

تأثیر صورخیال ادبی بر نگارگری مکتب شیراز

فاطمه ماهوان* دکتر محمدجعفر یاحقی**

دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

خیال از عناصر اساسی شکل‌گیری یک اثر هنری است. صورت‌های خیالی که هنرمندان برای بیان مقاصد و اندیشه‌های خود به کار می‌گیرند عموماً ریشه در باورهای اساطیری و فرهنگی دارد. از این رو میان صورت‌های خیالی هنرهای مختلف، نوعی قرابت و خویشاوندی برقرار است و غالباً هنرهای مختلف در به کارگیری صورت‌های خیالی، تحت تأثیر یکدیگر هستند.

ادبیات و نگارگری از دیرباز در خدمت یکدیگر بوده‌اند. در حاشیه‌ی نسخ خطی، برای بیان روشن‌تر متن ادبی، از تصاویر نگارگری استفاده می‌شد. در حقیقت، نگارگری بیان تجسمی متن ادبی بوده و مفاهیم ادبی را با زبان خط و رنگ به تصویر می‌کشیده است. در مقابل، ادبیات نیز بیان ذهنی و انتزاعی صورت‌نگاری بوده است.

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

* دانشجوی کارشناسی ارشد

** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی

تأثیر پذیری نگاره‌های مکتب شیراز را از ادبیات تحلیل می‌کنیم. در این پژوهش به این نکته دست یافتیم که ادبیات و نگارگری رابطه‌ای دیالکتیکی دارند. برای دستیابی به درکی جامع از نگاره‌ها، باید از مفاهیم ادبی مدد جست و از دیگرسو، نگارگری نیز به مفاهیم ادبی تجسم و عینیت می‌بخشد. بنابراین می‌توان گفت متن و نگاره ترجمان یکدیگرند.

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

۱. پیشینه‌ی پیوند کتابت و نگارگری

اروپاییان مینیاتور (miniature) را عموماً در مورد تک چهره‌های کوچکی که در سده‌ی ۱۸ با آبرنگ روی عاج نقاشی می‌شد، به کار می‌بردند که در این صورت، این کلمه از ریشه‌ی لاتین *minuere* به معنای کاستن و کوچک کردن مشتق شده است. لیکن در مطالعات ایران شناسی و اسلامی، این واژه را به تصاویر کتب خطی اطلاق کرده‌اند. (مقدم اشرفی، ۱۳۶۷: ۹).

ارزش زینتی نسخ خطی با کیفیت نگاره‌های آن برآورد می‌شد. کتابت و نگارگری پیوندی دیرینه داشتند؛ به این معنی که با اتمام کتابت، کار نقاش آغاز می‌شد. در سلسله مراتب تهیه‌کنندگان نسخه‌ی خطی، نگارگر بعد از خوشنویس قرار می‌گرفت. نگارگری ایرانی در عرصه‌ی هنر کتاب آرایی رشد کرده، از این رو با نگارش‌گری پیوندی بی‌واسطه داشته است. در گذشته به منظور انتشار هنری آثار منظوم و منثور سخنوران بزرگ، متون را باخط خوش می‌نگاشتند، و سپس این وظیفه را برعهده‌ی نقاش می‌گذاشتند تا بنا بر انتخاب خود و یا طبق سنت معمول، بخش‌هایی از متن را به تصویر درآورد و برکتاب بیفزاید.



از آن جایی که نقاشان غالباً خطاط هم بودند، با جوهر و روح کار خوشنویسی آشنایی کامل داشتند. نقاش و خوشنویس هر دو در جهت انتقال اندیشه‌ی سخن سرا می‌کوشیدند و در این راستا، نقاشی و خط مکمل یکدیگر بوده همبستگی و ارتباطی بنیادین میان نقش و خط وجود داشت. ارتباط بنیادین بین عمل نوشتن و عمل نقش کردن، آن چنان است که در زبان فارسی، فعل نگاریدن یا نگاشتن - و کلمات مشتق از آن‌ها - هر دو معنا را می‌رساند. وظیفه‌ی نگارگر ترسیم و تجسم نگاشته‌های کاتب بود. اما از آن جایی که کلام ادیبان عموماً آمیخته به انواع استعارات و صورت‌های خیالی و انتزاعی بود، انتقال این عقاید در قالبی تجسمی دشوار می‌نمود. با این همه، نگارگران توانستند بازبان خط و رنگ، صور ذهنی را به صور عینی تبدیل کنند. از آن جایی که شاعران و نگارگران دیدگاه‌های زیبایی‌شناسی، اعتقادی و فکری مشترکی داشتند، زبان خط و رنگ توانست ترجمان خوبی برای ترسیم افکار و اندیشه‌های شاعران باشد.



تصویری از نسخه‌ی شاهنامه‌ی بایسنقری همراه با نگارگری
(استفاده از نگاره‌ها به منظور تجسم اشعار)

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

۲. لزوم به کارگیری نماد در ادبیات و نگارگری

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



نمونه‌ای از نقاشی‌های مانوی: شباهت نگارگری به نقاشی‌های مانوی

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

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

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

باتوجه به آموزه‌های دین مانوی، نگارگری زیبایی را در امور قدسی می‌جست. آن هنگام که هنر در صدد بیان مفاهیم عمیق درونی و قدسی است، نمی‌تواند از زبان واقع‌گرایانه استفاده کند؛ در این هنگام، گویاترین زبان برای بیان امور معنوی، زبان نماد و نشانه است.

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

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

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

۳. صورخیال، اسطوره

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

بهره‌گیری از اساطیر در ساخت تصویرهای شعری گویندگان قدیم بسیار قابل توجه است. «اسطوره» در شعر فارسی، گاه یک سوی صور خیال شاعران را تشکیل می‌دهد و از عناصر پراهمیتی است که خیال شاعران در ترکیب و تصور آن، موجد زیبایی‌ها و هنرهای زیادی بوده است. بر روی هم، در میان اساطیر موردنظر شاعران دوگونه اسطوره می‌توان یافت: نخست، اسطوره‌های غنایی و دیگر، اسطوره‌های قهرمانی و حماسی که هریک به انواع دیگری نیز قابل تقسیم‌اند. قداما در کتب بلاغت، مسأله‌ی بهره‌مند شدن شاعر را از اساطیر، در باب ویژه‌ی «تلمیح» آورده‌اند. (همان، ۲۴)

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



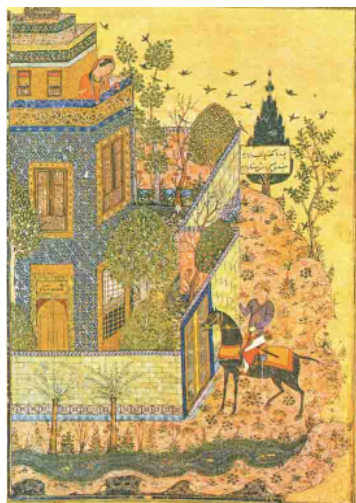
به بند کشیدن ضحاک در کوه دماوند



کوه، جایگاه عبادت زاهدان

۴. اثرپذیری نگارگری از نمادها و صور خیال ادبی

نگارگران در ترسیم تصاویر، عموماً از تخیلات شاعرانه الهام می‌گیرند. به همین جهت توصیف‌های شاعرانه از طبیعت، اشیا و انسان در نگاره‌ها نیز انعکاس یافته است. شاعران شب را به لاجورد، خورشید را به سپر زرین، روز را به یاقوت زرد، رخ را به ماه، قد را به سرو، لب را به غنچه‌ی گل تشبیه می‌کنند و نگارگران معادل تجسمی این زبان استعاری را می‌آفرینند. بدین ترتیب، مضامین ادبی، تصاویری قراردادی برای رسم نگاره‌ها خلق می‌کنند.



رسیدن همای به در کاخ همایون
دیوان خواجوی کرمانی

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

علاوه بر این، نمادهایی با منشأ ادبی به نگاره‌های عاشقانه انتقال پیدا کرده اند. از میان این نمادها می‌توان به سرو، فاصله‌ی بین دو فیگور عاشق و معشوق، گیاهان و فضای بهشت‌گونه، پرندگان و... اشاره کرد. برخی از این نمادها بار اسطوره‌ای دارند؛ به عنوان مثال: سبو، کبوتر سپید، انار، رود، آب، رامشگران و نوازندگان، همگی نمادهای آناهیتا (بانوی آب ایرانی) هستند. در ادب فارسی، آناهیتا (ناهید) نماد عشق، بزم آوری و نوازندگی است؛ به همین دلیل در نگاره‌ها برای ترسیم فضایی عاشقانه، از عناصر فوق بهره می‌گیرند.



حضور نمادها و صورخیال ادبی در نگاره‌های عاشقانه

از دیگر سو، ارتباطی که بین خط (شکل نوشتاری) و نقش (نگاره) وجود دارد نیز می‌تواند مقوم ارتباط نگارگری و ادبیات باشد: «حروف، نشانه‌های ویژه‌ای هستند که هم به نظام نشانه‌های زبان شناسیک وابسته‌اند و هم به نظام نشانه‌های تصویری. بیت‌هایی که در کنار مینیاتورها نوشته شده‌اند، به نظام نخست تعلق دارند؛ اما واژگانی

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

۵. نگاره‌های مکتب شیراز و پیوند آن با صور ادبی

به هنگام یورش مغولان، سرزمین فارس به تصرف مغول درنیامد؛ زیرا حکم رانان محلی فارس با تدبیر و مذاکره توانستند مهاجمان را از تصرف این سرزمین منصرف کنند. به سبب مصون ماندن فارس از هجوم و غارت مغولان، هنر و فرهنگ این بخش از کشور- که مرکز فرمان‌روایی هخامنشیان و ایالت مهمی از قلمرو ساسانیان و مهد پرورش شاعرانی چون سعدی و حافظ به شمار می‌آمد- کم‌تر با عوامل بیگانه درآمیخت و شیراز مرکز تجمع هنرمندانی شد که با سنت‌های هنری پیشامغولی آشنایی کافی داشتند. مهاجرت هنرمندان از نواحی دیگر به شیراز نیز سبب شد که این شهر به صورت کانونی برای حفظ میراث فرهنگی و هنری ایران درآید و به پایتخت هنر و ادب کشور تبدیل شود.

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

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

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

از آثار مصور این دوره می‌توان به شاهنامه‌ی فردوسی (مورخ ۷۳۱، نسخه‌ی کتابخانه‌ی توپقاپی سرای استانبول)، شاهنامه‌ی فردوسی (مورخ ۷۳۳، نسخه‌ی کتابخانه‌ی ملی پاریس)، سمک عیار (مورخ ۷۳۰ یا ۷۴۰، نسخه‌ی کتابخانه‌ی بادلیان آکسفورد)، مونسر الاحرار فی دقائق الاشعار (مورخ ۷۴۰، نسخه‌ی مجموعه‌ی کورکیان نیویورک)، شاهنامه‌ی قوام‌الدین حسن (مورخ ۷۴۱، مجموعه‌های مختلف)، شاهنامه‌ی فردوسی (مورخ ۷۵۳، نسخه‌ی کتابخانه‌ی توپقاپی سرای استانبول) اشاره کرد. چیزی نگذشت که آل اینجو جای خود را به آل مظفر دادند. از آثار مصور دوره‌ی آل مظفر می‌توان به نسخه‌های زیر اشاره کرد:

شاهنامه‌ی فردوسی (مورخ ۷۷۱، نسخه‌ی کتابخانه‌ی توپقاپی استانبول)، شاهنامه‌ی فردوسی (مورخ ۷۹۶، نسخه‌ی دارالکتب قاهره‌ی مصر)، کلیله و دمنه (مورخ ۷۹۳، نسخه‌ی کتابخانه‌ی ملی پاریس).

با ورود تیموریان به صحنه‌ی نگارگری، رویکرد ترکی و مغولی با گرایش‌های ایرانی در آمیخت و ترکیبی نو در مکتب شیراز پدید آمد. از کتب مصور این دوره می‌توان آثار زیر را نام برد: گلچین حماسه (مورخ ۸۰۰، نسخه‌ی کتابخانه‌ی چسترییتی دابلین)، گلچین اسکندر سلطان (مورخ ۸۱۴، نسخه‌ی کتابخانه‌ی بریتانیا در لندن)، شاهنامه‌ی فردوسی (مورخ ۸۴۸، نسخه‌ی موزه‌ی کلیوند).

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

سبک مشخص شیراز در سده‌ی ۹ هجری شکل گرفت و تا اواخر سده‌ی ۱۰ هجری به تحول کند ولی مستمر خود ادامه داد. قرینه سازی، رنگ‌های درخشان، افق رفیع درمنظره‌ها، ابرهای پیچان و قلم‌گیری کوه‌ها و صخره‌ها به شکل دندان‌های، از مشخصات بارز نقاشی‌های مکتب شیراز به شمار می‌آیند. (پاکباز، ۱۳۸۶: ۳۲۶) علاوه بر این، نگارگران گمنام شیرازی نظام قانون‌مندی را برای ترکیب بندی و پیوند عناصر نوشتاری و تصویری ابداع کردند؛ به این ترتیب که اشعار به شکل کتیبه‌هایی در اطراف شعر به نمایش در می‌آمدند.

اکنون به بررسی تأثیر صورادبی بر تصاویر شاهنامه‌ی فردوسی به سبک شیراز (مورخ ۷۳۳، نسخه‌ی لنینگراد) می‌پردازیم:

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

بزد بر سر خسرو تاج دار

از او خواست ایرج به جان زینهار

یکی خنجر از موزه بیرون کشید

سراپای او چادر خون کشید

بدان تیر زهرآبگون خنجرش

همی کرد چاک آن کیانی برش

روان خون از آن چهره‌ی ارغوان

شد آن نامور شه‌پریار جهان

(فردوسی، ۱۳۸۴: ج ۱: ۱۵۷۶-۱۵۸۰)



کشته شدن ایرج، مکتب شیراز، مورخ ۷۳۳

صحنه‌ی کشته شدن ایرج در گوشه‌ی راست خیمه به تصویر درآمده است و احتمالاً این امر با اهمیت «سمت راست» (یمین) مرتبط است. در اسطوره‌ها، باورهای سامی و فرهنگ اسلامی، به نحو سمت چپ (شمال) و قداست سمت راست (یمین) اشاره شده است. در شاهنامه نیز، بر سمت چپ نشستن (داستان رستم و اسفندیار) یا بر دست راست پیچیدن (نبرد سهراب و هجیر) نمونه‌هایی از توجه به این امر است. (یاحقی، ۱۳۸۸: ۲۴۱-۲۴۶) نقاش به تبعیت از سراینده، صحنه را با امکانات اندک و مطابق تصورات خویش رقم زده است. ایرج با دست‌های بسته ترسیم شده؛ در وضعی که تور سر او را به عقب کشیده و خنجر را بر فراز سرش نگاه داشته است. سلم به حالت نشسته بر تختی که به بهای تبهکاری وی به دست آمده، در «سمت چپ» او ترسیم شده است. تصویر انار و گل قرمز بر ساقه‌های بلند، نماد خونریزی قریب الوقوع است. در نگاره‌ی گذر سیاوش از آتش، نگارگر با ترسیم حالات مختلف افراد و ترسیم چهره‌های تمام رخ و نیم رخ، انفعالات افراد را نسبت به واقعه آشکار ساخته بدین طریق نحوه‌ی تلقی خود را از متن ارائه داده است. از سوی دیگر، او با به کارگیری برخی از حرکات در جهت ایجاد ترکیب مورب که بر ژرفای فضا تأکید دارد، موجب پیچیدگی ترکیب بندی در جهت افقی شده است. برای نخستین بار در نقاشی‌های این نسخه مسایل مشخص تصویرگری کتاب، مانند بازآفرینی فراز و فرود حوادث و ترسیم واقع گرایانه‌ی رویدادها مورد توجه قرار گرفته

است. (پولیاکووا، ۱۳۸۱: ۱۱۶-۱۱۴)



گذر سیاوش از آتش، نسخه‌ی شیراز، مورخ ۷۳۳

سیاوش سیه را به تندی بتاخت
نشد تنگدل جنگ آتش بساخت
زهرسو زبانه همی برکشید
کسی خود و اسب سیاوش ندید
یکی دشت با دیدگان پر زخون
که تا او کی آید ز آتش برون
چو او را بدیدند برخاست غو
که آمد ز آتش برون شاه نو
(فردوسی، ۱۳۸۴: ج ۳ / ۴۹۵-۴۹۸)

ازدیگرسو، مکتب شیراز با ابداع نظمی خاص درنگاره‌ها و وارد کردن ابیات درتصاویر، موجب پیوند هرچه بیشتر ادبیات و نگارگری شده است. بدین ترتیب که: در اواخر سده‌ی هشتم، جنید و سایر نقاشان بخش باختری به منظور تأکید بر موضوع داستان و ایجاد ارتباط بیشتر بین متن و تصویر، به این راه حل رسیدند که در داخل

سطح نقاشی، جایی برای ابیات در نظر بگیرند.



مکتب شیراز، استفاده از کتیبه‌ی شعری



مکتب شیراز، استفاده از کتیبه‌ی شعری

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



کتیبه‌های شعری در نگاره‌های مکتب شیراز

از دیگر نکات حائز اهمیت در مکتب شیراز که از صبغهی ادبی بی بهره نیست، تصویر انسان در نگاره هاست. در مکتب جلایری (بغداد و تبریز) تصاویر عموماً به نمایش طبیعت و منظره اختصاص می‌یابد در حالی که در مکتب شیراز، به تصویر انسان و حیوانات اهمیت بیشتری داده شده است و مهم ترین بخش فضای نقاشی به ترسیم این عناصر اختصاص می‌یابد.

در ترسیم سیمای انسان، چهره‌ها عموماً به صورت مدور و مسطح (بی‌عارضه) رسم شده است. در این چهره‌ها ردپای تصاویر ادبی به وضوح قابل ملاحظه است. سخن سرایان ایران از دیرباز، شاید با الهام از زیبارویان ختا و ختن و چگل، چهره‌ها را به قرص ماه و ابروان را به کمان و چشمان را به بادام تشبیه می‌کردند. مینیاتور ایرانی نیز از همان آغاز شکل‌گیری، تا حدود زیادی تحت تأثیر اشعار سخنوران ایرانی بود. سراسر اشعار فارسی مشحون از توصیف این گونه چهره‌های مدور است که از آن‌ها به نام‌های ترک ختا و ترک شیرازی یاد کرده‌اند و این اشعار به طور مستقیم (به هنگام مصور نمودن دواوین شعر) یا به طور غیرمستقیم الهام بخش نگارگران بوده است. نگارگران نیز همچون شاعران، به هنگام ترسیم افراد درجه دوم نظیر نمایندگان مردم، پیشه‌وران، تجار و سایرین، از آزادی بیشتری برخوردار بوده‌اند و از این رو، این افراد را واقعی‌تر

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

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

گزینش موضوعات معین برای تصویرگری، منجر به تثبیت برخی طرح‌ها و نقوش و علایم مشخصه‌ی قهرمانان حماسی شده است. به عنوان مثال، چهره‌ی رستم (در مکاتب مختلف) بدون تغییرباقی مانده است و نشانه‌های ادبی مذکور در شاهنامه، به شناسایی وی منجر می‌شود. علائمی چون خفتانی از پوست ببر یا پلنگ و کلاه خودی از سر ببر:

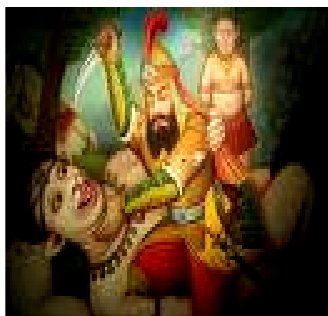
وزان پس پوشید ببر بیان

نشست از بر ژنده پیل ژیان

چو در جوشن افراسیابش بدید

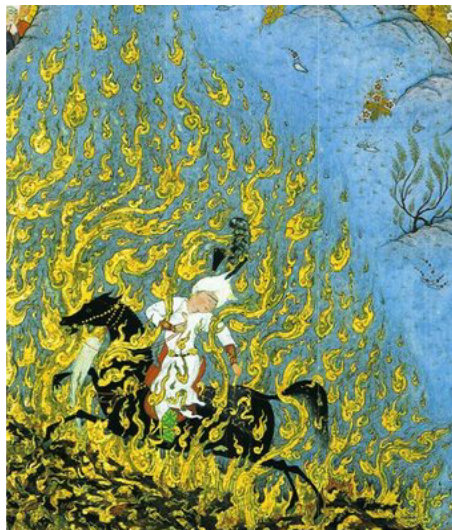
توگفتی که هوش از تنش برپرید

(فردوسی، ۱۳۸۴: ج ۲: ۲۲۴۶-۲۲۴۷)



تصاویری از رستم با شاخصه‌های ادبی کلاه خود و ببر بیان

و یا سیاوش همواره در جامه‌ای سپید که نشان پاکی اوست، ترسیم می‌شود:
سیاوش بیامد به پیش پدر
یکی خود زرین نهاده به سر
سراسر همه دشت بریان شدند
بر آن چهر خندان گریان شدند
هشیوار با جامه‌های سپید
لبی پر زخنده دلی پر امید
یکی تازی بر نشسته سیاه
همی گرد نعلش بر آمد به ماه
(همان، ج ۳: ۴۸۰-۴۸۴)



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

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

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

به شخصیت اثر خود ببخشد.



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

مؤلفان منظومه‌های مربوط به اسکندر، سیمای سرداری نیمه افسانه‌ای را برای وی ترسیم کرده‌اند؛ زیرا در پی آن نبوده‌اند که تلقی خویش را از سلطان عادل، به هیچ یک از حکمرانان هم عصر خود منسوب دارند. خصال واقعی اسکندر، به هیچ وجه توجه و علاقه‌ی آنان را برنمی‌انگیزد و در نظر ایشان، سیمای این شخصیت تنها می‌توانست به منزله‌ی چارچوب داستان و دستاویزی در بازنمایی نظریات و تصورات ایشان از زمامداری آرمانی و حکیمی دادگر باشد: از این رو منظومه‌های مربوط به اسکندر بیشتر آکنده از روح وطن پرستی و عاملی برای هدایت ضمنی حکام در قالب استعاره است. (همان، ۴۹)



رسیدن اسکندر به درخت گویا اسکندر در جامه‌ی شاهی

۶. نتیجه‌گیری و فرجام سخن

نگارگری و ادبیات ترجمان یکدیگرند

برطبق آن چه گفته شد و به عنوان جمع بندی باید گفت نقش نگاره‌ها، برمبنای صورخیال ادبی شکل می‌گیرد، به این جهت برای درک نمادها و رمزهای هنری، از درک نمادهای ادبی ناگزیر هستیم.

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

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

نمی‌گنجد و گاهی هم آن چه به بیان می‌آید اسیر نقش و رنگ نمی‌شود. از این رو برای دستیابی به درکی جامع از معانی نهفته در یک هنر ناگزیریم از شاخه‌ی دیگر هنر مدد جویم و در نتیجه شاخه‌های هنر را ترجمان یکدیگر بدانیم. این امر در هنر اسلامی از عمق و اهمیت بیشتری برخوردار است؛ زیرا شاخه‌های متعدد هنر اسلامی همگی در مسیر بیان مفاهیم قدسی، از یک منبع الهام گرفته و همگی ریشه در آسمان داشته‌اند. بنابراین همه با زبان‌های متفاوت، یک سخن را مطرح کرده‌اند.

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

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

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

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

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

منابع

- آژند، یعقوب. (۱۳۸۷). مکتب نگارگری شیراز. تهران: فرهنگستان هنر.
- حمیدی، بابک. (۱۳۷۱). *از نشانه‌های تصویری تا متن*. تهران: نشر مرکز.
- بویس، مری. (۱۳۸۴). *بررسی ادبیات مانوی در متن‌های پارتی و پارسی میانه*. ترجمه‌ی امید بهبهانی و ابوالحسن تهامی، تهران: نگاه.
- پاکباز، روئین. (۱۳۷۹). *تقاشی ایران از دیرباز تا امروز*. تهران: نشر نارستان.
- پاکباز، روئین. (۱۳۸۶). *دایره‌المعارف هنر (تقاشی، پیکره‌سازی، هنرگرافیک)*. تهران: فرهنگ معاصر.
- تجویدی، اکبر. (۱۳۵۲). *تقاشی ایران از کهن روزگار تا دوران صفویان*. انتشارات اداره‌ی کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر
- حسنوند، کاظم. (۱۳۸۵). *مطالعه‌ی نمادها و نشانه‌های مشترک تصویری و ادبی*. نشریه‌ی هنرهای زیبا، شماره ۲۷
- زکی، محمدحسن. (۱۳۷۲). *تاریخ نقاشی در ایران*. ترجمه‌ی ابوالقاسم سبحان، تهران: انتشارات سبحان.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۵). *صورتخیال در شعر فارسی*. تهران: انتشارات آگاه. فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۴). *نامه‌ی باستان*. ویرایش و گزارش ابیات از میرجلال‌الدین کزازی، تهران: انتشارات سمت، تهران.

کنبای، شیلا. (۱۳۷۸). *نقاشی ایرانی*. ترجمه‌ی مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر. گری، بازل. (۱۳۵۴). *نگاهی به نگارگری در ایران*. ترجمه‌ی فیروز شیروانلو، تهران: انتشارات توس.

گودرزی، مصطفی. (۱۳۸۴). *تاریخ نقاشی ایران*. تهران: سمت. گودرزی، مصطفی. (۱۳۸۶). *بررسی مفهوم زمان و مکان در نگارگری*. هنرهای زیبا، شماره ۳۱

م. مقدم اشرفی. (۱۳۶۷). *همگامی نقاشی با ادبیات در ایران*. ترجمه‌ی رویین پاکباز، تهران: نگاه.

نیکلسون، آلن رینولد. (۱۳۶۴). *عارفان مسلمان، ترجمه‌ی حسن لاهوتی*، مشهد: انتشارات آستان قدس.

ی.آ. پولیاکووا. (۱۳۸۱). *نقاشی و ادبیات ایرانی*. ترجمه‌ی زهره فیضی، تهران: روزنه. یاحقی، محم‌دجعفر. (۱۳۸۸). *از پاژ تا دروازه‌ی رزان (جستارهایی در زندگی و اندیشه‌ی فردوسی)*. تهران: سخن.