Arshive of SID

شناسه دیجیتال (Doi): 10.22059/JOR-201601-1343 (R3)
شاپای چاپی (issn): ۴۱۳۱-۲۵۸۸
نشانی اینترنتی مجله: http//jor.ut.ac.ir، پست الکترونیک: pajuhesh@ut.ac.ir

بررسی تطبیقی- ترامتنی تأثیر کتاب‌نگاره‌های مکتب هرات بر اورهان پاموک با تأکید بر داستان *خسرو و شیرین* نظامی و رمان *نام من سرخ*

مرضیه ابراهیمی*
کارشناس ارشد پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران.

فتانه محمودی**
دانشیار پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران.

(تاریخ دریافت: ۹۴/۱۱/۱۸، تاریخ تصویب: ۹۵/۰۳/۲۵، تاریخ چاپ: شهریور ۱۳۹۷)

چکیده

پژوهش‌های نوین تطبیقی با به‌کارگیری روش‌های نقد بینامتنی به دنبال کشف روابط متون با یکدیگرند. ژرار ژنت، در الگوی ترامتنیت، از مناسبات میان متون سخن می‌گوید. به تعبیر وی، ترامتنیت هرآن چیزی است که یک متن را در ارتباط با متون دیگر قرار می‌دهد. در نگارگری ایرانی، متون تصویری غالباً با الهام از متون کلامی خلق می‌شوند. مکتب هرات از برجسته‌ترین مکاتب نگارگری ایران است که هم‌نشینی کلام و تصویر در کتاب‌نگاره‌های آن بسیاری از هنرمندان جهان را تحت تأثیر قرار داده است. نزدیک به شش قرن پس از خلق این آثار، در ادبیات معاصر ترکیه، اورهان پاموک، در رمان *نام من سرخ* به خلق روایتی دربارهٔ نگارگری می‌پردازد. اهمیت نگاره‌های مکتب هرات در این رمان به‌گونه‌ای است که گویا بخشی از داستان در زمینهٔ این نگاره‌ها رخ می‌دهد. این پژوهش با بهره‌گیری از نظریهٔ ترامتنیت ژنت به بررسی چگونگی بازتاب کتاب‌نگاره‌های مکتب هرات در رمان نام من سرخ پرداخته است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد، رمان *نام من سرخ* نتیجهٔ تراگونگی خلاقانهٔ کتاب‌نگاره‌های مکتب هرات است و بیش‌متنی بر این آثار قلمداد می‌شود.

واژه‌های کلیدی: ژنت، ترامتنیت، *نام من سرخ*، اورهان پاموک، مکتب هرات.

* نویسنده مسئول: E-mail: marzieh_e_1@yahoo.com
** E-mail: mahmoudi1965@ymail.com

www.SID.ir

Arshive of SID

۱- مقدمه

کتاب‌نگاره‌های مکتب هرات تیموری، به عنوان مهم‌ترین آثار هنری باقی‌مانده از دوران حکومت سلطان حسین بایقرا، حاصل ادغام رسانهٔ هنر کلامی، یعنی ادبیات با رسانهٔ هنر تصویری، یعنی نقاشی است. نکتهٔ حائز اهمیت در این هم‌کناری، پیشی گرفتن کلام بر تصویر است؛ بدین معنا که در این آثار، نقاشی به عنوان امر پسین در نظر گرفته شده و برآمده از امر پیشینی چون شعر است. توجه به این نکته، بررسی این آثار را وارد حوزهٔ پژوهش‌های تطبیقی می‌کند. پژوهشگران بسیاری چون یعقوب آژند در کتاب *مکتب نگارگری هرات* (۱۳۸۷)، بازل گری در کتاب *نقاشی ایرانی* (۱۳۸۴)، روئین پاکباز در کتاب *نقاشی ایرانی (از دیرباز تا امروز)* (۱۳۸۹)، شیلا کن‌بای در کتاب *نقاشی ایرانی* (۱۳۸۹)، رابینسن، ب.و در کتاب *هنر نگارگری ایران* (۱۳۸۴) و عبادالله بهاری در کتاب *بهزاد، استاد نقاشی ایرانی* (۱۹۹۷) به مطالعهٔ مکتب نگارگری هرات پرداخته‌اند، و در تمامی این آثار ضمن توصیف ویژگی‌های این مکتب، نگاره‌ها، واسطه‌ای برای فهم بهتر متن کلامی و وسیله‌ای برای بازنمایی یک حکایت ادبی در نظر گرفته شده‌اند. اما آیا رابطهٔ میان متن کلامی و تصویری در این کتاب‌نگاره‌ها، تنها حاصل تأثیر متن ابتدایی بر متن پسین و تقلید متن پسین از متن ابتدایی است؟

پژوهش‌های نوین تطبیقی از حوزهٔ تأثیر و تأثرات فراتر رفته است و با به‌کارگیری روش‌های نقد بینامتنی و گفت‌وگومندی به بازخوانی متون و کنش‌های دلالت‌مندی متون در دو محور هم‌زمانی و درزمانی می‌پردازد (نجومیان، ۱۳۹۱،۱۳۵). بنابراین، پس از بینامتنیت، ما دیگر به دنبال تأثیر این متن بر آن متن نیستیم و به جای «سلسله‌مراتب» از «شبکه» سخن می‌گوییم. متون، به این تعبیر، در هم تنیده شده‌اند و همواره به هم مدیون‌اند. هر متن دربارهٔ متن دیگر سخن می‌گوید و متون به هم وابسته‌اند و این سبب می‌شود که فرایند دلالت پویا باشد (همان ۱۳۲).

بنابر تعبیر فوق، نگاره‌های مکتب هرات تیموری که خوانشی خلاق از متون ادبی فارسی هستند، می‌توان حاصل گفت وگویی بی‌پایان میان متون کلامی و تصویری، خالق آن‌ها و زمینهٔ فرهنگی و گفتمانی که متون در آن‌ها خلق شده‌اند، دانست. پس از خلق متون تصویری در مکتب هرات تیموری این گفتگو پایان نمی‌یابد، بلکه میان این آثار، مخاطب آن‌ها و زمینهٔ فرهنگی و گفتمانی که متن در آن‌ها مشاهده یا خوانده می‌شود، ادامه می‌یابد و تا آن‌جایی پیش می‌رود که متون تصویری مکتب هرات که خود نسبت به متون کلامی، امر پسین، تلقی می‌شدند به امری پیشین تبدیل شود و نتیجهٔ چنین دلالت پویایی، خوانشی جدید و متفاوت خواهد بود که یک نمونه از آن در رمان *نام من سرخ* قابل مشاهده است.

www.SID.ir

Arshive of SID

رمان *نام من سرخ* نوشتهٔ فرید اورهان پاموک، نویسندهٔ ترک برندهٔ نوبل ادبی است. این رمان که با قتلی مشکوک در نقاش‌خانهٔ سلطنتی سلطان مراد سوم عثمانی آغاز می‌شود، شرح شیفتگی نقاشان دربار عثمانی به مکاتب نگارگری ایرانی و از جمله نگاره‌های مکتب هرات است. رمان دوازده راوی مختلف دارد که هر یک قطعه‌ای از حقیقت و گاه دروغ را برای مخاطب روایت می‌کنند. روایت این راویان که هریک به نوعی با نقاش‌خانهٔ دربار عثمانی ارتباط دارند، با تصاویر و به خصوص نگاره‌های مکتب هرات درهم می‌آمیزد و این آمیختگی به گونه‌ای‌ست که گویا بخشی از داستان در زمینهٔ نگاره‌های مکتب هرات رخ می‌دهد. اهمیت تصاویر در این رمان، به اندازه‌ای‌ست که کشف قاتل-که بی‌شک یکی از نقاشان دربار عثمانی است- تنها از روی اسلوب نقاشی‌اش ممکن است و پی بردن به این اسلوب تنها در خلال بررسی نگاره‌های مکتب هرات که الگوی کار وی بوده‌اند، ممکن می‌شود.

این رمان علاوه بر تأثیرپذیری از نگارگری شرقی و فضای آن، با نگاهی به غرب و الهام از ادبیات غربی شکل گرفته است. گویی ذهن نویسنده نیز همچون پیرنگ داستان در کشمکش میان اندیشهٔ غربی و شرقی و تأثیرپذیری از هردو فضاست. از جمله آن‌که نام رمان (*نام من سرخ*) بلافاصله نام رمانی از امبرتو اکو[۱] یعنی *نام گل سرخ*[۲] را به ذهن متبادر می‌سازد. شخصیت اصلی رمان اکو یک کشیش است و محل وقوع داستان صومعه‌ای قرون وسطایی است با کتابخانه‌ای که جزئیات آن با کلمات و تصاویر به کار رفته موبه‌مو توصیف شده است (اریکسون، ۱۳۸۴، ۳۸). محل وقوع داستان پاموک نیز قصر پادشاهان عثمانی در قرن شانزدهم میلادی است با خزانه‌ای که جزئیات کتب و مرقعات آن به تفصیل شرح داده شده و شخصیت‌های اصلی آن نقاشان دربار عثمانی هستند. در *نام گل سرخ* ساختاری با دو دیدگاه موجود است. «یک دیدگاه باز و مدرن (که واژگان اصلی آن خرد و تجربه‌باوری و لغزش‌پذیری و نام‌انگاری و انسان‌باوری است)، و یک دیدگاه سنتی و آمرانه (که واژگان اصلی آن ایمان و حقیقت و تعصب و جزم‌اندیشی و متافیزیک و واقع‌انگاری فلسفی است). این‌ها مهم‌ترین دیدگاه‌هایی هستند که در ساختار رمان و گسترش پیرنگ آن می‌بینیم و مرزهای آن کاملاً آشکار و روشن است» (همان، ۳۹). در رمان پاموک نیز دقیقاً با چنین ساختاری روبه‌روییم، گروهی از نقاشان دربار عثمانی تحت تأثیر یکی از کارگزاران شاه، انیشته افندی، به نقاشی غربی روی آورده‌اند که بر پایهٔ خرد، تجربه‌باوری و انسان‌باوری رنسانس تجلی یافته

---

۱. Umberto Eco

۲. *The Name of the Rose*

www.SID.ir

Arshive of SID

بود و به دنبال اعمال چنین تغییراتی در نقاشی اسلامی–ایرانی هستند که در آن زمان اسلوب غالب در نقاشی دربار بوده و پایهٔ آن بر ایمان، متافیزیک و به تصویر کشیدن جهان از دید خداوندی است.

شباهت‌ها و تفاوت‌های فراوانی میان *نام گل سرخ* و *نام من سرخ* وجود دارد که نشان از تأثیرپذیری پاموک از رمان اکو دارد، اما آنچه در این جستار مورد توجه است بررسی چگونگی بازتاب نگاه شرقی و کتاب‌نگاره‌های مکتب هرات در رمان *نام من سرخ* است.

برین لیوری[۱] در یادداشتی با عنوان «در بحبوحهٔ تغییر، جایی که قاره‌ها با یکدیگر ملاقات می‌کنند» ذیل این رمان می‌نویسد،

> «در سنت نگارگری اسلامی، نقاشی تقریباً همیشه داستانی تاریخی و یا افسانه‌ای کهن را همراهی می‌کند. پاموک به بهانهٔ توصیف مینیاتورها تعداد زیادی از این حکایات را در داستان خود می‌آورد. از جمله حکایت نظامی از عاشق شدن شیرین بر تصویر خسرو» (لاوری، ۲۰۰۳).

سارا اسمیت[۲] نیز در یادداشتی با عنوان «جنایت در مینیاتور» رمان *نام من سرخ* را فراتر از یک داستان جنایی می‌داند. وی معتقد است، «پاموک در این رمان به تأمل در عناصر و ایده‌هایی در خصوص هنر می‌پردازد. مواردی از این دست که با توجه به وجود حامیان هنر چه کسی مسئول محتوای یک اثر است؟ هنرمند یا پادشاه؟ همچنین هویت هنرمندان چگونه قابل تعریف است؟ آیا نقاش باید اثرش را امضا کند؟ آیا خالق اثر نیز اهمیتی دارد؟ و اینکه در ارزیابی نقاشی، چه چیزی یک اثر هنری را شگفت‌انگیز می‌کند؟»(اسمیت، ۲۰۱۵)

همچنین جاناتان لوی[۳] ذیل مرور رمان *نام من سرخ* با عنوان «مصیبت» می‌نویسد،

> «راویان هنرمند در داستان پاموک، گروهی از نقاشان دربار عثمانی هستند. مردانی که تمام عمر به قصه‌های نقال قهوه‌خانه گوش سپردند و داستان زندگی نوابغ هنرمندی را خواندند که نگاره‌های آن‌ها، افسانه‌های ایرانی را مزین کرده بود. هنرمندانی که تمام عمر با هنری پارادوکسیکال سروکار داشته‌اند. هنر تصویرگری داستان‌های کهن با تصاویر

---

۱. Brain Lavery

۲. A.Sarah Smith

۳. Jonathan Levi

www.SID.ir

Arshive of SID

جدید، به‌طوری کـه ایـن تصـاویر هـم زیبـا باشـند و هـم پیـرو زیبـایی‌شناسـی و روش استادان قدیم، و هیچ اثری از فردیت و اسلوب شخصی در آن‌ها مشخص نشـود» (لاوری، ۲۰۱۵).

مرور آرای فوق شاهدی بر نفوذ سنت نگارگری ایرانی- اسلامی و آمیزش تصـویر و کـلام در روایت پاموک است و همچنین مؤکد این نکته، که فهم این اثر مسـتلزم مطالعـه‌ای تطبیقـی میان رمان *نام من سرخ* و کتاب‌نگاره‌های مکتب هرات اسـت. از آن‌جـا کـه در ادبیـات تولیـد معناهای متکثر و ممکن یکی از دغدغه‌های متون ادبی است، در این رمان، تصویر به بخشی از متن بدل می‌شود و بر تفسیر متن اثر می‌گذارد. یکی از روش‌های تفسـیر متـون، بـه کـارگیری نظریهٔ بیش‌متنیت ژنت است.

هدف از این پژوهش، بررسی چگونگی بازتاب کتاب‌نگاره‌هـای مکتـب هـرات (بـه طـور خاص، نگاره‌های این مکتب از داستان *خسرو و شیرین*) در رمان *نام من سرخ* است. در تحلیل روابط میان آثار مذکور از نظریهٔ بیش‌متنیت ژنت بهره خواهیم برد و نیل به هـدف اصـلی ایـن پژوهش، از طریق پاسخ‌گویی به سؤالات زیر ممکن می‌شود،

۱، چه نقاط اشتراکی میان عناصر داستانی (زاویهٔ دید، شخصیت و رخـدادها) آثـار مـذکور وجود دارد که بیانگر بازتاب کتاب‌نگاره‌های مکتب هرات (به طـور خـاص، نگـاره‌هـای ایـن مکتب از داستان *خسرو و شیرین*) در رمان *نام من سرخ* است؟

۲، چگونه می‌توان رمان *نام من سرخ* را نتیجهٔ تراگونگی یا تغییر خلاقانهٔ کتاب‌نگـاره‌هـای مکتب هرات دانست؟

۲- پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش‌های گوناگونی پیرامون مقایسهٔ منظومهٔ *خسرو و شیرین* نظامی با آثار ادبـی دیگر کشورها صورت گرفته است، همچنـین تعـدادی از پژوهشـگران بـا بـه‌کـارگیری نظریـهٔ ترامتنیت ژنت به مقایسهٔ متون هنری و ادبی مختلف پرداخته‌اند. در ادامه به طـور مختصـر بـه شرح برخی از این پژوهش‌ها پرداخته‌ایم.

۱. بهنام (۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان «شاهنامهٔ فردوسـی پـیش‌مـتن سـترگ شـاهنامهٔ شـاه طهماسب (بر بنیاد نظریهٔ ترامتنیت ژنت)» با به‌کارگیری نظریهٔ ترامتنیـت ژنـت بـه ایـن نتیجـه رسیده است که نشانه‌هایی صریح از شـاهنامهٔ فردوسـی در تصـاویر شـاهنامهٔ شـاه طهماسـب

www.SID.ir

Arshive of SID

موجود است که سبب می‌شود شاهنامهٔ فردوسی به عنوان پیش‌متنی بر شاهنامهٔ شاه طهماسب در نظر گرفته شود.

۲. اصفهانی و حقی (۱۳۸۹) در مقاله‌ای با عنوان «شیرین و پاملا (بررسی تطبیقی *خسرو و شیرین* نظامی و *پاملای* ساموئل ریچاردسون)» به مقایسهٔ *خسرو و شیرین* نظامی و *پاملای* ساموئل ریچاردسون پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که مضمون اصلی هردو اثر، پیروزی بردباری، عفت و پاکدامنی بر خودکامگی و هوس‌بازی است.

۳. جوادپور و طحان (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان «قرابت‌های مضمونی *خسرو و شیرین* و *رمئو و ژولیت*» به مقایسهٔ این دو داستان پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که شباهت شگفت‌انگیزی میان این دو داستان وجود دارد و از آنجائی‌که میان دو شاعر تفاوت‌های فرهنگی و تاریخی موجود بوده و امکان مطالعهٔ آثار نظامی به دلیل نبود وسایل ارتباطی برای شکسپیر میسر نبوده است، علت این شباهت چیزی نیست جز گستردگی دامنهٔ ادبیات در سطح جهان، علاقهٔ انسان‌های مختلف به داستان و داستان‌پردازی و درک معنای مشترک از مفاهیمی چون عشق، دوستی، فداکاری و نظایر آن در همه جای دنیا و به وسیلهٔ انسان‌های گوناگون.

۴. حق روستا و وحیدزاده (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی-بینامتنی تأثیر گابریل گارسیا مارکز بر ادبیات داستانی فارسی با تأکید بر دو اثر *صد سال تنهایی* و *بالون مهتا*» با به‌کارگیری نظریهٔ ترامتنیت ژنت به بررسی تطبیقی این دو اثر پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که دو داستان از لحاظ محتوایی، نحوهٔ روایت، شخصیت‌پردازی و موقعیت جغرافیایی که داستان در آن رقم می‌خورد، دارای شباهت بوده و تأثیر رمان مارکز بر کتاب *بالون مهتاب* کاملاً مشخص است.

۵. طلائی، طغیانی و طلائی (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان «مقایسهٔ تطبیقی منظومهٔ *لیلی و مجنون* نظامی و نمایشنامهٔ *سیرانودوبرژراک* روستان از منظر بیش‌متنیت ژرار ژنت» با به‌کارگیری نظریهٔ بیش‌متنیت ژنت به بررسی تطبیقی دو اثر پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که بر اساس این نظریه شباهت‌هایی میان دو اثر قابل مشاهده است.

پیش از این مقاله، پژوهش مستقلی پیرامون بررسی تطبیقی- ترامتنی تأثیر کتاب‌نگاره‌های مکتب هرات بر اورهان پاموک صورت نگرفته است. برآنیم تا در این جستار به بررسی دقیق این موضوع بپردازیم.

www.SID.ir

Arshive of SID

۳- بحث و بررسی

۳-۱- نگاهی به نظریهٔ ترامتنیت ژنت

یک متن از بخش‌های متعدد ساخته شده از بسیاری از فرهنگ‌ها نشئت گرفته و وارد روابط متقابل مکالمه، هجو، و مجادله می‌شود (بارت در آلن، ۱۹۰،۱۳۸۰). این جملهٔ پر مغز از رولان بارت، علاوه بر آن‌که نشان‌دهندهٔ ویژگی‌های یک متن است، به خوبی لزوم و اهمیت مطالعات تطبیقی را متذکر می‌شود. این روش مطالعه از آن جهت حائز اهمیت است که موجب شناخت ژرف‌تری از متون می‌شود، زیرا که متون در شبکه‌ای به هم پیچیده قرار گرفته‌اند و هیچ متنی نه مستقل خوانده می‌شود و نه مستقل نوشته می‌شود (نجومیان، ۱۳۲،۱۳۹۱). یکی از روش‌های مطالعاتی که به کشف این روابط پیچیده منجر می‌شود، بینامتنیت است. نظریهٔ بینامتنیت با آرای میخائیل باختین و نظریهٔ مکالمه‌گرایی یا گفتگومندی او آغاز شد. از نظرگاه باختین همهٔ کلمات دست دوم هستند و به دیگران تعلق دارند و برای به‌دست آوردن کلمه و معنا، استفاده‌کنندگان هر زبان با هم درگیر مکالمه می‌شوند و کلمات از فردی به فرد دیگر دست به دست می‌شوند و رایحهٔ صاحب قبلی‌اش را از دست نمی‌دهند (غلام‌حسین‌زاده و غلام‌پور، ۷۶،۱۳۸۷). پس از باختین، ژولیا کریستوا نظریهٔ بینامتنیت را بسط داد. به اعتقاد وی هر متن نقطهٔ تلاقی متون با یکدیگر است و هیچ مؤلفی به یاری ذهن اصیل خود به آفرینش هنری دست نمی‌یابد، بلکه هر اثر واگویه‌ای از مراکز شناخته و ناشناختهٔ فرهنگ ماست (احمدی، ۳۲۷،۱۳۷۰).

پس از کریستوا، ژرار ژنت[۱] در الگوی نظری ترامتنیت از مناسبات میان متون سخن گفت. ژنت معتقد است ترامتنیت «هر آن چیزی است که آشکارا یا پنهان یک متن را در ارتباط با متون دیگر قرار می‌دهد» (ژنت، ۱۹۸۲، ۷). ترامتنیت در نگاه ژنت دارای پنج قسم است که به ترتیب عبارت‌اند از، بینامتنیت[۲] (در تعریف محدود خود شامل عمل نقل قول و سرقت ادبی می‌شود.)، سرمتنیت[۳] (رابطهٔ یک متن با انواع ادبی و ژانرها)، پیرامتنیت[۴](رابطهٔ یک متن با عنوان، مقدمه، یادداشت‌ها و تصاویر)، فرامتنیت[۵](رابطهٔ یک متن با تفاسیرش) و بیش‌متنیت[۶].

---

۱. Gerard Genette
۲. Intertextuality
۳. Archytextuality
٤. Paratextuality
٥. Metatextuality
٦. Hypertextuality

www.SID.ir

Arshive of SID

ژنت تحقیق خود را محدود به حوزهٔ بیش‌متنیت کرده است. در نگرهٔ ژنت، هرگاه متن الف با متن ب تلفیق شود، به‌طوری که متن ب، تفسیری برای متن الف نباشد، رابطهٔ آن‌ها بیش‌متنی است؛ بدین معنا، که متن ب به عنوان بیش‌متن و متن الف به عنوان پیش متن در نظر گرفته می‌شود (کارار، ۱۹۸۴، ۲۰۵). به طور کلی ژنت، بیش‌متنیت را بیانگر هرگونه روابطی می‌داند که متن ب یا همان بیش‌متن را، با متن الف یا همان پیش متن متحد کند (ژنت، ۱۸۲، ۵)

در بیش‌متنیت روابط میان متون نه بر اساس هم‌حضوری که بر اساس برگرفتگی بنا شده است. به عبارت روشن‌تر اگر در بینامتنیت حضور بخشی مورد توجه است، در بیش‌متنیت تأثیر کلی و الهام‌بخشی کلی مورد نظر است (نامورمطلق، ۱۳۸۶، ۹۵).

کتابی که ژنت در آن مفصلاً به موضوع بیش‌متنیت می‌پردازد، *الواح بازنوشتنی*[۱] نام دارد. الواح بازنوشتنی به نوع خاصی از نسخهٔ خطی اشاره دارد که متن اولیهٔ نوشته شده در آن پاک شده و متن دیگری روی آن نوشته شده است، اما با این حال در روشنایی می‌توان نوشتهٔ اولیه را دید. برای فهم مصداق استعاری این واژه در فلسفهٔ شعری، این نکته باید اضافه شود، کشف معنای متن اولیه به طور قابل توجهی به خوانش صحیح متن دوم کمک می‌کند (کارار، ۱۹۸۴، ۲۰۵). الواح بازنوشتنی نشان‌دهندهٔ لایه‌های نوشتارند و استفادهٔ ژنت از این اصطلاح حاکی از موجودیت ادبیات در درجهٔ دوم است، یعنی ادبیات به عنوان بازنویسی غیر اصیل از آنچه پیش از این نوشته شده است (آلن، ۱۳۸۰، ۱۵۵).

بازیابی ژنت از«ادبیات در درجهٔ دوم» برپایهٔ یک دوگانهٔ اساسی است که یک قطب آن بر تراگونگی یا تغییر استوار است و قطب دیگر آن بر همان‌گونگی یا تقلید. به طور خلاصه می‌توان گفت، بیش‌متنیت می‌تواند نتیجهٔ تغییر پیش‌متن باشد، مانند *اولیس*[۲] که نتیجهٔ تغییر و دگرگونگی *اُدیسه*[۳] است، یا آن‌که نتیجهٔ همان‌گونگی یا تقلید از پیش‌متن باشد، مانند *آنه‌ئید*[۴] که نتیجهٔ تقلید از *اُدیسه* است (کارار، ۱۹۸۴، ۲۰۶). رمان *اولیس* نوشتهٔ جیمز جویس[۵]، ریشه در اساطیر یونانی به ویژه اُدیسهٔ هومر دارد. جویس در این رمان تنها با اشارات بینامتنی و تلمیحی

---

۱. palimpsests

۲. Ulysses

۳. Odyssey

۴. Aeneid

۵. James Joyce

www.SID.ir

Arshive of SID

از این اسطورهٔ یونانی بهره برده است و حاصل تغییر و دگرگونی این اسطورهٔ یونانی است، حال‌آنکه *آنه‌ئید* نوشتهٔ ویرژیل[۱] شاعر رومی، داستانی است که به تقلید از *اُدیسهٔ* هومر نگاشته شده است. در *اُدیسهٔ* هومر می‌خوانیم که اولیس یکی از پهلوانان یونانی جنگ تروا در راه بازگشت به وطن دچار سرگشتگی‌ها و گرفتاری‌هایی می‌شود. و *آنه‌ئید* که به تقلید از اُدیسه نوشته شده است داستان آنه‌آس شاهزادهٔ ترویی است که از جنگ تروا می‌گریزد و پس از سفری پرماجرا و اقامتی چند در کارتاژ به ایتالیا می‌رسد (شمیسا، ۱۳۷۴، ۵۵) .

روش ژنت با در نظر گرفتن تضاد میان تغییر (تراگونگی) و تقلید (همان‌گونگی) شش گونهٔ متفاوت از بیش‌متنیت ارائه می‌کند، که برای همهٔ این گونه‌ها می‌توان نمونه‌ای عینی یا کمابیش عینی در ادبیات جهان یافت. الگوهای بیش‌متنیت عبارت‌اند از، تراگونگی هزل‌آمیز یا پارودی[۲]، تراگونگی طنزآمیز[۳]، تراگونگی جدی یا جابه‌جایی[۴]، تقلید هزل‌آمیز یا پاستیش[۵]، تقلید طنزآمیز یا کاریکاتور[۶] و تقلید جدی یا همان سرقت ادبی[۷] (هرمان، ۱۹۹۸). ژنت در کتاب *الواح بازنوشتنی* برای هر یک از الگوهای معرفی شده نمونه‌ای از ادبیات جهان معرفی کرده، اما بیش از همه به تراگونگی جدی یا جابه‌جایی که در این پژوهش نیز به‌کار گرفته خواهد شد، پرداخته است. وی برای این دسته از روابط میان پیش‌متن و بیش‌متن، دو نوع کارکرد قائل است و آن را این‌گونه شرح می‌دهد، «لازم است تا تمایز بالقوه‌ای میان دو نوع تراگونگی یا جابه جایی جدی قائل شویم. یکی از این کارکردها، کاملاً عملی است و دارای سامانی فرهنگی- اجتماعی است. البته غلبهٔ این نوع در فعالیت‌هایی چون خلاصه‌نویسی توصیفی، ترجمه و نثرنویسی است. همچنین این نوع به طور گسترده‌ای در چکیده نویسی، تغییرات سبکی (مانند نمایشی کردن داستان و یا برعکس) و فعالیت‌های مشابه آن‌ها رواج دارد. این نوع از تراگونگی پاسخ‌گوی نوعی تقاضای اجتماعی است و به طور رسمی تلاش می‌کند تا به واسطهٔ سرویسی که ارائه می دهند سودآور باشند چرا که غالباً رویکردی تبلیغاتی دارند (چنان که در گذشته گفته می‌شد، فعالیت‌هایی وابسته به امرار معاش‌اند). کارکرد دیگر تراگونگی

---

۱. Virgil
۲. Parody
۳. Travesty
٤. Transposition
٥. Pastiche
٦. Caricature
۷. Forgery

www.SID.ir

Arshive of SID

جدی، رویکرد خلاقانه یا زیبایی شناسانهٔ آن است که به موجب آن نویسنده روشی برای بیان افکار یا حساسیت‌های هنری خود می‌یابد» (ژنت، ۱۹۹۷، ۳۹۵).

ژنت ذیل توضیح رویکرد خلاقانه یا زیبایی‌شناختی تراگونگی جدی از چند کارکرد عمدهٔ آن نام می‌برد، که به ترتیب عبارت‌اند از، تغییرات درون سبکی داستان[۱] تغییرات عمل‌گرایانه[۲]، نزدیک‌سازی[۳]، جابه‌جایی یا تغییر انگیزه[۴] و نوسنجی یا تغییر ارزش‌ها[۵].

در نگرهٔ ژنت، تغییرات درون سبکی داستان، در چهار حوزهٔ نظم زمانی[۶] داستان، درنگ و تکرار[۷]، حالت/ فاصله[۸]و حالت/ زاویهٔ دید[۹] رخ می‌دهد (همان، ۲۸۶).

تغییر عمل‌گرایانه تغییری تماماً متعلق به حوزهٔ عمل[۱۰] و اتکای مادی آن است. به ندرت ممکن است کسی یک داستان کهن را به داستانی مدرن تبدیل کند بی‌آن‌که اعمال آن را تغییر دهد (برای مثال ضربهٔ یک دشنه به شلیک تپانچه تبدیل می‌شود). یک نویسنده ممکن است عملی را در بیش‌متن بنا بر تخیل خود تغییر دهد اما از آن‌جائی‌که لازم است— حال به درست یا به غلط- علت چنین عملی درک شود به نظر نمی‌رسد که نویسنده‌ای بدون هیچ بهانه یا دلیل خوبی دست به چنین تغییری بزند، یعنی یک نویسنده برای چنین تغییری نیاز به انگیزه یا هدف دارد. معمولاً یک فعل در پیش‌متن تنها به دلیل تغییر در پلات داستان، یا به هدف تغییر پیام داستان تغییر می‌کند. بنابراین به سختی می‌توان تغییر عمل‌گرایانه را جدای از تغییرات دیگر مشاهده کرد. این تغییر اغلب جزء جدانشدنی عملی معنایی یا وابسته به پلات داستان است (همان، ۳۱۱، ۳۱۲).

در نزدیک‌سازی، هنرمند، پلات پیش‌متن خود را پس و پیش می‌کند تا آن را به‌روز کند و به مخاطبان خود نزدیک‌تر سازد (از نظر زمانی، جغرافیایی و اجتماعی) (همان، ۳۰۳).

---

۱. Intramodal Transmodalization

۲. Pragmatic transformation

۳. Proximization

٤. Transmotivation

٥. Transvaluation

٦. Temporal order

۷. Duration and frequency

۸. Mood/distance

۹. Mood/ perspective

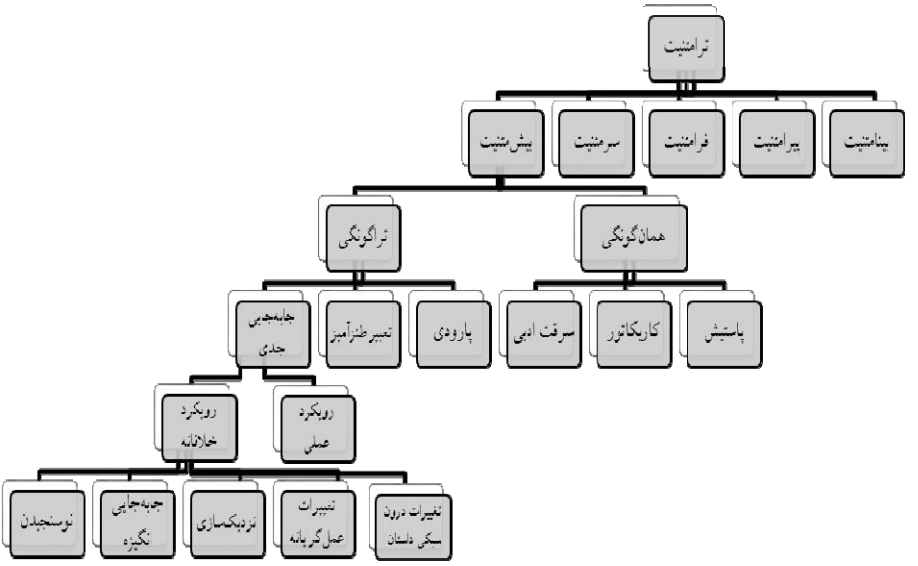
۱۰. action

www.SID.ir

Arshive of SID

جابه‌جایی یا تغییر انگیزه، همان‌گونه که از نامش برمی‌آید، با تغییر انگیزه در پیش‌متن همراه است و نوسنجی یا ارزش‌گذاری مجدد یک شخصیت عبارت است از ارتقا دادن وی از طریق تغییرات عمل‌گرایانه یا روان‌شناختی با اعطای یک نقش مهم‌تر یا جذاب‌تر در سیستم ارزشی بیش‌متن نسبت به پیش‌متن (همان، ۳۰۳).

الگوی نظری ژنت به طور خلاصه در نمودار ۱ قابل مشاهده است،



نمودار۱، الگوی نظری ترامتنیت (مأخذ، نگارنده)

در ادامه با بهره‌گیری از نظریهٔ بیش‌متنیت ژنت به بررسی عواملی خواهیم پرداخت که در خلال آن‌ها داستان *خسرو و شیرین* و نگاره‌های منقوش از آن در مکتب هرات تیموری، سبب خلق رمان *نام من سرخ* شده‌اند. این بخش با بررسی دو تغییر عمده ذیل تغییرات درون سبکی داستان، یعنی تغییر در نظم زمانی و زاویهٔ دید آغاز خواهد شد و سپس با کشف عناصر دیگر مربوط به حوزهٔ تراگونگی خلاقانه در سه رخداد مهم یعنی «دلباختگی معشوق بر عکس عاشق»، «دیدار عاشق و معشوق پس از فراقی طولانی» و «قتل» ادامه می‌یابد.

www.SID.ir

Arshive of SID

۴- زاویهٔ دید

۴-۱- زاویهٔ دید در کتاب‌نگاره‌های *خسرو و شیرین*

در بررسی زاویهٔ دید این آثار لازم است تا کتاب‌نگاره‌های مذکور را به دو بخش کلامی و تصویری تفکیک کنیم. در بخش کلامی این آثار با منظومهٔ *خسرو و شیرین* نظامی و در بخش تصویری، با نگاره‌هایی که به‌وسیلهٔ نگارگران مکتب هرات تیموری از جمله کمال‌الدین بهزاد، نقاشی شده‌اند، روبه‌روییم.

۴-۲- زاویهٔ دید در منظومهٔ *خسرو و شیرین* نظامی

سیروس شمیسا، *خسرو و شیرین* نظامی را نمونه‌ای از داستان‌های عاشقانه یا غنایی می‌داند، که روایتی جدید از یک قصهٔ قبلی هستند (شمیسا، ۱۳۶۹، ۲۰۵). وی همچنین داستان‌هایی بلند چون *خسرو و شیرین* را، جزء داستان‌های سنتی ایران می‌داند و معتقد است این داستان‌ها از نظر ساختار فرق چندانی با حکایت ندارند، جز آن‌که داستان بلند، بلندتر از حکایت است و در آن از حوادث و قهرمانان بیشتری سخن می‌رود و بیشتر جنبهٔ سرگرمی دارد، اما در حکایت معمولاً نکته و دقیقه‌ای در کار است (همان، ۱۹۸). زاویهٔ دید در این منظومه، مانند بسیاری از داستان‌های کهن ایرانی، شیوهٔ روایت، سوم شخص یا دانای کل است. در روایت سوم شخص، نویسنده بیرون از داستان قرار دارد و اعمال قهرمانان را گزارش می‌دهد، در این روش، راوی ممکن است علّام یا دانای کل[۱] باشد، یعنی از همهٔ ماجراها و حوادث و افکار و خیالات قهرمانان اطلاع داشته باشد (همان، ۱۶۱).

۴-۳- زاویهٔ دید در نگاره‌های *خسرو و شیرین*

به طور کلی نگاره‌های این داستان در مکتب هرات تیموری دارای دو نوع زاویهٔ دید «سه وجهی» و «کبوتری» است. در دید «سه وجهی» همچنان که از نور فراگیر در اثر استفاده می‌شود، در مورد نقطهٔ دید نیز در آن واحد سه وجه مختلف یک مکعب را می‌بینیم. این ویژگی برخلاف ژرف‌نمایی یک نقطه‌ای یا دو نقطه‌ای است، و هر قسمت نگاره را از زاویه‌ای خاص می‌بینیم. این زوایا از روبه‌رو، پهلو و بالا هستند (موسوی لر، ۱۳۸۶، ۱۶۳). در دید «کبوتری» نقطهٔ دید از سطح افق به طرف بالا حرکت کرده است، اما کاملاً در بالای سر به

۱. Omniscient

www.SID.ir

Arshive of SID

صورت عمود بر سطح یا سقف موضوع قرار نگرفته است. این وضعیت، دید زاویه‌دار از بالا را ایجاد کرده است (همان، ۱۶۴). هر دو نوع دید را می‌توان معادل روایت سوم شخص یا دانای کل در داستان در نظر گرفت. دید سه وجهی به دلیل افزایش دقت در دید به گونه‌ای با زاویهٔ دید دانای کلِ فضول تطابق بیشتری دارد.

۴-۴- زاویهٔ دید در رمان *نام من سرخ*

این رمان دارای دوازده راوی مختلف است که هر یک بخشی از داستان را از دریچهٔ ذهن خود برای مخاطب شرح می‌دهد. شیوهٔ روایت هر دوازده راوی، اول شخص است. شیوهٔ روایت اول شخص در این رمان به گونه‌ای‌ست که می‌توان آن‌را معادل روایت غیر موثق دانست. راوی غیر موثق و غیر قابل اعتماد[۱] یا جایزالخطا[۲] نویسنده‌ای است که تفاسیر و قضاوت‌های او از مطالب، با اعتقادات مرسوم و متعارف منطبق نیست و خواننده در صحت و قبول گزارش‌ها و تحلیل‌های او مشکوک و مردد است (همان، ۱۶۲). برای مثال قاتل، که یکی از شخصیت‌های اصلی رمان *نام من سرخ* است در قالب دو راوی سخن می‌گوید و خود در ابتدای نخستین بخش از روایتش به این موضوع اعتراف می‌کند، «اگر چیزی از ذهنم بگذرد، همه چیز را می‌فهمید. همین باعث می‌شود من صرفاً قاتل بی‌نام و نشانی نباشم که مثل اشباح سرگردان در میان شما پرسه می‌زند بلکه به ردیف مجرمانی سقوط کنم که به چنگ افتاده، شناسایی شده و گردن زده می‌شوند. نمی‌خواهم بیش از این فکرم را بخوانید. می‌خواهم اسراری را هم برای خود نگه دارم. شما که انسان‌های باریک‌بینی هستید، همان‌طور که دزدان را از رد پایشان پیدا می‌کنند، سعی کنید از روی کلمات و رنگ‌هایم، هویتم را کشف کنید» (پاموک، ۱۳۹۲، ۳۵).

ژنت معتقد است تغییر در زاویهٔ دید یک بیش‌متن به معنای تغییر در «مرکز کانونی» روایت است. «زاویهٔ دید «دانای کل» یعنی راوی بدون تمرکز بر یک کانون مشخص، می‌تواند به دلخواه بر روی یکی از کاراکترها متمرکز شود و برعکس آن نیز ممکن است. ممکن است در یک روایت که تنها بر یک راوی متمرکز است، نقطهٔ کانونی تغییر کند. برای مثال مادام بوواری ممکن است دوباره بازنویسی شود و زاویهٔ دید اِما[۳] جابه‌جا شده و به کل رمان گسترش یابد.

۱. Unreliable Narrator

۲. Fallible Narrator

۳. Emma

www.SID.ir

Arshive of SID

این تغییر در مرکز کانونی روایت به ناچار تغییرات عمیقی در متن و اطلاعات داستان در پی دارد؛ قسمت‌هایی از داستان که تابه‌حال ناشناخته مانده بودند به طرز غیره منتظره‌ای مطرح می‌شوند. تغییرات در محتوای داستان تقریباً معادل نتایج پیش‌گویانه است، چرا که تغییر در مرکز کانونی روایت فرصت‌هایی برای پاسخگویی به سؤالات بی‌جواب پیش‌متن به‌وجود می‌آورد. سؤالاتی مانند این، «هنگامی که x رخ می‌دهد، چه بر سر y می‌آید؟» (*Ibid*, 287). روایتی که در داستان *خسرو و شیرین* به‌وسیلهٔ شاعر یا همان نظامی بیان می‌شود، در رمان در قالب روایت‌های اول شخص، آن هم از زبان راویان مختلف، نقل می‌شود. درست است که چند تکه شدن روایت تک صدای نظامی، «چندصدایی» بودن رمان را محرز می‌کند، اما باید بدین نکته توجه داشت که اصولاً روش‌های نقد بینامتنی همواره بر انکسار یک صدای واحد و غالب تأکید داشته‌اند. بنابراین عدم شباهت در زاویهٔ دید رمان و کتاب‌نگاره‌های *خسرو و شیرین* (در متن و تصویر) نه تنها منکر تأثیرپذیری پاموک از این آثار نمی‌شود، بلکه برعکس اثبات‌کنندهٔ نوعی رابطهٔ ترامتنی میان این آثار است که به تغییر در مرکز کانونی روایت منجر شده است و همین امر سبب شده تا ابعاد دیگری از داستان *خسرو و شیرین* در قالب رمان *نام من سرخ* و در روایت شخصیت‌های مختلف رمان، آشکار شود. شخصیت‌هایی چون قاراافندی دلداده که در جای جای روایتش خود را معادل خسرو و عشقش شکوره را همچون شیرین در نظر می‌گیرد.

۵- نظم زمانی

۵-۱- نظم زمانی در منظومهٔ *خسرو و شیرین* نظامی

سیروس شمیسا این‌گونه داستان‌ها را معادل رمان حوادث[۱] می‌داند (شمیسا، ۱۳۶۹، ۱۹۸). رمان حوادث، رمانی است که در آن تکیهٔ اصلی بر حوادثی است که در طی رمان اتفاق می‌افتد و رمان فی‌الواقع چیزی نیست جز مجموعه‌ای از حوادث و ماجراهای پی در پی مختلف (همان، ۱۵۵). *خسرو و شیرین* نظامی داستانی است خطی که ماجراهای آن به ترتیب وقوع، یکی پس از دیگری رخ می‌دهند و در نهایت با مرگ خسرو و شیرین پایان می‌یابد.

۱. The Novel of Incident

www.SID.ir

Arshive of SID

۵-۲- نظم زمانی در نگاره‌های داستان *خسرو و شیرین*

«هنر ایرانی به ویژه نگارگری، زمان خاص خود را ندارد و در همهٔ زمان‌ها ساری و جاری است. بنابراین اگر زمان ندارد، فضای خاصی هم ندارد، زیرا زمان به وسیلهٔ حرکت در فضا ایجاد می‌شود و اگر فضا را به گونه‌ای بدون حرکت در آن متصور شویم، زمانی هم برای نگاره‌های ایجاد شده در آن فضا نمی‌توانیم متصور شویم» (موسوی لر، ۱۳۸۶، ۱۵۶). در واقع «گذر زمان در قاب تصویر به دلیل فقدان روابط متوالی امکان نمی‌یابد و در مواردی که گذر زمان دریافت شده است، ناشی از گذر از قاب و عبور به روابط بین لایه‌های متنی و به‌خصوص گذر از تصویر به رمزگان زبان بوده است» (سجودی، ۱۳۸۵، ۵۷). «از آن‌جا که قاب نقاشی محل همنشینی مکانی است و نه متوالی، فقط به واسطهٔ روابط بینامتنی می‌تواند زنجیرهٔ متوالی را بیان کند» (سجودی، ۱۳۸۵، ۶۱). در ادامه خواهیم دید که اگرچه نگارگران مکتب هرات، به اختیار و بنا بر اقتضای زمان و موقعیت تنها صحنه‌هایی از داستان را به شکل اثری واحد نقش زده‌اند، اما ابیات موجود در نگاره و عناصر کلامی دیگر چون آیات و اشعاری غیر مرتبط که همه به گونه‌ای دارای روابط بینامتنی با نگاره‌اند، بر این نکته تأکید دارند، که هر تصویر بخش کوچکی از یک ماجرای بزرگ‌تر است.

۵-۳- نظم زمانی در رمان *نام من سرخ*

همان‌طور که پیش‌تر ذکر شد، این رمان دوازده راوی مختلف دارد. نظم زمانی در این رمان به گونه‌ای است که روایات هر دوازده راوی به یکدیگر گره خورده و مکمل یکدیگرند. این روایات با کمی اختلاف از یک نظم عمومی پیروی می‌کند و روایت هیچ‌کدام از راویان خط زمانی داستان را درهم نمی‌شکند. اما، نکتهٔ قابل توجه در این اثر آن است که سیر زمانی داستان *خسرو و شیرین* را درهم شکسته است. برای مثال در داستان *خسرو و شیرین*، قتل خسرو به دست شیرویه در انتهای داستان رخ می‌دهد، حال آن‌که ماجرای رمان *نام من سرخ* با قتلی در نقاش‌خانهٔ دربار عثمانی آغاز شده و قاتل در همان ابتدای روایتش با شیرویه هم‌ذات‌پنداری کرده و وضعیت خود را مشابه وضعیت شیرویه پس از قتل پدرش می‌داند.

در *الواح بازنوشتنی* ژنت می‌خوانیم «بیش‌متن ممکن است، ترتیب وقایع در پیش‌متن را به‌هم بریزد و مطالب را با گونه‌ای به‌هم‌ریختگی از نظر زمانی ارائه کند» (ژنت، ۱۹۹۷، ۲۸) بنابراین با فرض وجود روابط بیش‌متنی میان رمان *نام من سرخ* و آثار مذکور،

www.SID.ir

Arshive of SID

به‌هم‌ریختگی نظم داستان *خسرو و شیرین* کاملاً طبیعی و از نشانه‌های وجود چنین روابطی است.

۶- رخدادهای مهم و مشترک در کتاب‌نگاره‌های *خسرو شیرین* و رمان *نام من سرخ*

در این بخش به بررسی سه رخداد مهم یعنی «دلباختگی معشوق بر عکس عاشق»، «دیدار عاشق و معشوق پس از فراقی طولانی» و «قتل» در منظومهٔ *خسرو و شیرین* نظامی، نگاره‌های مکتب هرات تیموری و رمان *نام من سرخ* خواهیم پرداخت.

۶-۱- صحنهٔ دلباختگی معشوق بر عکس عاشق

۶-۱-۱- صحنهٔ دلباختگی معشوق بر عکس عاشق در منظومهٔ *خسرو و شیرین*

آن بخش از داستان که در این قسمت مد نظر قرار می‌گیرد، مربوط به صحنه‌ای است که شاپور، ندیم خسرو، قصد آن دارد که خسرو را به شیرین بشناساند. وی که نقاشی چیره‌دست است، برای نایل شدن به هدف خویش، نقشی از چهرهٔ خسرو می‌زند و آن را بر درختی نزدیک به محل اسکان شیرین و ندیمه‌هایش، آویزان می‌کند. این عمل سه بار تکرار می‌شود. و بار آخر شیرین به حدی تحت تأثیر تصویر خسرو قرار می‌گیرد که از جای برمی‌خیزد و خود به سوی عکس خسرو می‌رود. نظامی این لحظه را این‌گونه توصیف می‌کند،

پری‌پیکر چو دید آن سبزهٔ خوش — به می بنشست با جمعی پریوش
دگر ره دید چشم مهربانش — در آن صورت که بود آرام جانش
شگفتی ماند از آن نیرنگسازی — گذشت اندیشه کارش ز بازی
دل سرگشته را دنبال برداشت — به پای خود شد آن تمثال برداشت

(نظامی، ۱۳۹۴)

۶-۱-۲- صحنهٔ دلباختگی معشوق بر عکس عاشق در نگاره‌های مکتب هرات تیموری

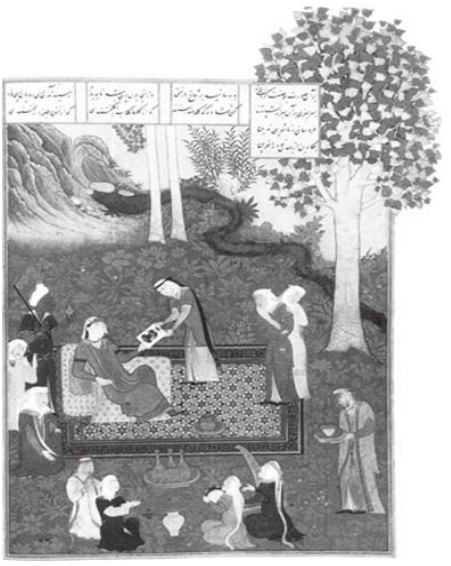
در مکتب نگارگری هرات تیموری، دو نسخه از خمسهٔ نظامی نگارگری شده است و در هر دو نسخه، این صحنه از حکایت نظامی به تصویر کشیده شده است. نسخهٔ نخستین دارای کتابت ۸۴۶ ق. است و در کتابخانهٔ بریتانیا نگهداری می‌شود. از ۱۹ نگارهٔ آن تنها یکی معاصر با کتابت آن است. چهار نگارهٔ آن آشکارا متعلق به دورهٔ صفوی است و یکی از نگاره‌ها را می‌توان از دورهٔ نخستین صفوی دانست که به سبک هرات کار شده است؛ یعنی نگارهٔ «جنگ

www.SID.ir

Arshive of SID

اسکندر و دارا» که رقم بهزاد را دارد. بقیهٔ نگاره‌ها همگی به سبک هرات حوالی سال ۸۹۵ق. اجرا شده است و یکی از آن‌ها تاریخ ۸۹۵ ق. را دارد (آژند، ۱۳۸۷، ۳۹۲). نقاش نگارهٔ «شیرین به تصویر خسرو می‌نگرد» (تصویر ۱)، مشخص نیست و ویژگی‌های آن با اسلوب رایج در مکتب نگارگری هرات تیموری همخوانی چندانی ندارد اما به هرحال بدون شک در همین دوره به تصویر کشیده شده است.

تصویر ۱، «شیرین به تصویر خسرو می‌نگرد»، خمسهٔ *نظامی*، هرات، ۸۹۵ ق. کتابخانهٔ بریتانیا. (بهاری، ۱۹۹۷، ۱۲۹).



تصویر ۲، «شیرین به تصویر خسرو می‌نگرد»، خمسهٔ *نظامی*، هرات، ۸۹۹ق. منسوب به میرک، کتابخانهٔ بریتانیا. (همان، ۱۳۷)

نسخهٔ دیگر این نگاره متعلق به خمسهٔ نظامی محفوظ در کتابخانهٔ بریتانیاست که برای امیرعلی فارسی، یکی از امیران سلطان حسین بایقرا در هرات کار شده است. در یکی از نگاره‌های این مجموعه تاریخ ۹۰۰ ق. آمده است که می‌توان آن را تاریخ تولید این خمسه به حساب آورد (بهاری، ۱۹۹۷، ۱۲۹). کاتب این مجموعه مشخص نیست، اما این نگاره منسوب به آقا میرک است. آقا میرک نقاش، استاد بهزاد بوده است. هیچ نگارهٔ امضاداری از میرک باقی نمانده است اما یکی از آثار منسوب به وی، نگارهٔ «شیرین به عکس خسرو می‌نگرد»

www.SID.ir

Arshive of SID

(تصویر ۲) است. تصویر ۱، سومین صحنه از حکایت بالا را تصویر می‌کند. اشعار نوشته شده بر روی نگاره، حالت ایستادهٔ شیرین که تصویر خسرو را در دست دارد و ندیمه‌هایی که پشت سر وی مشغول پچ پچ کردن هستند، شاهدی بر این مدعا هستند. زاویهٔ دید در این نگاره از روبه‌رو است، اما تصویر خسرو در دستان شیرین به گونه‌ای است که گویی بخشی از آن به سمت مخاطب و بخشی رو به بالا است و مبین همان دید زاویه‌دار از بالا یا دید کبوتری است. نگاره، تصویر۲، نشان‌دهندهٔ صحنه‌ای است که شیرین برای بار اول با عکس خسرو روبه‌رو می‌شود. اشعار نوشته شده بر روی نگاره، حالت نشستهٔ شیرین و ندیمه‌ای که عکس را به سمت شیرین گرفته است، اثبات‌کنندهٔ این موضوع هستند. زاویهٔ دید در این نگاره، کاملاً با دید کبوتری مطابقت داد و همان‌گونه که مشاهده می‌شود این نوع دید در طرز بازنمایی فرش و تصویر خسرو کاملاً نمایان است.

۶-۱-۳- صحنهٔ دلباختگی معشوق بر عکس عاشق در رمان *نام من سرخ*

در روایت پاموک، داستان نظامی و نگاره‌های منقوش از آن چند تکه شده و هر بخش از آن به‌وسیلهٔ یک راوی مطرح می‌شود. قارا افندی، دومین راوی رمان *نام من سرخ*، در همان ابتدای روایتش از عشق خود به شکوره سخن می‌گوید. «دوازده سال قبل در استانبول، عاشق دختر خالهٔ بچه سالم شده بودم» (پاموک،۱۳۹۲،۲۲). وی پس از دوازده سال به استانبول بازگشته و قرار است از خانهٔ انیشته افندی، پدر شکوره، که شکوره و دو فرزندش نیز در آن زندگی می‌کنند، بازدید کند. شکوره با شنیدن خبر بازگشت قارا افندی، داستان عشقشان را مرور می‌کند و اولین نشانه‌های بازنویسی عشق این دو دلداده بر نگاره‌های مکتب هرات در روایت شکوره هویدا می‌شود، «می‌خواهم حکایت زندگی‌ام را درست بفهمید و شریک غصه‌هایم شوید. همه، صحنهٔ معروف حکایت *خسرو و شیرین* را می‌دانیم. من و قارا در مورد این لحظه خیلی با هم صحبت کرده بودیم. قصد شاپور این است که خسرو و شیرین به هم دل ببندند. روزی که شیرین همراه ندیمه‌هایش برای گردش از شهر خارج می‌شود، شاپور، تصویر خسرو را به شاخهٔ درختی می‌آویزد که شیرین و همراهانش در سایهٔ آن استراحت می‌کنند. شیرین به محض دیدن تصویر خسرو، عاشقش می‌شود. نقش‌های بسیاری از این صحنه، یا به قول نقاشان از این مجلس زده‌اند. صحنه‌ای که شیرین با شگفتی خلصه‌مانندی، به تصویر خسرو که از شاخهٔ درخت آویزان است نگاه می‌کند. زمانی که قارا نزد پدرم کار می‌کرد، بارها و بارها این مجلس را دیده بود و چندین بار، عین آن را از روی یکی از نقش‌ها

www.SID.ir

Arshive of SID

به تصویر کشیده بود. بعد وقتی شیفتهٔ من شد، بار دیگر آن را برای خودش نقش زد. اما این بار به جای خسرو و شیرین، من و خودش- قارا و شکوره- را کشیده بود. اگر نوشته‌های پای نقش نبود، تنها من می‌فهمیدم که دختر و پسر آن نقش ما دو نفر هستیم، چون وقتی شوخی می‌کردیم، خودش و مرا با همین خطوط و رنگ‌ها نقاشی می‌کرد. مرا آبی می‌کشید و خودش را سرخ. گویا همین کافی نبود که زیر تصاویر خسرو و شیرین نام‌هایمان را هم نوشته بود. گناه‌کارانه، نقاشی را جایی گذاشته بود که من ببینم و رفته بود. به یاد دارم که هنگام تماشای نقاشی و رفتارم را بعد از دیدن آن، زیر نظر داشت. ... به خوبی می‌دانستم که نمی‌توانم چون شیرین دلباخته شوم برای همین هیچ گونه عکس‌العملی نشان ندادم. ... وقتی قارا به خانه‌شان برگشت، به پدرم گفتم که به من ابراز عشق کرده است. یادآوری اینکه روزهای بعد، پدرم چه‌ها کرد، من چطور از قارا دوری کردم و بعد پایش را از خانه و حتی محله‌مان کوتاه کردیم، همه و همه غمگینم می‌کند اما قصد تعریف این‌همه را ندارم... وقتی خبردار شدیم که استانبول را ترک کرده است، از یادمان نرفت اما از خاطرمان رفت. سال‌ها هیچ خبری از او نداشتیم، فکر کردم مانعی ندارد نقشی را که کشیده و نشانم داده بود، به عنوان یادگار دوران کودکی و نشانه‌ای از دوستی‌های کودکانه نگه دارم. امروز این نقاشی را برایش پس فرستادم» (همان ۶۹ و ۷۰).

با مقایسهٔ روایت نظامی و نگاره‌های منقوش از صحنهٔ دلباختن شیرین بر خسرو و روشی که قارا افندی برای اظهار عشق خود برگزیده است، عنوان کتابی که ژنت در آن به بررسی بیش‌متنیت می‌پردازد به ذهن متبادر می‌شود؛ *الواح بازنوشتنی*. عنوان کتاب *الواح بازنوشتنی* در یک داستان کوتاه بورخس آمده است که عنوانش *پیر منارد نویسندهٔ دن کیشوت* است. در پایان داستان راوی می‌گوید، به نظر من شاید که دن کیشوت «نهایی» را باید همچون لوحی فرض کرد که بارها می‌توان بر آن نوشت (احمدی، ۳۲۳،۱۳۷۰). قارا افندی نیز با جای‌گذاری نام خود و شکوره، زیر تصاویر خسرو و شیرین، عشق خود و شکوره را در درجهٔ دوم قرار داده و گویی در نظر وی روایت نظامی و نگارهٔ منقوش از آن (تصویر۱ و ۲)، لوحی بازنوشتنی است. قارا بیش از آن‌که دلباختهٔ شکوره باشد، عاشق نمونهٔ مثالی عشق خسرو و شیرین است. وی که در جوانی گمان می‌کرده با پیروی از نمونهٔ آن‌ها می‌تواند چنان عشق بی‌همتایی را تجربه کند، با شکست مواجه شده و با خود می‌اندیشد شاید علت در نقص تصویرگری وی بوده است. هنگامی که وی به همراه استاد عثمان، نقاش‌باشی دربار، برای شناسایی قاتل (که بی‌شک یکی از نقاشان دربار است) از روی اسلوب نقاشی‌اش به خزانهٔ شاه راه یافته است، در میان

www.SID.ir

Arshive of SID

کتاب‌های منقش و دیوان‌های مصور به تفحص می‌پردازد و حال خود را این‌گونه توصیف می‌کند، «هرگاه به مجلسی برمی‌خوردم که شیرین با دیدن تصویر خسرو به او دل می‌بازد، مدتی طولانی به تماشایش می‌نشستم. نقش داخل نقاشی، یعنی نقش خسرو که شیرین هنگام گشت و گذار در دشت‌ها به آن برمی‌خورد، در هیچ‌کدام از نقش‌ها واضح نبود. دلیلش آن نبود که نقاشان چیزی ریز مانند نقش درون نقاشی را به قدر کافی با دقت نقش نمی‌زنند. چرا که بسیاری از نقاشان توانایی آن را دارند که روی ناخن، دانهٔ برنج و حتی تار مو نیز نقش‌هایی ظریف بزنند. پس چرا صورت خسرو خوش‌سیما را که شیرین با دیدنش به او دل می‌بازد، به قدر کافی واضح نقش نمی‌زنند» (همان، ۴۷۴و۴۷۵).

گویی قارا علاقه‌مند است این صحنه را به داستان عشق ناکام خود گره بزند. وی در ابتدای داستان عنوان می‌کند که پس از سال‌ها دوری از شکوره، چهره‌اش را از یاد برده است. «با گردش در کوه‌های پر برف و شهرهای غبارآلودهٔ سرزمین پارسیان، صورت محبوب خردسالم را که در استانبول بود، به آهستگی از یاد برده‌ام. خیلی تلاش کردم او را به یاد بیاورم اما فهمیدم، هر قدر هم کسی را دوست داشته باشی، وقتی او را نبینی ذره ذره از خاطرت محو می‌شود» (پاموک، ۱۳۹۲، ۶). و سپس هنگامی که پس از دوازده سال با معشوق خود شکوره رو در رو به گفتگو می‌نشیند در اولین جملات خود به داستان *خسرو و شیرین* اشاره کرده و آرزو می‌کند که ای کاش در تمام این سال‌ها تصویری از شکوره داشت، تصویری همچون تصویر خسرو که توسط شاپور، ندیم او نقش زده شده بود و آن‌قدر گیرا بود که شیرین با دیدن آن دل ببازد. گفتگوی وی با شکوره این چنین است، «یادت هست وقتی کوچک بودیم چقدر دربارهٔ خسرو وشیرین صحبت می‌کردیم؟ از این که با دیدن تصویر هم، عاشق می‌شوند. از این که چرا شیرین همان بار اول که تصویر آویختهٔ خسرو را از شاخهٔ درخت می‌بیند، عاشقش نمی‌شود و باید سه بار اتفاق بیفتد. تو می‌گفتی در داستان همه چیز باید سه بار اتفاق بیفتد. من می‌گفتم شعله‌های عشق شیرین باید با دیدن همان تصویر اول زبانه می‌کشید. اما چه کسی می‌توانست تصویر خسرو را آن‌قدر واقعی نقاشی کند که کسی با دیدن تصویر عاشقش شود و او را بشناسد؟ هیچ وقت در این مورد صحبت نمی‌کردیم. در عرض این دوازده سال، اگر تصویری این‌قدر واقعی از چهره‌ات داشتم، شاید این قدر رنج نمی‌کشیدم» (پاموک، ۱۳۹۲، ۲۲۴).

شیفتگی قارا افندی به حکایت *خسرو و شیرین* و به خصوص صحنهٔ دلباختگی شیرین بر عکس خسرو، تا آن‌جایی پیش می‌رود که وی در اواخر عمرش با دیدن آن صحنه، نه تنها نگاره‌های منقوش از داستان نظامی، که صحنه‌هایی از زندگی خود را به یاد می‌آورد. شکوره،

www.SID.ir

Arshive of SID

یگانه عشق قارا، وی را در اواخر عمرش این‌گونه توصیف می‌کند، «گاهی یکی از کتاب‌هایی را که از مرحوم پدرم به جا مانده بود، می‌گشود، نقشی را که زمان پسر تیمور در هرات زده شده بود- بلی به نقش عاشق شدن شیرین بر خسرو پس از تماشای تصویرش- نه مانند پاره‌ای از بازی مسرت‌بخش هنرمندی که الان در اطراف سرای رایج شده، بلکه مانند یادآور خاطره‌ای شیرین- غرق گناه و غصه- تماشا می‌کرد» (همان ۵۹۱).

لغت‌نامهٔ انگلیسی آکسفورد، واژهٔ *الواح بازنوشتنی* را به عنوان «یک کاغذ پوستی و نظایرش، که دوبار بر آن نوشته شده و نوشتهٔ اصلی پاک شده است» تعریف می‌کند (آلن، ۱۵۵،۱۳۸۰). داستان عشق قارا افندی و شکوره نیز بر همان لوحی نوشته شده که پیش از آن دربردارندهٔ تصویری از عشق بی‌نظیر خسرو و شیرین بوده است.

۶-۲- صحنهٔ دیدار عاشق و معشوق پس از فراقی طولانی

۶-۲-۱- صحنهٔ دیدار عاشق و معشوق پس از فراقی طولانی در منظومهٔ *خسرو و شیرین*

صحنهٔ مذکور مربوط به بخشی از داستان نظامی است که در خلال آن، خسرو پس از طی فراقی طولانی، طاقت از کف می‌دهد و به بهانهٔ شکار راهی قصر شیرین می‌شود. ندیمه‌های شیرین خبر آمدن خسرو را به وی می‌رسانند و شیرین پس از مدتی تعلل، بر آستان پنجرهٔ قصر ظاهر می‌شود. نظامی این صحنه را این گونه به تصویر می‌کشد،

بهشتی دیده در قصری نشسته　　بهشتی‌وار در بر خلق بسته
ز عشق او که یاری بود چالاک　　ز کرسی خواست افتادن سوی خاک

(نظامی، ۱۳۹۴)

۶-۲-۲- صحنهٔ دیدار عاشق و معشوق پس از فراقی طولانی در نگاره‌های مکتب هرات

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، در مکتب نگارگری هرات، دو نسخه از خمسهٔ نظامی نگارگری شده است. در نسخهٔ نخستین، که ویژگی‌هایش قبلاً ذکر شد، صحنهٔ آمدن خسرو بر در قصر شیرین نگارگری شده است (تصویر ۳). این نسخه منسوب به کمال‌الدین بهزاد است و با توجه به ویژگی‌های سبکی به کار رفته شده در اثر، بسیاری از پژوهشگران این انتساب را صحیح می‌دانند. این نگاره با دیدی سه وجهی نقاشی شده است و سه زاویهٔ دید از پهلو (در نمایش دیوارهای قصر)، روبه‌رو (در نمایش افراد و درختان) و از بالا (در نمایش فرش) قابل مشاهده است.

www.SID.ir

Arshive of SID

تصویر ۳. «خسرو بر در قصر شیرین»، *خمسهٔ نظامی*، هرات، ۸۹۵ ق. منسوب به بهزاد، کتابخانهٔ بریتانیا. (بهاری، ۱۹۹۷، ۱۲۰)

۶-۲-۳- صحنهٔ دیدار عاشق و معشوق پس از فراقی طولانی در رمان *نام من سرخ*

در رمان *نام من سرخ* می‌خوانیم که نگارهٔ مذکور (تصویر ۳) به همراه حکایت نظامی، تأثیری ژرف بر قارا افندی دلداده می‌گذارد، به طوری‌که وی نخستین لحظهٔ دیدار شکوره را، با اندکی تفاوت، تکرارِ همان صحنه‌ای می‌داند که خسرو با اسب خویش در درگاه قصر شیرین به انتظار رخ‌نمایی یار است و ناگهان شیرین همچون قرص ماه بر درِ سرای ظاهر می‌شود. قارا افندی این لحظه را این‌گونه شرح می‌دهد، «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 مرا 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 چهرهٔ رازآلود، ظریف و کوچکش پشت شاخه‌های سپید از برف محو شد. ...فهمیدم حالت من که روی اسب نشسته بودم و او که پشت پنجره ایستاده بود، چقدر به مجلسی شباهت دارد که هزاران بار نقاشی شده است. مجلس آمدن خسرو کنار پنجرهٔ شیرین.

www.SID.ir

Arshive of SID

تنها تفاوت این مجلس با روبه‌رو شدن ما، وجود درختی غمبار در گوشهٔ پنجره بود که میان ما فاصله انداخته بود. ما عاشق این مجلس بودیم. حالا من درست همان‌گونه که در کتاب‌های مورد علاقه‌مان نقاشی شده بود، در آتش عشق می‌سوختم» (پاموک، ۱۳۹۲، ۶۰ و ۶۱).

در نگرهٔ ژنت، بیش‌متنیت به گونه‌ای از روابط میان متون تعلق می‌گیرد که نمی‌توان آن را تفسیری و تأویلی دانست؛ بازگفت و نقل قول هم نیست، بل به گونه‌ای تکرار «پس متن» است (احمدی، ۱۳۷۰، ۳۲۱).

با کنار هم قرار دادن روایت پاموک و نگارهٔ بهزاد از این صحنه، مشاهده می‌کنیم که رابطهٔ میان این متون از همان‌گونه‌ای است که ژنت آن را بیش‌متنیت می‌خواند. همان‌طور که در ابتدای این بخش گفته شد در بیش‌متنیت، بیش‌متن به گونه‌ای تکرار پیش متن است و در این‌جا دیدیم که صحنهٔ دیدار قارا و شکوره به گونه‌ای تکرار همان صحنه‌ای است که خسرو سوار بر اسب به کنار قصر شیرین می‌رود.

۷- صحنهٔ قتل در منظومهٔ *خسرو و شیرین*

در منظومهٔ *خسرو و شیرین* نظامی می‌خوانیم که شیرویه، پسر خسرو و مریم، از نه سالگی دل در گرو شیرین دارد. خسرو که از نیت او نسبت به شیرین باخبر است، ترک پادشاهی می‌کند و به همراه شیرین در آتشگاهی مجاور می‌شود. شیرویه که هیچ مهری نسبت به پدر در دل ندارد، شبانگاه به بستر خسرو می‌رود و وی را به قتل می‌رساند و از شیرین خواستگاری می‌کند. روایت نظامی از لحظهٔ به قتل رسیدن خسرو این‌گونه است،

چو دزد خانه بر کالا همی جست — به بالین شه آمد تیغ در مشت
سریر شاه را بالا همی جست — جگرگاهش درید و شمع را کشت

(نظامی، ۱۳۷۶، ۴۱۷)

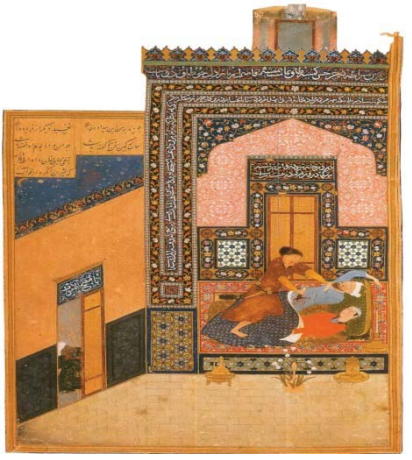
۸- صحنهٔ قتل در نگاره‌های مکتب هرات

این نگاره (تصویر ۳) متعلق به خمسهٔ نظامی، محفوظ در کتابخانهٔ بریتانیاست که برای امیرعلی فارسی، یکی از امیران سلطان حسین بایقرا، در هرات کار شده است. این نگاره، اثر شخص کمال‌الدین بهزاد است. صحنهٔ وقوع قتل، پرداخت ظریف و موشکافانهٔ اثر و رنگ‌آمیزی فوق‌العادهٔ آن، همگی بر بهزادی بودن اثر تأکید دارند، ضمن آن‌که در حاشیهٔ پایین اثر، این نگاره به بهزاد منسوب شده است (بهاری، ۱۹۹۷، ۱۴۱). در تصویر ۳، بهزاد، حالت

www.SID.ir

Arshive of SID

خسرو و شیرویه را در این لحظهٔ دلخراش به زیباترین شکل ممکن به نمایش گذاشته است. شیرویه در حالی که با دست راست خنجر را به پهلوی خسرو فرو کرده است، دست چپش را روی گلوی خسرو می‌فشارد. عکس‌العمل خسرو نیز کاملاً طبیعی است، وی در حالی‌که بازوی قاتل را محکم می‌فشارد، دست راستش را از درد بالا برده است. دهان بسته و چهرهٔ گرفتهٔ خسرو در این لحظه، به خوبی بیانگر فریاد بی‌صدای اوست که در تضاد با چهرهٔ آرام و زیبای شیرین خفته است. فهم صحیح این نگاره، منوط به خوانشی دقیق از داستان نظامی است، چرا که تضاد موجود در چهرهٔ آرام شیرین در خواب با چهرهٔ درهم کشیدهٔ خسرو در آستانهٔ مرگ، تنها زمانی قابل درک خواهد بود که مخاطب از عشق وافر خسرو به شیرین مطلع باشد (همان، ۱۴۱). بهزاد این نگاره را با دیدی سه وجهی رقم زده است. دید از بالا در نمایش جایگاه خواب شیرین و خسرو، دید از پهلو در نمایش درب ورودی و دید از روبه‌رو در نمایش جام‌هایی که در پایین جایگاه خواب شیرین و خسرو قرار گرفته کاملاً نمایان است.



تصویر ۳. «شیرویه خسرو را به قتل می‌رساند»، خمسهٔ نظامی، هرات، ۸۹۹ق. بهزاد، کتابخانهٔ بریتانیا.
(بهاری، ۱۹۹۷، ۱۴۰)

۱۰- صحنهٔ قتل در رمان *نام من سرخ*

در روایت پاموک، قاتل، که یکی از نقاشان اصلی دربار عثمانی است، مرتکب قتل ظریف افندی، یکی دیگر از نقاشان اصلی دربار، شده است. وی وضعیت خود را به واسطهٔ نقاشی

www.SID.ir

Arshive of SID

بهزاد (تصویر ۳) به داستان قتل خسرو به‌وسیلهٔ شیرویه شبیه می‌کند و در خلال توصیف نقش، وضعیت خویش پس از ارتکاب قتل را این‌گونه شرح می‌دهد، «بیایید به سراغ یکی از نقش‌های استاد استادان، پیر عالم نقاشی، استاد بهزاد برویم. صحنهٔ جنایتی که در این نقش حکایت می‌شود، کاملاً شبیه وضعیت من است. این نقش را در مجموعهٔ کاملی از مکتب هرات دیده‌ام. کتاب، نود سال قبل نقاشی شده و از کتابخانهٔ شاهزاده‌ای عجمی به غارت رفته است، شاهزاده‌ای که در جنگی بی‌رحمانه بر سر تاج‌وتخت کشته شده است. عاقبت خسرو و شیرین را که می‌دانید. البته منظور من، عاقبتی است که نظامی برای آنان نوشته است نه حکایت فردوسی.

این دو دلداده بعد از فراز و نشیب‌های فراوان، بالاخره با هم ازدواج می‌کنند. اما شیرویهٔ جوان، فرزند زن قبلی خسرو، مانند روحی پلید، آن‌ها را آسوده نمی‌گذارد. شاهزاده چشم طمع به تاج‌وتخت پدر و زن جوانش دارد. شیرویه‌ای که نظامی در وصفش چنین سروده، «ز مریم بود یک فرزند خامش/ چو شیران ابخر و شیرویه نامش»، راه چاره را می‌یابد، پدرش را زندانی می‌کند و به جای او بر تخت می‌نشیند. شبانگاه به خوابگاه پدر و شیرین می‌رود، در تاریکی پیش می‌رود تا به خوابگاه آن‌ها می‌رسد و پدر را همراه شیرین در بستر می‌یابد. قلب پدر را با خنجر می‌درد. خون پدر تا صبح جاری می‌شود و در کنار شیرین زیبا، بر بستری که با وی سهیم شده می‌میرد.

در نقاشی استاد بزرگ، بهزاد، وحشتی جان‌دار جاری بود. همان وحشتی که سال‌هاست حکایت 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، تزئینات دیوارها، پنجره‌ها و چارچوب آن‌ها که در نهایت ظرافت نقاشی شده‌اند، شکوفه‌های پر پیچ و تاب فرش سرخ‌فام، هم‌رنگ فریاد بی‌صدایی است که از گلوی فشردهٔ شما بیرون می‌آید، تمام شکوفه‌های زرد و بنفشی که با ظرافت و شوقی باورنکردنی، زیبایی لحاف را نقش زده‌اند و تصویر پاهای لخت و مشمئزکنندهٔ 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. در آن لحظه می‌فهمید زیبایی دنیا و این نقش‌ها هیچ اعتنایی به مرگ شما ندارند و حتی اگر در کنار همسرتان باشید، باید به تنهایی با مرگ روبه‌رو شوید» (پاموک، ۳۶،۱۳۹۲).

www.SID.ir

Arshive of SID

همان‌گونه که پیش‌تر گفته شد، بیش‌متنیت در نگرهٔ ژنت به دو نوع کلی همان‌گونگی و تراگونگی قابل تقسیم است. در تراگونگی بیش‌متن با دگرگونی و تغییر پیش‌متن حاصل می‌شود. یکی از انواع این دگرگونی، دگرگونی انگیزهٔ موجود در پیش‌متن‌هاست. زیرمتن‌ها می‌توانند انگیزه‌هایی را به شخصیتی القا کنند که در زیر متن فاقد آن بوده. ...همچنین می‌توان انگیزه‌ای را سرکوب یا حذف کرد (آلن، ۱۵۸،۱۳۸۰). در نگرهٔ ژنت جابه‌جایی انگیزه‌ها، یا تغییر انگیزه‌ها، یکی از روش‌های عمدهٔ تغییرات موضوعی است (ژنت، ۱۹۹۷، ۳۲۵). این نوع از تراگونگی دارای سه وجه است و سومین وجه آن صرفاً ترکیبی است از دو وجه اولیه. «اولین وجه آن مثبت است و شامل مطرح کردن انگیزهٔ فعالیت‌هایی است که در پیش‌متن رخ داده است. دومین وجه آن کاملاً منفی است و شامل واپس زدن یا حذف کردن انگیزهٔ اصلی در داستان است. سومین وجه آن به عنوان یک جایگزینی گسترده عمل می‌کند، یعنی در یک فرایند دوگانهٔ حذف انگیزه و اعطای انگیزه‌ای جدید،

(انگیزه‌زدایی)+ (انگیزه‌دهی)= (دگرانگیزش) (همان)

اگرچه قاتل در روایت خود، وضعیتش را مشابه وضعیت شیرویه در هنگام ارتکاب قتل می‌داند، اما در ادامهٔ داستان مشاهده می‌کنیم که انگیزه‌ای متفاوت از انگیزهٔ شیرویه برای قتل دارد. شیرویه به انگیزهٔ وصال شیرین و رسیدن به تاج‌وتخت پدر مرتکب قتل شده و قاتل رمان *نام من سرخ* انگیزهٔ خود برای قتل ظریف افندی را این‌گونه شرح می‌دهد، «این آدم پستی که به جهنم فرستاده‌ام، انسان مؤمنی نبود که خداوند قتلش را حرام کرده باشد. از آن گذشته برای شکستن جمجمه‌اش، دلایل موجهی دارم. او به ما تهمت زد، به کسانی که در راه کتابی کار می‌کردند که سلطان مخفیانه سفارش داده بود. اگر صدایش را نمی‌بریدم، انیشته افندی، تمام نقاشان و حتی استاد عثمان را ملحد اعلام می‌کرد و جلوی طرفداران شیخ پرخاشگر ارزرومی می‌انداخت. اگر حرفی از کفرورزی نقاشان به گوش احدی از این ارزرومی‌ها برسد که به دنبال بهانه‌ای برای قدرت‌نمایی هستند، نه تنها ما استادان نقاشی، بلکه کل نقاش‌خانه را با خاک یکسان می‌کنند و سلطان هم نمی‌تواند در برابر آن‌ها قد علم کند» (پاموک، ۱۳۹۲، ۸۹).

بنابر آنچه گفته شد، داستان قتل خسرو توسط شیرویه در منظومهٔ *خسرو و شیرین*، پیش‌متنی است بر داستان به قتل رسیدن ظریف افندی به‌دست یکی از نقاشان دربار در رمان *نام من سرخ*، با این اختلاف که انگیزه قتل در دو داستان متفاوت است و این مصداق همان دگرگونگی انگیزه‌ها در بیش‌متن، یا «دگرانگیزشی» است که ژنت در نظریه بیش‌متنیت خود مطرح می‌کند.

www.SID.ir

Arshive of SID

۱۱- نتیجه‌گیری

در این مقاله با به‌کارگیری نظریهٔ ترامتنیت ژنت به بررسی تـأثیر کتـاب‌نگـاره‌هـای مکتـب هرات بر اورهان پاموک در خلق رمان *نام من سرخ* پرداختیم. بر اساس یافته‌های این پـژوهش می‌توان نتیجه گرفت که ،

در رمان *نام من سرخ* شاهد مکالمه‌ای پویا میان راویان مختلف رمـان، نگـاره‌هـای مکتـب هرات و منظومهٔ *خسرو و شیرین* هستیم. انکسار روایت تک‌صدای نظامی در قالب روایت سوم شخص یا دانای کل به روایت چند صدایی و اول شخص در رمان، نشان‌دهندهٔ روابط بینـامتنی میان این آثار است و همچنین تغییر «مرکز کانونی» روایت در این اثـر نسـبت بـه آثـار پیشـین نشان‌دهندهٔ نوعی از تغییرات سبکی است که زیر مجموعه تراگونگی خلاقانهٔ بیش‌مـتن اسـت. بررسی نظم زمانی در آثار مذکور نشان دهندهٔ جابه‌جایی ترتیب وقایع داستان *خسرو و شـیرین* در رمان *نام من سرخ* است. شباهت‌های موجود میان آثار مذکور بیشتر از لحاظ محتوایی است و در رخدادهای مهم داستان مشاهده می‌شود. با بررسی سـه صـحنهٔ تکرارشـوندهٔ در منظومـهٔ *خسرو و شیرین*، نگاره‌های مکتب هرات تیموری از این منظومه و رمان *نام من سـرخ* بـه ایـن نتیجه رسیدیم که، صحنهٔ عاشق شدن شیرین بر عکس خسرو، پیش‌متنی بر داستان عشق قارا و شکوره در رمان است، به‌طوری‌که قارا برای بیان عشق خود به شکوره همـان روشـی در پـیش می‌گیرد که خسرو در حکایت نظامی به‌کار برد. همچنـین صـحنهٔ آمـدن خسـرو بـر در قصـر شیرین، چه در حکایت و چه در نگاره‌های منقوش از آن دقیقاً با صحنهٔ دیدار قـارا و شـکوره مطابقت دارد و بنابراین صحنهٔ ایستادن قارا در آستانهٔ منزل شکوره، تکرار پیش‌متن خود یعنـی حکایت نظامی و نگاره‌های آن در مکتب هرات تیموری است. در آخر بـا تطبیـق صـحنهٔ قتـل خسرو توسط پسرش شیرویه و صحنهٔ قتل در رمان، به این نتیجه رسیدیم کـه صـحنهٔ قتـل در رمان نتیجهٔ همان‌گونگی یا تغییر کتاب‌نگاره‌های مکتب هرات است که با تغییر در انگیـزهٔ قتـل در رمان بازتاب یافته است. به طورکلی می‌توان رمان *نام من سرخ* را حاصل تراگونگی یا تغییر خلاقانهٔ کتاب‌نگاره‌های مکتب هرات دانست.

۱۲- منابع

آژند، یعقوب (۱۳۸۷)، *مکتب نگارگری هرات*. تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.

آلن، گراهام (۱۳۸۰)، *بینامتنیت*، ترجمهٔ پیام یزدان‌جو. تهران، مرکز.

www.SID.ir

Arshive of SID

احمدی، بابک (۱۳۷۰)، *ساختار و تاویل متن (نشانه‌شناسی و ساختارگرایی)*. جلد۱، چاپ دوم. تهران، مرکز.

اریکسون، بریجیت (۱۳۸۴)، «دربارهٔ نام گل سرخ نوشتهٔ امبرتو اکو داستان یا تئوری»(ترجمهٔ مجتبی عبدالله نژاد). *ماهنامهٔ فرهنگی-هنری کلک*. شماره ۱۵۵، ۳۷-۳۹.

بهنام، مینا (۱۳۸۸)، «شاهنامهٔ فردوسی پیش‌متن سترگ شاهنامهٔ طهماسب (بر بنیاد نظریهٔ ترامتنی ژنت)». *کتاب ماه ادبیات*، شماره ۱۴۷، ۳۰-۳۲.

پاکباز، روئین (۱۳۸۹)، *نقاشی ایران (از دیرباز تا امروز)*. تهران، انتشارات زرین و سیمین.

پاموک، اورهان (۱۳۹۲)، *نام من سرخ*، ترجمهٔ تهمینه زاردشت.تهران، انتشارات مروارید.

حق روستا، مریم و رامین وحیدزاده (۱۳۹۱)،«بررسی تطبیقی-بینامتنی تاثیر گابریل گارسیا مارکز بر ادبیات داستانی فارسی با تأکید بر مقایسهٔ دو *اثر صد سال تنهایی* و *بالون مهتا*». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، دوره ۱۷، شماره ۲، ۴۱-۵۶.

رابینسن، ب.و. (۱۳۸۴)، *هنر نگارگری ایران*، ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران، انتشارات مولی.

سجودی، فرزان (۱۳۸۵)، «نشانه‌شناسی زمان و گذر زمان بررسی تطبیقی آثار کلامی و تصویری». *پژوهش‌نامهٔ فرهنگستان هنر*، شماره ۱، ۴۶-۶۴.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۴)، *انواع ادبی*. چاپ سوم. تهران، انتشارات فردوس.

طحان، احمد و لیلا جوادپور (۱۳۹۰)، «قرابت‌های مضمونی خسرو و شیرین و رمئو و ژولیت». *مطالعات ادبیات تطبیقی*، شماره ۱۹، ۶۳-۸۰.

طلائی، مولود، طغیایی، اسحاق و مهرناز طلائی (۱۳۹۲)، «مقایسهٔ تطبیقی منظومهٔ لیلی و مجنون نظامی و نمایشنامهٔ *سیرانو دوبرژراک* روستان از منظر بیش متنیت ژرار ژنت». *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*، دوره اول، شماره ۱، ۹۵-۱۲۰.

غلام‌حسین‌زاده، غریب و نگار غلام‌پور (۱۳۸۷)، *میخائیل باختین؛ زندگی، اندیشه و مفاهیم بنیادین*. چاپ اول. تهران، روزگار.

کن‌بای، شیلا (۱۳۸۹)، *نقاشی ایرانی*، ترجمهٔ مهدی حسینی. تهران، اداره انتشارات دانشگاه تهران.

گری، بازل(۱۳۸۴)، *نقاشی ایرانی*، ترجمهٔ عربعلی شروه. تهران، نشر دنیای نو.

موسوی لر، اشرف (۱۳۸۶)، «زیبایی شناسی ایرانی-اسلامی در آثار کمال‌الدین بهزاد». *مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد*،(۱۴۳-۱۷۶). تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.

www.SID.ir

Arshive of SID

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۶)، «ترامتنیت مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها». *پژوهشنامهٔ علوم انسانی*، شماره ۵۶، ۸۳-۹۸.

نجومیان، علی (۱۳۹۱)، «به سوی تعریفی تازه از ادبیات تطبیقی و نقد تطبیقی». *فصل‌نامهٔ پژوهش‌های ادبی*، ۳۸، ۱۱۵-۱۳۸.

نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف (۱۳۷۶)، *خسرو و شیرین*. سعید حمیدیان، چاپ دوم. تهران، نشر قطره.

نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف.

هنر اصفهانی، محمدرضا و مریم حقی (۱۳۸۹)، «شیرین و پاملا (بررسی تطبیقی خسرو و شیرین نظامی و پاملای ساموئل ریچاردسون)». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، شماره ۱۴ ۱۴۱-۱۶۱.

Bahari, Ebadollah.(1997). Bihzad، *Master of Persian Painting*. London، I.B Tauris & Co.ltd Victoria house.

Carrard, Philippe. (1984). Review. *Poetics Today*, 5, 205-208.

Genette, Gerard. (1982), *Palimpsestes, La literature au second degre*. Paris, seui.

Genette, Gerard. (1997) *palimpsests، literature in the second degree*. Channa

Herman, David. (1998) "palimpsests، literature in the second degree (review)" MFS *Modern Fiction Studies*. *44*. Tue, 30 Dec 2014.

Lavery. Brain. Retrieved May 10, 2014 From http،//www.nytimes.com/2003/08/27/books/in-the-thick-of-change-where-continents-meet.html.

Levi, Jonathan.Retrieved Jan 10, 2016 from http،//orhanpamuk.com/popup.aspx?id=69&lng=eng

Pamuk, Orhan.(2001). *My Name is Red*. (Erdag M.Goknar, Trans.). New York, published by Alfred A. Knopf, a division of Random House.

Smith, A. Sarah. Retrieved Jan10,2016from http،//orhanpamuk.com/popup.aspx?id=64&lng=eng

www.SID.ir