

بازآفرینی صورت و ساختار نقاشی ایرانی در رمان نام من سرخ

چکیده:

این مقاله با هدف مطالعه چگونگی بازآفرینی ساختار نقاشی های 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 می پردازد. این رمان - که نوشته اورهان پاموک، نویسنده ترکیه ای برنده نوبل ادبیات است - به شرح روایتی از نقاشان عثمانی می پردازد که در دربار سلطان عثمانی مشغول به کار بر روی نسخه ای مصور هستند. این روایت در بطن خود به چگونگی شکل گیری نسخه های مصور، روابط میان نقاشان و جهان دربرگیرنده این هنر می پردازد. بررسی ساختار رمان، به روشنی، نشان می دهد که، نگارگری ایرانی پایه اصلی روایت این رمان را شکل می دهد؛ به گونه ای که در چارچوب روایتی این رمان ارجاعات متعددی از نام شخصیت ها گرفته تا رجوع به تاریخ و مبانی زیبایی شناسی نگارگری ایرانی دیده می شود. از آن جا که اغلب پیش متن های مورد استفاده در این رمان بصری هستند، در بهترین شکل، ساختار رمان را می توان از طریق اکفراسیس مورد مطالعه و تطبیق قرار داد. اکفراسیس به رابطه میان کلمه و تصویر دلالت دارد و در واقع، به توصیف ادبی یک اثر هنری می پردازد. 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

مریم بی رنگ
دانش آموخته کارشناسی ارشد پژوهش هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران
Email: maryam.birang@gmail.com

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

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

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۹/۱۸

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۳/۱۴

پژوهش توصیفی - تحلیلی و برای گردآوری اطلاعات نیز از شیوه های کتابخانه ای استفاده شده است. یافته های این تحقیق نشان می دهد که، پاموک پیش متن های 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 اکفراسیس های عینی را - که نویسنده در رمان خود به توصیف آن ها پرداخته است - بازشناسایی و تبیین می کنیم؛ 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 می رویم که بازآفرینی های ذهنی پاموک از نقاشی های ایرانی در موقعیت های داستانی این رمان را نشان می دهند. ویژگی های محرز مکتب هرات در توصیفات صحنه های متعددی از رمان ارجاعات روشنی به مجالس نقاشی ایرانی دارد. تطبیق بخش هایی از این رمان با تصاویری که به آن ها ارجاع دارد، بر بینامتنیت و درهم تنیدگی صوری و ساختاری رمان نام من سرخ با نقاشی ایرانی صحه می گذارد.

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

“Painting taught literature to describe”
Orhan Pamuk

نحوه توصیف کردن را ادبیات از نقاشی آموخته است.

* این مقاله مستخرج از پایان نامه کارشناسی ارشد مریم بیرنگ با عنوان «مطالعه نحوه ی بازآفرینی جهان نقاشی ایرانی در آثار اورهان پاموک» به راهنمایی دکتر طاہر رضازاده و مشاوره دکتر محمد معین الدینی می باشد.

مقدمه

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 رمان نام من سرخ و نقاشی‌های ایرانی را مطرح و مصادیق آن‌ها را طی دوزبربخش اکفراسیس عینی و اکفراسیس ذهنی بررسی کرده‌ایم. در این‌جا نشان داده‌ایم که، اکفراسیس نقاشی‌ها، چه به صورت عینی و چه به صورت ذهنی، برای ساختن خرده‌روایت‌ها و فضاهای داستانی با مجلس‌سازی‌های نسخ مصور در نقاشی ایرانی برابری می‌کند.

روش پژوهش

این پژوهش، به شیوه 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. به منظور جمع‌آوری اطلاعات مورد نیاز نیز در این تحقیق از روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای استفاده شده است. ابزار اصلی نویسندگان در این روش، عمدتاً 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

رمان نام من سرخ اورهان پاموک، سرگذشت نقاشان عثمانی را بازگویی کند. این رمان، روایتی است از عشق، هنر، مرگ و تجربه زیسته آن نقاشان در بستر تاریخ. با وجود این، 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، به راحتی، می‌توان بن‌مایه‌های فرمی و معنایی این اثر داستانی را کاملاً برگرفته از جهان نقاشی ایرانی دانست.^۱ نه تنها 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 آکادمیک 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. با وجود این، حضور جهان نقاشی ایرانی در کار پاموک، صرفاً به موارد محتوایی محدود نمی‌شود. این نویسنده هوشیار، علاوه بر این، توانسته است ویژگی‌های ساختاری و صوری نقاشی ایرانی را نیز در صورت و ساختار کار خود به کار گیرد؛ به بیان دقیق‌تر و مشخص‌تر، به نظر می‌رسد پاموک برای تولید متن ادبی خود روشی را در پیش گرفته است که نقاشان ایرانی اعصار گذشته در تولید مجالس مصور به کار می‌برده‌اند. بر این اساس، رمان نام من سرخ، ملهم از نقاشی ایرانی، ماهیتی بینامتنی و نقل‌درنقلی پیدا کرده است.

از آن‌جا که، امکان بررسی همه‌انحای حضور و بازتاب جهان نقاشی ایرانی در رمان نام من سرخ در یک نوشتار کوتاه دانشگاهی فراهم نیست، در این مقاله، صرفاً، 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 این‌جا، منظور ما از ساختار، شاکله و

آنچه این پژوهش در پی آن است و در منابع بالا به آن پرداخته نشده است، تطبیق و رابطه ساختاری و صورتی روایت این رمان با مجالس نقاشی ایرانی است؛ اکفراسیس و یافتن بینامتنیت با متون و نگاره‌های پیشین، صرفاً، 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 بر آن؛ 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 ساختار نحوه آفرینش نقاشی ایرانی

به لحاظ ساختاری، نقاشی ایرانی عمدتاً، حاصل بازتولید، بازآفرینی و دگرسان‌سازی بافتاری نقاشی‌ها و مجالس نقاشی پیشین است. در واقع، 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 ایجاد 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، احتمالاً، 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 الگورا برای مجالس مشابه در متن نسخ مشابهی پیدا کرده باشند که در همان دوره و همان کارگاه یا در دوره‌ها و کارگاه‌های

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 ما حاصل کشمکش‌ها و تقلاهایی است که یک نویسنده-نقاش برای خلق اثری تلفیقی داشته است. ابراهیمی (۱۳۹۴)، در پایان‌نامه «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 به کارگیری نظریه پیش‌متنیت 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 نظریه پردازان 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 دوروش 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 روایت 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 می‌گنجد؛ قرنی که شاهد گذار از تصویرهای روایی متأثر 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 خود 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 جزئیات پرداخته است.

که راکسبرگ از آن با عنوان «زیبایی شناسی شباهت مندی» یاد می‌کند (Ibid: 136).

علاوه بر این، اخیراً، کشمیری و رهبرنیا، نقل و بازتولید پی‌درپی الگوهای نقاشی ایرانی را متأثر 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 به موجب این تکرارها دچار نوعی «تمایز» شده، با نشانه‌های بصری دیگر اشتباه گرفته نشوند. بدین ترتیب، تضمینی ایجاد می‌شود تا مخاطب درک دقیق‌تری از این نشانه‌ها به دست آورد. نقوش پرتکرار نقاشی ایرانی باعث تثبیت معنایی شده‌اند که به ذهن مخاطبان نشان متبادر می‌شود. این نقوش شخصیت‌هایی را ایجاد کرده‌اند که با توجه به الگوهای سه‌گانه «بازنمایی حالت»، «نمایش شخصیت» و «الگوهای مفهومی» بلافاصله با شناسایی می‌شوند و خصلت‌های خود را در همین جلوه‌های بصری بروز می‌دهند. از این رو، غالباً 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، مخصوصاً، خوش‌نویسی نیز هست. در واقع، گرابار شباهت مندی و تکرار مندی 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 روش شناسی 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 یک‌دستی خوش‌نویسی را الگوی تمرین و تولید نقاشی کرده‌اند. بدین سبب، حاصل کار نیز نوعی یک‌دستی دقیق و مشابهت محرز 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

بعدی تولید می‌شده‌اند. این روال تولید مجالس نقاشی حتی در مراحل اولیه شکل‌گیری کتاب‌آرایی ایرانی نمود بارزتری هم دارد (لیمن، ۱۳۹۱: ۵۰). طوری که، همانگونه که هیلن براند اظهار کرده است، شرایط غیرعادی تولید نسخ مصور در دوره ایلخانی، نقاشان کارگاه رشیدالدین فضل‌الله را بر آن داشته بود تا به منظور 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، صرفاً، به علت صرفه‌جویی کارگاهی نیست. راکسبرگ نشان می‌دهد که بازسازی، بازآفرینی و دگرسانی بافتاری نقاشی‌های قدیمی در نقاشی‌های جدید ایرانی منطقی 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 بر آن شده‌اند تا ضمن بازآفرینی اجزای کلیات آثار نقاشان بنام و برجسته پیشین، مخصوصاً 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 می‌نشانند - در نقاشی ایرانی، چنان‌که پیداست، مشابهت هرچه بیش‌تر آثار متأخران به کار قدما، اصل است و مهارت فنی معطوف به بازسازی و نقل هرچه بهتر آثار استادان برجسته پیشین از نوآوری مهم‌تر. در واقع، 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 مخاطبان نشان را تضمین می‌کرده است. بر این اساس، نقاشان ایرانی نه تنها درصد نفی و رد رابطه آثار خود با پیشینیان نشان بر نیامده‌اند، بلکه همواره، در تلاش بوده‌اند، تا میان بیان هنری خودشان و استادانشان رابطه‌ای هرچه آشکارتر و نزدیک‌تر برقرار کنند. گفت‌وگو مندی و رابطه مندی نقاشی‌های ایرانی موجب بروز زیبایی شناسی خاصی در این نوع بیان هنری گردیده است

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، نقاش باشی پیشین دربار، و قارا، یکی از محوری‌ترین شخصیت‌های داستان، از روی شیوه به خصوصی که قاتل، شاگرد عثمان، در کشیدن نقش‌ها داشته است سعی در کشف هویت او دارند. با توجه به توصیفات دقیق و جزء پردازانه‌ای که پاموک از مجالس نقاشی‌های ایرانی در این اثر داستانی خود داشته است و آنچه در مصاحبه‌های خود گفته است.^۵ 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 مهم‌ترین 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 منقرین اسب‌ها را به شیوه‌ای می‌کشیده که چندان رایج نبوده است و این تنها، نشانه‌ای است که می‌تواند رد پای قاتل را میان نقاشی‌ها بر ملا کند. استاد عثمان، نسخه‌ها را یکی یکی برمی‌دارد؛ لای آن‌ها را بازمی‌کند و تصاویر آن‌ها را نشان قارا می‌دهد (پاموک، ۱۳۹۱: اپیزود چهل و نهم، «نام من قارا»؛ Sims, 2002: 431-446): «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؛ «آب تنی 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 سلمان و ابسال» (Loukone and Iva- nov, 2010: 120); نسخه هفت اورنگ: ۶۵-۱۵۵۶، گالری هنر فریر، واشنگتن دی سی؛ «آمدن یوسف در مجلس زنان مصر» (Loukone and Ivanov, 2010: 105); هفت اورنگ جامی، نیمه قرن ۱۵، گالری هنر فریر؛ Milstein, Ruhr- danz and Schmitz, 1999: Pl. XLVI); 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

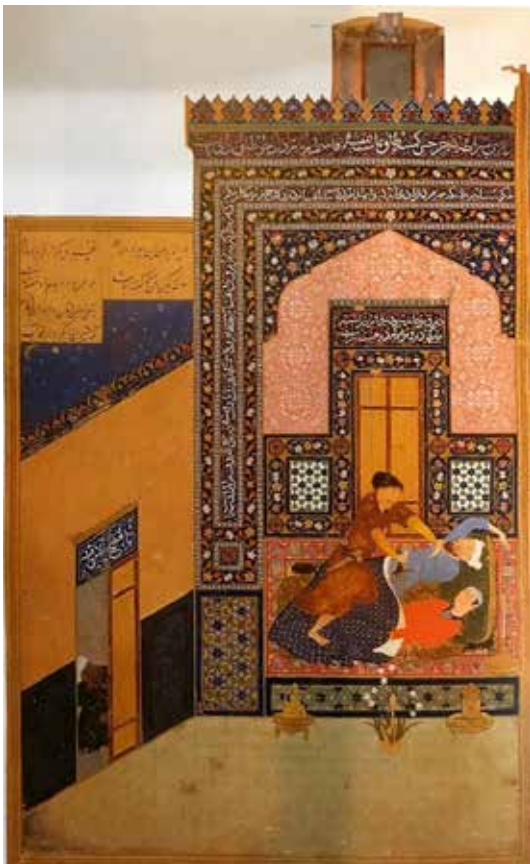
روی پیش‌متن‌های بصری و متنی جهان نقاشی ایرانی گزته برداری کرده و در فرمی جدید روایت کرده است. ساختار روایی نام من سرخ، در وابستگی کامل با پیش‌متن‌هایی است که در تولید این اثر داستانی مستقیماً دخیل بوده‌اند. بررسی روابط بینامتنی آن با نقاشی ایرانی و متون ادبی یکی از بهترین راه‌ها برای تبیین ساختار آن می‌باشد.^۵ اورهان پاموک مانند نقاشان ایرانی - که مجالس نقاشی خود را بر اساس 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 مشابه مجالس نقاشی و شخصیت‌هایی برگرفته از الگوهای رایج و تثبیت شده نقاشی ایرانی در روایت خود، از اصولی چون 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 باز نموده و منطبق بر الگوهای ذهنی مخاطب نقاشی ایرانی موجب فهم هرچه بهتر این اثر داستانی، به عنوان 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 گزته برداری دانست که نقاشان از طرح‌های نقاشی‌های دیگری می‌کردند.^۷ پاموک در ادبیات خود از نقاشی گزته برداری کرده است و گاه، این کار را مستقیماً، از روی نگاره‌ها انجام داده و گاه، متأثر 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.

۱-۲. 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 مذهبی - که در نقاش خانه کار می‌کند - آغاز می‌شود. در طول روایت متوجه می‌شویم، تحت تاثیر قرار گرفتن برخی از هنرمندان از اسلوب غربی از نظر برخی

خواهند خواند» (۳۵). در ادامه، قاتل، ماجرای قتل را در واگویی‌های خود طوری تعریف می‌کند که گویی ذهنش در تسخیر این نقاشی هاست. 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 رانمی‌بیند، صدای خس خس بشنوی و بفهمی شخص دیگری هم در اتاق حضور دارد! تجسم کنید، این شخص خنجر در دست دارد و بادست دیگرش گلویتان را می‌فشارد. در این هنگام، تزیینات دیوارها، پنجره‌ها و چهارچوب آن‌ها در نهایت ظرافت، نقاشی شده‌اند. شکوفه‌های پریچ و تاب فرش سرخ فام، هم رنگ فریادی صدایی است که از گوی شما بیرون می‌آید. تمام شکوفه‌های زرد و بنفشی که با ظرافت و شوق



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

از آتش» (شاهکارهای نگارگری ایرانی، ۱۳۸۴: ۲۷۰؛ ورقه از شاهنامه شاه طهماسبی، قرن دهم هجری قمری، موزه هنرهای معاصر تهران).

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 چهل و ششم، «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، ۱۴۹۵ میلادی، 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)؛ «آب تنی مه‌رویان» (Loukonine and Iva, 2010: 49: nov، 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، به منظور روشن شدن هر چه بیش‌تر بحث، سه مورد از توصیف‌های عینی راویان نام‌من 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 خیابان هاست، 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 بی خبری غافل‌گیر کرده و کشته است. او سعی کرده تا هم چون 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 (تصویرا)؛ «بیا بید به سراغ یکی از نقش‌های استاد استادان، پیر عالم نقاشی، استاد بهزاد برویم. صحنه جنایتی که در این نقش حکایت می‌شود، کاملاً، شبیه وضعیت من است» (پاموک، ۱۳۹۱: اپیزود چهارم، «مراقبات

در لابه لای متن روایت خودنمایی می‌کند. داستان‌های عاشقانه این نقاشی‌ها با تمرکز بیشتر در رمان بازگو می‌شود. در این بخش به نگاره‌ای می‌رسیم که استادان هرات، فرهاد را در مجلسی حزن‌انگیز نقش زده‌اند (تصویر ۲)؛ نقشی که فرهاد شیرین و اسبش را بر دوش 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 بر دوش گرفته است و دردمندان حمل می‌کند؛ صخره سنگ‌ها، ابرها و برگ‌های سه درخت سرو اصیل -که شاهد عشق فرهاد هستند- برای تاکید بر رنج و اندوه عشاق بالرزه‌های دستی دردمند و با چنان غمی نقش زده بود که من و استاد عثمان، بلافاصله حزن و طعم اشک آلود برگ‌های خزان زده را حس کردیم (پاموک، ۱۳۹۱: اپیزود چهل و نهم، «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 آن که قارا و استاد عثمان، توفیقی در یافتن سرنخی از نقاش 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، رد پای قاتل را از روی سبک نقاشی او پیدا می‌کند. پس از آن، خسته از جستجوی 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 شب هنگام، خسرو، سوار بر اسبش بر در قصر شیرین آمده و شیرین از پنجره در حال نگاه کردن به خسرو می‌باشد (تصویر ۳):

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، و قاری که در استعمال آب طلاست، تلاش ماهرانه‌ای که در ترکیب بندی صفحه انجام شده است، همه این‌ها را می‌بینی؟ اسب خوش اندام خسرو، چونان

باور نکردنی، زیبایی لحاف را نقش زده‌اند و تصویر پاهای لخت و مشمزکننده 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، «مراقبت خواهد شد خواند»: ۳۶)

دومین مثالی که در مورد اکفراسیسی عینی در این جامورد 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 رد پای نقاش قاتل را به دست آورند. روز اول، بی‌حاصل گذشته است. روز دوم، قارا و استاد عثمان مجبور حضور در خزانه اندرونی توپ‌قایی سرای را از سلطان می‌گیرند. روز اول حضور در خزانه شاهی، قارا و استاد عثمان، در جستجوی نشانه‌ای از قاتل، غرق در نقش‌ها و مجالس نقاشی می‌شوند و هر کدام را با ظرافت شرح می‌دهند. هر کدام از این نقش‌ها به ماجراهایی اشاره دارند که به چشم مخاطب حرفه‌ای نقاشی ایرانی هم چون مجموعه‌ای مصور

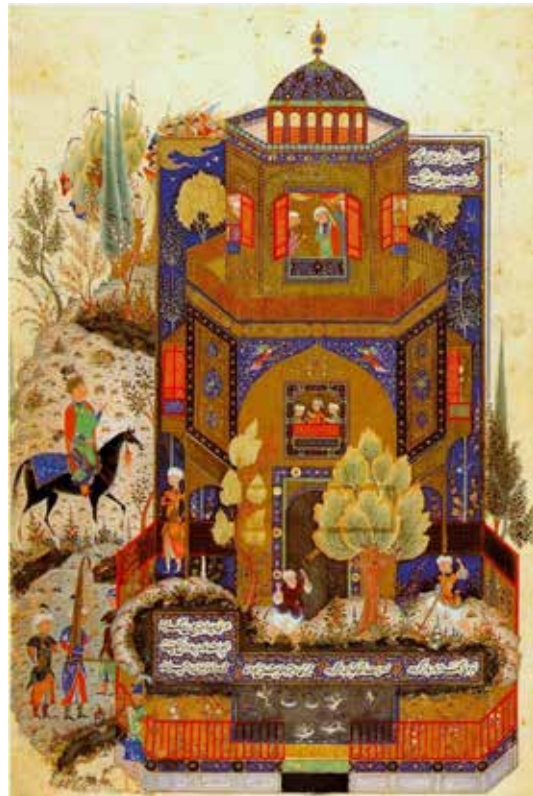


تصویر ۳: «بردوش کشیدن فرهاد، شیرین و اسبش را»، ورقی از خمسه نظامی، ۸۳۵ هجری، موزه آرمیتاژ (ماخذ: Adamova, 2012: 80).

گویی بر آسمان میخ کوب شده است (پاموک، ۱۳۹۱: اپیزود پنجاه و دوم، «نام من قارا»): ۴۸۸-۴۸۹)

۲-۲. بازآفرینی ذهنی نقاشی های ایرانی در رمان نام من سرخ نوع دیگری از اکفراسیس به بررسی رابطه کلام و متن با تصاویری می پردازد که اگرچه متاثر از آثاری واقعی است، ولی کاملاً ذهنی است و مابه ازای بیرونی عین به عینی برای آن ها نمی توان یافت. چنین توصیفات کلامی از یک اثر هنری را اکفراسیس ذهنی می نامیم (Hollander, 1998: 86). این نوع از اکفراسیس در موارد متعددی در رمان نام من سرخ یافت می شود. اولاً، پاموک، در جای جای این رمان با ظرافت یک نقاش، دست به ترسیم خرده روایت ها می زند و اگرچه برخی از آن ها مستقیماً، برگرفته از مجلسی خاص نیست، ولی متاثر از مجموعه ای از تصاویری است که برآمده از حافظه و تخیل بصری تعلیم یافته پاموک بر اثر تماشای نگاره هاست.^{۱۰} مخصوصاً زمانی که راوی-نقاشان رمان در خصوص آثار خودشان حرف می زنند، شاهد مجلس سازی های محرز این نویسنده با کلمات هستیم. مثلاً، در بخشی از داستان (پاموک، ۱۳۹۱: اپیزود دوازدهم، «مرا کلبک خوانند»): ۱۰۸-۱۰۹، که قارا به دنبال تشخیص نقاشان اصیل از نقاشان بی هنر، راهی خانه کلبک می شود؛ تا او را بیازماید؛ از او می خواهد آخرین نقاشی هایش را نشان بدهد. این جا، پاموک از زبان کلبک، و به شیوه تک گویی درونی به توصیف نقاشانه مجلسی می پردازد که اخیراً، تمام کرده است:

مجلس دو صفحه ای که هنگام آمدن قارا نقاشی می کردم، نجات محکومان و خانواده هایشان را در سایه التفات سلطان نشان می دهد، محکومانی که نتوانسته اند قرض هایشان را پس دهند. حاکم را همان طور که در جشن دیده بودم، بر فرشی نشاندم که رویش پراز کیسه های آخچای نقره بود. به فاصله کمی از سلطان، دفتر باشی را نشاندم و دفتری را به دستش دادم که از روی آن قرض های ثبت شده را می خواند. مقروض های محکوم را طوق به گردن و زنجیر شده به هم و در حضور سلطان، غرق درد و رنج با ابروانی درهم رفته و چهره ای 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 قرض هایشان از خزانه با خوشحالی تمام به زبان می آورند. بدون نقشه قبلی کنار آخرین محکوم

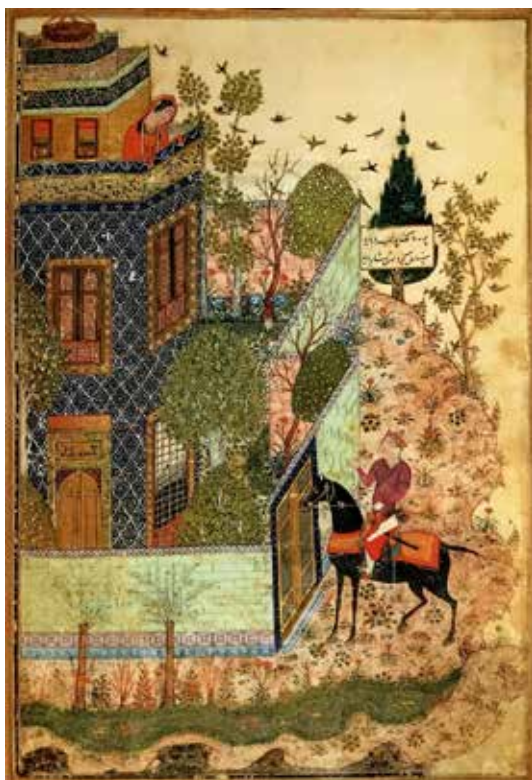


تصویر ۳: «خسرو بر در قصر شیرین»، ورقی از خمسه نظامی، هرات، اواخر قرن ۱۵؛ مجموعه کی پیرماخذ: (Loukonine and Ivanov, 2010: 53).

زنی ظریف و نازک اندام است. معشوق خسرو، شیرین، که از پنجره بالای سرش می نگرد، سردر گریبان دارد؛ اما چهره اش مملو از غرور است. گویی عشاق در فروغی، که عشق نقاش با رنگ، نسج و پوست تزئینات منقش بر آن ها تابانده است، تا ابد همان جا خواهند ایستاد. می بینی؟ سرها اندکی رو به سوی هم دارند؛ اما نیمی از تن شان رو به سوی ماست. چون که می دانند درون نقش جا گرفته اند و ما در حال تماشای آنان هستیم. به همین دلیل، سعی ندارند، دقیقاً، چیزی باشند که همواره دیده ایم. برعکس یادآوری می کنند که از حافظه خداوندی روی نقش جاری شده اند. به همین دلیل است که آن جا، درون این نقش، زمان متوقف شده است. هر چند حکایتی که به یاری این نقش نقل می شود، به جریان خود ادامه می دهد. اما این نقش مانند دختران جوان و محبوب و موقری که به خوبی تربیت یافته اند، بی آن که حرکتی نامتعارف از دست ها، بازوان، تن ظریف و حتی چشمان شان بروز کند، تا ابد به همین شکل بر جا خواهد ماند. پرنده نقش، بین ستارگان این شب ظلمانی، چونان قلب تپنده عاشقان، بال بال خواهد زد. اما در این نقش، درون زمانی بی انتها، معلق خواهد ماند؛ چنان که

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، پیچ داخل آن، خونسردی ات را از کف نده؛ به محض این‌که، پای درخت انار رسیدی، برگرد و پنجره روبه‌رو را ببین» (پاموک، ۱۳۹۱: اپیزود هفتم، «نام من قارا»؛ ۶۰). پس، قارا سوار بر اسب، جلوی خانه دواشکوبه 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 و رای مرا؟ نفهمیدم غمگین بود، لبخند می‌زد یا غمگانه لبخند می‌زد. اسب ساده‌دل! فریب قلبم را نخور! آرام بگیر. جسورانه برگشتم و مشتاقانه آن قدر تماشايش کردم که چهره رازآلود، ظریف و کوچکش پشت شاخه‌های



تصویر ۴: «آمدن همای در پای قصر همایون»، ورقی از دیوان خواجوی کرمانی، بغداد، ۷۹۹ هجری، کتابخانه بریتانیا، لندن (ماخذ: Grabar, 2009: fig. 30).

بدبخت، زنش را با لباسی به رنگ بنفش و با چهره‌ای زشت و دختر زیبایش را مغموم با فراجیه‌ای 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 هم خوانی 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 بیست و نهم، «من، انیشته»؛ ۲۴۴-۲۶۴؛ اپیزود پنجاه و هشتم، «مراقاتل خواهند خواند»؛ ۵۵۴-۵۸۴)، که با جزئیات روایی، که پاموک از آن بهره برده، یادآور برخی از مجالس قتل 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 جزئیات 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، جنوا و «صورت تابوت اسکندر» (Sims, 2002: fig. 58: شاهنامه بزرگ ایلخانی، اوایل قرن چهاردهم، گالری هنری فریر، واشنگتن) بی‌می‌بریم. در این‌جا نیز مثل قسمت مربوط به اکفراسیس عینی، سه مورد از توصیف‌های ذهنی راویان نام من سرخ را به صورت 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؛

میسرنشده بود. در این مدت، قارا و شکوره برای هم دیگر نامه می نوشتند و شرح حال می گفتند؛ تا این که روزی قارا فرصت را مناسب می بیند و طی نامه ای با شکوره در خانه متروکه ای، موسوم به خانه یهودی حلق آویز شده، قرار دیدار می گذارد. لرززان وارد باغچه متروکی شدم که روی آفتاب به خود نمی دید. بوی برگ های پوسیده، رطوبت و مرگ می داد. اما همین که پایم به خانه یهودی حلق آویز شده رسید، حس کردم در خانه خودم هستم. . . . لحظه ای بی حرکت ایستادم و منتظر ماندم. چیزی در باغچه تکان خورد، اما بلافاصله همه جا غرق در سکوت شد. . . . در سکوت احساس پیشمانی کردم، مرتکب اشتباه شده بودم، قارا نمی آمد؛ قبل از آن که غرورم بیش از این جریحه دار شود، به خانه برمی گردم. . . . 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 بیش تر با هم فاصله نداشتیم. هم دیگر را نگاه کردیم. . . . سکوتی حکم فرما شد. پچ پچ کنان گفت: لطفاً، روبنده ات را باز کن. گفتم: شوهر دارم، منتظر شوهرم هستم. با همان لحن قبلی گفت: روبنده ات را باز کن، شوهرت دیگر بر نمی گردد. . . . روبنده ام را باز کردم (پاموک، ۱۳۹۱: اپیزود بیست و ششم، «من، شکوره»؛ ۲۲۲-۲۲۴).

این صحنه چنان روایت شده است که می توان تاثیر نگاره هایی را - که ملاقات عشاق نقاشی ایرانی را به تصویر کشیده اند - در آن مشاهده کرد. برای مثال، می توان به مجلس عاشقانه ای اشاره کرد که در اوایل قرن هشتم یا اوایل قرن نهم هجری، احتمالاً، در تبریز کشیده شده است. این مجلس، دلبر و دل داده ای را مقابل یک دیگر ترسیم کرده است؛ که درست، مانند قارا و شکوره پاموک هم شوق دیدار دارند و هم شرم حضور (تصویر ۵). چنین پیوندی با نقاشی های ایرانی در روایت ادامه این صحنه نیز آشکار است. در این جا، شکوره، غرق در عشق و شادمانی حاصل از دیدار رودر روی قارا، خود را داخل انبوهی از مجالس بزم و سرور نقاشی های ایرانی می بیند و می نشاند و به شرح جزئیات برخی از آن ها می پردازد:

اگر حکایت رقت انگیز من در کتابی نوشته و توسط استادان افسانه ای هرات به تصویر کشیده شود، ما را چگونه به تصویر می کشند؟ می خواهم در همین مورد با شما حرف بزنم. پدرم برخی نقش های شگفت انگیز را نشانم داده است. ماجرای داستان، همگام با تصویر پیش می رود و تزیینات روی دیوار

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

با توصیفات که پاموک از زبان قارا از این صحنه می کند، علاوه بر مجالس متعدد «آمدن خسرو در پای قصر شیرین» (تصویر ۳)، (Adamova, 2012: 82)، خمسه نظامی، ۱۴۳۱، موزه ارمنی؛ Loukonine and Ivanov, 2010: 55)، خمسه نظامی، اوایل قرن پانزدهم میلادی، لندن، مجموعه کی (یر)، مجالسی چون «آمدن همای در پای قصر همایون» (تصویر ۴) نیز به ذهن متبادر می شود. هر چند خود قارا در ادامه داستان شباهت ماجرای این صحنه را با مجالس آمدن خسرو پای قصر شیرین به زبان می آورد. «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 پنجره شیرین» (پاموک، ۱۳۹۱: اپیزود هفتم، «نام من قارا»؛ ۶۰-۶۱).

یکی دیگر از مهم ترین موارد اکفراسیس ذهنی مربوط به قسمتی از داستان است که طی آن، بالاخره، قارا و شکوره، با وساطت کولی دوره گردی به اسم استر، هم دیگر را از نزدیک می بینند و با هم هم کلام می شوند. مدت ها بعد از آن که قارا، شکوره را پشت پنجره بالاخانه انیشته دیده بود، دیداری



تصویر ۵: «دیدار عشاق»، نقاشی با آب و رنگ روی کاغذ، احتمالاً تبریز، سال ۱۴۰۰-۱۴۰۵ میلادی، نیویورک، موزه متروپولیتن، شماره ۵۱، ۲۰، ۵۷ (ماخذ: URL).

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 نقاش خانه 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 سی و سوم، «نام

هم جنس 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 هم‌دیگر 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 بیست و ششم، «من، شکوره»: ۲۲۵).

مشخصاً، در این مورد، به‌طور مثال می‌توان به شباهت



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



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

رندی نقاشان زیرک در حفظ ترکیب نقش ممکن می‌شود. به این ترتیب مثلاً چشمی که قبل از هر چیز رشوه دادن من را دیده، وقتی در گوشه‌ای دیگر از نقش، نایب رامی بیند، که چهار زانو روی تشکچه قاضی نشست است، حتی اگر حکایت مان 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 رامی توان، 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 منحصر به فردی در آن وجود دارد.



تصویر ۹: «مجادله در محکمه قاضی»، ورقی از بوستان سعدی، هرات، ۸۹۳ هجری، بهزاد، دارالکتب مصر، قاهره (ماخذ: Bahari, 1997: fig. 51).

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

دومین نقش باید حاوی ظرافت‌های نقش‌هایی با دقت و تفصیل نقاشی‌های بهزاد از کاخ سلاطین، اجتماعات درباری، پذیرش سفرای فرنگی و ازدحام نمایندگان داخلی، یعنی حاوی مطالبه‌ها 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 ورد رشوه‌ای که به سویی 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



تصویر ۸: «حاکم شام»، ورقی از بوستان سعدی، ۱۵۲۵-۱۵۳۵، نیویورک، موزه متروپولیتن، شماره ۲۹۴، ۱۹۷۴ (ماخذ: URL3).

مستقیم به آن‌ها بخش‌هایی از زمان خود را به نگارش درآورده است - به عنوان اکفراسیس‌های عینی در نظر گرفتیم و مجالس دیگری را - که پاموک متأثر از آن‌ها صحنه‌هایی از روایت خود را خلق کرده است - به عنوان اکفراسیس‌های ذهنی تبیین کردیم. دسته دوم مجالسی هستند که عیناً وجود نداشته‌اند و آفریده ذهن آموخته و تعلیم یافته پاموک هستند و خصوصیات و جزئیاتی 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 رمان نویس ظاهر نشده است؛ بلکه در حکم نقاشی متبحر، که اصول و فنون صورت‌گیری را می‌داند، وارد میدان شده است. پاموک، به عنوان میراث‌دار نقاشان بزرگ هرات تیموری و تبریز صفوی، در تولید متن - نقاشی جدید خود، گاهی، عین مجالس نقاشی پیشین یا جزئیات 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 مخصوصاً 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.

بالا ترین درجه تسلط و اعتبار در این نوع هنر متعلق به هنرمندی است که در نقل و الگوبرداری آثار پیشینیان تبحر بیش تری دارد. این نوع تعامل و رابطه میان آثار قدیمی و جدید موجب نوعی زیبایی شناسی شده است؛ که به تعبیر راکسبرگ، زیبایی شناسی شباهت مندی نام گرفته است. مجلس برداری‌هایی که پاموک از نقاشی‌های قرن‌ها پیش کرده است، در اثری پست مدرنیستی مصداقی عینی از این نوع زیبایی شناسی می‌باشد. این اسلوب را می‌توان برآمده از مشق برداری‌ها، قلم‌گیری‌ها و اجرای هنر خوش نویسی دانست که نگارگری تحت تاثیر و در سایه آن رشد یافته است. نام من سرخ نیز اثری است که به همین شیوه با گزیده برداری 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 برگرفتن 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 مستندات آن که از مجالس نقاشی ایرانی آوردیم، نحوه بازنمایی آن‌ها را در رمان پاموک به دو گروه اکفراسیس‌های عینی و ذهنی تقسیم کردیم. مطابق این دسته بندی‌ها مجالسی را - که پاموک با توصیف و اشاره

پی‌نوشت

۱. یکی دیگر از پژوهش‌هایی که به مطالعه نگارگری ایرانی در یک اثر داستانی می‌پردازد، مقاله «بازشناسی مبانی نظری نگارگری ایرانی در زمان بوف کور» است. نویسندگان در این پژوهش به یافتن و تحلیل ترکیب بندی عناصر و نمادهای نقاشی ایرانی در رمان بوف کور می‌پردازند. سپس، شیوه‌های شخصیت پردازی و مجالس نقاشی را - که این رمان متأثر از آن است - بررسی می‌کنند. نک. (کشاوری و فهیمی فر، ۱۳۹۵: ۱۱۴-۱۴۱).
۲. البته، امروزه به یمن تحقیقات (Komaroff, 1994: 28-29) معلوم شده است که چنین شیوه‌ای محدود و منحصر به تولید نسخ مصور در کارگاه کتابخانه‌های سلطنتی نبوده، بلکه بیان باز نمودی و تصاویر پیکره دار عموم هنرها و صنایع این دوران، مثل فلزکاری و سفالگری و چه بسا، دوره‌های پیشین و پسین نیز مبتنی بر گزیده برداری از سرمشق‌های یک سان و از پیش تعیین شده بوده است.
۳. ظاهراً، اولین بار، سابتلنی است که دوران تیموری را دوران بروز نوعی خودآگاهی نسبت به ظرایف و مهارت‌های فنی و هنری و عصر شکل‌گیری ذائقه پیچیده پسند معرفی کرده است. او تدوین رساله‌های فنی متعدد در زمینه هنرها و صنایع گوناگون در این دوره را مهم‌ترین نشانه 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 قدیمی ترین سند ثبت وظایف و تولیدات هنرمندان کارگاه‌های سلطنتی به دوره تیموری بازمی‌گردد، رشد و رونق تاریخ هنرنویسی در سده‌های بعدی را نیز می‌توان حاصل و پیامد این خودآگاهی هنری دانست (Roxburgh, 2000: 125).

۴. ایوپورته ابعاد دیگری از پیروی جامعه نقاشی ایرانی از جهان خوش نویسی را نیز مطرح می‌کند. طبق نظری، از آن جا که، نقاشی ایرانی، جایگاه مقبول و متعالی خوش نویسی را نداشته است، لاجرم، به تبعیت از آن پرداخته تا مشروعیتی برای خود فراهم کرده و جایگاهی به دست آورد. از موارد پیروی نقاشی از خوش نویسی، به زعم پورته، یکی، ابداع اصول هفت‌گانه نقاشی در عهد صفوی به تبعیت از اقلام سته خوش نویسی است. دیگری، به وابستگی ترکیب بندی مجالس نقاشی، مخصوصاً از دوره تیموری به بعد، به مسطربندی‌هایی است که به منظور نگارش متن نسخ در کنار تصاویر آن‌ها ایجاد می‌شده است. پورته، علاوه بر این‌ها، فعل رقم زنی و نوع و اصطلاحات مربوط به آن در نقاشی ایرانی را نیز متأثر از خوش نویسی می‌داند (Porter, 2000: 110-112).

۵. آن چنان که در تبیین بینامتنیت مطرح می‌شود، متن‌ها از خلا به وجود نمی‌آیند و همواره، پیش متن‌هایی در تولید یک اثر دخالت دارند؛ ولو تفکراتی و دغدغه‌هایی باشد که نشأت گرفته از متون شفاهی، سنت‌ها، آیین، اسطوره‌ها، ایدئولوژی‌ها و تجربه‌های زیستی نویسنده است. کریستوادراین 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 به شمار می‌روند. این رمان بینامتنی‌های متعدد دیگری هم دارد. خود اورهان پاموک اذعان دارد که پشت رمانش نویسندگان دیگری نیز حضور دارند که مستقیماً یا تلویحاً به آن‌ها اشاره کرده است. نویسندگانی مثل امبرتو اکو، ایتالو کالوینو، بورخس، استاندال، داستایوفسکی، بالزاک و... نک. (Parpaland 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 پایه عرصه حیات گذاشته‌اند. نک. (Hollander, 1998: 86).

۸. نک. (پاموک، ۱۳۹۴: فصل‌های ۵۸-۵۹).

۹. اکفراسیس را در تکنیک سوزن‌سازی از تصاویری نیز می‌توان دید که پاموک به عنوان راوی‌های این اثر داستانی انتخاب کرده است. اسب، درخت، سکه و... بر اساس 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 جزئیات 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 (نقاش قاتل) از زوی 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 جاگمان مدیر کتابخانه کاخ موزه بود، قبل از نوشتن هم گفتگوهای دور و درازی با هم 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 ۱۹۹۰ م، که ویتترین‌ها 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 ظاهراً، وابسته به نسخه خاصی نیست یا دست‌کم اطلاعاتی در خصوص نسخه احتمالی آن وجود ندارد و احتمالاً، به صورت مجزا و بدون متن ترسیم شده است. پاموک در این رمان بارها به رابطه تنگاتنگ متن و تصویر اشاره کرده، و این‌ها را چنان به هم وابسته دانسته است که یکی بدون دیگری امکان وجودی نمی‌یابد. برای مثال، او، در بخشی از داستان از زبان انیشتنه و خطاب به قارامی‌گوید: «هر نقاشی 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، فوراً، نقش آن به کمک‌مان می‌آید. هر حکایتی با رنگ‌های نقاشی شکوفای می‌شود. هیچ‌کس نمی‌تواند تصویری را که حکایتی پشت آن نیست، بفهمد» (پاموک، ۱۳۹۱: ۱۳۹۱). «نام من انیشتنه» (۴۷). می‌توان تصور کرد او در این جاتلاش 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 بزدانی، 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»، پژوهش‌های ادبی، شماره ۵۴، ۱۱۴-۱۴۱.
- کشمیری، مریم ورهبرنیا، زهرا (۱۳۹۷). «تبیین الگوبرداری، ریزنگاری و حجم‌پردازی در نگارگری ایرانی بر پایه 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 زیبایی‌شناسی اسلامی*، ترجمه محمد رضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۵). «کشف بینامتنیت، چگونگی پیدایش و گسترش یک نظریه و نقد»، انسان‌شناسی 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 Aesthetics*, 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 Red¹

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.

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)

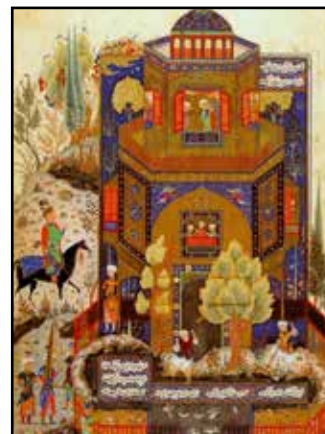
Assistant Prof., Department of Art, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

Email: tahirrizazadeh@gmail.com

Mohammad Moeinaddini

Assistant Prof., Department of Art, Sooreh University, Tehran, Iran.

Email: m.moeinadini@yahoo.com



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's 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 Two 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 Aesthetics*, New York: Oxford.
- Keshavarz, H. & Fahimi, A.A. (2016). Recognition of Persian Paintings' Theoretical 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, Scholarly 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 Dichotomy. *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>