سبک‌شناسی نگاره‌های طوطی‌نامه با رویکرد نقد سنتی

اشرف‌السادات موسوی‌لر[۱]، الهام عصار کاشانی[۲]

تاریخ دریافت: ۹۱/۴/۲۱
تاریخ تصویب: ۹۲/۴/۲۴

چکیده

در این مقاله ضمن مروری اجمالی بر مؤلفه‌های نقد سنتی، هفت نگارهٔ یکی از نسخه‌های کمتر شناخته‌شدهٔ مصور دربار گورکانیان هند با نام *طوطی‌نامه*، محفوظ در موزهٔ کلیولند نقد و بررسی می‌شود. جامعهٔ آماری شامل هفت نگاره، از نسخهٔ مذکور انتخاب شده است. روش تحقیق، توصیفی و تحلیل نگاره‌ها با رویکرد نقد سنتی است.

هدف از این مقاله، شناسایی سبک‌های به‌کار گرفته‌شده در *طوطی‌نامه*، در موزهٔ کلیولند و پاسخ به این سؤال است که نگارگری مغولی هند تحت تأثیر چه سبک‌هایی بوده و چگونه شکل گرفته است؟

فرضیه بیانگر آن است که در آثار مشاهده‌شده، شکل‌گیری سبک مغولی از چهار سبک دیگر کاملاً مشهود است. نتیجهٔ حاصل از این تحقیق نشان می‌دهد، با توجه به وجود تنوع سبکی در هر یک از نگاره‌ها، به‌نظر می‌رسد، پنج سبک اصلی در مصورسازی این کتاب نقش داشته‌اند. این پنج سبک، حاصل تلفیق سه سبک بومی هند و یک سبک ایرانی بوده‌اند که در این اثر منجر به انسجام سبکی یک‌دست با عنوان سبک مغولی هند شده است و نقطهٔ اوج آن را می‌توان در *حمزه‌نامه* دید. درواقع، طوطی‌نامهٔ کلیولند در کتابخانهٔ سلطنتی گورکانی، بستری تأثیرگذار در شکل‌گیری و تحول سبک مغولی هند بوده است.

کلیدواژه‌ها: نگارگری، نقد سنتی، طوطی‌نامه، راجپوت، کاندایانا، کاراپنکاشیکا، سبک هند و ایرانی، مغولی.

مقدمه

این مقاله با رویکرد نقد سنتی به سبک‌شناسی هفت نگاره از کتاب *طوطی‌نامهٔ* موزهٔ کلیولند، از آثار کتاب‌آرایی و نگارگری دربار گورکانیان هند، پرداخته است. به‌دلیل اینکه ویژگی‌های نگاره‌های این مجموعه، آمیخته‌ای از چند مکتب بومی و عناصر وارداتی به هند، همچون مکتب نگارگری تبریز عصر صفوی است، به‌نظر می‌رسد که بهترین قالب برای تحلیل نگاره‌های شاخص این مجموعه، مؤلفه‌های نقد سنتی است.

بنابراین با این فرض که نگاره‌های *طوطی‌نامه* با شاخصه‌های مبتنی بر مبانی زیبایی‌شناختی نگارگری دورهٔ اسلامی، جهان‌بینی هنر شرقی و فرهنگ اجتماعی هند شکل یافته‌اند؛ این مقاله مطابق با مؤلفه‌های نقد سنتی به بازشناسی و درک محتوای ساختاری این اثر پرداخته است که هماهنگی میان سبک‌های به‌کار رفته در آن در نهایت منجر به شکل‌گیری سبک مغولی هند می‌شود.

۱. دانشیار گروه پژوهش‌هنر دانشگاه الزهرا(س) a.mousavilar@alzahra.ac.ir
۲. دانشجوی دکتری پژوهش‌هنر دانشگاه الزهرا(س) elhamkashani27@yahoo.com

در این راه بازشناسی سبک‌های موجود در هر یک از نگاره‌های جامعهٔ آماری می‌تواند، این سیر تحول سبک‌شناختی را نشان دهد.

نقد سنتی

آثار هنری تبلوریافته در فرهنگ‌های مختلف، به نوعی آیینهٔ تمام‌نمایی از مبانی فکری و زیبایی‌شناختی حاکم بر آن فرهنگ و جامعه هستند و هر یک مطابق با فرهنگ خویش، ویژگی‌های منحصر به‌فردی را دارا هستند؛ بنابراین برای درک و نقد بهتر آثار هنری فرهنگ‌های مختلف، شناخت این ویژگی‌ها لازم به‌نظر می‌رسد. بر این اساس بهتر است از طریق مطالعهٔ اصول زیبایی‌شناختی آن هماهنگ با مبانی فکری- در زمان جامعهٔ فرهنگی- معاصر با زمان خلق اثر لحاظ شود؛ از این‌رو نقد سنتی می‌تواند یکی از بهترین راه‌های معمول نقد انواع شاخه‌های هنر اقوام و جوامع فرهنگی مختلف باشد؛ زیرا در این نوع نقد علاوه بر اثر هنری، مجموعهٔ عوامل دخیل در شکل‌گیری آن بررسی می‌شود. درواقع، نقد سنتی دروازهٔ ورود به قلمرو فرهنگی و تاریخی یک جامعه را می‌گشاید و راه تحلیل فرایند سنت‌های دخیل بر آن محسوب می‌شود. به‌طور کلی مهم‌ترین مؤلفه‌های نقد سنتی که به درک بهتری از هنر خاص یک فرهنگ کمک می‌کند، چنین است:

«۱. تأکید بر عناصر بیرونی متن به‌عنوان محور اصلی نقد؛ ۲. مؤلف (که خود یک عنصر بیرون متن است)، به مثابه کانون نقد؛ ۳. وجود ارتباط تنگاتنگ میان خلق هنر و نقد آن؛ ۴. باور به منشأ ماورایی و اغلب دینی اثر هنری؛ ۵. نگاه به هنر به مثابه محملی برای اکتفا و انتقال رمزها در قالبی زیبا؛ ۶. اعتقاد به وجود معنا و حقیقتی پنهان در اثر هنری؛ ۷. تأکید بر رمزگشایی به‌عنوان مهم‌ترین وظیفهٔ منتقد؛ ۸. باور به رمزگشایی با توجه با استطاعت و فهم معنوی و هنری» (رحمتی، ۱۳۸۸: ۶۸).

با توجه به اصول فوق، به‌نظر می‌رسد که نقد سنتی دارای اصولی است که تحلیل جنبه‌های مختلف یک اثر سنتی ازجمله سبک‌شناسی آن را میسر می‌کند؛ بنابراین در این مقاله با انتخاب هفت نگاره از کتاب *طوطی‌نامهٔ* موزهٔ کلیولند، به‌عنوان اثری که ویژگی‌های نگاره‌های آن، آمیخته‌ای از چند مکتب بومی و عناصر وارداتی- همچون مکتب نگارگری تبریز در عصر صفوی است- از قالب نقد سنتی برای بازشناسی و درک محتوای ساختاری اثر استفاده شده است. آنچه از تلفیق مبانی نظری نقد سنتی و تحلیل ساختار بصری داستان *طوطی‌نامه* برمی‌آید، آشنایی بیشتر با فرهنگ و هنر جامعهٔ هند در دورهٔ انتقال فرهنگ و سبک تصویرگری ایرانی به آن منطقه است.

این داستان علاوه‌بر اینکه قصد مؤلف در بیان روابط اجتماعی و خانوادگی طبقهٔ مرفه بازرگانان را داشته است، در پندآموزی غیرمستقیم می‌کوشد و تبعات بی‌وفایی در خانواده و همسران را با داستان‌پردازی گوشزد می‌کند. دربارهٔ سبک‌های نگارگری نیز همین رفتار تنوع‌طلبی را می‌توان مشاهده کرد که در دورهٔ گذار چگونه از سبک‌های مختلف بومی و وارداتی از کشورهای مجاور، به سبک مغولی هند نائل شده‌اند.

طوطی‌نامه

طوطی‌نامه مجموعه‌ای از داستان‌های معروف به زبان فارسی است که روایت‌های دیگری از آن به نام‌های *چهل طوطی* و *جواهرالأسمار* وجود دارد. آنچه از مقایسهٔ روایت‌های مختلف و ترجمه‌های فارسی این کتاب برمی‌آید، این است که به گمان غالب، این مجموعه دارای هفتاد داستان بوده که در ۵۲ شب پی‌درپی، یعنی در طول مدت دو ماه ـ ۵۴ روز و ۵۲ شب، چون ماه قمری هندی ۲۷ روز است- در غیبت یک بازرگان از زبان طوطی برای همسر وی نقل می‌شود. خلاصهٔ این افسانهٔ سانسکریت که منبع اصلی این داستان است، بدین صورت است که بازرگانی به دنبال یک سفر تجاری، طوطی سخندان خویش را به همسر می‌سپارد؛ اما در زمان غیبت بازرگان، همسرش قصد خیانت در سر می‌پروراند و طوطی زیرکانه با گفتن قصه‌هایی آموزنده، ۵۲ شب تا صبح، زن را تا بازگشت بازرگان مشغول می‌کند.

در این میان داستان‌های گوناگونی با محور شخصیت‌هایی متعدد گفته می‌شود که از لحاظ فراوانی گویندگان، طوطی مقام نخست، سپس انسان و بعد سایر حیوانات می‌باشند. از لحاظ ساختار ادبی، داستان‌های *طوطی‌نامه* همواره با صور تمثیل رمزی و خیال درآمیخته است و پیام‌های اخلاقی، اجتماعی و دینی خود را در حکایت یا داستان پنهان می‌کند که به کمک نیروی اندیشه، تخیل و تفسیر داستان، آن را می‌توان دریافت. از جنبهٔ ساختاری، داستان‌های *طوطی‌نامه* به‌صورت درج قصه در قصه است؛ به این معنی که «از یک داستان اصلی تشکیل یافته که کتاب با آن آغاز می‌شود و داستان‌های متوالی در چهارچوب نخستین داستان، گفته می‌آید و در پایان کتاب، نخستین داستان پایان‌می‌یابد»(ستاری، ۱۳۶۸: ۱۶ـ۱۷).

ویژگی‌های نسخهٔ *طوطی‌نامهٔ* موجود در موزهٔ کلیولند

«در پیدایش طوطی‌نامه چنین برمی‌آید که متعلق به سال آخر سلطنت همایون و تسخیر دهلی باشد. تاریخ احتمالی تصویرسازی طوطی‌نامه بین سال‌های (۹۷۰–۹۷۵هـق/ ۱۵۶۸–۱۵۶۳م) برآورد شده است؛ (متن این نسخه، تألیف ضیاءالدین نَخشبی در موزهٔ هنر کلیولند) شامل ۳۴۱ برگ کلی است، برگه‌ها نازک و عاجی‌رنگ هستند و اندازهٔ هر برگ با وجود حاشیه‌ها تقریباً ۲۰/۵ در ۱۴/۵ سانتی‌متر است که ابعاد نوشتار در هر صفحه ۱۶/۵ در ۱۰/۵ سانتی‌متر می‌باشد و اطراف آن با رنگ‌های سیاه، طلایی و قرمز در جدول ترسیم شده است» (Chandra, (1976): 76-77).

در نگارش این نسخه، از خط نسخ و برخی موارد نستعلیق نیز استفاده شده است. با احتمال در نظرگرفتن مصوربودن صفحات گم‌شده، می‌توان گفت که مجموع نگاره‌های این نسخه ۲۴۴ نگاره بوده است که بخش اعظم آن شامل ۲۱۱ نگاره در موزهٔ هنر کلیولند هستند.

سبک‌شناسی *طوطی‌نامه* موزهٔ کلیولند

در سبک‌شناسی نگاره‌های *طوطی‌نامهٔ* موزهٔ کلیولند، سبک‌های متعدد نگارگری را می‌توان مشاهده کرد؛ اما تأثیر پنج سبک بارزتر، عبارت است از: سبک‌های کاراپنکاشیکا، کانداپانا، هند و ایرانی، مغولی و راجپوت.

سبک کاراپنکاشیکا

تاریخ دقیق نگارگری به سبک کاراپنکاشیکا دقیق نیست؛ اما این سبک در حدود سال (۹۶۲ه. ق/ ۱۵۷۵م) شروع به تأثیرگرفتن از سبک مغول کرد و در اواخر این قرن، موفق به تغییرهای قابل ملاحظه‌ای در شخصیت‌ها و خصوصیات خود شد. «آثار نگارگران سبک کاراپنکاشیکا به شدت به سبکی در هند غربی که باقی‌مانده از یک سبک کهن هندی است شباهت دارد، این سبک زمانی در حدود سالهای آغازین قرن شانزدهم میلادی به وجود آمد. مرکز آن دهلی است و در نیمهٔ اول قرن شانزدهم در آگرا به شکوفایی رسید. بنابراین طبیعی است که به شیوهٔ شمالی سبک هندغربی مربوط بوده‌باشد و آن را گسترش‌دهد» (Ibid, 38-42). از ویژگی‌های این سبک، انتخاب رنگ‌های روشن یکسان، تلاش در چهره‌پردازی با سرهای نیم‌رخ و چشم‌های درشت دورگیری‌شده با رنگ مشکی، لباس‌های بومی و تور با تزیینات منگوله‌دار، درختان بیضی‌شکل با برگ‌های سبز، نمایش تخت در فضای داخلی با روتختی‌هایی چهارخانه و بالشت‌هایی مزین به ردیفی از شکوفه‌ها و ظروف زیر تخت و منگوله‌های آویزان از سقف است (تصویر ۱).

سبک کانداپانا

«از پیوند سبک هند غربی به همراه گروه کاراپنکاشیکا که مشترکاتی با هم دارند، با گروه هند و ایرانی که کاملاً در تقابل و تضاد با یکدیگر بودند سبک گروه کانداپانا شکل‌گرفت که تاریخ شکل‌گیری

آن را به نیمهٔ اول قرن شانزدهم میلادی نسب می‌دهند. در این سبک ترکیب‌ها، چهره‌های نیم‌رخ و لباس‌های هندی از گروه کاراپنکاشیکا سرچشمه می‌گیرد. رنگ‌های روشن و ملایم و اشکال تزئینی همچون ابرها و عناصر عربی[نقوش اسلیمی]منشأ هندوایرانی دارند»(Ibid, 48-49).

حضور آجرهایی با سایهٔ صورتی، نمایش سبیل و موی کشیده در امتداد گوش مردان، تزئینات ساده و یکنواخت فضای معماری، سرستون‌هایی با لبه‌های برگشته، تقسیم‌های تصویر، توسط فضای معماری کاشی‌کاری‌شده و نمایش گنبدها و ایوان‌های پرچین‌دار از دیگر ویژگی‌های تلفیقی این سبک‌اند (تصویر ۲).

سبک هند و ایرانی

در نسخهٔ *طوطی‌نامه*، تأثیرات بارز سبک هند و ایرانی با حضور عناصر ایرانی و رویکردهای هندی مشهود است و سبکی بینابین را خلق کرده است؛ سبکی که حاصل تأثیرپذیری و علاقهٔ شاهان گورکانی از سبک نگارگری تبریز عصر صفوی است.

«نگارگری‌های سبک هند و ایرانی در دو منطقه دِکن و شمال انجام می شد و اگر تاریخ پیدایش آن به زودتراز قرن پانزدهم میلادی باز نگردد مربوط به دهه‌های اول قرن پانزدهم میلادی می‌باشد. تصویرگری مینیاتورهایی با این شیوه، تا متون قرن شانزدهم میلادی ادامه داشت و آثاری در سبک‌های هندی وجود دارد که نشان‌دهندهٔ طولانی‌تر بودن حضور این سبک می‌باشد و هنرمندانی که به این سبک کار کرده‌اند، در شکل‌دادن به سبک مغولی سهیم بوده‌اند» (Ibid, 42-48).

در این شیوه، بهره از رنگ طلایی و ابرهای چینی، تمایلاتی به‌سوی نمایش کاشی‌کاری در معماری و بهره از نقوش اسلیمی، طبیعت‌پردازی‌هایی همچون وجود صخره‌ها و نهرهای جاری از میان آن‌ها در گوشهٔ تصویر در پیوند با سروها و درختان پرشکوفه نگارگری‌های ایرانی و چهره‌های سه‌رخ گاه مغولی، چشم‌نواز است (تصویر ۳).

سبک راجپوت

سبک راجپوت به نقاشی‌هایی گفته می‌شود که «تحت حمایت راجپوت‌ها در مناطق راجستان و بخش هیمالیایی پنجاب تولید شده‌اند... [شیوه پرداخت این آثار عموماً] ساخت‌وساز ابر، باران و برف، ترکیب تپه‌ها که ساختار زیرین آنها به شکل مخروط‌های بلند است و روی آنها با اجزای کوچکتری چون گل و بوته پوشیده شده است و شیوه تمایز میان روز و شب که تنها ازطریق تغییردادن زمینه کار و بدون تغییر دیگر تزئینات حاصل می‌شود» (کوماراسوامی، ۱۳۸۲: ۱۷۵-۱۷۱).

با توجه به نقاشی‌های مکتب راجپوت می‌توان یک سنت خالص هندی را در مقایسه با سنت‌های وارداتی نقاشی دید که «قابل توجه‌ترین کیفیت این نقاشی‌ها رنگ‌های درخشان آنهاست که به لحاظ شفافیت تنها قابل قیاس با رنگ‌های مورد استفاده در مینا کاری‌اند. اگرچه این تصاویر بر زمینه‌های مات و کدر نقش شده‌اند لیکن طیف رنگ‌های خالص و درخشان قرمز و زرد و صورتی و سبز و قهوه‌ای در کنار سفید خالص و سیاه شبق‌گونه شفافیتی خاص به این آثار بخشیده‌اند» (همان، ۱۷۶). چهره‌های غالباً نیم‌رخ از دیگر ویژگی‌های این سبک است (تصویر ۴).

سبک مغولی

یکی از مهم‌ترین کمک‌های اکبرشاه گورکانی به هنر هند، تأسیس مکتب نقاشی مغول بود. این سبک «تلفیقی از هنر ایرانی و اصول اصیل هنر هندی است که فضای وسیع به‌کار گرفته‌شده در آن و آشفتگی که به‌ندرت در هنر ایرانی یافت می‌شود، موجب تمایز این سبک از نمونه‌های تزیینی ایرانی شده است» (کراون، ۱۳۸۸: ۲۲۴).

از مهم‌ترین شاخصه‌های سبک مغولی می‌توان به رعایت اصول تصویرگری فردی و شباهت‌سازی اشاره کرد که در نتیجه، ابعاد واقع‌گرایانهٔ آثار را افزایش می‌دهد و در ادامه «این ویژگی‌های خاص، علاوه بر استمرار در نقاشی‌های دورهٔ بعد مغول در هنر راجپوت نیز تأثیر گذاشته و نمود پیدا کرده‌اند.» (همان،

تصویر۵). به‌طور کلی و با تعدد سبک‌هایی که در نگاره‌های *طوطی‌نامهٔ* کلیولند وجود دارد، می‌توان برای شناسایی ویژگی‌های شاخص هر یک از آن‌ها به جدول زیر مراجعه کرد:

جدول ۱: ویژگی‌های شاخص سبک‌های نگارگری مؤثر در نگاره‌های *طوطی‌نامهٔ* موجود در موزهٔ کلیولند
(ماخذ: نگارندگان)

ویژگی‌ها	سبک کاراپنکاشیکا	سبک کاندایانا	سبک هند و ایرانی	سبک راجپوت	سبک مغولی
رنگ‌پردازی	روشن و یکسان	ساده و یک‌دست	استفاده از رنگ طلایی	ساده و یک‌دست درخشان و خالص قرمز و زرد و صورتی و سبز و قهوه‌ای در کنار سیاه و سفید	استفاده از رنگ‌های طلایی و روشن
طبیعت‌پردازی	درختان بیضی‌شکل با برگ‌های سبز	ساده و یکنواخت	ابرهای چینی و وجود صخره‌ها و نهرهای جاری از میان آن‌ها در گوشهٔ تصویر در پیوند با سروها و درختان پرشکوفهٔنگارگری‌های ایرانی	تپه‌های مخروطی پوشیده از گل و بته، افق رفیع	آسمان ایرانی، گیاهان و حیوانات هندی استفاده از درختان پرشکوفه
معماری	نمایش فضای داخلی با روتختی‌های چهارخانه و بالشت‌هایی مزین به ردیفی از شکوفه‌ها، ظروف زیر تخت و منگوله‌های آویزان ازسقف	تقسیمات تصویر توسط فضای‌معماری کاشی‌کاری‌شده، نمایش گنبدها و ایوان‌های پرچین‌دارو آجرهایی‌باسایهٔصورتی	به‌کارگیری تزیینات در معماری همچون کاشی‌کاری در معماری و بهره‌گیری از نقوش اسلیمی	فضا معماری حاکم بر تقسیم‌بندی قاب معماری	استفاده از فضای داخلی و دورنمای معماری و درختان تاحدودی نزدیک به واقعیت
چهره‌پردازی	چهرهٔ بیضی‌شکل و چشم‌های درشت نیم‌رخ	چهرهٔ بیضی‌شکل و چشم‌های درشت نیم‌رخ	چهره‌های سه‌رخ و گاه مغولی	غالباً چهره‌های نیم‌رخ و گاه تمام‌رخ	چهره‌های دایره‌وار و سه‌رخ
لباس	بومی و تور با تزئینات منگوله‌دار	بومی و تور با تزئینات منگوله‌دار	ترکیب لباس‌های هندی و ایرانی	تاپ و دامن‌های بلند و لباس‌های زنانهٔ بومی منطقه	ترکیب لباس‌های ایرانی و هندی

ماحصل پیوند این سبک‌ها، نسخهٔ باارزش و مهجور *طوطی‌نامهٔ* موزهٔ کلیولند را خلق کرده است که هنرمندان آن را می‌توان به سه گروه اصلی تقسیم کرد: ۱. نگارگرانی که تا حدود زیادی روش نگارگری پیش از اکبرشاه خود را حفظ کرده‌اند؛ ۲. نگارگرانی که به سبک مغول تغییر مسیر داده‌اند؛ ۳. نگارگرانی که سبکشان مدام در حال تغییر و تحول است.

مجموع نگارگران این سه گروه، در کتابخانهٔ سلطنتی «مشغول به تبادل شیوه‌ها بایکدیگر شدند، کاری که برای نقاشانی که در کنار هم کار می‌کنند امری عادی است، بنابراین در یک نگاره، ممکن است ترکیب کلّی و اجرا به گروهی خاص تعلق داشته باشد و نوع چهره‌ها و رنگ‌آمیزی از خصوصیات گروهی دیگر باشد. در موارد دیگری نیز پیش آمده که هنرمندی که عمدتاً از یک سبک خاص در یک نگاره استفاده کرده، در نگاره دیگر از سبک گروهی دیگر تبعیت کرده باشد» (Chandra, 1976: 78).

مطالعهٔ نگاره‌ها آشکار می‌کند، نقاشانی که در تصویرگری *طوطی‌نامه* نقش داشتند، «توانایی حفظ سبک و سنن شخصی خود را نداشته‌اند و نه تنها آنان را در تلاش جهت یادگیری سبکهای مغول می‌بینیم؛ بلکه آنها آزادانه ویژگی‌هایی را از یکدیگر وام می‌گرفته‌اند، بنابراین نمی‌توان عنوان نمود که هر یک از نقاشان طوطی‌نامه موزه کلیولند به کدام دسته‌بندی از سه گروه نگارگر فوق تعلق دارند...، بنابراین اگر ترکیب یا رنگ‌آمیزی کلی حاکی از یک گروه باشد، صورت ظاهری کار باید مورد بررسی قرار گیرد، چنانچه گاه برخی ویژگی‌های مناظر، لکه‌هایی از رنگ یا بخشی از یک لباس به گروه دیگری تعلق دارد و درنتیجه جریان شکل‌گیری سبک مغول پیچیدگی‌های بیشتری در شناخت سبک این نگاره‌ها ایجاد می‌کند».

بنابراین با توجه به سابقهٔ تاریخی و پیشینهٔ فرهنگی غنی متن ادبی *طوطی‌نامه* و حضور بیش از چهل نگارگر با ویژگی‌های سبک‌شناختی منحصر به خویش و گاه شبیه به یکدیگر در قالب پنج سبک یا مکتب کلی مذکور، بیش از هر تحلیلی، بررسی این نسخه را نیازمند نقد سنتی می‌کند تا از طریق آن بتوان به شناخت تنوع و گستردگی نگاره‌ها، نگارگران و شیوهٔ ایشان در تصویرگری این اثر پی برده و با عناصر بومی و وارداتی سازندهٔ مکتب مغولی هند، همچنین حیطهٔ جغرافیای فرهنگی خاص و ایدئولوژی تاریخی و فرهنگی تأثیرگذار بر خلق این نسخهٔ خطی بیشتر آشنا شد.

تحلیل هفت نگارهٔ *طوطی‌نامه*

نگارهٔ اول (تصویر ٦) داستان شب اول

زن بازرگان طوطی ماده را به‌علت بازداشتن وی از بی‌وفایی به شوهر می‌کُشد؛ در ادامه طوطی نر زن را از مطرح‌کردن راز دل با زنان منع کرده و آن را عملی دور از عقل می‌داند. سپس با تزویر، ضمن همدردی با زن، داستانی از خیانت یک زن به همسرش تعریف می‌کند که در آن زن بازرگان طوطی خود را که علت رسوایی‌اش می‌داند، به قصد کشتن طوطی را آزرده و رها می‌کند و دیگر پرندگان به تصور مرگ وی عزاداری می‌کنند. شبی همان طوطی، زن پشیمان و از خانه رانده‌شده را در قبرستان می‌بیند و او را از زبان شهیدی تهدید می‌کند و تنها راه نجات زن را کندن موی از سر و بدن می‌داند. سپس طوطی خود را به وی می‌شناساند و نزد همسر زن سخن از پاکدامنی وی می‌گوید و در نهایت زن را از مجازات نجات می‌دهد.

در نگارهٔ مربوط به این داستان (تصویر ۶) توصیف دو بخش از روایت، به‌وسیلهٔ خطی افقی از یکدیگر جدا شده و در قسمت بالا که به نمایش بازرگان و خبر خیانت همسر وی تعلق دارد، گنبدهای کوچک، زمین صورتی‌رنگ با افق منحنی و آسمان طلایی‌رنگ متأثر از سبک کاندایانا است. ابرهای ظریف آسمان و کاشی‌کاری دیوارهای اتاق، بیانگر تمایلاتی به سبک هند و ایرانی است. از سوی دیگر نمایش زنان در پیکره‌نمایی و چهره‌نگاری، جزئیات‌پردازی تزئینی، همچون الگوی موج‌دار لبهٔ لباس و منگوله‌های آن و سبک دایره‌وار دامن از خصوصیات کاراپنکاشیکا پیروی می‌کند. اگرچه بخش بالای صفحه متعلق به

یک نگارگر تابع سنن کاندایانا و کاراپنکاشیکا است؛ اما نگارهٔ پایین توسط هنرمندی تصویر شده است که کار خود را به‌خوبی در کتابخانهٔ گورکانی آموخته و در سبک مغولی زبردست بوده است. پرنده‌ها گرچه مطابق با روایت داستان، حالت سرد و خشک خود را از دست نداده‌اند؛ اما با جزئیات به نمایش درآمده‌اند. نشانه‌هایی از سبک کاندایانا در تزئینات شلوار زن دیده می‌شود و فضای داستانی به نمایش درآمده، در دو بخش توسط نواری از گل‌های تزئینیِ سبک هند و ایرانی جدا شده است و نوعی تضاد میان قسمت بالای نگاره با پایین که روایت آن در قبرستان می‌گذرد، به چشم می‌خورد. قبرهای مصطبه‌مانند[1] در فضایی تیره که بنا به نیاز متن و شرح حال زن ایجاد شده است، همراه با حیواناتی متأثر از نگارگری ایرانی، در تقابلی چشم‌نواز اما منسجم است.

به‌طور کلی چرخش رنگی و حضور سبک کاندایانا در پیکرهٔ زنان، نوعی پیوند در دو بخش نگاره ایجاد کرده است. با توجه به نسبت و جای‌گیری هم‌عرض زن و دیگر شخصیت‌های درون نگاره می‌توان نتیجه گرفت که زن و مرد این نگاره به‌عنوان دو شخصیت اصلی از نسبت مفهومی برابری برخوردارند و به‌نظر می‌رسد که رنگ قرمز در لباس‌های زن و مرد می‌تواند تأکیدی بر نیت‌ها و غرایض جسمانی دو شخصیت نگاره و ارجاعی به موضوع اصلی داستان، یعنی بی‌وفایی و مشغولیت ذهنی همسر بازرگان باشد.

نگارهٔ دوم (تصویر ۷) داستان شب سوم

حکایت دوستی صمیمانهٔ زرگر و نجاری است که به‌قصد کار به شهری سفر می‌کنند؛ اما در آنجا به‌علت کسادی کسب، تصمیم می‌گیرند به معبد شهر بروند و بت‌های زرین آن را دزدیده به شهر خویش برند تا مابقی عمر را با آسودگی زندگی کنند. در نگارهٔ مربوط به این داستان (تصویر ۷)، پیش از هر چیز، ویژگی‌های سبکی گروه کاندایانا در تقسیم‌بندی صحنهٔ جلو کادر از قسمت پس‌زمینه و بت‌خانه، توسط طارمی و پنجره‌های عمارت دیده می‌شود. این اثر به نگارهٔ (تصویر ۶) بسیار شبیه است؛ زیرا در هر دو اثر از الگوی گروه کاندایانا استفاده شده است؛ اما در این نگاره دوگانگی سبکی بین بخش بالایی و پایینی دیده نمی‌شود.

خط افق منحنی در پس‌زمینه، بافت گیاهی تُنک، معبد با ساختاری ساده که در سقف با پنج لوح تزیینی زینت یافته است، حجره‌هایی با گنبدهایی راه‌راه و تزئینات گل‌های ختایی بر روی آن‌ها از دیگر ویژگی‌های سبک کاندایانای موجود در این نگاره است. علاوه‌بر آن، بت‌های تاجدار روایتگر در پس‌زمینه در تضاد با بقیهٔ نگاره چشم‌نواز است؛ زیرا با رنگ‌هایی روشن و به زیبایی مدل‌سازی شده‌اند که به آن‌ها روح بخشیده است. حضور قرینگی در یک‌دوم بالای تصویر متأثر از معماری اسلامی است و نوعی استواری، ایستایی و سکون معنوی در فضای بالای کادر مشهود است که در حرکت به سمت پایین، به نوعی تکاپوی انسانی و فضای مادی دادخواهانه بدل می‌شود. این چرخش به‌واسطهٔ چرخش رنگی و تعادل تیره–روشن موجود در اثر، همراه با بهره‌گیری از فرم‌های ایستا و منحنی ایجاد شده است.

قاب و ترکیب‌بندی تصویر عمودی است که متأثر از نگارگری ایرانی است، حاکمیت بت‌ها در بالای نگاره می‌تواند نشان‌دهندهٔ تمایلات مذهبی نگارگر باشد که با اختصاص بیش از نیمی از تصویر به بت‌خانه، به بیان هرچه مستقیم‌تر داستان پرداخته است.

نگارهٔ سوم (تصویر ۸) داستان شب پنجم

نگارهٔ سوم روایت چند داستان تودرتو است که در آن، یک طوطی ماده فرزندان خود را از دوستی با بچه‌روباهان بازمی‌دارد و برای توضیح خطرها، داستان دوستی بچهٔ بوزینه و شاهزاده‌ای را روایت می‌کند که دیگر بوزینه‌ها، او را از دوستی با وی بازمی‌دارند؛ اما بوزینه به دوستی ادامه می‌دهد تا اینکه منجر به مرگ او می‌شود. در ادامهٔ داستان، فرزندان روباه ربوده می‌شوند و او طوطی را مقصر این ماجرا می‌داند؛ درنتیجه با فریب‌دادن شکارچی، طوطی ماده گرفتار می‌شود؛ اما با درایت تمام خود را همه فن حریف

معرفی کرده است و شکارچی او را در ازای ده هزار دینار به شاه می‌فروشد که از بیماری ناعلاجی رنج می‌برد، طوطی با حیله به درمان وی پرداخته است و به محض رهایی از بند، نزد فرزندان خویش بازمی‌گردد.

داستان‌های شب پنجم با پنج نگاره مصور شده است که روایت تودرتوی داستان را به‌خوبی نشان می‌دهد. یکی از نگاره‌ها صحنهٔ فروش طوطی به پادشاه است (تصویر ۸).

در این نگاره بخشی از داستان که شکارچی و شاه در حال معاملهٔ طوطی هستند، به تصویر درآمده است. شاه با لباس‌هایی سفید بر روی صندلی واقع بر فرشی آبی‌رنگ، داخل عمارتی با ستون‌ها و بدنه‌های تزئین‌شده و سرستون‌های زیبا نشسته است؛ درحالی‌که طوطی در دستان او قرار دارد، شکارچی روبروی وی ایستاده و قفس خالی و بند بسته‌شده بر پای طوطی را در یک دست دارد و با دست دیگر دُم پرنده را نوازش می‌کند؛ خارج از اتاق در کنار دیواری طلایی‌رنگ، مقابل دیوار کاشی‌کاری صورتی، سه درباری به ردیف نشسته‌اند، نسیمی نادیده پردهٔ قرمزرنگ اتاق پشتی را به سمت بالا به حرکت درآورده است و شاخه‌های درختان سمت راست تکان خورده‌اند، برگ‌های چهار درخت کوچکِ پس‌زمینه به نرمی و زیبایی تصویر شده و به آبی آسمان پیوند خورده است.

از نظر سبک‌شناسی، گچ‌بری سفید کنگره‌های قاب‌بندی بر روی زمینهٔ سیاه، گل‌های تزئینی با زمینهٔ صورتی، دیوار صورتی روشن با کاشی‌های شش‌ضلعی و ترکیب‌بندی متقاطع فضای تصویرشده، شباهت‌های بسیاری به گروه کاندایانا دارد. از طرف دیگر، فرم پردهٔ سایه‌خورده، نوعی تمایلات غربی را در بازنمایی آن آشکار می‌کند و این در شرایطی است که فرش‌ها، شکسته‌شدن کادر توسط شمشیر، گنبدهای بالای عمارت و ردیف مردان نشسته در سمت چپ، بیانگر تأثیرات مستقیم نگارگری ایرانی است. در حاشیهٔ سمت راست این نگاره، یک انتساب نیمه‌بریده به *بساوان* مشخص است که بیانگر تصویرگری نگاره توسط بساوان[۲] از شاگردان عبدالصمد[۳] و متأثر از نگارگری ایرانی است. شال ضخیم مدل‌دار که به گردن شکارچی است، بهره از رنگ‌های درخشان و زیبا، قلم نرم و تلاش برای عمق‌بخشیدن به اشیاء همه از ویژگی‌های کار بساوان می‌باشند. این نگاره آشکارکنندهٔ برخی شیوه‌های وی پیش از آشنایی با سبک مغولی بوده است که در این مرحله از وی انتظار می‌رود و این احتمال را پیش رو قرار می‌دهد که بساوان در نگارگری خویش، پیش از ورود به کتابخانهٔ مغول تابع سبک گروه کاندایانا بوده است.

نگارهٔ چهارم (تصویر ۹) شب دوازدهم

در نگاره‌هایی دیگر مربوط به شب دوازدهم، طوطی دو داستان درهم تنیده را نقل می‌کند که در آن، دختر زیبای بازرگانی که اهل مازندران است، در گذر از یک باغ، گلی می‌بیند و از باغبان می‌خواهد تا آن را برای وی بچیند؛ اما باغبان امتناع ورزیده و می‌گوید اگر طالب گل هستی، در شب زفاف اول، نزد من بیا تا در ازای پذیرش خواسته‌ام، آن گل را به تو هدیه دهم. دختر نیز می‌پذیرد و پس از ازدواج برای وفای به عهد با کسب اجازه از همسر خود، نزد باغبان می‌رود. در راه ابتدا گرگ سپس دزدی در مقابل وی قرار می‌گیرند که با بازگویی قصهٔ خویش از دست ایشان در امان می‌ماند تا به باغبان می‌رسد؛ ولی وی که از گذشته خویش توبه کرده است؛ وی را به عفت و پاکدامنی دعوت می‌کند.

در (تصویر ۹) جریان رودررویی دختر بازرگان با باغبان به تصویر درآمده است که در قسمت بالای نگاره، منظره‌ای با درختان پهن‌برگ بومی هند و درختانی با گل‌های قرمز تصویر شده است. در پشت سر دختر، ردیفی از زنانی تصویر شده‌اند که رنگ پوست تیره‌ای دارند و می‌توان چنین برداشت کرد که رگه‌هایی از واقع‌گرایی در نقاشی این تصویر وجود دارد. این نوع چهره‌پردازی از ویژگی‌های مهم سبک راجپوت راجستانی است.

نکتهٔ قابل توجه در این نگاره، شیوهٔ منظره‌پردازی راجستانی آن است که متفاوت از دیگر نگاره‌های این نسخه بجز دو نمونهٔ دیگر است. این نوع منظره‌پردازی که از سنن هندی پیش از اکبرشاه بوده است، به‌علت عدم توجه نگارگران کم‌کم به فراموشی سپرده شد که ویژگی خاص آن، برگ درختانی است که نه مانند دیگر آثار حالت پرمانند دارد و نه به صورت پرداخت ریز و دارای حالت طبیعی است. علاوه‌بر آنکه تنهٔ درختان به نرمی سایه خورده است، درختان تخم مرغی‌شکل، گل‌های دایره‌ای، برگ‌های بین شاخه‌های نازک درختان در سایه‌ای صورتی‌رنگ و الگوی لباس زنان، پیرو سبک تزئینی گروه کاراپنکاشیکا است. در قسمت پایین کادر ردیفی از آجرهای صورتی قرار دارد که بیانگر مسیری منظم بوده است و از ویژگی‌های اغلب آثار دورهٔ کاندایانا است.

از سوی دیگر، تأثیرات سبک راجپوت در این نگاره تاحدودی آن را از دیگر نگاره‌ها که دارای تمایلاتی به سبک مغولی هستند، جدا کرده و با همراهی مؤلف برای بیان استعاره‌ها و نمایش نمادها به انتخاب بهترین بستر پرداخته است؛ زیرا «هنرمند راجپوت تمامی انسانها را نماد و تمامی طبیعت را نمادین می‌دانست. زمانی که تصویر زنی را می‌کشید، به لحاظ ظاهر هیچ تفاوتی میان او و زن دیگر تصویر قائل نمی‌شد و هر دو را نمادی از تمام زنان قرار می‌داد. نهایت خواسته هنرمند روشن‌ساختن رابطه میان انسان و پروردگار بود: می‌شد فهمید که ساده‌ترین مظاهر طبیعت، رویدادهای روزمره و احساسات و تمناهای اساسی همگی وسیله‌ای برای بیان افکار متعالی هستند. رنگهای مختلف گویای معانی گوناگون بودند: رنگ قرمز بیانگر غضب، زرد شگفتی، قهوه‌ای شهوت... » (کراون، ۱۳۸۸: ۲۵۰).

با توجه به آنچه ذکر شد، می‌توان چنین برداشت کرد که بهره از رنگ قرمز لباس دختر بازرگان، بیانگر خشم وی از باغبان بوده است. عدم وجود انتساب در حاشیهٔ این تصویر از دلایل مهم تعدد نگارگران و درنتیجه تعدد سبک در نگاره‌های *طوطی‌نامهٔ* کلیولند است که جدای از نگارگران درباری، از هنرمندان بومی هند نیز در مصورسازی این نسخه استفاده شده است.

نگارهٔ پنجم (تصویر ۱۰) شب سی و نهم

نگارهٔ دیگر مورد بررسی به یکی از قصه‌های شب سی و نهم بازمی‌گردد. داستان این شب نیز همانند دیگر شب‌های این مجموعه، روایت قصه‌هایی با مضمون عدم وفاداری زنان و مردان نسبت به همسر و فرزندان خویش است. یکی از نگاره‌های آن صحنه‌ای است که وزیر دربار چین برای ملکهٔ روم تصویر می‌کند تا ملکه را از شک نسبت به وفاداری مردان در قبال همسر و فرزندان برهاند (تصویر ۱۰) و زیر آهوی ماده را در حالت فرار از سیلاب نمایش می‌دهد؛ درحالی‌که غزال در صدد نجات فرزندانشان است.

در این نگاره، عمارتی دیده می‌شود که پادشاه چین در ایوان آن نشسته است و در پایین و میانهٔ کادر صحنهٔ رمیدن آهوی ماده از سیلاب، درحالی‌که آهوی نر برای نجات فرزندان خطر غرق‌شدن را به جان خریده به تصویرآمده است. افق طلایی در دوردست بالای تصویر، شکل تپه‌های پوشیده‌شده با توده‌های گیاهی منظم، نوع پرداخت رودخانه، کاشی‌کاری‌های عمارت، ملازم انگشت به دهان و از همه مهم‌تر نمایش همزمان درون و برون عمارت نشان‌دهندهٔ تأثیر زیاد از سبک ایرانی در این نگاره است که در ترکیب با سبک‌های بومی هند از جمله نمایش درختان با برگ‌های پرمانند، نوع خاص سرستون‌های عمارت و بهره از رنگ‌های صورتی، زرد و بنفش، نگاره را به یکی از نمونه‌های بارز سبک مغولی هند تبدیل کرده است.

نگارهٔ ششم (تصویر ۱۱)، شب هشتم و نگارهٔ هفتم (تصویر ۱۲) شب چهل و چهارم

این داستان با مشورت خجسته و طوطی آغاز می‌شود. در نگارهٔ مربوط به شب هشتم (تصویر ۱۱) که به بنواری[۴] نسبت داده شده است، چمن‌ها به‌صورت یکنواخت زمین را پوشانده‌اند و در انتها به تپه‌هایی ارغوانی با لبه‌های سایه‌خوردهٔ سفید ختم می‌شوند. حضور درخت با برگ‌های پَرمانند در پس‌زمینهٔ سمت چپ، عمارت چندضلعی و طارمی روی آن و روسری توری با منگوله‌هایی آویزان، بیانگر گرایش‌هایی از سبک هندی به سمت نگارگری مغولی است. حرکت شکوفه‌ها روی درخت سرو نه تنها از تأکید و یکدستی رنگ سبز درخت می‌کاهد؛ بلکه عامل پیوند پیش‌زمینه به پس‌زمینه و آسمان است و بیانگر تأثیرات نگارگری ایرانی است. آسمان طلایی از ویژگی‌های هند و ایرانی تصویر محسوب می‌شود.

از سوی دیگر در نگارهٔ مربوط به شب چهل و چهارم (تصویر ۱۲) تپه‌ها و ابرها به شیوهٔ هند و ایرانی تصویر شده‌اند؛ حجره با سایبانی منگوله‌دار، بالشت لبهٔ تختخواب و گل‌های تزئینی بالای آن، ظروف پایین تخت، دیوارکوب و ناودان منگوله‌دار اژدهامانند که گویی متأثر از نقاشی چینی است، چهرهٔ زن با چشمانی درشت و صورت گرد و روسری توری و گل‌های میان گیسوان، متمایل به شیوهٔ کاراپنکاشیکا است؛ اما بهره از رنگ‌های محو که از ویژگی‌های سبک کانداياناست، در رنگ‌آمیزی ترجیح داده شده است.

آنچه از مقایسهٔ این دو نگاره با موضوعی همسان مشهود است، تفاوت بسیار قلم نگارگران این دو اثر و عدم وجود خط سیری تکاملی در رسیدن به سبک مغولی و سیری پیش‌رونده در داستان‌ها از ابتدا تا آخر است.

از مطالعه و بررسی نمونه‌های شاخص نگارگری *طوطی‌نامه* معلوم می‌شود که در هر یک از آن‌ها، بیش از یک سبک وجود داشته است و با توجه به جامعهٔ آماری این مقاله، سبک‌های مختلفی مشاهده می‌شود که در کنار هم بوده و همزیستی مسالمت‌آمیزی را داشته‌اند.

جدول ۲: سبک‌های نگارگری هند و میزان تاثیرگذاری آنها در هفت نگارهٔ تحلیل‌شدهٔ *طوطی‌نامه* (ماخذ: نگارندگان)

شمارهٔ نگاره	موضوع	سبک کاراپنکاشیکا	سبک کانداياناا	سبک هندوایرانی	سبک راجپوت	سبک مغولی
۱	داستان شب اول	×	×	×		×
۲	داستان شب سوم		×			×
۳	داستان شب پنجم		❊	❊		❊
٤	داستان شب هشتم	×	❊		×	
٥	داستان شب دوازدهم	❊			❊	
٦	داستان شب سی‌ونهم			×		×
۷	داستان شب‌چهل‌وچهارم		❊	❊		❊

با بررسی هفت نگارهٔ مذکور این نتیجه حاصل می‌شود که بیشتر نگاره‌های این نسخه، آمیزه‌ای از سبک‌های مختلف بومی تا مغولی است و عدم تبعیت از سبکی معیّن در کل اثر و هر یک از نگاره‌های آن، مبین حضور بیش از یک نقاش در تصویرگری هر یک از نگاره‌هاست. این ویژگی در پیوند با عدم وجود نظمی خاص در پیروی نگارگر از یک سبک خاص در یک نگاره و عدم توالی سبک‌ها به‌صورت پیش‌رونده از بومی محض تا التقاطی در کل اثر، بیانگر این واقعیت است که اولین تلاش‌ها برای شکل‌گیری سبک مغولی در این اثر دیده می‌شود و *طوطی‌نامهٔ* موزهٔ کلیولند بستر شکل‌گیری و انسجام سبک مغولی هند بوده که نمونهٔ بارز آن را در *حمزه‌نامه* می‌بینیم. علاوه‌بر آن دلیلی است بر حضور نگارگرانی با پیش‌زمینه‌های فرهنگی و جغرافیایی متفاوت موجود در کارگاه نگارگری *طوطی‌نامه*. چون «هنرمندانی از نقاط مختلف کشور مثل کشمیر، لاهور، گوالیر و گجرات گرد هم جمع می‌شده‌اند» (Chandra, 1976: 169).

از سوی دیگر تطبیق نگاره‌های نسخهٔ *طوطی‌نامه*، در نمایش موضوع اصلی با متن ادبی داستان، بیانگر وفاداری نگارگر به هم‌سویی با ارزش‌های محتوایی مد نظر مؤلف اثر است؛ محتوایی که با تفکر عامهٔ جامعهٔ سنتی هند و باورهای مذهبی و فرهنگی مردم این سرزمین منطبق بوده است. همچنین دربرگیرندهٔ تقابل‌های رفتاری همچون احتیاط و هوشمندی، عشق و هوس‌بازی و صبر و زیرکی است که اساس شخصیت‌پردازی بازیگران داستان و به‌خصوص زنان شده است و به دلیل اینکه «نمی‌توان انگیزه مؤلف جواهرالاسمار را در تألیف کتاب (نزدیکی و تقرب به سلطان) نادیده انگاشت، مؤلف نمی‌توانسته موضوعی را برای تألیف انتخاب کند که مشغله اصلی سلطان نبوده باشد» (ثغری، ۱۳۸۵: ۴۶).

بنابراین بیشترین نگاره‌ها همگام با نیت مؤلف و همچنین فضای فکری حاکم بر طبقهٔ اشراف هند آن زمان به بازنمایی نقش زن و حدیث عدم وفاداری زنان می‌پردازد؛ زیرا «نگرانی و دلهره از حرم را باید مشغله ذهنی مردان طبقات مرفه (رایان و شاهان هند) دانست» (همان).

زن در این نگاره‌ها غالباً ملبس به جامهٔ قرمز، هرچه بیشتر مکار و هوسباز و زیرک به تصویر می‌آید و چنین است که وجود معنا و حقایق پنهان در داستان‌ها از مشهودترین ویژگی‌های این نسخهٔ ادبی است و بر اساس آن شکل یافته و از اهداف اصلی مؤلف شده است. وی با بهره از وجوه مختلف تمثیل، رمز و استعاره، حقایق و معانی پنهان، لایه‌های فرهنگ عامه را به‌صورت تودرتو مطرح‌کرده و به همراه نگارگر می‌کوشد تا نگاه و فرهنگ سنتی را به برترین شکل در راستای تصویر به نمایش گذارد. نگارگر هم بر حسب رسالت خویش به بیان رمزها از طریق قالب‌های مختلف فرم و رنگ و با توجه به زیبایی‌شناسی هنر سنتی شرق، مبتنی بر بهره‌گیری از رنگ‌های تخت، عدم بهره از سه‌بعدنمایی و سایه‌روشن در راستای حفظ وحدت زمان و مکان به‌منظور نمایش صحنه‌های متنوع، مانند نگارگری ایرانی به عالم «مثال» می‌پردازد.

کوماراسوامی نیز نظریهٔ مثالی‌بودن هنر هند را تأیید می‌کند؛ زیرا «همهٔ اشکال هنر هندی و مشتقات آن در خاور دور به نحوی مثالی منظور می‌شوند و صورت «مثالی» و شکل طبیعی را با اینکه در اصل با یکدیگر مختلف‌اند، نباید متباین به‌شمار آورد؛ بلکه به لحاظ اینکه هر دو نمادی از حقیقتی واحدند، برهم منطبق‌اند» (کوماراسوامی، ۱۳۸۴: ۲۴).

از سوی دیگر نگارگر همواره در انتقال معانی و رمزهای مستتر در لایه‌های متفاوت داستان‌ها سعی کرده است تا مخاطب این اثر نه‌تنها بر اساس حافظهٔ جمعی خویش از داستان‌ها پند گیرد؛ بلکه تصاویر نیز هرچه بیشتر به ایشان کمک کند؛ بنابراین در راستای نمایش بعد معنایی این اثر ادبی تصویرسازی شده، نگاره‌ها علاوه بر آنکه به پیروی از متنی با ساختار پیازی‌شکل و داستان‌های درهم تنیدهٔ این نسخه به‌صورت پیاپی تصویر شده‌اند؛ صحنه‌هایی را نشان می‌دهند که با موضوع اصلی کتاب *طوطی‌نامه* یا *جواهرالأسمار* سازگار باشد؛ یعنی تقابل میان وفاداری

و خیانت و فریب‌کاری و مکر زنان و سست‌عنصری مردان در مواجه با آنان است.
از این‌رو نگاره‌ها دربرگیرندهٔ صور رمزگونهٔ اوج داستان‌اند و در بعد شخصیت‌پردازی نیز نگارگر به‌خوبی توانسته است، به بازنمایی شخصیت‌های نمادین داستان بپردازد؛ به‌عنوان مثال در نگارهٔ شب پنجم، نگارگر به‌خوبی توانسته است با به تصویرکشیدن طوطی در مرکز نگاره، وی را همچون نمادی از خردورزی، زیرکی و محوریت داستان به نمایش گذارد. در نگارهٔ شب دوازدهم نیز در صحنهٔ رویارویی دختر بازرگان و باغبان، وی را که نماد وفای به عهد است، تقریباً هم‌ردیف و هم‌ارزش باغبان به مثابه نماد بازگشت به فطرت انسانی، نشان دهدکه همهٔ این‌ها بیانگر ارتباط تنگاتنگ میان متن و نگاره‌ها در راستای نقد سنتی و دریافت معانی روزآلود آن توسط مخاطب عام یا خاص است. این معانی گاه با تأکید بر عناصر بیرونی متن همچون حفظ سنت‌های بومی هند و بیان اعتقادات ایشان در قالبی ماورایی و شرقی با بهره از سبک‌های بومی و التقاطی در راستای هرچه بهترکردن فهم مخاطب به هم می‌آمیزد و در نهایت علاوه‌بر آنکه ارزش‌های هنر سنتی شرق را به نمایش می‌گذارد، به شکل‌گیری سبک مغولی هند انجامیده و یکی از شاهکارهای کتابخانهٔ سلطنتی گورکانی هند است.

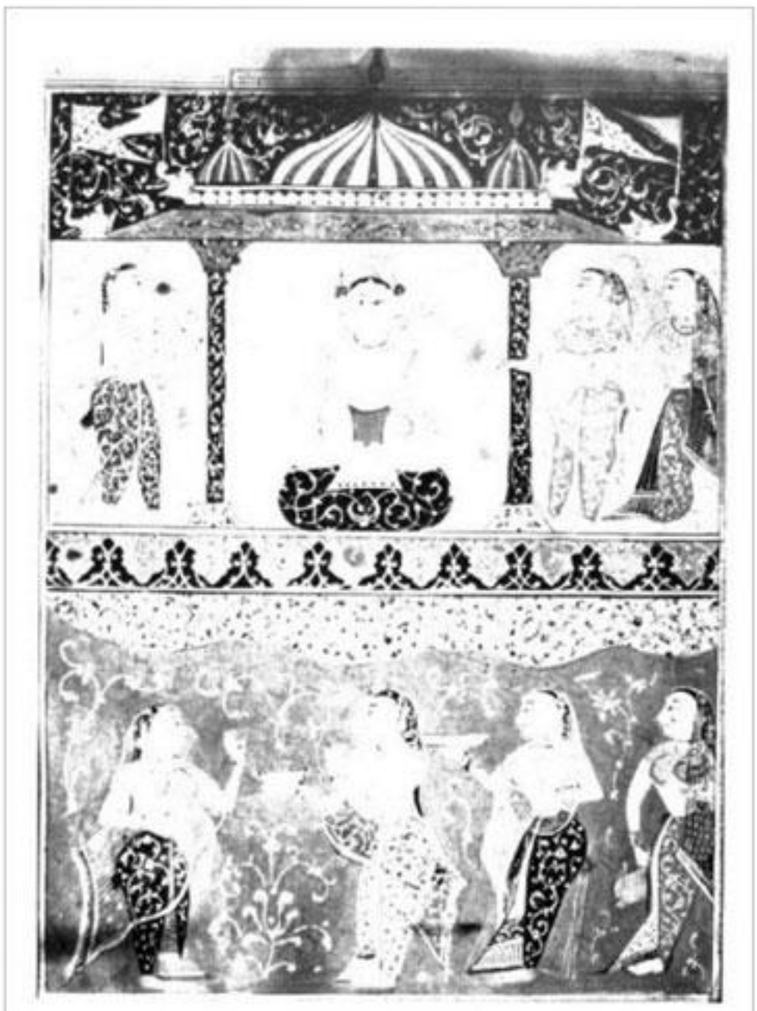
نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه پیرامون *طوطی‌نامه* موزهٔ کلیولند مطرح شد، مهم‌ترین رویکرد انتقادی برای شناخت چنین اثری رویکرد نقد سنتی است؛ زیرا در ساختار زیبایی‌شناختی آن مؤلفه‌های متعدد فرهنگی و جغرافیایی نقش دارند که برای خوانش و شناخت دقیق اثر و رجوع به پس‌زمینه‌ای که اثر در آن شکل گرفته است، لازم به‌نظر می‌رسد.
درواقع، رویکرد نقد سنتی در تفسیر *طوطی‌نامهٔ* موزهٔ کلیولند به ما اجازه می‌دهد که با بررسی شرایط شکل‌گیری و مؤلفه‌های تأثیرگذار بر شکل‌گیری این اثر، بتوانیم *طوطی‌نامه* را همچون مقدمه‌ای برای تکوین سبک مغولی هند در نظر بگیریم؛ زیرا با توجه به تعدد نگارگران و سبک‌های بومی و وارداتی به‌کار گرفته‌شده در آن و پیوند این سبک‌ها در راستای شکل‌گیری سبکی نو، می‌توان از این اثر به‌عنوان تنها کتاب یافت‌شده تاکنون نام برد. این کتاب بیشترین تصاویر دورهٔ گذار به سمت سبک مغولی را در خود محفوظ دارد و نه‌تنها ارتباط میان سنن نگارگری پیش از اکبر و سبک مغولی را نشان می‌دهد؛ بلکه روند دقیق تبدیل عوامل متنوع و ناهمگون پیش از اکبر را به سبکی متجانس، همگون و سرشار از قدرت و مهارت بازگو می‌کند.
علاوه‌بر آنکه در سراسر اثر شاهد انطباق مؤلف و نگارگر، در بیان هرچه رساتربودن معانی و مفاهیم در قالب رمز و استعاره به‌صورت هرچه زیباتر برای مخاطب آن هستیم، در نهایت می‌توان عدم وفاداری به سبکی خاص، تلوّن و تنوع‌طلبی‌ای را که موضوع محوری داستان *طوطی‌نامه* است، در سبک‌های متنوع نگارگری این نسخه نیز مشاهده کرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. قبرهای مصطبه‌ای، نوعی از قبرها هستند که همچون مقبره‌های مصر باستان حالت هرمی و پله‌پله دارند.
۲. بساوان از نگارگران برجستهٔ دربارگورکانی هند و نسخهٔ *طوطی‌نامهٔ* موجود در موزهٔ کلیولند است.
۳. عبدالصمد مصور شیرازی، ملقب به شیرین قلم، از هنرمندان دربار شاه‌طهماسب صفوی بود که به دعوت همایون‌شاه گورکانی به دربار وی عزیمت کرد.
۴. بنواری از نگارگران برجستهٔ دربارگورکانی هند و نسخهٔ طوطی‌نامهٔ موجود در موزهٔ کلیولند است.

تصویر ۱: اثری متعلق به سبک کاراپنکاشیکا، دهلی،
حدود قرن ۱۰ه.ق/ ۱۶م
(Chandra, ۱۹۷۶)



تصویر ۲: اثری متعلق به سبک کاندایانا،
موزهٔشاهزاده ولز بمبئی، حدود قرن ۱۰ه.ق/ ۱۶م
(Chandra, ۱۹۷۶)

تصویر ۳: اثری متعلق به سبک هند و ایرانی،
حدود قرن ۱۰ه.ق/ ۱۶م
(Chandra, ۱۹۷۶)

تصویر ۴: مادهو-مادهاوی راگینی،
اوایل قرن ۱۷ راجپوت، راجستان، هند
(کوماراسوامی، ۱۷۶: ۱۳۸۲)

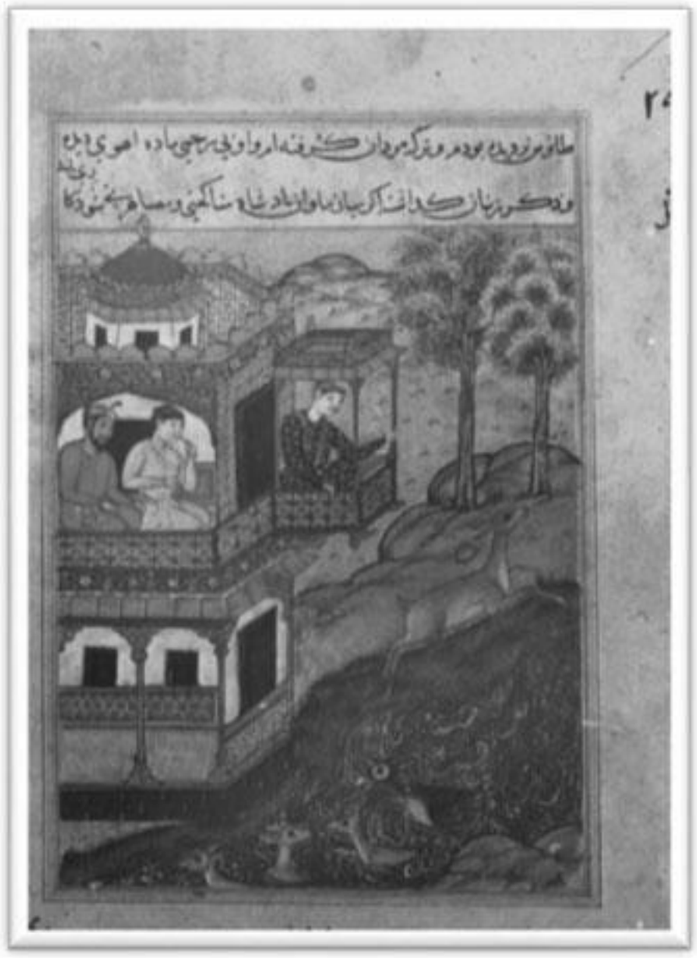
تصویر۵: انوار سهیلی متعلق به دربار گورکانیان هند ۹۷۷ه.ق/ ۱۵۷۰م (Chandra, ۱۹۷۶)

تصویر۶: طوطی‌نامهٔ موزهٔ کلیولند، داستان شب اول
(Ziyaudin Nakhshabi, 1978: 11)

تصویر ۷: طوطی‌نامهٔ موزهٔ کلیولند، داستان شب سوم
(Ziyaudin Nakhshabi, 1978: 24)

تصویر ۸: طوطی‌نامهٔ موزهٔ کلیولند،داستان شب‌پنجم
(Ziyaudin Nakhshabi, 1978: 40)

تصویر ۹: طوطی‌نامهٔ موزهٔ کلیولند، داستان شب دوازدهم
(Ziyaudin Nakhshabi, 1978: 94)



تصویر ۱۰: طوطی‌نامهٔ موزهٔ کلیولند،داستان‌شب سی‌ونهم
(Ziyaudin Nakhshabi, 1978: 245)

تصویر ۱۱: طوطی‌نامهٔ موزهٔ کلیولند،
داستان شب هشتم
(Ziyaudin Nakhshabi, 1978: 55)

تصویر۱۲: طوطی‌نامهٔ موزهٔ کلیولند، داستان‌شب‌چهل‌وچهارم
(Ziyaudin Nakhshabi, 1978: 272)

منابع تصویرها و شکل‌ها

- تصویر ۱: منبع: Chandra, ۱۹۷۶
- تصویر ۲: ۱۹۷۶منبع Chandra,
- تصویر ۳: Chandra, ۱۹۷۶
- تصویر ۴: کوماراسوامی، ۱۷۶: ۱۳۸۲
- تصویر ۵: Chandra, ۱۹۷۶
- تصویر ۶: Ziyaudin Nakhshabi, 1978: 11
- تصویر ۷: Ziyaudin Nakhshabi, 1978: 24
- تصویر ۸: Ziyaudin Nakhshabi, 1978: 40
- تصویر ۹: Ziyaudin Nakhshab, 1978: 94
- تصویر ۱۰: Ziyaudin Nakhshabi, 1978: 245
- تصویر ۱۱: Ziyaudin Nakhshabi, 1978: 55
- تصویر ۱۲: Ziyaudin Nakhshabi, 1978: 272

منابع

- ثغری، عمادابن‌محمد، (۱۳۸۵)، **طوطی‌نامه (جواهرالاسمار)**، به‌اهتمام شمس‌الدین‌آل‌احمد، انتشارات فردوس، تهران.
- کرایون، روی‌سی، (۱۳۸۸)، **تاریخ مختصر هنر هند**، ترجمهٔ فرزان سجودی و کاوه سجودی، فرهنگستان هنر، تهران.
- کوماراسوامی، آناندا، (۱۳۸۴)، **استحاله طبیعت در هنر**، ترجمهٔ صالح طباطبایی، فرهنگستان هنر، تهران.
- کوماراسوامی، آناندا، (۱۳۸۲)، **مقدمه‌ای بر هنر هند**، ترجمهٔ امیرحسین ذکرگو، فرهنگستان هنر، تهران.
- ستاری، جلال، (۱۳۶۸)، **افسون شهرزاد**، انتشارات طوس، تهران.
- رحمتی، انشاا...، (زمستان ۱۳۸۸)، **هنرسنتی و هنر ناسوتی از نگاه فریتسهوف شوان**، پژوهش‌نامهٔ فرهنگستان هنر، شمارهٔ ۱۵.
- Chandra, Pramode, (1976), **The TUTI-NAMA of Cleveland Museume of Art**; Akademische druck – U. Verla gsanstalt; Graz–Asutria.
- Ziyaudin Nakhshabi;(1978) **Tales of a parrot: The Cleveland Museume of Art's TUTI-NAMA**; Akademische druck – U. Verla gsanstalt; Graz – Austria.