

ویژگی های

ساختاری و تصویری

هفت خان رستم

در نگاره های سنتی ایران

غلامرضا حسینی

عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی

و احد علی آباد



۱	۱۰۰
۶۳	۵۶

غلامرضا حسینی

ویژگی های ساختاری و تصویری هفت خان رستم در نگاره های سنتی ایران



EAN: 9789641209





یادداشت مولف :

بی شک آنچه پایه و اساس نقاشی ایرانی بران استوار می باشد، ادبیات اصیل و پربافت ایرانی است. چه بسا آثار این تاثیر متقابل بر اهل ادب و هنر پوشیده نیست. اشعار شاعران بزرگ ایران زمین، از جمله شاهنامه فردوسی که آکنده از تصویر و موسیقی است از برجسته ترین منابع الهام هنرمند ایرانی می باشد. همواره نقاشان ایرانی تحت تاثیر اشعار حماسی شاهنامه تصاویر زیبایی را خلق نموده اند.

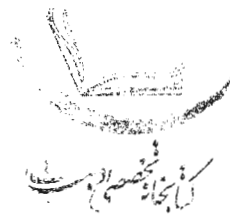
علاقه من به شخصیت های اسطوره ای که تاثیر آن در تابلوهای نقاشی ام نیز به چشم می خورد بر آنم داشت تا برای شناخت بهتر و بیشتر اساطیر، چگونگی نمود و حضورشان در ادبیات و نقاشی، همچنین استفاده آگاهانه آنها در تابلوهایم به مطالعه و تحقیق در نسخ ادبی و هنری بپردازم، که نتیجه آن به کتاب پیش رویتان منتهی گردید.

امیدوارم که مورد استفاده اهل ادب و هنر به خصوص دانشجویان رشته های هنر و ادبیات قرار گیرد.

غلامرضا حسینی

بسم الله الرحمن الرحيم

۷۲۷۲۸



بررسی و تحلیل

ویژگی های ساختاری و تصویری هفت خان رستم

در نگاره های سنتی ایران

غلامرضا حسنی

حسنى ، غلامرضا ، ۱۳۴۸ - ، گردآورنده
بررسى و تحليل ويژگى هاى ساختارى و تصويرى هفت خان رستم
در نگاره هاى سنتى ايران / تاليف غلامرضا حسنى ،
گركان: مختومقلى فراغى ، ۱۳۸۵.

۴۲۰۰۰ ريال ISBN: ۹۶۴-۵۰۸-۱۲۰-۳

فهرست نويسى بر اساس اطلاعات فييا.

۱. فردوسى ، ابوالقاسم ، ۳۲۹- ۴۱۶- شاهنامه -- هفت خان رستم - نقاشيها ، مينياتورها و غيره .
۲. فردوسى ، ابوالقاسم ، ۳۲۹- ۴۱۶- شاهنامه -- نقاشيها ، مينياتورها و غيره .
۳. فردوسى ، ابوالقاسم ، ۳۲۹- ۴۱۶- شاهنامه -- هفت خان رستم - تصويرها .
۴. فردوسى ، ابوالقاسم ، ۳۲۹- ۴۱۶- شاهنامه -- تصويرها .
۵. نقاشى قهوه خانه اى - ايران - زمينه و موضوع .
۶. نقاشى روى كاشى - ايران - زمينه و موضوع .

۷۴۵ / ۶۷۰۹۵۵

ND ۳۳۹۹ / ۴ ف

۳۵۸۰۶-۸۵م

کتابخانه ملي ايران

نام اثر: بررسى و تحليل ويژگى هاى ساختارى و تصويرى هفت خان رستم در نگاره هاى سنتى ايران

صاحب اثر: غلامرضا حسنى

ناشر: دانشگاه آزاد اسلامى - واحد على آباد كتول

چاپ: انتشارات مختومقلى فراغى

نوبت چاپ: اول - پاييز ۱۳۸۵

تيراژ: ۱۰۰۰

قطع: وزيرى

قيمت: ۴۲۰۰ تومان

شابک ۳-۱۲۰-۵۰۸-۹۶۴

حق چاپ محفوظ است

تقديم به شيفتگان فرهنگ، ادب و هنر
ايران زمين

فهرست	صفحه
چکیده	۱
مقدمه	۳
بخش اول : «شاهنامه فردوسی و ساختار آن»	۷ - ۹۷
فصل اول : شاهنامه فردوسی	۸ - ۲۰
نگارش شاهنامه :	۸
خداینامه منبع اصلی شاهنامه	۹
شاهنامه ، کتاب شاهان	۱۳
فردوسی آزاده فرهنگ دوست	۱۳
اهمیت و عظمت شاهنامه	۱۴
محتویات شاهنامه	۱۷
نظر هانری ماسه درباره شاهنامه	۱۸
شاهنامه از دیدگاه غفور اوف	۱۹
فصل دوم : حماسه	۲۱ - ۴۰
حماسه و مفهوم آن	۲۱
گذار از حماسه پهلوانی به حماسه عرفانی	۲۳
عرفانی ایرانی و نشانه‌های آن در شاهنامه	۲۴
ارتباط عرفان با حماسه	۲۵

۲۷	مقایسه تراژدی و حماسه.....
۲۸	منشاء حماسه ملی
۳۱	حماسه‌های اساطیری و پهلوانی.....
۳۱	تاثیر فردوسی بر گردآوری اشعار حماسی
۳۲	شاهنامه یک اثر حماسی.....
۳۴	فضیلت شاهنامه بر دیگر آثار حماسی جهان.....
۳۵	مبالغه در شاهنامه.....
۳۶	زمان و مکان در منظومه حماسی.....
۳۶	شاهنامه ، حماسه اساطیری یا ارزش تاریخی.....
۳۸	آهنگ پهلوانی منظومه حماسی.....
۳۸	دیگر خصائص شاهنامه
۴۱-۵۱	فصل سوم : «اسطوره».....
۴۱	اسطوره تعریف :
۴۴	اسطوره در ایران.....
۴۶	مرز اسطوره و افسانه
۴۷	موجودات افسانه‌ای و اساطیری در شاهنامه
۵۰	تصویر اسطوره‌ها در نقاشی
۵۱	سرانجام اسطوره‌ها و افسانه
۵۲-۶۸	فصل چهارم : «رستم برحسته‌ترین پهلوان شاهنامه».....

۵۲.....	دوره‌های شاهنامه
۵۳.....	ویژگی شاهنامه در صحنه‌های پهلوانی
۵۴.....	پهلوانان شاهنامه
۵۵.....	پهلوانان سیستان
۵۵.....	رستم
۵۸.....	کودکی و نوجوانی
۵۸.....	انتخاب اسب رستم
۵۹.....	رستم چگونه مردی است؟
۶۵.....	قهرمان از نگاه فردوسی
۶۹ - ۸۶.....	فصل پنجم: «هفت خان»
۷۵.....	«خان اول»
۷۶.....	«خان دوم»
۷۸.....	«خان سوم»
۸۰.....	«خان چهارم»
۸۱.....	«خان پنجم»
۸۴.....	«خان ششم»
۸۴.....	«خان هفتم»
۸۷ - ۱۰۱.....	فصل ششم: ویژگی‌های تصویری شاهنامه
۸۷.....	توصیف، تصویر، خیال

۹۳.....	ابزار وصف در شاهنامه
۹۴.....	دنیای رنگ‌ها در تصاویر شاهنامه
۹۴.....	تصاویر مجرد
۹۶.....	منابع تصاویر در شاهنامه
۹۷.....	قدیمی‌ترین نقاشی‌های دیواری به جای مانده از شاهنامه
۱۰۲.....	بخش دوم : «تأثیر ادبیات در نگارگری»
۱۰۳ - ۱۱۰.....	فصل اول : صورنگاری اولین شاهنامه
۱۰۳.....	نقش سلطان محمود
۱۰۴.....	غزنویان آغازگر صورنگاری در ایران
۱۰۶.....	شاهنامه خط فردوسی
۱۰۹.....	تصویر سازی برای حماسه ملی
۱۱۰.....	قدیمی‌ترین نسخه شاهنامه
۱۱۱ - ۱۲۴.....	فصل دوم : «ویژگی‌های نگارگری ایرانی»
۱۱۵.....	نگارگری نسخ خطی و تلفیق سنت‌ها
۱۱۸.....	جمعیت خاطر هنرمند ایرانی
۱۲۱.....	دو بعد مینیاتور
۱۲۵ - ۱۸۴.....	فصل سوم : «نگارگری و ارتباط آن با کتب ادبی»
۱۲۷.....	تصویر گری در شعر
۱۲۹.....	شاهنامه و تأثیر آن بر نگارگری

شاهنامه منبع الهام هنرمندان	۱۳۶
تأثیر شاهنامه در خطاطان و مذهبان ایران	۱۳۸
نخستین آثار مصور سازی شده شاهنامه	۱۳۸
بخش سوم «بررسی مکاتب و آثار باقی مانده از هفت خان	
رستم در نگاره‌های سنتی»	۱۸۳-۲۵۷
فصل اول : نگارگری ایران بعد از اسلام	۱۸۴-۳۳۶
مکتب سلجوقی	۱۸۴
مکتب تبریز (مغول)	۱۸۶
شاهنامه دموت	۱۹۲
مکتب شیراز	۱۹۸
شاهنامه سلطان ابراهیم	۲۰۲
مکتب هرات	۲۰۵
شاهنامه بایسنغری	۲۰۸
مکتب بخارا	۲۱۳
مکتب صفوی «تبریز»	۲۱۶
مکتب قزوین	۲۲۵
مکتب اصفهان	۲۲۹
مکتب زند و قاجار	۲۳۲
فصل دوم : نقاشی روی کاشی	۲۳۷-۲۴۹

فصل سوم : نقاشی قهوه خانه‌ای	۲۵۰ - ۲۵۷
نتیجه گیری	۲۵۸
فهرست منابع	۲۵۹
فهرست منابع خارجی	۲۶۶
فهرست تصاویر	۲۶۷

چکیده

ارتباط ادب و هنر ایرانی سابقه‌ای دیرینه دارد. پایه و اساس نگارگری بر مبنای ادبیات غنی و پر مایه ایرانی نهاده شده است. کتب اشعار شاعران بزرگ این سرزمین، خصوصاً شاهنامه حماسی فردوسی که سراسر آکنده از توصیفات زیبا و پر قدرت این حماسه سرای بزرگ می‌باشد، آمیختگی این اشعار با تصویر و موسیقی که در کلمات مصور و آهنگین آن گویای تخیل و تصور دقیق فردوسی است، خود به خود این اثر ماندگار را ماندگارتر می‌کند. بی‌علت نیست که ما در تمامی ادوار و مکاتب هنری ایران آثاری را در زمینه داستان‌ها و حماسه‌های شاهنامه مشاهده می‌کنیم. در این کتاب سعی شده است به این ارتباط پرداخته و در دو بخش ادبی و هنری مورد بحث و بررسی قرار گیرد. با توجه به اینکه بحث اصلی درباره «هفت خان رستم» می‌باشد. بعد از معرفی شاهنامه، صحبت را به بررسی حماسه و اسطوره (به علت حماسی بودن هفت خان و شخصیت اسطوره‌ای رستم) کشانیده و سپس به بیان چگونگی حماسه هفت خان رستم پرداخته و در انتهای این بخش ویژگی‌های تصویری شاهنامه مورد بررسی اجمالی قرار داده شده است. در بخش دوم کتاب با مقدمه صورنگاری اولین شاهنامه‌ها به ویژگی‌های نگارگری ایرانی و ارتباط آن با ادبیات پرداخته، و بالاخره در انتها، در سه بخش به بررسی مکاتب هنر ایران یعنی مصور سازی شاهنامه، نقاشی روی کاشی، نقاشی

قهوه‌خانه‌ای و تحلیل تعدادی از آثار باقی مانده پرداخته و سرانجام با آوردن تصاویر موجود نتیجه‌گیری شده است.

در بحث تحلیل آثار، در بعضی موارد با توجه به مفصل بودن توضیح و تفسیر هر مکتب و ارتباط تحلیل‌های کلی آن با تفسیر تصویر از اضافه‌گویی در تحلیل شخصی درباره برخی از تصاویر خودداری شده است.

بر خود لازم می‌دانم از راهنمایی‌های استاد فرزانه آقای سید مهدی حسینی که از فرهیختگان و فرزندگان در عرصه هنر معاصر و شیفته هنر ناب ایرانی می‌باشند تشکر و قدردانی نمایم.

غلامرضا حسینی

مقدمه

کتابی که پیش رو دارید شامل سه بخش می‌باشد که بخش اول آن مربوط به معرفی شاهنامه و ویژگی‌های آن و همچنین داستان «هفت خان رستم» است. در بخش دوم به صورنگاری اولین شاهنامه، ویژگی‌های نگارگری و ارتباط آن با ادبیات پرداخته‌ام. موضوع اصلی کتاب یعنی تجزیه و تحلیل آثار باقی مانده از هفت خان در مکاتب مختلف بخش پایانی کتاب را تشکیل می‌دهد.

هدف از انتخاب موضوع فوق را به همراه پاره‌ای از مشکلات که با آن روبرو بوده‌ام، تحت عنوان «کلیات تحقیق» به جای مقدمه آورده‌ام تا قضاوت در مورد این کتاب را آسان‌تر سازد.

کلیات تحقیق

۱- فرضیه: تاثیر شاهنامه فردوسی بر نقاشی ایرانی تاثیر شگرف و غیر قابل انکار بوده و توانسته است در تمامی دوره‌ها و مکاتب هنری مورد توجه هنرمندان قرار گیرد. حمایت اغلب سلاطین، خصوصاً در دوره تیموری، باعث توجه بیشتری به هنر نگارگری شده و آثار ماندگاری از این دوره و سایر دوره‌ها بر جای مانده است. رشد و پویایی نقاشی چه از نوع مصور سازی کتاب یا نقاشی روی کاشی و یا نقاشی قهوه خانه‌ای در اثر نفوذ ادبیات، بی‌هیچ تردیدی قابل پذیرش و احترام

است. گرچه بعد از نفوذ هنر غرب متاسفانه شاهد از هم پاشیدگی، کم رنگ شدن و دگرگونی کامل نقاشی ایرانی بوده و هستیم.

۲- ضرورت انجام تحقیق: با توجه به تاثیر و تاثر شاهنامه و نقاشی در یکدیگر، شناخت جنبه‌های این تاثیر و تحقیق درباره آثار باقی مانده از «هفت خان رستم در نگاره‌های سنتی» جهت شناساندن تعدادی از آثار به محققین و پژوهشگران نقاشی از ضروریات انجام این تحقیق است.

۳- قلمرو تحقیق: همان گونه که ذکر شد و از عنوان کتاب نیز پیداست بعد از اینکه به معرفی شاهنامه و ویژگی‌هایی از آن که مربوط به «هفت خان رستم» می‌باشد، اشاره گردیده، مهمترین بخش کتاب یعنی بررسی و تحلیل آثار در سه شیوه نقاشی ایرانی آورده شده است.

۴- مشکلات و محدودیت‌های تحقیق: با توجه به اینکه این تحقیق در حیطه بررسی آثار باقی مانده از هفت خان رستم در نگاره‌های سنتی ایران می‌باشد، در هر دو بخش ادبی و هنری کتاب با مشکلاتی روبرو بودم. در بخش ادبی با توجه به گستردگی شاهنامه لازم بود تا با مراجعه به منابع متعدد و فراوانی که بعضاً جنبه تکراری نیز پیدا می‌کرد به یک شناخت درست و حداقل قابل درک دست پیدا کرده تا بتوان در بخش هنری از آن به نحو مطلوب استفاده کرد، که البته این بخش خود تلاش و پیگیری یک کتاب مجزا را می‌طلبد. در بخش هنری نیز ضرورت داشت تا علاوه بر شناخت دقیق و عمیق نسبت به تمامی مکاتب، شاهنامه‌های

موجود را ردیابی کرده و به دنبال آثار موجود از هفت خان در آنها باشم ، که البته فقط در مورد سه خان از هفت خان زستم آثاری باقی مانده است. با توجه به اینکه منابع فارسی موجود در این باره بسیار تکراری ، کلیشه‌ای و اغلب مکتوبات فارسی نیز کپی ناقص و یا تکرار آثار ترجمه شده محققین و هنر شناسان غربی می‌باشد ، همچنین عدم دسترسی به تصویر تمامی آثار سردرگمی و رنج فراوانی را بوجود آورده ، ولی بهتر تقدیر سعی شده است با بهره‌جویی از منابع ترجمه شده و فارسی و بعضاً با ترجمه متون بعضی از کتب آنچه را که در پیش رو دارید مهیا نموده ، که البته خالی از نقص نیست.

مشکل عمده دیگر در مورد بعضی از آثاری است که به صورت سیاه و سفید چاپ گردیده ، لذا بررسی و تحلیل این آثار مثلاً در مورد رنگ آنها ، با توجه به ویژگی‌های مکتب مورد نظر (و البته با احتیاط و کمی تردید) مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است.

۵- تعاریف و اصطلاحات : شاید لازم بود که در بعضی موارد به تعریف و معانی واژگان خاص پرداخته شود که این خود منجر به یک مثنوی هفت من کاغذ می‌شد. چه بسا که هنوز بزرگترین هنر شناسان بر سر تعریف کلمه هنر با هم اختلاف دارند. اما مشکل عمده‌ای که در این کتاب دامن گیر شده عبارت از مترادف معنی واژه مینیاتور بود. هنوز کلمه مینیاتور که ساخته و پرداخته مستشرقان غربی است کاربرد دارد. نقاشی

ایرانی شاید معادل دیگر این واژه باشد. در حالی که مینیاتور به هر چیز کوچکی اطلاق می‌شود. واژگانی مانند نگارگری و خرده نگاری که اخیراً توسط بعضی از محققان و پژوهش‌گران به کار برده شده شاید به جای حل مشکل موضوع را پیچیده‌تر کرده است. به هر حال در کتاب موجود گاهی واژه مینیاتور، گاهی واژه نقاشی و گاهی نیز واژه نگارگری به چشم می‌خورد، و این به خاطر لطمه نزدن به مطلبی است که نقل قول می‌باشد.

مشکل دیگر در نوع نگارش کلمه «خان» است که بعضی از نویسندگان و ادبا این واژه را به صورت «خوان» و بعضی دیگر از جمله دکتر محمد جعفر محجوب به صورت «خان» آورده‌اند که صورت اخیر با توجه به توضیحاتی که قبل از ذکر داستان «هفت خان رستم» آورده شده این شبهه را برطرف می‌کند.

بالاخره و به خاطر اینکه در مورد نظر محققان و هنرشناسان بی‌طرف باقی بمانم و ناشیانه از کسی پیروی نکنم و خود نیز مشکلی بر این مشکل نیفزایم، سعی نموده‌ام نظر نویسندگان و محققان را همان گونه که بوده است در کتاب بیاورم و دخل و تصرفی در نظریات ایشان نداشته باشم. لذا با همین توضیحات مشکل مزبور را حل شده می‌یابم.

بخش اول :
«شاهنامه فردوسی و ساختار آن»

- فصل اول : شاهنامه فردوسی
- فصل دوم : حماسه
- فصل سوم : اسطوره
- فصل چهارم : رستم برجسته‌ترین پهلوان شاهنامه
- فصل پنجم : هفت خان
- فصل ششم : ویژگی‌های تصویری شاهنامه

فصل اول : شاهنامه فردوسی

نگارش شاهنامه :

بزرگ‌ترین منظومه حماسی و تاریخی ایران شاهنامه فردوسی است که در شمار عظیم‌ترین و زیباترین آثار حماسی ملل عالم است.^۱ استاد ابوالقاسم منصور (حسن ؟ احمد؟) بن حسن (احمد ؟ علی ؟ الحق؟) بن (شرفشاه؟)^۲ مشهور به فردوسی شاعر بزرگ و مفلق قرن چهارم و پنجم هجریست که در حدود سال ۳۲۹ در قریه «باژ» از قراء طایران طوس میان خانواده‌ای از دهقانان متولد شد که ثروت و ضیاع موروث داشتند^۳ ... ما نام فردوسی را در واژه نامه بروک هاس (Brock-haus) تا دایره المعارف

^۱ - صفا، دکتر ذبیح ...، حماسه سرایی در ایران، موسسه مطبوعاتی امیرکبیر، تهران ۱۳۳۳، صفحه ۱۷۱.

^۲ - چنانکه ملاحظه می‌کنید نام و نسب فردوسی کاملاً مشکوک و نامعلوم است و جز درباب کنیه و تخلص او نمی‌توان نظر قاطعی اظهار کرد و اسم و نسبی که ما در متن انتخاب کرده‌ایم یعنی منصوربن حسن ترتیبی است که در ترجمه البنداری که در سال ۶۲۰ صورت گرفته آمده است و نام جد فردوسی را دولتشاه سمرقندی شرفشاه یاد کرده. اما در باب کنیه (ابوالقاسم) و شهرت شاعر به فردوسی تردیدی نیست و او خود شهرت خویش را در شاهنامه چندبار به همین صورت یاد کرده است.

^۳ - منبع ۱، صفحات ۱۷۲ و ۱۷۳

اسلامی (Encyclopaedia of Islam) به گونه‌های زیادی مانند : Firdausi ، Ferdausi ، Firdousi ، Firdsowsi ، Ferdosi می‌یابیم.^۱

در دوره جوانی فردوسی ، دقیقی کشته شد (۳۶۸ یا ۳۶۹ هجری). این شاعر چند سالی پیش از وفات شروع به نظم شاهنامه ابومنصوری کرده بود ولی هنوز بیش از هزار بیت ناگفته مقتول شد و کار بزرگ وی ناتمام ماند. فردوسی دنباله کار او را به فحواى اشعار خود گرفت و در حدود ۳۷۰-۳۷۱ یعنی چهل و یک سالگی خود شروع به نظم شاهنامه کرد و در حدود ۴۰۱-۴۰۲ یعنی تقریباً پس از سی و یک و یا سی و دو سال آن را کاملاً به پایان برد و اجزاء پراکنده داستان‌های خود را نسق و ترتیبی داد و بنام امین الملّه و یمن الدوله ابوالقاسم محمود بن ناصرالدین سبکتکین غزنوی (۳۸۷-۴۲۱ هجری)^۲.

خداینامه منبع اصلی شاهنامه :

شاهنامه فردوسی بنا به عقیده مشهور و بنابر آنچه از مقدمه‌های آن بر می‌آید چه مقدمه قدیم و چه مقدمه جدید مبتنی است بر شاهنامه ابومنصوری که در اواسط قرن چهارم هجری به فرمان ابومنصور عبدالرزاق طوسی از نامه‌های کهن ایرانی گردآوری شده است و ماخذ

۱- کرى ولش ، استوارت ، «نگارگرى نسخ خطى در ايران» ، مترجم : سيد محمد طريقى ، فصلنامه هنر ، شماره ۳۰ ، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامى ، تهران ، زمستان ۷۴ بهار ۷۵ ، صفحه ۱۰۴
۲- صفا، ذبیح ... ، حماسه سرایی در ایران ، موسسه مطبوعاتی امیر کبیر ، تهران ۱۳۳۳ ، صفحه ۱۷۴

اصلی شاهنامه ابومنصور هم کتاب «خداینامه» بوده است که در اواخر دوره ساسانی تدوین شده و عبارت بوده از داستان‌های ملی و حوادث تاریخی آن از قدیم‌ترین زمان‌ها که هنوز شکل تاریخی به خود نگرفته بود و داستان‌ها سینه به سینه نقل می‌شدند تا دورانی که جنبه تاریخی به خود گرفته و وقایع ثبت و ضبط می‌شده‌اند و این کتاب مهم‌ترین مأخذی بوده است که درباره تاریخ عمومی ایران و بعضی از سرزمین‌های تابع آن در زبان پهلوی و ادبیات ملی ساسانی وجود داشته است.^۱

کتاب «خداینامه» پس از غلبه اعراب و انتشار اسلام در ایران از دو طریق مستقل و جدا از هم به عالم اسلام و ایران راه یافت. یکی بوسیله ترجمه عربی آن که در نیمه اول قرن دوم هجری به عمل آمد و دیگری بوسیله ترجمه فارسی آن که خیلی پس از این تاریخ و احتمالاً در قرن چهارم صورت گرفته است. ترجمه آن در عربی بنام «سیرالملوک» یا «سیرالملوک الفرس» خوانده شد و در فارسی بنام شاهنامه معروف گردید که قبل از فردوسی هم کسان دیگری در صدد جمع یا نظم آن بوده‌اند و کم و بیش آثاری هم به نثر یا به نظم در این زمینه بوجود آورده‌اند ولی عظمت شاهنامه فردوسی همه آنها را به دست فراموشی سپرد.^۲ چون «خداینامه» ... از زمانهای قدیم سینه به سینه نقل شده است، در هر

۱- محمدی، دکتر محمد، «شاهنامه فردوسی و تاجنامه‌های ساسانی»، هنر و مردم، شماره‌های ۱۵۳ و ۱۵۴، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، تهران ۱۳۵۴، صفحه ۱۰

۲- همان مأخذ همان صفحه

دوره‌ای چیزی به آن اضافه گردیده است و پندها و اندرزها و خلاصه تعلیماتی متناسب با روحیه قوم ایرانی را در بر گرفته است و سرانجام به دست فردوسی نوعی حیات مجدد یافته است و قصه‌های خداینامه در شاهنامه توانست بیانی دلنشین و ماندنی داشته باشد، به نحوی که اگر به این کتاب در قالب شاهنامه به شعر در نیامده بود، نمی‌توانست تاثیری بدین وسعت در تفکر ایرانی از خود بجای گذارد، زیرا زبان خداینامه زبان موثری نبود.^۱

فردوسی در بسیاری از جای‌های شاهنامه به یک کتاب به نام‌های: *نامه خسروی، نامه خسروان، نامه پهلوی، نامه شهریار، نامه باستان، نامه رستان، نامه شاهوار و یا مطلق «نامه»* اشاره کرده است... این اشارات همه راجع است به شاهنامه ابومنصوری که فردوسی مدتی در جستجوی آن رنج برده و سرانجام به همت یکی از دوستان بر آن دست یافت و از روی آن به سرودن شاهنامه خود قیام کرد.^۲ فردوسی راوی آن (شاهنامه) را پیری معرفی می‌نماید و این راوی پیر یقیناً یکی از آن سالخوردگانی است که ابومنصور به نوشتن شاهنامه گماشته بود و فردوسی یکی دو جای دیگر نیز از ایشان یا یکی از آحاد آنان به پیری یاد کرد مانند ماخ هروی

۱- بداغی، ذبیح‌ا... «ارزشهای حماسی شاهنامه» (گفتگویی با دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن)، هنر و مردم، شماره ۱۳۸، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، تهران ۱۳۵۳، صفحه ۲۲.

۲- صفا، ذبیح‌ا...، حماسه سرایی در ایران، موسسه انتشاراتی امیر کبیر، تهران ۱۳۳۳، صفحه ۲۰۴

که نام او را به عنوان پیر خراسان در منظومه خود آورد ... در باب این

راوی پیر فردوسی چنین می گوید :

چه گفت آن سراینده سالخورد چو اندرز نوشیروان یاد کرد

سخنهای هر رمز چون شد ببن یکی نوپی افکند موبد سخن^۱

^۱ - همان مأخذ ، صفحه ۲۰۵

شاهنامه ، کتاب شاهان

شاهنامه یا کتاب شاهان که فردوسی تقریباً در ۵۰۰۰۰ بیت آن را تصنیف کرده است ، اثری حماسی است که اسطوره‌ها ، افسانه‌ها ، و تاریخ ایران پیش از اسلام را توصیف می‌کند. شاهنامه نه تنها یک اثر ادبی فوق العاده مهم به شمار می‌آید ، بلکه منبع ارزشمندی از اطلاعات درباره سنت‌ها ، آداب و رسوم ، و فرهنگ عامیانه ایران پیش از اسلام است.^۱ شاهنامه اثری است پر محتوی و ژرف که تاریخ ایران از نخستین اساطیر تا فروپاشی دولت ساسانی را به تصویر در آورده است. فردوسی با بهره‌گیری از برخی شواهد تاریخی و گزارش‌های شفاهی ، افسانه‌ها و حقایق ، اساطیر و تاریخ زمان ، رفتارهای دراماتیک و برخوردهای شخصی به آفرینش این اثر دست زده است. این کتاب سهم به سزایی در پیشرفت ادبیات فارسی برعهده داشته است.^۲

فردوسی آزاده فرهنگ دوست

حکیم ابوالقاسم فردوسی بی گمان بزرگ‌ترین سخن سرای ملی ایران و نخستین شاعر شیعه مذهب زبان فارسی است ، که دو رکن قومیت

۱- کرتیس ، وستاسرخوش ، اسطوره‌های ایرانی ، ترجمه : عباس مخبر ، نشر مرکز ، تهران ۱۳۷۶ ، صفحه ۳۳

۲- کری ولش ، استوارت ، نگارگری نسخ خطی در ایران ، ترجمه : سید محمد طریقی ، فصلنامه هنر ، شماره ۳۰ ، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ، زمستان ۷۴ ، بهار ۷۵ ، صفحه ۱۲۶

و اعتقاد را به عنوان اساس جهان بینی خویش استوار نگه داشته و بدون آنکه زیربار وفاداری و تضیقات عقیده‌ها پشت خم کند و با گذشتن از اصول فکری خود به زندگی برخوردار و جاه طلبانه تن بدهد، تا پایان عمر بر آن پای فشرده است. این آزادگی و آزاد فکری که شاعر بزرگ خراسان از فرهنگ کهن و مکتب برحق خویش، به میراث برده، به گونه‌ای در وجود او راسخ و استوار گشته است، که هر آزاده منصفی را به تعظیم وامی‌دارد، بگذریم از این کتاب عظیم شاهنامه به رغم برخی ساده‌اندیشان که آن را تنها کتاب شاهان و افسانه‌های موهوم می‌پندارند، گنجینه‌ای است از اصول اخلاقی و فلسفی و فکری و تمثیل‌ها و داستان‌ها عبرت انگیز و غیرت بار و مشتمل بر همه وجوه معارف قومی، که آدمی را در برابر تجاوز و نامردی و بیداد، بیدار و مجهز می‌کند و روح غیرتمندی و آزادگی و شرافت انسانی را در او می‌دمد.^۱

اهمیت و عظمت شاهنامه

عظمت شاهنامه فردوسی و رواج اشعار و نسخ آن در سراسر ایران زمین، موجب شد که داستان‌های آن دهان به دهان بر سر هر کوی و بازاری نقل شود و عارف و عامی به یاد روزگار پرشکوه ایران پیش از

^۱ - یاحقی، دکتر محمد جعفر، بهین نامه باستان، موسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی، مشهد ۱۳۶۹، صفحه پنج (سخن ناشر)

اسلام ، ان قصص حماسی را به خاطر سپارند و شاهنامه تنها کتاب ملی ایرانیان به شمار می آید.^۱

تکرار این داستان‌های شرف انگیز و مرد پرور که از روح بزرگ منش و افتخار آفرین دهقان طوس حکیم ابوالقاسم فردوسی سرچشمه گرفته بود نه تنها ، باعث تحریک حس غرور ایرانیان در احیای روح میهن پرستی ایشان در برابر تازیان و ترکان شد ، بلکه در دیگر شئون اخلاقی و تخیلات عالی انسانی آن قوم نیز اثر گذاشت.^۲

شاهنامه آیت فصاحت و بلاغت و کتاب گویای سنت مردم ایران و آئینه تمام نمای معرفت و دانش است. این کتاب عزیز حاوی افکار و مضامین گوناگون حماسی و غزلی و حکمی و از لحاظ مفردات و ترکیبات فارسی و سبک سخن سرایی ، شامل بلندترین و عالی‌ترین و زیباترین و شیواترین سخنان منظوم فارسی است.^۳

شاهنامه فردوسی بزرگ‌ترین کتاب فارسی است که در سراسر جهان مورد توجه و اعتنا شده است و مهم‌ترین دلیل این مدعی ترجمه‌های متعددی است که به زبان‌های مختلف از این اثر نفیس صورت

^۱ - مشکور ، دکتر محمد جواد ، «سیمرغ و نقش آن در عرفان ایرانی» ، هنر و مردم ، شماره ۱۷۷ و ۱۷۸ ، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر ، تهران ۱۳۵۶ ، صفحه ۸۶

^۲ - مشکور ، ، دکتر محمد جواد ، «سیمرغ و نقش آن در عرفان ایرانی» ، صفحه ۸۶

^۳ - سادات ناصری ، دکتر سید حسن ، «فردوسی و شاهنامه» ، هنر و مردم شماره‌های ۱۵۳ و ۱۵۴ ، وزارت فرهنگ و هنر ، تهران ۱۳۵۴ ، صفحه ۵۴

گرفته است و اقبالی است که در باب تالیف و تصنیف و بزرگان تحقیق و ادب و ایران شناسان در نوشته و تحقیق خود نسبت بدین کتاب کرده‌اند.^۱

اهمیت شاهکار بزرگ فردوسی در راه احیای ایران و وحدت و یگانگی که به ما ایرانیان بخشیده است به حدی است که از روی انصاف نباید مقام بلند او را از قدر و مرتبت شخصیت‌های بسیار بزرگ تاریخی و شاهنشاهان بزرگوار ایرانی چون کورش و داریوش بزرگ و اردشیر بابکان و خسرو انوشیروان و پیغمبر والامقام نژاد آریایی‌اش زردشت کمتر به نظر آورد زیرا اگرچه این بزرگان خدماتی فوق‌العاده و تاریخی به ملک و ملت خود نموده‌اند و در صفحات زرین تاریخ ایران نامی پایدار و استوار دارند، لیکن اگر استاد ابوالقاسم فردوسی نبود، امروزه کمتر کسی از رادی و مردانگی و دانش و آزادگی و دین و مروت این رادان و پاکان و راستان یادآور می‌شد و از کارنامه ایشان آگاهی می‌یافت. اوست که بنای وحدت ایران و اساس زبان فارسی را چنان استوار بنیاد نهاده است که تا روزگاران بگذرد مانند البرز و الوند ریشه آن در مرز و بوم این کشور پهناور بپاید و شاخه‌های آن در آسمان فضیلت و مردمی‌گیتی برقرار می‌ماند.^۲

۱- همان مأخذ، صفحه ۵۵

۲- فردوسی و شاهنامه، صفحه ۵۷

محتویات شاهنامه

شاهنامه فردوسی هم از لحاظ کیفیت و هم از جهت کمیت در میان آثار برجسته زبان فارسی مقامی شامخ دارد و حتی می‌توان گفت در زمره شاهکارهای ادبی جهان محسوب است که راز توفیق و شاهکار بودن آن همانند نظایر جهانی‌اش ناگشوده مانده است.^۱

موضوع کتاب افسانه‌ها و داستان‌های کهنی است که به عنوان سرگذشت تاریخی قوم ایرانی از زمان‌های بسیار دور سینه به سینه به آیندگان رسیده و در این دوباره‌گویی‌ها به مرور شاخ و برگ هم پیدا کرده است. محدوده زمانی این داستان‌ها از آغاز آفرینش جهان و نخستین فرمانروایان ایران تا عصر پهلوانی‌ها و برخورد با اقوام مجاور و شکست‌ها و پیروزی‌های ایرانیان کهن و سلسله‌های تاریخی اشکانی و سمرانی و شکست آخرین امپراتور ساسانی از سپاه اسلام را فرا می‌گیرد.^۲

قسمت‌های کهن شاهنامه و به ویژه نام‌های شاهان و شاهزادگان و پهلوانان تا حدودی در توشه‌های کهن هند و ایرانی یعنی کتاب اوستای زردشتیان و ریگ ودا و هندوان آمده است. به تدریج که به اواخر کتاب

^۱ - یاحقی، دکتر محمد جعفر، بهین نامه باستان، موسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی، مشهد ۱۳۶۹، صفحه ۲۵ (مقدمه)

^۲ - همان مأخذ، صفحه ۲۶

نزدیک می‌شویم ، داستان‌ها به واقعیت‌های تاریخی نزدیک می‌شود، اما باز هم در جزئیات با آن منطبق نیست.^۱

قهرمانان شاهنامه همگی نمونه انسان‌های طراز اول و از نوع موجوداتی عالی و برتر هستند. مسائل وحدت ملی در سر تا سر کتاب به چشم می‌خورد و هیچ داستانی از شاهنامه تهی از افکار ملی نمانده است.^۲

نظر هانری ماسه درباره شاهنامه

«هنوز اثر دیگری که به مانند شاهنامه معرف روح ایران باشد تالیف نیافته است. صحنه‌های جنگ و بزم و شادی و شور و عشق و انتقام با چنان مهارتی از طرف فردوسی بیان شده است که خواننده را واله و حیران می‌سازد ... شاهنامه پر از شرح خصال نیکوی انسانی و وصف مناظر زیبای رؤیا انگیز است تعریف سجایای فردی ، ایده‌های اخلاقی و سیاسی و نظریات بشر دوستی که با تخیلات زیبا و حساسیت روح بشری سرشته است در این کتاب بزرگ جای ممتازی دارد».^۳

۱- بهین نامه باستان ، صفحه ۲۶

۲- اشراقی ، دکتر احسان ، «شاهنامه از دیدگاه وحدت ملی» ، هنر و مردم ، شماره‌های ۱۵۳ و ۱۵۴ ، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر ، تهران ۱۳۵۴ ، صفحه ۷۹

۳- اشراقی ، دکتر احسان ، « شاهنامه از دیدگاه وحدت ملی» ، صفحه ۷۴

شاهنامه از دیدگاه غفور اوف

به نظر غفور اوف رئیس انستیتوی خاورشناسی شوروی ، شاهنامه یک دریاست و فردوسی تنها یک شاعر نیست. در این دریا باید با صبری و مداومت ، کاوش کرد تا به تازه‌ها رسید. فردوسی هم ارج و عظمتی بیش از یک شاعر دارد : تاریخ را خوب می‌شناسد. اجتماعش را هم. به این دلیل ، ضرورت‌ها را تشخیص می‌دهد. از آینده‌نگری چشم‌گیری برخوردار است. یعنی وقتی داستان را باز می‌گوید ، با توجه به تاریخ ، موقعیت‌ها ، ضرورت‌های اجتماعی و آینده ، از موضعی مشخص شروع به روایت کرده است.

به این ترتیب دهقان پیر که همیشه داستان از زبان و قول او نقل می‌شود تنها آغاز کننده است. کلیددار است و نه مالک یا مشخص کننده خط داستان و مسیر حوادث. این فردوسی است که از موضع شخصی‌اش حادثه‌های داستان را می‌سازد و نقل می‌کند. شخصیت و قهرمان می‌آفریند و به هنگام لزوم از میان می‌برد. ... در اینجا است که شناخت صحیح موضع فردوسی تاریخ بی‌دروغ گذشته و زمانش را مشخص می‌کند و دنبال گیری خط فکرش را آسان می‌سازد.^۱

۱- غفور اوف ، « شاهنامه فردوسی از دیدگاه غفور اوف » ، هنر و مردم ، شماره ۱۳۹ ، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، تهران ، ۱۳۵۳ ، صفحه ۴۳.

اما شاخص‌ترین جنبه شاهنامه این بوده است که فرهنگ ایران پیش از اسلام را با فرهنگ ایران بعد از اسلام پیوند داده است، به مفهوم وسیع‌تر باید گفت دنیای پیش از اسلام را به دنیای بعد از اسلام وصل کرده است. شاهنامه تنها کتابی است که این کار را به نحوی گسترده به انجام رسانیده است و هیچ کتاب دیگری در میان کتاب‌های باقی مانده از پیش از اسلام، حتی اوستا، نمی‌توانست چنین قدرتی را دارا باشد. این جنبه شاهنامه اهمیت بسیار دارد و به همین علت ما شاهنامه را در ادبیات بعد از اسلام ایران به صورت پنجره‌ای می‌بینیم که به سوی ایران پیش از اسلام گشوده مانده است و این همان است که ادامه فرهنگی نامیده می‌شود و از دو سه هزار سال پیش، و ما چنین ادامه‌ای را مدیون کار فردوسی هستیم. در این زمینه شخصیت فردوسی معادل شخصیتی است که هومر در یونان و بعد در فرهنگ اروپایی داشته است.^۱

به طور کلی می‌توان گفت: شاهنامه استاد طوس مظهر ایرانیت است، تاریخ پندارهای ایرانی است... شاهنامه آینه ایرانی اندیشی است.^۲

۱- اسلامی «تدوین»، دکتر محمد علی، «ارزشهای حماسی شاهنامه»، گفتگو از ذبیح... بداعی،

هنر و مردم، شماره ۱۳۸، وزارت فرهنگ و هنر - تهران ۱۳۵۳، صفحه ۲۱

۲- کیا، خجسته، شاهنامه فردوسی و تراژدی آتنی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۶۹،

صفحه ۱

فصل دوم : حماسه

حماسه و مفهوم آن

حماسه نوعی از اشعار وصفی است که مبتنی بر توصیف اعمال پهلوانی و مردانگی‌ها و افتخارات و بزرگی‌های قومی یا فردی باشد به نحوی که شامل مظاهر مختلف زندگی آنان گردد.

موضوع سخن در اینجا امر جلیل و مهمی است که در سراسر افراد ملتی در اعصار مختلف در آن دخیل و ذی‌نفع باشند (مانند مشکلات و حوائج مهم ملی از قبیل مسأله تشکیل ملیت و تحصیل استقلال و دفاع از دشمنان اصلی و امثال اینها چنانچه در شاهنامه و حماسه‌های ملی جهان ملاحظه می‌شود)^۱

حماسه یک شعر بلند روایی است ، درباره رفتار و کردار پهلوانان ، و رویدادهای قهرمانی و افتخارآمیز در حیات باستانی یک ملت ، چشم انداز حماسه وسیع ، سبکش عالی و پر آب و تاب و ساختش تفسیر و

^۱ - صفا ، دکتر ذبیح ا... ، حماسه سرایی در ایران ، مؤسسه مطبوعاتی امیر کبیر ، تهران ۱۳۳۳ ، صص ۳

تفصیل ماهرانه است. این گونه شعر داستانی ، منظومه‌ای بزرگ و چند سویه است که آمیزه اسطوره و تاریخ و افسانه و فولکلور است. غالباً در مرحله نخستین یا دوران پیدایش خود ، از داستان - سرودها و روایت‌های شفاهی پراکنده در ستایش پهلوانان و یادکردهای قومی و نبردهای خاندانی و ... آغاز می‌شود و در مرحله پایانی یا دوران تدوین و تنظیم هنری خود ، به صورت منظومه‌ای یگانه، با مشخصات ملی ، در می‌آید.^۱

اهمیت و معنای ملی این داستان ، سرودها و منظومه‌ها ، در این وجه مشخصه آنهاست که تاریخ و آرزوها و اندیشه‌های یک ملت و منزلت عظیم آن را با خصلتی متعالی و افتخار آمیز ترکیب می‌کند. اگرچه منظومه‌های حماسی ملت‌های گوناگون ، تفاوت‌های کمی و کیفی گوناگون دارند، می‌توان وجوه مشترکی را برای بیشتر حماسه‌ها در نظر آورد. البته گاهی در بعضی از حماسه‌ها ، یکی از این وجوه محور اصلی است ، در حالیکه در حماسه‌ای دیگر ، وجهی دیگر مرکزیت می‌یابد. این وجوه مشترک را می‌توان چنین خلاصه کرد :

الف - در هر حماسه یک هیأت مرکزی پهلوانی و به تعبیر حماسه ملی ما یک جهان پهلوان حضور دارد ، که بر آیند «نهاد پهلوانی» است و تا حد یک ابر مرد ارتقاء و تعالی می‌یابد. مانند : رستم و ...

^۱ - مختاری ، محمد ، حماسه در رمز و راز ملی ، نشر قطره ، تهران ۱۳۶۸ ، صفحه ۲۱

ب - در هر حماسه یک عنصر نیرومند ذهنی ، خواه آیینی و ماوراء طبیعی ، خواه اخلاقی و سیاسی ، گاه نیز تاریخی ، به آرایش حماسی آن مفهوم ویژه‌ای می‌بخشد.

ج - در هر حماسه سفرهای مخاطره آمیزی روایت می‌شود، که یا اساس حرکت و مبارزه قهرمان است و یا انتظام بخش رویدادهای درونی آن و یا بخشی از حرکت رویدادها در زندگی قهرمانان اصلی به آن وابسته است. مانند «هفت خان رستم» و ...^۱

د - در هر حماسه رویدادهای ناگوار و پرخطر و دلاورانه رزمی و عاشقانه‌ای روی می‌دهد که نمودگاه روحیه کنش پهلوانان است و بن مایه‌هایی را تشکیل می‌دهد که یکی از ویژگی‌های اصلی حماسه بزرگ است و غالباً رویدادها حول جنگی بزرگ و واحد روی می‌دهد که وجه مشخصه بسیاری از حماسه‌هاست.^۲

گذار از حماسه پهلوانی به حماسه عرفانی

«حماسه» به معنی : شدت در کار ، از واژه حمس ، که مراد از آن شجاعت : دلاوری و دلیری است. بنابراین «حماسه پهلوانی» وصف شجاعت‌ها و دلاوری‌های تن آدمی در مقابله با دشمنان برونی است و

^۱ - حماسه در رمز و راز ملی ، صص ۲۱ و ۲۲

^۲ - همان مأخذ ، صفحه ۲۳

«حماسه عرفانی» اوصاف شجاعت‌ها و دلاوری‌های روح و فکر آدمی در مقابله با اهریمنان درونی است. آن یکی از «دشمن شکنان» سخن می‌گوید و این از «نفس شکنان» ... شیران صف شکن در پهلوانی‌ها تجلی می‌کنند و جلوه گاه شیران خودشکن در وادی معنویت و عرفان.

«گذار از حماسه پهلوانی به حماسه عرفانی» نشان می‌دهد: چگونه شاهنامه، انسان‌ها را در تکاپوی زندگی گذران و می‌دارد: علیه «دشمنان برون» پهلوانانی پاک سرشت و بحق، مدافع و مقاوم و به صدق، استوار و به مهربانی بخشنده و پوزش‌پذیر باشند تا بتوانند با «خودشناسی یزدانی» از آن گذر کرده، روان و خرد خود را علیه «اهریمنان درونی» بسیج کنند.^۱ نمونه بارز این گذار در خان‌هفتم رستم به چشم می‌خورد، آنچه که رستم در مکتب یزدانی آموخته و می‌بینم که چگونه از این حماسه پهلوانی گذر کرده، آوای عرفانی را علیه غرور و منیت سر می‌دهد.

عرفان ایرانی و نشانه‌های آن در شاهنامه

عرفان ایرانی با عرفان اسلامی تفاوت دارد. عرفان ایرانی ریشه‌ای در پیش از اسلام داشته، به این معنا که تفکر ایرانی پیش از اسلام در این زمینه مؤثر بوده است. نمودارهایی از آن را در ادبیات دوره ساسانی

^۱ - نجفی، محمدباقر «گذار از حماسه پهلوانی به حماسه عرفانی در شاهنامه فردوسی»، صوفی، شماره

۲۹، انتشارات خانقاه نعمت‌اللهی، لندن، ۱۳۷۴، صفحه ۲۷

می‌توانیم مشاهده کنیم، از جمله آثار مانویان و خودمانی، و بعد در آثار ادامه دهندگان راه اینان و اینها آمده است به شاهنامه که پیوندی بین این دو عصر ایجاد کرده است و الگوی کار است.^۱ فردوسی با بیان دلنشین و مؤثرش توانست کتابی را بوجود آورد که در زمانی بسیار طولانی در طبقات مختلف مردم اعم از بی‌سواد و یا باسواد، هر یک به نوعی نفوذ کند و باید گفت که شاهنامه با انتقال تفکر و فرهنگ ایرانی پیش از اسلام توانست در تکوین عرفان ایرانی نقش مهمی داشته باشد و باعث شود که عرفان ایرانی در برابر عرفان اسلامی از وجه مشخص بارزی برخوردار شود.^۲

ارتباط عرفان با حماسه

البته در ظاهر دنیای حماسه با دنیای عرفان متفاوت است و دلیل آن هم جدا بودن قلمرو آنهاست. زیرا دنیای حماسه دنیای میدان جنگ و مبارزه و کشمکش و خونریزی است، در حالیکه دنیای عرفان، دنیای آرامش و صلح و اتحاد اقوام مختلف و به عبارتی دنیای وصل است نه جدایی‌های جنگ. ولی این فقط یک تفاوت ظاهریست. در حماسه کشمکش‌ها و مبارزات و خونریزی برای رساندن انسان است به مرحله‌ای

^۱ - بدایعی، ذبیح...، (گفتگویی با دکتر محمد علی اسلامی «ندوشن»)، «ارزشهای حماسی شاهنامه» هنر و مردم، شماره ۱۳۸، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، تهران ۱۳۵۳، صفحه ۲۱.

^۲ - «ارزشهای حماسی شاهنامه»، صفحه ۲۲

بهرتر از زندگی یعنی در واقع تلاشی است برای زندگی بهتر و جستجویی است برای یافتن راه درست‌تر زندگی و این همان است که در عرفان هم وجود دارد. پس ایده‌آل‌ها و هدف‌ها از هم دور نیستند و تنها روش‌ها با یکدیگر تفاوت دارند.

گذشته از این مسلماً دنیای عرفان دنیای رکود و کمبود نیست ، برعکس دنیای جوشش‌های درونی است. در واقع آنچه در حماسه بیشتر در عالم برون و با عمل به دست می‌آید ، در عرفان با تفکر و احساس باید بدست آورده شود. عرفان نیز جستجویی است برای زندگی بهتر و شایسته‌تر ، منتهی با نیروی اندیشه و احساس. بنابراین راه این دو و هدفشان از هم جدا نیست.^۱

^۱ - همان مأخذ ، همان صفحه

مقایسه تراژدی و حماسه

باید دانست که موضوعی را که شاعر حماسه سرا و شاعر تراژدی پرداز برای تعریف و حکایت انتخاب می کنند از یک جهت یکسان است و آن عبارتست از توصیف یا نشان دادن رفتار و کردار انسان هایی برتر و والاتر از آدمیان عادی و این تنها وجه مشترک بین تراژدی و حماسه است.

اما اختلاف بین تراژدی و حماسه از این قرار است :

۱- طریقه توصیف مطالب در حماسه عموماً به صورت نقلی است و به ندرت به شکل مکالمه مستقیم در می آید در صورتی که در تراژدی مکالمات کلاً به صورت مستقیم بین اشخاص داستان رد و بدل می شود و رفتار و کردار اشخاص واقعه در روی صحنه و در جلو چشم تماشاگران مجسم می گردد.

۲- وسیله تعریف و حکایت ، بدین معنی که در حماسه نیازی به موسیقی و منظره یا صحنه نیست ولی در تراژدی این هر دو لازم است.

۳- در افسانه حماسی از آغاز تا انجام یک بحر شعر به کار می رود در صورتی که در تراژدی به اقتضای موقع و مورد از بحرهای مختلف شعر استفاده می شود.

۴- مدت وقوع حادثه در حماسه محدود نیست در صورتی که در تراژدی محدود به یک روز یا یک دور گردش خورشید دور زمین است.

۵- مراد نویسنده تراژدی وصف حرکات انسان یا نشان دادن اعمال و رفتار و کردار او در حین عمل است ولی در حماسه نقل و شرح آن مطرح است.^۱

ذکر این نکته ضروری می‌نماید که اساس کار در حماسه و تراژدی ستیز بین قدرت آفریدگار و اراده آدمی است که البته در هر قوم و هر طایفه‌ای بنابر اعتقادات دینی و اصول اخلاقی و فرهنگی مردم بیان خاصی پیدا می‌کند.^۲

منشاء حماسه ملی

چون به نخستین ادوار حیات ملل نظر کنیم می‌بینیم هیچ ملتی بوجود نیامده و به تحصیل استقلال و تحکیم مبانی ملیت توفیق نیافته است مگر آنکه اعصار و دوره‌های خطر را گذرانده و به اعمال پهلوانی دست زده باشد و بزرگان و پهلوانانی از او پدید آمده باشند که در ذهن وی اثر بزرگ بر جای می‌گذارند. این خاطرات مایه ظهور روایاتی گشت که دهان به دهان و سینه به سینه نقل شد و مجموع آنها تاریخ ملل قدیمی و اولی پدید آمد بدین معنی که آن ملت‌ها به جای تاریخ‌های مدون و مرتبی که اکنون داریم و در آن بحث و تحقیق را به نهایت می‌رسانیم تنها

^۱- فروغ، دکتر مهدی، «رستم قهرمان تراژدی»، هنر و مردم شماره‌های ۱۵۳ و ۱۵۴، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، تهران ۱۳۵۴، صص ۵ و ۷

^۲- همان مأخذ، صفحه ۹

همین روایات را که اغلب با افسانه‌ها آمیخته بود داشتند و از سرگذشت نیاکان خود بدان صورت آگاه بودند.

روایات و حکایات مذکور آخر کار منتهی به تاریخ‌های مدون گشت و احیاناً بر آنها افزوده شده اما به هر حال روایاتی پراکنده و بی‌نظم بود که هر قسمتی از آن را کسی بیادداشت و برای گردآوری مجموع آنها نهضتی و اقدامی لازم بود. این کار بزرگ اغلب و نزدیک به تمام موارد به همت کسانی صورت گرفت که به ذکر مفاخر ملی و بیان پهلوانی‌ها و قهرمانی‌های نیاکان خویش علاقه‌ای داشتند. نویسندگان مذکور و پس از ایشان شاعران داستان‌ها و روایات قطعات پراکنده یاد شده را گرد کردند و از آن اثری واحد پدید آوردند ولی همواره و در همه جا کوشیدند که شکل اصلی داستان‌ها محفوظ بماند و در اساس روایات تغییر حاصل نشود.^۱

حماسه ملی ایران از روزگار پیش از مهاجرت قوم آریا به ایران آغاز شد و پس از آمدن آن قوم به ایران با افزایش عناصری جدید تکامل و توسعه یافت و این تکامل و توسعه با حوادث اجتماعی و دینی و ملی روز افزون بود و روایات و داستان‌های حماسی (کتبی و شفاهی) که از

^۱ - صفا، دکتر ذبیح‌ا...، حماسه سرایی در ایران، انتشارات موسسه مطبوعاتی امیر کبیر، تهران ۱۳۳۳، صفحه ۱۲.

این طریق تدریجاً پدید آمده بود در اواخر عهد ساسانیان بحد اعلای کمال و عظمت رسید.^۱

منظومه‌های حماسی طبیعی و ملی

که عبارتست از نتایج افکار و قرایح و علایق و عواطف یک ملت که در طی قرون و اعصار تنها برای بیان وجوه عظمت و نبوغ قوم بوجود آمده و مشحون است به ذکر جنگ‌ها و پهلوانی‌ها و جان فشانی‌ها و فداکاری‌ها و در عین حال مملوست از آثار تمدن و مظاهر روح و فکر مردم یک کشور در قرون معینی از ادوار حیاتی ایشان که معمولاً از آنها به دوره‌های پهلوانی تعبیر می‌کنیم و از این گونه منظومه‌های حماسی می‌توان «ایلیاد و ادیسه هومر» و «رامایانا و مهابهارات» متعلق به هندوران و قطعات مختلفی از «شیت‌ها» و منظومه «ایاتکارزیران» و «شاهنامه حکیم ابوالقاسم فردوسی» و ... را در زبانهای ایرانی نام برد.^۲

^۱ - همان مأخذ ، صفحه ۲۸

^۲ - حماسه سرایی در ایران ، صفحه ۵

حماسه‌های اساطیری و پهلوانی

که متعلق به ایام پیش از تاریخ و یا مواضع مهم فلسفی و مذهبی است مانند منظومه حماسی «رامایانا» و «مهابهارات» و ... و قسمت بزرگی از شاهنامه و سایر منظومه‌های حماسی کهن ایران.^۱

تأثیر فردوسی بر گردآوری اشعار حماسی

در اواخر عهد ساسانی که روایات و داستان‌های حماسی به نهایت نضج و کمال رسیده بود، فکر گردآوردن و حفظ آنها نیز طبعاً به اذهان خطور کرد ... در عهد اسلامی با آنکه از روی همین مأخذ و روایات دیگر (که علی‌الخصوص در خراسان و دیگر نواحی مشرق ایران وجود داشت) شاهنامه مثنوی تألیف شد، ولی هنوز نقص این اقدامات برای حفظ روایات و داستان‌های ملی احساس می‌شد و همواره فکر نظم کردن آنها به نحوی که بقاء و دوامشان ضرور شود در میان بود و در عین حال شعر فارسی نیز در عهد سامانی راه تکامل می‌پیمود و زمینه برای ظهور نابغه‌ای در شعر مهیا می‌شد تا سرانجام نابغه شعر فارسی، فردوسی ظهور کرد و این آرزوی ملی را برآورد. اقدام فردوسی نهضت بزرگ در ادبیات فارسی پدید آورد که تا چندی پس از او ادامه یافت و بر اثر همین نهضت بزرگ است که نزدیک به تمام روایات ملی به یک روش و نسق

^۱ - همان مأخذ، صفحه ۱۹

به نظم فارسی در آمد و از این طریق روایات ملی ایرانیان تا ابد محفوظ ماند.^۱

شاهنامه یک اثر حماسی

شاهنامه عصاره و چکیده تمدن و فرهنگ قوم ایرانی است، ما هیچ کتاب دیگری نداریم که طپش‌های قلب ایران را به روشنی و دقت در خود ثبت کرده باشد. شاهنامه هر چند آمیخته با افسانه باشد، ارزش آن برای شناسایی ایران باستانی از تاریخ بیشتر است، چه، تاریخ ثبت یک سلسله وقایعی است که بیشتر جنبه مومیایی دارند، در حالی که افسانه‌ها، آن گونه که در کتابی چون شاهنامه آمده‌اند، کشش و کوشش زنده یک ملت را بیان می‌کنند. از خلال شاهنامه، نحوه زندگی کردن و اندیشیدن قوم ایرانی استنباط می‌گردد و ارزش آن به سنجش در می‌آید.^۲

شاهنامه یک کتاب انسانی است، نه تنها حماسه ساکنان ایران بلکه حماسه بشر پوینده را می‌سراید که با سرنوشت قهار دست و پنجه نرم می‌کند، رنج می‌کشد و می‌کوشد تا معنا و حیثیتی در زندگی خاکی خود بگذارد. شاهنامه مانند هر کتاب بزرگ دیگر، از یک سو تعارض به این معنی که بشر پای بند وضع محدود خاکی خویش است، به جسم

^۱ - همان مأخذ، صفحه ۶

^۲ - اسلامی ندوشن، دکتر محمدعلی، زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه، انتشارات موسسه دستان، چاپ پنجم، تهران ۱۳۶۹، صص ۴ و ۵

آسیب پذیر و اسیر خویش وابسته است ، فرسوده و درمانده می شود، علیل می گردد و می میرد ، اما از سوی دیگر روح آرزو و پرور و پهناور و اوج گیرنده دارد ، طالب کمال و رهایی است... این است. سرمشقی که پهلوانان برجسته شاهنامه به ما می دهند.^۱ در شاهنامه گذشته از داستان های پهلوانی ، داستان های غنایی ، داستان های عامیانه ، حکایت های عرفانی و ... نیز به چشم می خورد. به علاوه این کتاب مشحون است به وقایع و رویدادهای تاریخی که اغلب فاقد کیفیت داستانی است.^۲ فردوسی کوشیده است به تمام بخشهای کتاب حتی بخش های آغازین و واپسین آن که عموماً جنبه اساطیری و تاریخی دارد - رنگ و بوی پهلوانی ببخشد و به گونه ای داستان وار و حماسی منطق گذاری کند.^۳

^۱ - همان مأخذ ، صفحه ۱۱

^۲ - یاحقی ، دکتر محمد جعفر ، بهین نامه باستان ، مؤسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی ، مشهد

۱۳۶۹ ، صفحه ۲۸

^۳ - حماسه سرایی در ایران ، صفحه ۲۸

فضیلت شاهنامه بر دیگر آثار حماسی جهان

اقوام و ملیت‌های باستانی جهان آثار حماسی خود را عموماً در سال‌های نخستین دوران حیات قومی خود سروده‌اند و پس از آنکه مراحل از ترقی و پیشرفت فرهنگی را طی کرده و به پایه‌ای از کمال ذوقی و معنوی رسیده‌اند به ایجاد و ابداع آثار درامی و تراژدی نائل شده‌اند. در صورتی که شاهنامه فردوسی، در تاریخ چندین هزار ساله ملی ما ایرانیان، در زمانی به وجود آمده که ملت ایران دوره‌های درخشانی از تمدن و فرهنگ و معرفت را پشت سر گذاشته بوده است و این امر مسلماً در کمال و تمامیت این شاهکار بزرگ حماسی، چه از لحاظ ادبی و چه از لحاظ داستان پردازی تأثیر و دخالت داشته است و لذا شاید بتوان این نکته مهم را، مادام که فرصت و امکان مقایسه علمی شاهنامه با همه آثار حماسی ملت‌های دیگر جهان نیست، دلیل معقولی بر کمال و فضیلت شاهنامه فردوسی بر آثار حماسی ملت‌های دیگر جهان فرض کرد.^۱ از نظر فردوسی، ارزش بزرگ شاهنامه در جنبه عبرت انگیز و هوشیار کننده آن است. خود او همواره درس فلسفه زندگی و راز زیستن را از داستان‌های خویش استخراج می‌کند. خلاصه آنکه شاهنامه که از جهات مختلف، منبع فیاض و پهناوری برای غنا بخشیدن به تخیل و فکر ایرانی بوده است،

^۱ - فروغ، دکتر مهدی، «رستم قهرمان تراژدی»، هنر و مردم، شماره‌های ۱۵۳ و ۱۵۴، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، تهران ۱۳۵۴، صفحه ۵.

از جهت توجه مداوم و بی‌اعتباری جهان و اغتنام وقت نیز توانسته است الهام بخش صدها شاعر و متفکر ایرانی در طی قرن‌ها شود.^۱

مبالغه در شاهنامه

مبالغه در وصف و بیان وقایع حماسی در منظومه‌های قهرمانی امری لازم و ضروری است زیرا اساس فکر حماسی بر مبالغه نهاده شده است. کسانی که داستان‌های حماسی می‌سازند ناگزیر با اموری خارج از حد عادت برابر می‌شوند، پهلوان بزرگ یک حماسه ناچار کسی است که پاره کوهی را به نیروی پا در هوا نگاه دارد و یا گرز نهصد منی بر دوش گیرد و گوری را بر درختی کباب کند و ... این مبالغه‌ها و اغراق‌هاست که بر روی هم پهلوان بزرگی در یک حماسه پدید می‌آورد و او را برای مقابله با هر گونه سختی با دیوان و جاودان و آدمیان آماده می‌سازد تا به درجه‌ای که خواننده از افتادن او در چاه و مردن بر روی نیزه‌ها و پیکان‌ها به حیرت می‌افتد و اساساً مرگ او را امری غیر معتاد می‌شمارد. اگر این گونه افکار را از حماسه بردارید از آن جز مشتی حقایق عادی باقی نمی‌ماند و آنگاه دیگر حماسه‌ای وجود ندارد.^۲

^۱ - اسلامی ندوشن، دکتر محمدعلی، زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه، مؤسسه دستان، چاپ پنجم، تهران ۱۳۶۹، صفحه ۱۱۳

^۲ - صفا، دکتر ذبیح‌الله، حماسه سرایی در ایران، مؤسسه امیر کبیر، تهران ۱۳۳۳، صفحه ۲۶۷

زمان و مکان در منظومه حماسی

دیگر از خصائص منظومه حماسی ابهام زمان و مکان در آنست. به عبارت دیگر منظومه حماسی در زمان و مکان محدود نیست زیرا هر چه صراحت زمان و مکان بیشتر باشد صراحت و روشنی وقایع بیشتر است و در نتیجه وقایع داستانی و اساطیری به تاریخ نزدیک تر می شود و ارزش حماسی منظومه از میان می رود. اگر به دقت در شاهنامه و گرشاسپنامه و ... نظر کنیم می بینیم که در اغلب داستان ها اشارات مبهمی به اماکن می شود و تنها بعضی از اعمال در نقاط نسبتاً معینی صورت می گیرد اما در زمان مطلقاً روشنی و صراحتی در کار نیست مگر از عهد اشکانیان و ساسانیان (آن هم تا درجه محدودی) که آن را قسمت تاریخی شاهنامه باید شمرد و جنبه داستانی و حماسی آن را کمتر دانست.^۱

شاهنامه ، حماسه اساطیری یا ارزش تاریخی

هر چه از جنبه اساطیری و ابهام روایات کاسته شود و وقایع تاریخی واقعی و معین و صریح بیشتر در حماسه راه یابد از ارزش حماسی روایات کاسته می گردد و بر ارزش تاریخی آن افزوده می گردد. شاهنامه فردوسی دارای این هر دو جنبه است : تا اواخر سلطنت گشتاسپ وقایع بیشتر داستانی است ولی از آغاز سلطنت بهمن روایات داستانی و تاریخی به هم

^۱ - همان مأخذ ، صفحه ۱۲

آمیخته می‌شود و از عهد پادشاهی اشکانیان داستان‌ها و روایات اساطیری تقریباً و جز در بعضی موارد مبدل به روایات تاریخی صریح می‌گردد و بدین ترتیب ارزش حماسی شاهنامه از میان می‌رود و بالعکس بر ارزش تاریخی سخنان استاد توس افزوده می‌شود.^۱

^۱ - همان مأخذ، صفحه ۱۱

آهنگ پهلوانی منظومه حماسی

آهنگ پهلوانی و طرز بیان و انتخاب کلمات و عبارات و دقت در استفاده از آنچه برای تحریک حس پهلوانی مردم لازم است، چون جملگی با هم گرد آیند باعث می‌شوند که یک روایت پهلوانی ساده غیر محرک و خشک به منظور حماسی زیبا و محرک و دلپذیری مبدل شود. شاعری که در تبدیل روایت پهلوانی به منظومه حماسی از این عوامل خوب استفاده کرد اثر او شهرت ملی و جهانی پیدا می‌کند و هر چند قدرت شاعر در استفاده از آن وسایل کمتر باشد اثر منظومه حماسی او ضعیف‌تر خواهد بود و این اصل را توجه مختصری به چند منظومه حماسی پیش از قرن ششم به دست داریم و در رأس همه آنها شاهنامه استاد طوس قرار دارد، مسلم می‌کند^۱... گویا در قرن چهارم که مصادف با قسمت بزرگی از زندگی فردوسی است روح حماسی در ادبیات فارسی به نهایت نضج و کمال رسیده بود و این بسط و کمال به شخص فردوسی ختم شد و پس از او راه تنزل گرفت.^۲

دیگر خصائص شاهنامه

در شاهنامه تنها از جنگ‌های ایرانیان و تورانیان و نبرد و ستیز آدمیان و دیوان و نظایر این امور سخن نمی‌ورد بلکه این منظومه جامع جمیع خصائص مدنی و اخلاقی و فرهنگی ایرانیان قدیم نیز هست. در

^۱ - حماسه سرایی در ایران، همان صفحه

^۲ - همان مأخذ، صفحه ۱۲

همان حال که ما با خواندن شاهنامه از نبردهای ایرانیان برای فتح ایران و استقرار خود در این سرزمین و تحصیل استقلال و ملیت در قبال ملل مهاجم جدید و امثال این امور آگهی می‌یابیم، در همان حال هم از مراسم اجتماعی و از تمدن و مظاهر مدنیت و اخلاق ایرانیان و مذهب ایشان و عشق بازی‌ها و می‌گساری‌ها و لذائذ و خوشی‌های پهلوانان و بحث‌های فلسفی و دینی آنان و نظایر اینها نیز مطلع می‌شویم.^۱

خلاصه مطلب این که، حماسه تجلی گاه تمدن و یا قسمتی از تمدن یک ملت در لحظه ایست که بوجود می‌آید و یا در حال وجود یافتن است. اولین اعصار حیات هر ملت بهترین و مساعدترین ادوار برای ظهور و تکامل اینگونه حماسیات است. به همین دلیل در میان هر ملتی که تصور کنیم موضوع حماسه ملی نخستین دوره‌های تمدن آن قوم است نه ادوار ترقی و کمال استقلال و تمدن ایشان.^۲

^۱ - همان مأخذ، صفحه ۹

^۲ - حماسه سرایی در ایران، صفحه ۱۰

بدان مهران ز حسن پیدار نیست
 لرا این بار سازی چنین رختی نیز
 دوه مره بخمار اندر آمدنش

براست و رخسار این رخ زرد
 پنداری من گرفت ثواب
 کش زین و کوبال و کوز کوران



صد بلند صدان در چاه
 بدو آید و هالفت نام تو چیست

که از جلد من کس نایب زده
 زمانه پنهان ز میشت خواب

فصل سوم : «اسطوره»

تعریف :

اسطوره از واژه یونانی هیستوریا به معنی جستن آنچه که راست گرفته شده که در زبان‌های اروپایی myth (در یونانی mythos) گفته می‌شود.^۱ دکتر محمد مددپور در کتاب حکمت معنوی و ساحت هنر می‌گوید : اسطوره معرب HISTORIA در لغت یونانی و به معنی تاریخ است.^۲ روانشناسی ، اسطوره را زائیده خیال و ذهن و روح انسان ابتدایی بیان می‌کند.^۳ اسطوره کوشش بشر نخستین برای معنا بخشیدن به این جهان و پاسخی است به نیازهای او.^۴

در رؤیای عمومی هر قوم آرمان‌ها و آروزهایی نهفته است که در هیئت اسطوره تحقق می‌یابد. رؤیا از ضمیر ناخودآگاه یک شخص بر

^۱ - رضوی ، مسعود ، در پیرامون شاهنامه ، انتشارات جهاد دانشگاهی ، تهران ، پاییز ۱۳۶۹ ، صفحه ۱۵۱

^۲ - مددپور ، دکتر محمد ، حکمت معنوی و ساحت هنر ، حوزه هنری ، تهران ۱۳۷۱ ، صفحه ۱۴۰

^۳ - دهباشی ، علی ، فردوسی و شاهنامه ، انتشارات مدبر ، تهران بهار ۱۳۷۰ ، صفحه ۳۴۸

^۴ - ستاری ، جلال ، «اسطوره و هنر» ، کتاب ماه هنر ، شماره ۲ ، خانه کتاب ایران ، تهران ۱۳۷۷ ،

می‌خیزد و اسطوره از ناخودآگاه یک ملت در طی قرون متمادی و چون متعلق به زمان و مکان خاصی نیست محدود به شخص یا اشخاص معینی نمی‌باشد. اسطوره از ماوراء طبیعت آمده اما زیستگاهش در میان جمع و شخصیتش الگویی است کامل از بشریت، تاریخ را با حماسه‌اش روح می‌بخشد و خالق حادثه‌ای است که اثرش در فرهنگ و ادب قوم همیشه ماندنی و جاوید است.

در واقع آنچه را که امروز حماسه می‌نامیم برخاسته از عملکرد اسطوره‌هاست یا به قولی آن بنیاد اسطوره‌ای که سرشت حماسه را می‌سازد، ستیز ناسازهاست. هرگاه نهاد چیره و زمینه بنیادین در اسطوره به ستیز ناسازها دیگرگون شود حماسه بوجود می‌آید.^۱

پهلوان اسطوره‌ای در جنگ برای دستیابی به آنچه در ظاهر دور از دسترس و افسانه‌ای است پیروز بوده و ناشدنی‌ها را ممکن و میسر می‌سازد. در واقع اسطوره تلاشی است خارج از تصور اما کامیاب از شناخت ناشناخته‌ها که نقش در نهاد آدمی دارد. اسطوره، داستان یا شخصیتی نمونه و معیار ساز در نظر جماعتی است که آن داستان و سرگذشت و شخصیت را عبرت انگیز و آموزنده می‌دانند، بدین معنی که معتقدند سرگذشت و یا سرنوشت اسطوره‌ای مبین ساحتی از موقعیت

^۱ - رضوی، مسعود، در پیرامون شاهنامه، جهاد دانشگاهی، پاییز ۱۳۶۹، صفحه ۱۵۳

بشری است و بنابراین نمونه‌ای عرضه می‌دارد که یا باید بدان اقتدا کرد یا از آن اجتناب ورزید.^۱

^۱ - عقیقی ، سعید ، «اسطوره‌های بیشتر ، دردسرهای بیشتر» (نقدی بر چهار سیمای اسطوره‌ای نوشته جلال ستاری)، کتاب ماه هنر ، شماره ۲ خانه کتاب ایران ، تهران ۱۳۷۷ ، صفحه ۱۹

اسطوره در ایران

اسطوره شناسی در ایران از ابتدا با باستان شناسی و فرهنگ ایران باستان گره خورد، مثل کتاب های پورداوود و احسان یارشاطر، (داستان های شاهنامه و داستان های ایران باستان) مثل اینکه مقولات اساطیری کمابیش به آن روزگار مربوط می شوند: به زردشتی گری، به شاهنامه، به میترائیسم و به مانویت. در ایران عادت بر این بوده که همیشه اسطوره را از دیدگاه ادبیات نگاه کرده اند.^۱ (داستان های شاهنامه که به روی صحنه آورده می شوند ممکن است با ساز و آواز و رنگ و رقص دارای جاذبه باشند ولی به پیشرفت هنر براساس اسطوره کمک نمی کند. بلکه برای این امر بایستی اسطوره شکلی دراماتیک پیدا کند).

صورت های هندسی منقوش با بیان رمزی و سمبلیک حکایت از تفکر تنزیهی ایران اساطیری دارد و این از ممیزات اساسی هنر ایران است و تفاوت آن با هنر شرق آسیاست و از این جهت به تفکر تنزیهی بین النهرین بیش از پیش نزدیک می شود. اما این بدان معنی نیست که هنر ایران از تشبیهی که به صورت تجسمی برسد تهی باشد. اساس مضامین هنرهای اساطیری ایران، تا عصر هخامنشی است و بعد از آن با تغییراتی تا پایان ادامه یافته است.

^۱ - ستاری، جلال، «اسطوره و هنر»، کتاب ماه هنر، شماره ۲، تهران، ۱۳۷۷، صفحه ۶

علاوه بر موارد فوق ، سیطره عالم فوق طبیعت در این هنر ، صورت‌ها و چهره‌های طبیعی را نیز تحویل به صور مثالی و خیالی کرده است. تا آنجا که با چهره‌های عادی کاملاً متفاوت می‌شوند (مانند رستم). حیوانات نیز حالتی غیر طبیعی به خود می‌گیرند.^۱ به هر تقدیر ، حقیقت متعالی اساطیری در تلقی بشر این دوره به فرهنگ و هنر رنگی خاص می‌بخشد و آنرا اسرار آمیز می‌کند.^۲

اسطوره‌ها و افسانه‌های ایرانی ، بازتاب استمرار یک سنت قدیمی در فرهنگ و زبان این ناحیه جغرافیایی پهناور است که فراسوی مرزهای ایران کنونی گسترش یافته است. نه حرکت‌ها و تاخت و تازه‌های عشایری و نه تحولات سیاسی و فراز و نشیب‌های داخلی ، هیچ یک نتوانسته‌اند این حماسه‌های پهلوانی کهن را نابود سازند، این افسانه‌ها با پشت سر گذاشتن هزاره‌ها همچنان بر جای مانده‌اند. حفظ آنها سنت‌ها و مفاهیم اجتماعی گذشته ای دور را زنده نگاه داشته ، در عین حال به زبان و فرهنگ ایرانی کمک کرده است که باقی بماند و ببالد:

اسطوره‌های ایرانی در وهله اول به صورت شفاهی انتقال یافت و فقط در دوره‌های بعدی عمده‌تاً در دوره پارت‌ها و ساسانیان بسیاری از این داستان‌ها نوشته شد. این اسطوره‌ها که بعضی مربوط به دوره کافرکشی و

^۱ - مددیور ، محمد ، حکمت معنوی وساحت هنر ، صص ۱۴۶ و ۱۴۸

^۲ - همان مأخذ ، صفحه ۱۵۱

بعضی مربوط به دوره زردشتی گری است پس از فتح ایران به دست اعراب در قرن هفتم و پذیرش آئین جدید اسلام نیز به حیات خود ادامه داد. آثار شاعران بزرگی از قبیل دقیقی و فردوسی باعث شد که مردم بتوانند این داستان‌ها را نه از طریق ترجمه‌های عربی، بلکه به زبان خود بخوانند و گوش کنند. در ادبیات فارسی، به دلیل زیبایی اشعار و روشنی زبان، جایگاه ویژه و بی‌همتایی دارد. پهلوانان شاهنامه از قبیل رستم، سهراب و اسفندیار، بخشی از زندگی هر ایرانی به شمار می‌آیند و خواندن و بازگو کردن داستان‌های آنها حتی امروز نیز امری معمول است.^۱

مرز اسطوره و افسانه

اینکه آیا دیوان و پریان از درون اسطوره‌های کهن به درون قصه‌های سرگرم کننده عوام الناس و آثار ادبی راه یافته‌اند یا افسانه از آغاز در کنار اسطوره وجودی مستقل داشته است، نظرها و گفته‌ها متفاوت و متناقض است. مرز اسطوره و افسانه مرز آفتاب و سایه است، اما در عین حال کارکرد (یا خوشی کاری) افسانه سراپا با اسطوره فرق می‌کند. هیچ اسطوره‌ای برای سرگرمی ساخته نشده و اسطوره‌ها از عمیق‌ترین لایه‌های معرفت (عقلی) بشری برخاسته‌اند، در حالی که

^۱ - کرتیس، وستاسر خوش، اسطوره‌های ایرانی، ترجمه: عباس مخبر، نشر مرکز، تهران، چاپ دوم، ۱۳۷۶، صفحه ۹۹

افسانه‌ها همواره از بازی و سرگرمی برآمده‌اند، اما همچون شوخی و سرگرمی دیگری، عمیق‌ترین لایه‌های ناخودآگاه جمعی انسان را آشکار کرده‌اند. وسوسه‌ها، هراس‌ها، هوس‌ها، خواست‌های سرکوب شده، تابوها و همه رازهای مگو، آشکار و پنهان در افسانه‌ها رخ نموده‌اند. اگر اسطوره کاری در خورد خدایان و به عبارت بهتر ناخودآگاه خدایان است، افسانه کار آدمیان است، پری، دیو، عفريت، همه موجودات و اشیای فراطبیعی در افسانه‌ها در خدمت آدمیان و حتی در خدمت هوس‌های آدمیان درآمده‌اند. دیوها یا از همان آغاز با طلسمی جادویی در اختیار انسان‌اند یا سرانجام به خدمت در می‌آیند (ارژنگ دیو و دیو سفید در خان ششم و هفتم که در واقع مطیع فرمان شاه مازندران‌اند). آنها هم صورت انسانی شده (تشخیص / personification) موجودات اسطوره‌ای‌اند. صورت ذلیل شده یا هبوط یافته آنان. خدایانی که به دست بشر از اریکه خدایی به زیر کشیده شده‌اند.^۱

موجودات افسانه‌ای و اساطیری در شاهنامه

ترسیم و توصیف اسطوره‌هایی چون دیو، اژدها و ... که خود برای فردوسی حیرت‌آفرین و گیج‌کننده بوده‌اند بسیار دشوار و پر صعوبت

^۱ - ستوده بختیاری، ابراهیم، «ریخت‌شناسی و ریشه‌شناسی»، کتاب ماه هنر، شماره ۲، خانه کتاب ایران،

تهران ۱۳۷۷، صفحه ۱۳

بوده است و فردوسی این اسطوره‌ها را گاهی به صورت انسان و زمانی به شکل حیوانات دیگر ترسیم کرده است که در هر حال ، عظیم ، زشت ، عجیب و ترس آورند.^۱ دیو و اژدها در توصیفات و تصویرهای متعددی که دارند اغلب با هم شباهت زیادی دارند فی المثل هر دو موی بلند دارند.

دیو: سرش چون سرپیل و موش دراز دهان پر ز دندانهای گراز
اژدها: بیالای او موی زیر سرش دو پستان بسان زنان از برش

هر دو زشت و کریه هستند ، آتش کام و عظیم جثه‌اند ، کوه و کوه پیکرند، پلنگ گیر و پیل شکار و بالاخره نره شیرند :

دیو: یکی نره شیر است گوئی دژم همی بگسلد یال ایشان زهم
اژدها: به نخجیر شد شهریار دلیر یکی اژدها دید چون نره شیر^۲
در سراسر شاهنامه ، دوش به دوش پادشاهان و پهلوانان ، موجودات شر در قالب دیو ظاهر می‌شوند. فردوسی این دیوها را انسان‌های بدی می‌شمارد که در مقابل پروردگار ناسپاسی کرده‌اند.^۱

^۱ - رستگار ، دکتر منصور ، تصویر آفرینی در شاهنامه فردوسی ، انتشارات کورش ، شیراز ، فروردین

۱۳۵۳

صفحه ۳۶

^۲ - همان مأخذ ، صفحه ۳۷

اسبان شاهنامه نیز معمولاً باید در رویارویی با دیوان ، اژدهایان ،
گرگان و هیولاهایی که به صورتهای مختلف در می آیند ، دلیری و نیروی
بدنی و ... را اثبات نمایند. همچنین داستانهای فراوانی وجود دارد که در
آنها موجودات ماوراء طبیعی مهربان و دوست داشتنی ، پهلوانان را یاری
یا نجات می دهند. از جمله این موجودات می توان از اسب رستم (رخش)
و ... نام برد.^۲

^۱ - کرتیس ، وستا سرخوش ، اسطوره های ایرانی ، ترجمه عباس مخبر ، نشر مرکز ، تهران ۱۳۷۶ ،
صفحه ۵۳

^۲ - همان مأخذ ، صفحه ۵۴

تصویر اسطوره‌ها در نقاشی

اسطوره‌های ایرانی نه تنها در ادبیات فارسی نقش مهمی ایفا کرده‌اند، بلکه صحنه‌ها اسطوره‌ای که در آنها قهرمانان و ضد قهرمانان تصویر می‌شوند، وارد عرصه هنرهای دیداری نیز شده‌اند. دست کم از قرن ۱۴ م به بعد، دست نویس‌های مصور شاهنامه، این قبیل اسطوره‌ها و افسانه‌ها را به تصویر کشیده‌اند. ضحاک ماردوش، فریدون و گرز گاوسر او، اسفندیار روئین‌تن، رستم پیل‌تن، سیمرغ و دیو، همگی در نقاشی‌های ایرانی به چهره‌هایی آشنا تبدیل شده‌اند. در تزئین کاشی کاری، تصویر کردن داستان‌هایی از حماسه‌های پهلوانی رستم متداول بود. در پایان قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم، هنرمندان مردمی نوعی سبک نقاشی ابداع کردند که به نقاشی قهوه خانه‌ای معروف و تصویر مجدد صحنه‌هایی از شاهنامه بود. اسطوره‌های ایرانی در کلیه این جلوه‌ها ارتباط خود را با باورها، نگرش‌های اجتماعی و ذائقه ایرانیان امروز به نمایش می‌گذارند.^۱ داستان‌های اساطیری شاهنامه از چه از نظر ادبی و چه از لحاظ روان‌شناسی در ردیف استوارترین و ساده‌ترین حماسه‌های کهن جهان قرار می‌گیرد.

^۱ - همان مأخذ، صص ۱۰۰ و ۱۰۱

سرانجام اسطوره و افسانه

می‌توان انگاشت که دنیای اسطوره‌ای کهن، دنیایی که خدایان و موجودات فراطبیعی پرکار (اهریمنان) بر آن فرمانروایی داشتند و رشته سرنوشت انسان‌ها و نتیجه کارها به دست آنها بود، با دور افتادن از دوران ابتدایی (کودکی) تمدن آرام آرام کاستی گرفت و در روزگار نوجوانی تمدن قصه‌های کاربردی (تعلیمی) جای آن را گرفت.^۱

^۱ - بختیاری، ابراهیم، «ریخت‌شناسی»، کتاب ماه هنر، شماره ۲، خانه کتاب ایران، تهران ۱۳۷۷،

فصل چهارم: «رستم برجسته‌ترین پهلوان شاهنامه»

در این قسمت لازم دیدم با توجه به ارتباط اسطوره و پهلوان، با ذکر دوره‌های مختلف شاهنامه به مهمترین بخش آن اشاره کرده و به معرفی برجسته‌ترین پهلوان شاهنامه یعنی رستم پردازم.

دوره‌های شاهنامه

موضوع شاهنامه تاریخ ایران قدیم از آغاز تمدن نژاد ایرانی تا انقراض حکومت او بدست اعراب است. این عهد ممتد تاریخی ایران به پنجاه دوره شاهی تقسیم می‌شود که از حیث طول و زمان و تفصیل با اختصار مطالب با یکدیگر متفاوتند. در شاهنامه سه دوره متمایز می‌توان تشخیص داد: (۱) دوره اساطیری (۲) عهد پهلوانی (۳) دوران تاریخی.^۱

^۱ - صفا، ذبیح‌الله، حماسه سرایی در ایران، موسسه مطبوعاتی امیرکبیر، تهران ۱۳۳۳، صفحه ۲۰۶

ویژگی شاهنامه در صحنه‌های پهلوانی

با توجه به موضوع مورد بحث از توضیح درباره دو دوره اساطیری و تاریخی چشم پوشی کرده ، فقط به دوره پهلوانی اشاره می‌کنم.

برجسته‌ترین قسمت شاهنامه از جهت شعری و هنری «قسمت‌های دراماتیک» یعنی داستان‌های پهلوانی و صحنه سازی‌های جنگی است که در این هنر نمایی فردوسی پایه سخن را به آسمان برده است و کسی را یارای برابری و همسری با او نبوده و نیست و فردوسی در شاهنامه آنجا که صحنه‌هایی از منظره میدان جنگ و گلاویز شدن قهرمانان با هم یا صحنه‌هایی دیگر را وصف می‌کند به گونه‌ای استادانه از عهده توصیف بر می‌آید که گویی آدمی را در حال مشاهده آن منظره قرار می‌دهد.^۱

عهد پهلوانی با صراع تازه‌ای میان خیر و شر آغاز می‌گردد و آن قیام کاوه آهنگر و فریدون پسر آبتین است در برابر یزدادگری‌های ضحاک.

دوره پهلوانی از قیام کاوه آغاز می‌شود و به قتل رستم و سلطنت بهمن پسر اسفندیار پایان می‌پذیرد. این قسمت مهم‌ترین و بهتین قسمت‌های شاهنامه و قسمت واقعی حماسه ملی ایران و حاوی عالی‌ترین نمونه اشعار فارسی است.^۲

^۱ - ادیب ، برومند ، عبدالعلی ، «اثر شاهنامه در زبان و ادبیات فارسی و روح و فکر ایرانی» ، هنر و مردم ،

شماره‌های ۱۵۳ و ۱۵۴ ، صفحه ۱۳۸

^۲ - صفا ، دکتر ذبیح ... ، حماسه سرایی در ایران ، صفحه ۲۰۸

مهم ترین و با شکوه ترین داستان های پهلوانی هم بدین عهد متعلق است و آنها عبارتند از : داستان رزم رستم با افراسیاب ، رزم مازندران ، هفت خان رستم^۱ و ... داستان رستم و اسفندیار آخرین داستان بزرگ قهرمانی شاهنامه در عهد پهلوانی است. دوره پهلوانی را باید دوره جنگ های طولانی و بزرگ دانست و این قسمت از شاهنامه حاوی همه خصائص حماسی است. در این قسمت همه چیز خارق العاده و بیرون از حد معمول است.^۲

پهلوانان شاهنامه

پهلوانان شاهنامه سه دسته اند :

- ۱- پهلوانان نیکوکار ... ، که بعضی از آنها خالی از عیب و ضعف نیستند ، چون رستم ، گودرز و ...
 - ۲- پهلوانان بدکار ، چون ضحاک و سلم و ...
 - ۳- پهلوانانی که آمیخته ای از خوبی و بدی اند.
- آنچه بین همه این پهلوانان مشترک است حُدت و قدرت و قاطعیت است ، همه زندگی خروشان و گرانبار دارند.^۳

^۱ - همان مأخذ ، صفحه ۲۰۹

^۲ - همان مأخذ ، صفحه ۲۱۰

^۳ - اسلامی ندوشن ، دکتر محمدعلی ، زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه ، موسسه دستان ، تهران

۱۳۶۹ ، صفحه ۱۱۹

پهلوانان سیستان

بزرگ‌ترین و نام‌آورترین پهلوانان ایران در حماسه‌های ملی ما از سیستان برخاسته‌اند. این پهلوانان از خاندان بزرگی بودند که نژادشان به جمشید می‌پیوست. جمشید هنگام فرار از ضحاک با دختر کورنک شاه زابلستان تزویج کرد و از او پسری بنام تور پدید آمد. از تور شیدسپ و از شیدسپ طورگ و از طورگ شم و از شم اثرط و از اثرط کرشاسپ و از کرشاسپ نریمان و از نریمان سام معروف به «سام یکزخم»^۱ سام فرزندی سپید موی زاد که بعلت سپیدی موی سر و روی وی را زال نامیدند... و زال رودابه را به زنی گرفت و از آن دو رستم پدید آمد.

۲

رستم

رستم در ادبیات پهلوانی رُت ستخمک^۳ یا رتستخم^۴ و رتستهم^۵ نام دارد و همین نام است که در فارسی رستهم یا رستم شده. مارکورات تصور کرده است.^۶ که کلمه رت ستخمک در اوستا راوت ستخم^۱ و یکی

^۱ - صفا، ذبیح‌ا...، حماسه سرایی در ایران، صفحه ۵۵۳

^۲ - همان مأخذ، صفحه ۵۵۴

^۳ - Ros-staxmak

^۴ - Ros-staxm

^۵ - بندهش بزرگ فصل ۳۳ و ۳۵ همچنین رجوع شود به رساله شهرستانهای ایران

^۶ - نقل از کتاب کیانیان تألیف کریستن سن، صفحه ۱۳۵

از عناوین و صفات کرشاسپ بوده است.^۲ نام رستم در بعضی از تواریخ قدیم به عنوان «لشدید» آمده است و گفته‌اند که «کان رستم الشدید ... جباراً مدید القامه شدید القوه عظیم الجسم».^۳

«رستم» جهان پهلوان ، تاجبخش ، تهمتن ، پیلتن ، پهلوان اول شاهنامه است. وی مردی است که در حماسه ملی ایران نظیری برای او یافته نشده است. هر حماسه‌ای قهرمانی دارد که همه آرمان‌ها و آرزوهای یک قوم در وجود او مجسم می‌شود ، چون آشیل در «ایلیاد» همر.

عجیب این است که این مرد که زندگیش آمیخته به آن همه افسانه است ، وجودش هرگز از یک انسان عادی و خاکی جدا نمی‌شود. مردی است دارای گوشت و پوست و استخوان ، دارای ضعف‌ها و توانایی‌های انسان ، حتی روئین‌تن هم نیست. منتها نیروی جسمی و روی او بر پیش آمدها غالب می‌آید. بخت و تایید خدایی نیز با اوست.

رستم ، پسر زال ، پسر سام ، پسر نریمان از خانواده گرشاسپ است و مادرش ، رودابه دختر مهرباب کابلی است. خانواده گرشاسپ یکی از مهم‌ترین خانواده‌های ایرانی بود و مردانش که هر یک پس از دیگری

^۱ - Raota-staxma جزء اول این اسم یعنی راوت یا راود raodha از ریشه راود raod یعنی رستن است و راود یعنی نمو و بالش. کلمه روی یعنی هیأت ظاهر ، نیز از همین ریشه مشتق است. ستخم یعنی زورمند و تهم. بنابراین راوت ستخم یعنی «دارنده بالای زورمند» «صاحب قامت قوی» و ترجمه آن در فارسی «تهمتن» است که در شاهنامه همواره به هیأت صفت و لغت خاصی برای رستم بکار رفته است.

^۲ - حماسه سرایی در ایران ، صفحه ۵۵۴

^۳ - همان مأخذ ، صفحه ۵۶۹ (منبع اصلی : اخبار الطول دینوری ، صفحه ۲۷)

پهلوان اول بوده‌اند و هم به زور بازو و هم به فرزانیگی شهرت داشته‌اند و قلمرو فرمانروایی آنها سیستان بوده است. رستم آن گونه که در شاهنامه توصیف شده است ، نشان دهنده یک پهلوان کامل در ایران باستان است. این مرد تجسم اندیشه و آرزوی پیشینیان ماست.^۱

^۱ - اسلامی ندوشن ، دکتر محمدعلی ، زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه ، موسسه داستان ، ۱۳۶۹ ، صص ۲۹۱ و ۲۹۲

کودک و نوجوانی

چون رستم مرد برگزیده شده است ، طرز زاده شدنش هم با زاده شدن دیگران فرق دارد. رودابه زن زال ، از همان دوران آبستنی احساس می کند که کودکی غیر از کودکان دیگر در شکم دارد. چون بچه از فرط درشتی نمی تواند از شکم مادر بیرون آید، زال از سیمرغ چاره جویی می کند ، «مرغ فرمانروا» حاضر می شود و دستور می دهد که رودابه را به شراب مست کنند و پهلویش را بشکافند و کودک را از پهلوی بیرون آورند.

چون کودک زاده می شود، نامش را رستم می گذارند و رستم چنان است که باید دو دایه او را شیر بدهند ، چون از شیر بازگرفته می شود ، خوراک پنج مرد خوراک اوست ، در هشت سالگی اینگونه است :

چو رستم به پیمود بالای هشت	بسان یک سرو آزاده گشت
چنان شد که رخشان ستاره شود	جهان بر ستاره نظاره شود
تو گفتی که سام یلستی به جای	به جاه و به فرهنگ و دیدار و رای؟ ^۱

انتخاب اسب رستم

رستم که تنومندی و سنگینی خارق العاده دارد نمی تواند بر اسب های عادی بنشیند. در این زمان ، جنگ با افراسیاب پیش می آید و

^۱ - زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه ، صفحه ۲۹۴

باید نخست اسبی برای پهلوان جست. پس گله اسب زال را می آورند. رستم دست بر پشت هر یک می گذارد و می فشارد، پشت حیوان خم می شود، مگر یک کره اسب که فشار دست پهلوان را تحمل می کند. نام او رخس است، با این صفات:

سیه چشم و بور ابرش و گاودم	سیه خایه و تند و پولاد سم
تنش پرنگار از کران تا کران	چو برگ گل سرخ برزغفران
به شب مورچه بر پلاسی سیاه	بدیدی به چشم از دو فرسنگ راه ^۱

رخس، اسبی بی همتاست و در تمام جهان اوست که می تواند پیکر رستم را بکشد. در کل دوران عمر دراز رستم با اوست. گاه از هوش انسانی ای برخوردار می شود، حتی زبان صاحبش را می فهمد و سرانجام هر دو با هم به چاه شغاد در می افتند.^۲

رستم چگونه مردی است؟

گفتیم که در تمدن باستانی ایران، رستم پهلوان کامل است در حالی که مبرا از ضعف های انسانی نیست، تمام صفات یک مرد آرمانی

^۱ - همان مأخذ، صفحه ۲۹۶

^۲ - همان مأخذ، صفحه ۳۰۱

را در خود دارد. اکنون ببینیم که صفتهای او که در واقع صفتهای پهلوان کامل است چیست :

نخست زورمندی : قدرت بدنی رستم خارق العاده است. مثلاً زمانی که برای نجات بیژن می رود سنگی را که اکوان دیو در بیشه چین افکنده بود و افراسیاب آن را بوسیله صد پیل آورده بر سر چاه بیژن نهاده بود ، به یک ضرب از سر چاه بر می دارد.

دوم هنرمندی : هنرمندی یعنی چالاکی و مهارت و دقت اصابت. در جنگ با اشکبوس ، وی فقط با چند تیر به جنگ او می رود ، با تیر اول اسب و با تیر دوم خود را از پای در می آورد. در بعضی موارد کمند به کار می برد تا حریف را زنده به جنگ آورد. معمولاً همان ضربه اول او کارگر می افتد. رستم زور و بازو و هنرمندی را با جسارت همراه دارد.

سوم نیروی اعتقاد : رستم هیچ گاه خدا را از یاد نمی برد ، همواره از او یاد می کند و زور و فر و هنر را از او می داند. هرگاه کار دشواری به استخوان برسد ، سر به سوی آسمان می کند و از خدا مدد می جوید.

چهارم چاره گیری و تدبیر : پهلوان همان گونه که هنرمندی و چالاکی و زور و بازو دارد ، باید بیدار مغز و چاره گر نیز باشد. رستم چنین است. هرگاه لازم شود، از بکار بردن نیرنگ و حيله ابا ندارد. در جنگ با اکوان دیو این چاره گیری به صور گوناگون بروز می کند. هنگامی که اکوان دیو از او می پرسد که او را به آب دراندازد یا بر خاک

، چون از اندیشه واژگونه دیو آگاه است ، خاک را از او می‌خواهد و می‌داند که به آبش درخواهد انداخت.

پنجم علاقه به بزم : پهلوان تنها مرد رزم نیست ، باید مرد بزم هم باشد. یکی از هنرهایی که رستم به سیاوش می‌آموزد آئین «نشستگاه و مجلس و میگسار» است. یعنی آئین بزم. خود او نیز در این هنر سرآمد دیگران است. حتی با نواختن ساز آشناست.

ششم زبان آوری : صفت دیگر پهلوان زبان آوری است. زبان آوری بدان معناست که با حاضر جوابی و زیبایی و رسایی وحدت ، بیان مطلب می‌شود.

پهلوان باید بتواند خود را خوب بستاید و در نزد دشمن، رجز خوانی کند و از دادن جواب نافذ درنماند. اوج زبان آوری رستم در جنگ با اسفندیار نمایانده می‌شود. این دو پهلوان بزرگ نه تنها از حیث زور و بازو و نامداری ، بلکه از لحاظ زبان آوری نیز دو نمونه بی‌نظیر هستند.

هفتم وفاداری به پادشاه : خانواده رستم همواره نسبت به پادشاه وقت وفا دارند و این وفاداری در آزمایش‌های گوناگون نموده می‌شود. مثلاً وقتی که کاووس در هاماوران و مازندران گرفتار می‌شود، این رستم است که به دستور زال به نجات او می‌شتابد. رستم چون نجات دهنده سلطنت ایران است او را «تاجبخش» می‌خوانند.

هشتم جوانمردی : جوانمردی بخشودن گناه است. رستم گناه را اگر از ضعف بشری ناشی باشد و یکی از اصول مهم انسانی را نقض نکرده باشد ، می‌بخشاید.^۱

آمده است که : «بوالقسم فردوسی شاهنامه به شعر کرد و بر نام سلطان محمود کرد و چندین روز همی خواند ، محمود گفت همه شاهنامه خود هیچ نیست مگر حدیث رستم ، و اندر سپاه من هزار مرد چون رستم هست. بوالقسم گفت زندگانی خداوند دراز باد ندانم اندر سپاه او چند مرد چون رستم باشد اما این دانم که خدای تعالی خویشتن را هیچ بنده چون رستم دیگر نیافرید ، این بگفت و زمین بوسه کرد و رفت. «ملک محمود» وزیر را گفت : این مردک مرا به تعریض دروغ زن خواند ، وزیر گفت : نباید کشت.^۲

رستم قهرمان اول شاهنامه عمری دراز دارد و به او عمر افسانه‌ای هفتصد ساله داده شده است. در واقع زندگی رستم در شاهنامه نوعی زندگی استثنائی است.^۳

به نظر می‌رسد که افسانه‌های رستم ، به گروه داستان‌های مندرج در اوستا تعلق نداشته و بخشی از یک چرخه مستقل بوده است. بعضی

^۱ - زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه ، صفحه ۳۰۲ تا ۳۱۳

^۲ - غروی ، دکتر مهدی ، «جو سیاسی و اجتماعی ایران هنگام ظهور فردوسی و خلق شاهنامه» ، هنر و مردم ، شماره ۱۵۳ ، ۱۵۴ ، وزارت فرهنگ و هنر ، صفحه ۳۴

^۳ - اسلامی ندوشن ، دکتر محمدعلی ، «ارزشهای حماسی شاهنامه» ، هنر و مردم ، شماره ۱۳۸ ، صفحه

پژوهشگران عقیده دارند که رستم مربوط به دوره پارتیان ، در قرن اول میلادی است، هنگامی که پادشاهان هندوسیکتی در شرق ایران ، حکومت مستقل تشکیل دادند. صرف نظر از اینکه جایگاه تاریخی و منشاء او چگونه بوده است ، رستم به یکی از بزرگ‌ترین پهلوانان اسطوره‌ای ایران و نمادی از قدرت بدنی و معنوی عظیم و ایثار در راه کشورش تبدیل شد.

۱

باید پذیرفت آنچه در شعر فردوسی سرافراشته‌تر از شعر دیگران است. آن است که شهر او سرود باشکوه زندگی مردمی آزاده و پیروزمندانه است و سخنی غرورآمیز و افتخار آفرین است. عظمت و والایی سرزمین فرخنده میهن ، ایران پاک ، ملت بزرگ ، آئین پردازان و منش والای انسانیت و انسان بزرگ را نشان می‌دهد ، به همین روی ، رستمی که فردوسی در شاهنامه از پهلوان سیستان می‌سازد و می‌آفریند ، آن چنان انسان کامل یا ابرمردی است که مولانا جلال‌الدین در کمال عرفانش آرزو می‌کند : «شیر خدا و رستم دستانم آرزوست».^۲

اگر حالات و صفات رستم قهرمان شاهنامه بدان گونه که آمده‌ار جای دیگری اقتباس نشده باشد به یقین باید گفت رستم مخلوق هنر

^۱ - کرتیس ، وستاسرخوش ، اسطوره‌های ایرانی ، ترجمه عباس مخبر ، نشر مرکز ، تهران ۱۳۷۶ ، صفحه

۴۳

^۲ - اشراقی ، دکتر احسان ، «شاهنامه از دیدگاه وحدت ملی» ، هنر و مردم ، شماره ۱۵۳ و ۱۵۴ صفحه

۷۵

فردوسی است که خواسته است نمونه یک انسان کامل را با آن حالات مافوق انسانی ارائه دهد. در تمام داستان سرایی‌ها و شاهکارهایی که معمولاً انسان در مرکز قضاوت و داوری قرار می‌گیرد و نویسنده و یا شاعر سعی می‌کند در وجود قهرمان داستان خود تجسم بخشد تا از این راه درس اخلاق و مردمی و فضیلت دهد. برای فردوسی رستم تنها یک دلاور نیست بلکه انسانی است والاتر و برتر از انسان‌های دیگر. این قهرمان شجاعت فوق بشری را با اخلاق و سجایای عالی بهم درآمیخته تمام اعمال و حرکاتش همتای یک انسان کامل و ایده‌آل است اما با تمام این تفصیل وجود رستم در داستان‌های شاهنامه فرع بر میهن و زاد و بوم شاعر است و فردوسی رستم و سایر دلاوران ایرانی را از آن جهت می‌ستاید که همگی وقف پاسداری میهن خویشند و مرگ با شرافت و آزادی را به زندگی در اسارت و بندگی ترجیح می‌دهند.^۱

^۱ - همان مأخذ، صفحه ۸۳

قهرمان از نگاه فردوسی

قهرمان در داستان‌های فردوسی باز هم فرد اصلی نیست و خود را بیش از تفکر فردوسی در صحنه داستان جلوه نمی‌کند بلکه قهرمان لباسی است که بر پیکر تفکر و اندیشه فردوسی پوشیده می‌شود و انصاف باید داد که فردوسی در انتخاب این لباس نهایت دقت و هنرمندی را به کار برده است خود او می‌گوید :

که رستم یلی بود در سیستان منش کرده‌ام رستم داستان

۱

هرگز قصد فردوسی رستم نیست ، رخس نیست بلکه همه اینها ابزاری است که برای آرایش فکر بزرگ فردوسی قالب‌گیری می‌شوند. فردوسی اگر قهرمانی چیره دست است برای این است که مانند نقاشی توانا از نور از رنگ آمیزی از زمینه سازی از هر کدام به قدر خود استفاده می‌کند تا بتواند الهام خود را به خواننده منتقل کند. صحنه‌های بدیعی که فردوسی اینجا و آنجا می‌سازد صحنه‌های جنگی که از دامان کوه گرفته تا ساحل رودخانه‌ها ادامه دارد همه برای نشان دادن یک تفکر بزرگ است.^۲

^۱ - وحدت ، حمزه ، هنر وصف در شاهنامه فردوسی ، کتابفروشی باستان ، مشهد ۱۳۵۴ ، صفحه ۵۴

^۲ - هنر وصف در شاهنامه فردوسی ، صفحه ۵۵

بنابراین قهرمان‌ها مطابق سنت‌های تراژدی در اصول وصفی او نجیب ، پاکدامن ، اصیل ، پر قدرت ، شکست ناپذیر و جنگ آفرین توصیف شده‌اند. قهرمان داستان او کمتر شکست می‌خورد برای اینکه چنین قهرمانی شایسته و متناسب با وصف او باشد مقدمات وسیعی تدارک می‌بیند، از اسب رستم گرفته تا ^۱... بنابراین می‌توان در مورد وصف قهرمان‌ها در شاهنامه گفت : آنچه از همه بیشتر و با هنرنمایی کامل‌تری انسان را مسحور می‌کند هماهنگی کامل وصف است.^۲

قهرمان داستان با تمام مظاهر روانی و اخلاقی خود در دست فردوسی شناخته شده است. فردوسی قهرمان داستان‌های خود را چنان وصف می‌کند که می‌خواهد آن چنان که او هست حتی دکوراسیون هر توصیف کاملاً متناسب با روحیه قهرمان اوست و موقعیت کاملاً متناسب دارد با موقعیتی که قهرمان برعهده گرفته است. اگر رستم را می‌خواهد خشمگین نشان بدهد طبیعت را چنان در کنار رستم غرنده نشان می‌دهد که رنگ خشم بر سر تا پای رستم پاشیده می‌شود به طوری که یک هم آهنگی و یک دستی بین قهرمان داستان‌های او و همه جلوه‌های کنار به چشم می‌خورد. هرگز انسان در صحنه‌ای که فردوسی درباره قهرمان‌های

^۱ - همان مأخذ ، صفحه ۵۶

^۲ - همان مأخذ ، صفحه ۵۷

خود می‌آراید احساس جدایی به ظاهر از یکدیگر نمی‌کند همه چیز به تناسب طبیعی خود قرار دارند.^۱

کشش و کوشش بشر برای زندگی بهتر، برای سیر بسوی اعتلا و پیروزی بربدی و گزند و زشتی، بهترین جلوه‌اش را در پهلوانان حماسی می‌یابد و رستم، در میان این پهلوانان همه صفتهای لازم را در خود جمع دارد. تنها مرگ است که نمی‌توان بر آن فائق شد. مرگ، پایان سفر است. در زندگی پهلوانان مرگ، قله زندگی است. مرگ است که به زندگی هیبت و عظمت و معنی می‌بخشد، معنی زندگی هر پهلوان در شیوه مردن اوست.^۲

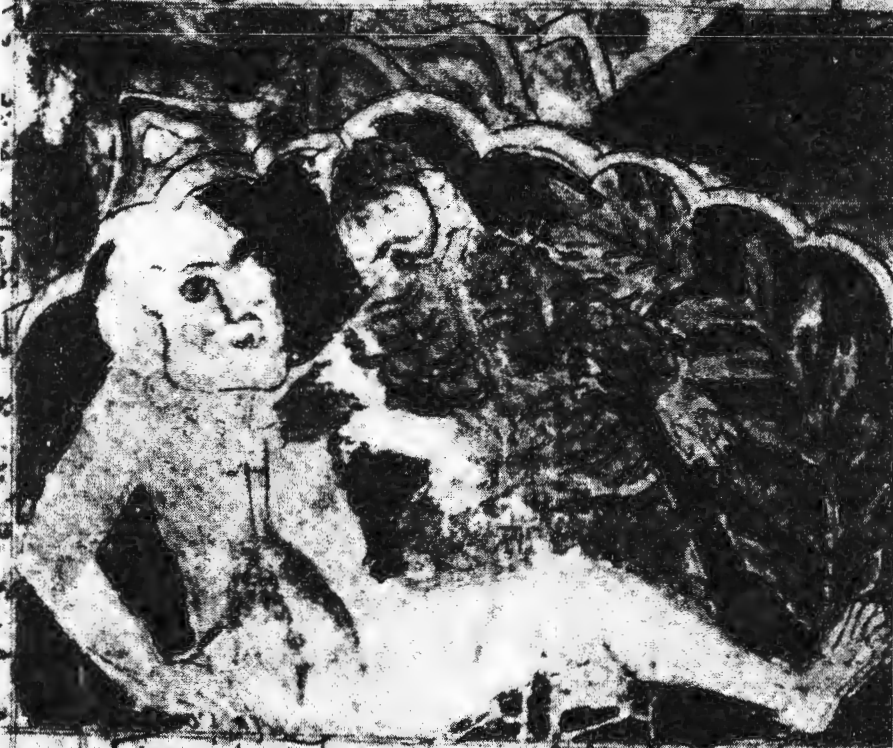
^۱ - همان مأخذ، صفحه ۵۳

^۲ - اسلامی ندوشن، دکتر محمدعلی، زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه، صفحه ۲۹۲

از فرستاده یوسف بنک

بزرگ شیده موی و جوش سرور
از روشن دلش بر کعب

سراسر ملک غار و نامید پید
از آمدن اعدا از امن کلاه



با ولاد داز از کشیده خیل
بجزی که دازی دلم را امید

بقتل است آن یمانی مستند
جهان را بیغ آورده ی پند

فصل پنجم : « هفت خان »

لفظ خان در این ترکیب به معنی خانه و منزل است. اما خوان با واو معدوله سفره و طبق چوبینی است که ظرف‌های غذا را بر آن نهند و از این روی نوشتن «هفت خان» چنان که مرسوم است نباید درست باشد. «خان» دیگری نیز هست که ترکی و لقب رؤسای قبایل ترک و مغول بوده است. خانم نیز مؤنث خان و لقب زن رئیس قبیله است. امروزه این لقب‌ها در فارسی بسیار ارزان و رایج شده است (شاید به عمد) و حال آنکه تا دوره قاجار چنین نبوده و برای گرفتن لقب «خان» فرمان پادشاهی صادر می‌شده است.

داستان «هفت خان» رستم یکی از دو سه قصه بسیار مشهور شاهنامه استاد طوس یا شاید معروف‌ترین آنهاست. چه عنوان آن در زبان فارسی ضرب المثل شده و انجام دادن هر کار بسیار دشواری را گذشتن از هفت خان یا هفت خان رستم گویند.

بجز نبرد رستم و اسفندیار تمام پهلوانی‌های رستم در روزگار دو تن
از پادشاهان کیانی ایران کی کاووس و کی خسرو اتفاق می‌افتد. استاد
طوس در مقدمه شرح پادشاهی کی کاووس براعت استهلالی به کار برده
که با دیدن آن بی درنگ خواننده در می‌یابد که دوران خام اندیشی‌ها و
بی‌خردی‌ها و دردسرهاست. نظیر این بیت‌ها در سرآغاز داستان پادشاهی
هیچ شاه دیگری نیامده و نشان می‌دهد که فردوسی ارادتی به کاووس
نداشته است.

(در اینجا از ذکر ابیات مربوطه به علت جلوگیری از کش‌دار شدن مطلب
خودداری می‌شود).

آنگاه بیتی چند در شرح به تخت نشستن کاووس می‌سراید و
بی‌درنگ گوید چون وی بر تخت نشست و دلیران در مجلس او جای
گرفتند دیوی در لباس رامشگر نزد پرده‌دار آمد و از شاه بارخواست. شاه
او را بار داد. رامشگر بیامد و رود و بربط را ساز داد و سرود مازندرانی بر
آورد:

که مازندران شهر ما یاد باد همیشه بر و بومش آباد باد
که در بوستانش همیشه گل است به کوه اندرون لاله و سنبل است ...

این قطعه از زیباترین توصیف‌های شاهنامه است و همه ایرانیان با
سواد آن را به خاطر دارند. دل کاووس با شنیدن وصف این بهشت روی

زمین از جای برفت. لاف زدن آغاز کرد که من از جم و ضحاک و
فریدون و بخت و به فر و به داد افزونم و باید مازندران را بگیرم.

بزرگان و دلیران مجلس وی پهلوانانی مانند طوس و گودرز و گیو
و گرگین و رهام هیچ یک پاسخی ندادند و در کمال نگرانی :

به آواز گفتند ما کهتریم زمین جز به فرمان تو نسپریم ...

اما خود انجمنی ساختند و با یکدیگر گفتند :

اگر شهریار این سخن‌ها که گفت به می خوردن اندر، نخواهد نهفت ...

سرانجام مشاوره بدان جای کشید که طوس گفت بهتر است باشتاب
تمام زال را به درگاه فراخوانیم تا زبان پند بگشاید. شاید شاه را از این کار
باز دارد. زال بیامد و آنچه نصیحت کرد سخن کاووس در پاسخ زال
همان است که بود. زال خواه ناخواه سر به طاعت فرود آورد و هنگام
بدرود کردن شاه بدو گفت :

پشیمان مبادی زکردار خویش به تو باد روشن دل و دین و کیش
و با حال تباه و نگرانی بسیار به سیستان رفت. کاووس نیز لشکری
گران فراهم آورده آهنگ مازندران کرد و چون بدانجا رسید آن را چون
بهشتی یافت. شب هنگام مجلسی آراستند و بامدادان :

بفرمود پس گیو را شهریار دوباره زلشکر گزیدی هزار ...

هر آن کس که بینی زیر و جوان تنی کن که با او نباشد روان

وزاو هر چه آباد بینی بسوز شب آورد به جایی که باشی به روز

چنین تا به دیوان رسد آگهی جهان کن سراسر ز دیوان تهی
گیو نیز چنین کرد. در شهر مازندران همه جا را سوزاند و غارت
کرد. خبر این دراز دستی به شاه مازندران رسید. همان گاه دیوی سنجه نام
را که نزد او بود گفت به نزد دیو سفید رو :

بگوش که آمد به مازندران به غارت از ایران سپاهی گران
جهان جوی کاووشان پیش رو یکی لشکر جنگ سازان نو
سنجه پیش دیو سپید رفت. دیو سپید چون پیغام شاه را شنید در
پاسخ گفت :

بیایم کنون با سپاهی گران بیرم پی او ز مازندران
شب فرا رسید ، ابری سیاه و قیرگون ، مانند دود همه جا را فرا
گرفت. هنگامی که فرا رسیدن صبح نزدیک می شد چشم کاووس و
سرداران و سپاهیانش تیرگی گرفت و رفته و رفته تاریک شد تا دیگر هیچ
جا را ندید. گنج ها تاراج و لشکر اسیر شد و پس از یک هفته دیگر هیچ
کس نبود که چشم بینا داشته باشد.

به هشتم بغرید دیو سپید که ای شاه بی بر ، به کردار بید
همی برتری را بیاراستی چرا گاه مازندران خواستی ...
چون کاووس و سپاهش را کار بدین جا رسید پند پیرش به یاد آمد
و وقتی از کرده پشیمان شد که دیگر سودی نداشت. ناچار فرستاده ای نیز
پی سوی زابلستان فرستاد و حال زار خویش و لشکریانش را بشرح

باز گفتم. چون خبر به زال رسید و او آن را پیش تر حدس زده بود سخت
اندوهگین شد. اما از این ماجرا هیچ سخنی به دوست یا دشمن نگفتم.
فقط رستم را فراخواند :

به رستم چنین گفتم گفت داستان سام

که شمشیر ، کوتاه شد اندر نیام

نشد کز این پس چمیم و چریم

و گری (= یا) خویشتن تاج را پروریم

که شاه جهان در دم ازدهاست

به ایرانیان بر ، چه مایه بلاست

کنون کرد باید تو را رخس زین

بخواهی به تیغ جهان بخش ، کین

همانا که از بهر این روزگار

تو را پرورانی ، پروردگار ...

برت را به بیربان سخت کن

سراز خواب و اندیشه پردخت (=پرداخته) کن

نباید که ارژنگ و دیو سفید

به جان از تو دارند هرگز امید

کنون گردن شاه مازندران

همه خرد بشکن به گرز گران

رستم به زال گفت راه مازندران دراز است و من چگونه به سرعت بدانجا روم. زال گفت از این ملک بدان سرزمین دو راه است و هر دو دشوار:

یکی زین دوراه آن که کاووس رفت دگر کوه و بالا و رفتن دو هفت
تورا شیر و دیو آید و تیرگی بماند دو چشم اندر آن خیرگی
تو کوتاه بگزین، شگفتی بین که یار تو باشد جهان آفرین
عنوان «هفت خان» برای این داستان از همین جا آمده است. چه بنابه گفته زال این راه دارای چهارده (دو هفت) منزل است و رستم وقتی پس از وداع پدر و مادر به راه افتاد:

دو روزه به یک روزه بگذاشتی شب تیره را روز پنداشتی
بدین سان همی رخس ببرید راه به تابنده روز و شبان سیاه
و از این قرار بود که رستم این راه را در هفت روز و هر دو منزل را چون یک منزل، طی کرد. اما حوادث داستان بیش از شش حادثه نیست که واپسین آنها کشته شدن دیو سفید به دست رستم است. روی داد بعضی خان‌های دیگر را نیز نمی‌توان قابل ملاحظه پنداشت (مانند تشنگی فوق العاده رستم) یا واقعه به رستم مربوط نیست (مانند کشتن رخس شیر را در نخستین منزل). بنابراین اصطلاح هفت خان را باید به معنی هفت

منزل گرفت.^۱ که در همه آنها لزوماً حادثه‌ای اتفاق نمی‌افتد و حتی اگر کشتن دیو سفید را هم که در مقصد روی می‌دهد به حساب آوریم باز بیش از پنج واقعه پهلوانی پدید نمی‌آید و نیز نمی‌بایست در هر منزل حادثه‌ای فوق العاده پیش آید. ظاهراً نام هفت خان را به واسطه وجود عدد معروف و قابل ملاحظه هفت برای عنوان این داستان برگزیده شده و گویا از خیلی قدیم، شاید پیش از نظم شاهنامه، این عنوان وجود داشته است. در هر حال این است شرح حوادث هفت خان رستم:

«خان اول»

در نخستین منزل رستم گوری به تیره زده و کباب کرد و بخورد و لگام از سر رخس برداشت و او را به چرا سرداد و خود در نیستان بستر خواب ساخت و به خواب رفت.

در آن نیستان بیشه شیر بود	که پیلی نیارست از اونی درود
چو یک پاس بگذشت درنده شیر	به سوی کُنام خود آمد دلیر
برنی یکی پیل را خفته دید	بر او یکی اسب آشفته دید
نخست اسب را - گفت - باید شکست	چو خواهم سوارم خود آید به دست
سوی رخس رخشان برآمد دمان	چو آتش بجوشید رخس آن زمان
دو دست اندر آورد و زد بر سرش	همان تیز دندان به پشت اندرش

^۱ - در دفتر دوم شاهنامه چاپ آقای خالقی در عنوان اصلی لفظ «هفت خان» و در عنوان‌های فرعی «منزل اول، منزل دوم و ...» آمده است.

همی زد بر آن خاک تا پاره کرد ددی را بدان چاره بی چاره کرد

چون رستم از خواب برخاست شیری را کشته و بر خاک افتاده دید
و رخس را ملامت کرد که چرا مرا بیدار نکردی و اگر شیر تو را کشته
بود این کمند کیانی و گرز گران را چه کسی به مازندران می کشید.

«خان دوم»

بیابانی است گرم و بی علف. رستم بامدادان که از خواب خویش
برخواست رخس را زین کرد و برنشست و براه افتاد :

همی رفت بایست بر خیر خیر	یکی راه پیش آمدش ناگزیر
ز گرما و از تشنگی شد فگار	پی رخس و گویا زبان سوار
همی رفت شیدا به کردار مست	پیاده شد از اسب و ژوپین به دست

رستم رو سوی آسمان کرد و به نیایش درآمد و گفت کردگارا من
این راه را می پویم تا شاه کاووس را از بند آزاد کنم و ایرانیان را از
چنگال دیو برهانم. این سخنان می گفت و می رفت. اما گرما و تشنگی او
را امان نمی داد.

تن پیل وارش چنان گفته شد	که از تشنگی سست و آشفته شد
یفتاد رستم بر آن گرم خاک	زبان گشته از تشنگی چاک چاک

در این هنگام ناگهان میشی زیبا فراز آمد و از پیش رستم برگذشت.
جهان پهلوان با خود اندیشید که بی شک این جانور باید در این نزدیکی
آبخوری داشته باشد :

همانا که بخشایش کردگار	فراز آمدست اند این روزگار
بیفشارد شمشیر بر دست راست	به نام جهاندار بر پای خاست
بشد برپی غرم، تیغش به چنگ	گرفته به دست دگر پالهنک
به ره بریکی چشمه آب دید	که غرم دلارای آن جا رسید

رستم یقین کرد که فرا رسیدن این میش اثر بخشایش ایزدی است :

هر آنکس که از دادگر یک خدای	بیچند ندارد خرد را به جای
که این چشمه آبخور میش نیست	همان غرم دشتی مرا خویش نیست
به جایی که تنگ اندر آمد سخن	پناهت بجز پاک یزدان مک

سپس فردوسی از زبان رستم با بیت‌هایی بسیار فصیح آن میش

رهایی بخش را می‌ستاید :

بر آن غرم بر آفرین کرد چند	که از چرخ گردان مبادت گزند
کنام درودشت تو سبز باد	مباد از تو بر دل یوز یاد
تورا هر که یازد به تیر و کمان	شکسته کمان با دو تیره گمان
که زنده شد ز تو گوپیل تن	و گرنه پراندیشه بود از کفن

با آن که در این خان حادثه‌ای عجیب اتفاق نمی‌افتد ، در روزگاران

بعدی این صحنه بسیار مورد تقلید داستان سرایان قرار گرفته و سرگردانی

قهрман در بیابان هولناک گرم و بی آب و علف و نزدیک به مرگ رسیدن
و سپس به طرزی معجز آسا از آن رهایی یافتن به صورت یکی از عناصر
داستانی درآمده است.

«خان سوم»

زدهشت اند آمد یکی ازدها	کز او پیل گفستی نیابد رها ...
بیامد جهان جوی را خفته دید	بر او یکی اسب آشفته دید...
سوی رخس رخشنده بنهاد روی	دوان اسب شد سوی دیهیم جوی
همی کوفت برخاک روینه سم	چو تندر خروشید و افشاندم

رستم به صدای رخس از خواب برخاست و اما ازدها پنهان شده بود
و رستم چیزی ندید. رخس را سرزنش کرد و به خواب رفت. بار دیگر
ازدها پدید آمد و رخس بر سر رستم رفت و خروشیدن آغاز کرد. باز
رستم از خواب برخاست و ازدها ناپدید شد. این بار رستم خشمناک
رخس را تهدید کرد:

سرم را همی بازدار ز خواب	به بیداری من گرفت شتاب
گر این بار سازی چنین رستخیز	پی تو بیرم به شمشیر تیز
پیاده شوم سوی مازندران	کشم خشت و کوپال و گرز گران

پهلوان بار سوم بخت و اژدها پدید آمد. رخس از یک سوی از رستم بیم داشت و از سوی دیگر از اژدها نگران بود. سرانجام دلش آرام نگرفت، بر بالین رستم آمد و او را بیدار کرد. اما این بار خواست خداوند چنان بود که زمین اژدها را پنهان نکند. رستم در آن تیرگی او را بدید. تیغ تیز برکشید و شگفت انگیز آن است که اژدها گفت نام خود را بگوی که بی نام بر دست من کشته نشوی. اژدها نام خود را نگفت و در پاسخ رستم فقط گفت که هیچ کس از دم من رهایی نیابد و تو بگوی که نامت چیست. رستم نام خود را بازگفت و به جنگ با اژدها پرداخت :

چو زور تن اژدها دید رخس	کز آن سان برآویخت با تاج بخش
بمالید گوش، اندر آمد شگفت	بلند اژدها را به دندان گرفت
بدرید کتفش به دندان چوشیر	بر او خیره شد پهلوان دلیر
بزد تیغ و بنداخت از بر سرش	فرو ریخت چون رودزهر از برش ...

گویا رستم چنین بوده است که پهلوان حماسه پس از کشتن اژدها سر و تن را بشوید و به نیایش درآید. رستم نیز چنین کرد :

به آب اندر آمد سر و تن بشست	جهان جز به زور جهان بان نجست
به یزدان چنین گفت کای دادگر	تو دادی مرا توش و هوش و هنر
که در پیش من دیو و هم شیر و پیل	بیابان بی آب و دریای نیل
چو خشم آورم پیش چشمم یکی است	بداندیش بسیار و سال اندکی است
چو از آفرین گشت پرداخته	بیاورد گل رخس را ساخته

«خان چهارم»

جهان پهلوان پس از کشتن ازدها روی در راه آورد. چون آفتاب از
وسط آسمان بگشت :

چنان چون بود جای مرد جوان	درخت و گیاه دید و آب روان
یکی جام زرین بر او پرنیید	چو چشم تذوران یکی چشمه دید
نمکدان و ریچال ^۱ گرد اندرش	یکی غرم بریان و نان از برش
از آواز او زود شد ناپدید	خور جاودان بد، که رستم رسید

جهان پهلوان از اسب فرود آمد و بر سر چشمه نشست و دید نزدیک
جام می‌طنبوری^۲ نیز هست، ساز را برگرفت و نواخت و خواندن آغاز
کرد :

که از روز شادیش بهره غم است	که آواره و بدنشان رستم است
بیابان و کوه است بستان اوی	همه جای جنگ است میدان اوی
زدیو و بیابان نیاید رها...	همه جنگ با شیر و نرازدها
همان چامه رستم و زخم رود	به گوش زن جادو آمد سرود
و گر چند زیبا نبودش نگار	بیار است رخ را سببان بهار
پرسید و بنشست نزدیک اوی	بر رستم آمد پراز رنگ و بوی

^۱ - ریچال، ریچار بروزن دیوار = مربا، هر چیز که از شیر گوسفند پزند.

^۲ - سازی زهی که دارای دو سیم بود و اقسام گوناگون (ترکی و شروانی و میزانی) داشت.

رستم که نمی‌دانست او جادوست جامی از می پر کرده به دست او داد و از یزدان نیکی دهش یاد کرد. جادو که تاب شنیدن نام یزدان نداشت رنگ رخسارش سیاه شد. رستم بی‌درنگ او را به کمند بر بست و فرمان داد تا به صورت اصلی درآید. زن جادو به صورت گنده پیری زشت روی درآمد و رستم با خنجر میان او را به دو نیم زد و به راه افتاد.

«خان پنجم»

شب تاریک شده بود و رستم همچنان اسب می‌راند. از گفتار فردوسی بر می‌آید که وی در سرزمینی سبز و خرم اما بسیار مرطوب می‌رفت و جامه دربرش چون آب شده بود. چون روز شد جامه‌ها را برآورد و بیفشرد و بر آفتاب گسترد و در آن زمین بهشتی رخس را به چرا سرداد و چون جامه‌اش خشک شد آن را بپوشید و فارغ بخفت. دشتبان اسبی را آزاد و رها در کشت خویش یافت. شرح ماجرای دشتبان و آنچه بدو رسید و شکایت بردن پیش اولاد از بخش‌های بسیار فصیح و زیبایی شاهنامه است با بیت‌هایی که از بلندی و زیبایی به معجزه می‌ماند. چند بیت از این صحنه را نقل می‌کنیم:

چو در سبزه دید اسب را دشتوان	گشاده زبان سوی او شد دوان
سوی رستم و رخس بنهاد روی	یک چوب زد گرم بر پای او
چو از خواب بیدار شد پیل تن	بدو دشتوان گفت کای اهرمن

چرا اسب در خویید بگذاشتی	بر رنج نابرده برداشتی
ز گفتار او تیز شد مرد هوش	بحست و گرفتش یکایک دو گوش
یفشرد و بر کند هر دو زبن	نگفت از بد و نیک با او سخن
سبک دشتوان گوش‌ها بر گرفت	غریوان و زومانده اندر شگفت
بدان مرز اولاد بد پهلوان	یکی نام جویی دلیر و جوان
شد این دشتوان پیش او با خروش	گرفته پر از خون به دستش دو گوش
بدو گفت: مردی چو دیوی سیاه	پلنگینه جوشن، ز آهن کلاه
همه دشت سرتاسر اهرمن است	و گر (=ویا) ازدها خفته در جوشن است
برفتم که ابش برانم ز کشت	مرا خود به آب و به گندم بهشت
مرا دید برجست و یافه (=یاوه) نگفت	دو گوشم بکند و همان جا بخفت

صحنه‌هایی بدین درجه از فصاحت در شاهنامه نیز چندان زیاد

نیست و واپسین بیت آن مرکب از پنج جمله و در شیوایی آیتی است.

اولاد با سپاهی به جنگ رستم آمد، اما اسیر کمندوی شد و سپاهیان‌ش شکسته شدند. سپس اولاد را گفت اگر راست سخن گوئی و:

نمایی مرا جای دیو سپید	همان جای پولاد غندی و یید
به جایی که بسته است کاووس کی	کسی کاین بدی‌ها فکنده است پی ...
من این تخت و این تاج و گرز گران	بگردانم از شاه مازندران
تو باشی بر این بوم بر شهریار	ارایدون که کژی نیاری به کار

اولاد نشانی تمام جزئیات محل زندانی شدن کی کاووس و سرداران
، و نیز جایگاه دیو سفید را به رستم داد. نیز گفت که راه یافتن به جایگاه
او سخت دشوار است. اما بدتر از همه خود دیو سپید است :

یکی کوه یابی مرا و را به تن	برو کتف و یالش بود ده رسن
تو را با چنین یال و دست و عنان	گذارنده گرز و تیغ و سنان
چنین برزو و بالا و این کار کرد	نه خواب است با دیو جستن نبرد

«خان ششم»

رستم بدو اطمینان داد که بر دیو چیره خواهد شد. چون شب فرا
رسید سپاه کاووس آتش افروختند و روشنایی آن به چشم رستم رسید. از
اولاد پرسید که آن جا کجاست؟ گفت در شهر مازندران است و سپاه
کاووس در آن جا اسیرند و ارژنگ دیو فرمانروای ایشان است. رستم
اولاد را بر درخت بست و خود بخفت و بامدادان سلاح پوشید و روی به
ارژنگ دیو نهاد و در میان گروه دیوان نعره ای زد. ارژنگ چون آن نعره
بشنید از خیمه بیرون آمد :

چو رستم بدیدش برانگیخت اسب	بیامد بروی چو آذر گشب
سر و گوش بگرفت و یالش دلیر	سر از تن بکنش به کردار شیر
پراز خون سر دیو کنده زتن	بینداخت زان سو که بود انجمن

«خان هفتم»

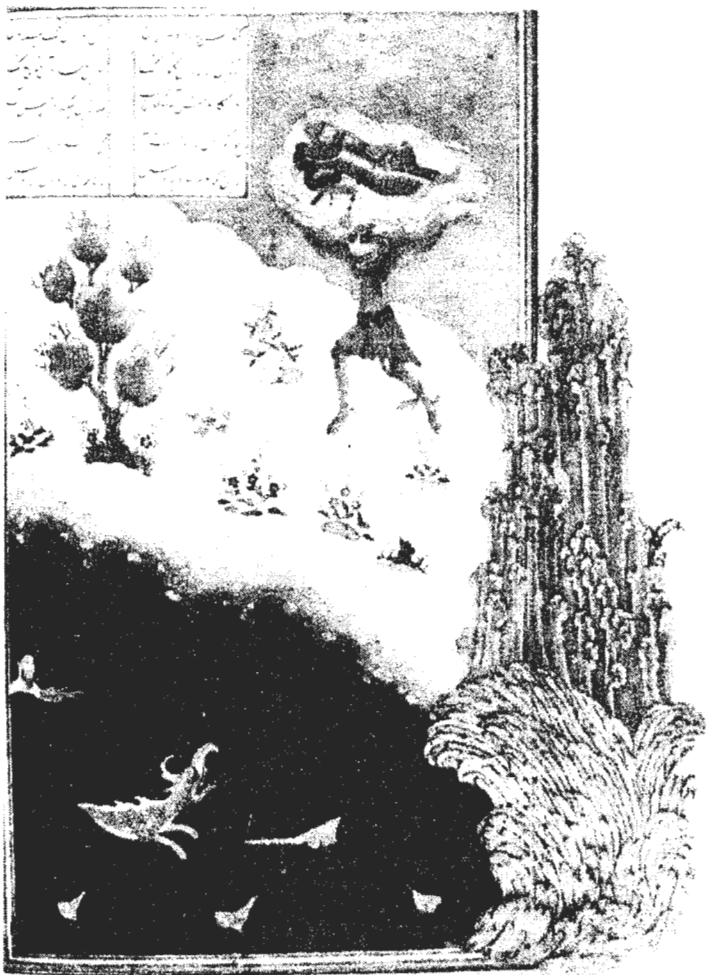
دیوان که چنین دیدند هزیمت شدند. رستم اولاد را بگشاد و راه شهر را از او پرسید و با او به شهر درآمد. در شهر رخس خروشی برآورد و صدای آن به گوش کاووس رسید و به یاران بشارت داد. وقتی رستم نزد کاووس رسید شاه او را برگرفت و گفت باید پنهان از این جاودان به نزدیک دیو سفید روی، چه اگر بدو آگهی رسد که ارژنگ کشته شده است دیوان انجمن شوند و رنج‌های تو برباد رود. سپس نشانی غاری را که دیو سفید در آن بسر می‌برد بدو داد و رستم:

از آن جایگه تنگ بسته کمر	یامد پر از کینه و جنگ سر
چو رخس اندر آمد بر آن هفت کوه	بر آن نره دیوان گشته گروه
به نزدیکی غار بی بن رسید	به گرد اندرون لشکر دیو دید
به اولاد گفت آنچه پرسیدمت	همه بر ره راستی دیدمت
کنون چون گه رفتن آند فراز	مرا راه بنمای و بگشای راز
بدو گفت اولاد، چون آفتاب	شود گرم و دیوان درآید به خواب
برایشان تو پیروز باشی به جنگ	کنون یک زمان کرد باید درنگ ...
نکرد ایچ رستم به رفتن شتاب	بدان تا برآمد بلند آفتاب ...
وز آن جایگه سوی دیو سپید	یامد به کردار تابنده شید
به کردار دوزخ یکی غار دید	تن دیو از تیرگی ناپدید
به رنگ شبه روی و چون برف موی	جهان پر زپنها و بالای اوی

سوی رستم آمد چو کوهی سیاه
بر آشفست (رستم) برسان پیل زیان
ز نیروی رستم ز بالای او
بریده بر آویخت با او به هم
تهدمتن به نیروی جان آفرین
بزد دست و برداشتش نره شیر
فرو برد خنجر دلش بردرید
از آهنش ساعد از آهن کلاه
یکی تیغ تیزش بزد بر میان
بینداخت یک ران و یک پای او
چو پیل سرافراز و شیر دژم
بکوشید بسیار باد درد و کین
به گردن بر آورد و افکند زیر
جگرش از تن تیره بیرون کشید

رستم پس از بیرون کشیدن جگر دیو سفید به راهنمایی اولاد یک
سر به سراغ شاه ایران رفت و خون جگر دیو را در دیده کاووس ریخت.
به چشمش چو اندر کشیدند خون شد آن دیده تیره خورشید گون
از آن پس یک هفته با رود می گذرانیدند و روز هشتم سوار شدند
و دیوان را تار و مار کردند و شاه مازندران را از تخت به زیر آورده اولاد
را به جای او نشانند و خود با پیروزی به ایران باز گشتند.^۱

^۱ - محجوب ، دکتر محمد جعفر آفرین فردوسی ، چاپ دوم ، انتشارات مروارید ، تهران ۱۳۷۸ ، صفحه ۱۳۱ تا ۱۴۳



شاهنامه محمد جوکی: اکوان دیو رستم را به دریا می اندازد.
هرات، حدود ۱۴۴۰، انجمن سلطنتی آسیایی، لندن.

فصل ششم : ویژگی‌های تصویری شاهنامه

توصیف - تصویر - خیال

اگر برای شعر روحی قائل شویم باید انگاره یا خیال را روح و جوهر شعر بدانیم. انگاره از نظر لغوی به معنی تصویر و خیال است. دی لوپس در کتابی که ویژه (انگاره)^۱ یا خیال است می‌گوید در ساده‌ترین شکل آن تصویری است که به کمک کلمات ساخته شده.^۲ خیال در شعر شامل مجموعه عواملی است که به بیان هنری کمک می‌کنند. انواع توصیف و تشبیه و استعاره و اغراق می‌توانند آفریننده خیال باشند.

ما خیال را به معنی مجموعه تصرفات بیانی و مجازی در شعر بکار می‌بریم و تصویر را با مفهومی اندک وسیع‌تر که شامل هرگونه بیان برجسته و مشخص باشد، می‌آوریم، اگرچه از انواع مجاز و تشبیه در آن نشانی نباشد، مثلاً گاهی با آوردن صفت، چنانچه در بسیاری از موارد

^۱- اصل کلمه ایماژ است.

^۲- شفیعی کدکنی، دکتر محمدرضا، صورخیال در شعر فارسی، انتشارات آگاه، تهران ۱۳۶۶، صفحه ۹

شاهنامه دیده می‌شود. بدون کمک از مجاز و تشبیه به خودی خود جنبه تخیلی دارد و همین آورد صفت است که تصویر را به وجود می‌آورد.^۱ وصف چیزی که قبلاً تجربه دیدن آن را داشته‌ایم، احساسی را نسبت به آن شیئی در ما بر می‌انگیزد، عنصر خیال در شعر منتقل کننده این احساس از شاعر به خواننده است.

هر تجربه شعری حاصل عاطفه‌ای یا اندیشه‌ای یا خیالی است و بی‌خیال و نیروی آن، هیچ کدام از آن دو عنصر قبلی نمی‌تواند سازنده شعر به معنی واقعی کلمه باشد، یعنی اصولاً هنر وقتی جلوه می‌کند که خیال و بیان هنری در کار باشد و به گفته کرویچه بیان و زیبایی دو مفهوم نیستند. بلکه یک مفهوم هستند و هر کدام از این دو کلمه مترادف را که بخواهیم می‌توانیم به آن اطلاق کنیم.^۲

قرن چهارم هجری که آخرین شاعر برجسته آن فردوسی است یکی از پربرترین و ارزشمندترین ادوار شعر فارسی است. این دوره از نظر تعدد و گوناگونی تصاویر حسی و تجارب مستقیم شعری بسیار غنی بوده و شاعر با آزادی بسیار، برای تداعی معانی از تخیل خویش بهره جسته است.

^۱ - همان مأخذ، صفحه ۱۶

^۲ - صورخیال در شعر فارسی، صفحه ۲۴

از دیگر خصوصیات اشعار این دوره توصیف طولانی از یک تصویر با جزئیات کامل آن می‌باشد.

طراحی و توصیف زیبای موضوعات و فضا سازی و رنگ آرایشی کامل صحنه‌ها از خصوصیات شاعران این دوره کهن اساطیری (بخصوص فردوسی) است.

و اما در مورد توصیف و تصویرگری نیز شاهنامه در رأس همه متون قدیم ما قرار دارد زیرا دقیق‌ترین توصیفات و تصاویر و متناسب‌ترین ابعاد و اندازه‌ها را در حال و هوای شعر کلاسیک فارسی در آن مشاهده می‌کنیم.^۱

مقایسه شاهنامه با دگر آثار قدیم اعم از منظوم و منثور گویای این حقیقت است که فردوسی باشم استثنائی خود ابعاد هر توصیف را خواه روحی قهرمانان به خوبی تعیین و اعمال کرده است. او می‌داند که عدول از تناسب توصیف با امر موصوف و عدم رعایت شأن واقعی هر چیز در داستان تنها کار آسانی است که داستان را مجالی برای اعمال سلیقه و میل شخصی خود قرار داده‌اند. او هر جا لازم است از توصیف در می‌گذرد و برعکس در موارد لازم یک صحنه و حتی یک حرکت کوچک را چنان برجسته می‌کند که خود دنیایی از تأمل و حرف و پیام می‌آورد.

^۱ - حمیدیان، سعید، درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، نشر مرکز، صفحه ۴۰۱

اساساً جنبه (داستانی)^۱ توصیفات شاهنامه چنان نیرومند است که نظیری بر آن را هیچ یک از متون ادب فارسی متصور نیست.^۲ قلم سحرآمیز فردوسی در آراستن و پیراستن صحنه‌های رزمی بسیار تواناست ، او به خوبی توانسته با ترکیب بندی‌ها و رنگ پردازی‌های ماهرانه‌اش ادای مقصود نموده و به بازنمایی داستان کهن اساطیری پردازد.

اسلوب بیان او بسیار متنوع است و مفصل و جنبه انتزاعی تصویرهایش بسیار محدود. توجه به طبیعت و استفاده از عنصر رنگ و حرکت در تصاویر ، از خصوصیات بارز شعرای قرن چهارم و خصوصاً فردوسی است.

جستجوی عناصر طبیعی در شعر گویندگان این عصر نشان می‌دهد که دید گویندگان این دوره بیشتر دید طبیعی است و نه تنها در وصف‌های طبیعت بلکه در زمینه‌های دیگر توجه شاعران به طبیعت نوعی تشخیص و امتیاز دارد و در هر زمینه‌ای از زمینه‌های معنوی شعر ، در تصویرهای شعر ، عنصر طبیعت بیشترین مهم را داراست.^۳

ایران از معدود کشورهایی است که بدلیل داشتن موقعیت جغرافیایی مناسب دارای چهار فصل مجزا است و هر فصل دارای

^۱ - اصل کلمه دراماتیک می‌باشد.

^۲ - حمیدیان ، سعید درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی نشر مرکز ، صفحه ۴۰۱

^۳ - شفیعی کدکنی ، دکتر محمدرضا ، صور خیال در شعر فارسی ، انتشارات آگاه ۱۳۶۶ ، صفحه ۳۲۱.

رنگ‌های الوان مختص بخود ، و از آنجایی که شاعر زبان طبیعت است تأثیر این موضوع را در شاهنامه به وضوح در می‌یابیم.

هانری ماسه در مورد اوصاف مناظر طبیعت در شاهنامه می‌گوید :
تقریباً در دویست و پنجاه موضوع شاهنامه بدرستی وصف طبیعت می‌کند. فردوسی از موضوع خود هرگز خارج نمی‌شود در اوصاف طبیعت کوشش نمی‌کند که طبع شعر خود را نشان دهد و مقصدش در آن اوصاف این است که زمان و مکان حوادث حماسه خود را مقرر نماید.^۱
هفت خان رستم رشته دورنماهای مختصر و رنگین دارد که شاعر به مختلف ساختن آن مواظبت می‌نماید علاوه بر آن چندین دور نماهای علحده با پرده نقاشی شباهت دارند.

حتی در حماسه نیز بیشترین مهم ، از آن تصاویری است که اجزای آن را عناصر طبیعت تشکیل می‌دهد چه در تصویرهایی که به گونه اغراق ارائه می‌شود ... و چه در تصویرهایی که جنبه تشبیهی یا استعاری دارد ...

۲

^۱ - دهباشی ، علی ، فردوسی و شاهنامه ، انتشارات مدبر ، بهار ۱۳۷۰ ، صفحه ۴۴۹

^۲ - صور خیال در شعر فارسی ، صفحه ۳۲۴

از دیگر موارد مورد توجه ، نظام هماهنگ طبیعت و انتقال کامل این هماهنگی به اشعار شاهنامه (و هماهنگی آن با حماسه) بدلیل الهام گرفتن فردوسی از طبیعت است.

در تصاویر رزمی ، فردوسی بیشتر از عنصر اغراق و اسناد مجازی کمک گرفته است. عنصر اغراق در کنار دیگر صور خیال ، یکی از نیرومندترین عناصر القاء در اسلوب بیان هنری است و زمینه کلی و عمومی بسیاری از شاهکارهای ادب فارسی ، به خصوص شاهنامه را تشکیل می دهد.

فردوسی با توجه به نقش عظیم اغراق در بیان حماسی توانسته در سطحی از هنر قرار گیرد تا دیگر شاعران اگرچه به باریک و هم کوشیده اند و آثار خود را سرشار از استعاره ها و تشبیهات و کنایات زیبا و دل انگیز کرده اند، هرگز نتوانسته اند خود را به پایگاه او نزدیک کنند.^۱

گرچه تشبیهات و استعارت فردوسی عموماً کهنه و تکراری اند ، اما در بیان احساس شاعر همان تأثیری را دارند که باید داشته باشند.^۲

^۱ - همان مأخذ ، صفحه ۱۳۸

^۲ - حمیدیان ، سعید ، درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی ، صفحه ۴۰۸

ابزار وصف در شاهنامه

شاهنامه حقیقتی مسلم و تاریخی نیست. شاعر آزادی کامل در آرایش صحنه‌ها بر کیفیتی که خیال او پرواز می‌کند دارد بنابراین فردوسی بیش از همه به ادوات وصف حاجت‌مند است ابزار وصف در دست او بی‌گمان اصیل‌ترین وسیله‌ی انگیزش خیال‌هاست اگر او نتواند زمان را در خواننده خود فراموشی بخشد کی قادر است در بین کهنگی‌های تاریخ خواننده‌ی خود را قدم به قدم به سراغ قهرمانی‌های رستم ببرد.^۱

وصف در شاهنامه فردوسی جز جلای نقاشی‌های وصفی او چیزی نیست در حقیقت طبیعت به منزله نورست که فردوسی به صحنه‌های وصفی خود می‌ریزد و گوشه و کنار توصیف خود را به آن می‌آراید.^۲

فردوسی اگر میدان رزم می‌آراید ابزار جنگ در وصف او بیش از یک ابزار ساده خود نمایی نمی‌کند. هرگز فردوسی هدف وصفی خود را فدای وسیله نمی‌کند ابزار در دست توصیف فردوسی ابزار آرایش جنگند نه خود جنگ قصد نمایش هنر نمایی است مقصود اصلی فردوسی توصیف شجاعت و قهرمانی قهرمانان داستان اوست بنابراین وصف ابزار جنگ و طبیعت در صحنه جنگ مستخدم این تفکر اوست.^۳

^۱- وحدت حمزه، هنر وصف در شاهنامه فردوسی، صفحه ۴۷

^۲- همان مأخذ، صفحه ۵۰

^۳- همان مأخذ، صفحه ۵۱

دنیای رنگ ها در تصاویر شاهنامه

فردوسی برای بیان رنگ‌ها از اجسامی چون شنگرف، سندروس، آبنوس، یاقوت، قیر، قار، سبد، مرجان، پیروزه، لاژورد، و امثال آن‌ها استفاده می‌کند و برخی از تصاویر شاهنامه به مدد این اشیاء و رنگ‌هایی چون سیاه، زرد، بنفش، سرخ و خونین ساخته می‌شود.^۱ فردوسی حالات پهلوانان و بطور کلی انسان‌ها را در رنگ چهره‌هایی که به رنگ لاژورد و آبنوس و جز اینها هستند به خوبی انعکاس می‌بخشد و در صحنه‌های نبرد پیوسته عنصر رنگ مورد توجه اوست.^۲

تصاویر مجرد

وقتی پهلوانانی چون رستم به شیر و پلنگ و پیل همانند می‌شود با وجود اینکه وجودش مرکب از اندام‌های گوناگون قابل وصف است تصاویر ارائه شده نمایانده یک کلی غیر دقیق است که مثلاً نمایان گر شجاعت رستم است.^۳

اما گاهی فردوسی انسان را وسیله تصویرسازی سایر چیزها قرار می‌دهد و صدای ابر را به صدای رستم تشبیه می‌کند:

^۱ - رستگار، دکتر منصور، تصویر آفرینی در شاهنامه فردوسی، صفحه ۳۰

^۲ - همان مأخذ، صفحه ۳۱

^۳ - تصویر آفرینی در شاهنامه فردوسی، صفحه ۵

چو آواز رستم شب تیره ابر بدرد دل و گوش غران هژبر^۱

اما به طور کلی تصاویر مجرد در شعر فردوسی حسی و محسوسند ولی به علت روش خاص فردوسی در بیان که تصویر در خدمت وصف است نمی توانند کاملاً دقیق و همه جانبه باشند^۲... به طور کلی هدف تصاویر مجرد بزرگ جلوه دادن و عظیم نمودن خصوصیت یا خصوصیتی است که به مقتضای داستان سرایی و حماسه آفرینی در قهرمانان شاهنامه باید وجود داشته باشد.^۳ فردوسی تصاویر را با مداومت خلق می کند و این ذهن خواننده است که باید پس از مطالعه شاهنامه برداشتی خاص از هر یک از قهرمانان داشته باشد.^۴

شکل ظاهری شعر فردوسی و تصاویر و معنای آن به حدی پرشور و جاذبه است که از نظر قدرت القایی و نمایش پدیده های ذهنی بی همتا و بی نظیر می نماید.^۵

اجزاء تصاویر فردوسی، محسوس و ملموس و جز در مواردی اندک که سخن از دیو و اژدها و پری و اهریمن و ... می گوید همه و همه اجزاء تصاویر شاهنامه و مواد خام اوصاف دقیق فردوسی هستند.^۶

^۱ - همان مأخذ، صفحه ۷

^۲ - همان مأخذ، صفحه ۷

^۳ - همان مأخذ، صفحه ۸

^۴ - همان مأخذ، صفحه ۸

^۵ - همان مأخذ، صفحه ۲

^۶ - همان مأخذ، همان صفحه

تصاویر شاهنامه به طور مطلق همگام با عنصر حماسه و هدف‌های حماسی است. در شاهنامه همه جا تصویر در خدمت حماسه است و در هر یک از صحنه‌های نبرد اوج حماسه با اوج تصویر پهلوی به پهلوی اسب می‌تازد و جای شگفتی نیست که درخشنده‌ترین و پر شکوه‌ترین صحنه‌ها در شاهنامه مواردی است که فردوسی به اوج هیجان رسیده و از ترکیب و امتزاج صدا، رنگ و طبیعت، خشم و ترس و حالات و احوال دیگر به خلق چنان تصاویری پرداخته که کلامش را برخوردار از عنصری متمایز کننده از کلام هر شاعر دیگر ساخته است. سخنش شعرترین شعرهاست. و از قدرت حرکت و جنبش مفهوم و الفاظ حساب شده سنجیده برخوردار است.^۱

منابع تصاویر در شاهنامه

فردوسی در هنگام خلق تصاویر متنوع و گوناگون شاهنامه که هر یک به اقتضای حال و مقام داستان‌ها و تفاوتی فاحش با یکدیگر دارند به حدی وسعت فکر و نظر دارد و عوامل مختلف مادی و معنوی را برای ایجاد تصویر به خدمت می‌گیرد که به واقع نمی‌توان حد و مرزی برای منابع تصاویر وی مشخص کرد.^۲

^۱ - تصویر آفرینی در شاهنامه فردوسی، صفحه ۳

^۲ - همان مأخذ، صفحه ۷۸

در بررسی منابع تصاویر در شاهنامه به این نتیجه می‌رسیم که حیوانات غنی‌ترین امکانات را برای تشبیه و استعاره و مجاز و کنایه در اختیار گذاشته‌اند زیرا علاوه بر آنکه حیوانات از نظر جثه و نیرومندی مورد توجه شاعرند، از نظر مشخص بودن عضوی از اعضاء بدن، فریب کاری و نیرنگ، ترش و گریز، سرعت و چالاکی و خصائص دیگر مورد نظرند.^۱

طبیعت، اسطوره‌ها، انسان، عناصر اربعه، گیاهان، رنگ، پهلوانان و ... منابع تصاویر شاهنامه‌اند. به عبارت دیگر زندگی با تمام مظاهرش در تصاویر شاهنامه به طور طبیعی جریان دارد.^۲

قدیمی‌ترین نقاشیهای دیواری به جای مانده از شاهنامه

در گذشته علاوه بر نقل داستان صحنه‌هایی از آن قصه را مردم تماشا می‌کردند. اما ما نمی‌دانیم که آیا راویان، قصه را هم زمان با نشان دادن نقاشی‌ها تعریف می‌کرده‌اند یا نقش و نگاره‌ها تنها جنبه تزئینی داشته‌اند؟^۳

^۱ - همان مأخذ، صفحات ۷۸ و ۷۹

^۲ - همان مأخذ، صفحات ۷۹

^۳ - کیا، خجسته، شاهنامه فردوسی و تراژدی آتنی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۶۹،

صفحه ۳۲

از نقاشی‌های قصه «زریادس» و «اوداتیس» بر دیوارهای کاخ‌های هخامنشی اثری برجای نمانده است، اما سنت نگارگری داستانی - به ویژه نقاشی صحنه‌هایی از داستان‌های پهلوانی - بر دیوار کاخ‌ها و خانه‌های شخصی در ایران و حیطه نفوذ فرهنگی ایران هم چنان ادامه داشته است.^۱ در شهر سغدی پنج کنت (پنجکند) نزدیک شهر سمرقند، گسترده‌ترین مجموعه دیوار نگارهای داستانی به دست آمده است. بر دیوار کاخ‌ها و معابد و خانه‌های این شهر ویران شده، مجالسی از ماجراهای هفت خان رستم، زال، و مراسم سوگواری شاهزاده‌ای که احتمالاً نقش سیاوش یا فرود است - و صحنه‌های نبردها و جشن‌ها تصویر شده است.^۲

این نقاشی‌ها دارای رنگ آمیزی‌های بسیار زیبا و درخشنده می‌باشد و با توجه به زمان درازی که بر آن‌ها گذشته است نسبتاً سالم و کم عیب بجای مانده است. رنگ‌های کبود و گل ماشی این تصاویر از هر جهت جلب توجه می‌کند. این آثار را به اوائل قرن هفتم یعنی آخرین سالهای شاهنشاهی ساسانی نسبت داده‌اند. در این نقاشی‌ها به عوامل بسیاری که ویژه هنرهای تصویری ایرانی می‌باشد بر می‌خوریم که از همه آن‌ها مهمتر

^۱ - شاهنامه فردوسی و تراژدی آتنی، صفحه ۲۳

^۲ - همان مأخذ، همان صفحه

نمایش عنقا یا سمندر و مرغ فرعونی و مرغابی درست همانند آنچه در آثار فراوانی از نمونه‌های هنری ساسانیان بکار رفته است می‌باشد.^۱

خصیصه پهلوانی و ماجراجویانه نقوش سغدی نشان‌گر بازتاب همان آرمان‌های جامعه فتودالی است که در حماسه‌های ایرانی به چشم می‌خورد. تدام سنت ارزش‌های پهلوانی در ماوراءالنهر احتمالاً پیامد فروپاشیدن ساختار اجتماعی و فرهنگی فتودالی است زیر سلطه حکومت مرکزی ساسانیان، و ادامه همان سنت‌ها بعداً در ماوراءالنهر. بنابراین همتای حماسه فردوسی را که دنباله افسانه‌هایی است که خنیاگران (گوسان‌های) جامعه فتودالی پارتی روایت کرده‌اند - در ماوراءالنهر در قالب نگارگری باز می‌یابیم. در سرزمین‌هایی که آرمان‌های جامعه فتودالی پس از ناپدید شدن آن در ایران دیری نپائید.^۲

پس از اسلام، سنت آراستن دیوارهای کاخ‌ها و قلعه‌ها با نقوش داستان‌های ملی ایران همچنان ادامه می‌یابد. به عنوان نمونه می‌توان از دیوار نگاره‌های کاخ قباد آباد پایتخت علاءالدین کیقباد از سلجوقیان دوم، نام برد. این کاخ که در قرن هفتم هجری بنا شده اینک به کلی از بین رفته است. اما باستان‌شناسان بخشی از دیوار نگاره‌های کاخ را از زیر

^۱ - تجویدی، اکبر، نقاشی ایرانی از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویه، وزارت فرهنگ و هنر، تهران، آبان ۱۳۵۲، صفحه ۵۱

^۲ - کیا، خجسته، شاهنامه فردوسی و تراژدی آتنی، صفحه ۳۳

خاک در آورده‌اند. دیوارهای تالارهای کاخ قباد با تصاویری از
داستان‌های شاهنامه منقوش بوده است.^۱

^۱ - همان مأخذ، همان صفحه



نبرد رستم و دیو سفید مازندران، قلم گیری روی کاغذ

بخش دوم :

« تأثیر ادبیات در نگارگری »

فصل اول : صورنگاری اولین شاهنامه‌ها

فصل دوم : ویژگی‌های نگارگری ایرانی

فصل سوم : نگارگری و ارتباط آن با کتب ادبی

فصل اول : صورت‌نگاری اولین شاهنامه

نقش سلطان محمود

مهمترین کار سلطان محمود در بازسازی زندگی ملی ایران سفارش تدوین یک حماسه ، بر مبنای تاریخ باستانی شاهان ایران بود.^۱ دوره امپراطوری این پادشاه نسبتاً کوتاه بود ولی قلمرو حکومتش نه تنها افغانستان امروزی ، بلکه بیشتر سرزمین ایران را در بر می گرفت. سلطان محمود در هندوستان نیز ایالتی اسلامی بوجود آورد که نفوذ فوق‌العاده طولانی‌ترین را حفظ کرد. او که کشور گشا و سازماندهی بزرگ بود ، علاقه نیز داشت که دربار خود را مرکز مهم فرهنگ بگرداند. از این رو فردوسی را مورد حمایت قرار داد. در واقع فردوسی در غزنین از رفتار او زبان به شکایت می‌گشاید و برآستی هم که حماسه سرایی، فوق‌العاده مرهون سلسله ملی‌گرای سامانیان (۹۹۹-۸۷۴ م) است که منابع حماسه را یک نسل پیش از آن گرد آورده و در مرو کتابخانه‌ای با عظمت تاسیس

^۱ - گری ، بازیل ، نگاهی به نگارگری در ایران ، ترجمه فیروز شیروانلو ، انتشارات توس ، تهران ، ۱۳۵۵ ، صفحه ۶۰

کرده بودند که همچنان در سال ۶۰۹ هـ.ق. / ۱۲۱۹ م. به هنگام حکومت خوارزمشاه برقرار بود، به طوری که جغرافی‌دان معروف، یاقوت حموی در زمان بازدید خود از مرو، آن را مشاهده کرده بود.^۱

غزنویان آغازگر صورتنگاری در ایران

برخی از محققان اروپایی آغاز کار صورتنگاری ایرانی اسلامی را از عهد سلطان محمود غزنوی می‌دانند.^۲ و دلیل بارزشان بر این مدعاست که طبق یک افسانه غیر واقعی: «سلطان محمود که در پهلوی قصر سلطانی قریب به حرم جایی دلگشا و منزلی فرح افزا از برای فردوسی بیاراستند و به موجب التماس او تمام آلات حرب و صورت پهلوانان و جانوران از اسب و فیل و شیر و پلنگ‌ها و غیرها در چهار طرف دیوار آن مصوران شیرین قلم رنگین قلم تصویر نمودند و صورت پادشاهان ایران و توران و دیگر بزرگان با سلاح جنگ مصور نمودند.»^۳ این داستان درست یا نادرست، احتمال بسیار دارد که تصویر سازی جا افتاده‌ای برای قهرمانان ایران وجود داشته، به طوری که با بهره‌جویی از آن، منابع مورد استفاده فردوسی، مصور شدند. احتمالاً از نخستین کتب خطی شاهنامه همگی

^۱ - بینون، لورنس و ویلکینسون ج و س و گری. بازیل، سیر تاریخ نقاشی ایرانی، ترجمه محمد ایرانمنش، موسسه انتشارات امیر کبیر، تهران ۱۳۶۷، صفحه ۵۷.

^۲ - همان مأخذ، صفحه ۱۷ و ۱۸

^۳ - غروی، دکتر مهدی، «سیمرغ سفید» هنر و مردم شماره ۱۷۵، وزارت فرهنگ و هنر، صفحه ۵۹

مصور گردیدند. همین دلیلی است کافی بر وجود عناصری در کتب خطی انواع شعر قدیم ایران که به نظر می‌رسد مستقیماً از نسخ اصلی ساسانی آنها بر جای مانده‌اند این امر سبب شده که نسخ خطی اولیه شاهنامه جالب و ارزشمند باشد، همان گونه که در نقاشی ایرانی تمامی دوره‌ها می‌بینیم، در نقاشی این دوره نیز بدون تردید، انواع پوشاک و شیوه‌های تزئینی از رسم همان زمان به عاریت گرفته شده‌اند، ولی نقاشان آشکارا از طبیعت طراحی نمی‌کردند و لذا در تصویرسازی موضوعات خود، احتمالاً تمایل داشته‌اند تصاویر صحنه‌های مشابه از حماسه‌ها و افسانه‌های پیشین را تقلید کنند.

در دربار سلطان محمود، فرهنگ ایرانی ارتقاء یافت. ولی از آن مهمتر این که در آن تاریخ، فرهنگ ایرانی بر سایر نقاط جهان اسلام تا منطقه‌ای که زیر نفوذ بغداد بود، یعنی سرتاسر خاور نزدیک و حتی تا حدی مصر، تسلط یافت.^۱

عصر غزنوی از اعصار مهم تکوین و شکوفایی هنر ایرانی بوده است، زیرا از یک سو به علت همسایگی قلمرو این خاندان با سرزمین آسیای مرکزی و مانویان آن دیار هنر مانوی و بودایی (گندهارا) در خراسان رفته و نفوذ داشت و از سوی دیگر، روابط ایران و هند گسترش

^۱ - بینون، ویلکینون، گری، سیر تاریخ نقاشی ایران، ص ۵۸

یافت و خواهی نخواهی هنرمند راه خود را به سوی خراسان گشود.^۱ همه مظاهر هنری این عصر با این که نمایان گر مجموعه‌ای از هنرهای آن دوران جهان اسلام و هند است مایه ایرانی دارد و سر منشاء همه ایران به خصوص خراسان است. به سطح مرمرهایی که در موزه کابل حفظ می‌شوند، صحنه‌های مهمانی و شکار و جنگ که بعدها شاید منبع و مرجع برای تصاویر حماسی شاهنامه شده و نقش بسته است.

در این نقشها با عرضه کردن روش و شکل تصویر نگاری ساسانی، پایه‌های اساسی نقاشی سلجوقی که حیات نوین هنر ساسانی است، ارائه گردید. و در عین حال در برخی از این تصاویر آثاری از هنر اقوام دیگر آسیای غربی دیده می‌شود.^۲

شاهنامه خط فردوسی

هیچ نمی‌دانیم که نسخه‌ای از شاهنامه که علی الظاهر در دیه باژ از آبادی‌های توس تهیه شد و به غزنین فرستاده شد و در آنجا به پیشگاه سلطان محمود غزنوی تقدیم شد، به چه صورت بود. به خط فردوسی بود و یا به خط کاتبی خوشنویس، مزین بود یا نبود، به چه اندازه‌ای بود. در

^۱ - غروی، دکتر مهدی، «سیمرغ سفید»، هنر و مردم، شماره ۱۸۷، صفحه ۴۰

^۲ - «سیمرغ سفید» صفحه ۴۲.

هر صفحه‌اش چند ستون شعر نوشته شده بود. بالاخره جلدش از چه نوع بود.

به نقل از مجتبی مینوی از روایات قدیم، چون کتاب بسیار مفصل و بزرگ بود به ناچار آن را در چندین مجلد، مثلاً هفت دفتر یا دوازده دفتر، هر دفتری حاوی دو هزار و پانصد تا سه هزار بیت نویسانیده و ترتیب داده بوده است.

به هر تقدیر، تردید نیست که فردوسی خود دست کم یک نسخه از شاهنامه به دست خویش نوشته بوده است و مانند هر نویسنده و شاعری در آن تصرف و کم و بیش‌ها کرده بوده است. اما بسیار جای افسوس است که ورقی هم از چنان نسخه‌ای حوادث روزگار برای ما باقی نمانده است.^۱

در نگاره‌ای فردوسی را می‌بینیم که به شاهکار حماسی خود در دربار سلطان محمود غزنوی مباحثات می‌کند. این تصویرپردازی در شروع شاهنامه که برای بایسنغر شاهزاده تیموری فراهم شده است. شاعر را در یک رقابت شعری در برابر حامی غیر قابل اعتماد خود، سلطان محمود غزنوی نشان می‌دهد که چگونه توانمندی‌اش را به اثبات می‌رساند.

^۱ - افشار، ایرج، شاهنامه، «از خطی تا چاپی»، هنر و مردم، شماره ۱۶۲، وزارت فرهنگ و هنر، تهران، ۱۳۵۴، صفحه ۱۷ و ۲۰

میر مصور ، یکی از سه هنرمند قدیمی‌یی که در این اثر معروف همکاری کرده است، برای خطوط زیبا و قوی ، شخصیت پردازهای روشن ، تزئینات مدور اسلامی و رنگ آمیزی هماهنگ خیال انگیزش شهرت دارد.

البسه و نقش رنگارنگ شان ، همان گونه که در نگارگری ایرانی معمول می‌باشد، بیش از آنکه نمایان گر دوره تاریخی خود که آنرا به تصویر می‌کشاند ، باشد ، بیان گر زندگی ایده آلیستی روزگار خود است.

۱

^۱ - کروی و لث ، استوارت ، نگارگری نسخ خطی در ایران ، ترجمه سید محمد طریقی ، فصلنامه هنر شماره ۳۰ ، زمستان ۷۴ - بهار ۷۵ ، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ، صفحه ۱۲۶

تصویر سازی برای حماسه ملی

شکی نیست که فردوسی به دقت دنباله آن داستان‌های ملی را که در اواخر دوران ساسانیان شکل گرفته بود، گرفته باشد و خیلی قابل توجه است این که بدانیم آیا در این مورد نقاشی‌هایی هم وجود داشته یا خیر. معلوم شده است که فردوسی تشریفاتی را از ساسانیان توصیف می‌کند نه می‌توانسته ببیند و نه تصویر آن را مشاهده کند، مانند تخت خسرو که تاج بوسیله زنجیر طلا بر بالای آن آویزان شده تا ... از طرف دیگر نشان داده شده که فردوسی از نوشته‌ها نیز استفاده می‌کرده و با مقایسه‌ای که امروز در دسترس است دقت او در این مورد کاملاً به چشم می‌خورد.^۱ بدیهی است تصویر سازی برای حماسه‌ای ملی ایجاب می‌کند که قراردادهای کهن‌تر تا مدت‌های دراز دوام آورد. سنت گرایی به جز در مورد کشور گشایان، یک مزیت محسوب می‌شود. سال‌های بسیار پیش از این، نولدکه، ماهیت باستانی تصاویر نسخ اولیه شاهنامه را نشان داده، ولی به لحاظ اهمیت کتاب شاهنامه، در این که این نسخ، سنن خیلی قدیمی را نمایانده باشند تصویر کرده است. بی‌شک می‌توان نمونه‌های متعدد جالبی از عناصر سخت شمایل نگارانه که از دوران ساسانیان تا دوران اسلام در ایران بر جای مانده و سرتوماس آرنولد در خطابه چارلتون آورده بر

^۱ - گری، بازیل، نقاشی ایران، ترجمه عربعلی شروه، انتشارات عصر جدید، چاپ اول، تهران ۱۳۶۹، صفحات ۱۱ و ۱۲

شمرد. ولی این نمونه‌ها نسبت به تکنیک‌ها و قواعد باقیمانده‌ای که ظاهراً بخصوص در نسخ شاهنامه موجودند از اهمیت کمتری برخوردارند.^۱

قدیمی‌ترین نسخه شاهنامه

قدیمی‌ترین نسخه خطی موجود شناخته شده از آن کتاب متعلق است به سال ۶۷۵، که اگر احتمال خدش‌های در تاریخ کتابت آن نرود و همه اوراقش یک دست دانسته شود نسخه‌ای که حدود ۲۷۵ سال پیش از تضعیف اثر کتابت شده است. ناچار احتمال تصرفات و تصحیفات و تحریفات در آن می‌رود. این نسخه اکنون در موزه بریتانیا نگهداری می‌شود. چند ورقش به خط نستعلیق گونه است و بقیه به خط نسخ...^۲

نسخه‌های خطی شاهنامه بسیار است، اعم از تاریخ دار و بی تاریخ. تعداد نسخه‌های تاریخ دار تا قرن دوازدهم و معرفی شده در فهرست‌ها نزدیک به سیصد نسخه است. به همین مقدارها هم نسخه‌هایی است که تاریخ ندارند.^۳

^۱ - بینون، ویلکینسون، گری، سیر تاریخ نقاشی ایرانی، ترجمه محمد ایرانمنش، انتشارات امیرکبیر، تهران ۱۳۶۷، صفحه ۱۰۳

^۲ - افشار، ایرج، «شاهنامه از خطی تا چاپی»، هنر و مردم، شماره ۱۶۲، صفحه ۲۰

^۳ - همان مأخذ، همان صفحه

فصل دوم: «ویژگی‌های نگارگری ایرانی»

آغاز پیدایش مکتب نقاشی واقعاً ایرانی را می‌توان در زمان پادشاهی سلطان ابوسعید (۱۳۱۷-۱۳۳۵ میلادی) دانست. امرای جلایری بغداد و تبریز تا زمان ظهور هیولای موخش تیمور که بر بغداد مستولی شد حامیان هنر بوده‌اند.^۱

اما مینیاتور راستین ایرانی که حقیقت کامل‌ترین مظهر هنر تقلیدی در اسلام است تا پس از هجوم مغول به ایران و یا بهتر بگوییم تا زمان فرمانروایی ایلخانان (۶۵۴/۱۳۵۶ م) پیدا نشد. این نقاشی بر شیوه نقاشی چینی استوار است با درآمیختگی با خوشنویسی و تصویر. ضمن پیروی از این شیوه همچنان محدودیت فضا به یک سطح و همسانی شکل آدمیان و دورنما (چه نزدیک و چه دور) مانند گذشته در مینیاتور ایرانی به جای ماند.

^۱ - گدار، آندره، هنر ایران، ترجمه دکتر بهروز حبیبی، چاپ پاد، تهران، اسفند ۱۳۴۵، صفحه ۴۶۹

آنچه به مینیاتور زیبایی بی‌نظیر می‌بخشد گذشته از صحنه‌هایی که مجسم می‌کند بیشتر وابسته به فضای شاعرانه زیبا و ساده‌ای است که آنها را از لطف لبریز می‌سازد.^۱

این فضا یا این شیوه گاهی به مینیاتور ایرانی گونه‌ای نسیم فردوس آسا می‌بخشد که ژرفایی پرمعنی دارد. از آن رو که یکی از مضمون‌های اساسی آن همانا دورنمای تحول یافته و ساخته تخیلی است که بهشت زمینی و «سرزمین آسمانی» را به هم پیوند می‌دهد.^۲

معمولاً رنگ و توازن است که به یک نگاره تعالی می‌بخشد، و در این دو زمینه ایرانیان مقام استادی را دارا هستند. ایرانیان همواره از بهترین و خالص‌ترین رنگ‌ها با استادی سود جست‌ه‌اند، و هرگز از به کار گرفتن نقش‌های تکراری که بسیار آرامش بخش و چشم‌نوازند، واهمه نداشته‌اند.^۳

غریزه ایرانی برای ایجاد و برخورداری از توازن - که دامنه آن از رویارویی‌های ساده تا ترکیب‌بندی‌های ورزیده ادامه می‌یابد.^۴ و نیز برای رنگ پاینده و ماندگارست: هیچ یک از یورش‌هایی که در خشونت و

^۱ - بورکهارت، تیتوس، هنر اسلامی، ترجمه مسعود رجب نیا، انتشارات سروش، تهران ۱۳۶۵، صفحه ۴۳

^۲ - همان مأخذ، صفحه ۴۴

^۳ - گری، بازیل، نگاهی به نگارگری در ایران، ترجمه فیروز شیروانلو، انتشارات توس، تهران ۱۳۵۵، صفحه ۱۹

^۴ - همان مأخذ، صفحه ۲۱

سهمناکی همتا نداشته‌اند، از قبیل حمله اعراب، مغول‌ها و تیموریان ، نتوانست این غریزه را نابود سازد.^۱

نگارگری ایران از یک نظام دینی چون مانی‌گری سرچشمه می‌گیرد ، که از نگارگری برای کتب دینی سودها جست و در گزیده گزینی خود ویژگی نگرش ایرانی را داشت.^۲ این هنر در محدوده قلمرو خود و تا حدی درون خیز از شرایطی که در آن قرار داشت، به چنان کمالی دست یافت که به ندرت می‌توان نمونه‌یی از مینیاتورهای ایرانی را فاقد افسون‌گری دانست. این خصلت تا حدی از یک اثر میناگونه متعالی نشأت می‌گیرد که از کاربرد رنگ‌های گوناگون توسط نگارگران مینیاتورساز بوجود آمد.^۳ اگر در بعضی نقش‌ها جاذبه‌ای هست ، رازش را باید در موضوع ، توازن رنگ‌ها ، تناسب طرح و شدت انفعالات ذهن هنرمند و هنرشناس جستجو کرد، نه در اندیشه‌های مجرد از قلمرو زیست نقاش ، گاهی از هم در آمیختگی عوامل و عناصری در یک نقش ، گیرایی و زیبایی فراوانی به هم می‌رسد که ما به ویژه از پس قرن‌های قرن قادر به فهم آن نیستیم و نیروی تجزیه و تحلیل آن را نداریم و در واقع مسحور چیزی می‌شویم که نه آن را می‌شناسیم و نه می‌بینیم‌اش.^۴

^۱ - کلاتری ، منوچهر ، سیمای تاریخ در مینیاتور ایران ، هنر و مردم ، شماره ۱۴۸ ، صفحه ۶۳

^۲ - همان مأخذ ، صفحه ۲۹

^۳ - همان مأخذ ، صفحه ۳۲

^۴ - گری ، بازیل ، نگاهی به نگارگری در ایران ، ترجمه فیروز شیرانلو ، انتشارات توس ، تهران ۱۳۵۵ ،

رنگ زمینه ممکن بود که در چندین نقاشی گوناگون از شاهنامه یا جامع التواریخ یا کلیله و دمنه یکنواخت بماند. همان طور که پیشتر گفته شد پایه و اساس تصویرگری در کتب ایرانی بر نگاره‌ها و نگارگری مکتب مانوی استوار است. طرح و رنگ در نقاشی مانوی تند و با جلاست و بیشتر از رنگ‌های سرخ و سبز سیر و روشن و ارغوانی در زمینه آبی آسمانی با بکار بردن طلا و نقره فراوان برای جلا و تشعشع به کار می‌رفته است.^۱

لوئی ماسینیون درباره نقاشی ایرانی (از کتاب انسان نوری در تصوف ایرانی تألیف پروفیسور کرین) چنین می‌گوید:

«کیفیت هنر مینیاتور ایرانی در جهان منتزع از اتمسفر و پرسپکتیو و سایه‌ها و تجسمات عالم مادی با تجلی در فروغ رنگ آمیزی ویژه‌ای که بنیاد نهاده است گواه بر آن است که هنروران این رشته کوشش می‌نموده‌اند با روش‌هایی نظیر آنچه در علم کیمیا مرسوم است انوار الهی را که در جسم رنگ‌های نقاشی نهفته است و در قشر رنگ زندانی گردیده است آزاد نمایند. فلزات گرانبها چون طلا و نقره که در این شیوه بکار می‌رود و بر روی سطح‌ها و حواشی و ظروف و تقدیمی‌ها بسان

^۱ - شریف زاده ، عبدالمجید، تاریخ نگارگری در ایران ، حوزه هنری ، تهران ۱۳۷۵ ، صفحه ۵۳

آبشار ریزش می کند گویی از چهار چوب قالب مادی گذشته و با انوار خود بسوی نور مطلق جهش می نمایند»^۱

نگارگری نسخ خطی و تلفیق سنت‌ها

تمام ظرایف ادبی این سرزمین در خود گنجینه‌های فرهنگی و اساطیری را گنجانیده که بر آنها شرح و توصیف، نقد و بررسی‌های گوناگون اندیشمندان ژرف‌اندیش نوشته شده است. از این رو نگارگری این میراث با شکوه هم نمی‌تواند از این همه دقت و تعمق بر کنار باشد. هنر نگارگری نسخ خطی، به ویژه مینیاتور صرف نظر از زمینه موضوعات تصویرسازی‌های آن متأثر از برداشت‌های شخص و با سفر نامه‌ها و دیگر عوامل خارجی کشورهای اسلامی به ویژه همسایگان خود همچون کشورهای عربی و یا حکومت‌های مسلمان شبه قاره هند و دولت عثمانی شده است و این خود، سخن از روح آزاد اندیشی دارد که بر این سرزمین تلاطم دارد. اما با این وجود در نهایت در تمام آنها هم‌آهنگی و اتحاد در پرداخت موضوعاتی که بیشتر رنگ عرفانی و مذهبی دارد قابل مشاهده است.^۲

^۱ - تجویدی، اکبر، نقاشی ایرانی از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویه، صفحه ۱۷

^۲ - کری‌ولش، استوارت، «نگارگری نسخ خطی در ایران» ترجمه سید محمد طریقی، فصلنامه هنر، شماره ۳۰، صفحه ۱۰۳

از طرف دیگر نقاشی ایرانی که به عنوان مکتب مستقلی طبقه‌بندی شده است و اساساً به تصویر سازی برای شاهنامه محدود می‌شد، از سبکی شکوهمند (مونومنتال) برخوردار بود که گویا از نقاشی‌های دیواری و کنده کاری‌های روی کوه دوران ساسانیان مایه می‌گرفت و با نمونه‌های کمابیش متعاقب‌تر نقاشی دیواری آسیای مرکزی مرتبط بود. چنین سبکی برای نمایش خشک (هیراتیک) صحنه‌های پادشاهان ساسانی برازنده‌تر بود تا برای مصور کردن اشعار و داستان‌های تخیلی (رمانتیک). البته نقاشی ایرانی ظاهراً زمانی، تمایل یافت که این کار را به کناری بگذارد و از اینرو نیز برای ایجاد یک هنر قراردادی جدید، دستاوردهای تکنیکی نقاشی چینی را بر گرفت، ولی سرانجام نشان داد که خود قادر به هضم این عناصر عاریتی و نیز تداوم روح تزئینی و خصلت هیچان برانگیزی سبک‌های پیشین است، اما با تلفیق همه این عناصر و خصلت‌ها، سبک جدیدی بوجود آورد که نسبت به سبک کهن، ایرانی‌تر بود. شاید ترسیم افق بلند نشان آن باشد که او قواعد شرقی پرسپکتیو را پذیرفته بود، ولی حتی همین امر واقعاً نشان‌گر بازگشت به سنت بومی قدیمی‌تری است که از جمله در نقش برجسته‌های بزرگ صحنه‌های شکار ساسانی تا قباستان نمودار است.^۱

^۱ - بینون، ویلکینسون، گری، سیر تاریخ نقاشی ایرانی، ترجمه محمد ایرانمنش، صفحه ۱۵۸

در تمام آثار این دوره‌ها، نقاشان کاملاً ناخود آگاه به میراث صفت‌گری و تصویر سازی حوادث داستان‌های سنتی گرایش می‌یابند.^۱

در کار نقاشی و مجلس نگاری شاهنامه هنرمندان آن چنان آزادی و سهولت عمل را که کاتبان و شاعران داشته‌اند دارا نبودند، نقاش می‌بیند و می‌کشد و ارائه می‌کند و کارفرما قادر نیست که عقیده خود را بر وی تحمیل کند البته در کار روی قیافه و لباس و آداب و رسوم عصر خود وی می‌تواند صاحب اثر و نفوذ باشد اما چون صحنه‌ها معین شده است و قبلاً نیز، احیاناً مجلسی درباره آن صحنه ترتیب داده شده است هنرمند فقط یک انتقال دهنده فکر است و واقعه‌ای را که مسطور و مضبوط شده مجسم می‌سازد و در راه این تجسم از آزادی بسیار محدودی بهره‌مندی دارد. بنابر این بررسی تداوم و استمرار هنر و فرهنگ یک قوم از راه پژوهش درین نوع کتاب‌های مصور منظوم اساسی‌تر و پایه‌دارتر است. پژوهش در شاهنامه اگر همه جانبه باشد و تصویر نگاری آنرا نیز در بر گیرد می‌تواند راه گشای ما به سوی ارائه یک استمرار فرهنگی مطلوب در سراسر تاریخ باشد.^۲

^۱ - همان مأخذ، صفحه ۱۶۴

^۲ - غروی، دکتر مهدی، «سیمرغ سفید» هنر و مردم، شماره ۱۷۵، صفحه ۵۶

جمعیت خاطر هنرمند ایرانی

هنرمندی که همه نیروهای درونی خود را برای بوجود آوردن شاهکاری که ابعاد آن را از چند سانتی متر فراتر نمی رود گرد می آورد و همه پریشانی های خاطر را به هنگام

طرح دقیق و رنگ آمیزی ظریف و اجرای روسازی های دقیق از یاد می برد و جمعیت خاطر را جایگزین آنها می سازد در آن حال تا چه اندازه برای دریافت الهامات درونی آمادگی پیدا می کند.

هنرمندی که سالیان متمادی با تواضع و خلوصی مذهبی اعمال چون رنگ سائی و طلاکوبی و مهره کاری کاغذ و قطعه و غیره را که مقدمات یک مینیاتور است انجام می دهد و همه روزه چندین ساعت با دقت فراوان و جمع آوری حواس بر روی یک قطعه خم گشته و نقوش بدیع از ذهن خود بر می انگیزد تدریجاً به یک نوع تزکیه نفس و خلوص باطن دست می یابد که ویژه هنرمندان واصل و رسیده است. از آنجا که کوچک ترین حرکت دست هنرمند در این حالت تابع اندیشه وی می باشد و کم ترین حرکت غیر ارادی در چنین هنگامی باعث تباه شدن اثر هنرمند می گردد چنین نقاشی هایی خود به مانند انجام عالی ترین ریاضت هایی که برای

تسلط بر نفس پیشنهاد نموده‌اند می‌تواند برای تعالی وجود درونی نقش آفرین مؤثر باشد.^۱

در نظر ایرانیان همه توجهات به انسان منتهی می‌شود - پشت در پشت هنرمندان ایرانی برای تزئین آفریده شده‌اند و هم خود را صرف ساختن تصویرهای پهلوانی و داستانی کرده‌اند - اصطلاح «مصور» در این دوره شأن هنرمند را پایین می‌آورد و حال آنکه بیشتر شاهکارهای نقاشی ایتالیائی همانند ساخته‌های رامبراند فقط تصویرهایی برای موضوع‌های انجیل و یا مضمون‌های شاعرانه است. روی هم رفته آنها موضوع‌هایی را که بتوان آن را در یک منظره داستانی گنجانند بر آنچه فقط شامل یک مرحله از اوج احساسات باشد ترجیح می‌دهند. به نظر می‌رسد که روح اعتقاد به قضا و قدر شرقی بطور غیر ارادی در روحیه نقاشان باقی مانده است و آنها را به پذیرفتن یک آهنگ بودن طبیعت هدایت می‌کند تا جایی که در زیر آفتاب با شکوه نیز در حالی که جلوه گاه احساسات سرکش انسان است هنر آرام می‌ماند.

برخلاف نقاشی اروپائی که در آن هیجان‌ها را در خطوط صورت نشان می‌دهند در اینجا عوامل دراماتیک هیجان‌ها را بیشتر در رابطه

^۱ - تجویدی ، دکتر اکبر ، نقاشی ایران از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویه ، صفحه ۷۳

تصویرها و یا گره‌های یک طرح و یا در حالت و حرکت آنان می‌توان دید.^۱

در نقاشی غربی سایه روشن متمرکز ساختن نور را بر روی گره اصلی ممکن می‌سازد و چنان که در بسیاری از کارهای رامبراند دیده می‌شود. در مینیاتورهای ایرانی چون نور در تمام صحنه پراکنده شده است، یک منظره روشن، واضح، زنده و تقریباً غیر طبیعی از اشیاء و اشخاص به چشم می‌خورد و اجزاء انتخاب شده زیر فشار قرار گرفته‌اند و از ظواهر طبیعی و اثرات جوی اطاعت نمی‌کنند. بنابراین می‌توانیم شگفتی‌های حزن انگیز را در گروه‌های داستانی یک کمپوزسیون چنان در هم تنیده ببینیم که کانون مرکزی آن تشخیص داده نشود.^۲

^۱ - بینون، لورنس، «کیفیت زیبایی در نقاشی‌های ایران»، ترجمه نوشین نفیسی، هنر و مردم، شماره ۳۶

صفحه ۳۸

^۲ - «کیفیت زیبایی در نقاشی‌های ایران»، صفحه ۳۹

دو بعد مینیاتور

نقاشی دوبعدی نمایش گر سامان اجتماعی دوران خاصی از تاریخ حیات بشری در سرزمین های مختلف بوده و پیش از آنکه نماینده دو بعد از وجود باشد ، به سختی واقعیت زمان خود را می نموده است، مثلاً دو بعد نقش های بیزانسی با شوکت ، قدرت و تنهایی ترسناک امپراطور و امپراطوریس روم تطبیق می کرد. چون نقاش بیزانس بنا به موقعیتی که داشت ، به جز ترسیم قدرت و ستایش قدرت پایدار ، کاری از دستش ساخته نبود ، نفس سلسله مراتب اجتماعی صاحب مقامی را تصویر می کرد نه خود او را. همان طور که مینیاتور ساز ایرانی نیز تصویرگر اشرافیت بود و سالار سردار و حماسه ملی بهانه بود.

هنر شناسائی که نقش ها و حالات را با معیاری از ماوراء واقعیت اجتماعی می سنجد ناگزیر باور دارند که هنر دور از تحولات اجتماعی می بالد و رشد می کند. حال اگر ابعاد قالب ها و قراردادهای مینیاتور را سوای اثرات محیط اجتماعی بررسی کنیم به این نتیجه خواهیم رسید که هنر در ذرات خود سبک و شکل و محتوا می پرورد و بدون اتکا به شرایط اقلیمی و قومی و اجتماعی ، خلق اثر می کند، پس چنین هنری باید جوهری داشته باشد وابسته به نیروی فوق اشیاء و پدیده ها و وسیله ای باشد

برای آفرینش نقش‌های خدایی. مینیاتور ساز تنها در چنین حالتی می‌توانست به مدد مینیاتور به دو بعد از وجود دست یابد.^۱

قضیه پیچیده‌تر از آن است که بتوان به مدد ابعاد دو گانه و رنگ‌های درخشان، رنگ تعلق را از هنر نقاشی زدود، جیوتو آدم‌های تابلوهایش را از سختی و خشکی دو بعد رها نید و بعدی دیگر و شخصیتی دیگر به آنها داد. پس ما ناگزیر براساس این گونه باورها باید بپذیریم که مسیح سه بعدی او، مبین تثلیث مسیحی: اب و ابن و روح القدس بود و نقاشی‌های دو بعدی ساسانی فقط رمزی از اهورامزدا و اهریمن در برداشت.

تجربه نقاش چینی هم در مورد تصویر عناصر طبیعت در دو بعد جا می‌گرفت و هر دو بعد را تجربه و دقت و حالت پر می‌کرد. شناسایی یکی از عناصر سبک مانند دو بعد در نقاشی‌های دو بعدی چینی و مینیاتور ایرانی، از راه تطبیق آن با مفاهیم عرفانی امکان پذیر نیست مگر اینکه در جهان خیال برای توجیه شکل و سبک، معنایی مجرد از ماده فرض شود.

۲

مینیاتور ساز ایرانی هنگامی که به ساختن نقش پرداخت، گذشته از پیش رو داشتن نقش‌های دو بعدی چینی، وارث شیوه نقاشی دو بعدی

^۱ - کلاتری، منوچهر، سیمای تاریخ در مینیاتور ایران، هنر و مردم، شماره ۱۴۸، صفحه ۶۳

^۲ - سیمای تاریخ در مینیاتور ایران، صفحه ۶۴

سلجوقی نیز بود که آن هم به نوبه خود از نقش‌های دو بعدی ساسانی
مایه‌های فراوان داشت. او با داشتن چنان دست مایه سنتی ناگزیر نبود تا از
ابعاد دو گانه وجود مدد گیرد.^۱

^۱ - همان مأخذ، صفحه ۶۵



نبرد رستم با زن جادو

فصل سوم: «نگارگری و ارتباط آن با کتب ادبی»

از ویژگی‌های اساسی نقاشی ایران در سده‌های پس از استقرار اسلام، پیوستگی‌اش با ادبیات فارسی است. نقاشی از مضامین متنوع ادبی مایه می‌گیرد، اشخاص و صحنه‌های داستان‌ها را می‌نمایاند، و سخن شاعر یا نویسنده را به زبان خط و رنگ مجسم می‌کند. اما کار او بیشتر از مصورسازی (ایلوستراسیون) در معنای متعارف آنست. ادبیات فارسی و هنر ایرانی پیوند درونی و هم‌خوانی ذاتی داشته‌اند، زیرا هنرور و سخنور مسلمان - هر دو - براساس بینشی یگانه و ذهنیتی مشابه دست به آفرینش می‌زده‌اند. آنان از خلال زیبایی‌های این جهان، به عالم ملکوتی نظر داشتند. هدفشان دست یافتن به صور مثالی و درک حقایق ازلی بود. در هنر آنان قلمرو زیبایی با جهان معنی قرین بود.^۱

این دو شکل آفرینش هنری نه فقط از لحاظ بینشی بلکه از لحاظ زیبایی‌شناسی نیز با یکدیگر ارتباط تنگاتنگ دارند. صور خیال در شعر

^۱ - اشرفی، م، م، همگامی نقاشی با ادبیات در ایران از سده ششم تا یازدهم هـ. ق، ترجمه رویین پاکباز، انتشارات نگاه، تهران ۱۳۶۷، صفحه ۱۱ و ۱۲

فارسی و نقاشی ایران به هم منطبق‌اند: نظیر همان توصیف‌های نابی را که سخنوران از عناصر طبیعت، اشیاء و انسان ارائه می‌دهند، در کار نقاشان هم می‌توان باز یافت. شاعر شب را به لاژورد، خورشید را به سپر زرین، روز را به یاقوت زرد، رخ را به ماه، قد را به سرو، لب را به غنچه گل و جز اینها تشبیه می‌کند، و نقاش نیز می‌کوشد معادل تجسمی این زبان استعاری را بیابد و به کار برد. بدین منوال، نقاشان به تدریج فهرستی از تصویرهای قراردادی بر پایه مضامین ادبیات حماسی و غنایی گرد می‌آورند. نسل‌ها چنین تصویرهایی را همچون سنتی پایدار نگه می‌دارند و تنها به مرور ایام اندک تغییراتی در آنها ایجاد می‌کنند. وزن و قافیه شعر فارسی، تقارن گفتار و حرکتهای داستان، و به طور کلی قواعد و قوانینی که در انشاء ادبی ملحوظ بوده، معدل‌هایی را در ترکیب‌بندی نقاشی نشان می‌دهند. بی‌شک می‌توان از این تشابه ساختاری بین شعر و نقاشی سخن به میان آورد.^۱

تصاویر موجود در نسخ خطی ایران یکی از بارزترین تجلیات ذوق و هنر و فرهنگ ایران است. اهمیت این نسخ خطی و تصاویر آن چیزی از هنرهای معماری و سایر هنرهای ایران کم ندارد.^۲

^۱ - همگامی نقاشی با ادبیات در ایران از سده ششم تا یازدهم هـ. ق، صفحه ۱۲

^۲ - شریف زاده، عبدالحمید، تاریخ نگارگری در ایران، صفحه ۱۰

اوج شکوفایی و زیبایی هنر نگارگری در دوره اسلام، در نگاره‌های ایرانی متبلور و متجلی می‌شود، آغاز و اعتلای نگارگری ایرانی را باید از پیش از اسلام بررسی و پی‌گیری کرد.^۱ نگارگران ایرانی با الهام از شعر شاعران به نقش آفرینی پرداخته و نگاره‌هایی توأم با اشعار توصیفی شعرا خلق کرده‌اند و با به کارگیری خط زیبای فارسی و نقوش و رنگ‌های دلپذیر آثاری بدیع بوجود آورده‌اند که در گنجینه‌های ادب و هنر فارسی به یادگار مانده است.^۲

تصویرگری در شعر

یکی از مهمترین ویژگی‌های شعر واقعی تصویرگری است و بنا به قول دی لوئیس شاعر انگلیسی، «ایماژ عنصر ثابت شعر است»^۳ زیرا تصویر شاعرانه به اشیاء تشخیص می‌بخشد و باعث می‌شود تا موضوعات ذهنی و عاطفی مجسم گردند و خواننده بتواند بدین وسیله جریانات پنهانی روح شاعر را در برخورد با اشیاء و مسائل هستی دریابد. بدین ترتیب «تصویر»

^۱ - همان مأخذ، صفحه ۸

^۲ - تجویدی، دکتر اکبر، نگاهی به هنر نقاشی ایران از آغاز تا قرن ۱۰ هجری، صفحه ۷

^۳ - ر.ک به، The poetic Image به نقل از صفحه ۱۴ صور خیال در شعر پارسی، دکتر محمدرضا کدکنی

بیان‌گر رابطه ذهنی با شیء و دست‌یازی شاعر به حوزه اشیاء و استمداد از آنها برای بیان اندیشه‌های خود به دیگران است.^۱

امی‌ترین دهقان و دستفروش ایرانی در بسیاری موارد می‌تواند به مناسبت حال بیتی روان و شیوا از سعدی و فردوسی و ... برخوردار باشد، چرا که در شعرشان ظرافت بیان و لطافت اندیشه و احوال به فارسی متداول و مطابق با فهم عامه آورده شده است: مدرک و نشانی بیشتر در اثبات این واقعیت که هویت ملی تا زمانی که ودیعه زبان را از دست نداده باشد در برابر هر گونه اغتشاش و تجاوز سیاسی پایدار می‌ماند.^۲

اما مهمترین وظیفه نقاشی مصور سازی بود. نقاشی، تصویر بصری از طرح ادبی ارائه می‌داد و وسیله‌ای هنری بود که به فهم سخن پر آب و تاب آدم داستان یاری می‌رساند. نقاشی در مسیر تحول‌اش در جستجوی زبانی شاعرانه و هنری بود که بتواند آرایش ظریف و پرداخت کامل، استعاره بدیع و پیرایش با سلیقه را با هم بیامیزد. نقاشی کتاب همسازی ژرفی را با شعر بدست آورد. اما این امر تنها پس از یک دوره تحول طولانی و بغرنج که با شرایط تاریخی و از بسیاری نقاط با مراحل مختلف دگرگونی ادبی مرتبط می‌شد - گرچه با این مراحل همزمان نبود - تحقق

^۱ - رستگار، دکتر منصور، تصویر آفرینی در شاهنامه فردوسی، صفحه ج

^۲ - کورکیان، ا.م. سیکر. ژ.پ، باغ‌های خیال (هفت قرن مینیاتور ایران)، ترجمه پرویز مرزبان، صفحه

یافت.^۱ در این راستا نه فقط ذهن نقاش با ذهن شاعر یگانه بود، بلکه نگارگر کارمایه خود را، عمدتاً، از منظومه‌های حماسی و غنائی بر می‌گرفت. داستان‌هایی که او به تصویر می‌کشید. ریشه در اساطیر و تاریخ کهن داشتند. اشخاص از خصلت‌های ناب بشری برخوردار بودند و رویدادها در دنیای خیال و افسانه رخ می‌نمودند. به سخن دیگر، آن خاطر قومی، آرمان معنوی و روح فرهنگی زنده‌ای که اساس شعر فردوسی و نظامی و حافظ و جامی را می‌ساخت، در تصویر نگارگر ایرانی به زبان خط و رنگ بیان می‌شد. با این حال، کار او را نمی‌توان دقیقاً از نوع نقاشی روایی دانست، زیرا نگارگر فقط به جوهر و عصاره مضمونی داستان می‌پرداخت.^۲

شاهنامه و تأثیر آن بر نگارگری

یکی از منابعی که در امر پیوستگی سنت‌های فرهنگی (یک سنت پی‌گیر در هنرهای تصویری مشرق ایران) بیش از هر عامل دیگری مؤثر بوده است وجود داستان‌های حماسی ملی ما می‌باشد که از دیرباز در آثاری به زبان پهلوی مضبوط بوده و حکیم نامدار ایرانی به جمع‌آوری آنها پرداخته است. از هنگامی که فردوسی تدوین این حماسه جاویدان را به پایان رسانید تا امروز کتاب شاهنامه بیش از هر اثر دیگری مورد توجه

^۱ - اشرفی . م. مقدم، همگامی نقاشی با ادبیات در ایران، ترجمه رویین پاکباز، صفحه ۲۵

^۲ - پاکباز، رویین، مقاله دایره المعارف هنرهای تجسمی (زیر چاپ)، انتشارات دانشگاه هنر، تهران ۱۳۷۰، صفحه ۲

هنرمندان ایرانی قرار داشته و در تمام ادوار مضامین آن الهام بخش هنرمندان ایرانی بوده است.^۱

در واقع به میانجی گری شعر نخستین سده های بعد از استقرار اسلام است که بهترین برداشت را از گنجینه فرهنگ و هنر ایران به دست می آوریم. فردوسی که در اندیشه فرهنگیان «هومر ایران» شناخته شده در میان سالی با به دست گرفتن منظومه «شاهنامه» گزارشی افسانه مانند از مجد و شوکت شاهنشاهی ایران را به میان آورد، که بعدها حافظه عامه مردمش مهر حقیقت محض را بر تمامی آن پنجاه و چند هزار بیت کویید تا هویت خویش را بیش از پیش «مسجل» سازد... داستان ها و گزارش های ملی و عاطفی آمیخته به اسطوره ها و افسانه های نژادی که چون گنجینه ای بی بدیل در ادبیات شاهنامه گنجانده شده اند، آرمان هایی بزرگ را برای همیشه در اندیشه نگارگران و شاعران بعدی ایران زنده نگاه خواهند داشت. این دو زمره هنرمندان و سخن سرایان ایرانی که به توفیق ایمان اسلامی توسل خواهند جست، و بی هیچ تزلزل و تردیدی سیمرغ افسانه ای و اجدادی در آسمان به پرواز در خواهند آمد.^۲

هنر باید یکی از وسایل و اسباب هایی باشد که با خدمتگزاری صادقانه تاریخ گذشته را جالب و پرجذبه سازد. شاید یکی از علل توجه

^۱ - تجویدی، دکتر اکبر، نقاشی ایرانی از صص ۴۶ و ۴۷

^۲ - کورکیان، ا.م. سیکر. ژ.پ، باغ های خیال (هفت قرن مینیاتور ایران)، ترجمه پرویز مرزبان، صفحه

عام به شاهنامه و اهمیت فوق‌العاده این کتاب در گذشته همین بوده است. هنر شعر سازی و نظم ساده و وران و باب مناسبتش از سویی کتاب را تا حد یک شاهکار ادبی جاودانه بالا برده و از سوی دیگر تهیه و ارائه دهها هزار مجلس که تجسم آن صحنه‌های پرشور حماسی را برعهده گرفت توانست که نه تنها خود شاهنامه را که حامل روایات بود از نیستی برهاند بلکه هنر شاعری و مجلس کتاب آرای کتاب را نیز ترقی دهد و به اوج برساند.^۱

در تمام ادوار هنر نقاشی ایرانی و ادبیات و شعر فارسی بزرگ‌ترین منابع الهام مراکز فرهنگی جهان اسلامی بوده است. مجموعه صحنه‌ها و هم گذاشت (کمپوزیسیون)ها نیز چون مجالس شکار و بزم و بر تخت نشستن و نظایر آن از متن‌هایی چون شاهنامه فردوسی و خمسه نظامی که یادگارهای ایران کهن را در بر دارند الهام‌گیری شده است.^۲

سه مؤلف کتاب سیر تاریخ نقاشی ایرانی در این باره چنین می‌گویند: ... نقاشی ایرانی ارتباط گسترده‌ای با داستان‌های حماسی دارد با این حال به نظر ما، جهان‌بینی ایرانی از جهان‌بینی اروپایی متفاوت است. در نقاشی ایرانی، شکل برهنه انسان به عنوان وسیله‌ای بیانی، اصلاً وجود ندارد. شاید بتوان در نقاشی ایرانی از اندیشه فلسفی عرفانی که با

^۱ - غروی، دکتر مهدی، «سیمرغ سفید»، هنر و مردم، شماره ۱۷۵، صفحه ۵۵

^۲ - تجویدی، دکتر اکبر، نقاشی ایرانی از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویه، صفحه ۸۸

روح ایرانی بسیار سازگار است ، نشانه‌هایی یافت. منبعی معتبر در این زمینه چنین می‌گوید : وجودی که همه چیز از اوست ، خود را طبیعت می‌داند ، با این حال در میان کثرت طبیعت ، یگانگی خود را با انسان ، بار دیگر به ثبوت می‌رساند.^۱ چنین اندیشه‌ای ممکن است فقط در نمونه‌های خاصی از نقاشی‌های ایرانی به چشم خورد ، همان طور که تمامی آثار هنری اروپا شبیه کارهای میکل آنژ یا سرتاسر چینی ، مانند مناظر دوره سونگ نیست.^۲

باید اذعان داشت که نقاشی ایرانی برداشتی عقلانی از ماهیت هستی را ارائه نمی‌دهد. جهان بینی ایرانی اساساً و بطور تغییر ناپذیری ، خیالی (رمانتیک) است ، از آنچه عجیب است لذا می‌برد و کاملاً آماده پذیرش موضوعات باور نکردنی است. نقاش ایرانی صحنه خود را برای لذت خویش و تماشاگر ترتیب می‌دهد.^۳

در تصاویری که برای نسخ شاهنامه کشیده شده ، صحنه‌های جنگی‌ای وجود دارد که نقاشان از جزئیات خونین‌ترین صحنه‌ها ، هیچ نکاسته‌اند ، ولی این صحنه‌ها به سبب دوری از واقعیت و حذف کامل

3- R.A.Hicholson, studies in Islamic Mysticism,P.125.

^۲- بینون ، ویلکینسون ، گری ، سیر تاریخ نقاشی ایرانی ، ترجمه محمد ایرانمنش ، صفحه ۲۱

^۳- همان مأخذ ، صفحه ۲۴

فضای طبیعی و به خصوص به جهت آنکه نقاشی ایرانی از هر چیز، نقشی تزئینی می‌آفریند، دیگر پر فروش نیستند.^۱

می‌توان گفت شکوه و درخشش در نقاشی هیچ کشوری به اندازه نقاشی ایرانی ارائه نشده است.^۲

نگارگر ایرانی فقط نگرنده را احاطه به دنیای جدا از واقعیت عینی می‌دهد، به دنیایی که شکل یابی مناظر و مرئیاتش همانند شکل یابی رؤیاهایمان بدون واسطه بینایی حسی مان تحقق می‌پذیرد، آنجا که بدن‌های آدمی بر طبق ویژگی‌های صرفاً کالبد شناختی شان تمثیل نمی‌یابند، بلکه در هیئت نشانه‌ها و جناتی فسادناپذیر، که جاودانیتی توهمی به آنها بخشیده‌اند ظاهر می‌شوند. «پیکرهای رستاخیزی» به اصطلاح غریزه کرده هانری کوربن، «اندان اثیری» گنجانیده شده در آروزهای دور و دراز پارساها و دیگر کیمیاگران: در دیدگان نگارگران ایران اینان هستند پیکرهای تصعید یافته آن قهرمانان که میان تخته سنگهای آبی یا ارغوانی در پیکار با اژدهایان‌اند (و شاید هم هر یک با اژدهای نفس خود)، یا که بر اسب‌های تیز تک عبهر یا کهر می‌تازند.^۳

بی‌دلیل نبوده که برخی گفته‌اند نگارگری ایران از بازنمایی صحنه‌های دلخراش (از جمله شاهنامه) اجتناب می‌جسته است، و حتی

^۱ - سیر تاریخی نقاشی ایرانی، صفحه ۲۵

^۲ - همان مأخذ صفحه ۳۱

^۳ کورکیان ا.م. سیکر. ژ.پ، باغ‌های خیال (هفت قرن مینیاتور ایران)، ترجمه پرویز مرزبان، صفحه ۵۵

مشاهده گردیده وقتی اجرای چنین مجالسی الزامی بوده، کار معمولاً به دست نگار گرانی از رده پایین تر سپرده می شده است (درست به همین دلیل خواهیم دید که از ماجرای هفت خان رستم فقط چند تصویر و آن هم نه همه خان ها، مصور شده اند). در واقع از هنری «بهشتی» به حد کمال، چون نگارگری، انتظار جز این نبوده که تنها در خدمت جمال و نیکبختی باقی بماند، و کراهت و عسرت حیات را نادیده انگارد، همان نیکبختی ناب که دنیای به اصطلاح واقعی بنابر اصول مقرر خود به آدمیان روا نمی دارد. اگر قرار باشد برای نگرندگان، میدان نبردی را با خون های بر زمین ریخته نقاشی کنند، عیبی ندارد (مگر نه قرمز خونی خود رنگی بس قشنگ است!) ... ولی اینکه سعی بلیغ به کار رود تا آن اثر چون «صحنه پیروزی» مایه مباهات مردمان قرار گیرد، یا دست کم «مرحله آزمونی» برای دست یابی به نیکبختی بی انتها شمرده شود، از ذهنیت نگارگر و نگرنده ایرانی بس دور بوده است.^۱

سر توماس گفته است که: «هر جمالی جلوه تناسب و نظمی است» و تاثیر عمده ای که شعر در ذهن ما می گذارد شعشه و رنگ خورشید و ماه و جواهر و آتش و آینه و گل است. در اینجا باید گفته شود که هیچ هنری در عالم مانند هنر ایران اسلامی در عکاسی یک رنگ جلوه و زیبایی خود را از دست نمی دهد. در نقاشی تی سین نیمی از عظمت هنر

^۱ - باغ های خیال (هفت قرن مینیاتور ایران)، صفحه ۵۶

مربوط به رنگ است. اما در مینیاتورهای ایرانی نه دهم زیبایی به رنگ ارتباط دارد و تفاوت میان یک مینیاتور با عکس ساده آن مانند تفاوت میان گل و عکس گل است. حتی چنان که مشهود است ترنج‌ها و حواشی تذهیب‌های ایرانی یک نوع تشعشعی دارند که به اطراف خود پرتو افکنی می‌کنند، درست به خلاف اشکال سبک «روکو کو» اروپایی که فقط به ظاهر با آنها شباهتی دارند.^۱

یکی از جهات تاثیر قوی این اشعار جنبه تصنع آنها و تصرفی است که در طبیعت کرده است. خواننده در میان اندیشه‌های شاعرانه سرگردان نمی‌ماند، بلکه پیایی تصویرهایی که با کمال استادی منظم شده است ذهن او را به معنی واحدی معطوف می‌کند.^۲

هربرت رید، درباره هنر شرق چنین اظهار می‌دارد: «هنر شرقی راز خود را آهسته فاش می‌کند و برای آنکه انسان بتواند این آثار هنری را به طور کامل درک کند باید چشمان تازه‌ای به دست آورد و با نگاهی متفاوت به دنیا بنگرد، زیرا می‌توان گفت که بدون استثناء هیچ هنرمند شرقی از دیدگاه ما به دنیا نمی‌نگرد.»^۳

^۱ - پوپ، آرتور ابهام، شاهکارهای هنر ایران، ترجمه دکتر پرویز ناتل خانلری، موسسه انتشارات فرانکلین، تهران، صفحه ۱۵۴

^۲ - همان مأخذ، همان صفحه

^۳ - شریف زاده، عبدالمجید، تاریخ نگارگری در ایران، صص ۸ و ۹

شاهنامه منبع الهام هنرمندان

همان گونه که پیشتر از آن سخن گفته شد ، یکی از منابعی که در امر پیوستگی سنت‌های پی گیر در هنرهای تصویری مشرق ایران بیش از هر عامل دیگری مؤثر بوده است. وجود داستان‌های حماسی ملی ما می‌باشد که از دیر باز در آثاری به زبان پهلوی مضبوط بوده و حکیم نامدار ایرانی به جمع‌آوری آنها پرداخته است. از هنگامی که فردوسی تدوین این حماسه جاویدان را به پایان رسانید تا امروز کتاب شاهنامه بیش از هر اثر دیگری مورد توجه هنرمندان ایرانی قرار داشته و در تمام ادوار مضامین آن الهام بخش هنرمندان ایرانی بوده است.^۱ ایرانیان همواره برای توان یابی و الهام به عصر ساسانیان روی می‌کنند ، یعنی به حماسه بزرگ یا ملی‌ترین کتاب در ایران ، که «شاهنامه» است و تاریخ اساطیر ایران به شمار می‌آید. در واقع این موضوع‌ها ، چشمه‌یی فیاض و جاودانه برای بهره‌جویی تمامی نویسندگان حماسی شدند.^۲

همان گونه که نشانیدن کلمات فارسی در شعرهای شاهنامه زبان فارسی را از مرگ حتمی رهانید ، مجلس‌های شاهنامه نیز هنر ملی و سنتی ما را از خطر انهدام کامل نجات داد ، به طوری که می‌توان گفت امروز از نقطه نظر هنرشناسی ، هیچ کتابی در جهان ازین ارزش فوق العاده هنری

^۱ - تجویدی ، دکتر اکبر ، نگاهی به هنر نگارگری ایران از آغاز تا قرن ۱۰ هجری ، صفحه ۳۵

^۲ - گری ، بازیل ، نگاهی به نگارگری در ایران ، ترجمه فیروز شیروانلو ، صفحه ۲۳

برخوردار نیست و برای هیچ کتابی در مشرق زمین تا این حد هنرمندان بکار گرفته نشده‌اند.^۱

دوران رواج و ترقی نقاشی مینیاتور از اواخر دوره ایلخانی تا اواخر صفوی است و زمان رونق نقاشی به سبک ایرانی از اواخر دوران صفوی تا عصر حاضر است. در هر یک از این دو سبک عمده‌ای از آثار نقاشی که از زیر قلم استادان زبردست بیرون آمده از اشعار فردوسی الهام پذیرفته و مربوط به وقایع شاهنامه است.

شاهنامه بهترین کتابی بوده است که صحنه‌های قهرمانی آن نقاشان بزرگ ایرانی را به هنرنمایی برانگیخته و بخاطر رواج و مقبولیت خاصی که داشته صورت گران را برای ترویج مداد سحرانگیز خود مدد می‌کرده است.

در طی ششصد سال دوران تکامل و رواج نقاشی صدها کتاب شاهنامه بوسیله استادان چهره‌نگار و مینیاتوریست‌های بزرگ نقاشی شده است و به عنوان نفیس‌ترین ارمغان به قدرتمندان زمان اهدا گردیده و بسیاری از آنها امروز زینت بخش موزه‌های بزرگ عالم شده و نماینده ذوق و هنر ایرانی است.

باری سهم عمده ترقی مینیاتور و نقاشی در ایران مدیون شاهنامه است که عامل بزرگی در ترویج این هنر ملی به شمار می‌رود.^۱

^۱ - غروی، دکتر مهدی، «سیمرغ سفید»، هنر و مردم، شماره ۱۷۵، صفحه ۵۴

تأثیر شاهنامه در خطاطان و مذهببان ایران

از آنگاه که هنر کتاب سازی در ایران معمول و متداول گردیده است هنر خط و همچنین تذهیب که از شقوق و نقاشی است شروع به پیشرفت کرده و به موازات ترویج این هنر تکامل یافته است بدیهی است مهم ترین و رایج ترین کتابی که برای این منظور انتخاب شده است شاهنامه بوده و خطاطان بزرگ و مذهببان مشهور تحت تأثیر و جاذبه شاهنامه صدها جلد ازین کتاب را به خط خوش نوشته و به بهترین طرزی تذهیب کرده اند.^۲

نخستین آثار مصور سائز شده شاهنامه

تا قبل از تکمیل حماسه عظیم فردوسی ، در اشعار پراکنده باقی مانده فارسی هیچ دست خطی همراه با تصاویر یافت نشده و قابل توجه است که تنها تصاویر موجود برای کارهای هر یک از این شاعران اولیه مربوط به زمان شاهزاده سامانی ، نصر بن احمد است (۴۲-۹۱۳-۳۳۱-۳۰۱ هجری) که به رودکی شاعر سفارش داده تا ترجمه موزونی از افسانه های کلیله و دمنه بعمل آورد. نقاشی آن به ایرانیان واگذار نشد بلکه به نقاشان

^۱ - ادیب برومند ، عبدالعلی ، اثر شاهنامه در زبان و ادبیات فارسی و روح و فکر ایرانی ، « هنر و مردم ،

شماره ۱۵۳ و ۱۵۴ ، صفحه ۱۴۰

^۲ - همان مأخذ ، همان صفحه

چینی سپرده شده. هر چند بعد از تکمیل شاهنامه فردوسی، این حماسه ملی به نظر می‌رسد که مقبولیت عامه یافته و محتمل است که علیرغم حجم زیادش اشعار این کتاب بیش از هر شعر فارسی (به غیر از سعدی و نظامی) به تصویر کشیده شده باشد. موضوع این حماسه همچنان که از تاریخ اولیه پادشاهان ایران بازمانده تا بدان حد دارای روح ملی قوی بوده که ویژگی مردم ایران در تمام طول قرون تاریخ متحول حتی تحت سیطره اقوام بیگانه زنده مانده است. نمونه‌های اولیه این حماسه نیز گم شده، اما اگر هر یک از آنها احتمالاً یافت شود نشان می‌دهد که مصوران آن مثل خود شاعر، برای الهام به عصر ساسانیان بازگشته‌اند زیرا رجوع به تصاویر پادشاهان ساسانی که تا عصر اسلام باقی مانده می‌نماید که یک رسم زنده از هنر تصویری ساسانی تا غلبه اعراب باقی مانده و این ممکن است تمی برای هنرمندان ایرانی و راهی بوده که بوسیله آن‌ها تصاویرشان را می‌کشیدند، در حالی که داستان‌های باستان به شکل تازه‌ای بازگو می‌شده و زبان آن هم تا قبل از قرن دهم همان فرض شده است. ردیابی تصاویر در کتاب‌های خطی مختلف شاهنامه که نشان دهنده لباس، سیما و وقایع قبل از سیطره اعراب و اسلام یعنی عصر ساسانیان است برای محققین تاریخ هنر جالب است.^۱

^۱ - پوپ، آرتور، آرنولد، سرتوماس، آشنایی با مینیاتورهای ایران، ترجمه حسین نیر، انتشارات بهار، تهران ۱۳۶۹، صفحه ۶۶

اما تاکنون در این مورد دست آورد کمی وجود داشته و حتی روی شجره نامه هنری و نسخه‌های مصور اولیه این حماسه کار نشده، ممکن است معلوم شود که تصاویر زمان‌های بعد بیشتر آن سنت‌ها را محافظت کرده است. چون چندین مکتب و سبک مشخص در تصاویر شاهنامه قابل تشخیص است، مسأله تا حدودی پیچیده‌تر می‌شود و نشان می‌دهد که سنن هنری ملی موفق به جدا کردن و بیرون ریختن دیگر گرایش‌های هنری یا توضیح مشخص بوسیله هنرمند با لیاقت و مشهور نشده است. به اضافه یک ویژگی قابل توجه از تصاویر شاهنامه وجود دارد که نام هنرمند به ندرت روی هر یک از این تصاویر است... محصول یک چنین کار گسترده‌ای چون نسخه مصور شاهنامه دلالت به همکاری تعداد زیادی از نقاشان متفرق دارد.^۱

در فصل بعدی به معرفی و تحلیل بعضی از شاهنامه‌ها و آثاری که مربوط به «هفت خان رستم» است می‌پردازیم.

^۱ - آرنولد، سرتوماس، فصلی در هنر (درباره هنرهای تجسمی، هنرهای نمایشی و ادبیات)، ترجمه رویین پاکباز، تالار قندریز، تهران، تابستان ۱۳۵۰، صفحه ۲

تصاویر

تصویر شماره ۱: نبرد رخش و شیر (از پای درآوردن شیر توسط

رخش رستم)، شاهنامه فردوسی ، ۸۴۹ هـ ق . مکتب تبریز موزه آسیایی

آکادمی علوم لنینگراد

تصویر شماره ۲: رستم و دیو سفید، شاهنامه فردوسی، اواخر قرن ۸

ه.ق. مکتب تبریز، اندازه ۲۲/۵*۱۵/۵ سانتی‌متر



تصویر شماره ۳: رستم در حال بیرون کشیدن جگر دیو سفید،

شاهنامه قرن ۸ هـ.ق. مکتب تبریز، اندازه ۱۵/۵*۱۵/۵ سانتی متر

چو سید که می‌ست
 به تکیه ناکینه
 می‌گفتند آن سبزه
 زبان شیرین شده و امید
 نهیسته بر هم زان و زان
 خان کز تن وی روین کرد و جان

خان کز تن وی روین کرد و جان

نبشش بر درید
 از تن تیره پر شدن



هر که کینه کشته بود

تصویر شماره ۴: رزم رستم و اژدها، شاهنامه فردوسی ۸۰۳-۷۹۸،

مکتب شیراز



تصویر شماره ۵: جنگ رستم و اژدها ، شاهنامه فردوسی ، قرن ۸ هـ ق

، مکتب شیراز

تصویر شماره ۶: نبرد رخس و شیر (رستم خفته؟)، شاهنامه فردوسی ،

حدود ۸۵۴ هـ مکتب هرات (؟)

سود نشین پادشاه
 دود تانده و دوزخ بر سرش
 میرز شاد ناک سمار کو
 دود با دوان باره پان کرد

بدان شایسته زش آفرین
 مان تیر و دوان پرست اندر ش

چو پادشاه سپهر تر جنگ
 جهان دود پر شیر و مار که جنگ

ایکون که با شکر که در دود

چون نکند که زش ناموشیا

کون که پنهان که زکرا	یکون که شایسته با ننداق	من این مرد و این فقر جنگ	کون که شایسته با ننداق
حق و نوبه و ان که پستو	دود شایسته بر ننداق	تر جنگ با شیر که شایسته	سرم که نوبه و ان که شایسته
میرفت با ننداق بر ننداق	یکون که شایسته با ننداق	نیز دوان که شایسته با ننداق	نیز دوان که شایسته با ننداق



تصویر شماره ۷: نبرد رستم و دیو سفید ، قرن ۹ هـ ق ، مکتب هرات

(شاهنامه بایسنغری) اندازه ۲۳/۵*۳۰ سانتی متر منتسب به مولانا قیام

(قوام الدین)



تصویری از یک شاهنامه متعلق به قرن ۱۶
که خان اول از هفت خان رستم را نشان می دهد.
هنگامی که رخس یک شیر مهاجم را از بین می برد.
پهلوان با کلاه پوست پلنگی، سر بر یک پوست پلنگ
نهاده و آرامیده است. کمان، تیردان، و گرز گاوسر
در مقابلش قرار دارد. رستم معمولاً از پوست ببر
بیان و یا پلنگینه می پوشیده. و کلاهی از پوست
پلنگ بر سر می نهاده است.

تصویر شماره ۸: نبرد رخس و شیر، شاهنامه فردوسی، قرن ۱۰ هـ

ق، مکتب بخارا



تصویر شماره ۹: جنگیدن رخس و شیر، قرن ۱۰ هـ ق، مکتب صفوی

وز و پکر و ز بکاشتی
 ان خوش بخت مبرور
 رشت و پستم سواب
 تراشته بر دشت
 پنداخت دور چو
 بای این شناس
 پس گنبدت در دشت
 یک پلخسته د
 ب رکت با کیت

شب تیر و ر و ز بنداشتی
 کی دشت پیش آمدش پر گوی
 نیاید ز و دام و دوزخیار
 برو خار و می زرم منی بخت
 میمن بود یک میمن بود نا
 لکی نیستان یک خواب نیت

بر غسان پی خشت سیر میزا
 کی خوش را تیر نمودن
 گنبد گمایت بیداشتیر
 بر آن دشت تیر پایش کرد
 لکام از سراب برداشت خوار
 دان نیستان پشته شیر بود

تبا بند و ز و زبشان سیاه
 لک کور شد بک و کران
 بخانه و کور و کور و کور
 از آن من گوی تو س و چانش
 جوادید و بکدشت در غار
 که پایی نیارست از آن فی در
 پیش کخام خود آمد لب
 بر او کی سب آسوده
 جو خوام خود آید سوره



تصویر شماره ۱۰ : کشته شدن دیو سفید توسط رستم، شاهنامه

فردوسی ، قرن ۱۰ هـ ق، مکتب صفوی



تصویر شماره ۱۱: کشته شدن دیو سفید ، رستم ، شاهنامه فردوسی ،

قرن ۱۰ هـ ق ، مکتب صفوی



بیا ای ستم‌باری و
کشت سبزه‌های تو
از گلستان خشت
بیا ای ستم‌باری و
کشت سبزه‌های تو
از گلستان خشت
بیا ای ستم‌باری و
کشت سبزه‌های تو
از گلستان خشت

نور چشمه‌ها و دهان
شیرین بزم و دهان
بسته زخم‌ها و دهان
بسته زخم‌ها و دهان
بسته زخم‌ها و دهان
بسته زخم‌ها و دهان
بسته زخم‌ها و دهان
بسته زخم‌ها و دهان

تصویر شماره ۱۲: رزم رستم و اژدها، قرن ۱۰ هـ ق، مکتب صفوی

مکوی در راستی که بدو مع ما نیت العکس

که نام ازین شهر است که در این شهر است که در این شهر است



که در این شهر است که در این شهر است که در این شهر است

پسر از مردی که به نام او بود اگر رختی

تصویر شماره ۱۳: رزم رستم و دیو سفید، قرن ۱۰ هـ ق، مکتب

صفویه (قزوین)



تصویر شماره ۱۴ : رزم رستم و اژدها ، شاهنامه فردوسی ، ۱۰۵۲ -

۱۰۶۱ هـ ق ، مکتب اصفهان ، اثر : پیر محمد الحافظ

خطاط : محمد شفیع بن عبدالجبار ، کتابخانه دولتی لنینگراد ، بخش نسخ

خطی



دره شمس و شمس

دره شمس و شمس

دره شمس و شمس

دره شمس و شمس

تصویری از یک شاهنامه قرن ۱۸ میلادی که رستم را در حالی که کاملاً مسلح است با جامه پوست ببر در حال حمله به اژدهایی عظیم نشان می دهد و در این حال دم دراز هیولا دور رخس پیچیده است. درخت ها و کوهستان ها منظره جنگلی مازندران را نشان می دهد.

تصویر شماره ۱۵: نبرد رستم و اژدها، قرن ۱۲ هـ ق، مکتب زند و

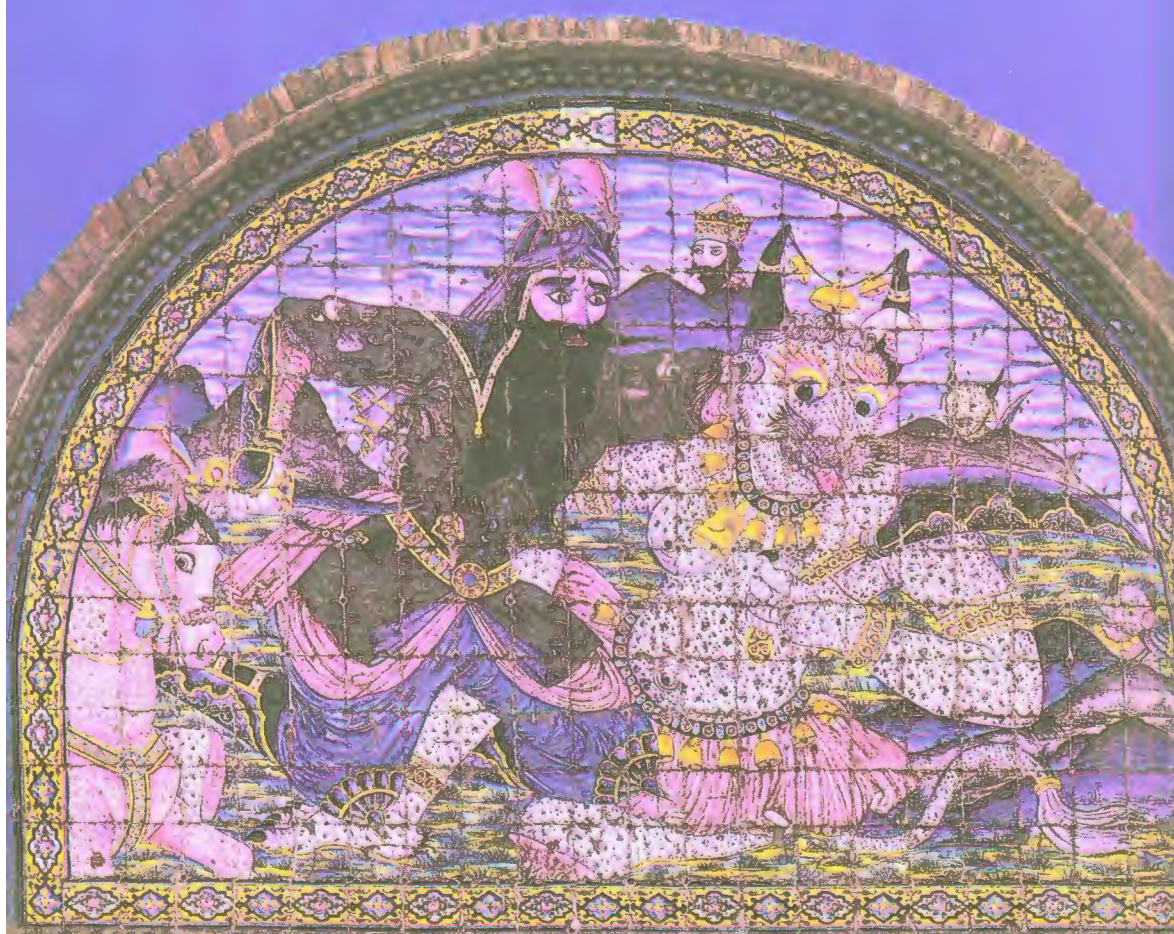
قاجار



تصویر شماره ۱۶ : جنگ رستم و دیو سفید ، بدون رقم ، بدون تاریخ .

منسوب به نیمه دوم قرن سیزدهم هـ ق . اندازه ۳۶۰*۴۲۰ سانتی متر

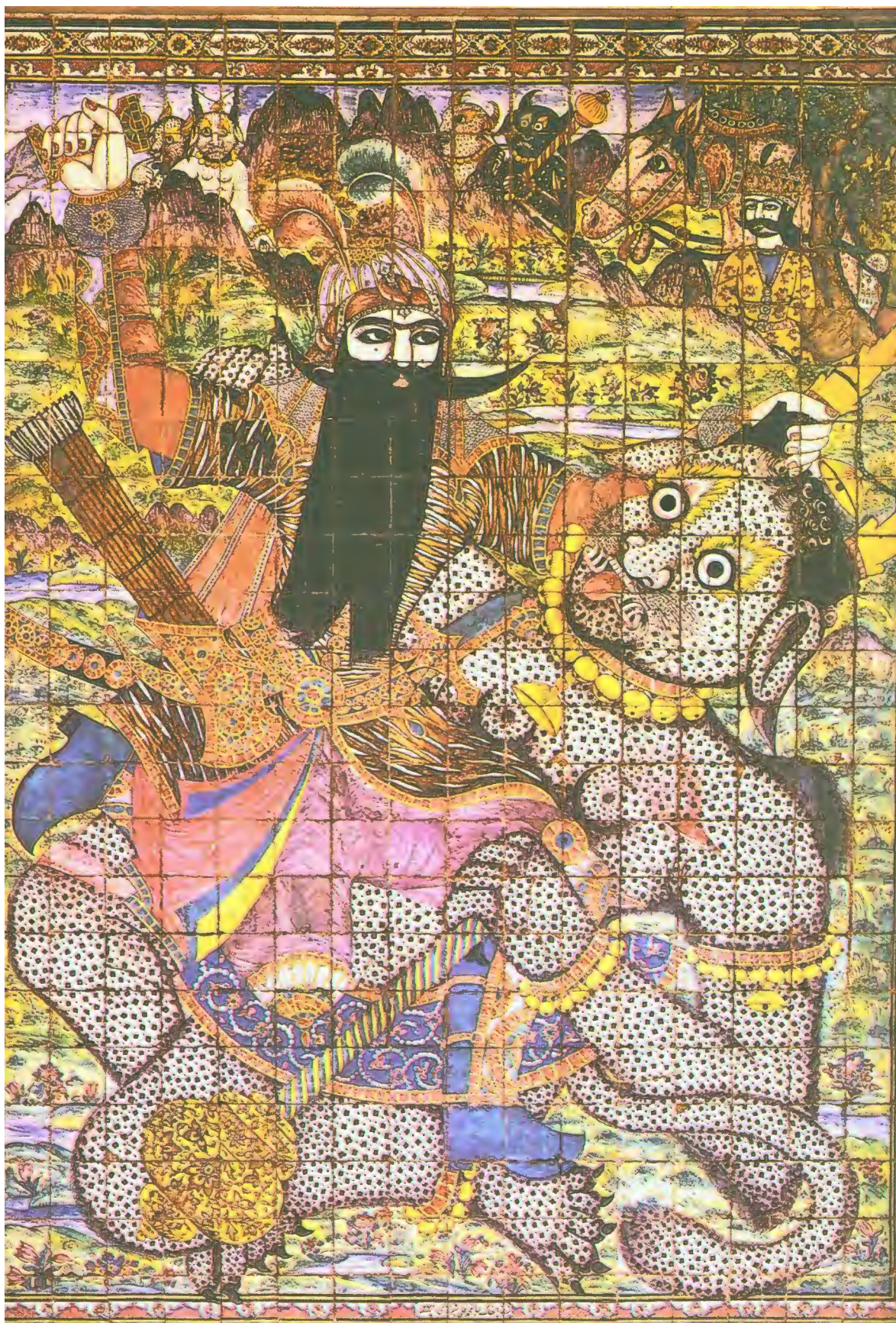
مکان : دروازه شهر سمنان



تصویر شماره ۱۷ : جنگ رستم و دیو سفید ، رقم نره خاک سار محمد

قلی شیرازی ، تاریخ ۱۲۷۰ هـ ق ، اندازه ۳۶۰*۴۸۰ سانتی متر ، مکان

قبلی دروازه قدیم تهران ، مکان فعلی : ورزشگاه شهید شیروودی تهران



تصویر شماره ۱۸ : جنگ رستم و دیو سفید ، بدون رقم ، منسوب به

استاد علیرضا قوللر آغاسی ، بدون تاریخ ، منسوب به نیمه دوم قرن ۱۳

هـ. ق. اندازه : ۱۳۰*۱۹۰ سانتی متر ، مکان عمارت شمس‌العماره تهران.



تصویر شماره ۱۹: جنگ رستم و دیو سفید، عمل موسوی زاده کاشی
نگار اصفهان ، بدون تاریخ ، منسوب به نیمه دوم قرن ۱۴ هـ.ق. اندازه :
۳۸۰*۴۲۰ سانتی متر ، مکان : حمام قدیمی در باغ عفیف آباد شیراز



تصویر شماره ۲۰: جنگ رستم و دیو سفید، عمل آقا میرزا عبدالله نقاش

، تاریخ: ۱۲۰۰ هـ. ق. اندازه: ۱۷۰*۲۶۰ سانتی متر، مکان: حمام قدیمی

ملایر



تصویر شماره ۲۱ : جنگ رستم و دیو سفید، بدون رقم ، منسوب به
استاد موسیقی کرمانی ، بدون تاریخ ، منسوب به نیمه اول قرن ۱۳هـ.ق.
اندازه : ۱۸۰*۲۲۰ سانتی متر . مکان : داخل حمام ابراهیم خان کرمان



نصویر شماره ۲۲: جنگ رستم و دیو سفید، عمل مشهدی یوسف

کاشی ساز. تاریخ ۱۳۰۸ هـ.ق. اندازه: ۲۴۰*۳۰۰ سانتی متر. مکان:

سردر حمام حاج محمد جعفر حج فروش رشت



تصویر شماره ۲۳ : نبرد رستم و اژدها، بدون رقم ، منسوب به موسوی

زاده ، کاشی نگار اصفهان، بدون تاریخ ، منسوب به نیمه دوم قرن ۱۴

هـ. ق. اندازه : ۸۰*۱۱۰ سانتی متر، مکان : حمام قدیمی در باغ عفیف آباد

شیراز



تصویر شماره ۲۴: نبرد رستم و اژدها، بدون رقم، منسوب به موسوی

زاده، کاشی نگار اصفهان، بدون تاریخ، منسوب به نیمه دوم قرن ۱۴

ه.ق. اندازه: ۸۰*۱۱۰ سانتی متر، مکان: حمام قدیمی در باغ عفیف

آباد شیراز



تصویر شماره ۲۵ : کشته شدن دیو سفید بدست رستم (رنگ و رغن

روی بوم) ، اثر مرحوم قوللر آغاسی ، موزه رضا عباسی، تاریخ ۱۳۳۳

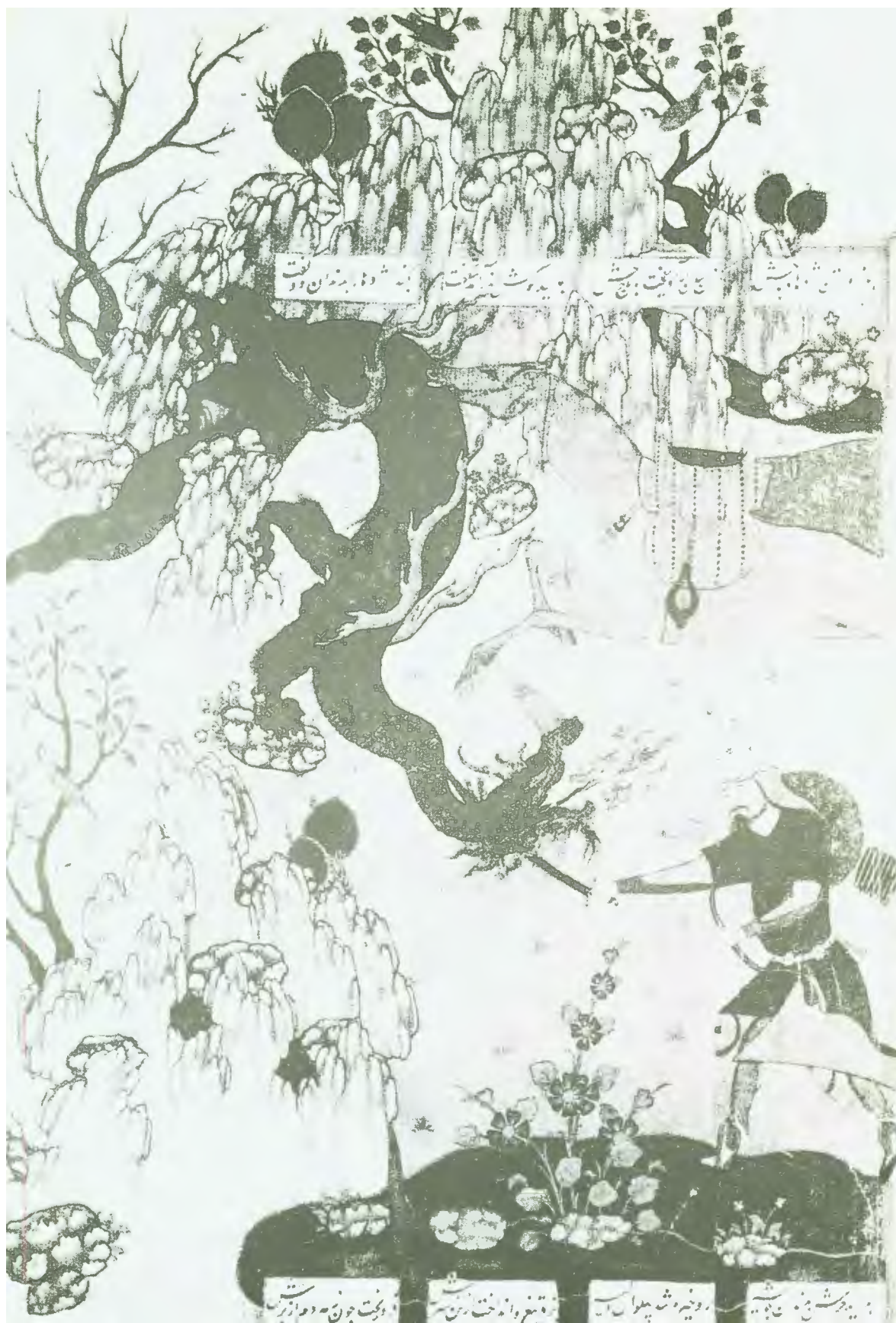
هـ، فرمایش آقا احمد میر اشرف، اندازه : ۱۵۴*۵/۵*۱۹۷ سانتی متر



افراد

میرزا یوسف

فرماندها احمد میر اشرف
برقوراک ۱۳۳۳



بخش سوم

«بررسی مکاتب و آثار باقی مانده از هفت خان رستم در

نگاره‌های سنتی»

فصل اول : نگارگری ایران بعد از اسلام (بررسی مکاتب)

فصل دوم : نقاشی روی کاشی

فصل سوم : نقاشی قهوه‌خانه‌ای

فصل اول : نگارگری ایران بعد از اسلام (بررسی مکاتب)

مکتب سلجوقی

سلجوقیان که نسبت ایشان به «سلجوق بن دقاق» می‌رسد طایفه‌ای بودند از ترکمانان غز و خزر که در روزگار سامانیان در دشت‌های خوارزم و سواحل دریای خزر در آن سوی رود جیحون سکونت داشتند. ترکمانان سلجوقی در حدود سال ۴۱۶ هجری قمری در ماورالنهر سر به شورش برداشتند^۱ و ... ، سلجوقیان نقاط بسیاری از ایران را متصرف شدند و سرانجام با انتخاب اصفهان به پایتختی خود حکومتشان تا سال ۵۹۰ هجری قمری ادامه پیدا کرد.

مصور ساختن کتاب در این دوران به شیوه‌ای خاص و با خصوصیتی بیشتر ایرانی و کنار گذاشتن خصلت‌هایی که در شیوه عباسی رواج داشت هم چون خصوصیات نژادی و لباس‌هایی به سبک مسیحی ادامه یافت. (دکتر زکی محمدحسن در کتاب صنایع ایران بعد از اسلام

^۱ - شریف زاده ، عیدالمجید ، تاریخ نگارگری در ایران ، صفحه ۷۲

معتقد است که سلجوقیان خصوصیات نژادی و لباس‌های سبک مسیحی را کنار گذاشتند) از این زمان کتب متعددی به دست آمده است ولی نمونه‌های موجود مشابهت کاملی با سفالینه‌های لعابدار این دوران دارد و همان نقش‌ها را با جزئیات و دقت کامل بر روی سفال‌ها می‌بینیم.^۲

در این دوره مضمون‌های تقلیدی از طبیعت با خصوصیات ترکی مغولی کمابیش در همه هنرهای کوچک یا فرعی چه در ایران و چه در عراق آشکار می‌شود.^۳

نگارگری دوره سلجوقی که به دلیل ویرانگری‌های بعدی مغولان فقط معدودی از آن باقی است، نظیر قوالب دیگر هنرهای این دوره شدیداً آرایشی است. کره و گوی که امروزه در واشنگتن دی.سی (نگارخانه هنری فریر) قرار دارد نشان‌گر تصاویری از شاهنامه فردوسی و رویدادهای داستانی آنست، این گوی با صحنه‌های متوالی در سه سطح مصور شده که همه آنها نشان‌گر نوعی فقدان جزئیات است.^۴ در این گونه آثار چیزی از حماسه هفت خان دیده نمی‌شود.

^۲ - همان مأخذ، صفحه ۷۴

^۳ - بورکهارت، تیتوس، هنر اسلامی، ترجمه مسعود رجب نیا، انتشارات سروش، تهران ۱۳۶۵،

صفحه ۴۳

^۴ - کاتلی، مارگریتا. هامبی لوئی، هنر سلجوقی و خوارزمی، ترجمه دکتر یعقوب آژند، انتشارات مولی، تهران ۱۳۷۶، صص ۳۴ و ۳۵

از قدیمی ترین و معروف ترین نسخ شاهنامه که تاکنون از این دوره شناسایی شده نسخه‌ای است که آقا مهدی غروی آن را با عنوان «شاهنامه کاما» معرفی کرده است ، شاهنامه‌ای که به عقیده ایشان و شادروان مجتبی مینوی به دوران سلجوقی مربوط است.

قطع این کتاب $۹ \times ۱۱/۵$ (برابر ۲۹×۲۳ سانتی متر است. تعداد کل ورق‌های آن ۳۰۹ و تعداد تصاویرش ۴۵ است.^۵ باز هم به عقیده مرحوم مینوی این شاهنامه از چند شاهنامه کهن دیگر نیز که در کتاب شناسی فردوسی ذکر شده قدیمی تر است.^۶ در این شاهنامه تصویری از رستم وجود ندارد و یا اگر وجود دارد منتشر نشده است. در دسترس نگارنده نیست. تنها تصویری که از رستم از این دوره باقی مانده ، کاشی نقاشی‌یی است که ، نجات بیژن توسط رستم را نشان می‌دهد.

مکتب تبریز (مغول)

مغول‌ها را قبایل صحرا گرد تا تارهای فلات گوبی بوده‌اند که توانسته‌اند زمام حکومت کشور پهناور چین را بدست آورند ، پس از ظهور چنگیز این قبایل به سرداری او شروع به فتوحات کردند و کشورهای شرقی را یکی پس از دیگری به تصرف درآورده و بالاخره

^۵ - شریف زاده ، عبدالمجید ، تاریخ نگارگری در ایران ، صفحه ۷۷

^۶ - همان مأخذ ، صفحه ۷۸

توانسته‌اند یک امپراطوری آسیایی عظیمی را تشکیل دهند و پس از آن به نقطه اروپا نیز دست اندازی کرده و تا مدتی بر قسمتی از آن قطعه حکومت کنند.

حمله چنگیز خان کوتاه ولی ویران‌گر بود و با نیروی زیادی بر سر سلجوقیان در ایران فرود آمد. در اواخر قرن سیزدهم - میلادی تعدادی از مغولها بدین اسلام در آمده‌اند.^۷

در این دوران ، شاهد تأثیر پذیری نگارگری ایران ، از نگارگران چینی هستیم، از آنجا که مغولها بیابان‌گرد و فاقد فرهنگ و تمدن ریشه دار بودند ، پس از تصرف چین به شدت زیر نفوذ هنر و فرهنگ چینی قرار گرفتند ، به گونه‌ای که خود مروج این فرهنگ و هنر شدند. آنان پس از تسخیر ایران و برقراری حکومت و آرامش نسبی ، فرهنگ و هنر یاد شده را به همراه خود به این سرزمین آوردند. در میان این هنرمندان ، نگارگران چینی از اهمیت چشمگیری برخوردار بودند و در مقطع خاصی از تاریخ نگارگری ایران دگرگونی‌هایی را موجب شدند. ولی این نفوذ و تأثیر گذاری هنری خیلی زود از میان رفت و دیری نپایید که هنرمندان چینی و مغولی تحت تأثیر هنر در فرهنگ ایرانی قرار گرفتند ، از این رو بسیاری از شیوه‌های هنر چینی یا کنار گذاشته شد و یا در فرهنگ و هنر

^۷ - دوری ، کارل ، جی ، هنر اسلامی ، ترجمه رضا بصیری ، انتشارات یساولی ، تهران ۱۳۶۳ ، صفحه

ایران ادغام شد و به گونه‌های دیگر تجلی کرد. پس از این دوران ، شاید بتوان تنها یک دو نمونه از شکل‌های هنر نگارگری چین را شناسایی کرد که آن هم ، به دلیل مشابهت و نزدیکی تمام با فرهنگ و هنر ایران است. از طرفی ، این نمونه‌ها نیز چنان تغییر شکل یافته است که نمی‌توان آنها را چینی نامید.

مکتب مغول ، تلفیقی از هنر چین و هنر نگارگری ایران است ، در جایی بیشتر خصوصیات نگارگری چینی و در جای دیگر خاصه‌های هنر ایرانی به چشم می‌خورد. اما آنچه مسلم است، نفوذ طبیعت گرایی چینی در این آثار زیاده بوده و بسیاری از عناصر آن از هنرهای خاور دور ، خصوصاً چین ، به عاریت گرفته شده است. از آن جمله : ابرهای پیچ دار و تابدار «تشی» کوههای مخروطی شکل و درختان کهنسال گره دار ، حیوانات و جانوران افسانه‌ای و خرافی ، نیلوفرهای آبی از نوع چینی ، لباس و سلاح و خود زره چینی و انسان‌های ترسیم شده ، که به نژاد حاکم تعلق دارند. همچنین قطع و اندازه نگاره‌ها با طول زیاد و عرض کم و باریک به نقاشی‌های طوماری چینی شبیه است. اصولاً یکی از بارزترین نمونه‌های اختلاف میان نگارگری و تصویرسازی ایرانی و چینی تأکیدی بود که هنرمندان ایرانی در رنگ آمیزی و آرایش منظم بوته‌ها و دسته‌های علف پس زمینه داشتند.^۸

^۸ - شریف زاده ، عبدالمجید ، تاریخ نگارگری در ایران ، صص ۸۲ و ۸۳

آرتورپوپ به نقل از ارنست کونل در کتاب آشنایی با مینیاتورهای ایران چنین می‌آورد: «در این دوره تاثیرات خاور دور دیگر به عنوان دخالت بیگانه تلقی نمی‌شود، بلکه به عنوان سبک تازه نقاشی مغول ایرانی تعبیر شده است. حدود و اهمیت این سبک که با مضامین جدیدی به تخیلات هنرمند راه یافته بود بسیار گسترده شد. اهمیت درجه اول در این مورد توجه به حوادث جنبی و حماسه‌های ملی بزرگ در شاهنامه و ... است.

نسخه‌های خطی و مصور مشهوری که از دربار ایلخانی به یادگار مانده مشتمل‌اند بر: کتاب‌های جانورشناسی و گیاه‌شناسی (از زمره تاریخ‌های طبیعی) و متون علمی، و تواریخ بسیار معتبر و با ارزش ادبی، دست کم یک نسخه مشهور عالم از شاهنامه حماسه بزرگ فردوسی درباره قهرمانی ایران، نقاشی نسخ یاد شده مشخص است به اینکه تنها از یک شیوه تبعیت نکرده است، بلکه انواعی از شیوه‌ها در اجرای آنها به کار رفته‌اند، که مشتمل‌اند بر نحوه‌های نگارگری ایرانی و غیر ایرانی، و به هر صورت آنها با شیوه نقاشی سلجوقی قرابتی ندارند، و خصوصاً نسبت به فطرت بنیادین آن شیوه کاملاً غریبه‌اند. به بیان روشن‌تر ویژگی‌های مکتب سده هفتم بغداد و برخی شیوه‌گری‌های فردی که احتمالاً نمایان‌گر سنت‌های نقاشی و نحوه‌های کار استادانی در شمال غربی ایران بوده‌اند، و نیز شیوه متمایز نقاشی و باسمه‌های چینی (با چاپ

چوبی و وارد شده از چین در دوره استیلای مغول، میانه سده هفتم) همه در این نسخه‌ها پهلوی یکدیگر و حتی گاهی در نقاشی‌های یک نسخه مشاهده می‌گردند.^۹

آنچه در این مبحث مرکزیت یافته بازگشت‌های مکرر و مستمر نگارگری به متون مصور شاهنامه در سراسر تاریخ هزار ساله اخیر است. گزارش منظوم فردوسی از تاریخ پیش از اسلام ایران و توصیف دلاوری‌ها و بزرگ منشی‌های قوم ایرانی رو به پایان سده چهارم قمری پایان پذیرفت، لیکن بسیاری از عناصر و اسطوره‌های آن به زمان‌های دیرینه تری می‌پیوسته‌اند.

روایت‌های متنوع، خصوصاً از حماسه آفرینی‌های واقع در سیستان پیش اسلامی، منظم در متن اصلی فردوسی نبودند، گرچه مستقلاً به صورت نگاره‌های دیواری سغدی در پنج‌گنت، یا حماسه‌های قهرمانی جداگانه در ایران اسلامی مانند برزنامه هستی خود را برجا می‌داشته‌اند. و اما در مورد گونه‌های دیگری از مصور سازی نسخ خطی فارسی، باید گفت تا پیش از آغاز سده هشتم متون مصور از شاهنامه وجود خارجی نیافته بودند (یا دست کم تا حال حاضر ناشناخته مانده‌اند)، یعنی بیش از ۳۰۰ سال پس از به اتمام رسیدن متن فردوسی. مگر اینکه پنداشته شود

^۹ - فربه، ر. دیلیو، هنرهای ایران، ترجمه پرویز مرزبان، نشر و پژوهش فرزانه روز، تهران ۱۳۷۴، صفحه ۲۰۱

تمامی این فقدان ناشی از ویرانگری‌ها و آتش سوزی‌های مغولان در سده هفتم بوده است. پس وجود شکافی چنین فراخ و خالی بهت آور است، خصوصاً که مشاهده می‌کنیم شاهنامه در میان نسخه‌های خطی اوایل سده هشتم مقامی شامخ داشته: با یازده نسخه کامل شناسایی شده، و دست کم دوپاره نسخه. یک نظر توجیه‌گر این است که شاید شاهنامه فردوسی پیش از آن زمان به صورت متنی مصور وجود نمی‌داشته است (نه اینکه در حمله مغولان از میان رفته بوده باشد). باید در نظر داشت که دیرین‌ترین متن صورت برداری شده خود شاهنامه که مورد بررسی قرار گرفته‌اند نمایان‌گر اختلاف متنی به مراتب بیشتری هستند از آنچه که می‌توان از حماسه‌های ملی بدون میزان پر محتوا و مقبول عامه، انتظار داشت.^{۱۰}

جامع التواریخ رشیدی که به دستور خواجه رشیدالدین فضل‌الله در مرکز ربع رشیدی مصور شده و اکنون نسخه‌های مختلفی از آن در موزه‌ها و گنجینه‌های اروپا و آمریکا وجود دارد، یک اثر مفصل و شامل تاریخ کلی جهان است. از همین رو نقاشی‌های آن مناظر و صحنه‌های گوناگونی را از کشتی نوح گرفته تا داستان یونس و رفتن وی به کام نهنگ و بسیاری دیگر از سرگذشت پیشینیان و داستان‌های ملی از جمله

^{۱۰}- فریه، ر. دبلیو، هنرهای ایران، ترجمه پرویز مرزبان، نشر و پژوهش فرزانه روز، تهران ۱۳۷۴، صفحه ۲۲۱

رزم‌های رستم پهلوان نامی ایران و صحنه‌های مختلف دیگر را نشان می‌دهد.^{۱۱} از این نسخه تصویری که نشان‌گر جنگ‌های رستم در هفت خان باشد در دسترس نیست.

بیشتر نقاشی‌های دوره مغولی به جنگ‌ها و میدان‌های نبرد و حکایات جنگی و یا مناظری که امراء مغول را در میان خانواده و درباریان خود هستند، نشان می‌دهد، چرا که این صحنه‌ها مورد سلیقه فاتحین بوده است.

در نگارگری‌های این دوره از هنر ایرانی نه پرسپکتیوهای عمودی که در آنها قلل کوه‌های سر به فلک کشیده در زیر ابرهای متراکم پنهان است و از ویژگی‌های هنر چینی است دیده می‌شود، نه اختصاری که در نمایش اندام‌ها که در نقاشی چینی در نهایت سرعت و با حداقل خط نموده شده است ملاحظه می‌گردد. بطور کلی اصول نقاشی چینی را در تمام دوره‌های آن می‌توان در نمایش حالات زودگذر طبیعت و پشت سر هم قرار گرفتن سطوحی که بخش‌هایی از آن‌ها پاک شده و محو نموده شده است خلاصه نمی‌شود.^{۱۲}

^{۱۱} - تجویدی، دکتر اکبر، نقاشی ایرانی از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویه، صفحه ۹۶

^{۱۲} - نقاشی ایرانی از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویه، صفحه ۹۹

شاهنامه دموت

یکی از معروف‌ترین شاهنامه‌های این دوره ، شاهنامه‌ای است که در اختیار شخصی به نام «دموت» و به همین نام مشهور است. بنا به گفته «کارل.جی.دوری» در کتاب هنر اسلامی ، دموت که کتاب فروش بود شاهنامه‌ای را که در نیمه دوم قرن چهاردهم میلادی نوشته و نقاشی شده بود می‌خرد ، ولی چون نمی‌تواند آن را یک جا به فروش برساند ، اوراق آن را به طور جداگانه در نقاط گوناگون دنیا می‌فروشد. از این نسخه تا کنون ۵۸ صفحه با نگاره‌های زیباشناسایی شده که نشان دهنده یکی از بهترین نسخ مصور شاهنامه ، به ویژه در عصر ایلخانی است،^{۱۳} (بازیل گری) در کتاب نقاشی ایران معتقد است که این شاهنامه ۶۰ برگ داشته که بیشتر آن مصور و فقط تعداد کمی متن بدون تصویر بوده و دارای اندازه‌ای به ابعاد ۲۹×۴۰ سانتی‌متر می‌باشد). به نظر نویسندگان سیر تاریخ نقاشی ایرانی ، بیش از یک نگارگر آثار نقاشی این کتاب را آفریده‌اند. «آرتور توپ» نیز به نقل از «کونل» در کتاب آشنایی با مینیاتورهای ایران درباره این شاهنامه چنین می‌گوید : «بدون شک چندین هنرمند روی تصاویر این کتاب با ارزش کار کرده‌اند. موضوعات قهرمانی بصورت سایه روشن و استادانه در ترکیبات و مقیاس بزرگ کشیده شده است. تعیین تاریخ تقریبی کتاب خطی و مینیاتور دموت مشکل نیست. تاریخ آن

^{۱۳} - شریف زاده ، عبدالمجید ، تاریخ نگارگری در ایران ، صفحه ۸۶

بدون شک به دنبال همان شیوه ایلخانی است که با جامع التواریخ ۱۴- ۱۳۰۷ (۷۰۷-۱۴) هجری انجمن سلطنتی دانشگاه ادینبرو شروع می‌شود، با احساس ایرانی تطابق دارد و از مصور کردن داستان‌های قهرمانان بزرگ ملی الهام می‌گیرد».^{۱۴}

در جنبه‌های ظاهری یا در جزئیات نقاشی‌های شاهنامه دموت، اثر کمتری از نمونه‌های چینی به چشم می‌خورد. اما نقاشان که تصاویر چینی را نگریسته و آنها را پسندیده بودند، تمایل یافتند که نه در زمینه قراردادها، بلکه در زمینه خصوصیات و کیفیات به رقابت پردازند. آنان دریافته بودند که چینیان در نمایش حرکت برتر هستند، پس کوشیدند تا این حرکت و ریتم را با طرح ایستاتر قراردادهای گذشته تلفیق کنند، نقاشان ایرانی این عناصر عاریتی را جذب کردند و دانستند که چگونه از آنها و با شیوه خاص خود استفاده کنند.

تصاویر این شاهنامه، در تاریخ نقاشی ایرانی، مقام بارزی دارند، در آنها، حرکت قوی، رنگ پر قدرت، و ترکیب‌بندی موزون و پرتوانی وجود دارد که هیچ‌گاه نظیر آنها پدید نیامده و در این آثار خشونت خاصی وجود دارد که با نوع طراحی و رنگ‌های آن ملازمه دارد. در آنها از لطافت و ظرافت عالی کار که در اواخر قرن پانزدهم جلوه‌گاه قدرت نهفته نقاشان بود، اثری نیست. رنگدانه‌ها (پیگمنت)،

^{۱۴} - پوپ آرتور، آشنایی یا مینیاتورهای ایران، ترجمه حسین نیر، صفحه ۱۹

درشت و تعداد رنگ‌های مصرفی محدود است. این تصاویر، هنوز اوج تجلی نقاشی ایرانی نیستند، اما نمایان‌گر جذب عناصر گوناگونی هستند که با توان فراوان بکار گرفته شده و می‌بایست برای نسل‌های بعدی نقاشان، بسیار ارزنده بوده باشند.^{۱۵}

«بازیل گری» در کتاب نقاشی ایران درباره تصاویر این شاهنامه چنین می‌گوید: «در این کتاب (و مثنای کلیده و دمنه) ناقص سطح وسیع‌تری از صفحات به مینیاتور اختصاص داده شده تا اندازه واقعی آن‌ها بزرگ‌تر از تصاویر جامع التواریخ بشود. این دو کتاب را معمولاً با اهمیت‌ترین آثار قرن چهارده می‌دانند. خصوصاً تصاویر شاهنامه دموت تمام آن غنای تزیین و درامی را که در کتاب‌های قدیمی‌تر تبریز یافت می‌شود در بر می‌گیرد و بر آن‌ها پیشی می‌جوید. رنگ از کتاب بیرونی با حرکت از کتاب جوامع التواریخ در این شاهنامه جمع شده و نقش مناظر اهمیت پیدا کرده و در ارتباط نزدیکی با شکل آدمها آورده شده‌اند.^{۱۶}

اگر ما حالا به گذشته و شاهنامه دموت مراجعه کنیم می‌فهمیم که در آن چه کارهایی به اتمام رسیده است. صورت‌های ماسک مانند و اغراق شده، اصول و اساس عظمت قهرمانی‌یی را که ما بایستی در ایران آن را ملی تلقی کنیم حفظ می‌کند و هنرمندان حالا قادر شده‌اند تا

^{۱۵} - بینون، ویلکینسون، گری. سیر تاریخ نقاشی در ایران، ترجمه محمد ایرانمنش، صص ۳۶ و ۳۷

^{۱۶} - گری، بازیل، نقاشی ایران، ترجمه عربعلی شروه، صفحه ۲۳۲ - همان مأخذ، صص ۳۲ و ۳۳

صحنه‌هایشان را بصورت فضایی آزاد نمایان سازند. زمینه ممکن است در ارتباط دقیق اندازه واقعه اصلی تابلو نباشد ولی وسعت آن به اندازه‌ای است که بتواند شکل آدم‌ها را با تصویرسازی حماسه ملی متناسب سازد. شخصیت‌های اصلی هنوز هم در جلوی تابلو قرار گرفته‌اند بطوریکه پشت به بیننده هستند. در حالیکه منظره هرگز بسته نمی‌شود، آسمان با رنگ آبی عمیق و یا طلایی ترسیم شده است، قطع شدن تصاویر توسط کادر تابلو هنر ظریفی گردید. نتیجه کار، ترکیب منحصر به فردی از درام و مفهوم عظیم طبیعت و متناسب با خیال است. برخلاف بعدها که زیبایی دنیای طبیعی تم واقعی بیشتر نقاشی‌های ایران می‌شود در اینجا دنیا بیشتر جنبه شفقت و حزن می‌گیرد. عجیب است که وجود نفوذ چین در پرورش این نوع احساس از درام شرکت داشته ولی در حالات قهرمانی یا احساساتی موجود در آن مخصوص شعر حماسی معمول در ایران بوده است. در حالی که در خود چین چنین تم‌هایی در نقاشی‌های عالی نیز بکار نمی‌رفته است. به نظر می‌رسد که کشش بین سنت ملی و علم جدید تصویرسازی، این سبک نیرومند را بوجود آورده باشد.^{۱۷}

شاهنامه دموت در واقع اولین کتاب مدون ایران و نقطه اوج پیشرفت سبک مغول در زمان ایلخانیان است.^{۱۸}

^{۱۷} - همان مأخذ، ص ۳۳

^{۱۸} - نقاشی ایران، ص ۳۸

با توجه به توضیح و تفسیر مفصلی درباره این مکتب و ویژگی‌های آن که در بالا به آنها اشاره شد، حال فقط به معرفی چند نگاره از هفت خان رستم می‌پردازیم.

تصویر شماره (۱): نبرد رخس و شیر

در این نگاره که مربوط به خان اول رستم در مسیر مازندران می‌باشد، آنچه که شامل مجموعه نظریات «بازیل گری» در کتاب نقاشی ایران و سه مؤلف کتاب سیر تاریخ نقاشی در ایران در مورد ویژگی‌های شاهنامه دموت بود و به آنها اشاره شد، به خوبی نمایان است. تأثیر هنرچین، نوع ترکیب‌بندی و انسجام اجزا، توجه به طبیعت، قرارگیری رستم، رخس و شیر در جلوی کادر، استفاده از رنگهای محدود، همچنین تقسیم صفحه به دو مربع کامل و قرارگیری تصویر در بالا و شعر در پایین از ویژگی‌های بارز این نگاره است.

تصویر شماره (۲): رستم و دیو سفید (مکتب تبریز یا احتمالاً بخارا)

این نقاشی بر روی ابریشم و منصوب بر مقواست، رنگ‌های سیر بر زمینه‌ای ساده و حاشیه‌های اصلاح شده. این اثر از کیفیت بالایی برخوردار بوده و نماینده کارهای تبریز در اواخر سده ۱۶ است. حواشی دم دیو سفید بعداً ناشیانه پر رنگ شده است. همین ترکیب در شاهنامه «کتاب دولتی هندوستان» به چشم می‌خورد، هر چند این اثر از نظر اجرا پست‌تر از نمونه فوق است. این اثر که ابعاد آن ۲۲/۵×۱۵/۵ سانتی‌متر

می‌باشد دارای قابی به رنگ آبی تیره است و نقش‌های زمختی از گیاهان پرپیچی را بصورت طلاکاری داراست که بعداً در هند به خود اثر اضافه شده است. طراحی از برگ‌های سدر نیز به پشت اثر افزوده شده است.^{۱۹}

تصویر شماره (۳): رستم در حال بیرون کشیدن جگر دیو سفید
رستم در حال بیرون کشیدن جگر دیو سفید، به قصد برگرداندن
بینایی کیکاووس شاه نابینا و سواره نظام اسیرش. دیو به رنگ سیاه نمایش
داده شده در حالی که بدنش به دو نیم و یک پایش مقطوع است، او کنار
جویباری زیر یک صخره برج مانند (بدون غار) که بر آن صور موهومی
از انسان و حیوان نقش بسته افتاده است. رستم نیم تنه خود را که از جنس
پوست ببر است به تن و یک کلاه خود به سر دارد و شکل او به شدت
تداعی کننده تابلوی Commercial (تجاری) سبک ترکمن است. زمین
خاکستری و آسمان لاجوردی سیر. ۱۵/۵×۱۵/۵ سانتی متر، اواخر سده
۱۵.^{۲۰}

1- B.W.Robinson.Islamic painting and the Arts of the Book, by Faber and Faber Limited First published in 1976. London.

^{۲۰}- همان مأخذ، صص ۱۵۲ و ۱۶۰

مکتب شیراز

مصون ماندن شیراز از هجوم مغول‌ها و حمله مغولان که ناشی از سیاست حاکمان آن سرزمین بود سبب گردید خطه یاد شده به عنوان محلی امن مورد توجه بسیاری از هنرمندان و دانشمندان قرار گیرد و موجب گرد آمدن ایشان در آنجا گردد. بدین ترتیب این شهر در مقام حافظ ارزش‌های هنری و فرهنگی ایران، از اهمیت والایی برخوردار است.^{۲۱}

شیراز، پس از حکومت عباسیان، در دوره تیموری، صفوی، و حتی پس از آن در حکومت زندیه، شیوه‌ای را بنیاد نهاد که مراحل مختلفی از تکامل و تحول را در هنرهای گوناگون به ویژه نگارگری پشت سر گذاشت، به گونه‌ای که شاهد تأثیر گذاری آن بر مکاتب همگام با خود و یا پس از خود نیز هستیم. نگاره‌ها و نسخ مصور به دست آمده از مکتب شیراز چنان زیبا و متنوع است که خود پژوهش مستقلی را می‌طلبد. بررسی مدارک موجود در زمینه نقاشی کتاب در زمان تیموریان نشان داده کهن‌ترین کتاب‌های مصور این دوران نیز در شیراز نگاشته و تزئین شده است. بدین ترتیب ملاحظه می‌شود که این مرکز توانسته است با حفظ اصالت‌های شیوه‌های کهن، الهام دهنده سایر مراکز هنری نیز باشد. امروزه چند نسخه از کتاب شاهنامه که پیش از استیلای تیمور بر

^{۲۱} - شریف زاده، عبدالمجید، تاریخ نگارگری در ایران، صفحه ۹۱

ایران در شیراز رقم زده شده ، در دست است که تصاویر آن از تداوم سنت‌های عصر ساسانیان در این مراکز باستانی حکایت دارد.^{۲۲}

عنایت و رغبت خوشنویسان و نقاشان مینیاتور و تذهیب کاران به کار شاهنامه ، به مراتب بیشتر از سایر دواوین شعر است. شاهنامه حکیم توس ، به عنوان سندی ارزشمند در حفظ تاریخ و فرهنگ ایرانی ، ضرورت مجاهدت در حفظ و اعتبار آن را دو چندان می‌سازد ، همین است که نقاشان دل آگاه شیراز ، خوشنویسان عارف این شهر را چه در دوران استیلای مغولان و چه بعد از آن ، یعنی در دوران سلطه تیموریان ، وادار به تلاشی مضاعف و خلاقیتی سزاوار تحسین می‌کنند.^{۲۳}

علاوه بر مهارت و ذوق هنرمندان وادی شیراز در ارائه رنگ‌اندازی و نقش پردازی دقیق ، یا به گفته دکتر اکبر تجویدی در کتاب نگاهی به نقاشی ایران از آغاز تا قرن ۱۰ هجری ، رنگ‌آمیزی موزون و کمی مات - سادگی آمیخته با ظرافت و بکار رفتن حداقل عوامل و ریزه کاری در عین نمایش حداکثر گویایی ، بایستی به پرهیز آگاهانه هنرمندان این خطه از اصل تقلید و تسلیم در برابر فرهنگ بیگانگان و جلوگیری از فراموشی سنت‌های ماندگار ایرانی (ساسانی) و سعی در ترویج آن به گوشه و کنار جهان اشاره کرد.

^{۲۲} - تاریخ نگارگری در ایران ، صفحه ۹۲

^{۲۳} - زاویه ، علی «مروری در مکاتب مینیاتور ایران (۲)، مکتب شیراز» فصلنامه هنر ، شماره ۱۹ ، وزارت

ارشاد اسلامی ، تهران پاییز ۱۳۶۹ ، صفحه ۲۵

چند نسخه از شاهنامه عظیم فردوسی در شیراز مصور شده که به چند تایی آن اشاره می‌کنیم:

اولین شاهنامه که در حقیقت دومین نسخه از کهن‌ترین کتب خطی و مصور شاهنامه فردوسی به شمار می‌آید، شاهنامه سال ۷۳۳ هجری قمری (از کتابخانه دولتی لنینگراد) است، که ساختمان نقاشی‌های آن آزادتر و گوناگون‌تر است. افزون بر این نقاشان رنگ‌ها را همچون سطوح رنگی تفکیک شده بکار می‌برند. چنین شگردی همواره در نقاشی شیراز به چشم می‌خورد.

افزون بر این نسخه، نسخ دیگری از شاهنامه فردوسی به تصویر کشیده شده که به مکتب شیراز مربوط است. نسخه کتابخانه توپ کاپی اسلامبول با تاریخ ۷۲۲ هـ ق و نسخه موزه بریتانیا با تاریخ ۸۰۰ هـ ق.

در موزه رضا عباسی و کاخ موزه گلستان نیز اوراق و نسخی از شاهنامه فردوسی که در مکتب شیراز کار شده وجود دارد که هر کدام نشان‌دهنده مرحله‌ای از سیر تحول نگارگری در شیراز است.^{۲۴}

به گفته بازیل گری کهن‌ترین تصاویر شاهنامه فردوسی که احتمالاً در اوایل سده هشتم نقاشی شده، تصاویر مجموعه چستربیتی هستند. نسخه مصور شاهنامه مورخ ۷۳۱ هـ دارای ۸۹ تصویر که در موزه توپ

^{۲۴} - شریف زاده، عبدالمجید، تاریخ نگارگری در ایران، صفحه ۹۳

کاپی سرای ، استانبول نگهداری می شود نیز از زمره کهن ترین نسخه های مصور شاهنامه است.^{۲۵}

تا به امروز هفت شاهنامه مصور را که جملگی در شیراز ساخته شده اند، می شناسیم (۷۲۹ هـ و ۷۵۱ هـ). این ها نشان می دهد که در اواخر سده هشتم سنتی معین برای گزینش طرح های داستانی شکل گرفته بود. و حاکی از آن ست که در آن زمان نسخ خطی این منظومه وجود داشته که داستان های معینی از آن برای مصورسازی انتخاب می شده است.

جنگ های نقاشی شیراز برای شاهنامه که در فاصله زمانی کوتاهی ساخته شدند (۷۲۹/۷۳۳ ، ۷۴۰ ، ۷۵۱ هـ). نمایان گر آن است که یک گروه اجرا کننده نسبتاً بزرگ در این شهر وجود داشته اند. وجود شیوه های گوناگون نقاشانی که شاهنامه های مزبور را مصور کرده اند ، گواه این امر است.

بدین منوال ، در شیراز (در نیمه نخست سده هشتم) مکتبی هنری پایه ریزی شده بود که سنن نقاشی پیش از مغولان (سده های ششم و هفتم) را حفظ کرده و ادامه داده بود و از لحاظ و مدت سبک کار استحکام بسیار داشت.^{۲۶}

^{۲۵} - اشرفی ، م. م. ، همگامی نقاشی با ادبیات در ایران ، ترجمه رویین پاکباز ، صفحه ۲۹

^{۲۶} - همان مأخذ ، صفحات ۳۰ و ۳۱

تا نیمه سده هشتم تصویری از هفت خان رستم برای بررسی در دسترسی نبود.

از آغاز نیمه دوم سده هشتم رفته رفته درکی تازه از فضا و میلی به گشایش مرزهای تجسم دنیای واقعی بروز کرد. ویژگی‌های منظره طبیعی و فضای داخلی غنی‌تر شد، زیرا تصویر با گسترش خود، اکنون سر تا سر صفحه از پایین تا بالا را به موازات خط افق در بر می‌گرفت و بلندتر می‌نمود - تقریباً تا لبه فوقانی نقاشی - این فضا به سطوح مجزایی تقسیم می‌شد و پیکر آدم‌ها و حیوانات آزادانه و غالباً بطور مورب قرار می‌گرفتند^{۲۷} (تصویر شماره (۴)، رزم رستم با اژدها).

شاهنامه سلطان ابراهیم

شاهزاده ابراهیم پسر شاهرخ که مردی ادیب و هنر دوست بود به مدت بیست سال (یعنی از ۱۴۱۴ تا ۱۴۳۴ میلادی) در شیراز فرمانروایی کرد و به حمایت از نویسندگان و نقاشان پرداخت. مثنای یک شاهنامه پر تصویر که به سلطان ابراهیم اهدا شده در کتابخانه بادلیان در آکسفورد است و تاریخ حدود ۱۴۳۵ میلادی را بر خود دارد. تصاویر کتاب بسیاری از خصوصیات را دارد همچون سادگی منظره زمینه در ارتفاع افق و حرکتهای قوی، که رنگ آن سبز تیره است. استعمال آزاد رنگ سبز در

^{۲۷} - اشرفی، م. م.، همگامی نقاشی با ادبیات در ایران، ترجمه رویین پاکباز، صفحه ۳۳

بعضی از مینیاتورها سوراخ‌هایی به وجود آورده که در واقع نتیجه آرسنیک موجود رنگ است.^{۲۸}

تصاویر متن کتاب بسیار تغزلی و تخیلی (رمانتیک) هستند، در تصویری که جنگ رستم با اژدها (تصویر شماره ۵) را نشان می‌دهد، مایه رنگ ملایم‌تری بکار گرفته شده است. در سر تاسر صفحات کتاب، در حالی که صحنه‌ها تا حد امکان فقط محدود به دو سطح هستند، گرایش کمابیش آشکاری به توازن به شیوه ساده وجود دارد.^{۲۹}

همان‌طور که در تصویر فوق نیز دیده می‌شود، مینیاتورهای این شاهنامه در مقایسه با مینیاتورهای شاهنامه بایسنغری (۱۴۲۰) از نظر کمپوزیسیون دارای اختصار بیشتری بوده و حالت تزئینی به خود گرفته‌اند. بسیاری از آنها تمایل به داشتن حالت قرینه‌ای دارند و بعضی‌ها نیز از نظر اندازه بزرگ هستند که نتیجه سادگی کمپوزیسیون است.

در آستانه سده نهم هجری، پیوندهای باز هم نزدیک‌تری بین شیوه‌های مختلف مکاتب هنری شیراز و تبریز و بغداد برقرار شد. پیوندها این بار مربوط به مهاجرت بزرگ نقاشان، که پس از فتح بغداد (۷۹۵ و ۸۰۳ هـ) و تبریز (۸۰۴ هـ) به دستور امیر تیمور انجام گرفت.^{۳۰}

^{۲۸} - شریف زاده، عبدالمجید، تاریخ نگارگری در ایران، صفحه ۹۷

^{۲۹} - بینیون، ویلکینسون، گری، سیر تاریخ نقاشی ایران، ترجمه محمد ایرانمنش، صص ۱۵۲ و ۱۵۳

^{۳۰} - اشرافی، م.م، همگامی نقاشی با ادبیات در ایران، ترجمه رویین پاکباز، صفحه ۳۶

نظام ترکیب‌بندی معینی که ویژه مرحله متکامل هنر سده‌های میانه است، ساخته شد. نقشه ترسیم مناظر طبیعی و فضای داخلی که ارتباط مناسبی را بین پیکرهای انسان و حیوان و پس زمینه برقرار می‌کرد، دقیقاً از این زمان طرح ریزی شد.^{۳۱}

در آن زمان، شمار زیادی از ترکیب‌بندی‌های موضوعی در شاهنامه فردوسی و خمسه نظامی، یعنی قدیمی‌ترین و متداول‌ترین آثار مصور در شعر فارسی، پدیدار شد. طرح ریز نقش (مینیاتور) به مثابه یکی از وسایل تزئین نسخه‌های خطی به همان دوران تعلق دارد.^{۳۲}

در نسخه‌های خطی شاهنامه‌های اواخر قرن پانزده آدم‌ها شکل عروسک به خود می‌گیرند که در جلو صحنه‌های تکراری سنتی، بازی می‌کنند، در این دوره مینیاتور کاملاً از نظر مجذوب بودن به نوع سوژه آن بستگی پیدا می‌کند و بجای اینکه تخیلات شاعرانه در آن همانند گذشته بکار گرفته شود آن را به حد داستان‌های جن و پری کاهش می‌دهد.

البته تمام مینیاتورهای اواخر قرن پانزده در شیراز از این قانون تبعیت نمی‌کنند. در شباهت با مینیاتورهای خاور نامه از نظر خصوصیات مفهومی و جادویی می‌توان تابلوی خوابیدن رستم و نجات او بوسیله رخس را نام

^{۳۱} - همان مأخذ، صفحه ۳۷

^{۳۲} - همان مأخذ، صص ۳۷، ۳۸

برد که اکنون در موزه بریتانیاست. این تابلو در وهله اول حالتی همانند تاپستیری بوجود آورده و حتی همان ابرهای طلایی و غیر طبیعی در زمینه آبی قرار می گیرند. این صفحه‌ای است که مدتها پیش از کتاب خود جدا شده است و بعلمت اینکه حاشیه ندارد ممکن است ناتمام باشد. وفور نیروی زندگی طبیعی در این مینیاتور که بیشتر از سایر مینیاتورهای ایران است نمونه کاملی از روح صوفی‌گری را نشان می‌دهد.^{۳۳}

مکتب هرات

تیمور صرفاً همچون فاتحی بیگانه وارد ایران نشد، بلکه مانند دژخیمی خون‌خوار و فرونشاندنده نهضت‌های ملی و در عین حال بازگرداننده سنن مغول به ایران پا نهاد. تیمور پس از اینکه در آسیای میانه استوار گشت در سال ۷۸۳ هجری قمری برای نخستین بار به خراسان لشکر کشید و در بهار آن سال دولت ملوک هرات کُرت را مطیع خویش ساخت. در سال ۷۸۵ هـ ق، سربداران در سبزوار و اطراف بر حکومت تیمور خروج کردند از این‌رو لشکریان تیمور سبزوار را به تسخیر در آوردند و دژ نیرومند آن را ویران ساختند ... تیمور به ترتیب بعد از اشغال سیستان و تبریز و اصفهان سرانجام در سال ۷۹۶ هـ ق تسخیر سراسر

^{۳۳} - گری، بازیل، نقاشی ایران، ترجمه عربعلی شروه، صفحه ۹۴

سرزمین ایران را به پایان رساند.^{۳۴} تیمور به هر منطقه‌ای که دست می‌یافت پیشه‌وران و هنرمندان را به سمرقند گسیل می‌داشت.^{۳۵}

دوره تیموریان یکی از برجسته‌ترین دوران نگارگری ایران به شمار می‌رود. از حکومت تیمور و سمرقند تا کنون هیچ گونه کتابی بدست نیامده است، ولی در زمان حکومت شاهرخ، پسر تیمور، فرهنگ و هنر مورد حمایت قرار گرفت و با آرامشی که ایجاد گشت هنرمندان آموخته‌های پیشین را به تکامل رسانده و شیوه‌ای به دور از عوامل بیگانه بنیاد نهادند.^{۳۶}

بسیاری از شاهنامه‌هایی که در عصر تیموری نوشته و آراسته می‌شد، چون برای اهداء پادشاه زادگان هنر دوست تیموری و حکام و امرای عصر و نیز ارسال به دربار عثمانی بود، شاهنامه بود. یعنی مزین و هنری بود.^{۳۷}

در این عصر که نسبتاً دورانی آرام و ثمربخش بود، ارباب هنر توانستند با تشویق و حمایت سلاطین و بزرگان بطور وسیع‌تری هنر خود را گسترش دهند. شاهکارهای مهم، منظومه‌های حماسی و عشقی مانند لیلی و مجنون، همای و همایون و غیره را مصور کردند.^{۳۸}

^{۳۴}- شریف زاده، عبدالمجید، تاریخ نگارگری در ایران، صفحه ۹۹

^{۳۵}- همان مأخذ، صفحه ۱۰۰

^{۳۶}- همگامی نقاشی با ادبیات در ایران، همان صفحه ۹۹

^{۳۷}- افشار ایرج، «شاهنامه، از خطی تا چاپی»، هنر و مردم شماره ۱۶۲، صفحه ۲۴

^{۳۸}- گذار، آندره، هنر ایران، انتشارات پاد، تهران ۱۳۴۵، صفحه ۳۳۷

در اواخر دوره شاهرخ نگارگری، مرحله اقتباس و فراگیری را پشت سر گذاشت و به دوره تازه‌ای گام نهاد. مناظر زیبای گلها و گلزارها و چشم انداز بهاری و پس از آن رنگ‌های درخشان و زیبایی است که خروج از رنگی به رنگ دیگر هیچ گاه وحدت و استقلال آنها را متزلزل نمی‌کند. از ممیزات دیگر این مکتب مناظر طبیعی و کوه و تپه‌هایی است که به شکل اسفنجی و مرجانی کشیده شده است.

الکساندر پاپا دو پولو، درباره کوههای مکتب هرات چنین اظهار می‌دارد:

«نقاشان ایرانی به موضوع صخره‌های مرجانی تکامل بسیاری می‌بخشند. این صخره‌ها اغلب بخش مهمی از «شکل یکپارچه» مینیاتور را تشکیل می‌دهد. حاشیه‌های جادویی آنها، رنگ‌های فوق العاده و کاملاً غیر واقعی‌شان یکی از اصیل‌ترین و گرانبهاترین خلاقیت‌ها را در ترکیب شکل ظاهری هنر ایجاد می‌کند. نه تنها در هنر اسلامی، بلکه در هنر تمامی جهان این صخره‌ها به رنگ آبی تیره، فیروزه‌ای، سبز، صورتی، سرخ، سفید و غیره است. این صخره‌ها یکی از شاعرانه‌ترین عناصر مینیاتورهای ایرانی را تشکیل می‌دهد».^{۳۹}

تصویر شماره (۶): نبرد رخس و شیر (رستم خفته)

^{۳۹} - شریف زاده، عبدالمجید، تاریخ نگارگری در ایران، صفحه ۱۰۴

در این نقاشی ویژگی‌های بالا بخوبی نمایان است. در کتاب سیر تاریخ نقاشی ایرانی آمده است: «این نقاشی مربوط به شاهنامه‌ای است با نقاشی‌های بسیار قوی که احتمالاً به غرب ایران در دوره اوزون حسن تعلق دارد. در این نقاشی رستم را در منظره‌ای بسیار زیبا، خوابیده نشان می‌دهد، در حالیکه اسبش، رخس، با شیری در حال جنگ است، در این منظره پر از گل و گیاه، حالت رؤیایی شگفت‌انگیزی موج می‌زند.^{۴۰}

دکتر محمد حسن رضوانیان در باره تابلوی «رستم خفته» چنین می‌گوید: «در این تابلو رستم در میان گیاهان پرپشت خوابیده است و در قسمت جلوی تابلو اسب وی در حالی که با شیری دست و پنجه نرم کرده دیده می‌شود. این صحنه که بعدها به کرات به وسیله هنرمندان ترسیم گشت نه تنها از نقطه نظر کاربرد خطوط ظریف چشم‌گیر است بلکه از دیدگاه هنر خطاطی نیز جنبه تزئینی زیبایی دارد.^{۴۱}

در کتاب «باغهای خیال» آمده است که: «کتابخانه موزه بریتانیایی سه مینیاتور در تصاحب خود دارد که به طور یقین جدا افتاده نسخه اصلی شاهنامه است و یکی شان که «رستم در خواب» عنوان دارد دقیقاً کار

^{۴۰} - بینون، ویلکینسون، گری، سیر تاریخ نقاشی ایرانی، ترجمه محمد ایرانمنش، صفحه ۲۲۴

۴۱ - رضوانیان، دکتر محمدحسن، «هنر مینیاتورسازی ایران»، هنر و مردم، شماره ۱۷۹، صفحه ۴

سلطان محمود بوده است: با این تفسیر که خواب پهلوان به طرزی شوخی آمیز با منظره جنگلی انبوه و کابوس زده جفت شده است.^{۴۲}

شاهنامه بایسنغری

یکی از عالی ترین نمونه شاهنامه های این دوره، شاهنامه بایسنغری مربوط به سال ۸۳۳ هجری، به خط نستعلیق خطاط مشهور جعفر بایسنغری، دارای بیست و دو مجلس، با جلد ممتاز سوخت طلاپوش از بیرون و معرق از درون و اوراق سرلوحه و ترنج دار مرصع در آغاز و جداول مذهب برای خزانه غیاث الدین بایسنغر نواده تیمور است.

این نسخه از حیث کاغذ و کتابت و سرلوحه و شمس و جدول و تذهیب و ترصیع و جلد و شیرازه بندی و مجالس تصویر نسخه کم مانندی است که هنرمندان دوره تیموری ایجاد کرده اند و نظایر آن هم در آن اعصار درخشان هنری چندان متعدد بوجود نیامده است.^{۴۳}

این شاهنامه از لحاظ رنگ آمیزی چشم گیر، و رنگ سفید، به جزأت و دقت و زیبایی در آن بکار برده شده است. گروهی از محققان معتقدند که احتمالاً نگاره های این شاهنامه را «خلیل نقاش» و یا «غیاث الدین» ترسیم کرده اند.^{۴۴}

۴۲ - کورکیان، ام و سیکر، ژ، پ، باغ های خیال (هفت قرن مینیاتور ایران)، ترجمه پرویز مرزبان، صفحه

۴۳ - افشار، ایرج «شاهنامه، از خطی تا چاپی» هنر و مردم شماره ۱۶۲، صص ۲۱ و ۲۴

۴۴ - شریف زاده، عبدالمجید، تاریخ نگارگری در ایران، صفحه ۱۰۵

نگاره‌های موجود در این نسخه یکی از باارزش‌ترین و زیباترین شیوه‌های نگارگری ایران را به نمایش می‌گذارد. رنگ آمیزی آن نشان از تکامل و دقت و ظرافت بسیار دارد و صنعت رنگ‌سازی را در نهایت قدرت مشخص می‌سازد. از نظر تناسب اجزای گوناگون تصویر و عناصر مختلف در منتهای قدرت و استحکام و زیبایی تصویر شده است. این کتاب با رنگ‌های متنوع و درخشان و خالی بودن از مکررات و دقت در کشیدن بوته‌ها و حیوانات و لباس‌ها هنر مکتب هرات را در اوج ترقی خود نشان می‌دهد.^{۴۵}

هنگامی که به مجالس گوناگون آن نظر کنیم لطافت طبع و ظرافت کار نگارگر را خواهیم دید و در خواهیم یافت که چگونه با لطفی شاعرانه صحنه‌ای از شکار و یا مجلس بزم و بحث را ترسیم کرده است.^{۴۶} همچنین در بسیاری از این نگاره‌ها در ترکیب‌بندی اثر به وضوح جای گذاری افراد و عناصر را در حرکت حلزونی اسلیمی مشاهده خواهیم کرد.^{۴۷} نگاره‌هایی که بیان‌گر صحنه‌هایی از رزم و درگیری میان افراد است، گو اینکه به ظاهر چون نسخ پیش از خود همچون شاهنامه ابوسعیدی «دموت» خشونت لازم را ندارد، ولی هنگامی که با نگاره‌های دیگر همین کتاب که در اوج لطافت و زیبایی مقایسه شود، در مجالس

۴۵ - تاریخ نگارگری در ایران، صفحه ۱۰۶

۴۶ - همان مأخذ، همان صفحه

۴۷ - همان مأخذ، صفحه ۱۰۷

رزم خشونت و درگیری را بخوبی نشان داده است. در این تصاویر از گل‌های زیبای رنگارنگ خبری نیست و درختان اندک و حتی خشک ترسیم شده‌اند و دو گروه مهاجم را در دو سوی تابلو در یک به هم پیوستگی ترسیم نموده و عنصر اصلی را جدا از دیگران نقش کرده است.^{۴۸} تصویر شماره (۷): نبرد رستم و دیو سفید

این مجلس مربوط به هفتمین و آخرین خان رستم است. در مورد چگونگی ماجرای این خان در بخش ادبی کتاب به تفصیل سخن گفته شد.

این نگاره تمام ویژگی‌های مجلس پنجم «به بند کشیدن ضحاک به دست فریدون» را داراست: فضا و سطوح منفصل. دهانه گلابی شکل غار، کنتراست شدید تیرگی درون غار با اندام روشن دیو سفید و صخره‌های اسفنجی. بافت و تنه‌های کوتاه و حجیم درختان.^{۴۹}

همان طور که یکی از مشخصات این دوره بیرون رفتن از عناصر (معمولاً درخت) از چهار چوب کادر می‌باشد، قسمتی از درخت و صخره‌های سمت راست و بالا را می‌بینیم که از کنار قاب بیرون رفته است. درخت‌ها و گیاهان دارای بافت طبیعی تری هستند و پس زمینه با گیاهان کوچک‌تر و صخره‌های اسفنجی شکل تزئین شده است، پرندگان

^{۴۸} - همان مأخذ، همان صفحه

^{۴۹} - حسینی، مهدی، ارزش‌های جاویدان شاهنامه بایسنغری، صفحه ۲۴.

نیز شامل این تزئین می‌شوند، پرنده کوچکی را در بالای غار و یکی دیگر را در بالای صخره‌های سمت چپ مشاهده می‌کنیم.

شکل درخت بالایی مشابه طرح دهانه غار بوده و می‌توان در ترکیب‌بندی اثر مورد نظر بعنوان یک نکته بارز به آن اشاره کرد. تقسیمات خوب رنگ سبز (درختچه‌ها)، همچنین رنگ لاژورد در آسمان، زین اسب، قسمتی از لباس رستم در دهانه غار و لکه سمت راست و چسبیده به کادر، آبی ملایم و متغیری که در صخره‌های مرجانی شکل حکم یک پاساژ رنگی را برای ارتباط رنگ‌های آبی پخش شده بازی می‌کند، هماهنگی موزون و آهنگینی را به کار بخشیده است.

کاستن از خشونت و پرداختن به دنیای ساده و شاعرانه‌ای از لطافت و آرامش توجه به جزئیات لباس‌ها و منظره و طبیعت که از ویژگی‌های این دوره است، در این کار بخوبی دیده می‌شود.

احتمال انتساب این نگاره به مولانا قیام (یا قوام‌الدین) که مجموعه «وقایع» این شاهنامه را بنا به گفته جعفر بایسنغری) به تصویر کشیده است بسیار زیاد است.^{۵۰}

^{۵۰} - همان مأخذ، صفحه ۲۴

مکتب بخارا

به عقیده م. م اشرفی در کتاب همگامی نقاشی با ادبیات در ایران: « مکتب بخارا از دو گرایش زمان تاثیر گرفته است، نخستین آن گرایش به نقاشان هرات و شاگردانشان که به بخارا رفتند مربوط می شد. گرایش دوم بازتاب شیوه مستقل بخارا بود که در فرآیند شکل گیری قرار داشت.

به عقیده بلوشه، دانشمند معروف فرانسوی اشکال کمپوزیسیون بخارا نسبت به مکتب هرات، ساده تر و محدودتر و رنگ آمیزی آن ملایم تر و کم رنگ تر بود (تصویر شماره ۸). از اواخر سال های شصت قرن ۱۶ میلادی دوران انحطاط این مکتب آغاز می گردد. زیرا کمپوزیسیون های آن دچار رکود و یکنواختی می شود، تحرکش سست گشته و استادی حرفه ایش تنزل می یابد.^{۵۱}

اما محققان شوروی به خلاف این نظریه معتقدند که مکتب بخارا تا نیمه دوم قرن هفدهم میلادی ادامه می یابد و براساس آن مکتب محلی مخصوص به وجود می آید.^{۵۲}

در حال حاضر ۸ نسخه خطی مصور و چهار مینیاتور جداگانه که همه آنها در طی سده هفدهم در ماوراء النهر نوشته شده و نقاشی گردیده ، در دسترس ماست. ما بر همین اساس می توانیم به طور قطع بگوییم که

^{۵۱} - شریف زاده ، عبدالمجید ، تاریخ نگارگری در ایران ، صص ۱۱۵ ، ۱۱۶

^{۵۲} - همان مأخذ، صفحه ۱۱۶

در قرن هفدهم میلادی در ماوراء النهر مکتب محلی مخصوص مینیاتور سازی موجود بوده است و نیز قادریم چند دوره تکامل تدریجی این مکتب را تعیین کنیم.

مینیاتورهای یاد شده از لحاظ سبک نقاشی سه گروه را تشکیل می دهند :

گروه اول مینیاتورهای نسخه شاهنامه فردوسی و نسخه یوسف و زلیخای دربیک را در بر می گیرد. سبک تصویرهای این نسخ از مکتب مینیاتورسازی اواخر قرن ۱۶ ماوراءالنهر سرچشمه گرفته و از لحاظ هنر نقاشی فاقد قدرت تکنیکی است.^{۵۳}

به دو گروه دیگر نیز فقط به علت ناقص نماندن مطلب اشاره می کنم :

گروه دوم عبارتند است از مینیاتورهای نسخه بوستان سعدی ، داستان زیبا و زیور و دو مینیاتور جداگانه که «محمد مراد سمرقندی» نقاشی کرده است.

گروه سوم مینیاتورها ، نسخ خطی مصوری را که به گروه اول و دوم داخل نشده است، به اضافه دو مینیاتور جداگانه کار «محمد مقیم» در بر می گیرد.^{۵۴}

^{۵۳} - همان مأخذ، صفحه

^{۵۴} - همان مأخذ، صفحه ۱۱۷

تصویر شماره (۸): نبرد رخش و شیر

در این نگاره با یک ترکیب‌بندی ساده و روشن، رنگ‌های پرمایه و تمیز و بسیار درخشانده و خالص، طرح ظریف، هماهنگی در فرم (بعنوان نمونه ریتم موزون و هم‌جهت امتداد کوه و رودخانه)، قرارگیری عناصر سازنده نگاره بر روی زمینه ساده و روشن، چانه پهن رستم (که در نقاشی‌های عبدا... به چشم می‌خورد) روبرو هستیم. نوع پرداخت رنگی اسب این نگاره با نگاره‌های دوره‌های قبلی تفاوت چشم‌گیری دارد، همچنین جدال رخش و شیر در نقاشی‌های دوره‌های قبلی معمولاً به شکل گلاویز شدن این دو تصویر می‌شد، ولی در اینجا می‌بینیم که سر شیر از تنش جدا شده، در دهان رخش قرار دارد و رخش و شیر کمی از هم فاصله دارند.

تقسیم نگاره به چند بخش، (که معمولاً رودخانه در اغلب نگاره‌ها نقاشی می‌شد)، شامل آسمان، زمین یک یا دو بخشی (که معمولاً یک رودخانه آن را به دو قسمت تقسیم می‌کرد) از ویژگی‌های دیگر نگاره‌های این دوره و تصویر اخیر می‌باشد.

به گفته میرزایف A.M.Mirzayev، روابط دوستانه‌ای که در نیمه دوم سده دهم بین هندوستان و آسیای مرکزی برقرار شد، ارتباط نزدیک و استواری را در عرصه ادبیات نتیجه داد. نقاشی‌های آسیای مرکزی در

سده یازدهم، همکاری نزدیکی را نیز بین این دو در زمینه هنرهای زیبا به ثبوت می‌رسانند.

نقاشی هند، هنر تصویری آسیای مرکزی را پرمایه کرد و دستاوردهای مکاتب مختلف نقاشی سده دهم ایران را به آن عرضه داشت. زیرا تماس مستقیم آسیای مرکزی با ایران به سبب تقابل خصمانه سیاسی و مذهبی قطع شده بود.^{۵۵}

بنابراین، نقاشی‌های مکاتب ایران و آسیای مرکزی گوناگونی و اختلاف زیادی را نشان می‌دهند و همین امر، پیشرفت عام این هنر، و نیز تکامل جداگانه هر مکتب را میسر می‌کند. بدین سبب بود که نقاشی کتاب در هر دو خطه به تحول شگرفی دست یافت.

اما در اوج هر فراز، نشانه‌هایی از یک نشیب را نیز می‌توان دید. همان طور که پیشتر نیز گفته شد سراسیمی نقاشی ایران از پایان دوره سده دهم آغاز می‌شود.^{۵۶}

مکتب صفوی «تبریز»

مؤسس سلسله صفوی شاه اسماعیل صفوی که نسب او به «شیخ صفی الدین اردبیلی» (۶۵۰-۷۳۵ هـ.ق) می‌رسد، که از مشایخ صوفیه ایران

^{۵۵}- اشرفی، م. م.، همگامی نقاشی با ادبیات در ایران، صفحه ۱۶۱

^{۵۶}- همان مأخذ، صفحه ۱۶۲

در اواخر قرن هفتم و اوایل قرن هشتم هجری بود. از این جهت اخلاف شیخ صفی الدین را صفوی خوانده‌اند.^{۵۷}

پس از به قدرت رسیدن شاه اسماعیل و تشکیل دولت صفوی، بسیاری از هنرمندان در تبریز گرد آمدند و در کتابخانه سلطنتی که شامل کارگاه‌های مربوط به صنایع کتاب بود و ریاست آن را بهزاد به عهده داشت به فعالیت پرداختند.^{۵۸}

میناتور در آغاز دوره صفوی به غایت خود نزدیک می‌شد، حتی خشونت نسبی دوره تیموری را از دست می‌داد و می‌رفت تا یکپارچه رنگ و آذین شود. سرانجام مثل بلوری در انعکاس رنگ‌ها لطیف شد، عناصر نقشها و پیچ و تاب بیشتری گرفت و به پیچ‌های آرام بخش تزئینی بازهم نزدیک‌تر شد. انسان میناتور در تبلور رنگ و پیچ و تاب شیئی شد زینتی. تصویرهای زینتی زیبایی با بهزاد و میرک و رضا عباسی و ... پا به وجود گذاشت. سایه روشن چشم گیر شد و عمق نسبی پدید آمد ولی هرگز سه بعدی نگرائید. سه چهار هنرمند که بهترین‌شان بهزاد و رضا عباسی بودند تا حدی که قراردادهای سنتی میناتور اجازه می‌داد به مردم کوچه و بازار عنایتی نشان دادند.^{۵۹}

^{۵۷} - شریف زاده ، عبدالمجید ، تاریخ نگارگری در ایران ، صفحه ۱۲۷

^{۵۸} - همان ماخذ ، صفحه ۱۲۹

^{۵۹} - کلانتری ، منوچهر ، «سیمای تاریخ در میناتور در ایران» ، هنر و مردم ، شماره ۱۴۸ ، صفحه ۷۱

خصوصیات معرف نقاشی صفوی (که نمونه‌های بسیار خوبی از آن موجود است) اوج تجمل و زرق و برق سنجیده شده ایست که نشان از ذوق و سلیقه غنی تر دربار صفوی نسبت به دربارهای پیشین دارد. رنگ‌ها عالی‌ترین رنگ‌ها، نقش‌ها رو به کمال و موضوعات مقبول، صحنه‌های زندگی درباری هستند که از پیکره‌های فراوان با پوشاک فاخر برگرد غرفه‌های مجلل طاقدار باغ‌های شاهانه برخوردارند. ترکیب بندی‌ها به ایستایی گرایش دارند. توجه به گیرایی و شکوه فراوان در صحنه‌های حرکت، شکار و تصاویر رزم و غیره.

در نقاشی این دوره، تمایل هنرمندان هرات به پرهیز از رنگ‌های گرم، دیگر مشهود نیست، آنان هر ترکیب رنگی را آزادانه بکار می‌گیرند ولی برای دستیابی بر شکوه و جلال، شیوه‌های تکنیکی را پرمایه‌تر و استادانه‌تر می‌گردانند. علاوه بر زرافشان کردن کاغذ و استفاده از کاغذهای ابر و باد در صفحات متناوب با رنگ‌های گوناگون، حواشی را گاه با تشعیر حیوانات طلایی رنگ، یا با درختان و شاخ و برگ‌ها (که اغلب زیبایی تزئینی بسیار داشت) پر می‌کردند.^{۶۰}

در کتاب تاریخ نگارگری در ایران نوشته عبدالمجید شریف زاده درباره مکتب تبریز چنین آمده است:

^{۶۰}- بینون، ویلکینسون، گری، سیر تاریخ نقاشی ایرانی، صفحه ۲۸۹

نقاشان تبریزی بی آنکه سطح تخت نقاشی را بشکنند، ترکیب بندی‌های چند سطحی می‌آفرینند که از پایین به بالا گسترده می‌شود و غالباً از حد فوقانی قاب بیرون می‌زند همه چیز آکنده از حرکت و جنبش است، رنگ‌ها اکنون درخشان، پرمایه و پرکشش و حساس و آرام است و حالت مورد نظر را بوجود می‌آورد. در هنر تصویری تبریز تمامی اجزای ترکیب کننده به یک اندازه ضرور و مهم‌اند. پیکر آدمیان و زینت کاری معماری و ریزه کاری منظره طبیعی و جملگی با درخشندگی شدید نمایانده می‌شود تا شادی آفرین گردد. اما گهگاه یکی از پرکشش‌ترین جنبه‌های هنر هرات یعنی تمرکز کلیه وسایل بیان‌گری هنری برای توصیف یک آدم را تا زمانی که تمامی توجه عمدتاً بر این هدف واحد معطوف شده است از دست می‌دهند. نقاشی تبریز نظام زیانم‌ای ویژه خود را می‌سازد. نظامی که در آن شوکت سرور انگیز آرایش و وفور رنگ‌های به غایت درخشانده و شور و ناب عمومیت دارد.

بسیاری از کتب که مربوط به شیوه تبریز می‌باشد در زمان شاه تهماسب به تصویر درآمده است. البته این پرسش مطرح می‌شود که کتاب‌های مربوط به شاه اسماعیل اول چگونه است؟ تاکنون کتابی از این دوره به دست نیامده است، اما احتمال می‌رود که تهیه بسیاری از این نسخ در زمان شاه اسماعیل آغاز شده و پس از فوت او در سال ۹۳۰ هجری قمری و به قدرت رسیدن شاه تهماسب به پایان رسیده است و به همین

دلیل تمام آنها را به دوره شاه تهماسب نسبت می‌دهند، در حالی که به خوبی روشن است که نگارگران بسیاری در زمان شاه اسماعیل در تبریز به کار اشتغال داشتند.^{۶۱}

از شاهنامه‌های عصر صفوی شاید مهمترین نسخه آن است که به نام شاهنامه تهماسبی مشهور است که ۷۸ عدد آن به موزه متروپولیتن نیویورک تعلق دارد، چون آرتور هوتون آن را به آنجا اهدا کرد، در مقالات و کتب به «شاهنامه هوتون» معروف شده است. اهمیت این نسخه بیشتر به مناسبت مینیاتورهای آن است که از حیث استادی در صحنه سازی، استعمال و قدرت رنگ آمیزی، بزرگی مجلس‌ها و صورت‌ها یکی از نمونه‌های عالی بازمانده از دوران صفوی است.

در طول مدت ده قرن که از تصنیف شاهنامه می‌گذرد، بیشتر زیبایی نسخه‌های آن مورد نظر بود. نه تنها عموم مردم، بلکه اهل سواد هم توجهی به صحت متن چنان که باید نداشتند و چون کاتبان هم رعایت امانت و دقت نمی‌کرده‌اند و اصول مقابله نسخ در این نوع متون چنان که باید رایج نبود. بسیاری از نسخ شاهنامه اگر عادی و معمولی نباشد فقط دارای ارزش هنری است.^{۶۲}

^{۶۱}- شریف زاده، عبدالمجید، تاریخ نگارگری در ایران، صص ۱۲۹، ۱۳۰

^{۶۲}- افشار، ایرج، «شاهنامه از خطی تا چاپی»، هنر و مردم، شماره ۱۶۲، صفحه ۲۴

احتمالاً دستور کتابت این شاهنامه در زمان ولیعهدی تهماسب میرزا از جانب پدرش به نام وی صادر شده است. تصاویر آن بدون رقم است ، اما قلم نگارگران تبریز در آن به چشم می‌خورد. بنا به عقیده پژوهشگران ، برخی از پخته‌ترین این مجالس از سنت‌های محلی سرچشمه گرفته و برخی دیگر از شیوه بهزاد متأثرند. در یکی از این نگاره‌ها تاریخ ۹۳۴ هجری قمری و در دیگری نام یکی از نگارگران به نام «میر مصور» دیده می‌شود (مسلماً در این شاهنامه بسیاری از نگارگران مکتب تبریز مانند : سلطان محمد ، آقا میرک ، میرزا علی ، میرسید علی ، عبدالعزیز ، شیخ مهدی ، دوست محمد ، خواجه عبدالصمد و میر مصور قلم زده‌اند).^{۶۳}

تصویر شماره ۹: جنگیدن رخس با شیر

این نگاره منسوب به «میر مصور» بوده و همان طور که می‌بینیم خان اول رستم به تصویر کشیده شده است.

آقای منوچهر کلانتری در سیمای تاریخ ایران ، درباره این نگاره چنین می‌نویسد : «نقاشان آن چنان به زیبایی‌های بیشه و یال شیر و دم اسب و رخت فاخر رستم می‌اندیشیده که به کلی حساسیت موضوع از نظر ارائه خشم و قدرت رخس و لحظه خطر را از یاد برده. در این تصویر که هنر شناسان غیر ایرانی و بعد هم ایرانی در شمار شاهکارهای نقاشی اوایل دوره صفوی آورده‌اند ولی هیچ یک به درستی نگفته و پخته

^{۶۳} - شریف زاده ، عبدالمجید ، تاریخ نگارگری در ایران ، صص ۱۳۵ ، ۱۳۶

نکرده‌اند که تصویرهای حماسی از این دست چه می‌گویند و چرا شاهکار است. آیا اینگونه نقش‌های پهلوانی تجسمی است از اشعار حماسی ملی؟ یادی است از یادگارهای عزیز و به ذهن آشنای ایران کهن؟ قصه شیرینی است از دلاوری‌ها و مردانگی‌ها؟ زیبایی مطلق است یا مخلوق اندیشه عرفانی.

من می‌گویم رنگ و بویی از حماسه ملی ندارد. نشانه‌هایی در آنها نیست تا یادی از یادهای پهلوانی را در خیال زنده کند. قصه است، قصه دیاری غریب و مردمی غریب‌تر. قصه سنگ‌های صبور است. قصه زمانی است که شهنشاه نامه چنگیزی و اسکندرنامه و عباسنامه را می‌ساختند و فردوسی را دروغ زن می‌خواندند و ابومسلم را خائن می‌پنداشتند. مخلوق درک عرفانی نقاش از حماسه ملی هم نیست زیرا میان درآمیختن حکمت ایران باستان با عرفان اسلامی به شیوه سهروردی و تبدیل سرداران کاووس و کیخسرو با چند قزلباش هیچ گونه ارتباطی وجود ندارد. گمان نمی‌کنم که درک عرفانی به این معنی باشد که مینیاتور ساز، شبیه سرداران زمان خود را بجای پهلوانان نیمه اساطیری بگذارند.^{۶۴}

در این نگاره رستم را در خواب و رخس را در قسمت پایین تصویر، که با شیر درگیر می‌باشد، مشاهده می‌کنیم، در قسمت پایین سمت چپ

^{۶۴} - کلانتری، منوچهر، «سیمای تاریخ در مینیاتور ایران»، هنر و مردم، شماره ۱۴۸، صفحه ۶۵

دو مرغابی با وحشت به این جنگ و جدال می‌نگرند و در حال گریز می‌باشند.

ابرهای نقش دار و تپه‌هایی که دارای طرح جدیدی می‌باشند را در این تصویر می‌بینیم. گل و گیاه پرپشت و انبوه و پراز شکوه و زمین نیز پوشیده از چمن می‌باشد. چشمه سار با لطافت خاص و فرمی موزون در وسط کادر نقاشی شده و عامل ارتباط بین آسمان و قسمت پایین نقاشی شده است.

حیوانات در اینجا ظریف‌تر نقاشی شده‌اند و با داشتن تقریباً سایه روشن، زنده‌تر نشان می‌دهند. دقت و ظرافت در ترسیم گل و گیاه به همان اندازه مهم است که در ترسیم رخس و شیر باید به آن توجه شود.

در تصویر شماره (۱) مربوط به دوره تیموری همین موضوع را دیده‌ایم که دارای فضای ساده‌تری بوده است. ترکیب بندی مربع و شکل حیوانات دارای خطوط خشکی است که حس جنگ و جدال در آن کمتر می‌باشد ولی در اینجا خطوط محکم و سایه روشن وار و همچنین جدال بین اسب و شیر کاملاً حس می‌شود.

در این تصویر که نشان دهنده صحنه جنگ می‌باشد عناصر دیگر مثل حالت و شکل چشمه و حالت‌های متنوع گیاهان و ... نیز به القاء این حس جدال و تحرک کمک کرده است. رستم را در حالت خواب آرام می‌بینیم که ابزار جنگ خود را زیر سرش گذاشته است.

تصویر شماره (۱۰): کشته شدن دیو سفید توسط رستم

در این نگاره با خیال پردازی زیاد نقاش روبرو هستیم چرا که برخلاف تصویر شماره ۷ مربوط به مکتب هرات که فقط رستم و دیو را در حال جنگ و اولاد و رخس را در بیرون از غار کشیده است، عناصر متنوعی را در این تصویر می بینیم، دیوان بسیاری که برای نجات دیو سفید در بیرون از آغاز هستند و اولاد که با تعجب به آنها می نگرند.

برخلاف نگاره مکتب هرات که پر است از گل و گیاه و درختچه های زیاد، در این تصویر ما فقط شاهد یک درخت در سمت چپ هستیم و درختچه ای در پشت یکی از تپه ها و دو دیو را در بالای درخت مشاهده می کنیم.

ابرها با شکل های خاصی در آسمان پراکنده اند، تا حدی از سایه روشن استفاده شده است. تخیل نقاشی تا آنجا پیش رفته که دو دیو را در آسمان و روی ابرها کشیده است، که در مورد نگاره مکتب هرات سعی شده موضوع اصلی فقط کشیده شود و تخیل در مورد گیاهان و طبیعت بیشتر به کار رفته است.

تصویر شماره (۱۱): کشته شدن دیو سپید توسط رستم

رستم را می بینیم که با دیو سپید درگیر شده است و شاخ هایش را با یک دست گرفته و با دست دیگر خنجر را در شکم او فرو کرده است، همین حالت را نیز در تصویر شماره ۷ دیدیم ولی در نگاره شماره ۱۰،

مربوط به دوره صفویه ، یک دست رستم به جای گرفتن شاخ زیر سر دیو سپید قرار گرفته است.

در این نگاره اولاد را بدون پوشش سر می بینیم که به درخت بسته شده است، در حالی که در نگاره های قبل اولاد دارای پوشش سر می باشد و احتمالاً در اینجا نقاش می خواسته اسارت و درگیری اولاد با رستم و مغلوب شدنش را بدین وسیله ، که مثلاً در حین درگیری کلاهش افتاده نشان دهد.

عناصری مثل درخت و صخره را می بینیم که از چهارچوب نقاشی فراتر رفته است، که از دوره تیموری به بعد شاهد این پدیده می باشیم. در قسمت بالای تصویر بر روی صخره ها پلنگی را می بینیم که تماشاگر این صحنه می باشد و بدنش با خالهای زیبایی پوشیده است. صخره های دارای بافت متنوع تر و سایه روشن بیشتر یا قلم گیری ظریف می باشد و کلاً در این دوره پیکرها و صخره ها و درختان حجیم تر شده اند. در این نگاره سایه روشن نسبت به دوره های پیش محسوس تر می باشد، رخس را در سمت راست تصویر می بینیم که کامل نیست و فقط نیمی از بدن او نشان داده شده است.

بطور کلی عناصر این تصویر به طبیعت نزدیکتر می باشد. دیگر اینکه برخلاف اوایل دوره صفویه ، از افراد موجود در نگاره کاسته شده

است و همانند دوره تیموری بیشتر سعی شده از عناصر اصلی استفاده شود.

در تصویر شماره (۱۲) که جدال رستم در خان سوم (رزم رستم و اژدها) نقاشی شده است، نگاره فقط بصورت طراحی تک رنگ می باشد، نوع کلاه، گلاویز شدن رستم و اژدها با پیچ و قوس نرم و درهم تنیده ای که تا به حال دیده نشده بود، زمینه ساده که فقط با چند بوته متشکل از گل های شاه عباسی تزئین شده است و تقسیم نگاره به سه بخش که در بخش میانی آن تصویر این جدال به چشم می خورد از نکات بارز این تصویر است.

مکتب قزوین

شاه تهماسب بسال ۹۵۵ هـ پایتخت خود را از تبریز به قزوین انتقال داد و در آنجا کاخ جدیدی ساخت که برای آن بهترین خبرگان هنر را گرد آورد. در این دوره، شمار سازندگان کتب خطی در کارگاه دربار اندکی کاهش یافت و کمی بعد چون «شاه بیمار و از وادی خط و مشق و نقاشی دلگیر شد» (قاضی احمد، گلستان هنر)، کارکنان کارگاه به کلی مرخص شدند، و نتیجتاً نقاشان برای یافتن حامیان جدید به جاهای دیگر رفتند. این امر و ناستواری کارگاه ها موجبات تغییرات سریع و تنوع شیوه ها را در نیمه دوم سده دهم فراهم کرد. در مرکز جدید، استادان

نقاشی کتاب همکاری با نقاشان محلی را آغاز کردند. نتیجه تاثیرات متقابل آنان در شیوه جدیدی تجلی یافت که می‌توان آنرا در کارگاه ابراهیم میرزا دید.^{۶۵} منابع متعدد از حمایت بی‌دریغ این شاهزاده صفوی صحبت می‌دارند و او را به دلیل فرهنگ، ذوق و سلیقه و فضیلت و کمالات تمجید می‌کنند و تعدادی از نقاشانی که قبلاً در خدمت شاه بودند، از اینکه به خدمت وی در بیایند، اظهار شادمانی می‌کردند.^{۶۶} کارگاه ابراهیم میرزا حدود بیست سال یعنی تا ۹۸۲ هـ فعال بود. نمونه زیبای نقاشی مشهد در تصاویر نسخه خطی هفت اورنگ جامی ۹۶۳ تا ۹۷۲ هـ (فریر گالری، واشنگتن)، خود را نشان داد.^{۶۷}

اما شایستگی مکتب مشهد در این واقعیت است که بر مبنای دستاوردهای هنر تصویری تبریز در مورد مناظر طبیعت و محیط متحول شد، نقاشی‌ها اکنون پس زمینه یا نمای بنا نشان نمی‌دهند، سطح آنها تماماً برای نمایش فضای فراخ و عرصه عمل آدم‌ها به کار می‌رود. نظام قالب‌های هنری که در این مکتب ساخته شد، سایر مراکز فرهنگی را تحت تأثیر بسیار قرار داد و از این گذار تا حد زیادی مسیر تحول نقاشی قزوین در نیمه دوم سده دهم را تعیین کرد.^{۶۸}

^{۶۵} - اشرفی، م. م. همگامی نقاشی با ادبیات در ایران، صص ۱۲۲ و ۱۲۳

^{۶۶} - رابینسن، ب. و، هنر نگارگری ایران، ترجمه دکتر یعقوب آژند، صفحه ۵۸

^{۶۷} - همگامی نقاشی با ادبیات در ایران، صص ۱۲۳ و ۱۲۴

^{۶۸} - همگامی نقاشی با ادبیات در ایران، صص ۱۲۵ و ۱۲۶

بعد از مرگ شاه تهماسب و به پادشاهی رسیدن شاه اسماعیل دوم ، وی بسال ۹۸۳ هـ یک کارگاه درباری در قزوین دایر کرد. او بهترین نقاشانی را که در شیوه‌های مشهد یا تبریز کار می‌کردند به آنجا فراخواند و اشتراک مساعی آنها بود که بعداً به شیوه نوین قزوین ، در سالهای آخر سده دهم انجامید. شیوه مزبور شامل بسیاری از جنبه‌های هنری بود که در روند طولانی تحول خود گرد آورده و برگزیده بود. همان راه‌حل‌های مربوط به سطح و فضا و فراخی نقاشی مشهد دیدیم ، در اینجا ردپای شیوه خاص میانه سده دهم را که در چهارچوب شیوه تبریز تحول یافت تشخیص می‌دهیم (تصویر شماره ۱۳). ویژگی‌های مکتب نو را می‌توان در آثار محمدی و شیخ محمد یعنی نمایندگان برجسته کارگاه قزوین مشاهده کرد.^{۶۹} (شاهنامه شاه اسماعیل دوم با تاریخ ۹۸۸ هجری قمری با کارهایی از «مظفر علی» ، «صدیقی» ، «زین العابدین» و تعدادی دیگر ، شیوه‌های گوناگونی را در بر می‌گیرد که شامل نقاشی‌هایی به سبک قزوین است.^{۷۰}

از دیگر ویژگی‌های سبک ایالتی (مشهد) می‌توان به طراحی محکم و مؤثر پیکره‌ها با شیوه و اسلوب محمدی ، ساده گردانی بیش از حد

^{۶۹} - همان مأخذ ، صص ۱۲۶ و ۱۲۷

^{۷۰} - همان مأخذ ، صص ۱۴۵ و ۱۴۶

منظره‌های نئی شکل و طرح غیر عادی رنگ آمیزی با سبز زیتونی و آبی ارغوانی که اغلب برای زمین بکار می‌رفته است اشاره کرد.

نسخ خطی حدود سال ۱۵۶۰، یا حتی بیشتر از آن، قالبی تهیه می‌شدند و دیگر کمتر به زیبایی تزئین می‌یافتند. رنگ‌هایی رقیق‌تر جای رنگ‌های مات و غنی قرن پیش را می‌گیرند. رنگ طلایی دیگر کمتر بی‌دریغ بکار می‌رود، طراحی بی‌دقت‌تر و خشک‌تر می‌شود. چنین خصوصیتی، بویژه در شاهنامه‌های بی‌شمار این دوره که معمولاً دارای مجلدهای بزرگ و مشابه هم بودند، مشهود است. ولی این تغییرات همه آثار را در بر نمی‌گرفت، بطوری که نسخ فراوانی با تصاویر زیبا، از دوره میانه این قرن و نیمه آخر آن در دست است.^{۷۱}

سبک و روش کار در قزوین ابتدا تا حدودی ادامه همان روش تبریز بود، اما با دیدن تصاویر اروپایی که تازه به ایران راه یافته بود علاقه نگارگران و همچنین حامیان آنان و درباریان به موضوعات طبیعی و حقیقی به تدریج بیشتر شد. به ویژه صحنه‌های مربوط به زندگی درباری نضج گرفت و از شدت تزئینات مکتب تبریز کاسته شد و رو به سادگی نهاد. همچنین تعداد افراد تصویر شده در یک اثر نیز کم و هنرمندان این

^{۷۱} - بینون، ویلکینسون، گری، سیر تاریخ نقاشی ایران، صفحه ۳۰۱

دوره بیشتر به تصویر کردن شاهزادگان و یا مناظر پرداختند و رو به طبیعت نهادند.^{۷۲}

مکتب اصفهان

در سال ۱۰۰۰ هجری قمری شاه عباس پایتخت خود را از قزوین به اصفهان انتقال داد و شهر تازه را در جنوب غربی شهر قدیمی که در زمان سلجوقیان پایتخت بود ساخت.^{۷۳} (وی در سال ۹۹۶ هـ ق بر تخت نشست بود).

هنر نقاشی در اصفهان نه فقط به مثابه مصور سازی تألیفات ادبی ، بلکه در رقع‌های مذهب که غالباً حاوی تک‌چهره‌ها بودند رخ نمود. این پدیده در سده یازدهم مشخصه کار رضا عباسی - بنیان‌گزار برجسته مکتب نقاشی اصفهان - و شاگردان بی‌شمار وی خواهد بود. نقاشی با جدا شدن از کتاب ، کارکرد عمده خود یعنی مصورسازی را که عمده‌تأ تعیین

^{۷۲} - شریف زاده ، عبدالمجید ، تاریخ نگارگری در ایران ، صفحه ۱۴۹

^{۷۳} - همان مأخذ ، صفحه ۱۵۱

کننده صفت ویژه‌اش در دوره‌های نخستین و پسین تحولش بود از دست داد.^{۷۴}

نقاشی به مثابه مصور سازی ، جای به تصویر ریز نقش و تک چهره و دیوار نگاره می‌دهد ، و سپس تصاویر کتاب به نقاشی با مقیاس بزرگ‌تر استحاله می‌یابد. تمامی اینها رفته رفته نقش و اهمیت نقاشی کتاب در سده‌های میانه را محدود می‌کند و بر هنر مصور سازی کتاب تأثیر می‌گذارد.^{۷۵}

بارزترین منظره از وضع هنر در میانه سده یازدهم ، در تصاویر دو نسخه شاهنامه در مجموعه لنینگراد (کتابخانه دولتی لنینگراد) متجلی شده است. بسیاری از تصویرهای یکی از این نسخ ، مرقوم افضل الحسینی و پیر محمد الحافظ هستند و تاریخ‌های ۱۰۵۲ تا ۱۰۵۵ دارند.^{۷۶}

ویژگی همه این نقاشی‌ها در تزئینی بودن سنجیده آنهاست. در ترکیب بندی‌های افضل الحسینی این ویژگی با روشنی بیشتری نمایانده شده است.

این آثار پیوستگی شبه واقعی بین عناصر محیط (منظره، معماری، پیکرها) را دیگر از دست داده‌اند، بدین معنا که نقاش آنچه را که در سیر طولانی تحولش کسب کرده بود، به فراموشی سپرده است، در این

^{۷۴} - اشرفی ، م . م ، همگامی نقاشی با ادبیات در ایران ، صص ۱۸۱ و ۱۸۲

^{۷۵} - همگامی نقاشی با ادبیات در ایران ، صفحه ۱۸۲

^{۷۶} - همان مأخذ ، صفحه ۱۸۳

مجالس ، پیکرهای آدمیان همیشه به یک اندازه نیستند، بلکه اشخاص اصلی در مقایسه با سایر اشخاص غالباً بزرگتر نقاشی شده‌اند. بدین منوال ، آن نظام یگانه‌ای که نقاشی کتاب را در پایان سده نهم و اواخر سده دهم به توفیقی شایان رسانده بود، درهم ریخته می‌شود.^{۷۷}

از آغاز نیمه دوم سده یازدهم ، نمونه‌های الگو برداری از تصاویر اروپایی پدیدار شد. ما شاهد روند محدودیت بیش از پیش مقاصد هنری هستیم. خصایص معین نقاشی کتاب، چون چیره دستی و شگردهای فنی از میان رفت و روند تحولش رفته رفته به زوال گرایید.^{۷۸}

نقاشی سده یازدهم و دوازدهم ، بهره‌مند از سنن متنوع و غنی ، مسیر تحول طولانی و بغرنجی را پیمود ، و همانند سخنوری پر آوازه فارسی، نشان خود را بر تاریخ فرهنگ جهان بر جای نهاد این میراث هنری بزرگ که قدمت آن به سده‌های پیش باز می‌گردد، ارزش هنری یا قدرت تأثیر گذاری‌اش را از دست نداده است. این هنر ، لذت بخشیدن از شناخت زیبایی را تا به امروز ادامه می‌دهد.^{۷۹}

تصویر شماره (۱۴): رزم رستم و اژدها

این نگاره بدون رقم می‌باشد، ولی با توجه به مشابتهایی که بین این نگاره و آثار منتسب به پیر محمد الحافظ (شاهنامه فردوسی، ۱۰۵۲ ،

^{۷۷} - همان مأخذ ، صص ۱۸۵ و ۱۸۶

^{۷۸} - همان مأخذ ، صفحه ۱۸۶

^{۷۹} - همان مأخذ ، صفحه ۱۸۷

۱۰۶۱ هـ ق) (مانند: نبرد زال با دیو و دفع کردن رستم سنگی را که بهمن به سویش پرتاب کرد)، دیده می‌شود، از جمله: در طراحی ابر، صخره‌های اسفنجی شکل، درختچه‌های کوتاه، پرپشت و ویژگی خاص طراحی ساقه و تنه آنها، کلاه رستم، حالت فیگورها و نوع تزئین لباسها، نوع پرداختن به طرح و رنگ اسب و ترکیب بندی که از ویژگی‌های بارز این دوره نیز می‌باشد (و پیشتر به تفصیل از آن سخن گفته شد) می‌توان این نگاره را منتسب به این هنرمند دانست.

بدین ترتیب در اصفهان سبکی متفاوت ابداع شد که طیف رنگ‌های آن به انواع قهوه‌ای‌ها، زردها و ارغوانی محدود گردید و ترسیم نقوش در جهت خوشنویسی تحول یافت. پیکره‌ها و درختان و صخره‌ها حجیم‌تر شد و ترکیب‌ها وسعت یافت و شخصیت‌ها قلیل‌تر و حالت صحنه‌ها کم‌تر حرکت‌تر گردید، پیکره‌ها و چهره‌ها برخلاف سبک قزوین که باریک و کشیده است، پف کرده و فربه شده‌اند. این شیوه نگارگری به وسیله معاصران جوان تر چون «محمد قاسم»، «محمد یوسف»، «افضل الحسینی»، «شفیع عباسی» دنبال شد و معین منصور شاگرد رضا عباسی که بهترین نقاش سالهای میانه و پایان سده یازدهم هجری بود تا حدی آنرا اصلاح کرد^{۸۰} (خصوصیاتی که ذکر شد در تصویر شماره ۱۴ مشهود است).

^{۸۰} - همگامی نقاشی با ادبیات در ایران، صص ۱۶۰ و ۱۶۱

مکتب زند و قاجار

آغاز سبک نگارگری قاجار را باید در دوران افشار و زند پی گیر بود، زیرا این هنر در تداوم منطقی خود به هنگام حکومت قاجاریه به اوج شکوفایی رسید به گونه‌ای که بسیاری از نمونه کارهای صورت گرفته در حکومت افشار و زندیه را نیز به قاجار نسبت می‌دهند. اما به دلیل کوتاه بودن دوره افشار و زند و تسلط آشوب و بلوا بر اوضاع از این دوران آثار چندانی در ایران برجای نمانده است.^{۸۱}

در دوره زندیه، در نیمه‌های دوم قرن هیجدهم، ترکیب‌های وسیع دیگر رونق نداشتند... صورت شخصیت‌های رسمی که مانند موقع سان و رژه صف بسته‌اند یا صحنه‌هایی از قبیل هنرنمایی‌های رستم، پهلوان ملی، ... در بدنه‌های کوچک دیده می‌شوند.^{۸۲}

در این دوره به تصویرگری کتب اهمیت چندانی نمی‌دادند و اغلب کارها رنگ روغن روی قلمدانها و قابهای آینه و ... بود. در دوران افشاریه هنر نگارگری تحول و تکوین چشم‌گیری پیدا نکرد. «محمد بیگ» نقاشباشی افشار، «علی اشرف» نقاش زمان زندیه، «محمد علی»،

^{۸۱} - شریف زاده، عبدالمجید، تاریخ نگارگری در ایران، صفحه ۱۷۱

^{۸۲} - گدار، آندره، هنر ایران، صفحه ۴۶۳

«ابدال بیگ»، «داوود نقاش»، «محمد رضا هندی» و «هادی نقاش» از نقاشان معروف این دوره بودند.

نقاشی رنگ و روغن روی بوم در این دوره بیش از زمان صفویه مورد توجه قرار گرفت و نقاشان دوران زندیه زیر نفوذ هنر غرب: به سایه روشن و پرسپکتیو اهمیت بیشتری دادند.^{۸۳}

دوره زندیه و قاجاریه یعنی پایان قرن هیجدهم و نیمه اول قرن نوزدهم برای ارباب هنر دوره مساعدی بوده است. در طی قرن هفدهم تزیین سالن‌های پذیرایی و نشیمن بوسیله نقاشی رواج یافت. در طی قرن نوزدهم پیکرنگاری معمول گردید و توجه به طبیعت در نقاشی ایران پدید می‌آمد.^{۸۴}

نگارگری سبک قاجار شامل شیوه دیوار نگاره‌های دوره صفویه و نقاشی کلاسیک اروپاست، به ترتیب که در آغاز مایه ایرانی آن بیشتر و در میانه به طور مساوی از نقاشی ایرانی و اروپایی مایه می‌گیرد و در پایان دوره به تدریج بر نفوذ سبک اروپایی در نگارگری ایرانی افزوده شد تا جایی که به کپی برداری از آثار استادان رنسانس می‌پردازند.^{۸۵}

^{۸۳} - تاریخ نگارگری در ایران، صفحه ۱۷۲

^{۸۴} - گذار، آندره، هنر ایران، صفحه ۴۷۱

^{۸۵} - تاریخ نگارگری در ایران، صفحه ۱۷۳

تصویرگری کتب در زمان فتحعلی شاه مورد توجه قرار گرفت ،
مجلل ترین آنها نسخه‌ای از دیوان اشعاری است که توسط خود فتحعلی
شاه گردآوری شده بود.

در هنگام پادشاهی ناصرالدین شاه بسیاری از نقاشان و نگارگران
مورد حمایت قرار نگرفتند تا در دربار به کار پردازند. در این هنگام
تعدادی از آنها به اروپا فرستاده شدند.^{۸۶} از جمله هنرمندانی که راهی
اروپا شدند صنیع الملک بود ، از این دوران چندین شاهنامه از جمله
«کلالة خاور» که در آن تصویر رزم رستم به چشم می‌خورد ، شاهنامه‌های
موجود در موزه رضا عباسی و کاخ گلستان و همچنین شاهنامه «محمد
داوری» به جای مانده است.

تصویر شماره (۱۵) ، رزم رستم و اژدها ، یکی از نگاره‌هایی
می‌باشد که به خوبی تأثیرات هنر غرب در آن نمایان است.
پرسپکتیو منظره ، نوع رنگ آمیزی ، کم توجهی به پرداز و
جای‌گزینی سایه روشن ، همچنین نوع درخت‌های بدون برگ که تا این
دوره مرسوم نبود، اژدها که بیشتر به تمساح شبیه است و اضافه کردن بال
به آن ، که در نگاره‌های مکاتب پیشین چنین ویژگی وجود نداشت ،
حرکت ناهماهنگ و بی‌تناسب رستم نسبت به اسب ، همچنین تاریکی
حاکم بر فضای تابلو که البته تأثیر سایه روشن و رنگ آمیزی هنر غرب

^{۸۶} - همان مأخذ ، صفحه ۱۷۵

می‌باشد و همین‌طور چگونگی وصف صحنه این رزم در شاهنامه که «رستم در این خان با ازدهایی هولناک روبرو می‌شود که شبیه به کوه سیاهی است که خورشید و ماه را می‌پوشاند و ...»^{۸۷} از ویژگی‌های مشهود در این نگاره است.

با ورود صنعت چاپ به ایران تغییراتی در نحوه و شیوه تصویرسازی در کتاب را شاهدیم که خود یکی از دلایل رکود نگارگری برای نسخ خطی است. به علت مطرح شدن چاپ سنگی در این دوره چاپ کتاب در نسخه‌های متعدد، کتاب‌های کمتری دست نویس و نقاشی شد. در آغاز این دوران شیوه تصویرگری کتاب به روال دوران اول قاجار ادامه داشت. تغییرات سریع نقاشی تابلو در رسیدن به عین طبیعت در تصویرگری کتاب تغییرات کندتری ایجاد کرد. تصاویر کتاب بیشتر در شکل به صورت، «نقاشی وقایع» پرداخته شد که با وجود توجه به پرسپکتیو و طبیعت‌سازی در رابطه نزدیک‌تری با نقاشی سنتی ایرانی بوده است.^{۸۸}

از دوران چاپ سنگی در ایران آثار مصور بسیاری بر جای مانده است. تصاویر چاپ سنگی در آغاز و اوج پیشرفت خود دو گروه مشخص بوجود آورد: تصاویر متأثر از رنگ و روغن‌های دوره اول قاجار و تصاویر متأثر از نقاشی دوره دوم قاجار.^{۸۹}

^{۸۷} - کرتیس، وستاسرخوش، اسطوره‌های ایرانی، ترجمه عباس مخبر، صفحه ۶۴

^{۸۸} - شریف زاده، عبدالمجید، تاریخ نگارگری در ایران، صفحه ۱۸۴

^{۸۹} - همان مأخذ، صفحه ۱۸۵

تصویرگری کتاب‌های چاپ سنگی با دیوان شعرای بزرگ آغاز گردید و در کنار آن به تعداد کم کتاب‌های متفرقه مصور و چاپ شد. مجالس رزم و بزم و شکار، موضوع معمول در تصاویر دیوان اشعار که در رنگ و روغن‌های دوره اول قاجار نیز نظیر آن وجود داشت، در این گروه از تصاویر چاپ سنگی مورد توجه قرار گرفت.^{۹۰}

کتاب شاهنامه فردوسی چاپ ۱۲۷۵ هجری قمری، دارالسلطنه تبریز، با همان شیوه دوره اول قاجار و تزئینات کمتر از سایر نمونه‌هایی همچون کلیله و دمنه، عجایب المخلوقات، رموز حمزه و... است.^{۹۱}

^{۹۰} - همان مأخذ، صفحه ۱۸۶

^{۹۱} - همان مأخذ، صفحه ۱۸۷

فصل دوم: نقاشی روی کاشی

مرشد و مولای صاحب منزلت کاشی نگاران علی بن محمد بن ابی طاهر کاشانی، از قلب شهر کاشی - کاشان - پا به میدان خلاقیتی شگفت در عرصه کاشی سازی و کاشی نگاری می نهید. شگرد و شیوه هنری این خاندان هنرمند در شهرهای ایران به ویژه ری و نیشابور، مریدان و مقلدان زیادی را تحت تأثیر قرار می دهد. منتهی با از میان رفتن آخرین نسل این خاندان و شاگردان آنان، راز و رمزهای نفهته در ساخت محراب های زرفام نیز از میان می رود.

کاشی های جامع «کبود تبریز» یادگاری از اعجاز هنر کاشی نگاران قرن نهم هجری است و این صنعت در طی قرن دهم و یازدهم در اصفهان به چنان مرتبه و منزلتی دست می یابد که شاید بتوان به جرأت فاش گفت که با تمامی رونق هنرهای ظریفه و عظمت معماری در این شهر، این جلوه های بی امان کاشی و نقوش بدیع و زیبای کاشی های نشسته بر تن بناهای اصفهان است که اصفهان را نصف جهان به جهان هنری شناساند.

با شروع فرمانروایی کریم خان زند (۱۱۶۴-۱۱۸۹ هـ)، شهریار صافی دل و طالب سکون و با انتخاب شیراز از سوی وکیل الرعایای خسته جانان به عنوان مرکز حکومت، تندبادهای بلوا و آشوب، آرام آرام، فرو می‌نشیند. با برقراری آرامش و پیش آمدن فراغت، هر چند موقت و کم دوام، چشم‌های به تاریکی خو گرفته روشن می‌شود به دمیدن سپیده امنیت که بسیار مبارک است و دلهای عاشق هنر را نوازشی^{۹۲}

شیراز، میراث دار سرفراز رنسانس سرنوشت ساز «مکتب شیراز» است، با سهمی ماندگار در پویایی و استقلال مینیاتور ایرانی در عرصه هنر نگارگری جهان. شیراز، پایتخت شعر است، میعادگاه هنرمندان عاشق است. هنر در شیراز لایق و توانمند است، در ایجاد و باروری جنبشی نوین در عرصه نگارگری و کاشی نگاری ایران، جنبشی که تاریخ هنر ایران را ورق تازه‌ای خواهد زد.

مقدمات پاگیری نهضت هنری نوین در نیمه دوم قرن دوازدهم، اگرچه ریشه در بدعت و ابتکار هنرمندان نوجوی عصر صفوی دارد، اما زمینه‌های باروری و استمرارش را مدیون خالقان نقش گل و گیاه و پرنده‌ای است (مثل علی اشرف و آقا صادق) که هنر آفرینی جسورانه و بدعت گذارانه حکایت و دمین جان تازه به کالبد نگارگری بس و امانده این دیار است.

^{۹۲} - سیف، هادی، نقاشی روی کاشی، صص ۱۴ و ۵

رواج نقاشی گل و گیاه و پرنده و باز آفرینی قصه‌ها و مضامین بکر نظم و نثر پارسی بر روی بوم و دیوار که قلمدان و قاب آینه، اگرچه نوید بخش حال و هوایی دیگر در خلاقیت نگارگران این دوره است، اما به دلیل محدود بودن عرصه این خلاقیت‌ها، در سقف‌ها و طاقچه‌ها و دیواره‌های کوتاه و مهم‌تر، پنهان بودن از چشمه همگان و اسیر بودن در حصار کاخ‌ها و خانه‌های اعیانی، راهی به برقراری ارتباط لازم با جامعه نمی‌گشاید.

شگفتا که در این هنگامه سرنوشت ساز، تعهد و رسالت عمده را در آشتی دادن و ارتباط هنر با جامعه و مردم، هنرمندان عاشق و گمنامی برعهده می‌گیرند که تمامی مرتبت و منزلت هنری و آبروی عاشقی‌شان در همین گمنامی و بی‌ادعایی و اخلاص است.^{۹۳}

این خیل سرفراز، جمع هم ذوق و همدل و هم پیمان کاشی سازان و کاشی نگاران شیرازند که با جسارت و صداقت تمام با دستمایه‌هایی از ذوق و خلاقیتی بی‌پیرایه و به دور از هرگونه ادعا و تفاخر و سوسه جویای نام شدن تجربه خود کسب کرده پربارشان را به مدد می‌گیرند، گلها و پرندگان وامانده و اسیر در تنگ راه قلمدان‌ها و قاب آینه‌ها و افسانه‌های نقش شده بر دیوار و بوم را به عرصه فراخ گسترده آب و خاک و آتش (کاشی) می‌خوانند و به سهم خویش نگارگری را به میان مردم کوچه و

^{۹۳} - نقاشی روی کاشی، صص ۱۵ و ۱۶

بازار می‌برند. هم آنان‌اند که در پس حجاب گمنامی و غربت، چونان تبار بی‌نام و بی‌نشان خود، هنر را از بند انحصار می‌رهانند و آن را با جان و دل و روح مردم پیوند می‌زنند.

ابعاد این نگاه و تحول و بدعت جسورانه آرام آرام در عرصه کاشی نگاری، به همت نثار ذوق کاشی نگاران شیراز، در نقاشی مجالس و حکایات شاهنامه و افسانه‌های عارفانه و عاشقانه و دیگر سخنوران نامی ایران، همانند فردوسی و نظامی، رونق حیرت برانگیز می‌یابد. زمانی چند نمی‌گذرد که بر پیشانی بناهای دولتی، جدا از نقش سربازان و خدمتکاران به تقلید از نقاشی‌های دیواری و نقاشی کتاب، نقش افسانه‌های ایرانی بر تن کاشی می‌نشیند.

خلاف باور و اندیشه آنانی که تحول نگارگری این دوران را تنها در پیچ و خم باریک قلمدان‌ها و قاب مسدود آینه‌ها و کتاب‌ها در محدوده نقاشی‌های دیواری بناهای دولتی این زمان جستجو می‌کنند، به گواه معدود نقاشی‌های روی کاشی به یادگار مانده از ایام می‌بایست سهم عمده این تحول و بدعت را مدیون نثار ذوق کاشی سازان و کاشی نگاران دانست.^{۹۴}

با مرگ کریم خان و پریشانی بسیاری از نگارگران و کاشی نگاران شیراز، در سرانجام کشاکش‌های جانشینان و کیل و در انتهای وقفه هنر تا

^{۹۴} - نقاشی روی کاشی، صفحه ۱۶

ایام حکومت آغا محمدخان قاجار، در آغاز حکومت فتحعلی شاه قاجار با مهاجرت نگارگران صاحب ذوق از شیراز و سایر شهرهای ایران به پایتخت - تهران - نگارگری ایرانی رواجی تازه می‌یابد.

شیراز با تمامی زخم‌های ایام و از رونق افتادن‌ها و مهجور ماندن‌هایش با برقراری آرامش و امنیت نسبی دوباره، هر چند عمده نگارگرانش جذب پایتخت تازه شده و تن به مهاجرت سپرده‌اند، با بازمانده کاشی سازان کاشی نگاران گمنام اما صاحب ذوق مقدمات احیای هنر کاشی سازی و کاشی نگاری را فراهم آورد.

از نیمه دوم قرن سیزدهم هجری، به ویژه با شروع فرمانروایی ناصرالدین شاه قاجار، نقاشی روی کاشی به مفهوم هنری عام و گسترده، گذشته از تزئین‌نمای داخلی و خارجی کاخ‌ها و سایر ابنیه دولتی و نیز خانه‌های اعیان و اشراف، در سایر بناهای مردمی، چونان حسینیه‌ها و تکیه‌ها و حمام‌ها و زورخانه‌ها و خانه‌های مردم، مورد توجه قرار می‌گیرد. ابعاد این توجه و عنایت تا بدان‌جاست که بی‌تردید می‌توان کاشی‌نگاری را از این دوران به بعد هنری شناخت به مراتب والاتر از نگارگری روی بوم و دیوار و چوب، گویی که انتظاری طولانی به درازای قرنی در شکوفایی این هنر والا به سرآمده باشد. رونق نقاشی روی کاشی تا بدان جا می‌رسد که بسا نقاشی صاحب نام چونان محمدعلی

شیرازی ، به شوق آزمون ذوق و ماندگاری ردپای طرح و نقش‌هایش ،
عرصه گسترده کاشی را به یاری می‌طلبد.

نقاشی ایران ، به دنبال این نهضت مردمی در عرصه کاشی زنده
کننده و پیوند دهنده مبانی مذهبی و ملی و سنتی با چشم و دل مردم
می‌شود. قصه‌های شاهنامه به حمام‌ها و زورخانه‌ها را می‌یابد، روایات
مقدس مذهبی در تکیه‌ها و سقاخانه‌ها و حسینیه‌ها بر تن کاشی می‌نشیند و
قصه‌های عامیانه و نقوش گل و مرغ و دیگر موضوعات مورد علاقه و
خواست مردم با نثار ذوق کاشی نگاران مکتب ندیده با ذوق آذین عمده
و اصلی نمای خارجی و تزئینات داخلی بناهای مردمی و دولتی
می‌گردد.^{۹۵}

نشانه‌های انحطاط و زمینه‌های از رونق افتادن بسیاری از هنرهای
اصیل و از جمله هنر کاشی نگاران ، از نیمه دوم قرن چهاردهم هجری ،
آرام آرام ، با رواج معماری به سبک فرنگی در شهرهای بزرگ و
چشم گیرتر از همه پایتخت دیده می‌شود.^{۹۶}

در اینجا به معرفی و بررسی آثاری که با الهام از داستان‌های هفت
خان رستم توسط هنرمندان این رشته خلق شده است می‌پردازیم :
تصویر شماره ۱۶: جنگ رستم و دیو سفید

^{۹۵} - نقاشی روی کاشی ، صفحه ۱۷

^{۹۶} - همان مأخذ ، صفحه ۱۸

از جمله اساتیدی که در زمینه داستان‌های حماسی شاهنامه کاشی ساخته است می‌توان به سید محمد باقر طباطبایی اشاره کرد. «سید محمد باقر طباطبایی» در سمنان شاهکاری در زمینه نقاشی روی کاشی بر دروازه شهر خلق کرده، که اگر اغراق نباشد، در تمام ایران در مقایسه با دیگر مجالس کاشی نبرد رستم با دیو سفید، نمونه‌ی بی‌همتا است.

می‌گویند قصد سید محمد باقر از پیاده کردن نقاشی نبرد رستم و دیو سپید بر کاشی و نصب آن بر دروازه سمنان، به حساب خودش تجلیل از پیروزی رستم بر دیو سپید بر سر دروازه سمنان بوده یعنی همان دروازه‌ی که بر سر راه گذر رستم به مازندران قرار داشته. او بنا به خواست مردم طاق نصرت پیروزی رستم بر دیو سپید را که همان دروازه سمنان باشد با نقاشی این نبرد عظیم جاودانه ساخته و آذین نموده است.^{۹۷}

باز هم نقل می‌کنند که سید محمد باقر با تمام این هنرها، خیلی فروتن و متواضع بوده، هیچ اهل ادعا و تفاخری نبوده. نمونه‌اش همین نقاشی روی کاشی واقعاً زیبای سردر دروازه سمنان است. او در این نقاشی خیلی ذوق و هنر به خرج داده، اما سر آخر حاضر نشده حتی اسم و رسم خودش را پای کار بنویسد و به یادگار بگذارد.

باز هم نقل می‌کنند که سید محمد باقر در کشیدن این مجلس خیلی بالاتر و بالاتر از تمام تمجیدهایی است که امروز امثال من نثار ذوق او می‌کنیم.

^{۹۷} - همان مأخذ، صفحه ۶۲

چون سید محمد باقر تنها با همین مجلس کاشی کاری شده ، سمنان عاری و خالی از پیشینه کاشی سازی و کاشی نگاری را سهم و قدر بالایی می‌بخشد در رونق و اعتبار نقاشی روی کاشی.^{۹۸}

آنچه که در بررسی این آثار قابل تأمل و چشم گیر است ، حاکمیت روح عاشق ، صادق و بی‌آلایشی است که بر سر تا پای نقاشی‌ها از طرح و رنگ به چشم می‌خورد. در بند بند این کاشی‌های رنگارنگ جز عشق و دلدادگی دیده نمی‌شود. پیوند عمیق و بیان شیوای نقش‌ها در به تصویر کشیدن حماسه رستم ، در نبرد با دیو سفید و اژدها و ... ناخودآگاه انسان را به تعظیم و احترام در برابر این همه خلوص و بی‌پیرایگی وامی‌دارد. نقاشی‌ها در عین سادگی ، که گه گاهی عدم رعایت تناسب ، ترکیب بندی و سایر اصول مقرر طراحی در آنها به چشم می‌خورد، هرگز جایگاه ارزشی خود را به دست قراردادهای مرسوم و معمول وانمی‌گذارد.

در کاشی نقاشی مذکور (تصویر شماره ۱۶) که به شکل یک نیم دایره کار شده است با نوع رنگ پردازی توأم با اندکی سایه روشن در فرم لباس‌ها و طبیعت مواجهیم. حتی این تأثیر در آسمان نیز بخوبی به چشم می‌خورد.

همین موضوع در کار محمد قلی شیرازی که در مکان دوازده قدیم تهران کار شده است (تصویر شماره ۱۷) ؛ به شکلی پر قدرت تر از لحاظ

^{۹۸} - نقاشی روی کاشی ، صفحه ۶۲

ترکیب و رنگ به چشم می خورد. از لحاظ سمت و سو و حالات تقریباً با کار سید محمد باقر مشابیهت دارد. با توجه به کادر و جاسازی عناصر، ترکیب بندی منسجم تر به چشم می خورد. هماهنگی بین رنگ ها بسیار دلنشین و جذاب است. بیشتر فضای کار را رستم و سفید اشغال کرده اند. در سمت راست شاخ دیو و از سوی دیگر در سمت چپ قسمتی از خنجر رستم وارد حاشیه تذهیب کاری شده اند که این از ویژگی های مورد توجه این کار می باشد. توجه به نقش و نگار و ریزه کاری و ظرافت به خوبی نمایان است، از دیگر مواردی که در این کار و کار قبلی به چشم می خورد تأثیر پرسپکتیو است که شاید در نگاره اخیر کمتر مشهود باشد.

ویژگی های ظاهری رستم در این دو نگاره کمی با هم متفاوت است. در تصویر شماره ۱۶ نوعی ناآرامی به چشم می خورد، (این نوع طراحی ابرو و حالت چشم ها در آغاز قرن یازدهم هجری قمری، در نگارگری ایران دیده می شود) در صورتی که در تصویر شماره ۱۷ آرامش و نگاره عمیق در صورت و چشمان رستم نمایان است. در نقاشی سید محمد باقر اسب رستم در جلوی کادر و دارای اهمیت بیشتری از لحاظ تصویری نسبت به نقاشی محمد قلی که اسب در پس زمینه قرار دارد می باشد.

در کاشی نقاشی «استاد علیرضا قوللر آغاسی» (تصویر شماره ۱۸) که در عمارت شمس العماره تهران منصوب می باشد با نوع نگرشی متفاوت

از لحاظ ترکیب بندی اجزا و نوع برخورد با ویژگی های ظاهری دیو سفید و رستم روبرو هستیم. تصویر این نبرد در فضایی از نقوش گیاهی که قسمت عمده ای از کادر را اشغال کرده گم شده است. چهره رستم با چهره هایی که سید محمدباقر و محمد قلی کار کرده اند متفاوت و جوان تر به نظر می رسد. نوع آرایش و تزئینات لباس و ابزار جنگی رستم ساده تر بوده و مجموعاً ظرافت و دقت کمتری در پرداختن به جزئیات دیده می شود. طبیعت فضای بیشتری را به خود اختصاص داده ولی باز به همان روش دو کار قبلی ساخته شده است. همچنین تصویری از اسب رستم به چشم نمی خورد و در عوض اولاد را می بینیم که تقریباً در میانه تصویر به درختی بسته شده است دیگر اینکه سلاح دیو سفید در این تصویر با تصاویر قبلی تفاوت فاحش دارد.

اثر «موسوی زاده» (تصویر شماره ۱۹)، منصوب در حمام قدیمی در باغ عفیف آباد شیراز، با سه نگاره قبلی از بسیاری جهات از جمله: ترکیب بندی، رنگ آمیزی و اجزا و عناصر اثر تفاوت های چشم گیری دارد. در این تصویر گلاویز شدن رستم با دیو سفید به حالت افتادن دیو سفید بر روی زمین و قرار گرفتن رستم روی آن نیست بلکه نبرد به صورت سرپا بوده و چهره رستم و دیو سفید تغییرات قابل ملاحظه ای می کنند. حالت تهاجمی هر دو قوی تر بوده و توجه به اغراق در تناسب هر دو اندام به چشم می خورد. نوع تزئینات لباس و آلات جنگی رستم کمی

تغییر کرده است. همچنین در دست دیو سفید به جای آلات جنگی بی که در سه تصویر قبلی دیده می‌شود، در اینجا تکه‌ای چوب یا درخت به چشم می‌خورد. توجه به پرسپکتیو به خوبی نمایان است. نکته بارز و قابل توجه، سادگی در رنگ آمیزی، آسمان آبی یکدست و بدون سایه پردازی و استفاده از ابرهایی که در دیگر کارها با این وضوح وجود نداشت می‌باشد. از دیگر ویژگی‌های چشم‌گیر این کاشی نقاشی می‌توان به فرم صخره‌ها که بطور موزون و هماهنگ با چرخش طاق حمام و به سمت مرکز تابلو حرکت کرده‌اند اشاره کرد. اسب رستم و همچنین اولاد با چهره‌ای متفاوت از کارهای قبلی در سمت چپ تابلو دیده می‌شود که به درختی بسته شده است. به نظر می‌رسد که زبونی و شکست دیو سفید در این کار نسبت به سایر نقاشی‌ها تبدیل به یک نبرد برابر شده، گویی نقاش صحنه‌ای قبل از شکست کامل دیو سفید بدست رستم را به تصویر کشده است.

در نقاشی «آقا میرزا عبدالله نقاش» (تصویر شماره ۲۰)، شاهد ویژگی‌های دیگری هستیم با توجه به مکان نصب کاشی‌ها، نوع ترکیب بندی با بقیه کارهایی که بررسی شد تفاوت دارد. گرفت و گیر رستم و دیو سفید نیز از جمله این تفاوت‌هاست. شاید کمی فضای کار باعث گردیده تا شاهد ترکیبی به ظاهر سخت از این نبرد باشیم. همچنین از اسب رستم فقط سر آن وارد کار شده است. در رنگ آمیزی نوعی

سادگی آمیخته با سایه پردازی به چشم می خورد. چهره رستم و دیو سفید گرچه در مجموع مشابه کارهای دیگر می باشد ولی با بررسی جزء به جزء آن می توان به تفاوت های موجود پی برد. مجدداً سلاح دیو سفید در این تصویر طبق سلیقه نقاش تغییر کرده است.

در نگاره مربوط به «استاد کرمانی» (تصویر شماره ۲۱) که در محل حمام ابراهیم خان کرمان نصب شده است با یک طراحی، ترکیب بندی و رنگ آمیزی نسبتاً راحت و ساده ای روبرو هستیم. رستم و دیو تقریباً ویژگی مشابه سایر نگاره های بررسی شده را دارا هستند، نوع ترکیب بندی، به غیر از کار موسوی زاده با بقیه کارها مشابعت دارد. استفاده از رنگ های تخت و کم تعداد و بکارگیری سطح عمده ای از رنگ زرد، در کل کار به خوبی نمایان است. فیگور سمت چپ (اولاد) که در کارهای سید محمدباقر و محمدقلی نیز در پس زمینه جلوه گیری می نمودند در اینجا با رنگ زرد خود بسیار چشم گیر است. سراسب مانند کار آقا میرزا عبدا... منتهی از سمت راست و با رنگی تیره وارد کادر شده است و در زمینه سفید خود نمایی می کند.

در نقاشی منسوب به «مشهدی یوسف کاشی ساز» (تصویر شماره ۲۲) گلاویز شدن رستم و دیو سفید در جهت عکس کارهای قبلی (از لحاظ قرارگیری در کادر) دیده می شود. با توجه به مکان نصب و فرم افقی کار، شاهد ترکیب بندی کشیده ای هستیم که به اجبار مکان اجزای

تابلو کمی کشیده شده اند تا به خوبی در کادر جای گیرند. چهره دیو سفید تفاوت عمده ای با تصاویر پیشین داشته و با توجه به فضای کار چیزی از سلاحش به چشم نمی خورد. حرکت دست و خنجر رستم در این کار مشابه تصاویر قبلی است. توجه به جزئیات و تزئینات عناصر تصویر چشم گیر است. نوع لباس رستم کمی با کاشی نقاشی های قبلی متفاوت بوده و از ظرافت بیشتری برخوردار است. تصاویر اسب و اولاد در سمت راست و چپ تابلو به اقتضای فضا سازی، کمی آشکارتر به نظر می آیند. از نظر رنگ پردازی و ساختار می توان آنرا با کارهای سید محمدباقر، محمد قلی و آقا میرزا عبدا... در یک ردیف قرار داد.

در دو نگاره ای که توسط موسوی زاده از نبرد رستم و اژدها (تصاویر ۲۳ و ۲۴) کار شده، ویژگی های واحدی را شاهد هستیم. رنگ ها بسیار ساده و کم مایه بوده و در ترکیب بندی هر دو کاشی نقاشی فضای خالی زیادی به چشم می خورد. رستم با دو چهره متفاوت ظاهر شده است. در تصویر شماره ۲۳ رستم را بدون اسب و آراسته به لباس جنگی کامل تری می بینیم، در حالی که در تصویر شماره ۲۴ رستم را سوار بر اسب و مشابه تصاویری که برای بازی چوگان (از نظر حالت) کار می شد می بینیم. با تمام سادگی حاکم بر هر دو کار، تصویر شماره ۲۴ هنوز از تصویر شماره ۲۳ ساده تر به نظر می آید. اژدهای تصویر شماره ۲۳ قدرتمندتر و رنگین تر کار شده، در حالی که اژدهای تصویر شماره ۲۴ با

بال‌هایی که دارد بسان سوسماری به نظر می‌رسد. این دو کاشی نقاشی از لحاظ طبیعت پردازی، رنگ آمیزی و ترکیب بندی با کاشی نقاشی رستم و دیو سفید تفاوت‌های چشم‌گیری دارند، شاید ابعاد کار یکی از این عوامل باشد.

فصل سوم :

نقاشی قهوه خانه‌ای

یکی از شیوه‌هایی که در زمان قاجار رونق یافت و مورد توجه قرار گرفت ، پرده‌ها و تابلوهای رنگ و روغنی بود که نگارگران گمنام به تصویر می کشیدند و معمولاً با موضوعات مذهبی و داستان‌های حماسی ملی کار می شده است. درباره اینکه این شیوه از چه زمانی رونق یافته است به درستی نمی توان اظهار نظر کرد، زیرا نگارگران آن نه نقاشان درباری بوده‌اند که در تذکره‌ها و تاریخ نامه‌ها به آنها اشاره شود و نه محل کارشان آن چنان اهمیت داشته است. اما مسلماً پرده‌های تعزیه را باید پایه‌های شکل گیری این شیوه دانست و ، از آنجا که محل نصب این پرده‌ها و تابلوها در قهوه‌خانه‌ها بوده و سفارش دهندگان آنها نیز صاحبان این مکان‌ها بوده‌اند ، به این نام شهرت یافت.^{۹۹}

^{۹۹} - شریف زاده ، عبدالمجید ، تاریخ نگارگری در ایران ، صفحه ۱۹۱

اما یکی از مهمترین و آشکارترین انگیزه‌های پدید آمدن نقش‌های حماسی و مذهبی و در نتیجه نقاشی قهوه‌خانه‌ای، رواج روز افزون نقالی و شاهنامه خوانی و پرده خوانی و کلام گرم و گیرای نقالان بوده است. هنرمندان پر احساسی که تحت تأثیر کلام زیبای نقالان قرار گرفتند و به تصویر کردن این داستان‌ها همت گماشتند. داستان‌هایی از مظلومیت و حماسه سید شهیدان ...، یا رزم‌ها و بزم‌های شاهنامه، به ویژه رستم.^{۱۰۰}

این نگاره‌ها و نگارگران بر پایه سنت‌های نگارگری زمان خود چنان در این شیوه پا برجا بودند که نفوذ روزافزون هنر غرب آنان را به بیراهه نکشاند و نتوانستند شیوه تازه‌ای را در نگارگری دوره قاجار ایجاد کنند. نگارگران و هنرمندانی که برای نام و نان قلم بدست نگرفتند و با تکیه بر ذهن و احساس خود، نقش‌ها و پرده‌ها آفریدند، هنرمندانی که تنها با نیروی عشق توانستند به وادی پر رمز و راز رنگ و طرح و نقش کشیده شوند و هنوز بسیاری از آنان ناشناخته مانده‌اند.^{۱۰۱}

نقالی سابقه دیرینه دارد. در آن روزگاران که این همه وسیله سرگرم کننده نبود، یک چند دامن صحرا و طرف چمن خوش بود، و بعد در «چای خانه‌ها» نشستن و همراه «نقال» به مجالس بزم و میدان‌های رزم رفتن.

^{۱۰۰} - همان مأخذ، همان صفحه

^{۱۰۱} - تاریخ نگارگری در ایران، صفحه ۱۹۲

نقال با «بیان ویژه»، «تکیه کلام»ها، «حرکات» و تکیه بر «واژه»ها، هواخواهان بسیار داشت.^{۱۰۲}

سنت داستان گویی در ایران - بویژه داستانهای پهلوانی - تنها به صورت خواندن حماسه نبوده است، بلکه در مواردی قصه گو با بازی و چهره سازی، صحنه‌هایی از داستان را مجسم می‌کرده است.^{۱۰۳} مانند بعضی از شاهنامه خوانان در عصر صفویه که: «هنگام خواندن شاهنامه زره می‌پوشیدند و کلاه خود بر سر می‌نهادند، می‌کوشیدند که صحنه‌های شاهنامه را هر چه برازنده‌تر و جان دارتر تجسم کنند».^{۱۰۴}

نقاشی قهوه‌خانه، بازاری صادق و اصیل از هنر هنرمندانی عاشق و تنها و دل سوخته است. هنرمندانی مظلوم و محروم از تبار مردم ساده دل و آینه صفت کوچه و بازار، آنانی که از پی قرن‌ها سکوت - زیر سقف نمور و تاریک قهوه‌خانه‌ها، نقش‌ها زدند در ستایش راستی‌ها و مردانگی‌ها و فاش کشیدند حکایت کژی‌ها و پلیدی‌ها را.^{۱۰۵}

^{۱۰۲} - سادات اشکوری، کاظم، «نقالی و شاهنامه خوانی»، هنر و مردم، شماره ۱۵۳ و ۱۵۴، صفحه ۱۴۲

^{۱۰۳} - کیا، خجسته، شاهنامه فردوسی و تراژدی آتنی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۶۹، صفحه ۳۵

^{۱۰۴} - محبوب، محمد جعفر، تحول نقالی و قصه خوانی، نشریه انجمن فرهنگ ایران باستان، سال هشتم، شماره یکم، فروردین ۱۳۴۹، صفحه ۲۴

^{۱۰۵} - سیف، هادی، نقاشی قهوه‌خانه، موزه رضا عباسی، چاپ سوم، تهران ۱۳۶۹، صفحه ۱۳

هنرمندانی عاشق و صادق آمدند، با کوله باری از محنت و تنهایی و دلتنگی، رو سوی شاهنامه نهادند، همه یلان و پهلوانان آزاده این مرز و بوم را به یاری طلبیدند، هم رزم رستم شدند، تحول و تولد هنر نقاشی قهوه خانه در ترسیم وقایع مذهبی و افسانه‌های ملی و سنتی - آن هم در ارتباط تنگاتنگ با اعتقادات و باورهای مردم جایگاهی فراخور تحسین و پر قدر، در تاریخ هنر مردمی این ملک می‌یابد.^{۱۰۶}

نقاشی قهوه خانه پدیده‌ای نوظهور در تاریخ نقاشی این دیار بود که همراه حفظ تمامی ارزش‌های منطقی هنر مذهبی و سنتی ایران، به ضرورت نیاز و خواست مردم و به پاس احترام به باورهای مردم متولد شد. مردمی که در راستای گذر زمان، یلان و آزادگان شاهنامه حکیم توس را از خیال به نقش می‌طلبیدند، تا مگر در همدلی و مونس‌ی یا داستان و پهلوانان شاهنامه، غرور ملی از کف رفته خویش را باز یابند، و رستمی را طلب می‌کردند تا مگر بیاید و داد از بیدادگران زمانه شان بگیرد.^{۱۰۷} ... در قهوه‌خانه بود که هنرمندان تهی دست و رنج دیده، ضمن حفظ ارزش‌های شیوه هنر شمایل نگاران و پرده کشان گذشته مرز و بومشان، خود بانیان مکتبی اصیل و فراخور شأن و آبروی این هنر بر پشتوانه مردمی

^{۱۰۶} - نقاشی روی کاشی، صفحه ۱۳

^{۱۰۷} - همان مأخذ، صفحه ۱۴

گردیدند، که دیری نپایید تحت عنوان نقاشی قهوه‌خانه در تاریخ هنر ایران در مقامی بس والا پایدار به جای ماند.^{۱۰۸}

خسرو حسن زاده درباره نقاشی قهوه‌خانه‌ای چنین می‌گوید :
«نقاشی قهوه‌خانه‌ای به نوعی، ادامه نقاشی سنتی ایرانی بود که برای طبقات فردوست اجتماع بوجود آمد و جایگاه ویژه‌ای در بین مردم پیدا کرد. هنرمند نقاش ، چون کارگردان صحنه تئاتر ، قهرمانان و شخصیت‌های حماسی و مذهبی خود را در جای جای کادر سفید بوم می‌نشانند و داستان خود را به تصویر در می‌آورد. او هیچ تحصیل آکادمیکی ندارد و هنرمندی برآمده از کنار کوره‌های کاشی پزی است ، اما چنان نخیلی در آثارش مشهود است که تا مرز نوعی سوررئالیسم پیش می‌رود. در هنر غرب - غیر از هنر رسمی سوررئالیسم - نقاشانی نیز بوده‌اند که با نقاشی قهوه‌خانه‌ای همگنی داشته‌اند. از قدیمی‌ترین اینان ، نقاشی مشهور اروپای شمالی با نام «هیرونیموس - بوس» با اثر جاویدان خود به نام «دوزخ» و بعدها «هانری روسو» در نیمه دوم قرن نوزدهم با آثار سرشار از خیال و روستا که در رده نقاشان «روزهای یکشنبه» قرارش می‌دهند را می‌توان نام برد.^{۱۰۹}

در نقاشی قهوه‌خانه‌ای ، مایه‌هایی از «میناتور» را می‌توان یافت.

^{۱۰۸} - همان مأخذ ، صفحه ۱۶

^{۱۰۹} - حسن زاده ، خسرو ، «نقاشی قهوه‌خانه‌ای : دوران سپری شده» ، ماهنامه تصویر ، شماره ۱۵ ، چاپ کسری ، تهران ، مهر ۱۳۷۳ ، صفحه ۲۸

همان گونه که میان شعرهای فارسی والا و داستان‌هایی که به نثر پرداخته شده است رابطه‌ای وجود دارد و به همان صورت که نقل و داستان سرایی قهوه‌خانه در نقطه اوج خود از شعر چاشنی و کمک می‌گیرد، گاه تابلوهای قهوه‌خانه‌ای نیز نقطه‌ای و حالتی به ظرافت و نازک خیالی مینیاتور پیدا می‌کند. اما البته همیشه چنین نیست نقاش قهوه خانه‌ای بطور ناخودآگاه علاقه خودش را به قهرمان تابلو، با مقدار سطحی که به قهرمان می‌دهد نمایان می‌سازد.^{۱۱۰}

نقاشی قهوه خانه‌ای قبل از هر چیز بازگو کننده دنیای نقاش و خالق اثر است. این نوع نقاشی هیچ گونه ضابطه و «استانداردی» را نمی‌پذیرد، و هرگز هیچ یک از نمونه‌های آن ملاک داوری قطعی درباره نمونه‌های دیگر نمی‌شود. به دنیای «نقاش قهوه‌خانه‌ای» که قدم گذاشتید، همه و همه تنوع و وسعت یک زندگی است که رو در روی شما موج می‌زند. داوری مطلق در این دنیا راهی ندارد و حتی درباره رنگ‌ها با همه محدودیت و مشخص بودن نیز به آسانی نمی‌توان تن به یک داوری یگانه و قاطع داد.

نقاشی قهوه خانه در حد خود فنی است که پایه‌ها و مبانی مشخصی دارد. نخستین خصلت این هنر، اصالت چهره سازی است. به صورتی که

^{۱۱۰} - پای صحبت نبوی، ایرج، «نقاشی قهوه خانه‌ای»، هنر و مردم، شماره ۱۳۸، صفحه ۶۶

حتی در پرداخت مجلس‌ها نیز تکیه نقاش را بر روی چهره‌ها به آسانی می‌توان دریافت و تابلویی بی‌وجود چهره‌ها، هیچ ندارد.

طبیعی است که حالت و حرکت در تابلوها محدود است و نیز در مجلس رزم و شکار، و خاصه در مجلس تعزیه، هر نقش در صورت انسان، تا اسب، شیر، گیاه، بی‌آنکه خود مطلبی را برساند، نشانه موضوع و روایتی است که با آگاهی، از دیدن مجموعه آنها بیننده رابطه موضوع و روایت را با مجلس می‌شناسد.^{۱۱۱}

بعد از توضیحاتی درباره نقاشی قهوه خانه‌ای حال به معرفی و تحلیل یک اثر از این مکتب می‌پردازیم:

تصویر شماره (۲۵): کشته شدن دیو سفید به دست رستم (رقم قوللر آغاسی)

«آقا میر سید اشرف، پشت انبار گندم، جنب سر قبر آقا زور خانه داشت، خودش هم پهلوان بود. اغلب برای زورخانه‌اش تابلوی نقاشی سفارش می‌داد، از دوستان هنر حسین آقا بود. او هم به حق برای سید میر اشرف، سنگ تمام گذاشت. این تابلو هم از جمله کارهای خوب حسین آقا به شمار می‌رود، که خواسته است برای رفیق زورخانه‌یی‌اش، مایه تمام بگذارد. همین است که حوصله به خرج داده و رستم را با همه سلاح‌هایی که از اجدادش به او ارث رسیده و یا خودش بدست آورده،

^{۱۱۱} - همان مأخذ، همان صفحه

نشان داده است، علامت دیگر این دقت و ظرافت نیز در قصد و هدف حسین آقا، نشان دادن یک زور آزمایی و جنگ مهم است: نبرد رستم با دیو سفید.

رستم باید مجهز به صحنه این جنگ بیاید. کار ساده‌ای نیست، شاهدش هم هیکل تنومند دیو سفید است که تقریباً تمام پهنه بوم را اشغال کرده و انتظار نبرد سختی را فراهم آورده است. از طرف دیگر این هیکل تنومند شکست ناپذیر، به دست انسان پهلوان، باید از پای درآید که اندامی ورزیده و متناسب و معمولی دارد. حسین آقا از روی آگاهی، دست در اندام رستم نبرده است، که اگر اراده می‌کرد لابد می‌توانست از رستم هم یک دیو سفید دیگر بسازد. اما او بر این اعتقاد بود که پهلوانی، به ایمان است و راستی، و نه با زور و هیکل. خودش همیشه می‌گفت: «رستم را اگر مانند یک غول بکشیم هنر نکرده‌ایم، عقل و ایمانش را از او گرفته‌ایم، رستم را جوانمردی و درستی کردارش رستم کرده است و نه زور بازویش.»

اما اینکه چرا پای چپ و قطع شده دیو سفید، بالای سر او پرتاب شده یک شگرد است. دلیل آن هم این است که سفیدی بدن خالدار دیو سفید، باید در سرتاسر تابلو یکدست و به تساوی تقسیم می‌گردد. حسین آقا اشکالی ندیده است برای ایجاد این هماهنگی، پای دیو را بالا سرش در جای خالی تابلو بکشد.

تابلو هیچ کم و کسری ندارد. به قاعده، خوب و مستحکم و برقرار ساخته شده است، و باید آنرا در ردیف کارهای ماندنی در نقاشی خیالی قرار داد...»^{۱۱۲} همان طور که گفته شد نقاشی قهوه خانه‌ای بعد از نهضت مشروطیت، پدیده‌ای نوظهوری در تاریخ نقاشی این دیار بود که همراه با حفظ تمامی ارزش‌های منطقی هنر مذهبی و سنتی ایران، بنا به ضرورت و خواست مردم و پاس احترام باورهای آنها متولد شد... اما عمر این نقاشی چندان نپایید و بعد از سال ۱۳۲۰، آمدن رادیو و وسایل ارتباط جمعی دیگر، نظیر سینما و تلویزیون و شنیده شدن نوای ساز و آواز از همه جا، باعث سوت و کور شدن قهوه خانه و رکود این نقاشی شد.^{۱۱۳}

^{۱۱۲} - سیف، هادی، نقاشی قهوه خانه، صفحه ۹۰

^{۱۱۳} - حسن زاده، خسرو، «نقاشی قهوه‌خانه‌ای: دوران سپری شده»، هنر و مردم، شماره ۱۵، صفحه

نتیجه گیری

شاهنامه بزرگ فردوسی یا کتاب شاهان ، شاید بهترین کتاب منظوم شعر فارسی باشد که در آن تخیلات ، تصورات و توصیفات هنری بسیار مشهود است : صدای چکاچک شمشیرها، فضای گرد و غبار گرفته صحنه های نبرد ، گرفت و گیرهای بی امان، رنگارنگی لباس جنگاوران و طبیعت ، همه و همه قدرت و جذابیت ساختار هنری آن را دو چندان که نه ، صد چندان می کند، و صد البته فضایی که به دستور سلطان محمود (بنا به روایت موجود) برای فردوسی به منظور سرودن و تکمیل این حماسه بزرگ مزین به نقاشی های الهام بخش شد در این مورد بی تأثیر نبوده است. هفت خان رستم حماسی ترین و از جذاب ترین داستان هایی است که در شاهنامه آمده است و فردوسی رستم را با ویژگی های والای انسانی بی شماری که از وی ذکر می کند، به عنوان الگویی آرمانی و برخاسته از ایران زمین به خوبی معرفی می نماید. به نظر می رسد موضوعات تخیلی و رزمی در کتاب سازی دوره اسلامی جایگاه گسترده ای را نسبت به سایر موضوعات به خود اختصاص نداده است. آن گونه که از ویژگی های نقاشی ایرانی بر می آید توجه به توصیفات طرب انگیز شاعران بیشتر مورد توجه قرار می گرفته ، تا به تصویر کشیدن صحنه های جنگ و خون ریزی. حتی در این گونه موارد نقاشان بزرگ کمتر قلم فرسایی می کردند و ساختن این گونه نگاره ها به شاگردان و

نقاشان کم تجربه سپرده می شد. به همین علت ما از مجموع هفت داستان هفت خان که البته در پنج داستان آن رستم نقش اصلی را ایفا کرده است ، فقط خان اول (رزم رخس و شیر)، خان سوم (رزم رستم و اژدها) و خان هفتم (رزم رستم و دیو سفید) را در میان نگاره های سنتی می یابیم و این خود نکته ای حائز اهمیت است. حتی در این گونه آثار نیز ما اغلب با فضاهای شاد و رنگین و به دور از خشونت رو به رو هستیم به طوری که در نگاره مربوط به مکتب هرات ، جدال رخس و شیر در زیبایی بیش از حد طبیعت و بیشه گم شده است.

غلامرضا حسنی

فهرست منابع

- ۱- ادیب ، برومند ، عبدالعلی ، «اثر شاهنامه در زبان و ادبیات فارسی و روح و فکر ایرانی» ، هنر و مردم ، شماره‌های ۱۵۳ و ۱۵۴ ، وزارت فرهنگ و هنر ، ۱۳۵۴.
- ۲- اسلامی «ندوشن» ، دکتر محمدعلی ، زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه ، انتشارات مؤسسه دستان ، چاپ پنجم ، تهران ۱۳۶۹.
- ۳- اشراقی ، دکتر احسان ، «شاهنامه از دیدگاه وحدت ملی» ، هنر و مردم ، شماره‌های ۱۵۳ و ۱۵۴ ، وزارت فرهنگ و هنر ، تهران ۱۳۵۴.
- ۴- اشرفی . م.م ، همگامی نقاشی ادبیات در ایران از سده ششم تا یازدهم ه.ق ، ترجمه رویین پاکباز ، انتشارات نگاه ، تهران ۱۳۶۷.
- ۵- افشار ، ایرج ، «شاهنامه از خطی تا چاپی» ، هنر و مردم شماره ۱۶۲. وزارت فرهنگ و هنر ، تهران ۱۳۵۴.
- ۶- آرنولد، سرتوماس ، فصلی در هنر (درباره هنرهای تجسمی، هنرهای نمایشی و ادبیات)، ترجمه رویین پاکباز ، تالار قندریز ، تهران تابستان ۱۳۵۰.
- ۷- بداغی ، ذبیح ا... «ارزشهای حماسی شاهنامه» (گفتگویی با دکتر محمد علی اسلامی ندوشن)، هنر و مردم ، شماره ۱۳۸، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، تهران ۱۳۵۳.

- ۸- بورکهارت ، تینوس ، هنر اسلامی ، ترجمه مسعود رجب نیا ، انتشارات سروش ، تهران ۱۳۶۵.
- ۹- بینون ، لورنس. ویلکینسون ، ج ، س ، گری ، بازیل ، سیر تاریخ نقاشی ایران ، ترجمه محمد ایرانمنش ، موسسه انتشارات امیر کبیر ، چاپ اول ، تهران ۱۳۶۷.
- ۱۰- پاکباز ، رویین ، مقاله دایره‌المعارف هنرهای تجسمی ، انتشارات دانشگاه هنر، تهران ۱۳۷۵.
- ۱۱- پوپ ، آرتورابهام ، شاهکارهای هنر ایران، ترجمه دکتر پرویز ناتل خانلری ، موسسه انتشارات فرانکلین ، تهران.
- ۱۲- پوپ ، آرتور ، آشنایی با مینیاتورهای ایران ، ترجمه حسین نیر ، انتشارات بهار، تهران ۱۳۶۹ ، چاپ اول.
- ۱۳- تجویدی ، دکتر اکبر ، نقاشی ایرانی از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویه ، وزارت فرهنگ و هنر ، چاپ اول ، تهران ، آبان ۱۳۵۲.
- ۱۴- حسن زاده ، خسرو ، «نقاشی قهوه‌خانه‌ای : دوران سپری شده» ، ماهنامه تصویر ، شماره ۱۵ ، چاپ کسری ، تهران ، مهر ۱۳۷۳.
- ۱۵- حسینی ، مهدی ، «ارزش‌های جاویدان شاهنامه بایسنغری» ، دانشگاه هنر ، تهران.
- ۱۶- حمیدیان، سعید ، درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی نشر مرکز، تهران.

- ۱۷- دوری ، کارل ، جی ، هنر اسلامی ، ترجمه رضا بصیری ، انتشارات سیاولی ، تهران ، ۱۳۶۳.
- ۱۸- دهباشی ، علی ، فردوسی و شاهنامه ، انتشارات مدبر ، تهران بهار ۱۳۷۰.
- ۱۹- رستگار ، دکتر منصور ، تصویر آفرینی در شاهنامه فردوسی ، انتشارات کورش ، شیراز ، فروردین ۱۳۵۳.
- ۲۰- رضوانیان ، دکتر محمد حسن ، «هنر مینیاتورسازی ایران، هنر و مردم ، شماره ۱۷۹.
- ۲۱- رضوی ، مسعود ، در پیرامون شاهنامه ، انتشارات جهاد دانشگاهی ، تهران ، پاییز ۱۳۶۹.
- ۲۲- زاویه ، علی ، مروی در مکاتب مینیاتور ایران (۲)، «مکتب شیراز» ، فصلنامه هنر شماره ۱۹ ، وزارت ارشاد اسلامی ، تهران ، پاییز ۱۳۶۹.
- ۲۳- سادات ناصری ، دکتر سید حسن ، «فردوسی و شاهنامه» ، هنر و مردم ، شماره‌های ۱۵۳ و ۱۵۴.
- ۲۴- ستاری ، جلال ، «اسطوره و هنر» ، کتاب ماه هنر ، شماره ۲ ، خانه کتاب ایران ، تهران ۱۳۷۷.
- ۲۵- ستوده بختیاری ، ابراهیم ، «ریخت شناسی و ریشه شناسی» ، کتاب ماه هنر ، شماره ۲ ، خانه کتاب ایران ، تهران ۱۳۷۷.

- ۲۶- سیف ، هادی ، نقاشی روی کاشی ، انتشارات سروش ، چاپ اول ، تهران ، ۳۷۶.
- ۲۷- سیف ، هادی ، نقاشی قهوه خانه ، موزه رضا عباسی ، چاپ سوم ، تهران ، ۱۳۶۹.
- ۲۸- سادات اشکوری ، کاظم ، «نقاشی و شاهنامه خوانی» ، هنر و مردم ، شماره ۱۵۳ و ۱۵۴.
- ۲۹- شریف زاده، عبدالمجید ، تاریخ نگارگری در ایران ، حوزه هنری ، چاپ اول ، تهران ۱۳۷۵.
- ۳۰- شفیع کدکنی، دکتر محمدرضا ، صورخیال در شعر فارسی، انتشارات آگاه ، تهران ۱۳۶۹.
- ۳۱- صفا ، دکتر ذبیح ا... ، حماسه سرایی در ایران از قدیمی ترین عهد تاریخی تا قرن ۱۴ هجری ، انتشارات مؤسسه مطبوعاتی امیر کبیر ، تهران ۱۳۳۳.
- ۳۲- عقیقی ، سعید ، «اسطوره های بیشتر ، دردسرهای بیشتر» (نقدی بر چهار سیمای اسطوره ای نوشته جلال ستاری). کتاب ماه هنر ، شماره ۲ ، ۱۳۷۷.
- ۳۳- غروی ، دکتر مهدی. «جو سیاسی و اجتماعی ایران هنگام ظهور فردوسی و خلق شاهنامه» ، هنر و مردم ، شماره های ۱۵۳ و ۱۵۴.
- ۳۴- غروی ، دکتر مهدی. «سیمرغ سفید» ، هنر و مردم ، شماره های ۱۷۵ و ۱۸۷.

- ۳۵- غفورآوف ، «شاهنامه فردوسی از دیدگاه غفورآوف» ، هنر و مردم، شماره ۱۳۹ ، ۱۳۵۳.
- ۳۶- فروغ، دکتر مهدی ، «رستم قهرمان تراژدی» ، هنر و مردم شماره‌های ۱۵۳ و ۱۵۴، سال ۱۳۵۴.
- ۳۷- فرید، ر ، ربلیو ، هنرهای ایران، ترجمه پرویز مرزبان ، نشر و پژوهش فرزانه روز، تهران ۱۳۷۴.
- ۳۸- کاتلی ، مارگریتا. هامبی ، لوئی ، هنر سلجوقی و خوارزمی، ترجمه دکتر یعقوب آژند، انتشارات مولی ، تهران ۱۳۷۶.
- ۳۹- کرتیس ، وستاسرخوش ، اسطوره‌های ایرانی، ترجمه : عباس مخبر ، نشر مرکز، چاپ دوم ، تهران ۱۳۷۶.
- ۴۰- کری ولش ، استوارت، «نگارگری نسخ خطی در ایران» ، مترجم : سید محمد طریقی ، فصلنامه هنر ، شماره ۳۰ ، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ، تهران ، زمستان ۷۴ بهار ۷۵.
- ۴۱- کلانتری ، منوچهر ، «سیمای تاریخ در مینیاتور ایران» ، هنر و مردم، شماره ۱۴۸.
- ۴۲- کیا، خجسته، شاهنامه فردوسی و تراژدی آنتی ، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۶۹.
- ۴۳- کورکیان ، ا.م، سیکر. ژ.پ ، باغهای خیال (هفت قرن مینیاتور ایران)، ترجمه پرویز مرزبان، نشر و پژوهش فرزانه، تهران ۱۳۷۷.

- ۴۴- گدار ، آندره ، هنر ایران ، ترجمه دکتر بهروز حبیبی ، چاپ پاد ، تهران ، اسفند ۱۳۵۴.
- ۴۵- گری ، بازیل ، نقاشی ایران ، ترجمه عربعلی شروه ، انتشارات عصر جدید ، چاپ اول ، تهران ۱۳۵۵.
- ۴۶- گری ، بازیل ، نگاهی به نگارگری در ایران ، ترجمه فیروز شیروانلو ، انتشارات توس ، تهران ۱۳۶۹.
- ۴۷- محجوب ، دکتر محمد جعفر ، آفرین فردوسی ، چاپ دوم ، انتشارات مروارید ، تهران ۱۳۷۸.
- ۴۸- محمدی ، دکتر محمد ، «شاهنامه فردوسی و تاجنامه‌های ساسانی» ، هنر و مردم ، شماره‌های ۱۵۳ و ۱۵۴.
- ۴۹- مختاری ، محمد ، حماسه در رمز و راز ملی ، نشر قطره ، تهران ۱۳۶۸.
- ۵۰- مددپور ، دکتر محمد ، حکمت معنوی و ساحت هنر ، حوزه هنری ، تهران ۱۳۷۱.
- ۵۱- نبوی ، ایرج ، «نقاشی قهوه‌خانه‌ای» ، هنر و مردم شماره ۱۳۸.
- ۵۲- نجفی ، محمدباقر «گذار از حماسه پهلوانی به حماسه عرفانی در شاهنامه فردوسی» ، صوفی ، شماره ۲۹ ، انتشارات خاتقاه نعمت الهی ، لندن ۱۳۷۴.

۵۳- وحدت ، حمزه ، هنر وصف در شاهنامه فردوسی ، کتابفروشی
باستان، مشهد، ۱۳۵۴.

۵۴- یاحقی ، دکتر محمد جعفر ، بهین نامه باستان، مؤسسه چاپ و
انتشارات آستان قدس رضوی ، مشهد ۱۳۶۹.

منابع خارجی

1. BINYON, L.B.etal (1931) Persian Miniature Painting New york, Dover.
2. B.W.Robinson, Islamic Painting and the Arts of the Book, by Faber and Faber Limited First published in 1976. London.
3. R.A.Nicholson, Studies in Islamic Mysticism.
4. Robinson B (1976) Persian Paintings in the India Office Library. London sotheby, parke Bernet
5. Soudaver, A.(1992) Art of the Persian Courts. New Yourk, Rizzoli.
6. Les Pointres Populaires Deleginde Persane By Groupe 7/Animation in Paris
Mr. Fouroughi and Mr.Naderzade

فهرست تصاویر :

تصویر شماره ۱: نبرد رخس و شیر (از پای درآوردن شیر توسط رخس رستم)، شاهنامه فردوسی ، ۸۴۹ هـ.ق . مکتب تبریز موزه آسیایی آکادمی علوم لنینگراد، اقتباس از کتاب: سیر تاریخ نقاشی ایرانی

تصویر شماره ۲: رستم و دیو سفید، شاهنامه فردوسی ، اواخر قرن ۸ هـ.ق. مکتب تبریز، اندازه ۲۲/۵×۱۵/۵ سانتی متر منبع : Islamic Painting and the Arts of the Book

تصویر شماره ۳: رستم در حال بیرون کشیدن جگر دیو سفید ، شاهنامه قرن ۸ هـ.ق. مکتب تبریز، اندازه ۱۵/۵×۱۵/۵ سانتی متر

تصویر شماره ۴: رزم رستم و اژدها ، شاهنامه فردوسی ۸۰۳-۷۹۸، مکتب شیراز. اقتباس از کتاب : سیر تاریخ نقاشی ایرانی.

تصویر شماره ۵: جنگ رستم و اژدها ، شاهنامه فردوسی ، قرن ۸ هـ.ق ، مکتب شیراز

کتابخانه بادلیان ضمیمه اوزلی. اقتباس از کتاب : هنر نگارگری ایران.

تصویر شماره ۶: نبرد رخس و شیر (رستم خفته؟)، شاهنامه فردوسی ، حدود ۸۵۴ هـ مکتب هرات (؟)

در تملک میناسیان ، اقتباس از کتاب Persian Paintings in the India Office Library

- تصویر شماره ۷: نبرد رستم و دیو سفید، قرن ۹ هـ ق، مکتب هرات
(شاهنامه بایسنغری) اندازه ۳۰×۲۳/۵ سانتی متر منتسب به مولانا قیام (قوام الدین)، اقتباس از: مقاله ارزشهای جاویدان شاهنامه بایسنغری
- تصویر شماره ۸: نبرد رخس و شیر، شاهنامه فردوسی، قرن ۱۰ هـ ق، مکتب بخارا اقتباس از کتاب: اسطوره‌های ایرانی
- تصویر شماره ۹: جنگیدن رخس و شیر، قرن ۱۰ هـ ق، مکتب صفوی
- اقتباس از کتاب: Art of the Persian Courts
- تصویر شماره ۱۰: کشته شدن دیو سفید توسط رستم، شاهنامه فردوسی، قرن ۱۰ هـ ق، مکتب صفوی
- اقتباس از کتاب: Persian Paintings in the India Office Library
- تصویر شماره ۱۱: کشته شدن دیو سفید، رستم، شاهنامه فردوسی، قرن ۱۰ هـ ق، مکتب صفوی
- اقتباس از کتاب: Persian Paintings in the India Office Library
- تصویر شماره ۱۲: رزم رستم و اژدها، قرن ۱۰ هـ ق، مکتب صفوی
- تصویر شماره ۱۳: رزم رستم و دیو سفید، قرن ۱۰ هـ ق، مکتب صفویه (قزوین)
- اقتباس از کتاب: Persian Paintings
- تصویر شماره ۱۴: رزم رستم و اژدها، شاهنامه فردوسی، ۱۰۵۲-۱۰۶۱ هـ ق، مکتب اصفهان، اثر: پیر محمد الحافظ

خطاط : محمد شفیع بن عبدالجبار ، کتابخانه دولتی لنینگراد ، بخش نسخ خطی ، اقتباس از کتاب : بهین نامه باستان

تصویر شماره ۱۵ : نبرد رستم و اژدها ، قرن ۱۲ هـ ق ، مکتب زند و قاجار

اقتباس از کتاب : اسطوره‌های ایرانی

تصویر شماره ۱۶ : جنگ رستم و دیو سفید ، بدون رقم ، بدون تاریخ ، منسوب به نیمه دوم قرن سیزدهم هـ ق ، اندازه ۴۲۰×۳۶۰ سانتی متر مکان : دروازه شهر سمنان ، اقتباس از کتاب : نقاشی روی کاشی.

تصویر شماره ۱۷ : جنگ رستم و دیو سفید ، رقم ذره خاک سار محمد قلی شیرازی ، تاریخ ۱۲۷۰ هـ ق ، اندازه ۴۸۰×۳۶۰ سانتی متر ، مکان قبلی دروازه قدیم تهران ، مکان فعلی : ورزشگاه شهید شیرودی تهران ، اقتباس از کتاب : نقاشی روی کاشی.

تصویر شماره ۱۸ : جنگ رستم و دیو سفید ، بدون رقم ، منسوب به استاد علیرضا قوللر آغاسی ، بدون تاریخ ، منسوب به نیمه دوم قرن ۱۳ هـ ق. اندازه : ۱۹۰×۱۳۰ سانتی متر ، مکان عمارت شمس‌العماره تهران.

تصویر شماره ۱۹ : جنگ رستم و دیو سفید ، عمل موسوی زاده کاشی نگار اصفهان ، بدون تاریخ ، منسوب به نیمه دوم قرن ۱۴ هـ ق. اندازه : ۴۲۰×۳۸۰ سانتی متر ، مکان : حمام قدیمی در باغ عفیف آباد شیراز ، اقتباس از کتاب : نقاشی روی کاشی.

تصویر شماره ۲۰: جنگ رستم و دیو سفید، عمل آقا میرزا عبدالله نقاش ،
تاریخ: ۱۲۰۰ هـ. ق. اندازه: ۱۷۰×۲۶۰ سانتی متر، مکان: حمام قدیمی
ملایر، اقتباس از کتاب: نقاشی روی کاشی.

تصویر شماره ۲۱: جنگ رستم و دیو سفید، بدون رقم، منسوب به استاد
موسیقی کرمانی، بدون تاریخ، منسوب به نیمه اول قرن ۱۳ هـ. ق. اندازه:
۱۸۰×۲۲۰ سانتی متر، مکان: داخل حمام ابراهیم خان کرمان، اقتباس از
کتاب: نقاشی روی کاشی.

تصویر شماره ۲۲: جنگ رستم و دیو سفید، عمل مشهدی یوسف کاشی
ساز، تاریخ ۱۳۰۸ هـ. ق. اندازه: ۲۴۰×۳۰۰ سانتی متر، مکان: سردر حمام
حاج محمد جعفر حج فروش رشت، اقتباس از کتاب: نقاشی روی
کاشی.

تصویر شماره ۲۳: نبرد رستم و اژدها، بدون رقم، منسوب به موسوی زاده
، کاشی نگار اصفهان، بدون تاریخ، منسوب به نیمه دوم قرن ۱۴ هـ. ق.
اندازه: ۸۰×۱۱۰ سانتی متر، مکان: حمام قدیمی در باغ عفیف آباد شیراز،
اقتباس از کتاب: نقاشی روی کاشی.

تصویر شماره ۲۴: نبرد رستم و اژدها، بدون رقم، منسوب به موسوی زاده
، کاشی نگار اصفهان، بدون تاریخ، منسوب به نیمه دوم قرن ۱۴ هـ. ق.
اندازه: ۸۰×۱۱۰ سانتی متر، مکان: حمام قدیمی در باغ عفیف آباد
شیراز، اقتباس از کتاب: نقاشی روی کاشی.

تصویر شماره ۲۵ : کشته شدن دیو سفید بدست رستم (رنگ روغن روی بوم) ، اثر مرحوم قوللر آغاسی ، موزه رضا عباسی، تاریخ ۱۳۳۳ هـ ،
فرمایش آقا احمد میر اشرف، اندازه : ۱۵۴×۵×۱۹۷ سانتی متر
اقتباس از کتاب : De La Legence Persane

خطاط : محمد شفیع بن عبدالجبار ، کتابخانه دولتی لنینگراد ، بخش نسخ خطی ، اقتباس از کتاب : بهین نامه باستان

تصویر شماره ۱۵ : نبرد رستم و اژدها ، قرن ۱۲ هـ ق ، مکتب زند و قاجار
اقتباس از کتاب : اسطوره‌های ایرانی

تصویر شماره ۱۶ : جنگ رستم و دیو سفید ، بدون رقم ، بدون تاریخ ، منسوب به نیمه دوم قرن سیزدهم هـ ق ، اندازه ۴۲۰×۳۶۰ سانتی متر مکان : دروازه شهر سمنان ، اقتباس از کتاب : نقاشی روی کاشی.

تصویر شماره ۱۷ : جنگ رستم و دیو سفید ، رقم ذره خاک سار محمد قلی شیرازی ، تاریخ ۱۲۷۰ هـ ق ، اندازه ۴۸۰×۳۶۰ سانتی متر ، مکان قبلی دروازه قدیم تهران ، مکان فعلی : ورزشگاه شهید شیرودی تهران ، اقتباس از کتاب : نقاشی روی کاشی.

تصویر شماره ۱۸ : جنگ رستم و دیو سفید ، بدون رقم ، منسوب به استاد علیرضا قوللر آغاسی ، بدون تاریخ ، منسوب به نیمه دوم قرن ۱۳ هـ ق. اندازه : ۱۹۰×۱۳۰ سانتی متر ، مکان عمارت شمس‌العماره تهران.

تصویر شماره ۱۹ : جنگ رستم و دیو سفید ، عمل موسوی زاده کاشی نگار اصفهان ، بدون تاریخ ، منسوب به نیمه دوم قرن ۱۴ هـ ق. اندازه : ۴۲۰×۳۸۰ سانتی متر ، مکان : حمام قدیمی در باغ عفیف آباد شیراز ، اقتباس از کتاب : نقاشی روی کاشی.

تصویر شماره ۲۰: جنگ رستم و دیو سفید، عمل آقا میرزا عبدالله نقاش ، تاریخ: ۱۲۰۰ هـ.ق. اندازه: ۱۷۰×۲۶۰ سانتی متر، مکان: حمام قدیمی ملایر، اقتباس از کتاب: نقاشی روی کاشی.

تصویر شماره ۲۱: جنگ رستم و دیو سفید، بدون رقم، منسوب به استاد موسیقی کرمانی، بدون تاریخ، منسوب به نیمه اول قرن ۱۳ هـ.ق. اندازه: ۱۸۰×۲۲۰ سانتی متر، مکان: داخل حمام ابراهیم خان کرمان، اقتباس از کتاب: نقاشی روی کاشی.

تصویر شماره ۲۲: جنگ رستم و دیو سفید، عمل مشهدی یوسف کاشی ساز، تاریخ ۱۳۰۸ هـ.ق. اندازه: ۲۴۰×۳۰۰ سانتی متر، مکان: سردر حمام حاج محمد جعفر حج فروش رشت، اقتباس از کتاب: نقاشی روی کاشی.

تصویر شماره ۲۳: نبرد رستم و اژدها، بدون رقم، منسوب به موسوی زاده، کاشی نگار اصفهان، بدون تاریخ، منسوب به نیمه دوم قرن ۱۴ هـ.ق. اندازه: ۸۰×۱۱۰ سانتی متر، مکان: حمام قدیمی در باغ عفیف آباد شیراز، اقتباس از کتاب: نقاشی روی کاشی.

تصویر شماره ۲۴: نبرد رستم و اژدها، بدون رقم، منسوب به موسوی زاده، کاشی نگار اصفهان، بدون تاریخ، منسوب به نیمه دوم قرن ۱۴ هـ.ق. اندازه: ۸۰×۱۱۰ سانتی متر، مکان: حمام قدیمی در باغ عفیف آباد شیراز، اقتباس از کتاب: نقاشی روی کاشی.

تصویر شماره ۲۵ : کشته شدن دیو سفید بدست رستم (رنگ روغن روی
بوم) ، اثر مرحوم قوللر آغاسی ، موزه رضا عباسی، تاریخ ۱۳۳۳ هـ ،
فرمایش آقا احمد میر اشرف، اندازه : ۱۵۴×۵/۵×۱۹۷ سانتی متر
اقتباس از کتاب : De La Legence Persane

Handwritten signature or mark, possibly including the word "Allah" and a date.