جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۱۴، شماره اول، بهار و تابستان ۱۴۰۱

مطالعهٔ تحلیلی نقش‌مایهٔ رخش با تأکید بر نگاره‌های هفت‌خان رستم در شاهنامهٔ طهماسبی*

الهه پنجه‌باشی[۱]، نگار نجیبی[۲]

چکیده

خط سیر داستانی نسخه‌های مصور شاهنامه که دارای مفهوم جامعه‌شناسانه است، در هر دوره‌ای با توجه به دیدگاه اجتماعی متمایز و سبک شخصی هنرمندان مصور شده است. به این ترتیب، تحلیل و واکاوی ترکیب‌بندی و مفهوم بصری نقش‌مایه‌های این نگاره‌ها کمک شایانی به شناسایی سبک و ویژگی‌های جامعه‌شناختی نگارگری هریک از هنرمندان می‌کند. در این نوشتار، برای محدودکردن حیطهٔ پژوهشی، نقش‌مایهٔ رخش انتخاب شده و هدف این مقاله، مطالعهٔ تحلیلی ترکیب‌بندی و ساختار بصری نقش‌مایهٔ رخش با تأکید بر نگاره‌های هفت‌خان رستم و شناسایی دیدگاه اجتماعی و نحوهٔ سبک‌پردازی هنرمندان در به‌تصویرکشیدن این نقش‌مایه است. پرسش‌های اصلی این است که شیوهٔ ترکیب‌بندی، خطوط و رنگ‌بندی نقش‌مایهٔ رخش در نگاره‌های هفت‌خان رستم در *شاهنامهٔ طهماسبی* چگونه کار شده و دارای چه شباهت و تفاوت‌هایی در دیدگاه اجتماعی هنرمندان این نگاره‌ها وجود دارد. روش تحقیق توصیفی-تحلیلی است و مطالعه با استفاده از منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد رخش در این نگاره‌ها به‌عنوان نقش اصلی، به لحاظ شکل و تزئین متفاوت و دارای شباهت‌هایی است و هنرمندان سعی در تلفیق این نقش‌مایه در بیان مضمون بصری هفت‌خان رستم داشته‌اند؛ بنابراین، یافته‌ها دربردارندهٔ جنبهٔ نمادین‌بودن رخش در دیدگاه اجتماعی نگاه هنرمندان اشاره دارد و بیانگر ارتباطی مفهومی با ادبیات شاهنامه و دیگر عناصر تصویری در نگاره‌ها است.

واژه‌های کلیدی: تحولات اجتماعی صفویه، رخش، *شاهنامهٔ طهماسبی*، هفت‌خان رستم، هنرمندان.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۲/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۰۲

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نگار نجیبی با راهنمایی خانم دکتر الهه پنجه‌باشی با عنوان «مطالعهٔ نگاه متفاوت هنرمندان صفوی به ترکیب‌بندی و ساختار نقش‌مایهٔ اسب در نگاره‌های شاهنامهٔ طهماسبی» در دانشکدهٔ هنر دانشگاه الزهرا (س) است.

۱. دانشیار گروه نقاشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)، e.panjehbashi@alzahra.ac.ir

۲. کارشناسی ارشد نقاشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران، negar.najibi@gmail.com

مقدمه

بازتاب درونیات هنرمند، حیات اجتماعی‌ای است که در آن زندگی می‌کند. به این ترتیب، ارزش‌های اجتماعی در هر دوره‌ای بر هنر نگارگری تأثیرگذار بوده است و بستری برای خلق آثار هنری را فراهم می‌کند. شاهنامهٔ فردوسی اثر بدیعی است که در اثر دگرگونی‌های اجتماعی پدید آمده است. هریک از هنرمندان نسخه‌های مصور شاهنامه در هر دوره‌ای با نگاه اجتماعی متفاوت خود به ترسیم نگاره‌ها پرداخته‌اند. یکی از نسخه‌های مصور نگارگری، *شاهنامهٔ طهماسبی* است که محتوای غنی از هنر نگارگری دورهٔ صفوی محسوب می‌شود. تحلیل و واکاوی ترکیب‌بندی نقش‌مایه‌های نگاره‌ها کمک شایانی به شناسایی سبک و ویژگی‌های اجتماعی نگارگری هریک از این هنرمندان می‌کند.

در این نوشتار، نقش‌مایهٔ منتخب اسب رستم، رخش، است. این نقش‌مایه در *شاهنامهٔ طهماسبی* وسیع‌ترین فضای چارچوب تصویری را به خود اختصاص داده و وجود و حضور آن در این فضای اساطیری و حماسی با قهرمانی‌ها و اعمال و حوادث خارق‌العاده درآمیخته شده است. از آنجا که یکی از خصلت‌های اصلی شخصیت‌های داستان‌های حماسی شاهنامهٔ فردوسی، داشتن مرکبی با ویژگی‌های منحصربه‌فرد است که دارای خصلت‌هایی ورای قدرت‌های طبیعی باشد، رخش نیز به‌عنوان یکی از مشهورترین اسب‌های ایرانی، اسب رستم معرفی شده است.

روایت هفت‌خان رستم با محوریت رستم و رخش چنان متأثر از بافت جامعهٔ روزگار خود بوده است که این اثر حماسی را می‌توان بیانگر دیدگاه‌های اجتماعی زمان خود دانست. به این ترتیب، نباید نقش جامعه‌شناختی روایت شاهنامه را نادیده گرفت. می‌توان چنین بیان کرد که در جامعهٔ مورد بحث در داستان‌های شاهنامه، این تعامل فقط به روابط انسانی محدود نمی‌شود، بلکه حیطهٔ اجتماعی روایت به کنش و تعامل در تمام عناصر پراکنده شده است که در این بین، رخش در روایت هفت‌خان رستم نقش مهمی در برقراری این تعاملات اجتماعی ایفا می‌کند و الگوهای اجتماعی منحصربه‌فردی را ایجاد می‌کند. به این صورت که در داستان‌های هفت‌خان رستم در شاهنامهٔ فردوسی، رخش مانند همراه، یاور و مکمل شخصیت پهلوانی رستم توصیف شده است؛ آنچنان که او را در نبردها یاری می‌کند و حتی با وی سخن می‌گوید و تنها اسبی

است که توان کشیدن رستم و سلاحش را دارد. رخش، یار وفادار رستم، همراه او کشته شد. اغلب اسب‌های اساطیری شاهنامه دارای شخصیت مستقلی هستند که از نیمهٔ پنهان ضمیر پهلوان در وجود آن‌ها فرافکنی شده‌اند. اما در هفت‌خان رستم، رخش نمادین نیز نه‌فقط همنشین و نقش مکمل شخصیت اصلی روایت هفت‌خان رستم است، بلکه بخشی از شخصیت خود رستم محسوب می‌شود که به‌صورت حیوانی ماورایی بازتاب یافته است.

هنرمندان بسیاری با نگاه و دید خود به ترسیم نقش‌مایهٔ رخش در نگارگری *شاهنامهٔ طهماسبی* پرداخته‌اند که در اغلب پژوهش‌های صورت‌گرفته، در این ارتباط کمتر به این جنبه توجه شده است و تاکنون ترسیم نقش‌مایهٔ رخش به‌طور دقیق از زاویهٔ دید اجتماعی نگارگران مطالعه و تحلیل نشده است. این مقاله با هدف مطالعهٔ تحلیلی ساختار بصری نقش رخش و با تأکید بر نگاره‌های هفت‌خان رستم و شناسایی نحوهٔ سبک‌پردازی و بررسی دیدگاه اجتماعی هنرمندان در به‌تصویرکشیدن این نقش‌مایه انجام شده است؛ بنابراین این مقاله به دنبال پاسخگویی به این پرسش است که چگونه می‌توان شیوهٔ ترکیب‌بندی، خطوط و رنگ‌بندی نقش رخش در نگاره‌های هفت‌خان رستم در *شاهنامهٔ طهماسبی* را تبیین کرد و چگونه می‌توان دیدگاه اجتماعی هنرمندان این نگاره‌ها را توضیح داد.

این نوشتار از آنجا که نگاه تحلیلی جدیدی از دیدگاه اجتماعی هنرمندان نسبت به ترسیم نقش‌مایهٔ رخش در نگاره‌های هفت‌خان رستم ارائه شده است، نشان‌دهندهٔ اهمیت این مطالعه است و ضرورت پژوهش ایجاب می‌کند که در تحلیل جامعه‌شناسانهٔ آثار هنری هنرمندان، نه‌تنها به شرایط اجتماعی عصر آنان توجه شود، بلکه به تحلیل ابعادی از آثار هنری آن‌ها که متأثر از این شرایط اجتماعی است، پرداخته شود. به این ترتیب، در این نوشتار در کنار توصیف و بررسی‌های ترکیب‌بندی و آرایش رخش، با بهره‌گیری از منابع مرتبط و با استفاده از تحلیل نگاره‌های هفت‌خان رستم به بررسی دقیق این نقش‌مایه از منظر نگاه اجتماعی هنرمندان آن‌ها نیز پرداخته می‌شود. شایان ذکر است از آنجا که خان دوم در نسخهٔ *شاهنامهٔ طهماسبی* به تصویر کشیده نشده است، در این نوشتار از بررسی نگارهٔ این خان صرف‌نظر شده است.

پیشینهٔ پژوهش

از نظر سابقهٔ پژوهش، در کتب و مقالات بسیاری، از هفت‌خان رستم، مطالب گوناگونی ذکر شده است. با وجود این، مطالعه و تحلیل دیدگاه اجتماعی متمایز و سبک شخصی هنرمندان، جزئی از زمینهٔ کار پژوهش‌های پیشین محسوب نمی‌شده است که نشان‌دهندهٔ ضرورت و نوآوری پژوهش حاضر است. به‌طورکلی، مطالعات در حیطهٔ این موضوع را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد:

اول مطالعاتی که به بررسی و مطالعهٔ رخش پرداخته‌اند که از جمله می‌توان به مقاله‌ای با عنوان «مفهوم استعاری خشم در پیکرهٔ زبانی و مصور نگاره‌های هفت‌خان رستم» از شریفی‌مقدم و فاطمی (۱۳۹۹) اشاره کرد که مفهوم خشم را در نگاره‌هایی از هفت‌خان رستم مطالعه کردند.

دوم مطالعاتی که به بررسی نگاره‌های هفت‌خان رستم و رخش پرداخته‌اند که می‌توان به مقاله‌ای با عنوان «نمادشناسی نگارهٔ رستم خفته و نبرد رخش و شیر از منظر خرد و اسطوره» توسط علیپور و شیخ‌زاده (۱۳۹۵) و مقالهٔ «بررسی و تحلیل نمادشناسی نگاره‌های هفت‌خان رستم» توسط آقاخانی بیژنی و همکاران (۱۳۹۷) اشاره کرد که نمادشناسی نگارهٔ خان اول رستم را بررسی کردند. همچنین در مقالاتی ویژگی‌های رخش به‌صورت مجزا مطالعه و بررسی شده است. مقالهٔ زرقانی (۱۳۸۷) با عنوان «رخش و ویژگی‌های او در شاهنامهٔ فردوسی» و مقالهٔ حکیم آذر (۱۳۸۳) با عنوان «دربارهٔ کردارهای هوشمندانهٔ رخش در شاهنامهٔ فردوسی» ویژگی‌های رخش را در متن شاهنامهٔ فردوسی بررسی کردند. رحیم‌پور (۱۳۹۴) نیز در «بررسی جایگاه اسب از اسطوره تا تداوم نقش آن بر فرش» به مطالعهٔ تصویرسازی نقش اسب بر فرش با معنای اسطوره‌ای و اعتقادی اسب در فرهنگ ایرانی پرداخت. علاوه بر این می‌توان به مطالعات پنجه‌باشی و نجیبی (۱۳۹۸) با عنوان «رویکرد تاریخی به نقش‌مایهٔ اسب در سفالینه‌های سلجوقی» اشاره کرد که این نقش‌مایه در قالب مضامین متعدد و با ترکیب‌بندی‌های گوناگون در بستر سفالینه‌ها بررسی شده است. مقالات تاجیک محمدیه و همکاران (۱۳۹۷) با عنوان «تحلیل ادبی نمادهای حماسی و اساطیری اسب در شاهنامهٔ فردوسی» به بررسی نقش این حیوان در تکامل نقش قهرمان، جایگاه اسب‌های نمادین و افسانه‌ای در روایات زندگی قهرمانان اساطیری که در فرهنگ‌ها و اقوام مختلف پرداختند. همچنین در مقاله‌ای دیگر از این نویسنده و همکارانش (۲۰۱۶) با عنوان «مقایسهٔ تطبیقی نمادهای اسب سیاه و

سفید در شاهنامهٔ فردوسی» نقش رنگ از دیدگاه رمزگشای بسیاری از مفاهیم موجود در افسانه‌ها مطالعه شد. درمجموع می‌توان نتیجه گرفت مقالات و کتب مرتبطی که به تحلیل نقش رخش پرداخته‌اند، بیشتر به جنبهٔ نمادین این نقش‌مایه اشاره دارند و علی‌رغم اهمیت کارکردهای اجتماعی هنر نگارگری، پژوهش‌های کاملی در این زمینه صورت نگرفته است؛ بنابراین در این نوشتار، با بهره‌گیری از منابع مرتبط و با استفاده از تحلیل نگاره‌های هفت‌خان رستم، این نقش‌مایه به‌دقت بررسی می‌شود.

روش تحقیق

این پژوهش بر پایهٔ مطالعات کتابخانه‌ای (اسنادی) شکل گرفته است. ماهیت تحقیق توصیفی-تحلیلی است و به بررسی نقش رخش در نگاره‌های هفت‌خان رستم در *شاهنامهٔ طهماسبی* می‌پردازد. در انتهای این پژوهش، با بررسی شش نگاره از این شاهنامه به مطالعهٔ موردی این نقش می‌پردازیم.

تأثیر تحولات اجتماعی عصر صفویه بر هنر نگارگری

در دورهٔ صفویه، به‌دلیل شکل‌گیری حکومت قدرتمند مرکزی، تحولات بسیاری در نظام اجتماعی پدید آمد. در این دوران، تحولات سیاسی، مذهبی، اجتماعی و اقتصادی با تشکیل نخستین دولت قدرتمند و متمرکزی که ترکیبی از دینداری و سیاست بود، به‌وجود آمد. افزایش ارتباطات تجاری و سیاسی با اروپاییان (کریمی موغاری و خرمی مقدمی، ۱۳۹۴: ۱۵۸) و معرفی‌کردن شاه به‌عنوان مقام عالی دیوان کشوری و قطب اصلی دین و عرفان (سیوری، ۱۳۸۰: ۲۶) از تحولات سیاسی این دوره محسوب می‌شد. درعین‌حال، یکی از تحولات مهم مذهبی این دوره، تثبیت شیعهٔ دوازده‌امامی به‌عنوان مذهب رسمی ایران بود (Akiner, 2004: 158) که مهم‌ترین عامل دگرگونی‌های دیگر این دوره به‌شمار می‌آید. درنتیجهٔ این تحولات سیاسی و مذهبی، تحولات اجتماعی نوینی در جامعه شکل گرفت که عبارت بود از «تشکیل ساختار اجتماعی شکل هرمی قدرت که شاه در رأس آن و مردم عادی که شامل دهقانان، صنعتگران، دکان‌داران و تجار کوچک بودند در قاعدهٔ هرم قرار می‌گرفتند» (سیوری، ۱۳۸۰: ۲۸). همچنین مهاجرت هنرمندان ایرانی به خاک عثمانی و ورود غنائم فرهنگی مانند نسخ مصور، مبادله‌های فرهنگی در مناطق تصرف‌شده را ایجاد کرد و به تأثیرات *شاهنامهٔ طهماسبی* بر در عناصر

تجسمی مانند ترکیب‌بندی، چارچوب و... در نگارگری عثمانی منجر شد (محمدزاده و ظاهر، ۱۳۹۴: ۲۸).

به این ترتیب، هنر و صنایع‌دستی ایران نیز دستخوش تغییر شد و رونق گرفت و هنرمندان از جایگاه ویژه‌ای بهره‌مند شدند. می‌توان گفت دورهٔ پادشاهی صفوی یکی از درخشان‌ترین عصرهای هنری تاریخ ایران به‌شمار می‌رود که علت آن را باید در وجود پادشاهان هنرمندپرور و هنردوست صفوی جست‌وجو کرد (عارف‌پور، ۱۳۹۱: ۹۲). در این میان، هنر نگارگری که ارتباط نزدیکی با دربار حکومتی صفویه داشت و نمایانگر اوج قدرت پادشاهان این دوره محسوب می‌شد، تحت تأثیر این شرایط قرار گرفت و درنتیجه، ذائقهٔ هنرمندان نیز از این تحولات دور نماند.

مسلماً تحولات جدید در حیطهٔ فرهنگی خصوصاً هنری به‌دلیل تشدید روابط تجاری و سیاسی با دول اروپایی پدیدار شد. از طرف دیگر، در زمان حکومت «شاه اسماعیل اول، هنرمندان محلی و دیگر صنعتگران مکتب هرات به تبریز منتقل شدند و در پی آن، مکتب دوم تبریز شکل گرفت و به این ترتیب، به مرکز فرهنگی کشور برای تولید آثار هنری تبدیل شد» (طاووسی، ۱۳۹۰: ۲۵-۲۷). در زمان شاه‌عباس اول صفوی، زمینه برای تشکیل مکتب اصفهان به‌عنوان یکی دیگر از سبک‌های اصیل نگارگری ایرانی به‌وجود آمد. پس از انتقال پایتخت صفویه به اصفهان توسط شاه‌عباس، برخی از هنرمندان و دانشمندان به این شهر مهاجرت کردند و مورد حمایت دربار قرار گرفتند (خزایی، ۱۳۶۸: ۲۸).

بنابراین، در این دوره هنرمندان جایگاه ویژه‌ای در دربار داشتند و کارگاه‌های هنری محافلی محسوب می‌شد که حاکمان صفوی قدرت و شکوه خود را ثبت کنند. به این صورت، هنر نگارگری بازتاب‌دهندهٔ این فضای اجتماعی بود و نگارگران ملهم از محتویات و تمایلات اجتماعی-فرهنگی و سیاسی دورهٔ صفویه بودند. نسخ خطی دربردارندهٔ نمونه‌های بسیار پرکار و باشکوه در دورهٔ صفویه به حاکمان یا درباریانی وابسته بود که با استفاده از ثروت خود قادر به تأمین‌کردن هزینهٔ موارد گران‌قیمت برای ترسیم نگاره‌ها بودند؛ بنابراین، به‌وجودآمدن سبک‌های باشکوه نگارگری این دوره وابسته به حمایت دربار از این هنر بود. «رابطهٔ شاه‌طهماسب با هنرمندان دربار فراتر از رابطهٔ یک حاکم عادی با نقاشان دربارش بود. او حتی در سال‌های

پرآشوب حکومتش در تبریز نیز دست از حمایت هنرمندان خویش برنمی‌داشت» (عارف‌پور، ۱۳۹۱: ۹۸). به این ترتیب، حاکمان صفویه که افرادی از طبقه‌های بالای اجتماعی محسوب می‌شدند، خواستار آثار نگارگری بودند و به اعتلا و پیشرفت این هنر کمک درخورتوجهی کردند، اما درنهایت، در پی مرخص‌کردن هنرمندان از دربار و توجه شاه به برخی گرایش‌های مذهبی و همچنین تغییر در آهنگ اقتصادی، لایه‌های جدید اجتماعی شکل گرفت که به استقلال هنرمندان و شکل‌گیری سبک شخصی آنان انجامید (سجادی باغبادرانی و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۰۲).

در این اوضاع و شرایط اجتماعی بود که هنرمندان دربار صفوی، نگاره‌های *شاهنامهٔ طهماسبی* را طبق دیدگاه‌های اجتماعی آن زمان به تصویر کشیدند؛ به این صورت که با حمایت ثروتمندان هنردوست دربار، دسترسی به مصالح و مواد تصویرگری فراهم می‌شد. همچنین نوع سلایق آن‌ها نیز در ترسیم نگاره‌ها دخالت می‌کرد. مهاجرت هنرمندان ایرانی به خاک عثمانی با خود تأثرات فرهنگی و هنری نیز به دنبال داشت. درعین‌حال، با جدایی و طرد هنرمندان توسط حاکمان، این امکانات از دسترس هنرمندان دور شد و به‌طبع کاهش تعداد هنرمندان در دربار سبب تغییر فضای ترسیم نگاره‌ها شد.

رخش

رخش، اسب رستم، یکی از نام‌آورترین اسب‌های شاهنامهٔ فردوسی محسوب می‌شود. رخش اسبی است با رفتار گاه حیوانی و گاه انسانی؛ زیرا رستم مانند یک دوست با او سخن می‌گوید و رخش سخن رستم را ادراک می‌کند. او محافظ، وفادار و دوست رستم است و در بسیاری مواقع از او دفاع می‌کند. در مبارزه از قوی‌ترین و شکست‌ناپذیرترین موجودات نظیر شیر و اژدها برتر است. «رخش در شاهنامه با صفات رخشان، رخشنده، گلرنگ، روییه‌سم، فولادسم، پیل‌پیکر، پیلتن، ژنده‌پیل و بور ابرش آمده است» (زرقانی، ۱۳۸۷: ۳).

یکی از عوامل اصلی به‌شهرت‌رسیدن و برجسته‌شدن رستم، اسب او بوده است. همان‌طور که رستم پهلوانی اسطوره‌ای است، رخش هم اسبی اسطوره‌ای است. اگر رستم پهلوان بی‌نظیر دوران حماسی است و صفات و ویژگی‌هایی دارد که دیگر پهلوانان آن را ندارند، رخش هم در میان اسب‌های شاهنامه بی‌مانند است و صفات و ویژگی‌های او را دیگر اسب‌های شاهنامه ندارند. رخش یک اسب فرامعمولی است. از جهت و اندام پیل‌پیکر، پیلتن، ژنده‌پیل، چون کوه

بیستون و... است. خصوصیات و ویژگی‌های انسانی را دارا است؛ زیرا دارای مهر و محبت، احساس مسؤولیت، محافظ، وفادار و دوستدار خداوندگارش رستم است.

رخش در زندگی پرفرازونشیب رستم، همراه او است تا آن زمان که مرگ، چراغ زندگی آن‌ها را درمی‌نوردد. مرگ رخش بر بالین رستم از صحنه‌های پراحساس شاهنامه است. اینجا هم اسب و پهلوان مثل دو یار دیرین، دو دوست با هم نجوا می‌کنند. رستم خدمات رخش را و رخش دلاوری‌های پهلوان را به یاد می‌آورد و هردو در آغوش هم عاشقانه در چاه می‌روند. پیوند مرگ رخش و پهلوان نیز رمز دوستی دوجانبهٔ این دو شخصیت حماسی است (حکیم آذر، ۱۳۸۸: ۹).

هنرمندان در ترسیم نگاره‌های شاهنامه سعی در نشان‌دادن این پیوند و همبستگی بین رخش و رستم داشته‌اند. پیوندی که نه‌تنها بیانگر انس و الفت رستم به رخش است، بلکه نشان‌دهندهٔ نقش رخش در حوادث هفت‌خان رستم است. رخش در نگاره‌ها به‌عنوان عاملی برای ارتباط اجتماعی بین جهان بیرونی عناصر تصویری ترسیم شده است که از سویی با رستم در ارتباط است و از سویی دیگر با دیگر عناصر، ترکیبی هماهنگ و موزون ایجاد کرده است. به این ترتیب، بررسی این نقش‌مایه در نگاره‌ها در درک این تعاملات اجتماعی اهمیت می‌یابد.

هفت‌خان رستم

این داستان، روایت هفت مرحلهٔ دشوار است که رستم برای نجات کیکاووس از اسارت دیو مازندران، پشت سر می‌گذارد. استفاده از عناصر اساطیری و عجایب‌المخلوقات افسانه‌ای در کنار سختی‌ها و بلایای زمان، ایجاد و رواج این داستان‌ها به‌عنوان موانع و دشواری‌های هر خان، وجود دو یا سه راه در برابر پهلوان، بودن راهنما و همراه برای دلاور در مسیر چند خان و قرارگرفتن اژدها در منزل سوم، از نکته‌های درخور ذکر روایات ایرانی هفت‌خان است. این مراحل عبارت‌اند از: نبرد رخش با شیر بیشه، گذرکردن از راه گرم و دشوار و یافتن چشمهٔ آب، کشتن اژدها، کشتن زن جادوگر، گذرکردن از زمین تاریک، کشتن ارژنگ‌دیو و کشتن دیو سپید (شریفی‌مقدم و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۹۵).

در شاهنامه، آزمون‌ها برای تشرف به پایگاه پهلوانی، پادشاهی، اثبات بی‌گناهی و جاودانگی گوناگون است و یکی از مهم‌ترین آزمون‌های قهرمانان حماسه و اساطیر برای تشرف به پایگاه

قهرمانی، آزمون گذر از هفت‌خان است. در این آزمون، قهرمان برای دستیابی به هدف، راهی سفر می‌شود که ارزشی بنیادین دارد و معمولاً هدف با آرمان قهرمان، نجات شاه (یا شاهزاده) از دست دشمن است؛ بنابراین، آنچه زندگی را برای او معنادار می‌کند و سبب می‌شود تا برای دستیابی به آن قبول رنج و زحمت کند، داشتن هدف و معنا در آزمون است (آقاخانی بیژنی و همکاران، ۱۳۹۷: ۲۱۵).

در این پژوهش مجموعه نگاره‌های مربوط به رخش در هفت‌خان رستم از کتاب *شاهنامهٔ طهماسبی* انتخاب و بررسی می‌شود. از کتاب *شاهنامهٔ طهماسبی*، شش نگاره به شرح زیر مربوط به رخش در داستان هفت‌خان رستم موجود است که غالباً توسط هنرمندانی نظیر میرمصور و عبدالوهاب ترسیم شده است.

هنرمندان شاهنامهٔ طهماسبی

از ویژگی‌های بارز تصویرگری این شاهنامه می‌توان به این نکته اشاره کرد که هریک از نگاره‌ها به‌طور کامل اثر یک هنرمند نیست و در نگارش و مصورسازی هر نگاره، هنرمندان متعددی با یکدیگر مشارکت داشته‌اند (Savory, 1980: 167). از سوی دیگر به نظر می‌رسد علی‌رغم پیوند راسخی که بین نقاشی ایرانی و ادبیات برقرار است، هنرمند نگارگر هیچ‌گاه در پی تبعیت صرف از متن ادبی نبوده و درواقع متن ادبی بهانه‌ای است تا او جلوه‌هایی از عوالم باطنی، مظاهر طبیعت و قراردادهای همیشگی تصویرگری و ابتکارات به حیاتی مستقل از ادبیات می‌دهد. از جمله نگارگرانی که در *شاهنامهٔ طهماسبی* به تصویرکردن هفت‌خان رستم پرداخته‌اند، می‌توان به سلطان محمد (عراقی میرمصور)، قدیمی و عبدالوهاب (مشهور به خواجه کاکا) اشاره کرد.

سلطان محمد (عراقی میرمصور) (سدهٔ ۱۰ هـ ق / ۱۶ م)

از این هنرمند دورهٔ صفوی اطلاعات بیشتری در دست است. اگرچه همچنان سال و محل تولد وی در هاله‌ای از ابهام قرار دارد. میرمصور ترمذی (بدخشانی) از نگارگران صاحب‌نام مکتب صفوی (مکتب تبریز دوم) در سدهٔ دهم هـ ق (اواخر قرن پانزدهم تا نیمهٔ قرن شانزدهم میلادی و از شاگردان کمال‌الدین بهزاد است. وی زمانی را در دربار شاه‌طهماسب اول به‌کار نگارگری پرداخت و در آنجا همکار سلطان محمد نگارگر و آقا میرک شد. میرمصور برخی از تصاویر *شاهنامهٔ طهماسبی* را کشیده است. میرسیدعلی و عبدالصمد و زین‌العابدین به احتمال زیاد از

شاگردان او بوده‌اند. مهارت اصلی میرمصور، مجلس‌آرایی با اشیا و آدم‌های فراوان بود، ولی تصاویر تک‌پیکری نیز می‌کشید (پاکباز، ۱۳۸۶: ۵۵۹). نگاره‌های «*رخش شیر را می‌کشد*» و «*گرفتارشدن اولاد به دست رستم*»، از *شاهنامهٔ طهماسبی* منسوب به این نگارگر است.

قدیمی (سدهٔ ۱۰ هـ‌ق / ۱۶ م)

قدیمی گیلانی به همراه عبدالوهاب کاشانی هنرمندانی هستند که شاهنامهٔ شاه‌طهماسب را به سرپرستی سلطان محمد نقاش کار کرده‌اند. او از فرم‌ها و روابط رسمی استفاده می‌کند که یادآور نقاشی‌های ترکمن اواخر قرن پانزدهم میلادی از گیلان است؛ پیکرهای انسانی عروسک‌مانندی که دارای سرهای بزرگ و بدن چمباتمه‌زده هستند (Robinson et al., 1976: 161). اغلب نگاره‌های این هنرمند، سبک ساده و مستقیم ترکمنی را منعکس می‌کند و درعین‌حال کاخ‌های صفوی را با سطوح کاشی‌کاری‌شده و کتیبه‌های باشکوه خود تداعی می‌کند (Dickson, & Welch, 1981: 57). نگارهٔ «*کشتن زن جادو به دست رستم*» از *شاهنامهٔ طهماسبی* منسوب به این نگارگر است.

عبدالوهاب (مشهور به خواجه کاکا) (سدهٔ ۱۰ هـ‌ق / ۱۶ م)

خواجه عبدالوهاب کاشانی و فرزندش عبدالعزیز از هنرمندان دربار صفوی و از جمله کسانی هستند که آثاری را در شاهکار بزرگ این دوره، *شاهنامهٔ طهماسبی*، به ایشان نسبت می‌دهند. قاضی احمد قمی از این پدر و پسر هم‌زمان صحبت می‌کند. شیوهٔ کار خواجه عبدالوهاب در منظره‌پردازی و به‌خصوص در تصویرکردن درختان شکوفا، شباهت زیادی به آثار سلطان محمد دارد (هاشمی، ۱۳۹۰: ۲۹). نگاره‌های «نبرد رخش با اژدها»، «گرفتارشدن اولاد به دست رستم»، «کشته‌شدن ارژنگ‌دیو به دست رستم»، «کشته‌شدن دیو سپید به دست رستم»، از *شاهنامهٔ طهماسبی* منسوب به این نگارگر است.

جدول ۱. معرفی نگارگران هفت‌خان رستم از *شاهنامهٔ طهماسبی* مکتب تبریز دورهٔ صفوی

نگاره	نگارگر	محل نگهداری	مواد و تکنیک نگاره	تاریخ نگاره	شمارهٔ دسترسی
خان اول (نبرد رخش با شیر)	میرمصور	گالری هنر فریر و گالری آرتور ام. ساکلر واشنگتن، دی سی، ایالات‌متحده	آبرنگ، جوهر و طلای مات روی کاغذ	حدود ۱۵۳۰ م.	–
خان سوم (نبرد رخش با اژدها)	عبدالوهاب	مجموعهٔ هنر اسلامی ناصر خلیلی، لندن	جوهر، طلا و آبرنگ مات روی کاغذ؛ حاشیه‌ها به‌شدت با طلا رنگ‌کاری شده	حدود ۱۵۳۰ م.	MSS 1030, folio 119
خان چهارم (کشتن زن جادو به دست رستم)	قدیمی	موزه متروپلیتن، نیویورک	آبرنگ، جوهر، نقره و طلای مات روی کاغذ	حدود ۱۵۲۵ م.	1970.301.17
خان پنجم (گرفتارشدن اولاد به دست رستم)	عبدالوهاب و میرمصور	موزه هنرهای معاصر، تهران	آبرنگ، جوهر و طلای مات روی کاغذ	حدود ۱۵۳۰ م.	–
خان ششم (جنگ رستم با ارژنگ دیو)	عبدالوهاب	موزه متروپلیتن، نیویورک	آبرنگ، جوهر و طلای مات روی کاغذ	حدود ۱۵۳۰ م.	–
خان هفتم (کشتن دیو سپید به دست رستم)	عبدالوهاب و میرمصور	موزه هنر کلیولند در ایالت اوهایو، شهر کلیولند، کشور آمریکا	آبرنگ مات، طلا و جوهر روی کاغذ	حدود ۱۵۳۰ م.	–

ترکیب‌بندی در نگاره‌های هفت‌خان رستم

نگارگران با توجه به اصول قواعد ترکیب‌بندی سعی در نمایش بصری نقش‌مایه‌ها در شکلی هماهنگ و منسجم داشته‌اند که با رعایت حفظ اصالت متن داستانی *شاهنامه* مصور شده است. حضور اشعار

حماسی فردوسی در ترکیبی نظام‌مند با چارچوب‌های تصویری نگاره‌ها به‌صورتی مصور شده است که گاهی متن اشعار به داخل نگاره کشیده می‌شود و گاهی عناصر بصری در خارج از کادر نگاره گنجانده می‌شود. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های نگاره‌های *شاهنامهٔ طهماسبی*، تراکم فضایی نگاره‌ها و گریز از خلأ نگارگران است که فضایی شلوغ و پرتراکم از نقش‌مایه‌ها و عناصر بصری به تصویر کشیده‌اند. به این ترتیب، نگارگر با تشکیل گروه‌هایی از نقش‌مایه‌ها این فضای خالی را پر کرده است که در این بین، نقش‌مایهٔ اسب نقش مهمی در ایجاد تراکم فضایی شلوغ دارد.

خان اول: رخش شیر را می‌کشد

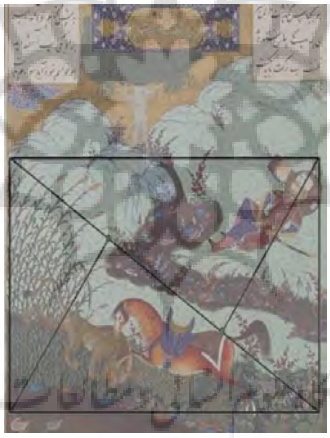
در نگارهٔ «رخش شیر را می‌کشد» (خان اول) منسوب به میرمصور، رستم برای نجات کیکاووس به‌سوی مازندران می‌رود که در خان اول در بیشه‌زار محل سکونت، شیری به خواب می‌رود و در این فاصله نبرد سختی بین رخش و شیر درمی‌گیرد که با پیروزی رخش بر شیر به پایان می‌رسد (تصویر ۱).

تصویر ۱. رخش شیر را می‌کشد (خان اول)، از شاهنامه (کتاب پادشاهان) شاه‌طهماسب، گالری هنر فریر و گالری آرتور ام. ساکلر واشنگتن، دی سی، ایالات‌متحده، منبع: (Polidori, et al., 2014: 31)

طبق روایت داستانی این نگاره، رخش نقش اصلی را در جنگ با شیر ایفا می‌کند. «واضح است که اگر در مینیاتوری، صحنه چندان پر از شکل نباشد، نقاشی حقیقتاً از زیبایی‌شناسی گریز

از خلأ پیروی نمی‌کند» (Papadopoulo, 1979: 189). ترکیب قرارگرفتن عناصر بصری این نگاره از این ویژگی تبعیت می‌کند. عناصر بصری با فاصلهٔ زیاد از یکدیگر قرار گرفته‌اند و فضای نگاره برخلاف نگاره‌های پیشین تهی از شلوغی و تزاحم عناصر بصری است. خطوط جانبی نقش رخش از ظرافت و نرمی کمتری برخوردار است و انحنای گردن اسب قوسی تزئینی دارد که کمتر واقع‌گرایانه است. همچنین چهرهٔ رخش که در نگاره‌های پیشین به‌صورت نیم‌رخ ترسیم می‌شده، در این نگاره سه‌رخ نمایش داده شده است.

این نگاره در کادری تقریباً مستطیل ترسیم شده و اگر خط فرضی از گوشهٔ پایین سمت چپ تصویر به‌سمت گوشهٔ بالا سمت راست تصویر ترسیم کنیم (قطر مستطیل)، این نگاره حاصل می‌شود، می‌توان از گوشه‌های دیگر خطی کشید که بر قطر مستطیل عمود باشد. محل تلاقی این خطوط نقاط دینامیک ترکیب‌بندی مثلث طلایی، محل قرارگیری رستم و گازگرفتن شیر توسط رخش است (تصویر ۲).



تصویر ۲. مطالعهٔ ترکیب‌بندی کاربرد نقش‌مایهٔ اسب، نگارهٔ رخش شیر را می‌کشد (خان اول)

کاربرد قانون یک‌سوم با ترکیب مثلث طلایی در این نگاره نشان‌دهندهٔ استحکام و قدرت روایت پیروزی رخش بر شیر است. رستم در خان اول، با نیروی اهریمنی شیر روبه‌رو می‌شود. به‌موجب نمادشناسی، شیر نماد «غرور و درنده‌خویی مخرب» است (هال، ۱۳۹۰: ۶۳). مفهوم بصری اسب در این نگاره تقابل خیر و شر است؛ به‌گونه‌ای که رخش به‌صورت نمادی از پاکی و ظفر و شیر نمادی از پلیدی و شکست نشان داده شده است و ارتباط نقش‌مایهٔ اسب با متن *شاهنامه* همراه با معانی اسطوره‌ای و نمادین است.

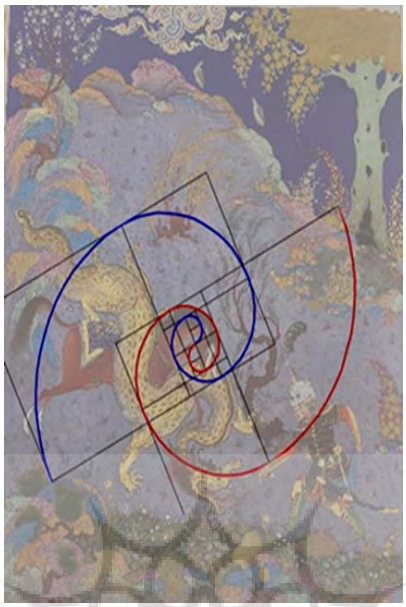
خان سوم: نبرد رخش با اژدها

در نگارهٔ «نبرد رخش با اژدها» (خان سوم) منسوب به عبدالوهاب (خواجه کاکا)، رستم به کمک رخش، نیروی یاری‌دهنده، اژدها را از پای درمی‌آورد و سر اژدها را با شمشیر از تنش جدا می‌کند. رخش با دیدن قدرت اژدها و نحوهٔ نبرد او با رستم، گوش‌هایش را به عقب انداخت و به مبارزه پیوست. اسب که مثل شیر می‌جنگید، شانه‌های اژدها را گاز گرفت و پوستش را پاره کرد. پس از آن رستم با شمشیر سر اژدها را برید (Rogers, 2010: 266). در این نگاره، اژدها به‌عنوان نماد شیطانی شناخته شده است (هال، ۱۳۹۰: ۹۳) (تصویر ۳).

نقطهٔ کانونی این نگاره در مرکز تصویر، از گازگرفته‌شدن اژدها توسط رخش آغاز شده و به‌صورت خطوطی دوار به اطراف منتشر شده است. به این ترتیب، خطوط مارپیچ در ترکیب‌بندی این نگاره نشان‌دهندهٔ صحنهٔ پرهیجان کشته‌شدن اژدها را به تصویر می‌کشد که نقش‌مایه‌های رخش و نحوهٔ قرارگرفتن آن در مرکز این ترکیب‌بندی، نقشی مؤثر در القای حرکت و پویایی را ایفا کرده است. این خطوط فرضی مارپیچی همان چرخش نگاه بیننده به فضای تصویری کل نگاره است که در امتداد پیکرهٔ اژدها و رستم امتداد یافته است (تصویر ۴).

تصویر ۳. نبرد رخش با اژدها (خان سوم)، از شاهنامه (کتاب پادشاهان) شاه‌طهماسب، مجموعه هنر اسلامی ناصر خلیلی، لندن

منبع: Melikian, 2004: 75



تصویر ۴. مطالعه ترکیب‌بندی کاربرد نقش‌مایهٔ اسب، نگارهٔ نبرد رخش با اژدها (خان سوم)

این ترکیب‌بندی منحصربه‌فرد گویای دو مارپیچ طلایی است که در هم تنیده شده‌اند. خطوط فرضی دو مارپیچ در امتداد حرکت رخش و رستم کشیده شده که مفهومی از پویایی را به دنبال دارد. در این نگاره نیز مفهوم بصری اسب، تقابل خیر و شر است؛ به‌گونه‌ای که رخش به‌صورت نمادی از پاکی و ظفر، و اژدها نمادی از پلیدی و شکست نشان داده شده است و ارتباط نقش‌مایهٔ اسب با متن شاهنامه همراه با معانی اسطوره‌ای و نمادین است.

خان چهارم: کشتن زن جادو به دست رستم

در نگارهٔ «کشتن زن جادو به دست رستم» (خان چهارم) منسوب به قدیمی، رستم در حالی در میان مرغزار و کنار چشمه و سفرهٔ پر از خواسته به تصویر کشیده شده که با زدن شمشیری پیر جادو را به دو نیم کرده است و جادوگران دیگر هراسان به این رویداد می‌نگرند. در این نگاره، «رستم در رویارویی با زن جادوگر است که نماد آنیمای ۱ منفی به‌شمار می‌آید و در نمادشناسی، عدد چهار نماد جنسیتی مادینه است» (آقاخانی بیژنی و همکاران، ۱۳۹۷: ۲۲۳). در این نگاره، نقش رخش در سمت چپ تصویر ترسیم شده است (تصویر ۵).

تصویر ۵. کشتن زن جادو به دست رستم (خان چهارم)، از شاهنامه (کتاب پادشاهان) شاه‌طهماسب، موزهٔ متروپلیتن، نیویورک ؛ منبع: کریم‌اف، ۱۳۸۵: ۱۴

ایجاد اتحاد بین اجزای بصری این نگاره به‌واسطهٔ زاویهٔ قرارگرفتن عناصر بصری، حرکت پیکرهٔ رستم از یک سو به‌سمت جادوگر و نشان‌دادن حالت تهاجمی رخش به‌سمت جادوگر از سویی دیگر، نوعی توازن و هماهنگی ایجاد کرده است. در این ترکیب‌بندی، نقش رخش به‌تناسب در جایگاهی برابر با ارزش بصری نقش رستم قرار گرفته است. ایجاد خط فرضی زاویهٔ قائم از تقاطع پیکرهٔ جادوگر، نشانگر حفظ تعادل ترکیب‌بندی این نگاره است (تصویر ۶).

تصویر ۶. مطالعهٔ ترکیب‌بندی کاربرد نقش‌مایهٔ اسب، نگارهٔ کشتن زن جادو به دست رستم (خان چهارم)

از طرفی دیگر، با اتصال دو جهت سمت راست و چپ خط فرضی افقی به خط فرضی عمودی، ترکیبی مثلث پدیدار می‌شود که دربردارندهٔ مفهومی از ایستایی و استحکام است. می‌توان گفت که این نوع ترکیب از جهات بسیاری با ترکیب قرینه شباهت دارد، ولی از قوانین خاص قرینه پیروی نمی‌کند. «ساختار مثلثی زمانی که به‌صورت عمودی جهت‌گیری می‌شود و زمانی که به‌وضوح در طراحی مشخص نیست، می‌تواند پایداری باشکوهی را نشان دهد» (Goldstein & Structure, 1991: 16). در این نگاره، ساختار مثلثی با ترازهای بسیار پایدار، حسی از انرژی به‌سمت درون نگاره را القا می‌کند که نوعی ترکیب‌بندی پویا محسوب می‌شود. مفهوم بصری اسب، ارزش یکسان با نقش انسانی رستم دارد و ارتباط نقش‌مایهٔ اسب با متن شاهنامه را می‌توان هم‌تراز شمرد.

خان پنجم: گرفتارشدن اولاد به دست رستم

در نگارهٔ «*گرفتارشدن اولاد به دست رستم*» (خان پنجم) منسوب به عبدالوهاب (خواجه کاکا) و میرمصور، رستم سوار بر رخش و در حالی مجسم شده که پهلوانان زیادی را به خاک افکنده است و دیگر پهلوانان از ترس از دور او را می‌پایند. در این نگاره، نقش رستم و رخش در نقطهٔ مرکز نگاره قرار گرفته و عناصر بصری دیگر به‌صورت فرعی به تصویر کشیده شده‌اند (تصویر ۷).

تصویر ۷. گرفتارشدن اولاد به دست رستم (خان پنجم)، از شاهنامه (کتاب پادشاهان) شاه‌طهماسب، موزهٔ هنرهای معاصر، تهران

نقوش اصلی در راستای خط فرضی مورب واقع شده و ترکیب خط فرضی مارپیچی از نقش پیکرۀ رستم آغاز شده و به‌سمت سر رخش و پیکرۀ اولاد امتداد می‌یابد. در ادامه به پیکره‌های کشته‌شدگان در پایین نگاره کشیده می‌شود و سپس به‌سمت بالای نگاره، جایی که دیگر پهلوانان پنهان شده‌اند، اوج می‌گیرد (تصویر ۸).

تصویر ۸. مطالعۀ ترکیب‌بندی کاربرد نقش‌مایۀ اسب (خان پنجم)، نگارۀ گرفتارشدن اولاد به دست رستم

منبع: Canby, 2014: 58

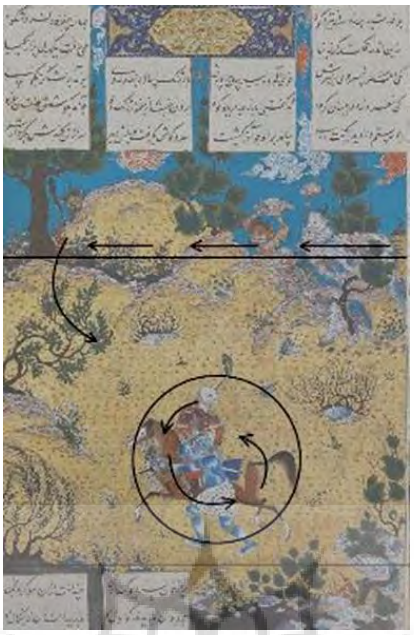
ترکیب خط مورب که با کادر پایین نگاره تشکیل مثلثی قائم را داده، تأکیدی بر استحکام و نشان از قدرت و پیروزی رستم بر اولاد است. علاوه بر این، در این نگاره از ترکیب‌بندی متمرکز استفاده شده است که بر نقش رستم و اسب او معطوف شده است. «ترکیب‌بندی متمرکز یا به عبارتی ساختار مکان مرکزی در هنر تصویرسازی، مکانی مرکزی است که تحت تأثیر موقعیت مرکزی خود نتیجۀ تثبیت‌کننده‌ای دارد و سوژۀ قرارگرفته در مرکز باید با بقیۀ تصویر یکپارچه شود» (Goldstein & Structure, 1991: 26)؛ بنابراین، ترکیب‌بندی مارپیچ حلزونی سراسر نگاره موجب ایجاد این ارتباطات بصری در بین اجزای داستان شده و مفهوم بصری اسب رستم، نقطۀ اتصال عناصر بصری قرار گرفته است. به این ترتیب، ارتباط نقش‌مایۀ اسب با متن شاهنامه، از نوع کنشی است.

خان ششم: کشته‌شدن ارژنگ دیو به دست رستم

در نگارهٔ «*کشته‌شدن ارژنگ دیو به دست رستم*» (خان ششم) منسوب به عبدالوهاب (خواجه کاکا)، نبرد رستم و ارژنگ‌دیو در حالی به تصویر کشیده شده که رستم، سوار بر اسب و با دلاوری سر و یال ارژنگ را در پنجهٔ خود گرفته است و دیوان هراسان از پشت صخره‌ها با گرز و سنگ می‌خواهند بر او بتازند. در این نگاره نیز رستم و رخش به همراه ارژنگ‌دیو در مرکز نگاره قرار دارند و در بالا در امتداد خط افق، صخره‌هایی که دیوان پشت آن پنهان شده‌اند، دیده می‌شود (تصویر ۹).

تصویر ۹. کشته‌شدن ارژنگ دیو به دست رستم (خان ششم)، از شاهنامه (کتاب پادشاهان) شاه‌طهماسب، موزه هنرهای معاصر، تهران

در این نگاره از ترکیب‌بندی متمرکز و تأکید بر افقی‌بودن بهره گرفته شده است. این نوع ترکیب‌بندی علاوه بر تأکید بر پیروزی و نقش اصلی رستم و رخش، با نوعی صلابت همراه با کمی تنش و اضطراب همراه است. «خطوط فرضی عمودی می‌توانند کیفیتی باشکوه به خود بگیرد و ممکن است تأثیر علامت تعجب را داشته باشند» (Goldstein & Structure, 1991: 58). همان‌طور که در روایت خان ششم، دیوان در پشت صخره‌ها در حالتی از ترس و نگرانی ترسیم شده‌اند (تصویر ۱۰).



تصویر ۱۰. مطالعهٔ ترکیب‌بندی کاربرد نقش‌مایهٔ اسب، نگارهٔ کشته‌شدن ارژنگ دیو به دست رستم (خان ششم)؛ منبع: Canby, 2014: 60

به این ترتیب، مجموع ترکیب‌بندی متمرکز و افقی‌بودن، در این نگاره ترکیب‌بندی پویایی را تشکیل داده است. در این نگاره، مفهوم بصری رخش، ارزش یکسانی با نقش رستم دارد و در محوریت مرکزی نگاره واقع شده و ارتباط نقش‌مایهٔ اسب با متن شاهنامه به شکل هم‌تراز است.

خان هفتم: کشته‌شدن دیو سپید به دست رستم

در نگارهٔ «کشته‌شدن دیو سپید به دست رستم» (خان هفتم) منسوب به عبدالوهاب (خواجه کاکا) و میرمصور، نبرد رستم و دیو سپید در حالی به تصویر کشیده شده که رستم شیر ژیان تیغ برمی‌کشد و یک پای راست از پیکر دیو را جدا کرده و در حال جداکردن دست راست او است. دیو سفید بریده‌اندام و خون‌آلود بر زمین در دل غار افتاده است. در این نگاره، نقش رستم و دیو سپید در مرکز تصویر، پیکرهٔ اولاد در بند، سمت راست و نقش رخش در زیر آن به تصویر درآمده است. نقش‌مایهٔ رخش در حالی ترسیم شده که دو پای او با ریسمانی بسته شده است. در قسمت بالای نگاره، دیوان در حال نظارهٔ این صحنهٔ نبرد هستند (تصویر ۱۱).

تصویر ۱۱. کشته‌شدن دیو سپید به دست رستم (خان هفتم)، از شاهنامه (کتاب پادشاهان) شاه‌طهماسب، موزهٔ هنر کلیولند در ایالت اوهایو، شهر کلیولند، آمریکا

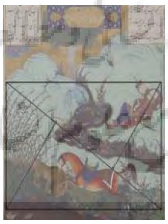
تنوع رنگ‌بندی در این نگاره در ترکیب‌بندی تأثیرگذار بوده است. استفاده از ترکیب‌بندی مارپیچ طلایی در این نگاره کاملاً مشهود است. نقطهٔ مرکزی ساختار مارپیچ نقطهٔ تعادل را نشان می‌دهد که در آن، نبرد رستم بر دیو سپید ترسیم شده است. ساختار شبکه‌ای و ساختار دایره‌ای مارپیچ طلایی دو ساختار اولیه هستند که در شکل منظمی در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند و زیربنای ساختارهای ترکیبی این نگاره را شکل داده است (تصویر ۱۲).

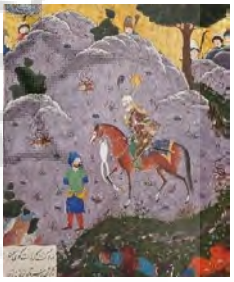
تصویر ۱۲. مطالعهٔ ترکیب‌بندی کاربرد نقش‌مایهٔ اسب، نگارهٔ کشته‌شدن دیو سپید به دست رستم (خان هفتم)؛ منبع: Francis, 1942: 106

برخلاف نگاره‌های خان‌های دیگر، در این نگاره نقش‌مایهٔ اسب جنبهٔ فرعی دارد و در مرکز تصویر قرار نگرفته است. نگارگر برای نشان‌دادن دربندبودن رخش که نشان از عجز و ناکامی او دارد، این نقش را در گوشهٔ تصویر ترسیم کرده است. برخلاف روایت داستانی شاهنامه که رخش هم‌تراز با رستم در نبردها شرکت دارد، در این نگاره، نقش‌مایهٔ اسب نقش فعالی در پیشبرد خط سیر داستانی شاهنامه ندارد. در این نگاره مفهوم بصری اسب بیان‌کنندهٔ تمایلات و رویکردهای زیبایی‌شناسی توصیف صحنهٔ نبرد رستم و دیو سپید است و ارتباط نقش‌مایهٔ اسب با متن شاهنامه صرفاً جنبهٔ توصیفی دارد.

درنهایت باید اشاره کرد که نگارگران در ترسیم ترکیب‌بندی‌ها از اصول دقیق ترکیب‌بندی با توجه به اصول ریاضیات و تناسبات پیروی نکرده‌اند؛ چرا که نگارگران سعی در به‌تصویرکشیدن داستان شاهنامه در قابی کوچک داشته‌اند که به محدودشدن فضای تصویری نگاره منجر می‌شده است. به‌طور قطع نمی‌توان اصول مشخص و دقیقی را برای انتخاب نوع ترکیب‌بندی‌های منتخب نگارگران مشخص کرد. بااین‌حال، نگارگران سعی در جای‌دادن منطقی عناصر تجسمی در فضای مورد نظر در سطح دوبعدی داشته‌اند. به‌منظور درک و دریافت آسان‌تر، ترکیب‌بندی و مفهوم بصری نقش‌مایهٔ اسب در نگاره‌های *شاهنامهٔ طهماسبی* به‌طور خلاصه به‌صورت جدولی تنظیم شده است (جدول ۲).

جدول ۲. مطالعهٔ ترکیب‌بندی و مفهوم بصری نقش‌مایهٔ رخش در نگاره‌های *شاهنامهٔ طهماسبی*

نگاره	تصویر نگاره	آنالیز ترکیب‌بندی	توضیحات
رخش شیر را می‌کشد (خان یکم)			کاربرد قانون یک‌سوم با ترکیب مثلث طلایی در این نگاره نشان‌دهندهٔ استحکام و قدرت روایت پیروزی رخش بر شیر است.
نبرد رخش با اژدها (خان سوم)			در این نگاره، ترکیب‌بندی منحصربه‌فرد گویای دو مارپیچ طلایی است که در هم تنیده شده‌اند. خطوط فرضی دو مارپیچ در امتداد حرکت رخش و رستم کشیده شده که مفهومی از پویایی را به دنبال دارد.

نگاره	تصویر نگاره	آنالیز ترکیب‌بندی	توضیحات
کشتن زن جادو به دست رستم (خان چهارم)			ایجاد خط فرضی زاویهٔ قائم از تقاطع پیکرهٔ جادوگر، نشانگر حفظ تعادل ترکیب‌بندی این نگاره است. از طرف دیگر، با اتصال دو جهت سمت راست و چپ خط فرضی افقی به خط فرضی عمودی، ترکیبی مثلث پدیدار می‌شود که دربردارندهٔ مفهومی از ایستایی و استحکام است. می‌توان گفت که این نوع ترکیب از جهات بسیاری با ترکیب قرینه شباهت دارد، ولی از قوانین خاص قرینه پیروی نمی‌کند.
گرفتارشدن اولاد به دست رستم (خان پنجم)			ترکیب خط مورب که با کادر پایین نگاره تشکیل مثلثی قائم را داده، تأکیدی بر استحکام و نشان از قدرت و پیروزی رستم بر اولاد است. علاوه بر این، در این نگاره از ترکیب‌بندی متمرکز استفاده شده است که بر نقش رستم و اسب او معطوف شده است.
کشته‌شدن ارژنگ‌دیو به دست رستم (خان ششم)			در این نگاره از ترکیب‌بندی متمرکز و تأکید بر افقی‌بودن بهره گرفته شده است. این نوع ترکیب‌بندی علاوه بر تأکید بر پیروزی و نقش اصلی رستم و رخش، بر نوعی صلابت همراه با کمی تنش و اضطراب همراه است.

نگاره	تصویر نگاره	آنالیز ترکیب‌بندی	توضیحات
کشته‌شدن دیو سپید به دست رستم (خان هفتم)			تنوع رنگ‌بندی در این نگاره در ترکیب‌بندی تأثیرگذار بوده است. استفاده از ترکیب‌بندی مارپیچ طلایی در این نگاره کاملاً مشهود است. ساختار شبکه‌ای و ساختار دایره‌ای مارپیچ طلایی دو ساختار اولیه هستند که در شکل منظمی در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند و زیربنای ساختارهای ترکیبی این نگاره را شکل داده‌اند.

آرایش و تزئینات رخش در نگاره‌های هفت‌خان رستم

آرایش دُم در نقش‌مایهٔ رخش

در برخی نگاره‌ها به شیوهٔ متداول دورهٔ صفویه، دم اسبان به شکل‌هایی چون بلند و گره‌خورده یا کوتاه و بالاآمده ترسیم شده است. باید اشاره کرد که این شیوهٔ آرایش و ترسیم دم اسبان نیز شباهت به نگاره‌های چینی دارد. «اسب‌ها در هنر چینی، به‌ویژه در نقاشی که یکی از انعطاف‌پذیرترین نقش‌ها محسوب می‌شود، منعکس‌کنندهٔ بسیاری از مفاهیم اعتقادی و همچنین قراردادهایی در بازنمایی منشأ ذهنی هستند» (Harrist, 1997: 135). توجه نگارگران ایرانی به جزئیات ترسیم اندام اسب بیانگر اهمیت این نقش‌مایه در نگاره‌های *شاهنامهٔ طهماسبی* است و تأثیرپذیری این نگارگران از سنت‌های ترسیم نقش‌مایهٔ اسب در هنر چینی نشان‌دهندهٔ میراث مشترک این دو فرهنگ در اهمیت‌قائل‌شدن به این حیوان است (جدول ۳).

جدول ۳. دسته‌بندی دم رخش در نگاره‌های *شاهنامهٔ طهماسبی*

بلند و آویزان	نسبتاً کوتاه و کشیده	نسبتاً کوتاه و بالاآمده

خان پنجم	خان ششم و هفتم	خان اول و سوم

آرایش زین نقش‌مایهٔ رخش

طرح زین، اغلب با تزئینات شلوغ همراه است و در معدود نگاره‌هایی به‌صورت ساده ترسیم شده است. از طرح‌های غالب این زین‌ها می‌توان به طرح‌های تکرارشونده اشاره کرد که به‌صورت الگوریتمی مشخص در پس یکدیگر ترسیم شده‌اند. این طرح‌ها که به‌اصطلاح، توسعهٔ تکرارشونده و افزایشی نامیده می‌شوند، ترکیبی از طراحی تکرارشونده یا روش تکراری و مدل ساخت افزایشی است که یکی از ویژگی‌های مهم هنر اسلامی محسوب می‌شود (جدول ۴).

جدول ۴. دسته‌بندی آرایش زین نقش‌مایهٔ رخش در نگاره‌های *شاهنامهٔ طهماسبی*

طرح زین ترکیبی از طرح‌های دایره‌وار و پیچ‌وتاب‌های شبه به تاجی با شعله‌های آتش به‌عنوان گلی آیینه‌وار و متقارن	طرح زین ترکیبی از نقش گلریز که حاشیه‌های ختایی با طرح محرابی آن را فراگرفته و طرح چلیپای تزئین‌شده روی عرق‌گیر اسب	طرح زین ترکیبی از حاشیه‌های اسلیمی پیچان و کنگره‌ای و گل شاه‌عباسی (گل اناری در میان طرح‌های ختایی و عرق‌گیر اسب با طرح سیمرغ)

آرایش وریس و یراق تزئین سر و گردن نقش‌مایهٔ رخش

وریس و یراق تزئین سر و گردن اسب است که در اغلب نگاره‌ها به آن توجه شده و به شیوه‌های گوناگونی ترسیم شده است. «وریس و یراق تزئین سر و گردن اسب (بند پهن) بافته‌ای است که از درهم‌تنیدن تارها و پودها بدون استفاده از دستگاه بافندگی به‌وجود می‌آید و نتیجهٔ آن تولید نواری محکم و طرح دار است. نخ‌های تار، از جنس پشم دست‌ریس، موی بز، کتان یا کاموا هستند که در اندازه‌های مختلف بافته می‌شود» (قاضیانی، ۱۳۹۵: ۱۴۷) (جدول ۵).

جدول ۵. دسته‌بندی وریس و یراق تزئین سر و گردن رخش در نگاره‌های *شاهنامهٔ طهماسبی*

به رنگ‌های طلایی و سبز	به شکل زنگوله‌ای پشمین که در وسط گره زده شده و به دو بخش تقسیم شده	به شکل زنگوله‌ای با تاروپود مجعد و رنگین

بررسی نقش‌مایهٔ رخش از دیدگاه هنرمندان

آنچه بیش از همه در نگاره‌های هفت‌خان رستم *شاهنامهٔ طهماسبی* نشان‌دهندهٔ توجه خاص نگارگران به ترسیم کمی و کیفی طراحی حیوانات به‌ویژه رخش دارد، شیوهٔ ترسیم رخش به‌عنوان موجودی همراه با عنصر خرق عادت یا ویژگی‌های غیرمعمول است. رخش در نگاره‌های *شاهنامهٔ طهماسبی* به چند شیوه نمایش داده شده است. یکی آنکه نقش‌مایهٔ رخش به شیوهٔ مکاتب پیشین و به دور از نازک‌کاری و ظرافت نمایش داده شده که در نگارهٔ «کشتن زن جادو به دست رستم» (خان چهارم) منسوب به قدیمی یکی از این نمونه‌ها است (تصویر ۳).

در این نگاره خطوط قلم‌گیری رخش از نوع خطوط یکنواخت ۲ و با ضخامتی یکسان ترسیم شده است. نحوهٔ ترسیم خطوط یکنواخت در این نقش‌مایه نشان‌دهندهٔ هدایت دست و مهارت استفاده از قلم‌موی هنرمند این نگاره است. قدیمی در این نگاره، نقش‌مایهٔ رخش را با بدنی نه‌چندان متناسب و همراه با بی‌قوارگی در اعضای بدن، گردن‌کلفت، بلند و کشیده، با سری کوچک و صورتی پهن و نامتقارن و پاهایی نسبتاً کوتاه و به‌شدت باریک ترسیم کرده است. همچنین هنرمند با به‌کارگرفتن ایجاد ترکیب‌بندی قرینه، از قوانین ابتدایی ترکیب‌بندی که حفظ تعادل و استحکام است، استفاده کرده است.

در نگارهٔ «رخش شیر را می‌کشد» (خان اول) منسوب به میرمصور نیز هنرمند از این شیوه بهره برده است. تصویر ۱ در این نگاره، میرمصور با استفاده از خطوط ترکیبی ۳ با سرعتی یکنواخت ولی با ضخامت‌های متفاوت و متناوب رخش را طراحی کرده است. این هنرمند

تلاش کرده است که با کاربرد قلم‌گیری حجم‌دار و منحنی، اندام، سر و پاهای رخش را به شیوهٔ پیشینیان به‌صورت ساده و به دور از نازک‌کاری نمایش دهد. در این نگاره، رخش با استفاده از خطوط قلم‌گیری ترکیبی ضخیم و نازک که در خود، دارای سایه و لبه‌های زمخت، ناهنجار، بی‌تناسب و بدون ظرافت است، به شیوهٔ لایه‌چینی برجسته به‌منظور ایجاد بعدنمایی به نقش‌مایهٔ رخش و نشان‌دادن تکنیک پرسپکتیو استفاده شده است.

همچنین در این نگاره، از قانون یک‌سوم با ترکیب مثلث طلایی استفاده شده که نشان‌دهندهٔ اشراف کامل هنرمند به قوانین ترکیب‌بندی و معادلات ریاضی در قراردادن عناصر بصری نگاره در مکان مناسب است؛ بنابراین به نظر می‌رسد این سبک طراحی رخش دلیلی فراتر از مبتدی‌بودن هنرمندان در ترسیم این نقش‌مایه داشته است. کماکان که کاملاً نقاشانه اجرا شده‌اند.

روش دیگر، همان روش نگارگری مکاتب قبل از شکل‌گیری مکتب دوم تبریز است که اسب‌هایی با طراحی‌هایی ظریف با گردن‌های کشیده و صورتی باریک، پاها و یال بلند و بدن با تزئینات زین و یراق که در تناسب با اندام انسان است، به تصویر کشیده شده‌اند که نگارهٔ «گرفتارشدن اولاد به دست رستم» (خان پنجم) و «کشته‌شدن دیو سپید به دست رستم» (خان هفتم) منسوب به عبدالوهاب (خواجه کاکا) و میرمصور براساس این شیوه ترسیم شده‌اند (تصویر ۴ و ۵).

در این دو نگاره، ترسیم نقش‌مایهٔ رخش تا حدی به شیوهٔ واقع‌گرایانه و طبیعت‌گرایانه نزدیک‌تر شده است، اما هنوز بی‌قوارگی و مات‌بودن خطوط قلم‌گیری و رنگ‌پردازی در ترسیم آن دیده می‌شود. البته در این شیوه نیز گاه تحت تأثیر نگارگری مکاتب دیگری مانند مکتب هرات یا مغولی، بر شیوه و سبکی خاص از قلم‌گیری رخش تأکید شده است. عبدالوهاب (خواجه کاکا) و میرمصور در نگارهٔ «گرفتارشدن اولاد به دست رستم» (خان پنجم) با تأثیرپذیری از مکتب هرات تیموری از خطوطی نرم‌تر و خطوط کند ۴ که با حرکتی نرم و آرام از نازکی به ضخامت پایان می‌یابند، رخش را ترسیم کرده‌اند. به جهت طراحی این خط، کم‌شدن سرعت دست هنرمند و کم‌شدن فاصلهٔ نوک قلم‌مو از بوم، اهمیت بسیار دارد. هنرمند در این نگاره، از ترکیب خط مورب که تشکیل مثلثی قائم را داده، استفاده کرده است که نشان‌دهندهٔ این است که هنرمند از کاربرد ترکیب‌بندی‌های سادهٔ اولیه فاصله گرفته است. همچنین در نگارهٔ

«کشته‌شدن دیو سپید به دست رستم» (خان هفتم) نیز ساختار شبکه‌ای و ساختار دایره‌ای مارپیچ طلایی بیانگر رشد و تحول تدریجی ترکیب‌بندی در ذهن هنرمند است.

همچنین در نگارهٔ «کشته‌شدن دیو سپید به دست رستم» (خان هفتم)، عبدالوهاب (خواجه کاکا) و میرمصور از خطوط داغک ۵ استفاده کرده‌اند. در این نوع از خطوط، تأکید یا ایست قلم‌مو که سبب ایجاد تیرگی یا لکهٔ رنگی در انتهای خط می‌شود را داغک یا نقطهٔ کوچک گویند. در استفاده از این شیوه نیز در این نگاره‌ها هنرمندان سعی به‌تصویرکشیدن ویژگی‌هایی نظیر کشیدگی اغراق‌آمیز در اعضای بدن رخش، به‌کاربردن خطوط محیطی منحنی غیرمعمول و هجو و اغراق در تناسبات داشته‌اند.

شیوهٔ دیگر، اجرای اسب در ترکیبی از شیوه‌های گذشته و درنتیجه شکل‌گیری مکتب نگارگری تبریز دوم است. ورود هنرمندان ایلخانی به کارگاه‌های نگارگری که در دورهٔ تیموریان و بعدها در دورهٔ صفوی رخ داد، موجب ورود عناصر نقاشی چینی به نگارگری ایرانی شد و هنرمندان تحت تأثیر آنان از خطوط نرم‌تر بیشتری استفاده کردند. به این معنا که در طراحی اندام اسب، همان مشخصات طراحی اسب‌های مکاتب دیگر شامل بدن‌های متناسب‌تر و اندامی با ظرافت بیشتر استفاده شده است، اما عضلات و ماهیچه‌ها کمتر نمایان‌اند و بیشتر اندام‌ها با خطوط قلم‌گیری بسیار ظریف‌تر کار شده است. نگارهٔ «نبرد رخش با اژدها» (خان سوم) و «کشته‌شدن ارژنگ‌دیو به دست رستم» (خان ششم) منسوب به عبدالوهاب (خواجه کاکا) به این شیوه ترسیم شده‌اند (تصویر ۲ و ۳).

در این نگاره‌ها، عبدالوهاب از رنگ‌های طلایی درخشان که جزئی از ویژگی نقاشی چینی به‌شمار می‌رود، در تزئینات و آرایش رخش بهره برده است. هنرمند با کاربرد خطوط تند ۶ که شروع آن ضخیم و پایان آن تیز است، با استفاده از سرعت حرکت دست و با زیادشدن فاصلهٔ نوک قلم‌مو با بوم نقاشی و تغییر زاویهٔ ایستایی قلم‌مو، نقش‌مایهٔ رخش را قلم‌گیری کرده است. این شیوه از تصویرسازی اسب به دنبال سبک هراتی و وجود عناصر شرق دور شکل گرفته بود. منتهی این عناصر چینی در دست هنرمند ایرانی رنگ و بوی ایرانی گرفت. در نگارهٔ «نبرد رخش با اژدها» (خان سوم)، کاربرد ترکیب‌بندی دو مارپیچ طلایی بیانگر مفهومی از پویایی را به دنبال دارد. در این شیوهٔ ترسیم، همان‌گونه که هنرمند تحت تأثیر خطوط نرم و سیال تصویرگری

مکاتب دیگر قرارگرفته است، در ترکیب‌بندی نیز این سیالیت و پویایی را منتقل کرده است. علاوه بر این، در نگارهٔ «کشته‌شدن ارژنگ دیو به دست رستم» (خان ششم) نیز از ترکیب‌بندی متمرکز استفاده شده است. این نوع ترکیب‌بندی که نشان‌دهندهٔ مهارت هنرمند در مکان پردازی عناصری بصری محسوب می‌شود، بیانگر پیشرفت و تکامل شیوهٔ استفاده از اصول ترکیب‌بندی در این نگاره است.

بنابراین یکی از اصلی‌ترین ویژگی شیوهٔ طراحی نقش‌مایهٔ رخش توسط هنرمندان نگاره‌های هفت‌خان رستم در *شاهنامهٔ طهماسبی*، نزدیک‌شدن به شیوه‌های واقع‌گرایانه بود که در دورهٔ صفوی با گسترش ارتباطات تجاری و سیاسی با اروپاییان بیشتر پدیدار شد. در این اسب‌ها، چشم‌ها به شیوهٔ اولیه، درشت و عناصر صورت نیز از ظرافت بیشتری برخوردار شدند و یال و دم اسب نیز بعضاً به سبک و سیاق جدیدی از نگارگری که تلفیقی از سنت‌های پیشین و ورود رئالیسم غربی بود، کشیده شد.

همچنین ترکیب‌بندی در شش نگارهٔ فوق، به‌صورت پویا، منتشر، قرینه، حلزونی، مارپیچ طلایی، مثلث طلایی، اصل مجاورت و ساختار دومرکزی بررسی شد که اغلب نقش‌مایهٔ اسب در محوریت تشکیل این ترکیب‌بندی‌ها ترسیم شده است. مفاهیم دریافت‌شده در تحلیل ترکیب‌بندی‌های این نگاره‌ها بیانگر جزئیاتی مانند تعداد، مکان قرارگیری، مفهوم بصری، نوع ترکیب‌بندی و ارتباط نقش‌مایهٔ اسب با متن شاهنامه هستند.

تحلیل دیدگاه اجتماعی هنرمندان نگاره‌های هفت‌خان رستم

تاریخچهٔ نگارگری همواره با محتویات و تمایلات فرهنگی-اجتماعی و سیاسی هر منطقه مرتبط بوده است. تجزیه و تحلیل نمونه‌های با تذهیب و مصور نسخه‌های خطی تاریخی در ایران عمدتاً به حامیانی وابسته بود که معمولاً حاکمان یا فرمانداران هر منطقه بودند و به‌اندازهٔ کافی ثروتمند بودند که می‌توانستند کارکنان بزرگ و مواد گران‌قیمت لازم برای تولید شاهکارهای هنری را تهیه کنند (ASL, 2017: 484). از آنجا که «رهیافت جامعه‌شناسی هنر بر آن است که آثار هنری را از زاویهٔ انگیزه‌های هنرمند، خاستگاه طبقاتی یا اعتقادی هنرمند، مخاطبان هنر، سفارش‌دهندگان هنر، ارتباط هنر و شکل هنر با مناسبات اقتصادی، اجتماعی و سیاسی -چه در روند تاریخ اجتماعی، چه در روند مناسبات اجتماعی- مورد بررسی قرار دهد» (رهنورد، ۱۳۸۰:

۵). با توجه به جایگاه اجتماعی ویژهٔ هنرمندان در کارگاه‌های سلطنتی و رابطهٔ این هنرمندان با جامعه در دورهٔ صفویه، برای درک کامل مفهوم اجتماعی و ساختار بصری نگاره‌های هفت‌خان رستم و شیوهٔ پردازش و ترسیم نقش‌مایهٔ اسب باید به نکته توجه کرد که بدون شناخت ویژگی‌های اجتماعی این دوره غیرممکن است. در تحلیل جامعه‌شناسی هنر نگارگری این عصر، ارتباط میان هنرمند و جامعه و تأثیرات دوسویهٔ آن‌ها بر هم از دیدگاه‌های گوناگون مدنظر قرار می‌گیرد. در این خصوص، سطح اجتماعی و طبقاتی هنرمند اهمیت می‌یابد.

در تحلیل دیدگاه اجتماعی هنرمندان نگاره‌های هفت‌خان رستم باید چنین ابراز کرد که استمرار و پایبندی به اصول تصویرسازی مکاتب پیشین یکی از شاخصه‌های اصلی درک اجتماعی هنرمندان نگاره‌های هفت‌خان رستم است. همان‌گونه که در مطالعهٔ آرایش و تزئینات رخش از جمله دم، زین، وریس و یراق تزئین سر و گردن مشخص شد که تزئینات غالباً شباهت به نگاره‌های چینی دارند و از اصول معین و مشخصی در ترسیم این ویژگی‌های تزئینی رخش بهره گرفته شده است.

در بیانی دیگر، به‌دلیل شرایط اجتماعی حاکم در دورهٔ صفویه، تأثیرپذیری از سبک‌های نگارگری دیگر و باورهای اعتقادی غالب هنرمندان این عصر که گرایش به عرفان و حکمت اسلامی داشتند، همچنین سعی در حفظ سلایق شخصی سفارش‌دهندگان، این نگاره‌ها در با اندک تغییراتی به ارزش‌های رایج این دوره پایبند بوده‌اند و از دیدگاه هنرشناسانی مانند پاکباز، هنرمند خود را موظف به حفظ سنت‌ها می‌دانست (پاکباز، ۱۳۷۸: ۶۰۱).

اما این شرایط با روی‌گرداندن شاه‌طهماسب از حمایت هنرمندان تغییر کرد. هنرمندان حمایت دربار را از دست دادند و آزادی بیشتر در شکل‌گیری دیدگاه اجتماعی هنرمندان نگارگر را در دوره‌های بعدی حکومت صفویان در پی داشت. البته براساس دیدگاه برخی محققان، «رویگردانی شاه‌طهماسب از هنر نگارگری نه به معنای طرد این هنر، بلکه به‌صورت تغییر رویکرد در نگارگری بود. این تحولات باعث فراگیرشدن هنر نگارگری و تغییر در فضا و موضوع نگاره‌ها با محوریت مضامین مذهبی گردید» (عارف‌پور، ۱۳۹۱: ۹۸).

به این ترتیب، تفاوت در مطالعهٔ ترکیب‌بندی، خطوط و رنگ‌بندی و ویژگی‌های ظاهری رخش را می‌توان در این دگرگونی دیدگاه اجتماعی هنرمندان نگاره‌های هفت‌خان رستم

جست‌وجو کرد که همگام با تحولات اجتماعی، سبک نگارگر و نگاه او به شیوهٔ سبک‌پردازی روایت بصری شاهنامه تغییر می‌کند. به این صورت که بینش هنرمندان در خصوص گرایش‌های اجتماعی زمان خود در سبک شخص هنرمند تأثیرگذار است.

هنرمندان نگاره‌های هفت‌خان رستم از سه شیوه در ترسیم نقش‌مایهٔ رخش بهره برده‌اند که عبارت‌اند از: شیوهٔ نگارگری مکاتب پیشین، شیوهٔ نگارگری مکاتب قبل از شکل‌گیری مکتب دوم تبریز و درنهایت، شیوهٔ نگارگری در ترکیبی از شیوه‌های گذشته و درنتیجه شکل‌گیری مکتب نگارگری تبریز دوم. هریک از این شیوه‌ها براساس تأثیرپذیری از شرایط اجتماعی هنرمندان در دورهٔ صفویه و حمایت حاکمان و درباریان به‌نوعی پختگی و کمال دست یافت و در شرایطی که این حمایت‌ها کاهش یافت، تلاش هنرمندان در جهت تداوم هنر نگارگری و تلفیق شیوه‌های پیشین و نوآوری در به‌وجودآوردن سبک شخصی خود ادامه یافت.

به‌کارگیری انواع متفاوت ترکیب‌بندی‌ها و قراردادن نقش‌مایهٔ رخش در مرکز ثقل نگاره به‌نوعی نشان‌دهندهٔ مشارکت رخش در حوادث داستان نگاره است که این موضوع مرتبط با دیدگاه اجتماعی هنرمندان نسبت به رخش است که همان‌گونه که در داستان شاهنامه دخیل در سیر داستان هفت‌خان است و برای آن نقشی اجتماعی به‌عنوان یاور رستم در نبردها تعریف شده است، در مطالعهٔ ترکیب‌بندی، خطوط و رنگ‌بندی نگاره‌ها نیز این نقش‌مایه در ارتباط با عناصر دیگر در نگاره‌ها دارای این نقش اجتماعی است. به این صورت که هنرمندان با قراردادن این نقش در مکان خاصی از نگاره، در ترسیم این نقش در ارتباط با فضای رنگ‌بندی کلی و خطوط فرضی این روابط، سعی در حفظ این جایگاه ویژهٔ رخش در نگاره‌ها داشته‌اند.

نتیجه‌گیری

نقش‌مایهٔ رخش یکی از اصلی‌ترین نقش‌مایه‌ها در نگاره‌های هفت‌خان رستم در *شاهنامهٔ طهماسبی* محسوب می‌شود. در مطالعهٔ تحلیلی نگاه هنرمندان به نقش‌مایهٔ رخش با تأکید بر نگاره‌های هفت‌خان رستم در *شاهنامهٔ طهماسبی*، ترکیب‌بندی و شیوهٔ طراحی نقش‌مایهٔ رخش توسط هنرمندان بررسی شد. آنچه حاصل شد، نشان‌دهندهٔ این است که هنرمندان نسخه‌های مصور هفت‌خان رستم با پیروی از نوع نگاه خود و دیدگاه شخصی به ترسیم رخش پرداخته‌اند. به این ترتیب، تحلیل و واکاوی نقش‌مایهٔ رخش موجب شناسایی شیوهٔ طراحی هریک از این

هنرمندان می‌شود. به این ترتیب که براساس یافته‌های پژوهش، رخش به شیوهٔ مکاتب پیشین و به دور از نازک‌کاری و ظرافت دیده می‌شود که البته به نظر می‌رسد که نگارگر قصد نداشته که این نقش را به‌صورت ناقص ترسیم کند. برخی نگارگران، نقش رخش در نگاره‌های هفت‌خان رستم را با همان روش نگارگری مکاتب قبل از شکل‌گیری مکتب دوم تبریز ترسیم کرده‌اند و روش دیگر، ترسیم اجرای اسب در ترکیبی از شیوه‌های گذشته و درنتیجه، شکل‌گیری مکتب نگارگری تبریز دوم است. با وجود این، وجه شباهت ترسیم نقش رخش، شیوهٔ قلم‌گیری ظریف و استفاده از انحناهای معنی‌دار در ترسیم اجزای بدن اسب، نشان‌دهندهٔ این است که هنرمندان مکتب تبریز دوم تقریباً از قالب و سبک یکسانی پیروی می‌کردند.

بنابراین، نتایج این پژوهش نشان می‌دهد شیوهٔ ترسیم رخش در این نگاره‌ها متفاوت است و از نوع خطوط قلم‌گیری متفاوتی در به تصویر کشیدن آن استفاده شده است. به‌طورکلی، این نقش‌مایه به‌عنوان اصلی‌ترین نقش بعد از نقش رستم نمایش داده شده است و مضمون بصری هفت‌خان رستم را در رخش جلوه‌گر شده است.

همچنین بنا بر اقتضای شرایط اجتماعی پدیدارشده در دورهٔ صفویه، این نقش تحت تأثیر قرار گرفت و تفاوت در نوع ترکیب‌بندی‌ها، خطوط و رنگ‌بندی رخش انعکاسی از دیدگاه اجتماعی هنرمند در نشان‌دادن جایگاه رخش در داستان هفت‌خان رستم قرار گرفت.

پی‌نوشت

۱. «آنیما (عنصر مادینه) تجسم، تمام گرایش‌های روانی زنانه در روح مرد است و می‌تواند جنبهٔ مخرب و منفی یا سازنده و مثبت داشته باشد و شاید به همین دلیل است که نمادهای زنانه در دو نقش متضاد و با خویشکاری‌های کاملاً متعارض در اسطوره ظاهر شده است» (یونگ، ۱۳۸۹: ۲۷۴).

۲. Uniformly lines

۳. Combined lines

۴. Slow lines

۵. Hot lines

۶. Sharp lines

منابع

۱. آقاخانی بیژنی، محمود، طغیانی، اسحاق و محمدی فشارکی، محسن (۱۳۹۷). *متن‌پژوهی ادبی (زبان و ادب پارسی)*، ۲۲(۷۷)، ۲۱۱-۲۳۴.

۲. زارعی فارسانی، احسان و قاسمی، مریم (۱۳۸۹). ترکیب‌بندی در نگارگری ایرانی با تأکید بر مضمون و اصول سنت‌های تصویری. *جلوهٔ هنر*، *۱۱*(۲)، ۲۱-۴۲.

۳. پاکباز، رویین (۱۳۷۸). *دائرةالمعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.

۴. پاکباز، رویین (۱۳۸۶)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*. تهران: شادرنگ.

۵. پنجه‌باشی، الهه و نجیبی، نگار (۱۳۹۸). رویکرد تاریخی به نقش‌مایهٔ اسب در سفالینه‌های سلجوقی. *هنرهای صناعی اسلامی*، ۴(۲)، ۸۱-۹۶.

۶. تاجیک محمدیه، حسن، رادمنش، عطامحمد و چترایی، مهرداد (۱۳۹۷). تحلیل تمثیل‌های نمادین اسب در شاهنامهٔ فردوسی. *دوفصلنامهٔ علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا*، ۹(۱)، ۱۱-۴۱.

۷. رهنورد، زهرا (۱۳۸۰). جامعه‌شناسی هنر و نقش ایدئولوژی. *هنرهای زیبا*، ۹، ۴-۱۱.

۸. زرقانی، ابراهیم (۱۳۸۷). رخش و ویژگی‌های او در شاهنامهٔ فردوسی. *نشریهٔ ادبیات فارسی دانشگاه آزاد مشهد*، *۱۹*، ۱۶۲-۱۸۲.

۹. سجادی باعبادرانی، سعیده، خواجه احمد عطاری، علیرضا، آشوری، محمدتقی و خدامی، علیرضا (۱۳۹۹). مطالعهٔ تحولات سیاسی و فرهنگی دورهٔ شاه‌تهماسب صفوی و تأثیر آن در نقاشی این دوره با توجه به نظریهٔ بازتاب. *فصلنامهٔ نگره*، *۵۸*، ۸۹-۱۰۳.

۱۰. سیوری، راجر (۱۳۸۰). *ایران عصر صفوی*. ترجمهٔ کامبیز عزیزی. تهران: مرکز.

۱۱. شریفی‌مقدم، آزاده و فاطمی، فتانه‌سادات (۱۳۹۹). مفهوم‌سازی استعاری «خشم» در پیکرهٔ زبانی و مصور (نگاره‌های) جنگ در هفت‌خان رستم. *مطالعات زبانی و بلاغی*، *۱۱*(۲۱)، ۱۸۳-۲۱۴.

۱۲. طاووسی، ابوالفضل (۱۳۹۰). *کارگاه نگارگری*. تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.

۱۳. حکیم آذر، محمد (۱۳۸۳). دربارهٔ کردارهای هوشمندانهٔ رخش در شاهنامه فردوسی. *نشریهٔ چیستا*، ۲۱۰، ۷۳۹-۷۴۴.

۱۴. خزایی، محمد (۱۳۶۸). *کیمیای نقش*. تهران: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

۱۵. دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). *لغت‌نامهٔ دهخدا*. تهران: مؤسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

۱۶. رحیم‌پور، شهدخت (۱۳۹۴). بررسی جایگاه اسب از اسطوره تا تداوم نقش آن بر فرش. *نگارینهٔ هنر اسلامی*، ۲(۶)، ۲۱-۳۷.

۱۷. عارف‌پور، فاطمه (۱۳۹۱). شاه‌طهماسب صفوی و حمایت از هنرها. *کتاب ماه هنر*، *۱۶۸*، ۹۷-۹۹.

۱۸. علیپور، رضا و شیخ‌زاده، مرجان (۱۳۹۵). نمادشناسی نگارهٔ «رستم خفته و نبرد رخش و شیر» از منظر خرد و اسطوره. *پیکره*، *۵*(۱۰)، ۵-۱۵.

۱۹. قاضیانی، فرحناز (۱۳۹۵). کارکرد و نقوش وریس در گذار از کوچندگی به یکجانشینی در ایل بختیاری. *نامهٔ انسان‌شناسی*، *۱۴*(۲۵)، ۱۴۵-۱۶۸.

۲۰. قائمی، فرزاد و یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۸). اسب؛ پرتکرارترین نمادینهٔ جانوری در شاهنامه و نقش آن در تکامل کهن‌الگوی قهرمان. *متن‌پژوهی ادبی*، *۱۳*(۴۲)، ۹-۲۶.

۲۱. کریم‌اف، کریم (۱۳۸۵). *سلطان محمد و مکتب او (مکتب تبریز)*. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۲۲. کریمی موغاری، زهرا و خرمی مقدمی، آزاده (۱۳۹۴). بررسی عملکرد اقتصادی ایران در عصر صفوی و مقایسهٔ آن با اروپای قرن ۱۷ با رویکرد نهادی. *فصلنامهٔ علمی-پژوهشی برنامه و بودجه*، ۲۰(۲)، ۱۴۳-۱۸۰.

۲۳. محمدزاده، مهدی و ظاهر، عادل (۱۳۹۴). تأثیر *شاهنامهٔ طهماسبی* در سنت شاهنامه‌نگاری عثمانی. *نگره*، *۱۰*(۳۴)، ۲۷-۳۷.

۲۴. هاشمی، غلامرضا (۱۳۹۰). منظره‌پردازی و منظره‌پردازان ایرانی در عصر صفوی. *کتاب ماه هنر*، *۱۶۰*، ۲۶-۳۴.

۲۵. هال، جیمز (۱۳۹۰). *فرهنگ‌نگارهای نمادها در هنر شرق و غرب*. ترجمهٔ رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.

۲۶. یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۹). *انسان و سمبل‌هایش*. ترجمهٔ محمود سلطانیه، تهران: جامی.

27. Akiner, S. (2004). *The Caspian: politics, energy and security*. Routledge.
28. ASL, M. M. (2017). A Comparative Analysis of Factors Influencing the Evolution of Miniature in Safavid and Ottoman Periods. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, *3*(2), 484-493.
29. Canby, Sh. R. (2014). *The Metropolitan Museum of Art*. New York.
30. Dickson, M. B., & Welch, S. C. (1981). *The Houghton Shahnameh* (2 Vols). Cambridge, MA: Harvard University Press.
31. Francis, H. S. (1942). The Gift of Leonard C. Hanna, Jr. *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 106-179.
32. Harrist, R. E. (1997). The legacy of Bole: Physiognomy and horses in Chinese painting. *Artibus Asiae*, *57*(1/2), 135-156.
33. Goldstein, I. S., & Structure, W. (1991). *Composition*. Nova Iorque: Menachem Lewin and Irving S. Goldstein.
34. Melikian, S. (2004). *Toward a clearer vision of 'Islamic' art*. International Herald Tribune.
35. Papadopoulo, A. (1979). *Islam and Muslim Art*. Harry. N. Abrams, Inc, New York.

36. Polidori, E., Jacobson, E. K., & McCarthy, B. (2014). *Going Beyond Appearances*.
37. Robinson, B.W., Grube, E. J., Meredith-Owens, G.M.& Skelton, R.W. (1976). *Islamic Painting and the Arts of the Book*. London: Faber, 159–62.
38. Rogers, J. M. (2010). *The Arts of Islam*. Masterpieces from the Khalili Collection, London, p.266.
39. Savory, R. (1980). *Iran under the Safavids*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
40. *Shahnama of shah tahmasp: the Persian book of king* (1122), new York: the metropolitan museum of art.
41. Tajik Mohammadieh, H., Mohammad Radmanesh, A., & Chatraei, M. (2016). A comparative study of the black and white symbolic horses in the Shahnameh of Ferdowsi. *Iranian Journal of Educational Sociology*, *1*(1), 154-164.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی