مصوّرسازی *شاهنامه*؛ بازآفرینی یا پایبندی به متن؟
(ارتباط متن و نگاره در ساحت معنا)

فاطمه ماه‌وان

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده:

مصوّرسازی متون، هنر تلفیق متن و تصویر است. هنری که می‌کوشد تا نظام متنی را در قالب نقش‌مایه‌های تصویری بازنماید. این نظام دوگانه، از سویی با متن و از سوی دیگر با تصویر پیوند دارد. سویهٔ تصویری، بارها در پژوهش‌های هنری کنکاش شده‌است اما سویهٔ معنایی آن کمتر مورد مداقّه قرار گرفته‌است.

پژوهش حاضر، سعی دارد تا ارتباط متن و نگاره را در ساحت معنا جستجو کند. در این کنکاش، پرسش عمده این است که نگارگر معنای داستان را چگونه به تصویر کشیده‌است؟ چگونگی تبدیل معنای متن به نقش-مایه‌های تصویری را در قالب دو فرضیّه می‌آزماییم:

۱ـ نگارگر تأویل و برداشتی خاص از داستان را به تصویر کشیده و به بازآفرینی داستان پرداخته‌است.

۲ـ نگارگر داستان را بدون تغییر و تصرّف و با پایبندی به اصل داستان به تصویر کشیده‌است.

دو فرضیّهٔ مذکور دو پرسش را مطرح می‌کند: نگارگران در تصویرگری *شاهنامه*، تا چه میزان به متن ادبی پایبند بودند؟ تأویل و برداشت شخصی نگارگر در تصویرگری چه نقشی داشته‌است؟

حاصل پژوهش نشان می‌دهد که هر نگاره نمایانگر یک صحنه (پلان) از متن و معرّف ایدهٔ کلّی داستان است. محدودیّت تصویری، گزینش یک صحنه از داستان و چشم‌پوشی از سایر وقایع داستانی را به همراه دارد.

کلید واژه‌ها: *شاهنامه*، نگارگری، نسخهٔ بایسنغری، نسخهٔ داوری

مقدمه:

نگاره‌های *شاهنامه*، از آن سو که با هنر در پیوند است بارها بررسی و واکاوی شده‌است امّا ساحت متنی و معنایی نگاره‌ها مکتوم و مغفول مانده‌است. اثر حاضر مدخلی است بر ارتباط متن و نگاره در ساحت معنا.

با اینکه ادبیّات زمینه‌ای مساعد را برای رشد هنر نگارگری فراهم آورده امّا در تحلیل نگاره‌ها، عموماً پشتوانه‌های ادبی مکتوم می‌ماند. نتیجهٔ پژوهش‌های پیشین نشان می‌دهد که تحلیل نگاره‌ها، از بررسی بافت متنی و معنایی کم بهره است. روش این پژوهش‌ها به گونه‌ای است که عموماً به توصیف ویژگی‌های تصویری بسنده می‌کنند و ازآنجا که بررسی‌های ادبی خارج از حوزهٔ هنرپژوهی است، ادبیّت اثر مکتوم می‌ماند. در حالی که برای دستیابی به معنای اصیل یک نگاره، باید آن را در بافت اصلی یعنی متن ادبی قرار دهیم و بدین منظور نیازمندیم به پشتوانه‌های ادبی آن رجوع کنیم.

تحلیل ادبی نگاره‌ها، ابعاد معنایی جدیدی را مکشوف و قابلیّت‌های برون متنی ادبیّات را نمایان می‌سازد. به منظور دستیابی به مفاهیم ادبیِ پنهان در نگاره‌ها، رابطهٔ نگاره و متن را در ساحت معنا بررسی می‌کنیم و به این سوأل پاسخ می‌گوییم که نگارگر در ترسیم معنای متن چگونه عمل کرده است؟

به علّت فراوانی نگاره‌های *شاهنامه* و عدم توانایی در احصاء و بررسی تمامی آن‌ها، دو نسخهٔ معتبر را از میان *شاهنامه‌های* مصوّر برگزیدیم: *شاهنامهٔ* بایسنغری به عنوان یکی از نخستین نمونه‌های *شاهنامهٔ* مصوّر و *شاهنامهٔ* داوری به عنوان یکی از آخرین نمونه‌های آن. دلیل انتخاب این دو نسخه، از میان نسخ مصوّر بی‌شمار *شاهنامه*، آن است که این نسخه‌ها دو نقطهٔ عطف از اوّلین بارقه‌های *شاهنامه*نگاری و آخرین بازمانده‌های آن هستند. *شاهنامهٔ* بایسنغری یکی از کهن‌ترین شاهکارهای هنر *شاهنامه*نگاری است. این نسخه قدیم‌ترین نسخهٔ مصوّر محفوظ در ایران است، حال آنکه اوراق بسیاری از نسخ کهن *شاهنامه*، مانند *شاهنامهٔ* دموت و *شاهنامهٔ* طهماسبی، ناقص و در موزه‌های مختلف جهان پراکنده است. *شاهنامهٔ* داوری یکی از آخرین بازمانده‌های *شاهنامه‌های* کامل و مصوّر است، پس از *شاهنامهٔ* داوری سنّت آرایش نسخ خطّی به تدریج به دست فراموشی سپرده شد. از آن پس نگارگری جای خود را به چاپ‌های مصوّر سنگی و نقّاشی‌های رنگ روغن داد.

۱) ارتباط متن و نگاره در ساحت معنا

در این کنکاش، پرسش عمده این است که نگارگر معنای داستان را چگونه به تصویر کشیده‌است؟

چگونگی تبدیل معنای متن در قالب نقش‌مایه‌های تصویری را در دو فرضیّه می‌آزماییم:

۱ـ نگارگر تأویل و برداشتی خاص از داستان را به تصویر کشیده و به بازآفرینی داستان پرداخته‌است.

۲ـ نگارگر داستان را بدون تغییر و تصرّف و با پایبندی به اصل داستان به تصویر کشیده‌است.

دو فرضیّهٔ مذکور دو پرسش را مطرح می‌کند: نگارگران در تصویرگری *شاهنامه*، تا چه میزان به متن ادبی پایبند بودند؟ تأویل و برداشت شخصی نگارگر در تصویرگری چه نقشی داشته‌است؟

۱-۱) بررسی فرضیّهٔ اوّل

با بررسی نگاره‌های دونسخهٔ بایسنغری و داوری، فرضیهٔ اوّل را می‌آزماییم:

فرضیّهٔ اوّل: نگارگر تأویل و برداشتی خاص از داستان را به تصویر کشیده و به بازآفرینی داستان پرداخته‌است.

روش ما در بررسی نخستین فرضیّه، به این شرح است: ابتدا نگاره‌ها را از نظر موضوع دسته‌بندی کردیم؛ در نقّاشی ایرانیِ پیش از اسلام، چند موضوع ثابت و مشخّص همواره تکرار می‌شد و همین موضوعاتِ تثبیت شده، در نقّاشی دوره‌های بعد (تا دوره قاجار) نیز تداوم یافت. ما نیز اساس کار خود را در تقسیم‌بندی نگاره‌ها، همین مضامین رایج در نقّاشی ایرانی قرار دادیم (یعنی مضامین نبرد، تاج‌گذاری، شکار شاهانه، داستان‌های عاشقانه، سوگواری و مرگ، مضامین مذهبی) و بر این اساس نگاره‌های دو نسخهٔ بایسنغری و داوری را طبقه‌بندی کردیم (نمودار شماره ۱).

نمودار شماره ۱ – تقسیم موضوعی نگاره‌های *شاهنامه*

سپس در هر یک از این دسته‌های موضوعی، به بررسی فرضیهٔ بالا پرداخته و به این سؤالات پاسخ گفتیم که آیا نگارگر برداشتی آزاد از متن را به تصویر کشیده‌است؟ آیا هر مفهوم ادبی در نگاره‌ها از طریق یک نماد نشان داده‌شده‌است؟ به عنوان مثال در دستهٔ موضوعی مرگ و سوگواری، آیا نگارگر در صدد بوده تا معنایی نمادین از مرگ را به تصویر بکشد؟ و یا در دستهٔ موضوعی رزم، آیا نگارگر رزم‌های *شاهنامه* را بازآفرینی کرده‌است؟

به منظور پاسخ‌گویی به این سؤالات، نگاره‌های هر دستهٔ موضوعی را با متن داستان تطبیق دادیم تا دریابیم که نگارگر تا چه میزان به بازآفرینی، تأویل و بیان نمادین مفاهیم داستان پرداخته‌است؟ از میان نگاره‌هایی که بررسی شد نگارهٔ مرگ سیاوش و نبرد رستم و دیو سپید را به عنوان نمونه ذکر و به منظور پرهیز از اطناب کلام از ذکر بقیهٔ نمونه‌ها خودداری می‌کنیم. دلیل گزینش این دو نگاره این است که این داستان‌ها قابلیّت تأویل و نماد پردازی بالایی دارند و نتیجهٔ به دست آمده در این نگاره‌ها با روشنی بیشتری قابل بیان است. از دیگر سو این دو داستان در هر دو نسخهٔ بایسنغری و داوری به تصویر در آمده است.

۱-۱-۱) تحلیل نگارهٔ مرگ سیاوش

داستان مرگ سیاوش، به دلیل شاخصه‌های اسطوره‌ای و دینی آن، به وفور تفسیر، تأویل و بازسازی شده‌است. حال این سؤال مطرح می‌شود که آیا نگارگر نیز با رویکرد تأویلی این داستان را به تصویر در آورده‌است؟ روش ما در پاسخ گویی به پرسش مذکور، به این شرح است:

ابتدا داستان سیاوش در *شاهنامه* را به اختصار ذکر کرده و سپس چند نمونه از دریافت‌های نمادین یا بازسازی‌هایی را که در مورد این داستان صورت گرفته‌است بازگو می‌کنیم، در نهایت به این پرسش پاسخ می-گوییم که آیا نگارگر این داستان را آنگونه که در *شاهنامه* بیان شده به تصویر کشیده یا اینکه او نیز به بازسازی داستان پرداخته‌است؟

فردوسی مرگ سیاوش را اینچنین به نظم در آورده‌است:

چو از لشکر و شاه اندر گذشت　　کشانش ببردند هر دو به دشت
ز گرسیوز آن خنجر آبگون　　گروی زره بستد از بهر خون
پیاده همی برد مویش کشان　　چو آمد بدان جایگاه نشان

بیفکند پیل ژیان را به خاک | نه شرم آمدش زان سپهبد نه باک
جدا کرد از آن سرو سیمین سرش | همی رفت در طشت خون از برش
یکی طشت بنهاد زرّین گروی | بپیچید چون گوسفندانش روی
به جایی که فرمود شه طشت خون | گروی زره برد و کردش نگون
فرو ریخت خون سر با بها | بشخّی که هرگز نروید گیا
همان دم گیاهی برآمد ز خون | از آنجا که آن طشت شد سرنگون
گیا را دهم من کنونت نشان | که خوانی همی خون اسیاوشان

شاهنامهٔ بایسنغری، داستان سیاوش

در *شاهنامه* داستان مرگ سیاوش در همین چند بیت بیان گردیده امّا در متون پس از شاهنامه بازسازی‌ها، تأویل‌ها و تفسیرهای فراوانی در مورد این داستان صورت گرفته‌است، در اینجا به چند مورد از این بازسازی‌ها در فرهنگ عامّه اشاره می‌کنیم:

« گرسیوز سر از تن شاهزادهٔ جوان جدا ساخت و خونش را در میان طشت ریخت و به طوری‌که می‌گویند چند قطره از خون گلوی سیاهوش در زمین ریخت وطولی نکشید که افراسیاب دید همان چند قطره خون جوشید و جوشید و به حدّی بالا آمد که تمام صحن چادر را گرفت و طولی نکشید که خون نشست کرد و تبدیل به همان چند قطرهٔ اوّلی شد» (انجوی شیرازی،۱۳٦۳: ۱۲۹).

«سر سیاوش را توی طشتی بریدند ولی یک قطره از خونش ریخت روی زمین که حالا هر وقت جنگ می‌شود می‌گویند خون سیاوش است که به جوش آمده‌است و آن یک قطره خون که روی زمین ریخت یک دانه گیاه سبز شد که هر برگش را می‌کندند از جایش خون بیرون می‌آمد. نام این گیاه را پرسیاوش گذاشتند» (همان:۱۳۱).

پرسش این است که آیا نگارگر داستان را مطابق متن به تصویر درآورده یا او نیز داستان را باز آفرینی کرده و وقایع داستان را به گونه‌ای نمادین تصویر کرده‌است؟ به این منظور نگارهٔ مرگ سیاوش را از دو نسخه بایسنغری و داوری بررسی می‌کنیم تا دریابیم نگارگر این داستان را چگونه به تصویر کشیده‌است.

کشتن سیاوش، *شاهنامهٔ* بایسنغری، ص۱۶۳

کشتن سیاوش، *شاهنامهٔ* داوری، مجلس ۱۷

عناصر تصویری در نگارهٔ مرگ سیاوش از *شاهنامهٔ* داوری و *شاهنامهٔ* بایسنغری عبارتند از: سیاوش، سربازان و اسب‌هایی که گرداگرد سیاوش را احاطه کرده‌اند، طشت زر و طبیعت که محلّ وقوع حادثه است. این عناصر تصویری در هر دو نسخه مشترک است، تنها تفاوت دراین است که در *شاهنامهٔ* داوری افراسیاب، فرنگیس و زنی به همراه او نیز به تصویر درآمده‌است.

اگر چه داستان سیاوش در روایت‌های عامیانه معمولاً به شیوه‌های مختلف تأویل و بازسازی شده است (به عنوان مثال گاه صبغهٔ مذهبی گرفته و مرگ او شهادت‌گونه توصیف شده است) امّا نگارگر سعی نکرده داستان را تأویل کند و بی آنکه داستان را بازآفرینی کند آن را به تصویر کشیده‌است.

در این دو نگاره فقط ایدهٔ کلّی و عناصر اصلی داستان به تصویر درآمده و از نمادپردازی و بازآفرینی داستان نشانی نیست. هرچند ترسیم نمادین رویش گیاه از خون سیاوش امکان‌پذیر بود امّا در این نگاره‌ها به رویش گیاه از خون سیاوش هیچ اشاره‌ای نشده‌است.[1] از دیگرسو نگارگر در صدد نبوده تا بر معصومیّتِ سیاوش تأکید ویژه‌ای داشته باشد و تمام افراد (سیاوش، گروی، سربازان) را تقریباً مشابه ترسیم کرده‌است. ترسیم چهره‌های مشابه با ویژگی تیپ‌سازی در نگارگری در ارتباط است.

مرگ سیاوش در متن *شاهنامهٔ* بایسنغری و داوری به ایجاز در چند بیت بیان شده‌است. نگارگر نیز تنها همان چند بیت را به تصویر درآورده و مانند نمونه‌هایی که از روایات عامیانه ذکر شد به بازآفرینی و تفسیر نپرداخته و به داستان شاخ و برگ نداده‌است.

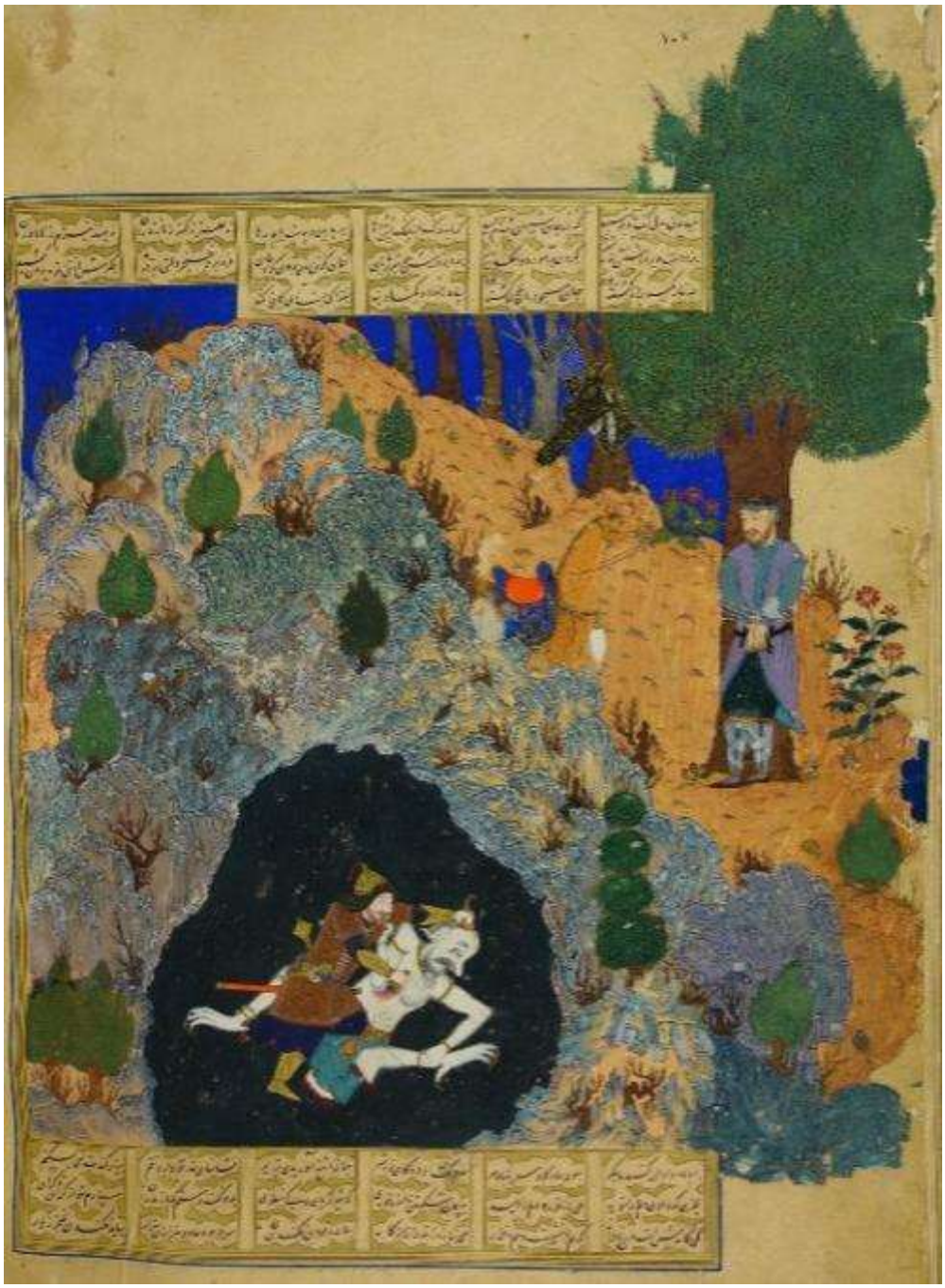
به منظور بررسی دقیق‌تر نگاره‌ها، به یافته‌های خود اکتفا نکردیم و نظر چند تن از ارباب هنر را نیز در این زمینه جویا شدیم تا دریابیم که آیا از دیدگاه هنرمندان این نگاره‌ها با نمادپردازی و بازآفرینی داستان همراه شده‌است یا خیر؟

حاصل گفتگوها بر ما روشن کرد که زبان تصویر از زبان متن محدودتر است به همین دلیل تصویر فقط نقطهٔ اوج داستان را ترسیم می‌کند (نوروزی‌طلب،۱۳۸۹). نگارگر ساختارهای اصلی متن را اخذ کرده و بیشتر در صدد ترسیم ایدهٔ کلّی داستان است نه اینکه به نمادآفرینی برای داستان بپردازد (کفشچیان، ۱۳۸۹). از دیگر سو با اینکه هنر نگارگری در کلّیت خود از برخی جنبه‌های تأویلی و نمادین برخوردار است (از جمله اینکه در

سنّت نگارگری آسمان با رنگ طلایی و آب با نقره رنگ آمیزی می‌شود. امّا نگارگر در ترسیم نگاره‌ها به ابداعِ نمادهای شخصی نمی‌پردازد و معمولاً داستان را همانند متن ترسیم می‌کند. از این رو نگارگر درصدد نیست تا تصویری نمادین برای مفاهیم متنی ایجاد کند (شریف زاده،۱۳۸۹/ فداییان، ۱۳۸۸).

با این حال گاه برخی پژوهشگران نگاره‌ها را به گونه‌ای تفسیر می‌کنند که اجزای نگاره معنای نمادین پیدا می‌کنند. ما سعی کردیم نگارهٔ مرگ سیاوش را از این رویکرد نیز تحلیل کنیم. حاصل بررسی این است که می‌توان نگاره را به گونه‌ای تأویل و تفسیر کرد که برخی از اجزای نگاره با مفاهیم متن ارتباطی نمادین پیدا کند. مواردی مانند اینکه ترکیب‌بندی تصویر، در نگارهٔ کشتن سیاوش از *شاهنامهٔ* بایسنغری، به گونه‌ای است که سیاوش سرش را به سمتی چرخانده است که درختی تنومند در آن سوی قرار دارد و سویهٔ مخالف آن خالی از هر نوع پوشش گیاهی است. همچنین جهت نیزه‌های سربازان نیز به سوی گیاهان است. این موارد می‌تواند با رویش گیاه از خون سیاوش مرتبط باشد. با وجود اینکه چنین تفسیرهایی بیانگر رویش گیاه از خون سیاوش است امّا هیچ برهان قاطعی برای اثبات این دریافت‌ها وجود ندارد. حتّی می‌توان گفت نگارگر به طور ناخودآگاه چنین ترکیبی را ایجاد کرده و قصدش از چرخش سر سیاوش به سمت گیاهان انتقال چنین مفهومی نبوده‌است. از دیگر سو برای اثبات این تفسیرها هیچ پشتوانهٔ علمی وجود ندارد و این تفسیرها بیشتر مبتنی بر دریافت‌های ذوقی است. در نتیجه این نوع برداشت‌ها را تنها می‌توان نوعی خوانش از نگاره‌ها تلقّی کرد که پشتوانه‌ای علمی برای تأیید آن وجود ندارد. افزون بر این، اینگونه کاربردها در نگاره‌های *شاهنامه* عمومیّت ندارد. اگر این نوع کاربردها بسامد بالایی داشت می‌توانستیم همین بسامد بالا و تکرارپذیری را دلیلی بر آگاهانه بودن این کاربردها بدانیم. امّا عدم عمومیّت این نوع کاربردها فرض نمادین بودن نگاره را منتفی می‌سازد.

۱-۱-۲) تحلیل نگارهٔ نبرد رستم و دیو سپید



نبرد رستم و دیو سپید، *شاهنامهٔ* بایسنغری، ص۱۰۱

نبرد رستم و دیو سپید، *شاهنامهٔ* داوری، مجلس۵

داستان نبرد رستم و دیو سپید از جمله داستان‌هایی است که با رویکردهای متفاوتی بازآفرینی شده‌است. برای نمونه چند مورد از داستان‌های عامیانه و روایات نقّالان را در این مورد بازگو می‌کنیم؛

«سپید دیو بلند شد و با رستم کشتی گرفت و چهل شبانه روز مبارزه کردند. چون رستم عاجز شد گفت «ای دیو پلید ما مسلمانان نماز می‌خوانیم. آیا به من وقت می‌دهی دو رکعت نماز بخوانم؟» دیو گفت «مانعی ندارد من هم گرسنه‌ام باید غذا بخورم». رستم رفت و وضو گرفت و دو رکعت نماز حاجت خواند [...] بعد به قدری گریه کرد که از اشک چشمانش رودخانه‌ای جاری شد. بعد از نیایش به درگاه خدا، از سیمرغ هم قوتش را خواست [...] دوباره رستم و دیو سپید کشتی گرفتند رستم دیو سپید را از زمین بلند کرد و چنان به زمین زد که زمین به لرزه در آمد. رستم فوراً شکمش را پاره کرد و جگرش را در آورد و سپید دیو مرد» (انجوی شیرازی، ۱۳۶۳، ۸۸).

در روایتی دیگر آمده است که «رستم اولاد را به درخت بست و گفت: نشانهٔ من آنست که سه نعره می‌کشم: یکی آنکه دیو را ببینم و دیگر آنکه با او در جنگ باشم و سیّم آنکه او را بکشم و اگر نعرهٔ سوم نیامد، بدان که دیو مرا کشته است ... رستم گفت بسم الله الرّحمن الرّحیم و قدم به درون غار گذاشت ... چون [دیو سپید] چشمش به رستم افتاد دار شمشاد [را]، که ده آسیاب سنگ بر او تعبیه کرده بود، برداشت و بر رستم انداخت و پهلوان تیغی بر دار شمشاد زد، که قطع گردید» (افشاری، ۱۳۷۷، ۱۷۳-۱۷۲).

در نگاره‌های رستم و دیوسپید نیز نشانی از بازآفرینی داستان دیده نمی‌شود و نگارگر فقط عناصراصلی داستان را به تصویر کشیده‌است. با این حال گاه این نگاره به گونه‌ای تفسیر می‌شود که اجزای آن معنای نمادین پیدا می‌کنند. به عنوان مثال برخی نگارگران نبرد رستم و دیوسپید را نمادی از نبرد انسان با نفس و از مصادیق جهاد اکبر می‌دانند (رجبی، ۱۳۸۷). همانطور که اشاره شد از آنجا که این رویکرد بیشتر مبتنی بر دریافت‌های ذوقی است، در این پژوهش این دیدگاه را مبنا قرار نمی‌دهیم.

برطبق آنچه گفته شد نگارگر درصدد نبوده که تمام مفاهیم و نمادهای متنی را در نگاره بازنماید. همچنین نگاره براساس درک و برداشت شخصی از متن به تصویر کشیده نشده‌است. اگر نگارگر به بازآفرینی و نمادپردازی متن می‌پرداخت، متن خوانشی تازه پیدا می‌کرد، زیرا تصویر موجب بالا رفتن میزان تأویل پذیری

متن می‌شود. علاوه بر این تصویر متن را به معنای خاصی محدود می‌کند، «تمثیل در ادبیّات داستانی موجب شکوفایی و بلوغ مفهوم در ادراک مخاطب می شود. لیکن بیان تمثیلی در هنرهای تجسّمی موجب اختفای مفهوم خواهدشد» (نوروزی‌طلب،۱۳۷۷: ١٦). بنابراین عدم نمادپردازی و بازآفرینی داستان را می‌توان از نشانه‌های پایبندی نگارگر به متن دانست.

۱-۲) بررسی فرضیّهٔ دوم

فرضیّهٔ دوم: نگارگر از تأویل متن اجتناب کرده و فقط ایدهٔ داستان را به تصویر کشیده‌است.

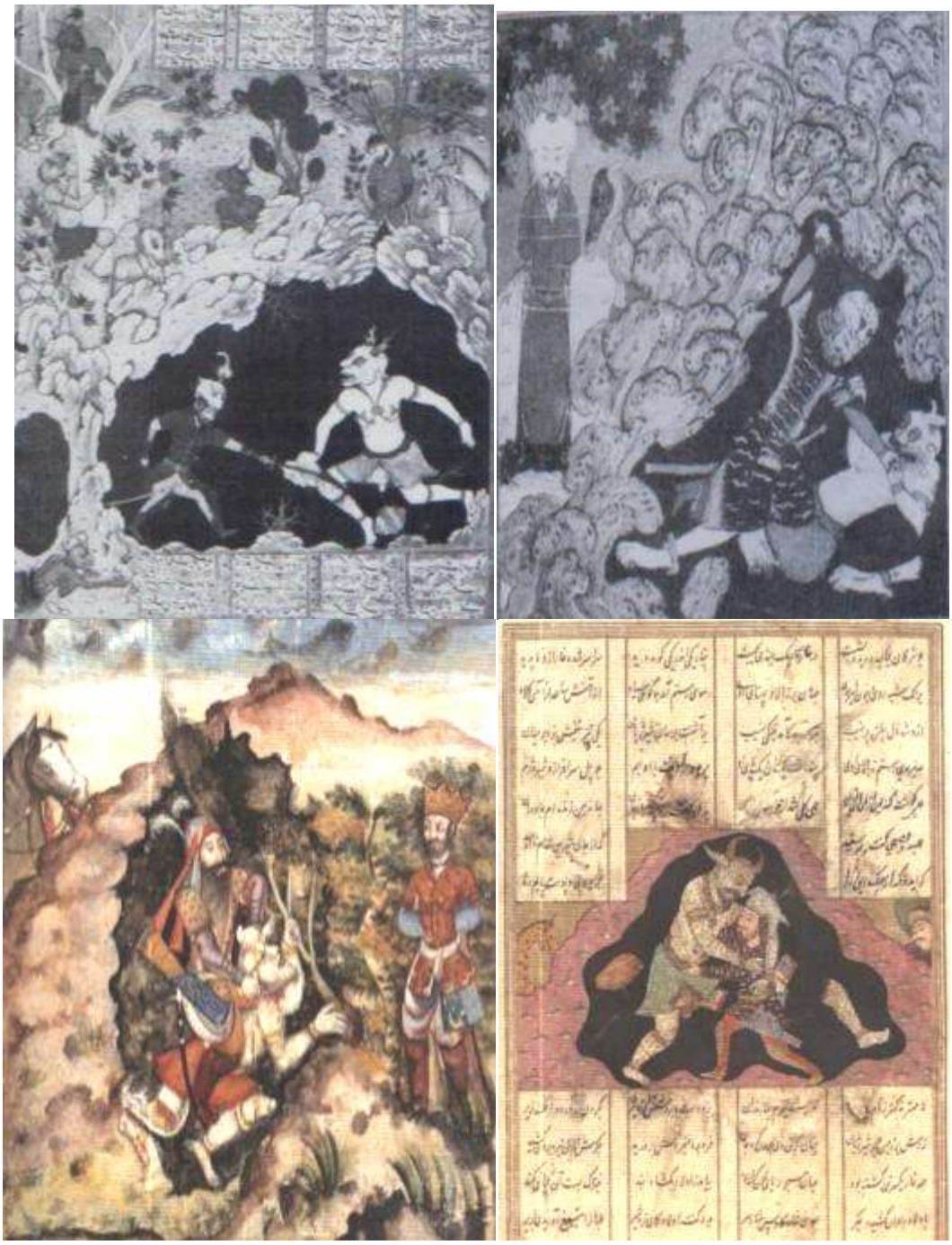
بررسی فرضیهٔ نخست اجتناب از تأویل، بازآفرینی و نمادپردازی در تصویرگری را نمایان ساخت. براین اساس می‌توان گفت فرضیهٔ دوم به صحّت نزدیک‌تر است، این فرضیّه نشان می‌دهد که نگارگر با پایبندی به اصل داستان، متن را بدون بازآفرینی به تصویر کشیده‌است. با توجّه به درستی فرضیّهٔ دوم، چگونگی به تصویر درآوردن داستان را بررسی می‌کنیم:

با بررسی نگاره‌های دو نسخهٔ بایسنغری و داوری درمی‌یابیم که هر نگاره فقط یک صحنه (پلان) از داستان را به نمایش می‌گذارد و نگارگر به ترسیم حوادث پیش و پس داستان نپرداخته است. بدین معنا که در موضوعات رزمی فقط یک صحنه از رزم، که معمولاً اوج رزم است، به تصویر درآمده و به صحنه‌های قبل و بعد اشاره‌ای نشده‌است. از صحنه‌های بزم شاهانه نیز فقط یک صحنه، که معمولاً برتخت نشستن شاه است، نشان داده‌شده و چیزی فراتر از این به نقش درنیامده‌است. به عنوان مثال از داستان ضحّاک در نسخهٔ بایسنغری فقط صحنهٔ به بند کشیدن ضحّاک و در نسخهٔ داوری فقط صحنهٔ برتخت نشستن ضحّاک به تصویر درآمده و صحنه‌های قبل و بعد، توالی زمانی و توصیف جایی در این نوع تصویرگری ندارد.

به منظور کنکاش هرچه بیشتر پیرامون این فرضیّه، افزون بر دو نسخهٔ بایسنغری و داوری، نسخ مصوّر دیگر را نیز مورد مداقّه قرار دادیم. این نگاره‌ها را به شکل تصادفی انتخاب کردیم و در گزینش آن‌ها هیچ معیارخاصی را لحاظ نکردیم تا بررسی ما محدود به تصاویر خاص و از پیش تعریف شده‌ای نباشد. به عنوان نمونه داستان خوان هفتم رستم را در چندین نگارهٔ دیگر نیز بررسی کردیم. در این نگاره‌ها نیز فقط یک صحنه از داستان به تصویر کشیده شده‌است. در بیشتر نگاره‌ها از خوان هفتم، صحنهٔ نبرد رستم و دیو سپید ترسیم

شده‌است. در ترسیم این صحنه نیز چند عنصر تصویری مشخص تکرار گردیده که اصلی‌ترین آن‌ها عبارتند از: رستم، دیوسپید، غاری تیره و تاریک، اولاد، درختی که اولاد به آن به بند کشیده‌شده و رخش. تکرار چند مشخصهٔ تصویری، بیانگر آن است که نگارگران در ترسیم خوان هفتم فقط یک صحنه از داستان را گزینش کرده‌اند که این صحنه در بیشتر موارد صحنهٔ درگیری رستم و دیو سپید، یعنی صحنهٔاوج داستان، است.

به این ترتیب نگارگر مشخصه‌های تصویری ثابتی را برگزیده و تنها یک صحنه از داستان را به تصویر در آورده‌است.



حضور مشخصّه‌های تصویری؛ رستم، دیوسپید، غاری تیره و تاریک، اولاد و رخش در نگاره‌های نبرد رستم و دیو سپید، در نگاره‌ها فقط یک صحنه (پلان) از داستان به تصویر درمی‌آید

منبع تصاویر به ترتیب از سمت راست: [Melville،152]، [Melville ،٤٨٣] ، [Melville،٢٢٩]، [نج،١١٤]، [نج،١٩٤]

نتیجه‌گیری و جمع‌بندی

در جمع بندی تحلیل معنایی نگاره‌ها می‌توان گفت که نگارگر برای تصویرسازی به تأویل و بازآفرینی متن نمی‌پردازد و پایبندی به متن را سرلوحهٔ کار هنری خویش قرار می‌دهد.

اگر چه داستان سیاوش و نبرد رستم و دیو سپید در روایت‌های عامیانه معمولاً به شیوه‌های مختلف تأویل و بازسازی شده است (به عنوان مثال مرگ سیاوش شهادت‌گونه توصیف شده و نبرد رستم نوعی جهاد اکبر تلقّی شده‌است) امّا نگارگر سعی نکرده داستان را تأویل کند و بی آنکه داستان را بازآفرینی کند آن را به تصویر کشیده‌است.

به منظور بررسی دقیق‌تر، به یافته‌های خود اکتفا نکرده و نظر چند تن از ارباب هنر را نیز در این زمینه جویا شدیم تا دریابیم که آیا از دیدگاه هنرمندان این نگاره‌ها با نمادپردازی و بازآفرینی داستان همراه شده‌است؟

حاصل گفتگوها بر ما روشن کرد که زبان تصویر از زبان متن محدودتر است به همین دلیل تصویر فقط نقطهٔ اوج داستان را ترسیم می‌کند. نگارگر ساختارهای اصلی متن را اخذ کرده و بیشتر در صدد ترسیم ایدهٔ کلّی داستان است نه اینکه به نمادآفرینی برای داستان بپردازد. از دیگر سو با اینکه هنر نگارگری در کلّیت خود از برخی جنبه‌های تأویلی و نمادین برخوردار است امّا نگارگر در ترسیم نگاره‌ها به ابداعِ نمادهای شخصی نمی‌پردازد و معمولاً داستان را همانند متن ترسیم می‌کند.

با این حال گاه برخی پژوهشگران نگاره‌ها را به گونه‌ای تفسیر می‌کنند که اجزای نگاره معنای نمادین پیدا می‌کنند امّا هیچ پشتوانهٔ علمی و برهان قاطعی برای اثبات این دریافت‌ها وجود ندارد. این تفسیرها بیشتر مبتنی بر دریافت‌های ذوقی است. در نتیجه این نوع برداشت‌ها را تنها می‌توان نوعی خوانش از نگاره‌ها تلقّی کرد. اگر این نوع کاربردها بسامد بالایی داشت می‌توانستیم همین بسامد بالا و تکرارپذیری را دلیلی بر آگاهانه بودن این کاربردها بدانیم. امّا عدم عمومیّت این نوع کاربردها فرض نمادین بودن نگاره را منتفی می‌سازد.

برطبق آنچه گفته شد نگارگر درصدد نبوده که تمام مفاهیم و نمادهای متنی را در نگاره بازنماید. همچنین نگاره براساس درک و برداشت شخصی از متن به تصویر کشیده نشده‌است. اگر نگارگر به بازآفرینی و نمادپردازی متن می‌پرداخت، متن خوانشی تازه پیدا می‌کرد، زیرا تصویر موجب بالا رفتن میزان تأویل پذیری

متن می‌شود. علاوه بر این تصویر متن را به معنای خاصی محدود می‌کند. بنابراین عدم نمادپردازی و بازآفرینی داستان را می‌توان از نشانه‌های پایبندی نگارگر به متن دانست.

هر نگاره فقط یک صحنه (پلان) از داستان را به نمایش می‌گذارد و نگارگر به ترسیم حوادث پیش و پس داستان نپرداخته است. بدین معنا که در موضوعات رزمی فقط یک صحنه از رزم، که معمولاً اوج رزم است، به تصویر درآمده و به صحنه‌های قبل و بعد اشاره‌ای نشده‌است. از صحنه‌های بزم شاهانه نیز فقط یک صحنه، که معمولاً برتخت نشستن شاه است، نشان داده‌شده و چیزی فراتر از این به نقش درنیامده‌است. دلیل این امر محدودیّت زبان تصویر، در قیاس با زبان متن، و عدم امکان ترسیم توالی رویدادها، توصیف، تفسیر و تأویل متن ... است. محدودیّت تصویری، گزینش یک صحنه از داستان و چشم‌پوشی از سایر وقایع داستانی را به همراه دارد.

یادداشت:

۱- برای مطالعه در مورد نشانه‌هایی که در متن بیان شده امّا در نقّاشی‌ها به تصویر در نیامده است رک : احمدی، *از نشانه های تصویری تا متن*، ص۲٤

منابع:

الف) منابع مکتوب

- احمدی، بابک (۱۳۸۱): *ازنشانه‌های تصویری تا متن*، تهران: نشر مرکز
- افشاری، مهران (۱۳۷۷): *هفت لشکر(طومار جامع نقّلان)*، مهدی مداینی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، چاپ اوّل
- انجوی شیرازی، ابوالقاسم (۱۳٦۳): *فردوسی نامه (مردم و قهرمانان شاهنامه)*، تهران: علمی، چاپ دوم
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۵۰): *شاهنامه(نسخهٔ بایسنغری)*، تهران: شورای مرکز جشن‌های شاهنشاهی، چاپ اوّل
- ـــــــــــــــ (۱۳۸۲): *شاهنامه (نسخهٔ داوری)*، به کوشش کمالی سروستانی، شیراز، بنیاد فارس شناسی با همکاری مرکز بین المللی گفتگوی تمدّن‌ها

- ـــــــــــــــــ (۱۳۸٦): *شاهنامه* (ج۱-۸)، به کوشش جلال خالقی مطلق، تهران: مرکز دایرۀالمعارف بزرگ اسلامی، چاپ اوّل

- نوروزی‌طلب، علیرضا (۱۳۷۷): «داستان تصویر، تصویر داستان»، *مجله ادبیّات داستانی*، شماره ٤٦

ب) منابع شفاهی

- رجبی، محمّدعلی (۱۳۸۷): دوسالانۀ تذهیب‌های قرآنی، سخنرانی در مکتب هنر رضوان مشهد، ۲۳ اسفند

- شریف زاده، عبدالمجید (۱۳۸۹): گفت و گوی تلفنی با مؤلف (۲۵ فروردین ۱۳۸۹)

- فداییان، مجید (۱۳۸۸): گفت و گوی تلفنی با مؤلف (۱۵بهمن ۱۳۸۸)

- کفشچیان، اصغر (۱۳۸۹). تهران: مصاحبه (٦ تیر ۱۳۸۹)

- نوروزی طلب، علیرضا (۱۳۸۹): تهران، مصاحبه (۱۱تیر۱۳۸۹)

ج) منابع تصویری:

- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۵۰): *شاهنامه(نسخۀ بایسنغری)*، تهران: شورای مرکز جشن‌های شاهنشاهی، چاپ اوّل

- ـــــــــــــــــ (۱۳۸۲): *شاهنامه (نسخۀ داوری)*، به کوشش کمالی سروستانی، شیراز، بنیاد فارس‌شناسی با همکاری مرکز بین المللی گفتگوی تمدّن‌ها

- نجفی، محمّد باقر(۱۳۷٦): *شاهنامه‌های ایران*، آلمان: سفارت جمهوری اسلامی ایران، جمهوری فدرال آلمان

- Melville .Charles (2006*) Shahnama Studies* (eds).The Center of Middle Eastern and Islamic Studies, University of Cambridge

١- ١