Archive of SID

فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س ۶ ـ ش ۲۱ ـ زمستان ۸۹

تحلیل مضمونی چند نمونه از نگاره‌های «گذر سیاوش بر آتش» در شاهنامه فردوسی

دکتر سعید زاویه ـ ایرج داداشی ـ آمنه مافی‌تبار
استادیار دانشگاه هنر تهران ـ مربی دانشگاه هنر تهران ـ کارشناس ارشد پژوهش هنر دانشگاه هنر تهران

چو بخشایش پاک یزدان بود دم آتش و آب یکسان بود

چکیده

نقاش ایرانی داستان را تنها تصویرسازی نمی‌کرد بلکه بن‌مایه، جوهر و مفهوم داستان را تأویل و با روحی معنوی به تصویر می‌کشید تا با هنر خود، همگان را از درک آن بهره‌مند سازد. با این نگاه، ویژگی‌های تصویری، واقعیت را آشکارا بازتاب نمی‌دهند؛ بلکه به کار «معناسازی» مشغول‌اند و دستیابی به حقیقت آنها، خالی از دشواری نخواهد بود. اما متأسفانه تاکنون توجه زیادی به نگارگری ایران، از نظر معنای عرفانی، فلسفی و درونی این هنر نشده و بیشتر تحقیقات، به شرح عناصر صوری و مباحث تاریخی معطوف گردیده است. از این‌رو، مقالهٔ توصیفی ـ تحلیلیِ پیش‌رو، کوششی است در رفع این نقیصه در قبال چند نمونه از نگاره‌های «گذر سیاوش بر آتش» به روایت *شاهنامه فردوسی*. اصلی که دریافت آن، علل حجم عظیم نگاره‌های تصویرشده با موضوعیت این داستان را توجیه می‌کند.

کلیدواژه‌ها: سیاوش، نگارگری ایرانی، معانی رمزی، گذر از آتش، شاهنامه فردوسی.

تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۵/۱۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۸۹/۱۱/۱۱

Email: otfi_47@yahoo.com

www.SID.ir

 Archive of SID

مقدمه

در طول تاریخ، *شاهنامه فردوسی* بیش از هر کتاب دیگری نگارش و تصویر شده است. در رأس این تصویرسازی‌ها، «گذر سیاوش بر آتش» است که بیشترین شمار نگاره‌های تاریخ نقاشی ایران را به خود اختصاص داده است. نگارنده به تحقیق دریافته است که نگاره‌های «گذر سیاوش بر آتش» افزون بر دویست مورد بوده و تقریباً بیشتر نسخ مصوّر و دست‌نویس *شاهنامه*، این مجلس را به شیوایی رقم زده‌اند.(۱) به‌عنوان نمونه «هفت شاهنامه شناسایی شده، به‌تاریخ سال‌های ۷۳۱ تا ۷۵۳ هـ.ق در شیراز، حاکی است که در آن زمان، داستان‌های معیّن از این منظومه برای مصوّرسازی انتخاب می‌شد و یکی از محبوب‌ترین موضوعات گذر سیاوش از آتش بود.» (مقدم‌اشرفی ۱۳۶۷: ۳۹)

به یقین یکی از دلایل این استقبال گسترده، مضمون داستان بود که به نیکویی با حقیقت نگارگری ایرانی به مثابهٔ هنری معنوی هم‌سو می‌نمود و با علقهٔ نگارگران، کاتبان و حامیان کتاب، هماهنگ و هم‌خوان بود. زیرا به قول هنری جیمز[1] (۲) «اندیشه و صورت، در حکم سوزن و نخ هستند و من هرگز از صنف خیاطان نشنیده‌ام که استفاده از نخ بدون سوزن یا سوزن بدون نخ را توصیه کنند» (ویلسون ۱۳۸۷: ۱۴۳)، بنابراین آن‌چه به دنبال می‌آید در خلال بررسی محتوایی نگاره‌های «گذر سیاوش بر آتش»، مفهوم حقیقی آیین گذار را مرجع قرار می‌دهد و به بررسی ارتباط آن با روح نگارگری ایرانی می‌پردازد. با این رویکرد، دستیابی به شناخت مهم‌ترین علل بدل شدن این داستان به پرشمارترین موضوع نگارگری ایرانی حاصل می‌شود.

احتمالاً این روش تا حدی ناملموس به نظر آید، چون معمولاً تحلیل صوری

---

1. Henry James

www.SID.ir

Archive of SID

و تطبیق فرم و نقش که سیر حرکت از فرم به محتوا را دنبال می‌کنند، کاربرد بیشتری دارند و در بیشتر بررسی‌ها، نشانه‌های تصویری چون رنگ، طرح، نورپردازی و حتی نشانه‌های خاص هنرمند بر دلالت‌های اجتماعی، فرهنگی و آداب و رسوم پیشی جسته‌اند. اما این نوشتار، به دلیل رفع پاره‌ای از کمبودها، در حکم زمینه‌ای است که راه را برای جست‌وجوهای بعدی دربارهٔ نگارگری ایرانی هموارتر می‌کند. زیرا «شناخت یک سنت دینی، بدون آشنایی با رمز و راز و مفاهیم نمادین آن، دانشی ناقص به‌شمار می‌رود. به‌ویژه در هنرهای دینی مشرق‌زمین که نمادها، اجزای تفکیک‌نشدنی فرهنگ بصری ادیان هستند؛ درک هنر بدون آشنایی با مفاهیم نمادین مندرج در آن آثار، امری ناممکن است.» (ذکرگو ۱۳۷۸: ۷)

بنابراین چون این مقاله می‌کوشد تا به روش توصیفی - تحلیلی و مطالعات کتابخانه‌ای در پیشبرد هدف خود اقدام نماید: اول گام، با نظری مختصر به محبوبیت *شاهنامه*، به داستان سیاوش اشاره می‌کنیم. در گام دوم به بررسی آیینی می‌پردازیم که سیاوش از اجرای آن ناگزیر بوده و در گام آخر نمود آن رسم و منسک در نگارگری ایرانی را جویا می‌شویم. ضمن آن‌که نگارنده هرگز از این اصل غافل نیست که بنا به نظر کارل گوستاو یونگ[1] (۳) واژه یا تصویر زمانی که یک نماد است، متضمّن چیزی در ماوراء معنی آشکار و مستقیم خود است که هرگز نمی‌توان به‌صورت دقیق آن را تعریف یا توصیف کرد (هوهنه‌گر ۱۳۶۶: ۱۳)، اما به یقین پژوهش در آن، خالی از دستاورد نخواهد بود.

تأثیر محبوبیت شاهنامه در علاقه مردم به «گذر سیاوش بر آتش»

شاهنامه، منظومه‌ای است که داستان دلاوری‌های فرزندان این مرز و بوم را بیان

1. Carl Gustav Jung

www.SID.ir

Archive of SID

داشته است؛ از این‌رو این کتاب، آیینهٔ تمام‌نمای فرهنگ ایرانی، زندگی، باورها، آیین‌ها، مبارزات و درگیری‌های میان خیر و شر است. راز بقای این اشعار تا به امروز، قدرت تطبیق آنها با شرایط فکری و اجتماعی است. این هماهنگی از نمادها و نشانه‌هایی ناشی می‌شود که ریشه در باورهای کهن ایرانی دارند. دلیل دیگر این محبوبیت، مهارت شاعر در استفاده از عناصر تصویری است. به گونه‌ای که با خوانش دقیق منظومه، صحنه‌های روایت شده در ذهن نقش می‌بندد و مخاطب آن را تازه، زنده و جاندار می‌یابد. بدین دلیل عده‌ای در نگاه ساده‌انگارانه، تنها دلیل حجم وسیع نگاره‌های به‌جامانده از «گذر سیاوش بر آتش» را به محبوبیت *شاهنامه* نسبت می‌دهند که البته به یقین بخش عظیمی از این توجه، به سبب مقبولیت و اعتبار *شاهنامه* است؛ اما اگر همین اصل، دلیل لازم و کافی بود، می‌بایست تمامی داستان‌های *شاهنامه* چون نبرد رستم و سهراب، هفت‌خوان رستم و ... به همین میزان تصویرگری می‌شد. برخی دیگر این تعداد، تصویرسازی از «گذر سیاوش بر آتش» را به سوگ سیاوش و روییدن گیاه از خون وی نسبت می‌دهند که اگر چنین بود، کشته شدن سیاوش و حوادث پایانی عمر وی مورد توجه واقع می‌شد.

بنابراین موضوع اصلی برای ما رخ می‌گشاید و درمی‌یابیم که هرچند محبوبیت *شاهنامه* و حوادث پیشین و پسین زندگی سیاوش در علقهٔ حامیان کتاب، نگارگران و عامه مردم به او مؤثّر بوده، اما به طور قطع همین بخش میانی و گذر او بر آتش، از خاستگاهی ویژه برخوردار بوده است. آن‌طورکه فردوسی، خود اقرار می‌کند به دلیل عدم تسلیم سیاوش به هوس زن پدرش و پیروی از فرمان عقل، این داستان را خردمندانه یافته و از سرودن آن لذت برده است (سرّامی ۱۳۸۳: ۱۲۴). افزون بر این ویژگی اخلاقی، داستان «گذر سیاوش بر آتش»، به عصری بس کهن و قرن‌ها پیش ارجاع دارد، چنانچه نشان این آیین روی

www.SID.ir

Archive of SID

سکه‌های منطقه خوارزم که از اوایل سده اول میلادی به‌دست آمده، یافت شده است (حصوری ۱۳۷۸: ۷۴). پشت این سکه‌ها در انتزاعی‌ترین حالت، دست کم، پیکر سواری (سیاوش) دیده می‌شود. (تصویر ۱). بنابراین، این کهن‌پیشگی و نقل در افواه عمومی، شاخصهٔ مهمی بود که بر فزونی باور و اعتقاد به پاکدامنی سیاوش می‌افزود و واقعهٔ گذر او بر آتش را از باقی داستان‌ها متمایز می‌ساخت. ویژگی دیگر، هماهنگی موضوع داستان با حقیقت نگارگری اسلامی- ایرانی بود که بر محبوبیت آن به‌مثابهٔ موضوع نقاشی، سایه می‌گستراند. بنابراین از آن‌جا که این دو خاصیت، بر شیوع تصویرگری این ماجرا تأثیر مستقیم و وافر داشتند، سعی می‌شود که در این جستار به کمال تشریح شوند.

داستان سیاوش به روایت شاهنامه فردوسی

سیاوش، فرزند کاووس، شاه خیره‌سر کیانی[۴] است که پس از تولد، رستم، او را به زابل، نزد خویش می‌برد. پس از بازگشت و گذر افزون بر هفت سال، سودابه، همسر کاووس شاه، سیاوش را می‌بیند و به او دل می‌سپارد، اما شاهزاده تن به گناه نمی‌دهد و از جانب سودابه، متهم به خیانت پدر می‌شود. به قول محی‌الدین ابن عربی[۵] «هیچ‌کس، محبوبی را برای خود محبوب دوست نمی‌دارد، بلکه محبوب را برای خودش دوست می‌دارد.» (غراب ۱۳۸۷: ۷۴) و سودابه چون سیاوش را برای خویشتن نمی‌یابد، از هیچ آزاری فرو نمی‌گذارد. کاووس شاه برای رفع تردیدها، چاره‌جویی می‌کند و موبدان راه نجات را گذر از آتش می‌دانند:

چنین گفت موبد به شاه جهان — که درد سپهبد نماند نهان
چو خواهی که پیدا کنی گفت‌وگوی — بباید زدن سنگ را بر سبوی
ز هر دو سخن چون برین‌گونه گشت — بر آتش یکی را بباید گذشت

(فردوسی ۱۳۷۴: ۴۰۵)

www.SID.ir

Archive of SID

سودابه که از عمل خویش آگاه است، به آزمون تن نمی‌دهد. پس سیاوش گذر از کوه آتش را می‌پذیرد و سپیدپوش و کافور زده نزد پدر می‌رود، او را احترام می‌کند و با ایمان به عدالت ایزدی بر دل آتش می‌تازد و با عبور پیروزمندانه خود، شادمانی مردمان را برمی‌انگیزد:

چو از کوه آتش به هامون گذشت　　خروشیدن آمد ز دشت و ز شهر
یکی شادمانی شد اندر جهان　　میان کهان و میان مهان
(فردوسی ۱۳۷۴: ۴۰۷)

از آن پس، سیاوش به دلیل خوشنودی پدر و دوری از نیرنگ‌های سودابه، برای مقابله با تهاجم افراسیاب پیشقدم می‌شود. اما بخت با وی همراه نیست و او برای رعایت پیمان و جوانمردی به ناچار رهسپار سرزمین دشمن می‌شود و بدان‌جا پناه می‌برد. هرچند آنان او را گرامی می‌دارند؛ فرنگیس دختر افراسیاب را به عقدش درمی‌آورند و سرزمین «سیاوش‌گرد»(۶) را به وی می‌سپارند؛ اما سرانجام، او بر اثر فتنه‌انگیزی‌های گرسیوز و به فرمان شاه توران کشته می‌شود. پس از مرگ سیاوش، گیاهی از خون او می‌روید (سیاوشان) و مردم را به کین‌خواهی فرا می‌خواند. بدین‌گونه، سیاوش به عنوان مظهر معصومیت و پاک‌سیرتی و به مثابهٔ قربانی نبرد میان نیروهای خیر و شر، مورد توجه شاعر قرار می‌گیرد.

این مطلب در *بُنداَهِش*(۷) چنین عنوان شده است:

(باری) دیگر افراسیاب کوشید به کی‌سیاوش به کارزار آمد. به بهانهٔ سودابه ـ که زن کاووس بود ـ سیاوش به ایرانشهر باز نشد. بدین‌روی که افراسیاب زینهار (آوردن سیاوش) به وی را پذیرفته بود، (سیاوش) به کاووس نیامد، بلکه خود به ترکستان شد. دخت افراسیاب را به زنی گرفت. کیخسرو از او زاده شد. سیاوش را آنجای کشتند. (بهار ۱۳۸۵: ۱۴۰)

ردپای آیین کهن «گذر از آتش» در ایران

آتش در ایران، یکی از عناصر چهارگانه بود که اجداد ما چون دیگر اقوام کهن به

www.SID.ir

Archive of SID

ارزشمندی آن پای‌بند بودند. به عنوان نمونه، نقش و جایگاه آتش در فرهنگ عیلامی؛ به حدی اهمیت داشت که چندین نقش‌برجسته و مُهر به‌جامانده با نقش آتشدان، تنها یکی از مصادیق این توجه و علاقه است. در نقوش یکی از مهرها که از دوره «اونتاش گال» به‌دست آمده است، شخصی مقابل آتشدان که شعله‌های سه شاخه از آن بیرون می‌زند، زانو زده و شخص دیگری در بالای آن، شاخه‌ای در دست دارد (تصویر ۲). به بیان دیگر، این مُهر، نشانگر آیین پرستش آتش است. (آمیه ۱۳۴۹: ۵۶)

مضاف بر این نشانه‌ها، از آن‌جاکه آریاییان، پیش از مهاجرت در مناطق سردی می‌زیستند، آتش در زندگی آنها نقش بسزایی داشت و نزد آنان از تقدس و احترام فوق‌العاده‌ای برخوردار بود که به دلیل مفید و کارساز بودن در مواد و ابزار زندگی، والامقامی آن ارتقا یافت. «زیرا آتش برای چادرنشینان هند و ایرانی در فلات آسیا، نه تنها به عنوان منبع نور و گرما در نظر گرفته می‌شد، بلکه آنان را در مقابل حملات حیوانات وحشی به هنگام شب محافظت می‌کرد. هم‌چنان که وسیله‌ای برای پخت و پز بود، قسمتی از فرآیند عمل قضاوت نیز به شمار می‌رفت. آنان برای مجازات متهم از آتش استفاده می‌کردند: یکی با گذشتن از میان دو دیوار آتش و دیگری با ریختن فلز مذاب به روی سینه متهم. در هر حال تصور بر این بود که خداوند راستگویان را حفاظت کرده و اشرار را به حال خود رها خواهد کرد» (هینلز ۱۳۸۸: ۳۲). هریک از این کاربردها، اهمیت ویژه‌ای در گسترش تصورات مذهبی دربارهٔ آتش داشت. و موجب شد تا بعدها و پس از آمیختگی ساکنان کهن ایران‌زمین و آریاییان بزرگداشت این عنصر ادامه یابد.

با این پیشینه از آن‌جاکه ایرانیان همواره از آن‌چه تاریک و ظلمانی است، نفرتی طبیعی داشتند؛ از دیرباز پیروزی نهایی نور بر تاریکی اهریمنی به یکی از خصایص اصلی دین قدیم ایران بدل شد و «آزمایش آتش» جایگاه بس والا در

www.SID.ir

Archive of SID

انجمن گاهانی پیدا کرد. زیرا به واقع، آیین مزدایی میراث زمان‌های دیرین و دوره‌هایی است که در آن هندیان و ایرانیان و حتی هند و اروپاییان زندگی مشترک داشتند و ایرانیان، افکار و نظریات دیرین را در جامهٔ اندیشه‌های نو [و تلفیق با باورهای ساکنان کهن این سرزمین] پذیرا شدند (معین ۱۳۳۸: ۳۷). سهروردی، عارف سده ششم هجری قمری دربارهٔ اشاره به بزرگداشت ایرانیان نسبت به آتش می‌نویسد:

> نفس انسانی در حکم «خلیفهٔ کبری» است، بدین‌جهت که نوری قائم و متصرّف در انوار عارض محسوس است، و آتش عنصری است، که در حکم «خلیفهٔ صغری» است بدین‌اعتبار که نور عارض آن در عالم جسمانی، مظهر انواع قائم غیر جسمانی و در حکم برادر نور اسپهبد انسانی باشد، و حقیقت نورانی آن ورای ماهیت ظلمانی عناصر چهارگانه به مفهوم مشهود آنها در طبیعیات متداول، و اشرف و اعلی از آنهاست. بنابراین، به علت و دلیلی بسیار موجّه بود که ایرانیان قدیم، هر نور ممکن ــ اعم از نور عارض محسوس و یا نور عالم معقول را ــ به اعتبار مظهریت آن نسبت به نورالانوار، شایسته تعظیم و تقدیس دانسته و مردم را به توجه به آتش امر کرده بودند. (سهروردی ۱۳۵۷: ۳۳۰– ۳۳۱)

بر همین قیاس بود که آتش در پاک ساختن آلودگی‌های روحانی در زمینهٔ اخلاقیات، ازجمله دروغ و ناراستی، به مؤثّرترین عنصر بدل شد. به همین دلیل به فتوا و دستور روحانیون، از آتش برای تمییز و تشخیص راستی از ناراستی و دروغ در آزمایش‌ها، داوری‌ها و محاکمات استفاده می‌شد و کسی که متهم بود و ادعا می‌کرد از اتهام بری است، به‌واسطهٔ آتش مورد آزمایش قرار می‌گرفت و هرگاه آتش او را نمی‌سوزانید، ادعایش ثابت می‌شد. زیرا «اردیبهشت»[۸] ـ مظهر راستی و درستی اهورامزدا ـ در عالم جهانی، به صورت «اشه»[۹] جلوه یافته و نگهبان آتش است (نیبرگ ۱۳۵۹: ۶۴). اهورامزدا، گناهان آشکار و نهان را به وسیلهٔ «اردیبهشت» یا «اشه» می‌بیند و «آتش» نه‌تنها نماد زمینی و این جهانی «اشه» است بلکه مظهری از اهورامزدا نیز هست و خواست او با خواست اهورامزدا یکسان

www.SID.ir

Archive of SID

است چراکه «اشه» و «آتش» هر دو فرزند اهـورامزدا هـستند (مجتبـایی ۱۳۵۲: ۷۳)، پس آتش در آزمایش‌ها و داوری بـزرگ جهـان، حـق را از باطـل و راسـت را از دروغ جدا می‌سازد. «هر کس از گناه، پاک و با «اشه» یکـی شـده باشـد، از آتـش گزند نمی‌بیند و به سلامت از آن می‌گذرد، زیرا آتش با «اشه» یکی اسـت و خـود را نمی‌سوزاند.» (همان: ۷۴)

از سوی دیگر یکی از تحولات که زرتشت در دین به‌وجود آورد، مسأله جهان دیگر و رستاخیز بود که در پی رستاخیز همگانی، داوری انجامین خواهد بود کـه همهٔ پارسایان از بدکاران جدا خواهند گشت. در بخش نوزدهم بندهش، با عنـوان «رستاخیز و تن پسین» به بزرگ‌ترین داوری ایزدی در روز رستاخیز اشـاره شـده است که در آن روز، فلز گداخته بر زمین جاری می‌شود و مردمان همه از آن رود آتش گذر می‌کنند. درحالی‌که برای پاکان هم‌چون آن است که از حوضی مملو از شیر گرم می‌گذرند و گناهکاران سختی و عذاب فلز گداخته را به تمامی احساس خواهند کرد.[۱۰] بنابراین، می‌توان اذعان داشت داوری با آتش که در گیتی انجـام می‌شد، نمادی از داوری جهان پایانی نیز بود: آتش، گواه اعمال آدمیـان اسـت. در آتشکده در حضور آتش عبادت می‌شود. او عبادت‌کننده را می‌بیند و بـر کارهـای او ناظر است. از این‌رو، در پایان جهـان و در زنـدگی پـس از مـرگ، بـر اعمـال آدمیان گواهی می‌دهد. پس طبیعی است که این آتش که داور جهان پسین اسـت، در این‌جا هم، صحت و سقم ادعاها را روشن کند.

با این تعریف، «گذر از آتش» در ایران باستان، دارای دو تعبیر بـود؛ اول آنکـه در دنیای مادی و برای اثبات بی‌گناهی فرد انجام مـی‌شـد و دوم آنکـه نمـادی از «داوری اخروی» بود. چنان‌چـه بـه قـول سـهروردی «شـرافت منـصب خلافـت، چنان‌که در عالم عقول محض، به ملک قـرب بهمـن تفـویض گردیـده، در عـالم نفوس نیز به نور اسپهبد انسانی و در عالم صغیر به آتش محـسوس امتیـاز یافتـه

www.SID.ir

Archive of SID

است.» (سهروردی ۱۳۵۷: ۳۳۰)

این داوری‌ها، با اعتقادات اسلامی و سوزان بودن جهنم ـ که در وجه مادی به‌واسطهٔ آتش، مایعات و فلزات گداخته به‌وجود می‌آید ـ کاملاً هماهنگ می‌نمود. از این رو، باور به آن در دوران اسلامی حیات یافت. با این تفاوت که در این زمان، ارزش حقوقی ـ دینی این آزمون‌ها به تعبیر ادبی ـ عرفانی استحاله یافت و اشکال متفاوت آن در شاهکارهای ادبی هم‌چون *شاهنامه* فردوسی، مثنوی *ویس و رامین* گرگانی، *مثنوی معنوی* مولانا و... ظاهر شد. آن‌سان که خالی از رنگ و بوی دین و شریعتی خاص، همگان آن را بپذیرند و از آن درس آموزند. زیرا با پیشرفت فکر بشر در این دوران، مردمان با توسل به «سوگند»، صحت ادعاهای خود را در مجامع شرعی و حکمی ثابت می‌نمودند؛ پس «گذر از آتش» وجهه‌ای مثالی داشت و این دست گذرها، تمثالی بود از آنچه در جهان دیگر جاری است. شاید به همین انگیزه بود که این گذرها بیشتر در قبال بزرگ‌ترین گناهان چون زنا و شرک خود را می‌نمایاند.

بدین‌سان اشکال متفاوت این اندیشه در فرهنگ ایرانی توفیق یافت و ماندگار شد. البته نمی‌توان پوشیده داشت که سرآمد همهٔ آنها، «گذر سیاوش بر آتش» بود. بنابراین، با آغاز رونق تصویرگری کتب ادبی از سدهٔ هفتم هجری قمری، نگارگران ایرانی بی‌کار ننشستند و با تصویر کردن نمادین این روایت از *شاهنامه* فردوسی، بر تشریح آن همت گماشتند، چراکه حقیقت سمبلیک این داستان با سویه عرفانی نگارگری ایرانی هم‌سو می‌نمود و رمزگان نهفته در آن به بهترین وجه، نمود حقیقت متعالی بود. پس نگاره‌های «گذر سیاوش بر آتش» دست‌آویزی برای بیان و انتقال مفاهیم کلی و یا غیرقابل ذکر و دست‌نیافتنی در متن بود و می‌توانست زمینه‌ای مناسب برای انتقال حقایق معنوی، بیان رمزها و نمادهای تصویری آن باشد. بر همین سبب است که می‌نویسند:

www.SID.ir

Archive of SID

بنیان کار هنری را باید در درون‌مایه آن جست‌وجو کرد. یعنی اثر هنری چیزی نیست جز پیامی که به مخاطب انتقال می‌دهد. یعنی خالق اثر نباید خود را به شکل و صورت اثر محدود کند. در واقع هنر، مستلزم کنشی ارتباطی است. یعنی مخاطب اثر باید به ترفندهایی دست زند تا به معنا و درون‌مایهٔ اثر هنری دسترسی پیدا کند. (ضیمران ۱۳۸۱: ۱۴۸)

«گذر سیاوش بر آتش» نزد نگارگران ایرانی

نگارگر ایرانی، نماد را که مبتنی بر حقایق وجودی و عوالم عالیه بود، سرلوحهٔ‌کار خویش می‌نمود. او، نه‌تنها با تصویرگری و تزیین متن، وقایع مهم و اثرگذار متن را به نمایش می‌گذاشت، بلکه بر خود می‌دانست که از این طریق، دری به سوی عالم بالا و فضای بی‌کران جهان ملکوت بگشاید. پس نماد در اثر او، نمودار یک حقیقت متعالی و دربردارندهٔ معانی ژرفی است که با شناخت آن می‌توان به گوهر اندیشهٔ اسلامی دست یازید و از زیبایی درون آن بهره برد. به‌عبارت دیگر زبان رسمی که برای بیان «معرفت قدسی» به‌کار می‌رود، زبان نمادگرایی است. «معرفت قدسی» در کلمات انسانی، در چشم‌انداز نقاشی‌ها و دیگر ابزارهای رسمی‌ای که انتقال‌دهنده معنی هستند، قابل بیان است. نمادها، نشانه‌های انسان‌ساخت نیستند بلکه انعکاساتی از سوی یک حقیقت متعلّق به مرتبه‌ای فراتر به مرحلهٔ فروتری از وجود هستند. در واقع آنها هستند که در مرتبهٔ کلی وجود، به شیء معنی می‌بخشند. (نصر ۱۳۸۰: ۱۲۹)

بنابراین، تمام زیبایی و طبیعت بالندهٔ نگاره‌های سنتی، مثال و تجسّمی از کمال معنوی و الهی است و هر موضوعی که دارای این خصایص نباشد، شکلی از ریخت‌افتاده و ناقص است. نگارگر عارف‌مسلک، مبتنی بر فرهنگ سراسر رنگ و نور به نگارگری عالمی دست می‌زند که با کیمیاگری در آرزوی تبدیل مس وجود به زر ناب است و روح را در هزارتوی اسرار درونی خود به سماعی عارفانه برمی‌انگیزد (بلخاری ۱۳۸۴: ۴۸۸)؛ هنری رمزآلود که هرچند مستقیماً «معنا»

www.SID.ir

Archive of SID

را به تصویر نمی‌کشد اما به‌طور مداوم بر درک آن تذکار می‌دهد، چراکه «نگارگری ایرانی برخلاف بسیاری از هنرها، هنری است که نسبت ذاتی با «معنا» یافته و زبان و فرم خود را از همان «معنا» اخذ کرده است» (همان: ۴۸۱). پس این هنر، هیچ‌گاه برداشت معنوی از مضمون داستان را فدای توصیف وقایع عادی نمی‌کند. (پاکباز ۱۳۸۳: ۴۲۴)

با این سویه‌گیری و بینش بنیانی، مفهوم «گذر از آتش» و سرافرازی در آن که نمادی از تکریم پاکدامنی و پاک‌سیرتی است، این ویژگی ذاتی را داشت که به مثابهٔ مضمونی دل‌فریب، در هنرهای ایرانی تداعی شود و نظاره‌کنندگان را به ارزش‌های والای انسانی فرا خواند. زیرا این نوع آزمون، بیش از موضوع ظاهری خود به مفاهیم اخلاقی، عرفانی و فلسفی می‌پرداخت. البته این به دلیل حقیقت متعالی تفکّر اساطیری ایرانی است که به این داستان، رنگی خاص می‌بخشد و آن را اسرارآمیز می‌کند. مهم‌تر از همه سیاوش است که در گذار خود، به مظهری از هماهنگی و شعور طبیعی طبیعت بدل می‌شود و به یاری راستی و هماهنگی با ناموس طبیعت، جهان را فرمانروایی می‌کند.

سیاوش، نمایشی از نفس مطمئنّه[۱۱]، راضیه و مرضیه است که با نداشتن کوچک‌ترین بیم و هراس وارد آتش می‌شود و به آزمون تن می‌دهد. به چشم او، «چون درست بیاندیشی، زمانه و سرنوشت و نیروهای خلقت سرگرم کار خویش هستند. کاری که به فرمان هیچ‌کس دگرگون نخواهد شد، لیکن آن کس که به اندیشه و روان، هم‌ساز و هم‌زبان اینهاست، خواسته و آرزوی وی، هماهنگی با قوانین آفرینش خواهد بود. از این روی، هرچه پیش آید، از برای او نه می‌تواند شادی‌انگیز باشد و نه اندوهبار. زیرا درست همان است که از پیش، وقوع آن را دریافته است و بدین سبب، او فرمانروای خویشتن خویش است و این خویشتن او، نه همین وجود وی که همهٔ کائنات است. از این‌رو، هرگز چنین کسی چیزی

www.SID.ir

Archive of SID

خلاف خواستهٔ خویش را انتظار ندارد و نمی‌خواهد.» (اوستا ۱۳۸۸: ۲۸۲)

با این بینش، دیگر تفاوتی ندارد که «گذر سیاوش بر آتش» در «مکتب تبریز» رقم خورده باشد که به متن ادبی وفادار است یا «مکتب شیراز» که طبعی شاعرانه دارد و در پی پایایی و هماهنگی با متن ادبی نیست یا حتی «مکتب اصفهان» که فیگوراتیو است یا «مکتب قزوین» که در پی پرداختن به طبیعت گیاهی است... چراکه اگر نیک بنگریم، خواهیم دید در تمامی این نگاره‌ها که نمونه‌هایی محدود از اعصار و مکاتب متفاوت آن در پیوست آورده شده است، سیاوش حالی آرام و شکوهمند دارد. زیرا این نگارگری دربردارندهٔ جهانی دیگر است که همانا گوهر دگرگون نشدنی یا اعیان ثابته است و به عبارت دیگر جهانی که صاحب انواع ممتاز هستی است (بوکهارت ۱۳۶۵: ۴۳). بنابراین، تمامی عناصر آن از جمله آتش، سیاوش و حتی اسب سیاوش تمثالی از این انواع هستند:

آتش تصویرشده در نگاره‌های سیاوش، آتش جهان پسین را به‌یاد می‌آورد و رویینگی در آن، نمودی از آسیب‌ناپذیری پارسایان از آتش جهنم است. این آتش، پاک‌ساز و سوزندهٔ پلیدی و گناه است. بوتهٔ آزمونی است که زر ناب انسانیت در آن گداخته شده و جلا می‌یابد و هرچه «ناسرگی» و «ناخالصی» باشد، در آن می‌سوزد (اوستا ۱۳۸۸: ۱۱۴)؛ عنصری که جلوهٔ جسمانی راستی، نظم کیهانی و داد است. سیاوش، «این راستی مجسّم، به هنگام گذر از آتش، از خود می‌گذرد و دو هم‌گوهر را از یکدیگر، زیانی نیست» (مسکوب ۱۳۸۶: ۵۱). بنابراین، این آتش، همیشه به رنگ طلایی تصویر می‌شود (تصاویر ۴ تا ۸) چراکه هر رنگی نمایانگر باطنی یک معناست و چه رنگی بهتر از رنگ طلایی می‌تواند نمود دوگانگی طبیعت آتش باشد که سوزاننده است اما پاک‌کننده. چون رنگ طلایی در نهایت دنیایی بودن، رنگ الهی نیز هست؛ نشان پیشرفت معنوی، کسب معرفت، ازخودگذشتگی و الهام است؛ به دور سر قدیسان، روحانیون و ائمه نقش می‌گیرد

www.SID.ir

Archive of SID

و در تزیین گنبدهای اسلامی ظهور می‌یابد.

پس رنگ‌گزینی در نگارگری ایرانی، نماد حالت خاصی از آگاهی است. حتی رنگ در نگارگری ایرانی، تمثیلی از نور است و هنرمند از این طریق کوشیده است تا ضمن آشنا نمودن ذهن مخاطب با عوالم نورانی او را با عالم ملکوت پیوند دهد. آن‌چنان که نجم‌الدین کبری، عارف بزرگ قرن ششم هجری قمری، در وصف حقیقت درون نگارگر ایرانی می‌نویسد:

> از این پس راستی‌های مینوی با رنگ‌ها بدو نمایانده خواهد شد زیرا اکنون میان رنگ‌ها و بینش درونی او، هم‌نوایی پدید آمده است. (بلخاری ۱۳۸۴: ۴۸۷)

بر این اساس، سیاوش، ملّبس به پوشش سپید تصویر می‌شود (تصاویر ۴ تا ۸) چون «سفید، غایت یکپارچگی همه رنگ‌هاست؛ پاک و بی‌آلایش. در حالت نامظهر خویش، رنگ نور محض است. نور که از لحاظ نمادین سفید تلّقی می‌شود، از خورشید نازل می‌شود و نماد توحید است» (اردلان و بختیار ۱۳۸۰: ۶۶). رنگ سفید، لباس آخرت را به‌یاد می‌آورد و یادآور تولد و مرگ است. علامت پاکی، خلوص و راستی است. مکاشفه و دگرگونی معنوی را به ذهن متبادر می‌سازد. «سپید، برتر از تمامی رنگ‌هاست. رنگ سپید، کنایه از وجود مطلق است و اصل و تمام مراتب هستی که همه رنگ‌ها را به هم پیوند می‌زند.» (نصر ۱۳۷۰: ۶۸)

اما اسب سیاوش که با نام «شبرنگ بهزاد» خوانده می‌شود، معمولاً با رنگ سیاه است (تصاویر ۴ تا ۸) زیرا فارغ از نام شبرنگ (= به رنگ شب)، قراین بسیار دربارهٔ سیاه بودن این اسب وجود دارد. به‌عنوان نمونه، همین نام سیاوش که در کهن‌ترین اسناد یعنی اوستا به صورت «سیاورشن» آمده است نخست به معنی «اسب نر سیاه» و سپس «دارندهٔ اسب نر سیاه»، تأییدی بر این خاستگاه است. افزون بر این، مطابق با مکشوفات باستانی، آثاری به‌دست آمده که در آنها،

www.SID.ir

Archive of SID

اسب سیاوش به رنگ سیاه نقش شده است. از جملهٔ آنها «کوزه مرو» است (تصویر ۳). در مرو کوزه‌ای کشف شده که با رنگ‌های گوناگون آراسته شده و بر روی آن، سیاوش، سوار بر اسبی سیاه، نقش گرفته است. رنگ سیاه روی کوزه لعاب‌دار، آن‌هم در تمام اندام یک اسب چندان خوش‌نما نیست و تنها به اجبار و برای تطبیق با واقعیت به‌کار رفته است (حصوری ۱۳۷۸: ۴۱- ۴۲). این سنت رنگ‌پردازی در نگاره‌های ایرانی دنبال می‌شود. به‌ویژه آن‌که این سیاهی اسب، نه در تضاد که در هماهنگی با رنگ سپید لباس سیاوش است. چراکه در بینش نگارگر ایرانی، نور سیاه، نوری نیکوست که تمام رنگ‌ها را در خود دارد و بالاتر از تمام آنهاست.[۱۲] آن‌طور که نوشته‌اند: «هم‌چنان‌که رنگ با سپیدی آشکار می‌گردد با سیاهی پوشیده می‌ماند، پوشیده از روشنی بسیارش. از خلال این سیاهی تابناک است که می‌توان وجوه پنهان حق را یافت. سیاه، فنای خویشتن است و لازمه جمع» (اردلان و بختیار ۱۳۸۰: ۶۶)، یعنی «رنگ سیاه از شدت نورانیت، تیره و ظلمانی می‌نماید. در میان مرز نور و ظلمت، همچون مراتب هستی، طیف رنگ‌ها قرار گرفته‌اند» (نصر ۱۳۷۰: ۶۸). پس نگارگر ایرانی، به نیکی و در انتخابی عامدانه، اسب سیاوش را به رنگ سیاه درمی‌آورد زیرا این اسب، جزیی از سیاوش و سرّ وجود و حقیقت پنهان وجود اوست. به همین سبب است که می‌تواند هم‌پای او به آتش بزند و بدون آنکه آسیب بیند، از آن عبور یابد. بنابراین، برای این اسب که به واقع نمود توتمیک و حقیقت مسجّل سیاوش است چه رنگی بهتر از سیاه وجود دارد؟ حقیقت پنهانی که با رنگ سیاه پوشیده شده است.

بنابراین، در نمایش سیاوش سپیدپوش، سوار بر اسب سیاه که در هاله‌ای از نور و آتش، مستتر گشته، بالاترین مقامات معنوی نهفته است. زیرا رنگ‌های سپید و سیاه در کنار هم، بالاترین مراتب هستی یا همان تجلّی کامل نفس مطمئنه

www.SID.ir

Archive of SID

را به رخ می‌کشند که با حضور رنگ الهی طلایی، معنویت و قداست توأمان آنها فزونی می‌یابد. پس هر آن‌چه میان این دو (سپید وسیاه) هستند در پوشش دیگران توفّق می‌یابد که نمود مقامات دیگر یا مراتب متوسط هستی است زیرا در عین داشتن این دو رنگ، مادیت دیگری بر آنها غالب شده است و رنگ دیگری به خود گرفته‌اند. این همان چیزی است که در تصوّف با عنوان نفس لوّامه شناخته می‌شود، یعنی چیزی بین «ذات خداوندی» و «عدم» یا حیوان و فرشته.

این نمایش رمزپردازانه به اینجا خاتمه نمی‌یابد، اما چون نگارگر عارف‌مسلک ایرانی تمایلی به نمودنگاری پست‌ترین طبایع ندارد؛ برای نمایش سودابه ـ که مظهر تمام عیار نفس امّاره است ـ راهبرد دیگری به جز رنگ، به‌کار می‌بندد. به بیان ساده‌تر، در صورتی‌که نقاش در عرصهٔ هنرنمایی خود، از نقش‌پردازی سودابه که منفورترین زن *شاهنامه* است، شانه خالی نکرده (تصویر ۴) و او را تصویر کرده باشد، خواهیم یافت که اهمیتی ندارد که نقش سودابه در میانهٔ ایوان عمارت باشد یا در فضای باز حادثه؛ زیرا نقاش ایرانی تنها به سبب تعامل با متن شاعرانهٔ فردوسی، منحوس‌ترین زن *شاهنامه* را رقم زده است. به عبارت دیگر درصورتی‌که نقاش از نمایش سودابه، سر باز نزده و به متن وفادار مانده باشد، حضور او، تنها با الزام داستانی همراه بوده و تنها با بیان غیرمستقیم همچون تصویر شدن سودابه با لباس و تاج گران‌بهاتر نسبت به سایر زنان (تصویر ۵)، همراهی او در کنار کاووس شاه (تصویر ۶) و تأمّل در منظومه مانند اقدام سودابه به خراشیدن روی در لحظه حادثه (تصویر ۷) می‌توان بر درک حضور او توفّق یافت و او را در گوشه‌ای از تصویر جست (تصویر ۵ تا ۸). چراکه جهان، در نقاشی ایرانی به‌گونه‌ای در اختیار خواست نقاش است و ارادهٔ او در دگرگونی عناصر، نقش اصلی را ایفا می‌کند. اینجاست که تعامل عاشقانهٔ شعر و نقش شکل

www.SID.ir

Archive of SID

می‌گیرد؛ یعنی هر یک از عناصر، حاصل تصمیم‌گیری‌های بی‌شماری است که خالق اثر ایجاد کرده تا بینشش را از غیاب بی‌نهایت عناصر دیگر به‌نمایش درآورد. پس «کامل‌ترین بیان معنای این تصاویر همان است که «اقلیم هشتم» یا «عالم مثال» نامیده‌اند؛ عالمی که با حذف کشمکش آشتی‌ناپذیری که صورت را در برابر معنی و ماده را در برابر روح قرار می‌دهد، محیطی میانه می‌آفریند که در ارواح متجسّد می‌شوند و اجساد، صورت مثالی می‌یابند. نتایج این جغرافیای خیالی، عظیم است زیرا هم در بینش شاعرانه اساطیری منعکس است و هم در بینش هنری که «هنر» خود کاربندی همین بینش است.» (شایگان ۱۳۵۵: ۷۸-۷۹)

نتیجه

در بررسی علل موفقیت و برتری شاهکارهای ادبی و هنری، می‌بایست به مضمون نهادین و درون‌مایه آنها توجه خاص داشت. از این رو، هرچند بخشی از حجم عظیم نگاره‌های به جامانده با موضوع «گذر سیاوش بر آتش» منوط به آفرینش ادبی فردوسی؛ قرارگرفتن در اثر گران‌مایهٔ *شاهنامه* و حتی خواست و تمایل حامیان کتاب است، اما به‌یقین، عوامل دیگری از جمله مضمون عرفانی و کهن داستان، در این موفقیت، و جلب توجه و علاقه مؤثر بوده‌اند. به عبارت دیگر یکی از دلایل اصلی این مهم، درون‌مایه آیینی است که سیاوش از تن سپردن به آن ناگزیر بوده است یعنی همان «گذر از میان آتش». چراکه این رسم و آیین، در باورهای ایرانی، پیشینه‌ای کهن و چند هزار ساله دارد که حتی در گذر زمان و با هجوم باورهای جدید از میان نرفته و نمادینگی و تمثیل‌وارگی آن در فرهنگ و هنر ایرانی ماندگار شده است. آیینی که مقبولیت آن، مدیون اشاره داشتن به مسائل معنوی و فراتر از امور ظاهری و این جهانی است. به‌عبارت دیگر، «گذر سیاوش بر آتش»، گذشتن یک پهلوان نیست بلکه نشانی از روان یک ملت و فرهنگ آن است که بن‌مایه باور و ایمان خود را در هزاره‌های گمشده روزگاران به نمایش می‌گذارد. ملتی که همواره ارزش‌های اخلاقی و ستایش

www.SID.ir

Archive of SID

آنها را باور داشته و در فرهنگ نمادین و پر رمز و راز خود، آن مفاهیم را در هاله‌ای از ایهام پرورده است.

از سوی دیگر به سبب همین اشارات فرازمینی و آن‌جهانی که در داستان «گذر سیاوش بر آتش» وجود دارد، موضوعیت و معانی تمثیلی آن، با خواست نگارگر مسلمان ایرانی هم‌خوان بود و ایشان را به تصویرگری ترغیب می‌داشت. چراکه نگارگر ایرانی دل به عالم غیب سپرده بود و حکمت عرفانی او، همواره در طلب حضور بی‌واسطهٔ عالم غیب بود و عالم و آدم را جلوه‌ای از الوهیت تلّقی می‌کرد و عالم معنی را اصیل می‌دانست. پس او چون «گذر سیاوش بر آتش» را مضمونی متناسب با خواست خویش می‌یافت، به نمایش مضمون باطنی آن به مدد قوای نمادین ظاهری اقدام می‌کرد تا به این واسطه، افزون بر به تفاخر گرفتن باورهای قوم و ملیتی که در طول تاریخ خود پاک‌سیرتی را می‌ستود، بن‌مایه و مفاهیم دست‌نایافتنی در متن را به تأویل گیرد و همگان را به درک و تحسین آن فرا خوانَد و حامیان دیگر را به سفارش آن ترغیب نماید.

کوتاه سخن این‌که نگارگر دوراندیش ایرانی در نمایش موضوعی خاص چون «گذر بر آتش» یکی از برجسته‌ترین مصادیق آن را انتخاب می‌نمود و با دانشی درونی بدان جان می‌بخشید و حضورش را در ادب و هنر ایرانی ارج می‌نهاد. به واقع او با این تصویرگری‌ها، درک چنین مضمونی را برای همگان میسّر می‌ساخت، به‌گونه‌ای که آدمی با رؤیت این نگاره‌ها و حظّ بصری، چنین مضمون انتزاعی را بسیط و قابل فهم می‌یابد.

www.SID.ir

Archive of SID

تصاویر

تصویر ۱

تصویر ۲

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر ۳

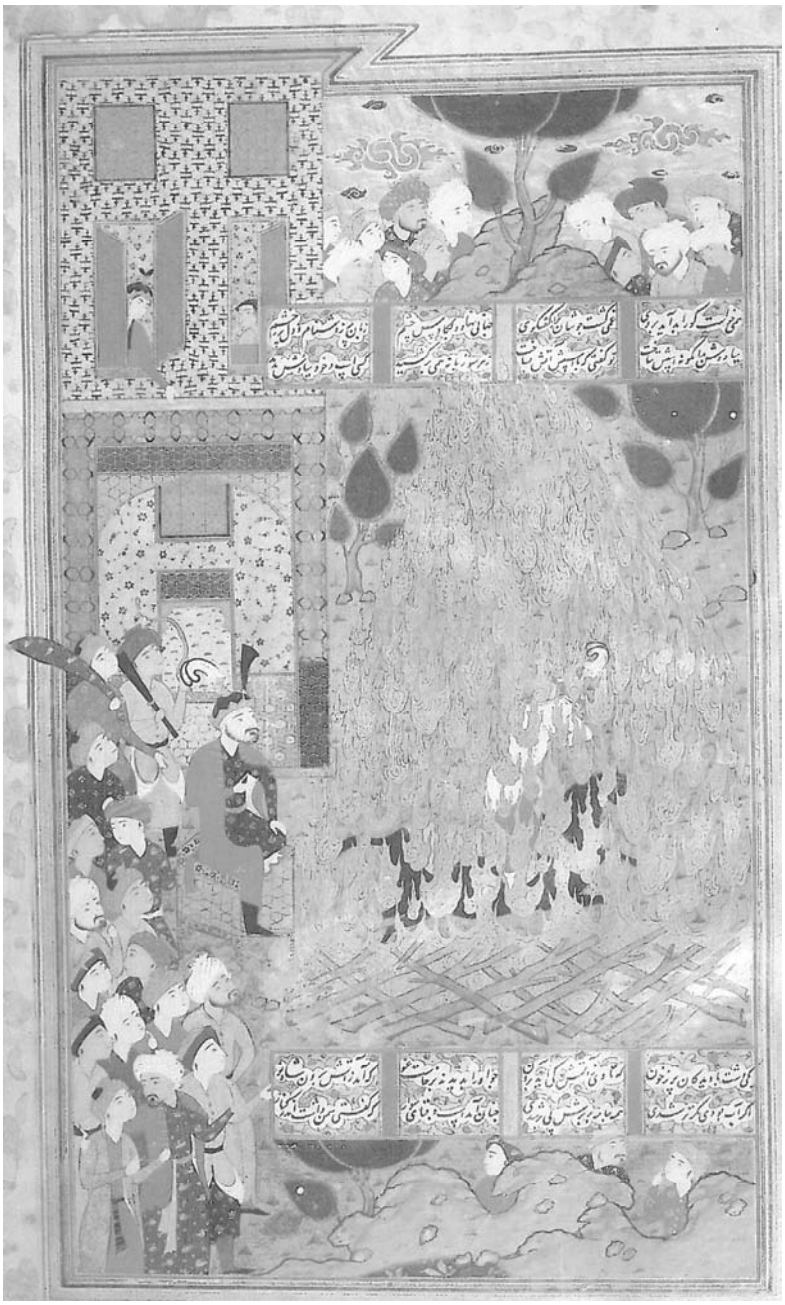
www.SID.ir

Archive of SID

تصویر ۴

www.SID.ir

Archive of SID



تصویر ۵

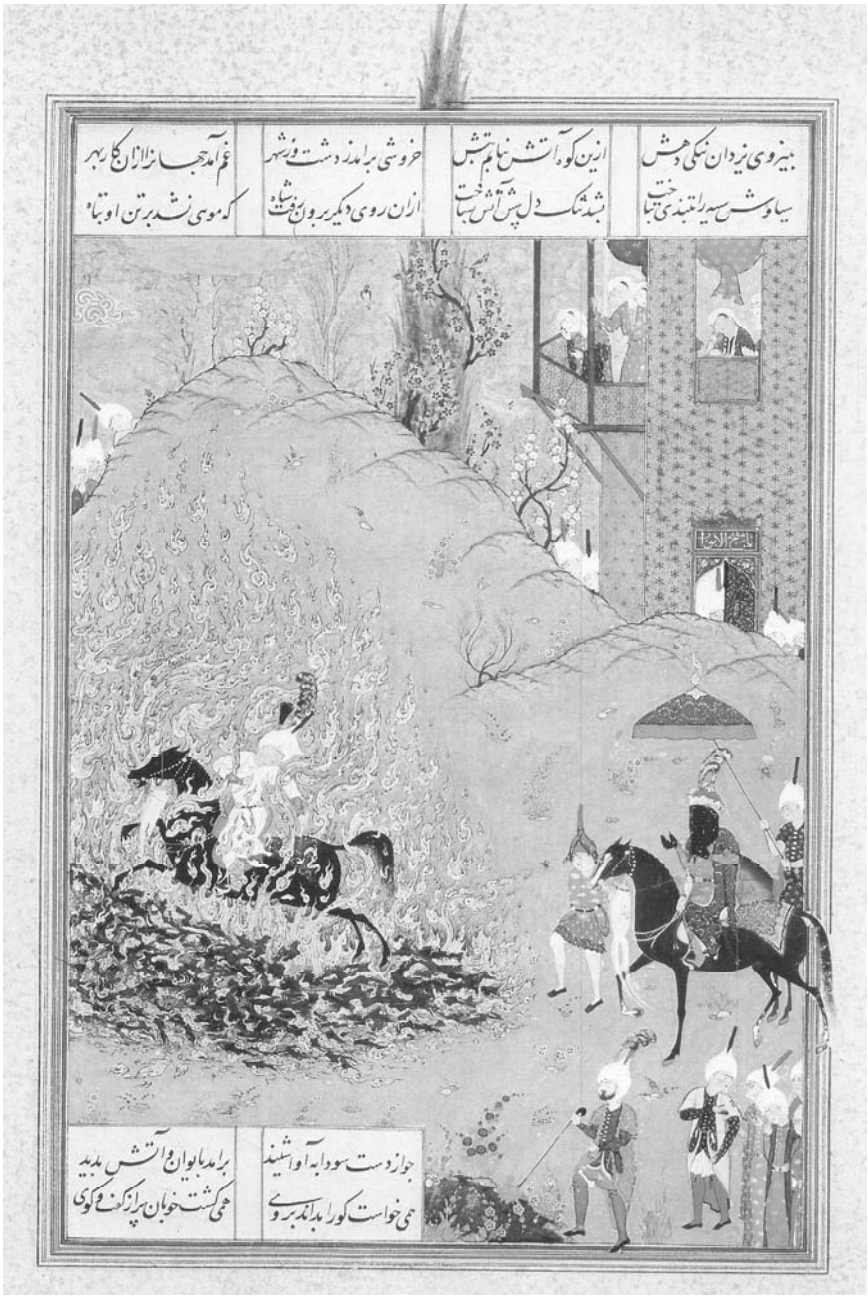
www.SID.ir

Archive of SID

تصویر ۶

www.SID.ir

Archive of SID



تصویر ۷

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر ۸

www.SID.ir

Archive of SID

فهرست تصاویر

۱- پشت سکه سیاوشفر از منطقه خوارزم، سده اول میلادی، نام سیاوش بر حول سکه درج شده است. (حصوری ۱۳۷۸: ۷۰)

۲- مهر استوانه‌ای از خمیر شیشه، شوش، دوره اونتاش گال، سده ۱۳ ق. م.، موزه لور پاریس. (آمیه ۱۳۴۹: ۸۲)

۳- سیاوش بر اسب سیاه در حال شکار، کوزه مرو (موزه عشق آباد). (حصوری ۱۳۷۸: ۷۰)

۴- گذر سیاوش بر آتش، مکتب اصفهان، ۱۰۱۲ هـق، کتابخانه بریتیش لندن. (http://shahnama.caret.com.ac.uk/new/Jnama/card/cescene,viewed2010/07/12)

۵- گذر سیاوش بر آتش، مکتب قزوین، ۱۰۰۰ هـق، شاهنامه قوام‌الدین، موزه رضا عباسی تهران. (همان)

۶- گذر سیاوش بر آتش، مکتب شیراز، ۹۵۵ هـق، کتابخانه چستربیتی دوبلین. (همان)

۷- گذر سیاوش بر آتش، منسوب به عبدالوهاب، مکتب تبریز، ۹۲۶ هـ . ق، شاهنامه شاه‌طهماسبی، موزه هنرهای معاصر تهران. (همان)

۸- گذر سیاوش بر آتش، مکتب تبریز، ۹۲۴ هـق، کتابخانه دانشگاه منچستر. (همان)

پی‌نوشت

(۱) برای اطلاعات بیشتر ر.ک. به: Cambridge University, 2009, *Shahnama Project*

(۲) نویسنده برجستهٔ سبک رئالیسم در آمریکا (۱۸۴۳ ـ ۱۹۱۶م.)

(۳) روان‌شناس و متفکر سوئیسی (۱۹۶۱- ۱۸۷۵ م.) که از پایه‌گذاران دانش نوین روان‌شناسی قلمداد می‌شود.

(۴) برخی محققین چون ژرژ دومزیل (George Dumezil) و استینگ ویکاندر (Sting Wikander) کیانیان را یک سلسله کاملاً غیر تاریخی و افسانه‌ای می‌شمارند! (خجسته‌کیا ۱۳۸۷: ۲۹)، اما جمعی دیگر با این نظر مخالفت دارند و معتقدند کیانیان که اغلب نام آنها با لقب «کوی» به معنی «پادشاه» همراه است، شخصیت‌هایی هستند که

www.SID.ir

Archive of SID

افسانه‌های حماسی را برای نخستین‌بار رنگ تاریخی می‌دهند. حتی آنان پیش‌تر رفته و بیان می‌کنند که «کوی‌ها» پس از مهاجرت آریایی‌ها، قدیمی‌ترین نظام شاهی را در خاور ایران بنیاد نهاده‌اند (کریستین‌سن ۱۳۵۰: ۱۲). به‌هرحال باید در نظر داشت که دارا بودن یا نبودن پیشینهٔ تاریخی و حتی پس و پیش زمانی آن، نه به ارزش این داستان می‌افزاید و نه از اعتبار آن می‌کاهد.

(۵) محی‌الدین ابن عربی (۵۶۰– ۶۳۸ هـ . ق) معروف به شیخ‌اکبر، اندیشمند و عارف بزرگ جهان اسلام است.

(۶) از نظر فردوسی، سیاوش در توران، دو سرزمین «کنگ‌دژ» و «سیاوش‌گرد» را ساخته است، اما در ماندهٔ اوستا از دو شهر یاد شده، سخنی در میان نیست. هرچند در متن‌های پهلوی گاه از هر دو و گاه از «کنگ‌دژ» با صفت «سیاوش‌گرد» یاد می‌شود. (بهار ۱۳۸۶: ۸۶)

(۷) «بُندَهِش» در لغت به معنی «آفرینش آغازین» است. گردآورنده کتاب *بندهش*، بنا به متن اثر، «فرنبغ دادگی» از خاندان موبدان است. فرنبغ در این تألیف از متن‌های زند و ترجمهٔ متن اوستا، استفاده کرده است. خلافِ عنوان اثر، مطالب موجود به هیچ وجه به مسأله آفرینش، محدود نشده و بخش عمده‌ای از آن به مسائل پایان جهان مربوط است. (بهار ۱۳۸۵: ۵–۱۳)

(۸) امشاسپند اشه‌وهشت (Asha Vahišta) یا همان «اردیبهشت»، یکی از شش فرشته بزرگ آیین زرتشتی (نامیرایان فزونی‌بخش) است که نه‌تنها موکل بر آتش‌های زمین است بلکه در عالم مینوی نیز نمادی از راستی و درستی اهورامزداست» (پورداوود ۱۳۴۷: ۹۱)

(۹) در دین زرتشتی، «اشه» (Asha) مفهوم گسترده‌ای دارد که به قولی چکیدهٔ کل دین زرتشتی است. «مفهوم اشه محور اصلی سرودهای زرتشت است. در جهان‌بینی ایران‌باستان و اقوام هند و اروپایی، اشه آن قانون و نظمی است که به گونه‌ای مینوی بر جهان هستی حاکم بوده و برقراری نظم هستی و تدبیر منظم تمام جهان هستی بر پایهٔ وجود مینوی اوست. طبق متن اوستا، آتش ارتباط تنگاتنگی با اشه داشته و نماد زمینی و این جهانی اوست.» (همان: ۹۱)

www.SID.ir

Archive of SID

(۱۰) بند ۲۲۵: پس آریامن [ایزد صلح و دوستی و درمان‌بخشی] ایزد فلز در کوه‌ها و دره‌ها را (به) آتش بگذارد و بر زمین رودگونه بایستد. سپس همهٔ مردم را در آن فلز گداخته بگذرانند و پاک بکنند. او که پرهیزگار است، آن‌چنان در نظر آید که (در) شیر گرم همی رود. اگر دُروَند [دروغ‌زن، پیرو کیش دروغین] است. آن‌گاه او را به همان آیین در نظر آید که در فلز گداخته همی رود. (بهار ۱۳۸۵: ۱۴۷)

(۱۱) در تصوف، برای نفس انسانی، سه مرتبه قائل‌اند. نفس در خسیس‌ترین مرتبه، امّاره نامیده می‌شود و در برترین مرتبه، مطمئنه و حالت میان این دو، نفس لوّامه است. یعنی موجودی میان نور و ظلمت یا حیوان و فرشته. در مرتبهٔ نفس امّاره جنبهٔ حیوانی و ظلمانی هستی انسان بر وی غالب است. در این حال انسان میل به خواست‌های جسمانی دارد و کسب لذت‌ها و شهوت‌های حسی که خود منبع شرور و اخلاق ذمیمه است، چنان او را به خود مشغول می‌کند که پروای حق و حقیقت ندارد و حتی احساس شرمندگی از ارتکاب بد و ناشایست ندارد. در مرتبهٔ نفس مطمئنه، جنبهٔ نور یا فرشتگی انسان غالب است. در این حالت انسان متخلّق به اخلاق حمیده می‌شود. صفات بشری و ضعف و نقصان‌های ناشی از آن از وجود وی رخت برمی‌بندد. انجام آنچه خیر و حق است، ملکهٔ او می‌گردد چنان‌که ارتکاب بد و ناشایست از او برنمی‌آید. (پورنامداریان ۱۳۷۵: ۲۶۵– ۲۶۶)

(۱۲) لازم به ذکر است که تعبیر رنگ سیاه به مانند تیغ دو لبه است چراکه این رنگ از یک‌سو نمود عدم و نیستی است که در این حالت، معرّف پست‌ترین رنگ‌هاست و از سوی دیگر نمایش سرّ وجود، نور جلال و رنگ حق است. چنان‌که از خلال این سیاهی تابناک است که می‌توان به وجوه پنهان حق‌تعالی دست یافت. (نصر ۱۳۷۰: ۶۸؛ اردلان و بختیار ۱۳۸۰: ۶۶)

کتابنامه

آمیه، پیر. ۱۳۴۹. *تاریخ عیلام*، ترجمهٔ شیرین بیانی. تهران: دانشگاه تهران.

اردلان، نادر؛ بختیار، لاله. ۱۳۸۰. *حس وحدت: سنت عرفانی در معماری ایرانی*. ترجمهٔ

www.SID.ir

Archive of SID

حمید شاهرخ. اصفهان: خاک.

اوستا، مهرداد. ۱۳۸۸. *روش تحقیق در منطق زیبایی و انسان‌شناسی*. به کوشش بهروز ایمانی. تهران: سوره مهر.

بلخاری قهی، حسن. ۱۳۸۴. *مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی*. دفتر دوم: *کیمیای خیال*. تهران: سوره مهر.

بوکهارت، تیتوس. ۱۳۶۵. *هنر اسلامی، زبان و بیان*. ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا. تهران: سوش.

بهار، مهرداد. ۱۳۸۵. *بندهش*. تهران: توس.

ـــــــــــ . ۱۳۸۶. *جستاری چند در فرهنگ ایران*. چ ۲. تهران: اسطوره.

پاکباز، رویین. ۱۳۸۳. *دایرةالمعارف هنر*. چ ۴. تهران: فرهنگ معاصر.

پورداوود، ابراهیم. ۱۳۴۷. *یشت‌ها*. به کوشش بهرام فره‌وشی. ج ۱. تهران: کتابخانه طهوری.

پورنامداریان، تقی. ۱۳۷۵. *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*. چ ۴. تهران: علمی و فرهنگی.

حصوری، علی. ۱۳۷۸. *سیاوشان*. تهران: چشمه.

خجسته‌کیا، زهرا. ۱۳۸۷. *آفرین سیاوش*. تهران: مرکز.

ذکرگو، امیرحسین. ۱۳۷۸. «تحول شمایل‌نگاری بودایی در امتداد جادهٔ ابریشم». *هنرنامه*. س ۲. ش ۴.

سرّامی، قدمعلی. ۱۳۸۳. *از رنگ گل تا رنج خار (شکل‌شناسی داستان‌های شاهنامه)*. چ ۴. تهران: علمی و فرهنگی.

سهروردی. ۱۳۵۷. *حکمت‌الاشراق*. ترجمهٔ جعفر سجادی. چ ۲. تهران: دانشگاه تهران.

شایگان، داریوش. ۲۵۳۵/۱۳۵۵. *بت‌های ذهنی خاطره ازلی*. تهران: امیرکبیر.

ضیمران، محمد. ۱۳۸۱. «معنا در تأویل و تفسیر اثر هنری». *فصلنامه هنر*. ش ۵۴.

غراب، محمود. ۱۳۸۷. *عشق و عرفان در اندیشه محی‌الدین ابن عربی*. ترجمهٔ محمد رادمنش. چ ۲. تهران: جامی.

www.SID.ir

Archive of SID

فردوسی. ۱۳۷۴. *شاهنامه فردوسی*. به تصحیح ژول مـول. ج ۲. چ ۶. تهـران: علمـی و فرهنگی.

کریستین‌سن، آرتـور. ۱۳۵۰. *کارنامـه شـاهان در روایـات ایـران باسـتان*. ترجمـهٔ بـاقر امیرخانی و بهمن سرکاراتی. تبریز: کمیته استادان.

مجتبایی، فتح‌الله. ۱۳۵۲. *شهر زیبای افلاطون و شاهی آرمانی در ایـران باسـتان*. تهـران: کاویان.

مسکوب، شاهرخ. ۱۳۸۶. *سوگ سیاوش (در مرگ و رستاخیز)*. چ ۷. تهران: خوارزمی.

معین، محمد. ۱۳۳۸. *مزدیسنا و ادب پارسی*. تهران: دانشگاه تهران.

مقدم اشرفی. م. ۱۳۶۷. *همگامی نقاشی با ادبیات*. ترجمهٔ رویین پاکباز. تهران: نگاه.

نصر، حسین. ۱۳۷۰. «سنت اسلامی در معماری ایرانی». *جاودانگی و هنـر*. گـردآوری و ترجمهٔ محمد آوینی. تهران: برگ.

ـــــــــــ . ۱۳۸۰. *معرفت و امر قدسی*. ترجمهٔ فرزاد حاجی‌میرزایی. تهران: فرزان.

نیبرگ، ساموئل. ۱۳۵۹، *دین‌های ایران باستان*. ترجمهٔ سیف‌الـدین نجـم‌آبـادی، تهـران: مرکز مطالعهٔ فرهنگ‌ها.

ویلسون، جرج. ۱۳۸۷. «روایت». *مسائل کلی زیبایی‌شناسی*. به کوشش جرولد لوینسون. ترجمهٔ فریبرز مجیدی. تهران: فرهنگستان هنر.

هوهنه‌گر، آلفرد. ۱۳۶۶. *نمادها و نشانه‌ها*. ترجمهٔ علی صلح‌جو. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

هینلز، جان راسل. ۱۳۸۸. *اسطوره‌های ایرانی*. ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر. تهران: مطالعـات هنر اسلامی.

منابع انگلیسی

http://shahnama.caret.cam.ac.uk/new/jnama/card/cescene, viewed 2010/07/12

www.SID.ir