بررسی ویژگی‌های مشترک شعر سبک هندی و مینیاتور مکتب اصفهان

عاطفه نیکخو[1*]، فرانک جهانگرد[2]، ملیحه قاسمی[3]

۱.دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان
۲.استادیار زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
۳. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

دریافت۱۳۹٤/٦/۲۵ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۱۸

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ٤، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۳۹۵، صص ۸۱-۱۰۸

چکیده

هنر، به مثابه روح زمانه و بازتاب نگاه خاص هنرمند به پیرامون خود، زبان وطرز بیان خاصی برای انعکاس دیدگاه خود دارد. ظهور هنرهای گوناگون با ساختاری مشترک در هر عصر، بازتاب نگاه و اندیشه ذهنی- ساختاری مشابهی میان آفرینندگان و هنرمندان آن است. گرچه بن مایه هر کدام از هنرها از ادبیات تا موسیقی عناصر مجزا و خاصی برای ارائه می طلبد؛ گاه در میان هنرهای گوناگون یک دوره اجتماعی، میتوان ساختار و سبک مشابه و مشترکی مشاهده کرد.

یکی از دوره های مهم و تاثیرگذار هنر ایران یعنی عصر صفوی (قرن ۱۱ هجری، قمری) محمل مناسبی برای بروز شباهت های ساختاری میان دو هنر این دوره یعنی شعر (معروف به سبک هندی) و مینیاتور آن (مکتب اصفهان) فراهم آورده است؛ تا آنجا که می توان شباهت سبکی یکسان و غیرقابل انکاری را میان دو هنر یاد شده قائل شد.

بر این اساس در مقاله حاضر، با تکیه بر ادبیات و ویژگی های سبک شناسانه شعر سبک هندی به مقایسه آن با مینیاتور همان دوره پرداخته شده‌است. پس از بررسی ویژگی‌های موردنظر و انطباق آن با وجوه زیرساختی در مینیاتور،در نهایت به نظام مندی مشترکی میان دو هنر دست یافتیم. غلبه

* نویسندهٔ مسئول مقاله: E-mail:atefe.nikkhoo@yahoo.com

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-24]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.5.6]

مضمون بر موضوع دربرابر خط بر رنگ و غلبه محور جانشینی از جمله موارد مشابه ساختاری میان دو هنر مورد نظر است که به آن پرداخته شده است.

واژگان کلیدی: سده یازدهم، شعر سبک هندی، مینیاتور مکتب اصفهان، هنر.

مقدمه

درعصر صفوی از اساسی‌ترین و درخشان‌ترین دوره های هنر اسلامی- ایرانی معروف به مکتب اصفهان، گرایش نوینی در روساخت و گاه ژرف‌ساخت هنرهای گوناگون ایجاد شد. دراین عصر که تحولات اجتماعی، اقتصادی و مذهبی جدیدی را پس از سالها تجربه می‌کرد، نگرش نوینی در اغلب وجوه زندگی از جمله هنرها نیز دیده می‌شود. خروج هنرها از سنت‌های گذشته و حضور در میان مردم کوچه و بازار، انسان محوری و بازتاب اندیشه‌ها و ذوق زیبایی شناسانه عوام در ظاهر و باطن نمودی خاص و قابل تأمّل دارد که در بعضی از هنرها از جمله ادبیات و مینیاتور آشکارتر و ملموس‌تر می‌نماید. اگرچه هر کدام از هنرها، از مواد و ابزاری متناسب با ساختمان خود برای بیان دیدگاه اصلی خویش بهره می‌گیرند، می‌توان نگرش فلسفی یا کلامی‌ای یافت، که منجر به ایجاد ساختاری مشابه در بین آنها شده است. بیان مفاهیم در ساختمان منحصر به فرد هرکدام از آنها، عناصر و زبان خاصی می‌طلبد. موسیقی زبان نت‌ها را بر می‌گزیند، مینیاتور رنگ و طرح، معماری زبان هندسه را به کار می‌برد و زبان ماده اصلی ادبیات است.

در بررسی ویژگی‌های مشترک میان هنرها، انتخاب یک هنر به عنوان پایه و اساس مقایسه اهمیت دارد. در این مقاله، ادبیات به دلیل شکل یافتن از زبان و انتقال مفاهیم از طریق آن، بستر مناسبی برای این مقایسه فراهم آورده است. بنابراین اساس این پژوهش بر بررسی ویژگی‌های شعر سبک هندی قرار گرفته و پس از شرح

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-24]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.5.6]

و تفسیر عناصر شعری برجسته آن، وجوه اشتراک آن با مینیاتور سده یازدهم به عنوان یکی از هنرهای شاخص این عنصر بیان می‌شود.

در این مقاله پس از بیان ویژگی‌های شعری سبک‌هندی با این سؤال پژوهشی روبروهستیم که وجوه مشترک سبکی- ساختاری میان شعر سبک هندی و مینیاتور مکتب اصفهان کدام است؟

در زمینه شعر سبک هندی تک نگاری‌های بسیاری انجام شده، که از آن جمله می-توان به مقاله قمر آریان در "ویژگی‌ها و منشأ سبک مشهور هندی در سیرتحول ادبی"(۱۳٥٤)، مقاله کوروش صفوی در" نگاهی به چگونگی پیدایش سبک هندی در شعرمنظوم فارسی"(۱۳۸۱)، اشاره کرد که در آنها به زمینه‌ها و منشأ شکل‌گیری این سبک در شعر فارسی پرداخته‌اند. همچنین نزهت احمدی در "سبک اصفهانی(هندی) در دوره صفوی"(۱۳۸۳) و قهرمان شیری در "پیچیدگی‌های سبک هندی اصفهانی یا هندی و زمینه‌های پیدایش آن"(۱۳۸۹) ویژگی‌ها و بن‌مایه‌های اساسی این سبک رابررسی کرده‌اند. در زمینه تطبیق هنرهای این عصر پژوهش‌های اندکی صورت گرفته که از آنجمله می‌توان به مقاله مهناز شایسته‌فر در"تعامل معماری و شعر فارسی در بناهای عصرتیموری و صفوی"(۱۳۸۸) اشاره کرد. اما ویژگی‌های سبکی- ساختاری مشترک میان مینیاتور و شعر سبک هندی در کنار یکدیگر در هیچ‌کدام از پژوهش‌های پیشین بررسی و مقایسه نشده‌است.

ویژگی های بارز شعر سبک هندی

مضمون سازی و خیال پردازی

خیال‌پردازی و گرایش به مضمون‌های نو در ارتباط با امور عینی و ملموس از ویژگی‌های بارز و پربسامد سبک هندی است. «هرچند خیال پردازی تا حدی جوهرهٔ وجود شعر است و تنها به سبک هندی اختصاص ندارد؛ اما تلاش و اصرار شاعر این سبک به منظور جستجو و بیان خیال‌های بی‌سابقه به نوعی تلاش ذهنی در ارتباط با

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-24]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.5.6]

عینی ساختن امور انتزاعی» (آریان، ١٣٥٤ : ٢٢٧) در نهایت، به‌غلبه مضمون بر موضوع منجر شده است.[1]توجه بیش از اندازه شاعر این سبک به مضمون یابی و انعکاس اندیشه‌های باریک در قالب رابطه تشبیهی بین دو مصراع، اندک اندک باعث گرایش به مضامین دیریاب و دور فهم شد.(رک. شمیسا؛١٣٨٢ :٢٨٩) گرایش به سمت پیچیدگی و مشکل پسندی در شعر در نهایت مخاطب را با نوعی شعر که حاصل تلاش و برتری اندیشه بر الهام است روبرو می سازد.(رک.فتوحی؛١٣٧٩: ٥-٣٤) شعری که بیش از هر چیز استعداد شاعر را در جهت هنر نمایی و استفاده از تکنیک در سرودن شعری دشوار مطابق با معیارهای جمال شناسی شاعران این دوره آشکار می‌کند. بنابراین «شعر سبک هندی شعر لذت است تا شعر معنویت. در بررسی شعر این عصر به خوبی در می‌یابیم که ذوق زیبایی‌شناسی شاعران و مخاطبان مفتون و مسحور لحظه‌های لذت‌بخش شاعرانه است. این لحظه‌ها که از کشف و ابداع تخیّلی و ایجاد تناسب های لفظی و خیالی مایه می گیرد، بیشترین توجه شاعران را به خود معطوف ساخته است ". (حسن پور آلاشتی، ١٣٨٤ :٢٢).

خصوصیّت عمده، همان لذت حاصل از تکنیک گرائی و توجه بیش از حد به ثبت لحظه های آنی از محیط و پیرامون است. این ویژگی در مینیاتور بیش از هرچیز با غلبه خط بر رنگ آشکار است. رنگ در مینیاتور قبل از دورهٔ صفویه خصوصا قرن دهم هجری قمری بسیار مهم و تعیین‌کننده و به عنوان کمال مهارت و سنجیدگی به شمار می‌آید. «در نقاشی ایرانی تا قبل از مکتب اصفهان، رنگ‌هایی درخشان، موزون، هماهنگ و گاهی پر تضاد به کار گرفته می‌شد و اساسا رنگ در نگارگری ایران نقشی اساسی داشت.» (شاد قزوینی، ١٣٩٠: ١٥٩).

این ویژگی رفته رفته به دلیل تمرکز نگارگر ومخاطب به ثبت لحظه های عینی و محسوس در قالب هنری کوششی و تکنیک گرا به چیرگی خط بر رنگ انجامید. نگارگر که خواهان جلب توجه مخاطب به تکنیک و امور جزئی و بیرونی نگارهٔ خویش است، تمامی تلاش خود را به پرداخت ریزترین جزئیات پیکره مینیاتور خصوصا

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-24]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.5.6]

چهره آنان معطوف ساخت‌است تا هم هنر تکنیک محور خویش را نمایان کند و هم روحیه لذت طلب مخاطب را با قلم‌گیری های خاص و متنوع سیراب سازد.

گرایش از رنگ به خط، نظیر حرکت از امور ذهنی به حسی است که در شعر این دوره غلبه می‌یابد. تلاش برای تثبیت لحظه های واقعی و به تصویر کشیدن روابط انتزاعی در قالب امور حسی و ملموس، سبب شد که به تدریج کفه خیال پردازی و مضمون سازی بر معنی سنگین تر شود و اساس خود را بر هنرنمائی و لذت‌جویی قراردهد، نه در بیان معنویت و جستجوی حقیقت.

خانه آرایی گرانجانی است با موی سفید
صبح چون روشن شود، از شمع سربازی خوش است
(صائب،۱۳٦٥: ٥١٤)

با کمال احتیاج از خلق استغنا خوش است
با دهان تشنه مردن بر لب دریا خوش است
نیست پروا تلخکامان را زتلخی‌های عشق
آب دریا در مذاق ماهی دریا خوش است
(همان: ٥١٣)

چنانکه که از دوبیت بیان شده نیز آشکار است، شاعر موضوعی عقلی و غیر حسی در مصراع اول را با شگردهای هنری همچون تشبیه، لف و نشر، استعاره و... به مضمونی محسوس و عینی در قالب احساس و خیال خود تبدیل می‌سازد و بدین شکل مخاطب را درگیر لذت‌جویی و هنرنمایی حاصل از این تغییر و گردش از واقیت به خیال میکند. "گفته آنتونی ولش درباره نقاشی این عصر، بر شعر هم صادق است. در شعر نیز آرزوی شاعران جستن خواننده‌ای است که از کشف ظرایف معانی لذت ببرد. هنر شاعر نشان دادن قدرت مضمون بندی و خیال پردازی است نه بیان معنایی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-24]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.5.6]

از جهان و انسان. یافتن مضمون تازه و پیدا کردن تناسب میان کلمات و استفاده از قابلیت های واژه ها در حد اعلا، قدرت هنری شاعران این عصر است." (فتوحی؛ ١٣٧٩: ١٧).

کاربرد خط به عنوان یکی از عناصر اصلی سبک هنری دوره مورد بحث، به شکل پیش درآمد و مقدمه درمکاتب حد واسط مکتب هرات و اصفهان و مکتب قزوین دیده‌شده‌است. این ویژگی به عنوان مقدمه تحول، در سبک اصفهان چندان به دید نمی‌آید، "تا آنکه صادق بیک در مینیاتور "شاهدخت نشسته" در سال ٩٨٥ یا ٩٨٦ با بهره‌گیری از ظرافت‌های خط در ترسیم پیکرهٔ نگاره مورد نظر آن را آشکار می‌سازد. در مینیاتور شاهدخت نشسته صادق بیگ از انواع خطوط شکسته، نرم، خمیده، در صورت این شاهزاده استفاده شده‌است. همچنین خطوط پرپیچ و خمی که در لباس و در قسمت‌های مختلف بدن مانند آرنج، زیر بغل و چین‌های کمر و آستین دیده می-شود"؛ (اشرفی: ١٣٨٨؛٧-١٠٦) نشان از آغازنگرشی جدید در مینیاتور ایران و غلبه خط بر رنگ دارد.

این ویژگی بعداً در سده یازده به عنوان مهم‌ترین خصیصه سبکی هنر مینیاتور، درآثار رضا عباسی آشکار و تثبیت می‌شود. او با تغییر ضخامت خطوط، چین و شکن ها را در نهایت ظرافت و تکنیک نشان می‌دهد و در هنر او،س خط، نقشی اساسی می‌یابد.

رضا عباسی در میناتور«صورت مرد»، به کاربرد بسیار هوشمندانه و تکنیکی خطوط دست یافته‌است. در این صورت خطوط مختلف به کار رفته:«هاشورهای نازک برای ریش‌ها، هاشورهایی برای نشان دادن موهای سیاه، خطوط بسیار ظریف برای نشان دادن چین‌های پارچه و خط اصلی ضخیمی که پیکرها را ترسیم کرده است. در این صورت خط جدیدی هم به کار رفته است و آن خط باریک سفیدی است که بینی را نشان می دهد و از میان دو ابرو تا سوراخ بینی کشیده شده است. همین خطوط

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-24]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.5.6]

برای نشان دادن چین کنار بینی تا لب و گردی صورت نیز به کار رفته است» (همان: ۱۱۷-۱۱٦).

۶۵. مرد، رضا عباسی، اصفهان

واقع گرایی

واقع گرایی از دیگر عناصر مهم در سبک هندی، برآیند خواست و ارتباط شاعران با محیط زندگانی عامه مردم است. این شگرد، شاعر را به جستجوی عناصر تخیّل در زندگی روزمره و طبیعت پیرامون وا می‌دارد، تا بدین شکل با برداشت درونی از اشیاء، آنان را در قالب عناصر عینی و ملموس برای مخاطب جان بخشد. از سوی دیگر شاعران این سبک از طبقات صاحب پیشه و فن، بیش از پیش دغدغه به تصویر کشیدن مسائل روزمره و واقعیت‌های زندگی را البته با گرایش بر ریزه‌کاری‌ها و جزئیات عینی و بیرونی را دارند. این امر بیش از هر چیز بر لذت‌جویی عوام از واقعیت‌های زندگی تأکید می‌کند.

گرایش به لذت جویی در شعر، واقع گرایی را از طبیعت و وصف دقیق اجزا و عناصر آن به سمت ماوراء طبیعه و انعکاس آن به شکلی درون نگرانه و عاطفی و برداشت درونی شاعر از آن سوق می‌دهد. شاعر این سبک «جهان و همه مظاهر آن از بزرگ و کوچک و طبیعت را آن گونه که او آنها را دیده و احساس کرده و در ذهن و خیال خویش پرورانده و تعبیر نموده جلوه‌گرساخته‌است. از این رو تخیّلی بر شعر

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-24]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.5.6]

حاکم است، همراه با درونگری» (یوسفی، ١٣٦٩ : ٢٩٢). کیفیت این نوع نگاه واقعیت‌نگر به طبیعت و مظاهر آن تفاوت آشکاری با واقع گرایی در سبک خراسانی دارد. نگرش شاعران سبک خراسانی به عالم خارج با وصف آن همراه است نه با ابراز احساسات و عواطفی که از این راه در آنان می‌تواند ایجاد شود. درحالی که شاعران سبک هندی «با احساسات و عواطفی که از راه تماس با عالم خارج در آنان پدید می‌آید، به شعر خود جواب می‌گویند و یا آنها را در بیان شاعرانه خویش ترسیم می‌نمایند. آنان را چنان می‌بینند که می خواهند، نه چنانکه هستند» (صفا؛ ١٣٨٤ ص ٥-٢٥٤). بنابراین تخیّل درونی شاعر حاصل کیفیت طبیعت در درون اوست؛ نه واقعیتی برخاسته از وصف دقیق طبیعت. بنابراین واقع نگری در شعر این عصر، تنها در انتخاب موضوع برای سرودن یک بیت رخ می‌نمایاند، اما در تبدیل آن به مضمون، پرداختی فراواقع و ماوراء طبیعت در روابط پیچیده و خیال انگیز عناصر حسی نمایان می‌شود، که در شعر منعکس شده است. به عبارت دیگر شاعر سبک هندی «اگرچه در طبیعت سیر می‌کند، اما ظواهر آن را توصیف نمی‌کند. بلکه به جای ترسیم چهره خام طبیعت و تصویر برداری از آن به نقاشی آن می‌پردازد و روابط خیال انگیز میان اجزا آن را وا می نماید و ژرفای درون هر عنصر را می‌کاود.» (مقامی ؛ ١٣٧٣ :١٣٧)

واقع‌گرائی در مینیاتور این سده نیز از ویژگی‌های شاخص و مطرح است. واقع-گرائی با نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد، رویکردی جدید و نگاهی تیزبینانه در تجسم محیط زندگی و کار مردم به وجود می‌آورد. اگر چه بهزاد با این نوع نگاه واقع‌گرایانه جان و روح اجتماعی تازه‌ای به مینیاتور ایران بخشید، هیچ‌گاه از دیدگاه تخیّلی به عنوان خصلت نقاشی سنتی ایران منحرف نشد و به طبیعت نگاری صرف نپرداخت. «هرچند نگارگر در نقاشی سنتی ایران، از عناصر واقعی جهان پیرامون خویش بهره می‌گیرد، امّا در نهایت به ترسیم جهانی خیالی و ذهنی پرداخته، هرگز به بازنمایی جهان عینی و محسوس نمی‌پردازد» (اعتمادی؛ ١٣٧٧ :٢٩).

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-24]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.5.6]

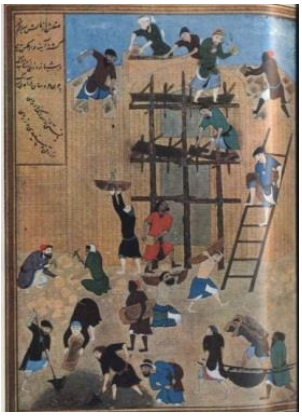
این ویژگی با همان نگاه تخیّل گرا در نگاره های نقاشان بعدی چون میرسید علی و محمدی نیز ادامه می‌یابد، تا آنکه در مینیاتورهای رضا عباسی در همان راستا اما با شیوه‌ای خاص در ارتباط با محیط بیرون و برداشت از واقعیت رخ می‌نماید. هرچند در هردو سبک مینیاتور پیش از مکتب اصفهان، یعنی سبک هرات و سبک‌های تلفیقی هرات، قزوین و تبریز از یک سو و سبک اصفهان سده یازدهم از سوی دیگر با جهانی تخیّلی در ترسیم واقعیت روبرو هستیم کاربرد این دو نگاه در بازتاب و تجسم بیرونی نگاره‌ها متفاوت است. بدین معنی که جهان تخیلی به مثابه شاخصه اصلی مینیاتور ایرانی در کار بهزاد در قالب روابط درونی مینیاتور باپیکرهاست؛ در حالی که بازتاب و صورت ظاهر این روابط به شکلی کاملا بیرونی و واقعیت نگر جلوه‌گر شده است. به عبارت دیگر ذات موضوع بر پایه جهان تخیلی مفاهیم عمیق و تاکید بر معنای مکون و معنوی است اما بازتاب آن در قالب اشخاص با حالت های طبیعی، زنده و روابط پویای اجتماعی میان آنهاست. در حالی که این ویژگی در مینیاتور سده یازدهم و مکتب اصفهان کاملا برعکس است یعنی ذات موضوع کاملا رئالیسم و واقع گراست؛ اما بازتاب آن به شکلی تخیلی، ماورائی و همچون شعر به صورت انعکاس طبیعت در شاعر و برداشت از آن نمایان می‌شود، آن گونه که خود نقاش می خواهد، نه به شکلی طبیعی و اجتماعی همان گونه که وجود دارد،

ویژگی مورد نظر برابر با همان نگرش واقع گرایانه شاعر به طبیعت است که در واقع برداشت ذهنی او از طبیعت و بازتاب حالاتی است که از طبیعت دریافت می کند نه آن گونه که وجود دارد و رخ می نماید. بدین منظور مقایسه دو نقاشی از بهزاد به نام نگاره «مامون در حمام» و «ساختمان قلعه و قصر خورنق» از خمسه نظامی با مینیاتور گلگشت از محمدی، تفاوت این دو نگاه را به خوبی آشکار می‌سازد. در هر دو اثر، بهزاد تصویرهایی داستانی از ادبیات کلاسیک ترسیم کرده است. در هر دو نگاره، آنچه ذهن و فکر بیننده را به خود مشغول می دارد؛ انعکاس روابط بیرونی انسان‌ها و حالات و رفتار کاملا طبیعی زنده و پویائی است که روح واقع گرایانه و

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-24]

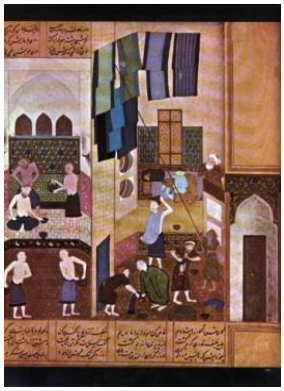
[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.5.6]

اجتماعی را به کل نگاره بخشیده است، تا آنجا که حتی بدون دانستن نام مینیاتور، بیننده فکر می کند با تصویری از واقعه‌ای حقیقی از محیط بیرون روبرو است، هر چند که روح معنوی و جهان تخیل گرای آن را هرگز نمی توان نادیده گرفت. این درحالی است که تابلوی گلگشت اثر محمدی (١٥٨٧– ١٦٢٩)، در ذات موضوع (تفریح و گلگشت درویش‌ها) واقع‌گرایانه و عینی است، اما در شیوه پرداخت، رویکردی فراواقع و تخیلی برگزیده است. این تابلو که درویش‌هایی را در حالت جذبه و خلسه به تصویر کشیده‌است«رئالیستی است که از طریق احساس به وجود آمده و در واقع رئالیسم ذات موضوع است نه صورت ظاهر آن. » (گری، ١٣٨٣: ٤١–٤٠).



"ساختمان قلعه و قصرخورنق"

"مأمون در حمام"، کمال‌الدین بهزاد



" گلگشت" از محمدی

این ویژگی همچنان ادامه می‌یابد تا زمانی که انسان به عنوان شاخص‌ترین و برجسته‌ترین موجود طبیعی، موضوع اصلی پیکره‌ها در کارهای «رضا عباسی» قرار می‌گیرد. رضا عباسی تمایل زیادی به ترسیم تک‌چهره‌ها و شخصیت‌های انسانی دارد، اما آنچه در این مینیاتورها آشکار است ارتباط و همزیستی پیکرها در قالب یک بعد درونی و فطری شخصیت بشری است که به شکل محیط بیرونی و در قالب نوعی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-24]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.5.6]

روایت و داستان ترسیم شده است. در این پیکرها، ظرافت و کاربرد هنرمندانه و تکنیکی در ترسیم، بر شخصیت‌پردازی و روابط میان آنها به عنوان مهمترین رکن واقعیت‌گرائی و پیوند با محیط بیرون غلبه دارد. بنابراین گوئی همه پیکرها در چنان بی‌خبری و بی‌شخصیتی بسر می‌برند که نمی‌توان آنها را در پیوند با واقعیت بیرونی دانست؛ بلکه باید آنها را به نوعی نشان از واقعیت منعکس شده در ارتباط محیط با درون نگاره‌گر دانست. یعنی برداشت و تصور ذهنی او از انسان و طبیعت آنگونه که می خواهد رخ می‌نمایاند، نه آنگونه که هست.برای نمونه می توان به تک چهره ها و نگاره‌های دیگری از او همچون «چوپان»، «پیرمرد و بز» اشاره کرد. نگارگران این مکتب در ترسیم تک چهره ها و مینیاتورهای انسان محور خویش، آنان را در حالتی خلسه‌وار و در کسوتی صوفی‌مآبانه نقش کرده‌اند، که هیچ یک از روابط مادی و انسانی بر آنان عارض نمی‌گردد. در بازتاب این نوع نگاه که نگارگر در آن به موضوعات واقع گرایانه نقاشی خویش همچون زوج‌ها، شبانان، زنان شیر دوش، درویش‌ها و ... نظر داشته، فضای ذهنی و رنگ و لعاب فراواقع آنها در قالب شخصیت‌های ناشناخته و بی خبر آشکار است.

تک بیت

قالب شعر به عنوان یکی دیگر از ویژگی های سبکی، با توجه به مقتضیات و مختصات خود، نوع خاصی را محمل طبع آزمائی شاعران قرار می دهد. در سبک خراسانی قالب مسلط قصیده و در سبک عراقی غزل است. در سبک هندی در نگاه نخست،غزل بستر هنر نمائی شاعر است اما غزلی متفاوت با معیارهای شناخته شده. ساختار سبک هندی، تک‌بیت‌های مستقلی است که با رشته قافیه و ردیف با وزن عروضی یکسان به هم متصل شده‌اند. "به زبان دیگر شاعر در یک مصراع موضوعی را مطرح و در مصراع دیگر به واسطه تشبیه، تناسب و یا لف و نشر، موضوع را تبدیل به مضمون می کند. بدین ترتیب مهمترین قالب سبک هندی در حقیقت بیت هم

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-24]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.5.6]

نیست بلکه مصرع است" (شمیسا ؛ ١٣٨٢ : ٢٨٨). بنابراین آنچه در یک غزل سبک هندی مهم می نماید هنر شاعر در سرودن تک بیت‌ها و بلکه تک مصرع هاست، نه ارتباط آنها با یکدیگر. در ساختار غزل چندان نمی توان به انسجام کلی و ارتباط عمودی ابیات همچون قصیده نظر داشت؛ اما تفاوت برجسته غزل این سبک یا بهتر بگوییم تک بیت گویان هندی در این است که «آنها تک‌بیتی می‌ساختند و آنها را در غزلی که مناسب آن بیت باشد قرار می‌دادند» (همان: ٣٠٠)، نه آنکه ابیاتی پشت سر هم در قالب ساختمان متعارف غزل بسرایند که در پایان هر بیت را بتوان مستقل و بی ارتباط با محور عمودی دانست.

از مهمترین دلایلی که می توان در تأیید «تک بیت» به عنوان قالب مسلط شعر سبک هندی مطرح کرد وجود ابیات پراکنده با نام مطالع در دیوان شاعران این سبک همچون صائب است. «شاعران این دوره، معمولا اول در بیتی مضمون سازی می کنند و بعد آن را به صورت غزل در می آورند. به همین دلیل این ابیات پراکنده با نام مطالع(جمع مطلع و در لغت به بیت آغازین شعر گفته می‌شود) در دیوان شاعران آمده است. می توان گرایش به تک بیت سرایی را از زمان شاهرخ و در نتیجه توجه شاعران به مطلع برجسته دانست. در این دوره شاعران مطلع هایی را می سرودند که به دلیل نداشتن فرصت آنها را به کناری نهاده تا بعدا به صورت غزلی واحد در آورند.» (کامیار؛ ١٣٨٥ : ٤٩).

ویژگی‌های معنایی و مضمونی در ابیات یک غزل نیز می تواند، مؤیّد «تک بیت» سرایی شاعران سبک هندی باشد. در ساختمان غزل فارسی پیش از سبک هندی، ابیات یا در جهت تکرار یکدیگر هستند؛ همچون نمونه هایی از غزل سعدی که مضمونی مشترک به زبان های مختلف در یک غزل رخ می نماید؛ یا همچون غزل های مولوی که در قالب جنبه‌ای روایی یکدیگر را تکمیل می کنند. علاوه بر این، ابیات یک غزل یا در تایید یکدیگرند و یا در نهایت همچون غزل های حافظ جنبه تداعی‌کننده دارند، به این صورت که یک موضوع یا مضمون در یک بیت، مطلب خاصی راتداعی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-24]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.5.6]

کرده، آن مطلب تداعی شده نیز در ادامه موضوع یا مضمون دیگری را تداعی می کند و این روند همچنان ادامه دارد تا اینکه از انباشت تداعی ها، کل غزل و اندیشه شاعر به مخاطب منتقل می شود.

در غزل سبک هندی، ارتباط ابیات با یکدیگر در قالب هیچ کدام از موارد بیان شده نیست. ابیات نه در تایید یکدیگرند و نه مکمل، تکرار کننده و تداعی کننده یکدیگر. چرا که هر بیت مضمونی مستقل دارد که از عناصر خیال انگیز ذهنی شاعر در ارتباط با امور عینی و محسوس در جهت القای مضمون مورد نظر یاری می گیرد و آن را در ساختمانی جدا و منفرد در هر بیت قرار می دهد. "بنابراین در این میان آنچه مسلم می نماید «تک بیت» گوئی شاعر و کنار هم قرار دادن آنها در قالبی به نام غزل است؛ نه غزلی با شکل معمول و متعارف آن."(شمیسا؛۱۳۸۲: ۳۰۰)

در مینیاتور نیز «تک چهره» نقش «تک بیت» در غزل را دارد. توجه بیش از اندازه به جنبه های زیبایی‌شناسی نگاره ها و نگاره‌های لذت‌جویانه نه معنی پژوه از یکسو و رواج طراحی و نقاشی مستقل از کتاب آرایی و بی ارتباط با داستان و شعر از سوی دیگر، به تأکید هر چه بیشتر بر پیکرهای انسانی تک، مستقل و بی ارتباط با محیط کلی مینیاتور منجر شد. بنابراین در مینیاتور این سده نیز همچون شعر آن با تاکید بر یک ویژگی که همانا زیباشناسی، تکنیک گرائی و توجه بیش از پیش هنرمند به جلوه های بصری و بیرونی است روبرو هستیم. در این راستا آنچه به عنوان حاصل بصری کار نگارگر دیده می‌شود، تاکید بر پیکره ها به عنوان موضوعی مستقل و اصلی بدون در نظر گرفتن زمینه و فضاهای مینیاتور است. آنچه دقیقا در غزل این دوره نیز در قالبی از ابیات مستقل دیده می شود.

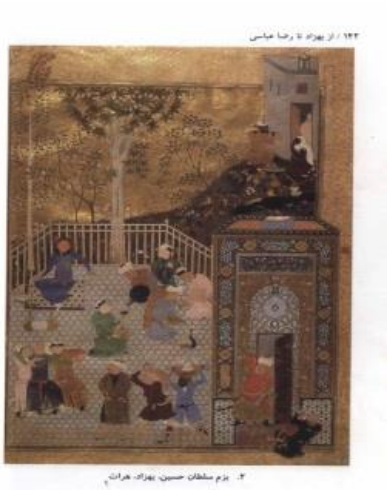
نگاه تک ساختی و تک بعد گرایانه نقاشانی چون شیخ محمد، سیاوش بیک، صادق بیگ و در نهایت رضا عباسی به موضوعات و مضامین در قالب تک چهره بیش از هر چیز در تبیین خود نیازمند مقایسه با ترکیب بندی فضا در مینیاتور ایران پیش از مکتب اصفهان است. در نگارهای دوره اوج شکوفایی هنر مینیاتور و خصوصا در

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-24]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.5.6]

کارهای کمال الدین بهزاد شاهد افق و ترکیب بندی مدور نگاره ها هستیم. به سخن دیگر در آثار بهزاد، با ساختارهای دایره ای روبرو هستیم که در آن تمامی عناصر در ارتباط با یکدیگر از پایین نگاره به بالا امتداد و عمق یافته و همه چیز در آن واحد برای بیننده قابل شناسایی است. اگر چه شخصیت اصلی به منظور تاکید هر چه بیشتر در مرکز مینیاتور قرار دارد حتی کوچکترین و جزئی ترین عنصر نیز اهمیت دارد و در یک تساوی ذهنی-ساختاری به تصویر کشیده شده است. درآثار او "طرح بندی به طور قاطعی معماری وار است و احساس تعادل که همواره نزد نقاشان ایرانی قوی است از طریق روابط تازه و زیرکانه‌ای بین متن و تصاویر به بیان درآمده است."(بینسون ١٣٦٧: ٢٣٣).

به عنوان مثال می توان به مینیاتور «بزم سلطان حسین» از نگاره های بهزاد اشاره کرد که در سال ٨٩٤ ق از روی نسخه بوستان در دو برگ نقاشی شده. در مینیاتور سمت چپ، ساختمان کاخ در میان باغی به تصویر در آمده، پادشاه روی فرشی نشسته و در مقابل او عمال و نوازندگان و خدمتکاران پشت سر او قرار دارند. در مینیاتور دوم حیاطی قرار دارد که در آن خدمتکاران، نگهبان و ... مشغول به کار هستند. در هر دو مینیاتور شخصیت‌های اصلی براساس افق ترکیب‌بندی مدوّر نقاشی شده اند. حرکت تمامی شخصیت‌ها دایره‌وار در نقطه تلاقیشان به سمت حاکم ترسیم شده است. بنابراین بهزاد، علاوه بر اختصاص مرکزیت تصویر به حاکم، تمامی پیکره‌ها را در افق دیدی مدوّر، باهم برابر و یکسان ترسیم کرده است"(اشرفی ١٣٨٨: ٢١-٢٠).



[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-24]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.5.6]

همانگونه که بیان شد، در نگاره های پیش از مکتب اصفهان و خصوصا بهزاد توجه به یک عنصر یا شخصیت وجود ندارد آنچه در ارتباط پیکرها، مهم است؛ حرکت داخلی آنان در افقی منحنی گونه و دایره وار است که در آن نقش هر جزء عناصر در جای خویش آشکار است. این نوع نگاه در نگاره های دیگر بهزاد از جمله «نبرد میان قبایل لیلی و مجنون» و نگاره ای از فرود نیز آشکار است. همان گونه که درمینیاتور نیز پیداست است، بهزاد برای ترکیب بندی فضایی این مینیاتور نیز از افق دایره بهره برده است. گرچه بهزاد شخصیت اصلی یعنی فرود را در مرکز نگاره تصویر کرده است اما قرار دادن سپاهیان به شکلی مایل و در سطحی پایین تر از فرود، بیننده را در افقی فراگیر و مشرف بر تمام جزئیات مینیاتور به شکلی به هم پیوسته و در ارتباط با هم قرار داده است. به دیگر سخن قرار گرفتن فرود در بالای تپه و مشرف بر زراسب و دیگر شخصیت ها هر چند به نوعی به مرکزیت شخصیت او در مینیاتور اشاره دارد اما از سوی دیگر گسترش این نوع دید و شروع حرکت و یافتن عمق از پایین به سمت بالا، حتی کوچکترین افراد و جزئیات مینیاتور را از چشم بیننده دور نساخته است و نگاره را از نگاه یک بعدی و تک ساختی یعنی توجه به موضوع و موجودیتی خاص خارج ساخته است.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-24]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.5.6]

این در حالی است که این ویژگی مینیاتور هرات در سال های بعد و در ترکیب با مینیاتورهای سنتی قزوین، تبریز، مشهد و ... به عنوان پیش زمینه و مقدمه مکتب اصفهان از افق دایره به مورب و گاه مثلث تغییر شکل داده و ترکیب بندی می یابد. این نوع ترکیب بندی که زمینه گرایش به تک بعد گرایی و توجه به موضوع و شخصیتی خاص را فراهم می کرد در آخرین مرحله از تکامل خود، به شکل تک چهره و توجه صرف به یک پیکره و بی ارتباط با ساختمان کلی اثر (حتی با وجود چندین پیکره هر کدام مستقل و بی ارتباط با یکدیگر و دیگر عناصر نگاره) خود را آشکار ساخت.

ترسیم نشدن اجزا کم اهمیت در مسیر توجه به موضوع و شخصیت اصلی، در مینیاتورهای چند پیکری مکتب اصفهان به شکل ترسیم و نمایش ناقص شخصیت های درجه دوم وخروج آنها از محوطه تصویر آشکار است که در نهایت به شکل حذف کلی آنها و ترسیم تک چهره های منفرد و مستقل درقالب تکنیک‌گرایی هر چه بیشتر نگارگر بروز می یابد. و این درست برابر با همان ویژگی تک بیت سرایی و نمایش هنرنمایی شاعر در تبدیل مصراع معقول و محسوس در قالب تک بیت هایی مستقل و بی ارتباط با یکدیگر است.

تاکید بر شخصیت های اصلی و ترسیم ناقص شخصیت های دست دوم و مناظر در مینیاتور «سواری که در راه پول می ریزد» از رضا عباسی نیز آشکار است در این مینیاتور شخصیت های اصلی وسط و بر روی خطی مورب قرار دارند و دیگر اجزا و عناصر مینیاتور، چه پیکره‌ها و چه عناصر طبیعی به‌صورت ناقص ترسیم شده است. این امر که به دلیل بزرگتر شدن پیکره یا پیکره های اصلی تاکیدی هر چه بیشتر بر آنان را نشان می‌دهد،با توجه به قالب محدود مینیاتور، به حذف عناصر بی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-24]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.5.6]

ارتباط و کم اهمیت منجر شده است. این امر نیز نگاه تک بعدی نگارگر و تلاش او برای نشان دادن هنرمندی خود در ترسیم ظواهر تک چهره ها را بیش از پیش آشکار می سازد.

تصاویر / ۷۰

۶۸. سواری که در راه پول می‌ریزد، رضا عباسی، اصفهان

کارکرد زبان

تبیین ساختمان کارکردی زبان بیش از هر چیز در قالب محور دو قطبی «استعاره» و «مجاز» امکان پذیر است. این دو قطب که در قالب روابط «هم نشینی و جانشینی» ساختمان کلام در آراء فردینان دو سوسور قابل تدوین است، در نهایت شکل تکوین یافته خود را تحت عنوان «قطب استعاری» و «قطب مجازی» در آراء یا کوبسن آشکار می سازد. از دیدگاه سوسور روابط هم نشینی نشانه‌های زبان براساس موقعیت یک نشانه در هر گفته قابل تبیین است برای مثال «در یک جمله ای معین، بخشی از معنای یک واژه واحد را موقعیت آن در جمله و رابطه آن با سایر واژه ها و واحدهای دستوری آن جمله تعیین می کند. این را وجه همنشینی (خطی، در زمانی) واژه می نامند که اغلب به صورت محوری افقی تصور می شود. از سوی دیگر معنای یک واژه

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-24]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.5.6]

در یک جمله را نیز رابطه آن با گروه واژه های معینی تعیین می کند که در آن جمله موجود نیستند اما با آن واژه ی موجود رابطه جانشینی (یا عمودی، همزمانی) دارند. بنابراین یک واژه تا حدودی با کلیه واژه هایی که ممکن بود جای آن را بگیرند اما آن واژه جایشان را گرفته است تعریف می شود.» (اسکولز؛ ١٣٨٣: ٣٨).

بر این اساس دو قطب کنش زبانی (قطب استعاری و مجازی) که پس از آن یاکوبسن به طرح و توصیف آن پرداخته با روابط هم نشینی و جانشینی نشانه‌های مورد نظر سوسور مرتبط‌اند. بنابراین استعاره با فرایند "انتخاب" عنصری به‌جای عنصر دیگر در "محور جانشینی" و مجاز با فرآیند "ترکیب" با عنصری دیگری در "محور هم‌نشینی" قابل تبیین و تفسیر است.

در تحلیل ساختمان کارکردی زبان در سبک هندی از شاخص "تراز زبانی" از دیدگاه دکتر صفوی استفاده شده است؛ اما بهره‌مندی از نتجه‌گیری ایشان در این مقاله با رویکردی متفاوت صورت گرفته است. بدین معنی که ایشان از دو قطب موردنظر زبان‌شناسی برای بررسی شاخص‌های سبکی و تبیین سبک دوره‌های مختلف شعر فارسی با محوریت سبک هندی استفاده کرده‌اند و با نگاهی به شرایط اجتماعی- سیاسی در صدد پاسخگویی به این سؤال برآمده اند که چگونه تراز زبانی در سبک هندی به صورت ترکیب و انتخاب در کنار یکدیگر در سیر شعر فارسی رخ-نموده است. این درحالی‌است که نگارنده کوشیده‌است این عنصر زبان‌شناسی و "تراز زبانی" موردنظر دردیدگاه ایشان را با استفاده از ویژگی‌های زبانی شعر و ساختمان صورخیال در شعر سبک هندی تحلیل نموده و چگونگی بهره‌گیری از تراز زبانی را با توجه به "عنصر خیال" و با مبنا قرار دادن دو ویژگی " تصویر و روایت" به سمت و سویی برای دست‌یابی به شاکله‌ای زیبایی‌شناسانه در سبک هندی و در نهایت مینیاتور این عصر رهنمون سازد.

بنابراین، با توجه به دیدگاه دکتر صفوی، «منظور از تراز زبانی واکنشی است که در بخشی از نظام زبان به دلیل کنشی در بخشی دیگر از این نظام تحقق می‌یابد.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-24]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.5.6]

بنابراین می توان ترازویی را در ذهن مجسم کرد که با پایین رفتن یک کفه، کفه دیگر آن بالا می رود. در هنرآفرینی هر اندازه اهمیت «انتخاب» بالا رود، از اهمیت «ترکیب» کاسته می شود و بر عکس، هر اندازه عملکرد بر روی هم نشینی بیشتر مورد نظر باشد، به عملکرد محور جانشینی کمتر توجّه خواهد شد.» (صفوی؛۱۳۸۱ : ۲۸). ایشان در این مقاله، با ترسیم نموداری از شروع سبک فارسی تا پایان سبک هندی و تعیین نقاطی به منظور جایگاه شاعران در سبک‌های گوناگون، درنهایت به این نتیجه دست یافته‌اند که "در سبک هندی «ترکیب و انتخاب» در کنار یکدیگر ساختمان کارکردی زبان شعر را تشکیل می دهد؛ اما با گرایش بیشتری به سمت «ترکیب». آنچه سبک هندی نامیده شده است از ادغام دو شیوه ای پدید آمده که یکی در ایران به سمت کاربرد بیشتر فرایند ترکیب و دیگری در هندوستان به سمت کاربرد بیشتر فرایند انتخاب گرایش داشته است." (همان؛ :۳۹) نتیجه پیش رو این ویژگی را در ذهن مخاطب تایید می‌نماید که که در شعر کلاسیک فارسی قطب استعاری و جانشینی کلام را بدون بستری از ترکیب و حرکت در محور افقی امکان پذیر نیست به دیگر سخن اگرچه حرکت از قطب مجازی به سمت قطب استعاری جانمایه و شاکله اساسی شعر را می‌سازد، اما بدون ساختمان ترکیبی و مجازی کلام نمی‌توان جانشینی و استعاره را متصور شد. بنابراین همجواری این دوقطب در شعر براساس نظر ایشان کاملا صحیح و منطقی است. شایان ذکر است که این ویژگی(شکل‌گیری قطب استعاری در بستر ترکیب و قطب مجازی) در شاعران طراز اول سبک عراقی، سبکی که در آن دکتر صفوی در مقایسه با سبک هندی محوریت قطب استعاری را برجسته تر دیده‌اند نیز به روشنی قابل ملاحظه‌است. نمونه‌هایی از غزلیات مولانا می‌تواند گواه این مطلب باشد که در ادامه بدان اشاره خواهد شد.

حتی در مورد غزل حافظ که قطب استعاری در آن بسیار برجسته است نیز شکل‌دهی به استعاره‌ها و بهره‌مندی از اسطوره‌ها و زبان حاصل از آن‌ها نیز در بستری از ترکیب شکل گرفته‌است.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-24]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.5.6]

همچنین نتیجه به‌دست آمده در مقاله ایشان، سوال اساسی‌تری را مطرح می‌سازد که چه مبنایی برای برتری قطب مجاز و ترکیب در سبک‌هندی و حتی در مقایسه با سبک عراقی وجود دارد؟ به نظر نگارنده می‌توان با مبنا قرار دادن دو ویژگی"روایت و تصویر" برپایه نتیجه‌گیری ایشان به تدوین رویکردی زیبایی شناسانه در سبک موردنظر دست یافت.

براین اساس در شعرسبک هندی از یک سو غلبهٔ مضمون بر موضوع شاعر را به انتخاب نشانه‌ها و کلماتی ترغیب می کند که به ایجاد مضمون مورد نظر او یاری رسانده، بیت برجسته‌ای را بیافریند. یعنی در این میان تراز به نفع کفه «انتخاب» به پایین خواهد رفت. از سوی دیگر توضیح و تبیین این نشانه‌های زبانی به واسطه روابط و تخیّل بیرونی در بستری از ترکیب صورت گرفته که امری طبیعی و قابل پیش‌بینی است. آنچه در اینجا اهمیت می‌یابد و برتری قطب استعاره در مقایسه با سبک عراقی را برجسته می‌سازد بحث تصویر مجازی از طریق کارکرد تخیّل است.

"تخیّل و معیار کیفیت عمق خیال، به عنوان جوهر اصلی شعر، در سبک ها و قالب های گوناگون ادب فارسی چهره‌ای متفاوت به خود گرفته است. تخیّل سرشار از عناصر عینی و ملموس و مرتبط با محسوسات و پدیده های بیرونی در سبک هندی در برابر تخیّلی مبتنی بر اسطوره ها و مجردات در سبک عراقی قرار دارد." (لنگرودی: ٨٢؛١٣٦٧) براین اساس می‌توان به دونوع تخیّل "«تفسیری‌و تالیفی» در ارتباط با سبک هندی و تخیلی «ابتکاری» متناسب با سبک عراقی " (یوسفی؛ ١٣٥٦: ٣٣٨) اشاره کرد.

بر این اساس، تخیّل تفسیری و تالیفی که در ارتباط با عناصر ملموس و چگونگی برقراری تناسب میان اشیاء، درنهایت شعر را از طرح موضوعی کلی به مضمون در سبک هندی رهنمون می شود، در نهایت به تصاویر مجازی مستقلی منجر می‌شود که بیش از هرچیز قابلیت جایگزینی و استعاری دارند و می‌توانند بدون صدمه به مضمون مورد نظر در تک بیت‌های مستقل بعدی جایگزین همان مضمون مشترکی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-24]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.5.6]

شوند که تک بیت‌ها در مقام عناصر اصلی غزل حول آن می‌چرخند. "تصاویر مجازی که حاصل کشف رابطه یا ایجاد پیوند میان دو یا چند امر است که به ظاهر ارتباطی باهم ندارند و تنها به مدد خیال و عاطفه شاعر با یکدیگر پیوند می‌خورند و واقعیت نوینی را می‌آفرینند که در عالم خارج سابقه ندارد"(فتوحی؛ ۱۳۹۳: ۵۲) اگرچه در بستری از ترکیب واژه ها، روابط تشبیهی و روابط لف و نشری برخاسته از محور افقی بیت شکل می‌گیرد اما در غزل سبک هندی در نهایت به شکلی تصویری جایگزین و استعاری در قالب همان تک بیت رخ می‌نماید و قابلیت استعاری و جاگزینی در تک‌بیت‌های دیگر همان غزل را با حفظ مضمون خود دارد. بنابراین در تصویرسازی و تصویر مبتنی بر تخیّل فردی شاعردر این سبک، ما با فرایند استعاره در سطح انگاره‌ای بزرگ‌تر از کلمات که همان تصاویر مجازی جاگزین‌ساز است روبرو هستیم. تصاویری که پس از شکل‌گیری از طریق تخیّل فردی شاعر می‌تواند در ذهن مخاطب باقی مانده، جایگزین تصویر دیگر در بیت‌های بعدی شود و دقیقا در همین‌جاست که تک بیت شکل می‌گیرد و اهمیت کلیدی می‌یابد. به گفته یاکوبسن تمایز بین فرایندهای استعاری و مجاز مرسلی را نه تنها در سطح بیانات فردی هر زبان که در سطح انگاره‌های بزرگتر سخن نیز میتوان مشاهده کرد(اسکولز؛۱۳۸۳: ٤١) در این میان به نمونه‌هایی از ابیات حافظ و صائب و تفاوت کارکرد تخیل در آنها اشاره می کنیم:

بحر طبعم در سخن چون گوهر افشانی کند
در صدف گوهر زخجلت چهره مرجانی کند
در دبستانِ سخن هرجا ادیم صفحه‌ای است
از سُهیلِ نقطهٔ من چهره نورانی کند.
خاطر دوشیزگان فکرت من نازک است
در گلستانم دم عیسی گرانجانی کند

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-24]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.5.6]

(شعار؛١٣٨٦: ١٩٢)

غبار خط به زبان شکسته می‌گوید

که فیض صبح بناگوش یار را دریاب

(همان: ٩٩)

در این ابیات نیز اگرچه خیال پنهان وتجسم بخشیدن به آن از طریق عناصر و امور محسوس عینی و بیرونی و ارتباط میان آن‌ها به ابیات، جوهر شعری بخشیده است اما آنچه حائز اهمیت ونقطه تفاوت تک بیت‌های سبک هندی با غزل پیش از خود خصوصا سبک عراقی است، شکل‌گیری تصاویر مجازی است که در انگاره بزرگ‌تر غزل قابلیت استعاری و جایگزنی دارند که این ویژگی در سبک عراقی به دلیل برجستگی بیشتر عنصر روایت در آن چندان وجود ندارد. بنابراین در دریافت این ابیات اگرچه نیاز است که بدانیم مثلاً چرا شاعردر بیت اول واژه "ادیم" آورده، ارتباط و تناسب بیرونی آن با "سهیل" چیست است؟ چرا در هم‌نشینی با "غبار خط" از واژه "شکسته" برای القای مفهوم خویش یاری جسته است و ارتباط میان فیض صبح و بناگوش یار چیست؟ ،اما در نهایت تمامی این ارتباط های مجازی به تصویری می‌انجامد که بیش از هرچیز قابلیت استعاری خود را در تکرار همان مضمون موردنظر در کل غزل نمایان می‌سازد. این در حالی است که مثلا در این ابیات حافظ قضیه به شکل دیگری است:

گرت هواست که به خضر همنشین باشی

نهان زچشم سکندر چوآب حیوان باش

(قزوینی‌وغنی؛١٣٧٠: ١٧١)

گر بایدم شدن سوی هاروت بابلی

صدگونه جادویی بکنم تا بیارمت

(همان:٥٨)

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-24]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.5.6]

در اینجا، آنچه مهم می نماید؛ دریافت تخیل ابتکاری، یا همان تخیل مبتنی بر اسطوره، مجردات و مسائل ذهنی است؛ نه ارتباط و هم نشینی واژه در راستای تخیل «تفسیری» و دریافت مضامین برخاسته از تصاویر مجازی. در درک معنای این شعر حافظ، بیش از هر چیز نیازمند آنیم که بدانیم "خضر" کیست، اسطوره او با "سکندر" چگونه است، "آب حیات" و یا "آب حیوان" چیست؟ ظلمت شب و جاودانگی خضر چگونه است؟ افسانهٔ هاروت و ماروت چیست؟ و ... که هر کدام از آنها به نقل اسطوره های کهن باز می گردد. ارتباط میان اندیشه ها و اسطوره های ذهنی حافظ در گرو تداعی های حسی و بیرونی میان اشیاء در محور افقی و در قالب تصاویر مجازی جایگزین ساز نیست؛ بلکه در قالب درک درونی میان اسطوره ها و امور ذهنی- فلسفی است. این درحالی است که قطب استعاری و تصاویر مجازی در سبک عراقی و شاعران برجسته‌ای چون حافظ، در قالب انگاره‌های تک کلمه‌ای و بیش از هرچیز استعاره‌های بیانی است که در نهایت به تصاویر جایگزین‌ساز تبدیل نمی‌شود.

در بحث روایت نیز باید اذعان داشت که روایت نه به معنای صرف وقایع داستانی بلکه در مفهوم کلی و با تلقی از شروع یک رویداد چه واقعی و چه ذهنی در سیری متوالی و ختم به نقطه‌ای پایانی نیز در سبک هندی در مقایسه با سبک عراقی، از بسامد بسیار اندکی برخورداراست."روایت به مفهوم بازگویی پی‌درپی واقعه کاشف توالی، تسلسل و زنجیره‌وار بودن گفتار است که راوی آن را بازگو می‌کند. واضح است که واقعه لزوما به حوادث عینی و ماجراهای خارجی اطلاق نمی‌شود. بازگویی ذهنیات هم اگر با توالی و پیوستگی همراه باشد نوعی روایت است".(مستور؛ ۱۳۸٦: ۷) این بدین معنی است که در محور عمودی و توالی رویدادها در غزل سبک هندی عدم ارتباط و پاشایی میان آن‌ها و در نهایت حضور قطب استعاری و جایگزینی مضامین در قالب تک بیت‌ها را آشکار می‌سازد. بنابراین در این ویژگی نیز کفه ترازو به نفع عنصر انتخاب و قطب استعاری پایین خواهد بود. نمونه ای از غزل مولانا به‌خوبی گویای ویژگی روایت در اشعار سبک عراقی است.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-24]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.5.6]

کجا شد عهد و پیمانی که می‌کردی نمی‌گردی
کسی را کو به جان و دل ترا جوید نمی‌جویی
دل افکاری که روی خود بخون دیده می‌شوید
چرا از وی نمی‌داری دو دست خود نمی‌شویی
مثال تیر مژگانت شدم من راست یکسانت
چرا ای چشم بخت من تو با من کژ چو ابرویی
چه با لذت جفاکاری که می‌بکشی بدین زاری
پس آنگه عاشق کشته تو را گوید چو خوش‌خویی
زشیران جمله آهویان گریزان دیدم و پویان
دلا جویای آن شیری خدا داند چه آهویی
دلا گرچه نزاری تو مقیم کوی یاری تو
مرا بس شد زجان و تن ترا مژده کزان کویی
به پیش شاه خوش می‌دو گهی بالا و گه در گو
ازو ضربت زتو خدمت که او چوگان و تو گویی
دلا جستیم سرتاسر ندیدم در تو جز دلبر
مخوان ای دل مرا کافر اگر گویم که تو اویی
غلام بیخودی زانم که اندر بیخودی آنم
چو بازیم به سوی خود من این سویم تو آن سویی
خمش کن کز ملامت او بدان ماند که می‌گویی
زبان تو نمی‌دانم که من ترکم تو هندویی
(مولانا؛١٣٨٦: ٩٦٤- ٥)

بیان گله و ملامت از یار در قالب من اول شخص راوی و خطاب به او در مسیر توالی ذهن مولانا و سپس تغییر زاویه روایی به گفتگوی درونی با ضمیر خود از

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-24]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.5.6]

جمله ویژگی‌های ساختمان روایی غزل موردنظر است که در نهایت با جابجایی شخصیت‌ها و سوم شخص قراردادن ضمیر خود در پایان غزل در قالب هندویی متفاوت زبان، ساماندهی به غزلی روایی را تاکید می‌کند.

در این راستا، بهره مندی از قطب «استعاری» و «مجازی» در مینیاتور نیز خود را به شکل ساختمان و کارکردی متناسب با مشخصه‌های این هنر در این عصر بروز داده است. گرایش و توجه بیش از حد نگارگر به ظرافت های فنون بصری و بیرونی در قالب تمرکز بر پیکرها و ترسیم «تک چهره ها» به انتخاب مستقل و بی ارتباط آنها با مناظر و دیگر پیکرها می انجامد. از سوی دیگر عدم شخصیت پردازی و شباهت بسیار میان این پیکرها، امکان انتخاب و جایگزینی آنها را بیش از پیش امکان پذیر می سازد. همچنین نگارگر به منظور عینی ساختن هدف ذهنی خود که همانا تکیه بر شخصیت و تاکید اصلی بر پیکرها در فضای مینیاتور است؛ اسلوب ترکیب بندی «مورب» را برای نگاره خویش انتخاب می کند. که انتخاب این اسلوب نیز بیش هر چیز بر امکان جایگزینی پیکره‌ها و محوریت قطب استعاری تاکید دارد و نظام جهان بینی او را که مبتنی بر «رتبه بندی» شخصیت ها در برابر «یکسان سازی» آنهاست را بیش از پیش آشکار می‌سازد.

نتیجه گیری

هنر چندین هزار ساله اسلامی- ایرانی در شاخه های گوناگون خود در عصر صفوی با رویکردی متفاوت و گاه مخالف با پیشینه خود در حرکت است این ویژگی در اغلب هنرهای این سده، نگاه متفاوتی را با بهره گیری از زبان و بیان منحصر به فرد خود منعکس ساخته است. در این میان شعر و مینیاتور به عنوان دو هنر جریان ساز و محوری در تغییر سبک هنری ساختار مشابه و قابل مقایسه ای دارند که زمینه بررسی ویژگی های مشترک این دو را فراهم آورده است.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-24]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.5.6]

برای بررسی ویژگی های مشترک شعر و مینیاتور، چهار بخش مضمون سازی و خیال پردازی، واقع گرایی، تک بیت گویی، ساختمان کارکردی زبان را در شعر نشان دادیم. مضمون سازی و خیال پردازی در شعر به شکل غلبه مضمون بر موضوع در برابر غلبه خط بر رنگ در مینیاتور و در جهت ایجاد هنری تکنیکی و لذت‌بخش آشکار شده است. واقع گرایی نیز که از اساسی ترین ویژگی های شعر این عصر و وجه تمایز آن با ادوار دیگر شعر فارسی است، در هر دو هنر در قالب تفاوت میان موضوع واقع گرایانه و بازتاب آن آشکار شده است. بدین معنی که هم در شعر و هم در مینیاتور آنچه واقع گرا و در ارتباط با محیط بیرون می نماید موضوع است نه شکل بازتاب یافته آن در قالب شعر و نگاره. از سوی دیگر غزل سبک هندی به معنای غزلی متفاوت و نامتعارف با تعاریف غزل در شعر فارسی، بیش از هر چیز برپایه تک بیت گویی و تلاش شاعر برای هنرآفرینی در جهان یک بیت استوار است. این ویژگی نیز در نگارگری این سده در قالب تک پیکره‌ها یا تک چهره‌ها و محور قرار دادن آن ها و تلاش برای لذت بخش ساختن آن برای مخاطب ازهمسانی این دو هنر نشان دارد. همچنین ساختمان کارکردی زبان در شعر سبک هندی در قالب غلبه محور انتخاب و قطب استعاری آشکار است. این ویژگی نیز در مینیاتور با انتخاب تک پیکره‌های مستقل و محوری از یک سو و انتخاب اسلوب مورب و با برتری قطب استعاری به مشابهت ساختاری این دو هنر صحه می گذارد.

پی‌نوشت

- در تفاوت میان مضمون و موضوع می‌توان این گونه بیان داشت که موضوع همان موتیو کلی و مضمون تبدیل همان مطلب عام و انتزاعی به مصرعی محسوس است یعنی (تبدیل معقول به محسوس). مطلب معقول در سبک هندی، همان موضوع است که در مصراعی محسوس به مضمون تبدیل می شود.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-24]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.5.6]

فهرست منابع

- آریان، قمر(۱۳٥٤)، "ویژگی‌ها و منشأ سبک مشهور به هندی در سیر تحول ادبی" مندرج درجستارهای ادبی، شماره ۳٤، صص۲٦۱-۲۹۷ .
- اسکولز، رابرت(۱۳۸۳)، ساختارگرایی در ادبیات، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران: آگاه.
- اشرفی، مم(۱۳۸۸)، از بهزاد تا رضا عباسی، ترجمهٔ نسرین زندی، تهران: مؤسسه تألیف و ترجمهٔ نشر آثار هنری(متن).
- اعتمادی،احسان(۱۳۷۷)،"چندکلمه‌دربارهٔنقاشی‌ایران‌معاصر" مندرج در هنرهای تجسمی، شماره چهارم،صص٤۲-۲۸ .
- بینیون، لورنس, ج.و.س ویلکینسون، بازیل گری(۱۳٦۷)، سیر تاریخ نقاشی ایرانی، ترجمهٔ محمد ایرانمنش، تهران: انتشارات امیر کبیر.
- پاکباز، رویین(۱۳۸۸)، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، تهران: زرین و سیمین.
- تالبوت رایس، دیوید(۱۳۷٥)، هنراسلامی، ترجمهٔ ماه‌ملک بهار، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- تبریزی، صائب(۱۳٤٥)، دیوان، با مقدمهٔ امیری فیروزکوهی، تهران: انجمن آثار ملی ایران.
- جلال‌الدین محمد بلخی(۱۳۸٦)، دیوان کلیات شمس تبریزی، مطابق نسخه تصحیح شده بدیع الزمان فروزانفر، ج۲، تهران: انتشارات میلاد، چاپ سوم.
- حافظ(۱۳۸٦)، دیوان غزلیات، به‌تصحیح محمدقزوینی و قاسم غنی، تهران:اقبال
- حسن‌پورآلاشتی، حسین(۱۳۸٤)، طرزتازه(سبک‌شناسی غزل سبک هندی)، تهران: سخن.
- شادقزوینی، پریسا(۱۳۹۰)،"تغییر شیوهٔ نگارگری در دورهٔ شاه عباس اول: انحطاط یا نوآوری"، مندرج در مجموعه مقالات نگارگری در مکتب اصفهان، صص۱٥-٤۳ .
- شعارجعفروزین‌العابدین مؤتمن(۱۳۸٦)،گزیدهٔ اشعار صائب تبریزی،تهران:شرکت پردیس٥۷ .
- شمس‌لنگرودی، محمد(۱۳٦۷)، گردباد شورجنون، تهران: چشمه.
- شمیسا، سیروس(۱۳۸۲)، سبک شناسی شعر،چاپ نهم، تهران: فردوس.
- _____ (۱۳۸٦)، سیرغزل در شعرفارسی، چاپ هفتم، تهران: نشرعلم.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-24]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.5.6]

- _____ (١٣٨٤)، تاریخ ادبیات ایران، تلخیص از محمد ترابی، چاپ چهارم، تهران: انتشارات فردوس.
- صفوی، کوروش(١٣٨١)، "نگاهی به چگونگی پیدایش سبک هندی در شعر منظوم فارسی"، مندرج در زبان و ادب، شماره ١٥، صص٤٦-٢١ .
- صائب تبریزی.(١٣٦٥)، دیوان غزلیات، به کوشش محمد قهرمان، جلد دوم، تهران: انتشارات علمی- فرهنگی
- فتوحی، محمود(١٣٧٩)، نقدخیال(نقدادبی در سبک هندی)، تهران: نشر روزگار.
- _____ (١٣٩٣)، بلاغت تصویر، تهران: سخن، چاپ سوم.
- فرخی سیستانی(١٣٤٩)، دیوان، به‌کوشش محمد دبیرسیاقی، چاپ دوم، تهران: زوار.
- کلیم کاشانی(١٣٦٢) دیوان، با مقدمه مهدی افشار، تهران : زرین
- گری، بازل(١٣٥٥)، نگاهی به نگارگری در ایران، ترجمهٔ فیروزه شروانلو، چاپ دوم، تهران: توس.
- _____ (١٣٨٣)، نقاشی ایرانی، ترجمهٔ عربعلی شروه، تهران: دنیای نو.
- مقامی، علیرضا(١٣٧٣) تلاش برای ابداع جمود در صورت و معنی در شعر٢(تلاش برای مضمون سازی و خیال بندی کوششی تازه برای نوآوری)، مندرج در وقف میراث جاویدان، سال دوم، شماره ٦، صص١٣٩- ١٣٦
- مستور، مصطفی(١٣٨٦)، مبانی داستان کوتاه، تهران: مرکز، چاپ سوم.
- وحیدیان کامیار، تقی(١٣٨٥)، "آیا در شعرفارسی قالب مفرد هست؟، مندرج درنشریهٔ ادبیات فارسی(دانشگاه آزاد مشهد)، شماره ١٠، صص٤٠- ٥٤
- یوسفی، غلامحسین(١٣٥٦)، برگ‌هایی در آغوش باد، تهران:توس.
- _____ (١٣٦٩)، چشمهٔ روشن، چاپ دوم، تهران: انتشارات علمی.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-04-24]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1395.4.3.5.6]