



## مطالعه تطبیقی داستان رزم کیخسرو و افراسیاب در نگاره‌های شاهنامه بایسنغری و طهماسبی با رویکرد ساختارگرایانه ولادمیر پراپ

غلامحسین رحیم زاده<sup>۱</sup>

محبوبه ذباح<sup>۲</sup>

علی ذباح<sup>۳</sup>

### چکیده

در دوره ایلخانان، نخستین نسخ مصور شاهنامه تولید شد و اشعار فردوسی، زمینه‌ای مناسب برای تصویرسازی قرار گرفت. موضوع نگاره «نبرد کیخسرو با افراسیاب» در شاهنامه بایسنغری و طهماسبی، الهام گرفته از اشعار فردوسی است که در هر دو نسخه یکسان است؛ اما نگاره‌ها تفاوت‌هایی دارند که به دلیل داشتن تغییرات در بیان بصری حائز اهمیت هستند. پژوهش حاضر با هدف تحلیل و مقایسه دگرگونی‌های تصویرسازی نگاره‌ها می‌خواهد ژرف‌ساخت داستان را آشکار کند؛ از این رو به این پرسش می‌پردازد که نگارگران شاهنامه بایسنغری و طهماسبی، چگونه داستان نبرد کیخسرو با افراسیاب را به تصویر کشیده‌اند؟ شیوه تحلیل در این پژوهش، بین‌رشته‌ای است و از رویکرد ساختارگرایی با تکیه بر نظریه ولادمیر پراپ برای تحلیل متن و تصویر استفاده می‌شود. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که هر دو نگاره در تطبیق با شاهنامه فردوسی دچار دگرگونی ساختاری هستند. در این امر، دلایلی مانند متأثر شدن از هنجارهای سیاسی، نظامی، اجتماعی و مذهبی، همچون شرایط ایدئولوژیک حاکم بر زمانه و زمینه و اعتقادات شخصی پادشاهان به‌عنوان سفارش‌دهندگان و مکاتب حاکم بر نگارگری مؤثر بوده‌اند. همچنین سبک شخصی نگارگران در بروز ویژگی‌های تصویرسازی، سبب ایجاد تفاوت از داستان فردوسی شده است. این امر حاکی از نوعی دگرگونی ساختاری در عوامل بیرونی و درونی، از قبیل حذف شخصیت رستم، توس و سپس جانشینی شخصیت بایسنغرمیرزا به جای کیخسرو به‌عنوان قهرمان در نسخه بایسنغری و جانشینی شاه‌طهماسب به جای کیخسرو در نگاره نسخه طهماسبی است.

**واژه‌های کلیدی:** نبرد کیخسرو با افراسیاب، شاهنامه بایسنغری، شاهنامه طهماسبی، ساختارگرایی، ولادمیر پراپ، بین‌رشته‌ای

<sup>۱</sup> دانشجوی کارشناسی ارشد معماری، گروه معماری، دانشگاه آزاد، کاشمر، ایران hrahimzade1365@gmail.com

<sup>۲</sup> دانش‌آموخته کارشناسی ارشد، گروه پژوهش هنر، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران (نویسنده مسئول) mzabbah1268@gmail.com

a.zabab@yahoo.com

<sup>۳</sup> دانش‌آموخته کارشناسی ارشد، گروه نقاشی، دانشکده هنر، یزد، ایران

## مقدمه

پس از خلق شاهنامه، همواره بازتولید این متن ادبی که از ساختار و نظامی ثابت و قاعده‌مند برخوردار است، مورد توجه سطوح مختلف هنرمندان قرار گرفت. با این حال، نسخ تولیدی که تا کنون به دست ما رسیده است، نشان می‌دهد در دوره ایلخانان، نخستین نسخ مصور این اثر، تولید شده و در پی آن، محتوای اشعار شاهنامه، زمینه‌ای مناسب برای تصویرسازی نسخ مختلف شاهنامه قرار گرفته است. بر این اساس، نگارگران برای خلق نگاره‌ها، از داستان‌های شاهنامه الگوبرداری کرده‌اند. این هنرمندان کوشیدند در مسیر انتقال اشعار شاهنامه به نگاره‌ها، ضمن ایجاد بستری قابل فهم و سریع در درک داستان‌ها، تا حد ممکن به ساختار اصلی و روابط درونی آن پردازند که ثمره این جریان، پیوندی ناگسستنی میان ادبیات و نگارگری است.

داستان نبرد کیخسرو با افراسیاب در شاهنامه یکی از مواردی است که می‌تواند زمینه‌ای مناسب برای مطالعه این پیوند باشد. دو نگاره «نبرد کیخسرو با افراسیاب» در شاهنامه بایسنغری و طهماسبی که به شرح دلوری‌های کیخسرو و رستم می‌پردازند، در ترکیب میان ذهن هنرمند و مخاطبان، خواننده و تفسیر می‌شوند. در این رابطه دوطرفه، حضور سراینده اصلی داستان احساس می‌شود و نگارگر و مخاطب، وام‌دار اندیشه بنیادین او به‌عنوان سراینده داستان هستند که به لحاظ زمانی و مکانی و به تبع آن، از لحاظ شرایط ایدئولوژیک زمانه و زمینه، قرن‌ها با شخص نگارنده فاصله دارند.

در این میان، واکاوی الگوی ثابت ارائه‌شده در شاهنامه فردوسی در قالب اشعار اولیه و تغییرات صورت‌یافته در بیان بصری آن، در دو نسخه حائر اهمیت است و مفهوم دگرگونی در دیدگاه ساختارگرایی بر اساس نظریه ولادمیر پراپ به‌عنوان چهارچوب نظری برای بررسی این دگرگونی‌ها مناسب است. مبتنی بر ساختارگرایی، هر نمایش بصری مستمر و برخوردار از توالی زمانی، دارای بن‌مایه مشترک و تغییراتی در گذر زمان، بنا به دلایل گوناگون است؛ به عبارتی دیگر اگر به‌عنوان پیش‌فرض، روایت‌های داستانی فردوسی به یک اتاق تشبیه شود، از ساختاری واحد و نقشه‌ای ثابت برخوردار است که باید در تمامی ادوار و بعد از انتقال به نگارگری، بی‌تغییر و دگرگونی باقی بماند و اگر دگرگونی و تغییری نیز وجود دارد، تنها در عوامل بیرونی و ترکیب‌محور، مانند چیدمان و یا رنگ‌پردازی به‌عنوان وسایل اتاق می‌تواند صورت گیرد تا به اصل و ساختار داستان‌ها آسیبی وارد نشود. بدین‌سان عوامل درونی داستان‌ها، در نسخ مختلف همواره باید ثابت بماند. با این حال، داستان‌های شاهنامه در نگاره‌های نسخ مختلف تحت تأثیر هنجارهای سیاسی، نظامی، اجتماعی و

مذهبی، مانند شرایط ایدئولوژیک حاکم بر زمانه و زمینه و اعتقادات شخصی پادشاهان به‌عنوان سفارش‌دهندگان اصلی شاهنامه و حتی علاقه و سبک شخصی نگارگران دچار تغییر شده‌اند. عملکرد نگارگران در تصویرسازی داستان‌ها با توجه به دریافتشان از داستان‌های شاهنامه، همانند ترجمه، یکی از شیوه‌های بازآفرینی است که بستگی به کیفیت دخالت و تغییر نگارگران در ایجاد دگرگونی موثر است.

### هدف پژوهش

پژوهش حاضر با هدف تحلیل و مقایسه دگرگونی‌های تصویرسازی دو نگاره می‌خواهد ژرف‌ساخت داستان را آشکار کند؛ از این‌رو به طرح این پرسش می‌پردازد که نگارگران تیموری و صفوی با تکیه بر نظریه پراپ، چگونه داستان نبرد کیخسرو با افراسیاب را به تصویر کشیده‌اند و در پی آن، عملکرد نگارگران را در بروز مؤلفه‌های درونی (ساختار و نظام اصلی) و برونی (شخصیت‌ها، منظره‌ها و فضاها) خط‌روایی داستان واکاوی می‌کند.

### پیشینه پژوهش

در بررسی پیشینه، منبعی که به‌طور مستقیم بر اساس مفهوم دگرگونی و تطبیق پیوند میان متن بصری و پیشامتن مکتوب به این دو نگاره پرداخته باشد، یافت نشد؛ اما می‌توان به برخی از پژوهش‌های مرتبط در این‌باره اشاره کرد. نجف‌پور (۱۳۸۲) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی ویژگی‌های شاهنامه بایسنغری»، در پی بررسی ویژگی‌های هنری و زیبایی‌شناسانه شاهنامه بایسنغری، از طریق مقایسه تصاویر شاهنامه بایسنغری با تصاویری از شاهنامه‌های متعلق به قرن هشتم و به احتمال زیاد منسوب به جلاایریان که در استانبول نگهداری می‌شود، به همراه شاهنامه معروف به شاه‌طهماسب صفوی در مورخ (۹۸۴-۹۳۰)، به این نتیجه رسیده است که شاهنامه شاه‌طهماسبی غنی‌تر از شاهنامه بایسنغری است؛ ولی شکوهمندی و درخشندگی شاهنامه بایسنغری را ندارد. یزدان‌پناه و سلطانی (۱۳۸۹) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی مکتب نگارگری دوره صفوی با استفاده از نگاره‌های شاهنامه شاه‌طهماسبی»، در پی این پرسش که شاهنامه شاه‌طهماسبی تحت چه شرایطی مصور شده، به این نتیجه رسیده‌اند که در دوره تاریخی شاهنامه طهماسبی، تنوع بسیاری در رنگ‌ها، جانوران، گیاهان، صخره‌ها و گاه معماری بناها دیده می‌شود که نشان‌دهنده هماهنگی بالای این عناصر است. زرین‌ایل و کارگر جهرمی (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «نگارگری ایران در دوران تیموری (عصر طلایی نگارگری ایران)»، در بررسی تحولات هنر و اجمال مکاتب در دوره تیموری به این نتیجه رسیده‌اند که شاهان تیموری هنردوست

بوده‌اند و به این علت هنرمندان تحت حمایت و تشویق آن‌ها توانستند کتاب‌آرایی و مخصوصاً نگارگری را به کمال پیشرفت خود برسانند. انصاری یکتا و احمدی پیام (۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان «پوشش زنان تصویرشده در شاهنامه بایسنغری و طهماسبی»، در پاسخ به این پرسش که پوشش زنان تصویرشده در دو شاهنامه از چه وجوهی قابل انطباق است، به این نتیجه رسیده‌اند که پوشاک زنان در نگاره‌های هر دو شاهنامه شاخص‌هایی جهت تعیین جایگاه اجتماعی زنان و لزوم حجاب را برمی‌تابد. لطیفیان (۱۳۸۱) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی ویژگی‌های تطبیقی نگاره‌های ایرانی در دوران تیموری و صفوی»، در بررسی سیر تحول نگارگری ایران و جایگاه و نمود شاهنامه‌های بایسنغری و طهماسبی از منظر زمینه‌های تاریخی، اجتماعی و فرهنگی در دوره تیموریان به این نتیجه رسیده است که این دو شاهنامه با وجود تفاوت‌هایی از قبیل سبک و شیوه و شاید اندازه، به لحاظ ارتباط، تنگاتنگ با شعر و ادب پارسی است. ماهوان (۱۳۹۶)، در کتاب شاهنامه‌نگاری، گذر از متن به تصویر، در پی این پرسش که چگونه نگاره‌ها می‌توانند متن ادبی را پویا و گویا نگاه دارند، به این نتیجه رسیده است که ارتباط موضوعی شاهنامه با ملیت و جهان‌بینی خاص ایرانی مبتنی بر نظام شاهی و محوریت رأس حکومت بوده است و نهاد قدرت بر تصویرگری شاهنامه بایسنغری موثر بوده است. فرضی و فاریابی (۱۳۹۲)، در مقاله‌ای با عنوان «ریخت‌شناسی هفت‌خوان رستم از شاهنامه فردوسی بر اساس نظریه ولادمیر پراپ»، در بررسی و تحلیل ساختاری داستان هفت‌خوان رستم بر اساس الگوی پراپ، به این نتیجه رسیده است که هفت‌خوان رستم تا حدود زیادی دارای ویژگی‌های قصه‌های عامیانه است و الگوی ساختاری موافق با الگوی پراپ در آن دیده می‌شود.

تفاوت و نوآوری پژوهش حاضر در این امر است که این پژوهش به واکاوی تصویرسازی دو نگاره «نبرد کیخسرو با فراسیاب با اصل داستان شاهنامه، مبتنی بر دیدگاه ساختارگرایی با تکیه بر مفهوم دگرگونی ولادمیر پراپ می‌پردازد تا عناصر اصلی روایت را که نگارگران دگرگون کرده‌اند و تغییر داده‌اند، مطالعه و ژرف‌ساخت‌های داستان را آشکار کند.

### روش تحقیق و محدوده پژوهش

روش تحقیق این نوشتار بین‌رشته‌ای از نوع ادبیات و نگارگری است. محدوده پژوهش شامل دو نگاره «نبرد کیخسرو با فراسیاب» در شاهنامه بایسنغری و طهماسبی است که به صورت گزینشی و غیرتصادفی انتخاب شده‌اند. شیوه تجزیه و تحلیل در این پژوهش، تطبیقی است و از رویکرد ساختارگرایی با تکیه بر نظریه ولادمیر پراپ استفاده شده است.

### معرفی شاهنامه بایسنغری و طهماسبی

شاهنامه بایسنغری، نسخه خطی مصور و نفیسی محسوب می‌شود که در ۸۳۳ ق. و در هرات برای بایسنغر (۸۰۲-۸۳۷ ق.) تهیه و مصورسازی شد. این نسخه به قطع رحلی (۲۶cm×38cm) و شامل ۷۰۰ صفحه است و هر صفحه دارای ۳۱ سطر و هر سطر شامل سه بیت است که به قلم نستعلیق از سوی جعفر بایسنغری (جعفر تبریزی) بر کاغذ خانبالغ نخودی کتابت شده است. این اثر با یک شمسۀ مذهب، حاوی کتیبه‌ای به قلم رفیع بر زمینه زرین، شامل نام و القاب بایسنغر آغاز می‌شود. صفحات دوم و سوم، دربردارند، تصویر شکارگاه است و بر دو صفحه مذهب به نقش ترنج، نام و القاب بایسنغر قابل مشاهده است. این نسخه دارای ۲۲ نگاره (فاقد رقم نگارگر) در مکتب هرات و برخوردار از جلد چرمی ضربی طلاپوش با دو حاشیۀ روغنی در بیرون و سخت معرق طلایی بر زمینه لاجورد در داخل است. نگاره‌های این شاهنامه از لحاظ دقت در طراحی، روشنی ترکیب، سلیقه در صحنه‌آرایی و بهره‌گیری از رنگ‌های جذاب و چشم‌نواز در سطح عالی هنری قرار دارد؛ از این‌رو می‌توان بیان داشت که تاکنون نسخه‌ای که از جهت بیان مفهوم صریح داستان‌ها و مهارت در اجرای آن با این نسخه برابری کند، یافت نشده است. نگاره‌های این شاهنامه فاقد رقم است و نقش‌آفرینان آن را باید در میان نگارگران دربار بایسنغرمیرزا جست‌وجو کرد که عبارت‌اند از: سیداحمد نقاش، علی مصور، خلیل مصور، ولی‌الله، سیمی نیشابوری، مولانا شهاب، سیف‌الدین، غیاث‌الدین و کمال مذهب؛ همچنین، پیکره‌های بلندقامت و موقر با چهره‌های ریش‌دار و گلبوته‌های درشت و تک‌درختان سرسبز، از عناصر شاخص در ترکیب‌بندی کاملاً متعادل نگاره‌های شاهنامه بایسنغری است (پاکباز ۱۳۸۳: ۷۳).

شاهنامه طهماسبی (معروف به هوتون) یکی از نسخ عظیم و پرنگاره است که کتابت، نگارگری، تذهیب و تجلید آن به دست گروهی از بهترین هنرمندان کتابخانه سلطنتی شاه اسماعیل (۹۳۰-۸۶۶ ق.) و سپس شاه طهماسب (۹۸۴-۹۱۹ ق.) که خود نگارگری توانا بود، تولید شد. این شاهنامه که نماینده مکتب تبریز و نشان‌دهنده شیوه و سبک نوین نگارگری و ابداع اسلوب‌های خاص هنرمندان این زمان است، در اصل دارای ۲۵۸ نگاره است و زمان آغاز و پایان تولید این اثر دقیقاً مشخص نیست؛ اما در بالای یکی از صفحات مصور آن، تاریخ ۹۳۴ ق. مشاهده می‌شود. این اثر دارای ۱۰۰۶ صفحه در ابعاد ۳۱cm×47cm است و طی سی سال، نگارگرانی همچون میرمصور، سلطان محمد، آقامیرک، دوست محمد، میرزاعلی، میرسیدعلی، مظفرعلی، عبدالصمد و ده‌ها هنرمند دیگر که غالباً شاگرد کمال‌الدین بهزاد و یا متأثر از او بودند، در تولید نگاره‌های آن مشارکت داشتند (Canby 2013: 329-331). کتاب‌آرایی

این شاهنامه یک حرکت سیاسی و در جهت افزایش حس ملی‌گرایی و پشتیبانی از فرهنگ ایرانی بود. شاهنامه طهماسبی، خود نمونه بارزی از هدیه نسخ مصور از جانب پادشاهان ایرانی برای پیشکش به پادشاهان عثمانی است که به این وسیله، ارادت خود را به سلاطین عثمانی ثابت می‌کردند و مانع از لشکرکشی‌های متعدد به ایران می‌شدند. این شاهنامه مدت سه قرن در کتابخانه سلطان عثمانی نگهداری می‌شد و در پایان قرن ۱۹ میلادی، وارد مجموعه روچیلدهای پاریس شد. در سال ۱۹۵۰ میلادی آرتور هاتن، آن را از نوه بارون روچیلد خرید و شاهنامه طهماسبی در محافل هنری اروپا به شاهنامه هاتن یا هوتون تغییر نام داد. او برای رهایی از بدهی مالیاتی، ۷۸ صفحه از این شاهنامه را به موزه متروپولیتن هدیه کرد (ده‌ده‌جانی و زارع ابرقویی ۱۳۹۷: ۱۳۶).

### ساختارگرایی و مفهوم دگرگونی ولادیمیر پراپ

ساختارگرایی نام و نشان گروهی از متفکران فرانسوی در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ بود که تحت تأثیر نظریه زبان فردینان دو سوسور، مفاهیم زبان‌شناسی ساختاری را در مطالعه پدیده‌های اجتماعی و فرهنگی به کار بردند. ساختارگرایی از بُعد زیباشناسی، نظریه‌ای محسوب می‌شود که بر چند فرض فلسفی کلیدی تکیه دارد: ۱. تمامی ساخته‌های هنری (متن‌های نهایی)، نمودگارهای نوعی ژرف‌ساخت زیرین هستند؛ ۲. تمامی متن‌ها مانند یک زبان با دستور زبان (گرامر) مخصوص به خود سامان می‌یابند؛ ۳. گرامر یک زبان، مجموعه‌ای از نشانه‌ها و قراردادهاست که پاسخ‌های پیش‌بینی‌پذیری را در انسان‌ها سبب می‌شوند. هدف تحلیل ساختارگرا، آشکارسازی ژرف‌ساخت‌های متون است. اساس ساختارگرایی، نشانه‌شناسی (علم نشانه‌ها) و به مفهوم کلی‌تر، نظریه نشانه‌هاست. تحلیل ساختارگرا تا حد زیادی محصول نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی ساختاری است؛ اما به میزان قابل توجهی از فرمالیسم روسی و نظریه مردم‌شناختی مایه می‌گیرد (سیم ۱۳۸۸: ۵۷). چیزی که در ساختارگرایی مهم است، ارتباط اجزا در کل نظام است و همان‌طور که از نامش پیداست، به ساختارها و قوانینی که بر ساختارها حاکم است می‌پردازد؛ به عبارتی محرکه آن را بایستی در مباحث زبان‌شناسی جست‌وجو کرد که از مطالعه زبان به سوی مطالعه نقاشی و سایر حوزه‌های فرهنگی و سایر رشته‌های هنری گام برداشت تا بتواند علمی‌ترین و دقیق‌ترین مبنا را در این زمینه فراهم نماید. به‌طور کلی ساختارگرایی بر دو قطب زبان شعری و روایت‌شناسی تکیه دارد. از آنجاکه این پژوهش به تحلیل نقاشی ایرانی می‌پردازد، شناخت زبان به حیطة کار ما ارتباط پیدا نمی‌کند و از پرداختن به آن صرف‌نظر می‌شود و به قطب دیگر ساختارگرایی یعنی روایت‌شناسی

که عمده تلاش و دستاوردهای ساختارگرایان و امदार اندیشه‌های آنان بود می‌پردازد (پورنامداریان و هاشمی ۱۳۹۰: ۱۸). از جمله مفاهیم کلیدی ساختارگرایی که از فرمالیسم روسی گرفته شده، مفهوم دگرگونی (گشتار) است. دگرگونی این امکان را به وجود می‌آورد که عناصر اصلی روایت‌ها را - که هنرمندان یا حوزه‌های فرهنگی مختلف آن را دگرگون کرده‌اند - مطالعه و تحلیل کنیم؛ به‌عنوان نمونه، در کار نظریه‌پرداز برجسته روسی، ولادیمیر پراپ که به قصه‌های عامیانه تعلق خاطر ویژه‌ای دارد، این عناصر اصلی مانند منظره، فضا (صحنه)، شکل و شمایل، شخصیت‌ها، لباس و موقعیت اجتماعی - با استفاده از واژگان پراپ - با تقلیل، کاهش، تقویت، افزایش و از شکل افتادگی، وارونگی، تشدید، تضعیف یا جانشینی دگرگونه می‌شوند، به نحوی که می‌توان بیان داشت که قالب روایی نهایی هر قصه عامیانه در مقایسه با نمونه‌های دیگر این سنخ ادبی (بعد از در نظر گرفتن دگرگونی‌ها) صرفاً تفاوتی جزئی را نشان می‌دهد (سیم ۱۳۸۸: ۵۸) تا به عوامل درونی داستان صدمه‌ای وارد نشود و این‌گونه ژرف‌ساخت داستان‌ها بدون دگرگونی باقی بماند. از آنجاکه نظریه دگرگونی پراپ بر وحدت ساختاری قصه و ثبات عملکرد قهرمانان تکیه دارد، ما تحلیل تفصیلی خود را از همان بحث روایت‌شناسی ساختاری و تطبیق آن با فرم نگاره‌ها در نقاشی ایرانی از منظر نظریه دگرگونی ولادیمیر پراپ آغاز می‌کنیم.

### مضمون داستان رزم کیخسرو و افراسیاب

کیخسرو بعد از نبردهای پی‌درپی و خسته‌کننده با تورانیان، بار دیگر سپاه زیادی را فراهم کرد و از رستم، گودرز و توس خواست پیشرو سپاه باشند. او قسمت راست سپاه را به رستم و قسمت چپ آن را به گودرز سپرد و دستور داد بر پشت پنجاه فیل صندوق‌های بزرگی قرار بدهند و هزار نفر را درون هر یک جای دهند. از طرف دیگر وقتی افراسیاب از کشته‌شدن پیران و آماده‌کردن سپاه از سوی کیخسرو باخبر شد، قسم خورد انتقام شکست خود را از ایرانیان بگیرد؛ پس بار دیگر به آماده‌سازی سپاه پرداخت. مدتی گذشت. سپاهیان ایران رهسپار میدان جنگ شدند. به نزدیکی رود جیحون رسیدند. افراسیاب هم با سپاهی به جنگ با آنان رفت. نبرد سختی در گرفت و سه روز طول کشید. در روز چهارم به دستور افراسیاب، شیده نزد کیخسرو رفت و به او گفت یا دست از جنگ بردارد یا با او به نبرد تن‌به‌تن پردازد. کیخسرو جواب داد: تا وقتی که انتقام سیاوش را نگیرم، دست از جنگ برنمی‌دارم. پس به نبرد تن‌به‌تن با او پرداخت و او را کشت.

وقتی خبر کشته‌شدن شیده به افراسیاب رسید، خشمگین شد و فریاد زد: باید به سپاهیان ایران حمله کنیم. نبرد بین دو سپاه آغاز شد. در این نبرد باز هم

ایرانیان توانستند بسیاری از سپاهیان توران را بکشند. گرسیوز پیش افراسیاب رفت و از او خواست سپاه را عقب براند. افراسیاب نپذیرفت و گفت خود به جنگ با کیخسرو می‌رود؛ اما پهلوانان افراسیاب صلاح ندیدند. پس سه پهلوان تورانی را به نبرد با کیخسرو فرستادند. کیخسرو هم هر سه پهلوان تورانی را کشت. افراسیاب که چنین دید، روز بعد با باقی‌مانده سپاهش فرار کرد و به قلعه‌ای پناه برد و به فراهم کردن سپاه پرداخت. کیخسرو با سپاهانش قلعه را محاصره کرد. روز بعد کیخسرو دور قلعه را گشت تا بتواند به قلعه نفوذ کند. سپس به گسته‌م و گودرز سپرد تا در اطراف قلعه خندقی بکنند و فرمان داد تا با ۲۰۰ منجینق قلعه را به آتش ببندند. مدتی بعد قلعه فروریخت و ایرانیان به تورانیان حمله‌ور شدند؛ اما افراسیاب بار دیگر پنهانی با ۲۰۰ نفر گریخت. کیخسرو سپاهی را به جستجوی افراسیاب فرستاد؛ اما این بار افراسیاب که به چین فرار کرده بود با کمک فغفور چین به جنگ با کیخسرو آمد. دو سپاه تا نزدیکی شب به نبرد پرداختند. کیخسرو پیش دلاوران ایران رفت و گفت: افراسیاب امروز به خوبی جنگ نکرد و گمان می‌کنم امشب به ما شبیخون بزند. پس دستور داد خندقی بر سر راه تورانیان بکنند و سپاهی را به فرماندهی توس به کوه و بعد، سپاهی را به فرماندهی رستم به دشت راهی کرد تا اگر تورانیان شبیخون زدند، به کمک آن‌ها بیایند. طبق پیش‌بینی کیخسرو، افراسیاب شبیخون زد و در تاریکی شب به سپاه ایران حمله‌ور شد؛ اما باز هم تعداد زیادی از سپاه تورانیان کشته شدند. وقتی خبر شکست افراسیاب به فغفور رسید، از کیخسرو پوزش خواست و هدایایی نزد او فرستاد (زمانی ۱۳۹۶: ۸۶-۸۷).

#### واکاوی متون بصری مشترک شاهنامه بایسنغری و طهماسبی در تطبیق با اشعار شاهنامه

داستان نبرد کیخسرو و افراسیاب در پیشامتن دارای صحنه‌های گوناگونی است که به صورت متوالی و در نبردهای مختلفی در طول سال‌های طولانی به وقوع پیوسته است. بعد از دقت در تصویرسازی نگاره شاهنامه بایسنغری، متوجه می‌شویم که نگارگر در اولین اقدام خود ابتدا پیرابندی مستطیل‌شکل را انتخاب کرده که به وسیله دو درخت سرو روئیده در گوشه سمت راست و بالای تصویر برش خورده است. در تصویر شماره ۱، گویی این دو درخت از بیم و ترس این نبرد، به فضای بیرون هجوم برده‌اند؛ سپس با دیدن دو لشکر بزرگ که در قالب صف‌هایی از سربازان منظم و در دو گروه مجزا در سمت راست و چپ نگاره آماده نبرد هستند، متوجه می‌شویم نگارگر این نسخه احتمالاً صحنه‌ای را مربوط به جنگ تن‌به‌تن کیخسرو با یکی از فرماندهان سپاه افراسیاب به نام شیده، انتخاب کرده است. نگارگر سعی کرده با انتخاب دو سپاه قرارگرفته روبه‌روی هم و سپس قراردادن آن‌ها در قالب دو





تصویر ۱. رزم کیخسرو با افراسیاب، شاهنامه بایسنغری، مکتب هرات (شاهنامه بایسنغری، ۱۳۵۰: ۲۳۵)

مثلت نوک تیز که رأس آن‌ها به عنوان نقطه درگیری و برخورد در مرکز نگاره قرار گرفته است، همانند پیشامتن، با تداعی دو اسلحه که روبه روی هم در حال شلیک هستند، معنای جنگ و درگیری داستان را به تصویرسازی نگاره انتقال دهد. با دقت به مثلث سمت چپ نگاره و سپس حرکت چشم از قاعده به سمت رأس این مثلث که یک سرباز جنگی پر قدرت، در حال شکافتن کمر پهلوان سپاه مقابل است، متوجه می‌شویم که احتمالاً این سرباز شخص کیخسرو است که مطابق ویژگی‌های توصیف شده پیشامتن، در حال غلبه بر شیده است:

چو آگاه شد خسرو از رای اوی / وز آن زور و آن برز بالای اوی  
یکی تیغ تیز از میان برکشید / سراسر دل نامور بردرید  
(فردوسی ۱۳۵۰: ۳۳۳)

صحنه فوق نکته‌ای را در بر دارد؛ اگرچه نگارگر کوشیده است مطابق با اشعار پیشامتن، شخصیت کیخسرو را به تصویر بکشد؛ اما نگارگر شخصیت کیخسرو را مانند سربازی معمولی یا نهایتاً فرمانده سپاه تصویر کرده است. در واقع کیخسرو به عنوان پادشاه ایران و شخص اول مملکت، در نحوه پوشش، شامل زره، سپر، نیزه، شمشیر و حتی کلاهخود، تفاوت شایانی با دیگر سربازان گروه خود ندارد. صحنه فوق برای خواننده ناآگاه و حتی آگاه از داستان، بیشتر سربازی را تدلعی می‌کند که در جلوی صف، پشت‌تاز و شروع کننده جنگ است؛ همچنین درباره نحوه نبرد کیخسرو و شیده در پیشامتن، به وضوح بیان شده که شیده با حيله و نیرنگ و برای

به‌دست‌آوردن شانس بیشتر برای پیروزی، از کیخسرو خواسته است تا از اسب پیاده شود و سپس به جنگ پردازد:

پیاده چو از دور دیدش پشنگ      فرود آمد از باره جنگی پلنگ

(فردوسی ۱۳۵۰: ۳۳۳)

در تصویرسازی نگاره، برخلاف پیشامتن، کیخسرو، سوار بر اسب به نبرد با شیده می‌پردازد.

در ادامه، اشعار پیشامتن در مورد سایر فرماندهان سپاه کیخسرو و قهرمانان حاضر در این جنگ بیان می‌کند که کیخسرو از رستم و گودرز و توس خواسته است که پیشرو سپاه باشند:

ز یک دست رستم برآمد ز دشت      ز گرد سواران هوا تیره گشت

ز دست دگر گویو گودرز و توس      به پیش‌اندرون ناله بوق و کوس

(فردوسی ۱۳۵۰: ۳۳۳)

اشعار فوق بیان می‌کند که کیخسرو قسمت راست سپاه را به رستم و قسمت چپ را به گودرز، گویو و توس سپرده بود. نگارگر همان‌طور که شخصیت کیخسرو را مانند یک سرباز معمولی طراحی کرده، در مورد سایر فرماندهان هم اقدام خاصی انجام نداده است که بتوان آن‌ها را نیز از سایر سربازان تمایز داد.

نکته حائز اهمیت دیگر در این میان، این است که بیننده شاید این مسئله که گودرز، گویو و توس ویژگی خاصی نداشته باشند را بپذیرد؛ اما قطعاً این موضوع را نمی‌پذیرد که نگارگر شخصیت رستم را به‌عنوان بزرگ‌ترین و شناخته‌شده‌ترین پهلوان شاهنامه و کسی که در اکثر جنگ‌ها با لباس مخصوص خود؛ یعنی ببر بیان حاضر می‌شود، همانند سایر سربازان طراحی کرده است؛ به‌طوری‌که اگر سرباز حمله‌ور شده دیگر تصویر را که در سمت پایین لشکر در حال فروبردن نیزه به شکم سرباز مقابل است، رستم بدانیم، باز هم نگارگر با عدم تصویرسازی دقیق او در مطابقت با پیشامتن، گویی این مهره مهم را همچون کیخسرو، توس و گودرز در لابه‌لای پیکره‌های سربازان، گم یا حذف کرده است.

همچنین چهره‌های مغولی و یکدست کیخسرو و یارانش با اسبان مرتب ایستاده در جلوی لشکر، به جای نشان‌دادن زجر و سختی حاصل از نبردی سخت در یکی از بزرگ‌ترین جنگ‌های شاهنامه، بیشتر نشان‌دهنده چهره‌های بی‌حالت و در حال تجربه‌ای روزمره هستند که با توصیفات پیشامتن هماهنگی ندارد. علت این عدم هماهنگی را می‌توان به قاعده کلی نگارگری و مکتب هراتی نسبت داد که در

دوره زندگی نگارگر بر نقاشی ایرانی حکمفرما بوده است؛ به طوری که اغلب، بیشتر چهره‌ها و پیکره‌ها به صورت رسمی و خشک و با خطوط بی‌پیرایه و ساده بوده است. این عامل را می‌توان یکی از مؤلفه‌های ایدئولوژیک فرهنگی متأثر از مکتب نگارگری دانست که باعث شده است تا احساس نمایش داده نشود و میان چهره کیخسرو و سربازان داستان با آنچه به تصویر درآمده است، اختلاف باشد.

در میان سایر فضا سازی‌های جنگ و در میان لشکر کیخسرو، پرچم یا درفشی دیده می‌شود که احتمالاً همان درفش اژدهانشان رستم است. این درفش که در اکثر جنگ‌ها، نشانه حضور رستم و لشکر ایران در میدان جنگ است، به این علت که بر روی درفش، نقشی طلایی تصویر شده است که واضح نیست تصویر اژدهاست، باعث شده است تا با عدم تصویر دقیق این درفش میان پیشامتن و تصویرسازی تفاوت ایجاد شود.

در ادامه زمانی که چشم بیننده پس از جست‌وجو در مسیر قرارگیری سربازان کیخسرو، از قاعده این مثلث فارغ می‌شود، در مسیر دست‌های دراز شده کیخسرو که در حال ضربه‌زدن با شمشیر است، به نوک مثلث متساوی‌الساقین روبه‌رو منتقل می‌شود. این لشکر که با وجود صف‌های مرتب ایستاده و نیزه‌های در حال آماده‌باش، انسجام بیشتری نسبت به لشکر کیخسرو دارند، نوک مغلوب‌شده و شکسته آن توسط سربازی که طبق روایت پیشامتن باید شخصیتی به نام شیده باشد که توسط کیخسرو کمرش شکافته شده و در حال فروافتادن از اسب است، به‌خوبی نشان می‌دهد که مطابق پیشامتن، برنده این نبرد، کیخسرو است. نگارگر با این اقدام شایسته، به‌خوبی برتری ایرانیان را بر تورانیان نشان داده است؛ اما شیده همانند کیخسرو، به جای نبرد در حالت پیاده، به تبعیت از تصویرسازی کیخسرو و به جهت آهنگ مناسب تصویر، سوار بر اسب است. همچنین شیده که در مقدمه لشکر در حال مغلوب‌شدن است، به‌عنوان فرمانده سپاه افراسیاب در شیوه پوشش و سایر ابزارآلات جنگی، همچون کیخسرو تفاوت بارزی با بقیه سربازانش ندارد؛ این خود یکی دیگر از دلایل عدم مطابقت پیشامتن با متن نهایی نگاره نسخه بایسنغری است.

در ادامه، حرکت چشم از مسیر نوک‌تیز مثلث سمت راست، به قاعده این مثلث نزدیک می‌شود. در قاعده این مثلث، سربازان افراسیاب در صف‌های منظم و موازی یکدیگر قرار گرفته‌اند. در این صحنه اگرچه نگارگر کوشیده است تا لباس سربازان تورانی را مطابق با پوشش خود و متفاوت با سپاه کیخسرو نشان دهد و بدین‌سان با نپوشیدن زره برای سربازان افراسیاب، برتری سربازان کیخسرو را با زره مجهز نشان دهد؛ اما چهره‌های مغولی آن‌ها هم ضمن تبعیت از مکتب هرات، همسان با چهره‌های بی‌حالت سربازان کیخسرو است.

در سایر ساختار و فضاسازی‌های طبیعت، کوهی به رنگ روشن قرار دارد که با حجم وسیع خود بیشتر نقش پس‌زمینه اثر را ایفا می‌کند. نگارگر کوشیده است با انتخاب کوهی روشن با پوشش گیاهی اندک، ضمن همراهی با محل وقوع داستان که منطقه‌ای در تاجیکستان کنونی را شامل می‌شود، به عناصر داستان اجازه و فرصت بیشتری بدهد تا به‌خوبی به درخشش درآیند.

در مورد نحوه ترسیم آسمان می‌توان گفت نگارگر با انتخاب رنگ طلایی آسمان که با لباس سربازان کیخسرو هماهنگ شده است، با قراردادی قسمت وسیع‌تر آن در بالای سر لشکر ایرانی، ضمن هم‌راستایی با خاصیت رهایی‌بخش آسمان و اهمیت قرارگیری آن در مکتب هرات، به بیننده یادآور می‌شود که برنده این میدان، کیخسرو است؛ اما آسمان محدود بالای سر سربازان افراسیاب که قسمت اعظم آن به‌وسیله دو سرو بزرگ پوشیده شده، راه نجات را بر افراسیاب و یارانش بسته است. در سرتاسر نگاره رنگ‌هایی همچون انواع قهوه‌ای، اکر، بنفش، آبی، سبز و مشکی استفاده شده که متناسب با فضای گرم و خشک مکتب هرات و فضای خشونت‌آمیز داستان قرار گرفته است. در ادامه، پرندگان تصویر که همگی در اطراف درخت سرو بزرگی که مابین دو لشکر قرار گرفته است تجمع کرده‌اند، اگرچه حالتی روایی به داستان داده‌اند؛ اما بسیار آرام و تداعی‌کننده یک منظره عادی هستند که میدان نبرد نه تنها آن‌ها را نترسانده است؛ بلکه به‌راحتی روی زمین و در جلوی



تصویر ۲. کشته شدن افراسیاب به دست کیخسرو، شاهنامه طهماسبی، مکتب تبریز (Canby 2011: 194)

اسبان در حال یورش نشستند.

در تصویرسازی داستان نبرد کیخسرو و افراسیاب نسخه طهماسبی، نگارگر با انتخاب کادری مستطیل شکل که یک سوم قسمت بالای آن را اشعاری از پیشامتن پر کرده است، در مقایسه با نسخه بایسنغری، بیننده را راحت تر متوجه موضوع داستان می کند. در تصویر شماره ۲، اشعار بالای نگاره، نشان دهنده رزم کیخسرو و افراسیاب در شب و بعد از واقعه نبرد تن به تن افراسیاب و شیده نسخه بایسنغری است. نگارگر با طراحی آسمانی با رنگ لاجوردی سعی کرده است در همین ابتدا وفاداری خود را در مورد زمان وقوع داستان در شب به نمایش بگذارد:

گمانم که امشب شبیخون کند ز دل درد دیرینه بیرون کند  
(فردوسی ۱۳۵۰: ۳۳۳)

در ادامه در ترکیب بندی نگاره طهماسبی، همانند نسخه بایسنغری، دو گروه از سپاهیان دیده می شوند که در سمت راست و چپ تصویر در حال مبارزه و جنگ هستند. در میان سپاهیان این دو گروه هم می توان مثلث های فرضی را متصور شد که در خدمت فضای کشمکش و نبرد داستان قرار گرفته اند. در این نسخه سپاه ایران در سمت راست نگاره قرار گرفته است و برخلاف نسخه بایسنغری، به دلیل حضور شخصیت رستم که با بیر بیانش ظاهر شده است، به خوبی و با کوچک ترین تأملی به بیننده می نمایاند که کدام گروه، لشکر کیخسرو و کدام گروه، لشکر افراسیاب است. مشخص است نگارگر در زمینه ترسیم شخصیت رستم به عنوان یکی از پهلوانان حاضر در این جنگ، به پیشامتن وفادار بوده است. نگارگر در تصویرسازی حالت چهره رستم، سپر قرار گرفته در دست چپ، نحوه لباس، حالات بدن و سپس جدا کردن رنگ اسب او به نشانه رخس، نسبت به پیشامتن و نسخه بایسنغری دقیق تر عمل کرده است.

در میان سایر شخصیت های سپاه کیخسرو و در قسمت بالای نگاره، دو پیکره نیمه پنهان در پشت کوه دیده می شود که یکی از آنها در حالی که درفش رستم را در دست دارد، با چهره ای متفاوت و با لباسی اشرافی، سوار بر اسبی سفید و متفاوت با بقیه اسبان نگاره تصویر شده است. از آنجاکه حضور این شخصیت درباری در پیشامتن وجود ندارد، احتمالاً این شخص شاه طهماسب باشد که نگارگر به دلیل ابراز علاقه به شخص شاه که سفارش دهنده شاهنامه بوده و کارگاه سلطنتی نیز زیر نظر او اداره می شده است، با اضافه کردن واضح و آشکار او به وسیله حمایت هنر از سیاست، ضمن افزایش مقبولیت شاه در نزد عموم، مطابق با شرایط ایدئولوژیک سیاسی و فرهنگی دوران خود عمل کرده است. در ادامه با دقت در درفش رستم که در داستان شخص بایسنغرمیرزا است، متوجه می شویم نگارگر نه تنها در ترسیم چهره

رستم دقت لازم را به عمل آورده است؛ بلکه با طراحی دو اژدها بر روی دسته درفش و قراردادن اسلیمی‌های دهن‌اژدری به‌عنوان نماد اژدها، به‌خوبی ویژگی‌های درفش رستم را که معروف است حاوی نقش اژدها بوده، به نمایش گذاشته است.

با دقت در سایر سربازان لشکر کیخسرو و سپس جستجوی چشم بیننده به دنبال شخصیت‌هایی چون کیخسرو و توس، متوجه می‌شویم در میان شخصیت‌های سپاه کیخسرو چهره‌ای وجود دارد که با لباسی متفاوت شامل زرهی سیاه‌رنگ در کنار آستین‌های اکر به درخشش درآمده است. این چهره که با سیل‌های مخصوص، سوار بر اسبی کاملاً مجهز، با زین و یراق شاهی است، در زمینه ابزارآلات جنگی، چون شمشیر اشرافی و سپر جنگی مخصوص به طبقه اشراف، افسار اسبش را در دست دارد و با غروری شاهانه یکی از دست‌های خود را هم به کمرش زده است، طبق پیشامتن باید کیخسرو باشد. این توصیفات نشان می‌دهد که نگارگر این نسخه در تصویرسازی کیخسرو، مطابق شخصیت شاه پیشامتن نسبت به تصویرسازی سربازگونه کیخسرو نسخه بایسنغری موفق‌تر عمل کرده است.

در مورد تصویرسازی شخصیت توس، اگرچه نگارگر در زمینه نوع پوشش و یا ابزارآلات جنگی متفاوت همانند دو چهره کیخسرو و رستم عمل نکرده است؛ اما با قراردادن او در قسمت پایین کادر و سوارکردن او بر اسبی به رنگ قهوه‌ای یکدست و با پشت‌تازکردن او در جلو سربازان، کوشیده است بین شخصیت او و سایر سربازان تمایز قائل شود؛ سپس با چرخیدن چشم در میان سربازان کیخسرو که شامل ۱۳ پیکره هستند، متوجه می‌شویم نگارگر با ایجاد تفاوت در رنگ پوست و نوع پوشش و سپس آرایش چهره‌ها و قراردادن سیل و ریش‌های متفاوت و سپس حالات چهره‌های راضی و خشنود نسبت به چهره‌های بی‌حالت نسخه بایسنغری و مکتب هرات، وفاداری بیشتری به پیشامتن داشته است.

در ادامه چشم بیننده بعد از مطالعه دقیق لشکر کیخسرو از مسیر انتقال دو مثلث به‌وسیله اسب رستم به مثلث روبه‌رویی لشکر افراسیاب منتقل می‌شود. در نوک مثلث لشکر افراسیاب، پیکره‌ای نشسته بر اسبی سیاه دیده می‌شود. این پیکره که شمشیر و سپر خود را به نشانه حمله بالا برده است؛ درحالی‌که با زره جنگی و سپر مخصوص حاضر شده، احتمالاً فغفور چین است که کیخسرو بعد از شکست قبلی برای مجهزکردن دوباره سپاهش از او کمک خواسته است. نگارگر با جداکردن او از سایر سربازان افراسیاب و سپس قراردادن او در جایی که در حال نبرد با رستم است، در متمایز ساختن شخصیت او نسبت به سایر سربازان افراسیاب کوشیده است. چشم بیننده بعد از تماشای فغفور چین، حضور افراسیاب به‌عنوان شروع‌کننده جنگ و دشمن دیرینه ایران را طلب می‌کند. در میان دو شخصیت بالای

کادر که همچون دو شخصیت روبه‌رویی لشکر ایران در پشت کوه قرار دارند چهره پیرمردی دیده می‌شود که با ریش و سبیل سفید به‌خوبی با ویژگی‌های سنی افراسیاب به‌عنوان پدربزرگ سیاوش و پادشاه توران هماهنگی دارد. نگارگر با قراردادن او در پشت کوه و دورساختن او از صحنه نبرد، به‌خوبی ترس او از این جنگ و سپس موضوع پناه‌بردن و کمک‌خواستن از فغفور چین را به نمایش گذاشته است. در میان سایر سربازان نگاره و در قسمت پایین کادر و درست در مقابل توس، سرباز زره‌پوشی دیده می‌شود که با اسبی پوشش‌یافته به‌وسیله زره، در حال انداختن تیر از کمان است. احتمالاً این سرباز یکی از فرماندهان سپاه فغفور چین است.

در ادامه چشم بیننده بعد از دقت در نحوه آرایش و چهره‌آرایی و حتی نحوه پوشش و لباس ۶ سرباز حاضر در لشکر افراسیاب و سپس مقابله آن‌ها با لشکر پیروز ایران، متوجه می‌شود نگارگر در زمینه ترسیم حالات چهره آن‌ها که به نژاد چین هم نسبت دارند، اقدام خاصی انجام نداده است تا با سربازان کیخسرو که از نژاد آریایی هستند، تفاوتی داشته باشند؛ همچنین حالات چهره آنان اغلب نشان‌دهنده سختی و رنج از نبرد بزرگ که در آن شکست می‌خورند، نیست.

در میان ابزارآلات جنگی سپاه افراسیاب هم، پرچم و درفشی دیده می‌شود که همانند درفش رستم نقشی از اژدها دارد. از آنجاکه اژدها به‌عنوان نمادی از برکت در چین استفاده می‌شود، نگارگر با قراردادن این پرچم در دست سربازی که روبه‌روی شخصیت بایسنغرمیرزا قرار دارد و به‌وسیله قراردعی او در کنار یک سرباز در حال شیپورزدن، ضمن ایجاد ترکیب‌بندی متقارن و وفادار به پیشامتن، آهنگ بهتری را در سرتاسر نگاره به اجرا درآورده است.

حالت اسب‌های در حال شیهه‌کشیدن از ترس جنگ هم نسبت به نسخه بایسنغری دقیق‌تر تصویرسازی شده است. در سایر فضا‌سازی‌های طبیعت همچون نسخه بایسنغری، در پس‌زمینه کوهی دیده می‌شود که نشان می‌دهد نگارگر خواسته است با پوشش گیاهی اندک و رنگ‌آمیزی روشن عناصر مختلف، هر دو سپاه را به درخشش درآورد. از آنجاکه از ویژگی‌های طبیعت‌سازی مکتب تبریز، طبیعت انبوه و سرسبز با صخره‌های انبوه و ابرهای پیچان است، می‌توان گفت نگارگر به جهت این وفاداری در زمینه طراحی طبیعت، تحت تأثیر آن قرار نگرفته است.

#### واکاوی تصویرسازی دو نسخه بر اساس نظریه دگرگونی ولادیمیر پراپ

با تکیه بر ریخت‌شناسی پراپ که اعتقاد به اولویت عملکردها بر شخصیت‌های داستان دارد، به جهت جلوگیری از دگرگونی، قهرمانان در قالب هفت نوع شخصیت تقسیم‌بندی شده‌اند: ۱. شخصیت خبیث، ۲. قهرمان، ۳. یاریگر، ۴.

قهرمان دروغین، ۵. اعزام‌کننده و ۶. شخص مورد جستجو. او در ادامه کار خویش را در قالب قواعدی چنین بیان می‌کند: ۱. تعداد کارهای شناخته‌شده اشخاص، ۲. ساختار قصه‌ها و ۳. شکل کارهایی که اشخاص انجام می‌دهند (اسکولز ۱۳۸۰: ۶۷). این عناصر اصلی به همراه منظره، فضا یا صحنه، شکل و شمایل، شخصیت‌ها، لباس و موقعیت اجتماعی، با استفاده از واژگان پراپ با تقلیل، تقویت، از شکل افتادگی، وارونگی و تشدید یا افزایش، کاهش یا تقلیل و یا جانشینی در گذر زمان و یا به هنگام انتقال از بستری به بستری دیگر همچون انتقال یک داستان به تصویرسازی در قالب نگارگری و بنا به دلایل گوناگون دچار دگرگونی درونی (ساختار داستان) و برونی (منظره، فضا سازی و نحوه پوشش) می‌شوند. همه این عناصر که بر وحدت ساختاری قصه و ثبات عملکرد قهرمانان تکیه دارند، بعد از انتقال به تصویرسازی نگاره‌ها باید تفاوت جزئی را نشان دهند تا به ساختار اصلی قصه آسیبی وارد نشود. طبق مؤلفه‌های دگرگونی پراپ، می‌توان گفت هر دو نگارگر در نحوه عملکردشان در مورد تصویرسازی داستان، توانسته‌اند معنای رزم و کشمکش فضای داستان در پیشامتن را به ترکیب‌بندی مثلث‌گونه دو نگاره انتقال دهند؛ اما نگارگر نسخه بایسنغری به جای نشان دادن مبارزه تن‌به‌تن کیخسرو به‌عنوان قهرمان داستان و شیده به‌عنوان شخصیت خبیث داستان در حالتی پیاده و در مطابقت با پیشامتن با سوارکردن دو مبارز به‌وسیله کاهش و تقلیل موقعیت سخت، با نوعی دگرگونی روبه‌رو شده است که این دگرگونی از ویژگی‌های ظاهری قهرمان داستان (کیخسرو) که در هیئت یک سوار با ویژگی‌های پُرزرق‌وبرق و در حد یک پادشاه بوده، کاسته است.

نگارگر با تصویرکردن شخصیت کیخسرو و نحوه لباس‌پوشیدن و آرایش جنگی، همچون زره و شمشیر و سپر مخصوص به‌عنوان پادشاه ایران، بدون در نظر گرفتن هیچ تمایزی باعث شده است تداعی یک سرباز معمولی را داشته باشد که به‌وسیله تقلیل و تضعیف شخصیت، با نوعی حذف و سپس جای‌گذاری لباس او با سربازی معمولی طبق نظریه پراپ، باعث دگرگونی در عوامل بیرونی شده است. اگر این سرباز در نوک مثلث و در حال حمله نبود، خواننده آگاه و ناآگاه از داستان در نگاه اول نمی‌توانست به‌راحتی او (قهرمان) را از سایرین تمایز دهد. در نقطه مقابل کیخسرو، نگارگر در مورد تصویرسازی و انتقال شخصیت شیده به‌عنوان شخصیت خبیث داستان که نقش قهرمان دروغین را نیز بر دوش می‌کشد، با نشان دادن مبارزه او در حالی که سوار بر اسب است، باعث شده است شخصیت ریاکار و فریبکار او در داستان که سعی می‌کند با پیاده‌کردن کیخسرو بتواند راحت‌تر بر او غلبه کند حذف شود؛ به طوری که با این دگرگونی، او همچون یک آزاده در حال نبرد است. همچنین شیده در نحوه پوشش و لباس، همچون کیخسرو هم‌راستا با بقیه سربازانش



تصویر شده است و چهره‌های آنان به‌عنوان سربازانی تورانی، تفاوت زیادی با لشکر ایرانی و آریاتبار ندارد. تصویرسازی همسان او در نحوه پوشش و آرایش جنگی همچون کیخسرو، باعث شده است تمایزی با قهرمان داستان نداشته باشد.

نگارگر با حذف شخصیت‌های مهمی همچون رستم، گودرز و توس به‌عنوان فرماندهان پیشرو سپاه کیخسرو و قهرمانان یاریگر که در داستان به‌وضوح به اسامی و عملکرد آن‌ها اشاره شده، مهره‌های مهمی از پیشامتن را حذف کرده است که با نوعی تغییر بنیادین در عوامل ترکیب محور داستان روبه‌رو هستیم. در واقع حذف شخصیت مهمی همچون رستم با لباس ببر بیان و درفش مخصوص اژدهانشان که نمادی از ایرانیان را به دوش می‌کشند، نشان می‌دهد با نوعی تغییر در عوامل درونی و مهره‌های مهم داستان مواجه هستیم؛ به‌طوری‌که طبق نظریه پراپ، شکل کارهایی که اشخاص انجام می‌دهند، همگی بر وحدت ساختاری قصه و ثبات عملکرد قهرمانان تکیه دارد و در این صحنه ممکن است ساختار داستان با سایر داستان‌های جنگی شاهنامه اشتباه گرفته شود؛ بنابراین نوعی دگرگونی درونی محسوب می‌شود.

نگارگر در زمینه ترسیم چهره‌های لشکر کیخسرو، مطابق چهره‌های مغولی و بی‌حالت مکتب هرات برخورد کرده و باعث شده است به جای چهره‌های خشمگین و در حال نبرد، به‌وسیله تقلیل و از شکل افتادگی، با چهره‌هایی بی‌حالت و در حال تجربه‌ای روزمره مواجه باشیم که باعث شده به علت تأثیرپذیری از مکتب نگارگری، چهره‌های آنان وارونه و دگرگون شوند.

در مورد طبیعت و فضا سازی نگاره، همچون کوه و آسمان و نحوه رنگ‌پردازی می‌توان گفت نگارگر با جایگزین کردن طبیعت و ساختار فضای مکتب هرات، به‌خوبی توانسته است با فضای طبیعت توصیف‌شده داستان، هماهنگی برقرار کند. در مقابل در نسخه طهماسبی، نگارگر با تصویرکردن آشکار و واضح کیخسرو به‌عنوان قهرمان داستان، با لباس و زره و ابزار آلات جنگی و اسب مخصوص با زین و یراق شاهی و رستم به‌عنوان قهرمان یاریگر، با زرهی از ببر بیان بر تنش و درفش او که با نشان اژدها در میدان نبرد ملموس است، باعث شده است در نشان دادن قهرمان داستان و قهرمان یاریگر، به‌عنوان یکی از کلیدی‌ترین عناصر داستان طبق نظریه پراپ، با دگرگونی روبه‌رو نشویم.

نگارگر با تصویرکردن شخصیت شاه طهماسب و جانشین‌سازی او با یکی از سربازان جنگی باعث شده ضمن متأثر شدن از شرایط ایدئولوژیک سیاسی و نظامی عصر خود، به علت اظهار علاقه و جلب توجه شاه که زمان و حوصله کافی برای بررسی تمام کتاب و نگاره‌ها را نداشته است، با تصویرکردن آشکارای او اقدام به

نوعی تحمیل در تصویرسازی نگاره کند. از آنجاکه این شخصیت در قالب هیچ‌کدام از شخصیت‌های قهرمانانه داستان وجود خارجی ندارد، این تغییرات و دگرگونی، ژرف‌ساخت داستان و ساختار اصلی داستان را دچار آسیب نکرده و حتی باعث به‌روزشدن داستان و بالاتر بردن آن از گستره زمانی و مکانی مخصوص به اثر شده و نوعی دگرگونی در عوامل بیرونی است.

اگرچه نگارگران این نسخه در زمینه طراحی حالات چهره لشکر کیخسرو و ترسیم حالات پهلوانی قهرمانان نسبت به نسخه بایسنغری بهتر عمل کرده‌اند و با دگرگونی درونی روبه‌رو نیستیم؛ اما چهره‌های لشکر افراسیاب به‌عنوان چهره‌های مغلوب پیشامتن در حالت رضایت و خشنودی تصویر شده‌اند؛ به‌طوری‌که از روی حالات چهره آنان، به‌راحتی نمی‌توان پی برد که برنده این نبرد کدام گروه است. همچنین در این صحنه افراسیاب برای کمک، به فغفور چین پناه برده است و در اینجا فغفور چین نقش قهرمان گسیل‌کننده را برای لشکر افراسیاب بر عهده دارد؛ بنابراین بیشتر لشکر او را باید چینیان تشکیل می‌دادند؛ اما در اینجا چهره‌پردازی آنان هیچ فرقی با لشکر ایرانیان ندارد. این اقدام نگارگر به جهت آهنگ مناسب است که بیشتر جنبه اصلاحی دارد و با نوعی دگرگونی در عوامل بیرونی روبه‌رو هستیم. سایر فضا‌سازی‌های نگاره، همچون وقوع جنگ در شب به‌وسیله آسمان لاجوردی، با وفاداری کامل به پیشامتن تصویرسازی شده است. در مجموع می‌توان گفت نگارگران نسخه طهماسبی در تصویرسازی نگاره، به‌عنوان متن نهایی، با توجه به پیشامتن و با توجه به نظریه دگرگونی ولادمیر پراپ، از دگرگونی کمتر و وفاداری بیشتری برخوردار بوده‌اند.

## نتیجه

این پژوهش نشان می‌دهد که دو نگاره در تطبیق با داستان دچار دگرگونی ساختاری هستند. در این امر دلایلی همچون متأثر شدن از هنجارهای سیاسی، نظامی، همچون شرایط ایدئولوژیک حاکم بر زمانه و زمینه و اعتقادات شخصی پادشاهان به‌عنوان سفارش‌دهندگان و مکاتب حاکم بر نگارگری (مکتب هرات در شاهنامه بایسنغری و مکتب تبریز در شاهنامه طهماسبی) مؤثر بوده‌اند. همچنین علاقه و سبک شخصی دو نگارگر در بروز ویژگی‌های فرمی و محتوایی، سبب ایجاد دریافت متفاوت از داستان شده است. این امر حاکی از نوعی دگرگونی ساختاری در عوامل بیرونی و حتی درونی، از قبیل کاهش شخصیت کیخسرو به‌عنوان قهرمان داستان، به‌وسیله نوع پوشش و همسان‌سازی او با سایر سربازان معمولی داستان و افزایش شخصیت شیده به‌وسیله نحوه مبارزه به‌عنوان شخصیت خبیث داستان و حذف شخصیت‌هایی

همچون رستم، گودرز و توس به‌عنوان قهرمانان یاریگر از ساختار داستان در نگاره نسخه بایسنغری و یا حتی اضافه‌شدن شخصیت شاه‌طهماسب در نگاره نسخه طهماسبی است. همچنین عدم رعایت ساختاری داستان در تصویرسازی عناصر دیگر نیز دیده می‌شود؛ در نتیجه در پاسخ به پرسش اصلی این پژوهش، می‌توان گفت نگارگران دو نگاره در انتقال ویژگی‌های ساختاری و درونی داستان به تصاویر نگاره‌ها بر اساس نظریه ولادمیر پراپ دچار دگرگونی ساختاری شده‌اند. به‌عنوان آینده این پژوهش، می‌توان این قالب را برای تحلیل نگاره‌های دیگر اقتباسی از متون استفاده کرد.

\* این مقاله برگرفته از پایان نامه ارشد/ رساله دکتری تحصیلات تکمیلی نویسندگان مقاله نیست.

این مقاله از حمایت مالی هیچ نهاد یا مرکز آموزشی و یا طرح پژوهشی مصوب استفاده نکرده است.



## منابع

اسکولز، رابرت (۱۳۸۰). درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: آگاه.

انصاری یکتا، مریم؛ احمدی پیام، رضوان (۱۳۹۳). «بررسی تطبیقی پوشش زنان تصویرشده در شاهنامه بایسنقری و طهماسبی». زن در فرهنگ و هنر. دوره ششم، شماره ۶. صص ۵۵۱-۵۳۱.

پاکباز، رویین (۱۳۸۳). نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز. تهران: زرین و سیمین.

پورنامداریان، تقی؛ هاشمی، رقیه (۱۳۹۰). «تحلیل داستان ملکوت با تکیه بر رویکرد ساختارگرایانه». ادب فارسی. دوره اول، شماره ۶. صص ۳۸-۱۷.

ده‌ده‌جانی، جواد؛ زارع ابرقویی، احمد (۱۳۹۷). «بررسی نقوش سپرهای جنگی در نگاره‌های شاهنامه بایسنقری و طهماسبی». مطالعات هنر اسلامی. دوره چهاردهم، شماره ۳۲. صص ۱۴۵-۱۳۲.

زرین ایل، مهدی؛ کارگر جهرمی، وحید (۱۳۹۱). «نگارگری ایران در دوران تیموری». تاریخ نو. دوره اول، شماره ۴. صص ۱۷۷-۱۴۳.

زمانی، مرتضی (۱۳۹۶). داستان‌های شاهنامه. تهران: فانوس دانش.

سیم، استوارت (۱۳۸۸). ساختارگرایی و پساساختارگرایی. ترجمه بابک محقق. تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۵۰). شاهنامه فردوسی (از روی نسخه خطی بایسنقری؛ محل نگهداری: کتابخانه سلطنتی). تهران: از طرف شورای مرکزی جشن شاهنشاهی ایران.

فرضی، حمیدرضا؛ فخریمی فاریابی، فرناز (۱۳۹۲). ریخت شناسی «هفت خوان رستم از شاهنامه فردوسی». براساس نظریه ولادمیر پراپ. پژوهشنامه ادب حماسی. دوره نهم، شماره ۱۶. صص ۷۵-۶۳.

لطیفیان، نارملا (۱۳۸۱). «بررسی ویژگی‌های تطبیقی نگاره‌های ایرانی در دوران تیموری و صفوی». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس.

ماه‌وان، فاطمه (۱۳۹۶). شاهنامه‌نگاری، گذر از متن به تصویر. تهران: معین.

نجف‌پور، مجید (۱۳۸۲). «بررسی ویژگی‌های شاهنامه بایسنقری». کتاب ماه تاریخ و جغرافیا. شماره ۹۳. صص ۶۷-۶۶.

---

یزدان‌پناه، مریم؛ سلطانی، سیدحسین (۱۳۸۹). «بررسی مکتب‌نگارگری دوره صفوی با استفاده از نگاره‌های شاهنامه شاه طهماسبی». کتاب ماه هنر. شماره ۹۳. صص ۶۸-۷۷.

Canby, Sheila (2013). "Illuminating Shah Tahmasp's Shahnameh." In Robert Hillenbrand (Ed.), *Ferdowsi, the Mongols and the History of Iran: Art, Literature and Culture from Early Islam to Qajar Persia* (329-333). New York: I. B. Tauris.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
پرتال جامع علوم انسانی

## **A Comparative Study of Keykhosrow's Battle with Afrasiab in Bisonghori's and Tahmasbi's Shahnamehs' Illustrations based on Vladimir Propp's Structuralist Approach**

**Gholamhossein Rahimzadeh<sup>1</sup>**

**Mahbobe Zabbah<sup>2</sup>**

**Ali Zabbah<sup>3</sup>**

### **Abstract**

The first illustrated *Shahnameh* was produced in the era of the Ilkhans. Even though the subject of the illustrations of "Keykhosrow's battle with Afrasiab" in Bisonghori's and Tahmasabi's *Shahnamehs* is inspired by Ferdowsi's poems which remain the same in both editions, illustrations are different and the changes in visual expressions are the reasons for their importance. The current research aims to do a comparative analysis of these transformations in order to reveal the underlying structure of the narrative. Therefore, the paper tries to find out how the illustrators have depicted the battle. To do so, the paper draws on an interdisciplinary research method and Vladimir Propp's structuralist approach. The results show that both illustrations have undergone structural transformations in comparison with Ferdowsi's *Shahnameh*. Reasons for these transformations include, the influence of political, military, social and religious norms, the dominant ideological context, the personal beliefs of the kings as the main clients of these works and also schools governing painting (Herat school in *Bisonghori's Shahnameh* and Tabriz school in *Tahmasbi's Shahnameh*). Moreover, the personal styles of the two illustrators have caused a different perception of the original narrative in regard to the form and the content. Such differences indicate a kind of structural transformation in external and internal factors, such as the removal of the characters of Rostam and Keykhosrow, substitution of the character of Bisonghor Mirza for the protagonist in the Bisonghory edition, and the substitution of Shah Tahmasb for the character of Keykhosrow in the Tahmasbi edition.

**Keywords:** Keykhosrow's battle with Afrasiab, Bisonghori's *Shahnameh*, Tahmasbi's *Shahnameh*, structuralism, Vladimir Propp, interdisciplinarity

---

<sup>1</sup> Graduated M.A. Student of Architecture, Department of Architecture, Azad University, Kashmar, Iran [hrahimzade1365@gmail.com](mailto:hrahimzade1365@gmail.com)

<sup>2</sup> M.A. Student of Architecture, Department of Art, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran (corresponding author) [mzabbah1268@gmail.com](mailto:mzabbah1268@gmail.com)

<sup>3</sup> M.A. Student of Painting, Department of Painting, University of Art, Yazd [Iranzabah@yahoo.com](mailto:Iranzabah@yahoo.com)