بازآفرینی صورت و ساختار نقاشی ایرانی در رمان نام من سرخ

چکیده:

این مقاله با هدف مطالعه چگونگی بازآفرینی ساختار نقاشی‌های ایرانی در رمان نام من سرخ و شناخت گستره تاثیرگذاری هنر و فرهنگ ایرانی بر هنر و ادبیات کشورهای همجوار ایران، به مطالعه نحوه و میزان تاثیرپذیری ساختار و روایت این رمان از نگارگری ایرانی می‌پردازد. این رمان -که نوشته اورهان پاموک، نویسنده ترکیه‌ای برنده نوبل ادبیات است- به شرح روایتی از نقاشان عثمانی می‌پردازد که در دربار سلطان عثمانی مشغول به کار بر روی نسخه‌ای مصور هستند. این روایت در بطن خود به چگونگی شکل‌گیری نسخه‌های مصور، روابط میان نقاشان و جهان دربرگیرنده این هنر می‌پردازد. بررسی ساختار رمان، به‌روشنی، نشان می‌دهد که، نگارگری ایرانی پایه اصلی روایت این رمان را شکل می‌دهد؛ به گونه‌ای که در چارچوب روایتی این رمان ارجاعات متعددی از نام شخصیت‌ها گرفته تا رجوع به تاریخ و مبانی زیبایی‌شناسی نگارگری ایرانی دیده می‌شود. از آن جاکه اغلب پیش‌متن‌های مورد استفاده در این رمان بصری هستند، در بهترین شکل، ساختار رمان را می‌توان از طریق اکفراسیس مورد مطالعه و تطبیق قرارداد. اکفراسیس به رابطه میان کلمه و تصویر دلالت دارد و در واقع، به توصیف ادبی یک اثر هنری می‌پردازد. در این مقاله، برآنیم تا بدانیم صورت و ساختار نقاشی ایرانی چگونه در رمان نام من سرخ اورهان پاموک بازآفرینی شده است؟ بدین منظور، از روش پژوهش توصیفی-تحلیلی و برای گردآوری اطلاعات نیز از شیوه‌های کتابخانه‌ای استفاده شده است. یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهد که، پاموک پیش‌متن‌های تصویری نقاشی ایرانی را هم از طریق اکفراسیس عینی و هم از راه اکفراسیس ذهنی در کار خود وارد کرده است. در این پژوهش، موارد متعددی از اکفراسیس‌های عینی را -که نویسنده در رمان خود به توصیف آن‌ها پرداخته است- بازشناسایی و تبیین می‌کنیم؛ در این جا، با آوردن تصاویر این مجالس، چگونگی کشیده شدن این تصاویر به ساحت کلمه را از زبان پاموک خواهیم دید. سپس، به سراغ مواردی می‌رویم که بازآفرینی‌های ذهنی پاموک از نقاشی‌های ایرانی در موقعیت‌های داستانی این رمان را نشان می‌دهند. ویژگی‌های محرز مکتب هرات در توصیفات صحنه‌های متعددی از رمان ارجاعات روشنی به مجالس نقاشی ایرانی دارد. تطبیق بخش‌هایی از این رمان با تصاویری که به آن‌ها ارجاع دارد، بر بینامتنیت و درهم‌تنیدگی صوری و ساختاری رمان نام من سرخ با نقاشی ایرانی صحه می‌گذارد.

واژگان کلیدی: نقاشی ایرانی، نقاشی تیموری، مکتب هرات، اورهان پاموک، نام من سرخ، اکفراسیس

مریم بی‌رنگ
دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد پژوهش هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران
Email: maryam.birang@gmail.com

طاهر رضازاده
(نویسنده مسئول)
استادیار، گروه هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران
Email: tahirrizazadeh@gmail.com

محمد معین‌الدینی
استادیار دانشگاه سوره
Email: m.moeinadini@soore.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۹/۱۸
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۳/۱۴

نحوه توصیف کردن را ادبیات از نقاشی آموخته است.

"Painting taught literature to describe"
Orhan Pamuk

*این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد مریم بیرنگ با عنوان «مطالعهٔ نحوه‌ی بازنمایی جهان نقاشی ایرانی در آثار اورهان پاموک» به راهنمایی دکتر طاهر رضازاده و مشاورهٔ دکتر محمد معین‌الدینی می‌باشد.

مقدمه

رمان نام من سرخ اورهان پاموک، سرگذشت نقاشان عثمانی را بازگو می‌کند. این رمان، روایتی است از عشق، هنر، مرگ و تجربه زیسته آن نقاشان در بستر تاریخ. باوجوداین، مضمون اصلی رمان بازنمایی مفاهیم، مسایل و موضوعات جهان نقاشی ایرانی است. پاموک پس از سال‌ها مطالعه بر روی نقاشی‌های ایرانی و منابع تاریخ هنری مربوط به آن، اشراف زیادی بر ابعاد مختلف این هنر پیدا کرده و در نهایت، موفق شده است، ساختمانی بلند بر پایه‌های نقاشی ایرانی بنا کند. رابطه رمان پاموک با نقاشی ایرانی در حدی است که، به‌راحتی، می‌توان بن‌مایه‌های فرمی و معنایی این اثر داستانی را کاملا برگرفته از جهان نقاشی ایرانی دانست.[۱] نه‌تنها بسیاری از مضامین و موضوعات نقاشی ایرانی، هم‌چون ماجرای عاشقانه خسرو و شیرین در این اثر ادبی ماندگار بازسازی شده، بلکه برخی از مهم‌ترین مسایل و مفاهیم آکادمیکِ متبلا به آن نیز در این جا مطرح و با دقتی مثال‌زدنی موشکافی شده است؛ مسایلی از قبیل اختلاف هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی نقاشی ایرانی با نقاشی غربی یا مباحثی نظیر جایگاه سبک شخصی و رقم و امضا در آثار نقاشی. باوجوداین، حضور جهان نقاشی ایرانی در کار پاموک، صرفا به موارد محتوایی محدود نمی‌شود. این نویسنده هوشیار، علاوه‌براین، توانسته است ویژگی‌های ساختاری و صوری نقاشی ایرانی را نیز در صورت و ساختار کار خود به‌کار گیرد؛ به بیان دقیق‌تر و مشخص‌تر، به‌نظر می‌رسد پاموک برای تولید متن ادبی خود روشی را در پیش گرفته است که نقاشان ایرانی اعصار گذشته در تولید مجالس مصور به‌کار می‌برده‌اند. براین‌اساس، رمان نام من سرخ، ملهم از نقاشی ایرانی، ماهیتی بینامتنی و نَقل‌درنَقلی پیدا کرده است.

ازآن‌جاکه، امکان بررسی همه انحای حضور و بازتاب جهان نقاشی ایرانی در رمان نام من سرخ در یک نوشتار کوتاه دانشگاهی فراهم نیست، در این مقاله، صرفا، بخشی از این موضوع را -که همان بازآفرینی صورت و ساختار نقاشی ایران در رمان نام من سرخ پاموک است- بررسی می‌کنیم و تحقیق در سایر ابعاد این موضوع را به فرصت‌های دیگری موکول می‌کنیم. بنابراین، هدف این پژوهش، مطالعه چگونگی بازآفرینی ساختار نقاشی‌های ایرانی در رمان نام من سرخ است. در این جا، منظور ما از ساختار، شاکله و مولفه‌های سازنده نقاشی‌ها و رمان است. برای نیل به این هدف، پس از بررسی پیشینه پژوهش، در بدنه مقاله ذیل دو بخش به بررسی نحوه بازآفرینش صورت و ساختار نقاشی ایرانی در رمان نام من سرخ پرداخته‌ایم. ابتدا، در بخش اول این مقاله، درباره وابستگی ساختاری نقاشی ایرانی به نقاشی‌های پیشین خود بحث کرده‌ایم. سپس، در بخش بعدی مقاله، روابط بینامتنی ساختار رمانِ نام من سرخ و نقاشی‌های ایرانی را مطرح و مصادیق آن‌ها را طی دو زیربخشِ اکفراسیس عینی و اکفراسیس ذهنی بررسی کرده‌ایم. در این جا نشان داده‌ایم که، اکفراسیسِ نقاشی‌ها، چه به‌صورت عینی و چه به‌صورت ذهنی، برای ساختن خرده‌روایت‌ها و فضاهای داستانی با مجلس‌سازی‌های نسخ مصور در نقاشی ایرانی برابری می‌کند.

روش پژوهش

این پژوهش، به‌شیوه توصیفی تحلیلی و با رویکرد تطبیقی صورت گرفته است. بدین منظور نویسندگان، صورت و ساختار رمان نام من سرخ پاموک را از یک سو و صورت و ساختار نقاشی‌های ایرانی را از دیگر سو مورد مطالعه قرار داده و ویژگی‌های مشترک هر دو را تحلیل کرده‌اند. به‌منظور جمع‌آوری اطلاعات مورد نیاز نیز در این تحقیق از روش گردآوری اطلاعاتِ کتابخانه‌ای استفاده شده است. ابزار اصلی نویسندگان در این روش، عمدتا فیش‌برداری، عکس‌برداری و مشاهده تصاویر نقاشی‌های ایرانی بوده است.

پیشینه پژوهش

در میان پژوهش‌های انجام شده درباره رمان نام من سرخ، دو پایان‌نامه وجود دارد که به بررسی رابطه کلام و تصویر در این اثر داستانی پرداخته است. ارجمندی (۲۰۱۵)، در پایان‌نامه‌ای با عنوان «نقاشی با ادبیات: اکفراسیس و فرهنگ دیداری در نام من سرخ» بر نقش مهم فرهنگ دیداری و اکفراسیس در فهم داستان تأکید می‌کند. در این پژوهش، بیش‌تر به تبیین تئوری میشل در این حوزه می‌پردازد و چندان به تحلیل متن داستانی و چگونگی اکفراسیس در رمان ورود نمی‌کند. او به طور کلی بر این عقیده است که نام من سرخ، تجسم جدیدی از یک اثر ادبی است که مملو از ویژگی‌های بصری و فرهنگی در دل

روایت خود است و نویسنده از نبوغ خود برای نقاشی با کلمات استفاده کرده و با استفاده از لنز اکفراسیس و فرهنگ دیداری می‌توان این ارائه بصری از کلمات را دید. ارجمندی معتقد است نام من سرخ ماحصل کشمکش‌ها و تقلاهایی است که یک نویسنده-نقاش برای خلق اثری تلفیقی داشته است. ابراهیمی(۱۳۹۴)، در پایان نامه «بررسی رابطه تصویر و کلمه در نگاره‌های مکتب هرات تیموری و رمان نام من سرخ»، با در نظر گرفتن انواع روابط میان تصویر و کلمه و به‌کارگیری نظریه بیش‌متنیت ژنت، به بررسی رابطه کلام و تصویر در رمان نام من سرخ و نگاره‌های مکتب هرات تیموری پرداخته است و با بررسی انواع بینامتنیت و با استناد به آرای نظریه‌پردازان آن، به خصوص ژنت، گفتگوی بی‌پایان میان متون هنری، خالق آن‌ها، مخاطب و زمینه فرهنگی و گفتمانی، که متن در آن‌ها خلق شده است و سپس مشاهده یا خوانده می‌شود، مد نظر قرار می‌گیرد و با توجه به این نکات روابط ترامتنی میان متون ادبی فارسی، نگاره‌های مکتب هرات و رمان نام من سرخ برقرار می‌شود. مقاله «معرفی دو روش برای دیدن: مواجهه تصویر و کلمه در رمان نام من سرخ» نوشته چیچک اوغلو(۲۰۰۳) را نیز می‌توان در زمره پیشینه‌های این پژوهش قرار داد؛ زیرا این مقاله به چگونگی ارتباط روایتِ رمان نام من سرخ و نقاشی‌ها و نگاره‌هایی که از آنها در این اثر استفاده شده است می‌پردازد. در این مقاله، قرن شانزدهم را دوره جذابی از تقابل‌هایی می‌داند که در دو گروه کلمه و تصویر می‌گنجند؛ قرنی که شاهد گذار از تصویرهای روایی متاثر از متن به هنر توصیف است. هنری که از نظری بصری، تحسین برانگیز است. این پژوهش در پی یافتن فرمولی است برای توجیه تقابل کلمه و تصویر که در واقع آن‌ها روایت‌های بصری و خودِ تصویر می‌باشند. در این جا تقسیم‌بندی کلان خود از دو جهان فرهنگی را رها می‌کند و به تقابلی که گفته شد، می‌پردازد و در نهایت، تعریفی از مواجهه این دو جهان نقاشی -که یکی، تمایل به تصاویر واقع‌گرایانه و یکی، تمایل به تصاویر کلیشه‌ای و خیال‌پردازانه دارد- ارائه می‌کند. او از شکست نحوه بازنمایی نقاشی شرق می‌گوید و بر این عقیده است که پاموک، این موضوع را نه برای تحسین یک جانبه از نقاشی ونیزی بلکه به منظور نمایش تلاشی برای واقع‌گرایی در هنر اسلامی روایت کرده است و به سبک نقاشی ایرانی با جذابیت و جزییات پرداخته است.

آنچه این پژوهش در پی آن است و در منابع بالا به آن پرداخته نشده است، تطبیق و رابطه ساختاری و صوری روایت این رمان با مجالس نقاشی ایرانی است؛ اکفراسیس و یافتن بینامتنیت با متون و نگاره‌های پیشین، صرفا، ابزاری برای ورود به مساله این پژوهش و دستاوردهای تحلیلی آن می‌باشد. ما با تبیین نحوه آفرینش نقاشی ایرانی به مولفه‌های مشترکی پرداخته‌ایم که در شکل‌گیری این اثری داستانی، به مثابه روایتی نقاشانه نقش داشته‌اند. آنچه که موجب می‌شود، نام من سرخ را چون نسخه‌ای مصور بدانیم، بازآفرینی اسلوب‌های نگارگرانه در خلق ساختار این رمان می‌باشد. اپیزودهایی که یا مجالسی منفرد هستند یا شرحی برآن؛ و سپس، در قالب مجموعه‌ای به هم مرتبط می‌شوند و کلان روایت نام من سرخ را می‌سازند. چرایی به کارگیری الگوهای نقاشی ایرانی توسط اورهان پاموک در نگارش این روایت ایده بدیع دیگر این پژوهش در پرداختن به این موضوع می‌باشد.

۱. شرح صورت و ساختارِ نحوه آفرینش نقاشی ایرانی

به لحاظ ساختاری، نقاشی ایرانی عمدتا، حاصل بازتولید، بازآفرینی و دگرسان‌سازی بافتاریِ نقاشی‌ها و مجالس نقاشی پیشین است. درواقع، همان‌طور که لیمن می‌گوید، در برخی موارد شباهت نقاشی‌های ایرانی به یک‌دیگر چنان است که گویی، آن‌ها را با دستگاه‌های چاپ تولید و تکثیر کرده‌اند. بخشی از این قضیه به الزامات و اقتضائات تولید نسخ مصور در کتابخانه‌های سلطنتی باز می‌گردد. وابستگی صورت‌گری به کتاب‌آرایی و مهم‌تر از آن به متن مکتوب، به خودی خود، نوعی قاعده‌مندی را در شکل و شیوه بیان هنری و تصویری ایجاب می‌کند. بدین معنی که در آراستن هر مجلسی از مجالس نسخ مربوطه قواعد و الگوهای شمایل‌نگارانه مشخصی، که از دل متن برآمده‌اند، از پیش در کار است، تا به مدد نقاش بیاید و او را در ترسیم هرچه واضح‌تر صورت‌ها و صحنه‌ها یاری دهد. اگرچه در دوره‌های اولیه، احتمالا، آزمون و خطایی صورت گرفته است، تا نقاشان به مطلوب‌ترین بیان‌های بصری مجالس مختلف دست یابند؛ اما طبیعی است به محض این‌که چنین تصاویری به مرحله تثبیت رسیده‌اند، حکم الگو را برای مجالس مشابه در متن نسخ مشابهی پیدا کرده باشند که در همان دوره و همان کارگاه یا در دوره‌ها و کارگاه‌های

بعدی تولید می‌شده‌اند. این روال تولید مجالس نقاشی حتی در مراحل اولیه شکل‌گیری کتاب‌آرایی ایرانی نمود بارزتری هم دارد(لیمن، ۱۳۹۱: ۵۰). طوری‌که، همانگونه که هیلن‌براند اظهار کرده است، شرایط غیرعادی تولید نسخ مصور در دوره ایلخانی، نقاشان کارگاه رشیدالدین فضل‌الله را برآن داشته بود تا به‌منظور تسریع امور از مفردات و ترکیبات مجالس قبلی سرمشقی بسازند و از آن‌ها در تولید مجالس جدید استفاده کنند(Hillenbrand, 2002: 147).[۲]

استفاده از سرمشق مفردات و ترکیبات مجالس نقاشی پیشین در تولید مجالس جدید در نقاشی ایرانی، صرفا، به‌علت صرفه‌جویی کارگاهی نیست. راکسبرگ نشان می‌دهد که بازسازی، بازآفرینی و دگرسانی بافتاری نقاشی‌های قدیمی در نقاشی‌های جدید ایرانی منطق و معنای مهم‌تری هم دارد که معیار تولید هنری در ایران است. طبق نظر این محقق برجسته اسکاتلندی، در اواخر قرن نهم هجری، هم‌زمان با شروع شکل‌گیری نوعی خودآگاهی هنری،[۳] گرایشی در نقاشی ایرانی ایجاد می‌شود مبنی بر بازگشت به گذشته و استفاده از انبان تصویری نقاشی‌های اوایل قرن. نقاشان این دوره برآن شده‌اند تا ضمن بازآفرینی اجزا یا کلیات آثار نقاشان بنام و برجسته پیشین، مخصوصا از دوره تیموری، در کار خود ادای دینی به آنان کرده باشند و حد اعلای مهارت خودشان را در اجرای مجدد کار استادان به رخ بکشند(Roxburgh, 2000: 125-136). بنابراین، برخلاف نقاشی اروپایی -که از دوره‌ای به بعد، اصالت نقاشی را در تمایز آثار جدید از نقاشی‌های پیشین می‌داند و خلاقیت و نوآوری را در مرکز فعالیت هنری می‌نشاند- در نقاشی ایرانی، چنان‌که پیداست، مشابهت هرچه بیش‌تر آثار متاخران به کار قدما، اصل است و مهارت فنیِ معطوف به بازسازی و نقل هرچه بهتر آثار استادان برجسته پیشین از نوآوری مهم‌تر. درواقع، از نظر راکسبرگ نقل آثار پیشین نقاشی ایرانی در آثار پسین گفت‌وگویی نقاشانه میان آثار جدید و قدیم ایجاد و ضمن آن تعامل نقاشان و مخاطبانشان را تضمین می‌کرده است. بر این اساس، نقاشان ایرانی نه تنها درصدد نفی و رد رابطهٔ آثار خود با پیشینیانشان برنیامده‌اند، بلکه همواره، در تلاش بوده‌اند، تا میان بیان هنری خودشان و استادانشان رابطه‌ای هرچه آشکارتر و نزدیک‌تر برقرار کنند. گفت‌وگومندی و رابطه‌مندی نقاشی‌های ایرانی موجب بروز زیبایی‌شناسی خاصی در این نوع بیان هنری گردیده است که راکسبرگ از آن با عنوان «زیبایی‌شناسی شباهت‌مندی» یاد می‌کند(Ibid: 136).

علاوه‌براین، اخیرا، کشمیری و رهبرنیا، نقل و بازتولید پی‌درپی الگوهای نقاشی ایرانی را متاثر از اصول مناظر و مرایای کهن دانسته‌اند. ایشان معتقدند، کاربرد «اصل آشنایی» موجب می‌شود، تا نشانه‌های بصری و مفهومی برای مخاطب سریع‌تر شناسایی شوند و طبق «اصل تکرار» بارها بازآفرینی شوند و به‌موجب این تکرارها دچار نوعی «تمایز» شده، با نشانه‌های بصری دیگر اشتباه گرفته نشوند. بدین‌ترتیب، تضمینی ایجاد می‌شود تا مخاطب درک دقیق‌تری از این نشانه‌ها به‌دست آورد. نقوش پرتکرار نقاشی ایرانی باعث تثبیت معناهایی شده‌اند که به ذهن مخاطبانشان متبادر می‌شود. این نقوش شخصیت‌هایی را ایجاد کرده‌اند که با توجه به الگوهای سه‌گانهٔ «بازنمایی حالت»، «نمایش شخصیت» و «الگوهای مفهومی» بلافاصله بازشناسایی می‌شوند و خصلت‌های خود را در همین جلوه‌های بصری بروز می‌دهند. از این رو، غالبا اجزای مجالس نقاشی تحت هویتی کلان‌تر تعریف می‌شوند، اعتبار خود را از همین الگوهای پیشین می‌گیرند و راه تاویل‌ها و برداشت‌های جزءپردازانه را می‌بندند(کشمیری و رهبرنیا، ۱۳۹۷: ۱۱). نقل و بازتولید سرمشق‌ها و الگوهای پیشین از ارکان و خصایص سایر هنرهای ایرانی، مخصوصا، خوش‌نویسی نیز هست. درواقع، گرابار شباهت‌مندی و تکرارمندی نقاشی‌های ایرانی را حاصل پیروی نقاشی و نقاشان ایرانی از خوش‌نویسی و رسوم تعلیم آن می‌داند. وی معتقد است، دقت طراحی‌ها و وضوح قلم‌گیری‌ها و اهمیت خوانایی تصاویر ریشه در روش‌شناسی تعلیم و تمرین و اجرای خوش‌نویسانه دارد. مشق عملی، نظری و خیالی -که از مراحل تعلیم خوش‌نویسی است- بر شیوه کار نقاشان ایرانی سایه انداخته است. بنابراین، آنان نظم، دقت و یک‌دستیِ خوش‌نویسی را الگوی تمرین و تولید نقاشی کرده‌اند. بدین سبب، حاصل کار نیز نوعی یک‌دستی دقیق و مشابهت محرزی است که میان آثار تولید شده مشاهده می‌شود(گرابار، ۱۳۹۰: ۱۷۴-۱۷۳).[۴]

۲. شرح نحوه بازآفرینی صورت و ساختار نقاشی ایرانی در رمان نام من سرخ

نام من سرخ نیز مانند نقاشی ایرانی نقش‌های خود را از

روی پیش‌متن‌های بصری و متنی جهان نقاشی ایرانی گرته‌برداری کرده و در فرمی جدید روایت کرده است. ساختار روایی نام من سرخ، در وابستگی کامل با پیش‌متن‌هایی است که در تولید این اثر داستانی مستقیما دخیل بوده‌اند. بررسی روابط بینامتنی آن با نقاشی ایرانی و متون ادبی یکی از بهترین راه‌ها برای تبیین ساختار آن می‌باشد.[۵] اورهان پاموک مانند نقاشان ایرانی -که مجالس نقاشی خود را براساس طرح و اسلوب‌های نقاشی‌های استادان قبل از خود بنا می‌کردند- متن داستانی خود را بر پایه‌های پیش‌متن‌های نقاشی ایرانی، یعنی همان مجالس و روایت‌های آن‌ها، به نگارش در آورده است.[۶] او با خلق صحنه‌هایی مشابهِ مجالس نقاشی و شخصیت‌هایی برگرفته از الگوهای رایج و تثبیت‌شده نقاشی ایرانی در روایت خود، از اصولی چون اصل آشنایی، اصل تکرار و اصل تمایز استفاده کرده است (کشمیری و رهبرنیا، ۱۳۹۷: ۱۱)؛ تا وجه صوری و معنایی اثر داستانی خود را پیش چشم مخاطب بگستراند. این رمزهای بازنموده و منطبق بر الگوهای ذهنی مخاطب نقاشی ایرانی موجب فهم هرچه بهتر این اثر داستانی، به‌عنوان داستانی نقاشانه شده است. این نویسنده برای استفاده‌های بینامتنی از این منابع روش‌های مختلفی را به کار بسته که مهم‌ترین آن‌ها، اکفراسیس یا توصیف است. اکفراسیس را در متن پاموک می‌توان همان گرته‌برداری دانست که نقاشان از طرح‌های نقاشی‌های دیگر می‌کردند.[۷] پاموک در ادبیات خود از نقاشی گرته برداری کرده است و گاه، این کار را مستقیما، از روی نگاره‌ها انجام داده و گاه، متاثر از جهان نقاشی ایرانی تخیل خود را در این زمینه به کار گرفته است. بدین ترتیب، برخی از نگاره‌هایی که پاموک به شرح و توصیف آن‌ها می‌پردازد، نمونه‌ای عینی در آثار نقاشی ایرانی دارد؛ که به آن‌ها اکفراسیس واقعی می‌گوییم و برخی از آن‌ها ساخته ذهن این نویسنده است و در میان نگاره‌های ایرانی وجود خارجی ندارند و در دسته اکفراسیس‌های ذهنی جای می‌گیرند.

۲-۱. بازآفرینی عینی نقاشی‌های ایرانی در رمان نام من سرخ

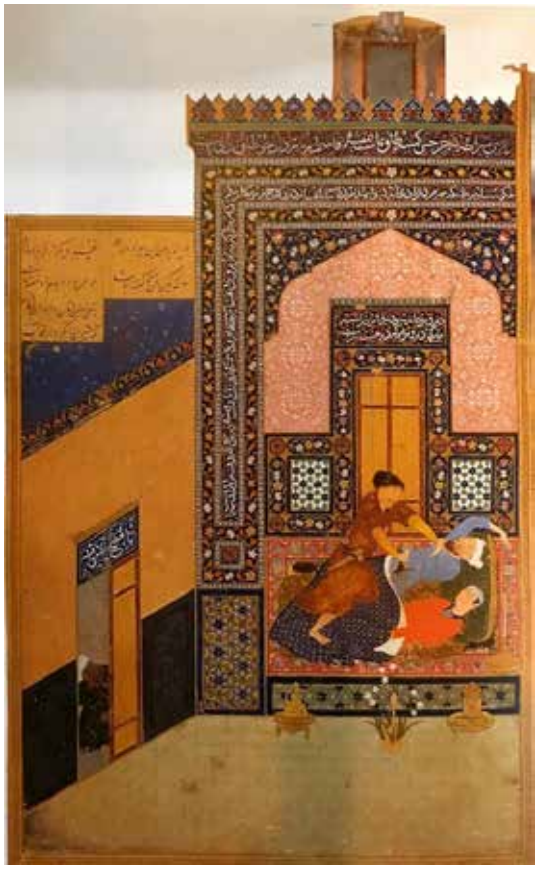
نام من سرخ پاموک تلاشی است برای نشان دادن هنر بصری نقاشی ایرانی در بستر کلام و ادبیات. داستان با حادثه به قتل رسیدن مُذهبی -که در نقاش‌خانه کار می‌کند- آغاز می‌شود. در طول روایت متوجه می‌شویم، تحت تاثیر قرار گرفتن برخی از هنرمندان از اسلوب غربی از نظر برخی دیگر از آن‌ها، کفر محسوب شده و این قتل و در پی آن قتل بعدی، به واسطه این اختلاف عقیده رخ می‌دهد. در طول روایت استاد عثمان، نقاش‌باشی پیشین دربار، و قارا، یکی از محوری‌ترین شخصیت‌های داستان، از روی شیوه به‌خصوصی که قاتل، شاگرد عثمان، در کشیدن نقش‌ها داشته است سعی در کشف هویت او دارند. با توجه به توصیفات دقیق و جزء‌پردازانه‌ای که پاموک از مجالس نقاشی‌های ایرانی در این اثر داستانی خود داشته است و آنچه در مصاحبه‌های خود گفته است.[۸] به نظر می‌رسد که او، گنجینه‌های متعدد بصری مربوط به این هنر را با دقت، دیده است. او در بخش‌های متعدد رمان خود، به بسیاری از این نقاشی‌ها اشاره و برخی از مهم‌ترینِ آن‌ها را به صورت عینی توصیف کرده است. در بخشی از رمان، عثمان و قارا وارد کتابخانه سلطان می‌شوند؛ تا با بررسی مجالس و نقش‌های قدیمی پی به هویت قاتل ببرند. زیرا قاتل منخرین اسب‌ها را به شیوه‌ای می‌کشیده که چندان رایج نبوده است و این تنها، نشانه‌ای است که می‌تواند رد پای قاتل را میان نقاشی‌ها برملا کند. استاد عثمان، نسخه‌ها را یکی یکی برمی‌دارد؛ لای آن‌ها را باز می‌کند و تصاویر آن‌ها را نشان قارا می‌دهد (پاموک، ۱۳۹۱: اپیزود چهل‌ونهم، «نام من قارا»: ۴۳۱-۴۴۶)؛ «نبرد رستم با قشون افراسیاب» (Sims, 2002: fig.131)؛ «نبرد رستم زره‌پوش با جنگاوری ناشناس» (Sims, 2002: fig. 16: شاهنامه بایسنقری، هرات، ۱۴۳۰، موزه کاخ گلستان)؛ «آب‌تنی شیرین زیر نور ماه و تماشای خسرو او را» (Rogers, 1986: fig. 59: نسخه مصور خمسه نظامی، هرات: ۴۶-۱۴۴۵، استانبول، کتابخانه توپقاپی)؛ «وصال لیلی و مجنون از پس فراقی طولانی و از هوش رفتن ایشان» (Sims, 2002: fig.157: نسخه مصور خمسه نظامی، هرات: ۴۶-۱۴۴۵، استانبول، کتابخانه توپقاپی)؛ «بانگ خوشبختی سلامان و ابسال» (Loukonine and Iva-nov, 2010:120: نسخه هفت اورنگ: ۱۵۵۶-۶۵، گالری هنر فریر، واشنگتن دی سی)؛ «آمدن یوسف در مجلس زنان مصر» (Loukonine and Ivanov, 2010:105: هفت اورنگ جامی، نیمه قرن ۱۵، گالری هنر فریر؛ Milstein, Ruhr-danz and Schmitz, 1999: Pl. XLVI: کتابخانه عمومی نیویورک، مجموعه اسپنسر، اواخر قرن دهم هجری؛ و شاهکارهای نگارگری ایران، ۱۳۸۴: ۱۱۲: ورقی از نسخه پنج گنج جامی، ۹۲۸ هجری قمری، موزه گلستان)؛ «گذر سیاوش

از آتش»(شاهکارهای نگارگری ایرانی، ۱۳۸۴: ۲۷۰: ورقی از شاهنامه شاه طهماسبی، قرن دهم هجری قمری، موزه هنرهای معاصرتهران).

در بخش دیگری از داستان قاتل وارد مغازه شوربا فروشی می‌شود، تا غذا بخورد و در جواب مرد غریبه‌ای -که سر صحبت را با او باز می‌کند و از نام و نشانش می‌پرسد- خودش را استاد بهزاد جا می‌زند و موضوع برخی از مهم‌ترین مجالس استاد یا مجالسی را که منسوب به او هستند، توصیف می‌کند(پاموک، ۱۳۹۱: اپیزود چهل‌وششم، «مرا قاتل خواهند خواند»: ۴۱۱-۴۲۲). از میان مجالسی که قاتل آن‌ها را وصف کرده است می‌توان به مجلس «پیامبر و صحابه»(Bahari, 1997: fig.92: برگی از حیرت‌الابرار میرعلی شیر نوایی، ۱۴۹۵میلادی، کتابخانه بادلی‌ین، آکسفورد)؛ «معراج پیامبر»(Bahari, 1997: fig.71: خمسه نظامی، ۱۴۹۴ میلادی، کتابخانه بریتانیا)، «اسکندر در راه چین»(Bahari, 1997: fig.89: خمسه نظامی، ۱۴۹۴، کتابخانه بریتانیا)؛ «آب‌تنی مه‌رویان»(Loukonine and Iva-nov, 2010:49: نسخه ناشناس، ۱۴۹۴، کتابخانه بریتانیا، لندن)؛ «لیلی و مجنون در مکتب‌خانه»(Adamova, 2012: 93: خمسه نظامی،۸۳۵ هجری، ۱۴۳۱ میلادی، موزه ارمیتاژ؛ Brend, 2003: fig.77: ۱۴۹۰ میلادی، کتابخانه ملی روسیه) اشاره کرد.[۹] در ادامه، به‌منظور روشن شدن هرچه بیش‌تر بحث، سه مورد از توصیف‌های عینی راویانِ نام من سرخ از نقاشی‌های ایرانی را نقل می‌کنیم.

اولین موردی که می‌توان در این زمینه به آن اشاره کرد، بخشی از اپیزودی است که قاتل، راوی آن می‌باشد. وی زمانی که در حال پرسه زدن در خیابان‌هاست، ماجرای قتلی که مرتکب شده را مرور می‌کند. در همین حین، یاد یکی از مجالسی که استاد بهزاد نقش زده است، می‌افتد و از تشخص کار او صحبت می‌کند و این‌که خودش نیز مقتول را از پشت سر و در بی‌خبری غافل‌گیر کرده و کشته است. او سعی کرده تا هم‌چون استادان بزرگ -که امضایی در آثارشان نمی‌گذارند- ردپایی از خود باقی نگذارد؛ سپس، با اشاراتی مستقیم و جزنگارانه شروع به توصیف مجلس قتل خسرو به دست شیرویه می‌کند(تصویر۱): «بیایید به سراغ یکی از نقش‌های استاد استادان، پیرعالم نقاشی، استاد بهزاد برویم. صحنه جنایتی که در این نقش حکایت می‌شود، کاملا، شبیه وضعیت من است»(پاموک، ۱۳۹۱: اپیزود چهارم، «مرا قاتل خواهند خواند»: ۳۵). در ادامه، قاتل، ماجرای قتل را در واگویه‌های خود طوری تعریف می‌کند که گویی ذهنش در تسخیر این نقاشی‌هاست. او از گفتگوی خود با مقتول در لحظات قبل از کشتنش می‌گوید و او را دوستی بیست و پنج ساله و برادر می‌خواند. سپس، از وحشت جان‌دار نقاشی بهزاد می‌گوید و آن را این‌گونه توصیف می‌کند:

در نقاشی استاد بهزاد وحشت جان‌داری جاری بود. همان وحشتی که سال‌هاست حکایات نظامی با خود حمل می‌کند. وحشت این‌که، نیمه شبی از خواب بیدار شوی و در اتاقی که چشم چشم را نمی‌بیند، صدای خس خس بشنوی و بفهمی شخص دیگری هم در اتاق حضور دارد! تجسم کنید، این شخص خنجری در دست دارد و با دست دیگرش گلویتان را می‌فشارد. در این هنگام، تزیینات دیوارها، پنجره‌ها و چهارچوب آن‌ها در نهایت ظرافت، نقاشی شده‌اند. شکوفه‌های پر پیچ و تاب فرش سرخ فام، هم رنگ فریاد بی‌صدایی است که از گلوی شما بیرون می‌آید. تمام شکوفه‌های زرد و بنفشی که با ظرافت و شوق



تصویر۱: «قتل خسرو به دست شیرویه»، ورقی از خمسه نظامی، هرات، ۸۹۹ هجری، منسوب به بهزاد، کتابخانه بریتانیا(ماخذ: Bahari, 1997: fig.78).

باورنکردنی، زیبایی لحاف را نقش زده‌اند و تصویر پاهای لخت و مشمئزکننده قاتل -که بی‌رحمانه بر آنها پا می‌گذارد- همگی یک معنا دارند. از طرفی، زیبایی نقشی را که نگاه می‌کنید، تشدید می‌کنند و از طرف دیگر، یادآوری می‌کنند، اتاقی که در آن می‌میرید و دنیایی که ترکش می‌کنید چقدر زیباست (پاموک، ۱۳۹۱: اپیزود چهارم، «مرا قاتل خواهند خواند»: ۳۶)

دومین مثالی که درمورد اکفراسیس عینی در این جا مورد اشاره قرار می‌گیرد، مربوط به بخشی از داستان است که در آن استاد عثمان و قارا مهلتی سه روزه یافته‌اند، تا از روی نقاشی‌های موجود ردپای نقاشِ قاتل را به‌دست آورند. روز اول، بی‌حاصل گذشته است. روز دوم، قارا و استاد عثمان مجوز حضور در خزانه اندرونی توپ‌قاپی‌سرای را از سلطان می‌گیرند. روز اول حضور در خزانهٔ شاهی، قارا و استاد عثمان، در جستجوی نشانه‌ای از قاتل، غرق در نقش‌ها و مجالس نقاشی می‌شوند و هرکدام را با ظرافت شرح می‌دهند. هر کدام از این نقش‌ها به ماجراهایی اشاره دارند که به چشم مخاطب حرفه‌ای نقاشی ایرانی هم‌چون مجموعه‌ای مصور

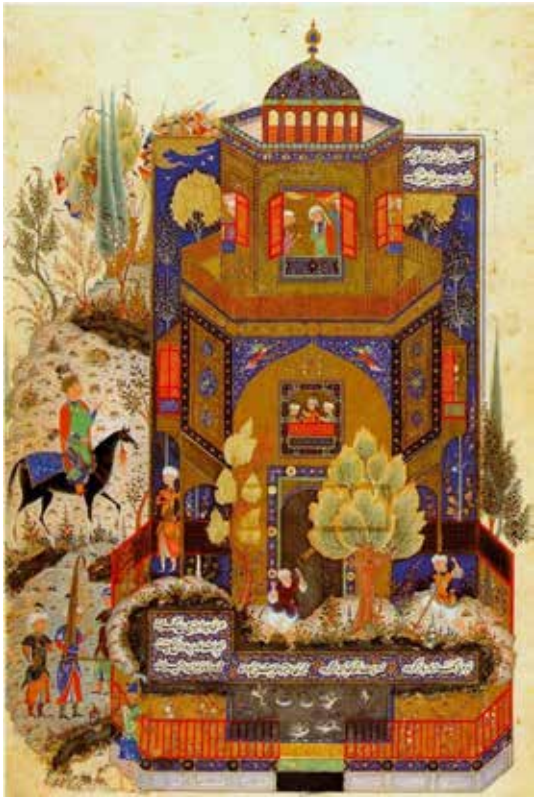
تصویر ۳: «بردوش کشیدن فرهاد، شیرین و اسبش را»، ورقی از خمسه نظامی، ۸۳۵ هجری، موزه آرمیتاژ (ماخذ: Adamova, 2012: 80).

در لابه‌لای متن روایت خودنمایی می‌کند. داستان‌های عاشقانه این نقاشی‌ها با تمرکزی بیش‌تر در رمان بازگو می‌شود. در این بخش به نگاره‌ای می‌رسیم که استادان هرات، فرهاد را در مجلسی حزن‌انگیز نقش زده‌اند (تصویر۲)؛ نقشی که فرهاد شیرین و اسبش را بردوش خود حمل می‌کند و به زعم قارا -آن‌گونه که همه فکر می‌کنند- این استادان، این نقش را برای نشان دادن زور بازوی فرهاد نکشیده‌اند؛ بلکه برای یادآوری این است که کل عالم، درد عشق را در یک لحظه حس می‌کند. این صحنه را نیز با توجه به عینی بودنش، می‌توان اکفراسیسی واقعی دانست.

با نقشی زیبا و حیرت‌انگیز روبه‌رو شدیم؛ که مجلسی را نشان می‌داد که فرهاد با نیروی عشق، محبوب خود شیرین را همراه اسبش بردوش گرفته است و دردمندانه حمل می‌کند؛ صخره سنگ‌ها، ابرها و برگ‌های سه درخت سرو اصیل -که شاهد عشق فرهاد هستند- برای تاکید بر رنج و اندوه عشاق با لرزه‌های دستی دردمند و با چنان غمی نقش زده بود که من و استاد عثمان، بلافاصله حزن و طعم اشک‌آلود برگ‌های خزان‌زده را حس کردیم (پاموک، ۱۳۹۱: اپیزود چهل‌ونهم، «نام من قارا»: ۴۳۹).

در ادامه همین داستان، با یکی دیگر از توصیف‌های عینی این رمان از نقاشی‌های ایرانی روبه‌رو می‌شویم. در پایان شب دوم، پس از آن‌که قارا و استاد عثمان، توفیقی در یافتن سرنخی از نقاشِ قاتل پیدا نمی‌کنند، شب را در خزانه صبح می‌کنند و به جستجوهای خود ادامه می‌دهند. آن‌ها بیش از یک شبانه‌روز است که در خزانه‌اند. بالاخره، پیش از شب سوم، استاد عثمان، ردپای قاتل را از روی سبک نقاشی او پیدا می‌کند. پس از آن، خسته از جستجویی طولانی، نسخه مصوری دست می‌گیرد و غرق در تماشای یکی از مجالس آن می‌شود. پاموک در این قسمت از زبان قارا به شرح این مجلس می‌پردازد؛ مجلسی که در آن شب‌هنگام، خسرو، سوار بر اسبش بر در قصر شیرین آمده و شیرین از پنجره در حال نگاه کردن به خسرو می‌باشد (تصویر۳):

زیبایی برگ‌های درختان را که در ظلمت شبانه، گویی با فروغی درونی، مثال ستارگان و شکوفه‌های بهاری، تک تک به چشم دیده می‌شوند؛ بردباری خاضعانه‌ای که در تزیینات دیوار به کار رفته است، وقاری که در استعمال آب طلاست، تلاش ماهرانه‌ای که در ترکیب‌بندی صفحه انجام شده است، همهٔ این‌ها را می‌بینی؟ اسب خوش‌اندام خسرو، چونان



تصویر۳: «خسرو بر در قصر شیرین»، ورقی از خمسه نظامی، هرات، اواخر قرن ۱۵؛ مجموعه کی یر(ماخذ: Loukonine and Ivanov, 2010:53).

زنی ظریف و نازک اندام است. معشوق خسرو، شیرین، که از پنجره بالای سرش می‌نگرد، سردرگریبان دارد؛ اما چهره‌اش مملو از غرور است. گویی عشاق در فروغی، که عشق نقاش با رنگ، نسج و پوست تزئینات منقش بر آن‌ها تابانده است، تا ابد همان جا خواهند ایستاد. می‌بینی؟ سرها اندکی رو به سوی هم دارند؛ اما نیمی از تن‌شان رو به سوی ماست. چون که می‌دانند درون نقش جا گرفته‌اند و ما در حال تماشای آنان هستیم. به همین دلیل، سعی ندارند، دقیقا، چیزی باشند که همواره دیده‌ایم. برعکس یادآوری می‌کنند که از حافظه خداوندی روی نقش جاری شده‌اند. به همین دلیل است که آن جا، درون این نقش، زمان متوقف شده است. هرچند حکایتی که به یاری این نقش نقل می‌شود، به جریان خود ادامه می‌دهد. اما این نقش مانند دختران جوان و محجوب و موقری که به‌خوبی تربیت یافته‌اند، بی‌آن‌که حرکتی نامتعارف از دست‌ها، بازوان، تن ظریف و حتی چشمان‌شان بروز کند، تا ابد به همین شکل برجا خواهد ماند. پرنده نقش، بین ستارگان این شب ظلمانی، چونان قلب تپنده عاشقان، بال بال خواهد زد. اما در این نقش، درون زمانی بی‌انتها، معلق خواهد ماند؛ چنان که گویی بر آسمان میخکوب شده است(پاموک، ۱۳۹۱: اپیزود پنجاه‌ودوم، «نام من قارا»: ۴۸۸-۴۸۹)

۲-۲. بازآفرینی ذهنی نقاشی‌های ایرانی در رمان نام من سرخ

نوع دیگری از اکفراسیس به بررسی رابطه کلام و متن با تصاویری می‌پردازد که اگرچه متاثر از آثاری واقعی است، ولی کاملا ذهنی است و مابه‌ازای بیرونیِ عین به عینی برای آن‌ها نمی‌توان یافت. چنین توصیفات کلامی از یک اثر هنری را اکفراسیس ذهنی می‌نامیم(Hollander, 1998: 86). این نوع از اکفراسیس در موارد متعددی در رمان نام من سرخ یافت می‌شود. اولا، پاموک، در جای جای این رمان با ظرافت یک نقاش، دست به ترسیم خرده روایت‌ها می‌زند و اگرچه برخی از آن‌ها مستقیما، برگرفته از مجلسی خاص نیست، ولی متاثر از مجموعه‌ای از تصاویری است که برآمده از حافظه و تخیل بصریِ تعلیم‌یافته پاموک براثر تماشای نگاره‌هاست.[۱۰] مخصوصا زمانی که راوی-نقاشانِ رمان درخصوص آثار خودشان حرف می‌زنند، شاهد مجلس‌سازی‌های محرز این نویسنده با کلمات هستیم. مثلا، در بخشی از داستان(پاموک، ۱۳۹۱: اپیزود دوازدهم، «مرا کلبک خوانند»: ۱۰۸-۱۰۹)، که قارا به دنبال تشخیص نقاشان اصیل از نقاشان بی‌هنر، راهی خانه کلبک می‌شود؛ تا او را بیازماید؛ از او می‌خواهد آخرین نقاشی‌هایش را نشانش بدهد. این جا، پاموک از زبان کلبک، و به شیوه تک‌گویی درونی به توصیف نقاشانه مجلسی می‌پردازد که اخیرا، تمام کرده است:

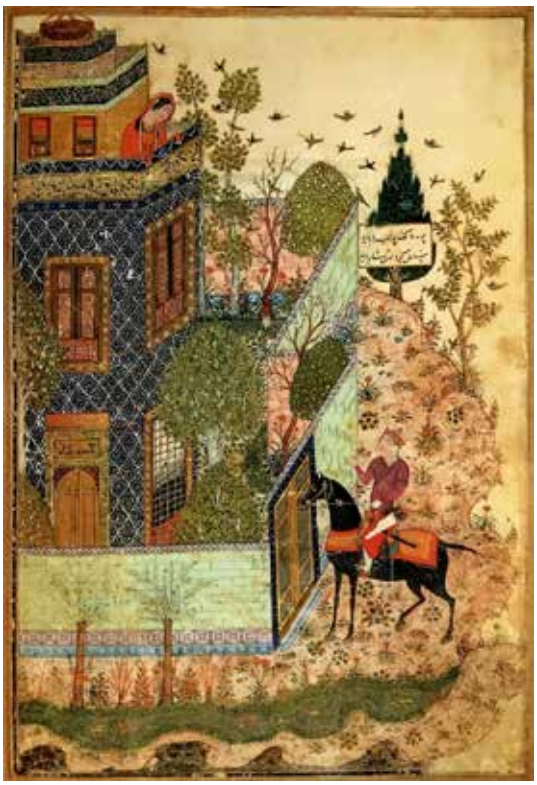
مجلس دو صفحه‌ای که هنگام آمدن قارا نقاشی می‌کردم، نجات محکومان و خانواده‌هایشان را در سایهٔ التفات سلطان نشان می‌دهد، محکومانی که نتوانسته‌اند قرض‌هایشان را پس دهند. حاکم را همان طور که در جشن دیده بودم، بر فرشی نشاندم که رویش پر از کیسه‌های آخچای نقره بود. به فاصله کمی از سلطان، دفترباشی را نشاندم و دفتری را به دستش دادم که از روی آن قرض‌های ثبت شده را می‌خواند. مقروض‌های محکوم را طوق به گردن و زنجیرشده به هم و در حضور سلطان، غرق درد و رنج با ابروانی درهم رفته و چهره‌ای گرفته و بعضی را با چشمانی گریان نقاشی کردم. عود و تنبور را غرق رنگ سرخ و با ظاهری زیبا نقش زدم تا قرین دعاها و شعرهایی باشد که محکومان نجات یافته به خاطر التفات پادشاه در پرداخت قرض‌هایشان از خزانه با خوشحالی تمام به زبان می‌آورند. بدون نقشه قبلی کنار آخرین محکوم

بدبخت، زنش را با لباسی به رنگ بنفش و با چهره‌ای زشت و دخترزیبایش را مغموم با فراجه‌ای سرخ و گیسوانی بلند کشیده بودم تا غم و شرمگینی مقروض شدن را به درستی نشان داده باشم.

ثانیا، توصیفات و صحنه‌های نگارگرانه‌ای که نویسنده با تکیه بر خلاقیت ذهنی و حافظه بصری‌اش به نگارش درآورده، با جزئیات برخی از نقاشی‌های ایرانی هم‌خوانی دارد. بنابراین، کسی که نگاره‌ها و مجالس نقاشی ایرانی را دیده باشد، در برگ برگ این رمان، صحنه‌ها، توصیفات و اشاراتی را - که دایم به این مجالس ارجاع می‌دهند- خواهد دید. از آن جمله، می‌توان به صحنه‌های قتلی -که در داستان اتفاق می‌افتد- اشاره کرد(پاموک، ۱۳۹۱: اپیزود بیست‌ونهم، «من، انیشته»: ۲۴۸-۲۶۴؛ اپیزود پنجاه‌وهشتم، «مرا قاتل خواهند خواند»: ۵۵۴-۵۸۴)، که با جزییات روایی، که پاموک از آن بهره برده، یادآور برخی از مجالس قتلِ ترسیم شده در نقاشی ایرانی است؛ یا در صحنه‌ای دیگر وقتی شکوره در حال مویه کردن بر بالین پدر است(پاموک، ۱۳۹۱: اپیزود سی‌ام، «من، شکوره»: ۲۶۵-۲۷۶). به شباهت این صحنه با جزییات برخی از مجالس سوگواری در نقاشی‌های ایرانی مانند مجلس «عزای شوی لیلی»(Grabar, 2000: Fig. 75)، «زاری بر تابوت محمد سلطان بن جهانگیر نوه و جانشین تیمور»(Sims, 2002: fig.59؛ نسخه مصور ظفرنامه شرف‌الدین علی یزدی، شیراز ۱۳۳۴-۳۶، مجموعه بروچتینی، جنوآ) و «صورت تابوت اسکندر»(Sims, 2002: fig.58؛ شاهنامه بزرگ ایلخانی، اوایل قرن چهاردهم، گالری هنری فریر، واشنگتن) پی می‌بریم. در این جا نیز مثل قسمت مربوط به اکفراسیس عینی، سه مورد از توصیف‌های ذهنی راویان نام من سرخ را به‌صورت مفصل نقل و رابطه آن‌ها را با نقاشی‌های ایرانی نشان می‌دهیم.

شاید گویاترین موردی که در بخش اکفراسیس‌های ذهنی می‌توان مثال زد، مربوط به بخش ابتدایی رمان و زمانی است که قارا پس از دوازده سال به زادگاهش برمی‌گردد و به بهانه دیدن انیشته، استاد و شوهرخاله‌اش، راهی خانه او می‌شود تا دخترخاله‌اش، شکوره، معشوق سال‌های جوانی‌اش، را ببیند(پاموک، ۱۳۹۱: اپیزود هفتم، «نام من قارا»: ۵۶-۶۱). با آن‌که شکوره در خانه حضور دارد، از سراپرده بیرون نمی‌آید؛ بنابراین، قارا به دیدار شکوره نمی‌رسد. این زمان، ناکام و غمگین، همراه اسب خویش، از خانه انیشته بیرون می‌آید؛ چند قدم پیش می‌رود؛ اما درست لحظه‌ای که می‌خواهد خیز بردارد و روی اسبش بنشیند، کولی دوره‌گردی مقابلش ظاهر می‌شود. کولی می‌گوید: «روی اسبت بنشین و سلانه سلانه راهی شو. همین دیوار را بگیر و برو. سمت راستش کوچه‌ای می‌بینی، بپیچ داخل آن، خونسردی‌ات را از کف نده؛ به‌محض این‌که، پای درخت انار رسیدی، برگرد رو پنجره روبه‌رو را ببین»(پاموک، ۱۳۹۱: اپیزود هفتم، «نام من قارا»: ۶۰). پس، قارا سوار بر اسب، جلوی خانه دو اشکوبه انیشته می‌ایستد و به سمت بالاخانه منزل استاد خیره می‌ماند.

سوار بر اسبم، آرام به عقب برگشتم، درست روبه‌رویم، پنجره‌ای بود؛ اما کسی نبود . . . ناگهان خفنگی که برف پشت آن نشسته بود، به سختی باز شد. در قاب پنجره‌ای -که زیر نور خورشید می‌درخشید- محبوب زیبایم را بعد از دوازده سال دیدم. صورت زیبایش را پشت شاخه‌های پوشیده از برف نظاره کردم. چشمان سیاهش من را می‌نگریست یا دنیای ورای مرا؟ نفهمیدم غمگین بود، لبخند می‌زد یا غمگنانه لبخند می‌زد. اسب ساده‌دلم! فریب قلبم را نخور! آرام بگیر. جسورانه برگشتم و مشتاقانه آن‌قدر تماشایش کردم که چهره رازآلود، ظریف و کوچکش پشت شاخه‌های



تصویر۴: «آمدن همای در پای قصر همایون»، ورقی از دیوان خواجوی کرمانی، بغداد، ۷۹۹ هجری، کتابخانه بریتانیا، لندن (ماخذ: Grabar, 2009: fig. 30).

سپید از برف ناپدید شد (پاموک، ۱۳۹۱: اپیزود هفتم، «نام من قارا»: ۶۰).

با توصیفاتی که پاموک از زبان قارا از این صحنه می‌کند، علاوه بر مجالس متعدد «آمدن خسرو در پای قصر شیرین» (تصویر ۳)، (Adamova, 2012: 82، خمسه نظامی، ۱۴۳۱، موزه ارمیتاژ؛ Loukonine and Ivanov, 2010:55، خمسه نظامی، اواخر قرن پانزدهم میلادی، لندن، مجموعه کی یر)، مجالسی چون «آمدن همای در پای قصر همایون» (تصویر ۴) نیز به ذهن متبادر می‌شود. هرچند خود قارا در ادامه داستان شباهت ماجرای این صحنه را با مجالس آمدن خسرو پای قصر شیرین به زبان می‌آورد. «مدتی بعد . . . فهمیدم حالت من که روی اسب نشسته بودم و تو که پشت پنجره ایستاده بودی، چقدر به مجلسی شباهت دارد که بارها نقاشی شده است: مجلس آمدن خسرو کنار پنجرهٔ شیرین» (پاموک، ۱۳۹۱: اپیزود هفتم، «نام من قارا»: ۶۰-۶۱).

یکی دیگر از مهم‌ترین موارد اکفراسیس ذهنی مربوط به قسمتی از داستان است که طی آن، بالاخره، قارا و شکوره، با وساطت کولی دوره‌گردی به اسم استر، هم‌دیگر را از نزدیک می‌بینند و با هم هم‌کلام می‌شوند. مدت‌ها بعد از آن‌که قارا، شکوره را پشت پنجره بالاخانه انیشته دیده بود، دیداری

تصویر۵: «دیدار عشاق»، نقاشی با آب و رنگ روی کاغذ، احتمالاً تبریز، سال ۱۴۰۰-۱۴۰۵ میلادی، نیویورک، موزه متروپولیتن، شمارهٔ ۵۷٫۵۱٫۲۰ (ماخذ: URL2).

میسر نشده بود. در این مدت، قارا و شکوره برای هم‌دیگر نامه می‌نوشتند و شرح حال می‌گفتند؛ تا این‌که روزی قارا فرصت را مناسب می‌بیند و طی نامه‌ای با شکوره در خانه متروکه‌ای، موسوم به خانه یهودی حلق‌آویزشده، قرار دیدار می‌گذارد.

لرزلرزان وارد باغچه متروکی شدم که روی آفتاب به خود نمی‌دید. بوی برگ‌های پوسیده، رطوبت و مرگ می‌داد. اما همین که پایم به خانه یهودی حلق‌آویزشده رسید، حس کردم در خانه خودم هستم. . . . لحظه‌ای بی‌حرکت ایستادم و منتظر ماندم. چیزی در باغچه تکان خورد، اما بلافاصله همه‌جا غرق در سکوت شد. . . . در سکوت احساس پشیمانی کردم، مرتکب اشتباه شده بودم، قارا نمی‌آمد؛ قبل از آن‌که غرورم بیش از این جریحه‌دار شود، به خانه برمی‌گردم. . . . در همین حین از حیاط صدای خش خش آمد، در باز شد. . . قارا از در وارد شد و مرا دید؛ چند قدم جلوتر آمد و ایستاد. پنج شش قدم بیش‌تر با هم فاصله نداشتیم. هم‌دیگر را نگاه کردیم. . . . سکوتی حکم‌فرما شد. پچ پچ کنان گفت: لطفا، روبنده‌ات را باز کن. گفتم: شوهر دارم، منتظر شوهرم هستم. با همان لحن قبلی گفت: روبنده‌ات را باز کن، شوهرت دیگر برنمی‌گردد. . . . روبنده‌ام را باز کردم (پاموک، ۱۳۹۱: اپیزود بیست‌وششم، «من، شکوره»: ۲۲۲-۲۲۴).

این صحنه چنان روایت شده است که می‌توان تاثیر نگاره‌هایی را -که ملاقات عشاق نقاشی ایرانی را به تصویر کشیده‌اند- در آن مشاهده کرد. برای مثال، می‌توان به مجلس عاشقانه‌ای اشاره کرد که در اواخر قرن هشتم یا اوایل قرن نهم هجری، احتمالا، در تبریز کشیده شده است.[۱۱] این مجلس، دلبرو دلداده‌ای را مقابل یک‌دیگر ترسیم کرده است؛ که درست، مانند قارا و شکوره پاموک هم شوق دیدار دارند و هم شرم حضور (تصویر۵). چنین پیوندی با نقاشی‌های ایرانی در روایت ادامه این صحنه نیز آشکار است. در این جا، شکوره، غرق در عشق و شادمانی حاصل از دیدار رودرروی قارا، خود را داخل انبوهی از مجالس بزم و سرور نقاشی‌های ایرانی می‌بیند و می‌نشاند و به شرح جزییات برخی از آن‌ها می‌پردازد:

اگر حکایت رقت‌انگیز من در کتابی نوشته و توسط استادان افسانه‌ای هرات به تصویر کشیده شود، ما را چگونه به تصویر می‌کشند؟ می‌خواهم در همین مورد با شما حرف بزنم. پدرم برخی نقش‌های شگفت‌انگیز را نشانم داده است. ماجرای داستان، همگام با تصویر پیش می‌رود و تزیینات روی دیوار

هم‌جنس تذهیب صفحات است. بی‌قراری پرستویی، که قاب تصویر و تذهیب را با بال‌هایش درهم می‌شکند، هم‌رنگ بی‌قراری عاشقان داستان است. در این نقش‌ها، عاشقان که نگاه‌های عاشقانه به هم می‌اندازند، یا با سخنان معنی‌دار هم دیگر را سرزنش می‌کنند، چنان کوچک نقاشی می‌شوند، چنان دور به نظر می‌رسند، که خیال می‌کنی هدف از نقاشی به تصویر کشیدن قصر شاهانه و محوطه قصری بوده که این عاشقان با هم ملاقات می‌کنند؛ یا باغی که تک‌تک برگ‌هایش عاشقانه نقاشی شده است و نه تصویر حکایت این عاشقان. اما اگر در همین نقش‌ها به آرایش پنهان رنگ‌ها، به نور اسرارآمیز-که از هر گوشه نقاشی می‌تابد- خوب دقت کنیم، بلافاصله متوجه می‌شویم که راز این نقش‌ها، هم‌جنسی آن‌ها با عشقی است که به تصویر کشیده‌اند. گویی نوری عمیق از عشاق نقاشی شده به نقاش نفوذ کرده است. باور کنید من و قارا وقتی کنار هم بودیم، گویی خیر و نیکی، مانند آنچه میان ما بود، به جهان منتشر می‌شد (پاموک، ۱۳۹۱: اپیزود بیست‌وششم، «من، شکوره»: ۲۲۵).

مشخصا، در این مورد، به‌طور مثال می‌توان به شباهت برخی از توصیف‌های این صحنه با مجالسی چون «پاسخ دادن همای همایون را» (تصویر ۶)، «آمدن خسرو در قصر شیرین» (تصویر ۷)، و «دیدار گلناز کنیز و گنجور اردوان با اردشیر» (شاهکارهای نگارگری ایران، ۱۳۸۴، تصویر ۶۴: شاهنامه بایسنقری، ۸۳۳ هجری، کاخ گلستان) اشاره کرد.

بخشی از روایت ازدواج قارا و شکوره نیز از آشکارترین موارد اکفراسیس‌های ذهنی رمان است؛ قارا مرد عاشقی است که در دوران جوانی در ازدواج با شکوره ناکام مانده؛ به ایران مهاجرت می‌کند و در نقاش‌خانه دربار صفوی به کار مشغول می‌شود. او پس از سال‌ها به کشورش بازمی‌گردد؛ ولی متوجه می‌شود شکوره در غیاب او ازدواج کرده، دو فرزند دارد و در حال حاضر در کنار پدرش زندگی می‌کند؛ چون سال‌هاست همسرش در جنگ ایران و عثمانی مفقود شده است. پس از طی ماجراهای متفاوت در این داستان، او سعی می‌کند در یک روز، طلاق شکوره را از حاکم شرع بگیرد و او را به عقد خود درآورد. قارا ماجراهای این روز به خصوص را به شکل مجالس نقاشی در ذهنش مجسم و سپس، آن‌ها را طی چهار مجلس روایت می‌کند (پاموک، ۱۳۹۱: اپیزود سی‌وسوم، «نام

تصویر: «پاسخ دادن همای همایون را»، ورقی از نسخه مصور مثنوی همای و همایون خواجوی کرمانی، هرات، ۱۴۲۵-۱۴۳۰، موزه هنرهای تزیینی، پاریس (ماخذ: Sims, 2002: fig.82).

تصویر ۷: «آمدن خسرو در قصر شیرین»، خسرو و شیرین امیرخسرو دهلوی، ۱۴۸۵، کتابخانه چستربیتی، دابلین (ماخذ: Bahari, 1997: fig.25).

من قارا»: ۲۸۸-۳۰۳). عموم توصیفاتی که پاموک در این چهار مجلس از زبان قارا نقل کرده یادآور جزیی از نقاشی‌های ایرانی است. باوجوداین، مجلس دومی که وی ترسیم و تصور می‌کند (پاموک، ۱۳۹۱: اپیزود سی‌وسوم، «نام من قارا»: ۲۹۰) حایز جزییاتی است که پیوندهای آشکارتری با برخی از نقاشی‌های ایرانی برقرار می‌کند:

دومین نقش باید حاوی ظرافت‌های نقش‌هایی با دقت و تفضیل نقاشی‌های بهزاد از کاخ سلاطین، اجتماعات درباری، پذیرش سفرای فرنگی و ازدحام نمایندگان داخلی، یعنی حاوی مطایبه‌ها و ریشخندهای پنهان در نقش باشد. در گوشه‌ای از نقش، جناب قاضی در حالی به تصویر کشیده شود که کف یکی از دستانش را به نشانه امر به توقف من و رد رشوه‌ای که به سویش دراز کرده‌ام، بالا برده و دست دیگرش را شرمگینانه به جیبش برده تا سکه‌های ونیزی من را در آن بگذارد. در همان حال، نتیجه این رشوه نیز باید در همان نقاشی دیده شود و شهاب افندی، نایب شافعی قاضی اسکودار را در حال جلوس بر مسند قاضی نشان دهد. نقاشی هم‌زمان وقایعی که با توالی زمان رخ می‌دهد، تنها در سایه رندی نقاشان زیرک در حفظ ترکیب نقش ممکن می‌شود. به این ترتیب مثلا چشمی که قبل از هر چیز رشوه دادن من را دیده، وقتی در گوشه‌ای دیگر از نقش، نایب را می‌بیند، که چهار زانو روی تشکچه قاضی نشسته است، حتی اگر حکایت‌مان را نخوانده باشد، می‌فهمد که جناب قاضی به محض این‌که دو سکه طلای ونیزی را به جیب زده، مسندش را به نایب شافعی واگذار کرده است (پاموک، ۱۳۹۱: پاموک، «نام من قارا»: ۳۹۶).

توصیف‌های پاموک از زبان قارا در این صحنه را می‌توان، برگرفته یا برآمده از مجالسی چون «بارگاه حاکم شام» (تصویر ۸)، «مجادله در محکمه قاضی» (تصویر ۹)، و مجلس «اسکندر و هفت حکیم» (Loukonine and Ivanov, 2010:53، خمسه نظامی، ۱۴۵۴، کتابخانه بریتانیا) دانست.

جمع‌بندی

ساختار نقاشی ایرانی، همواره، بر پایه الگوبرداری از مفردات و ترکیب‌بندی‌های مجالس قبلی بنا شده است که علل، منطق و بار معنایی منحصربه‌فردی در آن وجود دارد.

تصویر۸: «حاکم شام»، ورقی از بوستان سعدی، ۱۵۲۵-۱۵۳۵، نیویورک، موزه متروپولیتن، شماره ۱۹۷۴،۲۹۴،۳ (ماخذ: URL3).

تصویر۹: «مجادله در محکمه قاضی»، ورقی از بوستان سعدی، هرات، ۸۹۳ هجری، بهزاد، دارالکتاب مصر، قاهره (ماخذ: Bahari, 1997: fig. 51).

بالاترین درجه تسلط و اعتبار در این نوع هنر متعلق به هنرمندی است که در نقل و الگوبرداری آثار پیشینیان تبحر بیش‌تری دارد. این نوع تعامل و رابطه میان آثار قدیمی و جدید موجب نوعی زیبایی‌شناسی شده است؛ که به تعبیر راکسبرگ، زیبایی‌شناسی شباهت‌مندی نام گرفته است. مجلس‌برداری‌هایی که پاموک از نقاشی‌های قرن‌ها پیش کرده است، در اثری پست‌مدرنیستی مصداقی عینی از این نوع زیبایی‌شناسی می‌باشد. این اسلوب را می‌توان برآمده از مشق‌برداری‌ها، قلم‌گیری‌ها و اجرای هنر خوش‌نویسی دانست که نگارگری تحت تاثیر و در سایه آن رشد یافته است. نام من سرخ نیز اثری است که به همین شیوه با گرته‌برداری از حکایات و نقاشی‌های ایرانی به وجود آمده است. ساختار متنی نام من سرخ بر اساس روابط بینامتنی محرزی با نگاره‌ها، داستان‌های این مجالس و ویژگی‌های سبکی و بصری نقاشی ایرانی شکل گرفته است. پاموک، درست همانند نقاشان زبردست ایرانی، با الگوبرداری از آثار پیشینیان خود دست به آفرینش این اثر ادبی زده است. در این جا، او با رسانه‌ای متفاوت سعی کرده است، آثار نقاشان قبلی را بازتولید کند و همانند نقاشان ایرانی بر برگرفتگی متن خود از مجالس نقاشی تاکید کرده و درست همانند ایشان چنین مهارتی را از هنرنمایی‌هایی و کاربلدی‌های خود به شمار آورده است. ما در این مقاله، بنا بر مستنداتی که از مجالس نقاشی ایرانی آوردیم، نحوه بازنمایی آن‌ها را در رمان پاموک به دو گروه اکفراسیس‌های عینی و ذهنی تقسیم کردیم. مطابق این دسته‌بندی‌ها مجالسی را -که پاموک با توصیف و اشاره مستقیم به آن‌ها بخش‌هایی از رمان خود را به نگارش درآورده است- به عنوان اکفراسیس‌های عینی در نظر گرفتیم و مجالس دیگری را -که پاموک متاثر از آن‌ها صحنه‌هایی از روایت خود را خلق کرده است- به عنوان اکفراسیس‌های ذهنی تبیین کردیم. دسته دوم مجالسی هستند که عینا وجود نداشته‌اند و آفریده ذهن آموخته و تعلیم‌یافته پاموک هستند و خصوصیات و جزییاتی منطبق با نقاشی ایرانی در دوران شکوفایی آن دارند. همان‌طور که در ابتدای این نوشتار از زبان پاموک نقل کردیم، ادبیات توصیف کردن را از نقاشی آموخته است. پاموک نیز روش تولید متن خویش را از نقاشان ایرانی آموخته است. این جا او در مقام صرف رمان‌نویس ظاهر نشده است؛ بلکه در حکم نقاشی متبحر، که اصول و فنون صورت‌گری را می‌داند، وارد میدان شده است. پاموک، به‌عنوان میراث‌دار نقاشان بزرگ هرات تیموری و تبریز صفوی، در تولید متن-نقاشی جدید خود، گاهی، عین مجالس نقاشی پیشین یا جزییات آن‌ها را وارد کار خود کرده، گاهی نیز مجالس جدیدی ساخته، هرچند، همان‌طور که خود نیز بارها در رمان در مورد بزرگان معتقد شده است، هرگز در ساختن این مجالس جدید به دنبال ایجاد سبک فردی و به جا گذاشتن امضای شخصی نبوده، بلکه هرآینه کار خویش را به نحوی از انحا با کار بزرگان شبیه کرده است. بدین ترتیب، پاموک، گاهی نقاشی‌ها و مجالس مصور مکاتب گوناگون نقاشی ایرانی، و مخصوصا مکتب هرات را دوباره در کار خود به زبان نوشتار کشیده است. به همین علت، در بخش‌های زیادی از متن نقاشانه او آثار استادان بزرگ نقاشی ایرانی حضور یافته‌اند.

پی‌نوشت

۱. یکی دیگر از پژوهش‌هایی که به مطالعه نگارگری ایرانی در یک اثر داستانی می‌پردازد، مقاله «بازشناسی مبانی نظری نگارگری ایرانی در رمان بوف کور» است. نویسندگان در این پژوهش به یافتن و تحلیل ترکیب‌بندی عناصر و نمادهای نقاشی ایرانی در رمان بوف کور می‌پردازند. سپس، شیوه‌های شخصیت پردازی و مجالس نقاشی را -که این رمان متاثر از آن است- بررسی می‌کنند. نک. (کشاورز و فهیمی‌فر، ۱۳۹۵: ۱۱۴-۱۴۱).

۲. البته، امروزه به یمن تحقیقات (Komaroff, 1994: 28-29) معلوممان شده است که چنین شیوه‌ای محدود و منحصر به تولید نسخ مصور در کارگاه کتابخانه‌های سلطنتی نبوده، بلکه بیان بازنمودی و تصاویر پیکره‌دار عموم هنرها و صنایع این دوران، مثل فلزکاری و سفالگری و چه بسا، دوره‌های پیشین و پسین نیز مبتنی بر گرته‌برداری از سرمشق‌های یک‌سان و از پیش تعیین شده بوده است.

۳. ظاهرا، اولین بار، سابتلنی است که دوران تیموری را دوران بروز نوعی خودآگاهی نسبت به ظرایف و مهارت‌های فنی و هنری و عصر شکل‌گیری ذایقه پیچیده پسند معرفی کرده است. او تدوین رساله‌های فنی متعدد در زمینهٔ هنرها و صنایع گوناگون در این دوره را مهم‌ترین نشانهٔ این پدیده می‌داند (Subtelny, 1997:10). در این جا، راکسبرگ نیز دلیل و نشانه دیگری مبنی بر بروز این خودآگاهی برمی‌شمارد؛ که عبارت است از اقدام مکرر نقاشان این دوره در مرقوم ساختن آثار خودشان. علاوه بر این‌ها، از آن جا که قدیمی‌ترین سند ثبت وظایف و تولیدات هنرمندانِ کارگاه‌های سلطنتی به دوره تیموری باز می‌گردد، رشد و رونق تاریخ هنرنویسی در سده‌های بعدی را نیز می‌توان حاصل و پیامد این خودآگاهی هنری دانست (Roxburgh, 2000: 125).

۴. ایو پورته ابعاد دیگری از پیروی جامعه نقاشی ایرانی از جهان خوش‌نویسی را نیز مطرح می‌کند. طبق نظروی، ازآن جاکه، نقاشی ایرانی، جایگاه مقبول و متعالی خوش‌نویسی را نداشته است، لاجرم، به تبعیت ازآن پرداخته تا مشروعیتی برای خود فراهم کرده و جایگاهی به‌دست آورد. از موارد پیروی نقاشی از خوش‌نویسی، به‌زعم پورته، یکی، ابداع اصول هفت‌گانه نقاشی در عهد صفوی به تبعیت از اقلام سته خوش‌نویسی است. دیگری، به وابستگی ترکیب‌بندی مجالس نقاشی، مخصوصا از دوره تیموری به بعد، به مسطربندی‌هایی است که به‌منظور نگارش متن نسخ در کنار تصاویر آن‌ها ایجاد می‌شده است. پورته، علاوه‌براین‌ها، فعل رقم‌زنی و نوع و اصطلاحات مربوط به آن در نقاشی ایرانی را نیز متاثر از خوش‌نویسی می‌داند(Porter, 2000: 110-112).

۵. آن چنان که در تبیین بینامتنیت مطرح می‌شود، متن‌ها از خلا به وجود نمی‌آیند و همواره، پیش‌متن‌هایی در تولید یک اثر دخالت دارند؛ ولو تفکراتی و دغدغه‌هایی باشد که نشات گرفته از متون شفاهی، سنت‌ها، آیین، اسطوره‌ها، ایدئولوژی‌ها و تجربه‌های زیستی نویسنده است. کریستوا در این باره می‌گوید: هیچ آغازی وجود ندارد، همواره یا تداوم است یا تکرار، همواره یا دگرگونی است یا تقلید. اما تداوم، تکرار، دگرگونی یا تقلید بر چیزی از پیش موجود استوار می‌شود. به عبارت دقیق‌تر، بر پایه اصل اساسی بینامتنیت هیچ متنی، جریان یا اندیشه‌ای به طور دفعی و بدون گذشته خلق و ایجاد نمی‌شود؛ بلکه همیشه از پیش، چیزی یا چیزهایی وجود داشته است. انسان یا تصویری را که دریافت کرده، بازسازی می‌کند و یا از تصاویر گوناگون ترکیبی نوین می‌آفریند؛ و در این جا آفرینش و خلاقیت و ابداع همگی مفاهیم نسبی تلقی می‌گردند؛ زیرا انسان محکوم به تقلید یا ترکیب است و تفاوت انسان‌ها در جایگاهی است که میان این دو قطب اشغال می‌کنند و اصل دیگر این‌که هیچ تقلید و هیچ خلاقیت مطلق و کاملی نزد انسان به وقوع نمی‌پیوندد؛ زیرا انسان در میان آن‌ها یا به این قطب یا به آن قطب نزدیک‌تر است(URL1). نک. (نامور مطلق، ۱۳۹۵).

۶. نقاشی‌های ایرانی فقط یکی از لایه‌ها و پیوندهای بینامتنی رمان نام من سرخ به‌شمار می‌روند. این رمان بینامتن‌های متعدد دیگری هم دارد. خود اورهان پاموک اذعان دارد که پشت رمانش نویسندگان دیگری نیز حضور دارند که مستقیما یا تلویحا به آن‌ها اشاره کرده است. نویسندگانی مثل امبرتو اکو، ایتالو کالوینو، بورخس، استاندال، داستایوفسکی، بالزاک و... نک. (Parpal and Afana, 2013).

۷. اکفراسیس به رابطه میان کلمه و تصویر دلالت دارد و در آن، تصویر بر کلمه پیشی می‌گیرد و در واقع، این واژه به توصیف ادبی یک اثر هنری دلالت دارد. اکفراسیس در معنای گسترده خود به شعر یا متنی از یک داستان تخیلی یا یک مقاله تفسیری اشاره دارد که در آن به اثری خاص چون نقاشی، مجسمه، هنرهای گرافیکی یا حتی یک اثر معماری پرداخته می‌شود. اکفراسیس واقعی به آثاری حقیقی ارجاع دارند و به توصیف و تفسیر آن می‌پردازند؛ ولی اکفراسیس ذهنی به آثار ادبی ساختگی می‌پردازد که وجود خارجی ندارند و در یک متن ادبی پا به عرصه حیات گذاشته‌اند. نک. (Hollander, 1998: 86).

۸. نک. (پاموک، ۱۳۹۴: فصل‌های ۵۸-۵۹).

۹. اکفراسیس را در تکنیک سوژه‌سازی از تصاویری نیز می‌توان دید که پاموک به عنوان راوی‌های این اثر داستانی انتخاب کرده است. اسب، درخت، سکه و... براساس تصاویر آن‌ها در نقاشی ایرانی توصیف و ترسیم می‌شود و ویژگی‌های هویتی می‌یابند که جزو المان‌های مهم نقاشی ایرانی است. توصیف البسه عاشقان، رنگ‌ها و جزییات بصری نقش‌ها همگی از اکفراسیس‌های عینی هستند که در این رمان می‌توان برشمرد.

۱۰. پاموک در بسیاری از مصاحبه‌های خود به مطالعاتی که برای نوشتن رمان نام من سرخ انجام داده، اشاره کرده است. مجموعه‌ای از این صحبت‌ها در فصل ۵۸ و ۵۹ کتاب رنگ‌های دیگر تدوین شده است. به عنوان مثال، گفته است که شخصیت زیتین (نقاشِ قاتل) از روی شخصیت تاریخی ولی خان یکی از نقاشان مهم ایرانی-عثمانی و شاگرد سیاوش نقاش بنام ایرانی نوشته شده است (پاموک، ۱۳۹۴: ۳۶۵). او از رفتن به کاخ موزه توپکاپی و گذراندن ساعت‌های طولانی را در آن جا برای دوستی با نگاره‌ها می‌گوید: «موقعی که من نوشتن رمان را شروع کردم، خانم فیلیز چاگمان مدیر کتابخانه کاخ موزه بود، قبل از نوشتن هم گفتگوهای دور و درازی باهم کردیم، خانم فیلیز بود که به من می‌گفت در مینیاتورهای ناتمام چه می‌شود دید...» (همان: ۳۵۸). سپس، در بخشی دیگر از صحبت‌هایش از رفتن به بخش نقاشی‌های ایرانی در موزه متروپولیتن می‌گوید: اوایل ۱۹۹۰م.، که ویترین‌ها در دسترس بود، من می‌رفتم آن جا و ساعت‌ها به آن‌ها خیره می‌شدم....

۱۱. جالب آن‌که این مجلس جزو معدود نقاشی‌های ایرانی پیشاصفوی است؛ که ظاهرا، وابسته به نسخه خاصی نیست یا دست‌کم اطلاعاتی در خصوص نسخه احتمالی آن وجود ندارد و احتمالا، به‌صورت مجزا و بدون متن ترسیم شده است. پاموک در این رمان بارها به رابطه تنگانگ متن و تصویر اشاره کرده، و این‌ها را چنان به‌هم وابسته دانسته است که یکی بدون دیگری امکان وجودی نمی‌یابد. برای مثال، او، در بخشی از داستان از زبان انیشته و خطاب به قارا می‌گوید: «هر نقشی گویای حکایتی است. نقاش برای آراستن کتابی که می‌خوانیم، زیباترین مجلس از حکایات آن کتاب را انتخاب کرده و نقش می‌زند... هنگامی که چشم‌مان از خواندن این حکایات خسته می‌شود، با تماشای این نقش‌ها رفع خستگی می‌کند. اگر از پس درک یا تخیل صحنه‌ای برنیامده باشیم، فورا، نقش آن به کمک‌مان می‌آید. هر حکایتی با رنگ‌های نقاشی شکوفا می‌شود. هیچ‌کس نمی‌تواند تصویری را که حکایتی پشت آن نیست، بفهمد» (پاموک، ۱۳۹۱: اپیزود پنجم، «نام من انیشته»: ۴۷). می‌توان تصور کرد او در این جا تلاش کرده است، برای این نقاشی بی‌متن و بی‌حکایت، حکایتی فراهم کند و بدین طریق آن را زنده گرداند.

منابع

- ابراهیمی، مرضیه (۱۳۹۴). ***بررسی رابطه تصویر و کلمه در نگاره‌های مکتب هرات تیموری و رمان نام من سرخ***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه مازندران.
- پاموک، اورهان (۱۳۹۱). ***نام من سرخ***، ترجمه تهمینه زاردشت، تهران: مروارید.
- پاموک، اورهان (۱۳۹۴)، ***رنگ‌های دیگر***، ترجمه علیرضا سلیمانی و پیام یزدانی، تهران: اختران.

- ***شاهکارهای نگارگری ایران***(۱۳۸۴). تهران: موزه هنرهای معاصر.
- کشاورز، حسام و فهیمی فر، علی اصغر(۱۳۹۵). «***بازشناسی مبانی نظری نگارگری ایرانی در رمان بوف کور***»، پژوهش های ادبی، شماره ۵۴، ۱۱۴-۱۴۱.
- کشمیری، مریم و رهبرنیا، زهرا(۱۳۹۷). «***تبیین الگوبرداری، ریزنگاری و حجم پردازی در نگارگری ایرانی برپایه مبانی ادراک در المناظر ابن هیثم***»، مبانی هنرهای تجسمی، شماره ۶، ۵-۲۰.
- گرابار، الگ(۱۳۹۰). ***مروری بر نگارگری ایرانی***، مهرداد وحدتی، تهران: فرهنگستان هنر.
- لیمن، الیور(۱۳۹۱). ***درآمدی بر زیبایی شناسی اسلامی***، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.
- نامورمطلق، بهمن(۱۳۹۵). «***کشف بینامتنیت، چگونگی پیدایش و گسترش یک نظریه و نقد***»، انسان شناسی و فرهنگ.
- Adamova, A. (2012). *Persian Manuscripts, Paintings and Drawings*. United Kingdom: Azimuth Editions.
- Arjomandi, N. (2015). *Painting through Literature: Ekphrasis and Visual Culture in Orhan Pamuk's 'My Name is Red'.* (M.A Thesis), Vali Asr University of Rafsanjan.
- Bahari, E. (1997). *Bihzad Master of Persian Painting*. London: I.B Tauris & Co.1td Victoria House.
- Brend, Barbara. (2003). *Perspectives on Persian Painting: Illustration to Amir Khusru's Khamsah*. London: Routledge Curzon.
- Carboni, New York, The Metropolitan Museum of Art: 134-168.??
- Çiçekoglu, F. (2003). A Pedagogy of Tow Ways of Seeing: A Confrontation of 'Word and Image' In 'My Name is Red'. *The Journal of Aesthetic Education*, 37(3), 1-20.
- Grabar, O. (2000). *Mostly Miniatures: An Introduction to Persian Painting*. Princeton University Press.
- Grabar, O. (2009). *Masterpieces of Islamic Art: The Decorated Page from the 8th to the 17th Century*. New York: Prestel.
- Hillenbrand, R. (2002). The Art of the Books in Ilkhanid Iran. In Linda Komaroff and Stefano Carboni (Eds.) *The Legacy of Genghis Khan; Courtly Art and Culture in Western Asia*, 1256-1353.
- Hollander, J. (1998). Ekphrasis. In Michael Kelly (Ed.) *Encycloedia of Aestheics*, New York: Oxford.
- Komaroff, L. (1994). Paintings in Silver and Gold: The Decoration of Persian Metalwork and Its Relationship to Manuscript Illustration. *Studies in the Decorative Arts*, 2(1), 2-34.
- Loukonine, V. & Ivanov, A. (2010). *Persian Miniatures*. New York: Parkeston Press International.
- Milstein, R., Ruhrdanz, K. & Schmitz, B. (1999). *Stories of the Prophets: Illustrated Manuscripts of Qisas al-Anbiya*. South Korea: Mazda Publisher.
- Parpala, E. & Afana, R. (2013). Orhan Pamuk and the East-West Dichotom. *Interlitteraria*, 18(1, 42-55.
- Porter, Y. (2000). From the 'Theory of the Two Qalams' to the 'Seven Principles of Painting': Theory, Terminology, and Practice in Persian Classical Painting. In *Muqarnas: An Annual on the Visual Culture of the Islamic World*, XVII, 109-118.
- Rogers, J. M. (1986). *The Topkapi Saray Museum the Albums and Illustrated Manuscripts*. From the original Turkish by Filiz Cagman and Zeren Tanindi. Boston: Little, Brown & Company.
- Roxburgh, D. J. (2000). Kamal Al-Din Bihzad and Authorship in Persianate Painting. In *Muqarnas: An Annual on the Visual Culture of the Islamic World*, XVII, 119-146.
- Sims, E. (2002). *Peerless Images: Persian Painting & Its Sources*. Yale University Press
- Subtelny, M.E. (1997). The Timurid Legacy: A Reaffirmation and a Reassessment. *Cahiers d'Asie Centrale*, 3/4, 9-19.

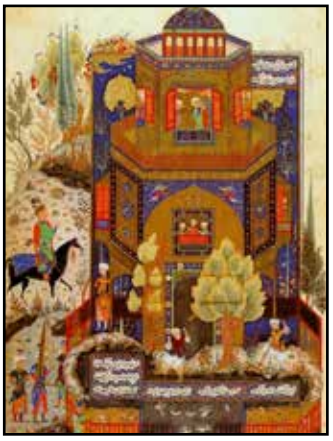
URLs:
- URL1. http://anthropology.ir/article/4243.html (Access date: 14/11/2019)
- URL2. https://metmuseum.org/art/collection/search/451399 (Access date: 5/12/2019)
- URL3. https://metmuseum.org/art/collection/search/452671(Access date: 25/12/2019)

Reconstruction of the Form and Structure of Persian Painting in Orhan Pamuk's My Name Is Red[1]

Maryam Birang
M.A Student, Department of Art, Science & Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
Email: maryam.birang@gmail.com

Taher Rezazadeh
(Corresponding Author)
Assistant Prof., Department of Art, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
Email: tahirrizazadeh@gmail.com

Mohammad Moeinaddini
Assistant Prof., Department of Art, Sooreh University, Tehran, Iran.
Email: m.moeinadini@yahoo.com



My Name Is Red is a novel that contains a small world of painting. The novel, set in late 16th-century Istanbul, revolves around a small group of miniature experts and narrates a story of murder, love, art and philosophy narrated by several people in first-person perspectives. Postmodernist narrative features are apparently displayed in narrations. Therefore, we can see several stories in this novel. First is the story of love between Kara and Shekure, and the other is the disagreement between the court painters and the murders that follow. Fear of the court painters of breaking the old miniature traditions and turning to Western painting is another interesting topic narrated here. The novel has been based on these main motivational stories. Another important issue in My Name Red is the information offered to the reader on the miniature history, explanation of miniature with short stories, the interpretation of this art and other related issues. The novel also illustrates the confrontation between Eastern and Western art among the events.

The paper aims to study and compare the impact of Persian painting on the structural and contextual narration of My Name Is Red. What this essay seeks to address is the appearance of Persian painting at the heart of the narrative, on which Pamuk has founded his story's structure. By examining the structure of the novel, one can see that the novel has been developed based on pre-existing materials, just as a Persian painting is based on pre-existing paintings. Therefore, one can say that the foundation of My Name Is Red have been based on Persian painting and the textual world around it.

Studies show that most of the pre-texts used in this novel are visual, thus, at best, this structure can be studied and investigated through ekphrasis. Pamuk has incorporated visual pre-texts of Persian paintings through both actual and notional ekphrasis. Ekphrasis is the most powerful tool that Pamuk has used to create the visual world of his novel.

The present study attempts to find answers to how the form and structure of Iranian painting has been reconstructed in My Name Is Red. For this purpose, descriptive-analytical research method and library research have been employed to collect information.

A number of actual and notional ekphrasis that the author has described in his novel have been identified and elaborated upon. Then, through bringing their pictures, the study illustrates how Pamuk has used them. The characteristics of the Herat School in the descriptions of several scenes of the novel have clear references to some Iranian paintings. The matching of these sections confirms the formal and structural connection of the novel 'My Name is Red' with Persian painting.

1. The paper is an excerpt of the first author's M.A. dissertations titled "the Study on the Representation of Persian Painting World in Orhan Pamuk's 'My Name Is Red'".

This novel's charm and significance is due to detailed descriptions of the visual world of Persian paintings. Therefore, painting plays an important role in this novel and presents different features and the history of this art.

This study identifies and explains many of the objective ekphrasis that this author has described; through the description of the images of these assemblies, one can find out how these images have been born into words by Pamuk, then we'll come to the cases where Pamuk's representation of Persian paintings is in the fictional context of the novel. Orhan Pamuk defining features of the Herat School in the descriptions of the novel are close to many scenes to Persian paintings, as if we are watching familiar scenes of illustrations. Comparing this novel' narration with the paintings brings to mind the theory of intertextuality and reveals the formal and structural entanglement of the novel, My Name Is Red, with Persian painting.

The study of important historical and artistic pieces of information and pretexts indicates that this novel can be considered as one of the most remarkable literary works of fiction in contemporary world literature. The world of 'My Name Is Red' is surrounded by paintings and their stories that can be seen everywhere and in every field.

My Name Is Red is itself a miniature painting created by Pamuk. In fact, he has painted with words. Pamuk has portrayed the scenes, characters, and details of this narrative like a painting. There is a harmonious relationship between words and images. The author describes the visual feature through the verbal characters. Miniature and portraiture styles of painting are described through the medium of written language.

The findings of this study prove that this author has used the same techniques for narration. My Name Is Red offers a new perspective to writing and reading literary works. This novel makes use of the potentials of words and phrases to create images. Analyzing and the results of the studies conducted through the lens of visual culture and ekphrasis reveals the author's extraordinary talent in representing this type of writing. It puts before us a novel that is like illustrated copies of images. This narration is filled with images each of which has its own story.

Keywords: Persian Painting, Timurid Painting, Herat school, Orhan Pamuk, My Name Is Red, Ekphrasis.

References:

- Adamova, A. (2012). *Persian Manuscripts, Paintings and Drawings*. United Kingdom: Azimuth Editions.
- Arjomandi, N. (2015). *Painting through Literature: Ekphrasis and Visual Culture in Orhan Pamuk's 'My Name is Red'.* (M.A Thesis), Vali Asr University of Rafsanjan.
- Bahari, E. (1997). *Bihzad Master of Persian Painting*. London: I.B Tauris & Co.1td Victoria House.
- Bahari, E. (1997). *Bihzad: Master of Persian Painting.* London: I.B Tauris & Co.1td Victoria House.
- Brend, B. (2003). *Perspectives on Persian Painting: Illustration to Amir Khusru's Khamsah*. London: Routledge Curzon.
- Carboni, New York, The Metropolitan Museum of Art: 134-168.
- Çiçekoglu, F. (2003). A Pedagogy of Tow Ways of Seeing: A Confrontation of 'Word and Image' In 'My Name is Red'. *The Journal of Aesthetic Education*, 37(3), 1-20.
- Ebrahimi, M. (2015). *A Study of the Relation between Images and Words in the Paintings of Timurid Herat School of Miniature and the Novel 'My Name is Red'.* (M.A. Thesis). Mazandaran University.
- Grabar, O. (2011). *Mostly Miniatures: An Introduction to Persian Painting*. (Mehrdad Vahdati, Trans.). Tehran: Academy of Arts.
- Grabar, O. (2000). *Mostly Miniatures: An Introduction to Persian Painting*. Princeton University Press.
- Grabar, O. (2009). *Masterpieces of Islamic Art: The Decorated Page from the 8th to the 17th Century*. New York: Prestel.
- Hillenbrand, R. (2002). The Art of the Books in Ilkhanid Iran. In Linda Komaroff and Stefano Carboni (Eds.) *The Legacy of Genghis Khan; Courtly Art and Culture in Western Asia*, 1256-1353.
- Hollander, J. (1998). Ekphrasis. In Michael Kelly (Ed.) *Encycloedia of Aestheics*, New York: Oxford.
- Keshavarz, H. & Fahimi, A.A. (2016). Recognition of Persian Paintings' Theoritical Principles in 'Blind Owl' by Sadegh Hedayat. *Literary Research*, 13 (54) :113-141.
- Keshmiri, M. & Rahbarnia, Z. (2018). An Analysis of Pattern Making, Representation of Details, the Third Dimension of Objects in Iranian Paintings based upon the Islamic Optics. *Biquarterly, Scholary Journal of Theoretical Principles of Visual Arts*, 6, 5-20.
- Komaroff, L. (1994). Paintings in Silver and Gold: The Decoration of Persian Metalwork and Its Relationship to Manuscript Illustration. *Studies in the Decorative Arts*, 2(1), 2-34.
- Leaman, O. (2012). *Islamic Aesthetics: An Introduction*. (Mohammad Reza Abolghasemi, Trans.). Tehran: Mahi.
- Loukonine, V. & Ivanov, A. (2010). *Persian Miniatures*. New York: Parkeston Press International.
- Masterpieces of Persian Art (2005). Tehran: Contemporary Arts Museum.
- Milstein, R., Ruhrdanz, K. & Schmitz, B. (1999). *Stories of the Prophets: Illustrated Manuscripts of Qisas al-Anbiya*. South Korea: Mazda Publisher.
- Namvar Motlagh, B. (2016). *Discovering Intertextuality: How A Theory & Criticism Emerges and Spreads*. Retrieved from:

http://anthropology.ir/article/4243.htm
- Pamuk, O. (2012). *My Name is Red*. (Tahmineh Zardasht, Trans.). Tehran: Morvarid.
- Pamuk, O. (2015). *Other Colors*. (Alireza Soleymani & Payam Yazdani, Trans.). Tehran: Akhtaran.
- Parpala, E. & Afana, R. (2013). Orhan Pamuk and the East-West Dichotom. *Interlitteraria*, 18(1), 42-55.
- Porter, Y. (2000). From the 'Theory of the Two Qalams' to the 'Seven Principles of Painting': Theory, Terminology, and Practice in Persian Classical Painting. In *Muqarnas: An Annual on the Visual Culture of the Islamic World*, XVII, 109-118.
- Rogers, J. M. (1986). *The Topkapi Saray Museum the Albums and Illustrated Manuscripts*. From the original Turkish by Filiz Cagman and Zeren Tanindi. Boston: Little, Brown & Company.
- Roxburgh, D. J. (2000). Kamal Al-Din Bihzad and Authorship in Persianate Painting. In *Muqarnas: An Annual on the Visual Culture of the Islamic World*, XVII, 119-146.
- Sims, E. (2002). *Peerless Images: Persian Painting & Its Sources*. Yale University Press
- Subtelny, M.E. (1997). The Timurid Legacy: A Reaffirmation and a Reassessment. *Cahiers d'Asie Centrale*, 3/4, 9-19.

URLs:
- URL1. http://anthropology.ir/article/4243.html
- URL2. https://metmuseum.org/art/collection/search/451399
- URL3. https://metmuseum.org/art/collection/search/452671