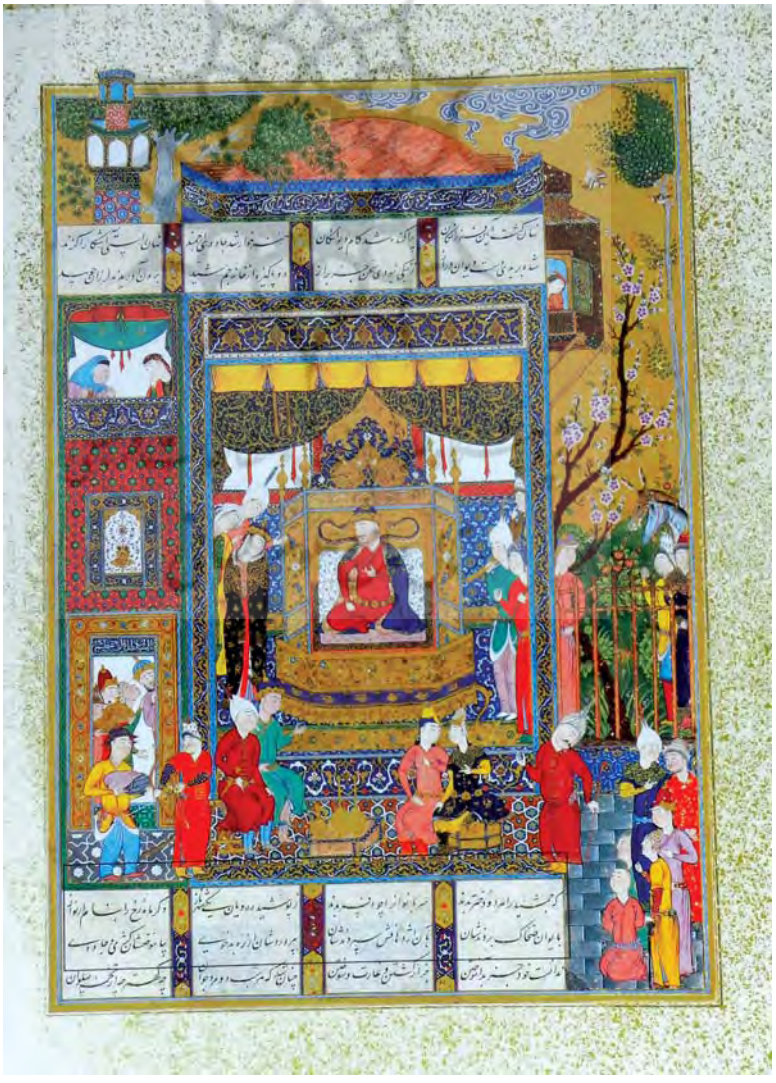


ضحاکْ دختران جمشید را نزد
خودمی‌آورد،مأخذ:
Metropolitan Museum
of Art, 2011

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نگره

# بررسی نگاره‌های مرتبط با داستان ضحاک در شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی از منظر تصویرسازی

محمد علی بنی‌اسدی *

تاریخ دریافت مقاله : ۹۳/٤/٥
تاریخ پذیرش مقاله : ۹۳/۱۱/۲۹

**چکیده**

آثار نگارگری ایران در دوره‌های گوناگون، اغلب به صورت تک‌نگاره و غالباً مستقل از متن، مورد ارزیابی قرار گرفته است. در این مقاله، سیزده نگارهٔ متوالی از شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی مرتبط با داستان ضحاک از منظر تصویرسازی مورد بررسی قرار گرفته است.

هدف مقاله سنجیدن میزان وفاداری نگارگران در انتقال اندیشهٔ بنیادین متن به تصویر، ترتیب و توالی آثار بوده است. این داستان توسط چندین نقاش به تصویر درآمده که چگونگی عملکرد آنها برای خلق تصاویری هماهنگ و یکدست، مسئلهٔ مورد توجه در این مقاله است. سؤال مورد نظر این است که وفاداری نگارگر به‌عنوان تصویرساز در انتقال متن به تصویر چگونه باعث خلق فریم‌های داستان به‌صورت هماهنگ و یکدست می‌شود. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که تصویرگران شاهنامه با احترام به سنت و زیبایی‌شناسی دوران خود بر این مهم دست یافته‌اند که هر نگاره جدا از آنکه می‌تواند اثری مستقل به نظر آید حلقه‌ای است از زنجیره‌ای تصویری که متن مشخصی را باز می‌نمایاند. همچنین، با وجود نگارگران متعدد، استفاده از عناصر بصری مشترک باعث نزدیکی نگاره‌ها به هم و ایجاد تداوم و انسجام بصری سیزده نگاره به صورت یک روایت کامل تصویرسازی شده می‌شود. اطلاعات این مقاله به‌صورت کتابخانه‌ای گردآوری شده و به‌روش توصیفی ـ تحلیلی بررسی شده است. جامعهٔ آماری شامل سیزده نگارهٔ متوالی از شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی با موضوع داستان ضحاک است.

**واژگان کلیدی**

شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی، نگاره‌های داستان ضحاک، تصویرسازی.

* مدرس و عضو هیئت‌علمی پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، شهر تهران، استان تهران. Email: m.a.baniasadi@yahoo.com

**مقدمه**

شاهنامهٔ فردوسی از دیرباز منبع غنی ادبیات ایران و مورد توجه و علاقهٔ شاهان حاکم بر ادوار مختلف ایران اسلامی بوده و همواره در کارگاه‌های سلطنتی کتابت و مصور شده است. شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی یکی از شاهنامه‌های مصورشده در مکتب تبریز در دورهٔ صفویه است که به شاهنامهٔ هوتون نیز شهرت دارد و دارای ۲۵۸ تصویر است. در میان نسخه‌های متعددی که در تاریخ نگارگری ایرانی از شاهنامهٔ فردوسی مصور شده‌اند، هیچ‌یک از نظر تعداد مجالس و زیبایی و شکوهمندی تصاویر به عظمت نگاره‌های این نسخه نمی‌رسد. این شاهنامه را برجسته‌ترین نگارگران سدهٔ دهم هجری در کارگاه سلطنتی تبریز مصور ساخته‌اند. به علت هزینهٔ زیاد تولید کتاب این مجموعهٔ نفیس در کتابخانهٔ سلطنتی و تحت‌نظر هنرمندان با تجربه و نابغهٔ عصر خود تولید شد و در فرآیند تولید آن هنرمندانی از شاخه‌های مختلف هنری همچون تذهیب، نگارگری، جدول‌کشی، صحافی، جلدسازی و حوزه‌های دیگر با هم همکاری داشته‌اند.

نگارگری ایران همواره مورد توجه محققان عرصه هنر بوده است، اما نگاره‌ها، عمدتاً به صورت تک‌نگاره و از منظر نقاشی مورد توجه قرار گرفته و بررسی شده‌اند و پیوستگی آنها در ارتباط با متن ـ چنان‌که در تصویرسازی معمول است ـ کمتر مورد عنایت و دقت قرار گرفته است. دلایل رویکرد اخیر را شاید بتوان در علاقه‌مندی نقاشان به استقلال نگاره‌ها از قید متن دانست. علت دیگر ناکافی بودن تعداد نگاره‌های ساخته‌شده بر اساس یک متن در یک دورهٔ تاریخی است، به‌طوری‌که بتوان به‌کمک آنها به عمده‌ترین مسائل تصویرسازی پاسخ گفت. شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی به علت ویژگی‌های منحصربه‌فردی که دارد، خصوصاً از جهت تعداد نگاره‌ها، فرصت مناسبی را برای بررسی و مقایسهٔ نگاره‌ها با ویژگی‌های نهفته در متن روایت، سنجش میزان وفاداری نگارگر به متن و تمهیداتی که در جهت به کمال رساندن اثر خود اندیشیده است فراهم می‌آورد.

شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی، از نسخ خطی نفیس، زیبا و پُرارزش ایرانی است و هنرمندانی همچون سلطان‌محمد، میرزاعلی، عبدالعزیز، آقامیرک، عبدالوهاب، شیخ‌زاده، میرمصور، قاسم‌علی، دوست‌محمد، میرزاعلی، مظفرعلی، میرسیدعلی نگاره‌های متعددی در آن به یادگار گذاشته‌اند.

برای به ترتیب درآوردن نگاره‌ها، ابتدا باید شرح روایت را از زبان فردوسی بشنویم. فصل‌بندی داستان ضحاک بر اساس نسخهٔ ژول مول (۱۳۷۰) چنین است:

داستان ضحاک با پدرش؛ خوالیگری کردن ابلیس؛ تباه شدن روزگار جمشید؛ پادشاهی ضحاک هزار سال بود؛ اندر خواب دیدن ضحاک فریدون را؛ اندر زادن فریدون؛ پرسیدن فریدون نژاد خود را از مادر؛ داستان ضحاک با کاوهٔ آهنگر؛ رفتن فریدون به جنگ ضحاک؛ دیدن فریدون دختران جمشید را؛ داستان فریدون با وکیل ضحاک؛ بند کردن فریدون ضحاک را.

از این دوازده فراز درج‌شده در شاهنامه، در مقابل سیزده نگاره داریم که تمامی داستان را شرح می‌دهند به‌جز اشاره‌ای که به روزگار جمشید شده است. از جهت تقسیم‌بندی در داستان، فریدون سهم بیشتری دارد. بازگویی داستان ضحاک به‌همراه توصیفات فردوسی الزامی می‌نماید اما با توجه به طولانی شدن مطلب به‌ناگریز به کناری نهاده شده با این فرض که داستانی است آشنا، هرچند نکته‌سنجی‌های فردوسی در روایت می‌تواند مقایسه‌ای ضمنی را از تصورات خوانندگان داستان با نگاره‌های موجود پیش آورد. تصویرگر در ساختن تصاویری برآمده از متن محتاج دریافت نکات مهم و مؤثری است که بتواند به اندیشهٔ اصلی نهفته در متن دست یابد و به پرسش‌های زیر پاسخ گوید:

سبک و گونهٔ ادبی (در اینجا داستان ضحاک)، نحوهٔ روایت (ضرباهنگ و اوج و فرود)، شخصیت‌های مهم و مؤثر در روایت، فیزیک و روان‌شناسی رفتاری قهرمان‌ها براساس نژاد و فرهنگ و ویژگی‌های فردی، دورهٔ تاریخی حاکم بر اثر، جغرافیای محل وقوع حوادث، نوع معماری و آرایش مکان‌های مورد نظر، که علاوه بر موارد مورد اشاره بر حسب ضرورت (با توجه به متن) می‌توان نکات تازه‌ای را به آن افزود. مثلاً توجه دقیق تر به زمان، جدا از عصر یا دوره و یا سال و ماه، زمان تقسیم شده بین شب و روز که بر حسب اتفاق خاصی در روایت می‌تواند در تبیین فضای مورد نظر نقش مؤثری داشته باشد نتیجهٔ کار تصویرگر با توجه به دریافت‌هایش از متن به یکی از این دو شیوه نزدیک‌تر خواهد بود.

ترجمان تصویری از متن (ترجمه) و یا بازآفرینی متن به زبان تصویر (تألیف)، این تعریف بستگی به میزان دخالت و تفسیر و رفتاری دارد که تصویرگر در برابر متن از خود بروز خواهد داد. انتخاب داستان ضحاک از مجموعهٔ شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی، به علت فراهم آمدن سیزده نگاره مربوط به ماجرای داستان ضحاک (از کشتن پدر تا زندانی شدن در کوه دماوند) صورت گرفته و در صدد بررسی روش تصویرسازی هنرمندان نگارگر ایرانی است.

مجموعه نگاره‌های مربوط به داستان ضحاک از کتاب شاهنامهٔ شاه‌طهماسب[1] انتشاریافته از سوی موزهٔ متروپولیتن انتخاب شده است. این مقاله می‌کوشد داستان ضحاک به‌روایت فردوسی را مورد بررسی قرار دهد و متن را با نگاره‌ها تطبیق دهد تا میزان وفاداری و تلقی نگارگر این دوره در ارتباط با پیوستگی نقش و نوشته آشکار شود.

روش تحقیق در این مقاله، روش توصیفی – تحلیلی و روش گردآوری اطلاعات آن کتابخانه‌ای است.جامعه آماری شامل سیزده نگاره از شاهنامه شاه طهاسبی با موضوع

1.The Shahnama of shah Tahmasp book of kings

داستان ضحاک است که نگاره ها در توالی تصویری با هم در کتاب قرار گرفته اند.(جدول شماره ۱)

## پیشینهٔ تحقیق

در کتاب ماه هنر، شمارهٔ ۱۳۳، مهر ۱۳۸۸، مقاله‌ای تحت عنوان شیوهٔ صفحه‌آرایی، شاهنامهٔ شاه‌طهماسب، به مطالعه شیوه‌های صفحه‌آرایی در حوزهٔ ارتباط تصویری پرداخته است.

پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دفاع‌شده در دانشگاه شاهد سال ۱۳۹۳، با عنوان بررسی تطبیقی متن شاهنامه با تصاویر صحنه‌های نبرد رستم در نگاره‌های شاهنامهٔ شاه‌طهماسب، داستانی را با متن از منظر تصویرسازی تطبیق می‌دهد.

پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد در دانشگاه شاهد سال ۱۳۸۸، با عنوان رابطهٔ متن با نگاره‌های سلطان‌محمد در شاهنامهٔ طهماسبی، رابطه، نشانه‌ها و نمادهایی که سلطان‌محمد نگارگر و تصویرگر دورهٔ صفوی (شاه‌طهماسب) از متن اشعار شاهنامه جهت تصویرسازی نگاره‌هایش انتخاب نموده و بر اساس آنها فضای تابلو را شکل بخشیده بررسی شده است.

پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوان شناسایی عناصر نمادین نگاره‌های داستان ضحاک در شاهنامه‌های دوران مغول تا پایان صفویه نیز در سال ۱۳۹۰ در دانشگاه الزهرا دفاع شده است که رویکردی نمادشناسانه به داستان ضحاک دارد.

این مقاله با توجه به پیشینهٔ آن می‌کوشد تا داستان ضحاک را از جنبه‌های تصویرسازی مورد توجه و بررسی قرار دهد چراکه این تداوم داستانی اولین بار در نگاره‌هایی با تعداد زیاد و پشت سرهم در نگارگری ایران دیده می‌شود.

## ترتیب نگاره‌ها

به طور معمول، انتظار می‌رود کادرهای تصویرسازی شده بر اساس یک روایت از جهت اندازه (طول و عرض) تناسب مشخصی با یکدیگر داشته باشند. تنوع اندازه در جهت پیشبرد هدف‌های نهایی متن تا بدان حد میسر است که به شکل کلی و انسجام یک مجموعه خدشه وارد نیاید. اگر قطع کتاب به شکل عمودی و یا افقی است تصاویر باید هماهنگ با چنین تمهیدی اجرا شوند. در اندازهٔ نگاره‌ها در (روایت ضحاک) تفاوت‌هایی دیده می‌شود. نگارگران برخی صفحات در منابع نامعلوم است و بدین جهت در جدول با عبارت ناشناس مشخص شده‌اند.

با نگاهی به مساحت نگاره‌ها، درمی‌یابیم کمترین مساحت تصاویر از آن فریدون است و بیشترین پرداخت به شخصیت ضحاک ارتباط می‌یابد. تصویرگران بیشترین سطح را به دو تصویر («با اشتباه کندرو، فریدون در قصر ضحاک بر تخت

جدول ۱. نگاره‌های مورد بررسی در این مقاله (مربوط به داستان ضحاک)، مأخذ: نگارنده

| ردیف | نام نگاره | نگارگر |
|---|---|---|
| ۱ | مرگ مرداس‌شاه | سلطان‌محمد |
| ۲ | پیدایش مار بر دوش ضحاک | منسوب به سلطان‌محمد |
| ۳ | ضحاک، دختران جمشید را نزد خود می‌آورد | سلطان‌محمد |
| ۴ | کابوس ضحاک | منسوب به میرمصور |
| ۵ | اخترشناسان سرنوشت ضحاک را به او می‌گویند | ناشناس |
| ۶ | ضحاک گاو برمایه را می‌کُشد | سلطان‌محمد |
| ۷ | کاوه طومار ضحاک را پاره می‌کند | منسوب به قدیمی |
| ۸ | فریدون سفارش گرزی با کلهٔ گاو نر می‌دهد | ناشناس |
| ۹ | فریدون از دجله می‌گذرد | سلطان‌محمد |
| ۱۰ | با اشتباه کندرو، فریدون در قصر ضحاک بر تخت می‌نشیند | سلطان‌محمد با همکاری نگارگر ناشناس |
| ۱۱ | جشن مراسم فریدون و کندرو | ناشناس |
| ۱۲ | فریدون ضحاک را از تخت شاهی به زیر می‌کشد | سلطان‌محمد |
| ۱۳ | مرگ ضحاک | میرسیدعلی |

می‌نشیند» و «کابوس ضحاک») اختصاص داده‌اند که دلیلی است بر تأکید نگارگران بر اهمیت نقاط اوج داستان ضحاک و فریدون.(جدول۱)

**بازتاب داستان ضحاک در دیگر متون تاریخی**

از اتمام سرایش شاهنامه تا ساخته شدن نسخهٔ معروف شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی حدود شش قرن فاصله است. روایت فردوسی ـ به‌تنهایی ـ یا اطلاعاتی که پیش یا پس از سروده شدن شاهنامه در میان مردم رایج بوده است، یا برخی مکتوباتی که وجود داشته و اطلاعاتی که با سنت نگارگری در هم آمیخته و حاصلی چنین داده است، پشتوانه ارجاعات تصویرگران شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی بوده است.

روایت شاهنامه از زبان فردوسی که برای برشمردن مشخصه‌های قهرمان‌های داستانش به صفاتی کلی چون پاکدل، آزاده، پاکیزه، ماهروی، خورشیدروی در مورد افراد مثبت و بیدادگر، ناپاک و دروغ‌گوی برای افراد منفی بسنده می‌کند و این کلمات در ترجمان تجسمی معادل چندانی ندارند نمی‌توانسته است به تنهایی چاره ساز باشد مگر تکیه بر تخیل و میراث فرهنگی انتقال‌یافته از نسلی به نسلی چندان‌که باید ریشهٔ این تصورات پایدار بوده است که برخی بر واقعی بودن این افسانه باور داشته‌اند. نویسندهٔ کتاب قهرمانان بادپا به نقل روایتی از مجمل‌التواریخ پندارهٔ ضحاک را در باور دیگران چنین نشان می‌دهد:

«روایت است که به عهد مأمون قاصدی را بفرستاد با صد و پنجاه سوار و فرمود که به دماوند رود و آن احوال بازداند و به‌درستی خبر دهد از ضحاک، و این قاصد را نام نافع بود. گوید برفتیم نزدیک کوه به دیهی باستادیم و چاره بر شدن همی‌طلبیدیم، بعد از آن پیری صدساله را بیاوردند و ما او را از فرمان امیرالمؤمنین آگاه کردیم و تدبیر خواستیم. پیر گفت به بیورسب رسیدن ممکن نیست ـ یعنی به ضحاک ـ ولیکن درستی آنک هست شما را بنمایم، و با وی بر کوه شدیم نزدیک خارا جایی بفرمود کندن جایگاهی پیدا گشت بر سان دکانی از سنگ خارا تراشیده، و اندر آن صورتی مردی آهنگر ساخته نشسته وکدینی [چوبی که گازران با آن جامه را می‌کوبند] بزرگ اندر دست به بالا داشته و ساعت تا ساعت به جایگاه برهمی‌زد به روز و به شب. پس آن پیر گفت این طلسم است که آفریدون ساخته است بر بیورسب تا چون خواهد که بندها بگشاید زخم این کدین آن را باطل کند، و البته هیچ دست بدان فرا نباید کردن، و باز همچنان هامون کردیم که بود» (کیا، ۱۳۷۵: ٤٤).

رد افسانه را در واقعیت جستجو کردن نشان از ریشه‌های عمیق باور داشتن به ماجرای ضحاک است و شاید حضور فیزیکی کوه دماوند، همواره فرصتی بوده است به نشانهٔ حقیقی از این افسانه چنان‌که نقل محمد ابن محمود همدانی در عجایب‌نامه که در فصل عجایب کوه‌ها به کوه دماوند اشاره دارد و ناقل همین حادثه است (داستان ضحاک و فریدون) با مختصر تفاوتی و عجیب آنکه برای فریدون که او را قاتل ضحاک می‌داند هیبتی عظیم ترسیم می‌کند: «دماوند کوهی است شاهق، به حدود ری. برف از سر وی خالی نبود. و بر آن کوه هیچ نروید و حیوان بر آن قرار نگیرد، به حکم آنکه نه آب بود بر آن نه گیاه. از صد فرسنگ، سر وی ببینند. از زیر وی، آبی روان می‌شود. همیشه آنجا باد آید. گویند ضحاک ملکی ظالم بود، پیوسته گوشت آدمی به خورد ماران می‌داد که از دوش وی برآمده بود. آفریدگار آفریدون را بر وی مسلط کرد. وی را بگرفت و به سلسله در کوهی بست به در اصفهان. ضحاک این کوه به سحر بکشید و ببرد. آفریدون از پس وی بیامد، وی را به کوه دباوند بگرفت و در چاهی آنجا محبوس کرد و آن چاه را به ارمائیل سپرد و بفرمود تا هر روز دماغ دو آدمی وی را می‌دادند. روزگاری برآمد. ارمائیل پشیمان شد. هر روز، دماغ دو گوسفند وی را می‌داد و اسیران را آزاد کرد. و شخصی را طلب کرد که طعام در معدهٔ ضحاک بداشت به طلسم. چون سی سال برآمد، خلقی از اسیران آزاد گشتند. آفریدون بپسندید. ارمائیل را خلعت و تاج داد و آن ناحیه به اقطاع به وی داد و وی را لقب داد «مصمغان». و هنوز از آل مصمغان قومی هستند. و آن روز که ضحاک را مسجون کرد، نیمهٔ ماه مهر بود، آن را مهرگان خواندند. گویند بالای آفریدون، قاتل ضحاک، نه نیزه بود. این قصه بس نادر است و در کتب‌های بسیار مسطور دیدم» (طبری، ۱۳۷۲: ۳۷).

عجایب‌نامه در نیمهٔ دوم قرن ششم نوشته شده است اما در ترجمهٔ تفسیر طبری (قصه‌ها) مربوط به قرن چهارم هجری که بسیار نزدیک به زمان سرایش شاهنامه است همین واقعه با محوریت کاوه آن هم در اصفهان نقل می‌شود بی‌آنکه کاوه آهنگر باشد و از دستهٔ پیشروان ناراضی و معترض که فردوسی آنان را (در داستان جمشید) چنین می‌خواند:

کجا کارشان همگنان پیشه بود
روان‌شان همیشه پر اندیشه بود

«اندر اصفهان، مردی بود نام وی کاوه بود و مردی دهقان بود و دو پسر داشت ـ دو ورنای پاکیزه ـ و ایشان را عظیم دوست داشتی. و این دو پسر، بی‌آگاهی وی، ببردند و بکشتند و این کاوه، چون از کشتن پسران آگاه شد، فریاد برآورد و اندر میان شهر اصفاهان می‌دوید و فریاد می‌کرد و می‌گفت «ای مردمان، شما با من یار باشید و همه با من گرد آیید تا من شما را از جور این ضحاک برهانم» (طبری، ۱۳۷۲: ۳۹).در این مجال همین چند نمونه کافی است تا تصورات پیرامون این حادثه که از پس تکرار به واقعیتی یقین یافته بدل شده است آشکار شود، هرچند در بین انگاره‌هایی که در متن‌های مختلف یافت می‌شود ـ بر خلاف شاهنامه که همهٔ قهرمانانش در هیئتی انسانی ظاهر می‌شوند گاه با خوی عظیم جانوری همچون ضحاک ـ صورت آن‌ها همچون سیرتشان مدهش و کریه است.

**بررسی شخصیت‌ها و نکات مهم داستان ضحاک از نگاه تصویرگری**

کلیت داستان ضحاک و فریدون حماسی و پهلوانی است و ماجرا در فضایی اسطوره‌ای شکل می‌گیرد. در دو طرف ماجرا نیروهای ایزدی و اهریمنی درگیرند و عنصر مهم روایت کین‌خواهی است. ضحاک سوی شر ایستاده و فریدون در جهت خیر و بیشتر حامل نقشی هستند که به آنها سپرده شده است.

فریدون، به انتقام خون پدر و دایه اش، با هواداری کاوه آهنگر به سوی نبرد با ضحاک پیش می‌رود. ضحاک که در سوی دیگر ایستاده و هم پیمان و مشاوری چون ابلیس دارد و یاری دهندگانی از جنس دیوان و جادوگران. او که زیاده خواه و دروغگو و ریاکار است، یاری گر کسانی است که پلید و بزه کارند و درحقیقت موجوداتی غیر انسانی هستند (که در گوشه و کنار نگاره‌ها شاهد چنین موجوداتی هستیم).

او ابتدا، برای رسیدن به تخت شاهی، پدرش را کشته است و با تشویق ابلیس پای در راهی نهاده که او برایش اندیشیده است. سرنوشتی محتوم که با کشتن هر روزهٔ آدمیان همراه است. او به واسطهٔ غذا رسانی به مارانی که بر اثر بوسهٔ ابلیس بر کتف هایش روئیده اند، آدمیان را می‌کشد تا از مغز سر آنها خورش بسازد.

او پس از چند قرن پادشاهی با دیدن کابوسی (از اسیر کنندهٔ خود، فریدون) روزگارش آشفته می‌شود و تا پایان کار مترصّد فرصتی است که فریدون را از میان بردارد. در این راه دایه اش را کُشته و مرغزارمحل رشد او را با خاک یکسان می‌کند اما فریدون را نمی‌یابد. فریدون اما از پشتیبانی سروش ایزدی برخوردار است و به هنگام رایزنی از راهنمائی او سود می‌برد و در این راه کاوه آهنگر و مردمانی جان بر کف نیز به یاری او می‌شتابند. در پایان فریدون، ضحاک را دستگیر کرده و در کوه دماوند به بند می‌کشد.

**افراد مؤثر در داستان ضحاک و فریدون**

فریدون و ضحاک اصلی ترین شخصیت‌های داستان (به روایت فردوسی) هستند.

**۱. ضحاک** [۱]

از سوی ضحاک تنها نام پدرش، مرداس[۲] را می‌دانیم و از نام مادر وی بی اطلاع هستیم، هر چند «در تاریخ اساطیری ایران از دیو زنی سخن می‌رود به نام اودگ که می‌گویند او ضحاک را بوجود آورده است.» (آموزگار، ۱۳۹۱: ۳۷)

فردوسی به گونه‌ای در تبار ضحاک تردید دارد (او را به واسطهٔ عمل پدر کشی از تخمهٔ پدر نمی‌داند)

که فرزند بَد گر بُود نرّه شیر
به‌خون پدر هم نباشد دلیر
اگر در نهانی سخن دیگر است
پژوهیده را راز با مادر است

فردوسی از ابلیس به‌عنوان هم‌پیمان و همراه ضحاک نام می‌برد و مؤثر در تصمیم‌گیری‌هایش سپس کندرو، وکیل ضحاک.

**۲. فریدون** [۳]

«از سوی فریدون، نام پدر وی آبتین است و نام مادرش فرانک و گاو ناموری به نام بَرمایه یا پُرمایه، دایهٔ اوست که فریدون را در بیشه‌ای پروراند و فریدون از شیر او تغذیه نمود و سروش ایزدی که راهنمای اوست در ترغیب اعمال خیر و یا بازداشتن او از اعمال ناسنجیده است» (همان:۵۸).

**۳. سایر شخصیت‌های فرعی**

- کاوهٔ آهنگر که در مقام ضدیت با ضحاک، عَلَم مخالفت برداشته در کنار فریدون می‌ایستد.
- دو دختر جمشید که در نهایت به سمت نیکی روی کرده به حمایت از فریدون بر می‌خیزند این دو بیشتر به حکم آنکه در چه جایگاهی ایستاده‌اند در خانهٔ ضحاک و یا در ایوان فریدون، در همان محدوده عمل می‌کنند.
- دو خوالیگر (طبّاخ) که سعی دارند به مطبخ ضحاک راه یافته با تمهیدی به نجات جان آدمیان اقدام کنند.

فردوسی در معرفی قهرمانان روایت مدنظر چندان به جزئیات نمی‌پردازد و عمدتاً با صفت‌هایی ساده، جایگاه آنان را مشخص می‌کند، اینکه در کدام طرف منازعه ایستاده و از چه دفاع می‌کنند. اما بنا به تعریف رایج از مرحلهٔ تیپ‌سازی [۴] فراتر نمی‌رود، و به شخصیت‌ها نمی‌پردازد. برای فردوسی بازنمایی حادثه‌ای که به وقوع می‌پیوندد مهم است و به افراد و شخصیت‌ها به اشاراتی کوتاه بسنده می‌کند، چنان‌که در بارهٔ شخصیت‌های اصلی روایت نیز به همین شیوه عمل می‌کند.

**نشانه‌های زمان در داستان ضحاک**

بازشناسی عصر و دورهٔ وقوع داستان ضحاک (به نقل از شاهنامه) چندان آسان نیست، پادشاهی ضحاک پس از تباهی روزگار جمشید آغاز می‌شود و سالشمار شاهنامهٔ چنین است:

پادشاهی کیومرث اول ملوک عجم سی سال بود. پادشاهی هوشنگ چهل سال بود و پادشاهی طهمورث دیو بند، سی سال و پادشاهی جمشید هفتصد سال بود. با برشمردن این پادشاهی‌ها به جمع هشتصدساله‌ای می‌رسیم که آغاز داستان مورد نظرماست. اما اینکه ناظر به کدام قسمت از تاریخ بوده یا در این عصر و زمانه شیوهٔ معشیت و شرایط زندگانی چگونه است کاملاً واضح نیست.

دوران پادشاهی جمشید، به‌واسطهٔ کبر و غروری که بر

۱. ضحاک (اژی دهاک): اژی به معنی اژدها یا مار بزرگ. اژی‌دهاک در متن‌های دینی ایران، از دیوان و فرزندان اهریمن است که سه سر، شش چشم و سه پوزه دارد (آموزگار، ۱۳۹۱: ۵۶).

۲. امیری نیک‌سرشت و دادگر که ضحاک با فریبکاری اهریمن او را از میان برمی‌دارد و بر تخت شاهی می‌نشیند(همان:۵۶).

۳. فریدون در اوستا قهرمانی است با شخصیتی نیمه‌خدایی و لقب او اژدها کُش است و در ادبیات ایران با نوعی جادوگری و پزشکی نیز ارتباط دارد و همیشه مقبولیتی عام داشته‌است(همان:۵۸).

٤. تیپ دارای خصوصیات مشترک میان یک گروه، دسته، صنف، نژاد و غیره است و شخصیت یک فرد، علاوه بر خصوصیات مشترک با دیگر اعضای گروهش، خصوصیت‌های ویژه‌ای دارد که او را از دیگران متمایز می‌سازد.

او چیره می‌شود، به پایان می‌رسد. در حقیقت فره ایزدی از او دور می‌شود. تا آنکه ضحاک بر او چیره شده و تخت و فرمانروایی را از آنِ خود ساخته و آنچه را که به جمشید تعلق دارد خود صاحَب می‌شود. پس از جمشید و حکومت هفتصدساله‌اش ضحاک هزار سال حکومت می‌کند و در پایان عمر به‌دست فریدون اسیر و به بند کشیده می‌شود.

در شاهنامه اشاره به زمان ملموس (سال و ماه و روز) که بتوان در ساختن تصاویر از آن بهره گرفت اندک است. ضحاک در چهل سال باقی عمر به‌دست فریدون اسیر می‌شود. فریدون در این زمان سن بعد از شانزده‌سالگی را می‌گذراند.

چو بگذشت از آفریدون دو هشت
از البرزکوه اندرآمد به دشت

فریدون برای نبرد با ضحاک در خردادروز اقدام می‌کند:

فریدون به خورشید بر برد سر
کمر تنگ بسته به کین پدر
برون شادی به خرداد روز
به نیک‌اختر و فال گیتی‌فروز

اشارهٔ فردوسی به نیکویی و پسندیده بودن زمان تصمیم‌گیری فریدون است و نه وضع دگرگونی طبیعت، زیرا براساس اعتقادات زرتشتی «روز ششم هر ماه شمسی، به خرداد فرشتهٔ موکل بر تربیت خلق و اشجار و ازالهٔ پلیدی تعلق دارد و به نام اوخرداد نامیده می‌شود. در این روز، ازدواج و سفر و کسب معشیت را نیکو و مناسب می‌دانسته‌اند» (یاحقی،۱۳۷۵: ۱۷۸). «زرتشت در خردادروز از ماه فروردین زاده و در چنین روزی به پیامبری برگزیده شد... و رستاخیز در همین روز برپا خواهد شد» (دوستخواه، ۱۳۷٤: ۹۷۳).

تنها موردی که متن به زمان مشخصی اشاره دارد شبی است که به هنگام خواب، رویای ناخوش‌آیندی بر ضمیر ضحاک آشکار می‌شود و او را از سرنوشتی که در انتظارش است آگاه می‌سازد.

**نشانه‌های مکان در داستان برای ساختن فضای ملموس و باورپذیر**

چشم داشتن به جغرافیای مشخصی که حوادث داستان در آن می‌گذرد برای تصویرگر از ضروریات است. در روایت فردوسی با دو نوع اشاره در این مورد روبه‌رو هستیم. مکان‌هایی که نامی آشنا دارند هرچند نتوان آن را بر روی نقشه علامت‌گذاری کرد و مکان‌هایی که بیشتر تمهیدی و شاعرانه به نظر می‌آیند. به‌طور کلی مجموعهٔ حوادث در مساحتی بین سر زمین تازیان رخ می‌دهد. ضحاک فرزند امیری است مرداس نام که از اهالی عربستان است.

یکی مرد بود اندر آن روزگار
ز دشت سواران نیزه گذار

«دشت سواران نیزه‌گذار» را عربستان دانسته‌اند و ضحاک تازی مردی است که پس از جمشید «شاه ایرانیان» به تخت می‌نشیند.

یکایک از ایران برآمد سپاه
سوی تازیان برگرفتند راه
سواران ایران همه شاه‌جوی
نهادند یکسر به ضحاک روی

کوه دماوند: ضحاک در خواب خود را به دست فریدون و در کوه دماوند گرفتار می‌بیند.

همی‌تاختی تا دماوند کوه
کشان و دمان از پس اندر گروه

**کوه البرز**: مادر فریدون آگاه است که ضحاک به‌واسطهٔ خوابی که دیده است در پی فرزند اوست. ابتدا او را به مرغزاری برده به دست نگهبان آنجا می‌سپارد تا به کمک (گاو برمایه) دایه‌اش پرورده شود؛ سپس از بیم گرفتار شدن فریدون او را به جای دیگری منتقل می‌کند.

ببرم پی از خاک جادوستان
شوم با پسر سوی هندوستان
شوم ناپدید از میان گروه
مر این را برم تا به البرز کوه

تا آنکه فریدون به سن شانزده سالگی می‌رسد...

چو بگذشت بر آفریدون دو هشت
از البرزکوه اندر آمد به دشت

اروندرود و بیت‌المقدس

فریدون برای دستیابی به ضحاک و گرفتن انتقام باید از رود اروند گذشته خود را به بیت‌المقدس برساند. «ضحاک پس از کشتن جمشید بر تخت پادشاهی می‌نشیند و پایتخت خود را بیت‌المقدس قرار می‌دهد» (مهین‌فر، ۱۳۸۳: ٤٤).

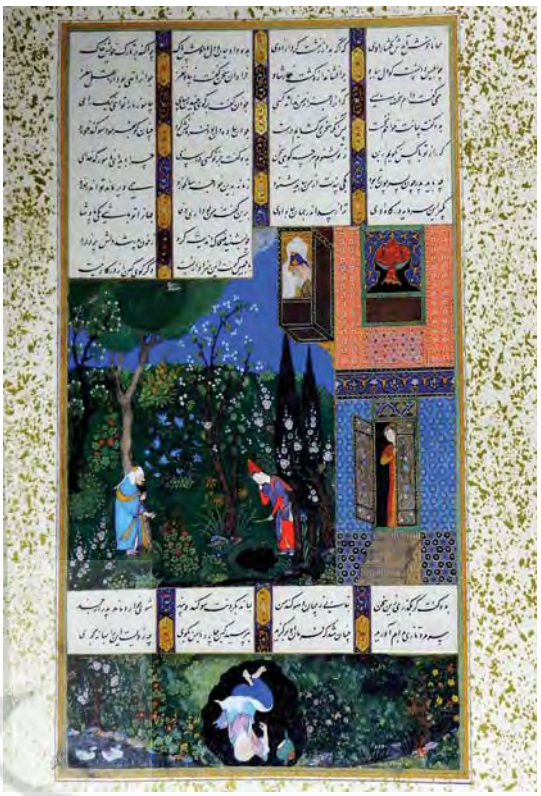
به اروندرود اندرآورد روی
چنان‌چون بود مرد دیهیم جوی
اگر پهلوانی ندانی زبان
به تازی تو اروند را دجله خوان
دگر منزل آن پادشاه آزاد مرد
لب دجله و شهر بغداد کرد

فریدون با یارانش از رود می‌گذرند و...

به خشکی رسیدند سر کینه‌جوی
به بیت‌المقدس نهادند روی
چو بر پهلوانی زبان راندند
همی گنگ دژ هوختش خواندند
به تازی کنون خانهٔ پاک خوان
برآورده ایوان ضحاک دان

فریدون با ضحاک نبرد می‌کند و او را اسیر کرده به کوه دماوند برده در آنجا او را به بند می‌کشد.

با پذیرش زمان اسطوره‌ای حاکم بر داستان، باید به جغرافیای اسطوره‌ای نیز تن در داد و پذیرفت که نام‌های



تصویر ۱الف. (سمت راست) مرگ مرداس‌شاه، ماخذ: (Metropolitan Museum of Art, 2011)

تصویر ۱ب. دیاگرام توصیفی از نگاره مرگ مرداس‌شاه، مأخذ: نگارنده.

برده‌شده تمثیلی هستند و برای به تصویر درآوردن چندان مجال مشخصی را پیش روی مصور نمی‌گذارند.

**رنگ در داستان ضحاک**

در ابیات متعلق به این روایت جز در مواردی که قصد تشبیهی شاعرانه در میان است به رنگ مشخص و معناداری اشاره نمی‌شود که تصویرگر خود را ملزم به رعایت آن بداند و در پیشبرد کارش مؤثر باشد.

جهان از شب تیره چون پر زاغ
هم آنگه سر از کوه بر زد چراغ
تو گفتی که بر گنبد لاجورد
بگسترد خورشید یاقوت زرد

و یا

برون آورید از شبستان او
بتان سیه‌چشم خورشیدرو

که نام رنگ‌ها بیشتر به حالت استعاره نقل شده جز در مورد

**آراستن درفش کاویانی توسط فریدون**

بیاراست آن را به دیبای روم
ز گوهر بر و پیکر از زر بوم
فروهشت از و سرخ و زرد و بنفش
همی‌خواندش کاویانی درفش

البته می‌توان پنداشت که شاید رنگ بنفش به خاطر هم‌قافیه بودن با درفش در انتهای بیت آمده است، اما در ابیات بعدی اشاره‌ای است به کسانی که به هنگام بر تخت نشستن برآن چیزی افزوده‌اند.

بر آن بی‌بها چرم آهنگران
برآویختی نو به نو گوهران

تنها اشاره‌ای که به رنگ، آن هم به‌حکم تطبیق با طبیعت، شده است سیاهی ماران کتف ضحاک است که حس نوعی ترس و بیم را به خواننده منتقل می‌کند.

دو مار سیه از دو کتفش برست
غمی گشت و از هر سویی چاره جست

**بررسی نگاره‌های مربوط به داستان ضحاک**

اشاره به سیر اتفاقات در تصاویر و توجه به همراهی متن با تصویر از نکات اصلی کنجکاوی در نگاره‌ها است که با همراهی نوشته و با نگاه به تصاویر می‌توان اندیشهٔ اصلی و بنیادی متن را دریافت کرد. هرچند با داستانی نام‌آشنا روبه‌رو هستیم که کلیت آن برای مخاطب بیگانه نیست. دیگر اینکه تصاویری مرتبط که هرکدام عهده‌دار نمایش بخشی از متن هستند و به سبب روایت یک موضوع، توالی مشخصی را دنبال می‌کنند و لاجرم مشترکاتی دارند و نیز به‌دست چندین هنرمند متفاوت کار شده‌اند.

تصویر ۲. پیدایش مار بر دوش ضحاک، مأخذ: (Metropolitan Museum of Art, 2011)

تصویر ۳. ضحاکْ دختران جمشید را نزد خود می‌آورد، مأخذ: همان

**تصویر اول: مرگ مرداس‌شاه.**

قاب تصویر، که به‌واسطهٔ ستونی افقی (نوشته) به دو قسمت بزرگ و کوچک تقسیم شده است و ستون نوشته‌های بالا محدودهٔ یک‌سوم محور طلایی کادر را اشغال کرده و استفادهٔ هوشمندانهٔ هنرمند از این دو قسمت جدا از هم چنان سامان یافته است که دو تصویر،واقعه‌ای همزمان را تداعی می‌کند.

در بخش کوچک‌تر که با شفاف‌بینی ته چاه مرئی شده است شاهد سرنگونی مرداس‌شاه هستیم که در حالتی جنینی به شکلی واژگون قرار گرفته و دستارش به گوشه‌ای پرت شده است و در قسمت بزرگ‌تر جوانی نگران (ضحاک) بر سر چاه حفر شده در میان درختان ایستاده است و به دهانهٔ چاه می‌نگرد. آنسوتر مردی (ابلیس) تکیه داده بر درخت با انتهای ریش خود بازی می‌کند و زیر چشمی جوان را می‌پاید. شکل قرار گرفتن این سه تن به گونه‌ای است که با کمی تسامح مثلث قائم‌الزاویه را به یاد می‌آورد که وارونه (بر راس خود) قرار گرفته باشد نوک مثلث مرداس قرار گرفته و سوی دیگر وتر ابلیس ایستاده و در گوشهٔ سوم ضحاک. دو زن از قصر از دور واقعه را می‌نگرند. دو درخت سرو در این نگاره وجود دارند که جزو عناصر مشترک در این مجموعه نگاره‌ها هستند که بعضاً در نگاره‌های دیگر نیز تکرار شده‌اند. در این نگاره ابلیس را در هیئتی جسمانی چون آدمیان می‌بینیم شخصیت مرموزی که در مزوّرانه‌ترین حالت خود رسم شده است. از اتفاقات نادری که در کمتر نگاره‌ای شاهد آن هستیم، توجه و دقت در بیان شکل روان‌شناختی قهرمان‌های یک روایت است.

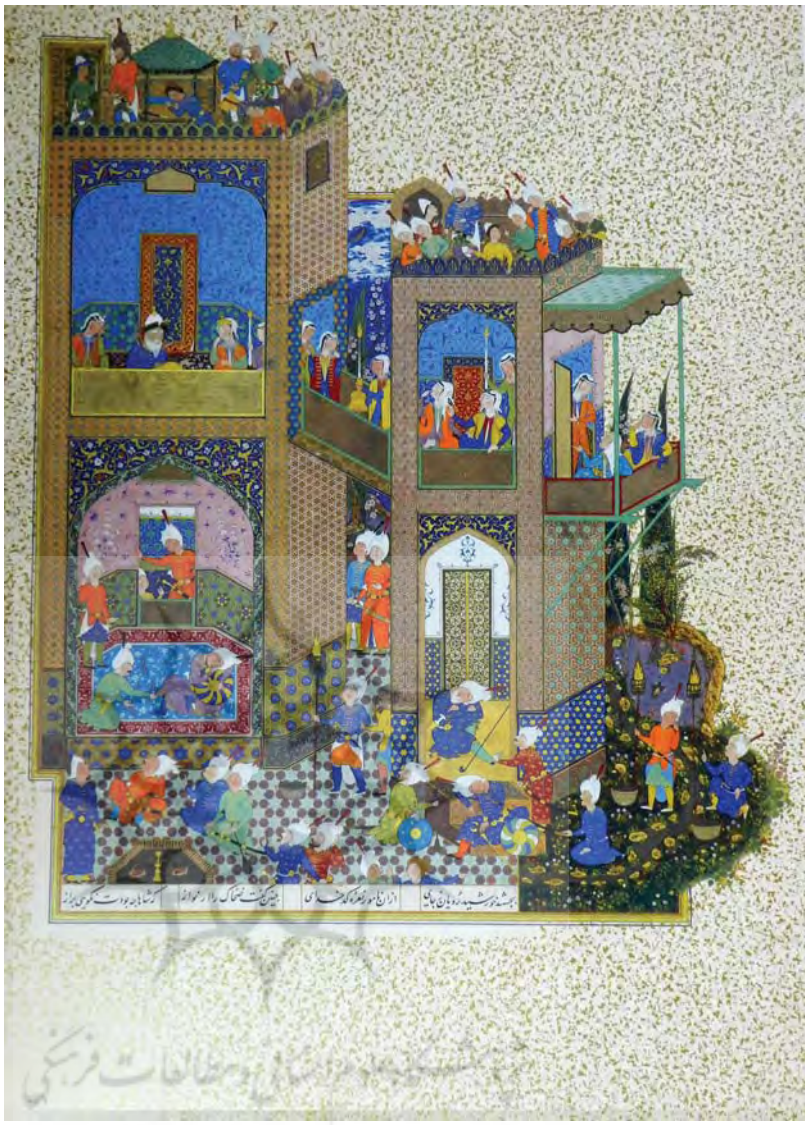
نگارگر اما ضحاک را در اولین تصویر جوانی خام و بی‌تجربه به مخاطب می‌شناساند که آلت دست ابلیس است و از خود تدبیری ندارد که به واقع نیز چنین است و ابیات حواشی تصویر نیز شرح گفتگوی ابلیس با ضحاک است برای به یاد آوردن عهد و پیمانی که با هم بسته‌اند و تهییج ضحاک (برای کشتن پدر) که در نهایت ابلیس خود چاره‌جویی کار را برعهده خواهد گرفت. اتفاقی که در این تصویر شاهد آن هستیم در ابیات دیگری به آن اشاره می‌شود که در این صفحه آورده نشده است.

**تصویر دوم: پیدایش مار بر دوش ضحاک.**

خورشگر بدو گفت کای پادشا

همیشه بزی شاد و فرمان روا

شروع ابیات یازده‌گانهٔ نگاره با این بیت آغاز می‌شود و سپس در ادامه اشاره‌ای دارد به روییدن مار از دو کتف ضحاک (جای لب‌های ابلیس بر شانه‌های او) و نشان از



تصویر ٤. کابوس ضحاک، مأخذ: همان

پرتال جامع علوم انسانی

سرنوشت شومی که از آن پس با آن روبه‌روست.

در تصویر اول نگارگر توجهش به بیرون عمارت است و در این تصویر نمای بیرونی و فضای درونی توامان در پیش چشم است که با رسم ستون باریکی از یکدیگر جدا می‌شوند و به کمک پنجرهٔ گشوده در پشت سر ضحاک به هم پیوند می‌یابند. اما رخداد اصلی در فضای داخلی کاخ است. نوشته‌ها در چهار ستون عمودی جای گرفته‌اند و تقسیمات تصویر متأثر از این اندازه‌هاست. ضحاک در سمت چپ در ستون دوم کمی پایین‌تر از خط افقی میانی کادر نشسته است در جمع (یازده نفر) افراد درون جایگاه ضحاک نگرانی موج می‌زند. ضحاک در مقام شاهی است و در پس‌زمینهٔ بالای سرش تصویر دو فرشته است با ظرف‌هایی از خوردنی و نوشیدنی در حال پرواز که با دستان خالی افراد نشسته در جایگاه تضاد و تناقض آشکاری دارد. از ابلیس جز نشانه‌هایی که بر دوش ضحاک سنگینی می‌کند اثری نیست. قرار گرفتن پیکرهٔ ضحاک در مرکز نگاره به اهمیت وی و هماهنگی بیشتر عنوانِ نگاره با خودِ نگاره کمک می‌کند.

چهرهٔ ضحاک که نسبت به تصویر اول او دو تغییر اساسی یافته است رستن محاسن بر صورت و روییدن مار بر شانه‌هایش که او را از تصویر یک شخص جدا کرده و به صورت شمایل درآورده است، شمایلی که با نگاهی گذرا به‌سادگی می‌توان او را در فضای شلوغ نگاره بازشناخت. رنگ مارها با توجه به اشعار (ماران سیاه) کهربایی است و

ضحاک جامه‌ای شاهانه به رنگ آبی تیره در بر دارد.

از مجموعهٔ آدم‌ها در این تصویر، سه تن در فضای بیرون به کار خود مشغول‌اند، دو تن در حال گفتگو و سومی در جستجوی چیزی که برای بیننده چندان آشکار نیست.

**تصویر سوم: ضحاک دختران جمشید را نزد خود می‌آورد.**

از جنگ بین جمشید و ضحاک، دو خواهر جمشید، که تاج تمام زنان و در نیکی و پاکدامنی شهرهٔ خاص و عام بودند، به اسارت ضحاک درآمدند. این دو خواهر که نامهایشان شهرناز و ارنواز بود را به ایوان ضحاک بردند و به او تسلیم کردند. ضحاک نیز با نیروی سحر و جادو آنها را بدخو و زشت‌کردار بار آورد.

نهان گشت آیین فرزانگان
پرآکنده شد کام دیوانگان

تصویر همانند صحنهٔ قبل بر نمایش بیرون و درون (به‌طور همزمان) استوار است اما فضای اصلی فضای درون کاخ است. تفاوت‌هایی در آرایش صحنه دیده می‌شود. ضحاک که اینک زمانی بر او گذشته است فربه‌تر شده و شنلی به دوش دارد و درست در مرکز کادر بر تخت نشسته است. به معماری بنا گنبد و گلدسته‌ای اضافه شده است و نکتهٔ جالب آن است که تصویرگر با نوشته‌ای بر پیشانی بنا ردی از خود بر جای گذاشته است

زلف ترا رقیب به گردن گرفته بود
ضحاک را به زحمت ماران گذاشتیم

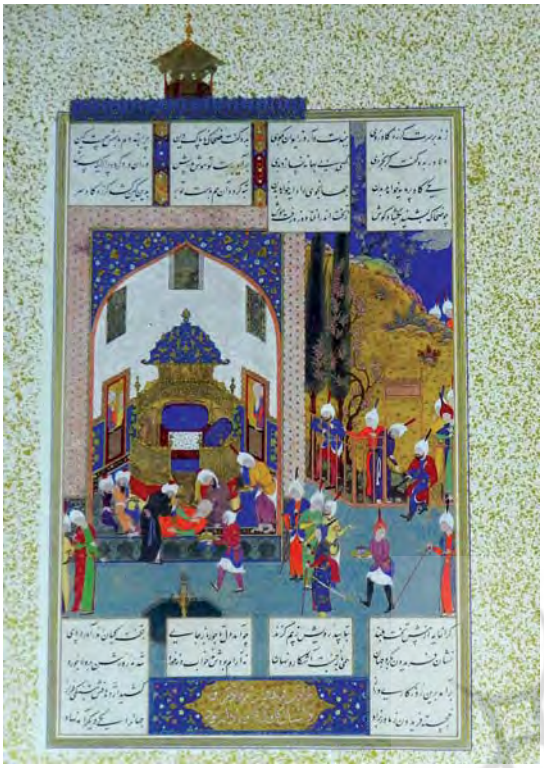
و در دو طرف این بیت اسماء الهی نوشته شده است و مجاور آن پنجره‌ای است گشوده، که زنی از آن سر برآورده به بیرون نگاه می‌کند و بر بالای سرش پرنده‌ای به سوی پرندهٔ نشسته بر درخت در پرواز است.

در جمع سی‌نفرهٔ حاضر در تصویر چند حادثه به طور همزمان در حال وقوع است تا بتواند هماهنگ با متن به تمام موقعیت‌های مورد نظر اشاره داشته باشد: سپردن دختران جمشید به ضحاک و آوردن جوانان بیگناه برای ساختن خورش از مغز سرشان برای مارهای روییده بر کتف ضحاک و تأکید بر فضای نگرانی و اضطراب افراد درون خانه. نام اثر می‌تواند اشارهٔ معناداری باشد به شکل قرار گرفتن مارها (تهدیدآمیزتر نسبت به تصویر دوم) که دهانشان به طرف صورت ضحاک متمایل شده است.

نکتهٔ کوچک و قابل تأملْ مرد تنومندی است با هیبتی خاص که در گوشهٔ راست تصویر به جوانان دست بسته خیره شده است که در تصویر قبل در همین موقعیت تصویری به صورت نشسته با چهره‌ای اخم‌کرده به بیرون از کادر خیره مانده است.

**تصویر چهارم: کابوس ضحاک**

بجستند خورشیدرویان ز جای
از آن نامور نعرهٔ کدخدای

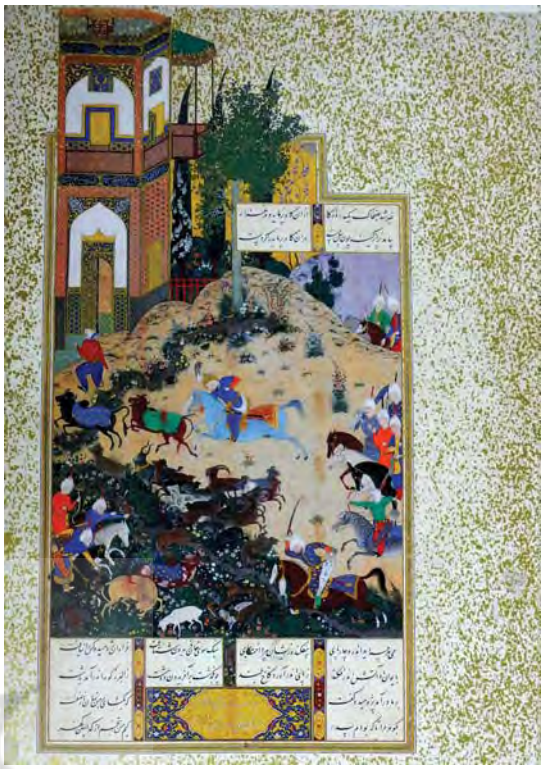


تصویر ۵. ضحاک از سرنوشت خود آگاه می‌شود، مأخذ: همان.

کابوس ضحاک نقطهٔ عطف روایت فردوسی است. شبی که ضحاک در خواب فریدون را می‌بیند و سرانجام خود را که به دست او به بند کشیده خواهد شد. حادثه در شب اتفاق می‌افتد. بنا به سنت نگارگری در رنگ‌ها تغییر چندانی را شاهد نخواهیم بود، جز آنکه از رنگ‌های خاموش استفادهٔ بیشتری شده است. سبزه‌ها تیره‌تر دیده می‌شوند و ماه در پس‌زمینهٔ میانی دو بنا که راهروی عبوری به‌هم پیوند خورده‌اند دیده می‌شود نمایش زمان ـ شب ـ به‌واسطهٔ چند مشعلی که به دست نگهبانان است شکل می‌گیرد. این استفادهٔ هوشمندانه از عنصر بصری مشعل به خوبی رخداد نگاره را در شب نشان می‌دهد بدون اینکه نگارگر بر عناصر رایج نمایش شب مثل ماه، ستارگان و آبی تیره‌رنگ آسمان تأکید کند، گرچه از عنصر ماه استفاده شده است.

معماری بنا شکل مشخص‌تر و ویژه‌ای یافته است. طبقهٔ محل سکونت زنان به‌خوبی مشخص است و خلوتگاه ضحاک در کناری‌ترین بخش (گوشهٔ چپ نزدیک به بالای تصویر) قرار دارد که با رنگ آبی به حالتی نیمه‌تاریک درآمده است و ضحاک در میان دختران جمشید نشسته است.

تمهید به‌کاررفته در معماری با تعبیهٔ دیواره‌ها، جهت پوشیده داشتن اندرون و زاویهٔ دید ناظر از پایین به بالا، سبب شده است که بستر ضحاک و بخشی از اندام او و ندیمانش پوشیده بماند. یا این راه بستن به خلوت آنها از



تصویر ۵. ضحاک از سرنوشت خود آگاه می‌شود، مأخذ: همان.

سوی نگارگر تعمدی است در نکاویدن رازی که ضحاک بی‌آنکه رسم معهود را به جا آورد دختران جمشید را به خلوت خود آورده است. چنان‌که فردوسی خود اشاره‌ای دارد:

کجا نامور دختر خوبروی
بپرده درون پاک بی‌گفتگوی
پرستنده کردیش بر پیش خویش
نه رسم کِیی بُد، نه آیین، نه کیش

ضحاک با محاسن و ابروانی سپید، نیم‌خیز در بستر، مات و گنگ دستش را به حالت پرسش دراز کرده است. شاید سؤالی که در برابر معبران خواب (موبدان) از آنها می‌پرسد پیش روی اوست:

چرا بنددم چیست با منش کین؟

در تصویر ملازمان زیادی در گردش‌اند. نیمی بر بام و نیمی در طبقات پایینی قصر. همه آشفته‌اند و در حرکت و آن چند نفر هم که در جای خود به خواب رفته‌اند، به بیداری دعوت می‌شوند. از خوردنی و نوشیدنی اثری نیست و به جای آن سپر و شمشیر و گرز و کمان است. همراهان ضحاک در این اثر ۵۳ نفرند. محل قرار گرفتن ضحاک از وسط تصویر قبل به گوشهٔ بالا انتقال یافته و خطوط مایلی که پرسپکتیو را القا می‌کنند زیادتر شده است تا برای ایجاد فضای پُرتحرک، پویا و دارای اضطراب مناسب‌تر باشد. دو درخت سرو در این نگاره در پشت بنا قابل دیدن هستند.

**تصویر پنجم: اخترشناسان سرنوشت ضحاک را به او می‌گویند.**

ابیات سیزده‌گانه در بالا و پایین کادر نوشته شده و فضای مربع بین آنها به‌کمک تصویرگر به یکی از گویاترین تصاویر (بدون پرداختن به حواشی) تبدیل شده است. ضحاک با شنیدن تعبیر رویای هولناکی که در آن از سرانجام شوم خویش آگاه می‌شود، از هوش رفته و از تخت به زیر افتاده است.

چو ضحاک بشنید بگشاد گوش
ز تخت اندر افتاد و زو رفت هوش

پیکر ضحاک در سمت چپ کادر در امتداد خط (فرضی) عمودی قرار دارد که نوک گنبد بالای کادر را به نوک نوارهٔ پایین کادر وصل می‌کند. در این میان نقاط دیگری این اتصال را کامل می‌کنند که با توجه به خط افقی لبهٔ جلویی جایگاهْ صلیبی فرضی می‌سازند که ضحاک در محل تلاقی این دو خط قرار می‌گیرد. آرایش صحنه و توجه افراد حرکت و فرم قرارگیری آنها به‌تمامی معطوف به بهتر دیده شدن این نقطه است. درخت پیچان طرف راست نمایشگر حس و حال درون تصویر است و نیز دو درخت سروی که در امتداد ستون جایگاه قرار دارند (در تصاویر ۱، ۴ و ۵، ۶، ۷ و ۱۰ شاهد این دو سرو هستیم که در تصویر بعدی به‌طور بسیار مشخص تری ـ از جهت رنگ ـ بالای سر ضحاک دیده می‌شوند.

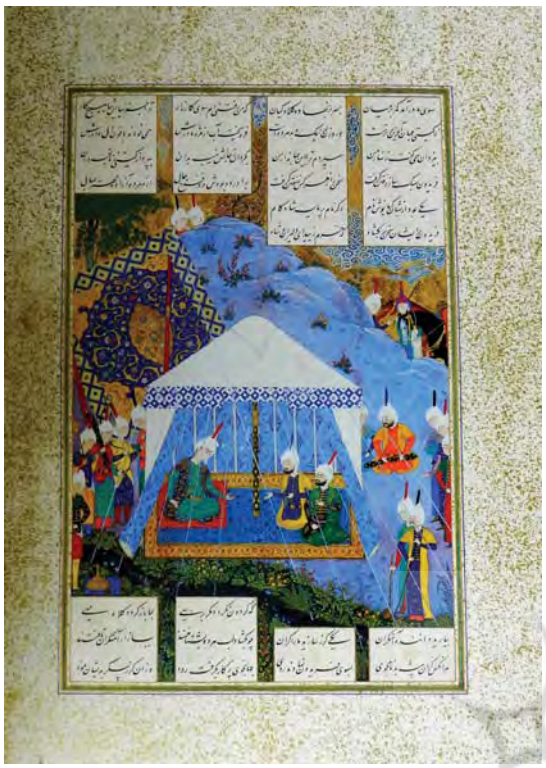
از نکات مهم این تصویر حضور نگهبانی مستقر در کنار در است که مانع ورود افرادی است که با کنجکاوی از فراز نرده‌های مجاور شاهد ماجرا هستند و از جمع ۲۲نفرهٔ درون تصویر دو تن با فاصله‌ای بعید از دیگران درحالی‌که یکی از آنها که فقط صورت و دستارش پیداست با دست واقعه را برای دیگری که فقط بخشی از دستارش نمایان است شرح می‌دهد. این اتفاق بیننده را در وضعیت عجیبی قرار می‌دهد. ترس مبهمی از دانستن و شاهد اتفاقی بودن که ناخواسته رازی را برملا کرده است. بیننده نه همراه جمع بلکه در کنار دو نفری قرار می‌گیرد که مخفیانه چشم به قضایا دارند.

**تصویر ششم: ضحاک گاو برمایه را می‌کُشد.**

ضحاک در جستجوی گاو برمایه و فریدون است. خبر گاو برمایه به ضحاک می‌رسد. در این هنگام که ضحاک از محل گاو برمایه و فریدون آگاه می‌گردد و در صدد کشتن آنها برمی‌آید، ضحاک به مرغزاری می‌رسد که گاو برمایه در آنجا بوده است. وی همه چارپایان آن مرغزار و ازجمله گاو برمایه را می‌کشد و آنجا را به آتش می‌کشد:

خبر شد به ضحاک بدروزگار
ازآن بیشه و گاو و آن مرغزار
بیامد پر از کینه چون پیل مست
مرآن گاو برمایه را کرد پست

تصویر ۷. کاوه طومار ضحاک را پاره می‌کند، مأخذ: همان



تصویر ۸. فریدون سفارش گرزی با کلهٔ گاو نر می‌دهد، مأخذ: همان

از ویژگی‌های بارز بصری این نگاره که به نمایش فضای خشونت‌آمیز حمله، هجوم و کشتار حیوانات کمک می‌کند تقسیم‌بندی زمین با خطوط اُریب و ایجاد ترکیب قطری است. دو درخت سرو در نگاره‌های پیشین تبدیل به سه درخت سرو در پشت بنا شده‌اند که البته یکی از آنها برای دیده شدن نیاز به دقت و توجه دارد و باز همان ترکیب جفت سروها بیشتر در دیدرس است. ضحاک کاملاً در مرکز نگاره است و سوار بر اسب می‌تازد و در حال کشتن گاو است. عده‌ای مشغول کشتار حیوانات با سلاح‌های مختلف هستند و عده‌ای دیگر نظاره‌گر این اتفاق! قاعدتاً سوالی پیش رو این است که در این نگاره مارها را بر دوش ضحاک نمی‌بینیم. این حالت درست در نگاره‌ای دیگر که شرح آن را خواهیم گفت (نگارهٔ ۱۲) تکرار می‌شود. علت این امر و در واقع پاسخ را باید در فضای بیرون و درون قصر جستجو کرد. در تمامی نگاره‌هایی که در فضای داخلی بنا رخ می‌دهند مارها بر دوش ضحاک به هر سو حرکت می‌کنند، در حالی که در این دو نگاره (نگارهٔ ٦ که در فضای دشت و مرغزار است و نگارهٔ ۱۲ که ضحاک در همان لحظه از سفر بازگشته و از بیرون وارد حیاط کاخ شده) مارها را بر دوش ضحاک نمی‌بینیم و این امر محتمل بر سه دلیل می‌تواند باشد:

اول اینکه لباس بیرون از قصر ضحاک (زره یا لباس رسمی‌تر) متفاوت با لباس اندرون اوست و ناچار مارها را می‌پوشاند. دوم اینکه مارها در بیرون از کاخ مزاحم رفت‌وآمد و حرکت ضحاک هستند و اصطلاحاً دست و پا گیرند، لذا پوشانده می‌شوند و سوم اینکه ضحاک در بیرون از قصر برای حفظ شأن و منزلت خود و جلوگیری از آبروریزی و فکر بد مردمان دربارهٔ دیوصفتی و خوی حیوانی‌اش این مارها را خصلتی زشت و عیب دانسته و آنها را از دید مردمان می‌پوشاند.

اهمیت پیکرهٔ ضحاک در این نگاره و قرار گرفتن آن در مرکز و همچنین همراستا بودن این ترکیب‌بندی با عنوان نگاره و داستان از ویژگی‌های مهم تصویرسازی است که به‌خوبی در این نگاره رعایت شده است. رخداد مهم این نگاره در فضای بیرونی است و بنایی در بخش دورتری از مرغزار در انتهای نگاره دیده می‌شود که تا حدی هم سبب استحکام ترکیب‌بندی شده است.

**تصویر هفتم: کاوه طومار ضحاک را پاره می‌کند.**

یکی محضر اکنون بباید نوشت
که جز تخم نیکی سپهبد نکشت

ضحاک، که از بیم انتقام فریدون در هراسی دائم به سر می‌برد، قصد دارد با تهیهٔ طوماری (جهت گواهی از عدل و دادخواهی) خود را مبرّا جلوه دهد و بدین سبب بزرگان و سران حکومت را جمع کرده تا از آنها بخواهد که بر آن صحه بگذارند. کاوهٔ آهنگر که به دادخواهی آمده است (زیرا آخرین فرزندش در آستانهٔ کشته‌شدن قرار گرفته است) به

تصویر ۹. فریدون از دجله می‌گذرد، مأخذ: همان.

تصویر ۱۰. فریدون در قصر ضحاک بر تخت می‌نشیند، مأخذ: همان

نزد ضحاک خوانده می‌شود تا او نیز طومار را امضا کند. کاوه از این کار سر باز زده به دیگر کسانی که آن را تأیید کرده‌اند نهیب زده و طومار را پاره می‌کند.

صحنهٔ وقوع ماجرا بارگاه ضحاک است که خارج از بنای معماری رخ می‌دهد، با این تفاوت که فضای بیرونی در چهار تصویر گذشته در طرف راست قرار داشته است و این بار در پشت چادر محل نشستن ضحاک بر تخت (در نیمهٔ بالای تصویر) واقع شده است.

در نیمهٔ زیرین، ضحاک با محاسن سفید در سمت چپ تصویر قرار گرفته است ـ با حالتی نیم‌خیز و دستی که کنارهٔ تخت را گرفته و ظاهری خشمناک دارد. انحنای مارهای شانه‌هایش به‌گونه‌ای است که بیشتر به چشم بیایند. روبه‌رویش کاوه در گردشی بیضی‌وار که ملازمان و باریافتگان ضحاک ساخته‌اند ایستاده است. در حال دریدن طومار، با لباسی آبی‌رنگ چون دیگران و جز پیش‌بندی که اشاره‌ای به حرفهٔ اوست هیچ مشخصهٔ ویژه‌ای ندارد. هرچند او یکی از شخصیت‌های محوری این تصویر است، در میان جمعیت پنجاه نفره با لباس‌های رنگارنگ کمتر به چشم می‌آید.

در فضای نسبتاً آرام طلایی‌رنگ آسمان سه فرشته در پروازند و امتداد بال‌هایشان خط موّاجی را سبب شده است که از میان دو درخت سرو آغاز می‌شود و در سمت چپ تصویر بالای سر ضحاک قرار دارد که با حرکت ابرهای پیچ‌درپیچ فضای آسمانی زیبایی می‌سازد.

درختان یادآور سروهایی هستند که در تصاویر گذشته به آن‌ها اشاره شد و تیره‌ترین رنگ را دارند و حضورشان تأکید بصری خاصی را موجب می‌شود، تأکید بر استواری بندهایی که سر پناه ضحاک را بر پا داشته‌اند. از نظر کنتراست، تنها دو لکهٔ کوچک سیاه (تیره‌تر) در تصویر وجود دارد: ردای ملازمی که در میانی ترین قسمت کادر ایستاده و جلد کتابی که کمی پایین‌تر قرار گرفته است. اما پیرامون جایگاه ضحاک را دیوان و ددان از آن خود ساخته‌اند. فیل شاخداری هم که به عجایب‌المخلوقات نزدیک‌تر است تا فضای جادویی پشت چادر سرک کشیده است.

آنها که از مرکز اتفاق دورند به گفتگو مشغول‌اند و نظاره‌گر واقعه، اما در گوشهٔ راست تصویر دونفر پشت به هم قرار دارند: یکی با پوستینی تیره و کلاهی به رنگ قرمز است و دیگری پوستینی روشن دارد و انگشت بر لب در گفتگو (نه کلامی) با یکی از فرشتگان است. این چهره بر روی قطری قرار گرفته است که از گوشهٔ چپ پایین به گوشهٔ راست بالا ختم می‌شود. جای قرارگیری بسیار مناسبی است برای دیده شدن فردی که حالت معمایی و متحیری دارد و از آنچه که در آسمان و زمین در جریان است (تضاد خیر و شر) در شگفت است.

در این تصویر، گونه‌گونی حالات آدمیان، از تیماردار اسب و درویش و جنگاور و شکارچی گرفته تا خدم و حشم و دیگران، با تنوع چهره و رنگ پوست و لباس، فضای خاصی ساخته‌اند که نشان از تأثیراتی است که هنرمند تصویرگر از فضای پیرامونی‌اش (در عصر صفویه) با خود به درون اثر آورده است و هماهنگ با حوادثی است که در حال وقوع است. چهرهٔ شاخصی که در تصاویر دوم و سوم شاهد آن بودیم اینک در گوشهٔ سمت راست بالای سطر اول ایستاده است. در لباسی فاخر و شایسته، چشم‌دوخته به حرکات کاوه مترصد اشاره‌ای از اوست. چهارده بیت نوشته‌شده در متن شرح حوادثی است منطبق با آنچه در تصویر اتفاق می‌افتد.

**تصویر هشتم: فریدون سفارش گرزی با کلهٔ گاو نر می‌دهد.**

سوی مادر آمد کمر بر میان

به‌سر برنهاده کلاه کیان

این تصویر از نظر مساحت کوچک‌ترین اندازه را در بین تصاویر دارد و با موضوع ساده‌ای که قصد بیانش را دارد هماهنگ است. ملاقات فریدون با برادرانش و دیدار با آهنگران که گرزی را با نشانه‌ای که او خواستار آن است، بسازند ـ محدودهٔ تصویر تحت تأثیر آرایش ستون‌های نوشته (پانزده بیت شعر) قرار گرفته و به شکل مربعی است که از خط میانی برش خورده و سپس تکه‌های جداشده با کمی اختلاف سطح به یکدیگر پیوند خورده‌اند.

تصویر ۸ «فریدون سفارش گرزی با کلهٔ گاو نر می‌دهد» کمترین سطح را دارد و در گره‌گشایی داستان نیز سهم عمده‌ای ندارد جز آنکه اشاره‌ای است به آهنگران که نمایندهٔ آن‌ها (کاوه) نقش مؤثری در داستان دارد و تأکیدی است بر ساختن گرزی که نشانه‌ای است از احترام فریدون به دایهٔ خود (گاو برمایه). از آن پس به‌همراه داشتن گرز از صفات مشخصهٔ فریدون به شمار می‌رود و عامل بازشناسی او در دیگر تصاویر است. همچنین این رخداد در نگاره خارج از فضای معماری و در فضای باز است.

در میانهٔ کادر، چادر کوچکی برپاست و سایبانی در مجاورش محل ملاقات برادران فریدون با وی است. برادران بزرگ‌تر در طرف راست چادر نشسته‌اند و فریدون در طرف چپ در جایگاه مشخصی قرار گرفته و حالتی مسلط‌تر دارد. نحوهٔ ایستادن افراد در تصویرْ شکل مثلث فرضی‌ای را موجب می‌شود که رأس آن محل نشستن فریدون و قاعده‌اش در طرف راست تصویر واقع شده است. تجمع پشت سر فریدون نیز در جهت تأکید بر این امر عمل می‌کنند و فریدون نیز بر روی نقطهٔ طلایی کادر قرار گرفته است.

انتخاب پس‌زمینه (دامنهٔ کوه) می‌تواند با توجه به چند نکته صورت گرفته باشد. پایین آمدن فریدون از کوه برای پرسش از مادرش که کیست و نام پدرش چیست و

تصویر ۱۱. جشن (مراسم) فریدون و کندرو، مأخذ: همان

سپس آماده شدن برای گرفتن انتقام خون پدر و دایه اش و بازستاندن جایگاه ازدست‌رفتهٔ پادشاهان کیانی و دلیل دیگر، که به یقین نزدیک‌تر است، گفتگو و ملاقات با افرادی است که اندیشه‌ای را در سر می‌پرورانند (مقابله با ضحاک) که این ملاقات در محیطی دور از چشمْ دوری گزیدن از خطر است. خصوصاً اینکه آهنگران نیز در این جمع حضور دارند که سازندهٔ ابزارند و متعلق به گروه چهارم تقسیم شده توسط جمشید هستند (روحانیون، جنگاوران، کشاورزان، پیشه‌وران و صنعتگران) و «ظاهراً گروه اخیر گروهی ناراضی و سرکش بوده‌اند» (مهین‌فر، ۱۳۸۲: ۷۹).

در این تصویر فقط براساس حدس و گمان می‌توان به هویت فریدون پی برد و در تصاویر بعدی که فریدون با داشتن وجه مشخصه‌ای چون گرز گاو سر (که نشانی است از حیوان اساطیری قابل احترام ایران و جهان و یادآور دایه‌اش گاو برمایه) همانند ضحاک (ماردوش)، به شمایلی بدل می‌شود که با نگاه ساده‌ای می‌توان او را در هر جمعی بازشناخت.

نکتهٔ دیگر آنکه گفتگوی دونفره‌ای که، دور از چشم دیگران، در ارتباط با حوادث پیش روی بیننده اتفاق می‌افتد (در تصویر پنجم، طرف راست تصویر) اینک در طرف چپ تصویر، نزدیک به خط وسط کادر، نیز با آن روبه‌رو هستیم اما به تأثیرگذاری تصویر پنجم نیست.

تصویر ۱۲. فریدون ضحاک را (از تخت شاهی) به زیر می‌کشد، مأخذ: همان

**تصویر نهم: فریدون از دجله می‌گذرد.**

سپاهیان، وقتی بر ساحل اروندرود می‌رسند، فریدون از رودبانان می‌خواهد که قایق‌های خود را به سوی دیگر بفرستند تا سپاهیان عبور کنند و فریدون و سپاهیانش با اسب خود را به آب اروند می‌زنند. پس از عبور به سوی بیت‌المقدس گنگدژ، یعنی جایی که ضحّاک کاخ خود را بنا کرد، روی می‌آورند.

آنچه در نگاه اول توجه بیننده را جلب می‌کند کادر زیبای اثر است. سپس فشردگی پیکره‌ها در سپاهیان منظم فریدون که نزدیک گوشهٔ راست (بالا) با حرکتی قوسی به میان تصویر می‌رسد و همراه با مکثی بر روی علم برافراشته‌شده به فریدون ختم می‌شود که پیشاپیش سپاه در حرکت است و با گرز گاوسر بر دوش از رود می‌گذرد. حالت تعلیق سوارکاری که بر اسبی سفید سوار است (درجلوی زمینه) و سعی در حفظ تعادل خود دارد، صعوبت گذشتن از رود را می‌نمایاند و حمایل سفیدرنگ گردن اسب فریدون این حس را کامل می‌کند.

موّاج بودن آب نقره‌رنگ، که بعد از سال‌ها اکسید شده است، از عمق و مخاطرات رود خبر می‌دهد و خطّ عرضی رود، به طور مایل، صفحه را به دو بخش تقسیم می‌کند، که در تقابل با حرکت منحنی سواران است. در محل تلاقی درفش کاویانی عمود در میانه (با کمی تمایل به چپ) قرار دارد و مشخص‌ترین عنصر دیداری درون صفحه است. کشش تصویر به سمت چپ حالت حرکت را به صراحت و با زیبایی‌شناسی خاصی موکّد می‌کند. در چهارگوشه اما حکایت دیگری است. گوشهٔ راست (بالا) با خطی موازی خط رود برش خورده است. درختی که سبز و باطراوت است، از آن عبور کرده فراتر از کادر ایستاده است. در سمت قرینه‌اش گوشهٔ چپ (پایین) شیری پناه گرفته در بیشه بیمناک است و حیرت‌زده چشم به فریدون و یارانش دارد.

در گوشهٔ راست (پایین) مردی سوار بر زورق در حال عبور از رودخانه است و قرینه‌اش سمت چپ (بالا) نگهبانان رود که از دادن مجوز عبور امتناع کرده‌اند شاهدان این صحنه هستند. در این نگاره نیز رخداد مهم در فضای خارجی (بیرون از بنای معماری) به تصویر کشیده شده است و فریدون را از گرزی که در دستش است بازمی‌شناسیم که با اندک تسامح می‌توانیم وی را در نقطه طلایی کادر ببینیم.

چیدمان ضربدری گوشه‌ها و ایجاد خطوط پرکشش (پراکنده در سطح اثر) لازمهٔ موضوع پرتحرکی همچون گذشتن از رود است. تصویرگر برای نشان دادن کلیت حادثه از زاویهٔ بالا به منظره چشم دوخته است. تأکید بر پراکندگی ماهی‌ها در سطح رود ریتم خاصی به سطح آب داده است. رنگ ماهی‌ها تیره‌تر از آب بوده و فضای عجیبی را ایجاد می‌کرده است. در مجموع ۳۵ نفر در این تصویر نقاشی شده‌اند و چهارده بیت نوشته در ستون‌هایی منظم قرار گرفته‌اند، سکون نوشته‌ها تضاد لازم را با تصویر پر تحرک ایجاد کرده است.

**تصویر دهم: با اشتباه کندرو، فریدون در قصر ضحاک بر تخت می‌نشیند.**

این تصویر ویژگی‌های منحصربه‌فردی را به نمایش می‌گذارد. از جهت قطع بزرگ‌ترین اندازه را دارد. تنها نگاره‌ای است که نام اثر درون تصویر در کتیبهٔ لاجوردی آورده شده است (داستان فریدون با کندرو وکیل ضحاک) و در معرفی آن به‌عنوان اثری مشترک نام دو نقاش ذکر شده است.

«چون گرز گاوسر آماده می‌شود، فریدون روی به کاخ ضحاک می‌نهد و فرستاده‌ای ایزدی راه گشودن طلسم‌های ضحاک را به او می‌آموزد. سرانجام فریدون وارد کاخ می‌شود و از شبستان ضحاک، که خوبرویان در آنجا گرفتار هستند، شهرنواز و ارنواز (دختران جمشید) را نجات می‌دهد» (آموزگار، ۱۳۹۱: ۵۸).

بعد از نگارهٔ کشتن گاو برمایه در این نگاره نیز خون ریخته‌شده به نمایش درمی‌آید. فضای داخلی قصر ضحاک که محل وقوع حوادث است، در این تصویر با شکل و آرایشی متفاوت از گذشته دیده می‌شود اما تقسیم صفحه به دو فضای (داخلی و خارجی) همچنان رعایت شده و دو درخت مجاور سرو هم در این تصویر حضور مشخص و چشمگیری دارند. حرکت سپاهیان فریدون از پشت تپه‌ای در

تصویر ۱۳. مرگ ضحاک، مأخذ: همان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

طرف راست تصویر آغاز می‌شود و حرکت قوسی‌شکل آن در خارج از قاب اتفاق می‌افتد و به گوشهٔ پایین سمت راست منتهی می‌شود.

در فضای داخلی، فریدون برتخت نشسته، با گرزی در میان دستانش، آمادهٔ نبرد است. به‌هم‌پیچیدگی قسمت‌هایی از پارچه که روی پله‌های منتهی به تخت را پوشانده اشاره‌ای است به کشمکش و حوادثی که رخ داده است. هرچند به‌غیر از آن آشفتگی دیگری دیده نمی‌شود، اما در نماهای مجاور کُشتگانی دیده می‌شوند که مسیر عبور فریدون را تا به تخت نشان می‌دهند.

این تصویر اگرچه آخرین صحنه نیست، اما فرجام کار ضحاک را با چشم‌اندازی مشخص روبه‌رو می‌سازد. هم روی زمین، که اینک فریدون بر جای ضحاک قرار گرفته است، و در آسمان نیز قرینهٔ این نبرد در جریان است. در بالای قصر، پشت گنبد، دیوی به حالت نیمه‌پنهان قرار دارد که ابر پیچانی بر فراز سرش شکل گرفته، همچون حباب‌های نوشته‌ای که در تصویرسازی معاصر یا کمیک‌استریپ‌ها، برای گفتگو و نوشته به کار می‌رود. تکرار خط‌های درون ابر به‌گونه‌ای طنین صدای رعد و برق را تداعی می‌کند و حالتی شوک‌مانند که گویی در اثر ضربه‌ای ایجاد شده که فرشته‌ای با کوبیدن شمشیر خود بر فرق سر دیو باعث آن گشته است و پیروزی خیر را بر شر به نمایش گذاشته است. دو درخت سرو به‌خوبی در پشت دیوار کاخ دیده می‌شوند و فضا به‌رغم وجود کشتگان در راه منتهی به تخت شاهی و زمزمه‌های درگوشی افراد فضایی آرام و امن به نظر می‌رسد.

**تصویر یازدهم: جشن مراسم فریدون و کندرو.**

ضحاک پیشکاری به نام کندرو داشت که در زمان غیبت

ضحاک حافظ تاج و تخت ضحاک بود. کندور، وقتی به کاخ آمد و فریدون را به جای ضحاک بر تخت دید، پیش رفت و به ستایش فریدون پرداخت و برتخت نشستن او را شادباش گفت. فریدون از او خواست تا سفره‌ای بگستراند و خوردنی و آشامیدنی برای او و یارانش آماده کند تا آنها رنج گرسنگی و تشنگی راه را از دل بیرون کنند. کندرو همان‌طور که فریدون به او دستور داده بود، عمل کرد و بزمی شاهانه ترتیب داد. فریدون و سپاهیانش بر سر سفره نشستند و خوردند و آشامیدند. آنها به شادی پیروزی‌شان جشن گرفتند.

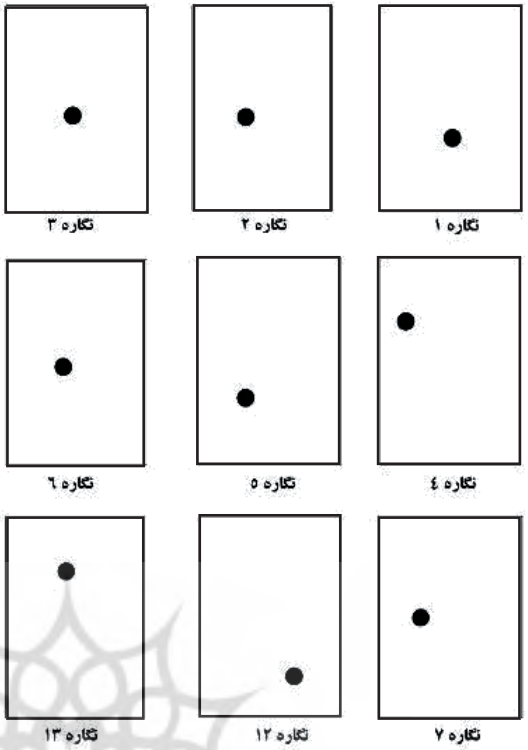
این جشن، پس از تصرف کاخ و تخت شاهی ضحاک به‌دست فریدون، در فضای بیرون از کاخ برپا می‌شود. موسیقی و آشامیدنی و خوراکی‌ها آماده‌اند و فریدون و افرادش این تسلط بر ظلم ظالم را جشن گرفته‌اند و کندرو محافظه‌کار نیز به خوبی از آنان پذیرایی می‌نماید تا در فرصتی مناسب به ضحاک خبر برساند. از منظر ترکیب‌بندی، پیکرهٔ فریدون تقریباً در نقطه طلایی یک‌سوم پایین کادر قرار گرفته و در قاعدهٔ تصویرسازی نیز پیکرهٔ مهم در داستان در جای درست و تأثیرگذار واقع شده است و همچنین رنگ‌ها و فضای دلنشین همه خبر از پیروزی و شادکامی می‌دهند.

**تصویر دوازدهم: فریدون ضحاک را از تخت پادشاهی به زیر می‌کشد.**

کندرو در فرصتی مناسب نزد ضحاک که در سفر است می‌رود و شرح ماوقع را بازگو می‌کند و ضحاکِ خشمگین راه قصر را در پیش می‌گیرد. پس از رسیدن و دیدن اوضاع، ضحّاک یقین پیدا می‌کند به پایان راه رسیده است، پس با خشم وارد کاخ خود می‌شود که فریدون از راه می‌رسد. «با گرز گاوسر خود بر سر ضحّاک می‌کوبد. آنچنان که کلاه‌خود می‌شکند. در این هنگام پیک ایزدی به او الهام می‌کند دست نگه دارد و الآن زمان کشتن ضحاک نیست و

جدول ۲. عناصر بصری و وجوه اشتراک نگاره‌ها، مأخذ: نگارنده

| عناصر تصویری / نام نگاره | پیکره ضحاک | مارها بر دوش ضحاک | فریدون | فرشته | دیو | دو درخت سرو | اهمیت رخداد در فضای داخلی بنای معماری | اهمیت رخداد در فضای خارج از بنای معماری | نقش‌ستارهٔ شش‌پر |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| مرگ مرداس‌شاه | * | | | | | * | | * | * |
| پیدایش مار بر دوش ضحاک | * | * | | * | | | * | | * |
| ضحاک، دختران جمشید را نزد خود می‌آورد | * | * | | | | | * | | * |
| کابوس ضحاک | * | * | | | | * | * | | * |
| اختر شناسان سرنوشت ضحاک را به او می‌گویند | * | * | | | | * | * | | * |
| ضحاک گاو برمایه را می‌کُشد | * | | | | | * | | * | |
| کاوه طومار ضحاک را پاره می‌کند | * | * | | * | * | * | | * | |
| فریدون سفارش گرزی با کلهٔ گاو نر می‌دهد | | | * | | | | | * | |
| فریدون از دجله می‌گذرد | | | * | | | | | * | |
| با اشتباه کندرو، فریدون در قصر ضحاک بر تخت می‌نشیند | | | * | * | * | * | * | | * |
| جشم مراسم فریدون و کندرو | | | * | | | | | * | |
| فریدون ضحاک را (از تخت شاهی) به زیر می‌کشد | * | | * | * | | | * | | * |
| مرگ ضحاک | * | * | * | * | | | | * | |




دیاگرام ۱. جایگاه ضحاک در نگاره‌ها (نُه نگاره از سیزده نگاره؛ به ترتیب نگاره‌های ۱، ۲، ۳، ٤، ٥، ٦، ۷، ۱۲و ۱۳)،مأخذ: نگارنده

باید او را در کوه دماوند به تخته‌سنگ ببندد... سپس فریدون بر تخت می‌نشیند و داد و دهش می‌کند. برخی جشن مهرگان را یادبودی از به تخت نشستن فریدون می‌دانند» (آموزگار، ۱۳۹۱: ۵۸). فرشته‌ای رقصان (همان پیک ایزدی) که پیام خود را از جهانی دیگر برای فریدون آورده است، در بالای بنا به این رخداد می‌نگرد. در این نگاره فقط بنای داخلی را می‌بینیم و فضای بیرونی کاخ ترسیم نشده است.

در این اثر اولاً نوع ترکیب‌بندی و اشارات به ضحاک دیده می‌شود و دیگر آنکه همانند نگارهٔ ششم لباس بیرون از کاخ تن ضحاک است. گویی نوعی زره است و در این نگاره و نگارهٔ ششم مارها غایب‌اند ولی در تصاویر دیگر که عمدتاً در کاخ و مکان شخصی است و ضحاک هم حالتی لمیده دارد مارها هم رهاشده به دو طرف سر دیده می‌شود که دلایل محتمل آن پیش‌تر بررسی شد.

از شاخصه‌های مهم تصویرسازی در این نگاره جهت سر و چشم‌های فریدون است که به فرشته نگاه می‌کند و گویا از او اطاعت می‌کند و فرمان را می‌پذیرد که این امر خود به سیر پیشرفت داستان و همسویی روایت و متن کمک کرده است.

**تصویر سیزدهم: به بند کشیدن ضحاک (مرگ ضحاک)**

آخرین تصویر، حکایت به بند کشیدن ضحاک، در کوهی است که صعب‌العبور می‌نماید. تلاش همراهان فریدون، در نحوهٔ قرار گرفتن پیکرهای چسبیده به سنگ‌های کوه نمایان است و فشردگی و تراکم عناصر در قسمت بالای تصویر، خصوصاً با توجه به فرورفتگی مستطیل‌شکل کادر در محلی که حادثهٔ اصلی در جریان است، تأکید تصویرگر را بر این تلاش نشان می‌دهد و این رخداد در فضای خارجی است.

راه ورود به کوه و تصویر از گوشه پایین سمت راست آغاز می‌شود اما رفتن به بلندای کوه، از کناره‌ها، امکان پذیر است.

**تصویر را می‌توان به دو نیمه تقسیم کرد:** نیمهٔ بالایی که همراهانِ خاص فریدون در تب‌وتاب به بند کشیدن ضحاک هستند و نیمهٔ پایینی تصویر که گروهی رهاشده به حال خود سرگرم کار خویش‌اند.

انتخاب کسانی که فریدون را تا غار همراهی کنند بنا به توصیه و تأکید سروش ایزدی صورت گرفته است.

مبر جز کسی را را که نگزیردت
به‌هنگام سختی به بر گیردت

و هم او سروش این راه صعب را در پیش پای او می‌گذارد.

بیامد همان‌گه خجسته سروش
به‌خوبی یکی راز گفتش بگوش
که این بسته را تا دماوندکوه
ببر همچنین تا زیان بی گروه

زیرا فریدون دو بار قصد جان ضحاک را دارد که سروش در هر دو بار او را از این کارباز می‌دارد[1] و دلیل آن را نرسیدن زمان مرگ ضحاک می‌داند.

بیامد سروش خجسته‌دمان
مزن گفت کاو را نیامد زمان

از این اتفاق تعابیر متفاوتی شده است. از ناتوانی فریدون در امر کشتن گرفته تا لابهٔ ضحاک، اما معقول‌تر آن می‌نماید که این استدلال را بپذیریم: «اگر ضحاک را می‌کشت، از بدن او جانوران موذی و زیانبار بسیاری در جهان پراکنده می‌شد» (مهین‌فر، ۱۳۸۲: ۱۹٤).

رویارویی فریدون با ضحاک، که اینک دست‌وپابسته به حالت صلیبی در دهانهٔ غاری به بند کشیده شده است، نهایت اطمینانی است که دیگر کسی از گزند او پریشان‌خاطر نخواهد شد. هرچند چهرهٔ ضحاک چندان شرور به نظر نمی‌آید و با توجه به سن بیش از هزار سال او قامتی استوار دارد و فقط موهای سپیدش او را از دیگران پیرتر می‌نمایاند.

در تقاطع با خط بریدگی کادر، پیکر ایستاده ضحاک روی خط عمود میانی تصویر (اندکی متمایل به چپ) همانند قرار گرفتن درفش کاویانی در نگارهٔ ۹ (فریدون از رود دجله می‌گذرد)، به‌خوبی نمایان است و شلوغی صخره‌ها و بافت سنگ‌های کوه به این تشخص آسیبی نمی‌رساند، زیرا تصویرگر با قرار دادن دایره‌های تیره‌رنگ (دهانهٔ غار)، این سه نفر (فریدون، ضحاک و کسی که بندها را محکم می‌کند)

۱. چون پیک ایزدی او را از کشتن ضحاک باز می‌دارد، با بندی که از چرم شیر فراهم می‌کند، دست و پای ضحاک را می‌بندد و در غاری در دماوند او را زندانی می‌کند. زیرا بدن او پر از حیوانات موذی است که اگر بمیرد، این حیوانات موذی جهان را فراخواهند گرفت... اورمزد به او هشدار می‌دهد که اگر ضحاک را بکشد، زمین پر از مار و کژدم و چلپاسه و وزغ و مور خواهد شد (آموزگار، ۱۳۹۱: ٥٦-٥٨).

را به‌خوبی در معرض دید قرارداده است.در محدودهٔ تصویر به‌جز اسب‌ها و شاهین دست‌آموز که به کوه آورده شده‌اند، اثری از جانور و یا پرنده‌ای به چشم نمی‌آید و به‌رغم نوشتهٔ عجایب‌المخلوقات، که کوه دماوند را به‌واسطهٔ نبودن آب وگیاه خالی از حیات می‌پندارد، درتصویر پیش روی رود و درختان بی‌شماری مکان را زینت داده‌اند.همچنین وجوه اشتراک و افتراق نگاره ها و نیز مکان‌یابی ضحاک به ترتیب در جدول ۲ و دیاگرام شماره ۱ قابل مشاهده است.می‌توان همانندنوازندهٔگوشهٔ چپ تصویردرپایین‌لب‌رود نشسته‌زمزمه‌کرد(پندفردوسی‌به‌خواننده‌ابیات‌آخراین‌روایت)

بیا تا جهان را به بد نسپریم
به‌کوشش همه دست نیکی بریم
نباشد همی نیک و بد پایدار
همان به که نیکی بود پایدار

در انتها باید اذعان داشت که روایت فردوسی از جنگ بین خیر و شر که بعد از سال‌های طولانی حکمروایی شر بر جهان، در نهایت خیر پیروز می‌شود، همین که سروش خجسته دست فریدون را در کشتن ضحاک باز نمی‌گذارد و مانع او می‌شود نشان از قدرتی حاکم بر هر دو سوی این منازعه دارد و تصویرگران این روایت نیز در جهت‌گیری هایشان جانبدارانه عمل نمی‌کنند وبیشتر در مقام تماشاگر باقی

## نتیجه

تصویرگر قبل از شروع فرآیند طراحی نیاز به نقشه‌ای راهنما یا پلان دارد و متن برای جمع‌آوری نشانه‌ها و کدهای متن، تصویرگر را به سوی دستیابی به مفاهیم ارتباط بصری و کدهای تصویر سوق می‌دهد و برای او فهرستی جامع از عناصر بصری فراهم می‌کند. تمرکز اصلی این مطلب بر ضرورت‌های تصویرسازی در پیشبرد روایت بوده است و رمزگشایی بعضی نکات و نشانه‌های ذکرشده در معرفی تصاویر نمادینی که در چندین نگاره تکرار شده‌اند، مجال بیشتری را طلب می‌کند، لذا از پرداختن به آنها صرف‌نظر شده است. در نگارگری، بنا بر سنت حاکم، هیچ اتفاقی خلق‌الساعه رخ نمی‌دهد مگر آنکه ریشه در گذشته داشته باشد. شاید از این رهگذر است که، بر اساس توافق جمعی و از پیش تعیین‌شده، نگاره‌ای شکل می‌گیرد و محدودهٔ اثرگذاری کاملاً مشخص است. این نه‌تنها در پرداخت و اجرای اثر، بلکه در ساختن شخصیت‌ها نیز مؤثر است، خصوصاً درترسیم چهره‌هایی چون ضحاک، فریدون و کاوه که ریشه در ادبیات کهن‌تری دارند. نشستن ضحاک بر تخت به‌هنگام خروشیدن کاوه و آمدنش به دربار از جهت هیئت و منظر بی‌شباهت با قرارگیری فریدون بر تخت نیست، که خود به‌هنگام پیری شبیه به ضحاک نقاشی شده است (با توجه به نگاره‌های همین شاهنامه).

رعایت این مختصات سبب شده است که این سیزده نگاره به‌صورت جمعی کار شود. سلطان‌محمد، قدیمی، میرمصور و سیدعلی و نیز نگارگرانی ناشناس از مصوّران این مجموعه هستند و یکی از نگاره‌ها منسوب به دو تن از این نگارگران است که با همکاری هم اثر را شکل داده‌اند. ظاهراً سرپرستی مجموعه را سلطان‌محمد بر عهده داشته و او نیز در ساختن بیشتر آثار شرکت داشته و در تصویری منسوب به اوست که گریزی به احوالات شخصی در نگاره می‌بینیم، آوردن شعری که با زبان و زمان فردوسی مغایرت دارد.

زلف ترا رقیب به گردن گرفته بود
ضحاک را به زحمت ماران گذاشتیم

سهم هر تصویر در پیشبرد روایت با توجه به فراز و فرود داستان در قطع و اندازه‌هایی متفاوت صورت گرفته است و نوع حادثه حتی شکل کادر را نیز تحت تأثیر قرار داده است. بهره‌گیری مصوران از فضای مشخص‌شده - که گاه به واسطهٔ حجم نوشته مجال اندکی برایشان باقی گذاشته است، بسیار قابل تحسین است. در تصاویر هرچند لباس‌ها از شکل واحدی تبعیت نمی‌کنند و جایگاه ضحاک عمدتاً دستخوش تغییر است- اما معماری اصلی تصاویر همچنان با یک مبنا پیش می‌رود و با توجه به نکات ظریفی که در زیرساخت این تصاویر وجود دارد مسیر دقیق و مشخصی را نشان می‌دهد که تصویرگر

خود را متعهد به رعایت آن می‌دانسته است، همانند تفاوت در وضع و حال ضحاک، با توجه به سن و سال و اتفاقاتی که بر او حادث می‌شود.
با محاسبه درمی‌یابیم کمترین مساحت تصاویر از آن فریدون است و بیشترین پرداخت به شخصیت ضحاک ارتباط می‌یابد.
تصویرگران بیشترین سطح را به دو تصویر («با اشتباه کندرو، فریدون در قصر ضحاک بر تخت می‌نشیند» و «کابوس ضحاک») اختصاص داده‌اند که دلیلی است بر تأکید نگارگران بر اهمیت نقاط اوج داستان ضحاک و فریدون.
روند روایت بصری این داستان مسیر دایره‌واری را طی می‌کند. اگر تصویر اول را که پدر ضحاک درون چاهی سرنگون قرار گرفته است بچرخانیم (سر وته کردن تصویر) حلقهٔ چاه با کمی تسامح تقریباً در جایی قرار می‌گیرد که ضحاک درون غاری به بند کشیده شده است. هر دو در شکل دایره‌مانند تیره‌ای زندگی خود را به پایان می‌رسانند و بالا و پایین رفتن جایگاه ضحاک در میانهٔ کادر در طول روایت ریتم بصری خاصی را آشکار می‌سازد. استوری‌بورد این داستان این‌گونه رسم شده و فرازوفرود چنین بوده است و چون نگارگران متعددی کار را اجرا کرده‌اند در بررسی این سیزده نگاره با هم این امر نیز مشخص گردید که نگارگران با هم هماهنگ عمل کرده‌اند و دیگر آنکه اگر هرکدام بنا به سلیقه چیزی افزوده‌اند باز هم به‌سرپرستی یک نگارگر (سلطان‌محمد نقاش) توانسته‌اند به یک سری نگاره در شکلی کلی و منسجم دست یابند که از منظر تصویرسازی همسو و منطبق با روایت و متن است و بی شک این کلّ منسجم و یکپارچه را مدیون برخی عناصر بصری مشترک بوده‌اند:

۱. دو درخت سرو
۲. جای‌گیری ابیات متعدد در نگاره‌ها که عمدتاً در بالای کادر یا نواری باریک‌تر نزدیک پایین کادر قرار دارند (و یا این حالت برعکس است)
۳. چهرهٔ جاافتادهٔ ضحاک با خصوصیات یکسان در اجزای صورت که او را تبدیل به شمایلی قابل شناسایی می‌نماید.
۴. مارهای روییده بر شانه‌های ضحاک که از عناصر مهم بصری این نگاره‌ها هستند و در تبدیل شدن ضحاک به شمایل از تاثیرگذارترین عناصرند، با رنگ کهربایی تصویر شده‌اند.
۵. فریدون و تبدیل شدن شخصیت وی به شمایل قابل شناسایی با در دست داشتن گرز گاوسر که عنصر بصری مربوط به فریدون است، به‌جز نگاره‌های ۸ و ۱۱).
۶. نقش ستارهٔ شش‌پر به‌همراه شش‌ضلعی‌های اطراف آن که در تزیینات بنای قصر ضحاک دیده می‌شود.
۷. رنگ لباس ضحاک که در همهٔ نگاره‌ها آبی، نارنجی و یا ترکیبی از این دو رنگ است.

هرچند به‌واسطهٔ بُعد زمانی از آن هم‌اندیشی فرهنگی مربوط به زمانهٔ نگارگران دور شده‌ایم، اما هنوز می‌توان با تکیه بر داشته‌هایمان با این آثار ارتباط برقرار کنیم و از روی تصاویر، شرح ماجرا را دریابیم. اگر چه نتوانیم همانند مصوران این آثار از اتفاقاتی که در زمین و آسمان رخ می‌دهد باخبر باشیم، گویی آنها بر هرآنچه می‌گذرد چشمی گشوده دارند و چون فرهنگ ایرانی چندان قایل به تغییر قضا نیست. از این رو آنان نیز بیشتر مشاهده‌گرند، تماشاگر اتفاقاتی که رخ می‌دهد.
مرتبط با این مقاله موضوعاتی برای مطالعه و پژوهش بیشتر برای محققان پیشنهاد می‌شود:
ـ حالات چهرهٔ ضحاک در نگاره‌های مختلف؛
ـ نشانه‌شناسی دیوها و فرشتگان موجود در برخی نگاره‌های این داستان و تطبیق با نشانه‌های شخصیت‌های نگاره‌ها؛

ـ بررسی تعابیر و تفاسیر موجود برای دیوان و فرشتگان؛
ـ بررسی شکل ابرهای شبیه به موجودات غریب در نگارهٔ به‌دارآویختن ضحاک از منظر نشانه‌شناسی.

## منابع و مآخذ

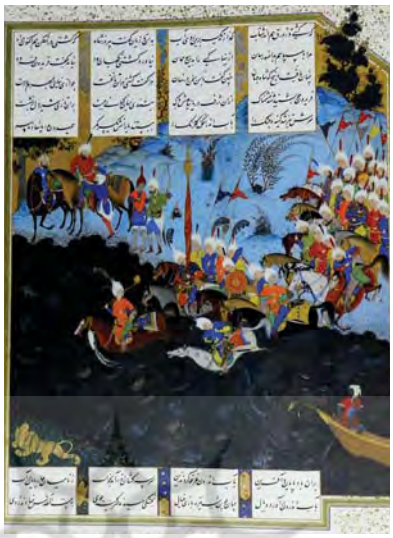

آموزگار، ژاله. ۱۳۹۱. *تاریخ اساطیری ایران*. تهران: سمت.
بینیون، لورنس و دیگران. ۱۳۷٦. *سیر تاریخ نقاشی ایران*. ترجمهٔ محمد ایرانمنش. تهران: امیرکبیر.
پاکباز، رویین. ۱۳۷۹. *نقاشی ایران از دیرباز تاکنون*. تهران: نارستان.
دوستخواه، جلیل. ۱۳۷٤. *گزارش و پژوهش اوستا* ـ ج۲. تهران: مروارید.
شاهنامهٔ شاه‌طهماسب. ۱۳٦۹. تهران: مرکز فرهنگی رجا.
شاهنامهٔ فردوسی. (به‌تصحیح ژول مول). ۱۳۷۰. تهران: آموزش انقلاب اسلامی.
طبری، محمدبن جریر. ۱۳۷۲. *تفسیر طبری (قصه‌ها)*. ویرایش جعفر مدرس صادقی. تهران: مرکز.
کنبای، شیلا. ۱۳۸۷. *عصر طلایی هنر ایران*. ترجمهٔ حسن افشار. تهران: نشر مرکز.
مقدم اشرفی، م. ۱۳٦۷. *همگامی نقاشی با ادبیات ایران*. ترجمهٔ رویین پاکباز. تهران: نگاه.
مهین‌فر، سیاره. ۱۳۸٤. *اسطورهٔ حماسهٔ ضحاک و فریدون*. تهران: قصه.
همدانی، محمد ابن محمود. ۱۳۷۵. *قهرمانان بادپا*. تهران: نشر مرکز.
یاحقی، محمدجعفر. ۱۳۷۵. *فرهنگ اساطیر*. تهران: سروش.
The Shahnama of shah Tahmasp, The Persian book of Kings. 2011. *The Metropolitan Museum of Art*, New York, Distributed by Yale University Press, Newhaven and London.


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

# Studying the Miniatures of the Story of Zahakin TahmasbiShahnameh from the Point of View of Illustration

Mohammad Ali Baniasadi, Faculty Member of College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran

Recieved: 2014/7/27 Accepted: 2015/2/18



Iranian paintings in various periods have been mostly examined as single page illustrations and independent of the context. In this paper13 successivepaintings from the TahmasbiShahnameh, which are based on the story of Zahak,have been examinedfrom the point of view of illustration. The goal of this paper is to evaluate the extent of the painters' commitment to convey the fundamental idea of the context in the image, arrangement and succession of these works. This story has been painted by several painters. Their efforts to create harmonious and consistent images have been focused in this paper. The question is that how the painter's commitment as an illustrator to express the text in image leads to the frames of the story being created harmoniously and consistently?

The results of this study indicate that the Shahnameh'spainters,with respect to their contemporary tradition and aesthetics, found out that though each painting may seem an independent work, is part of a chain of illustrations that represent a specific text. Despite collaboration of numerous artists, the use of common visual elements lead to the conformity of the paintings and visual consistence and continuity of 13 paintings as an illustrated whole narrative.

This research is based on library sources and uses descriptive- analytical method. The statistical population consists of 13 successive paintings from the TahmasbiShahnameh, which theme is the story of Zahak.

**Keywords:** Tahmasbi Shahnameh, Miniatures of Zahak's Story, Illustration.