

الگوهای مصورسازی

بررسی دو نگاره از داستان «شاپور نقاش» خسرو و شیرین نظامی

فاطمه ماهوان*

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

نگارگران مضامین مختلفی از متون ادبی را به تصویر می‌کشیدند. اما تصویرگری اثر ادبی آن‌گاه جذبه بیشتری پیدا می‌کرد که نگارگر داستانی را با مضمون هنرمندی یک نقاش به نقش درمی‌آورد. داستانی که از بیشترین ارتباط با زندگی، علایق و تمایلات نگارگر برخوردار است. چنین مضمونی این سؤال را در ذهن مخاطب، و بی‌تردید در ذهن نگارگر، ایجاد می‌کند که چه شیوه‌ای را برای تصویرگری این مضمون باید برگزید؟

در این جستار درصدد هستیم تا ضمن مطرح کردن دو فرضیه، شیوه‌های مصورسازی داستانی با مضمون هنرمندی یک نقاش را بررسی کنیم. این پژوهش بررسی دو نگاره از میرک با مضمون هنرمندی شاپور نقاش در خسرو و شیرین نظامی را شامل می‌شود. در این بررسی در پی آنیم تا ضمن تحلیل شیوه‌های مصورسازی مضمون هنرمندی نقاش، کارکرد و نقش هریک از شیوه‌های محتمل را نیز تبیین کنیم. همچنین برآنیم تا به الگویی از مصورسازی مضمون هنرمندی نقاش دست یابیم.

واژه‌های کلیدی: مصورسازی، نگارگری، خسرو و شیرین، شاپور نقاش، داستان نقاش،

میرک، مکتب بهزاد.

* نویسنده مسئول: fmahvan@yahoo.com

تاریخ پذیرش: ۹۱/۲/۹

تاریخ دریافت: ۹۰/۹/۵

مقدمه

یکی از مواردی که در پژوهش‌های ادبی کمتر مورد توجه قرار می‌گیرد، کارکردهای برون‌متنی این آثار است. در حالی که از طریق همین قابلیت‌های برون‌متنی آثار ادبی است که ارزشمندترین شاهکارهای هنری ایران خلق شدند. در گذشته، برای اینکه متون ادبی را به شکل نفیس عرضه کنند، آن‌ها را با تصویر یا نگاره همراه می‌کردند.

در فروردین ماه سال ۱۳۹۰ بود که یک برگ از همین نگاره‌ها، متعلق به *شاهنامه* شاه طهماسبی، به قیمت ۱۲ میلیون پوند در بازار حراج لندن به فروش رفت (ibna. ir). این امر نشان می‌دهد متون مصور نه فقط برای ایران، که برای همه جهان جزء ارزشمندترین شاهکارها به شمار می‌آیند؛ متونی که متن و تصویر را با هم تلفیق کردند. اما بیشتر پژوهش‌هایی که درباره این متون انجام گرفته، متن ادبی و نگاره‌های آن را مجزا از هم مطالعه کرده و این دو را به عنوان دو پدیده بیگانه از هم در نظر گرفته است. حال آنکه برای دستیابی به ناگفته‌های این متون و تصاویر آن، نیازمند مطالعه درباره نوع این رابطه و پیوند هستیم و لازمه‌اش این است که اتصال متن ادبی و نگاره‌های آن را از هم نگسلیم.

در میان متون مصور، نگاره‌های *خمسه* نظامی و *شاهنامه* فردوسی هم از نظر کمیّت از بیشترین بسامد برخوردار است و هم به لحاظ کیفیت گران‌سنگ‌ترین شاهکارهای نگارگری هر دوره را به خود اختصاص داده‌اند. از این رو، ضرورت بررسی آن‌ها احساس می‌شود.

در این پژوهش، با طرح یک سؤال، به بررسی نگاره‌های *خسرو و شیرین* نظامی می‌پردازیم و آن سؤال این است: آیا برای نگارگر به تصویر درآوردن ایده اصلی نظامی اهمیت بیشتری داشته است یا نگارگر در صدد بوده تا ایده هنری خود را به نمایش بگذارد؟ برای پاسخ به این سؤال ابتدا دو فرضیه را در نظر می‌گیریم. سپس یکی از مضامین داستانی *خسرو و شیرین* را گزینش کرده، با انتخاب دو نگاره از میرک نقاش، فرضیه یادشده را مورد آزمون قرار می‌دهیم. معیار گزینش ما، انتخاب مضمونی است که هم امکان ترسیم ایده اصلی شاعر را در اختیار نگارگر بگذارد و هم از قابلیت به تصویر کشیدن ایده هنری نگارگر برخوردار باشد. بهترین مضمونی که یافتیم، به این

بخش از داستان خسرو و شیرین اشاره دارد که شاپور نقاش تصویری از چهره خسرو را ترسیم می‌کند و شیرین با مشاهده این تصویر عاشق خسرو می‌شود. این مضمون از قابلیت دوگانه مورد نظر ما به خوبی برخوردار است؛ زیرا دو ایده در آن مطرح می‌شود:

۱. عشق خسرو و شیرین: ایده اصلی شاعر؛

۲. هنرنمایی شاپور نقاش: الهام‌بخش یک ایده هنری به نگارگر.

با توجه به این دو مضمون، اگر ما خود را به جای نگارگر این داستان بگذاریم، می‌توانیم دو شکل کلی برای ترسیم این مضمون تصور کنیم یا به عبارتی می‌توانیم دو فرضیه مطرح کنیم:

۱. نگارگر به ایده اصلی شاعر پایبند است و فقط عشق خسرو و شیرین را به تصویر می‌کشد.

۲. نگارگر مضمون هنری مورد پسند خودش، یعنی شاپور نقاش، را مورد توجه قرار می‌دهد.

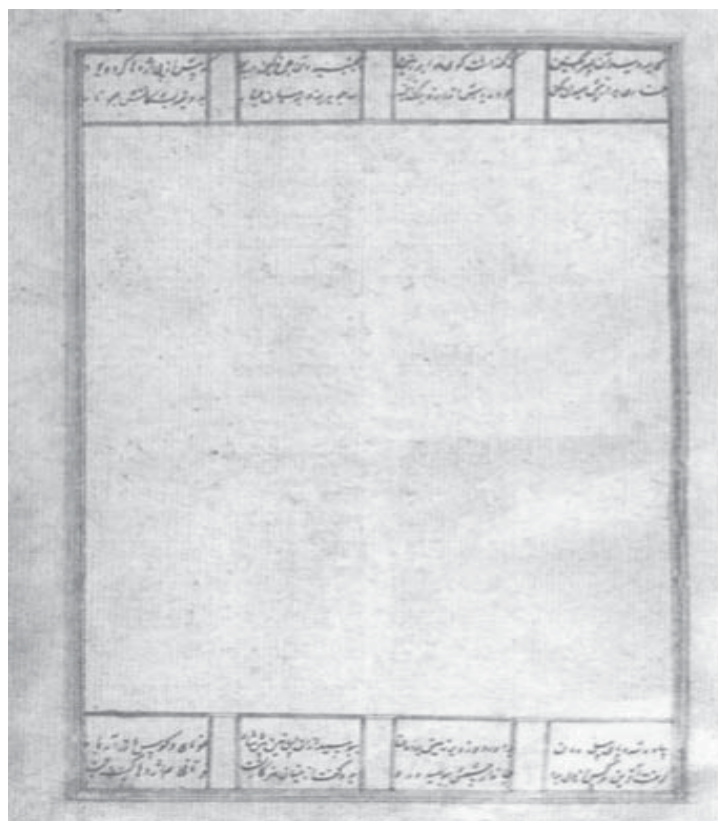
به این معنا که نگارگر ضمن اینکه ایده اصلی شاعر (عشق خسرو و شیرین) را به تصویر درمی‌آورد، هنرنمایی شاپور نقاش را نیز مورد توجه قرار می‌دهد. نگارگر می‌تواند از مضمون نقاش بودن شاپور به نفع خود بهره بگیرد؛ زیرا در نگارگری ایرانی، نقاش همیشه شخصیت پشت‌صحنه است و ما بزرگ‌ترین شاهکارهای نگارگری را در دست داریم بی‌آنکه بدانیم نگارگر آن چه کسی بوده است؛ به این دلیل که هیچ امضا یا نشانی که معرف نگارگر باشد، در اثر دیده نمی‌شود. به همین سبب، داستان‌هایی نظیر شاپور نقاش فرصتی را در اختیار نگارگر قرار می‌دهد تا او شخصیت پنهان خود را آشکار و حضور خودش را در نقاشی اعلام کند.

ذکر این توضیح لازم است که شیوه کار در کارگاه‌های کتاب‌آرایی به این شکل بود که متن را می‌نوشتند و جای تصویر را برای نگارگر خالی می‌گذاشتند (شکل ۱).

در قدیم معمول بوده است که به هنگام تهیه دست‌نویس، اول صفحات را مسطره می‌زدند و جدول‌کشی می‌کردند و اگر در صفحه‌ای تصویری لازم بود، جای تصویر را خالی می‌گذاشتند که پس از نوشتن نسخه، آن را به نقاش بدهند تا تصویر را در جدولی که برای آن تهیه کرده‌اند بکشد. بنابراین، نوشتن مطالب مقدم

بر کشیدن تصویر در نسخ بوده است. این مطلب از آنچه در مقدمه *شاهنامه* ابومنصوری در باب *کليلة و دمنه* گفته شده است نیز هویدا است: نصرین احمد دستور خویش را خواجه بلعمی بر آن داشت تا از زبان تازی به زبان پارسی گردانید تا این نامه به دست مردمان اندرافتد و هرکسی دست بدو اندرز دند و رودکی را فرمود تا به نظم آورد و *کليلة و دمنه* اندر زبان خرد و بزرگ افتاد... پس چینیان تصاویر اندر افزودند تا هرکسی را خوش آید دیدن و خواندن آن (امیدسالار، ۱۳۸۷: ۵۶).

پژوهش‌های اخیر نیز نشان می‌دهد محل تصویر، پیش از کتابت نسخه، از طریق جدول‌کشی‌های دقیق و صفحه‌آرایی شبکه‌ای مشخص می‌شده است (مهدوی، ۱۳۸۸: ۲۹۳).



شکل ۱: خالی گذاشتن جای تصویر در کتابت نسخه

(امیدسالار، ۱۳۸۷: ۶۵)

به همین سبب، حق انتخاب داستان از نگارگر سلب می‌شد و نگارگر ناگزیر بود فقط همان بخش از داستان را به تصویر بکشد که از قبل برای او تعیین شده بود. او این آزادی را نداشت که مضمون هنری مورد علاقه خود را انتخاب کند؛ اما برای جبران این محدودیت، می‌توانست مضامین از پیش تعیین شده را به گونه‌ای ترسیم کند که مضامین هنری نیز در آن انعکاس پیدا کند.

برای بررسی فرضیه‌های این پژوهش، دو نگاره از میرک را که به شیوه مکتب بهزاد ترسیم شده است بررسی می‌کنیم (شکل ۲ و ۳). به این دلیل مکتب بهزاد را انتخاب کردیم که در این مکتب اختیارات نگارگر بیشتر است.

میرک شاگرد بهزاد بود و بهزاد همان نگارگری است که قابلیت‌های تازه‌ای را در نگارگری ایجاد کرد. ویژگی کلی مکتب بهزاد خلاصه‌وار این است که او از برخی اصول نگارگری تعریف تازه‌ای ارائه داد. بهزاد بعضی از چارچوب‌هایی را که تا زمان او دست‌نخورده باقی مانده بود تغییر داد و امکانات تصویری تازه‌ای برای نگارگر ایجاد کرد. بنابراین، مکتب بهزاد در مقایسه با مکتب‌های قبل از قابلیت انعطاف بیشتری برخوردار است. نگارگر می‌توانست این قابلیت تازه را در مکتب بهزاد ایجاد کند که سوییۀ اصلی مضمون داستان را تغییر دهد و به شکلی خلاقانه نشانی از خود را - که معرف شخصیت هنری‌اش باشد - در اثر هنری باقی گذارد. اگرچه بهزاد خود، چنین رویکردی را در آثارش ایجاد نکرد، نوآوری‌های مکتب او زمینه آن را فراهم کرد. حال آیا پیروان مکتب بهزاد، از جمله میرک، از این امکان برای بیان ایده هنری خود استفاده کرده‌اند؟

آزمودن فرضیه‌های این پژوهش بر روی دو نگاره از میرک، ما را به پاسخ این سؤال رهنمون می‌کند. این نگاره‌ها داستان آن لحظه‌ای است که شیرین برای اولین بار تصویر خسرو را می‌بیند؛ تصویری که حاصل هنرمندی شاپور نقاش است. حال آیا نگارگر در ترسیم این صحنه می‌تواند ردپایی هم از شاپور نقاش باقی بگذارد؟



شکل ۲: شیرین تصویر خسرو را می بیند، ۹۰۰ق، مکتب بهزاد، اثر میرک



شکل ۳: شیرین تصویر خسرو را می بیند، ۸۲۷ق، مکتب بهزاد، اثر میرک

برای پاسخ به این سؤال، به بررسی ترکیب‌بندی^۱ این نگاره‌ها می‌پردازیم؛ زیرا ترکیب‌بندی چارچوب و استخوان‌بندی اصلی تصویر است. ترکیب‌بندی عناصر تصویر را سازمان‌دهی می‌کند و آن‌ها را به شکل یک کل منسجم درمی‌آورد. عناصر تصویری در صورتی می‌توانند به درستی ایفای نقش کنند که شالوده ترکیب‌بندی درست ریخته شده باشد. نگارگر، اجزای تصویر از قبیل رنگ و فرم را به گونه‌ای ترسیم می‌کند که همسو با هدف اصلی ترکیب‌بندی قرار گیرند و به گونه‌ای عمل می‌کند که کل ترکیب‌بندی مهم‌تر از اجزای تصویر باشد. علاوه بر این، ترکیب‌بندی نمایانگر فرم ذهنی هنرمند است.

با بررسی ترکیب‌بندی این دو نگاره، درصددیم تا دریابیم این دو نوع ترکیب‌بندی چه معنایی را القا می‌کنند.

۱. بررسی نگاره اول

همان‌طور که در تصویر مشخص شده است، ترکیب‌بندی نگاره اول به شکل دایره‌وار است (شکل ۴). شیرین درحالی که به پشتی تکیه زده است و تصویر خسرو را نگاه می‌کند، در مرکز دایره قرار گرفته و ندیمگان دایره‌مانند دور شیرین حلقه زده‌اند. جهت نگاه همه ندیمگان به سوی شیرین چرخش پیدا کرده است که این سبب می‌شود تا جهت نگاه مخاطب هم به سمت شیرین هدایت شود. این ترکیب‌بندی سبب شده است شیرین و تصویر خسرو مرکزیت پیدا کند.

حتی در ترکیب دایره‌وار می‌توان سایر عناصر تصویری را در مرکز دایره خلاصه کرد؛ زیرا بر اساس گفته کاندینسکی، دایره شکل گسترش‌یافته نقطه است؛ پس آنچه در ترکیب‌بندی دایره‌وار مهم است، مرکزیت دایره است (حسینی، ۱۳۷۹: ۱۵۵). مرکز این دایره و قلب نگاره به شیرین و تصویر خسرو - که ایده اصلی شاعر است - اختصاص پیدا کرده است.

ذکر این نکته لازم است که منظور از ترکیب‌بندی دایره‌وار، فرم یک دایره هندسی منظم نیست؛ زیرا اگر چنین باشد، تصویر تصنعی و خشک به نظر می‌آید؛ بلکه منظور این است که این ترکیب‌بندی، فرم کلی دایره را داراست.



شکل ۴: شیرین تصویر خسرو را می‌بیند، نسخه خطی موزه بریتانیا، لندن ۶۸۱۰ ص ۳۹ ب، ۹۰۰ ق، مکتب بهزاد، اثر میرک

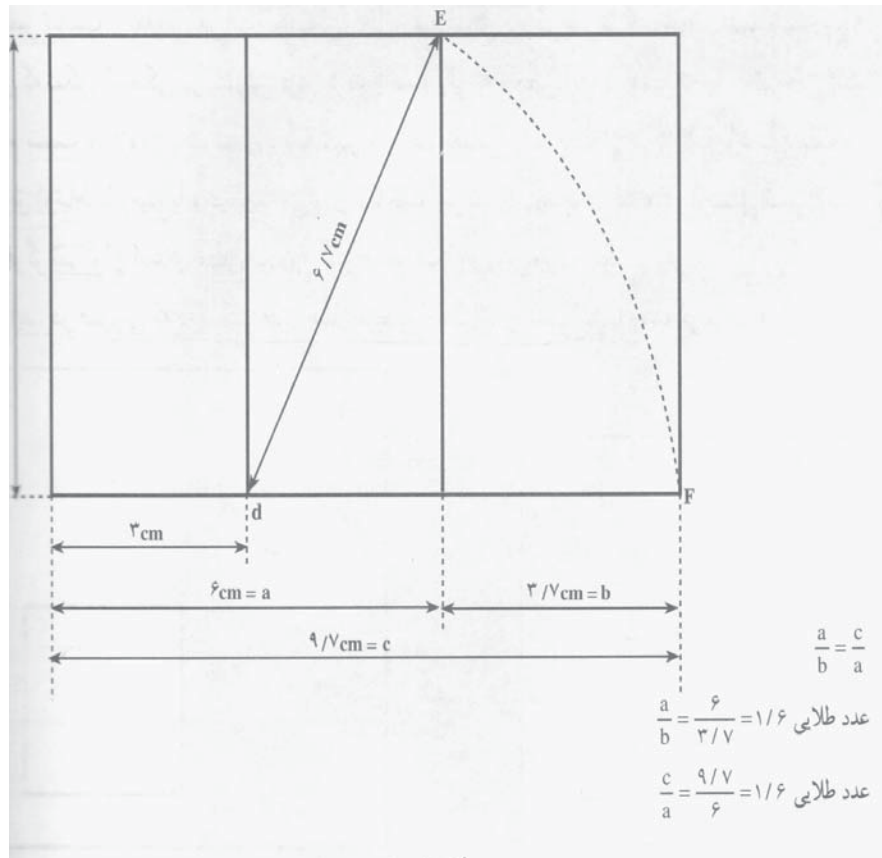
۲. بررسی نگاره دوم

ترکیب‌بندی نگاره دوم به صورت خطی است (شکل ۵). به این صورت که شیرین و ندیمه‌هایش تقریباً در یک خط قرار گرفته‌اند. اگر این خط را به شکل یک پیکان تصور کنیم، شیرین در حالی که تصویر خسرو را در دست دارد در رأس پیکان قرار می‌گیرد.



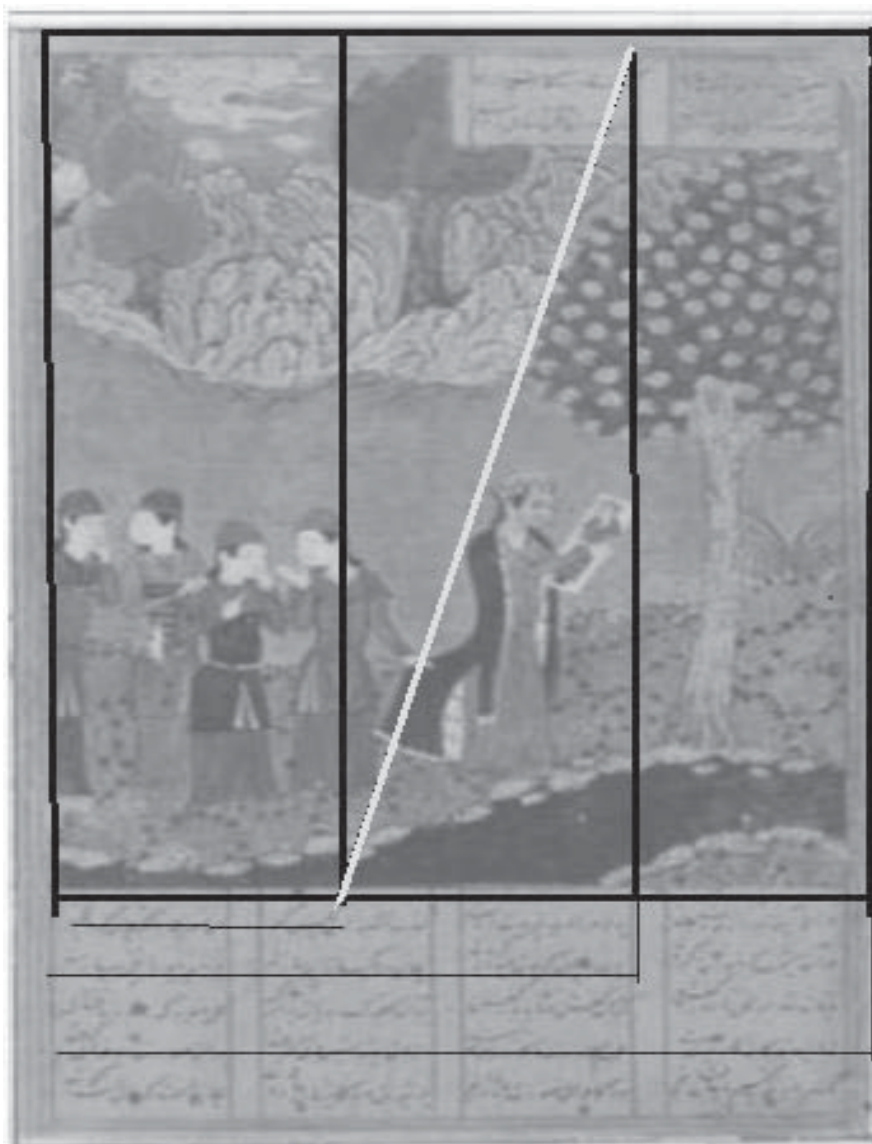
شکل ۵: شیرین تصویر خسرو را می بیند، ۸۲۷ق، مکتب بهزاد، اثر میرک

از سوی دیگر، شیرین و تصویر خسرو در نقطه طلایی تصویر قرار می گیرند. ذکر این نکته لازم است که تقسیم طلایی نوعی تناسب است که یونانیان باستان آن را بر اساس ضابطه های هندسی به کار می بردند (شکل ۶).



شکل ۶: تناسب طلایی

اگر این نگاره را بر اساس تناسب طلایی تقسیم کنیم، تصویر شیرین در نقطه طلایی تصویر قرار می‌گیرد و باز هم گرانیگاه نگاره به شیرین و تصویر خسرو اختصاص داده می‌شود که نمایانگر ایده اصلی شاعر است.



شکل ۷: تناسب طلایی، شیرین تصویر خسرو را می بیند، ۸۲۷ق، مکتب بهزاد، اثر میرک

ترکیب‌بندی این دو نگاره (ترکیب‌بندی دایره‌وار و ترکیب‌بندی خطی) بر مبنای ایده شاعر طراحی شده است (نه ایده نگارگر). پس فرضیه اول تأیید، و فرضیه دوم رد می‌شود.

۳. آیا امکان تحقق فرضیه دوم وجود داشت؟

حال سؤال این است که آیا فرضیه دوم نیز امکان تحقق داشته است؟ تحقق فرضیه دوم به چه شکل‌هایی امکان‌پذیر بود؟

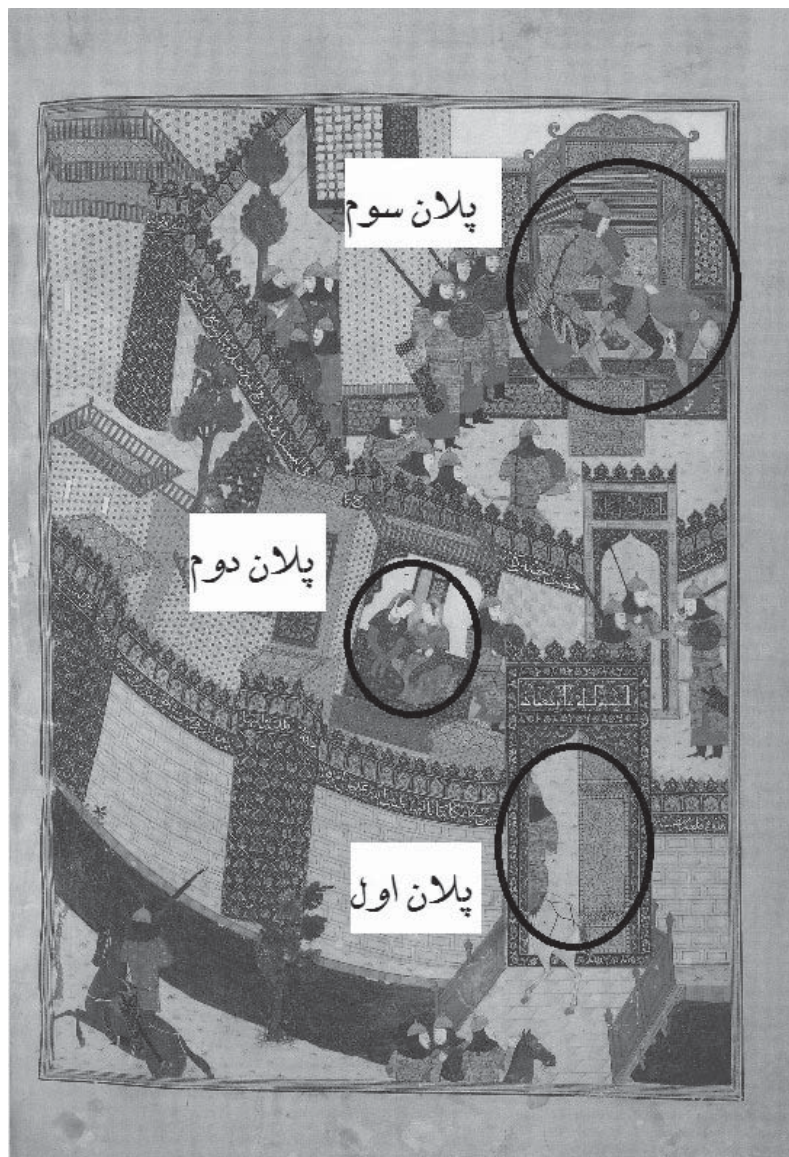
برای بررسی شیوه‌های تحقق فرضیه دوم، چند ترکیب‌بندی فرضی را در نظر گرفتیم. البته، از آنجا که این ترکیب‌بندی‌ها فرضی هستند، تصویری برای نشان دادن آن‌ها در اختیار نداریم و فقط در مورد آن‌ها توضیح می‌دهیم. فرضیه دوم در قالب ترکیب‌بندی‌های زیر امکان تحقق پیدا می‌کرد:

۱. نگارگر می‌توانست تنظیم ترکیب‌بندی را به این شکل تغییر دهد: به جای اینکه شیرین را در مرکز تصویر و ندیمگان را حلقه‌وار گرد او ترسیم کند، می‌توانست تابلوی چهره خسرو را در مرکز دایره و یا در نقطه طلایی تصویر قرار دهد و همه کاراکترها حتی شیرین را حلقه‌زده بر گرد تابلوی چهره خسرو نشان دهد؛ به گونه‌ای که گویی همگی محو تماشای شاهکار هنری شاپور نقاش (تابلوی چهره خسرو) شده‌اند. در این نوع ترکیب‌بندی مانند نگاره اول، نگاه مخاطب به سمت شیرین گرایش پیدا نمی‌کند؛ بلکه نگاه مخاطب به سوی شاهکار هنری شاپور هدایت می‌شود. در این صورت، نگارگر می‌توانست زمینه‌ای فراهم کند تا اهمیت و ارزش نقاشی را به مخاطب یادآوری کند و به این شکل داستان را به سمت ایده هنری خود سوق دهد.

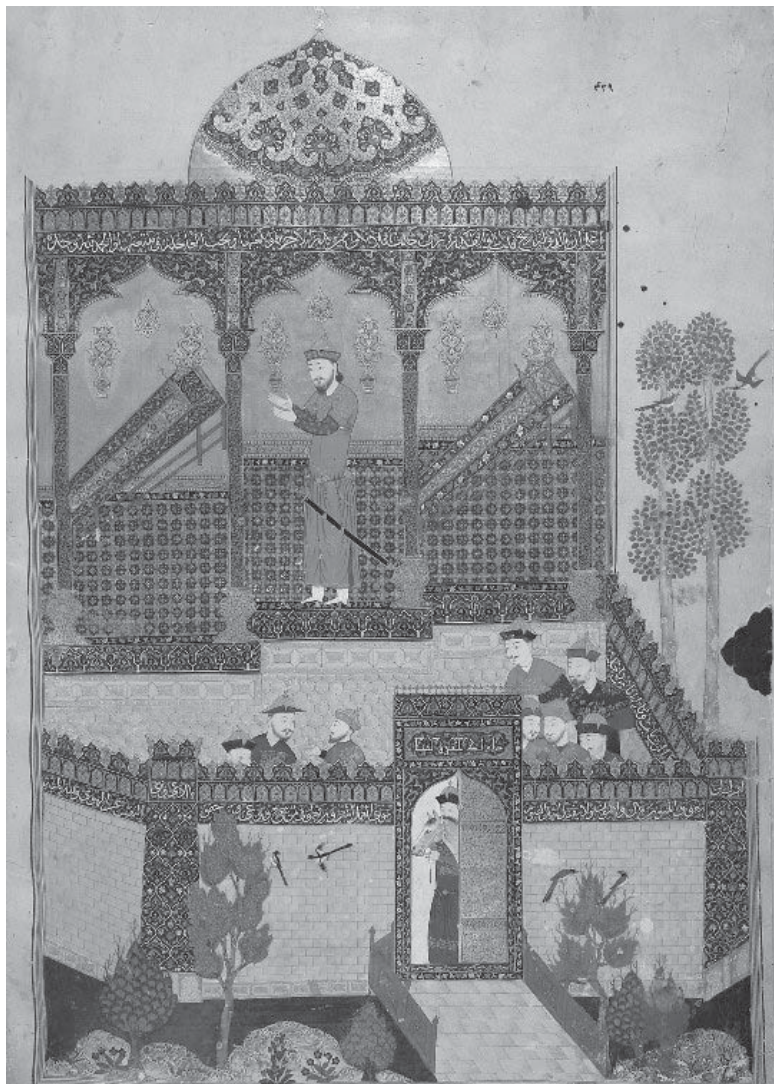
۲. نگارگر می‌توانست نشانه‌ای از حضور خود را در تصویر جای دهد. برای مثال، کاراکتری در نقاشی خلق کند که از نظر ویژگی‌های ظاهری شبیه نقاش باشد یا نشانه‌هایی را دارا باشد که به نقاش ارجاع دهد.

۳. بهترین ترکیب‌بندی متصور شیوه‌ای است که هم امکان پابندی به ایده اصلی شاعر را در اختیار نگارگر قرار دهد و هم از امکان ترسیم ایده هنری نگارگر برخوردار باشد. برای تحقق این امر، نگارگر می‌توانست از پرسپکتیو خاص نگارگری یعنی نمایش هم‌زمان چند فضا استفاده کند. به این شکل که ترکیب‌بندی را به گونه‌ای طراحی کند که در یک قسمت فضای تصویری، شیرین و ندیمه‌هایش را نشان دهد و در قسمت دیگر، شاپور نقاش را به نمایش بگذارد.

نمونه‌های این نوع ترکیب‌بندی در نگارگری ایرانی فراوان مشاهده می‌شود. همان‌طور که در شکل‌های شماره هشت، نه و ده مشاهده می‌شود، مکان واحدی در آن‌ها به تصویر درنیامده است. برای مثال، در نگاره «کشته شدن ارجاسب» اثر میرخلیل، سه پلان به‌طور هم‌زمان در یک تصویر نشان داده شده است (شکل ۸ این پلان‌ها با علامت قرمز رنگ در تصویر مشخص شده است). در گوشه سمت راست پایین تصویر، در پلان اول، سواری در حال ورود به کاخ است. در پلان دوم تصویر- که در میانه تصویر قرار گرفته- دو خواهر اسفندیار را می‌بینیم و در پلان سوم- که در گوشه سمت راست و در بالای تصویر قرار گرفته- اسفندیار درحالی که ارجاسب را از تخت به زیر می‌کشد و او را می‌کشد، مشاهده می‌شود. در دو نگاره دیگر (نگاره یوسف و زلیخا و نگاره نیایش فرامرز بر تابوت رستم) نیز ساختارهای دیگری از این پلان‌بندی ترسیم شده است.



شکل ۸: کشتن ارجاسپ، شاهنامه بایسنغری، مجلس شانزدهم



شکل ۹: نیایش فرامرز بر تابوت رستم، شاهنامه بایسنغری، مجلس هجدهم



شکل ۱۰: گریز حضرت یوسف از زلیخا، بوستان سعدی، اثر کمال‌الدین بهزاد

بنابراین، نگارگر این امکان را در اختیار داشت که با استفاده از این نوع پلان‌بندی، ترکیب‌بندی اثرش را به‌گونه‌ای تنظیم کند که در یک پلان، تصویر خسرو و شیرین را نشان دهد و در پلان دیگر شاپور نقاش را به‌تصویر بکشد. نگارگر می‌توانست از ترکیب‌بندی‌های بی‌شمار دیگری نیز برای نشان دادن حضور نقاش استفاده کند. این موارد نشان می‌دهد امکان تحقق فرضیه دوم نیز وجود داشته است؛ اما نگارگر از این قابلیت‌ها استفاده نکرده و مضمون اصلی داستان را- که در بردارنده ایده شاعر است- در اولویت قرار داده است.

۴. نتیجه‌گیری

چرا نگارگر از این فرصت مغتنم برای نمایش ایده هنری خویش استفاده نکرده و به ایده شاعر اهمیت تام داده است؟ پاسخ این سؤال است که پیوند ادبیات و نگارگری را

پرننگ‌تر و برجسته‌تر نشان می‌دهد. سؤال ابتدای تحقیق را دوباره مرور می‌کنیم. آیا برای نگارگر به‌تصویر درآوردن ایده اصلی شاعر از اهمیت بیشتری برخوردار بوده یا او درصدد بوده تا ایده هنری خویش را به نمایش بگذارد؟ نوع ترکیب‌بندی این نگاره‌ها به ما نشان داد نگارگر چارچوب اصلی و استخوان‌بندی تصویرش را به شیوه‌ای تنظیم کرده که ایده شاعر در گرانیگاه تصویر قرار گیرد. این امر حاکی از آن است که هدف نگارگر تجسم بخشیدن به ایده شاعر است نه بیان مقاصد هنری خودش. حتی در آنجا که برای هنرنمایی‌های آزاد نگارگر عرصه‌ای فراهم شد، نگارگر پایبندی به متن ادبی را ارجح دانست.

سؤال دیگر این است که آیا در نگاره‌های هم‌مضمون انواع ادبی دیگر، نظیر ژانر حماسی و تعلیمی، نیز نگارگر به ایده اصلی شاعر پایبند می‌ماند؟

می‌توانیم در پژوهشی گسترده‌تر نگاره‌هایی با مضمون هنرمندی نقاش را از دیگر انواع ادبی انتخاب کنیم و به بررسی وجوه اشتراک و افتراق آن‌ها پردازیم. در این صورت، مقاله حاضر به‌عنوان بخش خردی از این الگو قرار می‌گیرد. این مقاله فقط طرحی پیشنهادی است که بر روی دو نگاره از خسرو و شیرین اجرا شده است؛ طرحی که می‌تواند به‌عنوان جزئی از الگویی کلی‌تر، با عنوان الگوهای مصورسازی داستانی با مضمون هنرمندی نقاش قرار گیرد.

پی‌نوشت

1. composition

منابع

- امیدسالار، محمود (۱۳۸۷). «مینیاتورهای الحاقی دست‌نویس شاهنامه موزه متروپولیتن نیویورک به شماره ۱۹۷، ۲۹۰ معروف به دست‌نویس گوتمان». *آفتابی در میان سایه‌ای* (جشن‌نامه دکتر بهمن سرکاراتی). به کوشش سجاد آیدنلو و علیرضا مظفری. تهران: قطره.
- حسینی، مهدی (۱۳۷۹). *کارگاه هنر*. ج ۲. تهران: نگاه.

- مهدوی، امین (۱۳۸۸). «گواه صفحه‌آرایی شبکه‌ای در نسخه‌های خطی ایرانی». *زبان تصویری شاهنامه*. رابرت هیلن برند (ویراستار). ترجمه سید داوود طبایی. تهران: فرهنگستان هنر.

- www.ibna.ir