

بررسی تطبیقی عناصر نمایشی در دو نگاره از میر مصور و سلطان محمد با موضوع نبرد رخس و شیر

سید محمد طاهری قمی*

دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۴/۱۹، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۶/۲/۱۷)

چکیده

از جمله ویژگی‌های مکتب تبریز صفوی، ایجاد فضای نمایشی برخاسته از احساس نگارگر، متأثر از متن اصلی است. از نمونه‌های بارز این امر، تصاویر نقش شده در شاهنامه شاه طهماسبی و نسخ مصور ارزشمند دیگری از شاهنامه در این دوره است. پژوهش حاضر، به طرح پرسش: «ساختار روایت تصویری و به کارگیری عناصر تجسمی در فضا سازی خان اول رستم، در آثار دو هنرمند شاخص مکتب تبریز صفوی، میرمصور و سلطان محمد، دارای چه وجوه اشتراک و افتراقی است؟» پرداخته است. هدف از این جستار، کشف تمهیدات نمایشی در جهت ترجمان حالات توصیف شده در متن به تصویر، در دو نگاره با موضوع «نبرد رخس و شیر»، از میرمصور و سلطان محمد نقاش است. این پژوهش، از نوع نظری بوده و به روش توصیفی-تحلیلی و با رویکرد تطبیقی به گردآوری داده‌ها با استفاده از اسناد و منابع کتابخانه‌ای پرداخته است. نگارنده به مطالعه و بررسی پیشینه‌های مطالعاتی در رابطه با ویژگی‌های بیان نمایشی در نگارگری ایرانی و نیز سیاق هنری سلطان محمد و میرمصور پرداخته است. نتیجه حاصل آنکه میزان بهره‌گیری دو نگارگر از مؤلفه‌های زیباشناختی خاستگاه‌های سبکی پیشین خود به شکلی مشابه صورت پذیرفته است. اما سلطان محمد در بیان عاطفی داستان، رویکردی نمایشی‌تر داشته و میرمصور به توصیفات اصلی متن، وفادارتر بوده است.

واژه‌های کلیدی

شاهنامه فردوسی، میرمصور، سلطان محمد، نمایش، روایت.

مقدمه

شاهنامه دیگری نیز به تدوین آغاز گشت که بنابر دلایلی ناتمام ماند. اما نگاره‌هایی که از آن برجای مانده، شامل شاخصه‌های منحصر به فرد مکاتب نگارگری ترکمانان و تبریز صفوی است. از جمله این نگاره‌ها، اثر منسوب به سلطان محمد نقاش با عنوان «نبرد رخس و شیر»، مربوط به خان اول از هفت خان رستم است. این نگاره، به سبب رنگ‌پردازی بسیار غنی و خیال‌انگیز و طبیعت‌پردازی خارق‌العاده و نیز به تصویر کشیدن رستم در حال خواب و مبارزه رخس و شیر و ترکیب‌بندی و فضا سازی نمایشی پویا، اثری در خور ستایش و اعتناست. از سویی دیگر، نگاره‌ای با همین عنوان و متعلق به میرمصور، از هنرمندان شاخص مکتب تبریز دؤم، و مربوط به شاهنامه شاه طهماسبی در پیش روی مخاطب قرار می‌گیرد، که از بسیاری جهات با اثر سلطان محمد متفاوت بوده و در عین حال وجوه تشابه و نقاط اشتراک فراوانی نیز با آن دارد. پژوهش حاضر، با مقایسه تطبیقی این دو نگاره سعی دارد به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

۱. ساختار روایت تصویری و به کارگیری عناصر تجسمی در فضا سازی خان اول رستم، در آثار دو هنرمند شاخص مکتب تبریز صفوی، میرمصور و سلطان محمد، دارای چه وجوه اشتراک و افتراقی است؟
 ۲. خاستگاه و پیشینه زیباشناسانه سبکی هر یک از این دو نگارگر، تا چه میزان بر شیوه روایت تصویری آنان از یک موضوع یکسان تأثیرگذار بوده است؟
- روش تحقیق حاضر توصیفی-تحلیلی همراه با رویکرد تطبیقی بوده و داده‌ها با استفاده از اسناد و منابع کتابخانه‌ای، گردآوری شده است.

شیوه روایی فردوسی در سرودن شاهنامه و شکل‌گیری داستان‌های آن، شیوه‌ای سراسر هیجان و برانگیزاننده احساساتی چون میهن پرستی، کرنش و بندگی در پیشگاه یزدان، عواطف انسانی، شور و عشق جوانی، اخلاق پهلوانی، ستایش خیر و نیکی و نیز قیام علیه شر و پلیدی است. در این میان، عنصر روایت به شکل نمایشی، یکی از شاخصه‌های مهم بیان شاعر است؛ به نحوی که هر گونه بازنمایی تصویری ابیات شاهنامه، ناگزیر هنرمند را به سمت سوایی از آفرینش یک فضای نمایشی رهنمون می‌سازد. ابیات شاهنامه طبعاً سالیان متمادی، یکی از سرچشمه‌های داستانی مجالس نقالی و نمایش‌های مردمی بوده‌اند. این عرصه نمایش محور، حتی در دل هنرهای تجسمی و نگاره‌های روایت‌گر حوادث و جریان‌ات واقع در فصل‌های شاهنامه، رسوخ نموده و به معنایی هر نگاره، گویی صحنه‌ای نمایشگونه را در این بیان روایی شکل می‌دهد. شاید یکی از جذاب‌ترین و خیال‌انگیزترین و آموزنده‌ترین پرده‌های مختلف داستانی شاهنامه، داستان هفت خان رستم در راه رسیدن به البرزکوه باشد، که به نوعی سیر منازل آفاقی و انفسی جهان پهلوان را به عرصه روایت می‌کشاند. از دیگر سو، دوران رشد و بالندگی هنرهای تصویری و نگارگری ایران پس از اسلام، در مکتب تبریز صفوی و بر مبنای دستاوردهای گران سنگ مکاتب نگارگری ترکمانان و هرات و شیراز، تجلی یافته است. از شاهکارهای مشهور این دوران، می‌توان به شاهنامه‌هایی اشاره نمود که عموماً به سفارش شاهان و در کارگاه سلطنتی دربار صفوی به نگارش و تدوین و تصویر درآمده‌اند. نمونه شاخص نسخه‌های یاد شده، شاهنامه سترگ شاه طهماسبی است. در کنار این اثر ارزشمند،

پیشینه پژوهش

مطلق (۱۳۷۰) در مقاله «عناصر درام در برخی از داستان‌های شاهنامه»، علاوه بر رویکردی مشابه، با ذکر فرازهایی از شاهنامه، عناصر دراماتیک نمایش را به صورت عینی در متن این اثر نشان داده است. هانری ماسه (۱۳۷۵)، در کتاب «فردوسی و حماسه ملی»، به ذکر وجوه حماسی شاهنامه پرداخته و ابعاد روایی آن را در شکل نمایشی و عاطفی و حماسی باز نموده است. محمدرضا نصر اصفهانی، سید مرتضی هاشمی و داوود حاتمی (۱۳۸۸)، در مقاله «واکاوی جنبه‌های دراماتیک داستان رستم و سهراب شاهنامه بر پایه درام‌شناسی ارسطو»، میزان اثربخشی روایت آن داستان را با تطبیق بر اصول درام ذکر شده در بوئیقای ارسطو بر آثار فیلمسازان معاصر مورد ارزیابی قرار داده است. پژوهش حاضر، ضمن بهره‌مندی از دستاوردهای منابع یاد شده و دیگر مقالات و کتب در زمینه تاریخ نگارگری ایران، با رویکردی تطبیقی و میان رشته‌ای، سعی در درهم تیدن وجوه نمایشی متن ادبی شاهنامه، درام و ساختار روایت تصویری، مبتنی بر شاخصه‌های سبکی دو

حسین عصمتی و محمدعلی رجبی (۱۳۹۰) در مقاله «بررسی تطبیقی عناصر بصری نگاره‌های حماسی و عرفانی» با بررسی عناصر نمادین تجسمی و ترکیب‌بندی تعدادی از نگاره‌های حماسی و عرفانی، میزان و چگونگی بهره‌گیری از عناصر بصری را در راستای ایجاد حال و هوای حماسی در نگارگری ایرانی آزموده و نقش این عناصر را به اثبات رسانیده‌اند. پروین شاه پسند حسین آبادی (۱۳۸۸) در مقاله «نبردهای تن به تن رستم در نسخه خطی شاهنامه رشیدا محفوظ در کتابخانه کاخ گلستان»، با برشماری شاخصه‌های زیباشناختی شاهنامه مذکور در روایت تصویری صحنه‌های نبرد تن به تن رستم، بر کیفیت به کارگیری عناصر تصویری در روایت داستان‌های مذکور تأکید ورزیده است. اسماعیل حاکمی والا و مصطفی رئیسی بهان (۱۳۸۴) در مقاله «نگاهی به جلوه‌های دراماتیک در شاهنامه فردوسی و خمسه نظامی» ضمن معرفی عناصر درام در ادبیات، به تطبیق آنها در ساختار روایی متن شاهنامه و خمسه نظامی پرداخته‌اند. همچنین جلال خالقی

مختلف شامل اساطیر، رویدادهای تاریخی و افسانه‌ها است که به سبب کوشش فردوسی به شکلی منسجم و هماهنگ درآمده و در قالب نظم موزون و حماسی و مبتنی بر روح ملی و میهنی شاعر، که برخاسته از تأثیرپذیری فردوسی از نهضت ملی شعوبیه^۱ است، در شکل کنونی گردآوری شده است. بر اساس محتوای شاهنامه، می‌توان آن را به سه بخش: اساطیری، پهلوانی و تاریخی تقسیم‌بندی نمود. صرف نظر از منابعی همچون خدای نامه^۲ و شاهنامه ابومنصوری^۳، که به تعبیری مورد استفاده فردوسی قرار گرفته‌اند، تنوع انواع ادبی و همچنین مضامین داستانی به‌کاررفته در این اثر، به بستری مناسب برای شکل‌گیری و بالندگی روایت، در شکل نمایشی، بدل گشته است. حضور اسطوره‌ها، موجودات خیالی، تمثیل‌ها، شعر غنایی، اخبار تاریخی، آیین خسروان، داستان‌های عاشقانه، قصه‌پردازی و داستان‌سرایی حماسی در پرتو روح پهلوانی، که در جای جای شاهنامه رخ نموده و با یکدیگر گره خورده‌اند، از نمونه‌های چنین تنوعی در عرصه روایتگری فردوسی هستند (خالقی مطلق، ۱۳۷۰، ۵۳). توجه دقیق به نیات قهرمانان و شخصیت‌ها، به عنوان وجه معرّف ساختار شخصیتی آنان، و نیز شیوه مواجهه با موانع و مشکلات پیش رو و چگونگی چاره‌جویی آنان، به همراه توصیف‌های ظریف و دقیق از ویژگی‌های جسمانی و ارتباط‌دهی آن با حالات روحی و عواطف شخصیت‌ها، از جمله شاخصه‌های شیوه روایی فردوسی در سرایش شاهنامه‌اند. «فردوسی می‌خواهد هر آنچه را که وصف می‌کند، به نحوی نشان دهد، به نمایش گذارد، تصویر کند و به حوزه محسوسات به ویژه عینیت بکشد. علت توجه و حساسیت خارق‌العاده او نسبت به رنگ، نور و سایه روشن نیز همین است» (ضابطی جهرمی، ۱۳۷۸، ۸).

هانری ماسه، شاهنامه را از نظریات آتشین عشق و یا سخنان ژرف و اندوه‌بار یک پهلوان به هنگام مرگ خود، با پایان سمفونی بتهوون و یا یک درام از واگنر مقایسه می‌کند (ماسه، ۱۳۷۵، ۱۱۲-۱۱۱). بهره‌گیری فردوسی از روایت نمایشی در سرایش شاهنامه، شامل دو وجه ادبی و تصویری است؛ که البته این دو وجه با یکدیگر ارتباطی نزدیک داشته و لازم و ملزوم یکدیگر به شمار می‌آیند. وجه اول، ناظر بر صورت‌بندی ساختاری شاهنامه به عناصر سنتی نمایش، از جمله پیش درآمد^۴، ساخت، درگیری و زبان نمایش است. در وجه دوم، تکیه اصلی بر بیان توصیفی شاعر در به تصویر کشیدن ویژگی‌های تجسمی همچون طبیعت، اشخاص، موجودات، بناها و حالات و سکنات شخصیت‌ها قرار دارد.

۴. روایت خان اول رستم

یکی از بخش‌های خیال‌انگیز و در عین حال حماسی شاهنامه فردوسی، داستان هفت خان رستم است. روایتی از هفت منزلگاهی که رستم به قصد آزادسازی کیکاووس از بند دیوان مازندران در البرز کوه باید طی کند، تا در نهایت پس از نبرد و پیروزی بر آنان، شاه در بند را نجات بخشیده و بر مسند پادشاهی ایران زمین بازگرداند.

مکتب ترکمانان و تبریز صفوی، که در آثار سلطان محمد و میر مصور متجلی شده‌اند، داشته و با مطالعه موردی بر روی دو نگاره با موضوع مشابه از دو نگارگر یاد شده، ارزش‌های نمایشی را در القای روایت داستانی مورد بررسی و ارزیابی قرار خواهد داد.

۱. جنبه‌های نمایشی در هنرها

ارسطو در مشهورترین اثر ادبی خود، بوطیقا^۱، به تشریح چارچوب‌های نظری نمایش^۲ و تعریفی گسترده از آن پرداخت. مهم‌ترین خصلتی که وی به عنوان بنیاد تعریف از آن یاد می‌کند، «کنش تقلیدی»^۳ است، که به نوعی ناظر بر تقلید و بازسازی رویدادهایی است که در جهان واقعی یا خیالی رخ داده‌اند. البته این تقلید باید به صورت نظام‌مند بوده و اصولی را با خود همراه داشته باشد. از جمله آنکه باید دارای ابتدا، میانه و پایان بوده و نیز دارای وحدت سه‌گانه زمان، مکان و رویداد باشد (زرین کوب، ۱۳۹۳، ۲۸). نکته قابل تأمل آن است که نمایش در شکل سنتی و پایدار خود، لاجرم بایستی به شکل تأثیر اجرا گردد.

اما واژه «نمایشی»^۴ دارای صفاتی است که به نوعی مفهوم و کارکرد آن را از دایره تعریف چارچوب مدار نمایش فراتر برده و به اعمالی نمایشی که بار عاطفی را نیز القا می‌کنند، اطلاق می‌شود. «از این رو، نمایش ایمایی (پانتومیم)، سیرک، تئاتر خیابانی، اپرا، واریته، کاباره، تئاتر بالبداهه و هنرهای نمایشی، همه در محدوده هنرهای دراماتیک قرار می‌گیرند ولی برخی از عناصر مشخص تعریف‌های ویژه درام را در خود ندارند» (اسلین، ۱۳۸۷، ۱۲۰). در این مورد، ویژگی بنیادینی که بر نمایشی بودن یک امر واقع دلالت می‌کند، روایتگری^۵ یا داستان‌پردازی^۶ است. از این نقطه نظر، می‌توان عنوان «نمایشی» را به غیر از هنر تأثیر، به هنرهای دیگری چون هنرهای تجسمی نیز نسبت داد. عناصر تجسمی نیز می‌توانند در انتظامی روایتگرانه، به توصیفی نمایشی از رویداد یا شخصیت‌ها بپردازند. «رنگ‌ها، شکل‌سازان و داستان‌پردازان زبردستی هستند و به تنهایی و هم در ترکیب با یکدیگر نمایشگر و راهبرانی به کنه وجود و اسرار درون داستان و شخصیت‌ها و موقعیت‌ها» (رفیعا، ۱۳۸۴، ۱۶). در این میان، نوع طراحی و ساخت و پرداخت حالات و سکنات شخصیت‌های مرتبط با نگاره‌هایی که به قصد بازنمایی تصویری یک روایت و یا داستان نقاشی شده‌اند، به نحوی شایسته می‌تواند در القای روایت مد نظر مؤلف، مؤثر واقع شود. حالات مربوط به عواطف منعکس شده در چهره‌ها^۷ و نیز حالت‌پذیری پیکره‌ها در ساختار ترکیب‌بندی^۸ نگاره، علاوه بر فرم‌بخشیدن به فضای بصری، بر میزان تأثیرگذاری و قابلیت ادراک نمایشی خاستگاه مفهومی و محتوایی آن بر مخاطب، نقشی بسزا ایفا می‌نماید.

۳. ساختار روایی-نمایشی شاهنامه فردوسی

شاهنامه، در واقع مجموعه‌ای از داستان‌ها و روایت‌های

ادامه می‌دهد (فردوسی، ۱۳۸۶، ۱۸۶).

چنانکه از متن داستان برمی‌آید، وصف فردوسی از موقعیت زمانی و مکانی و تمثیل‌ها و استعاره‌هایی که در بیان حالات و حرکات شخصیت‌ها ذکر می‌کند، چنان دقیق است که ایجاد تصویرگری ذهنی از داستان مذکور، برای خواننده، به نظر امری دشوار نمی‌آید. او حتی به منظور افزایش بارنمایشی داستان، به در نظرگیری خودگفتار^{۱۳} از شیرو همچنین گفتگوی^{۱۴} رستم با رخس روی می‌آورد. از مجموع حوادث و اتفاقات رخ داده در خان اول، صحنه اوج داستان، که شامل نبرد رخس و شیراست، مورد توجه و تأمل این پژوهش قرار دارد. آنجا که رخس با دلیری، شیر را از پای درمی‌آورد.

تحلیل تطبیقی دو نگاره با موضوع «نبرد رخس و شیر» از میرمصور و سلطان محمد

نگاره‌های مورد مطالعه، هر دو دارای موضوع یکسان و مرتبط با صحنه نبرد رخس و شیر در خان اول رستم هستند. نگاره منتسب به میرمصور (تصویر ۱)، متعلق به شاهنامه شاه طهماسبی است، که در حدود سال ۹۳۱ ه. ق در تبریز نقاشی شده است (سودآور، ۱۳۸۰، ۱۶۷). همچنین نگاره منتسب به سلطان محمد (تصویر ۲)، مربوط به نسخه‌ای ناتمام از شاهنامه است، که در حدود سال ۹۲۵ ه. ق به تصویر کشیده شده است (پاکباز، ۱۳۸۸، ۱۰۳). با توجه به ویژگی‌های زیباشناختی دو نگاره، به تحلیل تطبیقی در رابطه با تمهیدات نمایشی در آنها پرداخته خواهد شد.

این هفت منزلگاه، از نقطه نظر اساطیری، نماد نبرد پاکی با پلیدی و روح ایزدی با اهریمن است و سلسله مراتب را از خان اول تا به خان هفتم از سادگی به پیچیدگی و دشواری طرح نموده و به رستم جوان و ناکارآمده، که به دستور پدرش زال، راهی این مسیر پرخطر شده است، فرصتی برای کسب تجربه در نبرد و کارزار و نیز شستشوی روح از ناپاکی‌ها و ناراستی‌ها می‌بخشد. روایت خان اول، به شکل نقل به مضمون و خلاصه چنین است:

رستم به قصد ماندن از ان پدر خداحافظی کرده و روانه می‌شود. پس از دو شبانه‌روز طی مسیر، رخس خسته شده و یارای ادامه راه را ندارد. از این روی، رستم در دشت و مرغزاری رحل اقامت افکنده و پس از شکار یک گورخر و فراهم آوردن خوراکی از آن، در کنار نیستانی در همان حوالی بستر استراحت فراهم نموده و لگام از دهان رخس برمی‌دارد تا او نیز به چرا و استراحت بپردازد. غافل از آنکه در نزدیکی آن محل، شیری زندگی می‌کند. رستم به خواب فرو می‌رود؛ شیر از پشت نیزارها رستم را می‌نگرد و تصمیم می‌گیرد برای دسترسی و شکار آسان تر پهلوان، ابتدا رخس را از پای درآورد. از همین روی، به سوی رخس حمله می‌برد و رخس که متوجه حمله شیر می‌شود، برآشفته شده و همچون آتش جوشان جهیده و با دو دست بر سر شیر کوبیده و سپس با دندان‌هایش پشت شیر را می‌درد. سرانجام پس از کش و قوس و نبردی سخت، رخس، شیر را بر زمین کوفته و از پای درمی‌آورد. رستم، پس از آن سر از خواب برآورده و متوجه ماجرا می‌شود و در عین حیرت از دلیری اسب، او را نواخته و صبح روز بعد سوار بر اسب در سپیده دمان به راه خویش



تصویر ۲- رستم خفته و نبرد رخس و شیر، منسوب به سلطان محمد، متعلق به شاهنامه‌ای ناتمام، حدود ۹۲۵ ه. ق. ماخذ: (پاکباز، ۱۳۸۸، ۱۰۳)



تصویر ۱- کشته شدن شیر توسط رخس، منسوب به میرمصور، حدود ۹۳۱ ه. ق، تبریز، شاهنامه شاه طهماسبی. ماخذ: (سودآور، ۱۳۸۰، ۱۶۸)

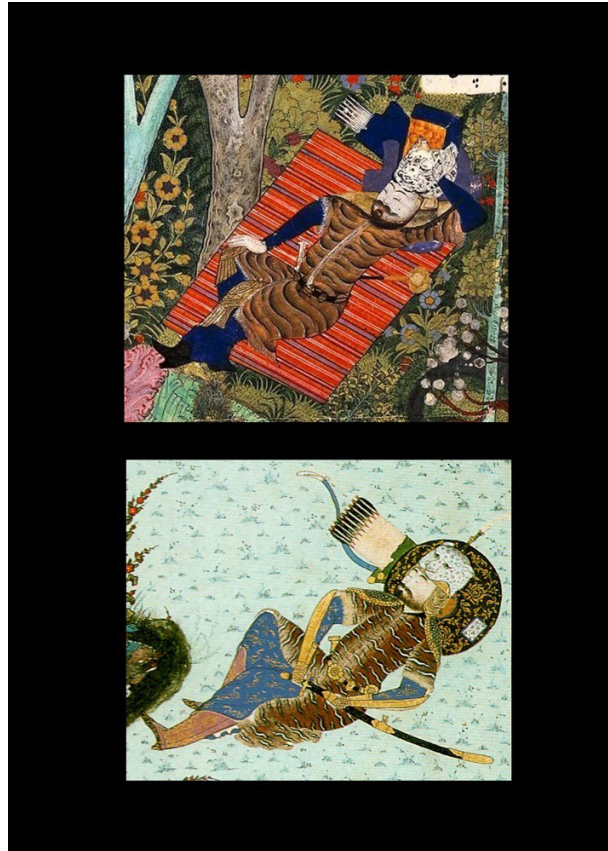
مختلف پیکره در دو اثر، نکات ذیل را می‌توان به عنوان نتایج حاصل از تحلیل حالات و اطوار نمایشی پیکره‌ها برشمرد:

۱. حالت چهره: در رابطه با حالت و وضع چهره رستم، نکته قابل ذکر آن است که در نگاره اثر میرمصوّر، با توجه به قرارگیری ابروان به صورت هلالی و با قوس رو به بالا و همچنین چشمان کاملاً بسته به شکل خط، می‌توان خوابی عمیق و حاکی از رضایت از چهره رستم مشاهده نمود. این حالت، کمابیش در نگاره اثر سلطان محمد نیز وجود دارد. با این تفاوت که سر ابروان به سمت پایین تمایل داشته و از سوی گوشه‌های چشمان از انتها به سمت بالا تمایل دارد؛ که این امر می‌تواند حاکی از حس شادابی و شوخ‌طبعی خاص ویژه آثار سلطان محمد باشد. در فرض دوم، دلیل این شیوه از چهره‌پردازی ممکن است تأثیرپذیری از زیبایی‌شناسی خاص مکتب ترکمانی و توجه به پیکره‌های ویژه اقوام ترکمن، مدنظر قرار گیرد. در رابطه با قسمت پایین صورت و شکل و شمایل ریش و سبیل رستم نیز، شیوه سلطان محمد نسبت به میرمصوّر، قدری پویاتر و پریچ و تاب‌تر به نظر می‌رسد. در مجموع می‌توان اذعان نمود که در عین تلاشی مشابه از دو نگارگر در بازنمایی حالت آرامش در خواب رستم، در نگاره مربوط به میرمصوّر آرامش و سکون حاکم بوده و در اثر سلطان محمد، پویایی، شوخ‌طبعی و طراوت بیشتری به چشم می‌خورد (تصویر ۴).

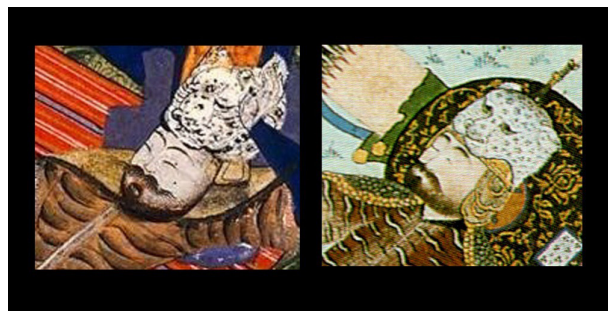
۲. حالت بدن: با توجه به حالات کلی بدن رستم در دو نگاره، نکاتی چند قابل برشماری هستند. از جمله آنکه در نگاره میرمصوّر، دست‌ها به صورت قرینه رو به پایین بوده و دسته و قبضه شمشیر را برگرفته‌اند. این حالت، به نوعی نمایشی از حس آماده باش رستم را در عین خفتن و استراحت القاء می‌کند. حالت رسمی و خشکی که به نوعی حاکی از احتیاط پهلوان در مواجهه با خطرات احتمالی منزلگاه‌هایی است که در مسیر پرماجرایی مازندران در پیش رو خواهد داشت. همچنین تأکید ویژه نقاش بر شمشیر، به نحوی که آن را بر روی بدن و در نقطه دسترسی آسان قرار داده، بر این موضوع تأکید می‌کند. اما در آن سو، در نگاره مربوط به سلطان محمد، در درجه اول، بدن با ساختاری مدورتر و با پیچ و خم بیشتری نقش شده است. حالت دست‌ها نیز متفاوت است؛ بدین صورت که دست بر روی سر قرار داشته و دستی دیگر بر زانو تکیه زده است. گویی نقاش قصد داشته نمایشی از یک چرت دلپذیر عصرگاهی را به تصویر بکشد. به علاوه، بر خلاف نگاره میرمصوّر، در اینجا سلاح رستم در نقطه دسترسی او نبوده و از شمشیر نیز خبری نیست. گرز رستم نیز در زیر بدن او ترسیم شده و تیردان هم به مانند اثر میرمصوّر در زیر سر و به عنوان تکیه گاه سر او قرار گرفته است. حالت پاها نیز در شکلی مشابه، به صورت یک پای جمع شده و پای دیگر که بر روی زمین دراز شده، به تصویر کشیده شده است. در مجموع به نظر می‌رسد در رابطه با حالت قرارگیری پیکره رستم، سلطان محمد، قصد القای حالتی از خواب آسوده‌تر و سرخوشانه‌تر داشته و در قیاس با آن، میرمصوّر، رستم را در عین استراحت به نوعی آماده رویارویی با خطر، به تصویر کشیده است.

الف) شخصیت‌پردازی رستم

با توجه به آنچه در متن شعر مربوط به خان اول خوانده می‌شود، بخشی از داستان که توسط دو نگارگر به تصویر کشیده شده، حالت رستم در حال خواب شیرین پس از شکار گورخر است. با توجه به مسیر طولانی و پریچ و خمی که رستم جوان در راه رسیدن به البرزکوه پشت سر گذاشته، نیاز به صرف غذا و آسودن تن در مقتضای داستان به چشم می‌خورد. لذا آنچه نگارگر، در به تصویر کشیدن رستم، می‌بایستی به ملاحظه درآورد، آسودگی رستم و حالت خوش استراحت پس از شکار گورخر، و از سوی غفلت وی از خطری است که در این منزلگاه در کمین او نشسته و بی‌خبری وی از نبرد جدی و خونین میان اسب وفادارش و شیر مهاجم از کمین برخاسته است. تصویر ۳، شامل یک مقایسه تطبیقی میان پیکره رستم در حال خواب، میان دو نگاره است. با بررسی بخش‌های



تصویر ۳- مقایسه پیکره رستم در اثر سلطان محمد (بالا) و اثر میرمصوّر (پایین).



تصویر ۴- مقایسه حالات چهره در اثر میرمصوّر (راست) و سلطان محمد (چپ).

ب) حالات و حرکات رخس

به منظور آشنایی بهتر با توصیف نمایشی فردوسی از کنش و حالت رخس در لحظه نبرد با شیر، بخشی از سروده شاعر را برمی خوانیم:

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
همی زد بران خاک تا پاره کرد
ددی را بران چاره بیچاره کرد

بر اساس بیان فردوسی، رخس در لحظه مواجهه با حمله ناگهانی شیر، چون آتش برافروخته شده و به منظور فائق آمدن بر شیر دژنده، تدبیری به کار بسته و همزمان با دو دست خود بر سر شیر کوفته و پشت شیر را نیز با دندان هایش می‌درد و بدین سان، شیر را بیچاره کرده و بر خاک می‌افکند.

با توجه به چنین صحنه‌پردازی نمایشی و بیان حالات رخس، می‌توان به دو نگاره مزبور رجوع نموده و چگونگی تمهیدات تجسمی دو نقاش را در به تصویر کشیدن آن بررسی نمود. با نگاهی بر نگاره اثر میرمصور، شیوه نبرد رخس، که در متن شعر نیز ذکر شده، به خوبی بازنمایانده شده و دو دست فراز آمده رخس، که بر سر شیر کوفته شده، و نیز زخمی که از دندان او بر پشت شیر نشسته، به تمامی با متن انطباق دارد (تصویر ۵).

همین بازنمایی دقیق را در نگاره متعلق به سلطان محمد نیز مشاهده می‌کنیم. با این تفاوت که درگیری میان رخس و شیر در این نگاره، هیجان انگیزتر و همراه با تعلیق بیشتری است (تصویر ۶). در اینجا، برخلاف اثر میرمصور، رخس حالتی کاملاً مسلط بر شیر نداشته بلکه یکی از دستانش در دهان شیر قرار داشته و پنجه شیر نیز بر سینه او زخم انداخته است. حس نبردی پویا و پرتحرک که نقش غالب و مغلوب را از همان ابتدا مشخص نکرده و به نوعی بیننده را در جریان کشاکش این نبرد سخت و خونین قرار می‌دهد. حالت چهره اسب و حس برافروختگی او در نگاره میرمصور در قالب گشادگی حدقه چشمانش بروز یافته، در حالی که در اثر سلطان محمد، چشمان اسب در حالتی آرام‌تر و با رنگ روشن تصویر شده؛ اما شیوه پرداخت موهای یال و باز شدن بیش از حد دهان و فک او، حاکی از تلاش نگارگر در ایجاد حس خشم و برافروختگی در صحنه جنگ با شیر است. البته در این میان، استفاده سلطان محمد از رنگ‌های متباین‌تر و گرم‌تر، در القای احساسی پویا و نیز به منظور

ایجاد حرکت بصری، با حرکت روایی مورد نظر شاعر هماهنگی برقرار نموده است.

ج) حالات و حرکات شیر

بر اساس ابیات خوانده شده در بند پیشین، شیر در نهایت پس از نبردی سخت و درگیرانه از سوی رخس از پای درمی‌آید. ایجاد حس غافلگیری در شیر، بر اثر دفاع رخس از پهلوان و همچنین در هم پیچیدن حالت بدنش در نتیجه شیوه مبارزه رخس، به شکلی دقیق در هر دو نگاره به نمایش درآمده است. زاویه سر شیر در جهت چرخش به زیر قرار گرفته و حالت دم به شکل و شمایل یکسان به حالت قوسی شکل درآمده است. در هر دو نگاره، دهان شیر باز شده، با این تفاوت که در نگاره سلطان محمد، دهان به قصد به دندان گرفتن دست اسب باز شده، اما در نگاره میرمصور، دهان باز شیر حاکی از نعره‌ای است که در حال مبارزه می‌کشد. وضع پاهای عقب نیز تقریباً در هر دو نگاره مشابه است. با این تفاوت که در نگاره میرمصور، میزان بازشدگی پاها از یکدیگر بیشتر است. این امر با توجه به حالت کلی دیگر اجزای بدن، ناشی از حالت انفعالی و سرکوب شده آن توسط رخس است، که گویی به زودی پیکرش به تمامی نقش زمین خواهد شد. در حالی که در نگاره مربوط به سلطان محمد، درگیری پایایی همچنان ادامه دارد؛ و در لحظه‌ای خاص که نگاره به تصویر درآمده، نمی‌توان به طور حتم از پیروزی رخس سخن گفت. همانگونه که پیش‌تر نیز ذکر شد، این حس «تعلیق» برخاسته از نگاره سلطان محمد، نوعی مشوق مخاطب به حدس زدن باقی داستان و یا خواندن متن شعر برای دریافتن عاقبت این مبارزه بوده و یادآور یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های کلاسیک نمایش است؛ علاوه بر آن، از جهت بصری نیز موجب هیجان بیشتری در بطن نگاره می‌گردد. به ویژه آنکه فضای کلی اثر، به جهت ترکیب بندی پویا و القای احساس تحرک بصری در ادراک معنای روایی داستان، به خواننده یاری می‌رساند.

د) فضا سازی نمایشی صحنه

از جمله اصول حاکم بر نمایش کلاسیک، ایجاد تمهیدات مرتبط با صحنه است؛ به صورتی که فضای کنش نقش‌آفرینان با روایت داستان و حالات و حرکات و گفتگوها هم‌خوان و هم‌داستان باشد. این اصل از مجموعه اصول سه‌گانه «وحدت زمان، مکان و رویداد» نشأت گرفته و بر اهمیت زیاد مکان وقوع رویداد تأکید دارد. در آثار

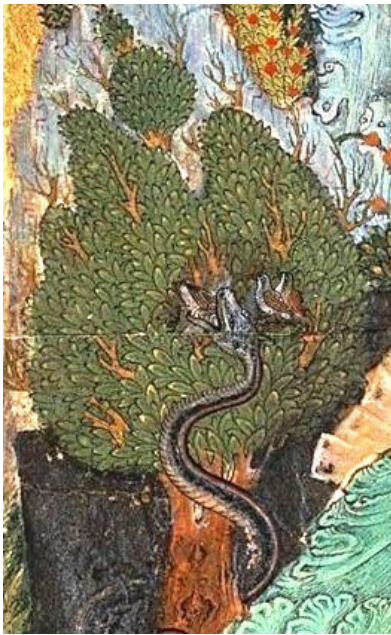


تصویر ۶- بخشی از نگاره نبرد رخس و شیر، اثر سلطان محمد.



تصویر ۵- بخشی از نگاره نبرد رخس و شیر، اثر میرمصور.

از رنگ‌های گرم و سرد، به ویژه در نظرگیری رنگ قرمز اُخرایی برای رنگ آمیزی بدن رخس در مقابل فضای رنگی سبز و آبی حاکم بر نگاره، هوشمندی نقاش را در متمرکز ساختن توجه بیننده بر صحنه اصلی مرتبط با موضوع اثر، جلب می‌نماید. از سویی، رنگ‌های به کار رفته در زیرانداز رستم نیز، اشاره‌ای غیرمستقیم بر همان سرخوشی و طراوت غافلانه رستم در یک چرت عصرگاهی دارد، که حاکی از نوعی بی‌خبری از نبرد سخت رخس در بخشی دیگر از فضا است. نکته ظریف دیگر در این نگاره، به تصویر کشیدن ماری پیچیده بر تنه درختی در سمت چپ نگاره است، که به لانه یک پرنده حمله نموده و قصد شکار جوجه‌های او را دارد. از آنجا که در متن شعر، چنین صحنه‌ای از سوی فردوسی ذکر نشده است، بنابراین به تصویر کشیدن آن را می‌توان به نوعی تمهید نمایشی از فضای رعب انگیز حاکم بر موضوع خطرناکی به شمار آورد که رستم برای استراحت انتخاب نموده و در نهایت به صحنه جنگ رخس و شیر تبدیل شده است (تصویر ۷). این گونه اشارات نمادین و خلاقانه، در نگاهی کلی در آثار سلطان محمد به شکل یک ویژگی همیشگی و منحصر به فرد به شمار می‌رود.



تصویر ۷- بخشی از نگاره نبرد رخس و شیر، اثر سلطان محمد.

تجسّمی روایی نیز این اصول به شکل مقطعی ثابت از زمان، حاکم است؛ و از آنجا که مخاطب با خط سیر زمانی^{۱۵} سرو کار ندارد، دو اصل دیگر، شامل مکان و رویداد، نقشی پررنگ‌تر ایفاء می‌نمایند. حال بر اساس موارد ذکر شده، به تمهیدات مکانی و فضا سازی نمایش مربوط به دو نگاره پرداخته می‌شود. بر اساس آنچه در متن شعر آمده و به منظور معرّفی مکان وقوع رویداد، سه بیت مربوط به خان اول، ما را در درک فضای یادشده یاری می‌رساند:

لگام از سر رخس برداشت خوار
چرا دید و بگذاشت در مرغزار
بَر نیستان بستر خواب ساخت
در بیم را جای ایمن شناخت
در آن نیستان موضع شیر بود
که پیلی نیارست ازونی درود

در ابیات یادشده، فردوسی محل وقوع داستان را مرغزاری معرّفی می‌کند که در آن، رستم به منظور استراحت، لگام از رخس برداشته و خود نیز در کنار نیزاری در همان مرغزار بستر خواب فراهم می‌نماید. غافل از آنکه در نزدیکی نیستان مذکور، محل زندگی شیر است. در نگاره مربوط به میر مصور، مرغزار یادشده با تک درختی در مرکز تصویر و زمینی پوشیده از چمن‌های کوتاه به همراه نهر آبی در کنار آن، که سرانجام به نیستان می‌ریزد، به تصویر کشیده شده و قسمت پایین کادر، که محل اصلی نبرد رخس و شیر است، به صورت نیستان در کنار گل‌ها و گیاهانی که در آن روییده، در نظر گرفته شده است. فضای رنگی حاکم بر نگاره شامل رنگ‌های طلایی، آبی روشن، قهوه‌ای و سبز و فام‌های مشابه آنهاست و در مجموع، یک ترکیب بندی با تباين رنگی ملایم را به تصویر می‌کشد. در نقطه مقابل، در اثر سلطان محمد، فضای یادشده، به بیشه‌ای سرسبز، آکنده از درختان پیچان و گیاهان رنگارنگ و متنوع به همراه صخره‌های رنگی و آسمان طلایی‌رنگ و ابرهای پیچان فیروزه‌ای رنگ تبدیل شده و در بدین سبب، نقاش، پای از محدوده توصیفات شاعر فراتر نهاده و در جهت تکمیل روایت دراماتیک داستان، دست به ابداع و نوآوری زده است. فضا سازی نگاره مذکور، به نیکی یادآور سنت‌های طبیعت-نگاری مکتب ترکمانان بوده و در اینجا، سلطان محمد از پیشینه هنری خویش در این مکتب یاری جسته است. چیدمانی متنوع

جدول ۱- مقایسه تطبیقی عناصر نمایشی دو نگاره.

عناصر نمایشی	نگاره میر مصور	نگاره سلطان محمد
حالت چهره رستم		
	آرامش و سکون حاکم است.	پویایی، شوخ طبعی و طراوت بیشتری به چشم می‌خورد.

ادامه جدول ۱.

نگاره سلطان محمد	نگاره میر مصور	عناصر نمایشی
 <p>حالتی از خواب آسوده‌تر و سرخوشانه‌تر را دارا است.</p>	 <p>در عین استراحت به نوعی آماده رویارویی با خطر است.</p>	حالت بدن رستم
 <p>حس نبردی پویا و پرتحرک که نقش غالب و مغلوب را از همان ابتدا مشخص نبوده و صحنه در حالت تعلیق کنشی قرار دارد.</p>	 <p>انطباق کامل تصویر با توصیفات شاعر و القای نقش پیروز مبارزه بر رخس مشاهده می‌شود.</p>	حالات و حرکات رخس
<p>درگیری پایاپای شیر همچنان ادامه دارد و هنوز مغلوب میدان نیست.</p>	<p>حالت انفعالی و سرکوب شده شیر در مقابل رخس مشاهده می‌شود.</p>	حالات و حرکات شیر
 <p>فضاسازی پویا و بیان‌گر، همراه با ترکیبی پیچان از عناصر و رنگ‌های متباین است.</p>	 <p>فضاسازی آرام، همراه با ترکیب عناصر و رنگ‌های ملایم و کم‌تباين است.</p>	فضاسازی نمایشی صحنه

نتیجه

و سلطان محمد، تا سرحد امکان با در نظر گرفتن وفاداری به توصیفات شاعر صورت گرفته و در این راستا، هر دو نگارگر کوشیده‌اند در به‌کارگیری عناصر تصویری در انتظام فضاسازی صحنه، حتی به کوچک‌ترین جزئیات نیز بپردازند. اما در چگونگی اجرا و تفکر زیباشناسانه میان دو نقاش، تفاوت‌هایی

بر اساس بررسی‌های صورت گرفته در رابطه با موضوع پژوهش و محتوای مطالبی که در صفحات پیشین از نظر گذشت، و نیز تکیه بر پرسش‌های بنیادین پژوهش، نتایج ذیل قابل ذکر هستند:

۱. روایت، در شکل تجسمی و تصویرگری روایت‌گرانه بر اساس متن سروده فردوسی در رابطه با خان اول رستم، توسط میرمصور

ارزش‌های زیباشناختی جدید را پذیرا شده و براندوخته‌های هنری خویش بیافزایند.

۳. حالات رستم در حال خواب در دو نگاره از جهت حالت کلی و نیز جهت قرارگیری در محدوده کادر تصویر، با یکدیگر شباهت‌های فراوانی دارند، اما در عین حال، دارای تفاوت‌هایی نیز هستند. از جمله آنکه در نگاره میرمصوّر، رستم در عین خفتگی دست بر قبضه شمشیر دارد، که این امر نشان از آمادگی او در مقابله با هرگونه غافلگیری در برابر حمله ناگهانی دشمن است. در حالی که در نگاره متعلق به سلطان محمّد، حالت تحرک و سرزندگی و شوخ طبعی ویژه‌ای، در حالت چهره و در وضع بدن مشاهده می‌شود. حالت کلی پیکره رستم در اینجا حاکی از عدم حالت تدافعی موجود در نگاره میرمصوّر است.

۴. در به تصویر کشیدن نبرد رخس و شیر، میرمصوّر بیشتر متوجه فرجام کار بوده و به رخس حالتی مسلط و پیروز و به شیر حالتی مغلوب داده است. اما در نگاره سلطان محمّد، نبرد در حالت تعلیق قرار داشته و هنوز نقش غالب و مغلوب به تمامی مشخص نیست. این حالت در القای احساس هیجان نمایشی صحنه و کش و قوس داستان به بیننده مؤثر واقع می‌گردد.

۵. شیوه روایی نگارگران در دوران طلایی نگارگری سنتی ایران در مکتب تبریز صفوی، شیوه‌ای جامع بوده و از تمامی دستاوردهای هنری مکاتب پیشین و معاصر خود بهره‌مند بوده است. این نکته به ویژه در ایجاد ساز و کار نمایشی و خلق کنش‌های روایی داستان‌های مصوّر شده‌ای چون شاهنامه فردوسی و خمسه نظامی و دیگر آثار ادبی بارز و مشهود است. در عین حال نگارگر این دوره، بیان تجربیدی و نگرش مثالین خود را، فدای بازنمایی حالات زمینی و ناسوتی ننموده و بر شیوه‌ای خاص از روایت تصویری مبتنی بر ارزش‌های پیشین زیباشناختی اصیل و سنتی ثابت قدم مانده است.

نظیر فضاسازی رنگی متفاوت، میزان به‌کارگیری جزئیات بیشتر و سعی در ایجاد چشم‌انداز بیشه در اثر سلطان محمّد و تفاوت در قاب‌بندی و ترکیب‌بندی میان دو نگاره مشهود است. به علاوه، در نگاره میرمصوّر، نظم و انتظام و انتزاع تصویر بیش از اثر سلطان محمّد است. مراد از انتزاع تصویری در اینجا، میزان خلاصه‌نمایی و برکندن از جزئیات ناضوری در جهت نوعی چکیده‌نگاری شکل‌ها برای تأکید بر موضوع اصلی نگاره است. در مقابل، سلطان محمّد در نگاره خود کوشیده تا با ایجاد یک ترکیب‌بندی پرجزئیات و بغرنج و طبیعت‌گرایی متنوع، بر بار عاطفی و نمایشی صحنه بیافزاید.

۲. از آنجا که میرمصوّر تا پیش از ورود به تبریز از جمله نقاشان شرق ایران و مکتب سمرقند و پس از آن هرات به شمار آمده و از جمله شاگردان کمال‌الدین بهزاد محسوب می‌شود، در شیوه تصویرگری خویش، بسیاری از ارزش‌های سبکی و زیبایی‌شناختی مکتب هرات را به همراه دارد. از جمله نظم منطقی حاکم بر نگاره و محدودیت در به‌کارگیری رنگ‌های مختلف و همچنین لطافت و نزاکت قلم، که البته جملگی این ویژگی‌ها به شیوه‌ای منحصر به فرد در آثار میرمصوّر متجلی شده‌اند. در نقطه مقابل، سلطان محمّد، پرچمدار و نماینده شاخص مکتب نقاشی ترکمانان در غرب ایران است و پیش از شکل‌گیری مکتب تبریز صفوی، بهترین نقاش سبک قزلباش و از معیارهای زیباشناختی نقاشی ترکمنی محسوب می‌شود. براساس این پیشینه، در نگاره وی، بسیاری از ویژگی‌های مکتب ترکمانان، از جمله ترکیب‌بندی‌های بغرنج، عشق وافر به طبیعت‌نگاری، به‌کارگیری رنگ‌های تابناک و درخشان و متنوع و نیز شیوه چهره‌نگاری مختص به ترکمانان مشاهده می‌گردد. پویایی و تحرک و بیانگری نمایشی مشهود در آثار او، در کنار شاخصه‌های فردی، اثر مذکور را به نگاره‌ای چشم‌نواز و تأثیرگذار بدل ساخته است. نکته مهم آنکه هر دو نگارگر در مواجهه با سنت‌های درهم تنیده غرب و شرق ایران، انعطاف نشان داده و سعی داشته‌اند تا

پی‌نوشت‌ها

- شاهنامه بوده است.
- ۱۱ شاهنامه‌ای است که در سال ۳۴۶ ه. ق به دستور و سرمایه ابومنصور محمّد بن عبدالرزاق طوسی، حاکم طوس و به دست ابومنصور معمری (ابومنصور المعمری)، وزیر او به رشته تحریر کشیده شد. این شاهنامه که به نثر نوشته شده بود، به تاریخ پیش از اسلام می‌پرداخت و اصلی‌ترین منبع فردوسی در سرایش شاهنامه بوده است (رضازاده ملک، ۱۳۸۳، ۱۲۱).
 - 12 Prologue.
 - 13 Monologue.
 - 14 Dialogue.
 - 15 Timeline.

فهرست منابع

اسلین، مارتین (۱۳۸۷)، *دنیای درام*، ترجمه: محمّد شهباء، هرمس، تهران.

- 1 Poetic.
- 2 Drama.
- 3 Mimetic Action.
- 4 Dramatic.
- 5 Narration.
- 6 Storytelling.
- 7 Mimic.
- 8 Composition.

۹ از اواخر عهد اموی، نهضت‌های ملی و سیاسی و مذهبی هر روز به رنگی ظاهر می‌شد. مقصود اصلی این جنبش‌ها، برانداختن دولت و سیادت عرب بود و با اسلام کاری نداشتند. بزرگ‌ترین نهضت ایرانیان که به انقراض دولت و سیادت عرب‌ها انجامید، نهضت شعوبیه بود (ممتحن، ۱۳۷۸، ۱۸۷).

۱۰ خودای نامگ (خدای نامه)، مهم‌ترین اثر تاریخی دوره ساسانی است که در آن، نام پادشاهان ساسانی و وقایع دوران‌های مختلف را، آمیخته با افسانه، ضبط کرده بودند. این اثر، از مهم‌ترین منابع فردوسی در سرایش

- پاکباز، روئین (۱۳۸۸)، *تقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، زرین و سیمین، تهران.
 خالقی مطلق، جلال (۱۳۷۰)، عناصر درام در برخی از داستان‌های شاهنامه، *فصلنامه ایران نامه*، شماره ۳۷، صص ۵۲-۷۵.
 رضازاده ملک، رحیم (۱۳۸۳)، *دییچه شاهنامه ابومنصوری*، نشریه: نامه انجمن، شماره ۱۳، صص ۱۲۱-۱۶۶.
 رفیعا، بزرگمهر (۱۳۸۴)، *ماهیت سینما*، امیرکبیر، تهران.
 زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۹۳)، *ارسطو و فن شعر*، امیرکبیر، تهران.
 سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۰)، *هنر درباره‌ای ایران*، ترجمه: ناهید محمد شمیرانی، کارنگ، تهران.
 ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۷۸)، *سینما و ساختار تصاویر شعری در شاهنامه*، کتاب فرا، تهران.
 فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶)، *شاهنامه*، به کوشش: مهدی قریب، دوستان، تهران.
 ماسه، هانری (۱۳۷۵)، *فردوسی و حماسه ملی*، ترجمه: مهدی روشن ضمیر، دانشگاه تبریز، تبریز.
 ممتحن، حسینعلی (۱۳۷۸)، *نهضت شعوبیه، علمی و فرهنگی*، تهران.