Archive of SID

تحول رویکردهای بصری در شاهنامه نگاری
در منتخبی از نگاره‌های چهار شاهنامه بزرگ ایلخانی، بایسنقری، تهماسبی و رشیدا

دکتر آناهیتا مقبلی*
انسیه جباری**

چکیده: در طول تاریخ هنر ، اندیشمندان و منتقدان ، تحولاتی را که در مسیر تکاملی شکل گیری مکاتب به وقوع می پیوندد به گونه های مختلف طبقه بندی می‌کنند. مارگارت فینچ، مورخ هنر ، چهار قالب فکری یا رویکرد را تحت عناوین "رویکرد آیینی ، رویکردعاطفی ، رویکردکلاسیک و رویکردعینی" بر می شمارد. هریک از این تعاریف و رویدادها می تواند در ادوار مختلف بر آثار هنرمند ، دیدگاه و جهانبینی او حاکم گردند و اثر خلق شده توسط وی را تحت تاثیر قرار دهند.این پژوهش بر مبنای تعاریف آورده شده بر هریک از رویکردها ، جستجوگر این پرسش است که؛ چگونه می توان بر اساس این قالب های فکری، به توصیف ، تحلیل و مقایسه نگاره های ایرانی در هر برهه خاص از تاریخ ایران اسلامی پرداخت؟ در این میان، این فرضیه قابل بررسی است که ؛ مطالعه تطبیقی نگاره های منتخب چهار شاهنامه بزرگ ایرانی(شاهنامه ایلخانی، بایسنقری، تهماسبی و رشیدا) که وجوه مشترک بسیار دارند ، تداوم بعضی رویکردها را در طی قرون متمادی ، با وجود تغییر شرایط سیاسی ، اجتماعی و فرهنگی به خوبی بازگو میکند. از طرفی مقایسه چهار نگاره با مضمون مشترک "به بند کشیده شدن " در این چهار شاهنامه از مکاتب گوناگون و دریافت شباهت و تفاوت های بصری آنها و میزان تأکید هرکدام بر رویکردی خاص که منجر به شناخت اصول و علایق مکاتب متفاوت نگارگری در پرداخت به مضمونی خاص می شود خود ، از اهداف اصلی مقاله خواهد بود. روش کلی مورد استفاده در این پژوهش، مبتنی بر مقایسه تطبیقی است، که با مشاهده، تحلیل و تعمق دقیق بر نگاره ها و تطبیق آنها با یکدیگر، انجام می گیرد.

واژگان کلیدی: رویکرد بصری، شاه نامه بزر گ ایلخانی، شاهنامه بایسنقری، شاهنامه تهماسبی، شاهنامه رشیدا.

مقدمه

شاهنامه فردوسی را می‌توان بعنوان یکی از مورد توجه ترین متون در طی قرون متمادی شناخت. از دربار شاهان متجاوز مغول تا کتابخانه‌ها و کارگاه‌های سلطنتی صفویه و قاجار، شاهنامه فردوسی به اعتلای روح معانی حماسی می‌پردازد و تلفیق مظاهر بیرونی با مفاهیم عمیق درونی را منعکس می‌سازد، این کتاب حماسی همواره به شرح تقابل خیر و شّر و بزرگداشت مظاهر خیر توجه کرده و تصویرسازی های دقیق و صور خیالی بی‌بدیلی را مجسم ساخته است. حضور شاهنامه در تمام ادوار، منجر به کتابت نسخ خطی مصور بی بدیلی گردیده است که حامل گفتمان جاری تمام دوران است. تفاوت‌های موجود در شاهنامه‌های مصور دوران مختلف را البته فقط می‌توان در فرم و محتوای نگاره هایشان دید نه در معانی بلند آن. مسلماً در مسیر تأویل و تفسیر نگاره‌های ایرانی، هنرمندان و هنرپژوهان در داخل و خارج از کشور بر نگاره‌های بی‌نظیر شاهنامه‌های ایرانی تفسیرها و تحلیل‌های ارزنده‌ای نگاشته‌اند. آنچه در این میان، بر ضرورت انجام چنین تحقیقاتی تأکید می‌ورزد مسیری است که هر نگارنده در طی انجام پژوهش انتخاب کرده و تطبیق اطلاعات موجود با نظریه‌های جدیدی است که همگی در جهت شناسایی هرچه بیشتر رموز نهفته در این مجالسِ ترسیم شده، می‌باشد.

تحقیق حاضر به‌واسطه استفاده از اسناد و منابع کتابخانه‌ای و به اعتبار "روش انتخابی" خود، در مسیر رسیدن به اهدافش حائز اهمیت می‌باشد، چنانکه با گزینش شیوه‌ای خاص از روش تطبیقی نگاره‌ها با استفاده از چهار رویکرد، مسیر تکاملی شکل‌گیری مکاتب را در محدوده تحقیق پی‌می‌گیرد و با وجود منابع مکتوب بسیار از پژوهش‌های گذشته در این رابطه، که همگی به تحلیل نگاره های ایرانی پرداخته‌اند، این پژوهش با استفاده از نگاه متفاوت فینچ ، تلاش کرده است که به موازات پژوهش‌های انجام شده، هر اثر را در شرایط زمانی و مکانی خاص خود، در انطباق با رویکردی خاص قرار داده و به طرح نموداری بپردازد که ماهیت فکری و علت چرایی ظهور این معانی و مفاهیم را در نگاره‌ها بهتر آشکار گرداند.

چارچوب مقاله بر این فرضیه استوار می‌گردد که با تطبیق تعداد متنابهی از نگاره‌ها در چهار شاهنامه یادشده می‌توان با توجه به دیدگاه فینچ در ارتباط با قالب‌های فکری

* **نویسنده مسئول**: دکتری پژوهش هنر ، عضو هیات علمی (استادیار) دانشگاه پیام نور a_moghbeli@pnu.ac.ir
** کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه پیام نورتهران jabbari.ensieh@yahoo.com

www.SID.ir

Archive of SID

هنرمند، چگونگی ارتباط و تعامل نقش‌مایه‌های تصویری را در یک روند تاریخی مورد مطالعه قرار داد.

جهت نیل به این هدف، دسترسی به بیش از دهها نگاره با مضامین مشترک در شاهنامه های این دوران امکان‌پذیر گردید اما با توجه به نگنجیدن تمامی تصاویر در یک مقاله و همچنین پایین بودن کیفیت تصویری بعضی نگاره‌های در دسترس، به تفسیر و تأویل تصاویر انتخاب شده در این نوشتار اکتفا گردید.

◆۱.تعاریف

الف: قالب های فکری یا رویکردهای هنرمند

با نگاهی کلی به سیر هنر نگارگری ایرانی "اگر شکل گیری مکاتب، در طول زمان را بر اساس قالب ذهنی و رویکرد هنرمند بنگریم می‌توان چهار قالب فکری یا رویکرد، را برشمرد که در آنها ترکیباتی از گرایش‌های هنری و علاقه‌مندی‌های اجتماعی با بعضی از ویژگی‌های بصری پیوند می‌خورند. هر یک از این تعاریف و رویکردها می‌تواند در دورهٔ خاصی از فعالیت های هر هنرمند بر سبک او حاکم باشد.(جنسن،۱۳۸۸، ۴۴). مارگارت فینچ، مورخ هنر، این چهار قالب فکری یا رویکرد را در مسیر شکل‌گیری سبک‌های پیش از رنسانس و پس از آن عاملی تأثیرگذار می‌داند. مسلماً تطبیق چنین تأثیراتی در نگاره‌های ایرانی جای بسی تأمل دارد و مرزهای میان مکاتب ایرانی به مراتب باریک‌تر و پیوستگی آنها به وضوح بیشتر و عمیق‌تر خواهد بود. این پیوستگی چنان پردوام است که نگارگر ایرانی گاه چندین سده با وجود تحولات عظیم سیاسی و اجتماعی، همچنان پایبند فرهنگ عمومی جامعه سنتی می‌ماند، قوالب فکری و صوریی که در برهه‌ای کمرنگ‌تر می‌شوند و در سده‌ای دیگر دوباره درصدر قرار می‌گیرند.

- رویکرد آیینی؛ بر جنبه های نمادین، بنیادین و پایدار یک موضوع متمرکز است واز لحاظ صوری، اغلب در برگیرنده قرار دادهای صوری ثابت و تغییرناپذیر است و از لحاظ محتوایی، آفریننده هنر اعتقادی است که باورها یا نگرش‌های گسترده و ارزشمند یک جامعه را نشان می‌دهد. (جنسن،۱۳۸۸، ۴۴) همانند مانی که از نقاشی به عنوان معجزه‌ای برای اشاعهٔ آیین خود بهره گرفته است و مفاهیم والای مانوی را در پالایش و تطهیر روح در کنار عناصر استعاری و سمبولیستی به تصویر می‌کشد و در برهه‌های بعدی تاریخ هنر، تأثیری عمیق، بر هنرمندان (همچون نگارگران سلجوقی) نهاد. رویکرد آیینی به عنوان جزء لاینفک نگارگری ایرانی با به تصویر کشیدن عالم مثالی همواره در بطن نگاره های ایرانی حضور داشته است.

- رویکرد عینی؛ که بر جنبه های قابل رویت یک موضوع تأکید می‌کند و از لحاظ صوری در استفاده از تمهیدات تجسمی الویت و رجهانی قائل نمی‌شود و به جزئیات قابل مشاهده سطحی ، سادگی در ترکیب بندی و تکنیکی ساده در بیانی روشن گرایش دارد.(جنسن،۱۳۸۸ ، ۴۶) اگرچه در نگارگری ایرانی، بازنمایی عین به عین مادی و ظاهری اشیاء، کمال هنری یک اثر را نمی‌رساند اما رویکردی دوباره به بسط اندیشه‌های حکیم نظامی در ادبیات ایران که موجبات توجه و علاقه بی‌سابقه نقاشان هرات را به شخصیت انسان فراهم می‌کند(محمدزاده،۱۳۸۳،۴۱۹) نگاه عینی هنرمند را بر شخصیت انسان و محیط پیرامون او موجب می‌گردد.

- رویکرد کلاسیک؛ که جنبه‌های قابل مشاهده یک موضوع را با استفاده از یک آرمان قاعده‌مند تعدیل می‌بخشد. این ترکیبات از لحاظ صوری، بیشتر تأکید بر توازن، نظم، ثبات و وضوح در بیان است که عنصر خط در آنها بیشتر دیده می‌شود و از لحاظ محتوایی بر منطق وتعقل تأکید می‌کند و سرانجام، خویشتنداری، شرافت و صفات عالی انسانی را ارزشمند می‌شمارد.(جنسن،۱۳۸۸ ، ۴۶) شاید یکی از نمونه های بارز آن، نگاره یوسف و زلیخا، اثر استاد بهزاد در مکتب هرات می‌باشد.

- رویکرد عاطفی؛ بر واکنش‌های عاطفی هنرمند و بر ویژگی‌های عاطفی موضوع تأکید می‌کند و برخلاف رویکرد کلاسیک، در جستجوی جنبه‌های ناپایدار و گذرایی است که جنبه فردی دارد. از لحاظ صوری، ترکیب بندی‌ها دارای تنوع و کنتراست و حرکتند و از لحاظ محتوایی به عواطف و احساسات توجه دارند. (جنسن،۱۳۸۸،۴۶). همچون نگاره‌های عهد مغولی که در آنها دو تم برجسته و مهم، یکی قهرمانی و دیگری شفقت برانگیزی یا احساسی با موفقیت به کار می‌رفت و دیگر هیچگاه در نقاشی ایرانی احساس قویی را که در صفحات نگاره‌های مغولی همچون شاهنامه دموت مشاهده می‌کنیم به چشم نمی‌بینیم. (ولش ،۱۳۸۴، ۳۴)

ب: چهار شاهنامه بزرگ ایلخانی ، بایسنقری ، تهماسبی و رشیدا

نگارگری ایرانی در دهه‌های آخر دورهٔ ایلخانان مغول به مراحل تازه‌ای از تحول و رشد دست یافت. مهم‌ترین شاهکار به جای مانده از این دوره (مکتب تبریز اول) شاهنامه ایلخانی است.(خزایی،۱۳۸۷، ۴۲) شاهنامه بزرگ ایلخانی به قطع ۴۰×۲۹ سانتی متر در ۶۰ صفحه می‌باشد که بیشتر آن مصور بوده و فقط تعداد کمی از صفحات دارای متن بدون تصویر است.

این شاهنامه نقطهٔ اوج و درخشش نگارگری عهد

www.SID.ir

Archive of SID

ایلخانی متعلق به مکتب تبریز اول در زمان حکومت ابوسعید، واپسین حاکم مغول است که بیشتر با توجه به تأثیرپذیری هنری از چین در کلیت تصویر، همچنین آموزه های بین النهرینی در نحوه ترسیم صورت و اندام و تأثیرات بیزانسی و هلنی در فرم چین و شکندار لباس‌ها شکل گرفته است. در واقع در نگاره های شاهنامه بزرگ ایلخانی، سنت های هنری بین النهرینی و بیزانسی پیش از مغول، همراه با دستاوردهای هنر چین ترکیب شده و بهره‌گیری آگاهانه‌ای از این نقشمایه‌های وارداتی به انجام رسیده است. (مقبلی، ۱۳۸۶، ۷)مضامین نگاره‌های آن بیشتر شامل داستانهای حماسی و مبارزات تن به تن با جانوران شگفت‌انگیز و مجالس سوگواری است و در مجموع، ترکیبات بدیع، رنگ های درخشان، انتخاب صحنه‌های غیرمتعارف و توان بیان درون از طریق حالت، حرکت و نگاه از شاخصه های منحصر به فرد این نسخه بی‌بدیل می‌باشد.

از دوره تیموریان، مشهورترین نسخه شاهنامه ای که در کتابخانه بایسنقری تهیه شده و امروزه در کتابخانه کاخ گلستان در تهران نگهداری می‌شود، "شاهنامه بایسنقری" به قطع ۳۸×۲۶/۵ سانتیمتر در ۳۴۶ صفحه با ۲۲ صفحه نگارگری است که با خط خوش نستعلیق نوشته شده است. این نسخه خطی در زمان حکومت بایسنقر در هرات و برای او تهیه و مصوّرسازی شده و صرف نظر از درخشش رنگ، از لحاظ وضوح و نوع ترکیب‌بندی نگاره‌های آن شگفت‌آور است. تذهیب ها و نگاره های این نسخه که به شکل تمام یا نیم صفحه اند، شامل تصاویری دقیق از انواع حیوانات و دقیقاً مطابق شیوه مکتب هرات، مناظری طبیعی از کاخ ها، تزئینات آنها، کاشی‌کاری‌های براق و معماری است که در چشم اندازهای خیال‌انگیز آنها قرار گرفته‌اند. استفاده از رنگها به ویژه انواع رنگ آبی، بسیار ماهرانه صورت گرفته است.(خلیفه،۱۳۸۸، ۱۱۵).

نگاره‌های غنی و بی نظیر نسخه خطی "شاهنامه شاه تهماسبی" تصویر کاملی از نقاشی متقدم دربار صفوی را ارائه می‌کند. این نسخه خطی دارای ۷۵۸ صفحه در قطع سلطانی بزرگ و ۲۵۸ مجلس می‌باشد که صفحات آن در میان دوجلد چرمی نفیس واقع شده‌اند. به وضوح، خوشنویسی و کتابت نستعلیق عالی کتاب، کار تنها یک خوشنویس نیست و به همین علت امضای خوشنویس بر آن به چشم نمی‌خورد. از نقاشان این اثر نفیس می‌توان به هنرمندانی همچون سلطان محمد، میرمصور، دوست محمد و نیز احتمالاً میرعلی سیدعلی، مظفرعلی، میرزاعلی، عبدالصمد و شیخ محمد اشاره کرد.(قاسمی،۱۳۸۸، ۵۷) توصیفی شاعرانه از طبیعت که به وسیله برخی از هنرمندان کارگاه سلطنتی ترکمان به نگاره‌های این شاهنامه راه یافت و نمایش رمزهای عالم مثال در طبیعت نمادین این نگاره‌ها در پرداخت و ترسیم صحنه‌هایی که جز با ادراک معنوی هنرمندان از جهان حاصل نمی‌شود را می‌توان برای این تصاویر برشمرد.

"شاهنامه رشیدا" به قطع رحلی ۲۶/۷ × ۴۴/۵ سانتی متر، متعلق به موزه کاخ گلستان تهران، به شماره ثبت ۲۲۳۹، شامل ۷۳۸ صفحه هر صفحه ۲۳ سطر و هر سطر ۲ بیت و احتمالاًبه قلم نستعلیق عبدالرشید دیلمی که در ایران به نام « عبدالرشید » و « رشیدا » معروف است با کتابت جلی عالی بر کاغذ اصفهانی کتابت گردیده است. این نسخه ۹۳ نگاره بدون رقم دارد که به شیوه مکتب اصفهان در سده هفدهم میلادی نیمه نخست سده یازدهم هجری کار شده است نگاره‌های این شاهنامه را به احتمال زیاد "محمد یوسف" از شاگردان رضا عباسی اجرا کرده است، تمامی نگاره‌ها به سبکی یکدست و هماهنگ که می‌توان از آن به « سبک هاشوری و پرداز » تعبیر کرد کار شده است. (آژند،۱۳۸۵، ۷۴)

◆۲. رویکردهای بصری در چهار شاهنامه

بررسی نگاره های ایرانی بر مبنای قالب های فکری از پیش تعیین شده و قرار دادن چارچوب بر آنچه نگارگر از سده‌های پیش وارث آن گشته و تحلیل اثر هنرمندی که هرچند نظریه‌پرداز نیست اما تحت‌تأثیر انکارناپذیر این آموزه‌های از پیش تعیین شده قرار گرفته است، شاید خوانش اثر را بر مبنای این روند بصری پیچیده کرده و بارها در طول تحلیل نگاره تداخل رویکردها را باعث گردد. اما مطالعه تطبیقی نگاره‌های نسخ خطی ایرانی برگرفته از مکاتب مختلفی که وجوه مشترک بسیار دارند، تداوم بعضی رویکردها را در طی قرون متمادی و با وجود تغییر شرایط سیاسی و اجتماعی به خوبی بازگو می‌کنند. چنانکه در هر چهار شاهنامه بزرگ ایلخانی، بایسنقری، تهماسبی و رشیدا، هنرمند مجذوب رمزگونگی طبیعت گشته و با صیقل روح خود به عالم خیال وارد شده، از موجودات مادی فاصله گرفته و عکس عالم مثال و خیال را در آینه دل باز می‌تاباند.

نگارگر ایرانی که در عصر مغولی پای بر عرصه جدیدی می‌نهد با تلفیق نمونه نگاره های چینی با عناصر ایرانی در نوع خطوط به کار رفته و فضاسازی اثر، انسان را مکمل طبیعت قرار داده و دراین رویارویی و نزدیکیِ انسان و طبیعت، محتوای دراماتیک صحنه را قوت می‌بخشد. شاهنامه نگاری عصر مغولی که با نگاه بر هنر مانوی و استفاده از عناصر استعاری ، همواره توجه به رویکردآیینی را مد نظر قرار داده است با ترسیم مجالس سوگواری، مبارزات جانوران و حتی

www.SID.ir

Archive of SID

در داستان‌های حماسی با تأکید بر حالت توصیفی نقاشی و نمایش روابط عاطفی میان سرداران که قهرمان داستان را همراهی می‌کنند بر جنبه توصیفی و رویکرد عاطفی اثر تأکید می‌ورزد. در واقع در هنر شاهنامه نگاری دوران ایلخانی دو تم برجسته و مهم، یکی قهرمانی و دیگری شفقت برانگیزی یا احساسی با موفقیت به کار می‌رفت و دیگر هیچگاه در نقاشی ایرانی احساس قویی را که در صفحات نگاره‌های مغولی همچون شاهنامه بزرگ ایلخانی مشاهده می‌کنیم به چشم نمی‌بینیم. (ولش،۱۳۸۴، ۳۴)

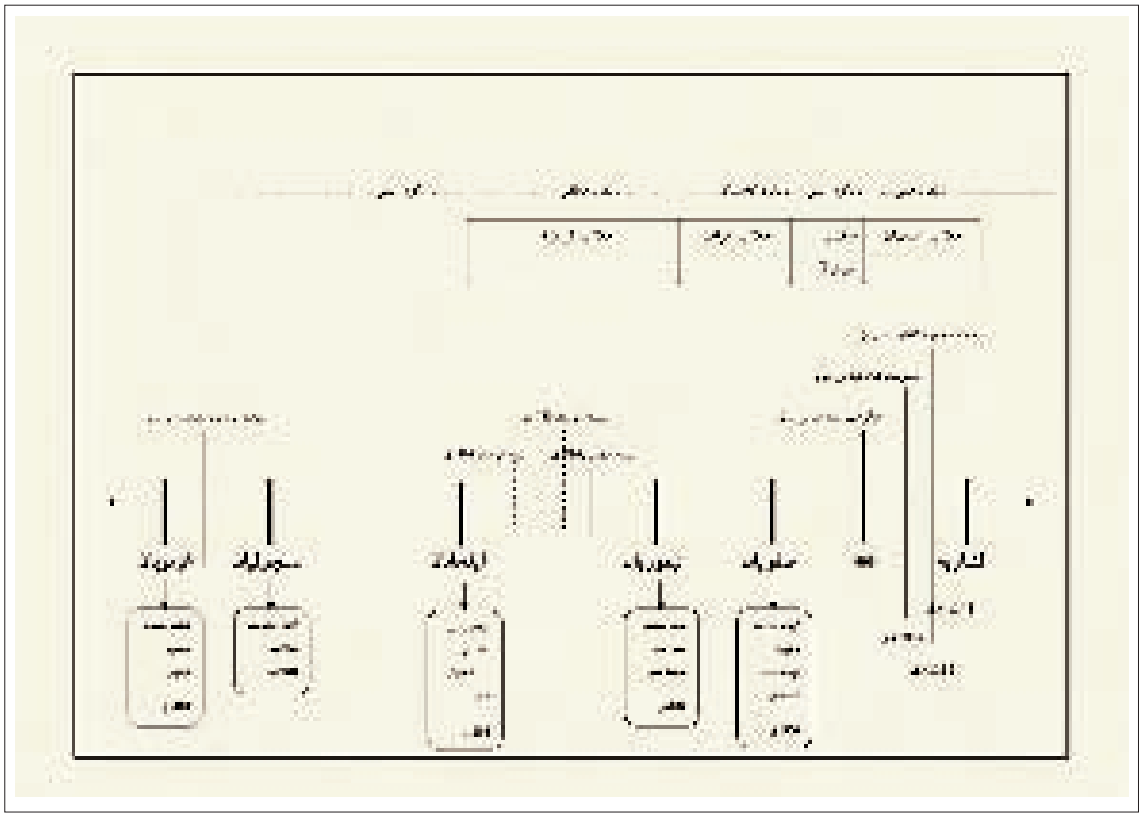
نگارگر زمان بایسنقر که شالوده اثر خویش را بر پایه های رفیع مکتب هرات بنا نهاد توانست به سبکی رسمی و قانونمند دست یابد و هنر مکتب هرات را به عنوان نمونه بارزی از هنر کلاسیک نگارگری ایران برای آیندگان ماندگار سازد. چنانکه نمونه ارزشمندی از این هنر متعادل و قانونمند را در تصاویر شاهنامه بایسنقری می‌توان دید. پیکره های بلند قامت و موقر با چهره های ریشدار، گل بوته های درشت و تک درختان سرسبز از عناصر شاخص در ترکیب‌بندی‌های کاملاً متعادل نگاره‌های شاهنامه بایسنقری و دیگر نسخه‌های این زمان به شمار می‌آیند. (بیکمرادی، ۱۳۸۷، ۲۴۵) نگارگر در ترسیم تصاویر این نسخ ، تلاش بسیار در متعادل کردن عناصر تصویری داشته است و نهایت سنجیدگی را در تنظیم جایگیری عناصر و پیکره ها به کار می برد. از طرفی توجه به اصل و جوهره موجودات، سبب می گردد که نگارگر، حقیقت وجودی آنها را از عالم غیب می یابد و در سراسر دوران تصویرگری مکاتب گوناگون ، بر توجه به رویکرد آیینی که خود تکیه بر جنبه‌های نمادین و جوهره آرمانی و مثالین طبیعت زمینی دارد پای می‌فشارد. در این تبلور مثالی، مراحل تکوین نقوشِ محسوس طبیعت را از عالم غیب به سمت مثال و خلاصه شدن در تعدادی از نمونه‌های تصویری شاهنامه‌های بایسنقری و تهماسبی، بیش از دو شاهنامه دیگر می‌توان مشاهده کرد. هنرمند در نگاره‌های این نسخ، از ثبت طبیعت فراتر می‌رود چراکه حاصل مشاهده درونی و باطنی، اتصال به حقیقت و جوهره طبیعت است و ظهور معانی و صور حقیقی یا جوهره موجودات طبیعی است که به کمک کشف و شهود و اتصال به عالم مثال و خیال صورت می‌گیرد. (مقبلی،۱۳۸۶، ۹) بدین ترتیب نگارگر هدف را به تصویر کشیدن اصل و جوهره درونی موجودات قرار می‌دهد و با وجود تکرار یک داستان از شاهنامه‌های پیشین، کاملترین و زیباترین نمونه‌های موجود در طبیعت را برداشته و آن را در زیباترین حالت ممکنه از "کمال مطلوب" به تصویر می‌کشد. انسان تأثربرانگیز در صحنه‌های شاهنامه پیشین در این برهه پیش از آنکه روایت‌کننده تحلیل‌های ذهنی یا انگاره‌های شاعرانه و تغزلی و یا واکنش های عاطفی شخصی هنرمند به یک موضوع و یا روایت باشند، در جهت بیان جلوه‌های بصری و نمایش‌دهنده نمونه یکتای زیبایی طبیعت خیال‌انگیز و سرانجام، تجسم کامل جلوه جمال و جلال خداوندی بر بهشت آسمانی می‌باشند. هرچند اقتضای شرایط حاکم سبب می‌گردد که در این دو شاهنامه پیوند میان بهشت آسمانی و زمین بهشتی مجال بیشتری برای ظهور یابد اما نگارگر هرگز به انتزاع مطلق روی نیاورده و همواره با نگاه بر جنبه های قابل رویت موضوع، رویکرد عینی را نیز مد نظر قرار داده است. توجه به رویکرد عینی که در مکتب هرات با آثار بهزاد و علاقه به حضور شخصیت انسان و محیط پیرامون آن مرحله نوینی از نگارگری ایرانی را به منصه ظهور می‌گذارد در مکتب اصفهان (که شاهنامه رشیدا بر پایه‌های فکری آن بنا گردیده است)، با ظهور رویکردی مادی و دنیاگرایی در این دوران، فلسفه، کلام، عرفان و اشراق، فضای سیاسی و اجتماعی جامعه را به فضای فرهنگی این عصر پیوند می‌دهند و حضور انسان عملش و شبیه‌سازی و نمایش نمود حقیقی انسان در نقاشی به رشدی چشمگیر می رسد. گسترش پیوندهای جهانی ایران عهد صفویه با سایر فرهنگ‌ها به توسعه درک فرهنگی جامعه ایران عهد صفوی از جهان به ویژه ایجاد فضایی ویژه در اصفهان کمک کرد و این ویژگی در شرایطی است که اروپا دوران آغازین رنسانس را می‌گذراند. (جوانی،۱۳۹۰، ۱۶۸)

مضامینی همچون فردگرایی، ویژگی جهان شهری و دنیاگرایی مبتنی بر نوعی ادراک ایمانی می‌توانند به عنوان مضامینی مقدماتی برای توصیف این عصر در نظر گرفته شود.(همان منبع،۱۶۹) توجه به عالم مثال در سده های پیشین، ذهن هنرمند را بیش از آنکه به عالم واقع معطوف گرداند با تأکید بر رویکردی آیینی بر گرفته از معنویت، حقیقت و جوهره اثر، از بازنمایی صرف دور می‌کند تا صور نوعی را جایگزین آن کند. مکتب نقاشی اصفهان با گرایش رو به سوی عالم محسوس و با تأکید بر ارزشهای بیانی خطوط در ساختار ظاهری و صوری، عالمی را نمودار می‌کند که برگرفته از جهان در جریان عصر حاضر است. چنانکه در شاهنامه رشیدا که دست پرورده مکتب اصفهان عصر صفوی است عناصر و جزییات به گونه‌ای متفاوت و با نگرشی انسان مدارانه و عینیتی جدید که در مکاتب قبل بی‌سابقه بوده است ، بازنمایی می‌گردند.(جدول۱)

www.SID.ir

Archive of SID

جدول ۱: شکل‌گیری مکاتب نگارگری براساس رویکردهای بصری، منبع: نگارندگان.



◆ ۳. رویکردهای بصری درنگاره های منتخب

چهار نگاره انتخابی از چهارشاهنامه در مکاتب نگارگری مختلف که روایت اسارت یک انسان را درست در لحظه قبل از مرگ وی به نمایش می‌گذارند با موضوع مشابه "به بندکشیدن اردوان به دست اردشیر"(شاهنامه بزرگ ایلخانی) و "به بند کشیدن ضحاک بدست فریدون در کوه دماوند (شاهنامه بایسنقری، شاهنامه تهماسبی و شاهنامه رشیدا)، نمایشی هستند با محوریت انسانی دربند و عناصر مشترکی همچون طبیعت و سپاهیان که اگرچه از لحاظ داستانی زندگی دو انسان متفاوت را روایت می‌کنند ولی بدلیل آفرینش تصویری هر چهار اثر از یک لحظه خاص و وجود مشترکات تصویری و موضوعی بسیار، این چهار نگاره به عنوان بهترین انتخاب مورد بررسی قرار گرفته اند.

الف: به بند کشیدن اردوان، پادشاه پارتی به دست اردشیر (شاهنامه بزرگ ایلخانی)

اردوان پنجم (اشک بیست و نهم) بیست و هشتمین و آخرین شاه ایران زمین از دودمان اشکانی است که بدست اردشیر بابکان (اردشیر یکم) به سختی شکست خورده و در صحنه نبرد کشته می‌شود. فردوسی این آخرین لحظات نبرد را در تصویری ترین شکل ممکن با ابیاتی این‌چنین توصیف می‌کند؛

چهل روز از اینسان همی جنگ بود
بـرآن زیردستان جهان تنگ بود
سرانجـــام ابـــری برآمـد سپـــاه
بـــشد کوشـــش رزم را دستگاه
بترسیـــد از آن لشکـــــر اردوان
شدند اندراین یک سخن یک زبان
بیامـــد زقلـب سپـــاه اردشیـــر
چکاچاک برخاست و باران تیر
گرفتـــار شـــد در میـــان اردوان
بـــداد از پی تاج شیرین روان

این روایت در صفحات شاهنامه بزرگ ایلخانی، اردوان را درست در لحظه پیش از مرگ نشان می‌دهد. نگاره که در میانه صفحه توسط اشعار فردوسی در جدول کشی شش ستونی احاطه شده است، به وضوح شکست یک سردار را نشان می‌دهد. اردوان در لباس و چهره‌ای روشن در مقابل دشمن که با لباس و چهره‌ای قرمز و تیره رنگ ترسیم شده، قرار گرفته است. (تصویر۱)

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر۱: به بند کشیدن اردوان، پادشاه پارتی به دست اردشیر(شاهنامه بزرگ ایلخانی) (shahnama project, 15 th century)

www.SID.ir

Archive of SID

سربازان اطرافش برخلاف هنر نقاشی بغداد که در سراسر صفحه به ردیف قرار می‌گرفتند به صورت گروهی در دوسطح بدون تقارن، واقع شده‌اند و نقاش در چهره‌های اغراق شده آنها و حالت رقت‌انگیز چهره اردوان، حداکثر تلاش خویش را برای نمایش حالت تأثربرانگیز صحنه به کار برده است. تمامی صحنه‌ای که نمایشگر آسمان است یکسره طلااندازی شده است و نگاره بیشتر در کنتراست سفید و قرمز بر زمینه طلایی و رنگ سبز برای سربازان زره پوش می‌باشد. اردشیر که با لباسی آبی رنگ بر اسبی سفید پیشاپیش ملازمانش درحرکت است با کلاهخود طلایی بر سر که همچون تاج شاهی است قابل شناسایی می‌باشد. در اینجا فضا، خود، مکمل نقش انسان است چنانکه حرکات اغراق شده شاخه های درخت که یادآور مناظر چینی است در عین حال بازتابی است از اتمام صحنه کارزار و شکست اردوان و افزون بر آن برای تشدید فضای اسارت صحنه به کار برده شده است. شخصیت‌های داستان همگی در ابعادی بزرگ در جلو تابلو حول اردوان حلقه زده‌اند چنانکه حضور سربازی رو به داخل بطوریکه پشت به بیننده است باعث گمان حضور خود بیننده در تصویر از نگاه عنصر داخلی نگاره گشته وخود، دیدگاه عاطفی اثر را تشدید می‌کند. برخلاف بعدها که زیبایی دنیای طبیعی تم واقعی بیشتر نقاشی‌های ایرانی می‌شود. در اینجا دنیا بیشتر جنبه شفقت و حزن می‌گیرد. وجود نفوذ هنر چین در پرورش این نوع احساس از درام شرکت داشته ولی حالات قهرمانی یا احساساتی موجود در آن مخصوص شعر حماسی معمول در ایران بوده است. به نظر می‌رسد که کشش بین سنت ملی و علم جدید تصویرسازی، این سبک نیرومند را به وجود آورده باشد.(گری ،۱۳۸۴، ۳۳) حالت توصیفی نقاشی و نمایش روابط عاطفی میان شخصیت های سپاه دژخیم که در پی مرگ اردوان هستند به همان میزان که بر جنبه توصیفی اثر افزوده از کیفیت تزیینی آن کاسته است.

◆ ب: به بند کشیدن ضحاک بدست فریدون در کوه دماوند(شاهنامه بایسنقری)

ضحاک از چهره‌های پلید و بد نهاد شاهنامه است که در جوانی تسلیم وسوسه‌های اهریمنی می‌شود. اهریمن به او وعده کشتن پدر و بر تخت نشاندن او را می‌دهد و در عوض دو مار گرسنه بر دو کتف ضحاک می‌رویاند. اشتهای مارها را فقط مغز آدمی فرو می‌نشاند و ضحاک ناگزیر است روزانه دو جوان را به پای آنها قربانی کند. بر اثر این کرده اهریمنی، قوم ضحاک به سرکردگی فریدون بر او می‌شورند. (کری ولش،۱۳۸۹، ۳۹)

فریدون با سپاهیانش ضحاک را دست و پا بسته بر پشت اسبی سوار کرده، به کوه دماوند برده و در غاری تاریک و بی‌انتها محکم در بند می‌کشد.

تصویر۲. به بند کشیده شدن ضحاک در کوه دماوند. (شاهنامه بایسنقری) (حسینی راد ، ۱۳۸۴، ۵۲)

بیاورد ضحاک را چـــون نونـــد — به کوه دماوند و کردش ببند
چو بندی بر آن بند بفزود نیـــز — نبود از بد بخت مانیده چیز
از او نام ضحاک چون خاک شد — جهان از بد او همه پاک شد

در نگاره به بند کشیدن ضحاک در شاهنامه بایسنقری با صحنه‌ای موقر، آرام ونسبتاً شاهانه مواجه هستیم، ضحاک در میانه تصویر با بدنی برهنه در ورودی غار، تصویر شده است و فریدون سوار بر اسب به همراه ملازم خویش همچون سرداری فاتح مشغول بحث و گفتگو است. (تصویر۲). دو تن از سربازان، دستها و پاهای ضحاک را بر دهانه غار به بند می‌کشند. پیکره‌ها بلند قامت، موقر و چهره‌ها ریشدار هستند. جایگیری پیکره‌ها به طریقی مطمئن‌تر و طراحی آنها نسبت به دوران قبل، از استواری بیشتری برخوردار است. تأکید خاص بر جامگان و عناصر رنگارنگ منقوش، ظرافت تزیینی بیشتری در کل اثر ایجاد کرده است. عمل سربازان تقریباً همسو با خط مورب پایینی زمینه به دهانه غار ختم می‌شود در واقع استفاده از عناصرافقی و مورب در ترکیب‌بندی که شاکله هنر این دوران است، دراین اثر، افزایش چیره دستی نقاش را به

www.SID.ir

Archive of SID

نمایش می‌گذارد. در اینجا نوع قرارگیری دستان ضحاک، حرکت فلش مانند چترِ برافراشته بر فراز فریدون و امتداد حرکت دو پرنده در بالای تصویر، نگاه بیننده را به خوانش کتیبه‌های بالای صفحه رهنمون می‌شوند. صخره ها پردازی ملایم دارند و وجود بوته‌های سبز، درختان پرشکوفه و پرندگانِ در حال پرواز در آسمان طلایی از حالت دلهره آور منظره کاسته است. هرچند صحنه ای درام در این مجلس به تصویر در آمده است، اما عدم تأکید بر جنبه‌های فردی و شخصیت‌پردازی چهره‌ها و عدم تأثیرگذاری عاطفی در جهت بیان لحظه‌ای پر تشویش، اثر را از رویکردی عاطفی دور می‌کند. نگاه نگارگرِ طبیعت پرداز حکایت از اشتیاق او به زیبایی، صلح و آرامش دارد. در واقع شوق او به بهشتی است که طبیعت باز می‌تابد، او بهشت ذاتی طبیعت را با رنگهای مثالی، چهره‌هایی آرام و تأکید بر ثبات و وضوح عناصر به تصویر می‌کشد. تمامی نگاره سرشار از توازن و نظمی از پیش تعیین شده برگرفته از مکتب نگارگری هرات و خاصه سبک انسان مدارانه وتعقل‌گرای بهزاد است، سبکی که رویکرد کلاسیک را با رعایت قاعده‌های مکتب بهزاد در طی قرون متمادی ماندگار کرده است.

ج: به بند کشیدن ضحاک بدست فریدون در کوه دماوند (شاهنامه تهماسبی)

شاهنامه تهماسبی به دلیل وجود جریانهای عرفان و تصوف و حمایت های بی دریغ شاه اسماعیل از آنها، بیشتر پیوستگی خصوصیات مکتب هرات و ترکمان را در تحقق عالم مثال حفظ کرده است.

مجلس "به بند کشیدن ضحاک" در این شاهنامه که توسط "سلطان محمد" به تصویر کشیده شده است همچون نگاره‌ای بهشتی است که چشم را از لایه‌های رنگین ظاهر، به باطن پر رمز و راز هدایت می‌کند و به تعمق وا می‌دارد.

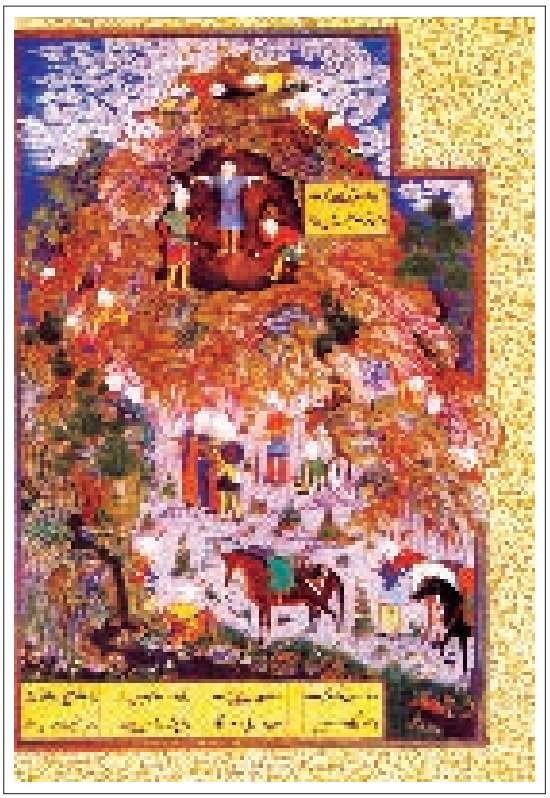
بیت میانی تصویر از زبان حکیم فردوسی، خود گویای ماجرای در حال وقوع است.

فروبست دستش به آن کوه باز

بدان تا بماند به سختی دراز

در این نگاره ضحاک که با لباسی آبی رنگ در زمینه قهوه‌ای خاموش غار تلألو یافته، با بدنی دربند شده بر دهانه غار ، بدور از هرگونه بیانگری در چهره و حرکات به تصویر درآمده است. فضای مثلث شکل غار که ضحاک و دو سرباز را احاطه کرده است بر استحکام و استواری کوه دماوند و کل اثر تأکید می‌کند. چهره ها به حالت نیم‌رخ و سه‌رخ تصویر شده و برخی به حالت نیم تنه در میان صخره ها جای داده شده‌اند. حضور چند پیکره در بالای کوه، حرکت دورانی چشم را حول موضوع اصلی تکمیل می‌کند.

رنگ لباس دیگر افراد که در گوشه و کنار صخره‌ها جای گرفته‌اند به گرمی می‌گراید و نگارگر، مجلسی شاد و سراسر جشن و سرور را در میان گیاهان بهاری و صخره های رنگارنگ و شادی همراهان در پای کوه به تصویر می‌کشد.(تصویر۳) فضا آکنده از نوری یکدست است و سایه‌ای در کار نیست. ابرها همچون پرندگان در حال پرواز، بر فراز صحنه در حال حرکتند، تمامی عناصر طبیعت در فضای نگاره جلوه‌ای تزیینی ایجاد کرده‌اند. در اینجا رنگ سفید نقش به سزایی در ترکیب‌بندی اثر خصوصاً در پوشش سر افراد، لباس‌ها، ابرها و همچنین در مو و ریش و سبیل ضحاک و سرانجام دوران حرکت چشم در کل نگاره ایفا می‌کند. فریدون در حالی که گرز گاو سرش را به دست گرفته ، در کنار غار ایستاده است.



تصویر۳. به بند کشیده شدن ضحاک در کوه دماوند (شاهنامه شاه تهماسبی). (کری ولش، ۳۸،۱۲۸۴)

چشمه نقره ای که نشان حیات است و بوته های گل و درختان کوچک و بزرگ همگی فضای نگاره را از بیان عینی روایت دور کرده و نگارگر با ایجاد رنگهای درخشان و نور تابنده در درون تمامی اشکال، سعی در به تصویر کشیدن عالمی خیال‌انگیز برگرفته از عالم مثالین دارد. نگاره در کادری مستطیل شکل کار شده است که

www.SID.ir

Archive of SID

شکستگی گوشه سمت راست آن چشم را به سمت نوشته داخل کادر رهبری می‌کند، چهار کادر کوچک در پایین نگاره و یک کادر در همان قطع در بالای نگاره بیان کننده اشعار داستانند. اگر چه سلطان محمد در این نگاره عناصر پویای آب و ابرهای آسمان را در مقابل عناصر ثابت طبیعت همچون کوه و غار قرار داده است اما نوع اجرای صخره ها، خود به پویایی اثر کمک می‌کند. در این صحنه نیز اثری از ترفندهای سه بعدنمایی به چشم نمی‌خورد و نگارگر در فضاسازی اطراف همچنان پیرو سنت‌های پیشین است. اما در کل اثر، نسبت به نگاره‌های پیشین با صحنه‌ای فراخ‌تر، کثرت روابط و تعدد وقایع روبرو هستیم. چنانکه حضور پیکره آدمی، صخره‌های اسفنجی، طبیعت بکر و نقوش تزیینی بر روی آنها همگی در جایگاه خویش عناصری اصلی بوده و از اهمیت به سزایی برخوردارند.

نگارگر رنگ آمیزی مخصوصی برای کوه به کار برده و بکارگیری رنگ طلایی در چنین سطح وسیعی برای صخره ها، کوه را به عنصری اسطوره‌ای و متفاوت با سایر مکانها تبدیل کرده است. در اینجا کوه با توجه به ابهت، بزرگی و تصویر دورنمای آن، بنظر مکانی پر صلابت و محافظ بشریت به تصویر در آمده، در واقع نگارگر در تمامی نگاره همه چیز را در کمال زیبایی به تصویر کشیده است و تلألو این نگاه منحصر به فرد را که برخاسته از نوع بینش یگانه اوست در رنگ آمیزی منحصر بفرد اثر به اوج می‌رساند. به طوری که رویکرد آیینی اثر با تأکید بر رنگ به عنوان عنصری بیانی در جهت باورها یا نگرش‌های گسترده و ارزشمند جامعه با استفاده از قراردادهای صوری، لحظه‌ای ثابت، تغییرناپذیر و بدور از تشویش را به تصویر می‌کشد.

◆د: به بند کشیدن ضحاک بدست فریدون در کوه دماوند(شاهنامه رشیدا)

در نگاره"به بند کشیدن ضحاک" در شاهنامه رشیدا، ضحاک در میانه صخره‌های کوه دماوند در بخش میانی تصویر، با دستانی گشوده تصویر شده است؛ بدنش گویا با میخ بر بدنه غار کوبیده شده و ملازمان، مشغول بستن وی بر دهانه غارند. فریدون، گرز گاو سر در دست، بر تخته سنگی نشسته است و ملازمان با لباس‌هایی به سبک نیمه دوم عصر صفوی در کل تصویر دیده می‌شوند. (تصویر۴)

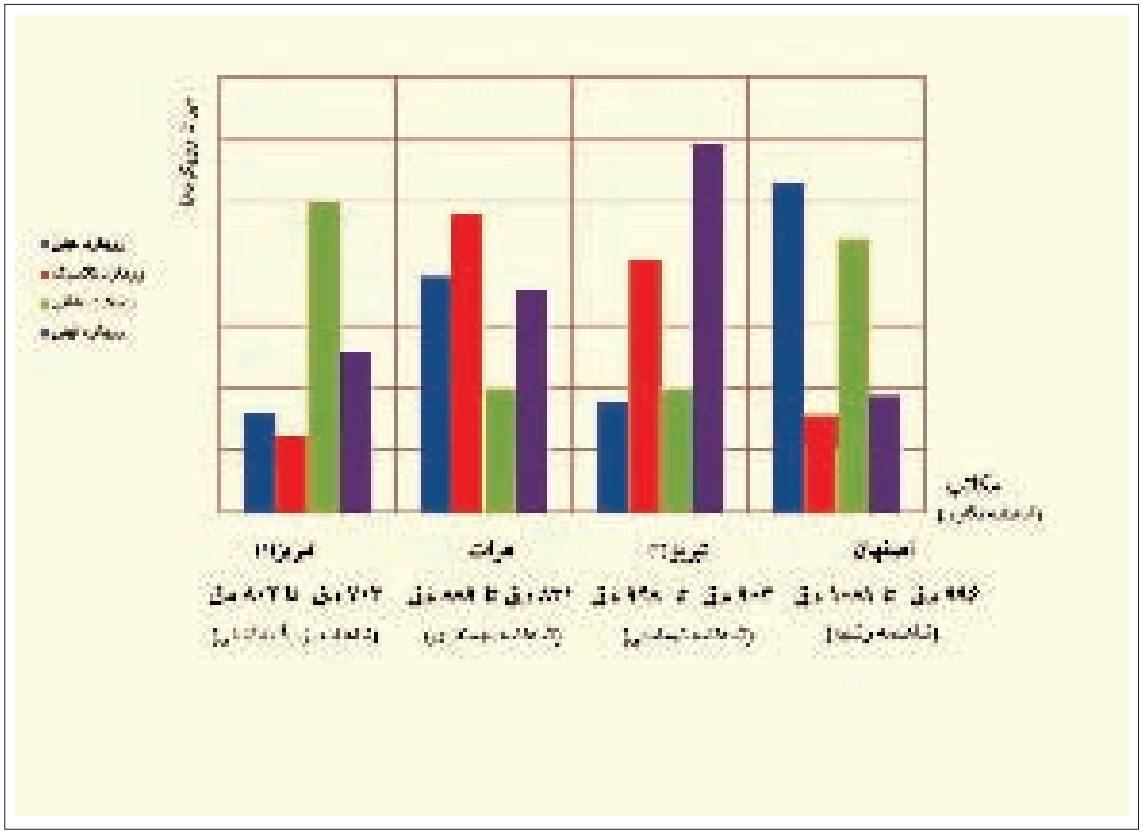
تصویر۴. به بند کشیده شدن ضحاک در کوه دماوند.(رشیدا، سده۱۱ ه.ق ، ۴۲).

نگاره و ابیات ، فاقد جدول کشی و طلااندازی هستند. فضا در این نگاره بیشتر آکنده از رنگ سبز و آبی است. پیکره‌ها با جامه‌های الوان از زرد و نارنجی تا بنفش و قهوه‌ای و خاکستری، حالتی جاندار یافته اند. استثناء، پیکره ضحاک است که با جامه‌ای سفید در دهانه غاری به چهار میخ کشیده شده است. کل ماجرا در کادری مستطیل شکل ترسیم شده که از چهار جای کوچک توسط دو صخره، یک درخت و تعدادی قلوه سنگ، اندکی به بیرون قاب کشیده شده است.جایگاه قرارگیری ضحاک، چنان است که همه عناصر حول او در گردش‌اند و چشم را برای حرکت در کل نگاره و توجه به متن های بالا و پایین مجلس یاری می‌دهند. پرداز چهره‌ها، موی سر و صورت و حتی نحوه ایستادن‌ها با نگاره‌های پیشین متفاوت است. ضحاک در تصویر به نوعی معلق بنظر می‌رسد و این تعلیق در مقابل استحکام کوه، بیانگر ضعف وی است. نگارگر در تصویر کردن صخره‌ها تا حدودی به سایه روشن و عمق نمایی پرداخته و غار از عمقی نسبی برخوردار است. یکی از تفاوت‌های شاخص این نگاره در رنگ‌آمیزی صخره‌ها است. صخره های موجود درتصویر که از نمایی نزدیک کار شده‌اند، نه کوه دماوند که بیشتر با نگاهی به رنگ پردازی مکتب ترکمانان و هاشورهای خویشنویسانه مکتب اصفهان، صخره‌هایی رقصان در امتداد پیچ و خم مارهای بر دوش ضحاک را به

www.SID.ir

Archive of SID

نمایش گذارده‌اند. رنگ طلایی در این نگاره برای زینت کلاه و یا عمامه‌هایی است که بر سر ناظران قرار دارد و همچنین برای ترسیم ابرهای آسمان بر زمینه آبی رنگ می‌باشد. دید واقع‌گرایانه نگارگر اگرچه بر حرکات و حالات نگاره‌ها تأثیر گذار بوده است اما بر نحوه انتخاب رنگ‌ها تاثیر چندانی نداشته است. نحوه نگرش او به مضمون و محتوا و اسطوره‌ای بودن واقعه، بیش از همه در کاربرد رنگ‌ها و نحوه توزیع و ارتباط آنها در قسمت‌های مختلف تابلو نمودار گشته است. در اینجا رنگها نه فقط جلوه‌های بصری زیبایی ایجاد می‌کنند بلکه یادآور می‌شوند که ما وارد حیطه دیگری از جهان شده‌ایم. نگارگر، ضحاک را در میانه مجلس قرار داده و بر جنبه‌های قابل مشاهده اثر تأکید می‌ورزد. دید دقیق‌تر او بر انسان و آنچه حول او به انجام می‌رسد سبب می‌شود که موضوع اصلی داستان در نزدیک ترین نما قرار گیرد. سادگی ترکیب‌بندی نسبت به نگاره پیشین، سایه پردازی و عمق‌نمایی با استفاده از پردازهای درشت زمینه و حرکت نامتعارف صخره‌ها حول المان اصلی، نگارگر را بر آن داشته تا از تمهیدات تجسمی (خط و رنگ)، در جهت بیان جنبه‌های قابل رویت اثر سود جوید. در این میان اگرچه هنرمند از رویکرد آیینی اندک فاصله‌ای می‌گیرد و در جهت رویکرد عینی گام می‌نهد ولی خطوط هاشوری صخره‌ها، جنبه‌های ناپایدار و گذرایی را به تصویر می‌کشد که از لحاظ عاطفی، تأثیرگذار و تشویش برانگیزند. طرز قرارگیری چهره‌ها در حالت سه رخ و طریقه بدن المانها در سیر هنر نگارگری ایران به منزله یک موضوع قراردادی است، آنچه تغییر می‌کند ساختار صوری فیگورهاست، یعنی تحولی که مورخان هنر معتقدند که نشان‌دهنده نگرش ذهنی و دیدگاه جامعه است. به طور کلی با گذشت زمان، جزئیات بیشتری در فیگورها نمایان شده است و حالت بدن دارای تنوع بیشتری شده و حرکت را بهتر نشان می‌دهد. مسلماً نشان‌دادن جزئیات و همچنین حرکات طبیعی بدن، به دانش، نگرش ومطالعه دقیق و مستقیم پیرامون هنرمند می‌انجامد. نگرشی که چهره انسان را از جنبه صرفاً تزیینی و نقش‌گونه مجلس شاهنامه بایسنقری و تهماسبی جدا می‌کند و به تک تک ناظرین هویت می‌بخشد.(نمودار۱)



نمودار۱: شکل گیری شاهنامه نگاری در مکاتب گوناگون براساس رویکردهای بصری(منبع:نگارندگان)

www.SID.ir

Archive of SID

نتیجه‌گیری

با توجه به گستردگی و حجم وسیع منابع تصویری در شاهنامه نگاری ایرانی، مسلماً نمی‌توان بر مبنای مطالعه چند نگاره، حکمی قطعی بر تاریخ هنر ایران نگاشت و قالب هایی از پیش تعیین شده را بر چند صدسال هنر چنین ملتی تعمیم داد. تنها در این مقال می‌توان با تطبیق تعداد متنابهی از نمونه‌های یاد شده در چهار شاهنامه‌ای که هر کدام چون گوهری سفته، نقش بسته بر حلقه زمان خویش بوده اند چگونگی ارتباط و تعامل نقش‌مایه‌های تصویری را در یک روند تاریخی مورد مطالعه قرار داد. چنانکه در این مسیر تمامی نگاره‌ها بر مبنای تفکری نشأت گرفته از حکمت کهن ایران و عرفان اسلامی با نگرشی بر رویکردی آیینی در جهت پاسداشت سنتهای برجای مانده از هنر والای پیشینیان قدم برداشته‌اند. نگارگر عهد مغولی در شاهنامه بزرگ ایلخانی(اوایل قرن هشتم هجری)، تحت نفوذ حکام مغول و ورود هنر چینی، ترکیباتی بدیع، رنگهایی درخشان و ظرافت در خط و طرح را در جهت بیان درون از طریق حالت، حرکت و نگاه به کار می‌بندد. رویکرد توصیفی و نمایش روابط عاطفی در نگاره که منجر به حضور نوعی احساس درام در اثر می‌گردد نشأت‌گرفته از وجود نفوذ هنر چین در این برهه از تاریخ ایران است که با تلفیق اشعار حماسی ایران، قهرمان اثر را متجلی می‌سازد. با مطالعه نگاره‌های شاهنامه بایسنقری (اوایل قرن نهم هجری) به دلیل حمایت و گسترش کارگاه‌های هنری وابسته به دربار و حضور عرفا و اصحاب هنر در این مجالس، نمودهای عالم خیال و مثال را می‌توان به عنوان جزیی از هویت و سنت های جامعه فرهنگی ایران در آثار این دوران یافت، چنانکه با ایجاد یک سبک ملی، عناصر بیگانه به تدریج کم رنگ و ناپدید شدند. در ترکیب‌بندی‌ها و سطوح کارشده توسط نگارگران که با آگاهی فراوان تنظیم شده‌اند و نشان از تکامل علوم و به کارگیری درست فنون در استفاده از ساختار هندسی برای ترسیم عناصر دارند، عنصری ناموزون، نامتعارف و جدای از دستگاه متناسب ترکیب اثر به چشم نمی‌خورد. نگارگر شاهنامه بایسنقری از طریق رعایت تناسبات دقیق و دقت در رنگ‌گذاری و با توسل به کمترین نشانه‌ها به مراتب رفیعی در ایجاد سبکی باشکوه دست یافت که بر پایه‌های مکتب هرات توانست هنر نگارگری ایرانی را هویت بخشد و به عنوان هنر کلاسیک ایران بر بنیاد سطوح رنگین و خطوط منظم، فضایی آرام و متین را که مبین یک دنیای درباری است استوار گرداند و اینچنین با آغاز دوران صفوی، مکتب نگارگری ایران وارث هنری باشکوه و بی‌بدیل گردید و شاهنامه نگاری با شیوه‌ای بدیع و متکی بر سنت‌های کهن فرهنگی با وجود جریان‌های عرفان و تصوف، حمایت‌های بی‌دریغ شاه اسماعیل از آنها و با بهره‌گیری از جنبه‌های نمادین و عناصر استعاری و سمبولیستی بر آمده از آیین به تحقق عالم مثال همت گمارد. چنانکه نمونه آن را در شاهنامه شاه تهماسبی می‌توان شاهد بود. در واقع رویکرد آیینی اثر با تأکید بر رنگ به عنوان عنصر بیانی در جهت کشف و شهود و اتصال به عالم مثال و خیال، هنرمند را واداشت تا حقیقت و جوهره نقاشی را در درون بیابد نه برون و با استفاده از قراردادهای صوری، لحظه‌ای ثابت، تغییرناپذیر و بدور از تشویش را به تصویر کشد.

ولی در شاهنامه رشیدا نیز هنرمند به یکباره از سنت عبور نمی‌کند و در روند بهره‌گیری از کهن الگوها یا نمونه های اولیه، همچون نگارگر شاهنامه تهماسبی عمل می‌کند. اما شرایط در دوران رضاعباسی و شاگردانش به طریقی است که نگارگران با دور شدن از اندیشه فضای مثالی در جستجوی مشاهده‌ای دقیق‌تر از فضای پیرامون خود بر می‌آیند و انقلابی که در نگارگری ایران سده هشتم هجری قمری در هرات و توسط کمال‌الدین بهزاد آغاز گشت در این دوران با اهمیت یافتن رویکرد عینی، قدم به مرحله‌ای جدید می‌نهد. مرحله‌ای که به واسطه آن به موازات آموزه های عرفانی، ویژگی‌های‌ظاهری، جنبه‌های فردی و تأثیرگذاری عاطفی نیز شروع به رشد می‌کنند. نوع ساختار هندسی آثار همچنان تابع مقرراتی است که پیش تر بنیاد نهاده شده بود و نگارگر ظاهراً با دانستن سبک‌های نگارگری پیشین، آشنایی با شیوه نگارگری نگاره‌هایی همچون خاوران نامه بر اساس تحولات ایجاد شده در مکتب اصفهان، آگاهانه یا ناآگاهانه تغییراتی در بازنمایی عالم مثالی دوره های قبل داشته است. این تغییرات که خود برگرفته از دیدگاه هنرمند و تأثیر سیلان یک روح مشترک در هنر و فرهنگ و اندیشه یک جامعه است نگاره‌ها را به سمت وسوی رویکردی عینی سوق می‌دهد، عینیتی که نه به معنای بازنمایی جزء به جزء طبیعت، بلکه به نگرش و مطالعه دقیق محیط پیرامون هنرمند منجر می‌گردد.

در حقیقت هنرمندان هر چهار شاهنامه اگرچه در قدم های اولیه یکسان عمل می‌کنند اما بنابر اقتضای شرایط سیاسی و اجتماعی و روح فرهنگی حاکم بر جامعه که هنرمند را تحت تأثیر انکارناپذیر خویش قرار می‌دهد. در مسیر تکاملی سبک‌ها در هر برهه از تاریخ بر رویکردی خاص تأکید کرده و علاقه‌مندی‌های اجتماع را به همراه کهن الگوها و نمونه های مثالین به تصویر می‌کشند.

www.SID.ir

Archive of SID

پی‌نوشت

1.Margaret finch.

فهرست منابع

۱- آژند ، یعقوب، علی قلی بیک جبادار ، کتابدار ، **مجموعه مقالات نگارگری مکتب اصفهان** ، انتشارات فرهنگستان هنر،تهران، ۱۳۸۵.

۲- بیکمرادی، نرگس ،**بررسی تطبیقی فرم و رنگ در دو نگاره: به بند کشیدن ضحاک در شاهنامه بایسنقری و شاهنامه شاه تهماسبی** ، فصلنامه هنر، شماره۷۷، انتشارات اداره فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران،۱۳۸۷.

۳-جنسن، چارلز، **تجزیه و تحلیل آثار هنرهای تجسمی**، ترجمه: بتی آواکیان، انتشارات سمت، تهران،۱۳۸۸.

۴- جوانی ، اصغر ، **بنیان های مکتب نقاشی اصفهان** ، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران،۱۳۸۷.

۵-حسینی راد، عبدالمجید ، **شاهکارهای نگارگری ایران**، تهران، انتشارات موزه هنرهای معاصر تهران ، موسسه توسعه هنرهای تجسمی، ۱۳۸۴.

۶- خلیفه، بهمن، **شاهنامه بایسنقری، شاهکار هنر عهد** تیموری، کتاب ماه ادبیات، شماره ۲۵، انتشارات فرهنگستان هنر.تهران، ۱۳۸۸.

۷ـ قاسمی ، حمیده ، **شاهنامه شاه طهماسب ، شیوه صفحه آرایی**، کتاب ماه هنر، شماره ۱۳۳، سازمان چاپ و انتشارات، تهران،۱۳۸۸.

۸- کری ولش، استورات، **نقاشی ایرانی ، (نسخه نگاره های عهد صفوی)**، ترجمه: احمد رضا تقاء ، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران،۱۳۸۹.

۹- گری، بازل، **نقاشی ایرانی**،ترجمه: عربعلی شروه، نشر دنیای نو،تهران،۱۳۸۴.

۱۰- محمد زاده، مهدی، **رئالیسم معنوی در آثار کمال الدین بهزاد**، مجموعه مقالات همایش بین المللی کمال الدین بهزاد ، انتشارت فرهنگستان هنر، تهران، ۱۳۸۶.

۱۱- مقبلی، آناهیتا، **تحول تخیل در شاهنامه نگاری (در منتخبی از نگاره های سه شاهنامه بزرگ ایلخانی ، بایسنقری و طهماسبی ، با تکیه بر عناصر بصری)** ، نشریه رهپویه هنر، پیش شماره ۴ ، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران،۱۳۸۶ .

12- http:// shahnama.caret .cam.ac.uk/new/jnama /card/ cemanuscript: -861965336. (shahnama project).

www.SID.ir