پیکره
فصل‌نامه علمی، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
نشانه‌شناسی تصویری شاهزادۀ ایرانی در نگاره‌های هندی «داراب‌نامه» (نسخه کتابخانۀ بریتانیا)
دوره یازدهم، شماره۲۹، پاییز ۱۴۰۱ شماره صفحات ۴۶ تا ۵۸
۴۶

ناهید جعفری دهکردی[۱] مرجانه نادری گرزالدینی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱،۴،۶ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱،۸،۳ تاریخ پذیرش:۱۴۰۱،۸،۱۵

DOI: 10.22055/PYK.2022.17862 **DOR:** 20.1001.1.23224622.1401.11.29.4.2
URL: paykareh.scu.ac.ir/article_17862.html

ارجاع به این مقاله: جعفری دهکردی، ناهید و نادری گرزالدینی، مرجانه. (۱۴۰۱). نشانه‌شناسی تصویری شاهزادۀ ایرانی در نگاره‌های هندی «داراب‌نامه» (نسخه کتابخانۀ بریتانیا). پیکره، ۱۱(۲۹)، صص. ۴۶-۵۸.

ترجمۀ انگلیسی این مقاله در همین شماره با عنوان زیر منتشر شده است
Visual Semiotics of the Iranian Prince in the Indian Paintings of "Darab-Nama" (British Library Version)

مقاله پژوهشی

نشانه‌شناسی تصویری شاهزادۀ ایرانی در نگاره‌های هندی «داراب‌نامه» (نسخه کتابخانۀ بریتانیا)

چکیده

بیان مسئله: «داراب‌نامه» افسانه‌ای عامیانه از قهرمانی داراب و پسرش فیروزشاه است که در خلال آن، عشق شاهزاده‌ای ایرانی به شاهدخت یمن روایت می‌شود. این داستان در میان گرایش‌های ایران‌گرایانۀ گورکانیان هند مورد توجه بوده و در پروژه‌های نگارگری دربار «اکبرشاه» در دستور کار قرار گرفته و اجرا شده است. به همین منظور در این پژوهش مقرر است به سوال؛ چیستی شکل، نشانه‌های تصویری و ترکیب‌بندی‌ها، در نگاره‌های نسخۀ داراب‌نامۀ طرسوسی کتابخانۀ بریتانیا پاسخ داده شود.

هدف: شناسایی عناصر تصویری و ترکیب‌بندی داستان‌های عامیانۀ ایران در نسخۀ مصور «داراب‌نامه» طرسوسی محفوظ در کتابخانۀ بریتانیا هدف این پژوهش است.

روش پژوهش: این پژوهش ماهیتاً بنیادی است و به شیوه توصیفی-تحلیلی و بر پایه مطالعات اسنادی و چارچوب نشانه‌شناسی تصویری شکل گرفته است. روش نمونه‌گیری هدفمند بوده و تعداد ۷ مجلسِ منتخب از ۱۵۷ نگارۀ داراب‌نامۀ طرسوسی است که با رویکرد کیفی بررسی می‌شوند.

یافته‌ها: عناصر تصویری نسخه داراب‌نامه کتابخانه بریتانیا سرشار از نشانه‌های فرهنگی هستند و در مؤلفه‌هایی همچون «نماد»، «رنگ» (حاکمیت رنگ‌های گرم؛ کاربست رنگ نارنجی در بازنمایی قهرمان داستان؛ بهره‌گیری از جنبه‌های بیانی و نمادین رنگ‌ها)، «ترکیب‌بندی» (سامان‌دهی عناصر تصویری در راستای رویداد داستانی و تأکید بر شخصیت محوری از طریق موقعیت قرارگیری در صفحه و نیز استفاده از ترکیب‌بندی‌های دایره‌ای، مثلثی و خطی برای ایجاد فضای پویا، مهیج و آرام) و «زاویۀ دید» (روبه‌رو، هم‌سطح و بالا)، پدیدار شده‌اند.

کلیدواژه

داراب‌نامه، نگارگری هندی، نشانه‌شناسی تصویری، شاهزاده ایرانی

۱. دکتری پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
۲. نویسنده مسئول، مربی گروه هنر، دانشگاه فنی و حرفه‌ای، تهران، ایران.
Email: naderi.marjan43@yahoo.com

مقدمه

میراث فارسی هند در دورۀ گورکانیان به‌حدی رسید که دومین زبان رسمی این کشور و زبان علمی محسوب می‌شد. در این دوره، کتاب‌های فارسی بسیاری در هند نگاشته و مصور شدند. یکی از آن‌ها داراب‌نامه بود که بر پایۀ روایات کهن ایرانی به رشتۀ تحریر درآمد. این نسخه داستان پهلوانی و عشق‌بازی شخصی به‌نام «فیروز»، شاه ایران‌زمین، مردی پُردل، ماجراجو، نیرومند و دین‌مدار است. او همۀ صفات ویژۀ عیاران و جوانمردان را در خود داشته و پیمان‌داری پیشه می‌کند. مردم از وجود او در امن و امان و رفاه بودند و داد و دهش بر ایران گسترده شده بود. نسخۀ شماره Or 4615 بخشی از جلد نخست داراب‌نامۀ طرسوسی را در بر می‌گیرد که در طبقۀ مطالعات آسیایی و آفریقایی کتابخانۀ بریتانیا موجود است که مابین سال‌های ۱۵۸۰ تا ۱۵۸۵ میلادی تهیه شده و حامی و ممدوح آن شخص اکبرشاه بود. تعداد کل برگ‌های این نسخه شامل ۲۸۳ ورق در ابعاد ۳۵٫۶×۲۳٫۵ سانتیمتر است که ۱۵۷ برگ از آن را نگارگران سرشناس تصویرسازی کرده‌اند. در این دست‌نویس، متن ادبی همراه با نگاره‌ها ممزوج یافته است؛ همچنین، متن ادبی به‌صورت مجزا نیز در سایر صفحات به‌کار رفته که خوشنویسی بی‌نام آن را در ۲۵ سطر به‌خط نستعلیق با مرکب مشکی نگاشته است. تمامی صفحات در جداولی به‌صورت عمودی و یکسان محصور گشته‌اند. رنگ غالب جداول طلایی است. در برخی از صفحات، جداول بدون شکستگی و در برخی دیگر دارای یک یا دو شکستگی هستند. به‌منظور حفظ قالب کلی اثر، عرض ستون‌ها از نظام واحدی تبعیت می‌کنند. غالب صفحات به‌صورت تک‌ستونی دیده می‌شوند. در مواردی، بنابر نوع ترکیب‌بندی یا به‌واسطۀ حجم نوشتار، ستون به دوپاره تقسیم شده و در بالا و پایین تصویر قرار گرفته است. جلد این کتاب از جنس تیماج بوده که در حاشیه و عطف آن، به‌قلم زر، نقوش ختایی دیده می‌شود. این نسخه یکی از منابع فرهنگی و هنری بینافرهنگی این دوره هند محسوب می‌گردد و معرفی آن می‌تواند به هنرمندان و نسخه شناسان در راستای آشنایی با سبک‌های هنری و نوشتاری و صفحه‌آرایی کمک شایان توجه‌ای کند. از طرفی نسخه مصور دارب‌نامه هندی، تاکنون جمع‌بندی و شناسایی نشده‌است و این پژوهش نگاره‌های این دستنویس را معرفی می‌کند. هدف از این پژوهش شناسایی عناصر تصویری و ترکیب‌بندی داستان‌های عامیانۀ ایران در نسخۀ مصور داراب‌نامۀ طرسوسی محفوظ در کتابخانۀ بریتانیاست و به این سؤال پاسخ داده می‌شود که «نشانه‌های تصویری و ترکیب‌بندی‌ها در نگاره‌های نسخۀ داراب‌نامۀ طرسوسی کتابخانۀ بریتانیا به چه شکل به‌کار رفته‌اند؟»

روش پژوهش

این جستار براساس هدف بنیادی و بر مبنای ماهیت توصیفی-تحلیلی است. گردآوری اطلاعات اسنادی و تحلیل داده‌ها به روش کیفی صورت گرفته است. جامعۀ آماری این پژوهش را ۷ مجلس منتخب، با موضوع زندگی شاهزادۀ ایرانی، از ۱۵۷ نگاره از مجالس داراب‌نامه تشکیل می‌دهد که به‌صورت هدفمند برگزیده شده‌اند و در چارچوب نشانه‌شناسی تصویری تجزیه و تحلیل می‌شوند. «نشانه چیزی است که به غیر از خود دلالت دارد. نشانه‌ها می‌توانند به‌شکل کلمات، تصاویر، اصوات، اطوار و اشیا ظاهر شوند. نشانه‌شناسی علمی است که به بررسی انواع نشانه‌ها، عوامل حاضر در فرآیند تولید و مبادله و تعبیر آن‌ها و نیز قواعد حاکم بر نشانه‌ها می‌پردازد.» (چندلر، ۱۳۹۷، ص. ۲۱). نشانه‌شناسی راهی برای تحلیل فرهنگ یا جهان ذهن و مطالعۀ تغییر معنا در زبان و در روابط بین علائم و نمادهاست. در دانش نشانه‌شناسی بحث بر این است که چه قواعدی از نشانه‌های کلامی یا غیرکلامی

حاکم است (دانسی، ۱۳۸۷، ص. ۵۷). از مؤلفه‌های تجسمی در تحلیل نشانه‌های تصویری این نوشته می‌توان به نمادشناسی، ترکیب‌بندی، رنگ و زاویهٔ دید اشاره کرد.

پیشینه پژوهش

تاکنون تحقیقات متنوعی دربارهٔ متن ادبی داراب‌نامه نگاشته شده؛ اما نسخهٔ مصور کتابخانهٔ بریتانیا مورد تحلیل نشانه‌شناسی قرار نگرفته است. در این بخش به پژوهش‌های مرتبط با متن ادبی داراب‌نامه اشاره می‌شود: «ستاری» (۱۳۸۲) در مقالهٔ «داستان داراب در شاهنامه و داراب‌نامه» به این شگفتی‌های موجود در داراب‌نامه به روایت طرسوسی فضایی اسطوره‌ای می‌دهد و داستان داراب را شبیه به داستان گرشاسپ می‌کند. همچنین بیان می‌کند رفتار داراب بر تخت شاهی در داراب‌نامه بهادرانه و قلدرمآبانه است؛ در حالی که در شاهنامه رفتاری شاهانه دارد. «شهرامی و رحمانی» (۱۳۹۸) در مقالهٔ «تحلیل مقایسه‌ای زیبایی‌شناسی روایی در داراب‌نامهٔ طرسوسی و بیغمی (با رویکرد نظام ژرف‌ساخت و روساخت روایی اریک لاندوفسکی)» این دو نسخه را از منظر تحلیل گفتمان بررسی کرده‌اند و بر این باورند که نظام روساخت شامل مؤلفه‌هایِ «انسجام جملات و بندها»، «یکپارچگی بندها در هر قسمت از متن»، «نمودار زبان و جنسیت» و «عنصر لحن» است و نظام ژرف‌ساخت شامل مؤلفه‌های «بینامتنیت همگون»، «نظام تصادف»، «نظام تعلیق» و «محور تنشی» است.

معرفی نسخهٔ داراب‌نامهٔ کتابخانهٔ بریتانیا

داستان داراب‌نامه شامل چندین روایت مختلف از زندگی حماسی شخصیتی به‌نام داراب از شاهان کیانی، فرزند بهمن، همای و فرزندش فیرزوشاه است. متن موجود از داراب‌نامه، بخشی ناقص از متن نخستین بوده و تاکنون، جلدهای دوم و چهارم آن یافت نشده، جلد نخست داراب‌نامه، از «کتابخانهٔ روان[1] ترکیه» و جلد سوم آن که داستان فیروزشاه‌بن‌ملک داراب یا «فیروزشاه‌نامه» است، به «کتابخانهٔ اوپسالای[2] سوئد» تعلق دارد. گفتنی است هر دوی آن‌ها به چاپ رسیده‌اند. «در سال‌های ۹۷۶-۹۷۷ هجری قمری، مجموعهٔ هنری «فاتح‌پور سیکری»[3] توسط اکبرشاه ساخته شد. این مرکز محلی بزرگ برای اجتماع هنرمندان از هر رشته‌ای بود و کارآمدان و زبردستان هر صنف هنری مانند نقاشی، زرگری، نساجی و ... در آن گرد آمده بودند (Dimand, 1953, p. 48). همزمان با صفویان گسترهٔ فرهنگ ایرانی در پرتو هنر، زبان فارسی و ادبیات پراحساسش که مدت‌ها بود به عنوان یک الگوی فرهنگی در سرزمین‌های اطراف ایران رواج پیدا کرده، به شکل چشمگیری گسترش یافت. قلمرو این جهان فرهنگی ایران، دامنه‌ای از شرق تا غرب آسیا را دربرمی‌گرفت؛ زبان فارسی یکی ازحلقه‌های زنجیره فرهنگی را تشکیل می‌داد؛ چراکه فارسی نه‌تنها یک زبان بود بلکه مجموعه‌ای از تاریخ، ادب، شعر، خوشنویسی و هنر را دربرمی‌گرفت. یکی از مهمترین کانون‌های تأثیرپذیر از فرهنگ ایران نواحی مختلف شبه‌قاره هند بود (عصارکاشانی، معین‌الدینی و اولیائی‌شاد، ۱۴۰۱، ص. ۴۰). «در دوران حکومت شاهان گورکانی بر هندوستان، خوشنویسان و هنرمندان، آثار فارسی را که زبان دربار بود، با سلیقهٔ خاص، رونویسی و تذهیب می‌کردند. بعضی از این آثار از سال ۱۸۶۷ میلادی به بعد از راه‌های گوناگون به کتابخانهٔ بریتانیا رسیده و این به غیر از مجموعهٔ گسترده‌ای است که در نیمهٔ دوم قرن بیستم میلادی یکجا از کمپانی هند شرقی به کتابخانهٔ بریتانیا راه یافت» (علایی، ۱۳۹۷، ص. ۱۵۴). نسخهٔ شمارهٔ Or 4615، احتمالاً یک نسخهٔ دیگر نیز در جوار خود داشته که پس از بر هم خوردن سامان گورکانیان هند، به یغما رفته و یا به نحوی راهسپار مجموعه‌های شخصی شده که تاکنون از

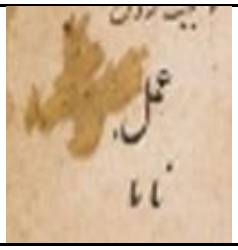
آن آگاهی‌ای در دست نیست. نسخهٔ موجود، در سال ۱۸۵۳ میلادی توسط «کواریچ»[۴] خریداری شده و به کتابخانهٔ ملی بریتانیا افزوده شده است (شیمل و کری ولش، ۱۳۹۶، ص. ۶۴). با توجه به ناقص بودن نسخه، گمان می‌رود شماری از نگاره‌ها گم شده باشند. بیشتر نگاره‌های موجود در حاشیهٔ خود، نام هنرمندشان را دارند. «علامی» در فصل «آیین تصویرخانه» از کتاب «آیین‌اکبری»، اشارتی به‌کارهای هنری دربار اکبر کرده و نام برخی از نقاشان و کتاب‌های نقاشی شده را یاد می‌کند، «از پیش‌روان این شاهراهِ آگهی، میر سید علی از تبریز و خواجه عبدالصمد شیرین‌قلم از شیراز است؛ گرچه این فن را از پیش‌تر از زمان ملازمت می‌دانست، بساون[۵] در طراحی و چهره‌گشایی و رنگ‌آمیزی و مانندنگاری و دیگر کارهای این فن، یگانهٔ زمانه شد. گیسو، لعل، مکمند، مشکین (مسکینه)[۶]، فرخ‌قلماق، مادهو خورد[۷]، جگن[۸]، مهیس[۹]، کبیمکرن، تارا[۱۰]، سانوله[۱۱]، هربنس و رام، سرآمدِ نامورانند» (علامی، ۱۸۷۲م، ص. ۱۱۷). از مجموع ۴۲ هنرمندی که نام آن‌ها در حاشیهٔ نگاره‌ها آمده، حداقل ۳۴ نفر هندی هستند و احتمال دارد برخی دیگر نیز از مسلمانان هند باشند (Okada, 1992, p. 13). نقاشی هند مغول، با اینکه تحت‌تأثیر فرهنگ ایرانی بود، در آن رگه‌هایی از نقاشی اروپایی و چینی هم دیده می‌شد. در ضمن این‌ها، روح فرهنگ هندی، به‌سان بوتهٔ ذوبی بود که همهٔ این عناصر را در هم می‌آمیخت و از آن هنری با روح هندی پدیدار می‌ساخت (Randhawa, 1930, p. 295). این تصویرخانه یا نگارخانهٔ دولتی، مورد نظارت عالیهٔ شاه بوده و پروژه‌های نسخه‌آرایی این مجموعهٔ هنری، اغلب برای شخص شاه تهیه می‌شد. در اینجا، هنرمندان هندو و مسلمان در کنار هم نشسته و به آفرینش هنری می‌پرداختند. نام هنرمند هر نگاره‌ای از داراب‌نامه، بعداً در حاشیهٔ آن ذکر شده؛ اما ۱۹ نگاره بدون نام هنرمند است و با توجه به آثار یک دورهٔ پوسیدگی، ترمیم و صحافی در آن (جدول ۱، نمونه ۱)، احتمال دارد که نام نگارگر از بین رفته باشد (جدول ۱، نمونه ۲). ثبت نام هنرمندان در دورهٔ اکبر، غالباً منحصر به سرآمدان آن بود و آن هم به‌منظور آگاهی اکبر انجام می‌گرفت و نه به‌منظور آگاهی‌های اسنادی و بایگانی (راجرز، ۱۳۸۲، ص. ۱۱۲).

جدول ۱. پوسیدگی و محو شدن نام نگارگر در نسخهٔ داراب‌نامه. منبع: http://bl.uk/manuscripts.

نمونهٔ ۱. اثر پوسیدگی و ترمیم، صفحهٔ f.24.	**نمونهٔ ۲.** ازبین رفتن نام نگارگر در هنگام ترمیم، صفحهٔ f.54.

نام هنرمندان نگاره‌ها، گویا بعدها به کتاب افزوده شده و در زمان آفرینش آن‌ها، نیازی به این کار احساس نمی‌شده است. ولی شخصی که دست به این کار یاخته، گویا در تشخیص هنرمندان و صاحبان اثر، مردد بوده؛ زیرا که در بسیاری از موارد، نام‌های قبلی با رنگ پوشانیده و بر روی یا کنار آن‌ها نام هنرمند دیگری ذکر شده است (جدول ۲).

جدول ۲. چگونگی تغییر نام نقاش در نسخهٔ داراب‌نامه. منبع: http://bl.uk/manuscripts.

		
نمونهٔ ۱. f.16r.	**نمونهٔ ۲.** f.20v.	**نمونهٔ ۳.** f.44r.

تحلیل نگاره‌های داراب‌نامهٔ کتابخانهٔ بریتانیا

بخش اول کتاب داراب‌نامهٔ طرسوسی به زندگی داراب پسر بهمن اختصاص دارد. او در شش‌ماهگی، به دستور مادرش همای، در صندوقی به آب سپرده می‌شود و گازری او را از آب می‌گیرد و پرورش می‌دهد. پس از ماجراهای بسیار، مادر واقعی خود را می‌یابد. درباریان همای را در تنگنا قرار می‌دهند تا داراب را از دربار براند و داراب مجبور می‌شود که سفری طولانی را آغاز کند. در عمان، با پسران قنطرش -پادشاه آنجا- مواجه می‌شود و پس از مشاجره‌ای آن‌ها را به قتل می‌رساند و قنطرش نیز در مبارزه با برادرش کشته می‌شود. طمروسیه (همسر قنطرش) به داراب دل می‌بندد و با او می‌گریزد. آن‌ها در دریا با مهراسب پارسی آشنا می‌شوند. داراب در جنگی از مهراسب و طمروسیه جدا می‌افتد و به جزیرهٔ عروس می‌رسد. داراب به لکناد، شاه جزیرهٔ عروس، کمک می‌کند تا بر زنگیان پیروز شود. لکناد، دخترش -زنکلیسا- را به همسری داراب در می‌آورد و داراب را بر تخت شاهی می‌نشاند. پس از طی ماجراهایی، طمروسیه و داراب به‌هم می‌رسند و ازدواج می‌کنند. زنکلیسا در نبود داراب، طمروسیه را به هلاکت می‌رساند. خیانت زنکلیسا آشکار می‌شود و وی به‌همراه لکناد می‌گریزد، اما هر دو توسط مار کشته می‌شوند. سرانجام داراب راهی ایران می‌شود، در عمان طوفان در می‌گیرد و جز داراب و خانواده‌اش، همه غرق می‌شوند. در آنجا گازر را می‌بیند و درمی‌یابد که قیصر به ایران حمله کرده و سپاه همای را شکست داده است. داراب پس از سختی‌های بسیار، موفق به شکست قیصر می‌گردد و بر تخت پادشاهی ایران می‌نشیند (طرسوسی، ۱۳۵۶، ج ۱، صص. ۳۴۵-۳۵۶).

مجلس اول، قدرت‌نمایی داراب در مقابل هرمز: این واقعه زمانی اتفاق افتاد که داراب از پیشهٔ گازری به ستوه می‌آید و از پدر خوانده‌اش (هرمز) درخواست می‌کند تا برای او اسب تازی، جوشن سلطانی و نیزه فراهم کند. گازر با کشمکش‌های فراوان درخواست فرزند خوانده‌اش را برآورده ساخت. در تصویر ۱ که موضوع آن به قدرت‌نمایی داراب در قبال هرمز برمی‌گردد؛ داراب سوار بر اسبی سیاه، در حالی که ابزاری (میخ گازری) را به درون دریا پرتاب می‌کند دیده می‌شود. در مقابل او، هرمز با پوششی زرد رنگ نظاره‌گر قدرت‌نمایی فرزندش است. در پیش‌زمینه نیز سه مرد شاهد هنرنمایی داراب هستند. نگارگر با استفاده از امکانات تجسمی، نظیر فرم، رنگ و ترکیب‌بندی بر شخصیت داراب تأکید ورزیده و به نوعی برجستگی دیداری ایجاد کرده است. به‌کارگیری رنگ نارنجی زنده و درخشان برای پوشش داراب و ترکیب‌بندی دایره‌ای نگاه مخاطب را به سمت داراب معطوف می‌کند. همچنین، نحوهٔ بازنمایی پیکرهٔ اسب و رنگ سیاهِ آن بر جنبه‌های بیانی موضوع افزوده است. عواملی همچون جهت قرارگیری داراب به سمت شهر که دورنمایی از کاخ را همراه با سایر عناصر معماری نشان می‌دهد و نیز نحوهٔ طراحی وی و

مرکبش بر عزم او برای پشت سر نهادن شرایط موجود و حرکت به سمت سرنوشتی جدید دلالت می‌کنند. انتخاب کادر مستطیل عمودی عمق و فضای بیشتری به اثر افزوده و نیز در نحوۀ ساماندهی عناصر تصویری در راستای مضمون داستان کمک کرده است. در این مجلس، نگاه بیننده از سمت راست یعنی محل قرارگیری داراب آغاز می‌شود و پس از گردش دورانی مجدداً به پیکرۀ داراب بازمی‌گردد. فضای نگاره مانند صخره‌ها و درختان برگرفته از هنر نگارگری هند گورکانی و ایرانی است. اما منظرۀ اروپایی پس‌زمینه نیز نکته‌ای تأمل‌برانگیز بوده، پس‌زمینه از فضای شهری پوشیده شده؛ و به نوعی می‌توان فضای یک شهر قرون وسطایی اروپایی را با برج‌های ناقوس کلیسایی و معماری زمخت گوتیک مشاهده کرد. نگارگر با ترسیم نمودن پس‌زمینه -فارغ از تکنیک اجرایی- آن را به عنصری معنادار تبدیل کرده که به مقصد و هدف شخصیت اصلی روایت (داراب) اشاره می‌کند. به‌طور کلی، می‌توان گفت نگاره بیش از هر چیز شخصیت مصمم و قوی داراب را آشکار کرده است. عواملی نظیر حالات و حرکات شخصیت‌های انسانی، چگونگی کنش و تعامل آنان و نیز نگاه‌های حیرت‌انگیزشان نسبت به داراب از نشانه‌هایی هستند که بر قدرت و تصمیم دور از انتظار او دلالت می‌کنند. از نکات قابل توجه در این تصویر وجود ریتم کندی است که توسط قاب نوشتار در نگاره ایجاد شده که به‌طور تلویحی به مسیر پر از فراز و نشیب داراب برای رسیدن به هدفش اشاره می‌کند.

تصویر۱. قدرت‌نمایی داراب در مقابل هرمز؛ صفحۀ f.4v. منبع: http://bl.uk/manuscripts.

تصویر ۲. سفر داراب و طمروسیه به جزیرۀ انکلیون؛ صفحۀ f.20v. منبع: http://bl.uk/manuscripts.

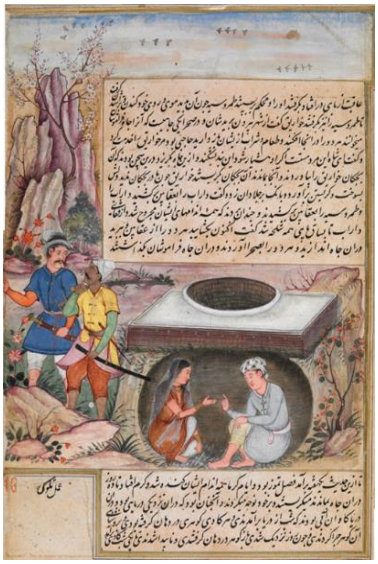
مجلس دوم، سفر داراب و طمروسیه به جزیرۀ انکلیون: صفحه‌آرا در تصویر ۲ با شکستگی جدول و قرارگیری جدول متنی در بخش پایین، کادری مربع برای فضای تصویر ایجاد کرده است. تصویر با زاویۀ دیدی هم‌سطح با نگاه مخاطب اجرا شده است. انتخاب کادر مربع و زاویۀ دید بسته تأکیدی است بر شخصیت‌های روایت. در این تصویر، داراب و طمروسیه در قایقی به سمت جزیرۀ انکلیون سفر می‌کنند و در حال گفتگو با یکدیگر هستند. در نیمۀ چپ، طمروسیه با تاجی زرین، روسری توری و جواهرات فراوان ترسیم شده و در نیمۀ راست، داراب در جامه‌ای فاخر به رنگ نارنجی دیده می‌شود. در پشت سرِ او قایقرانی قرار گرفته که فرم پیکره‌اش متأثر از فیگورهای نقاشی اروپایی است. چرخش بدن قایقران و خطوط منحنی امواج دریا حس حرکت را در نگاره تداعی می‌کند. در

این مجلس، نوع پوشش ظاهری، غلبهٔ رنگ‌های گرم، شخصیت‌پردازی و حالات رفتاری داراب و طمروسیه به‌عنوان عنصر نشانه‌ای افزون بر نمایش جایگاه اجتماعی آنان بر رابطهٔ عاطفی این دو دلداده نیز دلالت دارد. غذاها و اشربه‌های گوناگون درون قایق به مسیر طولانی سفرشان اشاره دارد. در پیش‌زمینه، ماهیانی در حال جست و خیز در آب هستند. در آیین هندو، نخستین تجسم ویشنو یک ماهی بود که به راهنمایی و نجات مانو برخاست (جابز، ۱۳۷۰، ص. ۱۳۳). ماهی مظهر همهٔ مفاهیم ایزد بانوی مادر بوده گفتنی است «در شمایل‌نگاری جوامع هندو-اروپایی ماهی نماد باروری و فرزانگی است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۷، ج۵، ص. ۱۴۲). حضور ماهی در این نگاره جنبهٔ نمادین داشته و معانی آن به‌طور ضمنی با شخصیت‌های داستان ارتباط دارد. پارسایی و فرزانگی داراب، عشق وافر طمروسیه و داراب نسبت به‌هم که ثمرهٔ آن در تداوم نسل داراب نمود داشت، از مواردی است که می‌توان به آن اشاره نمود. در پس‌زمینه، چشم‌اندازی از طبیعت دیده می‌شود. صخره‌های زمخت و خشن با رنگ‌بندی تیره، درخت خشکیده و تک‌درختی با برگ‌های درهم تنیده و تیره تضادی آشکار با سایر قسمت‌های تصویر را نمایش می‌دهد و به‌طور ضمنی به مکان پرمخاطره‌ای که داراب و طمروسیه پیش‌رِو دارند اشاره می‌کند.

مجلس سوم، داراب و طمروسیه در قعر چاه: در ادامهٔ رمانس عاشقانه داراب‌نامه شاهد این هستیم که خوارق زنگی داراب و طمروسیه را بدون هیچگونه خوراک و آشامیدنی به قعر چاهی می‌اندازند. اما نگارگر در تصویر ۳، این داستان را با نشانه‌هایی از دنیای معاصر خود نقاشی کرده است. در پیش‌زمینه، داراب و طمروسیه در حال گفتگو در درون چاهی تاریک تصویر شده‌اند. با توجه به مضمون نگاره و مکان رویداد داستان، تصویر نمودن این صحنه در لبهٔ کادر، پایین بودن فضای اسارت را بهتر تداعی می‌کند. گویی نگارگر بر اساس برداشت ذهنی خود و تأکید بر عشق میان داراب و طمروسیه این مجلس را نقاشی کرده است. بازنمایی پیکره و حالات چهرهٔ داراب و طمروسیه با حالتی مملؤ از آرامش، نشان از قدرت عشق میان آن دو بوده؛ عشقی که حتی در اسارت هم هیچگونه ترس و هراسی در دل آن‌ها ایجاد نکرده است. در سطح دوم، پیکرهٔ دو مردِ مسلح به شمشیر نقش بسته است که در حال صحبت با یکدیگر هستند؛ شمشیر یکی از آن‌ها از غلاف بیرون آمده که نشان از آمادگی او برای مقابله با فرار داراب و طمروسیه است. سطح سوم یا پس‌زمینه، منظرهٔ طبیعت متأثر از نگارگری هند و ایرانی ترسیم شده که شامل صخره‌ها، پوشش گیاهی و درخت بزرگ شکوفایی بوده که سر به آسمان کشیده است. می‌توان گفت، عناصر گیاهی در این نگاره با توجه به جنبه‌های رمزی و نمادین به‌کار رفته‌اند. درخت شکوفا نشانی از طراوت و جوانی است که به‌صورت تمثیلی به شخصیت‌های اصلی داستان اشاره می‌کند. نیلوفر نیز یکی از نمادهای مهم هندی است که به‌صورت پراکنده در تصویر دیده می‌شود. «نیلوفر نمادی از مادر-الهه‌های هندی از روزگاران دور و به‌عنوان نماد زهدان کیهانی محسوب می‌شد» (هال، ۱۳۸۰، ص. ۳۱۰). در اساطیر کهن ایرانی، نیلوفر، گل ناهید به شمار می‌رفته و «ناهید تصور اصلیِ مادینهٔ هستی در روایات دینی ایران قدیم بوده که از جهاتی با معتقدات هندیان باستان مشابه است» (نامورمطلق و کنگرانی، ۱۳۹۴، ص. ۳۲۱). در اینجا نیلوفر نمادی است که به‌صورت ضمنی به طمروسیه اشاره می‌کند. در این نگاره با توجه به نظام‌های نشانه‌ای به‌کار رفته تقابلی از خوبی/بدی و آرامش/خشونت دیده می‌شود. بدی و خشونت در نگاهبانان مسلح به شمشیر؛ خوبی و آرامش در حالت آرامِ داراب و طمروسیه دیده می‌شود. این نشانه‌ها بر رابطهٔ تضاد میان این دو قطب دلالت می‌کنند. ساماندهی عناصرتصویری نگاره فضایی ایستا را ایجاد کرده که بیشترین مناسبت را با مضمون داستان برقرار کرده است. دورنمای طبیعت و محدود کردن مکان وقوع داستان با ایجاد تضاد، موجب معطوف شدن نگاه بیننده به مضمون اصلی می‌شود. هنرمند، با تقسیم‌بندی متوازن عناصر بصری در سرتاسر اثر، ترکیبی متعادل را آفریده

است. نقاش در این نگاره علی‌رغم آنکه برای تصویرسازی چاه از اصل شفاف‌بینی در نگارگری استفاده کرده، اما به قواعد و اصول پرسپکتیو اروپایی بسیار پایبند بوده است و به نوعی در این اثر شاهد توانایی نقاش در تلفیق دو سبک هنری هستیم. در این نگاره، هنرمند به‌واسطهٔ ایجاد ترازهای متعدد، سطوح و مراتب گوناگونی را پدید آورده است. مانند گفتگوی داراب و طمروسیه و دو نگهبانی که در بیرون از چاه ایستاده‌اند.

تصویر ۳. داراب و طمروسیه در قعر چاه؛ صفحهٔ f.24r.
منبع: http://bl.uk/manuscripts



تصویر ۴. مهراسب و طمروسیه شاپور را به دریا می‌افکنند؛ صفحهٔ f.39r
منبع: http://bl.uk/manuscripts.

مجلس چهارم، مهراسب و طمروسیه شاپور را به دریا می‌افکنند: تصویر۴ متعلق به زمانی است که داراب از ایران به‌سوی عمان می‌رود و طی ماجراهای بسیار، عاشق طمروسیه، (ملکهٔ عمان) که یونانی‌الاصل بود، می‌شود و به‌همراه او با کشتی عازم سفر به جزایر یونان می‌شود. در راه، داراب و طمروسیه با حوادثی، از جمله طوفان و آدم‌خواران و سختی‌های بسیار روبه‌رو می‌شوند؛ اما به یاری خدا و برخی نیروهای فراطبیعی از این مهلکه‌ها نجات می‌یابند. در یکی از جزایر یونان، مردی ایرانی، به‌نام مهراسب پارسی، آن‌ها را از دست زنگیان نجات می‌دهد؛ اما در همین جزیره با حیلهٔ بازرگانی به‌نام شاپور که عاشق طمروسیه بوده، از هم جدا می‌شوند (طرسوسی، ۱۳۵۶، ج ۱، صص. ۱۰۰-۱۳۷). طمروسیه هفت سال در اسارت شاپور می‌ماند و بالاخره به‌دست مهراسب نجات پیدا می‌کند و به اتفاق هم شاپور را می‌کشند. در این نگاره، شکستگی جدول و جایگیری بخشی از متن در کادر تصویر موجب قرارگیری صحنهٔ اصلی در مرکز کادر گشته و ترکیبی متقارن را موجب شده است. افزون بر این، با دو ترکیب دیگر در درون تصویر مواجه هستیم؛ ترکیب دایره‌ای جزیره که بر مکان روایت دلالت می‌کند و ترکیب مثلثی پیکره‌های انسانی که منطبق با نوع کنش شخصیت‌های داستان است. در اینجا، نقاش با آگاهی از بیان تصویری مثلث که جدال را القا می‌کند از این ترکیب‌بندی به‌خوبی بهره برده و به مدد نمایش حرکت در پیکره‌ها، ایجاد سایه روشن و دقت در جزییات، فرم پیکره‌ها را به‌صورت واقعی بازنمایی کرده است. شخصیت اصلی داستان پوششی از رنگ نارنجی بر تن دارد و به مهراسب در انداختن شاپور در دریا یاری می‌رساند. در واقع رنگ به‌عنوان عنصر نشانه‌ای بر شخصیت اصلی روایت دلالت می‌کند. هنرمند برای نمایش مکان رخداد روایت زاویهٔ دید بالا را انتخاب کرده است، بدین ترتیب، مکان در پیوند با محتوای داستان به عنصری معنارسان تبدیل می‌شود. نقاش با

تمهیداتی همچون نحوهٔ بازنمایی صخره‌ها و امواج متلاطم آب در راستای مضمون داستان، فضای مهیجی را ایجاد کرده است.

مجلس پنجم،آب انداختن طمروسیه به‌دست زنکلیسا: داراب در جریان سفرش به جزایر عروس می‌رسد و به لکناد حاکم این جزایر کمک می‌کند تا از دست خوارق نجات پیدا کند. زنکلیسا، نمود چهره دیگرِ آنیمای داراب است. داراب پس از ازدواج با او، به پادشاهی جزایر پدرزنش می‌رسد. زنکلیسا در مسیر رسیدن به محل سکونت داراب، با طمروسیه روبه‌رو می‌شود و پس از درک نسبت عاطفی بین داراب و طمروسیه، طمروسیه را به دریا می‌اندازد (طرسوسی، ۱۳۵۶، ج ۱، ص. ۱۱۸). در تصویر ۵، نگارگر با تمهیدات خلاقانه، پی‌رنگ داستان را همزمان در یک قاب کلی نشان می‌دهد؛ بدین‌سان که کادر به‌وسیلهٔ قاب‌ِ متن به دو بخش تقسیم می‌شود. در واقع تصویر ترکیبی از دو قاب است که بر هم فراافکنده شده‌اند. بخش بالایی، صحنهٔ به آب انداختن طمروسیه به‌دست زنکلیسا را نمایش می‌دهد که از زاویهٔ روبه‌رو ترسیم شده و در بخش پایینی، نجات طمروسیه توسط مرد ملاح در قایق دیگر است. هنرمند در بخش بالایی، پیکر زنکلیسا را درون قایقی، زیر سایبان با جامه و زیورآلاتی فاخر نشان می‌دهد. در پشت‌سر او دو ندیمه با حالتی آرام ایستاده‌اند. طمروسیه در حالی که با چهره‌ای وحشت‌زده به زنکلیسا چشم دوخته، توسط دو زن به آب انداخته می‌شود. کمی آن سوتر، دو مرد از درون قایقی نظاره‌گر ماجرا هستند و با تعجب به یکدیگر نگاه می‌کنند. نحوهٔ بازنمایی رودخانه، عمق و شدت جریان آب را تداعی می‌کند. در پس‌زمینه، چشم‌انداز طبیعت و مناظر معماری متأثر از نقاشی اروپایی مشاهده می‌شود. در این صحنه کنش‌گر اصلی زنکلیساست که به‌دلیل حسادت به رقیب عشقی‌اش، یعنی طمروسیه، دستور قتل وی را می‌دهد؛ از این‌رو، وی در جامه‌ای به رنگ قرمز که نشانی از خشم، شرارت و حسادت است، دیده می‌شود. طمروسیه به‌عنوان کنش‌پذیر و فردی که نسبت به وی جفا شده به‌گونه‌ای شخصیت‌پردازی شده است که حس ترحم را در بیننده برمی‌انگیزد. با توجه به مضمون داستان، نظام‌های نشانه‌ای به‌کار رفته در آن تقابلی از غالب/مغلوب و ظالم/مظلوم را نشان می‌دهد. نقاش به‌منظور نمایش چیرگی زنکلیسا نسبت به طمروسیه وی را در موضعی بالاتر قرار داده است. در تصویر، قدرت و تسلط زنکلیسا به مدد بزرگی پیکره، فرم بدن و حالت چهرهٔ او نمایان است. در مقابل، بازنمایی طمروسیه با نگاهی هراسان، گیسوانی پریشان و در حالتی بی‌دفاع بر مظلومیت او دلالت می‌کند. در واقع، نگارگر با عناصر نشانه‌ای همچون نوع پوشش، حالات چهره، فیگور و حالات رفتاری ویژگی‌های شخصیت‌های اصلی داستان را به نمایش گذارده است. نوع رویکرد در این نگاره واقع‌گرایی است که هنرمند با وام‌گیری از نقاشی اروپایی و شگردهای بصری ِسه‌بعدنمایی تلاش کرده است فضایی واقعی را به نمایش بگذارد. نقاش با تصویر نمودن صحنه از نمایی نزدیک بر مضمون داستان تأکید ورزیده و برای جلوگیری از ازدحام بصری و ایجاد تنفس، با کاربست پرسپکتیو جوی به تصویر عمق بخشیده است. کلیهٔ پیکره‌ها در حالات مختلفی ترسیم شده‌اند. غالب چهره‌ها به‌جز چهرهٔ مرد سالخورده از زاویهٔ سه‌رخ است. در بین ندیمه‌ها زن سیه‌چرده‌ای دیده می‌شود که یادآور بومیان هند است. پوشش سکنه از جمله زنکلیسا شبیه اروپاییان بوده که معطوف به فرهنگ مسیحی و البته وام‌دار الگوهای کهن مصری و میانرودانی است. نقاط تأکید در این صحنه شامل پیکر زنکلیسا، طمروسیه و مرد ملاحی بوده که نسبت به سایرین از جثهٔ بزرگتری برخوردار است. عواملی نظیر تضاد فرم عمودی و افقی در پیکر زنکلیسا و طمروسیه، تضاد اندازه و رنگ از موارد اثرگذار بر نقاط تأکید در این نگاره محسوب می‌شوند. نوع ترکیب‌بندی تصویر با توجه به فضای حاکم بر داستان از ساختاری پویا برخوردار بوده است. بخش دوم صفحه، به موضوع نجات طمروسیه توسط دو ملاح تعلق دارد که از زاویهٔ دید بالا ترسیم شده است. نقاش در این صحنه

فصل‌نامه علمی، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
نشانه‌شناسی تصویری شاهزادهٔ ایرانی در نگاره‌های هندی «داراب‌نامه» (نسخه کتابخانهٔ بریتانیا)
دوره یازدهم، شماره۲۹، پاییز ۱۴۰۱ شماره صفحات ۴۶ تا ۵۸

شاهدخت یمنی را در حالتی معلق در آب نشان می‌دهد که ملاحان دستان او را گرفته‌اند و باتلاش فراوان در حال بیرون کشیدن او از دریا هستند. نحوهٔ قرارگیری پیکره‌ها ترکیبی مثلثی را تشکیل داده که در رأس آن پیکرهٔ طمروسیه قرار دارد. چهرهٔ این سه تن نقاط تمرکزی در راستای زوایای مثلث ایجاد کرده است. از نکات ظریف و قابل توجه در این تصویر، نحوهٔ قرارگیری سرِ قو در ابتدای قایق بوده که برخلاف معمول به‌سمت داخل قرار گرفته است. گویی نگارگر قصد داشته با زنده‌نمایی سر و چشمان او و جهت نگاهش به‌سمت طمروسیه نگرانی او را نیز نشان دهد و به‌طور ضمنی بر بی‌گناهی طمروسیه تأکید ورزد. کلیهٔ عناصر تصویری نظیر حرکت مورب پاروها، تلاطم امواج آب، فرم پیکره‌ها و فرم خشن صخره‌ها نمودی بصری از فضای مهیج داستان هستند. نقاش با کاربست تکنیک سایه‌روشن در کاربرد رنگ‌ها و ایجاد حرکت در فرم پیکره‌ها کوشیده تا بیننده، مضمون داستان را به‌شکلی واقعی تجسم کند. در این صحنه همچون صحنهٔ قبل نگارگر شخصیت‌های اصلی داستان را در نمایی نزدیک ارائه کرده و با ترسیم افق رفیع، فضای بیشتری به آن اختصاص داده است. به‌طور کلی، می‌توان گفت، مجموع این دو نگاره از نظر بیانی و ساختار تجسمی با مضمون و محتوای داستان هماهنگ هستند.

تصویر۵. به آب انداختن طمروسیه توسط زنکلیسا؛ صفحهٔ f.56v.
منبع: http://bl.uk/manuscripts.

تصویر ۶. هلاکت طمروسیه؛ صفحهٔ f.85v.
منبع: http://bl.uk/manuscripts.

مجلس ششم، هلاکت طمروسیه: تصویر ۶ یکی از نمونه‌های یک رمانس عاشقانه است که به زیبایی تمام مصور شده است. زنکلیسا همسر داراب و دختر لنکاد پادشاه جزایر عروس پس از تلاش‌های فراوان بار سوم موفق به هلاکت طمروسیه می‌شود. این اتفاق پس از ازدواج داراب و طمروسیه و در ماه هشتم بارداری طمروسیه رخ می‌دهد. زنکلیسا طمروسیه را در دریا ملاقات می‌کند و او را با همکاری خدمهٔ کشتی به قتل می‌رساند. نوزاد زودتر از موعد متولد می‌شود و جان سالم از این مهلکه به‌در می‌برد. این نگاره انتقال جسد طمروسیه را نشان می‌دهد. تابوت طمروسیه با زنی که نوزاد وی را در آغوش کشیده و ندیمه‌ای از بومیان هند که سر درگریبان فرو برده درون قایق دیده می‌شوند. تابوت با پارچه‌ای نارنجی و مزیّن به نقوش هندسی پوشانده شده است. داراب با پوششی نارنجی در قایقی دیگر از فراغ محبوبش می‌گرید. انحنای پیکر او نشان از غم جانکاهی است که او را در بر گرفته است. در پشت‌سرِ داراب، محافظ سلاح‌دار و غلامی سیه‌چرده نشسته‌اند. جلوتر از داراب مرد جوانی قایق را هدایت

می‌کند. در سمت راست، قایق دیگری آن‌ها را همراهی می‌کند. سرنشینان آن با حالتی مملؤ از تألم و همدردی به داراب و تابوت طمروسیه می‌نگرند. در میان آنان، دو مرد سیه‌چرده دیده می‌شوند که گریبان چاک زده‌اند. پس‌زمینه، تنها بخش کوچکی را به خود اختصاص داده که در بر دارندهٔ فضای معماری است؛ در ورودی این فضا چهار پیکرهٔ زن (بومی و غیربومی) با سر و پای برهنه، مویه‌کنان، از طریق پلکان منتهی به دریا قصد وارد شدن به آنجا را دارند؛ تا به نوعی رسم پیشوازی را به‌جای آورند. فردی نیز در پشت‌بام ساختمان نظاره‌گر این ماجرای غم‌انگیز است. کلیهٔ عناصر تصویری در این صحنه از غمِ مرگ طمروسیه بی‌قرارند. حتی ماهیان دریا نیز طبق متن داستان از قعر آب بیرون آمده‌اند و در این مصیبت بزرگ داراب را همراهی می‌کنند. تلاطم دریا و پریشان‌حالی افراد حاضر در صحنه، فضایی حسی و بیانگرانه ایجاد کرده است. ساختار اثر رویکردی واقع‌گرایانه دارد. حاکمیت رنگ‌های گرم و نوعِ ترکیب‌بندی، فضایی پویا و پرتحرک را آفریده است. نقاش با بهره‌گیری از تأثیر متقابل رنگ‌ها و انتشار موزون آن‌ها در کلِ تصویر فضایی متعادل ایجاد کرده و با شخصیت‌پردازی، نمایش حرکت در پیکره‌ها و ارتباط میان آن‌ها با فضابندیِ نگاره، تصویری متناسب و هماهنگ با مضمون داستان ایجاد کرده و از عواملی نظیر رنگ، فرم، موقعیت قرارگیری، بهره‌گیری از پرسپکتیو مقامی و خطوط دیدگانی افراد به‌عنوان نشانه‌های بصری برای تأکید بر شخصیت داراب استفاده نموده است. در این نگاره، زاویهٔ دید ساختاری اتصالی دارد و عناصر تصویری به‌گونه‌ای زنجیره‌وار در کنار هم قرار می‌گیرند و یکدیگر را کامل می‌کنند.

مجلس هفتم، رویارویی داراب با اژدها: تصویر ۷ صحنهٔ رویارویی داراب با اژدها و گفتگوی میان آن دو را نشان می‌دهد. در این نگاره، داراب در سمت چپ در جامه‌ای به رنگ سفید که نشانی از پاکی و بی‌گناهی اوست، در حالتی سه‌رخ دیده می‌شود؛ داراب که انگشت حیرت بر دهان افکنده به اژدها خیره شده است. اژدها با چهار پا و پوستی فلس‌دار که از ناحیهٔ دست و پاهایش زائده‌هایی باریک و بلند بیرون‌زده دیده می‌شود. در ترسیم پیکر اژدها، اثری از شرارت و درنده‌خویی پیدا نیست. در این تصویر، برخلاف اغلب نگاره‌های اسطوره‌ای نزاع و درگیری میان قهرمان داستان و اژدها دیده نمی‌شود. حالت آرام این موجود و چهرهٔ داراب و نیز نحوهٔ بازنمایی اژدها حاکی از رابطهٔ صلح و دوستی میان آن دو است. اژدها از روزگاران کهن در اساطیر ملل در وجوه مثبت و منفی تجلی داشته است. نمادگرایی چندوجهی اژدها گاه با ویرانی، خشکسالی، شرارت و گاه با برکت، فراوانی و آبادانی ارتباط می‌یابد. اژدها به‌عنوان موجودی فراطبیعی «نگاهبان گنج‌های پنهان است که برای دستیابی به این گنجها باید بر او پیروز شد» (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹، ج۱، ص. ۱۲۳). در پس‌زمینه، غاری تاریک و کوهی بر فراز آن با گیاهان متنوع دیده می‌شود؛ میان لباس روشن شخصیت اصلی داستان و غار، کنتراست تیرگی روشنی برقرار شده است. «غار نماد مرکز جهان؛ جایگاه وحدت نفس و خود؛ محل دیدار الوهیت و انسان است» (کوپر، ۱۳۸۰، ص. ۲۶۵). غار معبر زمین به آسمان و ورود به آن بازگشت به مبدأ است. طبق آیین‌ها و باورهای کهن، غار محلی برای راز آشنایی بود؛ از این‌رو مکانی سری محسوب می‌شد و ورودی آن را چند غول و یا فردی ماوراءالطبیعی محافظت می‌کرد. تنها در صورت غلبه بر این نیروها ورود به آن امکان‌پذیر بود. در آیین میترایی، پرستش و راز آشنایی در غار صورت می‌گرفت (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵، ج۴، ص. ۳۴۱). با توجه به معانی نمادین اژدها و غار می‌توان گفت، در این اثر اژدها در نقش کنش‌گر یاری‌دهنده، به‌عنوان ناجی و محافظ داراب عمل می‌کند. تصویر دو اسکلت در پیش‌زمینه تأکیدی بر نقش اژدها در نابودی دشمنان داراب بوده که در کنج نگاره و پایین‌تر از سایر عناصر تصویری قرار دارند. نقاش به‌منظور آنکه به فضای آرام نگاره خدشه‌ای وارد نگردد، تصاویر اسکلت‌ها را با رنگ‌های محو ترسیم کرده است. در این اثر تصویر کردن داراب در مدخل غار اشاره به مأمنی بوده که داراب به آن پناه

تصویر ۷. رویارویی داراب با اژدها؛ صفحهٔ f.112v. منبع: http://bl.uk/manuscripts.

برده و به یاری نگهبانی اژدها و محافظت آن، از شر بدخواهان در امان مانده است. افزون بر آن، هیبت زاهدگونهٔ داراب حاکی از پالایش درونی وی بوده که با خلوت‌گزینی به آن نائل شده است. در این نگاره صراحت بیان در بازنمایی مضمون داستان و رابطهٔ میان متن و تصویر مشاهده می‌شود. عواملی همچون حاکمیت خاکستری‌های رنگی و خنثی، ترکیب‌بندی و شخصیت‌پردازی، فضایی آرام و بدون تشویش هماهنگ با مضمون اثر ایجاد کرده‌اند.

نتیجه

نسخه‌ای که در این پژوهش مورد مطالعه قرار گرفت، ضمن برخورداری شدید از زمینه‌های فرهنگ ایرانی (از دو جنبهٔ متن و تصاویر) و فرهنگ و هنر هندی، در بر دارندهٔ عناصری از فرهنگ اروپایی نیز بوده که بررسی آن‌ها حائز اهمیت است. هنرمندان هند به هنگام ورود آثار اروپایی، زمینهٔ تحول در سنت نقاشی گورکانی را به‌وجود آوردند. با توجه به این‌که هنر نگارگری، متأثر از هنر کتاب‌آرایی بود؛ این گرایش، در نسخ خطیِ درباری آن زمان رسوخ پیدا کرد. از جملهٔ این کتاب‌ها داراب‌نامه بوده که به صحنه و میدان هنرنمایی چندین نقاش برجستهٔ درباری تبدیل شده است. داراب‌نامه به یک زبان، نشانگر پایان نگارگری هند مغول در سبک کلاسیک آن است. چرا که در این نسخه، واقع‌گرایی در عرصهٔ نگارگری هند رایج می‌گردد و زندگی روزمرهٔ مردم در آن مصور می‌شود. هر چند نگاره‌ها از نظر بیانی و ساختار تجسمی با مضمون و محتوای داستان هماهنگ هستند و همگی در جداول مستطیلی با قطع عمودی با یکدیگر ممزوج یافته‌اند، اما در برخی موارد نیز هنرمند به مدد اساطیر، روایات را جلوه‌ای دیگر بخشیده و به نوعی اثر خود را به متن ادبی نزدیکتر کرده است. هر یک از صفحات ضمن دارا بودن ساختاری هماهنگ با کلیت نسخه از مشخصه‌های بصری خاصی در جهت تقویت بیان مضمون داستان برخوردار است. در کلیهٔ نگاره‌ها، شخصیت اصلی با تمهیداتی چون بزرگ‌نمایی و کاربست پرسپکتیو مقامی، محل استقرار، نوع ترکیب‌بندی و رنگ خاص و درخشان در مرکز بر فضای قاب مسلط بوده و روابط عناصر درون جدول از نوع روابط زنجیره‌ای مکان و زمانی است که حرکت زمان مکان را نشان می‌دهند. در این تصاویر، میان گذشته، حال و آینده فاصله‌ای ایجاد نمی‌شود، گویی صحنه‌ها فراتر از زمان هستند و زمان در اینجا مرزهای خود را از دست داده و نقاشان توانسته‌اند در قابی واحد یک روایت داستانی را به مخاطب عرضه کنند. در این نگاره‌ها، سوژهٔ اصلی بر فضای قاب مسلط بوده؛ این تسلط به مدد رنگ درخشان یا بزرگ‌نمایی انجام گرفته است. به‌طور کلی، اجزا و عناصر به‌کار رفته در نگاره‌های داراب‌نامهٔ طرسوسی همسو با محتوای متن در زنجیرهٔ معنا، روایتی را شکل داده‌اند که بیننده را، از یک نقطه آغاز و به یک نقطهٔ پایان هدایت می‌کنند و بخش عظیمی از دلالت‌های پیام تصویری در نسخهٔ داراب‌نامه توسط گزینش عناصر بصری و تمهیدات تجسمی شکل و معنا گرفته است که در مؤلفه‌هایی همچون، نماد، رنگ، ترکیب‌بندی، زاویهٔ دید، پیکره‌نگاری، چهره‌پردازی و منظره‌سازی پدیدار شده‌اند. موضوع بررسی رمانس عاشقانه از داستان شاهزادهٔ ایرانی و شاهدخت یمنی از مجالس مصور این نسخه پیشنهاد مقالهٔ جدید است.

پی‌نوشت

1. Revan
2. Uppsala
3. Fatehpur Sikri
4. Bernard Alfred Quaritch

5. Basāwan
6. Miskīnah
7. Mādhū Khurd
8. Jagan
9. Mahish
10. Tārā
11. Sānwlah

منابع

- جابز، گرترود. (۱۳۷۰). *سمبل‌ها کتاب اول: جانوران* (ترجمهٔ محمدرضا بقاءپور). تهران: مترجم.
- چندلر، دانیل. (۱۳۹۷). *مبانی نشانه‌شناسی* (ترجمهٔ مهدی پارسا). تهران: شرکت انتشاراتی سوره مهر.
- دانسی، مارسل. (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی رسانه‌ها* (ترجمهٔ گودرز میرانی و بهزاد دوران). تهران: چاپار.
- راجرز، ام. جی. (۱۳۸۲). *عصر نگارگری، سبک مغول هند* (ترجمهٔ جمیله هاشم‌زاده). تهران: دولتمند.
- ستاری، رضا. (۱۳۸۲). داستان داراب در شاهنامه و داراب‌نامه. *پژوهشنامه علوم انسانی*، ۱(۳۷)، صص. ۱۷۲-۱۸۲.
- شهرامی، محمدباقر و رحمانی، مهرداد. (۱۳۹۸). تحلیل مقایسه‌ای زیبایی‌شناسی روایی در داراب‌نامهٔ طرسوسی و بیغمی (با رویکرد نظام ژرف‌ساخت و روساخت روایی اریک لاندوفسکی). *اندیشه‌های ادبی*، ۱۰(۴۰). صص. ۲۳-۴۷.
- شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۷۹). *فرهنگ نمادها* (ترجمهٔ سودابه فضایلی) (جلد ۱). تهران: جیحون.
- شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۸۵). *فرهنگ نمادها* (ترجمهٔ سودابه فضایلی) (جلد ۴). تهران: جیحون.
- شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۸۷). *فرهنگ نمادها* (ترجمهٔ سودابه فضایلی) (جلد ۵). تهران: جیحون.
- شیمل، آن‌ماری و کری ولش، استوارت. (۱۳۹۶). *تلفیق نظم فارسی در نگارگری هندی؛ دیوان انوری در دربار اکبرشاه گورکانی* (ترجمهٔ مصطفی لعل‌شاطری، ناهید جعفری دهکردی). مشهد: مرندیز.
- طرسوسی، ابوطاهر محمدبن حسن. (۱۳۵۶). *داراب‌نامه طرسوسی*(جلد ۱)، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- - عصار کاشانی، الهام، معین‌الدینی، محمد و اولیائی شاد، آزاده. (۱۴۰۱). بازتاب مذهب، تاریخ، سیاست و فرهنگ ایرانی در فالنامه قطب‌شاهیان دکن، *پیکره*، ۱۱(۲۸)، صص. ۵۲-۳۹.
- علامی، ابی‌الفضل. (۱۸۷۲م). *آئین اکبری*. کلکته: ایشیاتک سوسیتی اف بنگال.
- علایی، سیروس. (۱۳۹۷). نظری به گنجینه کتاب‌های فارسی در کتابخانهٔ بریتانیا. *ایران نامگ*، ۳(۲)، صص. ۱۳۵-۱۵۹.
- کوپر، جی.سی. (۱۳۸۰). *فرهنگ مصور نمادهای سنتی* (ترجمهٔ ملیحه کرباسیان). تهران: فرشاد.
- نامورمطلق، بهمن و کنگرانی، منیژه. (۱۳۹۴). *فرهنگ مصورنمادهای ایرانی*. تهران: شهر.
- هال، جیمز. (۱۳۸۰). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب* (ترجمهٔ رقیه بهزادی). تهران: فرهنگ معاصر.
- Okada, A. (1992). *Indian miniatures of the Mughal court*. New York: H.N. Abrams.
- Dimand, Maurice S. (1953). *Mughal Painting under Akbar the Great*,(Vol. 12, No. 2). New York: The Metropolitan Museum of Art
- Randhawa, M. S. (1930). *Kangra Valley Painting*. Delhi: Ministtry of Informatino & Broadcasting.

© 2022 Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. This article is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license) https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.en_GB