دو فصلنامهٔ علوم ادبی
سال ۵، شمارهٔ ۸، پائیز و زمستان ۱۳۹۴
(صص: ۱۱۶-۱۰۱)

تأثیر سبک خراسانی بر نگارگری ایرانی*

منیر عسگرنژاد[1]
مدرس دانشگاه آزاد اسلامی، تهران مرکزی

محمّدعلی گذشتی[2]
دانشیار زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران مرکزی

چکیده

احساس، زبان مشترک انسان‌هاست و ادبیات و هنر، زبان بیان احساس؛ ادبیات زبان گفتار و نوشتار است و هنر بازگوکننده آن به روایت تصویر. طبیعت بهترین و آموزنده‌ترین تصویر برای شاعران و هنرمندان است. در سبک خراسانی، بویژه در *شاهنامه*، اشعار رودکی، سخن منوچهری، خمسه نظامی و ... عناصر طبیعی، الهام‌بخش شاعران در سروده‌ها می‌باشند که در سایر سبک‌ها کمتر با آن روبرو هستیم. پیوند ادبیات و نقاشی امری غیرقابل انکار است و اجزای این پیوند را در سبک خراسانی و مکتب نگارگری هرات به عالی‌ترین شکل خود می‌بینیم. می‌توان گفت که زیبایی‌شناسی ادبی ـ هنری، نه تنها با سبک خراسانی آغاز می‌شود، بلکه در این سبک به عالی‌ترین درجه نیز می‌رسد. کتابت، معماری، نگارگری، نقاشی قهوه‌خانه‌ای و ... از نمونه‌هایی تکامل یافته در اثبات این فرضیه است که سبک خراسانی، مادر ادبیات تصویری فارسی است.

واژه‌های کلیدی: سبک خراسانی، هنر، نگارگری، زیبایی‌شناسی، *شاهنامه*، فردوسی.

---

* تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۰۲/۲۵؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۱۰/۳۰.

(نویسنده مسئول)
1. **E-mail:** asgarnezhad@yahoo.com
2. **E-mail:** magozashti@yahoo.com

بیان مسئله

ادبیات و هنر بازگوکننده ارزش‌های دینی، ملی و تاریخی و همچنین بیانگر اساطیر و حماسه‌های هر قوم است. در تمام اعصار، هنر در اختیار ادبیات قرار می‌گیرد و ادبیات نیز به گونه‌ای وامدار هنر است، چرا که ریشه اصلی تمدن و فرهنگ با ادبیات محکم و استوار و با هنر به زیباترین شیوه ممکن بیان می‌شود؛ بنابراین ادبیات از هنر قابل تفکیک نیست. سبک خراسانی بهترین نمونه پیوند ادبیات و هنر در زبان و ادبیات فارسی است. زیبایی‌شناسی ادبی ـ هنری، نه تنها با سبک خراسانی آغاز می‌شود ، بلکه به عالی‌ترین درجه می‌رسد.

سؤالات تحقیق

در این پژوهش به پرسش‌های زیر پاسخ می‌دهیم:

۱. پیوند ادبیات و هنر از کجا آغاز شده است و شاعران و هنرمندان چگونه این ارتباط را بازگو یا بازنمایی می‌کنند؟

۲. آیا نویسندگان و شاعران به ارتباط رنگ‌ها، شکل‌ها و مناظر توصیفی آگاه بوده‌اند و یا هنرمندان و نگارگران به کشف این ارتباط پرداخته‌اند؟

۳. می‌توان سبک خراسانی را مادر زبان تصویری و نگارگری ایران دانست؟

فرضیه‌ها

پیوند بین ادبیات و هنر به گونه‌ای شکل گرفته است که به درک متعالی از هنر و ادبیات و خدمت به جامعه بپردازد. کتابت، معماری، نگارگری، نقاشی قهوه‌خانه‌ای و ... از نمونه-هایی تکامل یافته در اثبات این فرضیه است که سبک خراسانی، مادر ادبیات هنری ـ تصویری فارسی است.

تاکنون پژوهش مستقل و جامعی در ارتباط با این موضوع صورت نگرفته است، اما در کتاب‌ها و مقالاتی می‌توان رگه‌هایی از موضوع مورد بحث را یافت.

مقدمه

بی‌شک، شناخت ریشه‌های مختلف پیوند بین شعر و نقاشی قدیم ایرانی پژوهشی وسیع را می‌طلبد که در بررسی‌های هنر ایران به آن توجه کافی نشده است. به صراحت می‌توان گفت که این دو شکل آفرینش هنری، نه فقط از لحاظ بینشی، بلکه از لحاظ زیبایی‌شناسی نیز با یکدیگر ارتباط تنگاتنگ دارند. احساس زبان مشترک انسان‌هاست و ادبیات و هنر، زبان بیان احساس؛ ادبیات زبان گفتار و نوشتار است و هنر بازگوکنندهٔ آن به روایت تصویر. طبیعت بهترین وآموزنده‌ترین تصویر برای شاعران و هنرمندان است. ادبیات فارسی سرشار از تشبیه‌ها و استعارات و عناصر زبانی و ادبی قدرتمند است؛ از دیدگاه فکری نیز، عالی‌ترین اندیشه‌های آرمانی و انسانی را بازگو می‌کند. صور خیال در شعر فارسی و نقاشی ایران بر هم منطبق هستند؛ همان توصیف‌های بکری را که شاعران از عناصر طبیعت، اشیاء و انسان ارائه می‌دهند، در کار نقاشان هم می‌توان باز یافت. شاعر شب را به لاجورد، خورشید را به سپر زرّین، روز را به یاقوت زرد، رخ را به ماه، قد را به سرو، لب را به غنچه و ... تشبیه می‌کند؛ و نقاش معادل تجسمی این زبان استعاری را با هنر بازگو می‌کند. این‌گونه تصاویر نمادین و سمبلیک بر اساس مضامین ادبیات حماسی و غنایی فراهم می‌شود. این تصاویر به شکل مستقیم از ادبیات متأثرند و هرگاه که ادبیات به سوی تکرار پیش می‌رود و سطح ادبی و فکری آن تنزل می‌یابد، نگارگری و هنر وابسته به ادبیات نیز تهی می‌شود و فقط تقلیدی خواهند بود.

گاهی می‌توان گفت که اثرپذیری هنرهای تجسمی از ادبیات قوی‌تر است تا تأثیر آثار هنری بر ادبیات. پس با این نگرش می‌توان گفت که هر قدر آثار ادبی از تنوع و ارزشمندی برخوردار باشند، هنر نیز به همان اندازه متفاوت و قابل خواهد بود.

در *شاهنامه* فردوسی، اشعار رودکی، سخن منوچهری، *خمسه* نظامی و ... عناصر طبیعی، الهام‌بخش شاعران در سروده‌ها می‌باشند. پیوند ادبیات و نقاشی امری غیرقابل انکار است و اجزای این پیوند را در شعر فارسی و مکتب نگارگری هرات به عالی‌ترین شکل خود می‌بینیم. می‌توان گفت که زیبایی‌شناسی ادبی ـ هنری، نه تنها با

شاهنامه به شکلی جدی آغاز می‌شود، بلکه در این کتاب نیز به عالی‌ترین درجه می‌رسد. کتابت، معماری، نگارگری، نقاشی قهوه‌خانه‌ای و ... از نمونه‌هایی تکامل یافته در اثبات این فرضیه است که: *شاهنامهٔ* فردوسی نمونه کامل ادبیات تصویری فارسی است.

در این پژوهش، سعی شده است اثرپذیری هنر از ادبیات تصویری را بویژه در کتابت و نگارگری با بررسی *شاهنامه* فردوسی بررسی نماییم. همان‌گونه که مشخص است، اقبال نظر مردم ایران زمین بیشتر معطوف به داستان، روایت و شعر بوده و به علت‌های مختلف کمتر متوجه نگارگری و نقاشی شده است.

پیوند ادبیات و نقاشی در ایران

بی‌قراری‌هایی که نقاش بر پرده رسم می‌کند، نیازی که نگارگر بر صفحه می‌نگارد، شعر و آهنگی که گوینده و نوازنده با آن بیان حال خویش را هویدا می‌کنند، غیبتی خوانده شده که حضور است و تعریف سرگشتگی و جست و جوی هر آنچه که باید باشد، نیست می‌شود. تصویر این بی‌قراری بر گنبدها، چشم را مکرر به آسمان لایتناهی می‌برد و رؤیای بهشتی قالی‌هایی که گام را بر خود گرد می‌آورد، می‌شود و در باغ‌ها با آنچه روشنایی و آئینه خوانده می‌شود، ابدیت به رویا می‌رود؛ و نقش یغمایی مردمان و قصه کوچ ایشان بر گلیم و گبه‌ها می‌نشیند و سفالینه‌ها حامل روشنایی و رمز می‌شوند و رنگ‌های اُمرا و اُخرا، طلایی و فیروزه‌ای بر بوم‌ها تعبیر "آنچه یافت می‌نشود، آنم آرزوست" می‌شود؛ سریر قلم به رسم و فریاد زدن کلمه کلمه تکرار در آغاز کلمه بود را به ذهن متبادر می‌کند.

هنر نتیجه پاداش روح است یا به عبارتی، هنر را تصویری از بهشت مثال روح دانسته‌اند. هر یک از آثار هنری را می‌توان آئینه تفکر دانست؛ همچنان‌که روح تشنهٔ مخاطب یا تماشاگر در بستر غرفه‌های فیروزه‌ای در گسترهٔ اشعار حماسی فردوسی و شعرهای رنگین نظامی و یا داستان‌های شیرین مثنوی و شعرهای غنایی و عرفانی حافظ و یا نگاره‌های رضا عباسی، استاد بهزاد و ... سیراب شدنش تشنگی مکرر است.

زیبایی در طبیعت وجود دارد، اما زیبایی‌شناسی بی‌تردید از ذهن و روح و تفکر انسان می‌تراود، و چون تراوش‌های ذوق و ذهن آدمی ـ اگرچه ناچیز ـ دستاورد اساسی وجود اوست، دست کم یک بار قابل بررسی و تأمل است. این دستاوردها لامحاله در مسیر خود برای پیشرفت بشری گرانبار بوده‌اند. ارزش زیبایی‌شناسی و تحقیق در آن است که مفاهیم کلیدی را در اختیار ما می‌گذارد و به منظور برگرفتن غبار از چهرهٔ ملت‌ها و انسان‌ها به طور کلی در طول زمان می‌توان برای زیبایی‌شناسی و تاریخ زیبایی‌شناسی، عزم و آهنگ و حرکتی فرض کرد و هدف و قانون و نظامی در نظر گرفت (بلالی دهکردی، ۱۴:۱۳۷۴).

فضای نگارگری همچون شعر، پیش از آنکه به وسیلهٔ نقاش به تصویر درآید، از باورها و اعتقادات وی عبور می‌کند و رنگ و نشان خاصی می‌نمایاند. بینش فردی و اجتماعی تأثیر مستقیمی در شیوهٔ بیان، روابط سطوح، خطوط، ترکیب‌بندی، فضا، استفاده از رنگ‌ها و ... دارد.

در دوره‌ها و قرن‌های گذشته *شاهنامه*‌نگاری و یا *خمسه*‌نگاری مورد توجه بوده است. با لحاظ آنکه داستان‌ها و روایت‌ها، مکرر در دوره‌های مختلف کتابت و مصور شده‌اند، هنرمندان هر دوره با توجه به تفکرات و شرایط اجتماعی فرهنگی و سیاسی آن زمان، طبق خواست حامیان خود آن را مصور می‌کرده‌اند. با ذکر این نکته که کاتب و یا نگارگر در هر دوره خود را ملزم می‌دانسته‌اند بر فنون ادبی، به جهت درک درست و کامل ارتباط میان متن و نقش، تنظیم ایده‌آل تصاویر و جایگزین مناسب در فواصل داستان اشراف داشته باشد، کسب مهارت‌های لازم جهت طراحی و نقاشی از مضامین و عناصری به غایت متنوع از جمله پیکر و آناتومی انسان و حیوانات، پیکره‌های درختان و نقش گل و گیاه امری غیرقابل اغماض بوده است.

در همین راستا توانایی و اشراف به کارکردهای روانی نقش و از همه مهمتر رنگ‌ها نیز با توجه به مضامین و مفاهیم ثبت شدهٔ آن نزد جامعه و اجتماع مهم بوده است. از آن گذشته در رسم و حتی ساخت جنگ افزارها، بناها، ضمیرها، دست‌بافت‌ها و نقوش تزیینی

و تجریدی و ... کسب تمرکز و آمادگی جسمی لازم برای پرداخت به جزئیات باعث می‌شد در کارگاه‌هایی که به تصویرگری این مجموعه‌ها اشتغال داشته‌اند، حضور گروه هنرمندان الزامی باشد. چنانکه آمده، گاه استادانی از دروس در این کارگاه‌ها حضور داشته‌اند. تأثیرپذیری هر کدام در اساتید فن از دیگری بعید نمی‌نماید. نقاشان بی‌شک ضمن بهره‌مندی از کلام فردوسی و نظامی، از شاعران دیگر تأثیر و الهام گرفتند.

با اندک تأملی در خصوص اقبال توجه به کتاب *شاهنامه* و نگاره‌های موجود از داستان‌های این اثر، مشخص می‌شود که مجموعهٔ این آثار، تاریخ ادبی، هنری و فرهنگی ما را رقم می‌زند؛ تاریخی که نمی‌توان از آن به سادگی گذشت. این سیر در طول قرن‌ها همواره بر یکدیگر تأثیر گذارده و به ما رسیده است. ادیب یا شاعر همراه با نگارگر در پی وصول به مطلوبی بوده‌اند متعالی که نادیده انگاشتن هر کدام به معنی نفی دیگری است. کما اینکه می‌توان به یکی از نگرش‌های کلاسیک متداول اشاره داشت که ادبیات را نیز هنر شمرده‌اند و معنای چنین نگرشی این است که «اثر ادبی تمامی‌خصوصیات اثر هنری را داراست» (بهین، ۲۲۵:۱۳۸۵).

همچنان‌که همواره شاعر را به گونه‌ای نقاش می‌دانند، نگارگر نیز ادیبی است که با شعر و داستان آگاه است. هنرمند و شاعر ایرانی همواره خود را وام‌دار طبیعت می‌داند، زیرا از روزگاران کهن این باور عینیت یافته که طبیعت بهترین آموزگار و الگو برای هنرمند است. هنرمندی که روح و سرشتش با عناصر طبیعی عجین شده باشد، نمی‌تواند غیر از آنچه به آن وابسته و دلبسته است را بنگارد.

از ویژگی‌های اساسی نقاشی ایران در سده‌های پس از استقرار اسلام، پیوستگی با ادبیات فارسی است. نقاش از مفاهیم و مضمون‌های ادبی بهره می‌گیرد، صحنه‌ها و شخصیت‌های داستانی را به تصویر می‌کشد و سخن شاعر یا نویسنده را به زبان طرح و رنگ مجسم می‌کند. ادبیات فارسی و هنر ایرانی پیوند درونی و ذاتی دارند، زیرا هنرمند و نویسنده یا شاعر، بر اساس بینشی واحد که ریشه گرفته از یک فرهنگ و فضای فکری است، به آفرینش می‌پردازند.

آنها به آرمان‌شهری متعالی نظر دوخته‌اند که از بین واژه‌ها و تشبیهات طبیعی آثار ادبی، در خیال‌نگاری تصاویر هنرمند متجلی می‌شود و آنچه را که زبان واژه از گفتن آن ناتوان است، قلم هنرمند با زبان تصویر بیان می‌کند. شافتسبری[1] ذهن را سرمنشاء زیبایی دانسته است. او ذهن را خلاق می‌داند و معتقد است که قداست خلاقهٔ ذهن نشأت گرفته از خداوند خالق است که انسان را بر صورت خود آفریده است.

نقاشان حتی در تبیین اصول فنی کارشان تحت تأثیر ادبیات هستند؛ آنها رنگ‌ها را چون "عاشق و معشوق" در کنار هم می‌نشانند؛ از "ملاحت" و "نازکی" طرح سخن می‌گویند و نظیر اینها، مهمتر آنکه، وزن و قافیهٔ شعر فارسی، تقارن گفتار و حرکت آدم‌های داستان، و به طورکلی قواعد و قوانینی که در انشای ادبی ملحوظ بوده، معادل‌هایی را در ترکیب‌بندی نقاشی نشان می‌دهند. بی‌شک می‌توان از یک تشابه ساختاری بین شعر و نقاشی سخن به میان آورد. از این روست که نقاشی همراه با تحول سخنوری پیشرفت کرد و سرانجام در زمانی که ادبیات کلاسیک فارسی، غنا و تنوع و عمق محتوای خود را از دست داد، هنر نقاشی اروپایی- که به سبب شرایط اجتماعی آن زمان قابل حصول بود - روی آورد و رفته رفته شیوهٔ نقاشی باختر زمین را جذب کرده و سرانجام به یک هنر دو رگه استحاله یافت. اما از سوی دیگر ملاحظه می‌کنیم که در اواخر سدهٔ نهم در بطن تجریدگرایی عام نقاشی ایران، تمایلی آشکار به بازنمایی جهان محسوس زاده می‌شود. این یک گرایش مقطعی و زودگذر نیست، بلکه خط پیوسته‌ای است که آثار هنرمندان برجسته‌ای چون بهزاد، میرسیدعلی، محمدی و رضا عباسی را به هم ربط می‌دهد.

۱. آنتونی اشلی کوپر، سومین لرد شافتسبری(۱۶۷۱-۱۷۱۳)، از فلاسفهٔ سده هیجدهم میلادی است. فلسفهٔ شافتسبری از نگرش و دیدگاه غایت انگارانهٔ نیرومندی شکل گرفته بود. مطابق این نظر همه اشیاء، پاره‌ای از یک نظم کیهانی هماهنگ همراه با مشاهدات واضح و روشن نوع انسان است.

این نقاشان بی‌آنکه با بینش آرمانی مسلط بر هنر آن روزگار قطع رابطه کنند، نگاهشان را به انسان و محیط زندگی‌اش معطوف می‌دارند. نخست سعی بر آن است پیکر انسان از طریق بازسازی سکنات و حرکات طبیعی‌اش جلوه‌ای "زنده" یابد. گام بعدی در جهت "زنده نمودن"جهان پیرامون است.

نقاشان می‌کوشند تا اشخاص را با محیط پیوند دهند و تمامی تنوع دنیایی که آدم‌های بی‌شمار و جزئیات زندگی روزمره را مطرح می‌کند، بنمایانند؛ و سرانجام آدم عادی ظاهر می‌شود و کانون توجه قرار می‌گیرد. همهٔ این‌ها حقله‌هایی از یک زنجیرند. روند مشابهی نیز در ادبیات فارسی مشهود است که علت آن تأثیر ایدئولوژیکی زندگی شهری است. اگر در نقاشی‌های "ورقه و گلشاه"، عناصر جدا جدای مناظر طبیعی، چون شاخه‌ای یا درختی یا گلی یا بوته علفی را به نشانه‌ی زمین به کار می‌برند، در *شاهنامه* می‌توان تحول بعدی منظره‌سازی را دید: تصویر کوه‌ها، رودها و درختان به چشم می‌آیند و گونه‌گونی گیاهان افزون می‌گردد. منظرهٔ طبیعی اکنون در خدمت ویژگی بخشیدن به صحنهٔ فعل و عمل قرار می‌گیرد. هر فعلی به طور خود به خودی، مستقیم و موجز و بدون تفصیل نشان داده می‌شود. صرفاً جوهر این یا آن داستان در منظومه اهمیت دارد (همان، ۸۶).

اثرپذیری هنر تصویرگری و کتابت از *شاهنامه* فردوسی

کتابت و یا *شاهنامه*نگاری در دوره‌های مختلف، علاوه بر اینکه یک فن محسوب می‌شد، هنری ارجح نیز بوده است. ضمن اینکه هر حکومت و یا دوره‌ای برای تثبیت و یا ماندگاری خود در حیطهٔ ادب و هنر تلاش داشته است تا از برترین‌ها به شکل قابلی استفادهٔ بهینه کنند. در تصویرگری شاهنامه‌های موجود از بهترین و زبده‌ترین افراد استفاده می‌شده است. این مورد زمانی آشکار می‌شود که با تأمل درمی‌یابیم در تصویرگری *شاهنامه* کمتر مجموعه‌ای را می‌توان یافت که به قلم یک نگارگر به انجام رسیده باشد، کما اینکه آمده است حتی بر روی بعضی از تصاویر چند هنرمند قلم زده‌اند.

یکی از شاهکارهای هنر ـ دورهٔ تیموریان ـ نگارگری *شاهنامه* است که آن هم به کتابخانهٔ گلستان تعلق دارد و از آنجا که به دستور و با تشویق شاهزاده بایسنقر نگاشته و مصور شده و به نام وی شهرت یافته است. نقاشی‌های این کتاب از نظر رنگ‌آمیزی و تناسبات اجزای گوناگون تصویر، در نهایت استحکام و زیبایی است. بررسی نقاشی‌های این نسخه به خوبی تداوم سنت‌های پیشین مینیاتور ایرانی را در هنرستان هرات روشن می‌سازد؛ گرچه نام نقاش این مینیاتورها هنوز به طور قطعی شناخته نشده است، ولی خوشنویسی که اشعار این *شاهنامه* را نوشته است، میرزا جعفر مشهور به جعفر بایسنقری می‌باشد. «در ترکیب‌بندی‌های نگارگران این دوره هیچ عنصر نسنجیده و ناموزونی به چشم نمی‌خورد، خواه موضوع نگاره شاهزاده‌ای در حال تفرج باشد یا نبرد اسفندیار با گرگ‌ها. ساختار هندسی و نظم موجود در نگاره‌های دورهٔ بایسنقر میرزا، اغلب ولی نه همیشه، بر اساس ارتباط هماهنگ میان سطوح افقی و اریب و ضرب‌آهنگ ظریف در سرتاسر اثر است» (کن‌بای، ۱۳۷۸: ۶۲-۶۱).

به اعتقاد رادفر، در روند هنر کتاب‌آرایی ایرانی، بتدریج نظام زیبایی‌شناسی کاملی پدیدار شد که ساختار آن در تمام اجزا و در کل از منطقی یگانه برخوردار بود. تطبیق متقارن عناصر، تقسیم متناسب سطوح، تنظیم هندسی نقوش، تلفیق موزون خط‌ها و ترکیب متعادل رنگ‌ها، همه از دستاوردهای هنر اسلامی ـ ایرانی بوده که باعث وحدت مضمونی و بصری در نسخه‌های خطی فارسی گردیده‌اند. بدین‌گونه، پیوندی درونی میان اجزای مختلف کتاب ـ از جلد و سرلوح تا صفحات متن و تصویر ـ به وجود آمد که محصول پیروی هنرمندان و صنعتگران از الگوی فرهنگی واحدی بود. هدف مشترک استادان خطاط، نقاش، مذهب و صحاف، نیل به آن زیبایی متعالی بوده است که نه تنها چشم‌ها را بنوازد، بلکه دل‌ها را نیز روشنی بخشد (رادفر،۱۳۸۵: ۴۲).

به این دلیل که نقاشی‌های ایرانی در لابه‌لای کتاب‌ها و اشعار و نوشته‌های ادبی به تصویر آمده‌اند، تلفیق متن و طرح اکثر آنها مشاهده می‌شود، به طوری که می‌توان تصاویر گویای موضوعی هستند که ریشه در اشتراک تخیل و زیبایی در ادبیات و نقاشی

دارد و این وجه اشتراک با رابطهٔ همنشینی واژه و نقش ختم شده است، به شکلی که زیبایی بصری تصاویر به درک بهتر جزئیات متن کمک می‌کند. رنگ‌ها نیز در تصویرگری *شاهنامه* فردوسی، گاه به شکلی نمادین بر صفحه نشسته‌اند؛ مثل به تصویر کشیدن سیمرغ با رنگ‌های خیره‌کننده و بی‌شمار؛ رنگ‌هایی که نمادی است خاصّ این پرندهٔ اساطیری. حرکت و بُعد زمان و مکان نیز در تصاویر، گویای تغییر فصل، شب و روز، رشادت‌ها، پهلوانی‌ها، سنت‌های ملی، عشق و ... است. ندرلو در این باره چنین اشاره می‌کند: «بیان تصویری در ایجاد فضای پر حرکت و خلاق از موضع و فضای داستان‌های *شاهنامه* در نسخهٔ بایسنقری دارای ویژگی خاص خود است که این اثر و مجموعه تصاویر دیگر آن، یکی از بهترین و شاخص‌ترین شاهنامه‌های مصور دورهٔ تیموری محسوب می‌گردد. این شیوهٔ خلق فضا و اجرای ساختاری تزیین و نیز ترکیب‌بندی عوامل بصری، مانند اجزای طبیعت، کوه‌ها، گل‌ها، درختان، معماری بناها و نیز طراحی پیکره‌های انسانی و دیگر عناصر مورد استفاده، الهام بسیاری از نسخه‌ها در همان دوره و دوره‌های بعدی گردید. در واقع شیوه‌ی بصری به کار رفته در شاهنامهٔ بایسنقری یک سرفصل مهم در تاریخ نقاشی ایرانی به شمار می‌رود، چه در مصوّرسازی شاهنامه‌های بزرگ و چه در دیوان‌های دیگر» (ندرلو، ۱۳۸۷: ۷۸) .

نقّالی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای

نقّالی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای را می‌توان نمود اجتماعی اثرپذیری هنر از ادبیات، به‌ویژه *شاهنامه* فردوسی دانست. نقّال راوی خاطرات و داستان‌های کهن این مرز و بوم است؛ یعنی آنچه را که در قالب داستان‌های اساطیری و پهلوانی‌های شاهنامه سینه به سینه به ما رسیده بود، در پرده‌های جادویی مرشد می‌دیدیم و با صدای گرم او چند باره می‌شنیدیم. اگر لذت نگارگری و کتابت متعلق به خواصّ جامعه و دربار بود، نقّالی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای به عموم اقشار تعلق داشت. مخاطبان و شاهدان صدا و پرده‌های تصویری و نوشتاری نقّال، اصولاً به تمام ماجرا و داستان آگاهی داشتند و آن را در ذهن خود تداعی می‌کردند.

پاکباز در اثر ارزشمند خود رشد نقاشی موسوم به قهوه‌خانه را برخلاف جریان‌های نقاشی آکادمیک و نگارگری جدید در خارج از حوزهٔ هنر رسمی تلقی می‌کند. به اعتقاد او این نوعی نقاشی روایی است که مقارن با جنبش مشروطیت بر اساس سنت‌های هنر مردمی و دینی و با اثرپذیری از طبیعت‌نگاری مرسوم آن زمان، به دست هنرمندان مکتب ندیده، پدید آمد و به بارزترین جلوه‌هایش در عصر پهلوی رسید (پاکباز، ۱۳۸۴: ۱۹۸).

پاکباز در بررسی آثار مربوطه به این نتیجه می رسد که پژوهندگان، سابقهٔ نقاشی مذهبی در ایران را به عهد صفویان ـ زمانی که تشیّع گسترش می‌یابد ـ مربوط می‌دانند ...، اما این‌گونه نقاشی که آمال و علایق ملی، اعتقادات میهنی و روح فرهنگ خاص لایه‌های میانی جامعهٔ شهری را بازمی‌تابید، پدیده‌ای جدیدتر از سایر قالب‌های نقاشی عامیانه (چون پرده‌کشی، دیوارنگاری بقاع متبرکه، نقاشی پشت شیشه با مضمون مذهبی، و جز اینها) بود. داستان‌های *شاهنامهٔ* فردوسی و *خمسه* نظامی، وقایع کربلا، قصص *قرآن* و حکایت‌های عامیانه، موضوع‌های اصلی این نقاشی‌ها را تشکیل می‌دهند. نقاش این موضوع‌ها را مطابق با شرحی که از زبان نقال، تعزیه‌خوان، مداح و روضه‌خوان می‌شنید و همان‌گونه که در ذهن مردم کوچه و بازار وجود می‌داشت، به تصویر می‌کشید (همان).

رنگ‌ها در این سبک از نقاشی، قراردادی است و با هدف گویا کردن تصویر توسط نقاشان قهوه‌خانه استفاده می‌شد. نقاشان قهوه‌خانه علاوه بر به تصویر کشیدن روایت داستان، تابع خواستهٔ مردم جامعه بودند و تخیل خود را به گونه‌ای هدفمند در نقش‌ها و رنگ‌ها می‌ریختند.

نقال، بیدارگر احساس انسان، راوی ذهن و هنر شاعر و نقاش است. تولستوی می‌گوید: «بیدار کردن احساس در ضمیر خویش، آن احساسی را که انسان تجربه کرده است و پس از بیدار کردن نقل آن، به واسطهٔ حرکت یا خط یا رنگ یا اَشکالی که به وسیلهٔ کلام بیان می‌شود. به طوری که دیگران هم، آن احساس را تجربه می‌کنند» (به نقل از: رید، ۱۳۷۴: ۲۱۸).

زیبایی‌شناسی کلامی ـ تصویری در نگارهٔ به بند کشیدن ضحاک

این نگاره از نقاشی‌های منسوب به سلطان محمد، نقاش بزرگ مکتب تبریز می‌باشد که جهت تصویرگری *شاهنامهٔ* فردوسی به تصویر آمده است. موضوع اصلی این نگاره، زندانی شدن ضحاک به دست فریدون در غاری بالای کوه دماوند است. نگاره، عناصر طبیعی کوه و غار را پررنگ نمایش می‌دهد. کوه و غار در اساطیر و هنر و ادبیات ملی و مذهبی ایران نقش مهمی دارند.

نگاره از نظم تصویری ـ کلامی برخوردار است و اثری ترکیبی و بین‌نشانه‌ای (بین متن و نشانه‌های تصویری) به شمار می‌رود.

الف: نظام و نشانه‌های کلامی

بخش اول نظام نشانه‌شناسی کلامی، بیتی است که در بالای نگاره، داخل قابی کنار غار نوشته شده است. این بیت براعت استهلال و زمینه‌ساز کل داستان و نگاره و گویای به بند کشیدن ضحاک است:

فروبست دستش بدان کوه باز بدان تا بماند به سختی دراز

این بیت توصیفی است از داستانی که ما تنها چند بیت از آن را در نگاره می‌بینیم؛ همان‌گونه که در بخش نظام و نشانه‌های تصویری خواهیم دید، تصاویر *شاهنامه*، گویای کل ابیات یک داستان می‌باشند؛ اگرچه نگاره‌ها، بخشی از داستان و اصولاً نقطهٔ اوج داستان را به تصویر می‌کشند.

بخش دوم این نظام به ابیات پایین‌ترین سطح نگاره اختصاص دارد و می‌توان شبیه به ابیات داستان‌های *شاهنامه*، آن را نتیجهٔ آموزشی و پندآمیز نهفته در نگاره دانست که بیننده را به تفکر در احوال ضحاک وامی‌دارد. این ابیات روایت‌گونه به واقعیت داستان می‌پردازد و در بیت آخر، شنونده یا بیننده را مخاطب قرار دهد:

بماند او بر این‌گونه آویخته وزو خون دل بر زمین ریخته
نباشد همی نیک و بد پایدار همان به که نیکی بود یادگار

بیـــا تـــا جهـــان را بـــه بـــد نسپـــریم بـه کوشـش همـه دسـت نیکـی بـریم
سخـــن مـــاند از تـــو همـــی یـادگـــار سـخن را چنیـــن خـوارمـایـــه مـــدار

گویا نقاش، گذشته از جنبهٔ زیبایی‌شناسی تصویر، با هدف خوانش داستان از فضای تصویر مرکزی نگاره، تنها این پنج بیت را به شکلی که بازگو شد، در آغاز و انجام نگاره نشانده است. بیت اول به جای عنوان و با نقش توصیفی در خدمت نقاشی قرار گرفته و بیت سوم نیز خبر از حالت آویخته شدن و روزگار ضحاک دارد و ابیات آخر نیز با زبان خطاب، بیننده را پند می‌دهد و به تفکر و تنبّه دعوت می‌کند. هر کس جهان را به بدی سپرد، ضحاک زمانه خواهد شد و فرقی ندارد که در چه زمان، مکان و لوایی باشد. ضحاک شاهی است که فرهٔ ایزدی را از دست داده است و پس از برکناری جمشید و کشتن پدر، به قدرت و سلطنت می‌رسد؛ بنابراین جامعه را در ظلم خود می‌کشد و دست روزگار او را توسط فریدون در غاری زندانی می‌شود که رهایی از آن ممکن نیست.

ابیات این نگاره از ابیات پایانی داستان ضحاک می‌باشد که نشان می‌دهد نگارگر با هدف و دوراندیشی قلم بر صفحه گذاشته و خطوط و نقش و رنگ را انتخاب می‌کند. نگارگر به نتیجه و سرنوشت آگاه است و از تمام ابیات، آن بخش از داستان را که خواننده را منقلب می‌کند، انتخاب کرده و به تصویر کشیده است.

ب : نظام و نشانه‌های تصویری

کوه و سنگ، غار، زنجیر و مسمار و... در ابیات نگاره وجود ندارد، اما عناصر اصلی داستان را تشکیل می‌دهند و در این‌جاست که تصویر رساتر از نوشتار عمل می‌کند و مکمل واژه و متن است.

ابیات پیشین داستان که در نگاره ذکر نشده است از این قرارند:

بیـــاورد ضحـــاک را چـــون نونـــد / بـه کـوه دمـاوند کـردش بـه بنـد
چـو بنـــدی بـر آن بنـــد بفـزود نیـــز / نبـود از بـد بخـــت مانیـــده چیـــز
ازو نـام ضحـاک چـون خـاک شـد / جهـــان از بـدِ او همـــه پـاک شـد
گسســته شــد از خـویش و پیونـد، او / بمـــانده بـه کـوه انـدرون بنـــد، او
بـه کـوه انـدرون جـای تـنگش گزیـد / نگـه کـرد غـــاری بُنـــش نـــاپدید
بیـــــاورد مسمـارهـــــای گـــــران / به جـایی کـه مغـزش نبُـد انـدران...

رنگ‌گزینی در این نگاره تناسب بسیاری با داستان دارد و اگـرچه کـوه و غـار از رنگ‌های متنوعی برخوردار نیستند، اما رنگ‌ها با سلیقه و تخیل نقاش بـه گونـه‌ای انتخـاب شده است که تصویر را زنده، نمادین و در عین حال طبیعی جلوه می‌دهد.

نتیجه‌گیری

علل موفقیت و ماندگاری شاهکارهای ادبی و هنری را در طول تاریخ ضمن لحاظ مضامین درون‌مایه و نمادین این آثار، باید در شیوه و روش بیان آنها و ظرافت‌ها و نکات زیبایی‌شناختی در این شاهکارها دانست. همچنان‌که هدف شاعر ایرانی تنها بیان منظوم روایت و داستان نیست و در پس هر کلمه و سطر معنا و مفهومی مستتر ساخته که ضمن حظ بردن از شکل بیانی و صورت ظاهری، درون‌مایهٔ اثر نگاه و نشان از واقعیت دیگری دارد، نقاش یا نگارگر داستان تنها تصویرگری نمی‌کند، بلکه بن‌مایه، جوهر و مفهوم داستان را با لحاظ مشخصه‌های عقیدتی و زیبایی و تأویل و با روحی معنوی به تصویر می‌کشد تا با هنر خود، درک مشترکی را رقم زند.

رابطهٔ همنشینی معجزه‌آسای رنگ، شکل، طرح و توصیفات طبیعی در آثار ادبی ـ تصویری ایران بویژه در *شاهنامه* فردوسی اتفاقی نیست، زیرا فردوسی با وجود تکرار مضامین و حتی گاه واژگان در خلال داستان‌ها و بیان اندیشه‌ها اگر نگوییم هرگز، کمتر از تکرار استفاده کرده است و با آگاهی کامل از نمادها و علم روان‌شناسی به انتخاب شخصیت‌ها، حالات، فضاها و رنگ‌گزینی پرداخته است؛ که این سخن در مورد سایر شاعران نیز صدق می‌کند. آن‌ها روزها و ماه‌ها به تماشای طبیعت نشسته‌اند تا رنگ و فضا برایشان درونی شده است.

با این دیدگاه، ویژگی‌های تصویری، واقعیت را آشکارا بازتاب نمی‌دهند، بلکه از منظر غایی به اثر نگریسته و در پی معناسازی هستند، که وصول به حقیقت اثر، بری از دشواری نیست. هرچند توجه محققان و اندیشمندان تاکنون بیشتر معطوف به کارکردهای زبانی، ادبی و فکری و همچنین شرح صوری، مباحث تطبیقی و اسطوره‌شناسی *شاهنامه* بوده است، اما به حقیقت می‌توان *شاهنامهٔ* فردوسی را نمونهٔ کامل نگارگری و ادبیات هنری ـ تصویری ایران دانست.

منابع و مآخذ

۱. آرنولد، سر تامس. (۱۳۷۸). *سیر و صور نقاشی ایرانی*: زیر نظر آرتوراپهام پوپ. (ترجمه یعقوب آژند). تهران: انتشارات مولی.

۲. آیت‌اللهی، حبیب‌الله. (۱۳۸۴). *مبانی نظری هنرهای تجسمی* (چاپ چهارم). تهران: انتشارات سمت.

۳. بلالی دهکردی، نقی. (۱۳۷۴). زیبایی‌شناسی در ادبیات و هنر. *نشریهٔ ادبیات داستانی* (۳۷)، ۱۴-۱۹.

۴. بهین، بهرام. (۱۳۸۶). رویکردی پساساختگرا به ادب و هنر. *فصلنامه اشراق*. (۴ و۵)، ۲۲۵-۲۳۸.

۵. تجویدی، اکبر. (۱۳۵۲). *نقاشی ایرانی از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفوی*. تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و هنر.

۶. پ اکباز، رویین. (۱۳۸۴). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*. تهران: انتشارات زرین و سیمین.

۷. رادفر، ابوالقاسم. (۱۳۸۵). *تعامل ادبیات و هنر در مکتب اصفهان*. تهران: فرهنگستان هنر.

۸. رجبی، علی. (۱۳۸۵). *حسن اسماعیل‌زاده نقاش مکتب قهوه‌خانه‌ای*. تهران: چاپ و نشر نظر.

۹. رید، هربرت ادوارد. (۱۳۷۴). *معنی هنر*. (ترجمه نجف دریابندری). تهران: علمی و فرهنگی.

۱۰. فردوسی. (۱۳۸۲). *شاهنامه*: بر اساس چاپ مسکو. (به کوشش سعید حمیدیان). (چاپ پنجم). تهران: قطره.

۱۱. کن‌بای، شیلا. (۱۳۷۸). *نقاشی ایرانی*. (ترجمه مهدی حسینی).. تهران: دانشگاه هنر.

۱۲. ماسه، هانری. (۱۳۲۳). *اوصاف مناظر طبیعت در شاهنامه*. تهران: وزارت فرهنگ سابق.

۱۳. ندرلو، مصطفی. (۱۳۸۷). تجسمی‌خلاق از فضا در نقاشی ایرانی. *کتاب ماه هنر*. ۱۱۸، ۷۶-۷۹.

۱۴. یساولی، جواد. (۱۳۶۹). *مرقع شاهنامهٔ شاه تهماسبی*. تهران: تابان‌فر.