صفحات ۴۳-۵۲ (مقالهٔ پژوهشی)
نشریه رهپویه هنر/هنرهای تجسمی ● دوره ۶ ● شمارهٔ ۱ ● بهار ۱۴۰۲
DOI: https://doi.org/10.22034/ra.2022.548393.1184

جایگاه تقابل در شعر و نگاره‌های عاشقانه‌ی *خمسه* ی تهماسبی با تکیه بر نظریه‌ی ترامتنیت ژرار ژنت؛ مطالعه‌ی موردی نگاره‌ی *شیرین در چشمه‌سار**

مسعود کاظمی[۱]، خشایار قاضی‌زاده[۲]*، **سید رضا حسینی[۳]**

[۱] دانشجوی دکتری تاریخ تحلیلی و تطبیقی هنر اسلامی، گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
[۲] استادیار گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
[۳] استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
(دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۲/۱۱، پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۳/۲۸)

چکیده

ادبیات همواره همچون چراغ راهی برای هنر ایرانی-اسلامی بوده است و از میان هنرها، بیش از همه، نگارگری ایرانی متأثر و وام دارِ صورتِ نظم ادبیات است. نمونه‌هایی همچون *خمسه* ی تهماسبی ماحصل همگامیِ شعر و نگارگری ایرانی‌اند، که این درآمیختگی خاصیت چند بعدی به آن بخشیده است. براین مبنا در این پژوهش سعی شده است تا از منظری دیگر به مقوله‌ی عشق در داستان *خسرو و شیرین* پرداخته شود و از صورتِ شعر و نگاره‌ی *شیرین در چشمه‌سار*، به کمک نظریه‌ی بینامتنیت، به معنای درونیِ عشق دست یافته شود. ازاین‌رو هدف در این پژوهش، شناسایی و معرفی بن‌مایه‌ی تقابل و تأکید بر محوریت آن به‌عنوان اصلی‌ترین عنصر سازنده‌ی عشق در شعر و نگاره‌ی *شیرین در چشمه‌سار* است و پرسش اصلی عبارت است از: بن‌مایه‌ی تقابل در شعر و نگاره‌ی *شیرین در چشمه‌سار* چگونه بروز و ظهور نموده است؟ روش تحقیق در این پژوهش با رویکرد نظریه‌ی ترامتنیت، دارای ماهیت توصیفی-تحلیلی و تطبیقی است و گردآوری داده‌ها با استفاده از منابع کتابخانه ای-اسنادی انجام پذیرفته است. نتیجه بنیادین این پژوهش حاکی از آن است که در شعر، بن‌مایه تقابل در عناصر ساختاری و واژگانی و همچنین در ابعاد مختلف شخصیت‌ها نمود پیدا کرده است و در یک رابطه بینامتنی در نگاره نیز، عنصر تقابل از ارتباط عناصر تصویری و بصریِ متضاد حاصل گشته است. همچنین تقابل در قالب بیش متنی در شعر و نگاره، در صورت و پیکر شیرین و شیهه‌ی شبدیز نمایان گشته است و از حالت درونی به حالت بیرونی تغییر شکل داده است.

واژگان کلیدی
تقابل، شعر، نگارگری، *خمسه* تهماسبی، *خسرو و شیرین*، ترامتنیت.

استناد: کاظمی، مسعود ؛ قاضی‌زاده، خشایار و حسینی، سید رضا (۱۴۰۲)، جایگاه تقابل در شعر و نگاره‌های عاشقانه‌ی *خمسه* ی تهماسبی با تکیه بر نظریه‌ی ترامتنیت ژرار ژنت؛ مطالعه‌ی موردی نگاره‌ی *شیرین در چشمه‌سار*، نشریه *رهپویه هنرهای تجسمی*، ۶(۱)، ۴۳-۵۲.

*مقاله حاضر برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان «جایگاه تقابل در اشعار و نگاره‌های عاشقانه‌ی خمسه طهماسبی» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم و مشاوره نگارنده سوم در دانشگاه شاهد ارائه شده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۷۰۵۱۸۹۸، E-mail: ghazizadeh@shahed.ac.ir.

مقدمه

ادبیات فارسی و بخصوص شعر همواره یکی از مهم‌ترین عوامل مؤثر در شکل‌گیری هنر ایران بوده است. از میان تمامی هنرها، ادبیات بیشترین تأثیر را بر هنر نگارگری ایرانی داشته است و نگارگران از شعر در خلق آثارشان بهره برده‌اند. یکی از منظومه‌هایی که مورد اقبال نگارگران واقع شده است، *خمسه‌ی* نظامی است که توسط حکیم نظامی گنجوی در قالب پنج منظومه‌ی عارفانه در قرن ششم هجری سروده شده است، این گنجینه‌ی شعر فارسی در زمان شاه‌تهماسب صفوی و به دست هنرمندانی ازقبیل: سلطان محمد نقاش، آقامیرک، میر سید علی، میرزا علی و مظفر علی، به نسخه‌ی مصورسازی ارزشمندی تبدیل شد که با وقفه‌ای حدوداً صدساله، محمد زمان، ضمن مرمت بخش‌هایی از نسخه، با افزودن سه نگاره به آن تعداد نگاره‌های این اثر را به ۱۷ رساند. بیشترین مضمونی که نگارگران در *خمسه‌ی* تهماسبی به آن توجه داشته‌اند، مضمون عشق است که نگاره‌ی شیرین در چشمه‌سار اثر سلطان‌محمد نیز یکی از آنهاست. در این تصویر، نگارگر متأثر از شعر نظامی که گاهی این تأثیر به‌صورت صریح و گاهی ضمنی و کنایی است و همچنین با توجه به برداشت ذهنی و شخصی خود از شعر نظامی، دست به ترسیم تصویر زده است و همانند شاعر و به شکلی دیگر مضمون اصلی را در لایه‌های عمیقی به نمایش گذاشته است، می‌توان گفت این همان دیدگاهی ست که برخی از ساختارگرایان به متن دارند که با نام بینامتنیت[1] شناخته می‌شود. ژرار ژنت[2]، از معدود افرادی ست که بینامتنیت را گسترش داد و با بررسی زوایا و ابعاد مختلفِ تأثیر و حضور یک متن در متن دیگر که منجر به افزودن بخش‌های تازه‌ای به بینامتنیت ابتدایی گردید، آن را ترامتنیت[3] نامید. بر این اساس به نظر می‌رسد می‌توان از دیدگاه ترامتنیت ژنتی به بررسی این اثر پرداخت. از سویی دیگر بن‌مایه‌ها و آرایه‌های ادبی، از مهم‌ترین عوامل شکل‌دهنده در ترکیب‌بندی شعر فارسی هستند. و با توجه به رابطه‌ی شعر و نگارگری، خواه ناخواه بن‌مایه‌های ادبی در هنر نگارگری نیز تعمیم پیدا کرده است. اما این عناصر وقتی به شکل ترجمان تصویری نمود پیدا می‌کنند، به دلیل فضا و ساختارِ متفاوت شعر و نگاره، دچار تغییر شده و هر یک با زبان خاص خود به بیانگری می‌پردازند. در میان بن‌مایه‌های گوناگونِ سازنده‌ی درون‌مایه‌ی (مضمون) شعر و نگارگری، مهم‌ترین عاملی که سبب شکل‌گیری و آفرینش هنری می‌شود و در پیرنگ یا ساختارِ روایتِ شعر دخالت دارد و مهم‌ترین نقش را ایفا می‌کند، عنصر تقابل است، بدین گونه که در شعر، گاهی در لفظ نمود پیدا می‌کند (مانند: شب و روز، غم و شادی و غیره) و گاهی نیز در معنا و مفهوم اثر (مانند: حکایت لب شیرین کلام فرهاد است/ شکنج طره‌ی لیلی مقام مجنون است)، که در هر دو مورد موجب کشمکش و جذابیت داستان می‌شود، در نگارگری نیز عنصر تقابل را می‌توان هم در مضمون که وابسته به ادبیات است و هم در چگونگیِ بروز و ظهور نمادها و نشانه‌های تصویری که در قالب جهت، حرکت، اندازه، رنگ، بافت، فرم، ترکیب‌بندی و فضاسازی اثر مشاهده می‌شود، بررسی نمود. این پژوهش با هدف شناسایی و معرفیِ بن‌مایه‌ی تقابل و تأکید بر محوریت آن به‌عنوان مهم‌ترین عنصر سازنده در شعر و نگاره‌ی *شیرین در چشمه‌سار*، با بهره‌گیری از نظریه‌ی ترامتنیت ژرار ژنت به سرانجام رسیده است. براین اساس دو پرسش زیر صورت‌بندی شده است:

۱. بن‌مایه‌ی تقابل در شعر و نگاره‌ی *شیرین در چشمه‌سار* چگونه بروز و ظهور نموده است؟

۲. چگونه می‌توان بن‌مایه‌ی تقابل را به‌عنوان اصلی ترین عنصر سازنده‌ی مفاهیم عاشقانه در شعر و نگاره‌ی شیرین در چشمه‌سار در نظر گرفت؟

ضرورت و اهمیت این پژوهش از این حیث قابل توجه است که با بررسی کیفیات، ساختار و وجوه مختلف شاهکارهای نگارگری، امکان پرداختن به زوایای پنهان و یا مغفول‌مانده‌ی نگاره‌ها فراهم آمده و منابع مطالعاتی بیشتری در زمینه‌ی شناخت آثار و هنرمندان و شیوه کاری آنان برای خواننده فراهم می‌آورد. همچنین این پژوهش در بُعد نظری می تواند زمینه‌ای برای انجام پژوهش‌های آتی و پویایی‌بخشیدن به این حوزه باشد. در بُعد عملی نیز، نتایج به‌دست‌آمده برای هنرمندان و هنرجویان راهگشا و سودمند خواهد بود. در ادامه ابتدا به شرح بن‌مایه‌ی تقابل و نظریه‌ی ترامتنیت پرداخته می‌شود، سپس شعر و نگاره‌ی *شیرین در چشمه‌سار* مورد واکاوی قرار خواهد گرفت.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع کاربردی و در زمره تحقیقات کیفی بوده و روش تحقیق در این پژوهش با رویکرد ترامتنیت، دارای ماهیت توصیفی-تحلیلی و تطبیقی است. روش جمع‌آوری داده‌ها اسنادی، مطالعات کتابخانه‌ای و مشاهده اثر بوده و ابزار گردآوری اطلاعات مشاهده، فیش و ابزار پویش‌گری نوین است. همچنین نگاره *شیرین در چشمه‌سار* از کتاب *خمسه‌ی* تهماسبی، به‌عنوان مورد مطالعه در جامعه‌ی پژوهش به روش هدفمند در نظر گرفته شده‌اند.

پیشینه‌پژوهش

جست‌وجو پیرامون پیشینه پژوهش حاضر نشان می‌دهد تاکنون پژوهشی با عنوان و محور نظری این مقاله انجام نشده است. اما از میان پژوهش‌های پیشین که متمرکز بر این موضوع و در ساحت شعر بوده‌اند، می‌توان به مقالات: ۱. «صورت و ساخت شعری *خسرو و شیرین*» نوشته‌ی دکتر اسحاق طغیانی و مسعود آلگونه جنقانی (۱۳۸۸) که جستاری است در باره‌ی صورت وساختار دو مجموعه‌ی *خسرو و شیرین* و *لیلی و مجنون* از مجموعه‌ی *خمسه‌ی* نظامی، که پژوهشگران در نتیجه گیریِ آن معتقدند که نظامی بدون توجه به محل زندگی و محیط جغرافیاییِ عاشق و معشوق، واژه‌های یکسانی را برای تصوی سازی‌های مورد نظر خود در دو اثر به کار برده است ولی نگاه نظامی به مقوله عشق در دو اثر مذکور کاملاً متفاوت است؛ ۲. بررسی عناصر داستانی در *خمسه* نظامی نوشته‌ی محمدرضا موحدی و الهه مزرعه شاهی (۱۳۸۹)که پژوهشگران کوشیده‌اند تا با عنایت به عناصر تشکیل‌دهنده‌ی ساختار حکایات، اعم از موضوع، شخصت‌پردازی، نقطه‌ی اوج و غیره به تفکیک و طبقه بندی آنها بپردازند و در نتیجه گیری معتقدند که پیش‌زمینه‌ی ذهنی سراینده از تیپ‌های اجتماعی در شخصیت پردازی، و سبک گفت‌وگوها که به

شکل پرسش و پاسخ است به خواننده این امکان را می‌دهد که کلیت اثر را در ساختاری منطقی درک کند. همچنین مقالاتی نیز در باب نگاره‌ی *آبتنی کردن شیرین در چشمه* به رشته‌ی تحریر درآمده است که از مهم‌ترین آنها می‌توان به مقاله‌ی «جایگاه مضمونی و زیبایی شناسی شعر در نگاره‌های خمسه‌ی تهماسبی» نوشته‌ی مهناز شایسته‌فر(۱۳۸۶) اشاره کرد که پژوهشگر در آن درپی دستیابی به مضامین و ساختار شعر نظامی، معتقد به تأثیرگذاری شعر نظامی بر خلاقیت و نبوغ هنرمند در تصویرآرایی خمسه‌ی نظامی بوده است. اما از مهم‌ترین پژوهش هایی که به‌عنوان زمینه‌ی مبنای نظری می‌توان در این مقاله از کیفیت آن بهره برد، مقاله‌ی بهمن نامور مطلق با عنوان «ترامتنیت مطالعه‌ی روابط یک متن با دیگر متن‌ها» (۱۳۸۶) می‌باشد که در آن به تشریح نظریات ساختارگرایی و بینامتنیت و ترامتنیت ژنت پرداخته است.

مبانی نظری پژوهش

بن‌مایه‌ی تقابل

تضاد از مهم‌ترین آرایه‌های معنوی ادبی در شعر و ادب فارسی است که دارای دو بُعد واژگانی و معنایی است که در بُعد معناشناختی با عنوان تقابل شناخته می‌شود و از عمق معنایی بیشتری نسبت به تضاد برخوردار است.

> *در تقابل معناشناسی، حوزه‌های معنایی واژگان به گونه‌های مختلفی در تقابل با یکدیگرند، گاهی تقابل بین دو امر وجودی است که بین آنها نهایت بُعد وجود دارد و گاهی هم زوج‌ها در تقابل مکمل یکدیگرند. تقابل در روساخت و ژرف‌ساخت زبان و در ساختار انواع ادبی نیز می‌تواند حضور داشته باشد، مثلاً ژرف‌ساخت داستان رستم و سهراب علاوه بر سایر عناصر زبانی و ادبی آن، تقابل تجربه‌ی پیر و جوان می‌تواند باشد.* (نبی‌لو، ۱۳۹۲: ۷۱)

می‌توان گفت که تقابل در بعد معنایی، چند بعدی و دارای لایه‌های پنهانی می‌باشد که مقصود اصلی مؤلف را در چند مرحله نمایان می‌سازد. همچون شعر زیبای حافظ که می‌نویسد: «ای مگس عرصه‌ی سیمرغ نه جولانگه توست/ عرض خود می‌بری و زحمت ما می‌داری» (حافظ شیرازی، ۱۳۷۱: ۴۴۹). همچنین تقابل را می‌توان اصلی‌ترین عنصری دانست که سبب پیچیدگی و جذابیت روایت می‌شود و با ایجاد انواع کشمکش (درونی، فردی، فرافردی) در داستان، مخاطب را مجذوب اثر می‌کند. به عبارتی در یک روایت، تقابل می‌تواند در لفظ، احساس، زمان و مکان و غیره نمود پیدا کند و گره ایجاد کند. به‌طورکلی تقابل در شخصیت‌های یک روایت سبب ایجاد سه سطح از کشمکش می‌شود که این سه سطح عبارت‌اند از:

۱. کشمکش درونی: همانگونه که از نامش پیداست در درون شخصیت رخ می‌دهد یعنی در ذهن، جسم و احساس فرد؛

۲. کشمکش فردی: این سطح از کشمکش در اثر تقابل با افراد نزدیک و روابط صمیمی و خانوادگی نمایان می‌شوند؛

۳. کشمکش فرافردی: تقابل شخصیت با نهادهای بیرونی و اعضای جامعه اعم از دولت/شهروندان سبب ایجاد این سطح از کشمکش می‌شود. ازاین‌رو «نویسنده برای دست‌یافتن به پیچیدگی در روایت باید شخصیت‌های خود را در هر سه سطح زندگی، غالبا به‌طور هم‌زمان، وارد کشمکش کند» (مک کی، ۱۳۹۷: ۱۴۳).

ترامتنیت ژرار ژنت

> *بینامتنیت برآن مبنا است که معنای یک متن، با ارجاع به مجموعه ای از دیگر متون که با آن در ارتباط هستند دریافت می‌شود. بر اساس این نظریه، انتقال معنا از یک متن به مخاطب آن، به‌طور بی واسطه محقق نمی‌شود، بلکه در این میان، کد گشایی از رمزگان‌های مشخصی که بازگشت آنها به دیگر متون مرتبط با متن اصلی است، باعث کشف معنا توسط مخاطب متن خواهد بود.* (قهرمانی، ۱۳۹۳: ۱۱۴)

به بیان دیگر، این نظریه بر آن است که متن‌ها در طول تاریخ، در یک ارتباط زنجیره‌ای خلق گشته‌اند و متن‌های متأخر بر اساس متون کهن شکل گرفته‌اند. این نظریه برای نخستین‌بار در قرن بیستم توسط یولیاکریستوا[۴]، بانوی فرانسوی-بلغاری ابداع و به‌کار برده شد، هرچند طرح نظریه‌ی بینامتنیت را نمی‌توان به یک فرد واحد اطلاق نمود وبیشتر حاصل یک جریان است، جریانی که متشکل از آرای چندصدایی میخاییل باختین[۵]، نظریه‌های فردینان دوسوسور[۶] در زبان‌شناسی و دیگران است که با نام پیشامتنیت از آنها یاد می‌شوند. بینامتنیت رفته‌رفته به وسیله‌ی ساختارگرایانی همچون بارت[۷]، ژنت، و غیره، کامل‌تر گشت و دارای شاخه‌های گوناگونی شد که در جزئیات کمی با یکدیگر متفاوت‌اند. از میان نظریه‌پردازانی که به رابطه‌ی میان‌متنی توجه ویژه‌ای داشته‌اند و بینامتنیت مطروحه توسط کریستوا را گسترش داده‌اند، ژرار ژنت سرآمد است. او با نظریه‌ی ترامتنیت خود که شامل ۵ بخش از قبیل: سرمتنیت[۸]، پیرامتنیت[۹]، فرامتنیت[۱۰]، پیش‌متنیت[۱۱] و بینامتنیت است و خود آن را این‌گونه تعریف کرده است: «هر چیزی که پنهانی یا آشکار متن را در ارتباط با دیگر متن‌ها قرار می‌دهد» (Figures, 1972)، به اصلاح نظریه‌ی ابتدایی بینامتنیت پرداخت که «از این میان بینامتنیت و بیش‌متنیت به رابطه میان دو متن هنری می‌پردازند و سایر اقسام ترامتنیت به رابطه میان یک متن و شبه‌متن‌های مرتبط با آن توجه دارد» (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۸۳). در ادامه این پنج بخش به‌صورت مختصر شرح داده خواهد شد.

بینامتنیت

بینامتنیت از نظر ژنت، رابطهٔ میان دو متن بر اساس هم حضوری است و برای شکل‌گیری رابطه‌ی بینامتنیت باید بخشی از یک متن در متن دوم حضور داشته باشد (Palimpsestes, 1982). بر این اساس او بینامتنیت مورد نظر خود را در سه دسته‌ی گسترده، بدین گون دسته بندی کرد:

۱. بینامتنیت صریح، ۲. بینامتنیت غیرصریح و ۳. بینامتنیت ضمنی.

در بینامتنیت صریح، مرجع متنِ دوم قابل مشاهده است و سعی بر پنهان‌کردن آن نیست. ارجاع‌دادن در متون و نقل‌قول را می‌توان نوعی بینامتنیت صریح دانست. در زبان و ادبیات فارسی نیز آرایه‌ی تضمین همین کارکرد را دارد. بینامتنیت غیرصریح به معنای بهره گیری پنهانی از متنی در متن دیگر است. سرقت ادبی نوعی بینامتنیت غیرصریح می‌باشد. همچنین

بینامتنیت ضمنی همان با کنایه و اشاره حرف‌زدن است. در واقع وقتی یک متن نه سعی در پنهان کردن مرجع خود را دارد و نه به صراحت آن را بیان می‌کند، بینامتنیت ضمنی شکل می‌گیرد. در این حالت تنها افرادی که از متن اول یا مرجع اطلاعاتی دارند، می‌توانند متوجه آن شوند.

بیش‌متنیت

بیش‌متنیت در دیدگاه ژنت عملکردی همانند بینامتنیت دارد با این تفاوت که رابطه‌ی بین دو متن بر خلاف بینامتنیت بر اساس برگرفتگی بنا گشته است و از نوع رابطه‌ی هم حضوری نیست. نامور مطلق (۱۳۸۵) در این خصوص در مقاله‌ی ترامتنیت خود آورده است که بیش‌متنیت به بررسی تأثیر یک متن بر متن دیگر می‌پردازد و نه حضور آن. به بیان دیگر اگر در بینامتنیت حضور یک متن در دیگری پررنگ‌تر است در بیش‌متنیت الهام و تأثیرپذیرفتن بخش مهم رابطه را شکل می‌دهد. ژنت در کتاب *الواح بازنوشتی*[۱۲] خود که به بیش متنیت اختصاص دارد، آن را این گونه تعریف کرده است: «هر رابطه ای که موجب پیوند میان یک متن B (Hhypertext) با یک متن پیشین A (Ohypotext) باشد، چنانکه این پیوند از نوع تفسیری نباشد» (Palimpsestes, 1982). بنابراین هر گاه متن ثانویه ای با تأثیرپذیری از متنی پیش از خود شکل بگیرد، به‌طوری که اگر این تأثیرپذیری حذف شود، متن دوم نیز از بین برود، رابطه از نوع بیش‌متنیت‌است.

سرمتنیت

از مهم‌ترین تفاوت‌هایی که میان بینامتنیت کریستوایی و بینامتنیت ژنتی می‌توان به آن اشاره کرد، تفاوت در بررسی روابط میان دو متن است. ژنت علاوه بر روابط عرضی میان دو متن که کریستوا به آن توجه نشان داده بود، روابط طولی میان دو متن را نیز مورد توجه قرار داد. «این مسئله موضوع اصلی سرمتنیت است که روابط یک متن با گونه ژانر خود را بررسی می کند» (آذر، ۱۳۹۵: ۲۱). از مهم‌ترین گونه‌ها که از دیرین‌ترین زمان‌ها در ادبیات و هنر باقی مانده‌اند می‌توان به سه دسته‌بندی حماسی، تغزلی و نمایشی اشاره کرد. بنابراین سرمتنیت علاوه بر رابطه‌ی یک متن با متن دیگر به رابطه‌ی یک متن با گونه‌ای که به آن تعلق دارد نیز می‌پردازد.

پیرامتنیت

ژنت در کتاب *آستانه‌ها*[۱۳] به‌طور مفصل در باب پیرامتنیت سخن گفته است و آن را تولیداتی می‌داند که هرگز نمی‌دانیم که آیا باید آن را بخشی از متن تلقی کنیم یا نه اما در هر صورت متن را دربرگرفته و تداوم می‌بخشند و به بیان دقیق‌تر آن را معرفی می کنند (Seuils, 1982).

در واقع پیرامتنیت در حکم مقدمه یا ورود به متن اصلی هستند و از طرح جلد تا پی‌نوشت و هر چیز بیرونی(مثل نقدها و گزارش‌ها) و درونی که به متن مرتبط است را شامل می‌شوند.

فرامتنیت

ژنت در فرامتنیت به رابطه‌ی دو متنی می‌پردازد که متن دوم به نوعی نقد یا تفسیر متن اول باشد، این اتفاق اغلب بدون اشاره‌ی مستقیم و نام بردن از متن نخست انجام می گیرد. فرامتنیت بسیار شبیه به آرایه‌ی تلمیح (بهره گیری از احادیث، آیات، نقل‌قول‌ها، داستان‌های تاریخی و غیره در یک بیت یا عبارت است که بدون آنکه داستان را تعریف کرده باشد، آن را یادآوری کند) در ادبیات فارسی است. تفاسیر کتب مقدس و بسیاری از آثار فلسفی که به نقدِ آثار پیش از خودشان پرداخته‌اند، در دسته‌ی فرامتنیت جای می گیرند.

تحلیل پیرامتنی خمسه‌ی نظامی و خمسه‌ی تهماسبی

خمسه‌ی نظامی شامل پنج منظومه‌ی عارفانه و عاشقانه است که توسط شاعر بلندپایه‌ی ایرانی، نظامی گنجوی در قرن ششم هجری سروده شده است. این گنجینه‌ی ادب فارسی پس از *شاهنامه‌ی* فردوسی جایگاه دوم بیشترین نسخه‌ی مصورسازی‌شده را در تاریخ نگارگری ایرانی دارا می‌باشد که این نشان از فضای تصویری حاکم بر داستان‌های آن و همچنین ذهنیت خلاق و خیال‌پرداز شاعر آن دارد. درواقع «شعر نظامی مینیاتوری است که از ریزه کاری‌های فراوان ترکیب و تشکیل شده است و هماهنگی رنگ‌ها و پیوندها و قدرت تصویرپردازی شاعر دست‌به‌دست هم داده، سخن او را جمال و معنی آن را کمال بخشیده است» (شایسته‌فر، ۱۳۸۶: ۱۰). به تعبیری دیگر می‌توان گفت که خمسه‌ی نظامی به دلیل انتقال مفاهیم و احساسات از طریق کلمات و تصویرسازی‌های خلاقانه در مرز نقاشی و ادبیات قرار دارد. بر این اساس الک گرابر معتقد است: «اهمیت خمسه‌ی نظامی برای اهل هنر از آن جهت است که نظامی از زبان شعری بهره می گیرد که سرشار از تصاویر تجسمی است» (گرابر، ۱۳۹۰: ۱۳۹). ویژگی تصویری‌بودن شعر نظامی سبب خلق نگاره‌های فراوانی از داستان‌های آن شده است که از میان آنها خمسه‌ی تهماسبی سرآمد است.

> *این نسخه در موزه‌ی بریتانیا*[۱۴] *با شماره‌ی or.2265 ثبت شده است. قطع این نسخه در حدود ۳۶۰×۲۵۰ میلی‌متر و کوچک‌تر از نسخه‌ی شاهنامه‌ی تهماسبی است. در نوشته‌های دوست محمد اشاراتی به این نسخه‌ی خمسه‌ی نظامی تهماسبی دیده می‌شود. این نسخه توسط شاه‌محمود نیشابوری در ۹۴۵-۹۴۹ ه.ق، کتابت شده و چهارده نگاره به قلم سلطان‌محمد، آقامیرک، میرسیدعلی، میرزاعلی و مظفرعلی دارد. در سده‌ی ۱۱ ه.ق محمدزمان نیز سه نگاره به این نسخه افزوده است.* (آژند، ۱۳۹۲: ۴۹۹ و ۵۱۷)

در طراحی نگاره‌های خمسه‌ی تهماسبی، نگارگران برخلاف *شاهنامه* تهماسبی محتاطانه‌تر عمل کرده‌اند و از رنگ‌های پخته و سنجیده و آرام‌تر استفاده کرده‌اند، برای نمونه «رنگ‌های پرتلالو، زنده و روشن برای نگارگری انتخاب نمی‌شود و به‌جای آن از رنگ‌های خاموش استفاده می‌شود. مضامین نگاره‌ها نیز تا جایی که امکان دارد محترمانه انتخاب شده‌اند» (جوانی، ۱۳۹۰: ۵۵). در مجموع نگارگران سعی داشته‌اند در طبیعت‌پردازی‌های‌شان حالت روحانی و آسمانی را در فضای کلی نگاره‌ها ایجاد کنند. در واقع «پیکره‌سازی ها، رنگ‌بندی‌ها و منظره‌پردازی‌ها در سبک تبریز و ترکیب‌بندی‌ها متعادل و متوازن نگاره‌ها با سبک هرات هم کاسگی دارد. بیشتر ترکیب‌بندی‌ها در فضای آزادی همانند باغ‌ها است و در آنها اصول سنتی ترکیب‌بندی ایرانی رعایت شده است. صحنه‌های درباری دربرگیرنده‌ی ویژگی‌های دربار شاه‌تهماسب است» (آژند،۱۳۹۲:۵۱۷). اما

جدول ۱. تحلیل پیرامتنی *خمسه‌ی* نظامی و *خمسه‌ی* تهماسبی.

خمسه‌ی نظامی		خمسه‌ی تهماسبی	
تاریخ تألیف	۵۵۶-۵۵۵ ه.ق	تاریخ تالیف	۹۴۵ -۹۴۹ه.ق
تعداد ابیات	۳۰۰۰۰	نوع قطع کتاب	۳۶۰×۲۵۰
نوع بحر	بحر هزج	نوع جلد کتاب	چرمی(کاغذ روغنی)، رحلیِ بزرگ
نوع وزن	مفعول مفاعلن فعولن	نوع خط	نستعلیق
منظومه ها	۵ منظومه	تعداد صفحات	۸۰۸
به سفارش	شاه ابوالمظفر اخستان	تعداد مجالس	۱۴+سه نگاره‌ی الحاقی توسط محمد زمان=۱۷
سبک شعری	عراقی	تعداد تشعیر	۸۰۰- منصوب به محمد زمان
		کاتب	محمود نیشابوری
		نگارگر	سلطان‌محمد-آقامیرک- میرسیدعلی- میزاعلی-مظفرعلی-محمد زمان * نگاره‌ها به‌صورت مجزا ترسیم شده‌اند و سپس در فضایی که از قبل برای آن‌ها در نظر گرفته بوده است، تعبیه شده‌اند.
		حاشیه‌ی نگاره	تلفیقی ازحیوانات طبیعی و افسانه‌ای که با طلا و نقره کار شده‌اند.

علاوه بر ویژگی تصویری‌بودن، شعر نظامی دارای ابعاد و ویژگی‌هایی بود که سبب گشت هنرمندان مکتب تبریز دوم، بتوانند گنجینه‌ی ارزشمندی همچون *خمسه‌ی* تهماسبی را گردآوری کنند، این ویژگی‌ها عبارت‌اند از: ۱. داستان‌های عاشقانه‌ی منعطف و تلفیقی: نظامی تلفیقی از عشق زمینی(*خسرو و شیرین*) و عشق آسمانی و عرفانی (*لیلی و مجنون* یا *معراج* از *هفت‌پیکر*) را در پنج منظومه‌ی خود به نمایش گذاشته است و این خود دلیلی شد تا نگارگران *خمسه‌ی* تهماسبی بتوانند، علی رقم وجود فضای سنگین دینی و شیعی در دربارِ شاه‌تهماسب، به مقوله‌ای به غیر از داستان‌های حماسی بپردازند، زیرا داستان‌های عاشقانه‌ی *خمسه*، همان‌طور که عنوان شد، سراسر مملو از اخلاقیات و عرفان و حکمت است، ۲. قالب شعری مثنوی: قالب مثنوی این اجازه را به نگارگران می‌داد که همانند *شاهنامه*، از دل روایات، صحنه‌های اوج داستان را انتخاب و به تصویر بکشند و ۳. شهرت داستان‌های عاشقانه‌ی *خمسه* در بین مردم و دربار: این امر سبب می‌گشت تا نگارگر کمی جسورانه‌تر عمل کند و تنها آیینه‌ی تمام‌نمای شعر نظامی نباشد و بتواند برداشت ذهنی خود از داستان را نیز در تصویر پیاده کند. بر این اساس می‌توان عنوان کرد که نگاره‌های *خمسه‌ی* تهماسبی تنها تصویرِ ظاهریِ شعر نظامی نیستند، بلکه در این اثر، نگارگران با دریافت تصویر شخصی خویش از متن، سعی در به نمایش گذاشتن ذهنیت درونی و مفهوم اصلی اثر داشته‌اند، یعنی همان سرچشمه‌ای که شاعر آن را در پسِ کلمات وتصاویر بیان نموده است. در ادامه اطلاعات مربوط به ویژگی‌هایِ ظاهری و ساختاریِ نسخ *خمسه‌ی* نظامی و *خمسه‌ی* طهماسبی در قالب (جدول ۱) و با تکیه بر نسخه‌ی *خمسه‌ی* تهماسبی موجود در موزه‌ی بریتانیا به شماره‌ی or.2265 و *خمسه‌ی* نظامی چاپ مسکو ۱۹۶۵ آورده شده است، که در کنار ویژگی‌هایی که عنوان شد، می‌تواند به مثابه پیرامتنیت در دیدگاهِ ترامتنیتِ ژنت قرار بگیرد.

بررسی شعر *شیرین در چشمه‌سار* بر حسب بن‌مایه‌ی تقابل

نظامی در منظومه‌ی *خسرو و شیرین* به روایت داستان عشق دو شاهزاده یعنی خسرو پادشاه ایران و شیرین شاهدخت ارمنی پرداخته است.

آنان بدون آنکه همدیگر را از نزدیک ببینند دل در گرو عشق همدیگر بستند. شیرین تنها یکبار تمثال نقاشی‌شده‌ی خسرو را دیده و برای دیدن یار رهسپار ایران گشته و هفت شبانه‌روز با اسب سیاهش شبدیز تاخته است. از قضای روزگار خسرو نیز برای دیدن شیرین به سوی ارمنستان در سفر است. در میانه‌ی راه شیرین برای رفع خستگی در حال آبتنی در چشمه‌ای ست که خسرو از راه می‌رسد. (آژند، ۱۳۸۴: ۱۶۴)

سخن گوینده پیر پارسی خوان / چنین گفت از ملوک پارسی دان
که چون خسرو به ارمن کس فرستاد / به پرسش کردن آن سرو آزاد
شب و روز انتظار یار می‌داشت / امید وعده‌ی دیدار می‌داشت
به شام و صبح اندر خدمت شاه / کمر می‌بست چون خورشید و چون ماه
گرامی بود بر چشم جهاندار / چنین تا چشم زخم افتاد در کار
چو خسرو دید آشوب زمانه / هلاکش را همی سازد بهانه
زمین کن کوه خود را گرم کرده / سوی ارمن زمین را نرم کرده
قضا را اسبشان در راه شد سست / در آن منزل که آن مه موی می‌شست
طوافی زد در آن فیروزه گلشن / میان گلشن آبی دید روشن
چو لختی دید از آن دیدن خطر دید / که بیش آشفته شد تا بیشتر دید
عروسی دید چون ماهی مهیا / که باشد جای آن مه بر ثریا
ز هر سو شاخ گیسو شانه می‌کرد / بنفشه بر سر گل دانه می‌کرد
بدان چشمه که جای ماه گشته / عجب بین کافتاب از راه گشته
شه از دیدار آن بلور دلکش / شده خورشید یعنی دل پر آتش
سمنبر غافل از نظاره‌ی شاه / که سنبل بسته بد بر نرگسش راه
چو ماه آمد برون از ابر مشکین / به شاهنشه درآمد چشم شیرین
همانی دید بر پشت تزروی / به بالای خدنگی رسته سروی
جز این چاره ندید آن چشمه‌ی قند / که گیسو را چو شب بر مه پراکند
عبیر افشاند بر ماه شب افروز / به شب خورشید می‌پوشید در روز
دل خسرو بر آن تابنده مهتاب / چنان چون زر درآمیزد به سیماب
ولی چون دید کز شیر شکاری / بهم در شد گوزن مرغداری
جوانمردی خوش آمد را طلب کرد / نظرگاهش دگر جایی طلب کرد
به گرد چشمه دل را دانه می‌داشت / نظر جای دگر بیگانه می‌داشت
دو گل بین کز دو چشمه خار دیدند / دو تشنه کز دو آب آزار دیدند

همان را روز اول چشمه زد راه / همین از چشمه ای افتاد در چاه
به سر چشمه گشاید هرکسی رخت / به چشمه نرم گردد توشه‌ی سخت
جز ایشان را که رخت از چشمه بردند / ز نرمی‌ها به سختی‌ها سپردند...
(نظامی، ۱۳۸۸: ۱۳۵-۱۳۶)

این صحنه از داستان *خسرو و شیرین*، نقطه‌ی عطفی در این منظومه‌ی عاشقانه است، صحنه‌ای ساده و در عین‌حال پیچیده که نظامی در اوج سادگی مفاهیم چندلایه‌ای را خلق کرده و لحظاتی پرشوری را به نمایش گذاشته است. اما دستیابی به مضمونِ کلی که در این صحنه جاری است، نیاز به همراهی گام به گام با خالق اثر دارد، به‌عبارتی دیگر باید در اندیشه و آگاهی درونی و حسی نویسنده غرق شد. ازاین‌رو به نظر می‌رسد، تفاوت ظاهری درعناصر و واژه‌ها که در اولین برخورد با شکل ساختاری شعر عیان می‌شود، در این صحنه در قالب تقابل بروز پیدا کرده است و هسته‌ی مرکزی اثر از درونِ یک مجموعه کلمات و دیگر عناصر متقابل که با یک خط ارتباطی نامرئی بهم متصل‌اند، هویدا گردیده است. بر این اساس، در صحنه‌ی «آبتنی شیرین در چشمه‌سار» این‌گونه به چشم می‌آید که عناصر متقابل بیشترین تأثیر را در نمایان‌ساختن مضمون عاشقانه دارد. برای درک بهتر از این موضوع، به بررسی اشعار این صحنه می‌پردازیم و تقابل را در چند مقوله‌ی مختلف اعم از: تقابل در عناصر ساختاری و واژگانی اثر و همچنین تقابل در شخصیت‌ها (درونی، فردی، فرافردی) بررسی خواهیم نمود.

۱. عناصر ساختاری و واژگانی: نظامی در شرح و توصیفِ فضای احساسیِ غالب در این صحنه، از واژه‌های تکرارشونده در کلام بسیار سود جسته است، واژه‌هایی همچون (ماه، خورشید، شب، روز، راه، چاه، رخت، سخت) که اغلب به شکلی متضاد در ابیات به‌کار گرفته شده‌اند و اینچنین هیجان و کشمکشِ موجود در فضای صحنه را شکل داده‌اند. در اینجا منظور از تضاد وجه منفی آن نیست بلکه تقابلِ دوواژه‌ای است که با اینکه در حالت کلی متضاد یکدیگرند اما شاعر آنها را در حالت مثبت به‌کار گرفته است، همانند بیت: (*بدین چشمه که جای ماه گشته / عجب بین کافتاب از راه گشته*) که نظامی با تکیه بر تخیل و احساس خویش، آفتاب را جایگزین ماه کرده است و در ادامه‌ی تصویری زیبا، تصویری زیباتری را آفریده است. این شگرد در ابیات دیگری نیز همچون (*عبیر افشاند بر ماه شب افروز / به شب خورشید می‌پوشید در روز*) تکرار شده است. اما تقابلی که مد نظر نظامی بوده است صرفاً تقابل میان مفاهیم مجرد و مجزا نیست و از کلمات کارکردی چندوجهی و در جهت هسته‌ی درونی اثر، یعنی عشق گرفته است، مانند این بیت که دو کلمه‌ی متقابل در ادامه‌ی یکدیگر و کامل‌کننده‌ی یکدیگرند: (*جز ایشان را که رخت از چشمه بردند / ز نرمی‌ها به سختی‌ها سپردند*) همان‌طور که قابل مشاهده است دو کلمه‌ی متقابل یک فضای متقابل و نامتعارفی را شکل داده‌اند و در معنا هم به آسودگی قبل از عاشقی و پریشانی بعد از آن اشاره دارند.

۲. شخصیت‌ها: اشخاص اصلیِ روایت در این صحنه در دو سطح دارای تقابل در رفتار و اندیشه‌ی می‌باشند.

۲. ۱. تقابل درونی: همان‌طور که پیش‌تر عنوان شد این نوع از تقابل در درون شخصیت رخ می‌دهد یعنی در ذهن، جسم و احساس فرد. وقتی در صحنه‌ای همچون آبتنی شیرین در چشمه، بین دو شخصیت اصلی قصه، ارتباط کلامی برقرار نمی‌شود و اشخاص با اندام و رفتارشان احساس خود را بیان می‌کنند، می‌توانیم بگوییم که فضای صحنه سرشار از هیجانات و درگیری‌های درونی است. نگاه خسرو لحظه‌ای به سمت چشمه می‌افتد و شیفته‌ی منظره‌ی درون آب می‌شود، اما چون نمی‌داند که شخص درون چشمه شیرین است و هم‌زمان دل در گرو عشق شیرین دارد، به خاطر معشوق نگاه خود را به سمت دیگری می‌اندازد. این کشمکش درونی خسرو در ابیاتی مانند (*چو لختی دید از آن دیدن خطر دید / که بیش آشفته شد تا بیشتر دید*) و (*به گرد چشمه دل را دانه می‌داشت / نظر جای دگر بیگانه می‌داشت*) کاملاً قابل مشاهده است، تضاد درونیِ خسرو در انتهای این صحنه لایه‌ی درونی‌تری را به نمایش می‌گذارد، آنجا که وقتی دوباره چشم به چشمه می‌اندازد و شیرین را در آن نمی‌بیند سخت آشفته و پشیمان می‌شود.

پس از یک لحظه خسرو باز پس دید / به جز خود ناکسم گر هیچکس دید
ز هر سو کرد مرکب را روانه / نه دل دید و نه دلبر در میانه
برآورد از جگر سوزنده آهی / که آتش در چو من مردم گیاهی
بهاری یافتم زو بر نخوردم / فراتی دیدم و لب تر نکردم
که فرمودم که روی از مه بگردان / چو بخت آمد به راحت ره بگردان
زنم چندان تپانچه بر سر و روی / که یارب یاربی خیزد ز هر موی
(نظامی، ۱۳۸۸: ۱۳۷)

این چندگانگی شخصیت و کشمکشی که خسرو از ابتدا تا انتهای این صحنه با خود و در درون خود دارد تماماً در حول هسته‌ی مرکزی روایت که همان عشق است، می‌باشد. شاعر با برقراری ارتباط بین احوال متقابل اشخاص و با به‌کارگیری واژه‌های مکرر و متضاد این فرایند را به زیبایی نمایان ساخته و خواننده را به سمت هسته‌ی مرکزی داستان سوق می‌دهد. برای درک بهتر موضوع تقابل فردی را از منظر شخصیت شیرین بررسی می‌کنیم.

۲. ۲. تقابل فردی: نظامی در این صحنه افکارو رفتارِ اشخاص را طوری طراحی نموده است که عمدتاً تقابل درونی و فردی افراد درهم تنیده شده است. شیرین نیز مانند خسرو، زمانی که متوجه حضور خسرو در بالای چشمه می‌شود، دل به مهرش می‌بندد، ولی در نهایت به این نتیجه می‌رسد که نباید هم‌زمان در فکر دو دلدار باشد، این درگیری‌های درونی در اثر ارتباط و تأثیر فردی دیگر رخ می‌دهد و بدین ترتیب دو سطح از تقابل (درونی و فردی) در هم تنیده می‌شوند.

هوای دل رهش می‌زد که برخیز / گل خود را بدین شکر برآمیز
دگر ره گفت از این ره روی برتاب / روا نبود نمازی بردو محراب
ز یک دوران دو شربت خورد نتوان / دو صاحب را پرستش کرد نتوان
وگر هست این جوان آن نازنین شاه / نه جای پرسش است او را در این راه
(نظامی، ۱۳۸۸: ۱۳۶)

شاعر در ابیاتی که از زبان شیرین بیان می‌کند دوگانگی درونی و تقابل فردی معشوق نسبت به عاشق را به‌خوبی تبیین می‌نماید اما به درون‌مایه‌های حسرت و اندوه که در شخصیت خسرو برجسته کرده بود، نمی‌پردازد و تقابل را در سطحی لطیف‌تر، همچون فطرت شیرین بیان می‌کند. به‌طور

کلی شاعر در این صحنه، درصدد ایجاد یک شبکه‌ی پیچیده‌ی معنایی از طریق تخیل خلاق خویش بوده است که کشف هسته‌ی مرکزی آن، همراهی احساسی و نه عقلی خواننده را می‌طلبد.

بررسی نگاره‌ی *شیرین در چشمه‌سار* بر حسب بن‌مایه‌ی تقابل و ترامتنیت

یکی از درخشان‌ترین نگار مکتب تبریز دوم سلطان‌محمد نقاش است، سلطان محمد را هنرمندی چند سبکی می‌دانند که«هیچ دو نگاره‌ی منسوب به او همانند هم و تابع یک قانون اجرا نشده و گویی از نگاره ای به نگاره‌ی دیگر در حال تکامل و تحول است» (رهنورد، ۱۳۹۳: ۱۳۳). نمونه‌ی این تحول و پیشرفت را می‌توان در چهار نگاره‌ی منسوب به وی در خمسه‌ی تهماسبی مشاهده کرد که در میان آنها، تنها نگاره‌ی *آبتنی شیرین در چشمه‌سار* (تصویر ۱)، دارای مضمونی سراسر عاشقانه است. سلطان‌محمد در این اثر، با تکیه بر شعر نظامی و همچنین تخیل خویش، فضایی چندلایه را خلق کرده است و به نظر می‌رسد، مضمون نهایی اثر که همان عشق است، از ارتباط عناصر تصویری و بصریِ متضادِ موجود در نگاره، قابل شناسایی خواهد بود. ازای رو در ادامه، با تحلیل عناصر و کیفیات تصویری و بصری نگاره، به تبیینِ عنصر تقابل از دیدگاه ترامتنیت در نگاره خواهیم پرداخت.

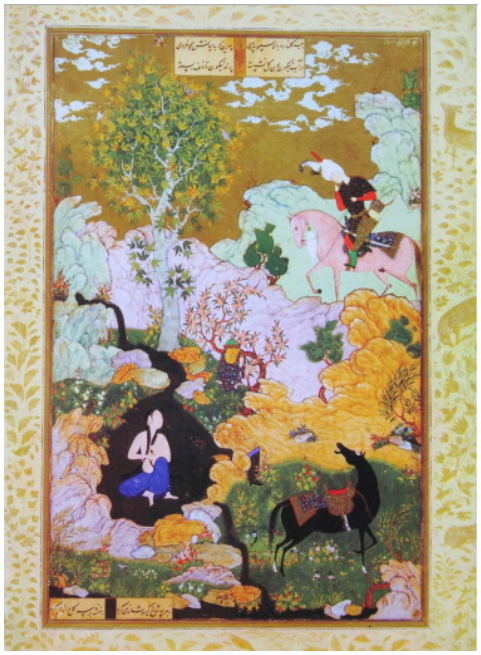
۱. عناصر تصویری: شامل عناصر زمینه، انسانی، حیوانی، جمادی و نباتی هستند که تقابل در آنها مورد بررسی قرار می گیرد.

۱. ۱. عناصر زمینه: زمین، آسمان، دریا، رودخانه و امثالهم را عناصر زمینه‌ای تصویر می‌دانند که در نگاره‌ی فوق، نگارگر با به کارگیری عناصر زمینه‌ای، ضمن ایجاد ترکیب‌بندی متراکم، بر مضامین تکرارشونده تأکید داشته است، این حالت در ترسیم رود به شکل منحنی که نمادی از جریان زندگی می‌باشد و هچنین تکه‌ابرهای سفیدرنگ در آسمان که بر حرکت تأکید دارند، قابل مشاهده است. اما مهم‌ترین صورت تقابل در عناصر زمینه را می‌توان در رنگ طلایی آسمان که نمادی از روشنایی و فروغ روز است با رنگ نقره‌ای رود که به مرور سیاه‌رنگ شده دید. آب نمادی از سیالیت، سردی، و رطوبت است در مقابل آفتاب که آسمان را به رنگ خویش در آورده که گرمی، خشکی و سوزانندگی دارد، با تقابل دو رنگ گرم طلایی و سرد نقره‌ای نشان داده شده‌اند. از سوی دیگر با تیره‌شدن رنگ چشمه‌سار گویی رود به نمادی از شب و تاریکی تبدیل شده است، گویی نگارگر به خصوصیت اصلی عشق یعنی نیک‌بختی و شوربختی یا تاریکی و روشنایی توأمان اشاره دارد. در عین‌حال باتوجه به جهت تقابلی حرکت کوه‌ها و صخره‌ها که به سمت بالا کشش داشته و شکلی تصاعدی دارند، در نسبت با رود و چشمه‌سار که حرکتی نزولی داشته و در محاصره صخره‌ها و چمنزار قرار گرفته نیز باید توجه نمود. از سوی دیگر اشعار حک‌شده بر زمینه‌ی نگاره سبب گشته است تا بخشی از متن نخست (شعر نظامی) در متن دوم (نگاره) حضور داشته باشد و در این بخش بینامتنیت از نوع صریح برقرار است.

۱. ۲. عناصر انسانی: نگارگر با تأکید بر پیکره‌های انسانیِ تصویر که شاملِ پیکره‌ی سوار بر اسب خسرو و پیکره‌ی شیرین در چشمه می‌باشد، آنها را در رأس عناصر تصویری نگاره قرار داده است. نکته قابل توجه دیگر قرادادن خسرو در میان صخره‌هاست به گونه‌ای که سر او با پس‌زمینه طلایی آسمان تلاقی نموده است. همچنین شیرین درون چشمه‌سار و آب نشسته است. گویی با قراردادن این دو شخصیت تقابلی بین نیروی زنانه و مردانه نیز ایجاد نموده است، بدین معنی که کوه به دلیل حالت خشک، کدر، سخت و بالارونده نماد نیروی مردانه در طبیعت است و آب به دلیل رطوبت، شفافیت، نرمی، نفوذ و فرو ریزندگی نماد نیروی زنانه است. بدین ترتیب خسرو و شیرین به شکلی نمادین در زمینه کوهسار و چشمه‌سار قرار گرفته‌اند. نکته مهم و قابل توجه در نگاره، ایجاد رابطه بینامتنیت ضمنی بین شعر و نگاره در توصیف و تشبیه خسرو و شیرین به خورشید و ماه نهفته است، بدین معنی که در ابیات زیر:

بدان چشمه که جای ماه گشته / عجب بین کافتاب از راه گشته
شه از دیدار آن بلور دلکش / شده خورشید یعنی دل پر آتش

نظامی، با اشاره به چشمه‌ای که شیرین را چون ماه در بر گرفته و باعث شده تا خسرو چون آفتابی که از راه و مسیر خود برگشته و نظر بر شیرین انداخته، سلطان‌محمد نیز با قراردادن خسرو در پس‌زمینه‌ی طلایی آسمان و شیرین در پس‌زمینه‌ی نقره‌ای آب، به گونه‌ای استعاری و کنایی شعر نظامی را تفسیر نموده است و بینامتنیت ضمنی را برقرار ساخته است. از سوی دیگر سلطان‌محمد با قراردادن دو پیکره بر قطری از کادر مستطیلیِ اثر، شدت تقابل را با قراردادن شیرین در نیمه‌ی پایین و چپ تصویر و خسرو در نیمه‌ی بالا و راست تصویر دامن زده است که از عامل تقابل در محل قرارگیری دو شخصیت استفاده کرده است و به‌طور هم‌زمان تقابل در جهت را نیز شکل داده است، بدین معنی که سر خسرو رو به پایین و جهت صورت وی به سمت شیرین است و در حالتی معکوس سر شیرین رو بالا و با اینکه متوجه خسرو نیست، به سوی او معطوف گشته است. می‌توان گفت این حالاتِ تقابلی در معنایی مضاعف بر اوج و فرود عشق این



تصویر ۱. *شیرین در چشمه‌سار*، منسوب به سلطان‌محمد، *خمسه* تهماسبی، تبریز، ۹۳۱ ه.ق، موزه‌ی متروپولیتانِ نیویورک. منبع: (ولش، ۱۳۸۹: ۷۶)

دو نیز دلالت دارد. از تضادهای شعر و تصویر نیز می‌توان به ویژگی طراحی و تصویرسازی چهره و پیکر شیرین اشاره کرد که زیبایی شاهزاده‌ی ارمنیِ شعر نظامی در آن به گونه‌ای دیگر جلوه‌گر می‌شود. سلطان‌محمد در نگاره تصویری نجیب، معصومانه و کودک‌سان از شیرین ارائه می‌دهد، گویی تمام جلوه‌های زیبایی زنانه را در مستوربودن وی بدون تأکید بر نمایش جاذبه‌های جسمانی نمایش می‌دهد و بدین گونه بیش‌متنیت را فعال می‌سازد. در واقع شیرین در اثر سلطان‌محمد، علیرغم نیمه‌عریان‌بودن، بسان دخترکی معصوم در حلقه چشمه‌ساری که گویی او را حفاظت می‌کند، بدون توجه به پیرامون خویش شست‌وشو می‌کند و اثری از جلوه‌های فریبنده زنانه در چهره و اندام وی دیده نمی‌شود.

۱. ۳. عناصر حیوانی: حیوانات در نگاره‌ی فوق، بخش فراوانی از بار عاطفی صحنه را بر دوش می‌کشند و عمق احساسات حاکم بر صحنه را می‌توان در پیکره‌ی اسب‌ها ملاحظه نمود. در اینجا نیز نگارگر با بهره‌گیری از عنصر تقابل در مکان یا محل قرارگیری، جهتِ حرکت، حالات پیکره، حتی رنگ و جنسیت حیوانات، بر مضمون اصلی اثر یعنی ایجاد فضای عاشقانه تأکید داشته است. در این بین «نکته‌ی دوست‌داشتنی این نگاره که نمایانگر استعداد خاص نگارگر است، شیهه‌ی شبدیز اسب شیرین برای مادیان خسرو است» (گری، ۱۳۸۵: ۱۲۲). این شیهه بیان نمادینی از فریاد و غلیانِ عشق در درون عاشق و معشوق است. البته با اینکه نظامی در این صحنه تقابل در شخصیت خسرو و شیرین را به شکل درونی توصیف کرده است و عاشق و معشوق ظاهراً سعی در پنهان‌کردن توجه‌شان به یکدیگر دارند اما در نگاره، شیهه‌ی شبدیز برای اسب خسرو تقابلی درون به بیرون است، گویی نگارگر بر خلاف شاعر صورت بیرونی عشق را نمایان ساخته است که ایجاد این فضا حاصل تجربه‌ی شخصی و معنوی خالق اثر در زمان خلق اثر است. در واقع موجودات با هویتِ فردی که همراهش شده‌اند شباهت دارند و اشخاص بخشی از هویت‌شان را از موجودات اطرافشان می‌گیرند. بنابراین رابطه‌ی ترامتنی در اینجا از نوع بیش‌متنیت است زیرا بنابر تعریف ژنت در بیش‌متنیت الهام و تأثیرپذیرفتن بخش مهم رابطه را شکل می‌دهد و متن دوم به پدیده‌ای می‌پردازد که به وضوع در متن نخست نمایان نیست و حاصل برداشت شخصی خالق متن دوم است.

۱. ۴. عناصر جمادی و نباتی: در نگاره‌ی شست‌وشوی شیرین در چشمه‌سار تقابل در عناصر جمادی را می‌توان از نظر جهت، اندازه، رنگ و محل قرارگیری، در عناصر مختلف دید، از تقابل در جهت حرکت رود با صخره‌ها و ابرها تا حرکت نرم و تودرتوی صخره‌های اسفنجی که همچون نسیمی در فضا پیچیده‌اند و بر عناصر تکرارشونده‌ی مضمونِ عشق در تصویر دلالت دارند. علاوه براین، شکل نرم صخره‌ها بر خلاف شکل حقیقی آنها که باید سخت و زمخت به نظر برسند، در تعارض است، گویی صخره‌های نرم بیان نمادینی از جنس لطیف و شکننده‌ی عشق دارند که در تمامی عناصر تصویری تعمیم یافته‌اند. همچنین تقابل در عناصر نباتی یا گیاهیِ تصویر نیز در قالب دو تک‌درخت و گل‌های اطراف چشمه نمایان است. به‌طوری که رنگ به‌کاررفته در برگ‌های درخت تنومندِ چنار، در تضاد با درختِ نو رسته با شکوفه‌های صورتی، بیانگر دو زمان متفاوت است و به مفهوم زمان اشاره دارد. در واقع درخت تنومند سر به آسمان کشیده در کنار درخت شکوفه‌دار بیانِ نمادین و توأمانی از بهار و پاییز است و زمان که در اینجا در قالب پاییز و بهار مشخص شده است، به آغاز و امتداد ابعادِ عشق این دو اشاره دارد. اوج این معنا زمانی جلوه‌گر می‌شود که شیرین تاج و لباس خود را بر درخت نورس و شکوفه زده آویخته است، که در رابطه بینامتنی با داستان به‌خوبی بیانگر پاکباختگی شیرین در مسیر عشق خسرو است و نشانگر چشم‌پوشی شیرین از همه داشته‌ها و تاج و تخت خویش در راه عشق خسرو است، آن‌جا که شاعر سروده است:

اگر در راه بینی شاه نو را
به شاه نو نمای این ماه نو را

بنابراین در اینجا رابطه‌ی ترامتنیت از نوع بینامتنیت ضمنی است زیرا متن نه سعی در پنهان‌کردن مرجع خود دارد و نه به صراحت آن را بیان می‌کند. علاوه بر این گل‌ها و بوته‌های اطراف چشمه که در تضاد رنگی شدید با چشمه هستند، احساسِ خروج از تاریکیِ قبل از عشق و روشنایی بعد از آن را تداعی می‌کند.

۲. عناصر بصری: شامل کیفیات و عناصر متعدد بصری هستند که در این قسمت به تضاد در رنگ و بافت پرداخته خواهد شد.

۲. ۱. عنصر رنگ: درمیان تمامیِ عناصر بصریِ نگاره‌ی فوق، عنصر رنگ از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. به گونه‌ای که رنگ‌های متضاد سرتاسر فضای نگاره را تسخیر کرده‌اند و از درون این تضادها، کلیتی هماهنگ حاصل شده است. جدای از اینکه رنگ‌پردازیِ سلطان‌محمد در این اثر کمی تیره‌تر و مغموم‌تراز آثار پیشینش شده است، اما همچنان استفاده از رنگ‌های گرم و مکمل مانند رنگ‌های آبی، صورتیِ روشن و زرد تپه‌ها و یا به‌کارگیری از رنگ طلایی آسمان که نمادی از گذر ایام، فروغ و روشنایی است و گرمای عشق را یادآور می‌شود، زیبایی شورانگیزی را در اثر به نمایش گذاشته است. در این میان نگارگر با به‌کارگیری رنگ نقره‌ای برای چشمه، که به مرور تیره شده است با تضادی که با دیگر رنگ‌های تصویر ایجاد کرده است به نوعی بر تاریکیِ قبل از عشق و روشنایی بعد از آن تأکید کرده است که نشانگر خلاقیت و نبوغ سلطان محمد در حوزه‌ی تصویر است. درواقع تنوع رنگی به‌کاررفته در تصویر، بیان نمادینی از احوالاتِ چندوجهیِ عاشق دارد که از درونِ عشق نشأت می‌گیرد و در زیر سایه‌ی عشق به هماهنگی می‌رسد. این حالت در برگ‌های چند رنگِ درخت که بیانی متقابل از فصل‌های پاییز و بهار است نیز مشاهده می‌شود. تقابل بین رنگ‌های گرم و سرد، تیره و روشن و مکمل که با هماهنگی حساب‌شده‌ای در نگاره چیده شده‌اند، باعث نوعی تحرک بصری در صفحه تصویر شده است.

۲. ۲. عنصر بافت: نگارگر برای تعیین جنسِ عناصر تصویریِ انسانی، جمادی، نباتی و حیوانی از عنصر بافت مدد گرفته است و به ایجاد بافتی متنوع، جنسیتِ عناصر را در جهت بیان نمادین عشق، ضمن پایبندی به شکل طبیعی و حقیقی‌شان، بیانی مضاعف به آنها بخشیده و آنها را به گونه‌ای مصور ساخته است. که گویی بافت نرم و سست تپه‌ها، بیان نمادینی از دل‌های بیقرار عاشق و معشوق است. همچنین عناصر تکرارشونده در اجزای مختلف تصویر به وسیله‌ی بافتِ چندلایه مشخص شده است که

با همراهی رنگ، موجب ایجاد ریتمی پویا و پیاپی در تصویر شده که با یکپارچه‌کردن چند زمان و مکانِ متفاوت، به آزاد سری و در عین‌حال هم‌زمان نظام‌مندی عشق اشاره دارد. بافت ظریف بدن حیوانات، بافت اسفنجی صخره‌ها، و پردازش نامنظمِ تنه و شاخ و برگ درخت و گیاهان همگی بر این امر دلالت دارند. ازاین‌رو در بافت نیز همچون رنگ، تقابل عامل اصلی تبیینِ مفهوم نهایی اثر یعنی عشق است.

بازتاب متن کلامی در متن تصویری بر حسب نظریه‌ی ترامتنیت

بر اساس مطالبی که پیش‌تر آورده شد، مشخص است که رابطه‌ی ترامتنیتی در دو متنِ کلامی و تصویری بر اساس برگرفتگی است و متن تصویری از دل متن کلامی بیرون آمده است. از مهم‌ترین اشتراکات دو متن می‌توان به کنشِ افراد، و زمان و مکان داستان اشاره کرد که برطبق آن، برگرفتگیِ متن دوم (تصویر ۱) از متن نخست (کلامی) گاهی مثل . شعری که در بالا و مرکز نگاره نوشته شده است از مرز الهام عبور کرده است و بین دو متن رابطه‌ی به شکلِ هم‌حضوری، و بینامتنیتِ صریح برقرار شده است و گاهی نیز مانند جایگاهِ قرارگیری عناصر انسانی در تصویر و همچنین قرارگیری تاج و لباسِ شیرین بر درخت شکوفه زده، برگرفتگی متن دوم (تصویر ۱) از متن نخست (کلامی) استعاری و کنایی ست و بین دو متن رابطه‌ی بینامتنیتِ ضمنی برقرار شده است. همچنین گاهی شاهد تراگونگی (دگرگونی و جانشینی) در متن تصویری نسبت به متن کلامی هستیم و بیش‌متنیت در برخی عناصر تصویری مثل انسان‌ها (حالت شیرین در نگاره که بر خلاف توصیف نظامی از شیرین، شاهزاده‌ی زیبای ارمنی است) فعال است. علاوه بر این، نگارگر تمامی ویژگی‌های مکتب تبریز دوم اعم از رنگ‌پردازی، نوع ترکیب‌بندی و به‌کارگیری خطوط را در این نگاره به‌کار برده است، بنابراین می‌توان اذعان داشت که این نگاره با مکتب نگارگری تبریز صفوی رابطه‌ی سرمتنیت برقرار ساخته است.

نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر به مطالعه‌ی شعر و نگاره‌ی *شیرین در چشمه‌سار* با رویکردِ ترامتنیت در دو حوزه‌ی متن و تصویر پرداخته شد. در حوزه‌ی متن موارد مطرح‌شده نشان از آن دارد که مؤلفه‌های متقابل در دو سطحِ عناصر ساختاری و شخصیت‌ها دارای عملکرد هستند. به گونه‌ای که مفهوم عشق گاهی در عناصر ساختاری و واژگانی در قالب واژه‌های تکرارشونده‌ی مجرد مانند (ماه، خورشید، شب، روز، راه، چاه، رخت، سخت) و گاهی نیز در ترکیبی از واژه‌هایی که فراتر از مفاهیم مجرد که شامل کلماتی با کارکردی چندوجهی و هم‌جهت با هسته‌ی درونی اثر، یعنی عشق می‌باشند، عمل می‌کنند، مانند بیت (*جز ایشان را که رخت از چشمه بردند / ز نرمی‌ها به سختی‌ها سپردند*) که در آن، دو کلمه‌ی متقابل، یک فضای متقابل و نامتعارفی را شکل داده‌اند که در معنا هم به آسودگی قبل از عاشقی و هم به پریشانی بعد از آن اشاره دارند. در شخصیت‌های اصلی داستان نیز، تقابل در دو سطح درونی، فردی قابل مشاهده است. در سطح درونی و فردی که در این صحنه درهم تنیده شده‌اند، عشق کشمکشی در ذهن، جسم و احساس افراد است که دربرابر فرد دیگر هویدا می‌شود و در نهایت منجر به تقابل ظاهر و باطنِ شخصیت‌های خسرو و شیرین در مقام عاشق و معشوق گشته است. در واقع بین دو شخصیت اصلیِ قصه، ارتباط کلامی برقرار نمی‌گردد و اشخاص با اندام و رفتارشان احساس خود را بیان می‌کنند و فضایی سرشار از هیجانات و درگیری‌های درونی را خلق می‌کنند به شکلی که نگاه خسرو لحظه‌ای به سمت چشمه می‌افتد و شیفته‌ی منظره‌ی درون آب می‌شود، اما چون نمی‌داند که شخص درون چشمه شیرین است و هم‌زمان دل در گرو عشق شیرین دارد، به خاطر معشوق، نگاه خود را به سمت دیگری می‌اندازد. این کشمکش درونی خسرو در ابیاتی مانند (*چو لختی دید از آن دیدن خطر دید / که بیش آشفته شد تا بیشتر دید*) و (*به گرد چشمه دل را دانه می‌داشت / نظر جای دگر بیگانه می‌داشت*) کاملاً قابل مشاهده است. درباره‌ی شیرین نیز این اتفاق را در ابیات (*هوای دل رهش می‌زد که برخیز / گل خود را بدین شکر برآمیز*) و (*دگر ره گفت از این ره روی برتاب / روا نبود نمازی بردو محراب*) قابل مشاهده است. از سویی دیگر مؤلفه‌های متقابل در نگاره‌ی *شیرین در چشمه‌سار* که سازنده‌ی مضمون عشق می‌باشند، از ارتباط عناصر تصویری و بصریِ متضاد حاصل گشته‌اند. به‌طوری که در حوزه‌ی عناصر تصویری که خود متشکل از عناصر زمینه‌ای، انسانی، حیوانی، جمادی و نباتی است، مهم‌ترین وجه تقابل مابین صورت مثالی نقش‌شده توسط نگارگر (حالت و فرم پیکره‌ها، فرازمانی و فرامکانی اشیا و محل قرارگیری عناصر) و صورت حقیقی فرم‌ها نمایان شده است، به‌گونه‌ای که در بخش عناصر زمینه، عمیق‌ترین شکل از این حالت را می‌توان در رنگ طلایی آسمان که نمادی از روشنایی و فروغ روز است با رنگ نقره‌ای رود که به مرور سیاه‌رنگ شده دید. آب نمادی از سیالیت، سردی، و رطوبت است در مقابل آفتاب که آسمان را به رنگ خویش در آورده که گرمی، خشکی و سوزانندگی دارد، با تقابل دو رنگ گرم طلایی و سرد نقره‌ای نشان داده شده‌اند. علاوه بر این باتوجه به جهت تقابلی حرکت کوه‌ها و صخره‌ها که به سمت بالا کشش داشته و شکلی تصاعدی دارند، در نسبت با رود و چشمه‌سار که حرکتی نزولی داشته و در محاصره صخره‌ها و چمنزار قرار گرفته نیز باید توجه نمود. همچنین در بخش عناصر انسانی وجوه تقابل در محل قرارگیری و جهت قابل مشاهده است. نگارگر با قراردادن شیرین در نیمه‌ی پایین و چپ تصویر و خسرو در نیمه‌ی بالا و راست تصویر از عامل تقابل در محل قرار گیری دو شخصیت استفاده کرده است و به‌طور هم‌زمان تقابل در جهت را با ترسیم سر رو به پایین خسرو که به سمت شیرین است و در حالتی معکوس سر رو بالا شیرین و جهت صورت وی که به سوی او معطوف گشته است، نشان داده است. در حقیقت این حالاتِ تقابلی در معنایی مضاعف بر اوج و فرود عشق این دو نیز دلالت دارد. در حوزه‌ی عناصر حیوانی نیز مهم‌ترین وجه این حالت در پیکره‌ی شبدیز که بیان نمادینی از حضورِ گسترده‌ی عشق در صحنه است به‌خوبی دیده می‌شود. نهایتاً در بخش عناصر جمادی و نباتی، تقابل در جهت حرکت رود با صخره‌ها و ابرها تا حرکت نرم و تو درتوی صخره‌های اسفنجی که همچون نسیمی در فضا پیچیده‌اند و در شکل ترسیم دو تک‌درخت که بر دو زمان متفاوت تأکید دارند نمایان است. در واقع درخت تنومندِ سر به آسمان کشیده در کنار درخت شکوفه‌دار بیانِ نمادین و توأمانی از بهار و پاییز است و زمان که در اینجا در قالب پاییز و بهار مشخص شده است،

به آغاز و امتداد ابعادِ عشق این دو اشاره دارد. همچنین در حوزه‌ی عناصر بصری، مضمون عشق حاصل از به‌کارگیری ساختارهای متضاد در رنگ، بافت، خط، سطح و حجم می‌باشد که ملموس‌ترین حالت تقابل از قیاسِ صورت انتزاعی و صورت حقیقی عناصر همچون بافت صخره‌ها یا رنگ تیره‌ی چشمه و آسمان طلایی، حاصل شده است. همچنین تقابل در شعر و نگاره بر اساس ترامتنیت این‌گونه برقرار است که رابطه‌ی بینامتنیت به‌صورت صریح و ضمنی، رابطه‌ی سرمتنیت بین نگاره و نگارگری تبریز دوم، و رابطه‌ی بیش‌متنیت در جلوه‌های مختلف نمادین اعم از نحوه استقرار عناصر جمادی، نباتی، حیوانی و حالات انسانی، به مدد رنگ‌های لطیف و بافت‌های مناسب ایجاد شده است، که ترجمان تصویری فراتر از شعر نظامی را نمایش می‌دهد و یا مانند چهره و حالات شیرین که متفاوت از توصیف نظامی درباره زیبایی‌های این شاهزاده‌ی ارمنیِ ترسیم‌شده است و همچنین شیهه‌ی شبدیز که بر خلاف اشعار نظامی بر تقابل درون به بیرون تأکید داشته است، قابل مشاهده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Intertextuality.
2. Gérard, Genette.
3. Transtextualite.
4. Julia Kristeva.
5. Mikhail Bakhtin.
6. Ferdinand de Saussure.
7. Roland Barthes.
8. Architextualite.
9. Paratextualite.
10. Metatextualite.
11. Hypertextualite.
12. Palimpsestes.
13. Seuils.
14. Britain.

فهرست منابع فارسی

آذر، اسماعیل (۱۳۹۵)، *تحلیلی بر نظریه‌های بینامتنیت ژنتی*، *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، شماره ۳، ۱۱-۳۱.

آژند، یعقوب (۱۳۸۴)، *سیمای محمد نقاش*، تهران: فرهنگستان هنر.

آژند، یعقوب (۱۳۹۲)، *نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)*، جلددوم، تهران: سمت.

جوانی، اصغر (۱۳۹۰)، *بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان*، تهران: فرهنگستان هنر.

حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۱)، *دیوان*، تصحیح علامه محمد قزوینی وقاسم غنی، تهران: نشر اساطیر.

رهنورد، زهرا (۱۳۹۳)، *تاریخ هنر ایران در دوره‌ی اسلامی: نگارگری*، تهران: انشارات سمت.

شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۶)، جایگاه مضمونی و زیبایی شناسی شعر در نگاره‌های خمسه‌ی تهماسبی، دوفصلنامه *مطالعات هنر اسلامی*، شماره ۷، ۷-۲۲.

قهرمانی، مریم (۱۳۹۳)، *ترجمه و تحلیل انتقادی گفتمان: رویکرد نشانه-شناختی*، تهران: علم.

گرابر، اولگ (۱۳۹۰)، *مروری بر نگارگری ایرانی*، ترجمه‌ی مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: فرهنگستان هنر.

گری، بازل (۱۳۸۵)، *نقاشی ایران*، ترجمه عربعلی شروه، تهران: انتشارات دنیای نو.

مک کی، رابرت (۱۳۹۷)، *داستان*، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: نشر هرمس.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۵)، پیرامتنیت یا متن‌های ماهواره‌ای، *مجموعه مقالات هم‌اندیشی هنر تطبیقی*، فرهنگستان هنر، شماره ۵، ۱۹۶-۲۱۲.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۶)، ترامتنیت مطالعه‌ی روابط یک متن با دیگر متن‌ها، *پژوهش‌نامه علوم انسانی*، شماره ۵۶، ۸۳-۹۸.

نبی‌لو، علیرضا (۱۳۹۲)، بررسی تقابل‌های دوگانه در غزل حافظ، مجله *دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه خوارزمی*، ۲۱(۱۹)، ۶۹-۹۹.

نظامی (۱۳۸۸)، *کلیات خمسه‌ی نظامی گنجوی*، به تصحیح وحید دستگردی، به اهتمام پرویز بابایی، تهران: انتشارات نگاه.

ولش، استوارت کری (۱۳۸۹)، *نقاشی ایرانی*، ترجمه احمدرضا تقاء، تهران: فرهنگستان‌هنر.

فهرست منابع لاتین

Gérard, Genette (1972), *Figures III*, Paris: Seuil.

Gérard, Genette (1982), *Palimpsestes*, La littérature au second degree, Paris: Seuil.

Gérard, Genette (1987), *Seuils*, Paris: Seuil.

COPYRIGHTS
© 2022 by the authors. Published by Soore University. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)