

بررسی نگاره‌های داستان خسرو و شیرین

چکیده:

بهره‌گیری از صور خیال، تصویری بصری در ذهن مخاطب خود به وجود می‌آورد که هنرمند نقاش نیز، از آن بهره می‌جوید. منظومه‌ی خسرو و شیرین نظامی سراسر رنگ است، و این به سبب وضعیت خاص داستانی و محیطی است که حوادث داستان در آن رخ می‌دهد. نظامی در جای‌جای داستان، دل‌بستگی خود را به تأثیرات سحرآمیز رنگ، با کاربرد واژگان رنگین بیان می‌کند. او روانشناسی رنگ‌ها و نمادهای رنگی را به خوبی می‌شناسد و در شکل‌دهی به فضای داستان، تأثیرگذاری و القاء حالات عاطفی و روانی از رنگ‌ها بهره می‌گیرد. وی در اشعارش به اثبات رسانده که نه تنها در زمینه‌ی شعر پارسی بلکه در تمامی زمینه‌های هنری، صاحب دانش و سلیقه است، و با صحنه‌پردازی جزء به جزء و توصیفات کامل، کدهای رنگی و صحنه‌پردازی را به هنرمند نگارگر ارائه می‌دهد، البته نگارگر نیز تنها در نقش یک تصویرگر صرف متن ظاهر نمی‌شود، بلکه وی با توجه به برداشت ذهنی و حال و هوای خود به نقش‌آفرینی می‌پردازد.

از ویژگی‌های مهم نقاشی ایرانی، پیوستگی و همراهی با ادب پارسی است. شاعر و نقاش، هر دو با بهره‌گیری از صورخیال و امکانات خاص هنری‌شان، یکی با استفاده از الفاظ و کلمات و دیگری با کاربرد خط و رنگ به توصیف عالم ماورائی می‌پردازند. زیبایی در نزد شاعر و نقاش، هر دو، زیبایی مطلق است و هر دو سعی می‌کنند کمال مطلوب را در عالمی که شخصیت‌ها را احاطه کرده و هم‌چنین پیکره و انواع حالات و عواطف انسانی را با هنرمندی هرچه تمام‌تر به تصویر بکشند. توصیفات نابی که شاعران و سخنوران در متن ارائه می‌دهند، به دست هنرمندان نقاش، تجسم عینی یافت و سنتی کهن و دیرپا را در آفرینش هنری ایران زمین رقم زد، بنابراین ادبیات پارسی و نقاشی ایرانی در وادی نوعی سنت، به حیات و رشد در کنار یکدیگر ادامه دادند. همانند سایر هنرها نیز، در ادبیات، صورخیال مهم‌ترین بخش است و وزن سخن، آهنگ و ریتم، از ابزارهای بیان آن است. شاعر و سخن‌ور با



نگارگر در تصویرسازی آثار ادبی بیش از آنکه به متن وفادار باشد، به قوانین و سنت‌های خاص نقاشی ایرانی پایبند است. هنرمندان با اتکاء به خلاقیت و دانش تصویری خود در نگاره‌هایشان به تعادل و توازن لازم بین متن و تصویر دست یافتند و در این زمینه شاهکار آفریدند. بهزاد، میرزا علی، شیخ زاده، آقا میرک، میر مصور، سلطان محمد، قاسم علی و... از مکاتب هرات و تبریز دوم و برخی نگاره‌های مکاتب ترکمن و شیراز بودند، و تصاویر مجموعه خمسه‌ی نظامی از دوران سلطنت سلطان حسین بایقرا (اواخر دوره‌ی تیموری) و خمسه‌ی شاه طهماسبی از دوران شاه طهماسب اول (اوائل دوره‌ی صفوی)، شاهکارهای تصویرسازی این نسخه‌ی ارزشمند ادب پارسی هستند.

واژگان کلیدی:

خسرو و شیرین، نظامی، نقاشی ایرانی، ادب پارسی، نگاره

مقدمه: در ادب پارسی داستان‌گویی و شخصیت‌پردازی، جایگاه شاخصی دارد که شاعر و سخن‌ور، اغلب در لوای لایه‌های داستانی و شخصیت‌پردازی، مفاهیم حکمی، فلسفی و اخلاقی مورد نظر خود را به خواننده منتقل می‌سازد و به او پند و اندرز می‌دهد. تا پیش از قرن ششم هـ ق که موج غزل عارفانه به واسطه‌ی سنایی وارد ادب پارسی شد و پس از او نیز با شعرایی چون خاقانی و نظامی پی‌گرفته و با عطار و مولانا به اوج قله‌های رفیع خود دست یافت، ادبیات داستانی منثور یا منظوم، سهم اصلی و عمده‌ای را در ادب پارسی داشت. از میان شاعران بسیاری که در این وادی در عرصه‌ی شعر حضور داشته‌اند، بی‌شک

نظامی در زمره‌ی یکی از بزرگترین نوابغ داستان‌سرایی است که عمق محتوایی پیرنگ داستانی‌اش، شخصیت‌پردازی‌های بی‌بدیل و کم‌نظیرش به همراه بار عاطفی چشمگیر و تأثیرگذارش از قرن ششم هجری تاکنون بر دل‌ها نشست و عاشقان زبان و ادب پارسی را شیفته‌ی خود کرده است. منظومه‌ی خمسه نظامی یکی از بزرگترین شاهکارهای ادب پارسی و یکی از منابع اصلی و مورد توجه هنرمندان نگارگر در دوره‌ها و مکاتب مختلف نقاشی ایرانی بوده است. نظامی نه تنها شاعری چیره‌دست، بلکه هنرمندی تمام عیار است، او با شعر خود به بهترین وجه ممکن، صورخیال می‌آفریند، و با توصیفات دقیق و هوشمندانه‌اش نه تنها نقاشی بلکه حجم‌سازی و با دستگاه‌های

موسیقی ایرانی وزن‌سازی می‌کند. از پنج داستان خمسه، داستان خسرو و شیرین از زیبایی و لطافت خاصی برخوردار است و به نظر بسیاری از صاحب‌نظران ادبیات پارسی، زیبا و دلنشین‌ترین داستان این منظومه است. از صحنه‌های مختلف این داستان عاشقانه پرفراز و نشیب، در چند صحنه با حضور قهرمانان اصلی داستان یعنی خسرو و شیرین، از جمله شیرین تصویر خسرو را می‌بیند، استحمام شیرین در برکه، بزم خسرو و شیرین، رفتن خسرو به در کاخ شیرین و غیره، مورد توجه و به وسیله‌ی هنرمندان نقاش بسیاری در دوره‌های تاریخی و سبک‌های مختلف بارها و بارها به تصویر کشیده است. بنابراین اساس این پژوهش، این است که رابطه‌ی ادبیات و نقاشی ایرانی، در به تصویر کشیدن آثار شاخص ادبی، با توجه به نگاره‌های داستان خسرو و شیرین (نگاره‌هایی که هر دو در آن حضور دارند) و اشعار نظامی، در انتقال متن ادبی به بیننده چگونه است.

روش تحقیق: این تحقیق از نوع بنیادی است و روش جمع‌آوری اطلاعات، به روش اسنادی یا کتابخانه‌ای است. روش تجزیه و تحلیل داده‌ها نیز به روش کیفی (علی و معلولی) است.

پیشینه تحقیق: کتاب‌های بسیاری در رابطه با ادبیات پارسی و هنر نگارگری نوشته شده است از آن جمله آثار باذیل گری، همگامی نقاشی با ادبیات در ایران نوشته م. اشرفی، آشنایی با مینیاتورهای ایران نوشته آرتور پوب، بهزاد نوشته عبدالله بهاری، نقاشی و نگارگری ایرانی نوشته شیلا. ر. کن‌بای، آثار علی اکبر تجویدی و محمدعلی کریم‌زاده تبریزی، نقاشی ایرانی نوشته‌ی رویین پاکباز و غیره.

پیوند درونی ادبیات پارسی و نقاشی ایرانی:

بدون شک، با توجه به شاهکارهای نقاشی ایرانی که بر اساس شاهکارهای ادبی خلق شده‌اند، می‌توان به تشابه فنی و ساختاری میان شعر و نقاشی پی برد. نقاش، رنگ‌ها را چون عاشق و معشوق می‌دانسته که باید در کنار یکدیگر، در جای صحیح و مناسب، به بهترین و زیباترین وجه ممکن، برای به وجود آوردن یک صحنه‌ی ناب عاشقانه، جای‌گذاری شوند. دکتر سیدحسین نصر تفسیر زیبایی از رنگ‌ها در هنر ایرانی ارائه می‌دهد. همان‌طور که نور در حالت تجزیه‌نشده‌اش مظهر وجود خداوند است، رنگ‌ها نیز نشانه‌ی وجود قطب‌های



نگاره شماره (۲): میرک، ۹۰۰ هـ ق، احتمالاً مکتب هرات

متن ادبی‌شان به نمایش درآمد و تحسین تماشاگران عام و خاص را برانگیخته‌اند.

نقاشی ایرانی

نقاشی ایرانی پیش از اسلام، تمایل به خلق یک جهان آرمانی و ماورائی داشت که با بینش‌های مذهبی دینی زرتشتی مرتبط بوده و نقاشی هنری کاملاً مذهبی به شمار می‌رفت. پس از اسلام نیز با توجه به منع پیکره‌سازی در قوانین اسلامی، نقاش، چشم در عالم ماورائی و برتر داشت، و دست‌یابی به زیبایی‌شناسی ناب، راستای هدف غایی او بود. تقلید از طبیعت، فضای سه بعدی، نور و سایه، شکل و رنگ اشیاء هرگز آن‌چنان که در نقاشی غربی مطرح گردید، در وادی نقاشی ایرانی ظاهر نشد و نقاش اگر هم به جهان پیرامونش توجهی می‌کرد، هرگز به دنبال عین‌آفرینی از جهان مادی نبود. او

فضای ماورائی متصور در تخیلش را از طریق رمز و تمثیل و کاربرد روش‌های خاص به تصویر می‌کشید و با تکیه بر عرفان و اندیشه‌ی اسلامی، به خصوص اندیشه‌های شیخ اشراق، سهروردی که تفکرات او علاوه بر اندیشه‌های اسلامی، ریشه در تفکرات آیین‌های بودایی، زرتشتی و مانوی داشت، فلسفه‌ی خاص هنری خود را شکل داد. عالم ماورائی که هنرمند ایرانی چشم در آن داشت، عالم مثال یا صور معلقه بود و غایت هدف هنرمند، به تصویر کشیدن گوشه‌ای از این عالم ماورائی. بنابراین حکما و متصوفان اسلامی، هنرهایی مثل نقاشی، شعر و موسیقی

را در رابطه با بازگو کردن اسرار صغیر می‌دانستند و جهد و کوشش آن را در جهت چهره‌نمایی جنبه‌ای از اسرار مطلق الهی که انسان را برای درک جنبه‌ی دیگری از آن، یعنی اسرار کبیر آماده می‌کند، ایشان جایگاه

اسرار صغیر را در سلسله مراتب واقعیت، در عالمی ماوراء عالم مادی و زمینی (عالم فلک)، و در عالم مثال می‌دانستند (نصر، ۱۳۴۷: ۱۸ و ۱۷) که خود دارای صورت و ماده، شکل و رنگ است، ولیکن صورت آن به غیر از جهان مادی است، در این عالم، ماده دارای جسمی لطیف، همان جسم رستاخیز و دارای زمان و مکان و حرکت نیز هست، اما زمان و مکان و حرکت مشخص و خاص خود با آنچه ما در عالم مادی می‌شناسیم متفاوت می‌باشد. این عالم مرتبه صوری باغ عدن یا فردوس برین است که مأوای اصلی صورت و شکل، رنگ و بوهای مطبوع جهان مادی است که به حیات انسانی لذت و نشاط می‌بخشد و در عالم محسوسات، یادگاری است از تجربه لذت‌ها و شادکامی‌های



و جز اینها تشبیه می‌کند، و نقاش نیز می‌کوشد که معادل تجسمی این زبان استعاری را بیابد و به کار برد. (اشرفی، ۱۳۶۷: ۱۱)

در شعر پارسی، استفاده از صفت تشبیه و استعاره، یکی از طرق آفریدن صور خیال است. در وصف مستقیم طبیعت، بهره‌گیری از تشبیه و استعارات طبیعی، امری بدیهی است، اما به هنگام توصیف مواردی که خارج از حوزه‌ی طبیعت است، همانند عواطف، اخلاقیات و ویژگی‌های انسانی، بهره‌گیری از توصیفات طبیعی، منجر به رنگین شدن شعر و تجلی تصویر حالات عاطفی در آن می‌شود.

پیوستگی و ارتباط بین ادبیات و نقاشی را می‌توان، از فعل آنها نیز دریافت. دو فعل نگاریدن و نگاشتن و لغات و کلمات مشتق از آنها، هر دو عمل نقاشی کردن و نوشتن را دربر می‌گیرد. از همین رو دوران اوج و

پیشرفت نقاشی ایرانی همزمان با اوج غنای ادب کلاسیک پارسی است که پس از افول غنا و عمق محتوایی ادبیات، نقاشی ایرانی نیز از مسیر حرکت همراه با ادب پارسی منحرف گردید و به موضوعات تازه‌ای روی آورد و در نهایت نیز، به تدریج غنا و یگانگی‌اش را از دست داد. البته این بدین معنا نیست که نقاشی ایرانی، تنها در کنار ادبیات پارسی قابل تعریف است و از خود استقلالی ندارد، نه، این آثار، خود دارای ارزش ذاتی و کیفیت تصویری هستند و به تنهایی نیز در حد قابل توجهی، قادر به انتقال مضامین ادبی و داستانی خود می‌باشند، شاهد این مدعا، اوراق تصویری جدا شده از نسخ خطی است که سال‌ها در موزه‌های مختلف و معتبر در سرتاسر دنیا، به صورت مستقل و جدا از





بهشتی که یاد و خاطره‌ی آن، برای همیشه در عمق جان انسانی رخنه کرده، و زنده و باقی است. بنابراین با در نظر گرفتن این که، عالم مثال خود دارای صورت و ماده می‌باشد، نقاشی ایرانی را نمی‌توان، یک هنر کاملاً قدسی دانست که در آن تمامی عناصر، دارای معنایی و برای حقیقت است. با در نظر گرفتن چنین تلقی از مبانی زیبایی‌شناسی ناب است که نقاشان برای آفرینش یک فضای ماورائی بر اساس صور خیال، حتی از به کار بردن سایه - روشن نیز خودداری می‌کنند و در تصویر، هیچ سایه‌ای، سبب کدر شدن و تاریکی رنگ‌های درخشان نمی‌شود، حتی تاریکی شب را نیز به صحنه‌شان راه نمی‌دهند و تمام فضا در نقاشی ایرانی انباشته از نوری فراگیر است که تمام صحنه را به‌طور یکسان روشن می‌کند، ماوای روشنایی برگرفته از ذات

اقدس الهی است و مبری از هرگونه سایه و تاریکی نماد پلیدی و زشتی. حتی نقاش برای نشان دادن فضای شب، از رنگ لاجوردی آسمان و وجود ماه و ستارگان، شمع و مشعل که نور آنها کوچکترین تأثیری در ایجاد سایه - روشن در تصویر ندارد، بهره می‌گیرد. جز این، وی با کاربرد شیوه‌ی همزمانی در صحنه، چند مکان و گاهی دو زمان روز و شب را به صورت توأمان به تصویر می‌کشد، او درها را به روی بیننده می‌گشاید و او را وامی‌دارد که از فراز دیوارها، سالن‌ها، دالان‌ها و دیوارها به جزء جزء صحنه سرک بکشد، تا از تمامی وقایعی که به‌طور همزمان در حال وقوع است، باخبر شود، بیننده در نقش یک دانای کل ظاهر می‌شود و نکته جالب این است که گاهی نیز، این وقایع از نظر حوادث داستانی هیچ گونه ربطی به یکدیگر ندارند. نقاش ایرانی حتی در چهره‌سازی نیز به دنبال شبیه‌سازی از شخصیت‌های واقعی نیست، بلکه او چهره‌هایش را

بر اساس یک الگوی کلی تصویر می‌کند و حالات عاطفی شخصیت‌ها را به عنوان مبنا و اصلی برتر از چهره‌سازی حقیقی در نظر دارد. بر این اساس شیوه‌گرایی، نمادپردازی و آذین‌گری از کهن‌ترین روزگاران، تبدیل به مبانی اصلی هنر تصویری ایران زمین شد و عالم انتزاعی ماورائی را شکل داد که مبانی زیبایی‌شناسی ناب هنر ایرانی بر مبنای آن شکل گرفت. به قول آرتور پوب، این هنر نقش مطلق است و با توجه به زیبایی و حسن اجزا و کمال مطلوب در ترکیب و هم‌نشینی اجزاء از هنر ایرانی به عنوان یک موسیقی مرئی یاد می‌کند.

نظامی: تاریخ، محل تولد و اصل و نسب خود نظامی در منظومه‌ی لیلی و

مجنون نام پدرش را یوسف و نیایش زکی مؤید، نام مادرش را رئیسه از قبیله کرد و داییش را خواجه عمر ذکر کرده است، مورخان کینه‌ی او را ابومحمد و لقبش را نظام‌الدین نوشته‌اند. براساس نوشته‌ی مورخان و تذکره نویسان و هم‌چنین محققان ایرانی و خارجی، مسلم است که تولد نظامی در نیمه‌ی اول قرن ششم هـ ق بین سال‌های ۵۳۰ - ۵۴۰ هـ ق بوده است. زادگاه نظامی را بیشتر مورخان، شهر قدیمی گنجه در آذربایجان که از شهرهای آباد آن روز ایران زمین بوده است، ذکر کرده‌اند. اما همین مورخان و تذکره‌نویسان، اصلیت و نسب نظامی را از نواحی عراق می‌دانند (در قدیم از نواحی مربوط به قم و تفرش، به عنوان عراق عجم نام می‌بردند) و معتقد هستند که پدر نظامی، از قم به گنجه

مهاجرت کرد و نظامی در گنجه تولد یافت. خود نظامی در منظومه‌ی شرفنامه، از عراق ستایش کرده و علاقه و اشتیاق خود را در رفتن به آنجا نشان داده است.

- مثنوی خسرو و شیرین: تاریخ آغاز و پایان داستان

خسرو و شیرین دومین داستانی است که نظامی در مجموعه‌ی خمسه، در قالب یک مثنوی بلند عاشقانه بالغ بر شش هزار و پانصد بیت سروده است. در اینکه این داستان، بعد از مخزن‌الاسرار سروده شده، در بین تمامی مورخان و محققان اتفاق نظر وجود دارد، لیکن اختلاف، بر سر تاریخ آغاز و پایان این داستان است. در خود متن مخزن‌الاسرار و خسرو و شیرین، اشعاری که دلالت بر تاریخ آغاز و پایان این داستان دارد یافت می‌شود، ولی متأسفانه چون در نسخه‌های خطی و چاپ سنگی، اعداد تاریخی گوناگونی ضبط شده است و با توجه به اینکه با کاربرد هر یک از این اعداد و تاریخ‌ها، تغییری در وزن شعر ایجاد نمی‌شود، نمی‌توان به عنوان سندی مستدل، به آنها استناد کرد. وحید دستگردی، شاعر و محقق ادبی با استناد به این بیت که در اغلب نسخ خسرو و شیرین آمده است، تاریخ آغاز داستان را ۵۷۳ هـ ق و پایانش را ۵۷۶ هـ ق دانسته.

گذشت از پانصد و هفتاد و شش سال

نزد بر خط خوبان کس چنین فال

خسرو و شیرین

اما دکتر علی‌اکبر شهبانی، محقق ادبی، با نظر وی موافق نیست و معتقد است که مقصود شاعر از پانصد و هفتاد و شش سال، با توجه به داستان در خواب‌دیدن خسرو، پیامبر اکرم را، تاریخ بعد از فوت پیامبر است و نه



خسرو و شیرین در شکارگاه :

نگاره شماره (۷) : دوره تیموری، ۸۲۵ هـ ق مکتب شیراز



هجرت ایشان که با احتساب فاصله یازده سال میان این دو اتفاق، و همچنین مصرع اول این بیت که در بعضی نسخ بدین شکل ضبط شده است. گذشت از پانصد و پنجاه سی سال، مثنوی‌های مخزن الاسرار و خسرو و شیرین در تاریخ بعد از سال ۵۸۰ هـ ق آغاز و به اتمام رسیده است.

منابع داستان خسرو و شیرین:

نظامی به گفته خود، در سرودن این داستان، آن را بر اساس نسخه‌هایی که از شعر بردع، به دست او رسیده، سروده و جز آرایش و پیرایش شعرها چیزی بر آن نیفزوده است. چند و چون این داستان در کتاب‌هایی از قبیل المحاسن و الاضداد جاحظ، غرر الاخبار ثعالی، سرخ العیون ابن نباتی، خدای نامک، شاهنامه فردوسی و تاریخ طبری و غیره آمده است. در شاهنامه،

فردوسی با توجه به ماهیت رزمی و حماسی اثر، تنها به تاریخ حوادث و جنگ‌های زندگی خسروپرویز پرداخته و کاری به زندگی عاشقانه و ماجراهای پرفراز و نشیب وی با شیرین نداشته است، البته نظامی چنان که در ابتدای داستان می‌نویسد، دلیل این بی‌توجهی فردوسی را، کههولت سن وی، که در آن موقع شصت سال سن داشته، دانسته است و چنین می‌گوید :

چو در شصت افتادش زندگانی
خدنگ افتادش از شست جوانی
بعشقی در، که شست آمد پسندش
سخن گفتن نیامد سودمندش
خسرو و شیرین (ص ۴۲)

سبب سروده شدن این داستان:

از پنج داستان خمه، نظامی تنها، داستان لیلی و مجنون را به فرمان شروانشاه اختسان بن منوچهر سرود و سایر داستان‌ها را به تعبیر خود او در متن، یا به فرمان هاتف غیبی (عقل و خرد) یا به اشارت خضر پیامبر سروده است. بنابراین، وی برای جاویدان ماندن داستان و رواج آن در بین مردم، آن را به سلاطین و امیران وقت تقدیم داشته و بنابر مصلحت، نام و مدح ایشان را در ابتدای کتاب آورده است. سرودن این داستان عاشقانه پر فراز و نشیب، بعد از منظومه‌ی مخزن الاسرار که سراسر حکایات عرفانی، اخلاقی و پند آموز است، جای تأمل و توجه دارد. این منظومه مربوط به دوره‌ی سالک مسلکی نظامی است و منظومه‌ی خسرو و شیرین، همان‌طور که خود نظامی بارها متذکر شده، محصول عشق است و حال و هوای عاشقانه ولی.

چو من بی عشق خود را جان ندیدم

دلی بفرخته جانی خریدم
زعشق آفاق را پردود کردم
خرد را دیده خواب آلود کردم
کمر بستم به عشق، این داستان را
صلای عشق در دادم جهان را
خسرو و شیرین (ص ۴۴)

این داستان، یادگار روزگار خوش نظامی با همسر اولش، آفاق قبیچاقی است، نظامی این داستان عاشقانه را در وصف حال و هوای عاشقانه خود و آفاق سرود، و تمامی توصیفات جسمانی و حالات و سکنات اخلاقی و عاطفی قهرمان زن داستان، شیرین، در واقع وصف حال همسرش، آفاق بود که حتی پایان تلخ و غم‌انگیز داستان نیز، مصادف با مرگ زود هنگام آفاق در عتفوان جوانی شد. نظامی مرگ آفاق را در بهار زندگانی و آغاز جوانی، در صحنه مرگ

شیرین با آن همه زیبایی و دلربایی که رخت از جهان بر بست و چهره در نقاب خاک کشید، با تمام وجود و احساسش نسبت به آفاق توصیف می‌کند و چنین می‌سراید :

درین افسانه شرطست اشک راندن
گللابی تلخ بر شیرین فشاندن
بحکم آنکه آن کم زندگانی
چو گل بر باد شد روز جوانی
سبک رو چون بت قبیچاق من بود
گمان افتاد خود آفاق من بود
خسرو و شیرین (ص ۵۰۳)

البته نباید از نظر دور داشت، که روزگار نظامی مصادف با و تحت تأثیر عقاید و اندیشه‌های عرفانی و فلسفی شیخ اشراق (سهرودی) و سنایی بود و ایشان در اندیشه‌ها و تفکرات خویش، دنیا را با چشم عشق می‌نگریستند، و مایه‌ی هستی و آفرینش را در عشق می‌دانستند و نظامی نیز، چه در این داستان و چه چهار منظومه دیگر، همین معنی از عشق را مد نظر داشته و عشق را عیار ارزش انسانی می‌دانسته است.

فلک را جز عشق محرابی ندارد
جهان بی خاک عشق آبی ندارد

اگر بی عشق بودی جان عالم
که بودی زنده در دوران عالم
کسی کز عشق خالی شد فردست
گرش صد جان بودی بی‌عشق
مردست

خسرو و شیرین (ص ۴۲)

شخصیت پردازی داستان:

قهرمانان نظامی همگی شخصیت‌های انسانی‌اند و وی در آثارش علاقه‌ای به



نگاره شماره (۸) : دوره تیموری، ۸۵۵ هـ ق

خلق شخصیت‌های غیر انسانی، از خود بروز نداده است. شخصیت‌های داستانی وی، به خوبی پرداخته شده و ایشان به تمامی نشان‌دهنده‌ی تصویر یک انسان، با تمامی روحیات، اخلاقیات و ویژگی‌های عاطفی وی هستند. به دور از شخصیت‌پردازی کلیشه‌ای تماماً مثبت یا منفی رایج در ادبیات آن دوران و این امر نشان دهنده‌ی عمق آگاهی نظامی از ویژگی‌ها و لایه‌های درونی روانی انسان است.

خسرو پرویز، قهرمان اول مرد داستان، پادشاهی عاشق‌پیشه و بوالهوس است که هر زمان هوسی جدید در سر می‌پروراند سلطنت را رها می‌کند و به کامجویی‌هایش می‌پردازد، ولی در عین حال آنقدر جوانمرد نیز هست که زمانی که چشمش به زیبارویی،

در برکه‌ای خلوت می‌افتد، نگاهش را از وی برگیرد و به نقطه‌ای دیگر بنگرد و حتی زمانی که دهقانان و رعایا از ظلم وی به پیش پدرش، هرمز شاه، شکایت می‌کنند، به اشتباه خود پی‌برد، کفن بی‌شود و از پدر طلب بخشش کند، و آنقدر دلیر نیز هست که در مقابل دیدگان بهت زده‌ی شیرین، یک‌تنه و بدون سلاح با شیرینی بجنگد و شیر را مغلوب شجاعت و دلیری خود بکند. شیرین، قهرمان زن بهترین شخصیتی است که از زن ایرانی در ادب پارسی نمود پیدا کرده است تمامی شخصیت زن ایرانی را در شیرین به نمایش گذاشته است، وی دختری است باهوش و مصلحت‌اندیش که چیزی از مردان کم ندارد، دختری است نشاط‌طلب و ورزشکار که با جماعتی از دختران هم‌سن خود، به سواری و شکار می‌رود و ایشان نیز در بازی چوگان گوی سبقت را از شاه ایران و

ملازمانش می‌ربانند. به یقین دختری که در چنین محیطی رشد یافته و بالیده است، در مورد طبیعی‌ترین حق انسانی‌اش یعنی انتخاب همسر آزاد است و با پیداشدن نخستین جرقه‌های عشق، آن هم از دیدن تصویر نقاشی‌شده‌ی خسرو و شنیدن وصف حال وی از زبان شاپور، نقاش چیره‌دست ندیم خسرو، شهر و دیار را رها کرده و به تنهایی و به دور از ترس از عقوبت عمل نابخردانه‌اش سوار بر شبدیز، پا در رکاب سرنوشت می‌گذارد و در طلب یافتن مرد زندگی‌اش، به سمت مدائن رهسپار می‌شود، اما همین دختر که با بی‌پروایی تمام در طلب یار به دیار غریبه‌ای می‌تازد، زمانی که خسرو، با پای خود در طلبش به سمت قصر او می‌آید، با جسارت تمام برای حفظ پاک

دامنی‌اش، دستور می‌دهد که در را به روی شاه جلیل‌القدر ایران ببندند، آن هم نه از ترس وی بلکه از ترس خود که نکند از سر عشق به خسرو، کاسه صبرش لبریز شود و عنان اختیار از کف بدهد. آری زن ایرانی در عین بی‌پروایی، هرگز از راه راست منحرف نمی‌شود و شرافت و پاکدامنی‌اش را از کف نمی‌دهد. شیرین در عین حال، مصلحت‌اندیش و عقوبت‌بین نیز هست و با آنکه درب را به روی خسرو می‌بندد، اما وی را از در نمی‌راند و به رسم مهمان‌نوازی، خوان مفصلی برای او تدارک می‌بیند و وی را با تکریم بسیار، بر در جای می‌دهد؛ و در عین حال حرف آخر خود را نیز می‌زند که جز با ازدواج، خسرو راه دیگری برای دستیابی به شیرین ندارد و خسرو نیز به عنوان پادشاه قدرتمند ایران زمین، هرگز این فکر را در سر

نمی‌پروراند که در را بشکند و به زور شیرین را تصاحب کند، بلکه در ابتدا سعی می‌کند که با چرب زبانی و سپس با زاری و التماس دل شیرین را به رحم آورد که موفق هم نمی‌شود و مغلوب یار می‌شود. آری، شیرین دست پرورده‌ی زنی چون مهین بانوست که نصیحت و وصیتش به شیرین، حفظ پاکدامنی و تمکین نکردن از خواهش‌های دل و عاقبت‌اندیشی از روی عقل و هوشیاری است. نظامی از سترگی و بزرگی مقام مهین بانو داد سخن داده و به وی لقب جهانگر داده است.

زنان در خمسه نظامی، آن‌چنان قدرتمند و با اعتماد به نفس ظاهر می‌شوند که ما شاهد حضور فعال زنان در نگاره‌های برگرفته از آن هستیم. در این نگاره‌ها، تصویر زن آرام و خاموش، معشوقی منفعل و خجول به همراه دایه، در صحنه‌ی دیدار با عاشق، یا به عنوان رقصه‌ای برای سرگرمی و عشرت طلبی حاضران، یا کنیزکی آرام، مشغول انجام کاری در گوشه‌ای از تصویر، وجود ندارد. زن از حاشیه به مرکز صحنه آورده شده و نقشی فعال را در تصویر ارائه می‌دهد، گواه این مدعا، صدها نگاره‌ای است که بر اساس این منظومه به دست هنرمندان نگارگر به تصویر کشیده شده و برای ما به یادگار مانده‌اند.

ویژگی‌های تصویری داستان:

منظومه‌ی خسرو و شیرین سراسر رنگ است و این به سبب وضعیت خاص داستان و محیطی است که حوادث داستانی در آن رخ می‌دهد، این مسئله در مقام مقایسه با داستان لیلی و مجنون که در محیط بیابانی صحراهای خشک و لم یزرع عربستان رخ می‌دهد، کاملاً مشهود و عیان است.



چوگان بازی خسرو و شیرین:

شیر کشتن خسرو در برابر دیدگان شیرین :
نگاره شماره (۱۱) : دوره تیموری، ۸۱۵ هـ ق، مکتب شیراز



نظامی در جای جای داستان دل بستگی خود را به تأثیرات سحرآمیز رنگ، با کاربرد واژگان رنگین بیان می کند، او روان شناسی رنگها و نمادهای رنگی را به خوبی می شناسد و در شکل دهی به فضای داستان، تأثیرگذاری و القاء حالات عاطفی از رنگها بهره برده است. همانند یک نقاش چیره دست، نظامی برای رنگها هویت و شخصیت قائل است و با تفکر و از روی تدبیر، رنگها را انتخاب و در کنار هم چیدمان می کند، وی خواص قدرت رنگهای گرم، سرد و متضاد و خنثی را به خوبی می شناسد و با کاربرد واژگان رنگین، تصویری تمام و به قاعده می آفریند. این نکته نیز جالب توجه و تأمل است که آغاز ماجرای عاشقانه‌ی خسرو و شیرین، به واسطه‌ی حضور یک نقاش، شاپور است که نظامی از او به عنوان مانی ثانی نام

می برد و خسرو با شرح توصیفات وی از شیرین، دل به او می بندد و شیرین نیز با دیدن تصویر نقاشی شده‌ی خسرو به دست شاپور، ندیده دلباخته‌ی تصویر می شود. به طور کلی شاعران ادب پارسی همانند نقاشان این دیار، در توصیف شخصیت‌های داستانی خود، از تعدادی الگوهای ثابت و مشخص رایج استفاده می کنند که به نوعی در تمام ادبیات توصیفی تکرار می شود، به طور مثال برای شخصیت‌های زن، شاعر رخ را به ماه، چشم را به لعل، گیسو را به کمند، ابروان را به کمان، لب را به غنچه، قد را به سرو، دندان را به درّ و غیره تشبیه می کند و هم چنین از زلف سیاه و روی سرخ و دندان‌های صدفی و هوش و درایت صنم، داد سخن می دهد. در داستان خسرو و شیرین نیز، نظامی از همین تشبیهات و استعارات برای وصف زیبایی شیرین و دیگر شخصیت‌های زن داستان، همچون مریم و شکر اصفهانی، ندیمگان و کنیزان با لحن‌ها و بیان‌های مختلف سود برده است. وصف حال شیرین، از زبان شاپور:

سر زلفی زناز و دلبری پر
لب و دندان‌ی از یاقوت و از در
از آن یاقوت و آن در شکر خند
مفرح ساخته سودایی چند
خرد سرگشته بر روی چو ماهش
دل و جان فتنه بر زلف سیاهش
رخش نسرين و بویش نیز نسرين
لبش شیرین و نامش نیز شیرین
خسرو و شیرین (ص ۶۶)
در وصف مردان نیز، الگوهای ثابت و مشخصی مانند جوانمردی، دلبری و

جنگاوری، و هم چنین زیبایی چهره و اندام مردانه مد نظر شاعر است. بجز وصف چهره و اندام شخصیت‌ها، اشعار فارسی سرشار از وصف طبیعت و باغ‌های زیبایی همچون فردوس برین است که محل قهرمانان داستان، و در همین مأوی بهشت زمینی، فراخ و پوشیده از سبزه و گل، درختان پر شکوفه و میوه با جوی‌های آب نقره‌ای فام و آوازه خوانی پرندگان نغمه خوان است که بساط عیش و طرب و بزم شکار شاهانه پهن می شود و در خلوت، دیدار عاشق و معشوق و راز و نیازهای عاشقانه ایشان میسر می گردد. در وصف بهار و عشق خسرو و شیرین در بزم طبیعت، نظامی چنین می سرايد:

زمین نطع شقایق پوش گشته
شقایق مهد مرزنگوش گشته
سهی سرو از چمن قامت کشیده

ز عشق لاله پیراهن دریده
بنفشه تاب زلف افکنده بر دوش
گشاده باد نسرين را بناگوش
نوای بلبل و آوای درآج
شکيب عشاقان را داده تاراج
چنين فصلى بدین عاشق نوازی
خطا باشد خطا، بی عشقبازی
خسرو و شیرین (ص ۱۵۴)

نظامی در خسرو و شیرین هفتاد و هشت مرتبه واژه‌ی نقش و هشت مرتبه نیز واژه‌ی نقاش را ذکر می کند. وی قبل از هر چیز، نقش بستن را به خداوند اختصاص داده و منظور نظر وی از نقاش، گاه خود شاعر، ولی اغلب شاپور، نقاش زبردست ندیم خسرو است. واژه‌ی رنگ نیز، با ترکیبات و معانی مختلف، بارها در سرتاسر این داستان تکرار شده است که گاه به معنی مانند، و در ترکیبات رنگ و بو، آب و رنگ، رنگ و رو به معنی خصوصیات ظاهری به کار رفته است، در مواردی نیز به معنای نقش یا برای القاء حالات عاطفی خاصی به صحنه استفاده شده، همانند رنگ آشنایی، رنگ عروسی، رنگ خوش و غیره. (مهر آور، ۱۳۷۵: ۵۴).

در طیف رنگی، خسرو و شیرین، رنگ سیاه بیش از هر رنگ دیگری به کار رفته است که در بعضی موارد، برای القاء مضامینی خاص، خصوصیات متضادی را ارائه می دهد،



نگاره شماره (۱۲) : دوره تیموری، ۸۲۶ هـ ق، مکتب هرات

هم در معنای ظلم و ستم، گناه و شر، تاریکی و پلیدی ظاهر می‌شود و هم نظامی از آن به عنوان بهترین رنگ‌ها نام می‌برد که بالاتر از آن رنگی نیست. ولی از این رنگ به صورت نمادین برای بیان تلفی صبر، آه مظلوم و رنگ مرگ نیز استفاده کرده است. رنگ سیاه، ذاتاً کیفیتی دوگانه و متضاد را ارائه می‌دهد، از یک طرف رنگ نیستی و ظلمت است و از طرف دیگر به گفته دکتر نصر: معنای تمثیلی و نمادین دارد و نمادی است از اصل فرا وجودی که تمثیلی است از عدم یا ذات خداوندی که فراتر از ساحت وجود است و از شدت نورانیت، تیره و تاریک می‌نمایند و برخی از عرفا نیز آن را نور سیاه خوانده‌اند. (لاریجانی، ۱۳۷۶، ۱۹۶).



نظامی از این رنگ برای توصیف رنگ مو، چشم، رو، پوست، شب، سنگ و غیره

نیز استفاده کرده و همچنین نمادهایی را برای بیان تیرگی و سیاهی مثل سنجاب و سمور که در تضاد با نمادهای سپیدی و روشنایی روز مثل وشق و قاقم است، ارائه می‌دهد. وی جایی که زمینه موضوعی می‌طلبد، برای القاء حالات عاطفی و روانی غم و اندوه و عزاداری از این رنگ بهره می‌گیرد. در کل، با وجود اینکه رنگ سیاه، بیش از هر رنگ دیگری در این مجموعه نام برده شده، اما با توجه به کیفیت استفاده شاعر از این رنگ، به هیچ وجه اثر را در حاکمیتی از تیرگی و سیاهی فرو نمی‌برد. نظامی در توصیف تصویر سوختن زغال، استادی خویش را در آفریدن

صور خیال، چنین به رخ می‌کشد:

زغال ارمنی بر آتش تیز
سیاهانی چو زنگی عشرت انگیز
چو مشک نافه در نشو گیاهی
پس از سرخی همی گیرد سیاهی
چرا آن مشک بید عود کردار
شود بعد از سیاه سرخ رخسار
سیه را سرخ کرد چون آذ رنگی
چو بالای سیاهی نیست رنگی
مگر کز روزگار آموخت نیرنگی
که از موی سیاه ما بر درنگ
خسرو و شیرین (ص ۱۲۱)

رنگ بعدی که در داستان، بیش از سایر رنگ‌ها به چشم می‌خورد، رنگ سرخ است، و از طرف شاعر برای توصیف رنگ چهره، گل، پارچه، گوهر، شفق، باده و غیره بیان شده است، وی همچنین از واژگان آتشین و لعل‌گون و غیره برای القاء رنگ سرخ بهره می‌گیرد.

جان خردمند نسبت داده است :

بساطی سبز چون جان خردمند
هوایی معتدل چون مهر فرزند
خسرو و شیرین (ص ۷۹)

واژه‌ی سپید نیز بارها در این داستان تکرار شده است که در بیشتر موارد، در مقابل رنگ سیاه برای بیان روز و شب مطرح شده و در سایر موارد نیز سپید، رنگ مو، پوست گوگرد، دیو، باز، قاقم و وشق است. علاوه بر واژه‌ی سپید، شاعر از کلماتی چون قاقم و وشق نیز برای بیان سپیدی سود برده است.

در توصیف خسرو :

بدی گر خود بدی دیو سپیدی

به پیش بید مرگش برگ بیدی
خسرو و شیرین (ص ۵۲)
در توصیف سحرگه:

چو شد دوران سنجایی وشق دوز
سمور شب نهفت از قاقم روز
خسرو و شیرین (ص ۷۴)

رنگ زرد در داستان، بیانگر رنگ گل، خورشید، چهره، زر، شیرینی، موج و غیره است. همچنین شاعر کلماتی چون خورشید و زر را نیز مترادف با این رنگ، به کار برده است.

گرفته سنگ‌های لاجوردی
زکوت‌های گل سرخی و زردی
خسرو و شیرین (ص ۷۱)

روی زرد :
که کوهستانیم گلزار پرورد



بزم خسرو و شیرین :

خسرو بر در کاخ شیرین:

نگاره شماره (۱۵): اواخر قرن نهم هـ. ق، مکتب ترکمن، تبریز



شد از گرمی گل سرخم گل زرد
خسرو و شیرین (ص ۱۵)
نظامی از چند واژه برای توصیف
رنگی آبی استفاده می‌کند، واژگانی مثل:
نیلی، لاجوردی، فیروزه‌ای و کبود که برای
توصیف رنگ آسمان، آب، جامه و غیره به
کار برده شده است.

در توصیف رنگ پارچه:
پرنده‌ی آسمان گون بر میان زد
شد اندر آب و آتش در جهان زد
خسرو و شیرین (ص ۹۹)
توصیف ندیمگان شیرین:
اگر بر فرش موری بگذرد پیل
فتد افتاده‌ای را جامه در نیل
خسرو و شیرین (ص ۴۴)
جامه در نیل افتادن، کنایه از دو معنای
ضمنی متضاد است که هر دو به خاصیت

رنگ نیل اشاره دارد. یکی لباس ماتم و عزا پوشیدن و دیگری هم جامه‌ی
خوشبختی و سعادت را به تن کردن، زیرا که از رنگ نیل هم رنگ سیاه
تولید می‌شود و هم رنگ سبز. کاربرد معنای دوم در ادب پارسی ندرتاً
اتفاق می‌افتد، که البته نظامی در اشعارش هر دو معنا را بیان کرده است.
و بالاخره رنگ ارغوانی نیز برای توصیف رنگ شراب، پارچه حریر و
غیره به کار رفته است.

سماع ارغوانی ساز می‌کرد
شراب ارغوانی نوش می‌کرد
خسرو و شیرین (ص ۵۵)

بنابراین با توجه به ویژگی‌های تصویری این داستان و استادی نظامی
در توصیفات جزء به جزء و چشمگیری‌اش، به همراه کاربردهای گوناگون
رنگ‌ها در القاء حالات عاطفی و توصیف صحنه‌ها، و جز اینها به یقین
مقبولیت داستان در نزد عام و خاص، می‌توان
دریافت که چرا این داستان، از همان ابتدای
تکوین و رشد نقاشی ایرانی همواره مورد توجه
هنرمندان نگارگر و حامیان درباری ایشان
در دوره‌های تاریخی و سبک‌های گوناگون
مختلف بوده است. بدون شک صدها نگاره
بر جای مانده از آن روزگاران که صحنه‌های
مختلف این داستان جذاب عاشقانه را به تصویر
می‌کشند، گواهی بر این مدعاست.

بررسی نگاره‌های داستان خسرو

و شیرین: نگارگر ایرانی نیز همانند شاعر
پارسی از پیش نمونه‌های تعیین شده و
قراردادی صورتی در آفرینش تصویری خود
تبعیت می‌کند، او در خلق چهره‌های انسانی،
صورت را همانند قرص کامل ماه، گرد و به

رنگ گل صورتی، چشمان بادامی و خمار
چون گل نرگس، دهان تنگ چون غنچه،
ابروان کمانی و دو رشته زلف‌بافته، چون
کمند به تصویر می‌کشد. فضای نقاشی
ایرانی نیز همانند شعر پارسی، فضایی
یکنواخت و متصل است و همان‌طور که
پیش‌تر نیز گفته شد، طبیعت فراخ و همیشه
بهار پوشیده از دار و درخت و پر از سبزه
و گل، نمودی از عالم مثال، و فضا سازی
معماری نیز، زیبا و باشکوه، آذین شده با
جزئیات تزیینی سرشار است. رعایت اصل
عدم واقع‌گرایی، رکن اصلی و اساسی هنر
تصویری ایرانی است که یکی از بهترین،
نمودهای خود را در رنگ‌آمیزی نگاره‌ها،
نمودار می‌سازد. نگارگران ایرانی به حق ثابت
کرده‌اند که در زمینه‌ی رنگ‌آمیزی آثار خود،
نه تنها استادی چیره دست، بلکه نابغه‌اند، در

این نگاره‌ها کل فضا به صورت یک کمپوزیسیون رنگی در نظر گرفته
می‌شود و براساس دانش و سلیقه‌ی بصری هنرمند، رنگ‌ها دقیقاً در
جایی که باید، فضاهای کوچک رنگی را پر می‌کنند و یک رابطه
صحیح با رنگ‌های اطراف و تمامیت رنگی کل فضا، جایگزینی می‌شود.
این امر نشان دهنده‌ی این است که نگارگر ایرانی خواص رنگ‌ها را به
خوبی می‌شناسد و با قدرت جایگیری رنگ‌ها در کنار یکدیگر، و در کل
فضا سازی یک کمپوزیسیون به خوبی آشناست.

**شیرین برای اولین بار تصویر خسرو را می‌بیند (تصاویر
شماره ۴-۱):** در همه نگاره‌های مربوط به این صحنه، طبق گفته

داستان، صحنه در فضای بیرونی طبیعی، به تصویر کشیده شده است.
شیرین، به صورت متمایز از ندیمگانش، در حالی که به تصویر خسرو
می‌نگرد، نشان داده شده و حالت وی به گونه‌ای است که نمی‌توان پی
به احساسات درونی‌اش برد، اما ندیمگان در
همه نگاره‌ها در حالت بهت و حیرت هستند و
مشغول پیچ‌پیچ با یکدیگرند. ترکیب‌بندی این
نگاره‌ها به گونه‌ای است که چشم بیننده، بر
روی شخصیت اصلی صحنه، یعنی شیرین
و نگاه او به سمت تصویر خسرو متمرکز
می‌شود.

تصویر شماره ۱: این نگاره، تنها تصویری
است که در آن دوره با خوشنویسی همراه
است، ترکیب‌بندی و اجرا تا حدی خشک و
بی روح و مربوط به سنت پیش از بهزاد است
و آن‌را منسوب به میرک می‌دانند. ترکیب‌بندی
به صورت خطی است و شیرین و ندیمه‌هایش
تقریباً در یک خط، شیرین جلوتر از سایرین،
نشان داده شده. صورت وی در هند، دوباره



نگاره شماره (۱۶): بهزاد، اوائل دوره صفوی،
قرن دهم هـ. ق، مکتب هرات، ۱۵×۱۰ سانتی متر



نقاشی شده است. شباهت این نگاره به نگاره‌های گلچین اسکندر سلطان که در شیراز به تصویر درآمده‌اند، قابل توجه است.

در تصاویر شماره (۳) و (۲)، صحنه‌ی عیش و طرب شیرین در طبیعت، به همراه ندیمگان تصویر شده است. ترکیب‌بندی این نگاره‌ها به شکل چرخشی است و نقطه‌ی تمرکز آنها بر شیرین و تصویر خسرو است.

تصویر شماره (۴) نیز متعلق به ایران نیست و اطلاعات دیگری در مورد آن به دست محقق نرسیده است. ویژگی‌های نقاشی چینی در آن، در چهره‌سازی و طبیعت‌پردازی کاملاً مشخص است. مقایسه این نگاره با سایر نگاره‌هایی که این بخش از داستان را به تصویر کشیده‌اند، اطلاعات ارزشمندی را در رابطه با نقاشی ایرانی و شیوه‌های نقاشی

در خارج از ایران، در تصویرسازی از یک موضع مشترک در اختیار ما قرار می‌دهد.

حمام کردن شیرین در برکه و نظاره خسرو (تصاویر شماره ۶-۵): همان‌طور که پیش‌تر نیز گفته شد، طبیعت همواره در نقاشی ایرانی، جایگاه و جلوه خاص خود را داراست، در نگاره‌های حمام شیرین در برکه نیز، نگارگر بیش از شاعر به توصیف و پرداخت طبیعت پیرامون شیرین، پرداخته و در این امر از وی پیشی می‌گیرد. در این بخش از داستان، نظامی‌بیش از آنکه به توصیف فضای طبیعی و خلوت صحنه بپردازد، به خلق ماجرا و هیجان تصویری مضمون صحنه پرداخته و در توصیف طبیعت اطراف، تنها به بیان یک بیت اکتفا نموده است.

پدید آمدن مینو مرغداری

در او چون آب حیوان چشمه ساری

خسرو و شیرین (ص ۹۸)

هنرمند نگارگر این بخش از داستان را زمینه‌ای مناسب برای ایجاد و پرداخت صحنه‌ای بدیع از طبیعت عالم ماورائی (عالم مثال)، در نظر داشته و بر اساس مضمون داستان، صحنه‌ای زیبا و چشم نواز از طبیعت خالی و خلوت، با حضور دو قهرمان اصلی داستان، خلق می‌کند. در کل تاریخ نقاشی ایرانی، گرچه نقاش به خلق صحنه‌های طبیعی و فضای پیرامون محمل شخصیت‌های انسانی، توجه خاصی مبذول داشته و به آن، گاه در حد افراط می‌پرداخته است، ولی با این وجود، خلق صحنه‌های خالی از پیکره انسانی، بسیار کم و نادر است و در اغلب صحنه‌ها، اشخاص زیادی به نمایش درآمده‌اند که خلوت و دنجی جلوه‌گاه طبیعی را برهم می‌زنند، با توجه به اینکه مضمون این بخش از داستان، فضایی خالی و خلوت از حضور نامحرمان را می‌طلبد، بنابراین در بیشتر این نگاره‌ها، شاهد چیرگی دو پیکره‌ی انسانی، خسرو و شیرین، بر فضای کل نگاره، البته بدون برهم زدن آرامش و خلوتی فضای طبیعت هستیم. بنابراین با توجه به توضیحاتی که در بالا ارائه شد، می‌توان نتیجه گرفت که هنرمندان نگارگر ایرانی در تصویرسازی نگاره‌هایشان، بر اساس آثار ادبی، مضمون

کلی اثر را گرفته و بر اساس بینش و سنت هنری زمانه‌ی خود، به آن می‌پرداخته‌اند و بیش از آنکه متن اثر را مد نظر داشته باشند، به قراردادهای از پیش تعیین شده در سنت نقاشی ایرانی وفادار بوده‌اند.

در هنر نگارگری ایرانی، تمام عناصر دارای معنایی تمثیلی و نمادین نیز هستند. به طور مثال، چشمه‌ای که شیرین تن خود را در آن می‌شوید، نمودگار چشمه‌ی آب حیات و تن‌شویی او، نمود تولد دوباره و آغاز زندگی جدید شیرین از آن روز به بعد است. درخت‌هایی که در صحنه حضور دارند، معمولاً نمادی از خسرو و شیرین و یا درخت عشقی است که تخم آن در زمین دل آن دو نفر، در این دیدار کاشته می‌شود. صخره‌هایی که در صحنه به چشم می‌خورند، با کیفیت لطیف و مرجانی، اگرچه برگرفته از

نقاشی چینی است، اما در طی گذشت سالیان طولانی ویژگی‌هایشان از آن متمایز شده و به شکل ایرانی خود دست یافته‌اند. کیفیت این کوه‌ها به گونه‌ای است که مشکل می‌توان باور کرد که سنگ‌های آن، سبب خراش پایی بشود یا سری را بشکنند. این صخره‌ها نمودی از صعب‌العبور بودن راه عشق و سختی‌های است که خسرو و شیرین در این راه دشوار، در پیش رو دارند.

در همه‌ی این نگاره‌ها، شیرین در حالت نشسته، با گیسوان بلند و آویزان که بالاتنه‌اش را پوشانده، در حالی که پارچه‌ای را به دور کمر خود بسته، دیده می‌شود. در متن داستان هیچ اشاره‌ای به نشسته یا ایستاده بودن شیرین در این دیدار نشده و تنها در شعر، رنگ آبی پارچه ذکر شده است.

پرنده‌ی آسمان گون بر میان زد

شد اندر آب و آتش در جهان زد

خسرو و شیرین (ص ۹۹)

بنابراین در اکثر نگاره‌ها، پارچه به رنگ آبی است، ولی در بعضی از تصاویر این پارچه به رنگ‌هایی چون قرمز، سبز و سفید نیز نشان داده شده.

در برخی نگاره‌ها، شیرین در سمت راست و در بعضی دیگر، در سمت چپ تصویر دیده می‌شود و اکثراً خسرو نیز در یک سوم زاویه بالایی جدول، سوار بر اسب است و در همه‌ی موارد، برای نشان دادن بهت و حیرت وی از دیدار شیرین، انگشت حیرت به دهان گرفته است. شدید نیز در تمامی نگاره‌ها به تصویر کشیده شده است. ترکیب‌بندی این تصاویر، به گونه‌ی چرخشی است که چشم بیننده، پس از چرخش در کل فضا، در راستای نگاه خسرو، بر روی شیرین متوقف و متمرکز می‌شود. بنابراین با مقایسه این نگاره‌ها با یکدیگر، که همگی برگرفته از یک مضمون مشترک است، می‌توان به سبک و سیاق هنر در دوره‌ها و مکاتب مختلف نقاشی ایرانی، و حتی ویژگی‌های کاری هر هنرمند نگارگر، به تنهایی نیز پی برد. با مقایسه‌ی دو نگاره که با فاصله چهل و شش



سال از یکدیگر تصویر شده‌اند، یکی متعلق به مکتب تبریز و دیگری مکتب شیراز، می‌توان اشتراکات و افتراق‌های فکری و تصویری بین دو مکتب هنری و کار دو هنرمند، و در نهایت تأثیرگذاری یکی را بر دیگری دریافت.

تصویر شماره (۵) متعلق به سال ۹۴۶ هـ ق و اثر هنرمند نگارگر مکتب تبریز، سلطان محمد نقاش می‌باشد که متعلق به مجموعه‌ی خمسه شاه طهماسبی است. تصویر شماره (۶) متعلق به دوره صفوی، سال ۹۹۲ هـ ق و مکتب شیراز است. در نگاره شماره (۵) همان‌طور که پیش‌تر نیز گفته شد، شاهد فضایی کوهستانی و پر از صخره، و طبیعت پوشیده از چمنزار و گل هستیم. شیرین سربند و تاج، بالاپوش و چکمه‌هایش را بر شاخ درخت آویزان کرده و

خود درون آب چشمه نشسته و مشغول شانه‌زدن گیسوان بلندش است. جایگزینی شیرین در هر دو نگاره مشابه، و در سمت راست تصویر و تقریباً منطبق بر نقطه‌ی طلایی جدول تصویر است. محل قرارگیری شبدیز نیز در هر دو نگاره یکسان است. در تصویر شماره (۵)، جدول کشیده‌تر و فضای بیشتری برای پرداخت فضای طبیعی نگاره در اختیار نگارگر قرار گرفته، طبیعت این نگاره، آرام و لطیف و بافت کوه‌ها و صخره‌ها نیز نرم و مواج است. رنگ‌ها به صورت یکدست و بدون کنتراست شدید به کار رفته و هنرمند از تداخل رنگ‌ها خودداری نموده است. کوه‌ها به رنگ سبز پسته‌ای ملایم و روشن، بنفش روشن، آبی فیروزه‌ای روشن و زرد، رنگ‌آمیزی شده و بخش اصلی از فضای تصویر را به خود اختصاص داده، ولی با توجه به فضاسازی هنرمند چیره‌دستی چون سلطان محمد، به هیچ وجه خود را به فضای تصویر تحمیل نکرده است چشمه‌ای باریک از قسمت راست تصویر، از زیر تخته سنگی به‌طور آرامی جاری شده، از کنار درخت چنار بزرگی عبور می‌کند و در حوضچه‌ای که به واسطه‌ی تجمع سنگ‌ها ایجاد شده می‌ریزد، و از سوی دیگر از بین صخره عبور کرده و در قسمت پایین تصویر جاری شده است. در جای‌جای چمن گل‌های قرمز، سبز، آبی و سفید و چند درختچه‌ی کوچک در چند گوشه‌ی تصویر نقش شده‌اند. همان‌طور که پیش‌تر نیز گفته شد، عناصر مختلف در نقاشی ایرانی، هر کدام می‌تواند معنای تمثیلی و نمادین داشته باشند، و هریک نمادی از یک شخصیت یا مضمون ضمنی باشد که در راستای انتقال پیام داستان به بیننده، که او نیز معمولاً آشنا با این رمز و نمادهای مرسوم در نقاشی ایرانی است، به تصویر کشیده می‌شدند. در سمت راست، درست در امتداد محلی که شیرین در میان برکه نشسته، درخت چنار زیبا و شادابی سر به آسمان سائیده که احتمالاً در نظر نگارگر، نمادی از خسرو است. کمی پایین‌تر از درخت چنار و در بالای برکه، درختچه‌ای کوچک و رقصان که پوشیده از شکوفه است، دیده می‌شود که شیرین لباس‌ها و تاج خود را بر آن قرار داده، این درختچه نیز نمادی از شیرین و احتمالاً نمادی از عشق نوشکفته در دل وی نسبت به خسرو است. در قسمت بالای سمت چپ جدول و در امتداد محلی که شبدیز قرار دارد، خسرو سوار بر اسب

خود که رنگ روشن دارد و در تضاد با رنگ سیاه همچون شب شبدیز است، نشسته و در حالی که انگشت حیرت به دهان گرفته، چشم بر شیرین دوخته است و شیرین نیز بی‌خبر از همه جا به سمت شبدیز نگاه می‌کند که متوجه حضور غریبه‌ای شده و با شبیه‌کشیدن، سعی در آگاه‌کردن شیرین از حضور شخص دیگری در صحنه دارد. سلطان محمد، در عین آگاهی با استفاده از تمهید یکسان بودن رنگ و نقش و نگار پارچه‌ی زیر زین شبدیز با رنگ و نقش و نگار پارچه پیراهن شیرین بر روی درخت و هم‌چنین پارچه‌ی زین خسرو، چرخشی را در صحنه ایجاد کرده است که چشم بیننده از چرخش در فضای کل تصویر، و در راستای نگاه خسرو، بر روی چهره‌ی شیرین متوقف و

متمرکز می‌شود. به جز حرکت شبدیز و در مقابل آن حرکت اسب خسرو که در نهایت ملاحظت و نرمی صورت می‌گیرد، کل فضای تصویر در آرامش و خلوت مطبوع و چشم‌نوازی فرو رفته است که مد نظر نگارگر بوده و در ایجاد و القاء تجلی این آرامش روح‌نواز و دلپسند، در نهایت استادی و مهارت، در حد و اندازه نام هنرمندی چون سلطان محمد ظاهر شده است.

در نگاره شماره (۶) مکتب شیراز، با فضایی متفاوت روبه‌رو می‌شویم که مطمئناً برگرفته از تفکر و سبکی متفاوت است. این نگاره که با فاصله‌ی حدود چهل و شش سال پس از نگاره‌ی سلطان محمد و در مکتب شیراز به تصویر در آمده، در عین حال که ویژگی‌های صوری خود را داراست اما از برخی ویژگی‌های آن می‌توان دریافت که بدون شک هنرمند نگارگر آن نگاره‌ی سلطان محمد را دیده و تحت تأثیر آن قرار گرفته است. برخلاف نگاره قبلی، این تصویر زمانی را نشان می‌دهد که نگاه آن دو به‌هم گره می‌خورد. در این نگاره کوه‌ها و صخره‌ها نیز در راستای معنای کاملاً نمادین قرار گرفته و بیانگر حالات روحی و هیجان و آشوب درونی قهرمانان داستان، پس از دیدار غیر مترقبه یکدیگر هستند. در این نگاره‌ها، صخره‌ها با خطوط نامنظم و شکسته، گرد خسرو نقش گردیده‌اند و به سوی او در حرکتند. رنگ‌های صخره‌ها، زرد، بنفش، آبی و صورتی است که هنرمند به‌طور متناوب از آنها استفاده کرده و بر بلوا و هیجان درونی خسرو و شیرین صحنه می‌گذارد. در قسمت بالای سر خسرو، از میان صخره‌های در تلاطم، راه باریکی نمایان می‌شود که در میان آن دو شاخه‌ی درهم تنیده بید مجنون که سر به زمین ساییده‌اند و نشانه‌ی عشق و دلدادگی آن دو به یکدیگر است به تصویر در آمده است. دو درختچه نیز با برگ‌های سبز و نارنجی و زرد نقش شده‌اند که درخت بزرگ‌تر در منتهی‌الیه بالا، سمت چپ جدول تصویر و درخت کوچک‌تر که خمیده‌تر است در نزدیکی شیرین قرار گرفته که همچون نگاره‌ی قبلی، شیرین، لباس‌هایش را بر روی آن جای داده است. شکل و رنگ لباس خسرو نیز با خدمتکارش کاملاً یکسان است که نشان‌دهنده‌ی مضمون داستان در فرار خسرو به ارمن با لباس مبدل و دلیل شناخته نشدن

که با شمشیری به دست، گوزنی را از وسط نصف می‌کند، اندکی جلوتر از وی در پلان جلوی تصویر، شیرین سوار بر گلگون، خم شده و با کمانش، آهویی را می‌گیرد.

تصویر شماره (۸) نیز که متعلق به مکتب ترکمن است، با وجودی که همزمان با اوائل دوره صفوی و مکتب تبریز است، کمتر نشانی از ویژگی‌های مکتب تبریز را می‌بینیم و تصویر از سادگی خاص این مکتب برخوردار است.

چوگان بازی خسرو و شیرین

(تصویر شماره ۱۰): در این بخش از داستان، شیرین به همراه هفتاد و دو دختر با خسرو و ملازمانش چوگان بازی می‌کند. تأکید شاعر همان طور که در تمامی داستان، بر هم‌آوردی و برابری شیرین با خسرو است، شاعر در این بخش از داستان نیز هم‌آوردی و برابری این هفتاد و دو دختر با ملازمان خسرو را بیان می‌کند.

چو شیر ماده آن هفتاد و دو دختر
سوی شیرین شدند آشوب در سر
به مردی هریکی اسفندیاری
به تیر انداختن رستم سواری
به چوگان خود چنان چالاک بودند
که گوی از چنبر گردون ربودند
خسرو و شیرین (ص ۴۷۹)

در تصویر شماره‌ی (۱۰)، با توجه به مضمون ضمنی آن که میدان مبارزه‌ی بازی چوگان است، شاهد صحنه‌ای پر تحرک و هیجان هستیم که در عین سادگی، منظور نظر شاعر و هنرمند را به بیننده منتقل می‌کند. ترکیب‌بندی این نگاره به صورت قرینه است و بخش اصلی جدول تصویر به پیش‌زمینه که میدان بازی است، اختصاص داده شده، شیرین و دختران در حالی که پوشش به سر دارند، در مقابل خسرو و ملازمانش قرار گرفته‌اند که اشاره‌ای است به هم‌آوردی این دو گروه در میدان بازی، حالت شیرین و ندیمگانش به گونه‌ای ترسیم شده که کاملاً بیان‌کننده‌ی چالاک‌ی و مهارت ایشان در بازی است. برخلاف گفته داستان که خسرو سوار بر شیدیز و شیرین سوار بر گلگون به میدان می‌رود، بنا بر میل نگارگر، در اینجا شیرین سوار بر شیدیز و خسرو سوار بر اسب دیگری نشان داده شده است. اسب این دو نفر نیز بزرگتر از سایر اسب‌ها ترسیم شده است که نشانه‌ای از بزرگی شأن و مقام، و منزلت این دو نفر می‌باشد.

شیر کشتن خسرو در برابر دیدگان شیرین (تصاویر

شماره ۱۳-۱۱): بر طبق داستان، در فضای بیرونی بزم‌گاه، خسرو در حالت مستی، با یک لا پیراهن و بدون سلاح، با ضربه مشت، شیر را می‌کشد و شیرین نیز شاهد این صحنه است. تمامی نگاره‌ها، فضای بیرونی را به تصویر کشیده‌اند و احتمالاً بر طبق یک سنت تصویری، در همگی آنها، خسرو در سمت راست تصویر و شیر از سمت چپ حمله‌ور



وی از طرف شیرین است، دلیل حضور خدمتکار در این نگاره که خلوت عشاق را به هم می‌زند، رساندن همین مطلب از داستان است.

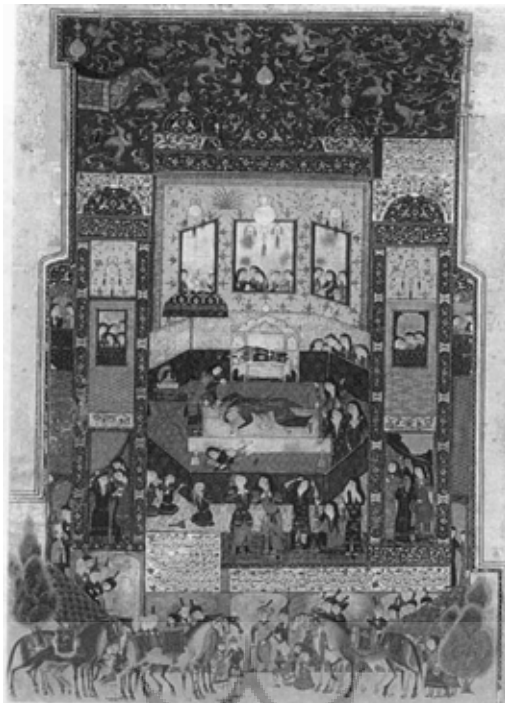
ترکیب‌بندی این نگاره نیز به صورت چرخشی و نقطه‌ی تمرکز آن بر شیرین و نگاه دو قهرمان داستان بر یکدیگر است. یکی از تفاوت‌های بارز این دو نگاره در جایگزینی ابیات شعر است، ویژگی نگاره‌های مکتب شیراز، جایگزینی صحیح و حساب شده‌تر ابیات شعر در کمپوزسیون، در مقایسه با سایر مکاتب نقاشی ایرانی است.

بنابراین در این نگاره نیز جایگیری ابیات شعر موفق‌تر از نگاره سلطان محمد از مکتب تبریز است. و همچنین با مقایسه این دو نگاره می‌توان دریافت که نگاره‌ی سلطان محمد به توصیف فضای بیرون داستان نظر دارد و نگاره‌ی مکتب شیراز، به روحیات و فضای درونی قهرمانان داستان، که این تفاوت در نگرش و ارائه‌ی یک موضوع مشترک، برگرفته از دیدگاه‌های هنری هنرمندان متعلق به دو سبک و دوره زمانی هرچند، نه چندان دور متفاوت است.

در تصویر دیگری که نقاشی دیواری برگرفته از همین موضوع و مربوط به دوره‌ی زندیه است، به طور مشخص می‌توان تغییرات و افول چشمگیر نقاشی ایرانی را مشاهده کرد، دیگر از آن کمپوزسیون فضایی و رنگ‌های غنی و سرشار در ایجاد صحنه‌ی طبیعت شاعرانه و روح‌نواز مختص نقاشی ایرانی خبری نیست، در این اثر، نقاش سعی در ایجاد عمق‌نمایی و حجم‌پردازی داشته که در این زمینه ناموفق عمل می‌کند، صحنه‌ی شلوغ، و تناسب و جایگزینی پیکره‌های انسانی اشتباه و ضعیف است، و اگر بعضی از پیکره‌ها را حذف کنیم، نه تنها ضربه‌ای به ترکیب‌بندی تصویر وارد نمی‌شود، بلکه حتی از شلوغی آن کاسته شده و در دستیابی به توازن و تناسب تصویر کمک می‌کند. پیکره‌ی خسرو با اسب سیاه بزرگش عملاً به ترکیب‌بندی فضا تحمیل شده است، وی بر حسب شکل سنتی نقش خسرو در این صحنه، انگشت را به اطراف دهان گرفته، نقاش عملاً نه تنها در طراحی دست خسرو بلکه در طراحی آناتومی نیز از خود مهارتی نشان نمی‌دهد. ولی نکته‌ی جالب توجه این است که برخلاف گفته‌ی داستان و سنت نگارگری ایرانی در این صحنه، خسرو به سمت شیرین نمی‌نگرد و نگاه وی در راستای نقطه دوری خارج از جدول تصویر است.

در تصویر شماره (۷) نیم تنه‌ی خسرو و شیرین، هر دو سوار بر اسب و در حالی که مقابل یکدیگر ایستاده‌اند، از پشت تپه‌ای نمودار گشته، در سمت راست تصویر، خسرو و ملازمانش در حال شکار دیده می‌شوند و در سمت چپ نیز شیرین و حیوانات در حال گریز به تصویر کشیده شده‌اند. در این نگاره، بر خلاف تصویر دوره بعد، خسرو و شیرین، آرام در جای خود ایستاده و در شکار شرکت نمی‌کنند، در حالی که در تصویر شماره‌ی (۹)، خسرو سوار بر شیدیز و در مرکز تصویر نشان داده شده

تصاویر شماره‌ی (۱۶) و (۱۵) دو نگاره‌ی تقریباً هم‌زمان، یکی متعلق به مکتب ترکمنان و دیگری متعلق به مکتب هرات است، مقایسه‌ی این دو نگاره با یکدیگر، علاوه بر اینکه ویژگی‌های صوری این دو سبک نگارگری را عیان می‌سازد، ویژگی اصلی ادبیات پارسی نیز در آفریدن صور خیال و تصویرسازی ذهنی در نگاره‌های این دو هنرمند را نیز نشان می‌دهد. در تصویر شماره‌ی (۱۵)، قصر شیرین به زیبایی و شکوه هرچه تمام‌تر در فضای شب، به نمایش درآمده. قصر با جزئیات پر آذینش، سر به آسمان کشیده و شیرین در بالای قصر، پشت پنجره به نمایش در آمده، حضور فرشتگان در بالا در سمت راست و درختان طلایی و نقره‌ای در کنار بام قصر، مقام شامخ شیرین را هم به لحاظ معنوی و هم دنیوی به نمایش



می‌گذارد، گویی قصر شیرین گوشه‌ای از بهشت است که در زمین قرار داده شده است. شیرین که از پنجره‌های بالایی قصر به خسرو می‌نگرد به صورت متفکرانه‌ای دست را زیر چانه گذاشته و به صحبت‌های ندیمش که احتمالاً پیغامی از جانب خسرو آورده، گوش می‌دهد، فرشته‌ها نیز با حالت همانند شیرین به عاقبت این ماجرا می‌اندیشند و نگرانند. در پایین سمت راست تصویر، خسرو در فضای روز، خارج از فضای روحانی قصر، سوار بر اسب سیاه رنگش در جلوی کاخ ایستاده و با حالت استغهام از بسته بودن در به رویش، دستش را بالا آورده و به شیرین می‌نگرد. او و اسب سیاه رنگش، به اندازه‌ای بزرگتر از سایرین ترسیم شده‌اند که هم می‌تواند، نشانه بزرگی شأن و مقام وی باشد و هم با توجه به محل قرارگیری در سمت پایین، در روی زمین، نشانی از مادی و نفسانی بودن حال و هوایش باشد. نوازندگان و ملازمان وی نیز که در پایین صحنه قرار دارند، نشان از صحنه میهمانی از طرف شیرین برای خسرو است. تمهید جالب و اندیشمندانه‌ای که نگارگر برای انتقال پیام داستان به کار برده، این است که تمامی پنجره‌های قصر باز هستند به جز آن یکی که رو به خسرو است، نشان‌دهنده‌ی این مطلب است که تا خسرو در سر هواهای نفسانی را می‌پروراند، در این فضای روحانی جایی برای او نیست. تمهید دیگر نگارگر در نشان دادن تعلق خاطر و دل بستگی این دو نفر به یکدیگر استفاده از پوشش یک رنگ برای ایشان است که تقریباً بدین شکل، در هیچ نگاره‌ی دیگری به چشم نمی‌خورد. هر دو زیر پیراهنی به رنگ لاجوردی و پیراهنی به رنگ سبز یکسانی به تن دارند و ردای قرمز یک رنگ بر روی شانه انداخته‌اند. در قسمت پایین نگاره نیز در جلوی ورودی، دو درخت به چشم می‌خورد، یکی تنومند و دیگری پر پیچش و ناز است که یکی نماد خسرو و دیگری نماد شیرین است. در این قسمت نیز کارگرانی ترسیم شده‌اند که فارغ از آنچه در بیرون اتفاق می‌افتد، به

شده است. خسرو با دست چپ شیر را نگه داشته، دست راستش را گره کرده و قصد ضربه‌زدن به شیر را دارد. این صحنه، قسمتی از هنرنمایی نظامی در نمادپردازی را به نمایش می‌گذارد، در واقع شیری که خسرو بر آن چیره می‌شود، نمادی از شیر وجود خویش است. در داستان بارها خسرو به شیر تشبیه شده و اینک با یاری گرفتن از نیروی ناشی از مستی عشق، با نفس وجودی خویش به مبارزه برمی‌خیزد و بر آن چیره می‌شود.

بزم و افسانه‌گویی خسرو و شیرین (تصویر شماره ۱۴) : بر طبق داستان، به غیر از تصویر شماره (۱۴) که احتمالاً فضای بیرونی یک کاخ را نشان می‌دهد، بقیه‌ی نگاره‌ها در فضای طبیعی یا خیمه‌گاه، خسرو و شیرین را به همراه ملازمان، در حال صحبت یا گوش دادن به نوای موسیقی نشان می‌دهد.

تصویر شماره (۱۴) نگاره‌ای است متعلق به خمسه‌ی شاه طهماسبی از مکتب تبریز دوم، اثر آقا میرک، با مقایسه آثار وی و سایر نگارگران هم دوره‌اش به وضوح می‌توان دریافت که حقیقتاً آثار وی در هنر تصویرسازی نقاشی ایرانی شاهکار به شمار می‌روند، با توجه به این نگاره، علاوه بر ویژگی‌های هنری مکتب تبریز، می‌توان ویژگی‌های صوری کار آقامیرک را نیز در جای‌جای آن تشخیص داد. وی که خود شاگرد بهزاد بود، سرآمد همه‌ی نگارگران هم‌عصر خویش در استفاده از رنگ و دقت در جزئیاتی مثل تزیین عناصر معماری، تزیین لباس‌ها با نقش پیچک، طرح‌های مشبک و غیره و از همه مهم‌تر، خلق حالات گوناگون و متنوع شخصیت‌های نگاره‌هایش بود. وی خود را در دایره‌ای نسبتاً محدود قرار می‌دهد و برای جوانان، زنان و مردان، با تغییر جزئیات اندکی در چهره، تیپ‌های ایده‌آلی خلق می‌کند و از این جهت، پیرو سنت قدیمی مکتب هرات، پیش از بهزاد است. توانایی و مهارت او را در خلق صحنه‌های درباری، به وضوح می‌توان در جذابیت و جلوه‌ی شاعرانه و رؤیایی که وی به صحنه‌هایش می‌دهد، همانند تصویر شماره‌ی (۱۴) مشاهده نمود.

خسرو بر در کاخ شیرین (تصاویر شماره ۱۶-۱۵) : بر طبق داستان، در تمام نگاره‌ها فضای بیرونی کاخ شیرین دیده می‌شود که وی بر بام قصر یا پشت پنجره‌ای به سمت خسرو که در بیرون کاخ قرار دارد، می‌نگرد و با او صحبت می‌کند. خسرو نیز بیشتر سوار بر اسب، به سمت شیرین می‌نگرد و درخواست اجازه‌ی ورود به کاخ را از طرف شیرین دارد. برخلاف گفته‌ی صریح داستان مبنی بر اینکه این ملاقات در روز صورت می‌گیرد، اغلب نگاره‌ها همچون نگاره‌ی بهزاد تصویر شماره‌ی (۱۶) فضای شب را و برخی نیز فضای شب و روز را به صورت توأمان به تصویر کشیده‌اند.

کار خویش مشغولند.

تصویر شماره (۱۶): این نگاره نیز خسرو و اطرافیان را در شب نشان می‌دهد که سوار بر اسب به پشت در بسته‌ی کاخ شیرین می‌رسند. در این نگاره، نگارگر با انتخاب محل در مقابل بیننده و اندازه‌ی طویل آن، به خوبی بر مضمون اصلی صحنه تأکید می‌کند. شکل رو به بالای در و ساختمان قصر، چشم بیننده را به سمت بالکن قصر، محل قرارگیری شیرین هدایت می‌کند، او در حالت نشسته، با دلربایی و فریبندگی تمام عیارش به سمت چپ متمایل گشته و با خسرو که همانند نگاره قبل، دست راست خود را به نشانه استفهام از این عمل شیرین بالا نگه داشته، می‌نگرد. در سمت چپ نگاره، در کنار شیرین و بالای سر خسرو، دو درخت به چشم می‌خورد، سمت چپ،



سرو راست قامتی است و دیگری نحیف و پر پیچش و میوه که به سادگی می‌توان دریافت این دو نیز نشانی از خسرو و شیرین هستند. کتیبه‌ی بالایی کاخ نیز به خط رفاع زیبا به رنگ سفید بر زمینه‌ی لاجوردی، شامل نوشته‌ای در مدح زیبایی کاخ و تاریخ اتمام نگاره در ماه رجب سال ۸۹۵ هـ ق است.

هرگز ندیده چشم منزلی آنقدر زیبا که سبب رشک بهشت جاودانی است. با این اوصاف، با توجه به ترکیب‌بندی ساده و هندسی، و در عین حال اندیشمندانه و هم‌چنین رنگ‌گذاری و تنوع حالات شخصیت‌ها می‌توان نتیجه گرفت که این نگاره، رقم هنرمند توانا و نام‌آشنای مکتب هرات، بهزاد باشد.

عروسی خسرو و شیرین (تصویر شماره ۱۷): تصویر شماره (۱۷) خسرو و شیرین را هنگام وصال، در مرکز جدول تصویر نشان می‌دهد، نشانی از سرانجام فراق و در نهایت وصال عشاق. ترکیب‌بندی این نگاره به گونه‌ای است که ندیمه‌ها و خسرو و شیرین، تشکیل مثلی را می‌دهند که عروس و داماد، در رأس آن در مرکز جدول تصویر قرار گرفته و چشم بیننده بلافاصله بر روی ایشان و دوشاخه‌ی گلدار درهم تنیده متوقف می‌شود. هرچند در بعضی از کتاب‌ها این نگاره به شیخ زاده شاگرد بهزاد منسوب شده است، اما ویژگی‌های صوری کار بهزاد را در ترکیب‌بندی ساده، هندسی و اندیشمندانه، درختان گلدار درهم تنیده، انسان‌های پویا و متحرک، و خوشنویسی کتیبه‌ی کاخ شامل سه خط شعر در تمجید زیبایی کاخ، همانند تصویر شماره (۱۶) به وضوح می‌توان تشخیص داد. محققان هم‌چنین احتمال می‌دهند که دارمیش‌خان شاملو، یکی از رجال زمانه، مدل بهزاد برای ترسیم چهره خسرو بوده است.

تراژدی مرگ خسرو و شیرین (تصاویر شماره ۲۱-۱۸): این نگاره‌ها که شامل صحنه قتل خسرو به دست شیرویه، تشیع جنازه

خسرو و صحنه مرگ شیرین می‌شود، ذهنیت هنرمندان مختلف را از سبک‌ها و دوره‌های تاریخی متفاوت در برداشت از پایان تراژدی گونه داستان، به ما نمایش می‌دهد.

در تصویر شماره‌ی (۱۸) نگارگر صحنه‌ی قتل ناجوانمردانه خسرو را به دست پسرش، شیرویه به تصویر کشیده است. شیرویه که عاشق شیرین است، شباهنگام داخل اتاق می‌شود و در خواب، با ضربه‌ی خنجر به پهلو‌ی خسرو، وی را مجروح می‌سازد، هنرمند حالت خسرو و شیرویه را در این لحظه دلخراش به زیباترین شکل ممکن به نمایش می‌گذارد. شیرویه در حالی که با دست راست خنجر را به پهلو‌ی خسرو فرو می‌کند، دست چپش را دور گلوی وی می‌فشارد و عکس‌العمل خسرو نیز که دست قاتل را محکم می‌گیرد و بازوی

راستش را از درد بالا می‌برد، با هنرمندی هرچه تمام‌تر به تصویر کشیده شده است، چهره‌ی خسرو در این لحظه کاملاً حالت درد و فریاد بی‌صدای وی را نشان می‌دهد که در تضاد زیبایی با چهره‌ی آرام و محبوب شیرین است که بی‌خبر از همه جا در سمت راست وی خفته و صبح روز بعد از فاجعه هولناکی که در کنارش رخ داده باخبر می‌شود. سه خط شعر از داستان، مجروحیت خسرو و درد کشیدن بی‌صدایش را برای برهم نزدن خواب شیرین بازگو می‌کند. خطوط خوشنویسی زیبای کتیبه‌ی بالای در اتاق نیز اختلاط ظریف استعاری و کلمات با معنی دوگانه، در وصف بی‌وفایی دنیا و بدعهدی روزگار هستند، که البته این اشعار از نظامی نیست. ترکیب‌بندی و جایگزینی اشکال، جزئیات ظریف و استفاده به کمال از رنگ‌ها و هم‌چنین نام بهزاد، در حاشیه‌ی پایین این نگاره، بانی آن را معرفی می‌کند. البته ساکیسیان در سال ۱۹۳۹ م این نگاره را منسوب به قاسم علی دانسته است.

تصویر شماره (۱۹) نگاره‌ای است متعلق به اوائل دوره‌ی صفوی و مکتب ترکمن، که از سادگی خاص این مکتب برخوردار است، تشیع کنندگان از سمت راست به چپ تصویر به سمت گنبد آرامگاه خسرو (طبق گفته داستان) در حال حرکتند. خط مایل تابوت خسرو چشم بیننده را مستقیماً به سمت شیرین که با چهره‌ی محزون و اندوهگین به دنبال تابوت در حرکت است، هدایت می‌کند.

تصویر شماره‌ی (۲۰) نگاره‌ای از مکتب تبریز و متعلق به خمسه‌ی شاه طهماسبی است که هم‌زمان با نگاره‌ی مکتب ترکمن به تصویر کشیده شده است. این تصویر، صحنه پس از خودکشی شیرین بر روی جنازه‌ی خسرو را به نمایش می‌گذارد، جسد بی‌جان شیرین در نقطه‌ی طلایی جدول تصویر، در کنار تابوت خسرو افتاده و بقیه افراد صحنه نیز در پلان‌های موازی، به صورت دایره‌واری دورشان حلقه زده و در حال

شیون و زاری هستند. حالات و حرکات انسان‌های این نگاره، از نوع درخشان نشان دادن تنوع حالات و حرکات پیکره‌هاست که در ندیمان و ملازمان به تصویر کشیده شده است.

تصویر شماره (۲۱) نیز که متعلق به قرن یازدهم هـ ق، دوره صفوی مکتب شیراز است، تمهید جالب و اندیشمندانه‌ای را که در نوع خود تقریباً بی‌نظیر است، از طرف نگارگر به نمایش گذارده که نشان دهنده دانش تصویری وی در تأثیرات روانی رنگ‌هاست. در این نگاره که صحنه قتل خسرو به دست شیرویه را نشان می‌دهد، رنگ قرمز به عنوان نشانی از اضطراب و هیجان، و خون با تالیته‌های متنوع بر فضای تصویر حاکم است. چنان که زمینه آسمان نگاره، لباس خسرو و شیرویه و ملازمان، زیر انداز شیرین و روان‌داز یکی از ملازمان، در ورودی و نرده‌های ساختمان و حتی برگ‌های درختان نیز به رنگ قرمز است.

نتیجه‌گیری: نظامی، حقیقتاً در اشعارش به اثبات رسانده که هنرمندی است که نه تنها در زمینه شعر پارسی بلکه در تمامی زمینه‌های هنری، صاحب دانش و سلیقه است. وی در اشعارش با توصیفات کامل و صحنه‌پردازی جزء به جزء، کدهای رنگی و صحنه‌پردازی را در اختیار هنرمند نگارگر قرار می‌دهد. البته نگارگر نیز تنها در نقش یک تصویرگر صرف متن ظاهر نمی‌شود، بلکه وی با توجه به برداشت ذهنی و حال و هوای خود، به نقش آفرینی می‌پردازد. همان طور که پیش‌تر نیز گفته شد، نقاشی ایرانی همانند شعر و ادب پارسی، سنت‌ها و قوانین خاص خود را داراست که نگارگر در تصویرسازی آثار ادبی بیش از آنکه به متن وفادار باشد، قوانین و سنت‌های خاص نقاشی ایرانی را در نظر می‌گیرد.

می‌توان گفت که از قرن ۶ هـ ق به بعد که این داستان با هنرمندی نظامی به نظم در آمده، به دلیل محبوبیت بسیار بین عوام و خاص و هم‌چنین ویژگی‌های خاص تصویری‌اش، در تمام مکاتب و دوره‌های تاریخی نقاشی ایرانی، صدها نگاره برگرفته از این داستان به تصویر کشیده شده است که البته همگی آثار شاخصی نبوده‌اند. از نظر ویژگی‌های صوری، هنرمندانی که با اتکاء به خلاقیت و دانش تصویری خود در نگاره‌هایشان به تعادل و توازن لازمه بین متن و تصویر دست یافته‌اند و به حق در این زمینه شاهکار آفریدند: بهزاد، میرزا علی، شیخ زاده، آقا میرک، میر مصور، سلطان محمد، قاسم علی و... از مکاتب هرات و تبریز دوم و برخی نگاره‌های مکاتب ترکمن و شیراز بودند که به علت پرداختن این مقاله، تنها به نگاره‌هایی که خسرو و شیرین هر دو در کنار یکدیگر به تصویر کشیده شده‌اند، تنها به آثار سه تن از این هنرمندان شاخص پرداخته شد. با توجه به نگاره‌های برجای مانده و هم‌چنین تکوین و به اوج رسیدن ویژگی‌های خاص صوری نقاشی ایرانی در دو مکتب هرات و تبریز دوم بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که شاهکارهای تصویرسازی این نسخه‌ی ارزشمند ادب پارسی، تصاویر مجموعه خمسه‌ی نظامی از دوران سلطان حسین بایقرا (مکتب هرات) و خمسه شاه طهماسبی (مکتب تبریز دوم) می‌باشند.

منابع فارسی :

- ۱- بصری، طلعت. چهره شیرین، مجله سخن، سال چهاردهم.
- ۲- پاکباز، رویین. نقاشی ایران، از دیروز تا امروز، تهران: زرین و سیمین،

۱۳۵۸.

۳- پوپ، آرتور (بی تا): آشنایی با مینیاتورهای ایران، مترجم حسین نیر، تهران، بهار.

۴- تجویدی، علی‌اکبر. نقاشی ایران از کهن ترین روزگار تا دوره صفویه، تهران: فرهنگ و هنر ۱۳۵۲.

۵- ثروتیان. بهروز. خسرو و شیرین، تهران: مؤسسه فرهنگی اهل قلم، ۱۳۸۱.

۶- رهنورد، زهرا. نگارگری، تهران: انتشارات سمت، ۱۳۸۶.

۷- سالم، مینا، تحلیل و تطبیق موضوعی شیرین و لیلی به عنوان دو شخصیت متفاوت از زن در خمسه نظامی، پایان نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر تهران: ۱۳۸۴.

۸- سعیدی، سیرجانی. سیمای دوزن، شیرین و لیلی در خمسه نظامی، تهران: نشر نو، ۱۳۶۸.

۹- شفیع کدکنی. محمدرضا. صور خیال در شعر فارسی، تهران: آگه

۱۰- شهبابی، علی اکبر (بی تا)، نظامی، شاعر داستانسرا، تهران: کتابخانه ابن سینا

۱۱- کریم زاده تبریزی. محمد علی. احوال و آثار نقاشان قدیم ایران، پرینت تودلی، لندن، ۱۳۷۰.

۱۲- کن‌بای. شیلا. نقاشی ایرانی، مترجم: مهدی حسینی، دانشگاه هنر، تهران: ۱۳۷۸.

۱۳- گری. بازل. نگاهی به نگارگری در ایران، مترجم: فیروز شیروانلو، تهران: توس، ۱۳۵۷.

۱۴- گری. بازل. نقاشی ایرانی، مترجم: عربعلی شروه، تهران: عصر جدید، ۱۳۶۹.

۱۵- لاریجانی. لاله. واژه و نگاره در خمسه نظامی، پایان نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر تهران، ۱۳۷۶.

۱۶- مقدم اشرفی. م. همگامی نقاشی با ادبیات در ایران از سده ششم تا یازدهم هـ ق، مترجم: رویین پاکباز، تهران: نگاه، ۱۳۶۷.

۱۷- منشی قمی، میراحمد. گلستان هنر، تصحیح و اهتمام: احمد سهیلی خوانساری، بنیاد فرهنگ ایران، تهران، ۱۳۵۲.

۱۸- مهر آور، طاهره. بررسی هنری خمسه نظامی، پایان نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر تهران، ۱۳۷۵.

۱۹- نصر، سیدحسین. عالم خیال و مفهوم فضا در نگارگری سنتی ایران، مجله باستان‌شناسی و هنر ایران، شماره ۱، ۱۳۴۷.

۲۰- نظامی، خسرو و شیرین، به کوشش: سعید حمیدیان، تهران: نشر قطره، ۱۳۷۸.

۲۱- نظامی، خسرو و شیرین به کوشش نساء حمزه زاده، تهران: طلایه، ۱۳۷۶.

۲۲- هاشمی‌اقدم، مهناز. بررسی نشانه‌های تصویری در خسرو و شیرین نظامی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد تصویرسازی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر تهران. ۱۳۸۲

منابع لاتین :

1. Bahari. Ebadollah , Bihzad , master of Persian painting , L. B. Tauris , London. 1997
2. Besterman. Theodore A. survey of Persian art, oxford university press , London. 1958,
3. Loukonine. Vladimir , Lost treasures of Persia , Mage publishers , Washington D. C1996
4. Welch. Stuart cavy , Royal Persian manuscripts, Thames and Hadson Ltd , London. 1976
5. Persian art and design influences from the near and middle east , studio publications, Inc / New york London.