پژوهشی در نسخه-نگاره «شاهنامه رشیدا» در مکتب نگارگری اصفهان

دکتر آناهیتا مقبلی_____
استادیار، گروه علمی هنر، دانشگاه پیام‌نور، جمهوری اسلامی ایران

انسیه جباری_____
کارشناس ارشد پژوهش هنر دانشگاه پیام‌نور

چکیده

۹۳ نگارهٔ شاهنامهٔ رشیدا، محفوظ در کاخ-موزهٔ گلستان تهران، در نیمهٔ دوم حکومت صفویان، بازگوکنندهٔ روند تحول هنر کتاب‌آرایی ایرانی در نظام زیبایی‌شناسی مکتب اصفهان می‌باشد. پیوند درونی اجزاء مختلف این نسخه-نگاره خطی، از سرلوح تا صفحات متن و تصاویر، سیلان روح سنت‌های کهن ایرانی را در تمامی اوراق، از تطبیق موزون سطوح تا ترکیب‌بندی متعادل رنگ‌ها و نقوش متقارن هندسی و تلفیق آن را با فرهنگ و هنر روزگار صفوی به زیبایی تمام نشان می‌دهد. درواقع هدف این مقاله[1] بازبینی مختصات صوری شاهنامه‌ای است که از سرچشمه لایزال این فرهنگ غنی ارتزاق کرده و جوانه‌های به بار نشسته از آن در برگیرندهٔ ویژگی‌های منحصربه‌فردی است که هنر یک برهه از تاریخ ایران را بازگو می‌کند. در این میان، جهت بررسی اصول و تفکر زیبایی‌شناسی نگاره‌های نسخهٔ شاهنامهٔ رشیدا و در نتیجه دستیابی به شاخصه‌های سبکی آن، مجالسی از این شاهنامه، به تفصیل مورد بررسی و تحلیل قرار گرفتند، چنان‌که پایبندی به اصول و تفکر زیبایی‌شناسی مکتب نقاشی اصفهان به‌عنوان بستر شکل‌گیری اثر، در تصاویر این نسخه مشهود است و بررسی ساختار صوری نگاره‌ها، حاکی از حضور سنت‌های نگارگری کهن، در تار و پود تصاویری است که طی قرون متمادی به حیات خود ادامه داده و با حفظ و انتقال شاخص‌ها و اصول بنیادین خود در نگاره‌های شاهنامهٔ رشیدا تجلی یافته است.

۱-این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نگارنده دوم، در آذرماه ۱۳۹۱، تحت عنوان «بررسی جلوه‌های تصویری (فرم و محتوا) در شاهنامه رشیدا» با راهنمایی دکتر آناهیتا مقبلی و مشاورهٔ علمی دکتر سید ابوتراب احمدپناه می‌باشد.

مقدمه

ایرانیان همواره ملتی آزاد، خردمند و فرهیخته بوده‌اند و در هر برهه از تاریخ، باز به اصول فرهنگی و هنری خود پایبند باقی مانده‌اند. در این میان شاید بتوان یکی از برترین آثار و نمونه‌های نگاره‌های ایرانی را در نسخه‌های خطی از شاهنامهٔ فردوسی یافت. کتابی که به‌رغم همهٔ گسست‌های تاریخی، نفوذ فرهنگ‌های بیگانه و آمیختگی عناصر غیر متجانس، به دلیل روح بلند حماسی و استمرار جوهرهٔ فرهنگی، در نگاره‌هایش، پیوستگی و تداوم نسبی به چشم می‌خورد.

پژوهشی که برای شناسایی نگاره‌های شاهنامه‌ای همچون، شاهنامهٔ رشیدا قدم برمی‌دارد، در پی آن است که با معرفی نسخهٔ شاهنامه‌ای مصور شده در دورهٔ صفوی که از دوره‌های درخشان نگارگری ایران است، گامی در جهت نزدیک‌شدن به چشم‌اندازی بردارد که در آن برگذشته پربار خود تکیه کنیم و سعی کنیم آن را با پیشرفت‌ها و نیازهای کنونی هنر و جامعه تطبیق دهیم. در این مقاله با تجزیه و تحلیل کلی بر نگاره‌های این نسخهٔ بی‌بدیل و با بررسی اصول زیبایی‌شناسی بصری، همچون رنگ، ساختار ترکیب‌بندی، صفحه‌آرایی، ساحت خوشنویسی و سایر ویژگی‌های تصویری در جهت معرفی این نسخهٔ خطی مهجور مانده، در کشور و یافت بسیاری از حلقه‌های مفقوده در مسیر راه پژوهشگرانی که این مسیر بکر را می‌پیمایند بابی جدید گشوده خواهد شد. هم هنرپژوهان و هم صناعت‌پژوهان می‌توانند در میان صفحات این نسخه ، مطالب مبهوت‌کننده و آموزنده بسیار بیابند.

روش گردآوری مطالب در این مقاله، روش اسنادی و کتابخانه‌ای است و تنظیم مطالب، به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی، صورت گرفته است.

مروری بر زمینه‌های شکل گیری مکتب نقاشی اصفهان

جهت شناسایی آثار نگارگری مکتوب در مکتب نگارگری اصفهان، آشنایی با جهان اندیشه و متفکران حاضرِ در این عصر و شناخت «حکمت متعالیه» که تلفیقی از معرفت عرفانی، فلسفهٔ عقلانی و شهود اشراقی است و از آرای متفکرانی چون فارابی، ابن‌سینا، ابن‌عربی و شیخ اشراق (سهروردی) تأثیر پذیرفته است، ضروری می‌نماید. در این دوران، هنر، همچون آینهٔ تمام نمای تحولات درونی جامعه، همنوا با تحولات کیفی و کمی عصر صفوی، دگرگونی همه جانبه می‌یابد، این تغییر و تحول، تنها محدود به شیوهٔ طراحی و نحوهٔ نمایش نیست، بلکه فضای کلی نقاشی را تحت تأثیر گریزناپذیر خویش قرار می‌دهد. تحولات سیاسی و اقتصادی شدید ایجاد شده در عصر صفوی، در ارتباط با اروپاییان، گذشته از تمامی فرآیندها و تأثیرگذاری‌ها بر روابط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی، چهرهٔ هنر را نیز در این دوران دگرگون ساخت. «با توجه به ارتباطات خارجی و نفوذ جهان‌بینی غربی و سبک نقاشی آن‌ها در نقاشی این دوران و غلبهٔ واقع‌گرایی در نقاشی بدنهٔ کاخ‌ها و بعضی از ابنیه‌های مذهبی، جلوه‌های دیگری را که بیانگر یک رویکرد مادی و دنیاگرایی در فضای فکری و هنری این عصر می‌باشد، می‌توان مشاهده کرد»(جوانی،۱۵۶:۱۳۸۵). آن‌چنان که رضا عباسی، سردمدار مکتب نقاشی اصفهان و شاگردانش، با دور شدن از ترسیم عالم مثالی، در جستجوی مشاهده‌ای دقیق‌تر از فضای پیرامون خود برمی‌آیند. به‌طورکلی در سدهٔ یازدهم، علاوه‌بر کتاب آرایی که به دلیل هزینه‌های سنگین آن منحصراً توسط دربار حمایت می‌شد. نقاشی به صورت دیوارنگاره و رقعه‌های مصور نیز گسترش یافت، به‌طوری‌که نقاشان در رقعه‌های مصور از رنگ کمتری استفاده می‌کردند و یا کار را با طراحی به پایان می‌بردند. موضوع در این رقعه‌ها عبارت از ترسیم پیکر شاهزادگان، نجبا و یا زن و مردی جوان به صورت منفرد و ایستاده یا نشسته بود. این جریان از یک سو باعث رونق چهره‌سازی و از سوی دیگر توجه بیشتر به طراحی از اندام انسانها و در نتیجه رعایت دقیق‌تر تناسبات و شبیه‌سازی گردید. مسلماً در رقعه‌ها و نسخ خطی به‌جای مانده از این دوران، علاوه بر وجود خصوصیات فکری این برهه از تاریخ صفوی، ردپای سنت نیز قابل تشخیص است.

معرفی نسخه- نگاره شاهنامه رشیدا

نسخهٔ خطی شاهنامهٔ رشیدا در قطع ۴۴/۵×۲۶/۷ سانتیمتر و متعلق به موزهٔ کاخ گلستان تهران است. ۹۳ نگارهٔ این شاهنامه، داستان‌های حماسی شاهنامه را با موضوع‌های اساطیری، پهلوانی و تاریخی به تصویر کشیده‌اند. نگاره‌های آن به سبکی یک‌دست و هماهنگ که می‌توان از آن به «سبک هاشوری و پرداز» تعبیر کرد، کار شده‌اند. جلد نسخه چرم ساغری مشکی با نقش ترنج و لچک ترنج ضربی طلاپوش از بیرون و درون آن، تیماج عنابی زرنگار با همین نقش است (حسینی‌راد،۱۳۸۴:۲۳۷). سر لوح این نسخه، تذهیبی پر مایه دارد و در آن نقوش اسلیمی و ختایی در کمال پختگی با رنگ‌های لاجوردی و طلایی و مشکی نقش بسته است(آژند،۱۳۸۵: ۷۴). (جدول شمارهٔ ۱)

حاشیهٔ صفحه اول و دوم این نسخه، حاوی مقدمه و سرلوح آغاز آن، متن مذهب مرصع است. مقدمه چنین آغاز می‌شود: «سپاس و آفرین خدای را که این جهان و آن جهان را آفرید و ما بندگان را اندر جهان پدیدار کرد». مجالس تصویری شاهنامه از صفحهٔ ۲۲ آغاز می‌شود و در صفحهٔ ۷۳۸ با ناپدیدشدن کیخسرو و کشته‌شدن همراهان، کتاب به سرانجام می‌رسد.

سوی نیکی و نیکنامی گرای

جز این نیست توشه، به دیگر سرای

کتاب، بدون رقم و تاریخ کتابت، پایان می‌یابد و صفحهٔ پایانی آن ممهور به دو مهر است که یکی از آن‌ها به ناصرالدین‌شاه تعلق دارد. (شریف‌زاده،۱۳۷۰:۱۳۲). اگر چه کتابت شاهنامهٔ رشیدا ناقص بوده و تا پایان سلطنت کیخسرو نگاشته شده است، ولی موضوعات تصویری آن را در سه عنوان مجالس نبرد(رزمی)، مجالس ملاقات‌ها و دیدارها و مجالس متفرقه، می‌توانیم تقسیم‌بندی کنیم که البته هر کدام از این مجالس، خود به گونه‌های مختلف دیگری، قابل طبقه‌بندی هستند.

نام شاهنامه	شاهنامه‌رشیدا
محل‌نگهداری	کاخ-موزه گلستان .تهران. ایران
شماره ثبت در موزه	۲۲۳۹
قطع‌صفحات	۴۴/۵×۲۶/۷سانتی‌متر
تعدادصفحات	۷۳۸صفحه
تعدادنگاره	۹۳ نگاره
مکتب	اصفهان-صفوی
تاریخ	ندارد .احتمالاً، نیمه اول قرن ۱۱
نوع خط	نستعلیق
نام‌کاتب	احتمالاً،عبدالرشیددیلمی
نگارگر	احتمالاًمحمدیوسف
رقم	ندارد
سبک	سبک هاشوری و پرداز

جدول شمارهٔ ۱: جزییات مربوط به شاهنامهٔ رشیدا به همراه سرلوح شاهنامه، برگرفته از اصل نسخه در موزهٔ کاخ گلستان(رشیدا، سدهٔ ۱۵:۱۱)

متون که در جدول‌های تنظیم شده، به خط خوش نستعلیق نویسان خوشنویسی شده است، به‌شیوهٔ مکتب صفوی (تبریز ۲) در کادرهای چهارستونی، در بطن تصویر آورده شده‌اند و تصاویر همگی در کادری مربع یا مستطیل شکل، جای گرفته‌اند، بخشی از المان‌ها، اگرچه گاه از کناره‌های کادر، به بیرون، هدایت شده و باعث فراخی تصویر گردیده‌اند، اما سنجیدگی توزیع عناصر، در سطح بسیاری از نگاره‌ها منجر به پیروی از اصل ساختاریِ معروف «نسبت طلایی»[۲] گردیده و خود به انتظام بیشتر تصویر کمک کرده است. در کل، صفحات شاهنامه از ویژگی‌های مشترک زیبایی‌شناسی هنر ایرانی همچون پرهیز از فضای خالی، گردش چشم در تمام سطوح و قرار دادن عناصر، در گوشه و کنار تصویر، پیروی کرده است. تنوع رنگ‌های مختلف، استفاده از رنگ‌های مکمل در کنار یکدیگر به طریقی هماهنگ، ایجاد سطوح رنگی تخت با پردازهای درشت‌تر و خطوط قلم‌گیری شده، گردش رنگ در سطح تابلو و استفاده از یک رنگ در چند قسمت، همگی برای از بین بردن یکنواختیِ سطوح تابلو به‌کار می‌روند. استفاده از تنالیته‌های مختلف رنگ‌های آبی، بنفش و صورتی در صخره‌ها و قرار دادن سطح بزرگ سبز تیره برای چمن و حتی گاهی کشیدگی رنگ صخره‌ها تا قاب پایینی تصویر، امکان گردش رنگ را برای نگارگر فراهم می‌کند.

۲-تناسب طلایی؛ تناسب میان دو بخش شکل هندسی با دو بخش خطی مستقیم، به‌نحوی که در هر مورد، نسبت بخش کوچکتر به بزرگتر برابر باشد با نسبت بخش بزرگتر به مجموعهٔ دو بخش. این تناسب که از هندسهٔ اقلیدسی به‌دست آمده تا حال حاضر، چون تناسبی آرمانی در آثار معماری و نقاشان نامدار به‌کار گرفته شده است (ویس،۱۳۸۳:۳۱۹).

هنرمندان نسخه-نگاره شاهنامه رشیدا

نگاره‌های این شاهنامه به سبکی یک‌دست و هماهنگ که می‌توان از آن به «سبک هاشوری و پرداز» تعبیر کرد، بدون امضاء و بسیار نزدیک به آثار محمدیوسف کار شده‌اند. تا آن‌جا که برخی پژوهشگران، نگارگر این اثر را محمدیوسف، از شاگردان رضاعباسی می‌دانند. محمدیوسف، از هنرمندان سنتی اواخر دوران صفوی و شاگرد رضاعباسی است که در دوران پادشاهی شاه‌عباس دوم و شاه‌سلیمان زندگی می‌کرد و در حفظ شیوهٔ استادش کوشا بوده است. این استاد همچون دو هنرمند معاصرش محمدقاسم و محمدعلی، خطوط را در طراحی‌ها به نرمی تمام کشیده و به زمینهٔ طراحی توجه خاصی به خرج داده است. «او نقاشی پیکره را از صورت دو بعدی که سنت طراحی ایرانی بود، بیرون آورد. در شکل ابرها و شاخهٔ درختان، حالتی از رقص و تکاپوی آدم‌ها وجود دارد. او هم‌چنین به تک‌چهره‌نگاری جوانان، با لباس‌های فاخر و کلاه‌های فرنگی شهرت داشت. تک‌چهره‌های وی، طرح‌های افشان و موج‌داری، همراه نگاره‌های مخمور دارند»(شاه‌پسند حسین‌آبادی،۱۳۸۸:۱۳۶). وی آثار خود را گاه با جملات «محمدیوسف مصور»، «محمدیوسف عباسی» نیز امضاء می‌کرد.

از طرفی این نسخه اگرچه تاریخ کتابت ندارد ولی احتمالاً به خط «عبدالرشید دیلمی»، معروف به رشیدا کتابت گردیده است. «عبدالرشید دیلمی، در ایران به نام

عبدالرشید و رشیدا و در هندوستان به‌عنوان آقارشید و آقا خوانده می‌شد. وی خواهرزاده و شاگرد میرعماد قزوینی بود و پس از قتل میر، چندی در اصفهان به سر برد و سرانجام رخت به هندوستان کشید و به دربار شاه‌جهان پادشاه (۱۰۶۹-۱۰۳۷هق) راه یافت. روش رشیدا در خط نستعلیق کاملاً مشابه میرعماد است و اینکه غلام‌محمد می‌گوید که روش میرعلی هروی را به پایهٔ اعلی رسانید، نیز رواست و با این نظر مباین نیست، زیرا که میرعماد خود نیز تا مدت‌ها از نفوذ شیوهٔ میرعلی هروی، بیکسو نبود. در تاریخ مرگ وی آنچه هفت قلمی و بعض دیگر آورده و به سال ۱۰۸۱ دانسته‌اند درست است، زیراکه سعیدای اشرف، از شاگردان برجسته رشیدا در خط نستعلیق، که در شاعری شاگرد صایب بوده‌اند، گویند، به درخواستِ زیب النساء، دختر هنرمند شاه‌جهان، شاگرد رشیدا، قطعه شعری در رثاء و تاریخ وفات رشیدا و صایب سروده است.»(بیانی، ۱۳۶۳:۳۹۳).

تصویر شمارهٔ ۱: کشته‌شدن پیل سفید به دست رستم، مکتب اصفهان (شاهنامه رشیدا)، سدهٔ ۱۱ هـ.ق، محل نگهداری: کاخ-موزه گلستان، تهران، ایران. (رشیدا، سدهٔ ۱۱ هـ.ق: ۱۱۲).

بررسی چهار تصویر نسخه-نگاره شاهنامه رشیدا

از آنجا که بررسی همهٔ نگاره‌ها از حوصلهٔ این مقال خارج بوده است جهت بررسی زیبایی‌شناسی نگاره‌های این نسخهٔ خطی و رسیدن به ویژگی‌های منحصربه‌فرد هنری این نگاره‌ها به بررسی این نسخه بر پایهٔ چهار تصویر، پرداخته می‌شود، از طرفی سعی شده است که مجالس انتخاب شده، خود، نمونه‌هایی مثالی باشند جهت درک بهتر این نسخه-نگاره خطی، و از طرف دیگر، از نظر عملکرد نیروهای بصری، همچون تنوع و گردش رنگی، تقسیم‌بندی هندسی صفحه و جای‌گیری متعادل اجزاء و حفظ ریتم بالا رونده و متصاعد عناصر تصویر، نورپردازی درونی اجزاء تصویر و استفاده از ترکیب‌بندی سیال و سهولت گردش چشم در کل نگاره به شکلی باشند که همه جای نگاره پر اهمیت، پویا و تفکربرانگیز محسوب شود. بنابراین در ابتدا موضوع و شمایلِ نگاره منتخب، توضیح داده شده و سپس در خلال معرفی عناصر هنری حاکم، فرم(ساختار) و محتوا، مورد بحث قرار گرفته است.

- تحلیل و مقایسهٔ نگارهٔ ششم با عنوان «سیمرغ، زال را به نزد سام می‌آورد» و نگارهٔ نهم با عنوان «کشته شدن پیل سفید به دست رستم».

زال، پورِ سام نریمان با مویی سپید همچون برف، به دنیا می‌آید. سام، نوزاد را بدشگون می‌شمرَد، پس او را بر کوهی دور می‌نهد تا بمیرد. اما سیمرغ، مرغ افسانه‌ای، او را یافته و به آشیانه می‌برد. زال نزد سیمرغ بزرگ می‌شود تا آنکه سال‌ها بعد کاروانی در حال عبور، او را با مویی سپید می‌بینند و خبر به سام می‌رسانند. سام، پشیمان از کردهٔ خود برای دیدار پسرش به کوهستان می‌شتابد. زال که پدر را یافته با اندوه، سیمرغ را بدرود می‌گوید و به سوی خانوادهٔ خویش باز می‌گردد و چندی بعد به شاهی می‌رسد. رستم دستان، معروف‌ترین پهلوان شاهنامه، فرزند اوست. نگارهٔ بعدی، داستان «کشته شدن پیل سفید به دست رستم» است. پیل سپیدِ زال که از بند رها گشته، بی‌سوار می‌دود و به مردم آسیب می‌رساند. رستم که در سنین نوجوانی است با شنیدن صدای هیاهوی مردم برمی‌خیزد، گرز نیا برمی‌گیرد و از سراپرده بیرون می‌رود. عده‌ای رفتن پهلوان را در شب تیره به سوی پیلی از بند رسته، کاری ناپسند می‌دانند ولی رستم به کردار باد، سوی آن ژنده پیل می‌تازد و با گرز، ضربه‌ای سخت بر سرش فرود آورده و پیل را از پای در می‌آورد. نگارهٔ «رسیدن سام و زال به یکدیگر» و نگارهٔ «کشته شدن فیل توسط رستم» دو نگاره‌ای هستند که نه تنها از جهت رنگ و ترکیب‌بندی به زیبایی تمام تصویر شده‌اند، بلکه از جهت پرداختن نگارگر به دو موضوع، با حیوان واقعی و فراواقعی در این کتاب حائز اهمیت هستند.

چنان‌که در داستان رسیدن سام و زال، سیمرغ با رنگ‌های زرد، نارنجی، سفید و بنفش، بالای

سر زال در حال پرواز است. چشمه‌ای آبشاروار از دل صخره می‌جوشد و فرو می‌ریزد، زال با جامه‌ای سفید و مویی قرمز، مقابل سام ایستاده و آبشار، این دو پیکره را از هم جدا می‌کند. رنگ‌بندی این نگاره، زیبا و دلنشین است و سیمرغ، عنصر خیال در این نگاره می‌باشد که اگرچه پرهای هاشورنخورده‌اش احتمالاً به دلیل ناتمام ماندن نگاره است ولی دم بلند پرنده در امتداد شاخه‌های درختان که از کادر خارج شده‌اند در امتداد قامت خمیده سام، ترکیبی مورب را به‌وجود آورده و به نوعی باعث القاء حرکت درونی در تصویر گردیده‌اند (تصویرشمارۀ۲).

نگارۀ کشته‌شدن فیل توسط رستم، روایت‌کنندۀ متخیلانۀ داستانی واقعی است. فیل، عنصر واقع، در نگاره به رنگ سفید کار شده است و کادرهای بالا و پایین نگاره باعث گردش رنگ روشن بر زمینۀ تیره شده‌اند. ترسیم فیل در حال دویدن، رستم ایستاده و حضور ناظری در بالای کادر، باعث گردش چشم در کل نگاره گشته و ترکیب‌بندی پویا و فعالی را ایجاد کرده است(تصویرشمارۀ۱). فیل سفید که در سمت چپ تصویر به زیبایی با هاشور، ساخت و ساز و قلم‌گیری‌شده، بند و یراق‌هایش طلایی است و چند مرد را زیر پای خود له کرده به هلاکت می‌رساند. چهرۀ مردان تا حدودی شخصیت‌پردازی شده است و آرایش صورت‌ها از یکدیگر متفاوت و متناسب با دوران حاکم است. نوع پیراهن، شال دور کمر، کلاه و تزئینات لباس‌ها که شباهت بسیار به خطوط مواج ابرها دارد، تأثیر پذیرفته از روح حاکم بر دوران است، روحی که در کالبد تصاویر، همان‌قدر قابل تشخیص است که در معماری مکتب اصفهان در سیلان است.

کلیت نگاره، نسبت به مجالس تصویر شده در مکاتب پیشین، از ترکیب‌بندی ساده‌تری برخوردار است و نگارگر به جای پرداختن به فضای اطراف، با بزرگنمایی حیوان در میانه صحنه و حرکت پویای او از خارج کادر به داخل نگاره به ثبت لحظه‌ای ناپایدار و گذرا پرداخته است. در این میان، هرچند نگارگر، بسیاری از جزئیات را نادیده انگاشته و نسبت به گذشته، به اختصار روی آورده اما در ترسیم فیل، جزئیات را لحاظ کرده و به ظرایف پرداخته است. درواقع، دید واقع‌گرایانۀ نگارگر، نه تنها در ترسیم انسان که در پرداختن به جزئیات حیوان که با تزئینات بسیار، سعی در پاسداشت سنت داشته است، قابل تشخیص است.

در سمت راست تصویر، رستم جوان گرز طلایی بزرگی را بالا برده و قصد کوفتن آن بر سر فیل را دارد. در این نگاره با وجود حذف عنصر خیال در نگارۀ پیشین، یعنی سیمرغ، با ترسیم واقعیتی خیالی روبه‌رو هستیم، همان عنصری که در اکثر نگاره‌های رشیدا به چشم می خورد. عملی که باعث می‌شود نگاره رسیدن سام به زال با وجود عنصری تخیلی همانقدر خیال انگیز به نظر رسد که نگاره کشته شدن فیل توسط رستم. در واقع نگارگر با استفاده از پرسپکتیو غیر معمول، رنگ آمیزی درخشان و نورپردازی مرکزی با وجود استفاده از سایه های اندك و فیگوراتیو شدن مختصر شخصیت های انسانی که ناشی از شرایط زمانه است، باز هم در مجموع، فضایی خیالی و غیر واقعی را منعکس می کند.

-تحلیل و مقایسۀ نگارۀ بیستم با عنوان «به هم رسیدن رستم و سهراب و رزم ایشان با

تصویر شمارۀ۲: سیمرغ، زال را به نزد سام می‌آورد. مکتب اصفهان (شاهنامه رشیدا)، سدۀ ۱۱ هـ.ق، محل نگهداری: کاخ-موزۀ گلستان، تهران، ایران. (رشیدا، سدۀ ۱۱ هـ.ق:۷۴).

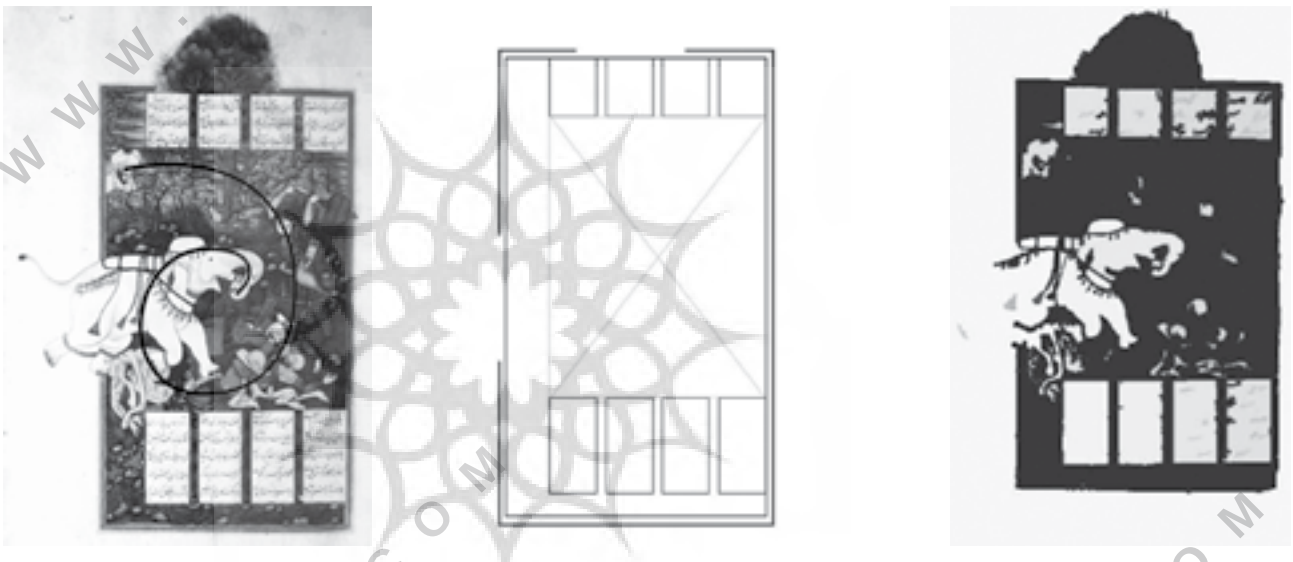
یکدیگر» و نگارهٔ بیست و یکم با عنوان «رستم به هویت سهراب پی می‌برد».

از جمله نگاره‌هایی که شاید غم‌انگیزترین تراژدی جهان را به تصویر می‌کشد، نگارهٔ نبرد رستم و سهراب است. نگاره‌ای که در بیشتر شاهنامه‌ها بدان پرداخته شده است و حتی در هنر عصر حاضر نیز به آن رجوع می‌شود.

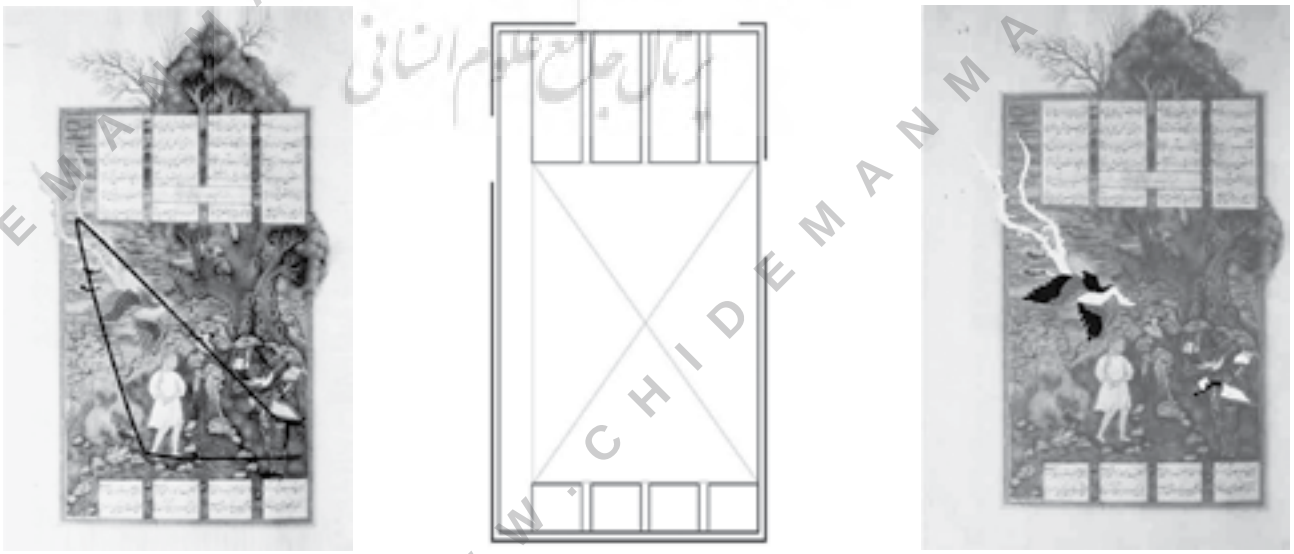
سهراب پس از شناختن اصلیّت خود و دریافتن اینکه فرزند رستم است ، تصمیم می‌گیرد که ابتدا ایران و سپس توران را فتح کرده ، پدر خود را بر تخت شاهي هر دو کشور بنشاند. افراسیاب ، پادشاه توران پس از دریافتن تصمیم سهراب از فرصت استفاده کرده ، سپاهی را به همراه او به سوی ایران روانه می‌کند. کیکاووس ، شاه ایران پس از باخبر شدن از لشکرکشی تورانیان ، رستم را برای مقابله با آنان می‌فرستد. در ادامه همه چیز دست به دست هم می‌دهد تا پدر و پسر رودرروی یکدیگر قرار بگیرند. در حین نبرد ، سهراب ، رستم را بر زمین می‌زند و هنگامی که می‌خواهد سرش را با خنجر از تن جدا کند ، رستم چنین می‌گوید که در آیین ما ، کشتن در نخستین نبرد ، رسم نیست. پس سهراب او را رها می‌کند. بار دیگر رستم و سهراب به کشتی گرفتن می‌پردازند و این بار رستم ، سهراب را بر زمین می‌زند و با خنجر پهلوی او را می‌درد. رستم پس از فروکردن خنجر در قلب سهراب ، خفتانش را می‌گشاید و مهره را بر بازوی فرزند می‌بیند و او را می‌شناسد ، همان دم ، آه و فغان می‌کند که چرا خنجر بر سینه پسر ، فرو کرده است.

دو مجلس در این شاهنامه به این موضوع اختصاص داده شده‌اند ؛ مجلس بیستم «نبرد رستم و سهراب» و مجلس بیست و یکم «کشته شدن سهراب به‌دست رستم».

در هر دو مجلس ، تنها رستم و سهراب حضور دارند. در مجلس بیستم ، سهراب با خنجری در دست بر سینه رستم نشسته و دست بلند شده‌اش تقریباً در مرکز تصویر واقع شده است. در هر دو نگاره صخره‌های



تصویر شمارهٔ ۳: بررسی ترکیب‌بندی و گردش سطوح رنگی در نگارهٔ «کشته‌شدن پیل سفید به دست رستم».



تصویر شمارهٔ ۴: بررسی ترکیب‌بندی و گردش سطوح رنگی در نگارهٔ «سیمرغ، زال را به نزد سام می‌آورد».

WWW.CHIDEMANMAG.COM

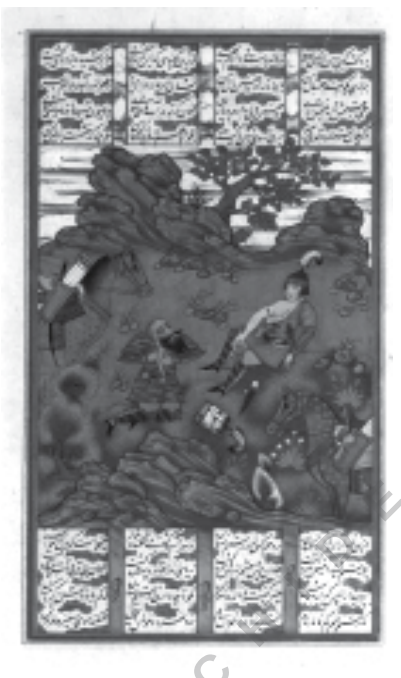
اریب شکل ، علف‌های در حال حرکت میان سنگ‌ها و ابرهای پیچان آسمان ، همه گویا در انتظار نتیجهٔ هولناك داستان هستند. در هر دو صحنه ، اسبان در دو سوی تصویر ایستاده‌اند و نظاره‌گر ماجرایی هستند که در میانهٔ تصویر اتفاق می‌افتد. در مقایسه با نگارهٔ شاهنامه‌های پیشین ، به صراحت ، بدن انسان ، نرم‌تر و به عبارتی فیگوراتیوتر ترسیم شده است. هاشورپردازهای درشت صخره‌ها که مختص این دوران است حالتی پر جوش و خروش به نگاره‌ها داده است.

این نگاره ، واقعه‌ای حزن‌آور را روایت می‌کند. در تمام سطح تصویر ، دیگر از چرخش رنگ‌های شاد زرد و قرمز اثری نیست. بیشتر فضا با صخره‌های بنفش رنگ و هاشورهای خاکستری پوشانده شده است. البته این بار نگارگر در چهره‌پردازی رستم ، اندکی بیش از نگاره‌هایی با همین مضمون در مکاتب پیشین ، سعی در القاء حالت روحی در چهرهٔ وی نموده است به طوری که چهرهٔ حزن‌انگیز رستم ، واقعه تأسف بار مرگ فرزند را خبر می‌دهد. ترکیب‌بندی در هر دو نگاره بیش از آنکه فضایی حلزونی را تداعی کند از مثلث‌های متفاوتی ایجاد شده است که خود در عین بیان استحکام نگاره ، باعث حرکت چشم از دست (خنجر) سهراب به بدن رستم می‌شود. هم‌چنین جای‌گیری صخره‌ها در بالا و پایین واقعه‌ای که در مرکز تصویر رخ می‌دهد و هاشورهای مورب روی آن‌ها چشم را به سوی مرکز تابلو می‌کشاند(تصاویرشمارهٔ۵و۶).

ضمن اینکه عدم وجود کادر ، در خوشنویسی پایین مجلس بیستم ، باعث تشدید حضور صخره‌های هاشور زده شده و خبر از پایان نپذیرفتن جنگ دارد ، درحالی‌که وجود کادری سراسری در پایین نگارهٔ بیست و یکم به فشردگی و محدودشدن نگاره منجر گشته و خود ، پایان نبرد را نوید می‌دهد. ولی در این نگاره جوش و خروش ابرها ، درختان و حتی صخره‌ها نسبت به نگاره پایین به نهایت خود رسیده است و گویی همگان اتفاقی ناگوار را در سوگ نشسته‌اند ، شاید این تصویر یکی از دلخراش‌ترین موضوعات شاهنامه را به نمایش می‌گذارد.

در هردو نگاره ، حفظ سنت‌های پیشین که برآمده از گفتمان مشترک تاریخ است ، زبان مشترکی را به منصه ظهور می‌رساند. چنان‌که

تصویر شمارهٔ ۵: به هم رسیدن رستم و سهراب و رزم ایشان با یکدیگر، مکتب اصفهان (شاهنامه رشیدا)، سدهٔ۱۱هـق، محل نگهداری: کاخ-موزهٔ گلستان، تهران، ایران. (رشیدا، سدهٔ۱۱هـق:۲۱۱).



تصویر شمارهٔ۶: رستم به هویت سهراب پی می‌برد، مکتب اصفهان (شاهنامه رشیدا)، سدهٔ۱۱هـق، محل نگهداری: کاخ-موزهٔ گلستان، تهران، ایران. (رشیدا، سدهٔ۱۱هـق:۲۱۳).

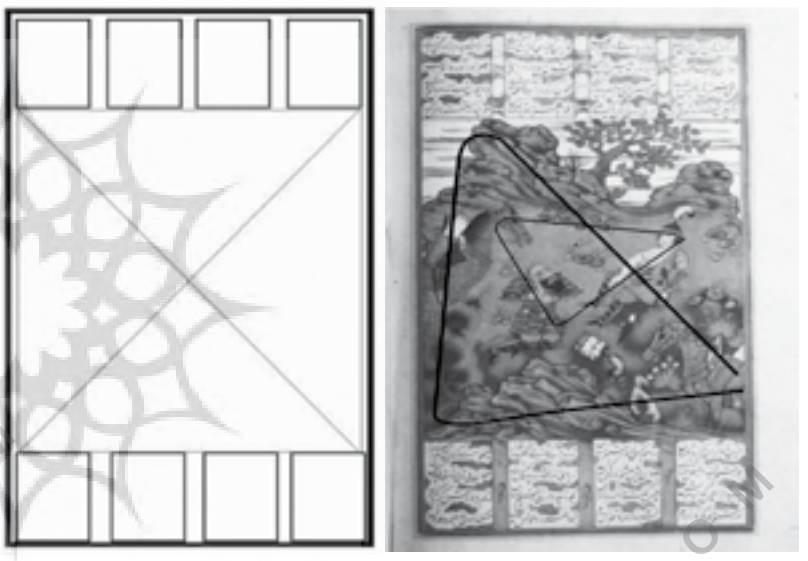
هنرمند ، نه تنها پایبند خصوصیات صوری نگاره‌های دوران پیشین است که حتی در نوع انتخاب موضوع احتمالاً به عمد ، گزینشی تکراری دارد و حادثه‌ای را برمی‌گزیند که بارها و بارها در مکاتب مختلف ، مصورسازی شده‌اند. مضامین ابیات در هر دو نگاره ، در کادرهای صفحه ، تمام داستان را به صورتی بسیار زیبا منعکس می‌کنند. درواقع ارتباط میان متن و تصویر در این نگاره‌ها ، منطقی و زیبا است. تصاویر روایت‌گر هستند و برداشت متن را به خواننده منتقل می‌کنند.

نتیجه‌گیری

به رغم تفاوت‌های آشکاری که سبک نگارگری این نسخه با سبک اجرا شده در دوره‌های پیشین دارد. ولی اثرپذیری آن از مکتب صفوی انکارناپذیر می‌باشد. نوع ساختار هندسی آثار هم‌چنان تابع مقرراتی است که پیشتر بنیاد نهاده شده و نگارگر ظاهراً با دانستن سبک‌های نگارگری پیشین و آشنایی با شیوهٔ نگارگری نگاره‌هایی همچون خاوران نامه ، بر اساس تحولات ایجاد شده در مکتب اصفهان ، آگاهانه یا ناآگاهانه ، تغییراتی در بازنمایی عالم مثالی دوره‌های قبل داشته است. بررسی صوری نگاره‌های شاهنامهٔ رشیدا چه از لحاظ ترکیب‌بندی و صفحه‌آرایی و چه از منظر نقوش تزئینی و جایگزینی انسان ، تغییر نگرش هنرمند را در این دوره از تاریخ بیان میکند. چنانکه همگام با ظهور رویکردی مادی و دنیاگرایی در فضای فکری این عصر ، طبعاً حوزه‌های دیگر فرهنگ ، هنر و جامعه نیز تحت تأثیر ، قرار گرفته و انسان محوری یا انسان‌گرایی در این دوران شکل می‌گیرد ، و مسلماً نسخ خطی به‌وجود آمده در این زمان نیز مستثنی از این تحول جامعه نیستند. از طرفی عناصر هنری حاکم بر نگاره‌ها که منجر به شکل‌گیری فرم ، شده‌اند از بعضی جهات همچون تنوع و گردش رنگی ، تقسیم‌بندی هندسی صفحه ، نورپردازی درونی و سهولت گردش چشم ، در کل نگاره ، چند لایه بودن تصویر و شکسته‌شدن زمان و مکان ، هم‌چنان پیرو فرهنگ عمومی جامعه سنتی[۳] بوده‌اند و از برخی جهات

۳-فرهنگ عمومی جامعهٔ سنتی؛ جامعهٔ سنتی جامعه‌ای است که در پرتو آموزه‌های مذهبی و عرفانی سامان یافته و از نظر فرهنگی متأثر از این آموزه‌هاست. فرهنگ عمومی جامعهٔ سنتی، فرهنگی است ناشی از ته‌نشینی و صافی‌شدن آموزه‌های عرفانی و سنتی در ناخودآگاه جمعی و فرهنگ عمومی جامعه. نمود اعلای این فرهنگ نیز در سلوک، تفکر و شیوهٔ زندگی و محصولات طبیعی و فرهنگی و حتی فنی جامعه هویدا می‌گردد. از این‌رو هنرمند، غرق در این آموزه‌ها بدون آنکه نظریه‌پرداز باشد، این احساسات سلوک و اطلاعات را به آثار خود منتقل می‌کند (پاکزاد،۱۲:۱۳۹۰).

تصویر شمارهٔ۷: بررسی ترکیب‌بندی و گردش سطوح رنگی در نگارهٔ «به هم رسیدن رستم و سهراب و رزم ایشان با یکدیگر».



تصویر شمارهٔ۸: بررسی ترکیب‌بندی در نگارهٔ «رستم به هویت سهراب پی می‌برد».

با ایجاد تفاوت‌هایی به عنصر متمایزکننده تصاویر از نگاره‌های مکاتب پیشین تبدیل گشته‌اند، چنان‌که تکنیک رنگ‌گذاری به صورت پردازهای درشت و هاشورهای خوشنویسانه، خصوصاً صخره‌ها را به یکی از عناصر اصلی و شاخصه‌های این نسخه، تبدیل کرده است. مسلماً در نگرش و جهان‌بینی هنرمند به یکباره تغییر ایجاد نمی‌شود بلکه به تدریج و با پشتوانه فکری و مهارتی، متغیر و متحول می‌گردد. ■

منابع

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

۲- پاکباز، رویین، (۱۳۸۵)، دایرةالمعارف هنر، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۳-پاکزاد، زهرا،(۱۳۹۰)، نقش دیوان و موجودات اهریمنی در نگاره‌های شاهنامه رشیدا، فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی، شمارهٔ ۲۲، صفحات:۹ تا ۳۰.

۴- جوانی، اصغر، (۱۳۸۵)، بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

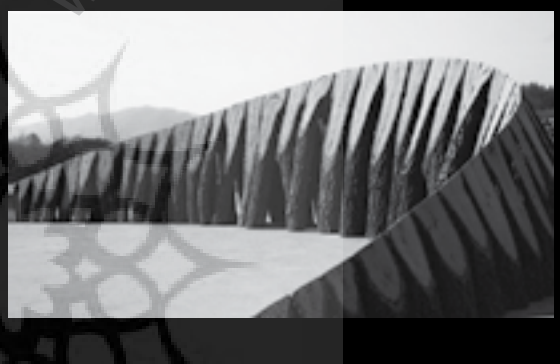
۵- حسینی‌راد، عبدالمجید، (۱۳۸۴)، شاهکارهای نگارگری ایران، تهران، انتشارات موزهٔ هنرهای معاصر تهران: موسسهٔ توسعهٔ هنرهای تجسمی.

۶- شاه‌پسند حسین آبادی، پروین،(۱۳۸۸)، نبردهای تن‌به‌تن رستم در نسخهٔ خطی شاهنامهٔ رشیدا محفوظ در کتابخانهٔ کاخ گلستان، دوفصلنامهٔ مطالعات هنر اسلامی، سال ششم، شمارهٔ ۱۱، پاییز-زمستان، صفحات:۱۳۳-۱۴۸.

۷- شریف‌زاده، سید عبدالمجید،(۱۳۷۰)، نامورنامه، تهران: انتشارات معاونت پژوهشی با همکاری اداره کل موزه‌های تهران.

۸- کری ولش، استورات،(۱۳۸۹)، نقاشی ایرانی، نسخهٔ نگاره‌های عهد صفوی، (ترجمهٔ احمدرضا تقاء)، تهران :انتشارات فرهنگستان هنر.

۹- ویس، فردریک، (۱۳۸۳)، نگرشی جدید به شیوهٔ جای‌گیری پیکرهٔ آدمیان در مینیاتورهای بهزاد،(ترجمهٔ گروه مترجمین)، مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد، تهران: انتشارت فرهنگستان هنر، صفحات:۳۱۷تا۳۲۹.



Lee Jae-hyo

Lee Jae-hyo was born in 1965 in Hapchen, Korea.

Lee assembles natural materials such as wooden logs, branches and leaves into three-dimensional works which have elegant forms and also convey a strong contemporary mood. He has a very distinctive way of manipulating form, not just through molding but by cutting, in a way totally un-compromised by the natural shape of the original material. Working with basic materials, Jaehyo performs simple albeit labor-intensive operations, in particular, with nails in charred wood. The nails protrude in a perfectly measured surface, their heads bent in strategic directions so that the overall impression is one of movement and changing depth with each nail looking like a mark on paper. These meticulously constructed physical drawings are a bewildering thing.

لی جا هیو

متولد ۱۹۶۵ ، هاپچن، کرهٔ جنوبی

ترجمه: مریم ابراهیمی

"لی جا هیو" مواد طبیعی از جمله، کندهٔ چوبی، شاخه و برگ را به آثار سه‌بعدی متصل و مونتاژ می‌کند تا دارای فرم‌های برازنده‌ای شوند و حالت قوی و معاصر را منتقل کنند. وی دارای روش مجزایی از فرم دستکاری نه تنها از طریق طرح‌ریزی بلکه با برش می‌باشد، در کل این اقدام به روشی غیر مخاطره‌آمیز در شکل طبیعی مواد اصلی انجام می‌شود. او در کار با مواد پایه، اقدامات ساده گرچه طاقت‌فرسا را به‌طور ویژه با میخ در زغال انجام می‌دهد. میخ‌ها در سطح کاملاً سنجیده شده فرو می‌روند، سر میخ‌ها در جهات راهبردی خم می‌شوند بنابراین حس کلی، یکی از جنبش‌ها و عمق متغیر با هر یک از میخ‌هایی است که شبیه به یک علامت در صفحه می‌باشد. این نقاشی‌های فیزیکی که با دقت زیاد ایجاد شده‌اند، گزینه‌ای سردرگم‌کننده‌هستند.

WWW.CHIDEMANMAG.COM

چیدمان گالری:

آرشیو استاد مرحوم سید مهدی چیتی | نیلوفر صالحی ابرقویی

پرتال جامع علوم انسانی