

تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۱۱/۱۹ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۹/۱۱/۴

نوع مقاله: پژوهشی

شماره صفحه ۹۳-۱۰۷

بازآفرینی روایت نقاشی ایرانی در رمان نام من سرخ اثر اورهان پاموک

مریم بی‌رنگ

دانش‌آموخته کارشناسی ارشد پژوهش هنر، گروه هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی،

تهران، ایران

E-mail: maryam.birang@gmail.com

طاهر رضازاده (نویسنده مسئول)

استادیار، گروه هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

E-mail: t-rezazadeh@srbiau.ac.ir

چکیده

اورهان پاموک، نویسنده ترک برنده نوبل ادبیات، رمان *نام من سرخ* خود را بر اساس مسائل، موضوعات و مفاهیم نقاشی ایرانی استوار کرده است. داستان این رمان در دوره عثمانی و حول آماده کردن نسخه‌ای مصور برای سلطان می‌گذرد. در این میان، تقابل اندیشه‌های نقاشان مسلمان با شیوه‌های نقاشی غربی باعث بروز اختلافات و قتل‌هایی می‌شود که پاموک با ظرافت هرچه تمام‌تر به ترسیم آن‌ها پرداخته است. به نظر می‌رسد، پاموک، علاوه بر موضوعات نقاشی ایرانی، از نحوه پرداخت مجالس و صحنه‌های آن نیز در شکل روایت خود بهره برده است. بر این اساس، پژوهش حاضر بر آن است تا کاربرد انواع تمهیدات روایی نقاشی ایرانی را در فرم روایت نام من سرخ نشان دهد. با توجه به فرم‌های بیانی متعددی که برای روایت در نقاشی ایرانی به کار رفته است، اصل هم‌زمانی و نگاه کل‌نگر همواره یکی از ویژگی‌های اساسی و محرز این آثار بوده است. ترکیب زمان‌ها، مکان‌ها، ترسیم توأمان نمای بالا و نمای روبه‌رو و احاطه مخاطب بر کل روایت مسئله‌ای است که در بحث روایت‌شناسی رمان *نام من سرخ* مورد مطالعه قرار گرفته است. این ویژگی‌های پست‌مدرنیستی داستانی در راستای محور معنایی رمان امکان مطرح‌شدن دیدگاه‌های مختلف را مبتنی بر نظریه چندصدایی ایجاد می‌کند. عبور از مرزهای زمانی و مکانی به مدد روایت اپیزودیک رمان در تناظر با تغییرات پرسپکتیوی نقاشی ایرانی است که امکان مشاهده همه‌چیز را در یک‌زمان ممکن می‌سازد. توصیفات و جزئی‌نگاری‌هایی که با ظرافت یک نگارگر به آن پرداخته شده است از دیگر ویژگی‌های نقاشانه‌ای است که در رمان به کار رفته است. شخصیت‌ها و مکان‌های بی‌سایه و فاقد هویت منحصر به فرد نیز مشابه شگردهای روایی نقاشی ایرانی می‌باشد. یکی از تمهیدات مهم برای افقی‌نگری در نمای بصری نقاشی ایرانی تاباندن نوری سراسری و یکدست به کل نگاره است تا فضاها، اشیاء و آدم‌ها تخت، یکدست و یک‌رنگ ترسیم شوند و این موضوع یکی دیگر از ویژگی‌هایی است که در روایت پاموک منجر به حضور المان‌ها و اجزای روایی این رمان در سطحی یکسان و دور از ارزش‌گذاری می‌شود و مسئله چندصدایی و امکان تماشای حضور منحصر به فرد هر یک از اجزا را در این رمان به مخاطب می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: نقاشی ایرانی، روایت، اورهان پاموک، نام من سرخ، نگارگری

هر حکایتی با رنگ‌های نقاشی شکوفا می‌شود. هیچ‌کس نمی‌تواند تصویری را که حکایتی پشت آن نیست بفهمد (پاموک، ۱۳۹۱: ۵۲).

مقدمه

رمان *نام من سرخ* اثر اورهان پاموک، نویسنده ترک، سرگذشت نقاشان عثمانی را بازگو می‌کند. این رمان روایتی است از عشق، هنر، مرگ و تجربه زیسته آن نقاشان در بستر تاریخ. با وجود این، مضمون اصلی رمان بازنمایی مفاهیم و مسائل 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 ساختمان بلندی 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. 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 مسائل و مفاهیم آکادمیک مبتلا به آن نیز در اینجا مطرح و با دقتی مثال‌زدنی موشکافی شده است، مسائلی از قبیل اختلاف هستی‌شناختی 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 بازآفرینی کند. بر این اساس، رمان *نام من سرخ*، ملهم از نقاشی ایرانی، ساختاری بینامتنی و نقل‌نقلی پیدا کرده و روایت آن نیز، متأثر از روایت نقاشی‌های ایرانی، به صورت همزمانی و غیرخطی پیش رفته است.

از آنجاکه امکان بررسی همه‌انحای حضور و بازتاب جهان نقاشی ایرانی در رمان *نام من سرخ* در یک نوشتار کوتاه دانشگاهی نیست، در این مقاله صرفاً بخشی از این موضوع را که همان بازآفرینی روایت 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 بازنمایی یا بازآفرینی روایت نقاشی‌های ایرانی در رمان *نام من سرخ* است. در اینجا، منظور ما از روایت در نقاشی ایرانی نحوه پرداخت موضوع مجالس و صحنه‌هاست. همین‌طور، در رمان نیز فرم یا شکل بیان داستان را روایت آن در نظر گرفته‌ایم. برای نیل به این هدف، پس از بررسی پیشینه این پژوهش، بدنه این مقاله را به دو بخش کرده و مطالب و مباحث خود را ذیل آن‌ها ارائه داده‌ایم. ابتدا، در بخش اول مقاله، به شرح و تبیین نحوه روایت داستان در نقاشی‌های ایرانی و تمهیدات روایی به‌کاررفته در آن پرداخته‌ایم. سپس، در بخش بعدی، نحوه بازنمایی روایت داستانی نقاشی‌های ایرانی در رمان *نام من سرخ* را مورد مطالعه قرار داده‌ایم. به‌طور کلی، در این دو بخش، سعی کرده‌ایم از دل بررسی روایت همزمان و غیرخطی نقاشی ایرانی به روایت چندصدایانه *نام من سرخ* پاموک برسیم. در اینجا نشان داده‌ایم که پاموک با استفاده از راویان متعدد و ضمن بهره‌گیری از صداهای متنوع امکان تماشای رویدادهای روایی را از زوایای گوناگون فراهم کرده است که این ویژگی با فضاهای چندساحتی نقاشی‌های ایرانی کاملاً متناظر است.

پیشینه پژوهش

در میان پژوهش‌های انجام‌شده بر روی رمان *نام من سرخ* مطالعه‌ای وجود ندارد که به شیوه بازآفرینی روایت نقاشی ایرانی در این رمان پرداخته باشد، ولی پژوهش‌هایی با توجه به این اثر انجام شده است که می‌تواند پیشینه‌ای برای مطالعات این مقاله محسوب شود. از میان این پژوهش‌ها می‌توان به پایان‌نامه مرضیه ابراهیمی با عنوان بررسی رابطه تصویر و کلمه در نگاره‌های مکتب هرات تیموری و رمان *نام من سرخ* اشاره کرد. نویسنده با در نظر گرفتن انواع روابط میان تصویر و کلمه به بررسی رابطه کلام و تصویر در رمان *نام من سرخ* و نگاره‌های مکتب هرات تیموری پرداخته است. سپس با بررسی انواع بینامتنیت و با استناد به آرای نظریه‌پردازان آن به گفتگوی بی‌پایان میان متون هنری، خالق آن‌ها، مخاطب و زمینه فرهنگی و گفتمانی که متن در آن‌ها خلق شده است می‌پردازد. ابراهیمی در مقاله‌ای برآمده از همین اثر پژوهشی و با اتکا بر نظریه ترامنتی ژنت به رابطه بینامتنی این رمان و حکایت‌ها و مجالس نقاشی ایرانی پرداخته است. نیلوفر ارجمندی در پایان‌نامه دیگری تحت عنوان *نقاشی با ادبیات: اکفرسیس و فرهنگ دیداری در نام من سرخ* با بهره‌گیری از تئوری‌های میشل، بر نقش مهم فرهنگ دیداری و اکفرسیس در فهم داستان تأکید می‌کند و آنچه را موجب جذابیت و اهمیت این رمان در دنیای ادبیات می‌داند، توصیف‌های دقیق هنرهای دیداری است. او در این پژوهش معتقد است *نام من سرخ* بازتابی از رابطه نزدیک عناصر گفتاری و دیداری است و بر روی ویژگی‌های بصری که برای فهم متن کارآمد به نظر می‌رسند تأکید دارد. با وجود این، در این پژوهش، پیش‌متن‌های بصری رمان بررسی نشده و نقش اسلوب‌ها و شیوه‌های نگارگری ایرانی در معناسازی روایی آن مورد توجه و تدقیق قرار نگرفته است. در پژوهشی دیگر گورسس با عنوان *جانشین‌سازی‌های افسانه‌ای: مطالعه سه اثر از اورهان پاموک* به بررسی دیدگاه‌های پاموک از مقوله‌ای به نام هویت پرداخته است. تصویری که پاموک از خود و دیگری ارائه می‌دهد و تقابل‌هایی چون واژه و تصویر، شرق و غرب، حقیقت و اسطوره، خود و دیگری در این پژوهش پرداخته شده است. بنا بر استدلال‌های نویسنده این پژوهش، پاموک از طریق پرداختن به دوگانه‌هایی مثل شرق و غرب و آنچه از آن نام‌برده شد سعی در تبیین آن‌ها دارد. مؤلف این مقاله به بازنشاسایی هر مفهومی در سایه تقابل‌هایی که در روایت آورده شده است، می‌پردازد. او از این مسئله به عنوان تکنیک روایی پاموک نام می‌برد و با استناد به آرای ژاک دریدا شگرد پاموک برای تعریف «خود» و «دیگری» را توضیح می‌دهد. چیچک‌اقلو در مقاله‌ای با عنوان *معرفی دو روش برای دیدن: مواجهه تصویر و کلمه در رمان نام من سرخ* را نیز می‌توان در زمره پیشینه‌های این پژوهش قرار داد، زیرا چیچک‌اقلو در این پژوهش به چگونگی ارتباط روایت رمان *نام من سرخ* و نقاشی‌ها و نگاره‌هایی که از آن‌ها در این اثر استفاده شده است، می‌پردازد. این مقاله بیشتر توصیفی از معناهای حاکم بر متن ارائه می‌کند که به نظر می‌رسد فقط به سطحی بدیهی از آن دسترسی دارد. از تقابل‌های نقاشی شرق و غرب سخن به میان می‌آورد و نقاشی ایرانی را هنری درون‌گرا، پیش‌رونده به سمت حقیقت و مأوا گرفته در جهان ذهنی و درونی انسان می‌داند و هنر نقاشی غرب را برون‌گرا و مایل به سمت جنبش‌های واقعی زندگی. زارعی در مقاله *روایت تضاد سنت و تجدد با نگاهی بر رمان نام من سرخ* مسئله گذار از سنت به مدرنیسم را با تحلیل ساختار روایی رمان بررسی می‌کند و مواردی چون بینامتنیت، ژانر رمان، کشمکش، پیرنگ، درون‌مایه، شخصیت‌پردازی و چرخش تصویری داستان را مورد مطالعه قرار می‌دهد و در نهایت نتیجه می‌گیرد که مراد از نوشتن این اثر با چنین ابزارها و پیش‌متن‌هایی قصه‌گویی نبوده و پاموک

نقبی به وضع و حال و چالش‌های روز ترکیه و شاید هر جامعه‌ی مشابه دیگری زده است که در حال استحاله شدن در مدرنیسم می‌باشند و با تضادهای آن با سنت خود درگیر است. فیضی در مقاله‌ای دیگر با عنوان *بازتاب بوطیقای فرهنگ ایرانی در رمان نام من سرخ* به سیر تاریخ و فرهنگ ایران در این رمان اشاره کرده است و در نگاهی تاریخ‌نگارانه جایگاه هنر مینیاتور در این رمان را تبیین کرده است و به معناهای رنگ سرخ در آثار ادبی و هنری ایرانی و رنگ سرخ در این رمان پرداخته است. با توجه به محورهای اصلی پژوهش‌های مذکور هیچ‌کدام به سؤالاتی که این مقاله در پی پاسخگویی به آن است نزدیک نشده‌اند. استوار شدن این رمان بر پایه‌های نقاشی ایرانی و کاربست نحوه‌ی شکل‌گیری و شیوه‌های روایتی آن بنیادی‌ترین مسئله پژوهش کنونی است که در ادامه به آن خواهیم پرداخت.

روش پژوهش

این پژوهش به شیوه توصیفی تحلیلی و با رویکرد تطبیقی صورت گرفته است. بدین منظور نویسندگان ساختار و ویژگی‌های روایت نام من سرخ پاموک را از یک سو و ساختار روایی 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 شامل فیش‌برداری، عکس‌برداری و مشاهده تصاویر نقاشی‌های ایرانی بوده است.

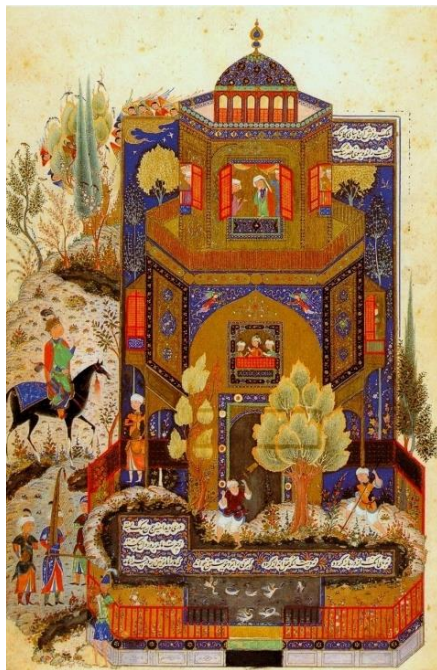
شرح تمهیدات روایت بصری در نقاشی ایرانی

نقاشی ایرانی در طول تاریخ خود فرم‌های بیانی متعددی را به کار گرفته است، اما مهم‌ترین و پرکاربردترین آن‌ها شیوه موسوم به همزمانی است. در این شیوه مؤثرترین صحنه‌ها و افراد و رویدادهای داستان و حتی گویاترین موقعیت‌ها و فضاها و مکان‌های آن به‌طور همزمان در یک صحنه نمایش داده می‌شوند. نمایش همزمان این اجزا به‌گونه‌ای است که نه تنها ترتیب و توالی منطقی زمان‌ها و روابط طبیعی و مادی مکان‌ها را نادیده می‌گیرد، همه زمان‌ها و همه مکان‌های روایت را یکجا در یک صحنه نشان می‌دهد.^۱ بدین ترتیب در آثار نقاشی ایرانی بارها با ترسیم توأمان نمای بالا و نمای روبه‌روی فضاهای مختلف از یک‌طرف و تجسم قبل و بعد رویدادهای گوناگون از طرف دیگر مواجه می‌باشیم. حتی در مواردی اهمیت نمایش همزمان وقایع و فضاها به حدی رسیده است که نقاشان شب و روز واقعه‌ای را همزمان در یک مجلس کنار هم آورده‌اند (تصویر شماره ۱).^۲

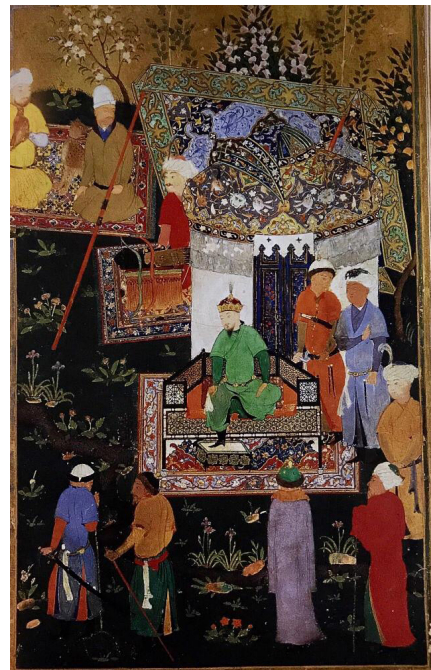
محققان مختلف اسامی گوناگونی را در مورد این نوع روایت در ویژگی نقاشی ایرانی به کار برده‌اند و برداشت‌های متعددی از آن کرده‌اند. عنوان همزمانی که نخستین بار در دهه چهارم قرن بیستم از زبان ارنست دیتس، مورخ هنر اتریشی، در این باره جاری شده است، همچنان رواج و رونق خود را حفظ کرده و در منابع مربوط به نقاشی ایرانی به کار می‌رود (Diez, 1937: 185).^۳ مفهوم تک‌صحنه‌ای اصطلاح دیگری است که محققان در تعریف این ویژگی نقاشی ایرانی به کار برده‌اند.^۴ تجمیع صحنه‌های پرتعداد داستان‌ها در یک صحنه و گنجاندن اغلب رویدادها و آدم‌ها و مکان‌های آن در یک مجلس گویاترین تعریفی است که می‌توان از این اصطلاح ارائه داد. در سال‌های اخیر نیز برخی محققان اصطلاح تازه‌تری در این خصوص وضع کرده و به کار برده‌اند. یکی از

این اصطلاحات افقی‌نگری است (اسلامی و نیکقدم، ۱۳۹۰: ۶). برخلاف نگاه عمودی که پدیده‌ها را از روبه‌رو و بدین سبب ناقص می‌نگرد، نگاه افقی نگاهی است از بالا که مشرف بر همه جهات و همه حالات است و رویدادی در روایت یا مکانی در ماجرا نیست که بر آن پوشیده باشد.^۵ افقی‌نگری همچنین به معنی وضوح و اهمیت هم‌اندازه همه اجزاء روایت و کل فضاهای داستان در نقاشی ایرانی است. این نگاه، به تعبیری دیگر، به غیرسلسله‌مراتبی و غیرپایگانی بودن جایگاه و اندازه اشیا و آدم‌های روایت‌ها اشاره می‌کند.

همزمانی، تک‌صحنه‌ای یا افقی‌نگری نقاشی ایرانی بر اثر کاربست تمهیدات بصری مشخصی به وجود آمده است. از جمله مهم‌ترین این تمهیدات در اینجا می‌توان به استفاده از نور سرتاسری، کمال وضوح و جابه‌جایی زوایای دید اشاره کرد. در نقاشی ایرانی در اغلب موارد به‌جای نور موضعی و متغیر از نور سرتاسری و یکدست استفاده می‌شود. از این‌رو در اغلب موارد فضاهای اشیا و آدم‌ها با سطوح تخت و یک‌رنگ و یکدستی ترسیم می‌شوند و خبری از تیره‌روشنی یا سایه‌پردازی حجم‌های آن‌ها نیست. همچنین این نورپردازی خاص سبب می‌شود چیزی روی چیز دیگری سایه نیندازد و همه اجزای صحنه در معرض دید قرار بگیرند. این قضیه نقاشان را بر آن داشته است تا با دقت و ظرافتی وسواس‌آمیز جزء به جزء صحنه تصویر را ترسیم کنند.^۶ آنان حتی در پرداختن ریزترین و نادیدنی‌ترین اجزاء صحنه نیز بر خود آسان نگرفته‌اند و هرچه هست و نیست را در کمال دقت و وضوح نقاشی کرده‌اند. بنابراین، در اغلب نقاشی‌های ایرانی، همه جای صحنه، چه دور و چه نزدیک و تک‌تک اجزای آن، چه ریز و چه درشت، به وضوح و روشنی هرچه تمام‌تر پیش چشم مخاطب حاضر و عیان است.^۷

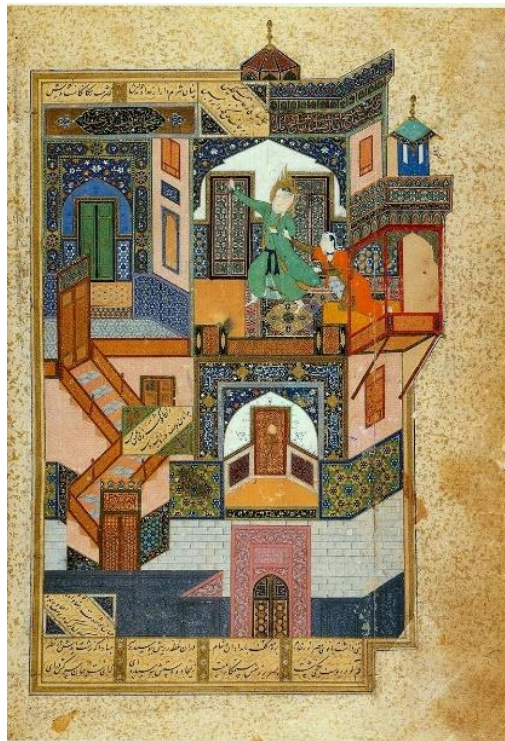


تصویر ۲. عطایای تیمور به حاضران به مناسبت جلوسش بر تخت سلطنت، کمال‌الدین بهزاد، ورقی از ظفرنامه (Sims, 2002: fig.33)



تصویر ۱. خسرو بر در قصر شیرین، ورقی از خمسه نظامی، هرات، اواخر قرن نهم هجری؛ مجموعه کی‌یر (Loukonine and Ivanov, 2010:53)

اما مهم‌ترین ابزاری که زمینه همزمانی، تک‌صحنه‌ای یا افق‌نگری را در نقاشی ایرانی فراهم آورده است بی‌اعتنایی آن به کاربست پرسپکتیو یا پرسپکتیوگریزی آن است. برخلاف نقاشی اروپایی، مخصوصاً نقاشی‌های دوره رنسانس به بعد، ساختار فضایی نقاشی ایرانی مبتنی بر اصول پرسپکتیو نیست. نقاشان ایرانی، به جای اتکا به یک زاویه دید ثابت، از چندین زاویه دید برای ترسیم و تجسم فضای تصویر استفاده کرده‌اند (Roxburgh, 2003: 23-27). بنابراین، این‌طور می‌نماید که نقاش ایرانی به جای آنکه در نقطه‌ای ثابت ایستاده و مشغول نقاشی شده باشد، مدام جایگاه خود را تغییر داده، گاهی روبه‌روی صحنه، گاهی بالای آن و گاهی دیگر جانب آن قرار گرفته است (تصویر ۲). در اینجا، علاوه بر نفی و انکار موضع ثابت نگاه، از خطوط همگرایی پرسپکتیو مرسوم نیز در ترسیم موضوعات و مخصوصاً بناهای معماری استفاده نشده است. نقاشان ایرانی در ترسیم این بناها واقعیت موازی لبه‌ها و خطوط ساختمانی را به توهم همگرایی آن‌ها ترجیح داده‌اند. جابه‌جایی محل نگاه، یا جابه‌جایی زاویه دید، از یک‌سو و کاربست خطوط موازی از سوی دیگر، موجب شده است تا همزمان با روی دیوارها پشت آن‌ها و همزمان با بیرون خانه‌ها اندرون آن‌ها و همزمان با نمای بناها پلان و سقف آن‌ها نیز در معرض دید باشد (تصویر شماره ۳). ترسیم فضاهای همزمان به‌نوبه خود امکان ترسیم رویدادهای ناهمزمان در یک صحنه و مشاهده موازی و افقی آن‌ها را نیز میسر کرده است. به تعبیری دیگر، همان‌طور که پاکباز مطرح می‌کند، فضای نقاشی ایرانی فضایی است «متشکل از پلان‌های پیوسته یا ناپیوسته‌ای که از پایین به بالا و به اطراف گسترش می‌یابند و نموداری است از مجموعه‌نمایی که همزمان از روبه‌رو و از بالا دیده می‌شوند» (پاکباز، ۱۳۹۱: ۶۰۰).



تصویر ۱. گریز یوسف از زلیخا، کمال‌الدین بهزاد، ورقی از بوستان سعدی، قرن نهم، کتابخانه ملی قاهره (کورکیان و سیکر، ۱۳۸۷: ۹۲)

تبیین مطابقت تمهیدات روایی نام من سرخ با روایت نقاشی ایرانی

نام من سرخ هفتمین اثر اورهان پاموک نویسنده ترک برنده جایزه نوبل است. او این رمان را در ۱۹۹۸م منتشر ساخته است. علاقه وی به سنت از یک طرف و هنر نقاشی از طرف دیگر در این رمان گرد هم آمده و موجب شده است تا اثری ماندگار با موضوع نقاشی ایرانی و شاخه‌ها و مسائل پیرامونی آن، خلق شود. نام من سرخ روایت نحوه تولید نسخه مصوری است که به دستور سلطان عثمانی و زیر نظر استاد انیشته، یکی از نقاشان نقاشخانه سلطانی، در حال آماده‌سازی است. این نسخه، قرار است طبق اصول فرنگی‌ها و با تخطی از روش‌های مرسوم هنرمندان مسلمان مصور شود. بنابراین، برخی از اساتید و نقاشان نقاشخانه سلطانی این کار را کفر می‌دانند و برخی دیگر با نگاهی پذیرنده به روش‌های نقاشی غربی، به دنبال اعمال این روش‌ها و تخطی از شیوه‌های سنتی نگارگری هستند. این اختلاف‌نظرها باعث می‌شود هنرمندان نقاشخانه در مقابل هم قرار بگیرند و قتل‌هایی در پی این دشمنی‌ها رخ بدهد. ماجرا بر سر پیدا کردن قاتل ادامه می‌یابد و در این میان نقاشان از روی اسلوب متفاوتی که قاتل برای کشیدن منخرین اسبها استفاده می‌کرده به دنبال او می‌گردند، در بستر این داستان معمایی و جنایی با بسیاری از مسائل و مضامین نقاشی‌های ایرانی مواجه می‌شویم. قدم به کتابخانه دربار می‌گذاریم توصیفات شگفت‌انگیزی از کتاب‌های مصور و مجالس معروف نقاشی ایرانی می‌خوانیم. سپس در صفحات پایانی این رمان پرده از راز این قتل برداشته می‌شود.

نام من سرخ یک روایت پست‌مدرن بزرگ است^۱ مشتمل بر پنجاه و نه فصل و بیست و دو روایت متفاوت که می‌توان گفت بیست صدای روایی مختلف اعم از شخصیت‌های اصلی و فرعی که برخی انسان و برخی راوی‌های نامتعارف و غیرانسانی چون «سرخ»، «سکه»، «اسب»، «سگ»، «درخت»، «جوهر»، «جسد» و «مرگ» هم جزو آن‌ها می‌باشند. هر فصل این رمان از زبان یک راوی روایت می‌شود. راوی‌هایی که گاه چندین فصل را روایت می‌کنند و از مخاطب می‌خواهند از چشم آن‌ها به جهان بنگرد. از دریچه‌ی نگاه غریب یک «سکه» یا رنگی «سرخ» که در جهان این رمان جان می‌گیرند و معناهای تازه‌ای را به متن می‌افزایند. برخی از رویدادهای داستان از چندین نظرگاه نقل می‌شود که فرصت تماشای یک صحنه را از زوایای مختلف به خواننده می‌دهد و این موضوع یکی از ویژگی‌های بارز نقاشانه این رمان است. نام من سرخ متنی است با ویژگی‌های پلی‌فونیک^۲ یا چندصدایی. متن چندصدایی متنی است که در آن، به اعتقاد باختین^۳، انواع صداهای موافق و مخالف به‌طور همزمان در کنار یکدیگر به گوش می‌رسد بی‌آنکه صدایی بر صداهای دیگر غالب باشد.^۴ البته این ویژگی به همان اندازه که متأثر از نظریه‌های ادبی است می‌تواند برگرفته از نقاشی ایرانی نیز باشد.

هم‌پایگی صداهای چندگانه

همانطور که به گفته گرابار، در هنر اسلامی، به‌طور کلی و در نقاشی جهان اسلام، به‌طور خاص، میان اجزای بصری متعدد و متفاوتی که در یک صحنه ایجاد شده است رابطه سلسله‌مراتبی و پایگانی مشخصی برقرار نیست و هیچ نقشی در صحنه تصویر اولویت و اهمیت بصری بیشتری نسبت به سایر نقوش موجود ندارد (Grabar, 2006: 26).^۵ صداها و روای‌های متکثر نام من سرخ نیز همه در یک حدند و هیچ‌کدام اولیوی بر دیگری ندارند. پاموک سعی کرده همه دیدگاه‌ها را به یک اندازه مطرح و همه صداها را به یک اندازه بلند کند و هیچ‌یک را به دیگری ترجیح ندهد تا بدین

ترتیب رابطه‌ای هم‌پایه میان انواع مختلف صداها و دیدگاه‌های موجود برقرار شود. به‌عنوان مثال استاد انیشتنه -یکی از اساتید نقاشخانه که مسئولیت تولید نسخه‌ی مصور و نظارت بر کار نقاشان به او محول شده است- نماینده‌ی تفکری است که نسبت به تغییرات و سبک‌فرنگی (پرتره‌نگاری، پرسپکتیو و به‌صورت کلی اصول غربی) با نگاهی پذیرنده برخورد می‌کند. در مقابل، صدای راویانی چون استاد عثمان -استاد نقاش دیگری که به‌موجب دیدگاه سنتی‌اش به نگارگری و عدم پذیرش اصول غربی از کار بر روی این نسخه کنار گذاشته شده بود- و نقاشانی که مدافع اصول سنتی نگارگری هستند و این تغییرات را کفر قلمداد می‌کنند نماینده تفکر و نگاه به جهانی متعصب و متفاوت هستند. برخی از راویان خنثی و در میانه این دو نگاه هستند. به‌عنوان مثال در بخشی که قاتل به خانه‌ی استاد انیشتنه می‌رود، گفتگوهای بین او و انیشتنه رد و بدل می‌شود که نشان از طرز فکر آن‌ها در مواجهه با سبک نقاشی غربی دارد و ما در خلال این دیالوگ‌ها ظنین صداها را اشاره‌شده در متن را خواهیم دید: استاد انیشتنه متمایل به مدرنیسمی است که محملش نقاشی غرب است و قاتل بلا تکلیف جایی در میانه نگاه وفادار به سنت و پذیرنده‌ی غرب قرار گرفته است (پاموک، اپیزود بیست و نهم، «من، انیشتنه»: ۲۶۴-۲۴۹). در بخش‌های متعدد دیگری از رمان صدای طرفداران شیخ نصرت ارزرومی -شخصیت غایبی که نماینده نگاه سنت در این رمان است- در مقابل طرز فکر سلطان و نقاشانی که به شیوه غربی روی آورده‌اند شنیده می‌شود، اعتقادی که واقع‌گرایی و پرسپکتیو غربی را کفر قلمداد می‌کند.^{۱۳}

حتی راویان نامتعارفی چون «درخت»، «سکه»، «سگ» و «سرخ» نیز از جایگاه و اهمیتی هم‌پایه و هم‌اندازه با سایر راویان برخوردارند و در کنار آن‌ها به مطرح کردن دیدگاه‌ها و عقاید خود می‌پردازند. به‌طور مثال «درخت» نماینده صدای مخالف نقاشی غربی و موافق نقاشی سنتی ایرانی است، آنجا که می‌گوید: «دلم می‌خواهد به‌جای خود درخت، معنای درخت باشم.» (پاموک، اپیزود دهم، «من، درخت»: ۷۹-۸۴). این نگاه مبین همان دیدگاه مستتر در نقاشی ایرانی است که بیش از فرم به عالم معنا اهمیت می‌دهد و هنر نقاشی را وسیله‌ای برای گذر از صورت و رسیدن به معنا در نظر می‌گیرد. به‌عنوان مثالی دیگر، «سرخ»، یکی دیگر از راویان نامتعارف داستان، از موضع مدافعان سنت، از تقدس رنگ سرخ و چگونگی به‌کارگیری آن توسط نقاشان مسلمان و استادان فرنگ می‌گوید: «در آن زمان -صدو ده سال قبل- نقش فرنگ تهدیدی واقعی نبود که شاهان قصد تقلید از آن را داشته باشند و استادان بزرگ افسانه‌ای به‌اندازه اعتقاد به خداوند، به اصول نقاشی باور داشتند. به همین خاطر وقتی می‌دیدند استادان فرنگ برای رنگ‌آمیزی زخم پیش‌پاافتاده شمشیر از انواع رنگ‌های سرخ استفاده می‌کنند، آن را به حساب ناکسی و ناشیگری این استادان گذاشته و گذشتند. گفتند، فقط نقاش عجمی، مردد و بی‌اراده، از سرخی‌های متعدد برای رنگ‌آمیزی خفتان استفاده می‌کند» (پاموک، اپیزود سی و یکم، «نام من سرخ»: ۲۸۰).

نه‌تنها روایت نام من سرخ به شیوه چندصدایی و با استفاده از راویان متعدد صورت گرفته است -هر راوی یک صدا- بلکه خود راویان داستان نیز گاهی نه با یک صدا که با چندین صدا صحبت می‌کنند.^{۱۴} در این موارد نیز هیچ‌کدام از لحن‌های راوی به لحن دیگری برتری و تسلط ندارد. نمونه درخشان این شیوه را می‌توان در مورد راویان زیتین و قاتل پیدا کرد. در انتهای رمان با پی بردن به شخصیت قاتل متوجه یکی بودن راوی‌هایی می‌شویم که تحت عنوان قاتل و زیتین در طول داستان جداگانه روایت می‌کردند ولی یکی بودند. دو فصل متوالی در پایان داستان (پاموک، اپیزود پنجاه و هفت، «مرا زیتین می‌خوانند»: ۵۴۲) و (پاموک، اپیزود پنجاه و هشت، «مرا قاتل می‌خوانند»:

۵۵۴) متوجه خواهیم شد نویسنده با حفظ تعلیق داستانی و گرفتن نگاه قضاوت‌گر از خواننده سعی کرده است ماجرای قتل را با توجه بر اصل چندصدایی و هم‌پایگی برای خواننده توصیف و روایت کند.

جابه‌جایی زوایای دید

جابه‌جایی مداوم صداها و راوی‌ها در متن رمان *نام من سرخ*، درست همچون جابه‌جایی مداوم پرسپکتیوهای نقاشی ایرانی، موجب شده است تا روایت آن هم‌زمان همهٔ صحنه‌ها و اجزاء داستان را در لحظه‌ای بگنجاند و تصویری نامتعارف، غیرمادی و انتزاعی^{۱۵} ترسیم کند که در آن خبری از سایه‌پردازی و پرسپکتیو نیست. هم‌زمانی نقل داستان‌ها از زبان راوی‌های مختلف امکان تماشای تصویرهای خلق‌شده را از زوایای مختلف می‌دهد. بخش‌های مختلفی که یک صحنه را از منظر چند راوی روایت می‌کند درصدد انعکاس همین هم‌زمانی و تک‌صحنه‌ای بودن روایت است که در غالب مجالس نقاشی ایرانی دیده می‌شود. از این میان می‌توان به صحنه‌های واحدی همچون ورود قارا به منزل استاد انیشته (پاموک، اپیزودهای پنجم، ششم و هفتم: ۶۱-۴۲) و صحنهٔ قتل استاد انیشته (پاموک، اپیزود بیست و هشتم، «مرا قاتل خواهند خواند»؛ ۲۴۷-۲۳۳ و اپیزود بیست و نهم، «من، انیشته»؛ ۲۶۴-۲۴۸) اشاره کرد که طی آن‌ها هرچند شخصیت حاضر در صحنه آن را از نگاه و زوایای خاص خود ولی هم‌زمان روایت می‌کنند.

در اینجا برای هرچه روشن‌تر شدن این موضوع روایت دیدار قارا و شکوره در خانهٔ یهودی حلق‌آویز شده را که هم‌زمان هم از زبان شکوره (پاموک، اپیزود بیست و ششم، «من، شکوره»؛ ۳۷۱-۲۹۴) بیان می‌شود و هم از نگاه قارا (پاموک، اپیزود بیست و هفتم، «نام من قارا»؛ ۲۲۵-۲۰۹)، بررسی می‌کنیم. پس از سالیان سال دوری و فراق، بالاخره قارا و شکوره موفق می‌شوند پنهانی قرار عاشقانه‌ای بگذارند و یکدیگر را ببینند. محل قرار باغچهٔ خانهٔ متروکه‌ای است معروف به خانهٔ یهودی حلق‌آویز شده. شکوره زودتر از قارا به محل قرار می‌رسد: «لرز لرزان وارد باغچهٔ متروکی شدم که روی آفتاب به خود نمی‌دید، بوی برگ‌های پوسیده، رطوبت و مرگ می‌داد، اما همین‌که پایم به خانهٔ یهودی حلق‌آویز شده رسید احساس کردم در خانهٔ خودم هستم». کمی منتظر می‌ماند، قارا دیر کرده است. ابتدا ترس برش می‌دارد، اما مدتی بعد فکر آبرو و حیثیتش را می‌کند: «احساس پشیمانی کردم. مرتکب اشتباه شده بودم، قارا نمی‌آمد. قبل از آنکه غرورم بیش از این جریحه‌دار شود، به خانه برمی‌گردم». در این حین، در باز می‌شود و قارا پا به خانه یهودی می‌گذارد و به سرعت خود را به چند قدمی شکوره می‌رساند: «در تاریکی خانهٔ یهودی حلق‌آویز شده، ابروان زیبای شکوره گره‌خورده و مرا به باد سرزنش گرفته بود. بنا بر تصور شکوره - که با عصبانیت به زبان می‌آورد- آن قدر با زنان هرزهٔ بی‌قدر و قیمت و بدبخت [...] خلوت کرده‌ام که حساب کار از دستم رفته و فراموش کرده‌ام بعضی زن‌ها پاکدامن‌اند». پس از آن، طبق روایت شکوره، «سکوتی حکم‌فرما شد. پیچ‌چکنان گفت: روبنده‌ات را بردار. [گفتم:] شوهر دارم، منتظر شوهرم هستم. با همان لحن قبلی، گفت: بردار، شوهرت بر نمی‌گردد.» شکوره در برزخ تمایل و بی‌میلی است. قارا روایت می‌کند: «گفت اگر مجنون‌وار عاشقم بودی، مانند مردان محترم به خودت مسلط می‌شدی و درصدد بی‌حیثیت کردن زنی که قصد ازدواج با او را داری بر نمی‌آمدی. [...] کسی متوجه آمدنت شد؟» قارا می‌گوید، نه و شکوره روبنده‌اش را برمی‌دارد: «روبنده‌ام را برداشتم». قارا به مقصودش می‌رسد: «صورت زیبایش را که دوازده سال تمام است نتوانسته‌ام به خاطر بیاورم طوری به سمت در چرخاند که گویی کسی در باغچه است. با این کار فرصت دیدار نیم‌رخش را به من داد».

نگاه سراسربین و افقی

نگاه افقی ویژگی دیگری است که پاموک با تکیه بر آن روایت خود را پیش می‌برد. انتقال همان زاویه دید بالا، دور و موازی به رویدادها و موضوعات، امکان احاطه ناظر را در تمام نقاط میسر می‌کند. پارپالا اشاره می‌کند که جهان و موضوعات آن را به دو صورت می‌توان مشاهده و بازنمایی کرد (Parpala, 2013: 47). یکی تماشا از چشم هر انسانی به شکلی منحصر به فرد است که این نگاه هر چیزی را از دیدگاه حقیر انسانی می‌بیند و دیگری از چشم الهی به همه چیز می‌نگرد، از جهان بالا همان جایی که نقاشان اسلامی می‌نگرند، تمام آنچه هست را درک می‌کنند و دومی بیشتر نظاره کردن از چشم ذهن است تا چشم ظاهر. همانطور که لیمن نیز به درستی اشاره کرده است نگاه پاموک در این رمان، همچون نگاه نقاشان ایرانی، نگاهی سراسربین مثل نگاه خداوند است، زیرا برخلاف ما انسان‌ها که نمی‌توانیم رویدادهای واقع‌شده در زمان‌ها و مکان‌های مختلف را هم‌زمان مشاهده کنیم خداوند می‌تواند (لیمن، ۱۳۹۱: ۵۵).

نمایش و روایت کامل بخش‌های مختلف صحنه در کنار هم و به تصویر کشیدن یکجای پس و پیش و اندرون و بیرون فضاهای معماریایی متعدد مؤید همین نگاه افقی است که در رمان به کار رفته است. به عنوان مثال مجموعه‌ای از اپیزودهای پنجم تا نهم (پاموک، اپیزود پنجم، «من، انیشته»، اپیزود ششم، «نام من اورهان»، اپیزود هفتم، «نام من قارا»، اپیزود هشتم، «نام من استر»: ۴۲-۶۶) آمدن قارا به خانه استاد انیشته و پس از آن ملاقات دورادور او با شکوره از پشت پنجره را نقش می‌زند. قارا، پس از دوازده سال دوری از وطن، به استانبول بازگشته و به بهانه دیدار معشوقه دوران نوجوانی‌اش، شکوره که دخترخاله‌اش نیز هست، راهی خانه انیشته، پدر شکوره، می‌شود. شکوره در این مدت ازدواج کرده و صاحب دو فرزند است، اورهان و شوکت، اما شوهرش در جنگ عثمانی و صفوی ناپدید شده. آن‌ها اکنون در خانه پدر زندگی می‌کنند. قارا که وارد خانه می‌شود، شکوره در اندرونی است و تا انتهای حضور قارا آفتابی نمی‌شود، اما به محض اینکه قارا از منزل انیشته خارج می‌شود، خود را پشت پنجره بالاخانه انیشته می‌رساند تا از آنجا قارا را ببیند. روایت قارا از حال و هوای خودش در خانه انیشته و از انتظاری که برای دیدن شکوره می‌کشد، -«لحظه‌ای فکر کردم بی‌هیچ حرفی از کنار انیشته برخیزم، در یک‌به‌یک اتاق‌ها را بازکنم و شکوره را بیابم. [...] اما من دوازده سال تمام از محبوبم دورمانده بودم [...] پس ریاکارانه ساکت نشستم [...] و به انیشته گوش سپردم» (پاموک، اپیزود هفتم، «نام من قارا»: ۵۷-۵۶) - شرح ماجرای قارا و شکوره با خوانندگان از زبان انیشته - «در اتاق زمستان نشین بودیم، احساس کردم قارا حضور شکوره را در پستو حس می‌کند» (اپیزود پنجم، «من، انیشته»: ۴۲) - توصیفات تکمیلی اورهان (که رابط پستو است با اتاق انیشته) در مورد کنجکاو‌های و دید زدن‌های دزدکی شکوره در پستو - «برگشتم داخل راهرو [...] رفتم تو [...] مادرم آن تو بود، مرا که دید خجالت کشید، نصف بدنش داخل گنجه بود... داخل گنجه سوراخی بود که زمستان‌نشین از آن دیده می‌شد» (اپیزود ششم، «نام من اورهان»: ۶۰) - و در نهایت میسر شدن دیدار پشت پنجره شکوره برای قارا - «امروز بعد از دوازده سال بی‌مقدمه با او روبه‌رو شدم، کمی پشت پنجره مقابل زرین نور خورشید در حال غروب خورشید ایستادم... اهمیتی به حرف‌های پدر یا رهگذران نمی‌دادم اگر مرا جلوی پنجره می‌دیدند یا متوجه می‌شدند که قارا هنگام عبور از مقابل پنجره سر چرخانده و نگاهم می‌کند» (اپیزود نهم، «من، شکوره»: ۶۷) - همان زاویه دید دانای کل و نگاهی سراسربین به این بخش از روایت را ارائه می‌کند. صحنه دیگری که مطابق همین نگاه افقی، نگاه خدای‌گونه سراسربین مجالس نقاشی ایرانی را در

ذهن تداعی می‌کند بخشی است که قاتل ناشناخته داستان در منزل استاد انیشته حضور یافته و پس از مدتی اقدام به کشتن او کرده است و همزمان قارا و شکوره در حیاط خانه مجاور در حال ملاقات یکدیگرند. مجموع اپیزودهای بیست و ششم تا سی‌ام (پاموک، اپیزود بیست و ششم، «من، شکوره»، اپیزود بیست و هفتم، «نام من قارا»، اپیزود بیست و هشتم، «مرا قاتل خواهند خواند»، اپیزود بیست و نهم، «من، انیشته»، اپیزود سی‌ام، «من، شکوره»): ۲۷۶-۲۰۹) و (اپیزود سی‌ودوم، «من، شکوره»): ۲۸۷-۲۸۲) این حادثه را روایت می‌کند و شامل گفتگوهایی است که حاکی از هم‌زمانی این دو صحنه می‌باشد. بعد از رفتن شکوره به خانه یهودی، قاتل با در باز خانه انیشته مواجه می‌شود؛ وارد می‌شود و متوجه می‌شود که از اهل خانه کسی حضور ندارد و استاد انیشته تنهاست. این دیدار حتی برای قاتل هم غیرمنتظره است و او را به سمت قتل پیش می‌برد که برایش نقشه‌ای نداشته است. او در میان گفتگوهایش با استادش، انیشته می‌گوید: «این وقت شب اهل خانه کجا رفته‌اند؟ چرا شما را تنها گذاشته‌اند؟ حتی یک شمع هم روشن نکرده‌اند» (پاموک، اپیزود بیست و هشتم، «مرا قاتل خواهند خواند»): ۲۴۷-۲۳۳) سپس وقتی انیشته می‌گوید که قرار است کار کتاب را با قارا ادامه دهد قاتل آشفته می‌شود و در گفتگویی درونی می‌گوید: «دارد تحریکم می‌کند که بکشمش؟» در اپیزود بعدی وقتی شکوره پدرش را در خانه مرده می‌یابد و درحالی‌که از تنها گذاشتن پدر عذاب وجدان گرفته است، می‌گوید: «شما می‌دانید وقتی پدرم به قتل می‌رسید، من کجا بودم. می‌دانید که خیریه و فرزندانم را عمداً از خانه دور کرده بودم اما قصد دیگری داشتم و همه این اتفاقات دست‌به‌دست هم داده‌اند [...]» (پاموک، اپیزود سی‌ام، «من، شکوره»): ۲۷۳) در ادامه وقتی که شکوره خبر به قتل رسیدن پدرش را به قارا می‌دهد، می‌گوید: «دیشب وقتی قصد بی‌حیثیت کردنم را داشتی، کسی، ملعونی، وارد خانه خالی‌مان شده و پدرم را کشته است» (پاموک، اپیزود سی و دوم، «من، شکوره»): ۲۸۳) که نشان از هم‌زمانی این دو صحنه از روایت دارد. این دو مجلس که متأثر از مجالس قتل و دیدار عشاق در مجالس نقاشی ایرانی است در قابی جدید و منحصر‌به‌فرد، منطبق با مؤلفه‌های نقاشی ایرانی توسط پاموک با کلمات ترسیم شده است.

نتیجه‌گیری

بررسی تطبیقی که روی ساختار روایی رمان *نام من سرخ* و ویژگی‌های روایی نقاشی ایرانی انجام گرفت نشان از ویژگی‌های محرز و مشترکی میان آن دو داشت. روایت نقاشانه *نام من سرخ* با ذوق یک نگارگر به ساحت کلمه کشیده شده و در مقام یک اثر ادبی بر پایه‌ها و زیرساخت‌های متنی نقاشی ایرانی ایستاده است. رد پای هویت جمعی در شکل‌گیری نقاشی‌های ایرانی دیده می‌شود و در مشابهت با آن راوی‌های پاموک با مشارکتی گروهی منعکس‌کننده همان نگاه سراسر بین نقاشی‌های ایرانی هستند، راوی‌هایی که هویتی خدایگونه دارند و ناشی از همان نگاهی است که معتقد است نقش‌ها در نقاشی ایرانی از حافظه خدایندی جاری می‌شوند. ناظری که نقش‌ها را از همه‌جا می‌بیند و روایت می‌کند و به همین دلیل است که چیزی از روایت در نقاشی‌های چند پلانی ایرانی پوشیده نمی‌ماند. تعدد نظرگاه‌ها منجر به احاطه‌ای همه‌جانبه بر روی روایت، هم‌پوشانی خرده روایت‌ها و عبور از سطحی به سطحی دیگر می‌شود که مشابه نورپردازی یکسان بر فضاها، اشیاء و افراد در نقاشی ایرانی است که باعث می‌شود تمامی اجزاء از درجه اهمیت یکسانی برخوردار باشد. طرح مسئله چندصدایی در این مقاله در راستای همین ویژگی است. پاموک در نگارش این اثر سعی کرده است شخصیت‌ها را به دور از پیش‌داوری و ارزش‌گذاری به حرف بیاورد و صداهای

مختلف را به گوش خواننده برساند. با توجه به این موضوع با آوردن مثال‌هایی از روایت نام من سرخ تقابل اندیشه‌های موجود در این رمان را با مشابهت‌های آن در فضاهای چندساحتی و چند پلانی نقاشی ایرانی نشان دادیم.

پی‌نوشت‌ها

۱. به گفته تجویدی گویی اساس کار نقاشان ایرانی فشردن جهانی عظیم در ظرفی کوچک بوده است (تجویدی، ۱۳۷۹: ۵۳).
۲. در اینجا، بدون آنکه قصد تفصیل علل بروز این ویژگی در نقاشی ایران را داشته باشیم صرفاً به اشارات کوتاهی در این زمینه بسنده می‌کنیم. محققان قبلی، در تفسیر این پدیده عمدتاً به مفاهیم فلسفی یا عرفانی اسلامی رجوع کرده‌اند (برای آگاهی از کتابشناسی مفصل تحقیقات و مباحث مربوطه، نک: پنجه‌زاده و مراشی، ۱۳۹۲: پیشینه تحقیق). عده قابل‌توجهی از محققان، از جمله داریوش شایگان و سید حسین نصر، فضای چندساحتی و غیرمادی نقاشی ایرانی را جلوه‌ای از عالم مثال و ماهیت خیالین و معلق محتویات آن دانسته‌اند (شایگان، ۱۳۸۱: ۸۱-۸۷؛ نصر، ۱۳۷۳: ۸۲). عده‌ای دیگر و مشخصاً تیتوس بورکهارت، عالم اعیان ثابته را علت وجودی و قرینه جهان نقاشی‌های ایرانی دانسته‌اند (بورکهارت، ۱۳۹۲: ۴۴). در مقابل، برخی از محققان، علاوه بر این تفاسیر، ریشه زمان و مکان غیرعادی نقاشی ایرانی را در باورهای عرفا و صوفیه جست‌وجو کرده آن را به «وقت» یا «حال» صوفیانه که «حال سردی» است، پیوند زده‌اند (نک: ناظری، ۱۳۸۷: مخصوصاً: ۲۹-۳۲؛ همچنین در مورد چپستی وقت صوفیانه نک: ناظری، ۱۳۸۹).
- در مقابل این دیدگاه‌های حکمی، می‌توان به دیدگاه‌های تاریخی و واقع‌گرایانه‌تری هم اشاره کرد. به‌طور مثال پاپادوپولو (نک: موسوی، ۱۳۶۱: ۷۲) این ویژگی نقاشی ایران را برخاسته از اصلی می‌داند به‌نام اصل «ناواقعی‌نمایی» که به‌موجب آن نقاش ایرانی عمداً تقلید محض و عین‌به‌عین طبیعت را در کار خود روا نمی‌داند. بر همین قیاس، گرابار نیز فضای غیرطبیعی و غیرمادی نقاشی ایرانی را ثمره «شمایل‌گریزی» موجود در سنت هنری اسلامی می‌داند که مطابق یکی از دلالت‌های آن ایجاد هر نوع توهمی در خصوص همانندی میان موضوعات ترسیم‌شده با پدیده‌های ملموس طبیعی نارواست (Grabar, 2006: 343). درنهایت باید از نکته‌ای که دوفوشه‌کور مطرح و پورته ما را متوجه آن ساخته است یاد کنیم (Porter, 200: 115). دوفوشه‌کور به طرز ظریفی به رابطه میان انگاره‌های قصاید فارسی، مخصوصاً قصایدی که در وصف طبیعت سروده شده‌اند، با انگاره‌های نقاشی‌های ایرانی اشاره کرده است (دوفوشه‌کور، ۱۳۷۵: ۱۲۸، ۱۳۲). او می‌گوید فضای بدون سایه و بدون عمق طبیعا در قصاید شاعران ایرانی در نقاشی ایرانی نیز بروز یافته است (Porter, 200: 115) زا لفته. (de foucheour, 1969). باآنکه بحث مفصل است، ذکر این نکته کوتاه ضرورت دارد که دوفوشه‌کور علت تصنعی و غیرمادی بودن طبیعت در شعر شاعران فارسی‌گوی را پیروی ایشان از اصول و قواعد زبانی و بلاغی و بی‌اعتنایی ایشان به مشاهدات طبیعی و واقعی دانسته است (دوفوشه‌کور، ۱۳۷۵: ۱۳۴، ۱۳۰).
۳. دیتس این اصطلاح را از متون و مطالعات کوبیسم فرانسوی گرفته است. البته منظور وی از هم‌زمانی دقیقاً مطابق برداشتی نیست که ما امروزه از این اصطلاح می‌کنیم. دیتس برداشت صوری‌تر و سطحی‌تری از این کلمه را منظور کرده آن را به هم‌نشینی، تلاقی و تداخل نقوش ناهمگون، مانند هندسی و گیاهی، یا المان‌های متفاوت، مانند درخت و تیرک، یا مفاهیم متضادی همچون مرگ و زندگی، آبادانی و ویرانی اطلاق کرده است (Diez, 1937: 188).
۴. این اصطلاح را نخستین بار احتمالاً کورت ویتزمان (Roxburgh, 2003: 14) از لفته. (Wietzmann, 1970: 22) see footnote 23 به کار برده است. بعدها راکسبرا برداشت و تعبیر پیچیده‌تری از این مفهوم را منظور کرده است (Roxburgh, 2003: 23-27).
۵. این نوع نگاه عکس نگاه عمودی است که در نقاشی‌های غربی رایج است و چه‌بسا با نگاهی حکمی این اختلاف ریشه در معرفت‌شناسی متفاوت شرقی و غربی داشته باشد. بورکهارت ضمن مقایسه معرفت‌شناسی مسیحی و اسلامی، نگاه اولی را نگاهی انسانی و از منظر انسان به خدا و نگاه دومی را نگاهی خدای‌گونه و از منظر خدا به انسان می‌داند (بورکهارت، ۱۳۸۶: ۱۴۰-۱۴۱).

۶. راکسبرا ضمن اشاره به اهمیت و اولویت حسن و ظرافت اجرا، آن را از معیارها و ملاک‌های زیبایی‌شناسی نقاشی ایرانی قلمداد کرده است (Roxburgh, 2003: 28).

۷. باوجوداین، از سوی دیگر، همین ویژگی، همان‌طور که راکسبرا نیز بیان می‌کند، موجب شده است تا دیدن نقاشی ایرانی همواره کاری ناتمام باقی بماند، زیرا چشم بیننده به‌طور طبیعی ظرفیت درک این‌همه دقیق و ظرایف را آن‌هم یکجا و در یک صحنه ندارد و لاجرم همواره بخشی از نقاشی یا بخشی از جزئیات آن از نظر مخاطب دور می‌ماند (Roxburgh, 2003: 28).

۸. نام من سرخ یک رمان پست‌مدرن است. از این حیث، این رمان علاقه‌مند احیای دوران کهن است و در صورت لزوم به حمایت یا نقد آن می‌پردازد؛ زیرا همان‌طور که لاج می‌گوید: «پست‌مدرنیسم همان‌قدر مدرنیسم را مورد انتقاد قرار می‌دهد که ضد مدرنیسم را» (لاچ، ۱۳۹۱: ۱۴۰).

۹. Polyphonic

۱۰. Bakhtin Mikhail: میخائیل باختین یکی از بزرگ‌ترین نظریه‌پردازان روس و معاصر جهان است که متأثر از جریان‌ات ادبی و هنری چون فرمالیسم روسی و فلسفه آلمان به‌ویژه کانت و نوکانتی آرای قابل‌توجهی در حیطه هنر و ادبیات از خود به‌جا گذاشته است (باختین، ۱۳۸۰: ۴۹) تودوروف با نگارش کتابی به معرفی و دسته‌بندی مطالعات این محقق پرداخته است و موضوعات اساسی آن را به معرفت‌شناسی، فرا زبان‌شناسی، تاریخ ادبیات و انسان‌شناسی فلسفی تقسیم کرده است (تودوروف، ۱۳۷۷: ۵-۶).

۱۱. باختین بر صداهایی تأکید دارد که مستقل از قضاوت‌های نویسنده باشد و حتی صدای نویسنده نیز در پس آن‌ها شنیده نشود (تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۸۶).

۱۲. گرابار معتقد است هنر اسلامی دغدغه ایجاد نظام زبانی بصری مشخص همچون نظام‌های بصری مسیحی و باستانی نداشته است. به نظر وی، برخلاف زبان هنری مسیحیت و عهد باستان که موضوعات و فرم‌های به وجود آمده در آن حائز معنی و جایگاه سلسله‌مراتبی و نابرابری است، در هنر اسلامی سلسله‌مراتبی برای فرم‌ها و اشکال نمی‌توان قائل شد و گویی همه فرم‌ها و موضوعات از ارزش و اهمیت بصری یکسانی برخوردار و از این جهت باهم برابرند (گرابار، ۲۰۰۶: ۲۶). گرابار در بیان این دیدگاه تا بدان حد پیش می‌رود که معتقد می‌شود هنر بصری اسلامی حتی میان نقوش پیش‌زمینه‌ها و پس‌زمینه‌ها نیز رابطه‌ای هم‌پایه ایجاد کرده است و هیچ‌یک را بر دیگری برتری نداده است (Ibid: 20).

۱۳. به‌عنوان مثال قاتل در بخشی از رمان در توجیه کشتن ظریف افندی می‌گوید: «اگر صدایش را نمی‌بریدم، انیشتنه 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، نه‌تنها ما استادان نقاشی، بلکه کل نقاش‌خانه را با خاک یکسان می‌کنند و سلطان هم نمی‌تواند در برابر آن‌ها قد علم کند (پاموک، اپیزود بیست و سوم، «مرا قاتل خواهند خواند»: ۲۴۸).

۱۴. به‌عنوان مثال پاموک در این‌باره می‌گوید: «اگر خوب نگاه کنید، می‌بینید توی مینیاتورها، آدم‌ها در آن واحد هم به دنیای نقاشی نگاه می‌کنند، هم به چشم ناظر. به بیان دیگر، به نقاش یا کسی که دارد نقاشی را تماشا می‌کند. خسرو و شیرین وقتی به صحرا درمی‌آیند و به همدیگر نگاه می‌کنند اما چشم‌هایشان به هم نمی‌افتد، چون نیم‌رخ بدنشان به سمت ماست. شخصیت‌های من هم بیشتر به همین شیوه قصه‌شان را تعریف می‌کنند، یعنی هم‌زمان هم با خواننده حرف می‌زنند و هم با یکدیگر (پاموک، ۱۳۹۴: ۳۶۵).

۱۵. پاموک نیز مانند امبرتو اکو در رمان به نام گل سرخ به‌جای توهم واقع‌گرایانه‌ای که می‌گوید هنر همانند زندگی است؛ بر انتزاعی بودن رمان تأکید می‌کند و آن را بخشی غیرواقعی از زندگی می‌داند که به آن اضافه‌شده است. بخشی که نظم و مفاهیمی قابل‌رقابت با آشفتگی‌ها و پیچیدگی‌های زندگی دارد (Parpal, 2013: 52).

فهرست منابع

- ابراهیمی، مرضیه. (۱۳۹۴). «بررسی رابطه تصویر و کلمه در نگاره‌های مکتب هرات تیموری و رمان نام من سرخ»، پایان‌نامه کارشناسی/ارشد. مازندران: دانشگاه مازندران.
- ابراهیمی، مرضیه. (۱۳۹۷). «بررسی تطبیقی-ترامنتی تأثیر کتاب‌نگاره‌های مکتب هرات بر اورهان پاموک

- با تأکید بر داستان خسرو و شیرین نظامی و رمان نام من سرخ». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*. (شماره ۳۳)، ۵-۱.
- اسلامی، غلامرضا؛ و نیلوفر نیکقدم. (۱۳۹۰). «هنر اسلامی و نگرش افقی». *هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*. (شماره ۴۸)، ۵-۱۸.
- باختین، میخائیل. (۱۳۸۰). *سودای مکالمه، خنده، آزادی*. ترجمه محمدجعفر پاینده. تهران: چشمه.
- بورکهارت، تیتوس. (۱۳۹۲). *زبان و بیان هنر اسلامی*. ترجمه مسعود رجب‌نیا. تهران: سروش.
- بوکهارت، تیتوس. (۱۳۸۶). *مبانی هنر اسلامی*. ترجمه امیر نصری. تهران: حقیقت.
- پاموک، اورهان. (۱۳۹۴). *رنگ‌های دیگر در باب زندگی، هنر، کتاب‌ها و شهرها*. ترجمه علیرضا سلیمانی. تهران: اختران.
- پاموک، اورهان. (۱۳۹۱). *نام من سرخ*. ترجمه ته‌مین زاردشت. تهران: مروارید.
- پاکباز، رویین. (۱۳۹۳). *دائرةالمعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.
- پنجه‌زاده، بهداد؛ و محسن مراثی. (۱۳۹۲). «مطالعه تطبیقی هم‌زمانی فضا در نگارگری ایرانی با نقاشی‌های پیکاسو در سبک کوبیسم». *مطالعات تطبیقی هنر*. (شماره ۶)، ۵۵-۷۱.
- تجویدی، اکبر. (۱۳۷۹). «جهان خاص نقاشی ایرانی». *مطالعات هنرهای تجسمی*. (شماره ۱۰)، ۴۶-۵۷.
- تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۷). *منطق گفتگویی میخائیل باختین*. ترجمه داریوش کریمی. تهران: مرکز.
- دوفوشه‌کور، چارلز هانری. (۱۳۷۵). «وصف طبیعت در شعر غنایی فارسی (قرن‌های چهارم و پنجم هجری)». ترجمه و تلخیص احمد سمیعی (گیلانی). *نامه فرهنگستان*. (شماره ۸)، ۱۳۹-۱۱۷.
- زارعی، اسدالله؛ و اسماعیل بنی‌اردلان. (۱۳۹۶). «روایت تضاد سنت و تجدد با نگاهی به رمان نام من سرخ». *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*. (شماره ۲)، ۲۱-۱.
- شایگان، داریوش. (۱۳۸۱). *بت‌های نه‌نی و خاطره‌ازلی*. تهران: امیرکبیر.
- فیضی، هاجر. (۱۳۹۵). «بازتاب بوطیقای فرهنگ ایرانی در رمان نام من سرخ». *بهارستان سخن*. (شماره ۳۳)، ۲۵-۴۸.
- کورکیان، ام. و ژ.پ. سیکر. (۱۳۸۷). *باغ‌های خیال*. ترجمه پرویز مرزبان. تهران: فرزانه.
- لاج، دیوید و همکاران. (۱۳۹۴). *نظریه‌های رمان*. ترجمه حسین پاینده. تهران: نیلوفر.
- لیمن، الیور. (۱۳۹۱). *زیبایی‌شناسی هنر اسلامی*. ترجمه نازنین اردوبازارچی و جواد فندرسکی. تهران: علم.
- موسوی، بی‌نام. (۱۳۶۱). «تلخیصی از تحقیقات آکساندر پاپادوپولو درباره مینیاتور: تصویرسازی، عالمی کوچک برای انسان». *هنر*. (شماره ۲)، ۷۰-۸۳.
- ناظری، افسانه. (۱۳۸۷). «حال سرمدی؛ تأویلی بر نگاره خسرو و شیرین». *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*. (شماره ۲)، ۲۳-۳۵.
- ناظری، افسانه. (۱۳۸۹). «وقت صوفی». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. (شماره ۱۶)، ۵۵-۸۰.
- نصر، سید حسین. (۱۳۷۳). «عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی». *هنر*. (شماره ۲۶)، ۷۹-۸۶.
- Arjomandi, Niloofer. (2015). "Painting through literature: Ekphrasis and visual culture in Orhan Pamuk's My name is red", Unpublished M.A Dissertation. Rafsanjan: Vali E Asr University Of Rafsanjan
- Çiçekoglu, Feride. (2003). "A pedagogy Of Tow Ways of Seeing: A Confrontation of 'Word and Image' In MY Name Is Red". *The journal of aesthetic education*. (Vol 37), 1-20.
- Gurses, Hande. (2012). "Fictional Displacements: An Analysis of Three Texts by Orhan Pamuk". *A Thesis submitted in fulfilment of the requirements for the PhD Degree at UCL*. Los Angeles: University of California
- Grabar, Oleg. (2006). *An Art of the Object. In Islamic Art and Beyond, volume III, Constructing the Study of Islamic Art*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited.
- Grabar, Oleg. (2006). *"The Aesthetics of Islamic Art". Islamic Art and Beyond. (vol III)*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited.

- Loukonine, Veladimir & Anatoli Ivanov. (2010). *Persian Miniatures*. New York: Parkeston Press International.
- Parpala, Emila & Rimona Afana. (2013). "Orhan Pamuk and the East-West Dichotom". *INTERLITTERARIA*. (vol 18/1), 42-55.
- Porter, Yves. (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*. (vol XVII), 109-118.
- Roxburgh, David J. (2003). "Micrographia: Toward a visual logic of persinate painting". *Anthropology and Aesthetics*. (vol 43), 12-30.
- Sims, Eleanor. (2002). *Peerless images: Persian Painting and its sources*. New Haven and London: Yale University Press.
- Deiz, Ernst. (1937). "Simultaneity in Islamic Art". *Ars Islamica*. (vol IV). Michigan: The Smithsonian Institution & Regent of University of Michigan Press.