسی معناسازی و ارتباطات معنادار اجزا (نشانه‌های بصری) در هر نگاره بپردازند. ذکر این نکته نیز لازم است که منبع گردآوری داده‌های تصویری از سایت موزهٔ والترز بوده است.

۱-٤- پیشینهٔ تحقیق

چنانکه از جست‌وجوها برمی‌آید، تاکنون هیچ پژوهش مستقلی دربارهٔ نگاره‌های مثنوی سوز و گداز موجود در موزهٔ والترز در محافل علمی و دانشگاهی صورت نگرفته است؛ بااین‌حال، تحقیقاتی دربارهٔ شناخت نسخه‌های متعدد آن صورت گرفته است. آژند (۱۳۸۵) در مقاله‌ای با عنوان «ققنوس‌وار در آتش: تفحصی در باب مثنوی سوز و گداز و دیوارنگاره‌ای در چهل‌ستون» به معرفی این نسخهٔ موجود در موزهٔ چستربیتی و کتابخانهٔ ملی فرانسه می‌پردازد و صحنه‌ای از آیین ستی مصوّرشده بر دیواره‌ای در کاخ چهل‌ستون را مورد واکاوی قرار می‌دهد. همین دیوارنگاره را جوانی (۱۳۹۱) نیز در پژوهشی با عنوان «سنت ستی در دیوارنگارهٔ کاخ چهل‌ستون و مثنوی سوز و گداز» تحلیل کرده و مبنایی قرار داده است تا دربارهٔ تجلی روابط فرهنگی ایران و هند در عصر شاه عباس دوم و اکبرشاه و استحکام روابط فرهنگی و سیاسی آن‌ها با تکیه‌بر مفهوم مشترک عشق و وفادرای و پاکدامنی زنان ایرانی و هندی به بحث بپردازد. نوشتار «بررسی ساختار روایی منظومهٔ سوزوگداز نوعی خبوشانی با تکیه‌بر نظریه ژپ لینت ولت» نیز از طلایی و طغیانی (۱۳۹٤) است که در آن شیوهٔ روایی سوزوگداز را از منظر این منتقد فرانسوی تحلیل کرده‌اند. مقالهٔ دیگر از فیضی گیلاندره، روزبه و حیدری (۱۳۹۷) با عنوان «ستی، شکلی از مرگ‌های آیینی متوالی» است که دربارهٔ تشابهاتی در انجام و چگونگی این آیین میان مردمان هند، مصر، چین، روسیه، روم و تاتار بحث کرده و بیان کرده‌اند، ستی پیش از آنکه امری خودخواسته باشد، امری جبری بوده که نخست در خاندان‌های سلطنتی و پادشاهی بنا به دلایلی خاص صورت می‌گرفت. سمسار (۱۳۸٤) نیز در کتاب «سوزوگداز مصوّر»، بحثی دربارهٔ نسخهٔ موجود در کتابخانهٔ ملی

فرانسه ارائه داده و بیان کرده است این نسخه یکی از نسخه‌های خریداری‌شده میان سال‌های ۱۱۵۰ تا ۱۱۵۲ ه.ق توسط ژان اوتر برای کتابخانهٔ دربار لوئی پانزدهم، پادشاه فرانسه است که به‌لحاظ خوشنویسی بسیار اهمیت دارد؛ زیرا از آثار نادر «ابوتراب اصفهانی» به‌شمار می‌آید و نگاره‌های پنج‌گانه‌اش را که به شیوهٔ رضا عباسی کشیده شده است، احتمالاً به نگارگران مختلف و مشهوری نظیر شفیع عباسی و محمد قاسم می‌توان نسبت داد. براساس پژوهش‌های مذکور، نوشتار حاضر برای نخستین بار بر آن است تا بر نگاره‌های نسخهٔ سوز و گداز موجود در موزهٔ والترز متمرکز شود و با رمزگشایی بصری از آن‌ها، شناختی بدیع دربارهٔ نحوهٔ ساختارشان ایجاد کند و درک و فهمی تازه از یک روایت عاشقانهٔ هندی مبتنی‌بر اصول و قواعد نگارگری ارائه دهد.

۲- نسخهٔ خطی- مصوّر سوز و گداز

این نسخه که در سال ۱۰٦۸ ه.ق به خط نستعلیق با جوهر سیاه و در چهل و دو صفحه نگاشته شده است؛ به‌نقل‌از کلوفون، ابن سید مراد الحسینی آن را برای محمدعلی مشهدی نگارگر، «مانی زمان»، به‌عنوان سوغات کتابت کرد (https://art.thewalters.org/search/?q=30391). محمدعلی هم هشت نگاره به ابعاد ۱٤/۵×۲۳/۵ سانتی‌متر بر آن افزود و روند کتاب‌آرایی‌اش را به انجام رسانید. به نحوی که اولین صفحه با سرلوح مزیّن به نقوش اسلیمی و ختایی در زمینهٔ طلایی شروع شده و مستطیلی باریک با زمینهٔ آبی و گل‌هایی ختایی حائل میان ابیات ایجاد شده که فقط در صفحهٔ دوم هم تکرار شده است. در صفحات بعدی حائل میان ابیات مستطیلی باریک به رنگ طلایی و با نقوش هندسی تصویر شده است. البته در برخی دیگر از صفحات، ابیات هم در بالا و پایین صفحه نوشته شده و هم در مرکز در زمینه‌ای طلایی به‌صورت مورّب خوشنویسی شده‌اند؛ چنانکه مثلث‌هایی با نقوش گلدار ختایی چند رنگ فضای اُریب تا لبهٔ کادر را پر کرده‌اند. خطوط قاب‌ها نیز به رنگ‌های آبی، طلایی و قرمز در هر صفحه متن را احاطه کرده‌اند. در این میان، نگاره‌ها به‌دلیل دربرداشتن روایت داستانی سوز و گداز چنان با پیچیدگی ساختاری خاصی مصوّر شده‌اند که خوانش آن‌ها در ابعاد تجسمی‌شان (مبتنی‌بر عناصر بصری‌شان) الزام یافته است.

۲-۱- نگارهٔ اول

قضا فرمان شهنشاه جوان‌بخت — فلک خرگاه ماه آسمان تخت
چو دید افتادن من قدبرافراشت — به پای خود سرم از سجده برداشت
نسیم خنده بر خاموشیم زد — گلاب مژده بر بی‌هوشیم زد
(خبوشانی، ۱۳٤۸: ۱۹)

در شهر لاهور پسر و دختری جوان عاشقانه یکدیگر را دوست داشتند؛ ولی ده سالی می‌گذشت که به وصال هم نرسیده بودند. در روزی از روزها که دیدار شاهزاده دانیال، سومین پسر اکبرشاه، برای پسر میسر شده بود، وی فرصت را مغتنم می‌شمارد و با شرمساری به پای شاهزاده سجده می‌کند تا خواستهٔ دل خود را بیان کند. دانیال با جویاشدن از احوالاتش، تبسمی می‌زند و مژده بر گره‌گشایی کارش می‌دهد.

چنین صحنهٔ داستانی در فضایی باغ‌مانند روایت شده است. درخت شالک با تنه‌ای پیچان و برگ‌هایی پهن و نارنجی در وسط نگاره قدبرافراشته و زمین پر از گل و سبزه تجسم یافته است؛ زیرا گزینش چنین مکانی بدان دلیل بوده که باغ در میان تمامی مکان‌های تمثیلی ادبی، مفهوم متعالی بهشت موعود را می‌رساند. بهشتی باطراوت و خوش آب و هوا که به‌واسطهٔ مفهوم ابدی ازلی عشق، بدل به‌گونه‌ای ناکجاآباد اساطیری شده و در آن هر ناممکنی ممکن می‌شود. همچنین در ساختار خطی اثر (تصویر ۲)، شخصیت‌های اصلی داستان در مرکز و مابقی در پایین نگاره با خطوط منحنی ترسیم شده‌اند تا گویای فضایی دلنشین باشند. فضایی که در الگوی ترکیب‌بندی (تصویر ۳) با قرارگیری اشعار در بالا و پایین کادر، بسته تجسم یافته است و

محل قرارگیری پسر و شاهزاده (دو دایرهٔ آبی) چنان درنظر گرفته شده‌اند تا چرخش نگاه‌ها مبتنی‌بر خطوط کمان را به همراه داشته باشند. تقسیمات طلایی نگاره (تصویر ٤) هم براساس مستطیل $\sqrt{2}$ انجام شده و اشخاص داستان در مربع شاخص پایین صفحه قرار گرفته‌اند؛ به‌ویژه پسر جوان با لباسی به رنگ گرم و درخشان زرد (دلالتگر آتش عشق، پویایی و نشاط) در نقطهٔ مرکزی مربع شاخص تصویر شده تا مخاطب بر اوج این صحنهٔ داستانی تمرکز یابد.

۲-۲- نگارهٔ دوم

اجابت کن مرا نارواییم و گرنه از در عصیان درآیم
معاذالله ز دین بیگانه گردم گنه‌کار بت و بتخانه گردم
بگردانم بر آتش سومناتت شکست آرم به لات و مهملاتت
(خبوشانی، ۱۳٤۸: ٤٥)

پسر نزد پدر رفت، عشق خود را با او در میان گذاشت، از تلخی خواب و خفتش ناله سر داد و از پدر تمنا کرد تا خراب‌آباد دلش را هرچه زودتر حاصل آورد (ستاری، ۱۳۸۸: ۱۲۱). وی از لبریزشدن صبرش گفت و رخصت پروانگی با معشوق چون شمعش را خواستار شد تا با اجابت‌کردن مرادش از گناه و پلیدی به دور باشد. پدر که این سوز و گداز را دید، در پی حاجت‌رواکردن اقدام کرد و به خانوادهٔ دختر اطلاع داد تا آن‌ها نیز تدارک جشن عروسی را ببینند (تصویر ۵).

بر این اساس، در ساختار خطی نگاره (تصویر ٦) درختی تنومند در وسط صحنه با شاخ و برگ‌هایی بسیار ترسیم شده، گویی که بر سر پدر و پسر سایه انداخته است. پسر در سمت چپ نگاره وارد کادر شده و در حالت نشسته، کمی رو به جلو خم شده و پدر نیز روبه‌روی او لمیده بر مخده‌ای چنان تجسم یافته تا فضایی آرام و خلوت به دور از بحث و جدل با فرزند را به ذهن مخاطب متبادر کند. الگوی ترکیب‌بندی اثر (تصویر ۷) هم در کادری بسته و با قرارگیری نگاه دو شخصیت اصلی داستان به‌صورت مورّب انجام گرفته است. دقیقاً جایی که مربع شاخص مبتنی‌بر تقسیمات طلایی $\sqrt{2}$ لحاظ شده (تصویر ۸) و پدر و پسر روبه‌روی هم حول دو دایرهٔ مرکزی آن هستند.

۲-۳- نگارهٔ سوم

چو بنشست از خرام آن سرو نوخیز ز گل شد دامن مشاطه لبریز
ولی بر خویش زیور گران بود رخش مشاطهٔ مشاطگان بود
رخ مه در نقاب سایه حیف است چنان رویی به این پیرایه حیف است
(خبوشانی، ۱۳٤۸: ٤٦)

مادر دختر به عزم انجام امور، سریع برجست. در هر دو جانب مردم از شادی و خرّمی سرمست بودند. تدارک عروسی یک هفته طول کشید (باباصفری و سالمیان، ۱۳۸۷: ٦٦). چون منجمان ساعت سعدی را برگزیدند، بساط عیش و شادی گسترده شد (ستاری، ۱۳۸۸: ۱۲۱) و چون خبر به دختر رسید، با ذوقی در دل، روانهٔ گلستان شکفته از گل فراوان شد. او بر جانب مشاطه‌گر آینه‌ای در دست گرفت. مشاطه‌گر لبریز از خوشحالی، زیورآلاتی بر گردن و دستش آویزان و رخساره‌اش را سرخ‌گون کرد.

چنین شادی و سرمستی با کاربرد رنگ‌های مکمل آبی و نارنجی در لباس‌ها، حالات چهرهٔ فیگورها، ظروف میوه‌ها، جامی طلایی از نوشیدنی و فضای سرسبز باغ در کل فضای نگاره نشان داده شده است (تصویر ۹). همچنین برای آنکه دختر در بهترین مناسبات احساسی و هیجانی تصور یابد، درختی استوار و تنومند در پشت سرش، فرشی از گل و سبزه زیر پایش و ندیمه‌ای دست به سینه و آماده به خدمت روبه‌رویش تجسم یافته‌اند. خود نیز در ساختار خطی اثر (تصویر ۱۰) با هیکل

تنومند و کشیده در مرکز نگاره، جنب مشاطه‌گر و آینه‌به‌دست ترسیم شده است. گویی آینه نمادی از خودش است که به درون خویشتن می‌نگرد تا وصال عشق را دریابد. این شخصیت اصلی داستانی مبتنی‌بر الگوی ترکیب‌بندی نگاره (تصویر ۱۱) در کادری بسته و در نقطهٔ مرکزی متمایل به سمت راست که جهت نگاه مشاطه‌گر و ندیمه است، در دایره‌ای بزرگ‌تر جای گرفته است تا براساس تقسیمات طلایی انجام‌شده ($\sqrt{2}$)، در یک‌چهارم مربع شاخص و نزدیک‌تر به مرکز به چشم آید. البته نگارگر نگاه و گردش سر و گردن سایر شخصیت‌ها در لوزی مرکزی مربع شاخص قرار گرفته تا تأکیدی بر فضای عاطفی کل صحنه باشند (تصویر ۱۲).

۲-٤- نگارهٔ چهارم

چو آن گوهر ز خاک و گل برآمد — گهر از چشم و لعل از دل برآمد
برآسودند غواصان خاکی — برافزودند بر دل دردناکی
روانش در عماری جای دادند — عماری را چو گل بر سر نهادند
(خبوشانی، ۱۳٤۸: ۵۰)

صبحگاهان داماد به سمت خانهٔ عروس روانه شد؛ درحالی‌که در دلش هیولای غم رخنه کرده بود. گویا یک خار درونی، وی را به ماتمکده‌ای رهنمون می‌ساخت. از قضا دسته همراهانش با شکوه بسیار وی را روانه کردند (باباصفری و سالمیان، ۱۳۸۷: ٦٦). آنان هنوز در راه بودند که خانهٔ پوسیده‌ای فروریخت و داماد همان دم جان داد. آنچنان که خروش از چرخ نیلی‌پوش برخاست. ناگهان شهر در عزا فرورفت و رفقیان داماد سرمست و مجنون، خاک‌نشین شدند (ستاری، ۱۳۸۸: ۱۲۱).

این رویداد تأسف‌برانگیز با تمهیداتی بصری در تصویر ۱۳ به نمایش درآمده است. چنانکه نگارگر برای تأکید بر جنازهٔ داماد نگون‌بخت بر دستان دو تن از همراهانش، وی را به مثابهٔ تنها سطح افقی اثر درنظر گرفته است و در میان صحنه‌ای شلوغ و پرجمعیت از افرادی که گریه و زاری می‌کنند، نمایانده است. این افراد که فقط بالاتنه‌شان دیده می‌شود، همچون نقطه‌هایی، ساده‌ترین و تجزیه‌ناپذیرترین عنصر تجسمی، در پایین اثر نشان داده شده‌اند؛ زیرا نقطهٔ سکوت و سکون بوده، در خود فریاد می‌پرورد و آبستن حرکت و جنبش است. نیست در درونش هست شده و هست در درونش نیست می‌شود؛ بنابراین هنرمند از این هم‌معنایی نقطه بهره جسته و نگاه مخاطب را بر سکون پیکر بی‌جان داماد و خروشانی سایرین معطوف ساخته است. در این راستا، ساختار خطی نگاره (تصویر ١٤) نشان می‌دهد عروس که با تاج طلایی و رخساره‌ای زیبا از راه رسیده و دستانش را باز کرده تا جنازهٔ عشق ده ساله‌اش را به آغوش بکشد، راست‌قامت و ایستا ترسیم شده و دیوار متزلزل و شکسته نیز با خطوطی مورّب طراحی شده است. نکتهٔ جالب آنکه فقط عروس در امتداد خطی عمودی تجسم یافته تا دلالتی بر پایداری و باثباتی در عشق خود باشد. چنانکه سایر افراد ایستاده پشت سر داماد کمی خمیده به روی جنازهٔ وی تصویر شده‌اند. همچنین بر مبنای الگوی ترکیب‌بندی نگاره (تصویر ۱۵) موج خروشان جمعیت بر محوریت حلقه‌هایی دایره‌ای نشان داده شده‌اند که هرچه به عقب‌تر رفته، افراد بیشتری را دربرمی‌گیرند. تن بی‌جان و سبکبال داماد در دایرهٔ مرکزی قرار گرفته و در راستای جهت قرارگیری‌اش، عروس در حلقهٔ دوم جمعیت نمایان شده است. تقسیمات طلایی نگاره (تصویر ١٦) دارای مستطیل $\sqrt{2}$ و مربع شاخص در مرکز نگاره، جایی که ازدحام جمعیت بیشتری دیده می‌شود، درنظر گرفته شده است. خطوط رهنمونگر و قطرها حاکی از آنند که نگارگر هشت‌ضلعی متنظمی در مرکز نگاره ایجاد کرده تا تمرکز دید مخاطب به سمت جنازه داماد سوق یابد.

۲-۵- نگارهٔ پنجم

ز مستی‌های شوق جانسپاری شده پروانهٔ شمع عماری
چو شب گم کرده راهان مشوش خرامان شد به استقبال آتش
ز شوق سوختن در آتش دوست نمی‌گنجید همچون شعله در پوست
(خبوشانی، ۱۳٤۸: ۵۱)

عروس به مجرد دیدن حادثهٔ شوم برای ستی‌شدن آماده شد.عروس سیاه‌بخت شوم‌اقبال، در حالی که گریبان چاک زده بود، سوگند یاد کرد که همراه شوهرش در آتش می‌سوزد و کسی نبایستی ممانعت کند (ستاری، ۱۳۸۸: ۱۲۱). آری لیلی بی‌مجنون، مانند پروانه‌ای به دور جنازهٔ معشوقه‌اش می‌چرخید و بی‌قرار در فکر استقبال از آتش بود. وی در هنگام حمل تابوت داماد و تشییع‌جنازه تصمیم گرفت مرتکب ساتی شود.

بر این اساس، در ساختار خطی اثر (تصویر ۱۸) عروس بی‌قرار و بی‌تاب درحالی‌که دست‌هایش را به سوی آسمان بالا برده و سرش را به سمت تابوت داماد چرخانده، ترسیم شده است؛ گویی همچنان روانهٔ این مسیر تلخ و بی‌پایان است. در همین راستا، برای آنکه نگاه مخاطب بر شخصیت اصلی صحنهٔ داستانی متمرکز شود، دو نفر از همراهان در سمت راست وارد کادر شده‌اند و تابوت داماد مزیّن به نقوش اسلیمی و ختایی با رنگ‌های آبی و طلایی تصویر شده است (تصویر ۱۷). برای تأکید بر پریشان‌حالی از رویداد پیش‌آمده، نگارگر در تقسیمات طلایی نگاره (تصویر ۲۰) از مستطیل $\sqrt{2}$ پیروی کرده و مربع شاخص را در مرکز نگاره قرار داده است. همچنین مبتنی‌بر الگوی ترکیب‌بندی، کل صحنهٔ داستانی (تصویر ۱۹) را در کادری بسته و در مستطیل مرکزی نشان داده است؛ جایی که پیکرهٔ عروس عزادار قرار گرفته و دیگر همراهانش نالان و گریه‌کنان در دایره‌ای بزرگ‌تر وی را احاطه کرده‌اند.

۲-٦- نگارهٔ ششم

قد چون شعله بر تعظیم خم کرد زمین سجده را فیض ارم داد
شه از لطفش به پای تخت بنشاند جواهرهای لب بر فرقش افشاند
کشیدش از نوازش دست بر سر سر او تخت و دست شاه افسر
(خبوشانی، ۱۳٤۸: ۵۳)

چون خبر این واقعه به امپراطور، شهنشاه اکبر رسید، متأثر شد و تلاش کرد تا از ارتکاب به ساتی ممانعت کند. دختر جوان را فراخواند، بر تخت نشاند، به فرزندخواندگی پذیرفت و با کمال لطف و مهربانی، رانی (ملکه) خطابش کرد. همچنین جواهراتی نثارش کرد تا شاید وی از عزم خود بازگردد؛ اما دختر منصرف نشد که نشد و بالعکس، در عزم خود راسخ‌تر شد (باباصفری و سالمیان، ۱۳۸۷: ٦٦).

این صحنهٔ داستانی در حالی مصوّر شده که در مرکز نگاره، اکبرشاه نشسته بر تخت سلطنت دیده می‌شود؛ همان جایی که روزی پسر جوان از شاهزاده دانیال خواسته بود تا برای رسیدن به معشوقش، وی را مساعدت کند. شاهزاده دانیال هم در پشت سرش دست به سینه روبه‌روی شاه تصویر شده است. نکته جالب آنکه نگارگر در بستر وصف باغی سرسبز و باطراوت که نشانی از بهشت موعود خوانده می‌شود، خواسته تا شاه را گرم گفت‌وگو با معشوق پریشان‌حال برای تلطیف فشار روحی و در بهترین مناسبات عاطفی با وی نشان دهد. پس طبیعی است که صورت‌پذیری این آرمان را در فضای آرام و مسالمت‌آمیز باغ محقق سازد. مکانی که دو نیمه از عقل و احساس دختر جوان می‌توانند در آن از تمام قیود و محدودیت‌های این دنیا فراتر رفته و به هم بپیوندند (تصویر ۲۱). برای تأکید بر چنین فضایی، ساختار خطی نگاره (تصویر ۲۲) نیز سرشار از خطوط نرم و

منحنی پیکره‌ها شکل گرفته و فقط پیکرهٔ دختر جوان کامل و واضح ترسیم شده است. مورد حائز اهمیت دیگر آنکه نگارگر در نخستین صحنهٔ داستانی، برگ‌های درخت شالک را نارنجی رنگ‌آمیزی کرده تا دلالتی بر خزان‌شدن وصال این عاشق و معشوق داشته باشد. درحالی‌که در صحنهٔ داستانی حاضر، به نشانهٔ نزدیک‌شدن به موعد وصال‌شان، برگ‌های همان درخت را سبز کرده است. الگوی ترکیب‌بندی نگاره (تصویر ۲۳) هم بر مرکزیت این دو شخصیت اصلی داستانی شکل گرفته و گردش و حرکت سایر پیکره‌ها حول آن‌ها از مرکز نگاره شروع شده و سپس به سمت پایین و در ادامه تا بالای اثر گسترش یافته است. گویی این پیکره‌ها در انتظار نتیجهٔ گفت‌وگوی شهنشاه اکبر با دختر جوان بی‌صبرانه منتظرند. در همین راستا، تقسیمات طلایی اثر (تصویر ٢٤) بر مبنای مستطیل $\sqrt{2}$ انجام شده، مربع شاخص در مرکز نگاره لحاظ شده و تعادل و تقارن با حضور درخت در مرکز و دو سویه قرار گرفتن افراد روبه‌روی هم در صحنهٔ داستانی حاکم شده است.

۲-۷- نگارهٔ هفتم

تمام ره برو افسانه می‌خواند — دلش می‌داد و رخش آهسته می‌راند
ولی او از دو عالم بی‌خبر بود — به جانش شوق آتش کارگر بود
به افسون رام دل نرمی نمی‌شد — هوس دل سرد آن گرمی نمی‌شد

(خبوشانی، ۱۳٤۸: ٥٤)

بدین‌ترتیب، ناچاراً اکبر شاه به فرزندش شاهزاده دانیال امر کرد تا دختر را همراهی کند و «سنت ستی» را با شکوهی شاهانه برایش انجام دهد (باباصفری و سالمیان، ۱۳۸۷: ٦٦).

در چنین صحنهٔ داستانی (تصویر ۲۵)، حالات چهرهٔ دختر جوان (آراستن موها با تاجی طلایی بر سر) خبر از اشتیاقش به وصال یار را می‌دهد. چنانکه جلوتر از سایرین، پیاده در حال حرکت با لباسی به رنگ بنفش تصویر شده است. گویی نگارگر بر آن بوده تا به واسطهٔ این رنگ زنانه، قدرت، شکوه، آرامش و صلابت وی را در اجرای تصمیمش به نمایش گذارد. ساختار خطی نگاره (تصویر ٢٦) هم حرکت دستهٔ همراهان با دو شخصیت اصلی را نشان می‌دهد که همگی ایستاده در جلوی کوه‌هایی استوار و درختانی تنومند در پس‌زمینهٔ اثر طراحی شده‌اند تا دلالتی بر استواری، قاطعیت و ثابت قدمی دختر باشند. وی در حال خروج از کادر در سمت راست نگاره و شاهزاده سوار بر اسبی آرام درحال عبور تجسم یافته‌اند. در الگوی ترکیب‌بندی نگاره (تصویر ۲۷) نیز که همانند سایر نگاره‌ها در کادری بسته با اشعاری در بالا و پایین کادر سمت چپ صورت‌گرفته، نقطهٔ تمرکز محل قرارگیری دختر جوان در سمت راست انتخاب شده تا تمام نگاه‌های همراهان با خطوط مورّب به او معطوف شود. همچنین در تقسیمات طلایی نگاره (تصویر ۲۸) از مستطیل $\sqrt{2}$ بهره برده شده و مربع شاخص در مرکز، محل حضور و تجمع حاضران داستان قرار گرفته است؛ جایی که دوایری درحال چرخش هستند و هر کدام بخشی از افراد را در خود جای داده‌اند.

۲-۸- نگارهٔ هشتم

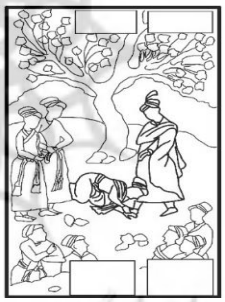
کشیدش تنگ‌تر از جان در آغوش — چو جانان یافت کرده جان فراموش
به نوعی امتزاج آن دو تن شد — که جان این تن او را کفن شد
چو نقش حامل او شهزاده برخواند — گلاب از گلبن مژگان برافشان

(خبوشانی، ۱۳٤۸: ٥٧)

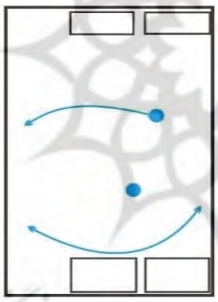
دختر از همگی وداع کرد و همسر را تنگ‌تر از جان در آغوش کشید. شهزاده دانیال چون این حال را دید، اشک حسرت از دیدگان روان ساخت و بر کوتاهی ایام عمر دو دلداده حسرت خورد. معشوق جسد عاشق را بوسید و درحالی‌که وی را در آغوش گرفته بود، وارد آتش شد (باباصفری و سالمیان، ۱۳۸۷: ٦٦).

بر این اساس، نگارگر برای آنکه وفاداری زن را در عشقی آتشین مشهود نمایاند؛ در مرکز نگاره آتش بزرگی را که زبانهٔ شعله‌هایش تا آسمان سرک کشیده، روشن و طلایی رنگ همراه با دود سیاهی در پس آسمان تصویر کرده است (تصویر ۲۹). همچنین دختر را با لباسی نارنجی و زیورآلاتی بر سر و گردن، درحالی‌که خود را بر روی جنازهٔ داماد انداخته، او را در آغوش گرفته و خودسوزی همچنان ادامه دارد، تجسم کرده است. در ساختار خطی نگاره (تصویر ۳۰) هم از خطوط شکسته و متزلزلی در نمایش آتش بهره برده و حداکثر فضا را به آن اختصاص داده است. همراهان طبل‌به‌دست و هیزم‌به‌پشت را نیز در پایین نگاره درحالی‌که نظاره‌گر صحنهٔ داستانی هستند، ترسیم کرده است؛ زیرا پایین کادر محل مناسبی برای قراردادن عناصر و دستیابی به تعادل است و ذهن و فیزیولوژی بدن انسان در تجربهٔ زندگی روزمره عادت کرده تا سکون، ثبات و تعادل را بر سطح زمین ببیند؛ به‌همین‌دلیل، در این نگاره نیز تمرکز عناصر در قسمت پایین صورت گرفته تا ضمن آنکه به تعادل اثر و عدم‌تمرکز مخاطب کمک می‌شود، حاکی از عمق و سنگینی سنت ستی باشد. الگوی ترکیب‌بندی اثر (تصویر ۳۱) هم در کادری بسته، چنان چیدمان شده تا محل قرارگیری این دو دلداده در مرکز و جهت نگاه و توجه نظاره‌گران با خط کمان از پایین به سمت بالا باشد. در همین راستا، خطوط رهنمونگر و قطرها در تقسیمات طلایی نگاره (تصویر ۳۲) نشان می‌دهند مربع شاخص در مرکز نگاره است؛ جایی که هنرمند وصال آن‌ها در یک هشت ضلعی منتظم تجسم گردانیده تا محتوا و مضمون داستانی بیشتر به چشم مخاطب آید.

تصویر ۱. نگارهٔ سجده‌کردن پسر بر پای شاهزاده دانیال، مأخذ: موزه والترز



تصویر ۲. ساختار خطی نگارهٔ سجدهٔ پسر بر پای شاهزاده دانیال، مأخذ: نگارندگان

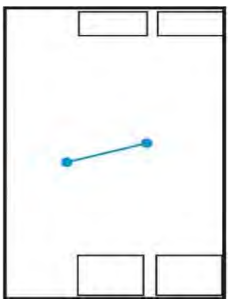


تصویر ۳. الگوی ترکیب‌بندی نگارهٔ سجده پسر بر پای شاهزاده دانیال، مأخذ: نگارندگان

تصویر ٤. تقسیمات طلایی نگارهٔ سجدهٔ پسر بر پای شاهزاده دانیال، مأخذ: نگارندگان

تصویر ۵. نگارهٔ در میان گذاشتن جوان عشقش را با پدر، مأخذ: موزهٔ والترز

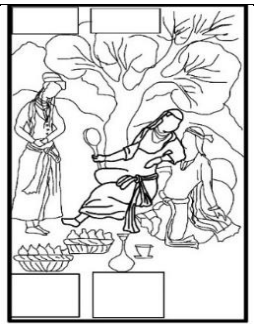
تصویر ٦. ساختار خطی در میان گذاشتن جوان عشقش را با پدر، مأخذ: نگارندگان



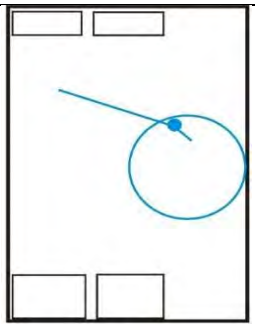
تصویر ۷. الگوی ترکیب‌بندی نگارهٔ در میان گذاشتن جوان عشقش را با پدر، مأخذ: نگارندگان

تصویر ۸. تقسیمات طلایی نگارهٔ در میان گذاشتن جوان عشقش را با پدر، مأخذ: نگارندگان

تصویر ۹. نگارهٔ آماده‌شدن دختر جوان برای عروسی، مأخذ: موزهٔ والترز



تصویر ۱۰. ساختار خطی نگارهٔ آماده‌شدن دختر جوان برای عروسی، مأخذ: نگارندگان

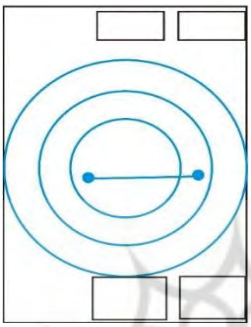


تصویر ۱۱. الگوی ترکیب‌بندی نگارهٔ آماده‌شدن دختر جوان برای عروسی، مأخذ: نگارندگان

تصویر ۱۲. تقسیمات طلایی نگارهٔ آماده‌شدن دختر جوان برای عروسی، مأخذ: نگارندگان

تصویر ۱۳. نگارهٔ رفتن داماد به خانهٔ عروس و فرودآمدن دیوار بر سر او، مأخذ: موزهٔ والترز

تصویر ۱٤. ساختار خطی نگارهٔ رفتن داماد به خانهٔ عروس و فرودآمدن دیوار بر سر او، مأخذ: نگارندگان

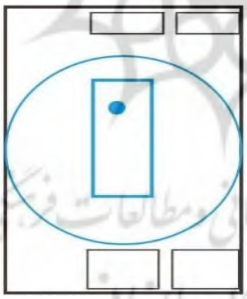


تصویر ۱۵. الگوی ترکیب‌بندی نگارهٔ رفتن داماد به خانهٔ عروس و فرودآمدن دیوار بر سر او، مأخذ: نگارندگان

تصویر ۱٦. تقسیمات طلایی نگارهٔ رفتن داماد به خانهٔ عروس و فرودآمدن دیوار بر سر او، مأخذ: نگارندگان

تصویر ۱۷. نگارهٔ عروس با عزاداران در حال حمل تابوت، مأخذ: موزهٔ والترز

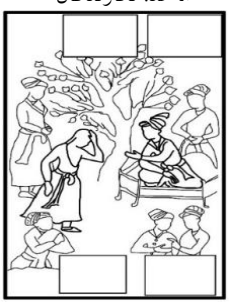
تصویر ۱۸. ساختار خطی نگارهٔ عروس با عزاداران حمل تابوت، مأخذ: نگارندگان



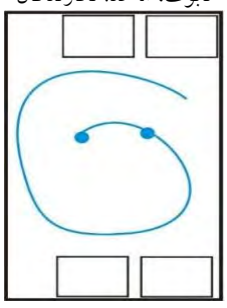
تصویر ۱۹. الگوی ترکیب‌بندی نگارهٔ عروس با عزاداران حمل تابوت، مأخذ: نگارندگان

تصویر ۲۰. تقسیمات طلایی نگارهٔ عروس با عزاداران حمل تابوت، مأخذ: نگارندگان

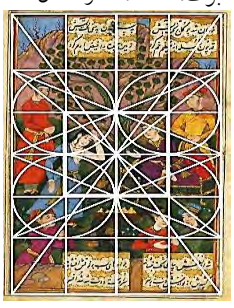
تصویر ۲۱. نگارهٔ طلب‌نمودن پادشاه دختر را و انعام‌نمودن او، مأخذ: موزهٔ والترز



تصویر ۲۲. ساختار خطی نگارهٔ طلب‌نمودن پادشاه دختر را و انعام‌نمودن او، مأخذ: نگارندگان



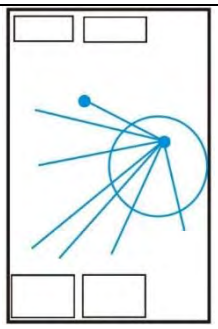
تصویر ۲۳. الگوی ترکیب‌بندی نگارهٔ طلب‌نمودن پادشاه دختر را انعام‌نمودن او، مأخذ: نگارندگان



تصویر ۲٤. تقسیمات طلایی نگارهٔ طلب‌نمودن پادشاه دختر را و انعام‌نمودن او، مأخذ: نگارندگان

تصویر ۲۵. نگارهٔ شاهزاده دانیال و دختر جوان در ستی، مأخذ: موزهٔ والترز

تصویر ۲۶. ساختار خطی نگارهٔ شاهزاده دانیال و دختر جوان در ستی، مأخذ: نگارندگان

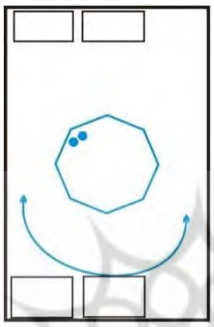


تصویر ۲۷. الگوی ترکیب‌بندی نگارهٔ شاهزاده دانیال و دختر جوان در ستی، مأخذ: نگارندگان

تصویر ۲۸. تقسیمات طلایی نگارهٔ شاهزاده دانیال و دختر جوان در ستی، مأخذ: نگارندگان

تصویر ۲۹. نگارهٔ سوزانده‌شدن دختر جوان در کنار همسر متوفی، مأخذ: موزهٔ والترز

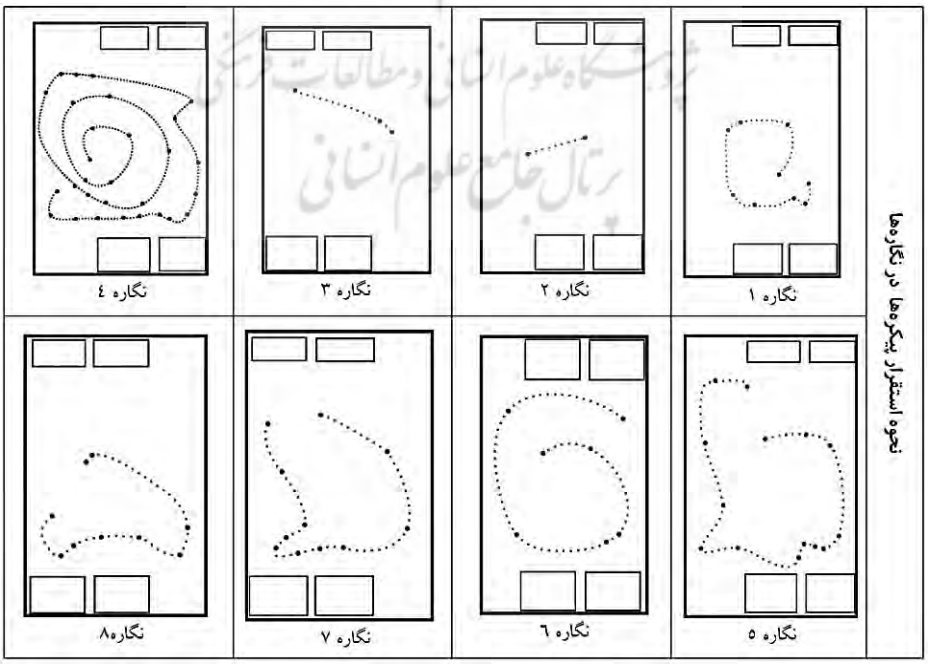
تصویر ۳۰. ساختار خطی نگارهٔ سوزانده‌شدن دختر جوان در کنار همسر متوفی، مأخذ: نگارندگان



تصویر ۳۱. الگوی ترکیب‌بندی نگارهٔ سوزانده‌شدن دختر جوان در کنار همسر متوفی، مأخذ: نگارندگان

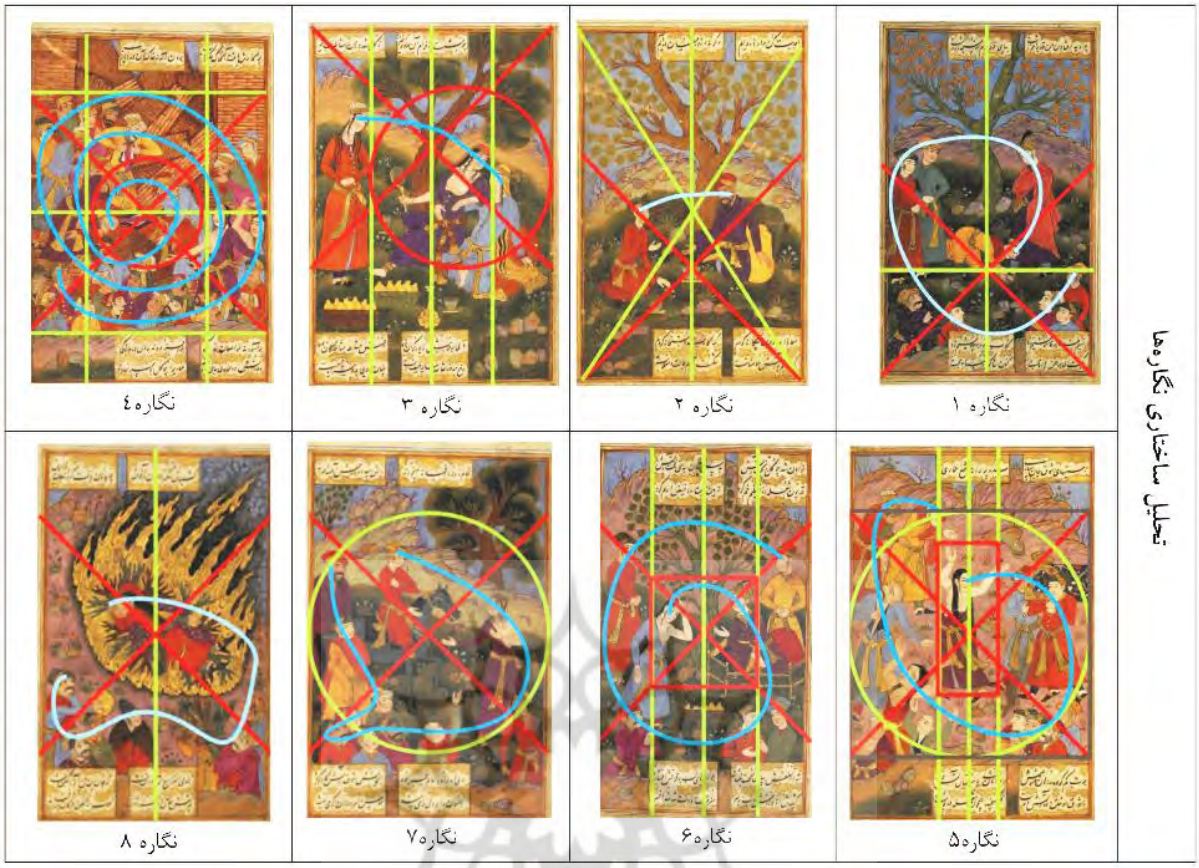
تصویر ۳۲. تقسیمات طلایی نگارهٔ سوزانده‌شدن دختر جوان در کنار همسر متوفی، مأخذ: نگارندگان

جدول ۱. ترکیب‌بندی غیرمتمرکز درجهت پویایی نگاره‌ها



مأخذ: نگارندگان

جدول ۲. نحوهٔ فضاسازی نگاره‌ها درجهت لذت بصری



مأخذ: نگارندگان

۳- برآیند کلی بر تحلیل نگاره‌ها

تجزیه‌وتحلیل نگاره‌ها مبتنی‌بر شرح مختصری از رویدادهای داستانی مطرح‌شده در اشعار نوعی خبوشانی نشان می‌دهند محمدعلی مشهدی، مضامین نهفته در آن‌ها از تمنای وصال عشق تا تحقق آن در بستر سنت ستی را با کیفیات بصری خاصی به نمایش گذاشته است که می‌توان چنین برشمرد:

- چون مهم‌ترین گام در حل یک مسئلهٔ بصری، ترکیب‌بندی آن است و رسیدن به معانی و مفاهیم داستانی بستگی زیادی به نوع ترکیب‌بندی دارد؛ ازاین‌رو نگارگر از ترکیب‌های غیرمتمرکز بهره برده تا بتواند شخصیت‌های گوناگون موجود در صحنه‌های روایت‌شده را در چندین نقطه از آثارش پراکنده سازد و به هر کدام به نوبهٔ خود در ساختار کلی داستانی نقش تعیین‌کننده‌ای ببخشد. ضمن آنکه چینش آن‌ها در تمامی نقاط نگاره‌ها، تعادلی بصری را در پی داشته و موجب شده تا چشم مخاطب در سراسر نگاره‌ها گردشی موزون بیابد. جدول ۱ گویای این مهم است. بااین‌حال در این گونه ترکیب‌بندی پویا و نامتقارن، پیکره‌های پیرامونی هم‌پایه و همگن دیده می‌شوند و پیکره‌های مرکزی بر کل ساختار هر نگاره سیطره دارند. نگارگر پیکره‌هایی را که در مرکز هر نگاره قرار داده، به‌عنوان هستهٔ داده‌های داستانی که تمام عناصر تابع آن‌ها هستند، به شمار آورده است. چنین چیدمانی سبب شده تا مخاطب به تجربه‌های کم‌نظیری از رنگ‌پردازی و ترکیبات رنگی نیز هدایت شود؛ به نحوی که دربارهٔ ترکیبات رنگی می‌توان گفت چون هنرمند رویدادهای داستانی را از لحظه

نخست تا پایان نسخهٔ مثنوی سوز و گداز زنجیروار و نه جدا از یکدیگر مدنظر داشته است؛ بنابراین رنگ‌ها را با طیف وسیعی از مشتقات قرمز، زرد و آبی کنار هم گذاشته و همنشینی مناسبی از رنگ‌های گرم و سرد ایجاد کرده تا علاوه‌بر آنکه بر تنوع فضاهای تصویر شده می‌افزاید؛ حالاتی از هیجان، شادمانی، یأس و ماتم و اشتیاق به وصال را نشان دهد.

- نکتهٔ دیگر، میزان توجه هنرمند به فضاهای تنفس در نگاره‌هاست که بی‌توجهی به این مهم سبب شلوغی، ازدحام و درنهایت ضعف در ترکیب‌بندی می‌شود. این نکته با اصل توجه به مربع شاخص ارتباط دارد که تأثیرگذارترین محل در یک اثر مستطیل‌شکل است. بر این مبنا، محمدعلی مشهدی ترکیب‌بندی را در محدودهٔ مربع شاخص انجام داده و از آن فراتر نرفته تا تأثیر زیبایی‌شناختی مطلوبی را بر جای گذارد و از شلوغی آثارش جلوگیری کند. تحلیل ساختار بصری کلی نگاره‌ها (جدول ۲) نشان می‌دهد که در این رابطه، وی با محدودکردن پیکره‌ها، حذف حرکت مازاد آن‌ها، خودداری از تعدد عناصر طبیعی و اسباب و اشیا سعی کرده تا ضمن روایت‌پردازی، نوعی نظم و آرامش را بر نگاره‌هایش حاکم سازد و لذتی بصری برای مخاطب ایجاد کند.
- تقسیمات طلایی به‌کار رفته در نگاره‌ها گواه آنند که نگارگر شناخت کاملی از ابعاد و نسبت‌ها در طراحی داشته و با آزادی عمل صحنهٔ داستانی را مصوّر کرده است. چنانکه با ادراک از ویژگی‌های تصویری و نقاط تأثیرگذار آن، نقاط تمرکز اوج رویدادها را مبتنی‌بر نقاط طلایی تعیین کرده است. البته به حالت سر و دست پیکره‌ها نیز توجه نشان داده تا آن‌ها به‌صورت اجزایی کنشگرانه و فعال در شکل‌دادن به کلیت روایت تصویری پنداشته شوند و درجهت بیان واقع‌گرایانه‌ای از داستان برآمده‌اند.
- نگارگر برای آنکه به مجموعه آثار خود در نسخهٔ مثنوی سوز و گداز شکوهی شاعرانه ببخشد، از وجود مکمل انسان و طبیعت بهره برده است. در مجلسی شاهانه به جای آنکه شهنشاه اکبر را در محیط محدود و دربستهٔ کاخ نشان دهد، وی را به میان باغی پر از ریاحین و گل‌ها برده و بر تختی مرصع نشانده تا در برابر مخاطب زیبایی‌های دلچسبی مجسم شود. در واقع، هنرمند به طبیعت رویکرد ویژه‌ای داشته و آن را جزء اصلی نمودهای تشکیل‌دهندهٔ اثرش درنظر گرفته است؛ زیرا اساس این ویژگی را بر نگاهی شهودی و آرمان‌گرایانه از فضایی عاطفی و احساسی مبتنی می‌دانسته است. جایی که در پیشاپیش معشوق جامی را تصویر کرده تا با نوشیدن آن مست و شیفتهٔ عشق خود شود.
- نگارگر سعی کرده ضمن حفظ پایبندی به سنت دیرینه، دورنمایی از سنت ستی را در مکان رویدادش یعنی سرزمین هند به تصویر کشد و تداعی کند؛ به‌همین‌دلیل هوشمندانه و آگاهانه عناصری را از اصول بصری رایج نگارگری هند وام گرفته و در تلفیق با سایر قواعد بصری نگارگری ایرانی به‌کار برده است؛ ازجمله:
  - وی هرچند می‌دانسته در نگارگری ایرانی، کادر آثار مطابق با نحوهٔ روایت‌پردازی مصور تغییر می‌کند، شکسته می‌شود و دارای تزیینات متنوعی از تشعیر یا افشانگری می‌شود. بااین‌حال، برای تداعی فضای داستانی سرنوشت‌ساز دلدادگان هندی و اجرای سنت ستی از اصلی در نگاره‌های مکتب گورکانی تبعیت می‌کند. چنانکه فرم کادر را در تمامی نگاره‌ها به‌صورت مستطیل کامل و بسته و بدون هیچ‌گونه تغییرات و تزییناتی به‌کار می‌برد.
  - همچنین از به‌کارگیری فضاسازی چندساحتی رایج در نگارگری ایرانی امتناع ورزیده و الگوی دقیقی را در هندسهٔ زیربنایی نگاره‌ها به‌کار نمی‌گیرد (افضل طوسی و هوشمند منفرد، ۱۳۹۵: ۲۸). تحلیل‌ها بر روی نگاره‌ها نشان می‌دهند که آن‌ها دارای چندین صحنهٔ روایتی در پیش‌زمینه و پس‌زمینه خود نیستند؛ بلکه صرفاً یک نوع فضاسازی فراخ و باغ‌گونه‌ای دارند تا تأثیر زیبایی‌شناختی ویژه‌ای را از یک رسم هندی به نمایش گذارند.

٤- نتیجه‌گیری

براساس تحلیل‌های انجام‌شده و جداول ارائه‌شده، درمجموع می‌توان چنین نتیجه گرفت: همان‌گونه که داستان سوز و گداز در گذر از عدم‌وصال دو دلداده به حماسه‌ای دردناک از عشق و وفاداری مبتنی‌بر سنت ستی ختم می‌شود؛ محمدعلی مشهدی نیز کوشیده تا در نگاره‌هایش همگام با رویدادهای داستانی، مضامین مثبت و پسندیده‌ای از این سنت را جلوه‌گر سازد و در نمایش هیجانی نگاره‌هایش اثرگذار باشد. بدین‌سبب وی با توجه نظر ۱- به نحوهٔ قرارگیری عشاق به‌مثابهٔ قهرمانان داستانی؛ ۲- گزینش نمادین رنگ‌ها؛ ۳- فضاسازی تمثیلی؛ ٤- کاربرد بجای عناصر بصری (نقطه، خط و سطح) به‌صورت افقی، عموی یا مورّب؛ ٥- بهره‌وری ثابت از یک نوع الگوی تناسبات طلایی و ٦- اجتناب از قرینه‌سازی محض، ضمن آنکه توانسته صحنه‌هایی پرجنب‌وجوش از اوج و فرودهای داستان منظوم این نسخه را نشان دهد؛ نیم‌نگاهی نیز به برخی اصول و قواعد بصری رایج در نگارگری گورکانی داشته تا بتواند بازنمودی از باورها و عقایدی از سرزمین هند را ملموس‌تر و واقعی‌تر مجسم کند.

٥- منابع

آژند، یعقوب. (۱۳۸٥). ققنوس‌وار در آتش (تفحصی در باب مثنوی سوز و گداز و دیوارنگاره‌ای در چهل‌ستون، **فصلنامهٔ گلستان هنر**، ٥: ۱۱۸-۱۲۲.

افضل طوسی، عفت‌السادات؛ هوشمند منفرد، ندا. (۱۳۹٥). بررسی تفاوت نگاره‌های عبدالصمد شیرازی در دربار شاه طهماسب صفوی و گورکانیان هند، **مطالعات شبه‌قاره**، ۸(۲٦): ۲۳-٤۲.

انوشه، حسن. (۱۳۸۰). **دانشنامهٔ ادب فارسی**، جلد ٤، بخش دوم، چاپ اول، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

باباصفری، علی‌اصغر؛ سالمیان، غلامرضا. (۱۳۸۷). ستی و بازتاب آن در ادب فارسی، **مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی**، ۱٦۰: ٥۰-۷٤.

جعفری، یونس. (۱۳۷٦). ارمغان ادبی، چاپ اول، تهران: انتشارات ادبی و تاریخی موقوفات دکتر افشار یزدی.

جوانی، اصغر. (۱۳۹۱). سنت ستی هند در دیوارنگارهٔ کاخ چهلستون و مثنوی سوز و گداز (تجلی روابط فرهنگی ایران و هند در عصر شاه عباس دوم و اکبرشاه)، **فصلنامهٔ پژوهش هنر**، ۳: ۱-۱۰.

دورانت، ویل. (۱۳٦۷). **تاریخ تمدن**، ترجمهٔ احمد آرام، جلد اول، تهران: انتشارات آموزش انقلاب اسلامی.

دهلوی، حسن. (۱۹۹۷). **فرهنگ آصفیه**، جلد ۳ ، چاپ اول، لاهور: مرکز اردو و بورد گلبرگ.

ستاری، جلال. (۱۳۸۸). **اسطورهٔ عشق و عاشقی**، تهران: انتشارات میترا.

سروش، سید نصرالله؛ شهریار نقوی، سید حیدر. (۱۳۷۳). **فرهنگ اردو**، چاپ اول، اصفهان: انتشارات دانشگاه.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۲). **تاریخ ادبیات در ایران**، جلد پنجم، تهران: انتشارات فردوسی.

طلائی، مولود؛ طغیانی، اسحاق. (۱۳۹٤). بررسی ساختار روایی منظومهٔ سوز و گداز نوعی خبوشانی با تکیه بر نظریهٔ ژپ لینت ولت، **فصلنامهٔ مطالعات نظریه و انواع ادبی**، ۱: ٤۱-٥۹.

عابدی، امیرحسین. (۱۳٤۸). **سوز و گداز**، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

فیضی گیلاندره، سوسن؛ روزبه، محمدرضا؛ حیدری، علی. (۱۳۹۷). ستی شکلی از مرگ‌های آیینی متـوالی، **مطالعات شبه‌قاره**، ۳۵: ۱۵۸-۱۳۹.

نوعی خبوشانی، محمدرضا. (۱۳٤۸). **سوز و گداز**، به تصحیح دکتر امیرحسین عابدی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

Burning and Melting | W.649 | The Walters Art Museum. Available from: https://art.thewalters.org/search/?q=30391 [Accessed 7 Jan 2019]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی