اقتباس و کوته‌نگاشت از متون ادبی در نگارگری؛ مطالعه موردی: تحلیل سه روایت و نگاره منتخب از خمسه *نظامی شاه طهماسبی*

علی تقوی*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۳/۱۸

چکیده

اقتباس از واژگان پرکاربرد برای بازگفت و تبیین گسترهٔ برگرفتگی و تأثیرپذیری متنی از متن یا متون دیگر است. نظر به جایگاه خاص و متعالی صورت و معنای قرآن کریم، نخستین تعریف‌ها از اقتباس، ناظر بر تأثیر و حضور این کلام وحیانی در متون ادبی است، اما رفته‌رفته توسّع معنایی یافته و به‌ویژه در مطالعات چند دههٔ اخیر، از اصطلاحات پرکاربرد در تبیین فرایندهای آفرینش آثار ادبی و هنری به‌شمار می‌رود. از هنرهایی که بسیار متأثر از متون ادبی است و به‌ویژه در نسخ خطی به زیباترین وجهی به تجلی درآمده، هنر نگارگری است. در پژوهش حاضر با روش توصیفی و تحلیل تطبیقی، و با هدف تبیین نحوهٔ اقتباس نگارگران از متون ادبی و گسترهٔ تأثیر و حضور آن متون در نگاره‌ها، سه روایت و نگاره‌های مرتبط با آنها از خمسهٔ *نظامی شاه‌طهماسبی* برگزیده شد. یافته‌های پژوهش آشکار می‌سازد از انواع مهم و شایع اقتباس در ساحت ادبیات، تلخیص یا کوته‌نگاشت است و چگونگی پیوند و ارتباط نگاره‌های متون مصور با متن ادبی را می‌توان ذیل این نوع، تحلیل و تفسیر کرد. نگارگر بی‌آنکه درصدد روگرفت و تکرار متن پیشِ رو باشد، با تخیل تیزپروازش متأثر از این متن و پاره‌ای از متون دیگر که در ذهن و ضمیر او نقش بسته است، به ترسیم نگاره‌ها می‌پردازد.

کلیدواژه‌ها: متون ادبی، نگارگری، خمسهٔ *نظامی*، اقتباس، کوته‌نگاشت، تلخیص

*. استادیار، عضو هیئت علمی فرهنگستان هنر، تهران، ایران. Email: taqavi@honar.ac.ir

مقدمه

اقتباس همواره از دیرباز در فرایند آفرینش آثار ادبی و هنری نقشی مهم داشته است. به‌عبارتی دیگر، هر متنی در فرایند پدید آمدنْ وامدار و متأثر از متن یا متون دیگر است. در کتب بلاغی، انواع اقتباس و تأثیرپذیری از دیگر متون را با توجه به گسترهٔ حضور متنی در متن دیگر، در صنعت‌ها و فنونی ادبی چون ترجمه، تضمین، استقبال، درج و تلخیص برشمردند. از دیگر واژگانی که از پاره‌ای جهات همپوشانی معنایی با اقتباس دارد، التقاط در معنی قسمتی یا مضمون و مطلبی را از گفتار یا سخن کسی یا کسانی گرفتن و گردآوردن است.

در تعامل متون ادبی و انواع هنر، باید گفت یکی از پرجلوه‌ترین و پرتکرارترین هنرها در نسخه‌های خطی، نگارگری است و هنرمند نگارگر متأثر از بخشی منتخب از متن ادبی، تصاویری خیال‌انگیز در برابر دیدگان مخاطب مجسم می‌سازد. با این رویکرد، در سده‌های گذشته، به‌ویژه از سدهٔ هفتم بدین‌سو، انبوه نگاره‌ها و نقاشی‌ها با اقتباس از متون ادبی، به شیوهٔ تلخیص پدید آمده‌اند. از این‌رو، نوع پیوند و ارتباط نگاره‌ها و نقاشی‌های متون مصور با متن مکتوب ادبی را می‌توان ذیل تلخیص یا کوته‌نگاشت، تحلیل و تفسیر کرد.

در میان شاعران ایرانی، آثار چند تن از آنان همواره مطمح نظر هنرمندان بوده است: از جمله مهارت کم‌نظیر نظامی گنجوی بر انواع اسلوب سخن و تصویرسازی‌های ناب و توصیفات دقیق او، مجموعه‌ای از مضامین و عواطف شعری جذاب، خواندنی و پرکشش را برای خوانندگان خاص و عام فراهم آورده و سبب شده است متون آفریدهٔ او، از ساحت تأثیرگذاری بر متون ادبی خارج شود و افزون‌بر این، از همان سدهٔ ششم بدین‌سو، ذهن و ضمیر بسیاری از هنرمندان در حوزه‌های گوناگون هنری را برای خلق آثار هنری به خود معطوف دارد. از آثار منحصربه‌فرد هنری، که برپایهٔ منظومه‌های نظامی صورت گرفته، نسخهٔ نفیس *خمسهٔ نظامی شاه‌طهماسبی* (۹۴۶-۹۴۹هـ‌ق) است که به انواع هنر خوشنویسی، تذهیب، تشعیر و نگارگری آراسته است. این درهم‌تنیدگی هنرها با هنر شاعری و سخنوری نظامی، که خود خمسه‌ای دیگر از انواع هنر را فرا یاد می‌آورد، اثری پرشکوه و ماندگار و مایهٔ مباهات، در میراث فرهنگی و هنری ایران و جهان به ثبت رسانده است (تقوی، ۱۳۹۹: ۳۵).

در پژوهش حاضر، برای تبیین و شرح موضوع، سه روایت «حکایت انوشیروان و ده ویران»، «نمودن شاپور صورت خسرو را بار اول» و «معراج پیامبر اکرم (ص)» و نگاره‌های مرتبط با آنها از *خمسهٔ نظامی شاه‌طهماسبی*، چاپ مؤسسهٔ متن فرهنگستان هنر انتخاب، و ضمن بیان پیرنگ هر حکایت و برگرفتگی‌های مضمونی شاعر از دیگر متون پیش از خود، به چگونگی تصویر عناصر اصلی آن حکایت در نگارهٔ منتخب پرداخته می‌شود.

پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ موضوع پژوهش حاضر، یعنی فرایند اقتباس از متون ادبی و کوته‌نگاشت و بازآفرینی آنها در نگاره‌ها، تاکنون پژوهش مستقلی صورت نگرفته، اما درخصوص پاره‌ای از مؤلفه‌های مهم آنْ کتاب‌ها و مقالاتی به نگارش درآمده است که به اختصار ذکر می‌شود. در معنی و مفهوم اقتباس در ادبیات و هنر، عمده توجه پژوهشگران به نوع تأثیرپذیری و برگرفتگی‌های مضمونی سینما از متون ادبی، به‌ویژه ادبیات داستانی است. لیندا هاچن[1] در کتاب *نظریه‌ای در باب اقتباس*[2] کوشیده است به ساحت‌های اقتباس در رسانه‌های مختلف توجه و تعاریفی از آن ارائه نماید. با وجود این، در این اثر نیز چیرگی بر متون نمایشی و سینمایی است و به موضوع نحو اقتباس در حوزهٔ هنرهای تجسمی پرداخته نشده است.

از نخستین پژوهش‌هایی که درخصوص نگاره‌های متون مصور صورت گرفته است، مقالهٔ عباس اقبال با عنوان «نقش و نگار داستان‌های ملی ایران قدیم» است که سال ۱۳۱۳ در کنگرهٔ هزارهٔ فردوسی ارائه شد. او براساس برخی شواهد و قراین مستخرج از متون، معتقد است ایرانیان از همان سده‌های پیش از اسلام، به‌ویژه از دورهٔ ساسانیان، برای بیان قصص و داستان‌های ملی و حماسی خود، هم آنها را به نظم و نثر درمی‌آوردند و هم از نقاشی و تصویر بر صفحات کتاب‌ها و بر دیوارها و

ایوان‌ها بهره می‌بردند. در واقع ایرانیان بین مطلب و مضمون اثر و نقش و نگار آن به یک نوع ملازمه‌ای قائل بودند و غالباً این‌گونه کتاب‌های مصور را کسانی استنساخ و نقل می‌کردند که از هنر نقاشی نیز نصیبی داشته‌اند (اقبال، ۱۳۲۲: ۱۵۱-۱۵۶).

همچنین در این زمینه باید از برخی مقالات و رساله‌های دانشگاهی یاد کرد که در موضوع تحلیل و بررسی رابطهٔ متن و تصویر در متون خاص به نگارش درآمده‌اند. در این دست آثار، نویسندگان بی‌آنکه به اقتباس و انواع آن اشاره‌ای داشته باشند، پس از بازگفت خلاصه یا پیرنگ متنی ادبی، بیشتر به روش نشانه‌شناسی،[۳] شمایل‌نگاری[۴] و گاه شمایل‌شناسی[۵] و بینامتنیت[۶] به تحلیل و بررسی نگاره‌های منتخب می‌پردازند. در این حوزه نُسخ متعدد *شاهنامهٔ* فردوسی و *خمسهٔ* نظامی بیشتر مورد توجه واقع شده‌اند. در تحلیل و تبیین نگاره‌های خمسه و تعامل آنها با متن منظومه‌ها، می‌توان به مقالات «ویرانگاری در *خمسهٔ شاه‌طهماسب*؛ بررسی یک نقاشی تعلیمی» نوشتهٔ بهمن نامورمطلق و مرضیه نامورمطلق، «تحلیل تطبیقی خسمه‌نگاری مکاتب هرات تیموری و تبریز صفوی» از حدیث ساجد و فرزانه فرخ‌فر، «رابطهٔ متن و تصویر در تک‌نگارهٔ نسخهٔ *مخزن‌الاسرار* میرعماد حسنی» به قلم نرگس سیبویه، و «تحلیل روایت معراج در سروده‌ها و نگاره‌های *خمسهٔ نظامی*» نوشتهٔ علی تقوی اشاره کرد که همگی سال ۱۴۰۰ در مجموعه *مقالات همایش خمسه‌نگاری* منتشر شده‌اند.

روش تحقیق

نویسنده برای نگارش این مقاله، با روش توصیفی و تحلیل تطبیقی، نخست به صورت‌بندی اقتباس و تعریف آن و تحلیل یکی از انواع پرکاربرد آن، یعنی تلخیص و کوته‌نگاشت می‌پردازد و سپس برای تبیین بیشتر چگونگی تأثیر و حضور متن ادبی در نگاره‌ها، سه روایت و نگاره‌های مرتبط با آنها را از *خمسهٔ نظامی شاه‌طهماسبی* چاپ انتشارات فرهنگستان هنر، در کانون توجه خود قرار داده است.

اقتباس و کوته‌نگاشت از متون

از مناسب‌ترین واژه‌ها در تحلیل و تبیین گسترهٔ تأثیرپذیری و برگرفتگی متنی از متن یا متون دیگر، «اقتباس» است. اقتباس در اصل لغت، از ریشهٔ «قَبَس» به معنی برافروختن و برگرفتن آتش است «چنان‌که پاره‌ای از آتش را بگیرند و با آن آتش دیگر را برافروزند، یا از شعلهٔ چراغی، چراغ دیگر را روشن کنند و به این مناسبت، فراگرفتن علم و هنر و ادب آموختن یکی را از دیگری، اقتباس» گفته‌اند (همایی، ۱۳۷۷: ۳۸۳). نظر به جایگاه خاص و متعالی صورت و معنای قرآن کریم نزد مسلمانان، نخستین تعریف‌هایی که از این واژه شده است، ناظر بر تأثیر و حضور این کلام وحیانی در متون ادبی است؛ برای نمونه، در *نفایس الفنون* در تعریف اقتباس آمده است: «آنکه دبیر یا شاعر در میان کلام، جهت تزیین و نظام آن، آیتی از قرآن درج کند» (آملی، ۱۳۸۰: ۳۲).

در دورهٔ معاصر گسترهٔ معنایی اقتباس ادبی گسترش یافت و در تعریف آن نوشته‌اند: «شیوه‌ای که گوینده، نویسنده یا شاعر به کمک آن، معنی و محتوا یا مضمون و اندیشه‌ای را از گوینده، نویسنده یا شاعری دیگر یا امری محقق و واقعه‌ای تاریخی می‌گیرد و آن را به زبان خود نقل می‌کند» (قاسم‌نژاد، ۱۳۷۶: ۱۱۵). در چند دههٔ اخیر نیز دو اصطلاح «بازنویسی» و «بازآفرینی» و انواع آنها برای بازگفت گسترهٔ اقتباس و تأثیرپذیری متنی از متون دیگر کاربرد یافته است (نک: پایور، ۱۳۸۰).

نویسندهٔ کتاب *نظریه‌ای در باب اقتباس*، با نفی گفتمان اخلاقی ضرورت وفاداری به متن اصلی در اثر اقتباسی، معتقد است اقتباس نوعی تکرار بدون تکثیر و کپی‌برداری است. او اقتباس را از سه منظرْ تعریف و توصیف می‌کند: از منظر نخست، اقتباس به‌عنوان ماهیت یا محصولی صوری،[۷] برابر با انتقال یا جابجایی آشکار و گستردهٔ اثر یا آثار خاص است. این تغییر می‌تواند شامل تغییر رسانه یا نوع ادبی و یا ایجاد تغییر در چارچوب کلی و تغییر در بافت اثر شود. با این رویکرد، اقتباس را می‌توان با ترجمه مقایسه کرد؛ یعنی اقتباس‌ها به معنی اخص کلمه، ترجمه‌هایی در قالب جابجایی

بینانشانه‌شناختی از یک نظام نشانه‌ای به نظامی دیگر است. از منظر دوم، عمل اقتباس به‌عنوان فرایند آفرینشْ همیشه مستلزم تفسیر و آفرینش دوباره است. در این فرایند، اقتباس‌کنندگانْ در ابتدا مفسّر و سپس آفرینندهٔ اثر اقتباسی‌اند. از منظر سوم، اقتباس به‌عنوان فرایند دریافت، شکلی از بینامتنیت است و مخاطبان به کمک شناخت و یادی که از دیگر آثار دارند، اقتباس را در هیئت لوحی چندلایه و تودرتو تجربه می‌کنند (هاچن، ۱۴۰۰: ۲۲-۴۲). او در جمع این سه رویکرد می‌نویسد: «اقتباس به‌عنوان تغییر خلاقانه و تفسیری اثر یا آثار برجستهٔ دیگر، نوعی اثر گسترده و چندلایه و تودرتو و در عین حال ترجمهٔ یک اثر از یک رسانه به رسانه‌ای دیگر و به قواعد و قراردادهای دیگر است» (همان: ۵۹).

همان‌طور که از تعاریف مزبور نیز آشکار است، از شیوه‌های رایج برای اقتباس، تلخیص و کوته‌نگاشت متن یا متون دیگر و پدید آوردن متنی جدید است. از همین منظر است که کادن در تعریف اقتباس می‌نویسد: «اجرای دوبارهٔ یک اثر در یک واسطهٔ بیانی مناسب دیگر است. [...] گاهی فقط یک قسمت و یک دوره از یک اثر اقتباس می‌شود» (کادن، ۱۳۸۶: ۱۰).

در فرهنگ‌های لغت در معنی «تلخیص» آمده است: بیان کردن، شرح دادن، تقریب کلام و خلاصه کردن آن؛ خلاصهٔ چیزی را گرفتن؛ پیدا و روشن؛ ویژه و بی‌آمیغ گردانیدن، پاک و صاف کردن (نک: دهخدا، ۱۳۸۷، ج۵). همهٔ این دست معانی در ذیل تلخیص، در تعریف آن به‌عنوان یکی از انواع اقتباس نقش دارند. متنی مفصل با پیراسته شدن پاره‌ای از اجزای کم‌اهمیت‌تر آن و افزوده شدن جزئیات دیگر به آن، به‌صورتی موجز و مختصر، در شکلی جدید در معرض دید مخاطب قرار می‌گیرد.

تلخیص، کوته‌نگاشت، خلاصه‌نویسی یا خلاصه‌سازی متن مکتوب، به دو شکل عمده قابل دسته‌بندی است: یا خلاصه‌نویس با حذف و دگرگون کردن جملات، آن را به انشای خود بازنویسی می‌کند یا آنکه برخی از عبارات متن اصلی را حذف و برخی دیگر را به همان شکل اصلی نقل می‌کند و در صورت ضرورت، پاره‌ای از عبارات را به انشای خود می‌نویسد (نک: رودگر، ۱۳۸۸: ۱۳۸). البته در این میان، گاه خود مؤلف متن اصلی، آن را تلخیص می‌کند و گاه مؤلف و پژوهنده‌ای دیگر، به این امر مبادرت می‌ورزد.

از نمونه‌های شکل نخست، تلخیص بخش‌هایی از کتاب *تاریخ جهانگشای* در *تاریخ وصاف* است. شرف‌الدین عبدالله شیرازی ملقّب به وصاف‌الحضره، *تاریخ وصاف* را، در بیان رویدادهای مهم در دوران ایلخانان مغول، در ادامهٔ وقایع تاریخی مزبور در *تاریخ جهانگشای* عطاملک جوینی، به نگارش درآورده و در صفحات پایانی مجلّد چهارم کتاب خود، برگزیده‌ای از *تاریخ جهانگشای* را نیز به قلم خود نوشته است. در دوران معاصر نیز بسیاری از متون، به‌ویژه آنها که با نثری فنی و مصنوع به نگارش درآمده‌اند، با عنوان تحریر نوین، تلخیص و بازنویسی شده‌اند که در این میان می‌توان از تحریرهای *تاریخ وصاف* و *نفثة‌المصدور* یاد کرد. در شکل دوم نیز بارزترین نمونه، شاید همان *کشکول‌ها* یا مجموعه‌های ادبی باشد که به‌ویژه از سدهٔ دهم رونق بسیار گرفت. در این دست کتاب‌ها، نویسنده حسب علاقه‌مندی خود، مجموعه‌ای برگزیده از متون مختلف منظوم و منثور در زمینه‌های گوناگون ادبی، تاریخی، فلسفی، حکمی و جزآنها را نقل می‌کند و در جای‌جای متن جدید نیز خود عبارات و جملاتی را می‌افزاید. بارزترین و معروف‌ترین نمونه از این کتاب‌ها، همان *کشکول* شیخ بهایی است که مکرر منتشر شده و بسیار کسان آن را خوانده‌اند. برای آگاهی از نمونه‌های بیشتر، نک: (انوشه، ۱۳۷۶: ۱۱۴۴-۱۱۴۵؛ رودگر، ۱۳۸۹: ۷۸۰-۷۸۳).

اما در متون مکتوب، صورت خلاقانهٔ تلخیص، افزون‌بر آن دو گونهٔ پیش‌گفته، آنجاست بخش‌هایی از یک متن، فرصت حضور در متنی دیگر می‌یابد. در این شکل سوم، نویسنده خود از آفرینشگری رویگردان نیست و فعالانه و کنش‌گرانه در تولید متن جدید نقش‌آفرینی می‌کند. او بیش از آنکه به صورت متنی توجه داشته باشد، معنا و محتوای آن را در کانون توجه‌اش قرار می‌دهد. بسیاری از آن دست تلخیص‌ها که وجه التذاذ ادبی آنها افزون است، به همین گونه است. خواننده در مواجهه نخست با متن، برگرفتگی و وجوه اقتباس آن از متن یا متونی دیگر را درنمی‌یابد و

فقط با جست‌وجو و مطالعهٔ بسیار می‌تواند آن پیش‌متن را که آن نیز به‌نوبهٔ خود سر در آبشخورهای متون دیگر دارد، دریابد. نویسندگان و شاعران مطرح در این گونه از اقتباس، اغلب از بازنویسی به بازآفرینی روی می‌آورند. فقط شاکله و طرح اصلی، از آنِ متن یا متونی دیگر است، اما در جزئیات، این خلاقیت و باریک‌خیالی‌های آفرینندهٔ متن جدید است که متنی دیگرگون می‌آفرینند؛ شخصیت‌هایی جدید به متن افزوده می‌شود؛ راوی و زاویهٔ دید تغییر می‌یابد؛ زمان و مکان روایت دست‌خوش تحولاتی می‌شود و بسیاری از این دست تغییرات دیگر که می‌توان برشمرد.

این دست بازآفرینی‌ها که پاره‌ای از متنی در متنی دیگر به‌گونه‌ای هنرمندانه، صورت و محتوایی تازه به خود می‌گیرد، در میان آفرینشگران متون ادبی نمونه بسیار دارد؛ از جمله، حکایت‌ها و داستان‌های موجود در منظومه‌های سنایی غزنوی، عطار نیشابوری، نظامی گنجوی یا *مثنوی معنوی* مولوی بلخی را بنگرید که بسیاری از آنها وامدار متونی دیگرند. پس به این طریق، صورت و معنای یک پیش‌متن، در فکر و اندیشهٔ شاعری خلاق و ایده‌پرداز، دگرگون و در ساحتی دیگر، با واژگان و ترکیبات و معانی جدید ظاهر می‌شود. در شرح این اقتباس‌ها نیز کتاب‌های بسیاری به نگارش درآمده‌اند که بیشتر با عنوان مآخذ قصص و تمثیلات آن متن خاص شناخته می‌شوند. در دورهٔ معاصر، یکی از قدیم‌ترین کتاب‌ها از این دست، کتاب *مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی (۱۳۳۳)* است که بدیع‌الزمان فروزانفر با مطالعات عمیق و گسترده‌ای که در آثار مولوی و دیگر متون ادبی داشت، پیش‌متن‌های بسیاری از قصه‌ها و حکایت‌های *مثنوی* را به دست داده است.

تلخیص را به صورت‌های دیگر نیز دسته‌بندی کرده و انواعی برای آن برشمرده‌اند که برخی از آنها الزاماً صورتی اقتباس‌گونه ندارند و صرفاً مصادیق لغوی تلخیص و خلاصه‌سازی است؛ ازجمله این دسته‌بندی‌ها می‌توان به تلخیص آزاد یا شخصی، تلخیص فهرستی، تلخیص موضوعی، تلخیص علمی یا نظری، تلخیص نموداری، تلخیص ارجاعی یا انگیزه‌ای و تلخیص گزیده‌ای اشاره کرد (نک: گلی زواره، ۱۳۷۸: ۴۲).

در تأثیر و نحو حضور و به تصویر درآمدن متون ادبی در نگاره‌ها، بارزترین صورت اقتباس، همان تلخیص و کوته‌نگاشت از گونهٔ سوم است که نگارگر در نگارهٔ خود روایتی نزدیک به متن ادبی و نه الزاماً همسو با آن، با در نظر داشتن پاره‌ای اقتضائات و پسند روزگارش، می‌آفریند. می‌توان گفت در تلخیص و برگرفتگی نگاره از متن مکتوب، نگارگر سه مرحله در پیش دارد: در گام نخست، از آن بخش از متن مکتوب که مصور می‌کند، تأثیر می‌پذیرد و از نگاه خود هستهٔ اصلی روایت را به تصویر می‌کشد؛ در گام دوم، نگارگر حسب گستردگی منابع مکتوب، شفاهی یا تصویری آن روایت، می‌تواند از آنها در تصویرسازی خود بهره‌مند شود؛ در گام سوم و مهم، آن اقتباس‌های پیشین را با پسند و ذوق زمانه ترکیب سازد و در ساحت تخیل دورپروازش پرورده نماید و در شکل و صورت نهایی خود عرضه دارد. بنابراین، در این دست متون مصور، مخاطب با دو راوی مواجه است؛ راوی اصلی همان شاعر است و راوی دوم نگارگر است که بخشی از روایت شاعر را در نگاره حفظ می‌کند و در بخشی دیگر از دریچهٔ نگاه خود روایتگر داستان می‌شود.

روایت نخست: حکایت انوشیروان و ده ویران

این داستان، با اختلافاتی در جزئیات، در متونی دیگر نیز تکرار شده است. نخستین روایتی که شاکلهٔ اصلی آن به روایت نظامی در *مخزن‌الاسرار* (۵۷۰هـ‌ق) شباهت دارد، در *مروج‌الذهب* (۳۳۲هـ‌ق) نوشتهٔ علی بن حسین مسعودی آمده است. در این روایت، شخصیت اصلی، بهرام‌بن بهرام ساسانی است که در آغاز پادشاهی‌اش، چندان به امور مُلک و مردم توجه نداشت و مملکت روی در ویرانی داشت. روزی پادشاه به همراهی موبدان، شب‌هنگام در بازگشت از شکار، در راه مدائن از ویرانه‌ای گذر کرد. آوای دو جغد به گوش رسید. شاه تفسیر آن خواست و موبدان در پاسخ گفتند، جغد ماده در تقاضای جغد نر، بیست ده ویران‌شده در دورهٔ حکمرانی پادشاه وقت را درخواست می‌کند و جغد نر می‌گوید در صورت بر دوام بودن این پادشاهی، ده‌های بسیاری ویران خواهد شد و می‌تواند هزار ده به او ببخشد. این سخن در بهرام

مؤثر افتاد و از خواب غفلت بیدار شد (نک: مسعودی، ۱۳۴۴: ۲۴۶/۱-۲۴۸).

دومین روایت را می‌توان در *محاضرات الادبا و محاورات الشعرا و بلغا* اثر راغب اصفهانی بازخواند. در این روایت سخن از حاکمی است که به همراه مردی دیگر از کنار قصری خراب گذشتند که دو جغد بر آن سکنی داشتند. حاکم از سخنان جغدان می‌پرسد و مرد پاسخ می‌دهد که جغد ماده برای کابین خود، بیست ده ویران می‌خواهد و جغد نر می‌گوید اگر حکمرانی این حاکم دوام یابد، پنجاه ده ویران به تو خواهم بخشید (نک: راغب اصفهانی، ۱۴۲۰: ۲۰۷/۱).

روایتی دیگر از این داستان، با اندک‌اختلافی با روایت *مخزن‌الاسرار*، در *عقد العلی للموقف الاعلی* (۵۸۴هـ‌ق)، نوشتهٔ افضل‌الدین کرمانی، مورخ و کاتب همعصر نظامی، ذکر شده است. در این روایت، انوشیروان خود زبان مرغان می‌داند و در گذر از خرابه‌ای، با شنیدن گفت‌وگوی جغدان بر سر دیوار، از روش و کردار پیشین دوری می‌جوید و عدالت پیشه می‌کند (نک: کرمانی، ۱۳۳۹: ۵۱).

با توجه به زمان تألیف کتاب *عقد العلی*، تأثیرپذیری نظامی از این کتاب، وجهی ندارد و این شاعر، به آمیزه‌ای از آن دو روایت نخستین یا روایاتی دیگر نظر داشته است. او با اقتباس طرح اصلی روایت، یعنی گذشتن پادشاهی از ده ویران و شنیدن آواز پرندگانی و دگرگون شدن احوال او در اثر آن، در پاره‌ای از جزئیات تغییراتی روا داشته است. برخلاف آن دو روایت، شخصیت اصلی انوشیروان است. شاعر تأکید دارد در این ماجرا، فقط پادشاه و وزیر حضور دارند و از دو مرغ، آن راز و حقیقت را می‌شنود. در ادامهٔ سخن، شاعر تحول و دگرگونی و خودآگاهی این شخصیت را در کانون توجه قرار می‌دهد تا به آن هدف خود در عرضه‌داشت پندها و نصایح اخلاقی به مخاطب دست یابد. بنابراین سخنی از جغدان در قصری ویران نیست.

پیرنگ

انوشیروان ساسانی همراه وزیر، در حال شکار از همراهان خود دور می‌شوند و در راه به دهی ویرانه می‌رسند. در آنجا صدای دو مرغ، توجه آنان را به خود جلب می‌کند. پادشاه از وزیر، معنی آن را می‌پرسد و پاسخ می‌شنود که این مرغ به مرغی دیگر دختر داده است و از او برای شیربها، این ده و چند ده ویران دیگر را طلب می‌کند. آن مرغ در پاسخ می‌گوید این خواستهٔ او محقق خواهد شد و افزون‌بر آن، با این ستمی که پادشاه در پیش گرفته است، دیری نخواهد گذشت صدهزار ده ویران خواهد شد. انوشیروان با شنیدن این روایت، از کردهٔ خود بسیار پشیمان شد و عدل و داد پیشه ساخت.

تحلیل تطبیقی

همان‌طور که گذشت، در تلخیص، متن جدید در تمام جزئیات بازنماینده و وفادار به پیش‌متن‌های خود نیست و تنها پاره‌ای از آن برجسته و روایت می‌شود و بخشی دیگر حاصل ذوق و خلاقیت خالق متن جدید است. با این رویکرد، نگارگر، آقامیرک، در تصویر این داستان (تصویر ۱)، چندان پایبند به متن *مخزن‌الاسرار* نیست و متأثر از مجموع روایاتی که از این داستان نزد خاص و عام شایع بود، و نظر به سابقهٔ نگارگری موضوع، درنهایت با برجسته‌سازی بخش‌هایی از این روایت و افزودن پاره‌ای از عناصر جزئی دیگر، این نگاره را در معرض دید آورد. در این نگاره، فقط بخش آغازین روایت به تصویر درآمده و برای تتمیم و تکمیل داستان و ارجاع آن به متن منظوم، چهار بیت زیر در آن درج شده است:

کایـن ده ویـران بگـذاری بـه مـا
نیـز چنیـن چنـد سـپاری بـه مـا
آن دگـرش گفـت کزیـن درگـذر
جـور ملـک بیـن و بـرو غـم مخـور
گـر ملـک ایـن اسـت نـه بـس روزگار
زیـن ده ویـران دهمـت صـد هـزار
در ملـک ایـن لفـظ چنـان درگرفـت
کاه بـرآورد و فغـان برگرفـت
(نظامی گنجوی، ۱۳۹۸: ۳۰)

نگارگر برای انتقال پیام روایت تصویری خود، ضمن این ابیات، مبنای شکل‌گیری آن، یعنی گفت‌وگوی مرغان بر سر ویرانی مُلک براثر بی‌تدبیری و ستم پادشاه،

تصویر ۱. انوشیروان و ده ویران؛ منسوب به آقامیرک. خمسهٔ *نظامی شاه‌طهماسبی*، برگ ۱۵

و سپس تأثر او از این سخنان را به‌خوبی بازنموده است. در واقع اگر این روایت کلامی به متن تصویر اضافه نمی‌شد، این نگاره به‌تنهایی امکان انتقال پیام اصلی را منطبق با متن روایت در *مخزن‌الاسرار* نظامی، به مخاطب نداشت. این ابیات هم خوانش متن را هم‌راستا با متن مکتوب ساخته‌اند و هم راه را بر تفسیرهای متنوع دیگر بسته‌اند.

نظامی در روایت خود فقط از دو شخصیت انسانی پادشاه و وزیر سوار بر مرکب، و دو مرغ در دهی ویران سخن گفته است؛ در واقع، پیام داستان برای شاعر از چنان اهمیتی برخوردار بود که او را از حضور شخصیت‌های بیشتر و فضاسازی دقیق‌تر بی‌نیاز ساخته است. اما نگارگر، افزون‌بر این، برای باورپذیرتر ساختن روایت، دو شخصیت انسانی و چند پرنده و حیوان دیگر را نیز در فضای نگارهٔ خود به تصویر درآورده است. آن دو شخصیت دیگر، گویی یکی درختی می‌برد و آن دگر تیشه به ریشهٔ درخت می‌زند که در تقابل با آن دو شخصیت اصلی، از طبقهٔ فرودست جامعه‌اند. دیگر شخصیت‌های حیوانی نیز هریک نقش تعیین‌کننده‌ای در معناپردازی نگاره دارند. در نمای نزدیک، قاطری در کنار یکی از شخصیت‌های کارگر دیده می‌شود. سگی سفید با قلاده‌ای طلایی در بنای مخروبه‌ای به تصویر درآمده است که گویا سگ شکاری پادشاه است. دو موش، دو مار، دو آهو، دو جغد، دو لک‌لک و دو جوجه لک‌لک، دو پرنده در حال پرواز و دو کبک، از دیگر شخصیت‌های حیوانی هستند که در کنار یا درون

عمارت اصلی ویران‌شده حضور دارند. هریک از این حیوانات، یکی از ویژگی‌های ویران‌شهری را به‌طور نمادین به نمایش می‌گذارند؛ یکی مرگ و آلودگی و دیگری مهاجرت و سرگشتگی، و آن دیگر ویرانی و قربانی‌شدگی را به تصویر می‌کشند (نک: نامورمطلق، ۱۴۰۰: ۶۷۹-۶۸۱).

روایت دوم: نمودن شاپور صورت خسرو را بار اول

داستان خسرو و شیرین، آن‌گونه که نظامی با جزئیات بسیار روایت کرده است، در دیگر متون تاریخی و ادبی همچون *اخبار الطوال*، *مروج الذهب*، *تاریخ بلعمی* و *شاهنامه* آنچنان پیشینه‌ای ندارد و شاعر این منظومه را همان‌طور که خود خاطرنشان کرده، براساس یک روایت محلی رایج در میان مردمان سرزمین ارمن سروده است:

حدیث خسرو و شیرین نهان نیست
وزان شیرین‌تر الحق داستان نیست
بیاضش در گذارش نیست معروف
که در بردع سوادش بود موقوف
ز تاریخ کهن‌سالان آن بوم
مرا این گنجنامه گشت معلوم
(نظامی گنجوی، ۱۳۹۸: ۸۳)

روایت فردوسی از این داستان در *شاهنامه*، متفاوت با این روایت از منظر نظامی است. در *شاهنامه*، شیرین دختری از طبقات پایین جامعه است که خسرو در جوانی چندی به او دل باخت، اما با برکناری هرمزد ساسانی و فرار خسرو به روم و سپس جنگ او با بهرام چوبین و بر تخت نشستن‌اش، دیگر شیرین به فراموشی سپرده می‌شود و یادی از او نیست، تاآنکه باری دیگر، شیرین هنگام به شکار رفتن خسرو، بر سر راه او حاضر شده، در سخنانی کوتاه، آن کامیابی‌های گذشته را یادآور می‌شود و خسرو نیز او را پس از چندی به کابین خود درمی‌آورد و به حرمسرایش می‌فرستد (نک: زرین‌کوب، ۱۳۷۹: ۹۳-۹۷).

پیرنگ

شاپور نقاش ندیم خسروپرویز، در پی وصف شیرین، برادرزادهٔ فرمانروای ارمن، روانهٔ آن سرزمین شد تا شیرین را یافته و عشق خسرو نسبت به او را آشکار سازد. پس شب‌هنگام در دیری ساکن شد و از پیران آن دیر، محل استقرار شیرین و همراهانش را پرسید و دانست آنان در چمن‌زاری در دامنهٔ کوه، به گردش خواهند پرداخت. سحرگاهان، شاپور بر کاغذی مناسب، صورتی از خسرو نقاشی کرد و آن را بر درختی در آن نزدیکی چسباند و خود در گوشه‌ای پنهان شد. صبح‌گاهان، شیرین و دیگر دختران همسال، بر آن چمن‌زار رسیدند و به شادی و طرب پرداختند. به ناگاه، شیرین آن تصویر را بر درخت دید و از زیبارویان همراه خود خواست آن تصویر را برایش بیاورند. او با دیدن آن صورت، شیفته و دلباخته‌اش شد و مکرر به آن می‌نگریست. نگهبانان که از دلباختن شیرین در هراس شدند، آن تصویر را پاره کردند و به او گفتند دیوان آن را پنهان ساختند؛ چراکه این سرزمین، مأوای پری است؛ پس بهتر است به جایی دیگر رویم.

تحلیل تطبیقی

در نگاره‌ای که برای این بخش از روایت خسرو و شیرین به تصویر درآمده است (تصویر ۲)، شاهد خرگاهی مجلل با جمعی از ندیمان و نگهبانان شیرین هستیم. شیرین با نیم‌تاجی بر سر و با نشستن بر تخت از ملازمان ممتاز شده است. در گوشهٔ سمت راست بالای تصویر، کارگری مشغول کندن زمین است و اندکی دورتر پسِ پشته‌ای، شاپور در کنار اسب خود دیده می‌شود که از دور نظاره‌گر ماجرا است. آن تصویر خسرو نیز در دست یکی از ملازمان یا نگهبانان شیرین است که در آن می‌نگرد.

همان‌طور که ملاحظه می‌شود، این نگاره در جزئیات خود با روایت منظوم نظامی همسو و همسان نیست. در روایت نظامی، مکان داستان، فارغ از فضاهای درباری، چمن‌زاری در دامنهٔ کوهی است و شخصیت‌های اصلی شیرین و دیگر دخترانِ همراه هستند که فارغ از نگاه اغیار، آنجا به شادمانی روی آوردند؛ اما شخصیت‌های زن

تصویر ۲: نمودن شاپور صورت خسرو را بار اول؛ اثر میرزاعلی. *خمسهٔ نظامی شاه‌طهماسبی*، برگ ۴۸

در نگاره، برخلاف متن اشعار، به حاشیه رفتند و در میان هفده‌تن از ملازمان مرد، فقط چهار شخصیت زن در پشت تخت شیرین به تصویر درآمده‌اند.

چو محرم بود جای از چشم اغیار
ز مستی رقصشان آورد در کار
گه این می‌داد بر گل‌ها درودی
گه آن می‌گفت با بلبل سرودی
(نظامی گنجوی، ۹۵:۱۳۹۸)

نگارگر کوشیده است با تنوع رنگ در پوشش شخصیت‌ها و گیاهان و درختان، زمینه‌های غنایی شعر را در نظر مخاطب به جلوه درآورد، اما نوع مواجهه نگارگر- راوی با متن، کانون اصلی روایت را از شیرین و تصویر خسرو به ملازمان و همراهان او معطوف ساخته است. از همین‌رو است که شیدایی و بی‌تابی شیرین از دیدن آن صورت منقوش بر کاغذ، آن‌گونه که در شعر خیال‌انگیز نظامی وصف شده است، از تصویر او در این نگاره پیدا نیست؛ پس برای این‌منظور این دو بیت از خسرو و شیرین در کادر پایین نگاره درج شده است:

بیاوردند صورت پیش دلبند
در آن صورت فرو شد ساعتی چند
نه دل می‌داد ازو دل برگرفتن
نه می‌شایستش اندر بر گرفتن
(همان: ۹۶)

بنابراین، نگارگر این تصویر، میرزاعلی، بی‌آنکه بخواهد سراسر به متن منظوم وفادار باشد یا تمام این

بخش از داستان *خسرو و شیرین* را به تصویر درآورد، بخشی از میانهٔ روایت را برگزیده و با تغییراتی در مکان، و کاستن و افزودن شخصیت‌های داستان، نگارهٔ خود را عرضه داشته است.

روایت سوم: معراج پیامبر اکرم(ص)

نخستین آیه از سورهٔ اسراء و ۱۸ آیهٔ آغازین سورهٔ نجم از *قرآن کریم*، در یادکرد معراج پیامبر اکرم(ص) است و همین سبب شده است در انواع متون دینی، تفسیری، تاریخی، هنری و ادبی، بسیار به آن توجه شود و روایت‌های متعددی از آن شکل گیرد. برای آگاهی از چگونگی این رویداد مهم، می‌توان به کتب سیره و تاریخ و متون تفسیری، از جمله *سیرهٔ رسول‌الله* از ابن‌هشام، *تاریخ و تفسیر طبری*، *معراج‌نامهٔ ابن‌سینا* و *المعراج* ابوالقاسم قشیری، مراجعه کرد و با شرح و تفسیرهای متعدد و متنوع آن آشنایی یافت.

در شعر فارسی، واقعهٔ معراج از همان سده‌های پنجم و ششم هجری، همواره یکی از مضامین و عواطف شعری خاص شاعران بوده است و ضمن مدح و منقبت حضرت محمّد(ص)، در ابیاتی به آن می‌پرداختند. در شعر فارسی، از نخستین معراج‌نامه‌ها می‌توان از معراج‌نامهٔ سنایی در منظومهٔ *حدیقه‌الحقیقه* یاد کرد. پس از او، شاعران بسیاری، ازجمله خاقانی شروانی، نظامی گنجوی، امیرخسرو دهلوی، سلمان ساوجی، حمدالله مستوفی، جامی و وحشی بافقی، به آن توجّه نشان دادند.

حکیم نظامی با زبانی شاعرانه و وصفی هنرمندانه، بر پایهٔ اخبار و احادیث، از زوایای مختلف به معراج پرداخته و در مجموعِ پنج منظومهٔ خود، در ۳۱۸ بیت، به بیان معراج پیامبر، از لحظهٔ حرکت تا واپسین دم بازگشت، روی آورده است. در خمسهٔ *نظامی شاه‌طهماسبی*، منظومهٔ هفت‌پیکر نگارهٔ معراج پیامبر اکرم(ص) را در خود جای داده است.

پیرنگ

شب‌هنگام، جبرئیل همراه با براق، نزد پیامبر اکرم(ص) آمد و از او خواست بر براق که سرعت سیری چون باد و برق دارد، برنشیند و به آسمان‌ها عروج کند و از افلاک درگذرد و خیمه بر عرش الهی زند و به درگاه حضرت احدیت رسد. ستارگان برای پذیرا شدن او آماده‌اند و فرشتگان نیز همه سر به فرمان و بی‌صبرانه در انتظار او هستند. جبرئیل از پیامبر می‌خواهد با فرارفتن از آسمان، سایهٔ گیسوی خود بر آسمان افکند و زیبایی آن را رقم زند. شایستهٔ آن است پیامبر که بر همگان برتری یافته است، تاج بر سر نهد. پس پیامبر که چون چراغی تابان درخشش داشت، با شنیدن سخنان جبرئیل، همراه با او، تازیانه به دست، سوار بر براق روانهٔ راه شد. براق چون کبکی راه آسمان در پیش گرفت و از پاهای خود پر طاووسی‌اش را به هم زد که چون مهد کیکاووس که شکل ماهی بر بالای آن نصب بود، جلوه کرد. سرعت سیر او برتر از سرعت وهم و برق و عقل و روح بود. پیامبر چون با حرکت سریع و موزون براق، افلاک و سیارات هفت‌گانه ماه، عطارد، زهره، خورشید، مریخ، مشتری و زحل را درنوردید، دیگر جبرئیل و براق از ادامهٔ مسیر بازماندند و او در ادامهٔ مسیر از جایگاه میکائیل و محل استقرار اسرافیل گذشت و از آنجا با رفرف به سدره‌المنتهی رسید و از آنجا به تنهایی گام‌به‌گام پیش رفت تا به عرش الهی رسید و از آن نیز فراتر رفت و در برابر و فاصلهٔ نزدیک ستر و پردهٔ الهی قرار گرفت و نظاره‌گر خداوند شد و کلام او را بی‌واسطه شنید. پیامبر پس از بهره‌مندی از خوان رحمت الهی، رو سوی زمین نهاد و در جمع یاران خود حاضر شد.

تحلیل تطبیقی

معراج پیامبر اکرم(ص) به آسمان‌ها و دیدار و گفت‌وگوی او با خداوند، به موازات طرح آن در روایات و متون منظوم و منثور، نزد نگارگران نیز از اهمیت شایان توجّهی برخوردار بود و بسیاری از این هنرمندان چیره‌دست گذشتهٔ ایران، به‌ویژه در دوران ایلخانان، تیموریان و صفویان، به تصویرسازی این رویداد مهم روی آوردند. سیر معراج پیامبر به‌طور خاص، در *معراج‌نامهٔ* احمد موسی از دورهٔ ایلخانی و *معراج‌نامهٔ* میرحیدر از دورهٔ تیموری به تصویر درآمده است.

در تصویرسازی موضوعات و مضامینی که از زمینهٔ

روایی فراگیر و گسترده‌ای برخوردارند، نگارگر چندان به متنی خاص وابسته نیست و اگر برخی ارجاعات صریح متنی ذکر ابیات از منظومه و داستانی مشخص نباشد، آن نگاره را می‌توان منتزع از متن ادبی خاص، به بسیاری از دیگر متون نیز ملحق کرد. در تک‌نگاره‌های معراج نیز وضع همین‌گونه است و واقعهٔ معراج از چنان شهرت و گستردگی منابع روایی برخوردار است که نگارگر چندان توجّهی به نسخهٔ پیشِ رو ندارد و برابر سنن نگارگری رایج زمان خود، به خلق نگاره با تکیه بر چند بن‌مایهٔ خاص و به صورتی نمادین و رمزی، با کادربندی و رنگ‌آمیزی و برخی قرینه‌سازی‌ها می‌پردازد (تقوی، ۱۴۰۰: ۷۷).

در معراج‌نگارهٔ هفت‌پیکر نسخهٔ خمسهٔ *نظامی* *شاه‌طهماسبی* (تصویر۳)، سلطان‌محمد چندان به خیال‌ورزی‌های شاعرانهٔ نظامی توجّه ندارد و بیشتر برپایه تخیّل سرشار خود و در نظر داشتن سنّت‌ها و سبک‌های رایج تصویرسازی و نگارگری زمانه، به صورتی نمادین عناصر اصلی روایت معراج را همراه با درج ابیاتی از معراج‌نامهٔ او به تصویر کشیده است. در طرح کلّی این نگاره، پیامبر در میانهٔ تصویر با ردایی سبز بر تن و دستاری سفید بر سر، با صورتی ناپیدا که هاله‌ای نورانی اطراف او را فراگرفته است، سوار بر مرکبی که صورتی انسانی و بدنی حیوانی دارد، در میان نوزده فرشته با صورتی انسانی و با بال‌هایی رنگارنگ، به‌ویژه جبرئیل، شب‌هنگام در میان پاره‌هایی از ابر دیده می‌شود. البته در میان آنان، تصویر فرشته‌نمایی نیمه‌عریان دیده

تصویر ۳: معراج پیامبر اکرم(ص)؛ منسوب به سلطان‌محمد. خمسهٔ *نظامی شاه‌طهماسبی*. برگ ۱۹۵

می‌شود که برخی از پژوهشگران مستند به روایتی از معراج پیامبر اکرم(ص)، و نظر به تفسیر ابن‌سینا از معراج، آن را زن و نماد قوّت فریبندهٔ خیال یا دنیا می‌دانند (نک: بلخاری، ۱۳۹۹: ۱۶-۱۹). نگارگر برای متمایز ساختن جبرئیل که پیشاپیش پیامبر حرکت می‌کند، در اطراف سر او نیز هاله‌ای نورانی ترسیم کرده است. برخی از فرشتگان، هریک تحفه‌ای برای نثار قدوم پیامبر آورده‌اند و برخی دیگر از دیدن آن وجود مبارک، شگفت‌زده شده‌اند.

چنانچه نگارگر در پی تصویر معراج پیامبر بر پایهٔ روایت نظامی از این رویداد شگفت بود، بی‌گمان، متأثّر از انبوه تصاویر خیال‌انگیز شاعرانه، نگاره‌ای متفاوت‌تر با آنچه هست، به تصویر می‌کشید. نگارگر در تصویرسازی خود از معراج، به شیوهٔ کوته‌نگاشت، فقط بخش آغازین سفر پیامبر به آسمان‌ها را در نظر داشته است و فارغ از جزئیات معراج‌نامه نظامی در هفت‌پیکر، تصویری نمادین از این سفر پیامبر اکرم(ص) را به جلوه درآورده است. در بالای نگاره، سمت راست، سه بیت از معراج‌نامه و در پایین نگاره نیمهٔ سمت چپ، شش بیت از ادامهٔ همان ابیات درج شده است. پس از پایان وصف معراج به روایت جبرئیل، این نُه بیت در بیان آغاز معراج از زبان شاعر است:

چون محمد ز جبرئیل به راز
گوش کرد آن پیام روح‌نواز
زان سخن هوش را تمامی داد
گوش را حلقهٔ غلامی داد
آن امین خدای در تنزیل
وین امین خرد به عقل و دلیل
دو امین بر امانتی گنجور
این ز دیو، آن ز دیوسیرت دور
آن رساند آنچه بود شرط پیام
وین شنید آنچه بود سرّ کلام
در شب تیره آن سراج منیر
شد ز نقش مراد نقش‌پذیر
گردن از طوق آن کمند نتافت
طوق زر جز چنین نشاید یافت
برق‌کردار بر براق نشست
تازیش زیر و تازیانه به دست
چون درآورد بر عقیلی پای
کبک علوی‌خرام جست ز جای
(نظامی گنجوی، ۱۳۹۸: ۳۸۹)

بنابراین ربط و پیوستگی این نگاره با متن معراج‌نامه، از سویی همین ابیات، و از دیگرسو، حضور شخصیت‌های اصلی آن، یعنی پیامبر اکرم(ص)، جبرئیل و براق است. در همین بخش آغازین روایت که به تصویر درآمده است، نیز می‌توان اختلافات را در دو روایت شاعرانه و نگارگرانه از معراج شاهد بود. برای نمونه، شاعر فرشتگان را «سبزپوشان» نامیده و از گیسوان بلند پیامبر و تازیانه در دست داشتن او یاد کرده است. براق با پرهای طاووسی‌اش چون کبک به حرکت درآمد و از هفت فلک ماه، عطارد، زهره، خورشید، بهرام، مشتری و کیوان برگذشت. هیچ‌یک از این ویژگی‌ها و عناصر در نگاره جایی ندارد، فقط تصویر کُره‌ای زرّین در زیر هاله‌هایی از ابر دیده می‌شود که گویا تصویر خورشید است.

نتیجه‌گیری

اقتباس در معنی بازآفرینی متنی متأثر از صورت و محتوای متن یا متونی دیگر، از شیوه‌های مرسوم در آفرینش متون جدید است. اقتباس انتقال یا جابجایی آشکار و گستردهٔ اثر یا آثار خاص است. این تغییر می‌تواند شامل تغییر رسانه یا نوع ادبی و یا تغییر در چارچوب کلی و بافت اثر شود. با این رویکرد، اقتباس جابجایی بینانشانه‌شناختی از یک نظام نشانه‌ای به نظامی دیگر است. عمل اقتباس به‌عنوان فرایند آفرینش متنی جدید، همیشه مستلزم تفسیر و آفرینش دوباره است. بنابراین، اقتباس از سویی مانندگی‌هایی با ساحت‌هایی از نظریه‌هایی چون «بینامتنیّت»، و از سویی دیگر، در صورتی فراگیر و با توسّع معنایی، درهم‌تنیدگی‌هایی با انواع تضمین و ترجمه دارد.

از شایع‌ترین شیوه‌های اقتباس، تلخیص یا کوته‌نگاشت است، به‌نحوی که متنی مفصل با پیراسته شدن پاره‌ای از اجزای کم‌اهمیت‌تر آن و افزوده شدن جزئیات دیگر به آن، به‌صورتی موجز و مختصر در معرض دید مخاطب قرار می‌گیرد. در تلخیص، متن جدید در

تمام جزئیات بازنماینده و وفادار به پیش‌متن‌های خود نیست و تنها پاره‌ای از آن برجسته و روایت می‌شود و بخشی دیگر حاصل ذوق و خلاقیت خالق متن جدید است.

از خلاقانه‌ترین نوع اقتباس آنجاست که متون ادبی دستمایه و محملی برای پیدایی آثار متنوع هنری، ازجمله در نقاشی، سینما و نمایش می‌شوند. از هنرهایی که رابطه‌ای ناگسستنی با متون ادبی دارد و به زیباترین وجهی زینت‌بخش پاره‌ای از نسخه‌های خطی است، هنر نگارگری است. براساس تحلیل و بررسی صورت‌گرفته، نگارگر بی‌آنکه بخواهد سراسر به متن مکتوب وفادار باشد و آن را بی‌کم‌وکاستی به تصویر درآورد، بخشی از آغاز یا میانهٔ روایت را برگزیده و با تغییراتی، ازجمله در مکان و کاستن و افزودن شخصیت‌های داستان و برخی جزئیات دیگر، روایت خود را عرضه می‌دارد.

در کوته‌نگاشت و برگرفتگی نگاره از متن مکتوب، نگارگر در گام نخست، از آن بخش از متن مکتوب که مصور می‌کند، تأثیر می‌پذیرد و از نگاه خود هستهٔ اصلی روایت را به تصویر می‌کشد؛ در گام دوم، نگارگر حسب گستردگی منابع مکتوب، شفاهی یا تصویریِ آن روایت، در صورت ضرورت از آنها در تصویرسازی خود بهره‌مند می‌شود؛ در گام سوم و مهم، آن اقتباس‌های پیشین را با پسند و ذوق زمانه ترکیب می‌سازد و در ساحت تخیل دورپروازش پرورده می‌نماید و در شکل و صورت نهایی خود عرضه می‌دارد.

پی‌نوشت‌ها

1. Linda Hutcheon
2. A Theory of Adaptation
3. Semiotics
4. Iconography
5. Iconology
6. Intertextuality
7. Formal

کتابنامه

آملی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۸۰). *فرهنگ اصطلاحات و تعریفات (نفایس الفنون)*، تهران: انتشارات فردوس.

اقبال، عباس. (۱۳۲۲). «نقش و نگار داستان‌های ملی ایران» قدیم. هزارهٔ فردوسی، تهران: انتشارات وزارت معارف.

انوشه، حسن. (۱۳۷۶). *فرهنگنامهٔ ادبی فارسی*، تهران: انتشارات وزرات فرهنگ و ارشاد اسلامی.

بلخاری، حسن. (۱۳۹۹). «مستندات روایی و تاریخی معراج در نگارهٔ معراج حضرت رسول، اثر سلطان محمد»، ویژه‌نامه همایش *خمسه‌نگاری*، تهران: فرهنگستان هنر، ص۱۳-۲۸.

پایور، جعفر. (۱۳۸۰). *شیخ در بوته؛ چگونگی روش‌های بازنویسی و بازآفرینی و ترجمه و بازپرداخت در آثار ادبی*، تهران: نشر اشراقیه.

تقوی، علی. (۱۳۹۹). «هنر سخنوری و تصویرسازی نظامی»، ویژه‌نامه همایش *خمسه‌نگاری*، تهران: فرهنگستان هنر، ص۲۹-۳۵.

ـــــــ .(۱۴۰۰). «تحلیل روایت معراج در سروده‌ها و نگاره‌های خمسهٔ نظامی»، مجموعه مقالات *خمسه‌نگاری*، به‌کوشش منیژه کنگرانی، تهران: مؤسسه متن، ص۶۵-۹۵.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۸۷). *لغت‌نامه دهخدا*، ج۵، چ۲، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

راغب اصفهانی، ابوالقاسم حسین بن محمد. (۱۴۲۰). *محاضرات الادبا و محاورات الشعرا و البلغا*، ج۲، بیروت: دار الارقم.

رودگر، قنبرعلی. (۱۳۸۸). «ماهیت و فلسفهٔ خلاصه‌نویسی در فرهنگ اسلامی»، مجلهٔ *تاریخ و تمدن اسلامی*، س۵، ش۹، ص۱۲۹-۱۴۲.

ـــــــ . (۱۳۸۹). «خلاصه‌نویسی»، *دانشنامهٔ جهان اسلام*، ج۱۵، تهران: بنیاد دایره‌المعارف اسلامی.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۹). *پیر گنجه در جستجوی ناکجاآباد: دربارهٔ زندگی، آثار و اندیشهٔ نظامی*، چ۴، تهران: سخن.

قاسم‌نژاد، علی. (۱۳۷۶)، «اقتباس ادبی»، فرهنگنامهٔ ادبی فارسی، به سرپرستی سن انوشه، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ص ۱۱۵-۱۱۶.

کادن، جی.ای. (۱۳۸۶). *فرهنگ ادبیات و نقد*، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، چ۲، تهران: نشر شادگان.

کرمانی، افضل‌الدین ابوحامد. (۱۳۳۹). *عقد العلی للموقف الاعلی*، به‌کوشش علی‌محمد عامری نایینی، تهران: مجلس.

گلی زواره، غلامرضا. (۱۳۷۸). «هنر خلاصه‌نویسی»، نشریهٔ *میراث شهاب*، ش۱۶، ص۴۰-۴۷.

مسعودی، ابوالحسن. (۱۳۴۴). *مروج الذهب و معادن الجوهر*، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

نامورمطلق، بهمن؛ نامورمطلق، مرضیه (۱۴۰۰). «ویرانگاری در خمسهٔ شاه‌طهماسب، بررسی یک نقاشی تعلیمی»، مجموعه مقالات *خمسه‌نگاری*، به‌کوشش منیژه کنگرانی، تهران: مؤسسه متن، ص۶۷۳-۶۸۷.

نظامی گنجوی، الیاس (۱۳۹۸). *خمسه نظامی شاه‌طهماسبی*، تهران: مؤسسه متن.

هاچن، لیندا. (۱۴۰۰). *نظریه‌ای در باب اقتباس*، ترجمهٔ مهسا خداکرمی، چ۲، تهران: نشر مرکز.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۷). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، چ۱۵، تهران: نشر هما.