

تجلی آیین ور در نگاره گذر سیاوش از آتش

سمیه رمضان ماهی*^۱، دکتر سید محمد فدوی^۲، دکتر حسن بلخاری^۳

^۱ کارشناسی ارشد تصویرسازی، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

^۲ دانشیار، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

^۳ دانشیار، عضو هیات علمی حوزه هنری، تهران، ایران

(تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۷/۴، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۹/۱)

چکیده:

بی شک با توجه به آنکه انگاره‌های شکل گرفته در هر تمدنی ریشه در اعتقادات و تفکرات آن دوران دارد و از طرفی رمزگشایی هنر برآمده از این اعتقادات، بدون شناخت این باورها ممکن نیست، در این مقاله کوشش شد تا با تعمق در یکی از کهن‌ترین باورهای بشری به نام "آیین ور"، چگونگی نمادپردازی این تفکر را در هنر تصویرگری ایرانی بازجست. این باور کهن، گونه‌ای از داوری و آزمون است که در محاکمات پیچیده صورت می‌پذیرفت و آن‌جا که به دلیل کم بودن قراین و مدارک، قضاوت ناممکن می‌نمود از عناصر طبیعت استعانت جسته می‌شد. در میان روایاتی که در بردارنده مضامین ور هستند، "گذر سیاوش از آتش" یکی از نام‌آشناترین آنهاست و به همین جهت در این نوشتار یک نگاره با این مضمون مورد تحلیل قرار گرفت و چگونگی تجلی باور ور در آن بررسی و تلاش شد تا با رمزگشایی اعتقاد به آیین ور و جایگاه آتش در دوران کهن به روش تحقیق کیفی و مقایسه‌ای به شناختی هرچه عمیق‌تر از نوع نگرش ادآور گذشته و بالخص هنرمند نگارگر دست یافت. نتیجه آن که شاید ریشه‌های باور ور در طول تاریخ رنگ باخته باشد، اما تجلی آن در هنر تصویرگری، همواره به صورت یک سنت باقی مانده است.

واژه‌های کلیدی:

ور، آتش، شاهنامه، آل اینجو، مکتب شیراز.

مقدمه

و از زبان عناصر طبیعت با او سخن می‌گوید و درستکار را از نادرست‌کردار بازمی‌شناسند. در میان انواع ور، به کارگیری آتش به عنوان عنصری که بیان‌کننده‌ی عمل نیک یا بد فرد است، از الباقی عناصر طبیعت عجیب‌تر و مشکل‌تر می‌نماید و بی‌شک دربردارنده‌ی معانی رمزی عمیق‌تری نیز هست؛ به همین دلیل در این پژوهش داوری به کمک آتش مورد توجه قرار خواهد گرفت. در میان ورهای گوناگون آتش گذشتن از آتش، یکی از انواع این داوری است که در آن گناهکار از بی‌گناه باز شناخته می‌شود. گذر سیاوش از آتش، افتادن حضرت ابراهیم (ع) در آتش و گلستان شدن آتش بر او و بسیاری دیگر از روایات به جای مانده در زمان حاضر، از این تفکر ریشه‌گرفته‌اند.

هدف این مقاله تحلیل این پرسش است که آیا در هنر تصویرسازی ایرانی، هنرمند با چنین بینشی آشنا بوده و آن را در اثر خود صورت بخشیده است؟ و اگر این چنین است، نمادهایی که بیان‌کننده‌ی چنین تفکری اند، چیستند؟

با استعانت جستن از تمامی موارد بالا تلاش خواهد شد نمادهایی که دربردارنده‌ی مضمون ور و آتش هستند، در هنرهای تصویری باز شناخته شوند. بی‌شک دستیابی به چنین بینشی است که می‌تواند در رمزگشایی و درک عمیق‌تر هنرهای تصویری مفید باشد؛ اما در قدم اول در رسیدن به چنین هدفی شناخت عمیق و درک صحیح از آیین اساطیری ور در دوران کهن و سپس پی‌گیری ردپای آن تا دوران حال است. فصل اول دربردارنده‌ی چنین مضامینی است. ذکر این نکته نیز لازم است که به جهت قدمت نامواژه ور به دیگر اصطلاحات، در این نوشتار از این واژه سود جسته خواهد شد.

در تفکر انسان شرقی، عالم مظهر جمال خداوند سبحان است و در این میان هنرمند مسلمان، بر آن است تا این حقیقت معنوی را در قالب زیبایی حقیقی، در اثر هنری خود منعکس سازد. هنرمند، در ابداع اثر هنری خود، وجود مطلق و متعالی حضرت حق را به ظهور می‌رساند و صورت‌های خیالی وی، بیانگر نور جمال خداوندی است؛ و این چنین است که با سیر و سلوک معنوی خویش، از جهان ظاهری که در حکم سایه بوده، گذشته و به سوی صاحب سایه رفته و قرب بی‌واسطه‌ای را با خداوند سبحان پیدا می‌کند.

هنرمندی که با چنین تفکری، اثر هنری خود را از قید طبیعت می‌رهاند، نماد را که مبتنی بر حقایق وجودی و عوالم عالیه است، سرلوحه‌ی کار خویش می‌سازد. نماد، نمودار یک حقیقت متعالی است و دربردارنده‌ی معانی ژرفی که با شناخت آن می‌توان به گوهر اندیشه‌ی اسلامی دست‌یازید و از زیبایی درونی آن بهره‌برد.

از آن‌جا که بازگشایی رمزگان نمادهای تصویری، با شناخت صحیح و عمیق از تفکرات آیینی و مذهبی جاری در زمان، ممکن است، در این نوشتار تلاش خواهد شد با تحقیق و تعمق در یکی از کهن‌ترین باورهای انسانی به نام آیین اساطیری ور ردپای آن را در نگارگری شرقی باز جست.

این باور کهن، گونه‌ای از داوری و آزمون است که در محاکمات پیچیده صورت می‌پذیرفت و آن‌جا که به دلیل کم بودن قراین و مدارک، قضاوت ناممکن می‌نمود، از عناصر طبیعت استعانت جسته می‌شد. این آیین اساطیری به نام‌هایی چون ور، اوردالی، اوردیل، دوئل، چاره‌آتشان، سوگند و آزمون ایزدی در میان بسیاری از اقوام و ملل رایج بوده است. انسان روزگار کهن، با بهره‌گیری از انگاره‌های مینوی - کیهانی بر این اعتقاد بوده که خدای وی، خدایی نزدیک است

معنای ور

در متون کهن و ادب فارسی، برای واژه ور^۱، معانی متفاوت و گوناگونی لحاظ شده است، اما آن‌چه مصطلح و رایج‌تر است مترادف با واژه اوستایی Varah، که به معنای باور کردن، برگزیدن، بازشناختن، گرویدن و دین آوردن است (فره‌وشی، ۱۳۸۱، ۵۷۷). از همین بَن، در پهلوی واژه‌ی واور و در فارسی باور به جای مانده است.

واژه‌ی اوستایی varah و یا varangh، که در فارسی میانه به آن war گفته می‌شد، نوعی آزمایش ایزدی است که به وسیله‌ی آن، صدق گفتار یا کردار کسی، آزموده می‌شود (قلی‌زاده، ۱۳۸۷، ۴۲۳). نام دیگر ور، پساخت است، که در فارسی میانه passaxt گفته شده است. در بعضی متون، این واژه را برابر با سوگند دانسته‌اند، اما باید متذکر شد که سوگند، یکی از اقسام ور است، که در ادامه به تفصیل به آن پرداخته خواهد شد.

این قسم از قضاوت، در میان اقوام کهن جهان، رایج بوده و تنها در نوع اجرای آیین، متفاوت است. در واقع می‌توان این‌گونه بیان داشت که باور ور، به عنوان یک آیین، در جوامع مختلف باستانی، یک سنت رایج است و ردپای آنرا، در بعضی موارد، می‌توان تا دوران معاصر نیز باز جست. آن‌جا که ادله‌ی کافی، برای اثبات گناهکار و یا بی‌گناه بودن یک فرد، وجود نداشت، از این نوع قضا، سود جسته می‌شد و حل‌وفصل این‌گونه از دعاوی به خداوند محول می‌گردید. ریشه‌ی داوری ایزدی را باید در این باور کهن جست که خداوند، تنها کسی است که از تمامی اعمال انسان، آگاه است و طبیعت، زبان بیان پروردگار، در اعمال انسانی است، به‌صورتی که انسان پاک و بی‌گناه از گزند آن در امان خواهد ماند. به همین دلیل، آن‌جا که برای انسان خاکی، قضاوت، دچار ابهام می‌شود، داوری را به خدایی که هیچ چیز بر وی پوشیده نیست، می‌سپارند، به این صورت که از طبیعت مدد

ور از دیر باز تا اکنون

همان‌طور که اشاره شد، باور به داوری ایزدی، ریشه در اعتقادات کهن‌ترین اقوام بشری دارد، به طوری که رد پای آن را می‌توان در کهن‌ترین قانون‌نامه‌های جهان پی گرفت. به عنوان نمونه در قانون‌نامه حمورابی از داوری و سخن رفته است. این لوح توسط فرمانروا حمورابی، یکی از بزرگ‌ترین فرمانروایان بین‌النهرین، که سال‌های حکومت وی را ۱۷۹۲ تا ۱۷۵۰ ق.م. می‌دانند، در ۲۸۲ بند تهیه و تنظیم شد. در دو بند از قوانین حمورابی، به داوری ایزدی اشاره شده است که این داوری توسط آب صورت می‌گیرد.

اندکی پس از کشف و ترجمه‌ی این قانون‌نامه، پژوهشگران به تشابهاتی بین قوانین آن و قوانین کتاب عهد عتیق (تورات) پی بردند. ایشان معتقدند که قوانین یهود، ملهم از قوانین بابلی است و اهمیت لوح حمورابی از آن جهت است که الهام‌بخش نظام قوانین عبرانی است (میک، ۱۳۷۶، ۱۹). هرچند که دقیق‌تر این است که [گفته شود] مجموعه‌ای از حقوق عام، مبتنی بر سنت، در آسیای غربی وجود داشته که قوانین نوشته‌ی بابل و اسرائیل، با دگرگونی‌هایی از آن گرفته شده‌اند (بادامچی، ۱۳۸۲، ۱۵۵). باور به داوری ایزدی توسط عناصر طبیعت در کتاب تورات آیین یهود نیز دیده می‌شود؛ به عنوان نمونه در سفر اعداد، باب ۵، آیات ۳۱-۱۱، مراسمی را که طی آن داوری ایزدی باید انجام گیرد کاملاً با جزئیات توضیح داده شده است.

داوری ایزدی، به همراه تمدن قدیم یونان به روم رسید و از آن‌جا در تمام اروپا گسترش یافت. در تمدن روم، ور را دی‌جادیشیا می‌نامیدند که به مفهوم حکم ایزدی یا فرمان آسمانی است.

در میان اقوام انگلو ساکسون، این قضاوت را Judgment of God می‌نامیدند که به دو صورت انجام می‌پذیرفت. به وسیله‌ی آب که به آن Water Ordeal می‌گفتند و به وسیله‌ی آتش که آن را Fire Ordeal می‌نامیدند. قضاوت توسط آب، بیشتر رایج بود (دارمستتر، ۱۳۴۲، ۱۱۲-۱۱۵).

با گسترش دین مسیحیت، آزمایش صلیب به عنوان نوعی ور، رواج پیدا کرد. در اروپا، از ور آتش، بیشتر برای گروه برتر و از آزمون‌های آب، برای گروه فروتر جامعه استفاده می‌شد.

بنا به گفته‌ی پیتروک کارت^۳، آزمون ایزدی، به گونه‌هایی تا سال ۱۰۶۶ م. در انگلستان رایج بود و در این سال، با فتح انگلستان، توسط ویلیام، پادشاه‌نرماندی منسوخ شد. شیوه‌ی رایج در این دوران، وارد کردن جراحت بر بدن بوده است (روزنامه سلام، ۷۱/۲/۲۳، ۵).

با گذشت زمان، ور در اروپا، به خصوص در میان اقوام ژرمن، به مبارزه‌ی دوئل^۴ تبدیل شد. در میان دیگر ملل نیز، ور یا همان داوری ایزدی، هرچند به صورت‌های دیگر وجود داشته است. در هندوستان، آزمون ایزدی، توسط نوشیدن زهر، استفاده از آب، آتش و فلز گداخته رایج بوده است. در میان سرخپوستان، این داوری توسط برنج انجام می‌گرفته (آیزنگ، ۱۳۵۰، ۹۹). در مناطقی از آفریقا این داوری توسط زهر یا مار صورت می‌گرفت. در مصر نیز، آزمون توسط نهنگ و پیکار متهم با آن انجام می‌شده است. برخی معتقدند مباحثه‌ای^۵ که میان حضرت محمد(ص)

جسته می‌شود تا گناهکار را از بی‌گناه بازشناسد. اگر آتش، سوزنده است، بر بی‌گناه سرد می‌شود. آب، یارای غرق کردن بی‌گناه را ندارد و خاکی که توسط فرد مظلوم خورده شود، به او گزند نمی‌رساند. زهری که باعث مرگ می‌شود، برای اثبات برحق بودن متهم، تأثیر خود را از دست می‌دهد و این چنین خداوند در میان انسان‌ها لب به سخن می‌گشاید و قضاوت می‌کند.

انواع ور

عموماً ور را به دو نوع ور گرم و ور سرد تقسیم می‌کنند. در متون به جای مانده از دوران کهن، راه‌های گوناگونی برای استفاده از هر کدام از این نوع ورها ذکر شده است.

ور گرم

در زبان اوستایی، ورگرم را گرمو ورنگه یا گرموک‌واره می‌نامند. در بعضی از متون، ورگرم را ورآتش نیز نامیده‌اند. چرا که در بسیاری موارد، از آتش برای قضاوت، مدد جسته می‌شد. متداول‌ترین اقسام ورگرم عبارتند از:

- ۱) ور توسط آتش و فلز گداخته
- ۲) استفاده از آتش، بی‌واسطه
- ۳) گذر از آتش با پیراهن قیراندود
- ۴) قدم زدن بر آتش
- ۵) داغ زدن
- ۶) فرو بردن دست در آب جوش

ور سرد

در بعضی از متون، ورسرد را ورآب نیز نامیده‌اند، چرا که در این نوع از ور، آب و رفتار او با مدعی، نشان‌دهنده‌ی گنهکاری و یا بی‌گناهی فرد است، اما همان‌طور که اشاره خواهد شد، تنها در بعضی از اقسام ورسرد، از آب کمک گرفته می‌شده و در مواردی نیز، آب دخالتی نداشته است. متداول‌ترین اقسام ور سرد عبارتند از:

- ۱) فرو رفتن مدعی و مدعی علیه در آب سرد
- ۲) انداختن در آب رودخانه
- ۳) خوراندن شیرهی گیاه و عصارهی نباتات سمی
- ۴) خوراندن زهر

۵) خوراندن آب همراه با گوگرد: در اوستا واژه‌ی سوگند برابر با Soakenta Vant است. این لغت در واژه برابر با دارای گوگرد دانسته شده است (دهخدا، ۱۳۳۹ ج س، ۷۲۲). امروزه و در فارسی کنونی نیز برای واژه‌ی سوگند، فعل خوردن مورد استفاده قرار می‌گیرد. استعمال فعل خوردن با سوگند، یادگار همین مفهوم است (همان).

- ۶) خوراندن خورش مقدس
- ۷) خوراندن لقمه‌ی افسون شده

و نصارا اتفاق افتاد هرچند که با کناره‌گیری نصارا و ایمان آوردن ایشان به اسلام انجام نشد، از نوعی باور ور در میان قبایل عرب نشان دارد.

ور در ایران

ور در ایران نیز در داوریهایی که برای داور، تشخیص حق از باطل، نهفته و پیچیده می‌نمود، به کار می‌رفته است. تعداد ورهای متداول در ایران باستان، سی و سه گونه ذکر شده است، که با توجه به پراکندگی متون کهن، تمامی آنها قابل شناسایی نیستند.

ور در متون کهن اوستایی چون اوستا، وندیداد، یشت‌ها، دینکرد، زادسپرم و داستان دینیک ذکر شده است. از دیگر کتب باستانی که این مضمون را دربر دارند، می‌توان به نامه‌ی تنسر به پادشاه طبرستان، ماتیکان هزارداستان و شایست و ناشایست اشاره کرد.

این سنت کهن اوستایی، بعد از گرویدن ایرانیان به دین اسلام، از بین نرفت و در متون و اشعار فارسی، باقی ماند. از آن‌جا که متون ادبی هر کشوری، نشان‌دهنده‌ی فرهنگ و نگرش مردم زمانه‌ی خود به جهان هستی است، می‌توان با پیگیری این سنت، در کتب غنی فارسی، به میزان تأثیر شگرف این سنت، بر فرهنگ ایرانیان پی برد. برخی از کتبی که دربار‌های ور در آن‌ها، سخن به میان آمده، عبارتند از تاریخ یعقوبی، تفسیر ابوالفتح رازی، تفسیر طبری، آثارالباقیه، تذکره‌الاولیاء، آثارالبلاذ و اخبارالعباد، شاهنامه‌ی فردوسی، مثنوی ویس و رامین، مخزن‌الاسرار، مثنوی معنوی، مثنوی سلامان و ابسال و بوف کور.

در باورهای عامیانه نیز، هنوز دورنمایی از اعتقاد به وراثت نمایان است. این باور که "آتش سادات را نمی‌سوزاند" از این دست است. این عقیده، به آتش دنیایی بسنده نکرده و آتش اُخروی را هم دربر می‌گیرد و این اعتقاد را موجب شده که "دایه‌ای که پستان دهن بچه‌ی سید بگذارد، پستان او به آتش جهنم نمی‌سوزد" (هدایت، ۱۳۵۶، ۱۳۵). هرچند این باور، در گذر تاریخ، جایگاه خود را به عنوان راهی برای داوریه از دست داد، اما به صورت نمادی بر اثبات حقایق بزرگان دینی و انسان‌های نیک‌سرشت باقی ماند و در متون ادبی، به عنوان نشانی بر پاکی و کرامات برگزیدگان جلوه‌گر شد. شاید ذکر اعمال متولیان دینی، که نوعی خرق عادت است، گویای آن باشد که این اعتقاد در تمدن اسلامی - ایرانی، جایگاهی چنان والا پیدا کرد که قابل قیاس با هیچ تمدن و سرزمینی نیست، تا آن‌جا که در فرهنگ اسلامی - ایرانی، داوریه ایزدی، به استعاره‌ای از قدرت ایمان بدل شد.

در میان انواع ور، داوریه با آتش از الباقی آزمون‌ها، عجیب‌تر و مشکل‌تر است. شاید به همین دلیل در تمدن‌های باستان، ور گرم بالاخص ور آتش را مختص به بزرگان جامعه و متولیان دین می‌دانستند. این امر از سویی نیز بیان‌کننده‌ی جایگاه والای آتش در باورهای کهن است؛ پس با مفهوم شناسی آتش می‌توان به نمادهای آن پی برد و این امر گامی است به سوی رمزگشایی هرچه بهتر تصاویری که در بردارنده‌ی مضمون ور و آتش به صورت توأمان هستند.

در روند تاریخ و در میان چهار عنصر طبیعت آتش، جا و مقام بس ممتاز و شامخی پیدا کرد و رفته‌رفته، کیفیتی مینویی و آسمانی یافت، چرا که آتش، نور و گرمابخشی، همواره در حیات معنوی تمدن‌ها وجود داشته‌اند.

آتش همواره عنصری اساسی است، چرا که یادآور فنا است و پدیده‌ای صمیمی، درونی و جهان‌شمول است. هم در آسمان پدیدار می‌گردد و هم در زمین، هم در بهشت می‌درخشد و هم در دوزخ می‌سوزد. به عبارت دیگر همه‌ی خصایص آتش دوگانه است و همین خصیصه آن را از دیگر عناصر متمایز می‌کند.

آتش، زیاست. اگر به درستی حفظ و نگاهداری و مهار شود، محرک تولید مثل است و بخشنده‌ی نیروهای جدید؛ جوانی را باز می‌گرداند و می‌زاید و مولد است. ققنوس^۵ از شعله‌هایی که می‌سوزاندش، دوباره جان می‌گیرد. این آتشی که نگاهدار آدمی از بیم خطر و شر است، پاک‌کننده و زاینده نیز هست و همه‌ی چیزهای بد و شوم را نابود می‌کند. نقش ویرانگر آتش، طبعاً با نقش مثبت و سازنده‌اش در تضاد است. در نهایت، آنچه که کششی رمزآمیز و فطری میان انسان و منابع نور و آتش برقرار می‌کند، همان خصوصیات نیمه‌مادی و نیمه‌معنوی و انرژی‌بخشی آتش است. انسانی که همواره، دغدغه‌ی جاودانگی و پیوستن به ابدیت را دارد، می‌داند که باید به پاک‌ی روح و سرشت دست یابد تا آن مهم نیز ممکن شود و در این راه، در میان چهار عنصر طبیعت، تنها آتش را دارای قدرت جادویی می‌یابد. در چنین تفکریاب پاک‌کننده‌ی جسم و آتش تطهیرکننده‌ی روح تلقی می‌شود.

تقدس آتش در انگاره‌های تفکری بشری تا آنجاست که در طول تاریخ بسیاری از اقوام به پرستش خورشید، که تجلی‌ای از آتش است می‌پرداخته‌اند. همین تقدس انگاری سبب باز تولید مضامینی رمزی در مورد آتش شده که رایج‌ترین آن عبارتند از: مرگ و رستاخیز و جوان‌شدگی، جاودانگی و تطهیر.

تقدس آتش در مذاهب ایرانی چون دین زرتشت و وجود چنین رمزگانهایی از یک سو و باور به آیین داوریه با آتش از سوی دیگر، سبب اسطوره‌سازی و خیال‌پردازی شاعران بزرگی چون فردوسی شد. این شاعر بزرگ ایرانی در اثر جاودان و بزرگ خود شاهنامه، در سه‌جا از ور سخن به میان می‌آورد که در آن میان گذر سیاوش از آتش تنها نمونه از ور با آتش است.

قبل از تحلیل نگاره گذر سیاوش از آتش و بررسی چگونگی بروز باور ور در هنر تصویری، ذکر یک نکته ضروری است و آن این که از آنجا که تحلیل یک نگاره به تنهایی نمیتواند این مدعا را که نگارگر ایرانی با آیین ور آشنایی داشته ثابت کند و از سویی دیگر استفاده از آتش در هنر نگارگری ایرانی به وفور دیده می‌شود، مثلاً در اطراف سر اولیاءالله، نویسنده در تحقیقات خود با بررسی قریب به ۵۰ نگاره که دارای مضامین آتش و ور بوده‌اند تلاش کرد تا به مبانی تصویرگری آتش دست یابد. نتیجه آنکه در اکثر قریب به یقین تصویرپردازی‌های ایرانی آن‌جا که شعله‌ها نمایانگر معانی الوهیتند، دارای رنگ‌های درخشان طلایی و زرد طلایی هستند؛ و به نوعی وحدت‌گرایی، در قسمت بالایی شعله می‌رسند. این شعله‌ها به صورتی ایستا، سر به بالا دارند و به سوی قادر یکتا اشارت می‌کند. دورگیری آن‌ها اغلب روشن و سفید است. اما اگر شعله‌ها نمایانگر آتش سوزاننده باشند، خشن و شلوغ با گوشه‌هایی تیز و لرزان تصویر شده‌اند. دورگیری آن‌ها تیره و اغلب قرمز است. وحدتی در آن‌ها دیده نمی‌شود و نوعی کثرت‌گرایی را بیان می‌کنند. در واقع فرم و رنگ به خوبی بیان‌کننده

درون‌شناسی سیاوش

" سیاوش، نه همان زیبا و پهلوان، که پاک است، تن او به پاک‌گی گوهر آتش است، که از آتش زیان نمی‌بیند. پس در آتش رفت و درآمد. [...] راستی با آتش، از یک گوهر است، زیرا چون او، فرزند اهورامزدا است و از آن‌جا که خویشکاری زرتشت و سیاوش، خود، راستی و قانون کیهان است، پس آتش، نه تنها آسیبی به آنان نمی‌رساند، بلکه دوستدار و نگهدارشان است. به ویژه که طبیعت پادشاهان ایران، از آتش آسمانی (آذرخش) است، خود از آتشند و از آتش، آسیبشان نیست. گوهر پادشاهان از آتش ابر و ظاهراً فره‌ی آنان، مظهر ناسوتی آتش است که در بهشت است" (مسکوب، ۱۳۸۶، ۴۸-۵۰).

سیاوش به درون آتش می‌رود و به سلامت از آن گذشته و هیچ صدمه‌ای نمی‌بیند. او، چنان‌چه گویی از باغی عبور کرده، با خشنودی و روی خندان از آن آتش فروزان و سوزان بیرون می‌آید. همان‌گونه که آب، نماد زادن و دوباره زادن است، آتش نیز همین مفهوم را دارد و تداعی‌گر مرگ و باز زادن است و گذر سیاوش از آتش نماد دوباره زادن و بلوغ او دانست.

رنگ سفید جامه‌ی سیاوش، که به هنگام گذر از آتش به تن می‌کند، نماد پاک‌گی و بی‌زمانی و نور است. جامه‌ی سفید او نمادی از پاک‌گی اوست، چرا که رنگ سفید، در مفهوم پاک‌گی، وجهی مشترک در میان اساطیر ملل گوناگون است. علاوه بر آن، جامه‌ی سفید او، نمادی از کفن است. کفنی که با کافور آن را شستشو داده‌اند.

" برخی نمادها، هم وجه منفی دارند و هم وجه مثبت. رنگ سفید، در مفهوم منفی، نشانه‌ی مرگ، راز کیهانی و نفوذناپذیری است. البته همین مفاهیم، می‌تواند با پوشش سفید سیاوش، معنی یابد، چرا که او مصونیت دارد و نیز به سوی مرگ می‌رود و با اسرار کیهانی، از طریق نیایش، مرتبط می‌شود" (مسکوب، ۱۳۷۷، ۱۷۰). لباس سفیدی که چون جامه‌ی نوعروسان است. چهره‌ی او، پس از بیرون آمدن از آتش خواسته‌های اهریمنی سودابه، چون نور می‌درخشد و از او تصویری معصوم و جاودانی و آن جهانی، نشان می‌دهد.

" داوری آتش، که بر سیاوش تنیده شد، جز آبرو برای او نیاورد، آتش او را نسوزاند چرا که او و آتش هردو از یک گوهر ذات یافته‌اند و هم‌گوهران، از یکدیگر درامانند (همان، ۱۲۶).

" سیاوش، از فره‌ی ایزدی، برخوردار است و زیبایی و پهلوانی و پاک‌گی [خود را از آن می‌داند]. آتش نیز فرهمند و زیبا و توانمند و پاک است و این هردو را از هم زیانی نمی‌رسد. او چون دیگر برگزیدگان، از آتش می‌گذرد، تا پاک‌گی و فره‌ذاتی و راستی خویش را به همگان، خاصه منکران خود، اثبات می‌کند. راستی و آتش از یک گوهرند، زیرا هردو فرزندان اهورامزدایند. سیاوش نیز از راستی برخوردار است و راستکرداری او [حیرت مخاطبان] را برمی‌انگیزد" (رسولی، ۱۳۷۷، ۱۲۷).

" گرچه سیاوش، از مرگ، بیزار است، ولی منش او، روش و رفتاری برخلاف ذات خود بر نمی‌گزیند تا از مرگ بگریزد و بر تن او ستم نرسد. این مرگ در سیر تاریخ گیتی، حقیقت معنای خود را می‌نماید" (همان).

محتوا و مضمون آثار ادبی و هنری هستند و این از شگفتی‌های هنر مذهبی شرقی و اسلامی است. از سویی دیگر آتش تصویر شده در نگاره‌هایی با مضمون گذر سیاوش از آتش به دو صورت دربردارنده باور ور هستند؛ نخست مانند شعله‌هایی نمایانگر الوهیت با رنگ درخشان و دورگیری روشن، که در بردارنده مفاهیمی چون پاک‌گی سیاوش، وجود فره در او و خبر از به سلامت گذشتنش از آتش می‌دهند. دوم به صورت آتشی زمینی، خشن و شعله‌ور که در بردارنده مفاهیمی چون هولناک بودن قضیه و قدرت سوزاندگی آتش هستند. هرچند نمی‌توان مدعی شد که تمام نگارگران از چنین باوری مطلع بوده‌اند ولی به طور قطع این دیدگاه به صورت یک سنت در هنر نگارگری بروز یافته است و تجلی‌ای شهودی پیدا کرده است. به طوری که هرچه در تاریخ عمیقتر شده و به عقبتر رجوع شود حال و هوای حاکم بر چنین تصاویری بیشتر گویای آشنایی با مضامین اعتقادی به ور هستند. به همین دلیل در انتخاب نگاره گذر سیاوش تلاش شد از نسخ کهنتر سود جسته شود که در ادامه به تحلیل یکی از این نگاره‌ها پرداخته خواهد شد. اما قبل از آن داستان گذر سیاوش به صورت کاملاً اجمالی بیان می‌شود تا بتوان در تحلیل آن به صورتی روشن‌تر عمل کرد.

خلاصه‌ی داستان گذر سیاوش از آتش

سودابه، همسر کیکاوس شاه، که توسط شاه، از بلاد عرب آورده شده است، به ناپسندی جوان خود، سیاوش، اظهار عشق می‌کند، لیکن سیاوش، عشق او را رد نموده، به گناه، گردن نمی‌نهد و چون قهرآلود، آهنگ رفتن می‌کند، سودابه بیمناک از فاش شدن راز خود، جامه دریده و چهره می‌خراشد. آن‌گاه زن فریبکار، با فریاد بلند، سیاوش را متهم می‌سازد و بر او دروغ می‌بندد [...] شاه، با علم بر بی‌گناهی پسر، از موبدان استعانت می‌جوید و سرانجام جهت برائت وی در افکار عمومی، تدبیر موبد موبدان، مبنی بر آزمایش ایزدی [ور] را می‌پذیرد. سودابه، با گریه و اشک، دل شاه را که دلبسته‌ی اوست، به رحم می‌آورد و از گذشتن از آتش، سرباز می‌زند. سیاوش پاک‌دل، با جوانمردی می‌پذیرد که به جای سودابه، از آتش بگذرد. به دستور کیکاوس هیزم فراوان جمع شده و در صحرا دو کوه از هیزم فراهم می‌آید، به طوری که، در میان آن، تنها فاصله‌ی بی‌اندازه‌ی گذر یک اسب و سوار می‌ماند. زمانی که عده‌ی کثیری، از مردمان جمع شدند، به فرمان شاه، بر چوب‌ها نفت سیاه ریخته و آتش عظیمی برپا می‌شود. سیاوش با لباس و جامه‌ی سپید بر شبرنگ بهزاد نشست و به سوی آتش حرکت می‌کند؛ خروشی از مردم، برمی‌خیزد و چون سودابه این آوا را می‌شنود، به ایوان آمده و به تماشا می‌نشیند و شروع به نفرین و دشنام به سیاوش پاکدل می‌کند. سیاوش به سوی آتش می‌تازد. تمام دشت به زاری و ماتم، برمی‌خیزد و چشم به آتش دوخته تا کی او بیرون بیاید و سرانجام، سیاوش، بدون هیچ گزندی از آتش بیرون می‌آید. به شکرانه‌ی این پیروزی، همه هلهله‌ی شادی سر می‌کشند و کیکاوس، با رخی خندان، سیاوش را در آغوش کشیده و شادی می‌کند. سه روز، تمام ایران زمین در جشن و شادی غرق می‌شود و در روز چهارم، سودابه برای اجرای حکم مرگ، حاضر می‌شود، اما با وساطت سیاوش، کیکاوس، که در درون سخت دل‌باخته‌ی اوست، از گناه وی درمی‌گذرد.

بررسی و تحلیل تصاویر این کتاب و نسخ مشابه، می‌توان به نقاشی ایرانی، به صورتی اصیل تر دست یافت، چرا که با هجوم مغولان و ورود عناصر چینی، هنر نقاشی ایران دستخوش تحول شد و هیچ‌گاه نتوانست این تأثیرات را از خود بزدايد.

ایران با آن‌که به دلیل پل ارتباطی میان شرق و غرب، همواره مورد هجوم فرهنگ‌های مختلف قرار گرفته، اما دارای روندی رو به تکامل در هنر تصویرسازی بوده است که هیچ‌گاه متوقف نشده و اندکاندک، با حل فرهنگ‌های بیگانه در خود توانسته به انسجامی بی‌بدیل دست یابد.

هرچند هنر ساسانی، از هنر روم تأثیر پذیرفته بود، ولی با رجعت به هنر هخامنشی، روح هنر ایرانی را زنده نگه داشت و با تأثیر بر هنر مسیحی، هنر مانوی، هنر آسیای میانه و چین، توانست فرهنگ ایرانی را توسعه بخشد. بعد از هجوم اعراب و به اسلام گرویدن ایرانیان، درهم آمیختگی فرهنگی بالا گرفت، اما باز به کمک روح فرهنگ اسلامی، جانی دوباره در کالبد هنر ایرانی دمیده شد و رجعت به بن‌مایه‌های هنر ایرانی در دوران سلجوقی، هنر ایرانی را بار دیگر در فرهنگ مردم زنده کرد. پس از استیلای مغول، شیراز که از این حملات کنار مانده بود، توانست با رجعت به فرهنگ و هنر دوران ساسانی، تأثیرات هنر چینی را که رهاورد مهاجمین به ایران بود، کنار بزند و روح هنر ایرانی را جانی دوباره بخشد و آثار به جای مانده از دوران آل اینجو از این دست است. خصوصیات این مکتب، که آن را از مکتب مغولی متمایز می‌کند به صورت خلاصه عبارتند از:

- تهیه‌ی تصاویر، به سفارش غیردرباریان و برای مشتریان محلی و صاحب مقام و مرتبه‌ای پایین‌تر
- صادرات کتب به هندوستان و ترکیه
- طرح‌هایی رنگین با ترکیبات راحت، بر زمینه‌ای به رنگ‌های قرمز و زرد
- توجه کم به جزئیات معماری
- چیده شدن تصاویر به شکل افقی و سبک سنتی در یک سطح



تصویر ۱- گذر سیاوش از آتش، شاهنامه ۷۳۳ ه.ق، مکتب شیراز، کتابخانه عمومی لنینگراد. ماخذ: (آدامووا، ۱۳۸۳، ۲۳۵)

سیاوش را، بی‌گناه می‌کشند و خون پاک او بر زمین می‌ریزد. "میان این خاک و آنچه می‌روید و می‌بالد، پیوندی است، نه چنانست که هرکس هرچه خواست بکند، نه بازخواستی، نه عقوبتی! فرشته‌ی زمین، با همه‌ی دلسوزی و صبوری، دشمن بیدادگران است و خون ستمدیدگان را نمی‌نوشد، مگر آن‌گاه که ستمگران به سزا رسند" (همان، ۶۹).

افراسیاب نیز از این موضوع آگاه است، دستور می‌دهد سر از تن سیاوش، جدا کنند، اما تشتی در زیر سر نهند تا از آن خون، چیزی بر زمین نریزد، " زیرا اگر این خون، بر زمین ریزد، همیشه جوشان است و خاک آن را در خود نمی‌کشد" (مسکوب، ۱۳۸۶، ۷۰). چون سر از تن سیاوش جدا کردند، خون او بر خاک ریخت و گیاه پرسیاوشان روید و این پرسیاوشان، گیاهی است که هرچه آن را ببرند، باز می‌روید و جان تازه می‌گیرد. این گیاه نشان زندگی پس از مرگ و مداومت حیات سیاوش است (همان، ۷۱).

این‌گونه، سیاوش، اسطوره‌ای همیشه زنده و جاوید می‌شود. او می‌میرد و کیخسرو، فرزند او، شاه شاهان در جهان می‌شود و نجات بخش انسان‌ها خواهد بود. بدین طریق سیاوش، نمادی از مرگ زمستان و کیخسرو سنبلی از آمدن بهار و نوید نوز است.

نگارگری گذر سیاوش از آتش

با توجه به جایگاه رفیع شاهنامه، این کتاب ارزشمند در طول تاریخ پرفراز و نشیب ایران بارها و بارها به رشته تحریر و تصویر درآمد. ارزش و اهمیت شاهنامه‌ی فردوسی، تا آن جاست که، هر نظام جدیدی که در این مرز و بوم به قدرت رسید، با کتابت و تصویرگری این منظومه‌ی ارزشمند، تأثیرات خود را بر هنر ایرانی - اسلامی جاودانه کرد؛ و در دوران‌های تاریخی گوناگون، کتاب مصور شاهنامه، یکی از معدود کتبی است که احتمال به یقین تصویر شده است. حال بسته به قدرت، ثروت و نفوذ حکومت ادوار گوناگون، تعداد تصاویر آن اندک و یا زیاد است. به عبارتی دیگر، این کتاب، که دربردارنده‌ی فرهنگ و تمدن این مرز پرگوهر است، با سبک و فرهنگ مکتب زمان، درهم می‌آمیخت و تبلوری نو پدید می‌آورد.

در میان داستان‌ها و روایات بسیار شاهنامه، داستان گذر سیاوش از آتش، به دلیل دارا بودن ارزش‌های بلند حماسی، پهلوانی و اخلاقی، ارزشی دیگر دارد؛ به صورتی که لحظه‌ی عبور سیاوش از آتش، جزو صحنه‌هایی است که در اکثر شاهنامه‌های مصور، به بستری برای هنرمندی نگارگر تبدیل شده است. در این نوشتار، از میان نگاره‌های بسیاری که دربردارنده‌ی این مضمونند، تصویر این روایت، از شاهنامه‌ی معروف به شاهنامه‌ی ۷۳۳ ه.ق، به جای مانده از دوران حکومت آل اینجو، مورد تحلیل تصویری قرار خواهد گرفت. به دو دلیل نگارنده، شاهنامه‌ی ۷۳۳ ه.ق را برای این جستار گزینش کرده: اول آن‌که، تحقیق و تفحص بر روی این شاهنامه، نسبت به دیگر شاهنامه‌ها، کم‌تر صورت پذیرفته و تصاویر زیبای این کتاب همواره مهجور مانده‌اند، دوم آن‌که سبک اینجو، که به عنوان مکتب شیراز مصطلح است، شاید کم‌ترین تأثیرات را از هنر چین، پذیرفته باشد و در واقع، تصویری از هنر ایرانی قبل از استیلای اقوام مغول است؛ با

موجود در کتاب، ترکیب‌بندی توضیح داده شده در بالا، جزو ترکیب‌های ساده است که بیش‌ترین صفحات با همین الگو، صفحه‌بندی شده است. پرچمی هم که در بالای کار نقش شده، در چندین صفحه‌ی دیگر نیز، با شمایل و طرح‌های گوناگون، تکرار می‌شود و به نوعی، قراردادی است. رنگ‌های به کار رفته در این نگاره، مانند تمامی نگاره‌های دیگر کتاب، محدود و در حیطه‌ی رنگ‌های گرم است. در این تصویر، رنگ زرد، قرمز، نارنجی، طلایی، مشکی قهوه‌ای و کمی بنفش یاسی، استفاده شده، ولی در تصاویر دیگر کتاب، رنگ سبز روشن، سبز تیره، آبی و ارغوانی نیز به چشم می‌خورد. گویی نقاش، با کنار گذاشتن رنگ‌های رده‌ی آبی، حرارت و گرمی موجود در تصویر را افزون کرده و به این طریق، بر تطبیق تصویر و متن و فضاسازی آن افزوده است.

لحظه‌ی تصویرگری و شخصیت‌ها

لحظه‌ی تصویرگری: سیاوش و اسبش، در آستانه‌ی ورود به آتش قرار دارند و سراسب و دست راست سیاوش را شعله‌های آتش فرا گرفته است.

عناصر موجود در تصویر: آتش، سیاوش، اسب، سودابه، شاه، یک سوار نظام یا احتمالاً موبد یا وزیر و پرنده؛ شخصیت‌های انسانی همگی سوار بر اسب هستند و پس‌زمینه با عناصر تزئینی و قراردادی پر شده است.

مطابقت تصویر با روایت: میان نگاره و اشعار، دو تناقض وجود دارد. اول آن‌که براساس متن، سودابه با شنیدن خروش و آوای مردم، به ایوان آمده و سیاوش را در حین عبور از فاصله‌ی دو خرمن آتش مشاهده می‌کند:

خروشی برآمد ز دشت و ز شهر

غم آمد جهان را از آن کار بهر

چو از دشت، سودابه آوا شنید

برآمد به ایوان و آتش بدید

همی خواست کاو را بد آید به روی

همی بود جوشان پراز گفت‌وگوی

(فردوسی، ۱۳۸۰، ج ۳: ۳۷۵)

اما در این تصویر، سودابه در کنار کیکاوس و سوار بر اسب ترسیم شده است. دوم آن‌که نگاه سودابه، کیکاوس و فرد دیگر، نه به سیاوش، بلکه به پرنده‌ای دوخته شده که گویی بر شاخساری نشسته و سرش را به سوی آن‌ها برگردانده است. البته در تصویر اشاره‌ای به تنه‌ی درخت و شاخه نشده است و گویی پرنده در میان تعدادی برگ قرار دارد. در متن شاهنامه هیچ اشاره‌ای به این پرنده نشده و هیچ تمثیلی که در بردارنده‌ی لفظ پرنده باشد به کار نرفته است. دست فرد سوم، که کم‌ترین فاصله را نیز با پرنده دارد، به سمت او اشاره دارد. این پرنده در برخی از دیگر تصاویر این نسخه نیز، باز بی‌ارتباط با موضوع ترسیم شده است. وجود پرنده در نقطه‌ی وسط و بالای کادر ارتباطی که میان او و سه شخص نامبرده از نظر چشم برقرار است، نشان از اهمیت ویژه‌ی این عنصر در نگاره دارد.

- امتداد تصاویر به عرض نوشتار
- صحنه‌هایی بدون تحرک و هیجان
- صورت‌های خشن با پیکرده‌هایی نسبتاً بزرگ
- حضور عوامل نقاشی چینی به میزان کم
- فراز آمدن فضا از پایین به بالا
- استفاده آزاد از قلم و قلمو
- رنگ‌های محدود، حداکثر در ۱۰ رنگ
- حضور گل‌های غیرطبیعی و خارج از اندازه‌ی متعارف، برای پر کردن فضا
- ارتباط اندک با سبک دربار مغول
- نبودن و یا کم بودن صحنه‌های عاشقانه و تغزلی در مجموع تصاویر
- طراحی‌های پرتحرک و زنده
- وجود پیکره‌های انسانی به عنوان اعم تابلو
- بیان نمادین و سمبولیک عناصر

"نگاره‌های سبک اینجو، عموماً در اندازه‌های کوچک و قالب افقی است. شیوه‌ی عام نقاشی‌ها، سترگ‌نما باقی می‌ماند و با دیواره نگاره‌های دوران ساسانی قرابتی نزدیک دارد. ترکیب‌بندی، اکثراً هنوز کتبه‌وار و قاب‌بندی شده است. تقارن ساختمانی، ارجحیت دارد و پیکره‌ها، با درختی یا شاخه‌ای از یکدیگر جدا شده‌اند. با این روش که عناصر جدا، گاه با یکدیگر تبادل موزون برقرار می‌کنند، ترکیب‌بندی یکنواخت، رک و ساده، به وجود می‌آید" (مقدم اشرفی، ۱۳۶۷، ۲۸).

شاهنامه ۷۲۳هـ که دومین نسخه از کهن‌ترین کتب خطی و مصور شاهنامه به شمار می‌آید، اکنون در کتابخانه‌های دولتی شهر پترزبورگ لنینگراد، نگهداری می‌شود. قطع شاهنامه ۲۸×۲۶ سانتی‌متر است، که با جلد براق سیاه‌رنگ و رویه‌ی برگردان و حاشیه‌ی ظریف طلایی و تیماج براق و زردرنگی که سراسر طرف داخلی جلد برگردان را می‌پوشاند، مزین شده است. این نسخه‌ی خطی، کامل نیست و از چهارصد و اندی صفحات آن، تنها ۲۶۹ صفحه باقی مانده است نسخه‌ی خطی در حال حاضر حاوی ۴۹ تصویر است.

تحلیل نگاره‌ی گذر سیاوش از آتش در شاهنامه‌ی ۷۳۳هـ.

این نگاره، دوازدهمین صحنه‌ی تصویری در کتاب است که با صفحه‌ی ۶۵ آ. مشخص و شماره‌گذاری گردیده است. قطع صحنه‌ی تصویری ۱۲/۲×۱۰/۲ سانتی‌متر و در نیمه‌ی بالای صفحه، قرار گرفته است (تصویر ۱). صفحه به چهار ستون تقسیم شده که در بردارنده‌ی اشعار این داستان است و نگاره در میان دو ستون وسطی قرار گرفته و به دو ستون کناری اشعار چسبیده است. متن کتاب از حاشیه‌های اطراف، با کادری که شامل دو خط نزدیک به هم است جدا شده، اما در بالای این حاشیه پرچمی، تصویر شده است که ادامه‌ی آن در تصویر دیده نمی‌شود. در میان صفحه‌آرایی‌های^۷

تحلیل مفهومی تصویر

و هنرمند تصویرگر، در نگاره‌ی گذر سیاوش از آتش، نشان داده نه تنها با این مضامین آشنا بوده، بلکه توانسته آن را به خوبی در هنر خود به تصویر کشد.

در این تصویر، آتش در کمال عظمت، به دور از جنبه‌های واقع‌گرایانه تصویر شده است. فرم شعله‌ها، به انتزاع نزدیک است. رنگ سرخ و یکدست شعله‌ها، توجه مخاطب را بسیار به خود جلب می‌کند. زبانه‌های رقصان آتش نگاه را به سوی کاراکتر اصلی یعنی سیاوش هدایت می‌کند و از سویی به پرنده اشاره دارند و از آن‌جا کم‌کم به بالای کادر و سپس به خارج از کادر زبانه می‌کشد. این بیرون‌زدگی از کادر، که بسیار به‌جا انجام شده، بر تصور شدت و حدت آتش می‌افزاید. آتش، اسب و سوار در حالتی زیبا و به صورتی مطلق و حقیقی تصویر شده‌اند. اثری از اضطراب و دلهره در آن‌ها دیده نمی‌شود و حتی خنده‌ای بر لبان سیاوش دیده می‌شود که نشان از پاکدلی و بی‌گناهی اوست. حالتی از ترس در دیدگان سودابه قابل مشاهده است.

این موارد، از طریق رنگ‌های گرم و درخشان خصوصاً رنگ زرد زمینه و شعله‌های سرخ آتش، تقویت می‌شوند. گرچه ظرافت‌هایی که مثلاً در تزئینات لباس و موی سیاوش و زین و یراق اسب دیده می‌شود، در قسمت‌های دیگر صحنه کم‌تر می‌شود، اما این نکته را می‌توان جهت تأکید بر بخش اصلی که اتفاق در حال وقوع میان آتش است، معنی کرد و دلیلی بر تأکید بیش‌تر و حتی متمایز کردن شخصیت سیاوش از دیگر کاراکترها دانست.

خشونت موجود در فرم شعله‌های آتش، نسبت به رنگ سرخ آن بسیار کم است. در واقع این شعله‌های مواج و آرام که در حال رقص ترسیم شده‌اند، حکایت از بیان نوعی آرامش دارند و این حالت با چند بوته‌ی گل در زیر پای اسب سیاوش تعدیل می‌شود.

در آخر آن‌که، همان‌گونه که در مورد خصوصیات سبک اینجو توضیح داده شد، در این تصویر نیز هرچیز می‌تواند بیانی نمادین تلقی شود. مثلاً شخص سوم سوار، شاید بیانی نمادین از خیل سپاهیان باشد که بر طبق متن، نظاره‌گر حادثه‌ی فوق هستند و پس از گذشتن سیاوش، جملگی به همراه شاه از اسب‌ها پایین آمده و در مقابل او کرنش می‌کنند. نوع لباس، موی سیاوش و کلاه‌خودها از عناصر چینی وارد شده در نگاره‌ی فوق هستند.

تحلیل ساختاری تصویر^{۱۱}

آن‌چه که تاکنون بیان شد، بیش‌تر به تجزیه و تحلیل اثر از نظر محتوا و مفهوم می‌پردازد؛ اما وجه دیگر تحلیل تصویری که راه‌گشای فهم بهتر اثر می‌شود، بررسی اثر از نظر ساختار است. اگر پذیرفت که نقاشی یک بیان تصویری است و زبان تصویری از عناصری که نقش حروف و کلمات را دارد تشکیل شده، پس هنرمند، براساس نوع نگرش خود و بیان موضوع و محتوا و معنای موردنظرش، به خلق ترکیب عناصر بصری و کیفیات تجسمی آن‌ها می‌پردازد. هنرمند، با نوع ترکیبی که انتخاب و خلق می‌کند و اثر را بر پای آن می‌نهد، به بیان احساسات، تخیلات، عواطف درونی خود و در نهایت ارتباط با مخاطب

بی‌شک وجود این پرنده، بیش از آن که بیان‌کننده‌ی تصویر پرنده باشد، به عنوان یک نماد در تصویر نقش گردیده است. نمادی که شاید در نگاه اول دربردارنده‌ی معنای امید باشد. برای توضیح و تبیین بهتر نقش این پرنده، باید به جایگاه نمادین پرنده در هنر شرق پرداخت تا شاید به علل تصویر این نماد در صحنه‌ی فوق پی برد.

پرنده^{۱۲}، نماد گسترده‌ی روح، به‌ویژه در هنگامی است که پس از مرگ به آسمان صعود می‌کند. بسیاری از اقوام باستانی پرندگان را با خورشید - خدایان و آسمان همراه می‌دانستند و آن را یکی از چهار عنصر اصلی، احتمالاً هوا، به شمار می‌آوردند (هال، ۱۳۸۳، ۳۹).

همچنین پرنده، نمادی از نیروهای خورشیدی است. باتوجه به توضیح فوق و مطالبی که بیان شد، ارتباط پرنده، خورشید و آتش انکارناپذیر است. آتشی، که نماد خورشید و قدرت جوان‌کنندگی و جاودانگری است؛ آتشی که نماد مرگ و زایش دوباره است. پرنده نیز دربردارنده‌ی معنای خورشید حقیقت و روح حقیقت جوی سیاوش است. پرنده‌ای که سر را به سوی کسانی که وی را به این داوری کشاندند برگردانده و آن‌ها نیز نظاره‌گر اویند، مانند خورشید در میان کادر و در وسط قرار گرفته و اشکالی برگ‌مانند مانند انوار خورشید او را دربر گرفته‌اند.

اما این چه پرنده‌ای است؟ در نمادپردازی شرقی، هر پرنده‌ای دارای مفهومی خاص خود است. مطالب ذکر شده در بالا تنها دربردارنده‌ی مفهوم پرنده در معنای کلی است و نه در مفهوم خاص آن.

این پرنده از جهتی نزدیک به تصویر مرغابی^{۱۳} است. در افسانه‌های چینی و ژاپنی، مرغابی‌ها از موضوعات تزئینی رایج و در عین حال مردم‌پسند هستند. از طرفی، مرغابی نارنجی رنگ، مظهر وفاداری است (همان، ۱۰۱). اگر این پرنده، مرغابی فرض شود پس به صورت سنبولی از وفاداری سیاوش بر پدرش در مخالفت با ابراز عشق سودابه است. از جهتی دیگر، این پرنده شبیه به غاز^{۱۴} تصویر شده است. غاز ماده یا نر به صورت گسترده‌ای در اساطیر مذهبی به چشم می‌خورد. این حیوان را بر روی زمین، در آب و آسمان می‌توان مشاهده کرد و بنابراین در فرهنگ باستان، بیان‌کننده‌ی دو جنبه‌ی متضاد روان آدمی یعنی زمینی و آسمانی بوده است؛ اما عادت مهاجرت آن‌ها نیز این پرندگان را به صورت نمادی از جدایی و دوری و دلتنگی برای خانه درآورده است. جنبه‌ی خورشیدی این پرنده در هند معروف است، چرا که خورشید را در هنگام مهاجرت دنبال می‌کند. (همان، ۶۹). بنابر توضیحات فوق، این پرنده نمادی است بر حقانیت سیاوش به عنوان فرزند اهورامزدا و دارای فرکیانی، کسی که دارای وجه آسمانی برجسته است. از طرفی نیز وجود این پرنده، پیشگویی است از حوادث آینده که در طی آن، سیاوش جلای وطن کرده و به غربت می‌رود و در همان‌جا کشته می‌شود.

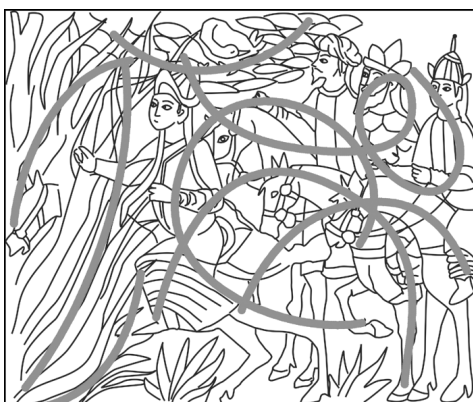
آثار به جای مانده از سبک اینجو که شاید بتوان ایرانی‌ترین مینیاتورهای دوران پس از اسلام نامید، دربردارنده‌ی مضامین باور به داوری ایزدی یا ور و هم‌چنین پای‌بندی به مفاهیم بلند آتش نیز هستند



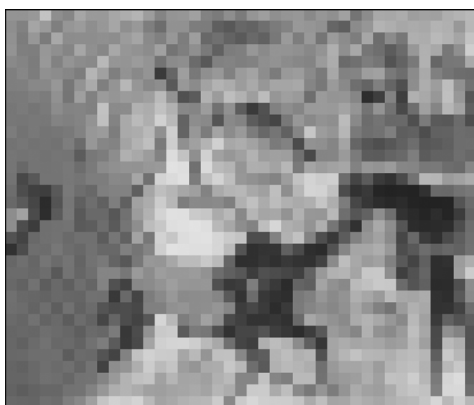
تصویر ۳- نیروهای موجود در اثر.
(ماخذ: نگارندگان)



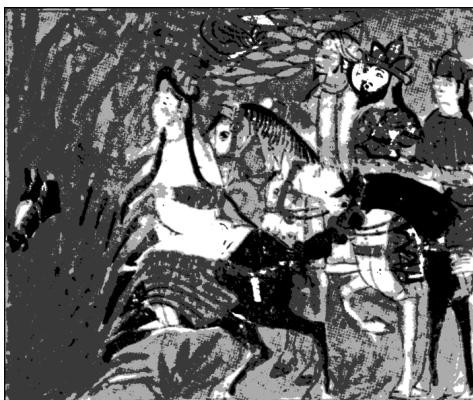
تصویر ۲- تحلیل خطی نگاره.
(ماخذ: نگارندگان)



تصویر ۴- حرکت نیروهای موجود در عناصر نگاره.
(ماخذ: نگارندگان)



تصویر ۵- تحلیل تصویر به صورت جدول رنگی.
(ماخذ: نگارندگان)



تصویر ۶- نمایش ارتفاع رنگ با والرهای خاکستری.
(ماخذ: نگارندگان)

خویش می‌پردازد. ساختار یک اثر، در بردارنده‌ی قسمتی از این هدف است و نگارگر نیز از این اصل، مستثنی نیست.

در اکثر کتب تحلیل تصویر، آن‌جا که بحث در مورد نگارگری ایرانی است، صحبت در مورد محتوا و مفهوم تصویر، بیش‌تر و پربرتر است. در این پژوهش سعی خواهد شد نگاره‌ی گذر سیاوش از آتش را از دیدگاه ساختاری نیز مورد تحلیل قرار داد.

اولین قدم، در تحلیل ساختاری یک اثر، بررسی آن از نظر خطی است (تصویر ۲). همان‌طور که پیش از این گفته شد، تصاویر سبک اینجو، از جمله تصویر فوق، از ارزش خطی ویژه‌ای برخوردارند. طراحی به صورتی زنده و پویا با حرکات آزاد قلم‌مو از ویژگی‌های بارز این تصویر است.

در تصویر ۳، نیروهای موجود در اثر، همگی چشم را به سمت کاراکتر اصلی هدایت می‌کنند و از آن‌جا نیز، به سمت شعله‌های فروزان آتش، یعنی جایی که حادثه در حال وقوع است و به این طریق تأکید دوباره بر آن صورت می‌گیرد.

تصویر ۴، عناصر مختلف موجود در نگاره، هم‌چون مجموعه‌ای هماهنگ، با حرکت‌هایی دورانی و گردش‌های متنوع، اما کاملاً مرتبط با هم، چشم ناظر را بر روی تمام تابلو حرکت داده و گردش چشم را کامل می‌کنند.

همان‌طور که گفته شد، تمام تابلو با رنگ‌های گرم کار شده است. در تصویر ۵، نگاره‌ی فوق، به صورت جدول رنگی به نمایش درآمده است. وجود رنگ‌های سنگین چون قرمز و سیاه در کاراکترهای اصلی، نسبت به زمینه‌ی روشن، موجب تأکید بر شخصیت‌ها و فراهم آوردن زمینه‌های لازم برای جلوه‌گری هرچه بیشتر آن‌ها شده است.

در تصویر ۶، ارتفاع رنگ، به صورت والرهای خاکستری نشان داده شده است. همان‌طور که مشخص است، رنگ‌های تیره و روشن، در عین داشتن کنتراست‌های زیاد، با خاکستری‌های میانه و واسطه به یکدیگر متصل شده‌اند. در مورد پیکره‌ی سیاوش و اسب، این کنتراست به حداکثر خود رسیده که به صورت خصوصیتی برای تأکید بیش از حد، بر موضوع و کاراکتر قابل تحلیل و توجه است.

نتیجه

متعالی خود، مشحون از رازهایی است که کشف آن رازها و بازگشایی آن نمادها، دغدغی هر محقق و متفکری است که در ورای ظاهر در جستجوی جهان سیال ذهن هنرمند است. دنیایی که آدمی را وامی‌دارد تا کوهستان‌های صعب‌اندیشه و راه‌های پریپیچ‌وخم خیال را درنوردد تا اکسیر جاودانگی این هنر را دریابد. تصاویری که به دلیل دارا بودن جاذبه و زیبایی شکلی، بیننده را غرق در جوه رنگ و شکل و تزئین و بافت می‌کند و وی را از تعمق در مفاهیم درونی و باطنی آن باز می‌دارد. هنری که دارای آن‌چنان مفاهیم مرموز، پیچیده و بلندی است که باعث ماندگاری آن در طول تاریخ می‌شود و همواره غبار کهنگی را از چهره‌ی آن می‌زداید. این نوشتار گامی به سوی راهیابی به این معنای عمیق است، باشد که بتوان با بازگشایی رمزگان‌هایی این چنین، قدمی به سوی شناخت هرچه بهتر این تصاویر جاودان برداشت.

از آن‌جا که هنر شرقی از عینیت‌گرایی گریزان است و رو به سوی الوهیت‌گرایی و تصویر عالم مثالی دارد، کشف و بسط بن‌مایه‌های تفکری و اسطوره‌ای جاری در زمان به فهم هرچه بهتر و عمیق‌تر این آثار کمک‌شایان توجهی خواهد کرد و در این جستار، تلاش شد تا با رمزگشایی اعتقاد به باور و، جایگاه آتش و پیگیری این باور در نمادهای زندگی امروزی به شناختی هرچه عمیق‌تر از نوع نگرش ادوار گذشته دست‌یافت و تلاش شد تا با درون‌شناسی این باورها، تجلی آن‌ها را در هنر تصویرسازی، به صورتی عمیق‌تر بازشناخت. اگرچه نمیتوان مدعی بود که تمام نگارگران در طول تاریخ با باور و آشنایی داشته و در هنر خود آن را مدنظر قرار داده‌اند، اما آنچه مسلم است آنکه این آیین به صورت یک سنت نگارگری در برخورد با مضامین و، نور و آتش به روشنی در هنر ادوار کهن باقی مانده است.

نگارگری شرقی و ایرانی - اسلامی به دلیل دارا بودن مضامین

پی‌نوشت‌ها:

۱. Var.
۲. Peter Cath Cart.
۳. Duel / duellum.
۴. مباحله یا آیین طلب لعنت خداوند.
۵. Phoenix.
۶. نام اسب سیاه سیاوش.
۷. Lay out.
۸. Bird.
۹. Duck.
۱۰. Goose, Gander.
۱۱. نگارنده در چگونگی تحلیل ساختاری تصویر، از متد کتاب روش تجزیه و تحلیل آثار نقاشی نوشته مرتضی گودرزی استفاده کرده است.

فهرست منابع:

- آدامووا، ات. و ل.ت. گیوزلیان (۱۳۸۳)، نگاره‌های شاهنامه، ترجمه‌ی زهره فیضی، فرهنگستان هنر، تهران.
- آغاز قانون‌گذاری (۱۳۸۲)، تاریخ حقوق بین‌النهرین باستان، به کوشش حسین بادامچی، طرح نو، تهران.
- اوشیدری، جهانگیر (۱۳۷۸)، دانشنامه مزدیسنا، واژه‌نامه‌ی توضیحی آیین زرتشت، نشر مرکز، تهران.
- آیزنگ، هانس یورکن (۱۳۵۰)، درست و نادرست در روانشناسی، ترجمه‌ی ایرج نیک‌آیین، بی‌جا، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۵)، هنر اسلامی، زبان و بیان، ترجمه‌ی مسعود رجب‌نیا، سروش، تهران.
- دارمستتر، جیمس (۱۳۴۲)، مجموعه قوانین زرتشت یا وندیداد، ترجمه‌ی موسی جوان، بی‌جا: بی‌نا.
- دهخدا، علی‌اکبر (تیر ۱۳۳۹)، لغت‌نامه: حرف س، دانشگاه تهران، تهران.
- دهخدا، علی‌اکبر (فروردین ۱۳۴۵)، لغت‌نامه، حرف و، دانشگاه تهران، تهران.
- رسولی، سیدجواد (۱۳۷۷)، آیین اساطیری و، پیشینه‌ی سوگند در ایران و جهان، سروش، تهران.
- فره‌وشی، بهرام (۱۳۸۱)، فرهنگ زبان پهلوی، دانشگاه تهران [چ ۴]، تهران.
- قلی‌زاده، خسرو (۱۳۸۷)، فرهنگ اساطیر ایرانی، بر پایه متون پهلوی، کتاب پارسه، تهران.
- کامرانی، بهنام و محمدتقی آشوری (۱۳۸۳)، رمز شمایل‌های آتش، هنرنامه، فصلنامه‌ی تخصصی دانشگاه هنر، ش ۲۳، صص ۱۲۱ - ۱۰۸.
- کتاب مقدس، ترجمه‌ی تفسیری (بی‌تا)، بی‌جا: بی‌نا.
- کیخسرو مقدم، باقر (۱۳۸۵)، تحقیق در قوانین حمورابی، رساله‌ی دکتری، دانشکده‌ی حقوق دانشگاه تهران، تهران.
- مسکوپ، شاهرخ (۱۳۸۶)، سوگ سیاوش، در مرگ و رستاخیز، خوارزمی [چ ۷]، تهران.
- مقدم اشرفی، م (۱۳۶۷)، همگامی نقاشی با ادبیات در ایران، از سده‌ی ششم تا یازدهم هجری، ترجمه‌ی رویین پاکباز، نگاه، تهران.
- میک، توفیل جیمز (۱۳۷۶)، قانون‌نامه‌ی حمورابی، ترجمه‌ی کامیار عبدی، سازمان میراث فرهنگی، تهران.
- هال، جیمز (۱۳۸۳)، فرهنگ نگاره‌ای نمادها، در هنر شرق و غرب، ترجمه‌ی رقیه بهزادی، فرهنگ معاصر، تهران.
- هدایت، صادق (۱۳۵۶)، نیرنگستان، جاویدان [چ ۲]، تهران.

Gray, Basil (1961), Persian Painting, United States

Hillen Brand, Robert (2000), Persian Painting from the Mongols to the Qajars, New York

Kuhnel (1938), In a Survey of Persian Art, Oxford University Press

Monneret De Villard, Ugo (nd), The Reationy of Manichaeen Art to Iranian Art, Survey of Persian Art, Vol, III