پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران
دوره ۹، شماره ۱
بهار و تابستان ۱۳۹۸، صص ۱۰۰-۷۷

مرگ‌طلبی در جدال خیر و شر و مقایسهٔ آن با مرگ‌طلبی عاشقانه و عارفانه بر اساس دو نگاره از دو مرحلهٔ پیشین و پسین مکتب هرات

منیره پنج‌تنی[۱]
آناهیتا مقبلی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۴/۳۰
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۶/۱۷

چکیده

هدف این مقاله بررسی یک نگاه خاص به مرگ یعنی «مرگ‌طلبی» است که اغلب خاستگاه آن آرمان‌های سیاسی حکومت‌هاست و علاوه بر تأثیرگذاری بر هنرمندان در آثار آن‌ها نیز بازتاب یافته است. مراد از مرگ‌طلبی، نگاهی است که انسان برای متحقق‌کردن هدفی والا یا رسیدن به امری پربها بدون هیچ بیمی مرگ را طلب می‌کند. این انسان در زندگی‌اش نه تنها از مرگ نمی‌هراسد، بلکه در جست‌وجوی آن است. در این مقاله ابتدا کلیاتی دربارهٔ انواع نگاه به مرگ ارائه شده است. سپس بر اساس روش توصیفی- تحلیلی مرگ‌طلبی از دو منظر بررسی و مقایسه شده است: نخست جدال بین نمادهای خیر و شر با تمرکز بر نگارهٔ «*کشته شدن دیو سپید به دست رستم*» از *شاهنامهٔ بایسنقری*، و دوم *مرگ‌طلبی با رویکرد عاشقانه و عارفانه* بر اساس نگارهٔ «*مرگ فرهاد*» اثر کمال‌الدین بهزاد از *خمسهٔ* نظامی. همچنین، علاوه بر مقایسهٔ نگاه به مرگ در این دو رویکرد، کوشیده شد که این نگاره‌ها به‌همراه اشعار و مضامین نظری و بصری‌شان تحلیل و مقایسه شوند؛ تا در نهایت تفاوت‌ها و شباهت‌های این دو الگو از نگاه به مرگ، در دو اثر برجسته در زمان خودش مشخص شوند. در پایان مشخص می‌شود که آرمان‌های سیاسی حکومت‌ها هم، در شکل‌گیری نگاه به مرگ بسیار مؤثر است و این امر به نوعی در آثار برخی هنرمندان به‌مثابهٔ بخشی از روح زمان‌شان بازتاب می‌یابد.

واژگان کلیدی: مرگ‌طلبی، مکتب هرات، مرگ عاشقانه و عارفانه، *شاهنامه بایسنقری*، *خمسهٔ* نظامی

.

[۱] کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران. نویسندهٔ مسئول
monire.panjtani@gmail.com

[۲] دانشیار گروه هنر، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
a_moghbeli@pnu.ac.ir

مقدمه

در این مقاله موضوع مرگ‌طلبی را در دو شعر همراه با نگاره‌های این اشعار و مضامین‌شان، بر اساس روش توصیفی- تحلیلی بررسی می‌کنیم. مراد از مرگ‌طلبی، نگاهی است که انسان برای متحقق کردن هدفی والا یا رسیدن به امری پربها مرگ را طلب می‌کند. انسان مذکور در زندگی‌اش نه تنها از مرگ نمی‌هراسد، بلکه در جست‌وجوی آن است. مرگ‌طلبی را از دو منظر جدال بین خیر و شر و با تمرکز بر نگارهٔ «*کشته شدن دیو سپید به دست رستم*» از *شاهنامهٔ بایسنقری* و سپس مرگ‌طلبی با رویکرد عاشقانه و عارفانه را بر اساس نگارهٔ «*مرگ فرهاد*» اثر کمال الدین بهزاد از *خمسهٔ* نظامی بررسی و تحلیل می‌کنیم. همچنین می‌کوشیم علاوه بر مقایسهٔ نگاه به مرگ در این دو رویکرد، نگاره‌های آن‌ها را که هر دو از مکتب هرات -*کشته شدن رستم به دست دیو سپید* از *شاهنامهٔ بایسنقری* یعنی از مرحله پیشین مکتب هرات و *مرگ فرهاد از خمسهٔ* نظامی، متعلق به مرحلهٔ پسینِ مکتب هرات - انتخاب شده‌اند مقایسه کنیم تا در نهایت تفاوت‌ها و شباهت‌های این دو الگو از نگاه به مرگ را در برجسته‌ترین آثار هنری آن زمان مشخص کنیم.

بیان مسئله و روش تحقیق

مسئلهٔ اصلی این پژوهش تحلیل نگاه مرگ‌طلبی بر اساس دو نگاره، در یک مقطع تاریخی مشخص است. این پژوهش یک پرسش کلان در خود دارد: در مواجهه با مرگ چه رویکردهایی وجود دارد؟ و این رویکردها چگونه از شرایط سیاسی-اجتماعی حکومت‌ها تأثیر می‌گیرند و چگونه در آثار هنری بازتاب می‌یابند؟ برای بررسی این موضوع، که خود مستلزم پژوهش‌های متعدد است، ناگزیر شدیم پرسش را در قالب محدودهٔ مشخص‌تر و به صورت موردپژوهشی بررسی کنیم. بنابراین می‌توان پرسش این پژوهش را در نگاه نخست چنین صورت‌بندی کرد: در دورهٔ تاریخی مشخص، مرگ چه جایگاهی در روح ملی و آثار هنری جامعهٔ ایرانی داشته است؟ اما در نهایت با محدود کردن حوزهٔ مورد بررسی پرسش این پژوهش چنین تقریر و تنظیم شد: در نگاره‌های دو مرحلهٔ پیشین و پسین مکتب هرات، رویکرد غالب به مرگ چه بوده است؟ برای یافتن پاسخ این پرسش ما از روش توصیفی-تحلیلی استفاده کردیم و سپس مقاله را در چهار بخش تنظیم کردیم؛ بخش نخست با عنوان کلیات به رابطهٔ انسان و مرگ اختصاص دارد و در بخش دوم برای پیش بردن گام‌به‌گام پژوهش، از لابه‌لای متون رویکردهای متعدد به مرگ را استخراج کردیم و بر اساس مسئلهٔ پژوهش به تشریح موضوع مرگ‌طلبی بر اساس جدال بین خیر و شر پرداختیم؛ سپس برخی از نمادهای شر در *شاهنامه* را، که مربوط به این پژوهش هستند، از نظر گذراندیم؛ زیرا در بخش تفسیر بصری نگاره‌ها کاملاً مهم و کارآمد هستند؛ سپس ویژگی‌های آثار تصویری مرحلهٔ پیشین مکتب هرات را به اختصار برشمردیم و برخی از مهم‌ترین ویژگی‌های *شاهنامهٔ بایسنقری* را، که نگارهٔ نخستِ مورد بررسی ما به آن متعلق است و در انعکاس روح زمان و نگاه غالب به مرگ مؤثر

است، بررسی کردیم؛ و در پایان این بخش نگارهٔ *کشتن رستم دیو سپید را* به لحاظ بصری و نظری و در ارتباط با پرسش پژوهش تفسیر و تحلیل کردیم. در بخش سوم مقاله که مربوط به مرگ‌طلبی بر اساس نگاه عارفانه و عاشقانه است، ابتدا ویژگی‌های این نگاه به مرگ را برشمردیم، سپس گزارشی از شاخصه‌های اصلی مرحلهٔ پسین مکتب هرات با تمرکز بر خمسهٔ نظامی ارائه کردیم که نگارهٔ مورد بحث ما به آن تعلق دارد. در ادامه برای برجسته‌کردن نقش هنرمند و نشان دادن بخشی از تأثیرپذیری او از اوضاع سیاسی و اجتماعی زمانه، به خالق نگارهٔ *مرگ فرهاد* یعنی *کمال‌الدین بهزاد* پرداختیم. در نهایت هم نگارهٔ *مرگ فرهاد* را به لحاظ بصری و نظری تفسیر کردیم. بخش چهارم و پایانی این مقاله نیز به نتیجه‌گیری اختصاص دارد.

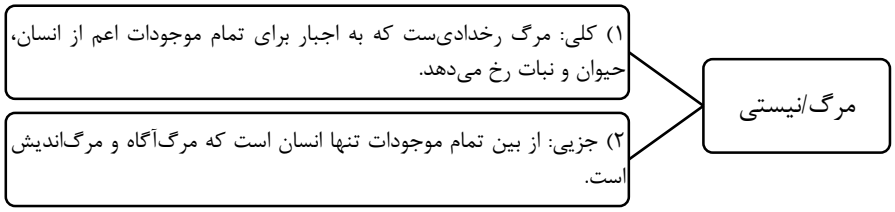
مباحث نظری پژوهش

انسان و مسئلهٔ مرگ

در مواجهه با مرگ می‌توان از دو رویکرد کلی سخن گفت. نگاه نخست که مرگ را پدیده‌ای مربوط به جهان خارج می‌داند که برای تمام موجودات زنده اعم از انسان، حیوان و نبات رخ می‌دهد و رویکرد دوم نگاهی است که مرگ را فقط از آن جهت که برای انسان رخ می‌دهد مد نظر دارد؛ زیرا تنها انسان است که مرگ‌آگاه است یا به تعبیر دیگر از مرگ خود آگاهی دارد. (پنج‌تنی، ۱۳۹۲: ۶). پس آشکار است که آن چه در این مقاله ما در پی آن هستم مرگ برای انسان است و نه مرگی که برای دیگر موجودات رخ می‌دهد. انسان موجودی مرگ‌آگاه است که نه تنها از مرگ آگاهی دارد و می‌داند روزی خواهد رسید که او دیگر نیست، همچنین موجودی مرگ‌اندیش است به این معنا که مرگ را موضوع و متعلق شناخت قرار می‌دهد، اما هیچ‌گاه نمی‌تواند تجربهٔ عینی و دقیقی از مرگ به دست آورد؛ زیرا انسان تا مادامی که زنده است نمی‌تواند مرگ را کاملاً تجربه کند به قول اپیکور[1]«مرگ برای ما چیزی نیست؛ زیرا چیزی که از میان رفته است عاری از احساس است و چیزی که عاری از احساس است نزد ما چیزی نیست.» (کاپلستون، ۱۳۸۶: ۴۶۴). در واقع با قولی مشهورتر می‌توان این سخن را چنین تفسیر کرد که تا زمانی که ما وجود داریم مرگ با ما نیست و وقتی‌که مرگ از راه برسد ما دیگر وجود نداریم (پالمر، ۱۳۸۸). انسان اگر شناختی هم از مرگ به دست آورد از طریق اندیشیدن به این مفهوم و تجربه‌ای است که از مواجهه با مرگ عزیزان، نزدیکان و دیگر انسان‌ها به دست می‌آورد.

[1] اپیکوروس (Epicurus) بنیانگذار حوزه اپیکوری در سال ۳۴۲/۱ ق.م در ساموس متولد شد. به استشهاد دیوگنس لائرتیوس او نویسنده‌ای کثیرالتألیف بود.

نمودار ۱: مرگ در نگاه کلی و جزیی



رویکردهای مختلف به مرگ: مرگ‌گریزی و مرگ‌طلبی

مرگ‌گریزی

انسانِ مرگ‌آگاه و مرگ‌اندیش، مرگ‌گریز و البته مرگ‌طلب نیز هست. مرگ‌گریزی/هراسی و مرگ‌طلبی دو سوی مختلف نگاه به مرگ‌اند. گریز و هراس از مرگ را می‌توان معرفتی یا غیر معرفتی دانست: «با نظر داشتن به منشأ و مبدأ مرگ‌هراسی، می‌توان به دو نظریهٔ کلی اشاره کرد: نظریه‌ای که منشأ ترس از مرگ را بیشتر «معرفتی» می‌داند و اعتقاد دارد که همه یا بخشی از چنین هراسی ناشی از نادانی ما از ماهیت مرگ و جوانب آن است؛ و نظریه دوم که مبدأ ترس از مرگ را "غیرمعرفتی" می‌داند.» (امید، ۱۳۹۲: ۲۹) پیروان نگاه نخست علت ترس از مرگ را غفلت و جهل و علم نداشتن به مرگ می‌دانند و بر این نظرند که انسان‌ها به این علت از مرگ می‌هراسند که نمی‌دانند چه چیزی در انتظارشان است. پیروان نگاه دوم مانند آرتور شوپنهاور[۱]بر این نظرند که حتی اگر هزاران دلیل برای مرگ آورده شود، باز هم انسان از مرگ می‌هراسد زیرا به زعم او این مسئله نه در شناخت که در خود اراده ریشه دارد[۲](شوپنهاور، ۱۳۹۰).

مرگ‌طلبی و انواع آن: نگاه نمی‌دانمی به وجود جهان پس از مرگ و باور به جهان پس از مرگ

رویکرد مرگ‌طلبی را، که در آن فرد با آغوش باز و احترام مرگ را می‌پذیرد، می‌توان به دو شاخه دیگر تقسیم کرد، رویکردی که فرد با آن که دقیقاً نمی‌داند پس از مرگ چه چیزی در انتظار اوست اما از مرگ نمی‌هراسد و می‌توان سقراط را به عنوان نماینده این نگاه معرفی کرد.[۳]سقراط در رسالهٔ

---

[۱] Arthur Schopenhauer (1788-1860)

[۲] اراده درون ما از مرگ می‌ترسد و دلیلش هم این است که شناخت ماهیت حقیقی این اراده را صرفا در پدیدار منفرد به آن نشان می‌دهد... از این‌رو گرچه آگاهی فردی پس از مرگ باقی نمی‌ماند، تنها چیزی که با آن مبارزه می‌کند باقی می‌ماند و این اراده است. به این ترتیب، این تناقض نیز توضیح داده می‌شود که فلاسفه همواره از منظر شناخت و با دلایل نیرومند نشان داده‌اند که مرگ اصلا شر نیست؛ اما ترس از مرگ در برابر تمامی این دلایل ایستادگی می‌کند، زیرا نه در شناخت، که در خود اراده ریشه دارد (شوپنهاور،۱۳۹۰: ۹۴۸- ۹۴۶).

[۳] البته کاملاً این نکته را مد نظر داریم که سقراط فیلسوف است و دربارهٔ مرگ همانطور عمل می‌کند که درباره مفاهیم دیگر؛ او انواع نگاه به مرگ را از زوایای متعدد می‌کاود. با این‌حال سقراط فلسفه را مشق مردن می‌داند.

آپولوژی (دفاعیه) می‌گوید: «برای اثبات این که مرگ خوب است بدین‌گونه نیز می‌توان استدلال کرد: مرگ یا نابود شدن است، بدین معنی که کسی که می‌میرد دیگر هیچ احساسی نمی‌کند یا چنان که می‌گویند انتقال روح است از جهانی به جهان دیگر. اگر احتمال نخست درست باشد و با آمدن مرگ نیروی احساس از میان برود و مرگ چون خوابی باشد که هیچ رویایی آن را آشفته نسازد، پس باید مرگ را نعمتی بزرگ بشماریم... ولی اگر مرگ انتقال به جهانی دیگر است و اگر این سخن راست است که همهٔ درگذشتگان در آن جا گرد آمده‌اند، پس چه نعمتی والاتر از این که آدمی از مدعیانی که عنوان قاضی بر خود نهاده‌اند رهایی یابد...» و در پایان رساله می‌گوید: «اکنون وقت آن است که من به استقبال مرگ بشتابم و شما در پی زندگی بروید؛ ولی کدام‌یک از ما راهی بهتر در پیش دارد، جز خدا هیچ کس نمی‌داند.» (افلاطون، ۱۳۸۰: ۴۴). دستهٔ دوم افرادی هستند که به وجود جهان پس از مرگ باور دارند و مرگ را نه تنها پایان حیات نمی‌دانند، بلکه آن را آغازگر زندگی حقیقی انسان می‌دانند و می‌توان انبیاء و اولیاء را نمایندهٔ این نگاه دانست.

نمودار ۲: انسان و رابطه‌اش با مرگ

انواع نگاه به مرگ با باور به جهان پس از مرگ: الف) مرگ‌طلبی برای تحقق عدل و داد و پیروزی نیکی در جدال خیر و شر، ب) مرگ‌طلبی عارفانه و عاشقانه

در یکی از نگاه‌های مرگ‌طلبانه، انسان نه تنها از مرگ نمی‌هراسد و با آغوش باز از آن استقبال می‌کند، بلکه به جهان دیگری باور دارد، جهانی بهتر که محرک او برای استقبال از مرگ است. این نگاه در ادیان به ویژه ادیان توحیدی بیشتر تبلیغ و ترویج می‌شود. ادیان می‌کوشند انسان را برای مواجهه با مرگ آماده کنند. «ادیان انسان را مرگ‌اندیش می‌خواهند تا بتوانند جهان‌شناسی و انسان‌شناسی خود را به نحو مطلوبی در میان دین‌داران متحقق کنند. انسان مرگ‌اندیشی که به حیات پس از مرگ باور دارد، خود و جهان خود را محدود در هستی اینجایی- اکنونی نمی‌داند.» (کمپانی زارع، ۱۳۹۲: ۷). در میان عرفای مسلمان ترس از مرگ وجود ندارند، بلکه مرگ پلی است که عارف و سالک را به معشوق حقیقی‌اش می‌رساند. در عرفان اسلامی مرگ نه تنها پایان زندگی نیست بلکه آغاز وصال و جاودانگی است. «جاودانگی فاقد شخصیت روح انسان، در صوفی آن چنان آتشی از پیروزی برافروخته می‌کند که از عقاید افراد معتقد به زندگی فردی در ماورای قبر، هیجان‌آورتر و سوزنده‌تر است.» (کاماث، ۱۳۸۱: ۱۷۹). در آیات مختلف قرآن کریم هم این تأکید وجود دارد که مرگ پایان‌بخش حیات انسان نیست، حتی این مسئله یکی از اولین موضوعات مورد بحث میان پیامبر و مکیان بود، زیرا که بسیاری از آن‌ها ماده‌پرست بودند و هیچ‌گونه اعتقادی به حیات بعد از مرگ نداشتند (لیمن، ۱۳۹۱: ۵۳۶). اگر بخواهیم رویکرد مرگ‌طلبی را با باور به حیات پس از مرگ دقیق‌تر جست‌وجو کنیم، باید از مفهوم شهادت یاد کنیم. در یکی از تعاریف، شهید کسی است که در راه خدا و برای برپا داشتن حکومت عدل و داد قیام می‌کند و در این راه جانش را از دست می دهد. در تأیید این رویکرد مرگ‌طلبانه می‌توان از نوع دیگری از مرگ یاد کرد که نزد عرفا به «مرگ اختیاری» شهرت دارد. در داستان *طوطی و بازرگان* که مولوی در *مثنوی معنوی* سروده، به مرگ اختیاری اشاره شده است: «مرگ راه رهایی روح از قفس بدن شناخته شده و مرگ نیز از نوع مرگ اختیاری به شمار آمده است.» (ابراهیمی دینانی، ۱۳۸۹: ۱۵۳). در نگاه مرگ‌طلبانه، گاه انسان برای تحقق خیر و نیکی حاضر است جان خود را بدهد تا خیر و نیکی حاکم شود. این نگاهی است که غالباً قهرمانان دینی یا ملی به موضوع مرگ دارند. در تمام ادیان و فرهنگ‌ها قهرمانان نیک‌اندیش و نیک‌کرداری هستند که با شر نبرد می‌کنند و برای تحقق حکومت عدل و خیر جان‌شان را فدا می‌کنند. بخش دوم این مقاله به قهرمانان اسطوره‌ای نظر دارد که به عنوان نمادهای خیر و نیکی با نمادهای شر و بدی می‌جنگند. پیش فرض این جدال هراس نداشتن از مرگ است. انسانی که از مرگ می‌هراسد لباس رزم بر تن نمی‌کند، زیرا هر آن ممکن است در این کارزار جانش را از دست بدهد. قهرمانان اسطوره‌ای ایران‌زمین با چنین نگاهی به مرگ به نبرد با پلیدی و تیرگی می‌رفتند.

نمودار ۳: مرگ در این مقاله

یافته‌های پژوهش

مرگ‌طلبی[1] در جدال نیروهای خیر با شر با تمرکز بر *شاهنامهٔ* فردوسی

فردوسی در *شاهنامه*، اثر گرانسنگ‌اش تقابل میان نیروهای خیر و شر را به تصویر کشیده است. قهرمانان نیک‌گفتار و نیک‌کردار او از مرگ نمی‌گریزند و برای تحقق عدالت و راستی ازپا نمی‌نشینند. در رأس قهرمانان *شاهنامه* باید از رستم[2] نام ببریم. رستم قهرمان[3] ملی ایران برجسته

[1] یکی دیگر از انواع مرگ‌طلبی خودکشی است. البته خودکشی انواعی دارد و همان‌طور که عطاالله کوپال می‌گوید، در میان آثار ادبی اروپایی به ویژه در یونان و روم باستان خودکشی آمار بالایی داشته است. اما نکتهٔ مهمی که باید به آن توجه کنیم تفاوت انگیزه‌های آن‌ها برای خودکشی با انگیزه‌های مردم دنیای امروز است. او ادامه می‌دهد که در ادب پارسی ما تعداد افرادی که خودکشی کرده‌اند، بسیار معدود است؛ اما به هر حال در ادبیات ما هم خودکشی وجود داشته است. ما این نوع مرگ‌طلبی را در این تقسیم بندی قرار ندادیم (برای مطالعهٔ بیشتر بنگرید به کوپال، عطاءالله (۱۳۹۱)، «مرگ خودخواسته تراژیک در تراژدی سوفوکل و شاهنامه»، عطاالله کوپال، *مطالعات ادبیات تطبیقی*، شماره ۲۱: ۱۰۴ تا ۱۱۹).

[2] رستم نام قهرمان ملی ایران که در ادبیات پهلوی رُتستخم و رُتستهم و به معنی دارندهٔ بالای زورمند آمده و تقریبا با واژه «تهمتن» که در فارسی لقب وی نیز هست، هم معنی است... به نظر می‌رسد رستم اصلا از رجال و سرداران اشکانی بوده و وقتی به داستان‌های ملی راه یافته، به شخصیتی داستانی مبدل شده است و خوارق عاداتی مانند گرز هفتصد من و عمر ششصد سال به او منسوب شده‌اند. رستم، جهان پهلوان نامور حماسه های ایران، از پیوند زال، پهلوان سپید موی حماسه ملی، با رودابه، دختر شاه کابل متولد شد. زادن او همچون زندگی‌اش شگفتی آفرین و غیرعادی بود (یاحقی، ۱۳۸۶).

[3] قهرمان: «وکیل یا امین دخل و خرج؛ جمع آن قهارمه است و این کلمه عربی نیست. همچنین قائم به کارها و خزانه دار و وکیل و نگهدارنده آنچه در تصرف او هست، همچنین دانا و رایزن رای آرای و وزیر با تدبیر به کار رفته است که به راستی او بوده است که در کنار پادشاه که بیش به سپهسالاری و جنگاوری می‌پرداخته است، کارهای کشور را

ترین شخصیت *شاهنامهٔ* فردوسی است. این اثر حماسی عظمت و شکوه روح انسان را منعکس می‌کند. در سرتاسر *شاهنامه* انسان‌های نیک‌اندیش و نیک‌گفتار و کردار در پی تحقق آرمان عدالت‌خواهی در جدال با نیروهای شر هستند، چه بسا که این جنگ به مرگ آن‌ها منجر شود.

برخی از نمادهای شر در *شاهنامه* (مربوط به این پژوهش)

نمادهای شر در *شاهنامهٔ* فردوسی بسیار متعدد هستند اما برای نمونه می‌توان به اژدها و دیوها اشاره کرد، موجوداتی که رستم برای عبور از هفت خوان[۱] مجبور به نبرد با آن‌هاست. اژدها[۲] موجود پلیدی است که اهریمن آن را همراه مار و کژدم و چلپاسه و وزغ آفرید.[۳] این جانور عظیم‌الجثه که دندان‌های بسیاری دارد، در داستان‌های عامیانه مظهر شر است و در اکثر داستان‌ها مغلوب و مقهور قهرمان نیک سیرت می‌شود. یکی دیگر از موجودات اسطوره‌ای دیو[۴] به عنوان مظهر شر و پلیدی است که سنگدل و ستمکار و از نیروهای شگفت‌انگیز برخوردار است. دیوها می‌توانند متناسب با موقعیت‌های مختلف تغییر شکل دهند. «در *شاهنامهٔ* فردوسی، دیوان نقش عمده‌ای به صورت‌ها و مفاهیم مختلف بر عهده دارند و تقریبا هیئت و منش دیوهای کتاب‌های مذهبی را دارند. اگرچه دیوان، به رنگ سیاه مجسم شده‌اند ولی نام‌آورترین دیو *شاهنامه* که سرکردهٔ دیوان مازندران است دیو سپید است.» (یاحقی، ۱۳۸۶: ۳۷۱). رستم به ترتیب در خوان سوم و هفتم به نبرد اژدها و دیو سپید[۵] به عنوان دو نماد شر و پلیدی می‌رود. رستم در تمام نبردهایش شجاع و بی‌باک است.

سامان می‌داده است... قهرمان در فارسی امروز سه معنی دارد: یکی پهلوان پیروز و نبردهٔ نیو، ورزشکار پیروزمند، چهره‌های بنیادین در داستان ها و نمایشنامه‌ها. (کزازی، ۱۳۹۲: ۶۵-۵۰)

[۱] کیکاوس در دژی در مازندران اسیر است. رستم به نجاتش می‌رود و در راه از هفت خان جان سالم به در می‌برد. این هفت خوان عبارتند از: نبرد رخش با شیر بیشه، گذر از بیان خشک و بی آب و علف، کشته شدن اژدها به دست رستم، زن جادو، جنگ با اولاد مرزبان، جنگ با ارژنگ دیو، جنگ با دیو سپید.

[۲] اژدها (dragon) که در فارسی به صورت‌های اژدر و اژدرها و در عربی، تِنین و ثعبان به کار می‌رود، موجودی است اساطیری به شکل سوسماری عظیم با دو پر که آتش از دهان می‌افکنده و پاس گنج‌های زیرزمین می‌داشته است. (یاحقی، ۱۳۸۶).

[۳] برای اطلاعات بیشتر بنگرید به به *فرهنگ اساطیری ایرانی بر پایه متون پهلوی*، خسرو قلی زاده، تهران: کتاب پارسه، ۱۳۸۷

[۴] واژه دیو که در اوستایی، دَئِو (daeva) و هندی باستان، دیوا (devā) خوانده می‌شود اصلا به معنی خداست. این واژه در قدیم، به گروهی از خدایان *آریایی* اطلاق می‌شود ولی پس از ظهور زرتشت و معرفی اهورامزدا، خدایان قدیم (دیوان) گمراه کنندگان و شیاطین خوانده شدند. در اوستا، دیوان خدایان باطل یا گروه شیاطین و یا مردمان مشرک و مفسد تلقی شده‌اند.

[۵] دیو سپید (div- e sepid) بر اساس روایت فردوسی در *شاهنامه*، دیو سپید سردار و پادشاه و رئیس دیوان مازندران در روزگار کاووس بود که به سبب سپید بودن مویش، به این نام خوانده شد. در حالی که دیوها معمولا سیاه رنگ مجسم شده‌اند. کیکاووس به مازندران لشکر کشید و دیو سپید با فریب و جادو او و سران سپاهش را نابینا و سپس

او نه تنها از شر، پلیدی و تاریکی نمی‌هراسد بلکه خود را همواره برای رویارویی با آن آماده می‌کند. رستم از مرگ نمی‌هراسد با این‌که می‌داند شاید در یکی از این نبردها جانش را از دست بدهد، اما مرگ‌طلبی و لبخند به مرگ برای تحقق حکومت عدل و داد و نیکی، ویژگی اصلی این قهرمان ملی است. «وقتی حماسه‌های ایلیاد و اودیسه را با *شاهنامهٔ* فردوسی مقایسه می‌کنید، تفاوتی که بیش از هر چیز دیگر به چشم می‌آید، این است که قهرمانانِ حماسه‌های هومر در برابر تهدید مرگ می‌گریند و آن هم بارها! ولی در *شاهنامه* گریه قهرمان نادر است، مگر شاید گریه رستم بر مرگ سهراب! خود این گریه‌ها به ما نشان می‌دهد که مرگ‌اندیشی در قهرمانان هومر بیشتر مرگ‌آگاهی است و به هیچ روی نمی‌تواند، مرگ‌طلبی از آن دست باشد که در عصر فلسفه یونان و استیلای مسیحیت می‌بینیم.» (صنعتی، ۱۳۸۸: ۲۵).[۱] رفتار رستم به عنوان شاخص‌ترین قهرمان *شاهنامه* حاکی از مرگ‌طلبی است، طلب مرگ در راه تحقق نیکی و خیر.[۲] پی‌رفت جدال خیر و شر به عنوان درونمایهٔ اصلی *شاهنامهٔ* فردوسی[۳] را می‌توان یکی از مهم‌ترین درونمایه‌های فرعی مشترک میان قصه‌های *شاهنامه* دانست.[۴] در دوران اقتدار و عظمت هنر ایرانی نیز، بسیاری از نگارگران و خوشنویسان، هر گاه می‌خواستند داستانی را از *شاهنامه* یا دیگر آثار گراسنگ ادبی برگزینند، به

دربند نمود و سپاه ایران را شکست داد. رستم که از این ماجرا آگاه شد پس از عبور از هفت خوانی که دیو سپید بر سر راه او ایجاد کرده بود، به غار دیو سپید در آمد و او را که درون غار خفته بود بیدار کرد و با وی جنگید، او را بر زمین زد، شکمش را درید، جگرش را درآورد و جگر او را برای بینا کردن دیدگان کاووس و سران سپاه پیش شاه آورد. سپس خون دیو را در دیدگان کاووس و لشکریانش چکاند و آنان را بینا کرد (یاحقی، ۱۳۸۶: ۳۷۶-۳۷۵).

[۱] محمد صنعتی در این قسمت از مقاله اش با عنوان: «درآمدی به مرگ در اندیشه غرب: دگرگونی‌های نگرشی و گفتمانی» بر موضوع «مرگ زیبا» و «خشونت شکوهمند» در حماسهٔ ایلیاد متمرکز است.

[۲] «خیر یعنی خوب و عالی. رجل خیر یعنی مرد خوب. در قرآن خیر به معنی بهتر یا بهترین نیز هست... خیر به معنی اعم خوبی در مقابل شر است. خداوند خیر (بهتر) و «ابقا» است. خیر می‌تواند اشاره‌ای به برکات الهی باشد.» (لیمن، ۱۳۹۱: ۲۳۱) خیر اخلاقی: خیر اخلاقی قبل از هر چیز مربوط به داوری‌ها و ارزش گذاری‌های ما در خصوص مسائل و موضوعات اخلاقی می‌باشد، بدین معنا که برای وضوح مفهوم خیر اخلاقی باید بتوانیم تمایز آن را با خیرهای غیر اخلاقی توضیح دهیم. وقتی می‌گوییم: «این ماشین خوب است.» یا «این فرش خوب است.» عمل ارزش‌گذاری را در چارچوبی غیر اخلاقی انجام دادیم. البته واژه «غیر اخلاقی» در این‌جا به معنای مخالف اخلاق نیست؛ بلکه بدین معناست که ارزش گذاری‌های ما در خصوص این مسائل هیچ ارتباطی به اخلاق ندارد. حال وقتی می‌گوییم «عدالت خوب است» یا «فلان عمل خوب است» مقصود ما خوب به لحاظ اخلاقی می‌باشد چراکه در این نوع ارزش گذاری‌ها اعمال اختیاری انسان را با نگاهی اخلاقی بررسی کردیم (فرانکنا، ۱۳۸۳: ۱۷۲). در خصوص مفهوم خیر اخلاقی باید توضیح دهیم که چه چیز در اخلاق فی نفسه و فی حدذاته خیر بوده و هم چنین چه چیز هایی وسیله برای رسیدن به آن خیر فی نفسه می‌باشند.

[۳] طالبیان، یحیی و دیگران (۱۳۸۶)، «جدال، خیر وشر درونمایه *شاهنامهٔ* فردوسی و کهن الگوی روایت». *مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد (علمی - پژوهشی)*، شماره ۱۵۸، ص ۱۱۲.

[۴] درونمایهٔ مشترک فرعی دیگر عبارتند از بی تعادلی، هجوم، جنگ، قدرت طلبی، مرگ و زندگی (طالبیان و دیگران، ۱۳۸۶: ۱۱۲).

موضوعات اخلاقی توجه می‌کردند. رستم در خوان هفتم سرکردهٔ دیوان یا به تعبیری سردستهٔ نیروهای شر را از بین می‌برد و خیر را بر شر پیروز می‌کند. در این داستانِ *شاهنامه* که فردوسی با چیره‌دستی فراوان آن را در خوان هفتم طرح می‌کند، رستم از هیچ چیز نمی‌هراسد و با دلاوری تمام بر پلیدی و تیرگی پیروز می‌شود. چنین است که نُه نسخه از بیست‌ودو نگارهٔ *شاهنامهٔ بایسنقری* متعلق به مکتب نگارگری هرات، صحنهٔ نبرد و جدال نیروهای خیر با نیروهای شر است.

ویژگی های بصری نگاره‌های مرحلهٔ پیشین مکتب هرات

در این بخش ابتدا ویژگی‌های آثار تصویری مرحلهٔ پیشین مکتب هرات را بررسی می‌کنیم و سپس به سراغ *شاهنامهٔ بایسنقری* به عنوان یکی از شاهکارهای این مکتب می‌رویم. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های آثار هنری دوره تیموریان این است که مفاهیم و معانی هنری مکرراً در آثار مختلف از جمله نگارگاری، فلزکاری سفالگری و نساجی منعکس می‌شد و میان نقاشی، شعر، هنرهای تزیینی و آرمان‌های درباری ارتباط وثیقی وجود داشت (آژند، ۱۳۸۷-الف: ۵۰). در آثار تصویری این دوره به‌طور کلی می‌توان شاهد یکدستی پیکره‌ها و صحنه‌بندی‌ها بود که هنرمندان آن‌ها را با طراحی-های دقیق و رنگ‌بندی‌های سنجیده متوازن و متعادل کرده بودند. یکی از برجسته‌ترین ویژگی‌های تصویری آثار این دوره تضاد داشتن با واقعیت، فرارفتن از ناتورالیسم و پرسپکتیو سه بعدی، آرمانی‌گری و انتزاعی بودن است. همچنین باید به این نکته اشاره کرد که این آثار به نوعی تمایلات زیباشناختی و ایدئولوژیک تیموریان را بازتاب می‌دادند. در این نگاره‌ها پیکره‌های حیوانی و انسانی بارها تکرار می‌شدند (همان: ۵۱). یعقوب آژند یکی دیگر از ویژگی‌های چشمگیر آثار این دوره را دگرگون شدن موضوعات قراردادی به مضامین تخیلی می‌داند. «مثلا منظره‌پردازی با حضور گیاهان، وحوش و شکل‌بندی‌های صخره‌ای جان تازه‌ای می‌یابد و خط‌پردازی و ریتم آن‌ها جلوهٔ این‌جهانی پیدا می‌کند.». هنرمندان زمان تیموریان زیباترین عناصر سبک‌های نقاشی روزگار ایلخانان (مکتب تبریز)، آل جلایر (مکتب بغداد) و آل مظفر در سده هشتم هجری (مکتب شیراز)[۱] را اخذ کردند.

پرتال جامع علوم انسانی

[۱] «مکتب نگارگری شیراز را می توان ام‌المکاتب ایران در قلمرو کتاب آرایی دانست، که گرچه به لحاظ فرهیختگی و پروردگی به پای مکاتب دیگری چون مکتب تبریز، هرات و اصفهان نرسید، ولی از حیث تداوم و استمرار و تجربه ادوار مختلف هنری بدان ها پیشی گرفت... سرچشمه‌ها و بن مایه‌های این مکتب در ایران پیش از اسلام ریشه بسته بود و بعد از اسلام، به ویژه از سده چهارم هجری، با شکل‌گیری ضوابط نگارگری شیوه‌ای وضع کرد که نشانه‌های آن را می‌توان در تصویرگری دوره سلجوقی و مکتب بغداد سده ششم هجری پیدا کرد. به سخن دیگر، مکتب شیراز در شکوفایی و بالندگی مکتب تبریز ایلخانی در سده‌های هفتم و هشتم هجری سهم درخوری داشت.» (آژند، ۱۳۸۷-ب: ۹).

شاهنامهٔ بایسنقری و ویژگی‌های آن

هنگامی که بایسنقرمیرزا دوستدار شعر، حماسه و افسانه، کتابخانهٔ سلطنتی خود را تأسیس کرد بسیاری از هنرمندان را در آن‌جا به کار گرفت و ریاست آن را به میرزاجعفر بایسنقری واگذار کرد. تحت ریاست او طرح‌های هنری متعددی به ثمر رسید که *شاهنامهٔ بایسنقری* به تاریخ ۸۳۳ ق. با کتابت میرزا جعفر بایسنقری و مقدمه خود میرزا و تجلید قوام الدین تبریزی یکی از آن‌هاست که امروز در کتابخانهٔ کاخ گلستان تهران نگه‌داری می‌شود. *شاهنامهٔ بایسنقری* ۲۲ نگاره دارد[۱] که «مهم‌ترین ویژگی آن‌ها رنگ‌بندی تراز اول و ترکیب‌بندی عالی آن‌هاست. طراحی نگاره‌ها در تنظیم و مهارت و استادی به‌کار رفته در آن‌ها نهفته است. هنوز نسخه‌ای که به لحاظ مفهوم صریح داستان‌ها و مهارت و چیره‌دستی تزیینی اجرای آن‌ها با آن برابری کند پیدا نشده است. نگاره‌ها در نهایت ریزه‌کاری و دقیقه‌پردازی اجرا شده است و منظره‌پردازی‌های آن گویا و رساست. حرکت طبیعی پیکره‌ها با حالت خاصی مشخص شده و به نظر می‌رسد که تمامی نگاره‌ها را نقاش واحدی کار کرده است. «در طراحی پیکره‌های انسانی و چهره‌های منحصر به‌فرد، پیشرفتی درخور صورت گرفته و مجالس شکار و نبرد با سرزندگی و نشاط فراوان تصویر شده است و شاید دل‌انگیزترین قسمت آن‌ها منظره‌پردازی‌های آن‌ها باشد. گل‌ها و شاخه‌ها و بته‌ها زنده و جاندار هستند. در این جا نمود و تأثیر رنگ به حد نهایت خود رسیده است.» (آژند، ۱۳۸۷-الف: ۱۱۴). این نکته را نباید فراموش کرد، با این‌که در طراحی پیکره‌های انسانی نسبت به دوره‌های قبل پیشرفت چشمگیری صورت گرفته اما باز هم تا پیکره‌ها و ترکیب‌بندی‌ها در مواردی خشک و رسمی و کم‌حالت و بیان است (رهنورد، ۱۳۹۳). *شاهنامهٔ بایسنقری* متعلق به مرحلهٔ پیشین مکتب هرات است و نقاشی‌های این دوره را می‌توان تجسم تصاویری از سلطه سیاسی تیموریان و پیوند با آرمان‌های سلطنتی ایران دانست. برای تیموریان بسیار مهم بود که حکومت سلطنتی‌شان را بر پایه عناصر فرهنگی ایران بنا سازند. در نگاره‌های نسخ این دوره نگارگر «با بهره‌گیری از پیکره‌های آرمانی و اعمال و صحنه-پردازی‌های آن‌ها، واحدهایی را پدید می‌آورد که آکنده از ساختار، نمادگرایی و انتزاع است ... در حقیقت عناصر نگارگر به گونهٔ عناصر بازنمایی همچون پیکره‌ها، درختان، گل‌ها، معماری صحنه و جامه‌ها و غیره در می‌آید و در نقوشی جلوه پیدا می‌کند که قابل تغییر و تحول است. یکی دیگر از

---

[۱] مجالس این *شاهنامه* به قرار زیر است:

۱ و ۲- شکارگاه که نگارهٔ دو برگی روبه‌روی هم است؛ ۳- ملاقات فردوسی با شاعران؛ ۴- پادشاهی جمشید؛ ۵- به بند کشیده شدن ضحاک به دست فریدون؛ ۶- دیدار زال و رودابه؛ ۷- مجلس کیکاووس؛ ۸- نبرد رستم و دیو سپید؛ ۹- کشته شدن سیاوش؛ ۱۰- نبرد رستم و خاقان چین ۱۱- نبرد رستم و برزو؛ ۱۲- نبرد گودرز با پیران؛ ۱۳- نبرد کیخسرو و افراسیاب ۱۴- به تخت نشستن لهراسب؛ ۱۵ کشته شدن گرگ‌ها به دست اسفندیار؛ ۱۶- کشته شدن ارجاسب به دست اسفندیار؛ ۱۷- ملاقات رستم و اسفندیار؛ ۱۸- گریستن فرامرز بر تابوت رستم؛ ۱۹- ملاقات اردشیر و گلنار؛ ۲۰- ملاقات یزدگرد و منذر؛ ۲۱- بازی شطرنج بوذرجمهر با سفیر هند؛ ۲۲- نبرد بهرام و ساوه (آژند، ۱۳۸۷ (ب): ۱۲۳)

ویژگی‌های مهم آثار این دوران حضور توأمان شعر و نقاشی در قالب خط نستعلیق در دوره تیموریان است[۱]. نگاره‌های این مکتب در عین حال که بازنمودی است، پیوندهای ساختاری‌اش با شعر فارسی انسان را وادار می‌کند تا از جنبه ملموس و محسوس آن‌ها فراروی کند و به کشف معانی و مفاهیم اشعار نایل شود. در نگاره‌های مرحلهٔ پیشین مکتب هرات نوعی مفهوم اسطوره‌ای شکل می‌گیرد و نکتهٔ توجه‌کردنی این است که با این‌که نگاره‌ها به لحاظ ترکیب‌بندی و کاربست رنگ‌های باشکوه در حد عالی قرار دارند ولی بیننده نمی‌تواند از نظر مادی و عاطفی با آن‌ها ارتباط برقرار کند. این نگاره‌ها عوالمی هستند آکنده از تصنعات و ترفندهای درباری و با این‌که کارکرد و ماهیت-شان تعلیمی است، اما در مفهوم شاعرانه و اسطوره‌ای خود تصویری با یک نظم سیاسی محسوب می‌شود. این‌ها در غایت خود، بیان‌کننده طرز دید سیاسی تیموریان است. نکتهٔ بسیار مهمی که باز هم باید بر آن تأکید کنیم این است که نگاره‌های این مرحله از مکتب هرات، با آرمانی کردن پیکره‌ها و حتی صحنه‌بندی‌ها – چه معاصر و چه تاریخی- به طور منظم از ابزار شاعرانه‌ای برای ایجاد شکوه درباری، تصنع و جدابافتگی که خاص زندگی درباری نخبگان تیموری بود، بهره می-گیرد. به‌طور ویژه نگاره‌های *شاهنامهٔ بایسنقری* از نوعی نظم سنجیده و سبک یکدست برخوردار است که در معیاربندی های اصول کتابخانه سلطنتی خود اشعار *شاهنامه* ریشه داشت. (آژند، ۱۳۸۷- الف: ۱۲۷-۱۳۱) در واقع می‌توان این بخش را چنین جمع بندی کرد که آرمان سیاسی تیموریان به مرگ به‌میزان قابل توجهی همان چیزی‌ست که در نگاره‌ها بازتاب یافته است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[۱] رابطهٔ بین شعر و نقاشی در ایران تقریبا از اواخر سده هشتم هجری پدید آمد و متون منظوم ابزار مهمی برای تصویرپردازی شد. یعقوب آژند ریشه این تحول را به زمان هایی نسبت می‌دهد که زبان فارسی به صورت یک زبان ادبی شمال شرق ایران درآمد و شعر فارسی بدون توجه به تمایزات قومی سلسله حاکمه، موقعیت و مقام بالایی در دربارهای این سلسله پیدا کرد. از سدهٔ هفتم هجری به بعد و همزمان با پیشرفت‌های چشمگیر در عرصه تصویرسازی، حتی خطاطان ایران دریافتند که خط نسخ و تعلیق به تنهایی قابلیت حمل عناصر هنری شعر فارسی را ندارند، از این‌رو خط نستعلیق را از ترکیب دو خط قبلی پدید آورند. همکناری خط نستعلیق با متن شعر و نیز نقاشی به طور طبیعی به شباهت‌هایی میان شعر و تصویرپردازی منجر شد. (آژند، ۱۳۸۷-الف: ۱۳۰)

تصویر ۱: *کشتن رستم دیو سپید را*، *شاهنامهٔ بایسنقری*، مکتب هرات، ۸۳۳ ق. کتابخانهٔ کاخ گلستان

تفسیر نگارهٔ *کشتن رستم دیو سپید را*

نگارهٔ *کشتن رستم دیو سپید را* متعلق به *شاهنامهٔ بایسنقری* است که پیش‌تر به ویژگی‌هایش اشاره کردیم. این نگاره با دو افریز حاوی اشعار فردوسی در بالا و پایین به دو بخش تقسیم شده است. این اشعار که مربوط به خوان هفتم از نبردهای رستم یعنی نبرد او با دیو سپید است عبارتند از:

(اشعار بخش بالای نگاره)

همیدون به دل گفت دیو سپید — که از جان شیرین شدم ناامید
گر ایدونک از چنگ این اژدها — بریده پی و پوست یابم رها
نه کهتر نه برترمنش مهتران — نبینند نیزم به مازندران
بزد دست و برداشتش نره شیر — به گردن برآورد و افگند زیر
همه غار یکسر پر از کشته بود — جهان همچو دریای خون گشته بود
بیامد ز اولاد بگشاد بند — به فتراک بربست پیچان کمند

(اشعار بخش پایین نگاره)

به اولاد داد آن کشیده جگر — سوی شاه کاوس بنهاد سر
بدو گفت اولاد کای نره شیر — جهانی به تیغ آوریدی به زیر

نشان‌های بند تو دارد تنم — به زیر کمند تو بد گردنم
همی باز خواهد امیدم نوید — به چیزی که دادی دلم را امید
به پیمان شکستن نه اندرخوری — که شیر ژیانی و کی منظری
بدو گفت رستم که مازندران — سپارم ترا از کران تا کران
همی شاه مازندران را ز گاه — بباید ربودن فگندن به چاه
سر دیو جادو هزاران هزار — بیفگند باید به خنجر به زار

در بخش پیش‌زمینه رستم را می‌بینیم در حالی که بر دیو سپیدِ قوی هیکل چنبره زده با دست چپ موهای او را چنگ زده و با دست راست خنجرش را در جگر او فرو برده است. دیو تعادلش را از دست داده و این در حالی است که رستم با جستی پر انرژی او را مهار کرده است. تصویر جدال رستم و دیو سپید به عنوان دو نماد خیر و شر بر روی پس‌زمینهٔ سیاهی که نمایانگر غار و محل مخفیگاه دیو سپید ترسیم شده است. رنگ سفید بدن دیو و پس‌زمینهٔ سیاه غار کنتراست چشمگیری را در نگاره ایجاد کرده است. طبیعت اطراف غار ترکیبی از درختان مختلف به ویژه سرو و درختان برگ‌سوزنی است که با صخره‌ها و سنگ‌ها پوشیده شده است. نگاه ما از کنارهٔ سمت راست در پایین تصویر به سمت بالا هدایت می‌شود تا زمانی که از کادر بیرون می‌رویم در دورست پیکر کیکاووس را می‌بینیم که به درخت سرو بسته شده است و در واقع رستم برای نجات او به مازندران و محل مخفیگاه دیو سپید لشکر کشیده است. سمت چپ پیکره نیمی از بدن یک اسب هم دیده می‌شود. همان‌گونه که پیشتر ویژگی‌های مرحلهٔ پیشین مکتب هرات برشمردیم، آرمانی‌سازی یکی از ویژگی‌های برجسته این مکتب است که در نگاره *کشتن رستم دیو سپید را* کاملاً قابل مشاهده است. در این نگاره شاهد فضایی آرمانی و تصنعی هستیم که با عناصر دنیای واقعی در تضاد قرار دارند، این امر را می‌توان به‌طور ویژه در رنگ‌های به کار رفته برای آسمان، درخت‌ها و صخره‌ها دید. همان‌طور که گفتیم شاهان تیموری از ادبیات و هنر ایرانی برای مقتدر جلوه‌دادن خود استفاده می‌کردند؛ در این تصویر هم که جدال رستم به عنوان نمادی از خیر و نیکی با دیو سپید یعنی نمادی از شر و پلیدی است، می‌توان تحقق این آرمان نیکی‌خواهی شاهان تیموری را شاهد بود. این تصویر آکنده از نمادگرایی است و نگارگر حتی برای ارائهٔ این نوع از سمبولیسم رنگ‌ها را نیز به خدمت گرفته است. گیاهان، اسب، دو بز کوهی در گوشهٔ سمت چپِ بالای تصویر، پرندگان در بالاترین بخش تصویر در سمت چپ و در افق و مرز با آسمان جاندار، زنده و پخته ارائه شده‌اند. رستم در این خوان مانند خوان‌های دیگر به پیشواز و طلب مرگ رفته است، اما در چهرهٔ قهرمان چیزی جز اقتدار و اطمینان نمی‌بینیم که به خوبی در رنگ‌بندی و فضای سرشار از اعتماد و پیروزی نبرد مشاهده کردنی است. طراحی‌ها و رنگ‌بندی‌های هنرمند

بسیار دقیق و سنجیده است و آرمانی‌گری و انتزاع در فضا موج می‌زند؛ گویی مرگ برای قهرمان افتخار و اعتبار است، او زاییده شده که برای تحقق خیر و نیکی و مبارزه با شر و فساد پلیدی بمیرد.

مرگ‌طلبی عارفانه و عاشقانه

پیش از آن‌که به مرگ‌طلبی عارفانه و عاشقانه بپردازیم، به اختصار رکن بنیادین این طلب را که عشق است، از نظر می‌گذرانیم. «ایرانیان نیز مانند عرب‌ها عشق را عاطفه‌ای نیرومندتر از حب می‌دانستند. ابن‌مسکویه، حکیم ایرانی در سدهٔ چهارم هجری، حب نفس را امری طبیعی می‌انگاشت، با این حال عشق انسان به خود را بیماری نفس می‌خواند. عین‌القضات عشق را مقدمهٔ حب می‌دانست؛ اما روزبهان بقلی بر آن بود که محبت مقدمهٔ عشق است و چون به حقیقت استغراق رسد آن را عشق می‌نامند.» (دهقانی، ۱۳۸۷: ۱۲۰). طلب و آرزوی مرگ می‌تواند از شدت عشق به معبود حاصل شود، عشقی که نهایتش دیدار و ذوب شدن شدن در معبود است. این نوع از عشق در میان عارفان مقصد نهایی است. در نوع دیگری از مرگ‌طلبی، عاشق یا در راه وصال معشوق جانش را می‌دهد، یا در فراق دوری‌اش جان می‌بازد یا در لحظهٔ دیدار جان می‌دهد. در این پژوهش ما نگاره‌ای را برگزیدیم که مضمونش مرگ‌طلبی عاشقانه است که شرح مبسوطش در ادامه خواهد آمد؛ در این بخش فقط به این بیت از زبان فرهادِ عاشق و جان‌سپار و جان‌فدا در خمسهٔ نظامی اکتفا می‌کنیم:

فدا کرده چنین فرهاد مسکین ز بهر جهان شیرین جان شیرین

خمسهٔ نظامی متعلق به مرحله ی پسین مکتب هرات و ویژگی های آن

خمسهٔ نظامی[1] اثر گرانسنگ کمال‌الدین بهزاد و قاسم‌علی چهره‌گشا ۲۲ نگاره دارد و در کتابخانهٔ دولتی در برلین نگهداری می‌شود.[2] در نقاشی‌های مکتب پسین هرات دو موضوع یا دو ویژگی حاکم شد: نخست، واقع‌گرایی برای تصویر و اقعیت‌های موجود زندگی و محیط کار و کوشش؛ دوم،

[1] امیرعلی برلاس از امیران حامی هنر در دربار سلطان حسین بایقرا بود و با حمایت او خسمهٔ نظامی برای کتابخانه‌اش تهیه شد. برخی از نگاره‌های آن را بهزاد در سال ۹۰۰ ق. کشیده و ۷ نگارهٔ آن امضای قاسم علی (چهره گشا) شاگرد بهزاد را بر خود دارد. خمسهٔ نظامی که از برجسته‌ترین آثار مرحلهٔ پسین مکتب هرات است امروزه در کتابخانهٔ بریتانیا در لندن نگهداری می‌شود.

[2] جهانگیر امپراتور مغول در اوایل این نسخه چنین یادداشت کرده است: «۲۲ نگارهٔ این نسخه را بهزاد و سایر استادان کار کرده‌اند، ۱۶نگاره را بهزاد، ۵ نگاره آقا میرک، و یکی را عبدالرزاق» پیداست که این خمسه زیر نظر بهزاد که در این تاریخ رئیس کتابخانه سلطنتی بوده کتاب‌آرایی شده است و علاوه بر استادش آقامیرک هروی، چند تن از شاگردان او از جمله عبدالرزاق و قاسم علی در آن مشارکت کرده اند. (آژند، ۱۳۸۷-الف: ۳۹۲)

گروهی از موضوعات خاص. در این دوره *شاهنامه* دیگر موضوع اصلی نقاشی نبود بلکه *خمسهٔ* نظامی، شعر تعلیمی و اخلاقی سعدی و نوایی و تمثیلات عرفانی عطار و جامی کتابت و نگارگری شد. این نوع نگاه به مرگ، فرق بین شاه و گدا را از بین می‌برد. از این‌رو در نقاشی این دوره برای نخستین‌بار درویش با شاه یکسان قلمداد شدند. در نگارگری‌های این دوره به جای تصویر نبردهای قهرمانی و صحنه‌های عاطفی و عاشقانهٔ پیشین، عشق عارفانه یوسف و زلیخا جایگزین شد و به جای صحنه‌های شکار و بازی چوگان، موضوعات روزمره زندگی نظیر عمارت سازی، صحنهٔ گرمابه، فعالیت‌های کشاورزی و مجالس میگساری درباریان تصویر شد. در نگاره‌های *خمسهٔ* نظامی توجه به موضوع مرگ و عشق مطلق در رأس موضوعات قرار گرفت. در این زمان به جای این که عشق فرهاد به شیرین در کنار صخره‌ها و یا بلند کردن مرکب او بر شانه‌ها تصویر شود، مرگ او در مرکز توجه قرار گرفت. این مسئله حتی در فضابندی نگاره‌ها هم صورت گرفته است (آژند، ۱۳۸۷-الف: ۲۳۲).

دو نگارهٔ *خمسهٔ* نظامی با موضوع مرگ: مرگ خسرو و مرگ فرهاد.

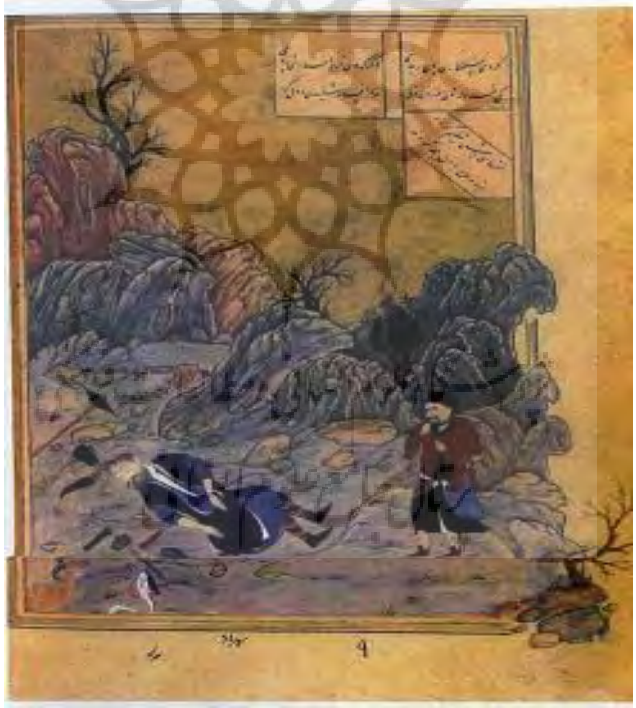
در دو نگارهٔ *مرگ خسرو* و *مرگ فرهاد*، مرگ به عنوان نقطهٔ عطف یک رابطهٔ عاشقانه و عارفانه در نظر گرفته شده است. نگارهٔ *مرگ خسرو* تصویر به قتل رسیدن یا کشته شدن خسرو است و نگارهٔ دوم که موضوع این مقاله است نه تصویر قتل بلکه تصویر مرگ عاشقانه فرهاد در راه یگانه معشوقش شیرین است. در این نگاره بر خلاف نگارهٔ *مرگ خسرو* ما با قاتل مواجهه نیستم و در واقع خسرو با مرگ طبیعی یا مرگی عاشقانه یا جدالی آگاهانه و انتخابی با فردی بداندیش از دنیا نرفته است، بلکه او در رختخواب و بی‌خبر، به دست شیرویه که نمادی از شر و بدی است، کشته شده است. در حالی‌که در نگارهٔ *مرگ فرهاد*، ما فقط با جسد بی‌جان او بر زمین مواجهیم و کاملاً مشخص است که او به دست فردی به قتل نرسیده و مرگ او در راه معشوق یکتایش بوده است.

خالق نگاره‌های *خمسهٔ* نظامی: استاد کمال‌الدین بهزاد

آشنایی با برخی حوادث مهم و برجستهٔ زندگی کمال‌الدین بهزاد ما را در درک بهتر عناصر بصری و مفهومی این دو نگاره یاری می‌رساند. بخش نخست زندگی کمال‌الدین بهزاد خالق این نگاره‌ها مصادف بود با نیمه دوم سدهٔ نهم هجری و حکومت سلطان حسین بایقرا و نیمهٔ دوم زندگی‌اش با نیمهٔ اول سده دهم هجری و سی سال نخست حکومت صفویان همزمان بود. همان‌گونه که از این گزارش برمی‌آید اوج کمال هنری آثار کمال‌الدین بهزاد مربوط به دورهٔ تیموریان و مکتب هرات بود. نگاره‌های بهزاد بیان زندگی و احوال انسانی است و نوعی روح آرمانی و عرفانی در آن‌ها دیده می‌شود. استحکام فکر و دقت خیال، قلم‌گیری لطیف و در عین حال محکم، لطفات و ملاحتی در نگاره‌های او پدید آورده که در کمتر اثری می‌توان یافت. (همان: ۳۸۷) بهزاد تحولات شگرفی را

در رنگ نگارگری‌های ایرانی پدید آورد. نوآوری او به کاربست استادانه رنگ‌های واقعی اشیاء محدود نمی‌شود بلکه به نحوهٔ رنگ‌بندی کل تصویر هم مربوط است که دقیقا با الگوی طرحش همسازی داشت. (پاکباز، ۱۳۸۴) بسیاری از منتقدان تجلی نوآوری و خلاقیت بهزاد را در نگاره‌های نسخه بوستان سعدی و نسخهٔ *خمسهٔ* نظامی می‌دانند؛ یعنی آثاری که او در دربار سلطان حسین بایقرا خلق کرد. نکتهٔ جالب توجه دربارهٔ بهزاد به عنوان یک اصلاحگر و نه یک انقلابی، این است که نام او با نقاشی جدید پیوند خورد و ابداعات او راه را برای شکوفایی تمهیدات و شگردهای جدید تصویرگری هموار کرد. (شرویدر، ۱۳۷۷) برجسته‌ترین ویژگی‌های آثار بهزاد را چنین می‌توان برشمرد: ارائه دوباره بعد دنیوی و این‌جهانی در تصویرگری نسخه‌های خطی از طریق نمایش چهره‌هایی با حالات و اطوار بسیار متنوع، ترکیب بندی‌های زنده و پر نشاط، ارائه بعد روان‌شناختی، طبیعت‌گرایی، تصویر کردن فعالیت‌های روزمره و متنوع و نمایش خطوط چهره‌ها، استفاده از طیف‌های رنگی، ارائه دوباره رنگ‌مایه‌های زمینی و ترکیب‌های پیچیدهٔ رنگی از گستره محدود رنگ‌های اولیه و ثانویه. (راکسبرگ، ۱۳۸۸)

تصویر ۲- نگارهٔ *مرگ فرهاد*، *خمسهٔ* نظامی، ۹۰۰ ق.، کتابخانه ی بریتانیا، لندن.



نگارهٔ *مرگ فرهاد* و تفسیر آن

صحنه‌پردازی این اثر نمایی از کوهستان را با صخره‌هایی درهم‌تنیده، خشک و بی‌آب و علف و سه درخت خشک و عریان به تصویر می‌کشد. پیکر بی‌جان فرهاد در پیش‌زمینه نقش بر خاک شده است، تیشه‌های او که مهم‌ترین ابزار کار و اثبات وفاداری و عشق او بودند بر روی زمین و در اطراف او پراکنده شده‌اند؛ گویی این ابزار تنها یاران وفادار او در لحظهٔ مرگ هستند. یک مرد انگشت‌به‌دهان و دو بز کوهی نظاره‌گر مرگ او هستند. بزها از گوشهٔ سمت چپ پیش‌زمینه به پیکر بی‌جان فرهاد می‌نگرند و مردِ روبروی جسدِ او از تعجب انگشت حیرت می‌گزد. صخره‌های سربی رنگ چهرهٔ ماتم‌زده‌ای از طبیعت را به تصویر می‌کشند که به سوگ فرهاد نشسته‌اند. این زمستان بی‌برگ‌وبار نمادی از پایان، مرگ و البته فنا شدن در راه عشقی مطلق است. اگر چه فرهاد با هیچ دشمن واقعی شروری نبرد نکرد، اما او با غم هجران در ستیز بود و در این نگاره با چهره‌ای باوقار بر زمین آرامیده است. زمستان فصل بی‌برگی و فصل سکوت است، بر خلاف تابستان که فصل رنگ‌ها و نواهاست. انتخاب این فصل برای صحنه‌پردازی مرگ فرهاد نشانی از سکوت طبیعت در برابر پایداری عظیم او و فنا شدنش در راه معشوقش است. کوه‌ها نمادی از استواری و پایمردی فرهاد در راه عشقی صادقانه و خالصانه به‌نظر می‌رسند. در بالای نگاره گوشهٔ سمت راست اثر سه بیت شعر از نظامی به خط نستعلیق به چشم می‌خورد، این ابیات عبارتند از:

(دو بیت گوشهٔ سمت راست نگاره)

نکرده هیچ کاری پای بر جای　　وگر کردی فرو افتادی از پای

یکی خروار نان خوردی و بی زور　　هزار افسانه بشنیدی و دل کور

(نظامی، ۱۳۸۶، ابیات الحاقی، پاورقی ص ۲۵۵)

(تک بیت گوشهٔ سمت راست نگاره)

سخن‌های بدش تعلیم کردند　　به زر وعده به آهن بیم کردند

(نظامی، ۱۳۸۶: ۲۵۵)

از دیگر جنبه‌های بصری این نگاره که نمی‌توان از آن چشم پوشید، صخره‌ها و تک‌درخت عریان گوشهٔ سمت راست و پایین تصویر هستند که از کادر بیرون آمده‌اند. همان‌طور که در آثار بهزاد توجه به زندگی روزمره و احوالات انسانی را برجسته کردیم، می‌توانیم این ویژگی را حتی در نگاره‌ای با درونمایهٔ مرگ شاهد باشیم. در این تصویر مرگ نه در حالتی آرمانی، بلکه کاملاً زمینی تصویر شده است، با این که پیکرهٔ نقش بر زمین شده پیکره فرهاد است، فرهادی که در راه عشق جان باخته است، اما مرگ او شبیه به مرگ بقیهٔ انسان‌های معمولی است. او تنها و بی‌کس، در کنار تنها همدم‌هایش یعنی صخره‌ها و ابزار سنگ‌تراشی‌اش جان سپرده است. گویی کسی بر مرگ

او مویه نمی‌کند و تنها شاهد لحظهٔ مرگش نیز فقط حیرت کرده است. حیرت او ناشی از مرگی است که بالاخره سراغ فرهاد هم آمد بی‌آنکه به کامش یا وصال شیرین رسیده باشد، مرگی که خسرو و فرهاد نمی‌شناسد و مرد هم می‌داند که به زودی نوبت او هم فرا خواهد رسید. فرهاد پیش از این، یعنی هنگامی که به دستور خسرو و با وعدهٔ وصال شیرین به کندن کوه مشغول شده بود، این راه را برگشت‌ناپذیر و بی‌سرانجام می‌دانست؛ او از همان آغاز به پیشواز مرگ رفته بود تا با این ایثار و تلاش مستمر شاید بتواند در دنیای دیگر به وصال معشوقش نایل شود. فرهاد با سر نهادن به دستور خسرو قدم به راه بی‌بازگشت نهاده بود و با طلب مرگ به آن لبخند زده بود؛ شاید مرگی که از صخره‌ها و کوه‌ها می‌گذشت تنها انتخاب فرهاد بود.

نتیجه گیری

در کتاب‌آرایی و نگاره‌های مرحلهٔ پیشین مکتب هرات، هنرمندان بیشتر بر مضامین تاریخی و حماسی تأکید می‌کردند و اگر هنرمند موضوع مرگ با محوریت نبرد میان خیر و شر را بر می‌گزید، هدفش بیشتر بازتاب ایدئولوژی‌ها و آرمان‌های دربار تیموری بود زیرا این پادشاهان می‌خواستند آرزوها و امیال‌شان را در قالب عناصر فرهنگی، هنری و ادبی ایران به تصویر بکشند. نگاه به مرگ در این نگاره‌ها که بیشتر از آثار حماسی و در رأس آن‌ها *شاهنامه* انتخاب می‌شد، داوطلبانه، آرزومندانه و شجاعانه بوده است. قهرمان در این رویکرد نه تنها از مرگ نمی‌هراسد بل با آغوش باز به سوی آن می‌شتابد. چنان‌چه پیشتر آمد این امر به خوبی در نگارهٔ *کشتن رستم دیو سپید را* متحقق شده است: مرگی آرمانی و حماسی که از معنای مرگ در جهان واقعی فاصله می‌گیرد و به سوی معانی انتزاعی و آرمانی پیش می‌رود؛ مرگی که عناصر بصری در نگاره را به نمادهایی از خیر و شر و در پس آن خواست‌های یک حکومت فرو می‌کاهد. نگاه به مرگ همان‌طور که از اشعار *شاهنامه* بر می‌آید در عناصر بصری اثر هم با اولویت به تحقق آرمان‌های یک قوم یا یک حکومت و نشان دادن اقتدار و توانایی هر چه بیشتر، متحقق شده است. تمام این ویژگی ها در نشانه‌های بصری نگاره‌های مکتب پیشین هرات و به ویژه نگارهٔ *کشتن رستم دیو سپید را* جلوه‌گر شده است. پیشتر ویژگی‌های مکتب پیشین هرات را چنین برشمردیم: تضاد داشتن با واقعیت، فرارفتن از ناتورالیسم و پرسپکتیو سه بعدی، آرمانی‌گری و انتزاعی بودن؛ و این ویژگی‌ها با مرگ‌طلبی حماسی کاملاً هماهنگ است، مرگی آرمانی و فراتر از دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم برای تحقق آرمان‌های عدالت‌خواهانه. این درحالی است که در مرحلهٔ پسین مکتب هرات که مرحلهٔ بالندگی و شکوه آن نیز هست، نه تنها مضامین بلکه قوانین نگارگری تغییر کرد و رنگ‌بندی به بالاترین حد خود رسید و طراحی و خط‌پردازی پیشرفته‌تر شد. در آثار این دوره نگاه آرمانی ، انتزاعی و تصنعی به مضامین جایش را به نگاهی از جنس زندگی روزمره داد. به فعالیت‌های روزمره مردم از قبیل کشاورزی، خرید و فروش و در یک کلام انسان معمولی توجه بیشتری شد، همان‌طور که پیشتر

آمد مرگ در مرکز توجه نگارگران قرار گرفت و موضوعی قلمداد شد که در آن تمام امتیازات و طبقات از میان می‌رفت و شاه و گدا را به یک چشم می‌دید. نگاه به مرگ در مرحلهٔ پسین مکتب هرات، نه نگاهی آرمانی و آن‌جهانی بلکه نگاهی به حقیقتی محتوم بود که برای همهٔ انسان‌ها رخ می‌دهد. موضوعات عاشقانه جایگزین موضوعات حماسی شد و اگر مرگ در موضوعات عاشقانه محوریت می‌یافت، هدف نگارگر به تصویر کشیدن از خودگذشتگی و ایثار عاشق و مرگ‌طلبی‌اش در راه معشوق بود؛ همچنین باز باید تأکید کنیم که در این نگاه مرگ نه آرمانی و انتزاعی بلکه از جنس زندگی روزمره بود. تحقق این نگاه را در نگارهٔ *مرگ فرهاد* منسوب به کمال‌الدین بهزاد شاهد هستیم. از فرهاد نه چهره‌ای قهرمانی و اسطوره‌ای بلکه چهره‌ای از یک فرد عادی و معمولی می‌بینیم. آن چه برای ما فرهاد را از جایگاه فردی عادی به مرتبهٔ یک قهرمان ارتقا می‌دهد، هویتی است که نظامی به او داده است نه آن چه بهزاد در نگاره‌اش به تصویر کشیده است، به‌گونه‌ای که اگر ما نام فرهاد را بر این نگاره نداشته باشیم یا ابزار کوه‌تراشی او را نبینیم، می‌توان گفت این نگاره‌ای از مرگ یک انسان معمولی است. همین مسئله باز بیش از پیش توجه ما را به نگاه بهزاد و زندگی روزمره و مختصات مرحلهٔ پسین مکتب هرات جلب می‌کند و کاملاً با نوع نگاه آرمانی، انتزاعی، تصنعی و حماسی به مرگ در *نگارهٔ کشتن رستم دیو سپید را* متعلق به *شاهنامهٔ بایسنقری* متفاوت است. هر چند می‌توان در تحلیلی ظریف‌تر این تفاوت در دو مرحلهٔ یک مکتب را به تفاوت در نوع رویکرد مرگ‌طلبی یعنی نگاه مرگ‌طلبانه و یا شهادت‌طلبانه در جدال خیر و شر و همچنین نگاه مرگ‌طلبانه در عشق تسری داد. همان‌طور که مختصات نگاره‌ها البته باتوجه به‌ویژگی‌های تاریخی‌شان کاملاً با هم متفاوت است، این دو رویکرد هم تفاوت‌هایی با هم دارند. در نگاه نخست که بیشتر تبلوری از آرمان‌های یک قوم یا ملت یا حتی دین است، قهرمان خود را تجهیز می‌کند و برای این جدال عزم سفر می‌کند، در حالی‌که در مرگ عاشقانه، عاشق همه چیز را برای خیر و صلاح معشوق رها می‌کند و کنج عزلت می‌گزیند. این دو با هم شباهت‌هایی هم دارند و مانند این که در هر یک شخصیت اصلی خود را فراموش می‌کند، دست از جان می‌شوید و برای هدفی والاتر ایثار می‌کند، در اولی به جنگ می‌رود و در دومی تنهایی و فنا را بر می‌گزیند. بنابراین شاید بتوان گفت تفاوت این دو نگاره بیش از آن که ناشی از تحولات هنری و تفاوت طرز کار هنرمندان‌شان باشد معلول نگاه خالق آن‌ها به «مرگ» بر اساس دو مفهوم متفاوت یعنی «عدالت و عشق»، بر اساس تأثیرپذیری از آرمان‌ها و روح زمانه‌شان است

جدول ۱: جمع‌بندی یافته‌های پژوهش

نگارهٔ *کشته شدن دیو سپید به دست رستم* (*شاهنامهٔ بایسنقری*- مرحلهٔ پیشین مکتب نگارگری هرات)	**محورهای مقایسه**	نگارهٔ *مرگ فرهاد* (*خمسهٔ* نظامی- مرحلهٔ پسین مکتب نگارگری هرات)
حماسی-اسطوره ای-تاریخی (بازتاب ایدئولوژی‌ها و آرمان‌های دربارتیموریان)	درونمایه نگاره‌ها به‌طور کلی	تعلیمی-اخلاقی(برجسته کردن خواست‌ها و اشتغالات انسان‌های معمولی درزندگی روزمره)
مرگ دربین افراد طبقات مختلف با توجه به شأن متفاوت است. دراین نگاره مرگ با تمرکز بر جدال خیر و شر و تحقق پیروزی خیروعدل مجسم شده است. مرگ آرمانی-انتزاعی و تصنعی است. این مرگ حماسی و آرمانی نماد آرمان‌های یک قوم و یک ملت است.	محوریت (مرگ) در هردو نگاره	مرگ برای شاه و گدا یکسان است و مرگ بالاخره به عنوان واقعیتی محترم برای همه رخ می‌دهد. مرگ نقطهٔ عطف یک رابطه عاشقانه وعارفانه والبته زندگی روزمره است .مرگ حالتی آرمانی ندارد و کاملاً زمینی است.
از مرکز و گوشه سمت راست تصویر	ورودنگرنده به تصویر	از پایین نگاره به بالا
افق مقابل چشم نگرنده کاملاً مشخص و آشکار است.	بخش فوقانی وافق در نگاره	افق از جلوی چشم نگرنده محو و ناپدید می-شود (افق نامشخص)
فاصلهٔ پیش‌زمینه و پس‌زمینه کاملاً آشکار است.	فاصله بین پیش‌زمینه و پس‌زمینه	فاصلهٔ پیش‌زمینه و پس‌زمینه ازمیان رفته است و هیچ خط کناره‌نمایی وجود ندارد
پیکار میان نیروهای خیر و شر	عامل مرگ	هجران و فراق عاشق و معشوق
تصویر زندگی قهرمانان اسطوره‌ای وتاکید بر بعد آن جهانی فضای آرمانی و تصنعی در تضاد با عناصر دنیای واقعی	فضای حاکم	تصویر زندگی و احوال انسان‌های معمولی باتاکید بر روح عرفانی والبته بعد دنیوی و این جهانی.
رنگ‌های به کار رفته در نگاره به‌ویژه در آسمان،درخت‌ها و صخره‌ها فضایی آرمانی و انتزاعی را تداعی می‌کند. رنگ ها در خدمت سمبولیسم و آرمان نیک‌خواهی شاهان تیموری به کار رفته است.	رنگ	رنگ مایه‌های زمینی ترکیب پیچیده رنگی از گستره محدود رنگ-های اولیه و ثانویه. صخره‌های سربی رنگ سمبل چهره ماتم زده طبیعت. به‌کارگیری حداعلای تناسب رنگ پردازی.

ادامهٔ جدول ۱: جمع‌بندی یافته‌های پژوهش

نگارهٔ *کشته شدن دیو سپید به دست رستم* (*شاهنامهٔ بایسنقری*- مرحلهٔ پیشین مکتب نگارگری هرات)	**محورهای مقایسه**	نگارهٔ *مرگ فرهاد* (*خمسهٔ* نظامی- مرحلهٔ پسین مکتب نگارگری هرات)
نمایی از فصلی که احتمالا بهار یا تابستان است و علاوه بر گیاهان مختلف و پر نشاط حیوانات مختلفی از جمله اسب و بزکوهی در تصویر دیده می‌شوند. رنگ‌هافضایی گرم و پرنشاط را القا می‌کنند که حاکی از اعتماد قهرمان بر پیروزی بر شیر و پلیدی است. رنگ‌ها به نوعی تهیج کننده و تشویق به قهرمانی وقهرمان پروری ست. تابستان و بهار فصل رنگ ها ونواها و پیروزی است.	صحنه پردازی	نمایی از کوهستان، صخره‌های در هم تنیده و خشک و بی‌آب و علف زمستان بی‌برگ وبار نمادی از مرگ فرهاد و فناشدن در راه عشقی مطلق است. زمستان فصل سکوت و خواب طبیعتا مرگ طبیعت است و با نگاهی استعاری می‌توان گفت که طبیعت در برابر عشق فرهاد سکوت کرده است. کوه‌ها سمبل پایمردی و وفاداری هستند و با رنگ‌های تیره رنگ پردازی شده‌اند. رنگ‌های استفاده شده بیشتر سرد هستند وفضایی ساکن بدون نشاط را منتقل می‌کنند . زمستان نمادی شکست، اندوه و مرگ است.
رستم درحالی‌که بر دیو سپید قوی هیکل چنبره زده بادست چپ موهای اوراچنگ زده و بادست راست خنجرش را در جگر او فرو برده است.	پیش‌زمینه	پیکر بی جان فرهاد وتیشه‌های او که سمبل وفاداری و عشق او به شیرین هستند و تنها یاران او در پیش‌زمینه دیده می‌شوند . یک مردِ انگشت به دهان ودو بز کوهی نظاره گر مرگ فرهاد هستند.
آرمانی‌سازی شده	پیکره‌ها	از جنس واقعیت
پیکر کیکاووس که به درخت بسته شده است و در یک سمت او نیمی از بدن یک اسب، بخشی از درخت و گل و بوته و صخره‌ها.	بیرون‌آمدگی ازکادر	صخره‌ها و تک درختی عریان در سمت راست تصویر.
مرگ شهادت‌طلبانه: محرک فرد برای این مرگ تحقق عدل و خیر به خودی خود یا برای رسیدن به به جهان باقی است. مرگ تبلوری از آرمان‌های یک قوم یا ملت است قهرمان خود را تجهیز می‌کند و برای این جدال عزم سفر می‌کند نگاره شلوغ و پراز جزئیات است.	تفسیر مفهوم مرگ در هر دو نگاره	مرگ عارفانه و عاشقانه: پلی است که عارف و سالک را به معشوق حقیقی‌اش می‌رساند و مرگ آغاز زندگی است. عاشق همه چیز را به صلاح معشوق رها می‌کند و کنج عزلت می‌گزیند؛ پس قهرمان چیزی ندارد و شایداز همین روست که نگاره خلوت و بدون جزئیات ترسیم شده است.

منابع

آژند، یعقوب (۱۳۸۷- الف)، *مکتب نگارگری هرات*، تهران: فرهنگستان هنر.

آژند، یعقوب (۱۳۸۷- ب)، *مکتب نگارگری شیراز*، تهران: فرهنگستان هنر.

آیدنلو، سجاد (۱۳۸۸)، *متون منظوم پهلوانی: برگزیده منظومه های پهلوانی پس از شاهنامه*، تهران: سمت.

افلاطون (۱۳۸۰)، *دورهٔ آثار (جلد اول): رساله آپولوژی*، ترجمهٔ محمدحسن لطفی- رضا کاویانی، تهران: خوارزمی.

اورلی دیمز (۱۳۸۸)، *تندیس‌گری و شمایل نگاری در ایران پیش از اسلام، علی اکبر وحدتی*، تهران: ماهی.

امید، مسعود (۱۳۹۲)، «دفتری برای مرگ اندیشی، تخفیف و تسکین هراس از مرگ»، *اطلاعات حکمت و معرفت*، شمارهٔ ۹۲، آذرماه، تهران: اطلاعات.

بینیون، لورنس، و دیگران (۱۳۸۳)، سیر تاریخ نقاشی ایرانی، ترجمهٔ محمد ایرانمش، تهران: امیرکبیر.

پاکباز، رویین (۱۳۸۴)، *نقاشی ایران: از دیروز تا امروز*، تهران: زرین و سیمین.

پالمر، دونالد (۱۳۸۸)، *نگاهی به فلسفه: سبک کردن بار فلسفه*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: مرکز.

جعفری، محمدتقی(۱۳۸۰)، *فلسفه و هدف زندگی*، تهران: قدیانی.

جعفر سبحانی و محمد محمدرضایی (۱۳۸۴)، *اندیشه اسلامی ۱* ، قم: دفتر نهاد مقام معظم رهبری در دانشگاه‌ها.

دهقانی، محمد (۱۳۸۷)، *وسوسهٔ عاشقی: بررسی تحول مفهوم عشق در فرهنگ و ادبیات ایران*، تهران: جوانهٔ رشد.

راکسبرگ، دیوید جی (۱۳۸۸)، *نگارگری ایرانی اسلامی در نظر و عمل*، ترجمه و گردآوری: صالح طباطبایی، تهران: فرهنگستان هنر.

رهنورد، زهرا (۱۳۹۲)، *تاریخ هنر ایران در دورهٔ اسلامی: نگارگری*، تهران: سمت.

سرخوش، کرتیس وستا (۱۳۸۶)، *اسطوره‌های ایرانی*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: مرکز.

شاهنامهٔ فردوسی (۱۳۸۷)، بر اساس نسخهٔ نُه جلدی *چاپ یونسکو*، زیر نظر ی.ا.برتلس، تهران: ققنوس.

شرویدر، اریک و دیگران (۱۳۷۷)، *دوازه رخ: یادنگاری دوازده نقاش نادره‌کار ایران*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: مولی.

شوپنهاور، آرتور (۱۳۸۸)، *جهان همچون اراده و تصور*، ترجمهٔ رضا ولی یاری، تهران: مرکز.

شیمل، آنه ماری (۱۳۸۸)، *در قلمروی خانان مغول*، ترجمهٔ فرامرز نجد سمیعی، تهران: امیرکبیر.

صنعتی، محمد و دیگران (۱۳۸۸)، «مرگ» (مجموعه مقالات)، *فصلنامهٔ ارغنون*، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

عسکری سلیمانی امیری (۱۳۸۲)، *نقد برهان ناپذیری وجود خدا*، قم: بوستان کتاب.

فرانکنا، ویلیام کی (۱۳۸۳)، *فلسفه اخلاق*، ترجمهٔ هادی صادقی، قم، نشر طه.

قلی زاده، خسرو (۱۳۸۷)، *فرهنگ اساطیر ایرانی بر پایه متون پهلوی*، تهران: کتاب پارسه.

قائم پناه، یدالله (۱۳۸۹)، *عرفان در شاهنامه*، تهران: حکایتی دیگر.

کاپلستون، فردریک (۱۳۸۶)، *تاریخ فلسفه، جلد یکم: یونان و روم*. ترجمهٔ سیدجلال‌الدین مجتبوی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

کاماث، م. و (۱۳۸۱)، *فلسفهٔ زندگی و مرگ*، علی‌احمد بیات، تهران: بهجت.

کمپانی زارع، مهدی (۱۳۹۰)، *مرگ اندیشی از گیل گمش تا کامو*، تهران، نگاه معاصر.

کمپانی زارع، مهدی؛ پنج‌تنی، منیره (۱۳۹۲)، دفتری برای مرگ اندیشی: گفت‌وگوی «مرگ اندیشی و مرگ آگاهی»، *اطلاعات حکمت و معرفت*، شماره ۹۲، آذرماه، صص ۷۰-۶۷.

کزازی، میرجلال الدین(۱۳۹۱)، *شگرف و شگفت: جستارها و نوشتارهایی در فرهنگ و ادب ایران*، تهران: شورآفرین.

کزازی، میرجلال الدین(۱۳۹۰)، *سخنی از سیمرغ، گفتگو با دکتر میرجلال الدین کزازی پیرامون شاهنامه فردوسی*، سامان ح اصفهانی، تهران: شورآفرین.

کوپال، عطاالله (۱۳۹۱)، «مرگ خودخواسته تراژیک در تراژدی سوفوکل و شاهنامه»، *مطالعات ادبیات تطبیقی*، بهار ۱۳۹۱، شماره ۲۱، صص ۱۱۹-۱۰۴.

لیمن، الیور (۱۳۹۱)، محمدحسین *وقار*، تهران: اطلاعات.

مؤذن جامی، محمد مهدی (۱۳۸۸)، *ادب پهلوانی*، تهران: ققنوس.

نظامی (۱۳۸۶)، *خسرو و شیرین*، سعید حمیدیان، با تصحیح و و حواشی حسن وحید دستگردی، تهران: قطره.

هیلن برند، رابرت (۱۳۸۸)، *زبان تصویری شاهنامه*، ترجمهٔ سید داود طبائی، تهران: فرهنگستان هنر.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶)، *فرهنگ اساطیر و داستان واره ها در ادبیات فارسی*، تهران: فرهنگ معاصر.

طالبیان، یحیی (۱۳۸۶)، «جدال، خیر و شر درونمایه شاهنامه فردوسی و کهن الگوی روایت». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد*، شماره ۱۵۸.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی