نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی ● دوره ۲۶، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۰

بازنمایی دلدادگان شرقی در تصویرسازی‌های رباعیات خیام

به شهریار عدل که دلداده ایران بود

افسانه کامران*

استادیار، گروه چندرسانه‌ای، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۵/۲۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۳/۵)

چکیده

سنت تصویرگری رباعیات خیام در زبان فارسی برخلاف شاهنامه و خمسه نظامی برخاسته از سنت نگارگری ایرانی نیست، بلکه بیشتر باید آن را پدیده‌ای خارجی دانست. پژوهش حاضر توصیفی- تحلیلی است و گردآوری اطلاعات آن به روش کتابخانه‌ای و به شیوه اسنادی- تاریخی صورت گرفته است و به بررسی بیش از ۲۰ نسخه انگلیسی مصور رباعیات خیام و چند نسخه فارسی می‌پردازد. پرسش اصلی این مقاله اینست که چه رابطه‌ای میان نقش معروف لیلی مجنون و رباعیات خیام وجود دارد؟ آیا این نقش برگرفته از سنت بازنمایی دلدادگان در نگارگری ایرانی است؟ بازنمایی دلدادگان یا عشاق یکی از مهم‌ترین ایده‌های بصری شده رباعیات است، که بخشی از این ادراک نتیجه ترجمه بینازبانی و بین‌نشانه‌ای است. مقاله براساس نظریه بازنمایی استوارت هال، مطالعه در بافت گفتمانی اشعار و در نظر گرفتن شرایط اجتماعی و فرهنگی اروپای قرن نوزدهم به این فرضیه پاسخ می‌دهد که تصویرسازی دلدادگان در رباعیات و برجسته‌کردن عناصر اروتیک در این بازنمایی‌ها ادامه تفکر شرق‌انگارانه غربی‌ها از شرق هزار و یک شبی است و بازنمای ذهنیت غربیان از مفهوم عشق و دلدادگی با توجه به چارچوب‌های اخلاقی و عرفی آنان است که با مفهوم دلدادگی در جامعه ایرانی متفاوت است.

واژه‌های کلیدی

بازنمایی، دلدادگان، اورینتالیسم، اروتیسم، تصویرسازی رباعیات.

*نویسنده مسئول: تلفکس: ۰۲۱-۸۶۰۷۲۷۹۰، E-mail: afsanehkamran@gmail.com.

مقدمه

تصویر محبوب روزگار کودکی من نقشی بود با عنوان «لیلی‌ومجنون» که از بشقاب‌های ملامین تا جاسیگاری و پتوی مخمل کاشان تکثیر می‌شد. در این تصویر دو دلداده دست در گردن و خیره به هم پیاله‌ای شراب به‌دست داشتند و من به‌عنوان ناظر بیرونی که در میان‌شان جایی نداشتم، از نگاه خیره[۱] به آن دو لذت می‌بردم. آنها که بودند؟ می‌دانستم که لیلای بخت‌برگشته هیچگاه به مجنون نرسید، پس چرا چنین نقشی و مهری روی بشقاب و پیاله و فرش و غیره به نقش لیلی و مجنون شهرت یافته بود؟ چرا صف بلند دلدادگان و عشاق در ادبیات فارسی تنها به نام این دو عاشق در بازنمایی‌های تصویری در زندگی روزمره عقب کشیده بودند؟ بعدها نسخه‌های دیگری از این دو دلداده را در خانه‌های دیگری دیدم. نسخه‌ای که مجنون‌گویی پیرتر و حریص‌تر به لیلای جوان‌شده است. آن پیرمرد دیگر نمی‌توانست مجنون باشد. در پایین برخی از این بشقاب‌ها رباعی از خیام نقش بسته بود. آیا میان این تصویر و رباعیات خیام رابطه‌ای بود؟ اصلاً این نقش از کجا و چگونه سفر کرده بود تا بر سر سفره‌های ما نشسته بود و چرا اینچنین در میان مردم شهرت یافته بود؟ آیا میان آنچه که به نقش لیلی و مجنون شهرت یافته بود و رباعیات خیام رابطه‌ای مستقیم برقرار بود یا در فرهنگ عامه شیوه‌ای برای نام‌گذاری هر دلداده ای بود؟ چرا اسباب دلدادگی میان آن دو پیاله‌ای شراب و شاخه‌ای از طبیعت بود؟ آیا آنان باهم در بهشتی مثالی بهم پیوسته بودند؟ این مقاله شرح جست‌وجوی پاسخی به این چراهاست؟ روایتی از بازنمایی دلدادگان شرقی از منظر چشم دیگری.

روش پژوهش

محور مضمونی رباعیات خیام

تصویرسازی رباعیات چون هر متن ادبی بر مضامین و روایات اصلی شعر تکیه دارد. اما آیا آنچه که جرالد سال‌ها پیش ترجمه و به جهانیان معرفی کرده است؛ نقطه اتکای محکمی برای دریافت تصویرگران غربی بوده است؟ در حالی که درباره تعداد رباعیات، تشخیص میان اصل و فرع آن‌ها، تشکیک میان خیام و خیامی، و در کل مبانی فکری و فلسفی و جهان‌بینی خیام ریاضیدان و فیلسوف با خیام شاعر بحث‌ها و تردیدهای بسیاری وجود دارد. درباره چگونگی ترجمه جرالد و اینکه نسخه او از خیام چقدر بیان تفکرات شاعر ایرانی است و چقدر ماحصل ذوق‌ورزی و خلاقیت جرالد تردیدهای بسیاری مطرح است. آن‌گونه که مهدی امین رضوی در *صهبای خرد* می‌گوید:

«در حالی که ما بابت ترجمه جرالد که خیام را به اهل ادب در غرب شناساند مدیونیم وی را مسئول تصورات نادرستی در غرب هم می‌دانیم که دقیقاً به سبک گزینشی‌بودن ماهیت ترجمه‌هایش خلق کرده است» (امین رضوی، ۱۳۸۵، ۲۴۹).

و یا آن‌گونه که علی دشتی در *دمی با خیام* از ادوارد هرون آلن[۱۰] نقل‌قول می‌کند که ۴۹ بند از آنچه جرالد از رباعیات ترجمه کرده ترجمه یک رباعی فارسی از *نسخه بادلیان* یا *نسخه کلکته* بوده و ۴۴ بند آن هر یک براساس دو یا سه رباعی فارسی است، دو بند آن از روی رباعیاتی است که در *نسخه نیکلا* چاپ شده است و ۲ بند آن مطبق با عطار، ۲ بند از غزل‌های حافظ و تنها ۲ بند آن منعکس‌کننده روح کلی اشعار خیام است» (دشتی، ۱۳۷۷، ۲۳۸).

علاوه بر همه اینها باید به پیچیدگی‌های مضمونی رباعیات در پس ظاهر ساده آن هم اشاره کرد. داریوش شایگان معتقد است که به‌رغم سادگی گمراه‌کننده این اشعار درک آن سخت دشوار است و درک تفکر خیام را به ماسه نرمی تشبیه می‌کند که به راحتی از میان انگشتان دست ما فرو می‌ریزد. قرائت سطحی رباعیات خیام سبب شده تا او را با کلیشه‌های چندی توصیف کنند. عموماً خیام را اپیکوری، لذت‌طلب و دهری‌مذهب خوانده‌اند. خواندن سطحی خیام کاری نسبتاً آسان است و جهان‌بینی که از این خواندن سطحی رباعیات برمی‌آید جذاب، سرراست، واضح و بی‌ابهام است (شایگان، ۱۹۹۲).

شاید همین پیچیدگی‌های مضمونی بوده که نگارگر ایرانی را مجاب کرده است تا سال‌ها به تصویرگری رباعیات روی نیاورده و همواره از تصویرسازی آن بگریزد. دشتی محور موضوعی رباعیات خیام را جهان هستی، نیستی، مرگ بدون بازگشت، چرا، ماجرای زندگی، گل آدم (کوزه)، فرزانه و پشت‌پازدن به ... می‌داند. وی با تأمل در۳۶ رباعی که می‌توانست به اصالت آنها اطمینان کامل داشته باشد این‌گونه نتیجه می‌گیرد که محور تفکر خیام در رباعیات بر دو چیز بوده است. در بیش از ۲۰ رباعی مستقیماً از مرگ و زندگی سخن گفته و قریب به۱۰ رباعی راجع به تفکر در امر هستی و نیستی است. از نظر او این اشتغال مدام فکری به امر زندگی و مرگ یا همان نیستی و هستی نقطه آغازین شاعری خیام است (دشتی، ۱۳۷۷، ۱۷۶) و معتقد است که شاید ساده‌تر و طبیعی باشد که برای شناخت مضمون اصلی رباعیات، خیام را در دایره تفکراتش دنبال کنیم. دایره‌ای که به‌هم‌پیوسته و گاهی در هم فرو می‌ریزد. گویی اندیشه او پیوسته در حرکت است و از دایره‌ای به دایره‌ای دیگر می‌افتد (دشتی، ۱۳۷۷، ۲۶۷-۲۸۸).

علاوه بر همه اینها نباید از ویژگی‌های فرم اشعار یعنی رباعی هم غافل بود. رباعی کوتاه‌ترین قالب شعر فارسی است که از قضا با مضمون اندیشه‌های خیام بسیار هماهنگ است. این قالب در سنت نگارگری و کتاب‌آرایی ایرانی بر خلاف قصیده، مثنوی و تا حدودی غزل بیشتر از آنکه مناسب قصه‌گویی و روایت‌پردازی باشد، با جهان صاعقه‌آسای خیام هماهنگ است. جهانی که دو دروازه دارد، از دری بیرون می‌آییم و از در دیگری به در می‌شویم (شایگان، ۱۹۹۲). به همه این ویژگی‌ها و پیچیدگی‌ها که تصویرسازی رباعیات خیام را به امری محال بدل می‌کند باید وجوه شخصیتی خیام را هم اضافه کرد. خیام مظهر سرگشتگی انسان حیرت‌زده‌ای است که تمام زندگی خود را صرف رفت‌وآمد بین عقل و وحی می‌کند، هرگز آرام نمی‌گیرد و با روحیه‌ای سازش‌ناپذیر به مبانی اصالت و انسجام فکری خویش سخت پایبند می‌ماند (امین رضوی، ۱۳۸۵، ۳۲۹).

پیشینه پژوهش

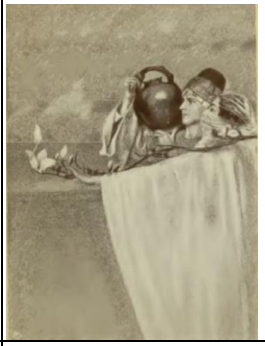
به‌رغم تعداد زیاد نسخه‌های مصور رباعیات به انگلیسی و سایر زبان‌ها عجیب است که پژوهشی جدی درباره این تصویرسازی‌ها به غیر از کتاب مارتین و ماسون و فصلی از کتاب *بررسی تحولات تصویری هنر ایران* و همچنین مدخل ارزشمندی که باب فراست[۲] استاد ریاضی در وبسایت خویش قرار داده است، چیزی موجود نیست. هرچند رباعیات خیام و مطالعه و تحقیق بر روی ابعاد فلسفی، زبانی، ادبی و تاریخی این رباعیات همواره یکی از جذاب‌ترین موضوعات مطالعاتی در زبان فارسی و سایر زبان‌ها بوده است، در چند ساله اخیر چند مقاله و پایان‌نامه دانشگاهی درباره تصویرسازی رباعیات خیام به فارسی منتشر شده است اما به‌طور مشخص به موضوع بازنمایی دلدادگان در رباعیات خیام نپرداخته‌اند. به‌طور مثال صابر زاهدی و محسن جاذب (۱۳۹۳) در مقاله «*ترجمه بین‌نشانه‌ای و تحریف فرهنگی: بررسی موردی تصویرگری در ترجمه رباعیات خیام*» با تطبیق ترجمه جرالد و تصویرسازی‌های ادموند سالیوان به این نتیجه رسیدند که در نسخه ترجمه‌شده پدیده دستکاری و تحریف متن و فرهنگ اصلی اتفاق افتاده است و در سطح ترجمه بین‌نشانه‌ای نیز تصویرگر با ایجاد التقاط تصویری، نمادسازی و تلمیح درون‌متنی و غیره سبب شده است تا این تصاویر با معیارها و کلیشه‌های غربی جایگزین شود. از نظر نویسندگان این مقاله تصویرسازی رباعیات باعث شده تا ماهیت ایرانی اشعار خیام دچار دستکاری و دگرگونی شود. در مقاله دیگری با عنوان «واکاوی تطبیقی تصویرگری‌های رباعیات منسوب به حکیم خیام»، که برگرفته از پایان نامه میلاد میناکار (۱۳۹۶) است، محقق با انتخاب سه رباعی از خیام به ترجمه جرالد به واکاوی تطبیقی تصویرسازی این رباعیات پرداخته و دریافته است که سنت فرهنگی و هنری غرب در خلق این آثار تأثیرگذار بوده‌اند و می‌توان این تصاویر را نقطه تلاقی فرهنگ‌های شرق و غرب دانست. افسانه عضدی‌نیا (۱۳۹۶)نیز در پایان‌نامه «معرفی مهم‌ترین تصویرسازی‌های رباعیات خیام در غرب» به معرفی نسخه‌های مصور رباعیات در بازه زمانی ۱۸۸۰ تا ۲۰۱۷ پرداخته است. محقق به بررسی مضمون، نشانه‌ها و نمادها و تکنیک‌ها و نگرش‌های تصویرگران این نسخه‌ها توجه کرده است و به این نتیجه رسیده است که تصویرسازی ۲۱۵ نسخه در ۱۳۰ سال اخیر از رباعیات خیام مبین نگرش و ادارکات گوناگون این هنرمندان در بسترهای فرهنگی و محیطی بوده است. درباره بازنمایی دلدادگان و عشاق، شمایل عشاق و ویژگی‌های دادلدگان بیشتر از منظر ادبی و زبان فارسی به آن پرداخته شده است و درباره نقش لیلی و مجنون در تصویرگری‌های زندگی روزمره و ارتباط آن با رباعیات خیام به مقاله یا پژوهش جدی دست نیافته‌ام، با توجه به سابقه اندک مطالعه تصویرگری رباعیات خیام به نظر می‌رسد که پژوهش‌های دقیق‌تر و مطالعه جزئی‌تر در این خصوص را باید در آینده شاهد باشیم.

مبانی نظری پژوهش

تصویرگری رباعیات خیام: بیست و پنج سال پس از آنکه فیتز

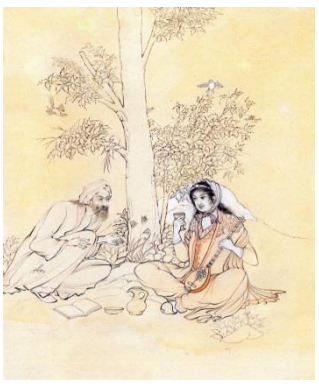
تصویر ۱- رباعیات خیام، تصویرگر Elihu Vedder. **مأخذ:** (pinterest)

تصویر ۲- رباعیات خیام، تصویرگر René Bull. **مأخذ:** (pinterest)



تصویر ۳- رباعیات خیام، تصویرگر Adelaide Hanscom. **مأخذ:** (pinterest)

تصویر۴- رباعیات خیام، تصویرگر ادوارد سالیوان. مأخذ: (pinterest)



تصویر ۵- رباعیات خیام، نگارگر حسین بهزاد. مأخذ: (www.bobforrestweb.co.uk)

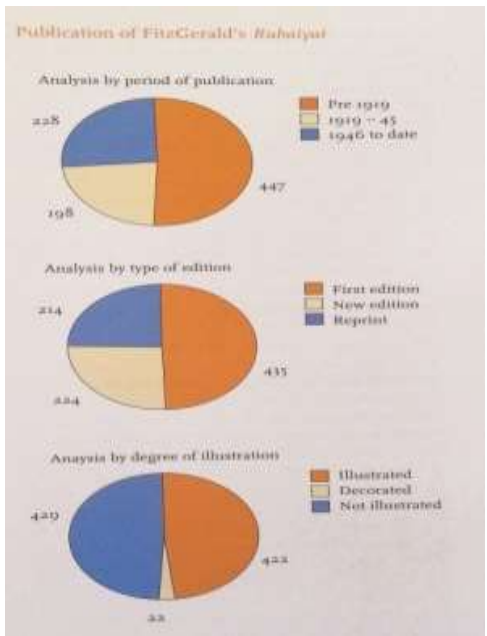
تصویر ۶- رباعیات خیام، نگارگر محمد تجویدی. مأخذ: (www.bobforrestweb.co.uk)

تصویر ۷- رباعیات خیام، نگارگر اکبر تجویدی. مأخذ: (www.bobforrestweb.co.uk)

جرالد[۳] اولین ترجمه رباعیات خیام به زبان انگلیسی را منتشر کرد، نخستین نسخه مصور رباعیات با تصاویری از الیهو ودر[۴] براساس سومین ویراست ترجمه جرالد در سال ۱۸۸۴ م در آمریکامنتشرشد (تصویر ۱). از آن زمان تاکنون نسخه‌های مصور بی‌شماری از رباعیات به زبان‌های انگلیسی، روسی، آلمانی و فرانسه و عربی و هندی و ژاپنی و غیره منتشر شده است (تصاویر۲ تا ۴).

آن‌گونه که ویلیام مارتین و ساندرا ماسون[۵]- زوج عاشق خیام- در کتاب *هنر عمر خیام*[۶] که پژوهشی درباره تصویرسازی رباعیات خیام براساس ترجمه جرالد است گفته‌اند که قبل از سال ۱۹۱۹ رباعیات خیام ۴۴۴ بار در جهان منشر شده است و اقبال بلند جرالد یا خیام را باید بیشتر به ربع اول قرن نوزده نسبت داد. از سال ۱۸۹۹ تاکنون ۴۴۲ نسخه مصور از رباعیات را این زوج به‌دست آورده‌اند. هر چند آنها معتقدند که تعداد نسخه‌ها با توجه به پراکنندگی‌شان در سراسر جهان باید بیش از این باشد. تعداد نسخه‌های بدون تصویر نیز تقریباً برابر با نسخه‌های مصور رباعیات است (نمودار ۱). ازاین‌رو در جدالی تقریباً برابر میان متن و تصویر خوانندگان غیرفارسی‌زبان به تصویرسازی رباعیات اقبال بیشتری نشان داده‌اند. در حالی که در سنت نگارگری و کتاب‌آرایی ایران رباعیات خیام بر خلاف شاهنامه و خمسه نظامی و غیره کتابی محبوب برای نگارگران و مذهبان و صد البته حامیان کتابخانه‌ها و ربع‌ها نبوده است. در کشورهای دیگر این بخت یا نگون‌بختی را داشت تا به واسطه ترجمه جرالد دوبار از معنا و مفهوم اصلی‌اش دور شود، یکبار از طریق ترجمه که در ترجمه هر اثری گریزناپذیر است و دیگری از طریق تصویر. عدم اقبال به تصویرسازی رباعیات تا سال‌های سال در میان فارسی‌زبانان ادامه می‌یابد. تا آن زمان که به‌عنوان تحفه و سوغاتی از طرف مستشرقین و مسافرانی که به ایران می‌آمدند از نگارگران و نقاشان ایرانی چنین متاعی طلب شد. آن‌گونه که دل‌زنده درکتاب تحولات تصویری هنر ایران می‌گوید:

«اینان به تشویق آخرین نسل نگارگران باقی مانده که یا در اصفهان حجره‌ای داشتند و یا در تهران به دنبال مشتری بودند دست و پا می‌زدند



نمودار ۱- وضعیت نشر رباعیات. مأخذ: (مارتین و ماسون، ۲۰۰۷، ۷)

پرداخته و آنان را به تصویرکردن رباعیات ترغیب می‌کردند. این زمان سال‌های آخر حکومت قاجار و دوران انتقالی به عصر پهلوی بود. کسانی چون بهزاد و حاج حسین مصورالملی از جمله این نقاشان بودند» (دل‌زنده، ۱۳۹۶، ۲۰۴).

۱. مارتین و ماسون نیز معتقدند که نخستین نسخه مصور رباعیات به زبان فارسی همان نسخه‌ای است که صادق هدایت با عنوان ترانه‌های خیام منتشر کرده است. در لابه‌لای این رباعیات چند تصویر به رقم درویش دست‌پرورده ایران یا همان آندره سوریوگین آمده است. آندره پسر عکاس روسی معروف دوره قاجار یعنی آنتوان سوریوگین است که با هدایت و گروه ربعه نیز دوستی و الفتی داشته است. همان‌طور که دل‌زنده می‌گوید تصویرگری رباعیات خیام به فارسی را باید به‌عنوان پدیده‌ای تازه و ظاهرا در امتداد سنت تاریخی و کهن کتاب‌آرایی ایران قرار داد اما در واقع بیشتر از هر چیزی باید آنرا بازتابی از حاکمیت نظم نمایشگاهی و تسلط گفتمان ایرانشهری موزه‌ای دانست (دل‌زنده، ۱۳۹۶، ۲۵۰).

از نظر استوارت هال[۷] «چیزها در بطن خود تقریباً هیچ‌گاه دارای یک معنای واحد، ثابت و بی‌تغییر نیستند. آن‌ها در بستر کاربردی خاص خود و با طریقی که ما درباره‌شان احساس می‌کنیم، می‌اندیشیم و می‌گوییم، به عبارتی آن‌طور که ما آن‌ها را بازمی‌نمایانیم، معنا می‌گیرند» (هال، ۱۳۹۱، ۳). از این رو مقاله به تأسی از هال در کتاب *بازنمایی* درصدد است تا با طرح سؤالاتی چون بازنمایی دلدادگان در تصویرهای رباعیات دقیقاً به چه معناست؟ فرایند بازنمایی این دلدادگان دقیقاً چه چیزی را در بر می‌گیرد؟ و چگونه عمل می‌کند؟ پاسخ دهد.

بازنمایی و انواع آن

در واقع بازنمایی هر سوژه‌ای به معنای خود آن چیز نیست. آن‌گونه که استوارت هال می‌گوید: «بازنمایی بخش اصلی فرایندی است که به واسطه آن فرایند، معنا تولید و میان اعضای یک فرهنگ مبادله می‌شود» (هال، ۱۳۹۱، ۳۱). هر چند که وی این فرایند را فرایندی پیچیده و ناروشن می‌داند. هال برای بیان چگونگی ارتباط میان بازنمایی، معنا، زبان و فرهنگ سعی می‌کند برداشت‌های متفاوت از بازنمایی را در یک طبقه‌بندی نظری کلی بیان کند. از این منظر، نظریه‌های بازنمایی در سه دسته کلی قرار می‌گیرند:

- نظریه‌های بازتابی
- نظریه‌های تعمدی
- نظریه‌های برساختی یا سازه باور[۸]

در نگاه بازتابی، معنا در خود شی، شخص، تصور یا رویداد موجود در جهان موجود است. در این رویکرد کارکرد زبان مانند آئینه، بازتاب معنای صحیح و دقیقاً منطبق از جهان است. این دیدگاه هم ارز با نگاه یونانی‌ها به هنر و زبان تحت عنوان واژه «مایمسس» است (هال، ۱۳۹۱، ۴۸).

در نگاه تعمدی یا نیتگرا[۹]: گفته می‌شود که زبان صرفاً بیان‌کننده چیزی است که نویسنده یا نقاش قصد بیان آن را دارد. اما این دیدگاه دارای کاستی‌هایی است. ما نمی‌توانیم تنها منبع منحصربه‌فرد و یکّه‌معنا در ساحت زبان باشیم؛ چرا که این رویکرد زبان را به یک بازی تماماً خصوصی بدل می‌کند و این در حالی است که زبان نظامی سراسر اجتماعی است (هال، ۱۳۹۱، ۴۹). در این نگاه مخاطب یا دریافت‌کننده

اثر منفعل و خاموش در نظر گرفته می‌شود در حالی که در عالم واقع هر دریافت‌کننده‌ای خود معنایی به معناهای اثر می‌افزاید.

نگاه برساختی به بازنمایی مدعی است که معنا «در» و «به‌وسیله» زبان ساخته می‌شود. بر مبنای این رویکرد، چیزها هیچ معنای خودبسنده‌ای ندارند بلکه ما، معانی را می‌سازیم و این عمل را به‌واسطه نظام‌های بازنمایی مفاهیم و نشانه‌ها انجام می‌دهیم. برساختگرایی، وجود جهان مادی را نفی نمی‌کند ولی معتقداست که آنچه معنا را حمل می‌کند جهان مادی نیست بلکه نظام زبانی یا نظامی که ما برای بیان مفاهیم از آنها استفاده می‌کنیم حمل کنندهٔ معنا هستند و این کنشگران اجتماعی‌اند که نظام مفهومی فرهنگ خود و نظام زبان‌شناختی و سایر نظام‌های بازنمایی را برای ساخت معنا مورد استفاده قرار می‌دهند تا جهانی معنادار و در ارتباط با دیگران را بسازند (هال، ۱۳۹۱، ۵۰-۵۱).

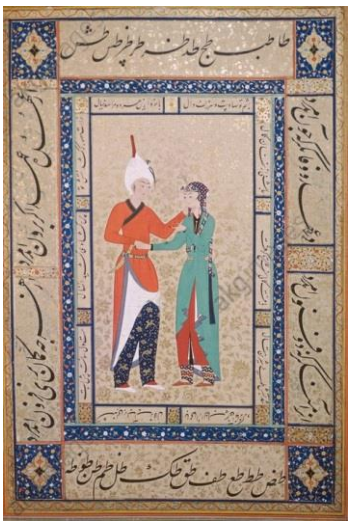
بازنمایی دلدادگان در رباعیات

در شعر و ادب فارسی توصیف دلدادگان و عشاق سابقه‌ای طولانی در ادبیات غنایی دارد. در واقع توصیف عاشق و معشوق یکی از مضامین اصلی شعر فارسی است. محور و تکیه اصلی زیبایی‌های صوری و ظاهری معشوق بر صورت‌های خیالی چون تشبیه و استعاره و تشخیص است. مثلاً شاعر با دیدن زیبایی‌های طبیعت به توصیف معشوق می‌پردازد، هر بهار بهانه‌ایست تا زیبایی‌های معشوق در چشم شاعرعاشق پدیدار شود. در ادبیات فارسی معشوق القاب و عناوین بسیاری دارد. در اشعار خاقانی معشوق القاب و عناوینی چون آفتاب، آب، آتش، بوستان، بت، بهار، تازه گلبن، حور، خوبان، دلبر، دوست، سمن، شکر و نمک، طوطی، عذرا، نگار، سلطان و... دارد. در غزلیات سعدی نیز با عناوینی چون باغ فردوس، نور، یار، ماه، عیسی، بت، حبیب، خسرو، دلبر، رضوان، حور، حورالعین، پری، روح، سرو، سلیمان، سیب، شاهد، شکر، شوخ، صبح، غزا، گل و میوه و غیره به وصف در می‌آید و در اشعار نظامی با القابی چون آیه نکویی، جان، چراغ شب‌افروز، چشمه، سرو خرامان، شاهد، صنم گوهر، ماه و غیره (عمرانی، ۱۳۸۷، ۲۹۶-۲۹۷). ازاین‌رو در سنت نگارگری ایرانی نیز به‌صورت مشخص تک‌نگاره‌هایی از برخی از غزلیات حافظ و سعدی وجود دارد که عشاق را با پیاله‌ای شراب در خلوت و یا در میان بوستان و در جمع دوستان نشان می‌دهد (تصاویر ۸ تا ۱۰).

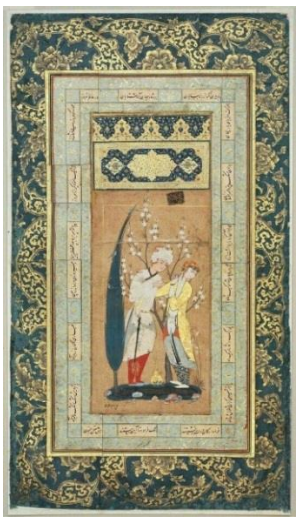
اما عشاق یا دلدادگان از لحاظ مضمونی در اشعار خیام تقریباً جایگاهی ندارند، «در اشعار خیام پرسوناژ معشوقی که شامل زیبایی ظاهری و ساخت روانی مشخصی باشد، موجود نیست، خیام اصل حرف و وقت خود را برای وصف معشوق صرف نمی‌کند و پرسوناژ معشوق برای او، فقط وسیله‌ای است شاعرانه برای تحکیم ایده برای خیام، ترجیح دنیا و لذات آن بر آخرت موعود. ایماژ معشوق مانند می‌یکی از وسایل انتقاد ساختمان زندگی است. ایماژ معشوق واحد و منفرد نیست، همچنین حس عشق محروم و شکست خورده وجود ندارد. قهرمان شعر خیام بنده معشوق نیست. در رباعیات معشوق پادشاه و ظالم نیست و عموماً شخص نیست و فقط یک رمز ادبی است که منظورش تقابل است با احکام مذهبی» (عثمان اف، ۱۳۵۷، ۳۹).

حتی در رباعیاتی که خیام مستقیما دوست را مورد خطاب قرار می‌دهد او را برای همراهی و رسیدن به مضامین اصلی چون قدر هستی و زندگی را دانستن ندا می‌دهد. مثلاً آنجا که می‌گوید ای دوست بیا تا غم فردا نخوریم بر ناپایی و گذرابودن این دم اشارت دارد. با همه این احوال عجیب است که در نسخه‌های مصور رباعیات موضوع دلدادگان یا عشاق که دست در گردن هم دارند با پیاله‌ای شراب و کتاب در طبیعت یا خلوت به سر می‌برند زیاد است. تقریباً تمام معادل‌های خوشی، شادمانی، زندگی و کوچک‌انگاری و رد و انکار نیستی با این نمادها بیان می‌شود. ازاین‌رو تعدادی از تصاویری که به‌گونه‌ای نمایانگر زوج عاشق و دلداده در نسخه‌هایی از ترجمه جرالد است با اصل رباعیات خیام تطبیق داده شد تا متوجه شویم که تخیل مترجم و تصویرگر در ترجمه هر چیزی به دلداده و تبدیل آن به سنتی در تصویرسازی رباعیات امری اتفاقی نیست (جدول ۱).

شاید محدودکردن دامنه این مطالعه تنها به تصاویر دلدادگان به‌گونه‌ای جان‌مایه اکثر تصاویر رباعیات هم باشد. قدیمی‌ترین تصویر دلدادگان در رباعیات خیام نگاره‌ای است منسوب به کمال‌الدین بهزاد در دوره تیموری که در آن دو دلداده که به نظر نوجوانانی هم‌جنس هستند در



تصویر ۸- عشاق.
مأخذ: (موزه توپکاپی استانبول)



تصویر ۹- عشاق، دوره صفویه (مکتب قزوین یا مشهد).
مأخذ: (موزه هنرهای زیبای بوستون)

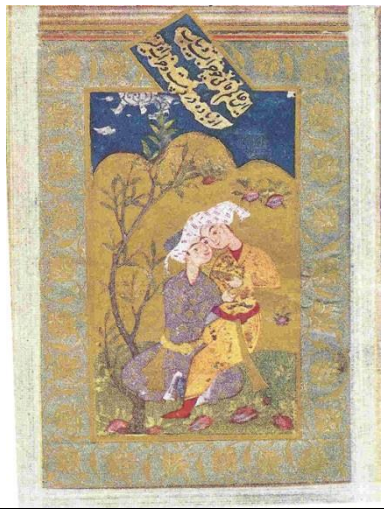
تصویر ۱۰- نگاره‌ای از مکتب شیراز، دوره ترکمن، اواخر قرن ۱۵ م.
مأخذ: (http://timur-i-lang.tumblr.com)

جدول ۱- جدول تطبیقی رباعیات خیام با ترجمه جرالد و تصاویر دلدادگان.

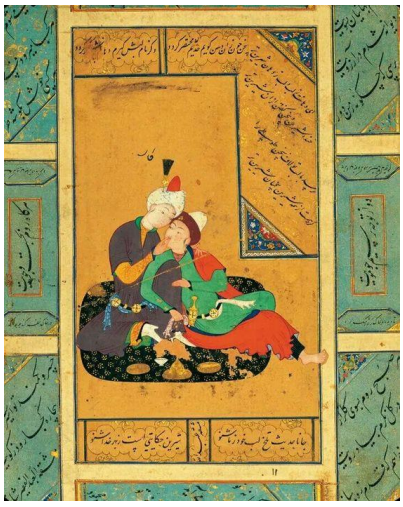
ردیف	رباعی خیام	ترجمه جرالد	منبع تصاویر: کتاب هنر رباعیات خیام
74	مهتاب به نور دامن شب بشکافت، می نوش، دمی خوشتر از این نتوان یافت؛ خوش باش و بیندیش که مهتاب بسی، اندر سر گور یک بیک خواهد تافت!	*Ah, Moon of my Delight who knows no wane,* *The Moon of Heav'n is rising once again:* *How oft hereafter rising shall she look* *Through this same Garden after me in vain!*	
۴۰	امشب می جام یکمنی خواهم کرد، خود را به دو جام می غنی خواهم کرد؛ اول سه طلاق عقل و دین خواهم داد، پس دختر رز را بزنی خواهم کرد.	*You know, my Friends, how long since. in my House* *For a new Marriage I did make Carouse ;* *Divorced old barren Reason from my Bed,* *And took the Daughter of the Vine to Spouse.*	
۲۰	ای دوست بیا تا غم فردا نخوریم، وین یکدم عمر را غنیمت شمریم؛ فردا که ازین دیر کهن در گذریم با هفت هزار سالگان سر بسریم.	*Ah! my Beloved, fill the Cup that clears* *To* *day of past Regrets and future Fears* *To-morrow?-Why, To· morrow I may be* *Myself with Yesterday's Seven Thousand Years.*	
۳۴	لب بر لب کوزه بردم از غایت آز، تا زو طلبم واسطهٔ عمر دراز، لب بر لب من نهاد و می گفت براز: می خور، که بدین جهان نمی آیی باز!	*Then to this earthen Bowl did I adjourn* *My Lip the secret Well of Life to learn.* *And Lip to Lip it murmur'd - While you live,* *Drink! · for once dead you never shall return*	

زیر درختی با پیاله‌ای شراب تنگ در آغوش‌هم نشسته‌اند (تصویر۱۱). مشابه چنین تصویری را می‌توان در دوره صفویه در بازنمایی عشاق بسیاری از آن جمله در نگاره‌ای از مرقع یافت (تصویر۱۲).

نکته جالب توجه در این نگاره آنست که در این تصویر هم بر جنسیت دو دلداده بر خلاف نقاشی‌های اواخر دوره صفوی و قاجار تأکید خاصی نمی‌شود. اما در نسخه‌های مصور غربی از رباعیات به روشنی جنسیت دو دلداده عیان است و به گونه ای بر عشق دگرجنس‌خواهانه تأکید شده است. طبیعی است که نسخه‌های فارسی رباعیات که به خواست سفارش‌دهندگان غربی تهیه شد بود نیز چنین برداشتی از دلدادگی را ترویج و تکثیر کنند. نسخی از رباعیات که برادران تجویدی، حسین بهزاد و شکیبا مصور کرده‌اند نیز همین رویکرد شرق‌انگارانه را حتی با شدت بیشتری دنبال می‌کند.



تصویر ۱۱- نگاره‌ای از رباعیات خیام، کمال‌الدین بهزاد.
مأخذ: (کتاب هنر عمر خیام)



تصویر ۱۲- مرقع ۱۶۳۲، کاخ گلستان.
مأخذ: (کتاب عصر طلایی هنر ایران)

مسأله‌ای که امروزه طبیعی به نظر می‌رسد که دلدادگان شرقی در رباعیات و حتی در ادبیات فارسی همگی از دو جنس متفاوت بازنمایی شوند. اما افسانه نجم‌آبادی در کتاب *زنان سبیلو و مردان بی‌ریش* با بررسی اسنادی چون نقاشی‌های دوران صفوی و قاجار و سایر متون مکتوب چون شعر و سفرنامه به ما نشان می‌دهد که چنین تصاویری تنها در جهت رد و انکار همجنس‌خواهی نسبت به قضاوت اروپاییان بوده است و در قالب پنهان‌سازی این میل بود. ناپدیدشدن معشوق مرد از تصاویر همچون ناپدیدشدنش از شعر عاشقانه در همان دوره، احتمالاً راه حل جایگزینی

برای چالش‌های اخلاقی و فرهنگی محسوب می‌شد که قضاوت‌های اروپاییان ایجاد کرده بود. از نظر نجم‌آبادی هنگامی که « نگاهی دیگر» وارد صحنه میل جنسی ایرانیان شد، انگار که مزاحمی وارد اتاق خصوصی کسی شده باشد، تمایلات همجنس دوستانه باید پنهان می‌شد. اکنون زوج عاشق زن-مرد می‌توانست به منزله نقابی برای این تمایلات به‌کار گرفته شود. در حالی که زیبایی مرد جوان در تصویر در چشم مردان ایرانی همچنان به دیده شاهد نگریسته می‌شد، شاهدی که زیبایی‌اش گواهی از کمال الهی بود (نجم‌آبادی، ۱۳۹۷، ۷۹).

از نظر او مفاهیم مردانگی و زنانگی تنها زمانی به ساختاری برای مفاهیم زیبایی، میل و عشق تبدیل شدند که تمایز جنسیتی وارد این دسته‌بندی‌ها شد. قبلتر مردانگی و زنانگی در حوزه‌هایی چون قرارداد جنسی، ازدواج، و سلسله‌مراتب قدرت خانواده کاربرد داشتند ولی در حوزه عشق و ازدواج مفاهیمی بهم وابسته و مشترک نبودند و در نهایت دگرخواهانه‌کردن عشق سبب شد تا عشق از پایه دگرگون شود (نجم‌آبادی، ۱۳۹۷، ۱۰۴). از این رو عجیب نیست که ویلی پاگنی[۱۱] که رباعیات خیام را براساس نسخه چهارم جرالد تصویرسازی کرده است به رأی خویش تصویر فرشته مرد در متن جرالد را زن نشان می‌دهد تا این‌گونه بر باورها و الگوهای عشق در جامعه قرن نوزدهمی خللی وارد نکند[۱۲].

اروتیسم در بازنمایی دلدادگان در رباعیات خیام

تعریف اروتیسم

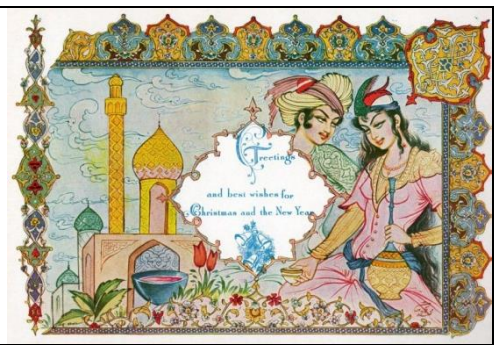
سرچشمه‌ی واژه اروتیک[۱۳] را از کلمه‌ی « اروس» در یونان باستان می‌دانند. مهم‌ترین خصیصه‌ی اروتیک تصویرکردن رفتار جنسی در قالبی هنری است نه نمایش خود رفتار جنسی. تصویرسازی رفتارهای جنسی و ظواهر و باطن معشوقه و هر چیزی که زیباست از خصایص مکتب فکری هنری اروتیسم[۱۴] به‌شمار می‌آیند.[۱۵] به‌طور مثال تصویرکردن ویژگی‌های چشم معشوق، نوع کلام معشوق، ناز معشوق، قدوقامت معشوق، زلف معشوق، با کرشمه راه‌رفتن معشوق و غیره نوعی اروتیک است. عباس معروفی (نویسنده) در تعریف اروتیسم آن را تصویرکردن زیبایی رفتار جنسی می‌داند و نه نمایش رفتار جنسی (معروفی، ۱۳۹۰،۱۳۱). وی اروتیسم را کشف زیبایی عاشقان و عاشقانه کشف‌کردن زیبایی می‌داند و جهان اروتیسم را از پورن[۱۶] بسیار متفاوت ترسیم می‌کند (همان، ۱۳۹).

یکی از وجوه غالب تصویرسازی‌های رباعیات اروتیسم است که به‌طور مشخص در بازنمایی بدن‌های عریان و نیمه‌عریان دلدادگان و در ژست‌ها و حالات آنان تصویر شده است که با مضمون اصلی رباعیات فارسی مغایر است. اولین نسخه رباعیات که توسط هو وددر[۱۷] مصور شده با تصاویری برهنه از زنان و مردان آغاز شده است. هر چند تصویرگر قصد داشته است تا بازنمای اغوای حوا در باغ عدن باشد. در سال ۱۹۰۹ ویلی پاگنی نیز نسخه‌ای را بر اساس ویراست چهارم جرالد منتشر کرد که در آن نیز اروتیسم غالب است. باب فراست[۱۸] ریاضیدان و پژوهشگری که به‌صورت ویژه بر روی رباعیات، تأثیرات خیام و همچنین تصویرسازی‌های آن کار کرده است. گزارش می‌دهد که در سال ۱۹۲۰رونالد بالفور[۱۹] نیز رباعیات را به سبک آرت دکو[۲۰] تصویر کرد و سعی کرد تا حرمسرایی از زنان را برهنه را ترسیم کند. همچنین می‌توان به نسخه‌ای از رباعیات که جان یونگ باتمن[۲۱] در سال ۱۹۵۸ و جان رایت که در سال ۱۹۳۸ تصویر کرده‌اند؛ اشاره کرد. در سال ۱۹۴۰ بر خلاف نسخه‌هایی که تا پیش از این به‌وسیله مردان تصویر شده بود، او برین[۲۲] تصویرگر استرالیایی معروف به وندا براساس نسخه اول جرالد رباعیات را تصویرسازی کرد که همان نگاه اروتیک را در پی می‌گیرد. علاوه بر تصویرسازان غربی، نگارگران و نقاشان شرقی نیز که در جهت برآوردن تمنای مستشرقین و غربیان بودند نیز همین نگاه اروتیک را در تصویرسازی رباعیات امتداد دادند. به‌طور مثال تصویرسازی‌های وینود براد وج[۲۳] -نقاش هندی- که تصویرسازی‌هایش بی‌شباهت به آثار جان یانگ باتمن نبود را می‌توان نام برد. در این میان نباید از نسخه‌های مصور رباعیات نگارگرانی چون اکبر و محمد تجویدی، حسین بهزاد و شکیبا غافل شد (تصاویر ۵-۸). نسخه‌ای از رباعیات که توسط اکبر تجویدی در سال ۱۹۵۵ مصور شده است روایت‌گر اغوای حوا در باغ عدن است بی‌آنکه ماری در آن میان دیده شود. محمد تجویدی حتی در طراحی کارت پستال کریسمس هم دو دلداده را در وضعیتی اروتیک ترسیم می‌کند تا بازنمای نگاه شرق‌انگارانه بر بخش بزرگی از تاریخ نگارگری و نقاشی ایرانی باشد (تصویر ۱۳).

در برجسته‌سازی اروتیسم در تصویرسازی رباعیات خیام نباید از نقش باشگاه خیام در انگلستان و آمریکا غافل شد. این رویکرد در طراحی کارت‌های دعوت تا منو غذای مهمانی‌های باشگاه را در بر می‌گرفت. شاید به همه این موارد باید ترجمه کتاب کاماسوترا[۲۴] (راهنمای جنسی هند) از واتسایانا[۲۵] که در سال ۱۸۸۳ توسط سرریچارد برتون[۲۶] ترجمه شده را اضافه کرد، کتابی که دلیل محبوبیت‌اش نه به خاطر ارزش‌های ادبی آن بلکه به خاطر محتوای جنسی‌اش بود.

فراست معتقد است که یکی از دلایل برجسته‌سازی نگاه اروتیک در تصویرسازی‌های رباعیات را باید در تلقی غربیان از حور یا حورالعین دانست.[۲۷] در حالی که اولین ترجمه از قرآن به انگلیسی به‌وسیله جورج سیل در سال۱۷۳۴ منتشر شد و به نظر می‌رسد جرالد با آن آشنا بود. حور یا حوری در قرآن پاداش وعده‌شده به مردان صالح در ازای اعمال و چشم‌پوشی آنان از لذات و شهوات دنیوی است. توصیفی که در برخی از آیات و احادیث درباره آن می‌شود از حور به زنان سیه‌چشم، پاک‌دامن و نوبالغ یاد می‌شود. در واقع در بازنمایی از بهشت به غیر تصویر دو دلداده (زن و مرد) یک پیاله شراب هم که تکمیل‌کننده لذاید بهشتی موعود است که در آن غلمان و حور و شراب حاضرند (نجم‌آبادی، ۱۳۹۷، ۷۰).

زوج عاشق با پیاله‌ای در دست عموماً در باغ یا زیر سایه درختی و شاخه گلی در رباعیات تصویر می‌شوند. بهشت/باغ در شعرهای سده میانی نمادی از سعادت و خوشبختی از دست‌رفته یا مورد انتظار است (میثمی



تصویر ۱۳- کارت پستال کریسمس، طراحی محمد تجویدی.
مأخذ: (www.bobforrestweb.co.uk)

به نقل از نجم‌آبادی، ۱۳۹۷، ۴۰) هر چند در سنت نقاشی غربی تصویری مشخص از حور دیده نمی‌شود اما شاید بتوان همه زنان بازنمایی شده در تصویرهای رباعیات خیام را جلوه‌ای از حور دید و تمامی این خلوت دلدادگی را صحنه‌ای از بهشت دانست.

خیام شاعری است که در ۵۴ رباعی از شراب و می‌نام برده است و شراب در واقع استعاره‌ای از لحظه‌های شادمان زندگی است. علی دشتی با نگاهی انتقادی در *دمی با خیام* درباره این باده خیالی چنین می‌نویسد:

«نسخه‌ها و مجموعه‌ها هر قدر از عطر خیام دور شده‌اند بیشتر محتوای‌شان رباعیاتی است که مفاد آن صرفاً باده‌گساری است و مقرون به اندیشه یا تأملی در معمای مرگ و زندگی نیست و طبعاً این قضیه به‌شکل واضحی در ذهن می‌آید که باده در ذهن خیام رمزیست از مطلق تتمع و شعاریست برای بهره‌گرفتن از زندگی، آنها که زنده‌اند به‌طور یقین خواهند مرد، آنها که مرده‌اند بدون تردید برنخواهند گشت، پس فرصت زندگی را بیهوده نباید تباه کرد و این فرصت در چهارچوب دمیدن بامداد، مصاحبت با یاری دلنواز، زمزمه ملایم چنگ و نوشیدن باده مصور است» (دشتی، ۱۳۷۷، ۲۱۵). شاید بتوان گفت اکثر نسخه‌های مصور خیام همه آن چهار عنصری که دشتی به کنایه از آن سخن می‌گوید را به روشنی توصیف می‌کنند و چنین سیمایی از خیام را به ما نشان می‌دهند.

رویکردهای اورینتالیستی در بازنمایی دلدادگان

هنگامی که از اورینتالیسم[۲۸] سخن به میان می‌آید ناخودآگاه ادوارد سعید و کتاب شرق‌شناسی‌اش را به یاد می‌آید. دانشی‌آکادمیک که در شاخه‌های زبان‌شناسی، باستان‌شناسی و همین‌طور در مناسبات سیاسی، حضور موثری دارد. سعید تبارشناسی این اصطلاح را در حوزه دانش طبقه‌بندی شده رسمی بررسی می‌کند. در حالی که در ترجمه اورینتالیسم به شرق‌شناسی همواره یکی از وجوه مهم آن یعنی فانتزی‌های خیالینی که در رسانه‌ها و هنرها بازنمایی می‌شود از دست می‌رود. به باور سعید در کنار چنین دانشی دقیق، نوعی معلومات دست دوم نیز به‌وجود آمده که محصول ترجمه‌ی قصه‌های شرقی و افسانه‌های رازآمیز است. از این‌رو دل‌زنده این وجه شاعرانه و تخیلی اورینتالیسم را که سازنده رویای جمعی اروپا از شرق است را شرق‌انگاری می‌نامد. چرا که بر جنبه‌های رمانتیک و خیالی اورینتالیسم هم دلالت می‌کند (دل‌زنده، ۱۳۹۶، ۸۱).

ترجمه ادبیات شرقی در غرب

در مطالعات مارتین و ماسون مشخص شده که ربع اول قرن ۱۹م. غرب تمایل عجیبی به رباعیات نشان داده شده است. در این قرن نسخه‌های ترجمه رباعیات در کشورهای متفاوتی بارها چاپ می‌شود. دلیل این‌همه محبوبیت ترجمه جرالد برای چیست؟ باب فراست معتقد است که بخش مهمی از دلایل محبوبیت رباعیات را باید در شرایط زمینه‌ای و بافتاری اروپای قرن نوزدهم و آغاز شکل‌گیری افسون شرق در ذهن غربیان دانست. افزایش سفر و اکتشاف و تا حدودی مستعمرات و اعزام هیات‌های مذهبی به شرق در این اقبال بی‌تأثیرنبوده است. مهم‌ترین عوامل شکل‌گیری تفکر اورینتالیسم را می‌توان ترجمه‌های ادبی، تصویرسازی نقاشان اروپایی و تمایل به نقاشی‌های شرقی و همچنین علاقه به ادیان شرق در نظر گرفت. بنا به آنچه باب فراست در مدخل خیام در وب‌سایت‌اش آورده، در قرن نوزدهم اروپا و به‌طور ویژه انگلیس دوره ویکتوریایی افسون شرق را بسط دادند. هرچند این شیفتگی قبل از این قرن با ترجمه کتاب سفرهای مارکوپولو به‌وسیله جان فرمپتون[۲۹] در سال ۱۵۷۹ آغاز شد. در ادبیات نیز شش شعر از لرد بایرون که در مجموعه داستان‌های ترکی بین سال‌های ۱۸۱۳ تا ۱۸۱۶ منتشر شده بی‌تأثیر نبود. همچنین شعر فانتزی توماس مور به نام لاله رخ[۳۰] و عاشقانه شرقی (۱۸۱۷) و کتاب سرگذشت حاجی بابای اصفهانی جیمز موریه[۳۱] در تمنای غرب برای کشف شرق و ترسیم انگاره آن بی‌تأثیرنبوده است. در واقع مور هیچگاه به شرق سفر نکرده بود و تمام احساس شرقی اشعارش را از مطالعه سفرنامه‌ها اخذ کرده بود. در این مسأله او استثنا نبود، هر چند جرالد هیچگاه ارجاعی به لاله رخ نمی‌دهد و تنها به ملودی ایرلندی تامی مور اشاره میکند. در سال ۱۷۷۱ سر ویلیام جونز[۳۲] گرامر زبان فارسی را منتشر کرد و پنج سال پس از آن جان ریچارد لغت نامه فارسی، عربی را به انگلیسی منتشر کرد. هر دو این کتابها از منابع مرجع جرالد بودند. در سال ۱۸۰۱ اولین نسخه گل‌های ادبیات فارسی ساموئل روسو[۳۳] منتشر شد. جرالد در مقدمه ویراست‌های متفاوت رباعیات از کتابخانه شرقی دی هربلو بارتلمی -خاورشناس فرانسوی- یاد می‌کند. او نسخه‌ای از این اثر را داشته و آن را بسیار دل‌افروز می‌دانست. نکته قابل توجه اینست که قبل از ترجمه رباعیات بخش‌هایی از شاهنامه فردوسی توسط جیمز آتکینسون[۳۴] در سال ۱۸۳۲ و گلستان سعدی در سال ۱۸۵۲ منتشر شده بود و تأثیرآنها بر جرالد را نباید از یاد برد. همچنین جهان غربی در سال ۱۸۸۵ با ترجمه کتاب هزار و یک شب (شب‌های عربی) بخش مهمی از انگاره خویش از شرق را شکل داد. همانگونه که دل‌زنده از ترجمه این کتاب توسط سر ریچارد بورتن به مثابه سنگ آتش زنه تفکر اورینتالیسم یاد می‌کند.

بازنمایی شرق در هنرهای تجسمی (نقاشی، عکاسی و غیره)

پس از نهضت ترجمه در حوزه ادبیات و زبان نوبت هنرمندان و نقاشان بود تا به بازنمایی شرق و مناظر شرقی در آثارشان بپردازند. فراست در مدخل شکل‌گیری اورینتالیسم در رباعیات می‌گوید که بعضی از این تصاویر صحنه‌هایی واقعی از کشورهایی بودند که نقاش به آنجا سفر کرده بود. مانند نقاشی‌های دیوید رابرتز[۳۵] از مصر و سرزمین مقدس، جولز لارنس[۳۶] در ایران و جورج چنی[۳۷] از هند و چین و یا نقاشی‌های فردریک لووئیس در مصر و نقاشی‌های اوژن دلاکروا از شمال آفریقا. همه اینها صحنه‌های تصویرپردازی شده‌ای بود که از تجربه و مواجهه مستقیم نقاش با شرق به‌دست آمده بود. هر چند در این میان نباید تصاویر نقاشانی که هیچ‌گاه به شرق سفر نکرده بودند و انگاره‌هایشان از شرق را بر اساس تجربه‌های دیگران بنیان می‌گذاشتند را فراموش کرد، نقاشانی چون ژان آگوست دومینیک انگر، کسی که هرگز به ترکیه پا نگذاشت اما تابلویی با نام حمام ترکی را به تصویر کشید. از نگاه نقاشان غربی، شرق هیجان‌برانگیز، عجیب و بیگانه بود و بر اساس سفرنامه‌ها و حکایت‌هایی که خوانده بودند پر بود از حرم‌ها، بازارهای بردگان، دختران رقاص و اغلب همه اینها بهانه‌ای بود برای نشان دادن تمایلات جنسی. علاوه بر همه اینها شوق غرب و نقاشان غربی به نقاشی‌های بومی شرق چون مینیاتورهای ایران و هند و ترکیه، آبرنگ‌های چینی و چاپ‌های دستی ژاپن را نباید از یاد برد.

در واقع درک و هضم شرق واقعی، آن‌گونه که میچل[۳۸] می‌گوید برای

انسان اروپایی وقتی میسر می‌شود که بتواند آن را درون یک عکس، درون تصویر به نظم کشد (تصویر ۱۴) پس برای فهم بهتر آنجا مستشرقین اروپایی ناگزیر بودند از واقعیتی که در آن محاط بودند کمی فاصله بگیرند و آنرا در قالب تصویر، طراحی و نقاشی و عکس ثبت کنند. در واقع مسأله یک عکاس، هنرمند یا نویسنده در بازدید از خاورمیانه تنها ساختن تصویری از شرق نبود بلکه برساختن شرق در قالب تصویر بود (نقل از دل‌زنده ، ۱۳۹۶، ۱۶۰).

تمایل عجیب‌وغریب غربی‌ها به شرق تنها به شعر و ادبیات و نقاشی‌های این سرزمین خلاصه نمی‌شد بلکه تمایل و علاقه به ادیان شرقی در آمریکا در سال‌های ۱۸۷۵ و چند سال بعدتر در انگلیس را هم باید در نظر گرفت. دل‌زنده بر این باور است که برای ظهور آثاری که بتوانند شگفتی‌ها و عجایب شرق را به بافتار اندیشه و تخیل اروپایی پیوند بزنند لازم بود ذهنیت خود اروپاییان عوض شود. با وقوع انقلاب فرانسه و جنگ‌ها و خونریزی‌هایی که پس از آن اروپا را فرا گرفت و جایگزین روحیه انقلابی و رومانتیک شد، اندک‌اندک نوعی ذهنیت شیدایی، شوریده و احساساتی بر اندیشه اروپایی حاکم شد. نهضت رمانتیسم آن بافتار فرهنگی عقل‌گرا را به نفع بیان احساسات اغراق‌شده تغییر داد و زمینه را برای ظهور پررنگ و لعاب تخیلات هزار و یک شبی فراهم کرد.

از این‌رو مهم‌ترین عوامل زمینه‌ای در بازنمایی شرق‌انگارانه دلدادگان در رباعیات خیام را می‌توان ترجمه ادبیات شرقی در غرب و بازنمایی شرق در آثار تجسمی دانست. شاید بتوان به تأسی از هال درباره چگونه فرایند ساخت و دریافت معنای دلدادگان شرقی این‌گونه گفت که معنای (شرق) در غرب از دو نظام بازنمایی متفاوت ولی مرتبط با هم ساخته شده است. مفاهیمی که در ذهن غربیان از شرق شکل گرفته ابتدا به شیوه نظام بازنمایی ذهنی عمل کرد که از طریق بازنمایی نوع دوم (زبانی) این معنا را منتقل کرد، بازنمایی‌هایی اعم از نقاشی، تصویرسازی و عکس (هال، ۱۳۹۱، ۵۵).

کرس و ون‌لیوون[۳۹] در «خواندن تصاویر: دستور زبان طراحی دیداری»، مشارکت‌کنندگان در امر تبادل معنا از طریق نظام‌های بازنمایی را «نشانه‌سازان»[۴۰] می‌خوانند. آن‌ها مداخله نشانه‌ساز در چگونگی بازنمایی را متناظر با «نوع علاقه و توجه»[۴۱] آن‌ها به شیء بازنموده می‌دانند. به این معنی که هر تولیدکننده و انتقال‌دهنده معنا، برحسب نوع علاقه و توجه خود، ویژگی‌های خاصی از شیء را که به اندازه کافی قابلیت بازنمایی در زمینه‌ای معین را داشته باشد، برای بازنمودن انتخاب می‌کند. به بیان دیگر، هیچ‌گاه تمامیت شیء بازنمایی نمی‌شود، بلکه همواره سویه‌های مهم آن[از منظر نشانه‌ساز] است که بازنموده می‌شود (کرس و ونلیوون، ۱۹۹۶، ۶). از این رو بازنمایی دلدادگان شرقی در رباعیات خیام در قرن نوزدهم میلادی بیشتر متأثر از رویکردی شرق انگارانه است که به مدد شرق‌شناسی اروپاییان به وقوع پیوسته است و بیانگر بخش وسیعی از تخیل اروپاییان درباره عشق شرقی، رابطه آن با زندگی و جهان هستی است. فرایندی که از هزار و یک شب آغاز شد و با ترجمه و تصویرسازی رباعیات خیام استحکام یافت و تا حدودی بر اسلوب ها و قواعد بازنمایی دلدادگان در نقاشی ایرانی و نگارگری نیز تأثیرگذار بود.

تصویر ۱۴- بازسازی رباعیات خیام در عکس.
مأخذ: (پرتره‌های عکاسان اصفهان)

تصویر ۱۵- بشقاب منقش به تصویر لیلی و مجنون، برگرفته از تصویرسازی رباعیات خیام اکبر تجویدی.

نتیجه

در این مقاله با بررسی محور مضمونی رباعیات می‌توان دریافت که موضوع اصلی شعر خیام دلدادگان و عشاق نیست، از طرفی پیچیدگی‌های شعری خیام در محتوا سبب شده است تا جرالد با خلاقیت و زیرکی برداشت‌های مورد پسند جامعه خویش را در ترجمه برجسته سازد. یکی از این مفاهیم دلدادگی و عشق بود که در ترجمه و بیشتر در تصویرسازی رباعیات برجسته شد. در این میان عوامل فرهنگی و اجتماعی چون نهضت ترجمه ادبیات شرقی و خصوصاً اشعار فارسی و بازنمایی شرق در آثار تجسمی زمینه‌های شکل‌گیری بازنمایی ذهنی غربیان از شرق را فراهم ساخت. این ذهنیت برساختی از شرق سبب شد تا بازنمایی دلدادگان شرقی در تصویرسازی رباعیات از ابتدا نقشی خیالین و فانتزی به خود بگیرد و با اصول و استانداردهای عشق و دلدادگی جامعه اروپای قرن نوزدهمی از جمله عشق دگرجنس خواه منطبق گردد. اروتیسم آشکار در بازنمایی دلدادگان در این تصاویر، به همراه بازنمایی اسبابی چون شراب، ساز و کتاب در میان باغ، صورت مثالی از انگاره‌های حرمسرا، بهشت و هزار و یک شب را در ذهن مخاطبان غربی شکل داد و پایدار و تثبت کرد. سنتی که گریبان نگارگران و نقاشان شرقی و خصوصا ایرانی را نیز گرفت.

هر چند آنان در خوانش و ترجمان رباعیات همانند تصویرگران غربی مانع و سدی چون زبان و فهم فرهنگ و جهان‌بینی شاعر را نداشتند اما مقهور خواست و انتظار شرق‌انگارانه مشتریان غربی خود شدند و بر الگوهای بازنمایی آنان از دلدادگان شرقی متعصب و وفادار ماندند. ازاین‌رو عجیب نیست تصویری که سال‌ها پیش اکبر تجویدی برای یکی از رباعیات خیام نقاشی کرده است و بعدها بر روی پیاله و بشقاب ملامین و چینی چاپ شده است (تصویر ۱۵) از نظر مردم و در فرهنگ عمومی به نام نقش لیلی و مجنون شهره شود. چرا که مردم کوچه و بازار در گذشته و امروز چندتایی رباعی از خیام را شنیده یا از حفظ هستند و با همان آشنایی مختصری که دارند دریافته‌اند که میان دو دلداده و مضمون رباعیات خیام ارتباطی موضوعی نیست، برای آنان باورپذیرتر است تا این نقش را در ادامه سنت تصویرگری ادبیات غنایی و یکی از مجموعه‌های خمسه نظامی بپندارند و برخلاف سرنوشت شوم لیلی و مجنون در خمسه، جهان پس از مرگ آنان را تصویر کنند. در واقع چنین نقشی و چنین پیوندی برای آنان نوید بازگشت به بهشت را می‌دهد، جایی که دو دلداده مست از شراب الهی هستند. پدیده نام‌گذاری برای این نقش موضوعی تأمل‌برانگیز است.

اینکه نقوش چگونه می‌توانند با توجه به ویژگی‌های بافتاری و ادارکات و خاطرات جمعی آن تغییر کنند. در بازنمایی دلدادگان در تصویرسازی رباعیات بیشتر از هر چیز با سفر نقش‌ها روبه‌رو هستیم. در واقع همان‌گونه که خیام بر غرب تأثیرگذار بود و به‌وسیله تصویرسازی رباعیات انگاره شرق در ذهن غربیان منسجم‌تر و کامل‌تر شد در شرق نیز تصاویر رباعیات و خصوصا بازنمایی دلدادگان سبب شد تا در حالی که جهان تصویری ایرانی همچنان مقهور سلطه و قدرت دیگری بود، در جهان زبانی اتفاق تازه‌ای رقم بخورد. و این‌گونه صف بلند دلدادگان تاریخ ادبیات و افسانه‌های فارسی به نفع لیلی و مجنون کنار کشیده شود. شاید بدل‌شدن این نقش به نام لیلی و مجنون شکلی از مقاومت مردم عادی در برابر تحقیر و خود برتربینی هنر اورینتالیستی باشد و یا شکلی از نفی و انکار آن. از این منظر در جهان غربی یا دیگری، دلدادگان در تصویرسازی رباعیات همواره در لحظه رانده شدن از بهشت دم را غنیمت می‌شمرند تا از آخرین لذاید خیالین و فانتزی بهره‌مند شوند؛ اما در جهان شرقی همین دلدادگان انگار پس از تحمل رنج‌های بسیار به تازگی به بهشت رسیده‌اند، برای همین ندای «خوش باش، خوش باش خیام» را هیچگاه نمی‌شنوند.

پی‌نوشت‌ها

1. Gaze.
2. Bob Forrest.
3. Edward FitzGerald.
4. Elihu Vedder .
5. William Mason & Sandra Martin.
6. The Art of Omar Khayyam: Illustrating FitzGerald's Rubaiyat.
7. Stuart Hall.
8. Constructivist.
9. Intentional.

۱۰. «Edward Heron-Allen» نویسنده ، دانشمند و ادیب انگلیسی بود. او برای ترجمه آثار خیام و باباطاهر[۱]به انگلیسی شهرت دارد..

11. Willy Pogany.
12. http://www.bobforrestweb.co.uk/The_Rubaiyat/main_essay.htm#ch6.
13. Erotic.
14. Eroticism.
15. "Eroticism". Merriam-Webster. Retrieved: 7 August 2011.
16. Porn.
17. Huvedder.
18. Bob Forrest.
19. Ronald Balfour.
20. Art Deco.
21. John Yunge Bateman.
22. O Brien.
23. Vinod Bharadwaj.
24. Kama Sutra.
25. Vatsyayana.
26. Sir Richard Francis Burton.
27. http://www.bobforrestweb.co.uk/The_Rubaiyat/main_essay.htm#ch6.
28. Orientalism.
29. John Frampton.

۳۰. «Lala Rookh» شعر بلند روایی لاله رخ نوشته توماس مور شاعر ایرلندی داستان سفر شاهدختی جوان و دلدادگی او به فرامرز، شاعر جوانی است که در مسیر سفر داستان هایی از سرزمین ایران روایت می‌کند. دوران حیات شاعر مصادف با حکومت ناپلئون، سلطنت جورج سوم و نیز استعمار ایرلند توسط انگلیس است.

31. James Morier.
32. William Jones.
33. Samuel Rousseau.
34. James Atkinson.
35. David Roberets.
36. Jules Laurens.
37. Gorge Chinnery.
38. Mitchell.
39. Kress&Van Leeuwen.
40. Sign Makers.
41. Interest.

فهرست منابع

امین رضوی، مهدی (۱۳۸۵)، *صهبای خرد*، ترجمه مجدالدین کیوانی، نشر سخن، تهران.

دشتی، علی (۱۳۷۷)، *دمی با خیام، انتشارات اساطیر*، چاپ دوم، تهران.

زاهدی، صابر؛ جاذب، محسن (۱۳۹۳)، ترجمه بین‌نشانه‌ای و تحریف فرهنگی: بررسی موردی تصویرگری در ترجمه رباعیات خیام، فصلنامه *پژوهش‌های زبان‌شناسی*، سال ششم، شماره اول، صص ۴۷-۶۱.

شایگان، داریوش (۱۳۸۷)، خیام، شاعر لحظه‌های برق‌آسای حضور، ترجمه نازی عظیما، فصلنامه *بخارا*، شماره ۶۶، صص ۳۰-۴۵.

دل‌زنده، سیامک (۱۳۹۶)، *تحولات تصویری هنر ایران*، نشر نظر، چاپ دوم، تهران.

عضدی‌نیا، افسانه (۱۳۹۶)، معرفی مهم‌ترین تصویرسازی‌های رباعیات خیام در

غرب، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشکده هنرهای تجسمی و موسیقی، مؤسسه آموزش عالی فردوس.

عثمان اوف، محمد نوری (۱۳۵۳)، درباره روش تصویرسازی شاعرانه عمرخیام، فروردین، *مجله گوهر*، شماره ۱۳، صص ۳۲-۳۹.

عمرانی چرمگی، مرتضی (۱۳۸۷)، نام‌های شاعرانه معشوق در اشعار خاقانی، نظامی و سعدی، فصلنامه علمی-پژوهشی *کاوش‌نامه*، سال نهم، شماره ۱۷، صص ۲۹۳-۳۲۰.

معروفی، عباس (۱۳۹۱)، *این سوی و آن سوی متن*، انتشارات گردون، چاپ دوم، لندن.

میناکار، میلاد؛ چیت‌سازیان، امیرحسین (۱۳۹۶)، واکاوی تطبیقی تصویرگری‌های رباعیات منسوب به حکیم خیام، چاپ‌شده در فصلنامه *نظریه و انواع ادبی*، سال دوم، شماره ۵، صص ۱۴۲-۱۲۱.

هال، استوارت (۱۳۹۱)، *معنا، فرهنگ و زندگی اجتماعی*، ترجمه احمد گل محمدی ، نشر نی، تهران.

هدایت، صادق (۱۳۵۳)، *ترانه‌های خیام*، انتشارات امیرکبیر (پرستو)، چاپ ششم ، تهران.

نجم‌آبادی، افسانه (۱۳۹۷)، *زنان سیبیلو و مردان بی‌ریش (نگرانی‌های جنسیتی در مدرنیته ایرانی)*، ترجمه ایمان واقفی و آتنا کامل ، نشر تیسا، چاپ چهارم، تهران.

نسخه چهار زبانه رباعیات خیام (بی‌تا)، *با نقاشی‌های محمد تجویدی*، تهران: انتشارات امیرکبیر. چاپ سوم، تهران.

Kress, Gunter & Van Leeuwen ,Theo. (2006). *Reading Image*, Rouledge, New York.

Kress, G., Van Leeuwen, Theo. (1996). *Reading Images*: *The Grammar of Visual Design*, Routledge, London.

Mason, William & Martin, Sandra, (2007),The Art of Omar Khayyam: Illustrating FitzGerald's Rubaiyat, I.B. Tauris, London.

http://www.bobforrestweb.co.uk/Home_Page.php

{تاریخ بازیابی ۱۰/ ۱۳۹۷/۴}.

http://www.reorientmag.com/2016/09/wine-in-iran.

Representation of the Oriental Lovers in the Illustrations of Khayyam's Quatrains

Afsaneh Kamran*

Assistant Professor, Department of Multimedia, College of Arts and Architecture, Kharazmi University, Tehran, Iran.
(Received: 19 Aug 2018, Accepted: 26 May 2021)

Unlike the illustrations of poetry works such as Ferdawsi's Shahnameh or Nezami's Khamseh, the illustration of Khayyam's quatrains [ruba'iyat] do not originate from the Iranian painting [miniature] tradition, and can be considered as an imported phenomenon. The present study has examined over 20 illustrated versions of Khayyam's Quatrains. By considering Stuart Hall's Representation Theory, the discourse context of the poems, and the sociocultural settings of the 19th-century Europe, an answer can be given to the hypothesis that the illustration of lovers in Khayyam's Quatrains and accentuation of the erotic elements in this representation is in fact the offset of the Western Orientalist mindset of depicting the East with dreamy hues and hints of the One Thousand and One Nights stories. Lovers are not in fact the core concept of this literary work. Meanwhile, the subtleties of the form and content of the poems encouraged FitzGerlad to adeptly and creatively highlight those concepts that appealed to his target community in his translation of Khayyam. One of the themes centrally highlighted in the translation and particularly in the illustration of the quatrains was love and romance. In the meantime, social and cultural causes such as the Oriental literary translation movement and especially the translations of Persian poetry works along with the representation of the Orient in visual arts factored in the formation of the Westerners' mental representation of the East. This fabricated mentality of the East gave a hue of fantasy to the representation of Oriental lovers in the illustration of Khayyam's quatrains, and cast the concepts of love and romance in the shape of principles and standards of the 19th century Europe including the heterosexual passion. The evident eroticism intertwined with the depiction of lovers in such illustrations accompanied by the images of wine, musical instruments, and books in gardens manifested and stabilized the archetypes of the harem, paradise, and the One Thousand and One Nights in the Occidental minds. The fascinating fact was that even though the Eastern painters and particularly Iranian artists did not face language barriers in conceiving the culture and world view of the poet, they succumbed to the Orientalist expectations and desires of their Western audience and remained zealously loyal to their representation patterns of the Oriental lovers. In fact, the representation of lovers in such images is a fabricated representation which is delivered by the Western mentality of love and romance within the moral norms of the western community, which are relatively in contrast with the norms of the Iranian society. Therefore, it would not be surprising that the illustration created by Ali Tajvidi of one of Khayyam's quatrains appeared on the chinaware and melamine bowls and plates gradually started to be referred to as that of Leyli and Majnun. Thus, it is more feasible for them to credit this image as one of the works of lyric poetry, and in particular, one from Nezami's Khamseh. Denomination of such an image is also a matter of contemplation given how these images may vary based on the general public's contextual features, perceptions, and collective memories.

Keywords
Representation, Lovers, Orientalism, eroticism, Illustration of Quatrains.

*Corresponding Author: Tel/Fax: (+98-21) 86072790, E-mail: afsanehkamran@gmail.com