رکسانا زنهاری

نقد مجالسی از شاهنامه سن پطرزبورگ

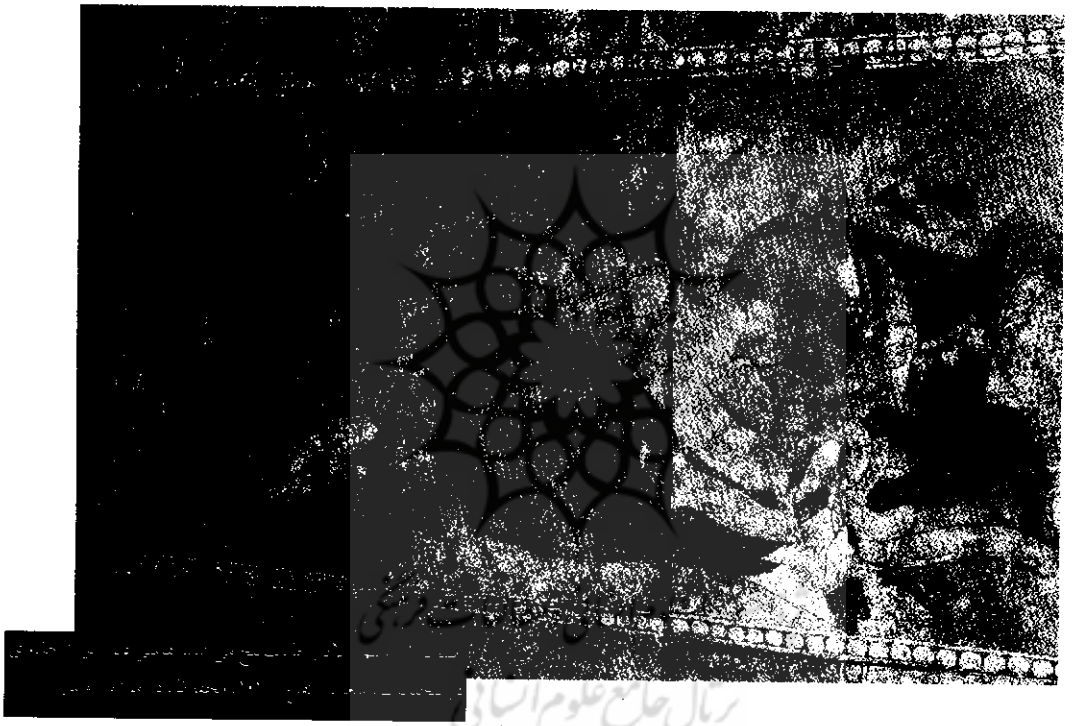
درباره روش

هر تصویر شیوه‌ای خاص در بیان مفهوم برمی‌گزیند. بخشی از این مفهوم در قالب نحوه به‌کارگیری خط، رنگ، سطوح رنگی، ریتم و... قرار می‌گیرد که سازنده خصوصیت سبکی اثر می‌شود. شیوه دیگر بیان مفهوم در ارتباط با مضامین فرهنگی معنا می‌یابد. در نقاشی ایرانی که شیوه بازنمایی دور از واقع‌گرایی، است بیان این مفاهیم بسیار متکی بر قواعد و سنت‌های تصویری صورت می‌گیرد. این قواعد از طریق یک فرم حامل معنا، به بیان مفهوم می‌پردازد. گاه این قواعد عام و صریح است و گاه فهم آن به تعاملات اجتماعی و فرهنگی اتصال می‌یابد.

خالق تصویر، ناگزیر از به‌کارگیری این قواعد است. قواعدی که تکرار آن منجر به شکل‌گیری قراردادی می‌شود که ریشه در تجربه‌ها و دانش ضمنی انسان‌ها، از پدیده‌های اطرافشان دارد. بررسی این قاعده‌ها در سطح تصویر، از طریق کشف روابط میان عناصر حامل معنا و درک چگونگی انتقال این معنا، امکان‌پذیر می‌شود.

نخستین بار مطالعه بر قواعد اجتماعی و فرهنگی که همچون یک قرارداد در میان مردم قابل درک باشد، در علم مردم‌شناسی مطرح شد. این امر به مدد آرای سوسور، مبنی بر تعریف عناصر زبانی در قالب نشانه و چگونگی معنا یافتن آن صورت گرفت.[۱] بسط نظریات وی در قالب علمی به‌نام

نشانه‌شناسی تبدیل به روشی در بررسی و شناخت قراردادهایی شد که انسان‌ها آن را به‌کار می‌بردند و معنای آن را می‌فهمیدند. اندیشمندانی چون اشتروس، فوکو و بارت[۲] هر یک در حوزه‌ای به مطالعه ارتباط متقابل میان نشانه‌ها پرداختند. عناصری که در شبکه‌ای پیچیده از هم تأثیر می‌گرفتند و بر هم تأثیر می‌گذاشتند، موضوع کار این اندیشمندان شد. آنان سعی کردند در پس پیچیدگی‌های ظاهری به عناصری ثابت دست یابند که همچون ساختاری زیربنای این قواعد را می‌سازد و تولید معنی را امکان‌پذیر می‌کند. این شیوه تحلیل به ساختارگرایی معروف شد. چنان که در این شیوه خوانش، تصویر را به عنوان کادری دربرگیرنده نشانه‌های دیداری درنظر بگیریم بررسی چگونگی بیان مفهوم



در آن با تکیه بر نشانه‌شناسی ساختگرا، امکان‌پذیر می‌شود.

هر یک از این نشانه‌ها، حاصل انتخاب نقاش، از میان بی‌نهایت مواردی است که قادر به گزینش آنها بوده، ولی در نهایت نشانه‌ای خاص را انتخاب کرده است. پس این نشانه، بخشی از هویت خود را این‌گونه به‌دست می‌آورد که چیزی است که سایر نشانه‌ها نیستند. با تکیه بر این روش می‌توان تا حدودی به اندیشه نقاش اثر و شیوه‌ای که برای انتقال مفاهیم مورد نظرش اتخاذ کرده نزدیک شد و به ساختارهایی دست یافت که شیوه نگرش نقاش را بر ما آشکار می‌کند و نحوه تأثیرپذیری تصویر را از بافت پیچیده‌ای که آفریننده از آن تأثیر گرفته است، امکان‌پذیر می‌سازد. برای رسیدن به این هدف، نشانه‌شناسی ساختگرا، با ریشه قوی که در شیوه زبان‌شناسی نوین دارد، همچون محتوای

بحث درنظر گرفته می‌شود. این چنین تمرکز خود را نه بر چه گفتن یک تصویر، بلکه بر چگونه گفتن مفهوم تصویر قرار می‌دهیم.

شاهنامه سن‌پطرزبورگ یا شاهنامه ۷۳۳:

شاهنامه سن‌پطرزبورگ، نسخه‌ای محفوظ در موزه ملی سن‌پطرزبورگ روسیه است. استنساخ و تصویرگری این شاهنامه در سال ۷۳۳ هجری قمری در شیراز به انجام رسیده است. اشعار به خط نسخ با مرکب سیاه و در چهار ستون نوشته و با خطوط موازی از هم تفکیک شده است. نام کاتب محو است و در بعضی قسمت‌ها «با مهر پوشانده شده و تنها کلمات عبدالرحمن ال... عبدا... بن ظهیر خوانده می‌شود.»[۳] ذکر تاریخ اتمام نسخه نیز در همین صفحه که ضمیمه آخرین برگ آن است، قید شده است.

احتساب تصویر آغازین به‌عنوان سرنگاره، ۵۱ تصویر را شامل می‌شود. در این نسخه نیز همچون تمام نسخ هم‌عصرش ذکری از نام نقاش یا نقاشان اثر نرفته است.

مجموعه تصاویر این شاهنامه در قالب سبک اینجو طبقه‌بندی شده‌اند. انتساب این تصاویر به شیراز پایتخت اینجوی فارس «اولین بار توسط سچوکین (Ivan Stchookiene) مطرح شد»[۴] او که روی شاهنامه ۷۴۱ هجری کار می‌کرد، این مطلب را در کتاب (La Peinture Iraniene) در سال ۱۹۳۶ به چاپ رساند و این در حالی بود که برگه‌هایی از شاهنامه متأخرتر، یعنی شاهنامه ۷۳۱ و نسخه‌ای از داستان سمک عیار، در نمایشگاه برلینگتن هاوس در لندن به سال ۱۹۳۱ برای اولین بار ارائه شده بود. درواقع محققین دو نسخه را به درستی از یک ریشه و خلق شده در یک مرکز هنری تشخیص دادند. اما کشف محل دقیق آفرینش آنها همچنان مبهم باقی مانده بود. به‌دنبال نظریه سچوکین، شاهنامه ۷۳۳ نیز به جرگه این نسخ پیوست و با کمال ناباوری نسخه‌های پراکنده دیگری؛ نیز از مجموعه‌های مختلف سربرآوردند. آنها غالباً شاهنامه‌هایی بودند که بین سال‌های ۷۳۰ هجری و ۷۷۰ هجری در شیراز و در قالب سبک شاخص و متهور اینجو کار شده بودند.

سبک اینجو

شاید در نگاه اول «چیزهای کمی راجع به سبک اینجوی شیراز لازم به گفتن باشد. سبکی که بنابر نظرِ گروبه به‌وضوح قابل تشخیص است: پرقدرت و تأثیرگذار، اما ابتدایی، که به‌عنوان هنری قومی مورد تصدیق قرار گرفته است»[۵]، نقاشی‌های این سبک با شیوه‌ای بی‌پروایانه در رنگ‌گذاری و با طراحی مستحکم، اما بی‌دقت، در دورگیری و رنگ‌آمیزی شاخص شده است.[۶]

به اعتقاد هیلنبراند، تصاویر در این سبک غالباً «تئاتر گونه، رنگ‌ها درخشان و در مجموع حالت خشن و مردگرایانه‌ای»[۷] دارد که با شیوه‌ای «ناپخته و شتاب‌زده» یادآور «هنری عامیانه»[۸] است. گرچه این بی‌دقتی را می‌توان حاکی از حرفه‌ای نبودن نقاش «در اتخاذ شیوه هنری خلاق خویش»[۹] دانست. حضور پس‌زمینه قرمز و گاهی زرد اکر با خطوط دورگیری سیاه از شاخصه‌های این شیوه به‌شمار می‌رود. زمان ظهور این سبک مقارن با حکومت ابوسعید بهادرخان است. در حالی که این آخرین ایلخان سعی در منسجم نگاه داشتن ایران داشت، اینجوی شیراز از جمله ولایاتی بود که روی به سرکشی آورده بود. شاید میل به این استقلال موجب شد که نسخ کار شده در این شهر تفاوت‌های آشکاری با جریان متداول در کارگاه‌های هنری تبریز داشته باشند، به‌طوری که مقایسه تصاویر شاهنامه بزرگ مغولی با شاهنامه‌های اینجو، به وضوح نشان دهنده این تفاوت است. هر چند هنرمندان سبک اینجو نیز از بسیاری سنن تصویری غیرایرانی سود جسته‌اند، اما آشکارا به؛ الگوهای تصویری ایران در گذشته پناه برده‌اند.

ریشه‌های تصویری شاهنامه‌های اینجو

به‌نظر می‌رسد الگوهای مورد استفاده در نسخ اینجو به‌طور مستقیم برگرفته از شاهنامه‌های مصور

نیستند تا هنرمند از حیث مضامین و شیوه انتخاب مجالس از آنها سود جوید. به‌طوری که بازیل گری و ماریانا سیمپسون هر دو بر این نظرند که هیچ شاهنامه مصور قبل از سال ۷۰۰ هـق وجود نداشته است. حتی سیمپسون در بررسی دقیقی که در ارتباط با شاهنامه‌های کوچک - که دقیقاً در همین قرن در برخی ایالات مصور شده‌اند - انجام داد[۱۰]، در جست‌وجوی الگوهای تصویری این نسخه‌ها به نمونه‌هایی برخورد کرد، اما هیچ‌یک مربوط به نسخه خطی مصور نبود. این دو محقق معتقدند تنها دو شاهنامه پیش از تاریخ فوق وجود دارد که هر دو غیرمصورند. یکی از آنها در کتابخانه ملی بریتانیا (british library) به شماره (۲۱۱۰۳) محفوظ است و نسخه دوم در کتابخانه ملی فلورانس (National library) به شماره (C 1 IIII 24) محافظت می‌شود که از حیث شیوه خطاطی و تذهیب‌کاری غنی مورد توجه‌اند و هیچ تصویری در آنها وجود ندارد.[۱۱]

ابوالعلا سودآور نیز این امر را تصدیق کرده است.[۱۲] به اعتقاد آنان تا پیش از ۷۰۰ هجری قمری اشعار فردوسی به واسطه قدرت و توانمندی ادبی ستوده می‌شد و نیازی به نقاشی کردن این اشعار در کتب حس نمی‌شد.

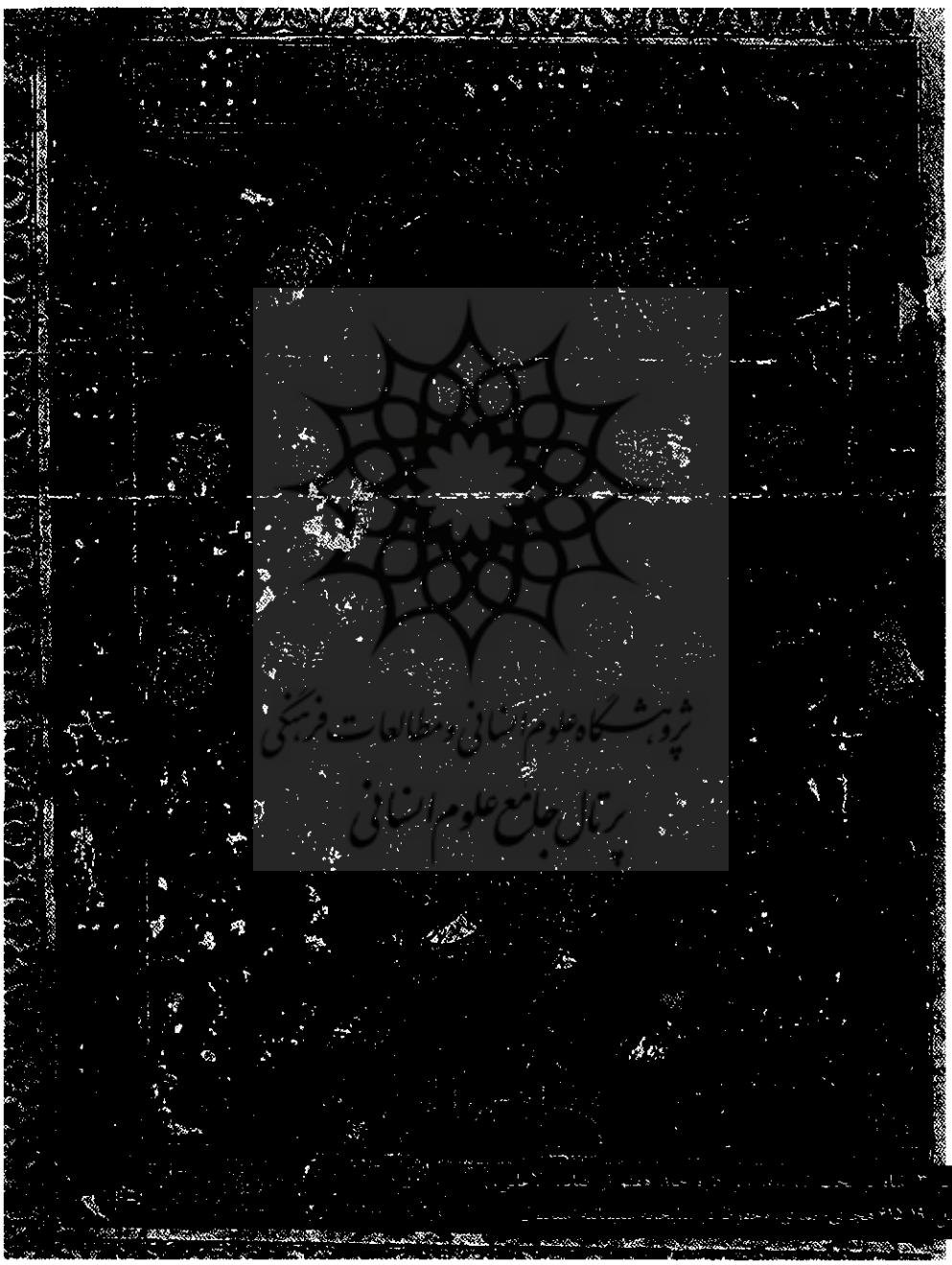
اما تحقیقات مجتبی مینوی در سال ۱۳۵۱ نشان از واقعیت دیگری دارد و آن یافتن شاهنامه‌ای بود که با وجود آسیب‌های زیاد و فقدان وجود مهر یا امضایی بر آن، به دوره پیش از مغول نسبت داده شد.[۱۳] این شاهنامه که به‌نام شاهنامه «کاما» معروف است، در مؤسسه شرق‌شناسی «کاما» در بمبئی هند محفوظ است. با دیدن تنها دو تصویر از این شاهنامه می‌توان برخی الگوهای تصویری چون کوه‌های مثلثی و رنگین متداول در سبک اینجو را یافت. اما در حقیقت بیشترین تعداد نقاشی‌های مربوط به داستان شاهنامه در دوران سلجوقی را می‌توان بر ظروف و کاشی‌های این عصر یافت که مضامینی چون بیژن و منیژه و بهرام و آزاده را دربرمی‌گیرد. علاوه بر این تصاویر بسیاری از داستان‌های شاهنامه را بر دیوار نگاره‌های سغد و خوارزم می‌توان دید که با سبکی تزئینی با دورگیری‌های مشخص و حاشیه‌هایی در بالا و پایین تصویر، یادآور خصوصیاتی از نقاشی اینجو است. (تصویر ۱)

نخستین بار نظریه ارتباط نقاشی اینجو با دیوارنگاره‌های آسیای مرکزی در سال ۱۹۶۱ توسط بازیل گری مطرح شد[۱۴] و توسط محققینی چون امیل ایسن،[۱۵] ملیکیان شیروانی[۱۶] و ماری لوکنز سوئیچفسکی[۱۷] نیز تصدیق شد.

اما یکی از دلایلی که نقاشی اینجو با وجود حضور عناصر چینی تا این حد قومی و اصیل؛ می‌نماید، تأثیرپذیری بلندمدت از این عناصر است که به‌نظر می‌رسد به آغاز روابط ایران و چین از طریق جاده ابریشم باز گردد. نقاشی دیواری در یکی از معابد بودایی در بزکلیک، اژدهایی را در میان دریاچه و کوه‌های رنگین نشان می‌دهد، که گویا دقیقاً همان کوه‌های مثلثی اینجو است و حتی ما را در قضاوت اینکه دقیقاً کدام فرهنگ اولین تأثیر را بر دیگری گذاشته تا حدی گیج نگاه می‌دارد (تصویر ۲).

به‌هرحال به‌قدری فرصت بوده است که هنرمند اینجو آن را به عنصری کاملاً درونی و شخصی در کادر تصاویرش تبدیل کند.

استفاده از سنت تصویری سرنگاره‌ها، الگوی دیگری است که در تمامی شاهنامه‌های اینجو تکرار شده است. مطابق این رسم شکار و جلوس شاه در میان ملازمینش بر دو صفحه آغازین کتب تصویر شده است. نمونه‌هایی از این سرنگاره‌ها در مراکز موصل و بغداد به‌وضوح دیده می‌شود. (تصویر ۳)



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

گرچه مکتب «نگارگری غرب» خارج از حوزه نفوذ ایران رشد کرد، با این حال تصاویر برخی از این نسخ «تأثیرات ایرانی و آسیای میانه را نشان می‌دهد»[۱۹] البته صحنه شکار و جلوس شاه ریشه در دیوارنگاری و حکاکی ظروف حکومت مغلوب اعراب یعنی ساسانیان داشته است و شاید به دلیل همین اصل شاهد حضور صحنه جلوس و شکار شاه در اولین صفحات شاهنامه ۷۳۳ هستیم. یکی از مهم‌ترین تأثیراتی که به‌نظر می‌رسد نقاشان اینجو بسیار آگاهانه به سراغ آن رفته‌اند، سنت‌ها و تدابیر تصویری عهد هخامنشی است که منبعی حاضر و نزدیک به محل زندگی هنرمندان شیراز بوده است و از حیث شیوه تصویرگری و حتی انتخاب کادر یادآور هنر آن عهد است، به‌طوری که بسیاری از محققین، شاهنامه‌های اینجو را «شاهدی بر ادامه یافتن هنر ایران باستان»[۲۰] می‌دانند.

این امر بیشتر از آن‌که انگیزه‌ای هنری داشته باشد، وابسته به موقعیت سیاسی و اجتماعی شیراز بوده است. شهری که با وجود مصون ماندن از حمله مستقیم مغولان، از تاراج حاکمان وابسته به خان‌های مغول در امان نماند.

سال‌هایی از قرن هشتم

از اولین هجوم مغولان به ایران در سال ۶۱۶ هجری قمری تا سال ۷۳۶ هجری قمری، یعنی پایان حکومت آخرین خان، ایران فراز و نشیب‌های بسیاری به خود دید. جنگ و غارت‌های داخلی شهر به شهر پیش می‌رفت. در این میان اختلاف‌های میان خاندان مغول بر سر حکومت نیز به این هرج و مرج می‌افزود. قتل خاندان جوینی و خاندان خواجه رشیدالدین در زمان ارغون و ابوسعید نیز امید حضور مردان کاردان را در این حکومت از میان برده بود. از مهم‌ترین اختلافات و نوسانات در این دوران تغییرات عجیب و سریع مذهبی بود که به‌دنبال بسیاری از بحث‌های عقیدتی در میان حاکمان، وزرا و... موجب تغییر عقیده شاه مغول و عزل گروهی و روی کار آمدن گروهی دیگر می‌شد.[۲۱] مسلماً این تغییر مذهب به منزله تغییر در خط‌مشی سیاسی سلطنت نیز محسوب می‌شد. دامنه این نوسانات در بسیاری موارد منجر به بحث و جدل‌های آشکار در باب پایه‌های اعتقادی در میان مردم شده و به تشویش و ناآرامی فضای آن روز می‌افزود.

اما آخرین حاکم ایلخانان، ابوسعید، مرد سیاست و حکومت نبود و ترجیح می‌داد در بسیاری از امور جدی حکومتی، امرایش تصمیم بگیرند. نابسامانی‌ها در حکومت او امیدی برای شورشگران و آنان که سودای حاکمیت بر ایران را می‌پروریدند محسوب می‌شد. در میان اینان، محمودشاه اینجو حاکم فارس نیز به جرگه داعیان استقلال پیوست. او با ادعای تجدید حیات دولت ایران باستان خود را مستقل از امپراطوری مغول اعلام کرد.[۲۲] شیراز این زمان شهری بود پذیرای بسیاری از شعرا و مور-

خین معروف چون خواجوی کرمانی، وصاف، زرکوب و حافظ که تحت حمایت و پشتیبانی حامیان ادب و هنر قرار گرفتند. اما این تمام شرایطی نبود که در این قرن مردم شیراز در آن زیسته بودند؛ حکمرانان چپاول‌گر شهر به همراه شحنگان و مالیات‌گیران، «همچون سگ شکاری»[۲۳] بر سر مردم می‌تاختند و در حقیقت اداره غیرمستقیم شیراز توسط ایلخان موجب شد هیچ‌گاه به‌طور جدی اصلاح و آرامشی که مردم در انتظارش بودند اتفاق نیفتد. برطبق گزارش وصافِ تاریخ‌نگار، آن روزگار شیراز، قحطی و خشکسالی نیز مردم را از پای درآورده بود و مردم از شدت جوع در «بهار ملخ می‌خوردند و در پاییز با خون حیوانات که سر می‌بریدند سد جوع می‌کردند.» نکته قابل توجه دیگر در این سال‌ها حکومت زنانی است که جزء معدود حکمرانان زن در ایران محسوب می‌شوند. زنانی چون ترکان خاتون[۲۵]، ابش[۲۶] و کردوجین[۲۷] که شیوه حکومتشان، شیوه‌ای تأثیرگذار و ماندگار در تاریخ حکام محسوب می‌شود و گاه در دسیسه‌بازی و قدرت‌طلبی گوی سبقت از مردان می‌ربودند و تأثیری آشکار بر تصویر زن در این دوران گذارده‌اند.

تصاویر شاهنامه ۷۳۳ در چنین فضایی و در برخوردی مستقیم با شبکه‌ای پیچیده از اتفاقات، به تصویرسازی و بیان مفهوم می‌پردازد. دورانی پرتنش که شیوه نقاشی اینجو را به شیوه‌ای زمخت، به دور از ریزه‌کاری و پرده‌های لطیف رنگی، بیانگر و مهاجم که نشان از روح دوران خود دارد تبدیل می‌کند.

بررسی این تصاویر به مدد مبانی نظری نشانه‌شناسی ساختارگرا، در پس تنوعات مضامین و داستان‌ها شش ساختار عمده را آشکار می‌سازد:

۱- نبرد جاودان میان خیر و شر، ۲- اسطوره شاه پهلوان، ۳- آتش و کیمیا، ۴- جایگاه زن در تقابل با مرد، ۵- طبیعت و فرهنگ، ۶- اندیشه پنهان

مضمون مقابله خیر و شر در ۲۱ تصویر این نسخه، مفهوم اساسی حماسه ایران را به تصویر کشیده است. حضور نیروی شر، تقلاهایی برای معکوس کردن امور در پی دارد که موجب معنا یافتن سمت دیگر تقابل یعنی خیر شده است. در این تقابل دو نیروی متضاد، هر دو زاده یک گوهر در جدالی جاودانه موجب تکاپو و حرکت در عرصه تصاویر شده‌اند. نیروی خیر در قالب پهلوانانی ترسیم شده‌اند که با پیوستن بر اسطوره شاه نجات‌بخش، به مبارزه با شر کمر بسته است. این نیروی خیر، گاه همچون مزدک که علیه سلسله طبقاتی شوریده بود و شعار طبقه صوفیه و پهلوانان آن دوره شیراز نیز محسوب می‌شد، اندیشه پنهان تأثیرگذار بر تصاویر این شاهنامه را آشکار می‌سازد.

در این میان با نگاهی دقیق‌تر به بررسی چند تصویر که در ساختار اسطوره شاه - پهلوان جای گرفته است، می‌پردازیم.

اسطوره شاه پهلوان

پیش از آن‌که دو قوم ایرانی و هندی از هم جدا شوند اسطوره سلطنت به شکلی «دوگانه حاکمیت داشت. خدایی بزرگ که عمدتاً متوجه امور الهی و مسائل کلی جهان بود و به همراه او ایزدی وجود داشت که بیشتر به مسائل بشری می‌رسید. این نظام جهان‌داری در ریگ‌ودا به‌صورت میتره ورنه (mitra - varuna) وجود دارد.» اما وضعیت سلطنت در ایران به شیوه دیگری ادامه یافت.

گرچه در اوستای جدید و کتیبه‌های هخامنشی، «مهر (برابر میتره ودائی)»، «رب‌النوعی بزرگ» است و حتی در اوستا به ترکیب « Mitra - Ahura » برمی‌خوریم که بازمانده و تغییر شکل‌یافته همان میتره ورونه است، اما رب‌النوعی، و در نتیجه سلطنت در ایران امری مشترک میان دو کس نیست.» ریشه این سلطنت یگانه، نه در فرهنگ هندو ایرانی، که سابقه در شیوه سلطنت بین‌النهرین دارد؛ چنان‌که در تمدن آشور «به علت رشد نظام آبیاری متمرکز و دولتی، سلطنت، خودکامگی شرقی داشت.» با رشد یکتاپرستی در هزاره اول پیش از میلاد، ایران نیز قدرت مطلق و مقدس شاه را پذیرا شده شاهی با «اصلی الهی که تنها پاسخگوی خداوند، در حفظ سرزمین و آباداتی آن بود و تنها در برابر خداوند مسئول به‌شمار می‌آمد» نیروی الهی به‌صورت پرتوی انگاشته می‌شد که فره نام داشت و فقط به پادشاه «پرهیزکار و مقدس»[۲۸] می‌پیوست. به همین دلیل شاه شخصیتی معنوی به‌حساب می‌آمد. این پادشاه پرهیزکار با عنوان «شهریاری مطلوب»[۲۹] جلوه‌ای خداوندی محسوب می‌شد و هم چهره ایزدی داشت و هم «مینو و الگویی بود، برای فرمانروایی زمین و پادشاهی در گیتی.»[۳۰]

اما وظیفه این شاه آن بود که «پیوسته با دیوان بجنگد و آنان را سرکوب کند تا شایسته سلطنت در سال آینده باشد. نقش ازلی چنین نبردی را در تخت جمشید می‌بینیم: خداوند با مظاهر شر نبرد می‌کند و این موجود شر دارای سر و دست و بدنی بسان شیر است، اما تنش پوشیده از پر و بال، پاهایش چنگال‌دار چون عقاب و دمش چون دنب کژدم است.»[۳۱] (تصویر ۴)

بدین ترتیب شاه نه یک شخصیت سیاسی و صرفاً نشسته بر تخت، بلکه به اسطوره مبارزه با بدی تبدیل شد که صلاحیت حکومت خود را از جانب خداوند دریافت می‌داشت. چنین شاه مقدسی که دارای فر و پشتیبانی خداوند است، قانونش، «قانونی ایزدی» و حکومتش همه «داد»[۳۲] و اراده‌اش «اراده خداوند»[۳۳] بر روی زمین است. اراده‌ای که خود آن را اجرا می‌کند و دادی که خود آن را می‌ستاند. در ترسیم الگوی پادشاهی در شاهنامه، پهلوانان از نژادی نیک در خدمت شاه هستند، اما مقتدرترین شاهان کسانی هستند که خود با قوی‌ترین نیروی شر بجنگند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نخستین شاه پهلوان

نخستین تصویر شاهنامه ۷۳۳، اعلام کننده آغاز بخش حماسی شاهنامه است. در قیاس با غیاب هرگونه تصویر از داستان‌ها و شاهان دوران اسطوره‌ای، ۳۴ مجلس از ۴۹ مجلس این شاهنامه به بخش حماسی و پهلوانی اختصاص یافته است.

بخشی که از ظهور فریدون و مبارزه او با ضحاک آغاز و به اولین مجلس این شاهنامه یعنی مبارزه فریدون با ضحاک تبدیل می‌شود.

در این نخستین تصویر از شاه ایران، فریدون نه بر تخت شاهی و نه با تاجی بر سر، بلکه با کلاهخود و زره و گرز گاوسر، در قالب یک پهلوان، به رنج طولانی، که همانا حکومت ۱۰۰۰ ساله ضحاک است، پایان می‌دهد. (تصویر ۵)

در سمت راست تصویر مرد جوانی با گرز گاوسر بر سر مردی دیگر می‌کوبد. دو زن نشسته بر تخت یکی بزرگ‌تر و با تاج، دیگری بدون تاج، ناظران این واقعه هستند. چهار ناظر دیگر نیز در سمت چپ، بر این واقعه می‌نگرند. بافت آجرچین، القای فضایی بسته را می‌کند که اتفاق در آن واقع شده است. ترکیب‌بندی تصویر، گویا به دو بخش تقسیم شده: لته‌ای در راست که کنش اصلی را به نمایش می‌گذارد و لته چپ که ناظران بی‌حرکت و ساکن را نشان می‌دهد. اگر بخش به جای رنگ قرمز در کادر نبود، تفاوت این دو کنش کاملاً تصویر را نصف می‌کرد. گرچه در سمت چپ هیچ کنشی اتفاق نمی‌افتد، حس کلی این فیگورها، آنان را افرادی نشان می‌دهد که از نتیجه این مبارزه بی‌بهره نیستند. بخش اصلی نقاشی آسیب دیده، اما هاله‌ای از دو مار بر دوش مرد مورد حمله و شکل متفاوت گرز مرد حمله‌کننده ما را وارد روایت حماسی مرگ ضحاک می‌کند. به نقل از فردوسی، ضحاک پسر شاهی به‌نام مرداس بود از خطه دشت سواران نیزه‌گذار که سرزمین عرب‌نشین امروز است و به طمع شاهی، فریب ابلیس را خورد و پدر را کشت و بر تخت نشست و با حمله به ایران جمشید شاه ایران را نیز کشت، اما از بوسه ابلیس بر شانه‌هایش تا پایان عمر گرفتار دو مار شد که غذایشان مغز انسان بود. نام او در اوستا اژی‌دهاک (اژی به معنای مار و دهاک به معنی موجود اهریمنی[۳۴]) ذکر شده است. اما فریدون پسری از نژاد کیان است که آبتین پدرش یکی از قربانیان ضحاک بوده است نام فریدون به نقل از یشت‌ها، ثراتئون پسر اثوی از نژاد پهلوانی ذکر شده است. او در کنار کاوه آهنگر و جمعی از مردم ستم کشیده به جنگ با ضحاک می‌رود و دو دختر جمشید، ارنواز و شهرناز را که در تصرف ضحاک بودند نجات می‌دهد.

بدین ترتیب تصویر فوق به بازنمایی مردی از خاندان کیانی و دارای خون پهلوانی می‌پردازد که نماینده مردمی ستم‌کشیده است. او به نابودی نماد «پلیدی و دشمنی با انسان و نمونه‌ای از چیرگی بیگانه بر ایران زمین»[۳۵] دست می‌زند.

وی ضحاک را با گرزی مغلوب می‌کند که در دست تمام نجات‌بخشان ایران قرار می‌گیرد. در میان ابزار جنگی این گرز است که با نام گرز مهر در مراسم تشرف روحانیون زرتشتی «به‌عنوان نمادی از وظایف آنان در نبرد با نیروهای شر اعطا می‌شود»[۳۶] تا نمایندگان و یاری‌گران خدای مهر بر زمین باشند.

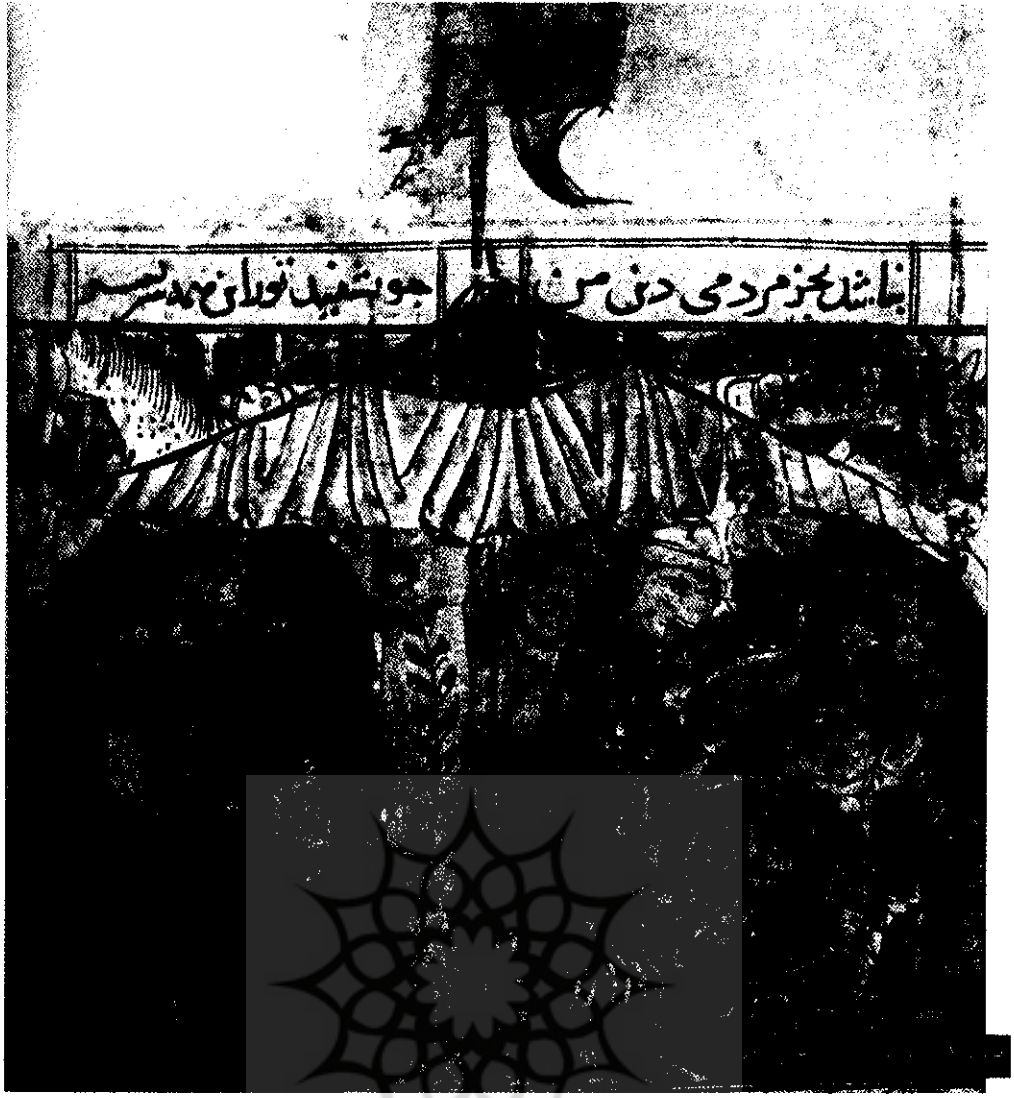
در مهریشت از خصوصیات مهر آمده است: «او گرزی صد گره و صد تیغه به‌دست گیرد و بدان مردان را برافکند. گرزی که از زر ساخته شده، محکم‌ترین سلاح و پیروزمندترین آنهاست.»[۳۷]

این چنین گرز طلایی در دستان فریدون به او خصوصیتی مذهبی و اسطوره‌ای می‌بخشد که با یادآوری مهر گرز به‌دست و روحانی پیکار کننده با بدی، او را علاوه بر شاه بودن به پهلوانی اسطوره‌ای - مذهبی در این مبارزه تصویر می‌کند.

در سمت چپ تصویر ارنواز و شهرناز را بر تخت داریم. بر طبق سابقه‌ای ذهنی از تصویر کردن شاهان در نقش برجسته‌های باستان می‌دانیم که شخصیت‌های مهم را بزرگ‌تر نقش می‌کردند و تاج سر نیز اشاره به مقامی برتر دارد.

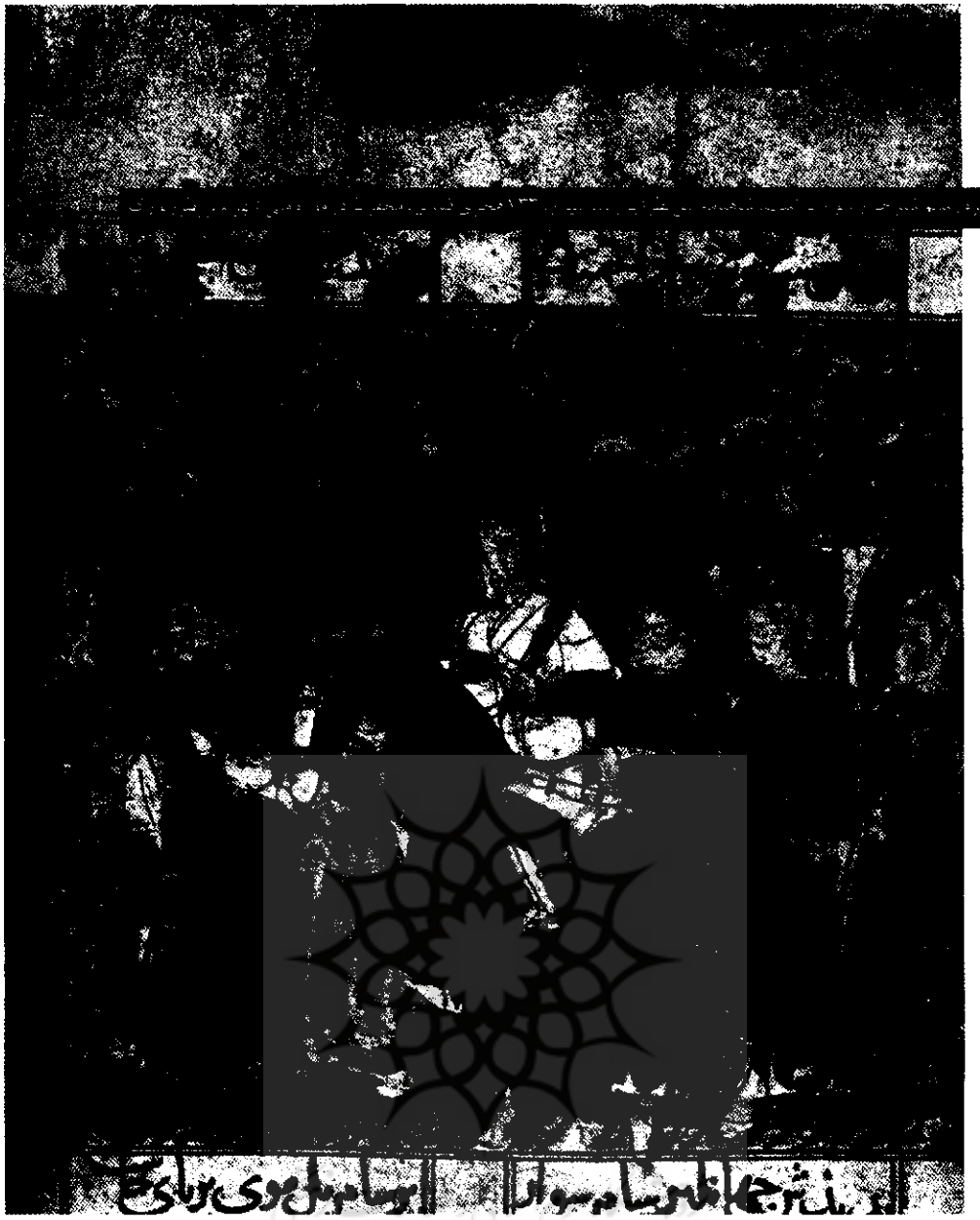
در تصویر مورد نظر این نقش همچون رمزگانی پیشگو، خبر از برتری می‌دهد که هنوز اتفاق نیفتاده است. زن تاج‌دار و بزرگ‌تر، ارنواز است و در آینده صاحب فرزند محبوب پادشاه ایران، یعنی ایرج خواهد شد. این در حالی است که شهرناز، مادر سلم و تور، در عین کوچک تصویر شدن، کلاهی بر سر دارد که فرستادگان دون‌پایه‌تر اطراف تخت شاهی در صحنه آغازین نسخه بر سر گذاشته‌اند. (تصویر ۶)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



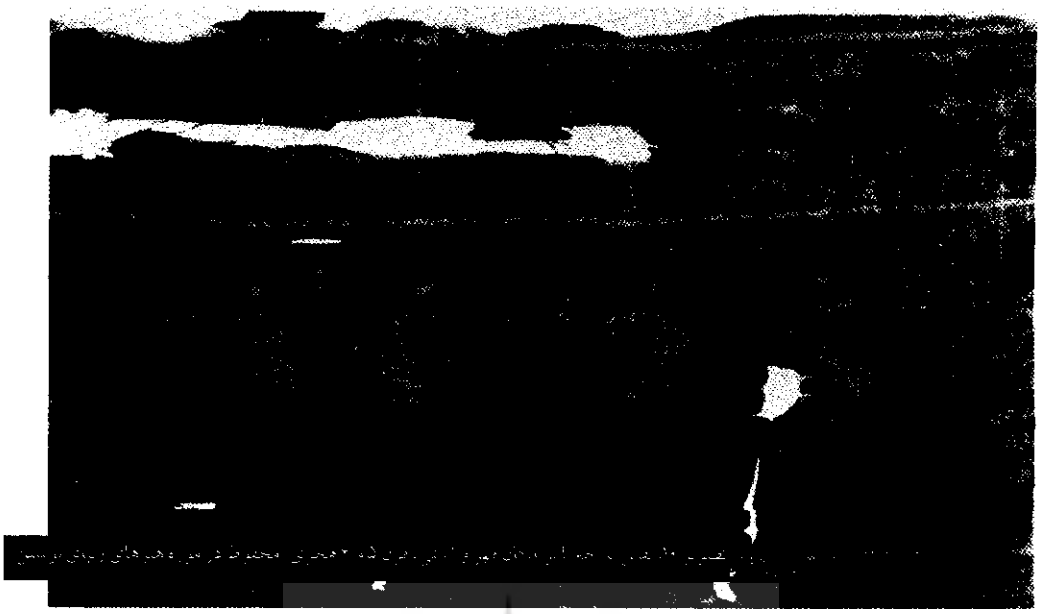
نماد تخت شاهی در شاهنامه ۷۳۳

تخت جلوس شاهی در این سرنگاره، در سه تصویر دیگر تکرار شده است: نخست در تصویر کشته شدن ضحاک که ارنواز و شهرناز بر آن تکیه زده‌اند. (تصویر ۵) دوم در روایت کشته شدن ایرج به‌دست برادرانش که سلم، برادر مزور ایرج بر آن نشسته است (تصویر ۷) و سوم در تصویری از انوشیروان که تنها شاه تکیه زننده بر تخت در این شاهنامه است. (تصویر ۸)



ژست تکیه زدن افراد و فرم تخت در تمام این تصاویر یکسان است. به این ترتیب تکرار منظم این شکل در روایات مختلف، ترکیب‌بندی غالب و قابل تشخیص از رمزگانی نمادین را می‌سازد که قیاس آنها به‌طور همزمان با نتایجی که در تحلیل تصاویر در دو ساختار دیگر به‌دست آمد، ما را به این نتیجه می‌رساند که نماد تخت شاهی در این شاهنامه، نمادی نیست که شاهان محبوب بر آن تکیه زنند. در تحلیل تصاویر در بخش تقابل زن در برابر مرد می‌توان دید، نگاهی مثبت و ستایشگر و حتی بی‌طرف به زنان وجود ندارد و در تحلیل تصاویری که اندیشه پنهانی تأثیرگذار بر این شاهنامه را بررسی می‌کند انوشیروان در دسته شاهان محبوب و اثرگذار که با کنشی مستقیم موجب نجات ایران شود قرار نمی‌گیرد. سلم نیز در داستان مرگ ایرج، نمادی از حیله و خدعه است.

در تقابل با این تکیه‌زنندگان بر تخت، برجسته‌ترین افراد شاهنامه، رستم و پادشاهی چون کیخسرو است که در این نسخه با نگاهی متفاوت به آنها پرداخته می‌شود.



پهلوان شاهنامه ۷۳۳

پس از دو تصویر نخست، یعنی کشته شدن ضحاک و در پی آن مرگ ایرج به‌دست برادران که نمادی از پیروزی شر بر خیر است، تصاویری آغاز می‌شود که به دلاوری‌های رستم اختصاص می‌یابد.

صحنه معرفی رستم در این نسخه در قالب تصویری ثبت شده که دیگر هرگز در هیچ شاهنامه‌ای دیده نشد و آن تصویری است از داستان فردوسی که بر طبق آن مجسمه‌ای از رستم کودک را برای سام نریمان می‌سازند تا او را به تصویری از نوه‌اش همچون موجودی استثنایی، از حیث زیبایی و جثه نوید دهند. (تصویر ۹)

و به راستی این تصویر به صحنه‌ای نویدبخش تبدیل می‌شود که با ترکیب‌بندی افقی و حرکت آرام افراد و حضور رستم کودک با لباسی سفید و گرز گاوسر در دست، حسی از آرامش و شادی را القا می‌کند که از حضور او سایه‌گستر خواهد شد. وجود پرندگانی چون هدهد خوش‌خبر با فرم آشنای پرندگان قهر و آشتی، در نقش پارچه‌های دوران اقتدار سلف آنان در پس‌زمینه و در لابه‌لای درختان این حس را تشدید می‌کند. (تصویر ۱۰)

پس از این تصویر است که دلاوری‌های رستم آغاز می‌شود و این‌چنین تصویر نمایانگر اهمیت پهلوانی در این نسخه است.

رستم در ۴ خوان به تصویر کشیده شده و علاوه بر آن در سه تصویر دیگر که وی شخصیت اصلی آن داستان را می‌سازد، نقش شده است. او را هرگز کنار شاه نمی‌بینیم بلکه همواره به‌طور مستقل نقطه توجه تصاویر بوده است، همان‌طور که شاهان محبوب در این شاهنامه بر تخت جلوس تصویر

شاهنامه ۷۳۱ که همچون الگوی شاهنامه‌های این دوره محسوب می‌شود، رستم و کیخسرو بر تختی کنار هم نشسته‌اند(تصویر ۱۱)

یا در شاهنامه‌های صفوی که اقتدار شاهانه با نمادی از جلوس آنان بر تخت به تصویر درمی‌آید رستم نیز گاه و بیگاه بر تختی مقابل شاه به تصویر کشیده شده، اما در این نسخه هرگز چنین امری نقش نبسته است. رستم تنها در برابر نیروی شرّ می‌جنگد و انتخاب تصاویر همگی لحظه‌ای است که شاه کنار او وجود ندارد. گویا او به تنهایی باید تمامی اقتدار و نیروی یک مبارز را القا کند. چنان‌که در صحنه‌های مبارزه شاهان نیز شخص شاه بدون یاری‌گری به‌نام پهلوان و در غیاب او، خود در قالب شاه پهلوان مرکز توجه است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

شاه ـ پهلوان شاهنامه ۷۳۳

پس از فریدون، نخستین شاهی که در هیأت یک پهلوان به تصاویر شاهنامه راه می‌یابد، کیخسرو است. نخستین تصویر از او صحنه بازگشت وی به ایران را نمایش می‌دهد: سوار بر اسب، با کلاهخود و زره و گرز گاوسر. (تصویر ۱۲)

او در میان یک رودخانه و در نقش یک جلودار در برابر حیرت نگهبانانی که ناظران این کنش هستند، تصویر شده است: سوار بر اسب سیاه پدرش که تنها به او لگام می‌دهد. دو سوار دیگر پشت‌سر او از آب می‌گذرند که مطابق داستان یکی فرنگیس مادر او و دیگری گیو پهلوان است. بدین ترتیب این صحنه، به صحنه معرفی کیخسرو تبدیل می‌شود. او محبوب‌ترین شاه شاهنامه و از خانواده کوی «Kevi به معنای شاه» و سلسله کیانیان است. نام او در اوستا «کوی هئوسر Kevihovsrara»[۳۸] ذکر شده و قوی‌ترین شاه این سلسله بوده است. بررسی‌های تاریخی او را منطبق بر «خسرو اول» اعلام کرده

است، کسی که «هفتالیان» را شکست داد و بر شام استیلا یافت، اما بزرگ‌ترین موفقیت او در زمینه اصلاحات داخلی بود. او قدرت سلطنت را دوباره تثبیت کرد. کیخسرو چنان مورد احترام مردم بود که افسانه‌ای پس از مرگ وی پیدا شد که بنابر آن «شاه بی‌آن‌که مرده باشد به جهان دیگر رفته است و در پایان جهان با سپاهی بازمی‌گردد تا دیوانی را که به ایران تاختند شکست دهد.» [۳۹]

به روایت فردوسی کیخسرو از رودخانه‌ای می‌گذرد که عبور از آن بدون کشتی غیرممکن بوده است و تنها فریدون سال‌ها پیش به همین ترتیب از آن عبور کرده بود. به اعتقاد همگان این امر جز به یاری

«فر» که در حکم یاری گری معنوی برای شاهان و پهلوانان واقعی است، امکان‌پذیر نیست. در تصویر، کیخسرو گرز را در دست چپ دارد و دست راستش را بالا نگه داشته است. فرنگیس و گیو نیز به دنبال او همین کار را کرده‌اند. «با توجه به آنچه بالای آرامگاه داریوش در نقش رستم می‌بینیم، می‌توان باور کرد این سنتی بوده است که پادشاه با دست راست اعتماد خویش به خداوند و آمادگی خدمتگزاری به او را اعلام می‌دارد.» [۴۰] (تصویر ۱۳)

تصویر ۱۳. نقش برجسته‌ی بر فراز آرامگاه داریوش، بخش دست راست، فارس

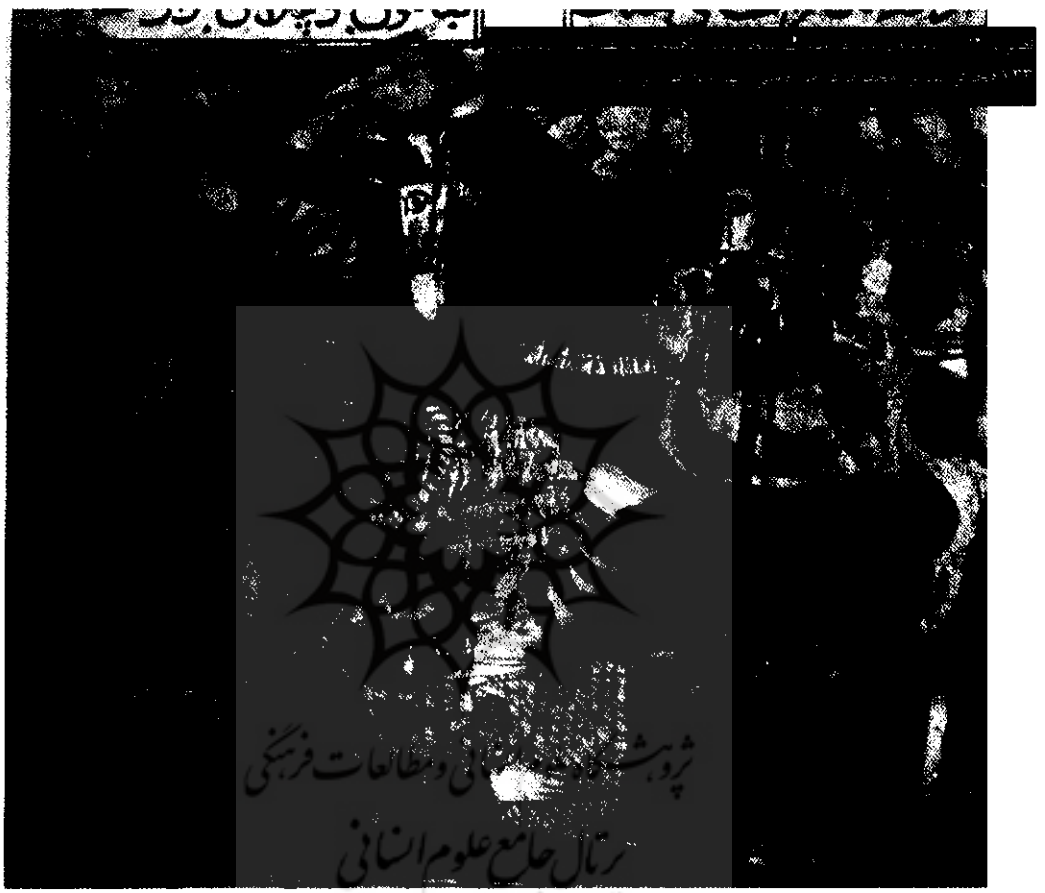
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

به‌نظر می‌رسد نقاش، کیخسرو را طبق رسمی کهن در هیأت پهلوان - شاهی با شخصیتی معنوی به تصویر می‌کشد که با حرکت از راست به چپ به‌عنوان استعاره‌ای از بازگشت، به ایران پای می‌گذارد.

کشته شدن شیده به‌دست شاه - پهلوان کیخسرو

بر طبق روایت شاهنامه، هنگامی که شاهی به جنگ تن به تن خوانده شود، پهلوانان خود را مسئول دانسته و شاه را از مبارزه برحذر می‌دارند، بدین‌سبب کمتر شاهی است که خود به مبارزه دست زند. کیخسرو از زمره شاهان بخش حماسی است که وارد مبارزه مستقیم با دشمن می‌شود و خود

سرنوشت پیکار را معلوم می‌دارد. او تنها شاهی است که بدون اسب پیکار می‌کند. (تصویر ۱۴)
در تصویر ۱۴، ترکیبی از دو رزم‌آور، دو ناظر انسانی در سمت چپ، و دو اسب در سمت راست را شاهدیم. از این دو مبارز یکی شکست خورده و خونین، در فرمی افقی بر زمین افتاده است، در حالی‌که دومی با دو زانو بر زمین نشسته دستی بر گلو دارد و دشنه‌ای را با دست دیگر آماده فرود آوردن می‌کند. او زره‌ای بر تن و کلاه‌خودی بر سر دارد.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر روایتی از مبارزه کیخسرو با شیده پسر افراسیاب است. این مبارزه پس از جنگ‌های تن به تن و پیروزی ایرانیان صورت می‌گیرد و شیده تنها فرزند باقی‌مانده افراسیاب، تقاضای جنگ با شاه ایران را می‌کند. به‌رغم مخالفت پهلوانان، کیخسرو تقاضای شیده را می‌پذیرد. جایی دور از سپاه می‌گزینند و هر کدام یک تن را برای فراز داشتن درفش و ترجمه سخنانشان با خود می‌برند. شیده خیلی زود می‌فهمد، حریف کیخسرو نیست، پس به فکر رفته و پیشنهاد جنگ پیاده به شاه می‌دهد تا شاه را عار آید و از جنگ با او رهایی پیدا کند. به‌رغم مخالفت پرچم‌دار کیخسرو، وی از اسب به زیر می‌آید و این رزم به یگانه رزم شاه پیاده در کل شاهنامه تبدیل می‌شود که همچون پهلوانی با حریف خود

کشتی می گیرد.

نقاش بیانی دقیق از لحظه کنش کیخسرو و مرگ شیده را تصویر کرده است:

«گرفتش به چپ گردن و راست پشت

برآورد و برزد زمین بر درشت

همه مهره پشت او همچو نی

شد از درد ریزان و بگسست پی

یکی تیغ از میان برکشید

سراسر دل نامور بردرید» [۴۱]

برخی از مفسرین شاهنامه، این نبرد را آغاز مبارزه میان «جادویی و دین»[۴۲] می‌دانند و کیخسرو را مظهر دین و شیده را نماد جادو می‌شمارند. چنان‌که نویسنده تاریخ طبری نیز شیده را «جادوگر»[۴۳] و حتی کیخسرو را در برابر نیرنگ‌های او بی‌تاب توصیف نموده است.

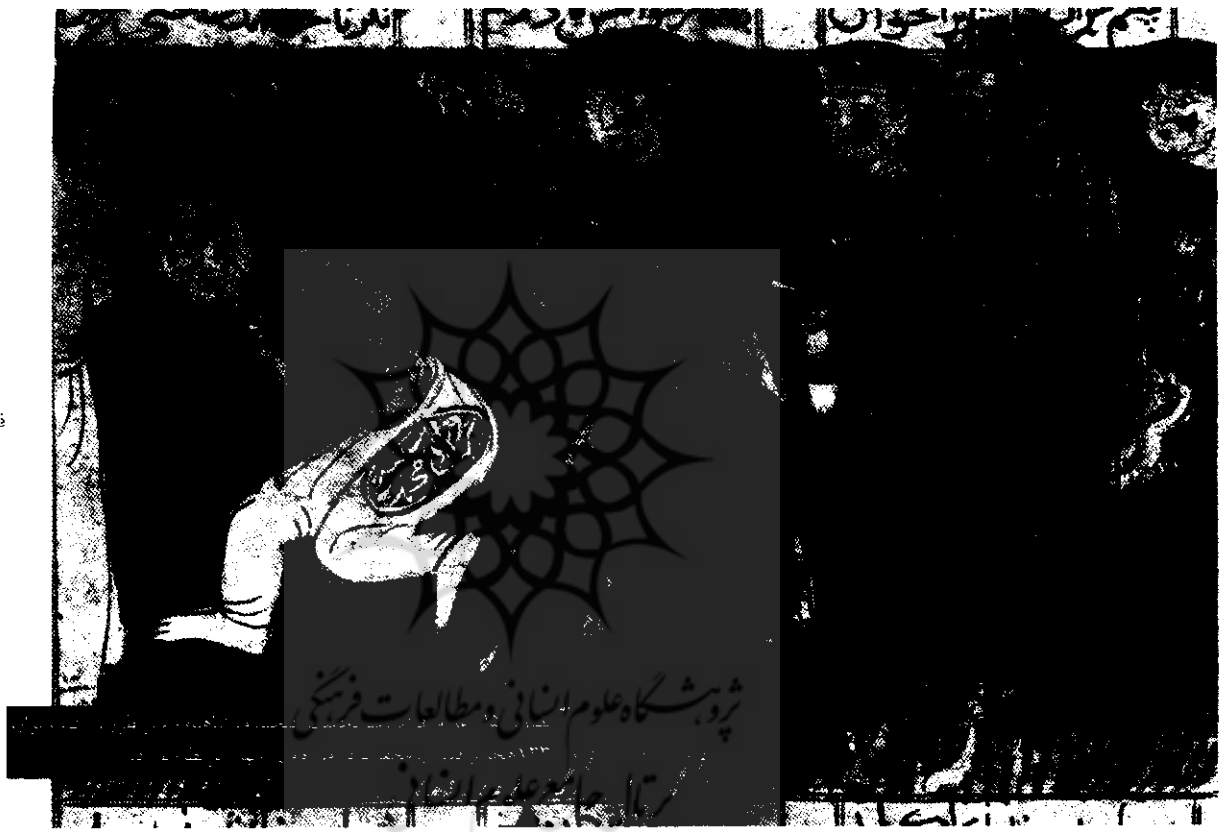
اما نکته جالب برای ما آن است که این تصویر از معدود تصاویر در تمامی شاهنامه است که شاه را همچون پهلوان و بدون هیچ نشان شاهی به تصویر می‌کشد و بر اهمیت پهلوانی می‌افزاید.

کمربستن کیخسرو شاه - پهلوان ایران بر اعدام افراسیاب

تفاوت اعتقادی دو نژاد، آخرین نبرد میان کیخسرو و افراسیاب را به نبردی آئینی و مذهبی تبدیل کرده است. گرچه کیخسرو در «اوستا و در ادبیات پهلوی از بزرگ‌ترین پهلوانان» شمرده شده، در کنار این توصیف «مقام مذهبی بزرگی نیز دارد و به‌تدریج در شمار جاویدان درآمده است.»[۴۴] بدین‌ترتیب تعقیب و گریز کیخسرو و افراسیاب از قالب کاملاً حماسی خارج و وارد حوزه اساطیر می‌شود. برای وارد شدن در این حوزه، لازم است دو شخصیت از قالب پیشین خود خارج شوند و از حال و هوای حماسی دور گردند. روایت فردوسی در تعقیب و گریز نهایی این دو نیروی متضاد، نقش پهلوانان را به مرور کم‌رنگ می‌کند. بدین‌ترتیب هم تمرکز بر نیروی کیخسرو بیشتر می‌شود و هم این جنگ از قالب جنگ‌های پیشین خارج می‌شود؛ طوری که کیخسرو برای دستیابی بر دشمنش به سفری پررمز و راز می‌رود. مأمن نهایی کیخسرو نه قصر است و نه دژ و یا اردوگاه جنگی. کیخسرو به همراه کیکاووس در آذرگشسب، مهم‌ترین آتشکده و عبادت‌گاه پارسیان به نیایش می‌نشیند و پناهگاه افراسیاب غاری است در دل کوه. چنان‌که به یاد داریم غارها در شاهنامه جایگاه دیوها است و این امکان خود به «بخشی تفکیک‌ناپذیر از هستی اساطیری» افراسیاب تبدیل می‌شود. همان‌گونه که «منطق اسطوره همه اشیاء و پدیده‌های متعلق به یک موجود اسطوره‌ای را همچون خود او و نماینده کارکرد او می‌شناسد.»[۴۵] بدین‌ترتیب یاری‌دهندگان کیخسرو نیز در این زمان، نه پهلوانان بلکه

موجودات اساطیری هستند. به روایت شاهنامه مردی از نژاد فریدون به‌نام هوم که عابدی گوشه‌نشین است، افراسیاب را از غارش بیرون رانده و به سمت دریاچه‌ای به‌نام «چیچست» می‌آورد.

این هوم (Haoma) همان گیاه مقدسی است که در غار دیو سپید با آن مواجه شدیم. گیاهی ایزدی که به نقل از مینوی خرد، می‌تواند «کالبد دیوان و دروجان و جادوگران و پریان را بشکند و نابود کند. دوردارنده مرگ است و زندگانی رزم‌آوران را به هنگام نبرد پاس می‌دارد.» این گیاه مقدس در سیر



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تکاملی اسطوره به «ایزدی تبدیل می‌شود که مستقیماً در شکستن و نابودی جادو سهیم است»[۴۶] و این‌چنین به کمک کیخسرو می‌آید تا قدرت مبارزه را به او عطا کند. با فرار افراسیاب به درون دریاچه چیچست باز مردی از ساحت اسطوره او را از آب می‌گیرد و به کیخسرو تسلیم می‌دارد و خود ناپدید می‌شود.

تصویر اعدام افراسیاب به‌دست کیخسرو، سومین تصویری است که در آن کیخسرو به قلم نقاش شاهنامه نقش شده است. (تصویر ۱۵)

مردی بلند قامت شمشیری را با دو دست بالای سر گرفته و آماده فرود آوردن بر افراسیاب نیمه برهنه

است که با دست‌ها و چشمانی بسته در انتظار مرگ به سر می‌برد. گرسیوز برادر وی نیز با دست‌های بسته و وضعیتی مشابه او، صحنه را می‌نگرد. پشت‌سر کیخسرو، شخصی سوار بر اسب و دو مرد پیاده ناظرین این واقعه هستند. تنه درخت فضا را به دو بخش تقسیم می‌کند. کیخسرو و افرادش در سمت راست و افراسیاب و گرسیوز در سمت چپ قرار گرفته‌اند. گویا نقاش برخلاف وجود رابطه خونی میان کیخسرو و افراسیاب و گرسیوز، به وضوح آنان را با تمهید تنه درخت از هم جدا ساخته تا هر پیوندی را میان آنان کتمان کند. به‌نظر می‌رسد همراهان کیخسرو، کیکاووس سوار بر اسب و گودرز و گیو باشند. قامت بلند کیخسرو، با کمی انحنا، هماهنگ با فرم منحنی درخت طراحی شده است. او تاج شاهی را بر سر دارد و چنان دست به شمشیر برده که ما را به یاد اسطوره نبرد ازلی شاه با شرّ می‌اندازد. چرا که او در این تصویر به قامت یک شاه تصویر شده که با تکرار دقیق نمونه‌های کهن، «خویشتن را در شرایط آغازین این سنت»[۴۷] قرار می‌دهد و وجودش با دست‌یافتن به این الگو و با سود جستن از این همانی میان خود و اسلافش وارد تصویر اسطوره‌ای شاه پهلوان می‌شود.

بدین‌ترتیب کیخسرو دست به عملی آئینی می‌زند که مقدمات آن در طی داستان چیده شده است، تا بزرگ‌ترین دشمن ایرانیان به‌دست شخصیتی با «مقام مذهبی بزرگ»[۴۸] و صاحب فر، از میان برداشته شود. روند داستان نشان از فرهنگ مسلط دوره ساسانی و آرمان اشرافی آن دارد که شاهی مذهبی پیروزی نهایی را فراچنگ آورد و شاید به همین دلیل رستم و «آنچه مربوط به حماسه پهلوانی است، در این آخرین نبرد دخالت نیافته چرا که آنها تبلور آرمان‌های قومی هستند» و نه «تجسم اندیشه‌های دینی».[۴۹] کیخسرو طی مراحل تعقیب افراسیاب چندین بار به درگاه یزدان دعا می‌کند، شرح دعاهای او در اوستا نیز آمده است. چنان که در یشت‌ها (یشت ۹ـ۳ـ ۲۱) می‌خوانیم: «از برای او، یل ممالک آریایی، استوار سازنده کشور، خسرو، روبه‌روی دریاچه ژرف و پهن چیچست، صد اسب، هزار گاو، ده هزار گوسفند قربانی و نیازکنان (چنین درخواست): این کامیابی را به من ده ای نیک، ای تواناترین در واسپ که من افراسیاب مجرم تورانی را روبه‌روی دریاچه چیچست ژرف و پهن بکشم...»[۵۰]

بر کمر کیخسرو شالی سفید به چشم می‌خورد که با قیاس لباس‌های شاهان این نسخه، امری استثنایی به‌نظر می‌رسد و به وضوح نشان از دلالتی جدید می‌کند.

در ادبیات ایرانی این اصطلاح به‌کار می‌رود: کمر به کاری بستن و آن زمانی است که شخصی به امر مهمی دست می‌زند و بر آن همت می‌گمارد. این اصطلاح در حقیقت ریشه در نمادپردازی دینی دارد که آئین زرتشتی به حساب می‌آید و نمونه خوبی از «امور دینی» است که با «اشیاء» مرتبط است. در این مراسم «هر زردشتی در هنگام تشرف آئینی به دین، کمر می‌بندد.» این رسم را «کستی بستن»[۵۱] نام نهاده‌اند. اما این شال اشاره‌ای ضمنی به نیروی پهلوانی کیخسرو نیز دارد، همان‌گونه که

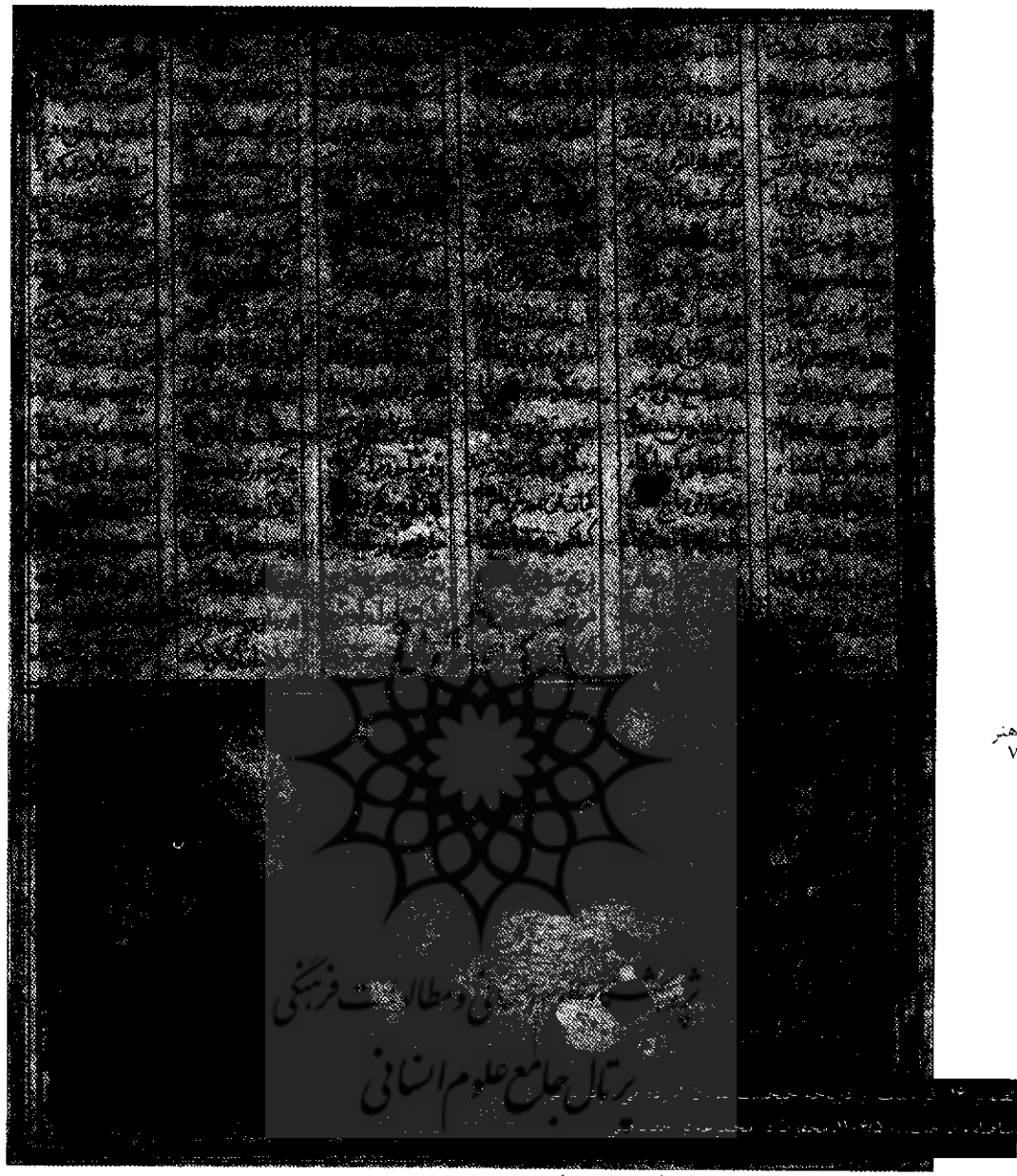
در تصاویر پیشین با ژستی پهلوانی رقیب خود را بر زمین زده بود و در چنین هیأتی نیز وارد ایران شده بود. گرچه تصویرگر به مفهوم اسطوره‌ای و آئینی این نبرد وفادار است، اما وجود این شال به رسمی از آئین پهلوانی نیز اشاره می‌کند. این مراسم «بستن کمربند و میان بستن بود که به آن مراسم «شد» می‌گفتند... این رسم یادگاری از کستی بستن زردشتیانست»[۵۲] و در شیراز آن زمان در میان فرقه‌ای به‌نام جوانمردان که گروندگان زیادی داشت، مراعات شده است.

اما در این سو، افراسیاب که نامش چنین معنایی دارد: «کسی که بسیار به هراس اندازد»[۵۳]، اکنون با دستی بسته، اسیر در پیشگاه کیخسروست و در انتظار فرجام است. او که در یکی از نخستین جنگ‌هایش با ایرانیان، اغریرث برادر خوش‌فکر و با ذکاوت خود را کشته، اکنون به‌خاطر برادری در دام افتاده است که نمونه‌ای کامل از غرایز سرکش و خشم کنترل نشده است و افراسیاب به مهر اوست که سر از دریا بیرون می‌آورد. در روایت فردوسی اشاره‌ای به بستن چشم‌های افراسیاب هنگام اسیر شدن نشده است و این نقش انتخاب نقاش است: چشمان افراسیاب با دستمالی سفید بسته شده که نمادی از «جهالت» و «ناتوانی در دیدن نور و راه راست»، «عدم بصیرت و بی‌منطقی»[۵۴] اوست.

از سوی دیگر افراسیاب همواره در پی به‌دست آوردن فرّ بود. فرّی که به «ایرانیان تعلق داشت.» شرح تلاش وی در زامیادیشت آمده است: «فرّ نیرومند کیانی، آن فرّ پیروز، زبردست، پرهیزکار، خردمند، سعید و چالاک را که از همه آفریدگان چیره‌دست‌تر است می‌ستاییم. که افراسیاب تورانی گنهکار در دریای وروکش (Kash _ Vouru) به جست‌وجوی آن برآمد. افراسیاب جامه از تن بیرون کرد و در جست‌وجوی این فرّ، فرّی که به ایرانیان و زرتشت متعلق است، به دریای وروکش فروجست و شناکنان به سوی او شتافت. اما فرّ، به تک برخاست و از دریای وروکش به دریاچه خسرو فروجست.» آنگاه افراسیاب چنین اندیشید: «من نتوانستم این فرّ را که به قوم ایرانی آنان که زاده‌اند و آنان که خواهند زاد، و بر زردشت پاک متعلق است، بربایم.»[۵۵]

فرّ در معروف‌ترین شکلش در متون داستانی و به روایت شخص فردوسی در هیأت پرنده ظهور می‌کند. چنان که در آغاز شاهنامه، در بخش اساطیری فرّ از جمشید به هیأت پرنده‌ای جدا می‌شود. با چنین ذهنیتی به‌نظر می‌رسد، پرنده‌ای که بالای سر افراسیاب بر درخت نقاشی شده، نمادی از فری است که او هرگز موفق به فراچنگ آوردنش نشد.

سوی دیگر درخت تک‌میوه‌ای بر فراز سر کیخسروست که دلالت بر به‌بار نشستن و باقی ماندنی است، مبنی بر «بی‌مرگی» کیخسرو. چنان‌که طبق فلسفه زندگی در آئین زرتشت: «روان را آغازی زمانی است، ولی اگر در پهنه زمینی تکاپوی خود، با شر بجنگد، بر زندگی همیشگی دست خواهد یافت». مضمون اسارت و نابودی افراسیاب در یکی از نسخ شاهنامه کوچک نیز که مقارن با همین



تاریخ است کار شده است. (تصویر ۱۶) مقایسه این دو تصویر، قیاسی است بین روایت حماسی منطبق بر برداشت‌های قومی چون مغول در شاهنامه کوچک، در برابر تصویری یادمانی، بی‌زمان، نمادین و اسطوره‌ای با بیان تلویحی و پنهان، در شاهنامه ۷۳۳.

سخن آخر

غیاب هرگونه تصویر از بخش اسطوره‌ای و اختصاص دادن ۳۴ مجلس از ۴۹ مجلس این نسخه به فصل

حماسی، نشان از اهمیت این بخش شاهنامه دارد، چنان‌که تمامی جنگ‌های تن‌به‌تن موسوم به ۱۲ رخ در فصل حماسی مصور شده است. به دنبال آن تأکید بر نمادهای پهلوانی چون مجسمه رستم، همچون حضور یک پهلوان نجات‌بخش که تنها در این شاهنامه انتخاب و مصور شده است و حضور مجالسی چون زانوزدن شاه با ژست پهلوانان و بستن شال یا کستی که نمادی برای فرقه جوانمردان در آن روزگار شیراز بوده، چهره این نسخه را بسیار متفاوت ساخته است. به‌طوری که محبوب‌ترین شاه شاهنامه، کیخسرو، همانند جدش فریدون تنها با هیات و نماد پهلوانی تصویر شده است. وی به‌عنوان تنها شاهی که پیاده به جنگ با هماوردش می‌رود، پس از رستم بیشترین تعداد تصاویر را در این شاهنامه به خود اختصاص می‌دهد.

بدین‌ترتیب نقاش یا نقاشان این نسخه با تأکید بر سیره پهلوانی و نمایش شاه پهلوانان کنش‌گر که خود مستقیماً به مبارزه با شرّ قد علم می‌کنند و هرگز بر تخت سلطنت و در زمان خوشی‌های شاهانه مصور نمی‌شوند، شاهنامه مذکور را به سوی پهلوان‌نامه‌ای حماسی سوق داده‌اند که رنگ و بوی آن زمان شهر شیراز را بازمی‌نماید. عدم حضور هرگونه تصویر روایی عاشقانه و سادگی و غیرتجملی بودن شاهنامه سن‌پطرزبورگ (یا ۷۳۳) این نسخه را چه در قیاس با شاهنامه‌های دوره‌های خلف خود و چه در مقایسه با نسخ شاهنامه کار شده در این شهر و در این مقطع زمانی متمایز می‌سازد تا حسی از حماسه و مبارزه را به دور از هر تفننی القا کند.

پی‌نوشت‌ها:

۱- رجوع کنید به کتاب: کالر، جاناتان (۱۳۷۹): دو سوسور، ترجمه کورش صفوی، تهران، نشر هرمس و سجودی، فرزان (۱۳۸۲): نشانه‌شناسی کاربردی، تهران، نشر قصه

۲- لوی اشتروس به مطالعه مفهوم اسطوره میان قبایل بدوی پرداخت. میشل فوکو با روشی ویژه در مطالعه تاریخ بر علت تغییرات مفاهیمی چون جنون در سیر تاریخ تمرکز کرد و رولان بارت مطالعاتش را به بررسی پدیده‌های فرهنگی چون مد و... اختصاص داد.

۳- آدمووا.ات، گیو زالیان. ل.ت، (۱۳۸۳): نگاره‌های شاهنامه، ترجمه زهره فیضی، تهران، نشر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، صفحه ۳۴

4- Simpson, Marianna shreve (2000), Persian Painting from mongol to qajar, By Robert hillenbrand, new york, London, Ib touris publishers, p.217.

5- Robenson. BW, Ernst. j Grube, G.M Meredith owns and R.W skelton, (1976): Islamec painting and Arts of the book, London, faber and faber.

6- qajar, p.43 Simpson, mariana shreve, (2000): Persian Painting from mongol to

7- Edinburgh Scottish art council, p.10 Hillenbrand, Robert, (1977): Imperial images in Persian painting,

۸- رابنسون، ب.و، (۱۳۷۶): هنر نگارگری ایران، ترجمه یعقوب آژند، تهران، نشر مولی، صفحه ۹

۹- آدامو وا. ا. ت، گیو زالیان، ل.ت، (۱۳۸۳): نگاره‌های شاهنامه، صفحه ۵۶

10- manuscript Simpson M.sh, (1971): illustration of an epic the earliest chahnama

11- Hillenbrand, Robert, (1994): the Art of saljuqs in Iran and Anatolia, California, Mazda publishers, p.96

12- Soudavar, Abolala, (1981): ART OF PERSIAN Courts, New york, Rizzoli, p.36

۱۳- غروی، مهدی. قدیمی‌ترین شاهنامه مصور جهان، مجله هنر و مردم، شماره ۱۳۵، صفحه ۴۱

14- Gray. B (1961): Persian painting, Geneva, p 77

15- Atil, E (1973): ceramics from the worlk of Islam, Washington, P. 98

16- Chirvani. A.S Melikian (1967): Trois manus crits de iran seldjoukid, Art Asiatiques xvl, p.4

17- Swietochowski, M.L. (1974): some aspects of Persian painter in relation to his texts, New york, p 129.30

18- Sims, Eleanor (2002): peerless images: persian painting and its sources, London, yale university press, p.68

۱۹- پاکباز، رویین، (۱۳۸۰): نقاشی ایران از دیرباز تاکنون، انتشارات زرین و سیمین، تهران، صفحه ۵۴

20- Titly, Norah, (1977): Persian painting fourteenth century, Mery publications, p.47

۲۱- اقبال، عباس، (۲۵۳۶): تاریخ مفصل ایران از استیلای مغول تا اعلان مشروطیت (جلد اول)، صفحه ۳۱۴

۲۲- آدمووا. ا. ت، گیو زالیان، ل.ت، (۱۳۸۳): نگاره‌های شاهنامه، صفحه ۶۹

۲۳- آیتی، عبدالمحمد (۱۳۴۶): تحریر تاریخ وصاف، تهران، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، صفحه ۲۶۱

۲۴- همان، صفحه ۱۲۷

۲۵- همان، صفحه ۱۰۷

۲۶- همان، صفحه ۱۲۴

۲۷- زرکوب، شیرازی، (۱۳۵۰): شیراز نامه، به کوشش دکتر اسماعیل واعظ جوادی، تهران، چاپ بنیاد فرهنگ ایران، صفحه ۱۱۰

۲۸- بهار، مهرداد؛ کسرائیان، نصرا، (۱۳۷۳): تخت جمشید، تهران، چاپ و صحافی چاپخانه سکه، صفحه ۱۸

۲۹- هینلز، جان، (۱۳۸۲): شناخت اساطیر ایران، ترجمه ژاله آموزگار، احمد تفضلی، تهران، نشر چشمه، صفحه ۷۰

۳۰- ثاقب‌فر، مرتضی، (۱۳۷۷): شاهنامه فردوسی و فلسفه تاریخ ایران، تهران، نشر قطره، صفحه ۲۷۱

۳۱- بهار، مهرداد، کسرائیان، نصرا، (۱۳۷۳): تخت جمشید، صفحه ۲۴

۳۲- ثاقب‌فر، مرتضی، (۱۳۷۷) شاهنامه فردوسی و فلسفه تاریخ ایران، صفحه ۲۷۳

۳۳- هینلز، جان، (۱۳۸۲): شناخت اساطیر ایران، صفحه ۱۵۵

۳۴- صفا، ذبیح‌ا، (۱۳۵۲): حماسه سرایی در ایران، تهران، چاپ امیرکبیر، صفحه ۴۴۵

۳۵- رهین، عظیم، (۲۵۳۶): ضحاک در شاهنامه، تهران، نشر پویش، صفحه ۱۳

۳۶- هینلز، جان، (۱۳۸۳): شناخت اساطیر ایران، صفحه ۱۲۲

۳۷- رضی، هاشم، (۱۳۸۰): اوستا (مهریشت یا یشت دهم)، صفحه ۳۸۳

۳۸- صفا ذبیح‌الله، (۱۳۵۴): نگاهی به تاریخ ایران، تهران، چاپ زر، صفحه ۵

۳۹- هینلز، جان، (۱۳۸۲): شناخت اساطیر ایران، صفحه ۱۹

۴۰- بهار، مهرداد و کسرائیان، نصرالله، (۱۳۷۳): تخت جمشید، صفحه ۱۵

۴۱- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۸۲): شاهنامه، تهران، نشر هرمس، صفحه ۷۶۷

۴۲- ثاقب‌فر، مرتضی، (۱۳۷۷): شاهنامه فردوسی و فلسفه تاریخ ایران، صفحه ۳۴۷

۴۳- طبری، ابوجعفر محمدبن جریر، (۱۳۵۱): تاریخ الرسل و الملوک (بخش اول) ترجمه صادق نشات، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، صفحه ۷۲

۴۴- صفا، ذبیح الله، (۱۳۵۲): حماسه‌سرایی در ایران، صفحه ۵۲۰

۴۵- مختاری، محمد، (۱۳۶۸): حماسه در رمز و راز ملی، تهران، نشر قطره، صفحه ۳۶۱

۴۶- همان، صفحه ۳۸۴

۴۷- واحد دوست، مهوش، (۱۳۷۹): نهادینه‌های اساطیری در شاهنامه فردوسی، صفحه ۲۰۶

۴۸- صفا، ذبیح الله، (۱۳۵۲): حماسه سرایی در ایران، صفحه ۵۲۰

۴۹- مختاری، محمد، (۱۳۵۲): حماسه در رمز و راز ملی، صفحه ۳۲۱

۵۰- سرخوش، کرتیس، (۱۳۷۳): اسطوره‌های ایرانی، صفحه ۳۲

۵۱- هینلز، جان، (۱۳۸۲): شناخت اساطیر ایران، صفحه ۱۷۴

۵۲- صفا، ذبیح الله، (۱۳۴۳): سرچشمه تصوف در ایران، تهران، چاپخانه مروی، صفحه ۱۴۹

۵۳- مختاری، محمد، (۱۳۶۸): حماسه در رمز و راز ملی، صفحه ۳۴۵

۵۴- کوپر، جی، سی، (۱۳۷۹): فرهنگ مصور نمادهای سنتی، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران، نشر فرشاد، صفحه ۳۶۱

۵۵- صفا، ذبیح الله، (۱۳۵۲): حماسه سرایی در ایران، صفحه ۱۱۸

۵۶- مختاری، محمد، (۱۳۶۸): حماسه در رمز و راز ملی، صفحه ۴۰۲

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی