فصلنامهٔ علمی مطالعات هنر و زیباشناسی

دورهٔ سوم، شمارهٔ ۱۰، زمستان ۱۴۰۲

تأثیر ادبیات در شکل‌گیری بیان هنرمند با تمرکز بر نظریهٔ ترامتنیت ژرارژنت و خوانش دو اثر از سلطان محمد از خمسهٔ تهماسبی (نگارهٔ شیرین در چشمه و معراج حضرت محمد(ص))

مجتبی یوسفوند[1]

دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه هنر تهران.

چکیده

ادبیات فارسی همواره به‌عنوان مرجع مهمی برای هنرها بوده است و هنرمندان با تکیه بر مضامین و مفاهیمِ غنی آن، آثار باشکوهی را خلق نموده‌اند که در این بین، نگارگران تمرکز بیشتری بر این میراث گران‌بها داشته‌اند و در طول دوران‌ها متأثر از ادبیات، به خلق آثار درخشانی پرداخته‌اند؛ از جمله این آثار می‌توان به خمسهٔ تهماسبی و نگاره‌های عاشقانه و عارفانهٔ آن اشاره داشت که به نظر می‌رسد هنرمندان نگارگرِ آن بیشترین وفاداری را در به تصویر کشیدنِ جزئیاتِ متنِ منظوم داشته و بیانی هم‌راستا با کلام نظامی داشته‌اند. بر این اساس، این پژوهش با تمرکز بر نظریهٔ ترامتنیت ژنت که رابطهٔ برگرفتگی دو متن را مورد واکاوی قرار می‌دهد، به خوانش دو نگارهٔ شیرین در چشمه‌سار و معراج پیامبر از خمسهٔ تهماسبی پرداخته است. هدف از پژوهش حاضر، بررسی تأثیر ادبیات بر شکل‌گیری بیان هنرمند، براساس نظریهٔ ترامتنیت ژنت در دو نگارهٔ معراج پیامبر و شیرین در چشمه‌سار است. پرسش اصلی نیز عبارت است از: مؤلفه‌های متون ادبی در شکل‌دهی بیان هنرمند در خمسهٔ تهماسبی کدامند؟ روش تحقیق در این پژوهش، توصیفی_تحلیلی و تطبیقی، و روش گردآوری داده‌ها کتابخانه‌ای_اسنادی بوده است. نتایج پژوهش حاکی از آن است که بیان هنرمند گاهی به‌صورت مستقیم و روشن و گاهی به‌صورت کنایی و ضمنی در نگاره‌ها ظاهر شده است و ارتباط متن و تصویر به وضوح برای مخاطب آگاه به داستان قابل تشخیص است به گونه‌ای که در نگاره‌ها، بیش‌متنیت و بینامتنیت ضمنی، قابل تشخیص است.

واژگان کلیدی: ادبیات، بیان هنرمند، ترامتنیت، سلطان محمد، خسرو و شیرین، معراج پیامبر.

[1] . mojtabayosfvand@gmail.com

بیان مسئله

ادبیات فارسی به دلیل غنا و پرمایگی، همواره یکی از منابع اصلی الهام هنرمندان در زمینه‌های مختلف برای خلق آثارشان بوده است. در این بین، یکی از زیباترین جلوه‌گاه‌های ادبیات، نگارگری بوده است. این هنر بیشتر از حالت منظوم ادبیات تأثیر پذیرفته و در طول تاریخ منظومه‌های مهم ادبیات فارسی، بارها در نسخه‌های خطی یا نگاره‌های مجرد، متجلی گشته‌اند. خمسهٔ نظامی، سرودهٔ ارزشمند حکیم نظامی گنجوی، نمونهٔ مهمی است که در طول تاریخ بارها مورد توجه نگارگران قرارگرفته است؛ این اثر که دارای ۱۴ نگارهٔ زیباست، توسط ۵ نگارگر نامی و چیره‌دستِ مکتب تبریز دوم در دورهٔ صفویه به اجرا درآمده است و مضامینی عارفانه و عاشقانه را متجلی نموده است. در این میان، سلطان محمدِ نقاش با آثاری مانند معراج پیامبر و شیرین در چشمه‌سار، سعی در به اجرا درآوردن شمایل متفاوتی از مضامین عارفانه–عاشقانهٔ خمسهٔ نظامی داشته است. به‌طوری‌که با تمرکز بر بن‌مایه‌ها و آرایه‌های ادبیِ به کار رفته در شعر نظامی، به بیان‌گری پرداخته است. در واقع به نظر می‌رسد وفاداریِ سلطان محمد به شیوهٔ ترکیب‌بندی و بیان شاعرانهٔ شاعر که شامل آرایه‌های ادبی؛ از جمله تشبیه، توصیف، استعاره و تضاد و غیره است، مهم‌ترین دلیل برای انتخاب فضا و ترکیب‌بندی نگاره و به کارگیری مؤلفه‌های تصویری و بصری اعم از پیکره‌های انسانی و جانوری، عناصر زمینه، رنگ، خط، حجم و... شده است و به‌طورکلی بیانِ هنری نگارگر را شکل داده است. به بیان ساده‌تر، متن ادبی از تأثیرگذاری فراتر رفته است و در خیال و درونی‌ترین لحظات خلقِ هنر توسط هنرمند رسوخ کرده است و او درون‌مایهٔ کلام را در جان تصویر ریخته و دست به آفرینش‌گری زده است. این اتفاق، قرابت معنایی فراوانی با نظریهٔ ترامتنیت ژنت که به بررسی هم حضوری یک متن در متن دیگر از جهات گوناگون می‌پردازد، دارد. ژنت با گسترش بینامتنیت ابتدایی، آن را به پنج بخشِ بینامتنیت، بیش‌متنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت و سرمتنیت، گسترش داد و به‌طورکلی، ترامتنیت نامید. از این رو می‌توان بر پایهٔ دیدگاه ژنت به تجزیه‌وتحلیل نگاره‌های مذکور پرداخت. پژوهش حاضر با هدف بررسی تأثیر ادبیات بر شکل‌گیری بیان هنرمند، براساس نظریهٔ ترامتنیت ژنت در دو نگارهٔ معراج پیامبر و شیرین در چشمه‌سار، تدوین شده است. در این پژوهش، دو پرسش اصلی مطرح است: ۱– مؤلفه‌های متون ادبی در شکل‌دهی بیان هنرمند در خمسه تهماسبی کدامند؟ ۲–چگونه می‌توان مؤلفه‌های متون کلامی و تصویری را براساس آراء ژنت دسته‌بندی کرد؟ در ادامه به مؤلفه‌های تأثیرگذار بر بیان هنرمند و نظریهٔ ترامتنیت ژنت و ارتباط آن با نگاره‌های معراج پیامبر و شیرین در چشمه‌سار پرداخته خواهد شد.

پیشینهٔ پژوهش

تأثیرپذیری هنر از ادبیات، همواره مورد توجه پژوهشگران قرار داشته است، با بررسی منابع معتبر علمیِ موجود و در دسترس، مشخص گردید که تا کنون پژوهشی با عنوانِ پژوهش حاضر انجام نپذیرفته است؛ اما از میان مهم‌ترین پژوهش‌های هم‌راستا با متغییرها و مفاهیم اصلیِ موجود در عنوان، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱) «جایگاه تقابل در شعر و نگاره‌های عاشقانهٔ خمسه تهماسبی با تکیه بر نظریهٔ ترامتنیت ژرارژنت؛ مطالعه موردی نگارهٔ شیرین در چشمه‌سار» نوشتهٔ مسعود کاظمی، خشایار قاضی‌زاده و سیدرضا حسینی (۱۴۰۲) که در این پژوهش، پژوهشگران با هدف بررسی بن‌مایهٔ تقابل در شعر و نگاره‌های عاشقانهٔ تهماسبی با تکیه بر نظریهٔ ژنت، معتقدند که نگارگر ضمن بهره‌گیری از پیش‌متن ادبی، با تکیه بر خلاقیت، نوآوری و وام‌گیری از سایر متون به مراتب نقوشی متفاوت و پیچیده‌تر از شعر نظامی خلق کرده است و تقابل را در سطحی دیگر به نمایش گذاشته است.

۲) منیژه کنگرانی فراهانی، بهمن نامور مطلق، محمدعلی خبری و محمدرضا شریف‌زاده (۱۴۰۰)، در مقاله‌ای تحت عنوان «معراج سلطان محمد و برگرفتگی آن در سه نقاشی معاصر ایران با رویکرد بیش‌متنیت ژرارژنت» به تبیین تأثیر نگاره معراج سلطان محمد بر نقاشی معاصر پرداخته‌اند و در نهایت به این نتیجه دست یافته‌اند که نقاشان معاصر با اقتباس و وام‌گیری از نگاره‌ها و ایجاد تغییراتی در ویژگی‌های بصری آن‌ها توانسته‌اند آثار متعدد و نوینی که دربردارندهٔ امضای شخصی نگارنده است، خلق کنند.

۳) «مطالعهٔ بین رشته‌ای نقش صورخیال در ادبیات و نگارگری ایران با تأکید بر استعاره» زینب رجبی و اصغر فهیمی‌فر(۱۴۰۰)، پژوهشگران با بررسی ابزارهای کلامی و بصری همچون آرایه‌های ادبی به این نتیجه رسیده‌اند. همان‌طورکه استعاره در شعر فارسی در قالب واژگان و جملات به‌صورت ضمنی و غیرضمنی ظهور می‌یابد، در نگارگری هم شاهد بروز این امکانات هستیم و نگارگران از امکان بیانی این آرایه‌ها به‌صورت بصری در قالب اشکال، افراد، رنگ‌ها و بافت‌ها استفاده کرده‌اند و هویت بصری جدیدی برای این مضامین ارائه نموده‌اند .

۴) مهرداد صدری و ندا مهرآرا (۱۳۹۷)، در مقاله‌ای با عنوان «بررسی و تحلیل عناصر بصری نگاره معراج حضرت محمد(ص) اثر سلطان محمد نقاش» با هدف بررسی و تجزیه‌وتحلیل مؤلفه‌های بصری نگاره معراج پیامبر(ص) به این نتیجه رسیده‌اند که تمام اجزای این اثر در یک ساختار متحد و براساس یک ترکیب‌بندی حلزونی شکل ترسیم شده است تا مؤلفه‌های مذهبی نگاره که همان معراج پیامبر(ص) است را به زیباترین شکل ممکن به مخاطب خود القا کنند.

۵) «بررسی بن‌مایه‌های زیبایی‌شناسی هنر و ادبیات» نوشتهٔ منیر عسگرنژاد و محمدعلی گذشتی (۱۳۹۲) که موضوع آن تأثیر و تأثر ادبیات و هنر برهم و نحوهٔ بروز احساسات و عواطف هنرمند در قالب آثار ادبی است، پژوهشگران معتقدند شاعر ایرانی تنها به بیان منظلوم روایت نمی‌پردازد و در پس هر سطر معنا و مفهومی گسترده‌تر مستتر است. به طبع نگارگر نیز تنها تصویرگری نمی‌کند؛ بلکه بن‌مایه،

جوهر و مفهوم داستان را به لحاظ مشخصه‌های عقیدتی، زیبایی و هرمونوتیک به تصویر می‌کشد. با بررسی پژوهش‌های ذکرشده، مشخص می‌گردد که نگارگری همواره بستر تجلی خلاقانهٔ ادبیات در قالب تصاویر بوده است؛ اما نقطهٔ متمایزکنندهٔ پژوهش حاضر با دیگر پژوهش‌های مطرح شده، این است که پژوهش حاضر تنها به دنبال تأثیر و تأثر ادبیات و نگارگری نیست؛ بلکه در پی تبیین نمودن این نکته است که ادبیات به‌عنوان پیش متنی مهم، فراتر از تأثیرگذاری، مهم‌ترین عامل شکل‌دهندهٔ بیانگریِ هنرمند است.

روش تحقیق

این پژوهش به روش تطبیقی انجام شده است. گردآوری داده‌ها به روش کتابخانه‌ای، اسنادی و مشاهدهٔ اثر بوده و ابزار جمع‌آوری پژوهش پیش‌رو از شمار تحقیقات بنیادی بوده و از نوع روش کیفی است که به شیوهٔ توصیفی_تحلیلی و داده‌ها مشاهده، فیش و ابزار پویش‌گری همچون رایانه است. جامعهٔ پژوهش حاضر از بعد تاریخی، دورهٔ صفوی را دربرمی‌گیرد و از بعد وسعت مطالب، دو نگارهٔ «معراج پیامبر» و «شیرین در چشمه‌سار» از خمسه تهماسبی را شامل می‌شود. روش نمونه‌گیری در این پژوهش انتخابی و هدفمند است.

مبانی نظری پژوهش

ترامتنیت ژرار ژنت

نظریهٔ بینامتنیت[1] که به نحوهٔ حضور یک متن در متون دیگر می‌پردازد، حاصل گفت‌وگومندی و چندصدایی میخاییل باختین[2]، نظریات زبان‌شناسی فردینان دوسوسور[3] و ژولیا کریستوا[4] بوده است که در نهایت به دلیل نام‌گذاری آن توسط ژولیا کریستوا[5] بانوی بلغاری در فرانسه، به نام این نشانه‌شناس ادبی قرن بیستم، نام‌گذاری شد. طبق دیدگاه کریستوا: «بینامتنی ترکیبی کاشی‌کاری شده از اقتباسات است و هر متنی فراخوان و تبدیلی از متون دیگر است» (کریستوا، ۱۳۸۱، ۴۴). به بیان ساده‌تر، بر مبنای این نظریه، هیچ متنی به تنهایی و مستقل از پیش‌زمینهٔ قبلی شکل نمی‌گیرد. در واقع بینامتنیت «حضور بالفعل یک متن در متن دیگر است» (آلن، ۱۳۸۵، ۱۴۶). بینامتنیت طرح شده توسط کریستوا، به‌تدریج به‌وسیلهٔ دیگر نظریه‌پردازانِ ساختارگرا؛ از قبیل رولان بارت[6]، مایکل ریفاتر[7]، ژنی[8] و غیره توسعه یافت و توسط ژرارژنت به اوج شکوفایی خود رسید. ژنت بینامتنیت را در پنج گروه دسته‌بندی کرد و آن را ترامتنیت[9] نامید.

بهمن نامور مطلق در مقالهٔ خود با نام (ترامتنیت مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها)، در این باره معتقد است که «ژنت آشکارا در جست‌وجوی روابط تأثیرگذاری و تأثیرپذیری میان دو یا چند متن است و آن را موضوع پژوهش‌های خود قرار می‌دهد، او حاصل مطالعات خود را در نظریهٔ «ترامتنیت» که چگونگی ارتباط یک متن با متن‌های دیگر است، مطرح می‌کند و آن را در پنج شاخه می‌آورد:

۱) «بینامتنیت: رابطهٔ میان دو یا چند متن که براساس هم حضوری استوار شده باشد.
۲) پیرامتنیت[10]: رابطهٔ یک متن و پیرامتن‌های گسسته و پیوستهٔ آن.
۳) فرامتنیت[11]: رابطهٔ دو متن که یکی تفسیر متن دیگر باشد.
۴) سرمتنیت[12]: رابطهٔ یک متن و گونه‌ای که به آن تعلق دارد.
۵) بیش‌متنیت: رابطهٔ دو متن که براساس برگرفتگی استوار باشد» (نامورمطلق، ۱۳۸۶، ۸۳).

از طرفی، ژنت بینامتنیت را به سه گونهٔ بینامتنیت صریح تعمدی، پنهان تعمدی و ضمنی تقسیم می‌کند:

۱) بینامتنیت صریح تعمدی: حضور آشکار یک متن در متن دیگر است، به‌صورتی که نویسنده تمام یا بخشی از متن آثار گذشته را در اثر خود می‌گنجاند. نقل قول، درج و تضمین در گروه این نوع بینامتنیت جای می‌گیرد.
۲) بینامتنیت پنهان تعمدی: حضور پنهان یک متن در متن دیگر است، این نوع بینامتنیت می‌کوشد تا مرجع خود را پنهان کند، سرقت‌های ادبی هنری را از این دسته بینامتنیت می‌داند.
۳) دستهٔ سوم، بینامتنیت ضمنی است که در آن مؤلف قصد پنهان کردن بینامتنیت را ندارد و نشانه‌هایی در متن به کار می‌برد که با آن‌ها می‌توان بینامتن را تشخیص داد؛ امّا هیچ‌گاه به‌صورت صریح بیان نمی‌گردد، در این نوع بینامتن، دانش مخاطب در کشف و درک آن تأثیر مستقیم دارد، کنایات، اشارات، تلمیحات از مهم‌ترین اشکال این دسته هستند» (نامورمطلق، ۱۳۸۶، ۸۴).

با توجه به موضوع پژوهش حاضر که تأثیرگذاری ادبیات بر بیان هنرمند را بررسی می‌کند، تقریباً تمامی شاخه‌های ترامتنیت در پژوهش

[1] . Intertextuality
[2] . Mikhail Bakhtin
[3] . Ferdinan de saussure
[4] . Julia kristeva
[5] . Julia Kristeva
[6] . Roland barthes
[7] . Michael Rifater
[8] . jenny
[9] . Transtextualite
[10] . Paratextualite
[11] . Metatextualite
[12] . Architextualite

پیش رو مورد توجه است؛ اما از این بین، تمرکز اصلی بر بینامتنیت و بیش‌متنیت خواهد بود.

نگارگری در دورهٔ صفوی و مکاتب آن

شاه اسماعیل با پیروز شدن بر آق‌قویونلوها حکومت صفوی را تشکیل و مرکز حکومت را از هرات به تبریز انتقال داد و به دلیل علاقه‌مندی به هنر، هنرمندان و صنعت‌گران را به پایتخت خود در تبریز فراخواند و این‌گونه تبریز به مرکز فرهنگی و هنری کشور تبدیل شد. نگارگری نیز که همواره به‌عنوان یکی از هنرهای مهم در ادوار ایرانِ پس از اسلام، مطرح بوده است، در این دوره نیز ارج نهاده شد و در خدمت کتاب‌آراییِ نسخ خطی به کارگرفته شد. به‌طورکلی، نگارگری در دورهٔ صفوی به سه مکتب اصلی شامل: تبریز دوم، قزوین_مشهد، و اصفهان تقسیم می‌شود که در ادامه تشریح می‌شوند.

مکتب تبریز دوم

مکتب تبریز دوم، مدیون تلاش‌های کمال‌الدین بهزاد است که آغازگر تحولات نگارگری در عصر خود بود و مکتب نقاشی تبریز را بنا نهاد. در حقیقت، همزمان با به قدرت رسیدنِ حکومت صفویه، بهزاد از هرات به تبریز نقل مکان کرد و با حمایت کامل دربار، به‌عنوان سرپرست کتابخانهٔ حکومتیِ شاه اسماعیل منصوب گشت. او توانست با استناد به تجربیاتش که در مکتب نگارگری هرات کسب نموده بود، شیوهٔ تازه‌ای را در نمایش پیکره‌های انسانی ایجاد نماید. به‌طوری‌که از مهم‌ترین ویژگی‌های نقاشی کمال‌الدین بهزاد می‌توان به واقع‌گرایی اشاره کرد. «او برخلاف نگارگران پیشین، به جهان واقعی توجه کرد. او توانست حالت خاص و ظریف آنچه را که می‌دید، با وضوح کامل تشخیص دهد. بنابراین، در همهٔ نقاشی‌هایش، انسان‌ها، حیوانات، صخره‌ها و کوه‌ها از خصلت‌های خاص خودشان آکنده‌اند. او به مدد طراحی قوی، پیکره‌های یکنواخت و بی‌حالتِ نقاشی پیشین را به حرکت درآورد. حالت‌ها، قیافه‌ها و رنگ چهره‌ها را تنوع بخشید، طبیعت و معماری را به مکان فعل و عمل آدم‌ها بدل کرد و در این محیط برای هر پیکر، جایی مناسب در نظر گرفت» (پاکباز، ۱۳۸۴، ۸). به عبارت دیگر، بهزاد توانست تمام اجزای نگاره؛ اعم از پیکره‌های انسانی، حیوانی، نباتات و جمادات را به هم متصل کند و در یک کل منسجم به تصویر بکشد که طلایه‌دار این روش پس از بهزاد، سلطان محمد نقاش است و در نتیجه تلاش‌های این دو، سبک تبریز دوم بنا نهاده شد که «نخستین ویژگی و تمایز مکتب تبریز در جامهٔ پیکره‌ها رخ نمود که کلاه دوازده ترک قزلباشی بر سر داشتند. پس از مرگ بهزاد، ویژگی‌های دیگر هم چهره نمود؛ از جمله نگاره‌ها بزرگ‌تر و باشکوه‌تر شد و پیکره‌ها ملاحت و ظرافت بیشتری پیدا کردند. در این زمان، کارگاه هنری تبریز معیاری برای تولید نگاره‌های سبک درباری گردید؛ ولی در ولایاتی مثل خراسان (هرات) و فارس (شیراز) هم همچنان آثاری تولید می‌شد و استقلال تصویرگری خود را حفظ کرده بودند» (آژند، ۱۳۹۴،۹۱). در واقع سبک تبریز به دلیل اعتقادات عمیق مذهبیِ حکمرانان، محفل جلوه‌گریِ اعتقادات دینیِ مذهب شیعه گردید و عظمت، جلال، تکامل و پختگی در ترسیم پیکره‌های انسانی نمایانگر گشت.

هر مکتبی با توجه به احوالات سیاسی، اجتماعی و اقتصادی زمانهٔ خود، کانون شکل‌گیریِ گونه‌ای خاص از هنر است. با توجه به اوضاع حکومت صفوی در این زمانه و درگیری‌های مداوم با همسایگان، توجه به متونی که مضامین حماسی داشتند پررنگ‌تر شد؛ به گونه‌ای که آژند معتقد است: «در مکتب تبریز بیش از همهٔ متون حماسی شاهنامه و غنایی خمسهٔ نظامی، داستان جمال و جلال آصفی، دیوان حافظ و... مطمح نظر قرار گرفت و کتاب‌آرایی شد. و هم‌آمیزیِ ویژگی‌های نگارگری شرق و غرب ایران در این نگاره‌ها به اوج کمال خود رسید» (همان). و باعث تألیف آثاری همچون خمسه تهماسبی و شاهنامهٔ شاه تهماسب شد که هنرمندان مطرحی چون سلطان محمد، میرک نقاش، میرسید علی و غیره در ترسیم آن نقش داشته‌اند.

مکتب قزوین- مشهد

شاه تهماسب که از ۲ سالگی و به دستور پدرش، شاه اسماعیل در هرات زیر نظر اساتیدی همچون سلطان محمد تربیت شد، فردی هنر دوست بود. او که به علت فوت زودهنگام شاه اسماعیل در ده سالگی به قدرت رسید، به دلیل ناآرامی‌های ایجادشده در تبریز، پایتخت را از تبریز به قزوین انتقال داد و نقاشان را به تزئین کاخ‌ها و عمارات قزوین گمارد. در این بین، نگارگری‌های کاخ چهل ستون بیش از همه مورد توجه واقع شده‌اند که شاه تهماسب هم در ترسیم نگاره‌های آن نقش داشته است. به غیر از او، استاد مظفرعلی هم در ساخت دیوارنگاره‌های کاخ چهل ستون شرکت داشته است. استادان دیگر این دوره مثل مولانا عبدالجبار استرآبادی و فرزندش خواجه نصیر و نیز سیاوش بیک گرجی و برادرش فرخ بیک، در شکل‌گیری مکتب هنری قزوین نقش داشتند» (آژند، ۱۳۹۴، ۱۴۵). در این عصر به دلیل حمایت‌های شاه تهماسب از هنرمندان، نگارگری در قزوین رونق گرفت. «مکتب نگارگری قزوین را می‌توان با خصوصیاتی همچون: دوری جستن از سنت‌های رایج دربارهای گذشته در نگارگری و توجه بیشتر به هنر مردمی، رواج بیشتر نقاشی تک‌نگاره، استفاده از رنگ‌های پرتلألؤ و شفاف، پرهیز از فضاسازی شلوغ، سادگی در طراحی صخره‌ها و روی‌آوری به مضامین مربوط به زیست مردم عادی و باورهای عامیانه‌شان مشخص نمود. نگارگران مکتب قزوین، توجه بیشتری به طراحی مبذول داشته‌اند و بین اندازهٔ بدن و سر تناسب بیشتری لحاظ شده است. مکتب قزوین در نسبت با مکتب تبریز دوم، در جزئیات و جامه‌پردازی‌ها، تزئینات و ریزه‌کاری‌های کمتری دیده می‌شود. از نسخه‌های مصوّر خطی در مکتب قزوین می‌توان به فالنامه طهماسبی، انوار سهیلی، شاهنامه شاه اسماعیل دوم، شاهنامه قوام‌الدین بن محمد شیرازی و گرشاسب‌نامه اشاره نمود» (قاضی‌زاده و همکار، ۱۳۹۵، ۱۶). در ادامه، شاه تهماسب به دلیل شرایط حاکم بر کشور، بیشتر به مسائل سیاسی و مدیریت کشور پرداخت و کمی نسبت به هنر دلسرد گشت، بنابراین هنرمندان نیز از حمایت‌های او محروم شدند. در این نقطه بود که «مکتب مشهد به‌دلیل روی‌گردانی شاه تهماسب از هنر و هنرمندان بیشتر در کارگاه‌ها و به‌خصوص تحت نظر ابراهیم میرزا، برادرزادهٔ شاه تهماسب ادامه یافت. مکتب مشهد را می‌توان ادامه‌دهندهٔ مکتب تبریز دانست، با این تفاوت که این مکتب ویژگی‌های خاص سبک خود را داشت که از این میان

می‌توان به تصاویر زمینهٔ خالی از طرح و نقش و ترکیب‌بندی‌های پرزرق‌وبرق اشاره کرد» (رئیس گیگلو و شهبازی شیران، ۱۳۹۹، ۹). «مهم‌ترین اثر این مکتب، هفت اورنگ جامی است که اثری منظوم و شامل هفت بخش است که روایتگر قصه‌ها و داستان‌های تعلیمی و تمثیلی است. کتاب هفت اورنگ جامی را باید واپسین نسخهٔ مصور ممتاز با معیارهای سلطنتی به‌شمار آورد» (پاکباز، ۱۳۷۹، ۲۴).

مکتب اصفهان

سومین و آخرین مکتبِ سبک نگارگریِ صفویه، در اصفهان و در دورهٔ شاه عباس شکل گرفت. بدین‌گونه که شاه عباس اول، پس از انتقال پایتخت به اصفهان، نقاشان، خوشنویسان و تذهیب‌کاران را به کارگاه خود در این شهر فراخواند و مکتب اصفهان با ویژگی‌هایی همچون «۱- مستقل شدن نگارگری از کتابت که در مکتب قبل آغاز شده بود و در این مکتب کاملاً رواج یافت ۲- حذف کلاه قزلباشی از تصاویر۳- رواج نقاشی‌های دیواری و کاشی‌های تصویری که از حس ظرافت‌کاری کمتری برخوردار بودند.۴- نمود چهره‌ها، موضوعات و مضامین فرنگی در هنر ایران» (کریمیان و جایز، ۱۳۸۶، ۷۰). پدیدار گشت. به بیان ساده‌تر، در مکتب اصفهان برای نخستین بار شاهد ابداع و رواجِ نگاره‌های تک برگ یا یکه صورت‌ها هستیم. این تک نگاره‌ها بدون وابستگی به پیش متنی ادبی، بیشتر به پرتره‌هایی از افراد شبیه بود که اندک‌اندک از دربار به کوچه و بازار کشیده شد و در میان مردم عادی نیز محبوب گشت. همچنین از دیگر ویژگی‌های فنی و صوریِ مکتب اصفهان می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱) سلطهٔ پیکره‌های انسانی بر کل چهارچوب نگاره
۲) خط پردازی‌های دقیق و طراحی ظریف در نشان دادن حجم بدن
۳) استفاده از خطوط ضخیم و به کار بردن رنگ‌های ارغوانی و زرد اُخرایی
۴) استفاده از پارچه‌های ابریشم و زرین بافت
۵) تزیین لباس‌ها با نقوش ریز
۶) ترسیم پیکره‌های عریان
۷) رونق گرفتن نقاشی رنگ روغن، گل، بته، مرغ و غیره.

مکتب اصفهان از آغاز مهد شکوفایی هنرمندان بزرگی بوده است که از میان آن‌ها می‌توان به رضا عباسی، حبیب الله مشهدی (ساوجی)، معین مصور، افضل حسینی (میر افضل حسینی تونی)، محمد قاسم، شفیع عباسی، شیخ عباسی و غیره اشاره کرد که به نگارگریِ کتاب‌هایی همچون شاهنامه، انوار سهیلیِ حسین واعظ کاشفی، منطق‌الطیر عطار، دیوان میرعلیشیر نوایی، صورالکواکب الثابته عبدالرحمن صوفی و دیوان حافظ پرداخته‌اند (آژند، ۱۳۸۹).

خمسه تهماسبی

جمال‌الدین ابومحمد الیاس بن یوسف بن زکی بن مؤید، ملقب به نظامی گنجوی، شاعر و داستان‌سرای قرن ششم است که در زمان شاهان سلجوقیان می‌زیسته است. از این شاعر نامدارآثار منظومِ متعددی به جای مانده است که معروف‌ترین آن‌ها، خمسه (پنج گنج) نام دارد. خمسه نظامی شامل پنج منظومه داستانی به شرح زیر است: ۱- مخزن‌الاسرار ۲- خسرووشیرین ۳- لیلی و مجنون ۴- هفت پیکر ۵- اسکندرنامه. «نظامی در قسمت‌های مختلف خمسه به انواع هنرها از جمله نقاشی توجّه بسیاری دارد و در اشعارش به بیان اهمیّت و زیبایی این هنرها می‌پردازد. او با درآمیختن دیده‌های خود در جامعه و شنیده‌هایش که به گذشته‌های دور، قبل از حیاتش می‌رسد، به زیبایی داستان‌سرایی می‌کند» (خرمی و خانی، ۱۳۹۶، ۶۳) .

خمسهٔ نظامی به دلیل داستان‌های عاشقانه، همواره مورد اقبال مردم و هنرمندان قرار داشته است، به‌طوری‌که کمتر فردی در جامعهٔ ایرانی وجود دارد که از مضامین و اشخاصِ داستان‌های خمسه همچون لیلی‌ومجنون و خسرووشیرین، بی‌اطلاع باشد. ازاین‌رو، این کتاب ارزشمند در طول تاریخ بارها توسط هنرمندان مختلف به‌عنوان پیش‌متن مورد استفاده قرار گرفته است. در این بین، هنرمندان نگارگر در ادوار مختلف تاریخ بیشترین الهام‌پذیری را از اشعار خمسه داشته و با نگاره‌های همسو با متن، نسخ ارزشمندی را به یادگار نهاده‌اند که زیباترین نمونهٔ این هنرنمایی‌ها را باید در خمسه تهماسبی جست‌وجو کرد. «این نسخه توسط شاه محمود نیشابوری در۹۴۹-۹۴۵ه.ق کتابت شده و چهارده نگاره به قلم شاهزاده محمد، آقامیرک، میرسیدعلی، میرزاعلی و مظفرعلی دارد. در سده ۱۱ه.ق محمدزمان نیز سه نگاره به این نسخه افزوده است» (آژند، ۱۳۹۲،۴۹۹). در این میان، چهار نگاره با عناوینِ شیرین در چشمه‌سار، معراج پیامبر، پیرزن و سلطان سنجر و بهرام گور و شکار شیر، منسوب به سلطان محمد است. «قطع این نسخه در حدود۲۵۰×۳۶۰ میلی‌متر و کوچک‌تر از نسخهٔ شاهنامهٔ تهماسبی است و در موزه بریتانیا نگهداری می‌شود» (شایسته‌فر، ۱۳۸۶،۱۱).

خمسهٔ تهماسبی در کنار شاهنامهٔ تهماسبی، از برترین آثار مکتب تبریز صفوی است که هر نگاره گویی اثری بی‌نظیر و در نوع خود بدیع و بی‌مثال است که در عین پیوند با نگاره‌های قبل و بعد خود، دارای خصوصیاتی منحصربه‌فرد است، به‌گونه‌ای که «نوع منظره‌پردازی‌ها و رنگ‌بندی و پیکره‌سازی خاص سبک تبریز است و ترکیب‌بندی‌های متعادل و متوازن آن‌ها با سبک هرات همخوانی دارد. بیشتر ترکیب‌بندی‌ها در فضای آزاد مثل باغ قرار گرفته است و صحنه‌های درباری نشان‌دهندهٔ دربار شاه تهماسب است» (آژند، ۱۳۸۴،۱۰۷). به بیان ساده‌تر، سبک به کار رفته در خمسه تهماسبی، سبکی مخلوط از ویژگی‌های سبک هرات و تبریز است با ویژگی‌های مختص به خود که سبک تبریز نامیده می‌شود.

شایسته‌فر دربارهٔ چگونگی ترکیب‌بندی و عناصر تصویری و بصریِ نگاره‌های آن معتقد است: «نگاره‌های این نسخهٔ خطی، نگاره‌هایی ظریف و پرکار است؛ اما با اینکه ویژگی‌هایی چون صخره‌های اسفنجی،

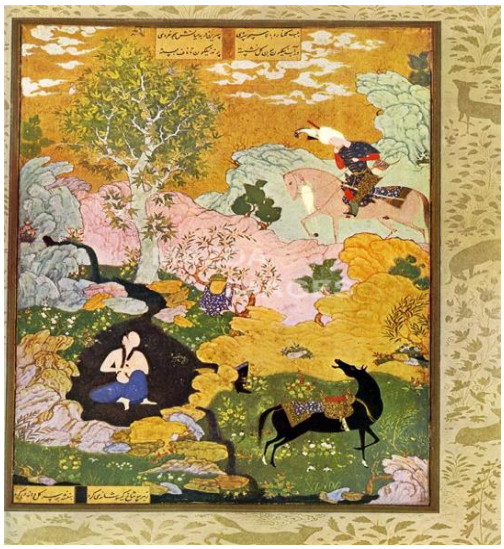
فرشی از گل و گیاه در سراسر زمین، جویبار پرپیچ‌وخم، ابرهای پیچان، مرغان نغمه‌خوان و غیره را می‌توان برای این نگاره‌ها برشمرد، رنگ‌های به‌کاررفته در نگاره‌های این نسخه برخلاف کارهای پیشین نگارگران آن که به‌ویژه خود را در شاهکار قبلی مکتب تبریز؛ یعنی شاهنامه شاه تهماسبی نشان داده، یک پرده تیره‌تر و محدودتر است و فضای نگاره‌ها سنگین و حزن‌آلود می‌نماید؛ اما این نگاره‌ها به لحاظ ترکیب‌بندی و توازن و هماهنگی شکل‌ها، جای‌گذاری پیکره‌ها و ارتباط منطقی میان آدم‌ها در مقایسه با نسخه‌های قبلی خمسه که در دوره‌های قبل از آن مصور شده، کامل‌تر است» (۱۳۸۶، ۲۱).

سلطان محمد

مدتی بعد از فوت کمال‌الدین بهزاد، سلطان محمد نقاش که از شاگردان او بود، به جانشینی‌اش در ریاست کارگاه‌های سلطنتی گمارده شد. مهم‌ترین آثار سلطان محمد، شاهنامه تهماسبی، خمسهٔ تهماسبی و دیوان حافظ و غیره است که از این میان خمسهٔ تهماسبی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. سلطان محمد در مکتب نقاشی ترکمن استعداد خاصی داشت و به‌واسطهٔ حضور در هرات، سبکی تلفیقی از این سبک‌ها را ابداع کرد. به شکلی که «هر یک از آثارش نشان از دقت، ظرافت و قدرت قلم و تفکر نیرومند او دارد. او هنرمندی تیزبین نسبت به حرکات طبیعی انسان‌ها و حیوانات بود و پیکره‌های انسانی او موزون و اسبانش فوق‌العاده لطیف هستند. او در نمایش حرکت نیز هنرمندی کم‌نظیر است» (یاوری، ۱۳۹۰، ۴۸).

به‌عبارت دیگر، آثار سلطان محمد جلوه‌گاه انتزاعِ نیرومند، زبردستی، تبحر و مهارت نگارگر در نشان دادن پویایی، جنبش و حرکت هستند. به‌طوری‌که «در مجالس ساخته‌شده توسط سلطان محمد دوگونه فضا وجود دارد. نخست مجالسی هستند که ساختار اصلی آن براساس چیدمان‌های معماری است و عناصر اصلی تشکیل‌دهندهٔ آن، بیشتر مساجد، کاخ‌ها و خانه‌ها و سایر بناهای معماری است. گروه دوم از مجالسی که سلطان محمد به تصویر درآورده، صحنه‌های طبیعت است که فضای غالب در آن و عنصر اصلی در ساخت نگاره‌ها را تشکیل می‌دهد که با ساخت‌وسازی زیبا و دلنشین اجرا شده‌است. در طبیعت‌سازی بیشتر از سبزه‌زاران، چشمه، کوه و صخره، ابر و درخت استفاده نموده است. در نگاره‌های گروه دوم، از عناصر تشکیل‌دهنده و درخور توجه آن، کوه و صخره و ابر است که با ساخت‌وسازی زیبا اجرا شده و در آن‌ها اغلب از نقش‌مایهٔ انسانی و حیوانی و برخی مواقع نیز از نقش‌مایه‌های اساطیری استفاده کرده‌است که استفاده از نقش‌مایه‌های انسانی و حیوانی در صخره‌نگاری‌ها، در آثار سایر نگارگران دیگر مکاتب تا عصر ایشان، به‌صورت کم‌رنگ دیده می‌شود» (جباری و خواجه عطاری، ۱۳۹۴، ۸۷).

یافته‌ها: بررسی ویژگی‌های بیانی هنرمند در نگارهٔ شیرین در



تصویر۱، شیرین در چشمه سار، منسوب به سلطان محمد، خمسه تهماسبی، تبریز، ۹۳۱ ه.ق، موزهٔ متروپولیتانِ نیویورک. منبع: (ولش،۱۳۸۹،۷۶).

چشمه‌سار مطابق با متن ادبی

شعر شیرین در چشمه‌سار، بخشی از منظومهٔ خسرووشیرین، اثر نظامی است که به روایت دلدادگیِ خسرو، شاهزادهٔ ایرانی و شیرین، شاهزادهٔ ارمنی پرداخته است. در این قسمت از منظومه، خسرو برای دیدن شیرین راهی سفر به ارمنستان شده و شیرین که برای دیدن خسرو راهی سفر به ایران، در کنار چشمه‌ای یکدیگر را می‌بینند؛ ولی از هویت هم بی اطلاع‌اند و این سرآغازی برای فرازوفرود این داستان عاشقانه است. نگارگری این داستان در خمسه تهماسبی به قلم سلطان محمد، نقاش برجستهٔ دربار شاه تهماسب صورت گرفته است.

عناصر تصویری این نگاره شامل عناصر زمینه؛ همچون رود، آسمان، صخره‌های اسفنجی و چمن‌زار. عناصر انسانی شامل پیکره‌های خسرو و شیرین؛ عناصر حیوانی که در غالب دو اسب خسرو و شیرین مطرح گشته‌اند و در آخر عناصر گیاهی همچون درخت و گل و بوته‌ها هستند که توسط عناصر بصری مانند رنگ، خط، حجم، بافت، سطح، ریتم و حرکت، ترکیب‌بندی و غیره ایجاد گشته‌اند. سلطان محمد در این اثر با بهره‌گیری از متن داستانِ نظامی، سعی بر بازآفرینیِ مضامین عاشقانه در قالب تصاویر داشته است و تمام خلاقیتش در جهت بازنمایی متن انجام شده است؛ یعنی در بیان خود از شعر و کلام نظامی سود جسته است. در ادامه مواردی که سلطان محمد به‌واسطهٔ آن‌ها به شعر نظامی نزدیک شده و به بیان‌گری پرداخته است، تشریح خواهند شد.

در نخستین گام، با توجه به نگارگری ایرانی که برای نمایش روز از رنگ طلایی و برای نمایش شب از رنگ نقره‌ای یا آبی تیره استفاده می‌شده است، سلطان محمد با تکیه بر کلام نظامی که زمانِ این صحنه را روزِ روشن توصیف کرده است، با طلایی کردن آسمان به این ابیات ارجاع داده است:

«سپیده دم چو دم بر زد سپیدی/ سیاهی خواند حرف ناامیدی

هزاران نرگس از چرخ جهانگرد/ فروشد تا برآمد یک گل زرد

شتابان کرد شیرین بارگی را/ به تلخی داد دل یک‌بارگی را

پدید آمد چو مینو مرغزاری/ در او چون آب حیوان چشمه‌ساری» (نظامی، ۱۳۴،۱۳۸۸).

و این‌گونه بینامتنیت ضمنی را برقرار ساخته است؛ یعنی تنها افرادی قادر به تشخیص این برگرفتگی دگرگون شده هستند که متن نخست را خوانده باشند. همچنین سلطان محمد در ترسیم بافت و سطحِ زمینِ این نگاره با الهام از توصیف شاعر در بیت: «تن تنها ز نزدیک غلامان/ سوی آن مرغزار آمد خرامان/ طوافی زد در آن فیروزه گلشن/ میان گلشن آبی دید روشن» (نظامی، ۱۳۵،۱۳۸۸). و با توجه به اینکه در ابتدا خسرو، شیرین را نمی‌بیند و بعد از دیدن اسب شیرین، متوجه حضور او می‌شود، نگارگر ضمن جاگذاری دقیق پیکره‌ها مطابق با متن نخست، فضایی که شاعر ترسیم کرده را به‌خوبی لمس کرده و محیطی سرسبز و دارای پستی و بلندی شامل کوه، صخره، تپه و چمنزار را با تکیه بر بیش‌متنیت به نمایش گذاشته است. رنگ رود نیز که ابتدا نقره‌ای و روشن بوده است و با گذشت زمان تیره گشته، به این بیت ارجاع می‌دهد «عروسی دید چون ماهی مهیا/ که باشد جای آن مه بر ثریا/ نه ماه آیینهٔ سیماب داده/ چو ماه نخشب از سیماب زاده

در آب نیلگون چون گل نشسته/ پرندی نیلگون تا ناف بسته » (نظامی، همان) و بینامتنیت ضمنی را ایجاد می‌نماید. در بخش عناصر انسانی، پیکره خسرو سوار بر اسب، شیرین و اسبش شبدیز وجود دارند که سلطان محمد ویژگی‌های کلی آن‌ها را براساس توصیفات شاعر ترسیم کرده است، به‌عنوان نمونه این بخش که دربارهٔ حضور شیرین در چشمه است:

«ز هر سو شاخ گیسو شانه می‌کرد/ بنفشه بر سر گل دانه می‌کرد

اگر زلفش غلط می‌کرد کاری/ که دارم در بن هر موی ماری

نهان با شاه می‌گفت از بنا گوش/ که مولای توام هان حلقه در گوش

چوگنجی بود گنجش کیمیاسنج/ به بازی زلف او چون مار بر گنج» (نظامی، همان)

در این بخش شاعر، شیرین را بانویی زیبا و فریبنده با گیسوان باز، بلند و پرحجم توصیف کرده است؛ اما سلطان محمد به دلیل وجود اعتقادات شیعی که در دربار شاه تهماسب برقرار بوده است، سعی در محو نمودن زیبایی‌های جسمانیِ شیرین داشته است؛ اما در مواردی همچون رنگ آبیِ دامنِ شیرین، مطابق با توصیفات شاعر در بیت: «در آب نیلگون چون گل نشسته/ پرندی نیلگون تا ناف بسته» (نظامی، همان). بیش متنیت در این بخش را رعایت نموده است. حیوانات نیز در این نگاره همچون متن اصلی، به‌صورت ضمنی و غیرمستقیم مفاهیم را به مخاطب القاء می‌کنند؛ به این صورت که جنسیت اسب‌ها مطابق با جنسیت صاحبان آن‌هاست، رنگ اسب‌ها تکمیل‌کنندهٔ رنگ لباس و بدن صاحبانشان است. شیههٔ شبدیز، اسب شیرین برای اسب خسرو، نمایانگر علاقه و میل وافر شیرین به ابراز عشق و نمایاندن خود به پرویز است که در شعر، شخصیت‌ها سعی بر پنهان کردن این جوشش و خروش درونی دارند، در نگاره نیز این اتفاق چه در رنگ شبدیز و چه در شیههٔ او رعایت شده است و بینامتنیت صریح از نوع دگرگونی ایجاد گشته است که این هم به دلیل شیوهٔ بیانی شعر و نگاره است.

به‌طورکلی، سلطان محمد با به کارگیری ترکیب‌بندی مثلثی که میان شبدیز، خسرووشیرین ایجاد گشته، ضمن اینکه شخصیت‌های اصلی را در صفحهٔ نگاره پخش نموده است و موجب چرخش چشم مخاطب در تمامی نقاط شده است، به‌صورت کلی رابطهٔ بیش‌متنیت را با فضای کلی شعر نظامی از نظر جایگاه اشخاص، تعداد پیکره‌های انسانی و حیوانی و چینش عناصر زمینه، برقرار ساخته است و از این طریق بیان همسو با اشعار نظامی ایجاد شده است.

بررسی ویژگی‌های بیانی هنرمند در نگارهٔ معراج مطابق با متن ادبی

داستان معراج پیامبر، همواره مورد توجه شاعران اعصار مختلف قرار داشته است. از میان این شاعران، نظامی با توجه بیشتر و توصیفات زیباتری به شرح این داستان در ابتدای تمام منظومه‌هایش پرداخته است که در این بین در مخزن‌الاسرار به تفصیل آن را به زبان نظم ایراد و تشریح کرده است. باتوجه به اعتقادات دینی و مذهبی مردم، توجه نگارگران نیز از این واقعه غافل نمانده است و این داستان منظوم توسط نقاشان گوناگون به تصویر درآمده است که در میان آن‌ها، سلطان محمد نقاش، نگارگر دربار شاه تهماسب و نمایندهٔ بحق مکتب تبریز دوم، با درآمیزیِ تکنیک و خلاقیت هنرمندانهٔ خود در کلام نظامی، به زیبایی داستان معراج پیامبر را ترسیم کرده است. عناصر تصویری این نگاره دربردارندهٔ آسمان، ابرهای پیچان، ستاره‌ها، هالهٔ نور، پیکره‌های ملائک، جبرئیل و پیامبر است که با تکیه بر عناصر بصری همچون رنگ، خط، حجم، بافت، سطح، ریتم، حرکت و ترکیب‌بندی به‌وجود آمده‌اند. سلطان محمد با هنرمندی تمام توانسته در عین تکراری بودن مضمون داستان، تصویری متفاوت از نگاره‌های پیشین را خلق کند و به درستی از شعر نظامی استفاده کرده است. به گونه‌ای که آژند معتقد است: «حرکت و حیات، رنگ‌های دلاویز و دلنشین، آسمانی لاجوردین آکنده از ابرهای پیچان، لشکر فرشتگان با بال‌های زرین و انبوه هدایا، پیامبر سوار بر براق، اسب انسان سر و جبرئیل پیشتاز در مقابل فرشتگان از برای راهنمایی پیامبر، شعله‌هایی از دور سر پیامبر همچون هاله‌ای پرنور تُتُق[۱۳] می‌کشند، و ترکیب‌بندی بیضی‌وار و رانش به سوی کائنات، این همه با هم خصوصیات نگاره "معراج پیامبر" را برمی‌سازند و شاهکاری بی نظیر پدید می‌آورند، شاهکاری که کار و اجرای سلطان محمد را در

[۱۳] . پوشیده

میان نگاره‌های بی شمار" معراج "تاریخ نگارگری ایران خاص‌تر می‌کند» (۱۳۸۴: ۱۶۸)؛ اما نکته‌ای که می‌توان آن را به‌عنوان مهم‌ترین عامل شکل‌دهندهٔ نگاره و عناصر موجود در آن قلمداد کرد، درکِ سلطان محمد از توصیفاتِ شاعر از این لحظه و تشکیل فضایِ اثر مطابق با متن نخست است. در ادامه عواملی که سلطان محمد با بهره‌گیری از ادبیات به ترسیم این نگاره پرداخته و به جلوه‌گری دست زده است، مورد بررسی قرار می‌گیرد.

نخستین عنصری که در این نگاره نظر مخاطب را به خود جلب می‌کند، پس‌زمینهٔ کلی کار؛ یعنی رنگ لاجوردی آسمان است که نشان از رخ دادن این اتفاق در شب مطابق با این بیت نظامی دارد:

«در شب تیره آن سراج منیر/ شد ز مهر مراد نقش‌پذیر

گردن از طوق آن کمند نتافت/ طوق زر جز چنین نشاید یافت» (نظامی،۱۳۱۳:۱۱)

بر این اساس، از بین مخاطبان این نگاره، کسانی که شعر را خوانده باشند، می‌توانند ارتباط بین کلام شاعر و تصویر نقاش را درک کنند و بقیهٔ افراد از درک این موضوع عاجزند که به این ترتیب می‌توان گفت: در ترسیم این قسمت بینامتنیت ضمنی رخ داده است. علاوه بر این، سلطان محمد با بهره‌گیری از عناصر بصری همچون خط، بافت و حرکت، در ترسیم حالت بدن فرشته‌ها، ترکیب‌بندی کلی اثر را که دایره‌ایست و نمادی از الوهیت پروردگار نیز است را شکل داده و همچنین فضای نورانی در شب، در پی القاء حس حرکت و عروج به سمت بالا به مخاطب بوده است که از کلیت متنِ شعر هم این مضمون قابل استنتاج است و بیش‌متنیت و با الهام گرفتن از متن شعر برقرار گشته است. به‌طوری که در متنِ نظامی می‌خوانیم:

«خیز تا در تو یک نظاره کنند/ هم کف و هم ترنج پاره کنند

آسمان را به زیر پایهٔ خویش/ طره نو کن ز جعد سایهٔ خویش

بگذران مرکب از سپهر بلند/ درکش ایوان قدس را به کمند» (نظامی، ۱۳۱۳:۱۰).

همچنین در بیتِ:

«سرعت برق این براق تراست/ برنشین کامشب این یتاق تراست

چونکه تیر یتاقت آوردم/ به جنیبت براقت آوردم» (نظامی، ۱۳۱۳،۹).

شاعر در پی نشان دادنِ چالاکی و سرعت فراوان اسب پیامبر بوده است و سلطان محمد با ترسیم دست‌وپای اسب به‌طوری که گویی در حال راه تاختن به سرعت به سمت جلو است، بینامتنیت صریح را از نوع دگرگونی به دلیل بیان متفاوت شعر و نگاره، برقرار ساخته است.

در قسمت عناصر انسانی نیز، سلطان محمد با کشیدن هالهٔ نور دور سر پیامبر و جبرئیل، ضمن آنکه همسو با تفکرات مذهبیِ دربار شاه تهماسب نسبت به دین اسلام و جایگاه افراد برجستهٔ آنان مطابق با سنت نگارگری در ادوار پیشین عمل نموده است؛ در پی نشان دادنِ مقام و جایگاه برتر آن‌ها نسبت به سایر فرشته‌ها و تمایز پیامبر نسبت به دیگر آدمیان نیز بوده است که به سهولت قابل ارجاع به متن شعر است. و بیش‌متنیت با ابیاتی نظیر ابیات زیر، برقرار شده است.

«چون نگنجید در جهان تاجش/ تخت بر عرش بست معراجش

سر بلندیش را ز پایه پست/ جبرئیل آمده براق به دست» (نظامی، همان).

تصویر۲، معراج پیامبر(۹۵۰–۹۴۶ه. ق)، برگی ازخمسه تهماسبی، منسوب به سلطان محمد نقاش، محل نگهداری: موزه بریتانیا؛ مأخذ:(آژند، ۱۳۸۴:۱۶۹)

نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر، به مطالعهٔ دو نگاره، شیرین در چشمه‌سار و معراج پیامبر(ص) از خمسه تهماسبی با رویکرد ترامتنیت در دو حیطهٔ متن و تصویر پرداخته شد. و به نتایج پیش‌رو ختم گردید: براساس متنِ پژوهش و یافته‌ها، مشخص گردید مؤلفه‌های اصلیِ متن که به‌صورت عناصر تصویری در نگاره پدیدار گشته‌اند؛ شامل تشبیه شیرین به ماهی درون آب، سفیدی شیرین به ماه، تشبیه گیسوان شیرین به ابرهای سیاه، توصیف رنگ نیلگونِ کمربند شیرین، توصیف رنگ آب رود و در نگاره معراج پیامبر: توصیف جایگاه پیامبر به‌عنوان کسی که به لحاظ جایگاه، هیچ موجود زمینی در زمره وی نیست توسط شاعر و ترسیم پیامبر با هالهٔ نور و سوار بر اسب انسان سر، توصیف عشق مردم به پیامبر همچون عشق یوسف و زلیخا نشان از تلمیح دارد. همچنین توصیف چالاکی و چابکی براق در شعر و ظهور اسبی چابک در نگاره، مطابق با متن نخست است، متنی که از صناعات ادبی همچون توصیف، تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، حسن‌تعلیل، تلمیح، اغراق و غیره استفاده کرده است و نقاش نیز گاهی عینا و گاهی غیرمستقیم صناعات ادبی را وارد نگاره کرده است. باتوجه به یافته‌های پژوهش مشخص گردید که

تصویر بر پایهٔ متن ترسیم شده است و رابطهٔ متن و تصویر از نوع برگرفتگی است. بارزترین نمونهٔ همسو شدن متن و تصویر در نگاره شیرین در چشمه‌سار و معراج پیامبر، ظهور ابیاتی از متن اول (شعر) در متن دوم (نگاره) است که شاهدی بر وجود رابطهٔ بینامتنیت صریح است. در قسمت عناصر تصویری، آسمان، زمین، رود، صخره‌ها، حیوانات، گیاهان، انسان‌ها، ملائک و غیره در نگاره پدیدار گشته‌اند که نقاش گاهی به‌صورت کنایی و اشاره‌وار در ابیاتی از قبیلِ: (سپیده دم چو دم بر زد سپیدی/ سیاهی خواند حرف ناامیدی) و (در شب تیره آن سراج منیر/ شد ز مهر مراد نقش‌پذیر) در ترسیم فضایِ آسمان نگارهٔ شیرین به رنگ طلایی و نگارهٔ معراج به رنگ آبیِ لاجوردی، برگرفتگی نگاره از شعر، از نوع بینامتنیت ضمنی است. همچنین در ترسیم نباتات، جمادات، انسان‌ها و ملائک در هردو نگاره، بیش متنیت برقرار شده است. علاوه بر این، در حیطهٔ عناصر بصری در نگاره شیرین در چشمه‌سار، ریتم، خط، رنگ، حجم و ترکیب‌بندیِ نگاره، همگی در جهت به تصویر کشیدنِ بیانات و افکار شاعر ترسیم شده‌اند و به نوعی بیش‌متنیت برقرار گشته است. همچنین در نگاره معراج پیامبر، خط و ریتم دورانیِ ملائک بر گرد پیامبر نشان‌دهندهٔ جایگاه رفیع پیامبر است که در متن شعر نیز به آن اشاره شده است و می‌توان گفت بیش‌متنیت ایجاد گشته است. رنگ‌های به کار رفته در این نگاره، لاجوردی، طلایی، قرمز، سفید و سبز هستند که مجاورت این رنگ‌ها درکنار هم ترکیبی چشم‌نواز ایجاد کرده و به پویایی اثرکمک کرده است که در این قسمت نیز نگارگر با الهام از شعر و فضای معنویِ حاکم بر آن این رنگ‌ها را به کار برده است و به گونه‌ای بیش‌متنیت برقرار گشته است. علاوه بر این‌ها در ترسیم پیامبر و ملائک، سلسه مراتب بالا بودن پیامبر و وجود ابرهای پیچان، به تصویر عمق بخشیده است و بیش‌متنیت ظاهرگشته است و با ترکیب‌بندیِ پیکره پیامبر در وسط و ملائک برگردِ وی در پی القاء احساس عرفانی به مخاطب بوده است و در این بخش نیز بیش‌متنیت برقرار گشته است و به زیبایی مفهوم شعر در تصویر به نمایش درآمده است.

منابع

آژند، یعقوب. (۱۳۹۴)، *مکتب نگارگری تبریز و (قزوین_مشهد)*، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.

--------. (۱۳۸۹)، *نگارگری ایران*، چاپ دوم. تهران: سمت.

--------. (۱۳۸۴)، *مکتب نگارگری تبریز و (قزوین و مشهد)*، تهران: فرهنگستان هنر.

--------. (۱۳۸۴)، *سیمای سلطان محمد نقاش*، تهران: فرهنگستان هنر.

آلن، گراهام. (۱۳۸۵)، *بینامتنیت*؛ ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

پاکباز، رویین. (۱۳۸۴)، *نقاشی ایران: از دیروز تا امروز*، تهران: زرین و سیمین.

خرمی، مریم و خانی، مینو. (۱۳۹۶)، «تحلیل بازتاب نقاشی در جامعه قرن ششم هجری با نگرش به آثار نظامی گنجوی.۶۳.

شایسته‌فر، مهناز. (۱۳۸۶)، «جایگاه مضمونی و زیباشناسی شعر در نگاره‌های خمسه شاه تهماسبی»، مطالعات هنر اسلامی، شماره .۷. صص۱۱-۲۱.

کریمیان، حسن و جایز، مژگان. (۱۳۸۶)، «تحولات ایران عصر صفوی و نمود آن در هنر نگارگری». فصلنامه مطالعات هنراسلامی، شماره.۷ .

کریستوا، ژولیا. (۱۳۸۱)، *کلام، مکالمه، رمان*؛ ترجمهٔ پیام یزدانجو، چاپ اول، تهران: آگه

نظامی. (۱۳۸۸)، *کلیات خمسهٔ نظامی گنجوی*، به تصحیح وحید دستگردی، به اهتمام پرویزبابایی، تهران: نگاه.

----. (۱۳۱۳)، *کلیات خمسهٔ نظامی گنجوی*، به تصحیح وحید دستگردی، تهران: ارمغان.

نجارپور جباری، صمد و خواجه عطاری، علیرضا. (۱۳۹۴)، «جانبخشی به طبیعت در آثار سلطان محمد». فصلنامه علمی نگارینه هنر اسلامی، شماره.۷ و۸. صص۸۶-۸۷.

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۸۶)، «ترامتنیت مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها». پژوهشنامه علوم انسانی. شمارهٔ .۵۶ . صص ۹۹-۸۳.

یاوری، حسین. (۱۳۹۰)، *تجلی نور در هنرهای سنتی ایران*، چاپ سوم، تهران: سوره مهر.

فصلنامهٔ علمی مطالعات هنر و زیباشناسی

دورهٔ سوم، شمارهٔ ۱۰، زمستان ۱۴۰۲

The influence of literature on the formation of the artist's expression, focusing on the theory of Gérard-Genet's transtextuality and the reading of two works by Sultan Muhammad Azkhamse-Tahmasbi (Shirin Dar Cheshme and Meraj Hazrat Muhammad (PBUH))

Abstract

Persian literature has always been an important reference for arts and artists have created magnificent works based on its rich themes and concepts. In the meantime, painters have focused more on this precious heritage and over the years, influenced by literature, they have created brilliant works. Among these works, we can refer to Khamsa Tahmasabi and its romantic and mystical paintings, which seems to have more faithfulness in depicting the details of the poem's text and have an expression in line with Nizami's words. Based on this, this research, focusing on Genet's theory of transtextuality, which analyzes the relationship between two texts, has studied the reading of two sweet images in Cheshma-Sar and Meraj of the Prophet from Khamsa Tehamasbi. The purpose of this research is to investigate the influence of literature on the formation of the artist's expression, based on Genet's theory of transtextuality in the two paintings of the Ascension of the Prophet and Shirin Darchashme Sar. The main question is: What are the components of literary texts in shaping the artist's expression in Khamse Tehamasbi? The research method in this study was descriptive-analytical and comparative, and the data collection method was library-documentary. The results of the research indicate that the artist's expression is sometimes directly and clearly and sometimes ironically and implied in the paintings, and the relationship between the text and the image is clearly recognizable to the audience who is aware of the story, as in the painting. hypertextuality and implicit intertextuality can be distinguished.

Keywords: Literature, artist expression, transtextuality, Sultan Muhammad, Khosrow and Shirin, the rise of the Prophet.