دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۴۸-۵۹)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

مطالعه روایت‌پردازانه نقشمایهٔ اسب در نگاره ضحاک ماردوش

چکیده

ماهیت روایت‌شناسی در حوزه تصویر نمود متمایزی نسبت به دیگر حوزه‌های دیداری روایت داستانی دارد. تفاوت روایت مصور با روایت‌های ادبی در لحظه‌ای بودن نمایش آن‌ها است. نگاره‌های شاهنامه طهماسبی یکی از نمونه‌های خوانش بصری شاهنامه به صورت تصویر است. در این نوشتار، سعی شده تا با مطالعه روایت‌پردازانه در یکی از نگاره‌های شاهنامه طهماسبی با عنوان ضحاک ماردوش، مسیر دگرگونی میان متن تصویری نگاره با متن ادبی شاهنامه شناسایی شود. از آن جا که یکی از پُرکاربردترین نقشمایه‌های این نگاره، نقش مایه اسب است، بنابراین، این نوشتار بر این نقشمایه تأکید دارد. بر این اساس، در این نوشتار با استفاده از روش پژوهش توصیفی-تحلیلی و گردآوری مطالب به شیوهٔ اسنادی، پرسش‌هایی مطرح می‌شود که از این قرارند: نشانه‌های روایت تصویری نگاره ضحاک ماردوش در شاهنامه طهماسبی تا چه اندازه با نشانه‌های بیانی شاهنامه هماهنگی دارد؟ دگرگونی معنا در فرآیند تبدیل متن داستان ضحاک ماردوش به صورت تصویری در نگاره ضحاک ماردوش چگونه انجام گرفته است؟ یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که در بازنمود روایی ترسیم خطوط فرضی در نگاره ضحاک ماردوش، این نگاره به دو عنصر فعال و پاسخگو گروه‌بندی شده‌است. در مطالعه ترکیب‌بندی و رنگ‌بندی این نگاره، در پی دلالت‌های معنایی و مفاهیم روایت شناختی دریافت شده، اجزای تصویر با یکدیگر ارتباط دارند؛ و در پی آن، نقش مایه اسب به عنوان عامل فعال به اجزای درون تصویر که نقش پاسخگو را بر عهده دارند، معنا می‌بخشد.

واژه‌های کلیدی: روایت شناختی، نگارگری، نقش مایه اسب، شاهنامه طهماسبی، دوره صفوی.

الهه پنجه باشی
دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران، نویسنده مسئول.
e.panjehbashi@alzahra.ac.ir

نگار نجیبی
کارشناس ارشد نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا ،تهران، ایران.
negar.najibi@gmail.com

تاریخ دریافت: ۰۳-۰۶-۱۴۰۱
تاریخ پذیرش: ۲۰-۱۰-۱۴۰۱
1-DOI:10.22051/PGR.2023.41458.1157

مقدمه

در تعریف کلی، روایت‌شناسی[1] مطالعه روایت و ساختار روایت و همچنین، شیوه‌هایی است که بر ادراک انسانی در رویارویی با آن تأثیر می‌گذارد. اصل و نسب روایت‌شناسی به نظریه‌های ارسطو در باب علم کلام باز میگردد. اما این امر پذیرفته شده‌است که روایت‌شناسی مدرن به وسیلهٔ فرمالیست‌های روسی، به ویژه ولادیمیر پراپ[2] و نظریه‌های هتروگلوسیا[3]، دیالوگ‌گرایی و زمان‌نگاری میخائیل باختین[4] برای نخستین بار در کتاب خود با نام «تخیل مکالمه‌ای: چهار مقاله[5] (۱۹۷۵)» پدیدار شده‌است. به طور کلی، روایت به عنوان توصیف دو رویداد جداگانه مطرح شده‌است و نظریه‌پردازان از دیرباز درباره شکل و زمینه روایت‌شناسی بحث کرده‌اند.

در این میان، شاهنامه طهماسبی یکی از شناخته‌شده‌ترین مجموعه‌های نقاشی روایی در فرهنگ و هنر ایران زمین شناخته شده‌است. شاهنامه طهماسبی که پیوند محکمی با ادبیات کلاسیک ایران دارد، بیانگر داستان‌ها و رویدادهای شاهنامه به شیوه روایت‌پردازی تصویری است. در این نوشتار، کوشش شده با توجه به اینکه ماهیت روایت‌شناسی در حوزه تصویری متمایز از دیگر حوزه‌های دیداری روایت داستانی است، به تحلیل و بررسی نگاره ضحاک ماردوش با تأکید بر نقشمایه اسب پرداخته شود. نگاره ضحاک ماردوش شاهنامه طهماسبی که متعلق به دوره صفویه است، یکی از نمونه‌های بیان بصری و نقاشی روایی است. با توجه به کاربرد فراوان نقش مایه اسب در این نگاره، در تحلیل روایت بصری آن بر نقش مایه اسب تأکید شده‌است. در این نگاره که اشاره به بند کشیدن ضحاک در غاری دارد، بیانگر داستان ضحاک ماردوش در شاهنامه فردوسی از دیدگاه رسانه دیداری است. اینکه می‌توان یک داستان را در رسانه‌های مختلف بیان کرد، یکی از ادعاهای اساسی روایت‌شناسی است و در این نوشتار تلاش می‌شود که تحلیل روایت بصری این نگاره با توجه به بررسی دو عنصر فعال و پاسخگو در این نگاره انجام شود.

به طور کلی، روایت تصویری عموماً از این فرض نشأت می‌گیرد که تصاویر منفرد قادرند داستان‌هایی را تداعی یا دلالت معنایی کنند، ولی برای داستان‌گویی به معنای دقیق روایت‌شناختی باید مسیر مشخصی تعیین شود که این مسیر می‌تواند با به وجود آوردن بسترهای معنایی از دو عامل فعال و پاسخگو امکانپذیر شود. بنابراین، برای یافتن دلالت‌های معنایی در زمان تحلیل روایت بیان تصویری، به این مسئله باید توجه داشت.

تاکنون پژوهش‌های انجام گرفته در زمینهٔ قالب بصری روایت‌های داستانی محدود به بررسی‌هایی پیرامون ترکیب‌بندی ساختاری و رنگ‌بندی و ارتباط بین اجزاء عناصر بصری تصویر بوده‌است و کمتر به مفاهیم دلالت‌های معنایی تصاویر بر اساس نظریه‌های روایت‌شناسی توجه شده‌است. با توجه به پژوهش‌های اندک در این زمینه، ضروری است به بحث و بررسی در این زمینه بیشتر توجه شود. به این ترتیب هدف این مقاله، مطالعه روایت‌پردازانه نقشمایه اسب در نگاره ضحاک ماردوش با استفاده از تحلیل روایت‌شناختی بصری در شناخت دو عنصر بخش فعال و پاسخگو و شناسایی نشانه‌های روایت تصویری و یافتن دلالت‌های معنایی بصری متن این داستان در این نگاره است. مقالهٔ حاضر، بر مسیر متفاوت بیان معنای تصویری این نگاره با متن ادبی شاهنامه متمرکز شده است. باید اشاره کرد، از آن جا که یکی از پُرکاربردترین نقشمایه‌های این نگاره، نقش مایه اسب است، نقش اسب یکی از عناصر بصری مهم در ارتباط دلالت‌های معنایی در روایت این داستان به شمار می‌آید. بر این اساس، در این نوشتار با استفاده از روش پژوهش توصیفی- تحلیلی و گردآوری مطالب به روش اسنادی به پرسش‌های پژوهش پاسخ خواهیم داد که از این قرارند: نشانه‌های روایت تصویری نگاره ضحاک ماردوش در شاهنامه طهماسبی تا چه اندازه با نشانه‌های بیانی شاهنامه هماهنگی دارد؟ دگرگونی معنا در فرآیند تبدیل متن داستان ضحاک ماردوش به صورت تصویری در نگاره ضحاک ماردوش چگونه انجام گرفته است؟

به این ترتیب، در بخش نخست این نوشتار به تجزیه و تحلیل روایت بصری داستان ضحاک ماردوش می‌پردازیم. سپس، ادراک دلالت‌های معنایی از رسانه تصویری در این نگاره بررسی می‌شود. در بخش دیگر، تحلیل ساختاری روایت انجام می‌گیرد که برای تحلیل این نگاره خطهای فرضی در پیوند با عناصر بصری ترسیم شده و ارتباط بین این عناصر شناسایی شده‌است. به این صورت که دو بخش فعال و پاسخگو تعریف شد و جایگاه هر یک از عناصر در این دو بخش مشخص گردید. بنابراین، لایه‌های روایت داستانی شاهنامه در این نگاره بر اساس دو مؤلفه بخش فعال و پاسخگو استخراج شده است.

پیشینه پژوهش

در پیوند با پیشینه پژوهش، دو نکته مهم مورد توجه است: نخست، منابعی که به بررسی روایت‌شناسی پرداخته‌اند، و سپس، آثاری که به مطالعه نگاره‌های شاهنامه طهماسبی اشاره کرده‌اند. مقنی‌پور و چراغی

نظر (۱۳۹۹)، در مقالهٔ «تحلیل روایت‌شناختی نگارهٔ «گذر سیاوش از آتش» از شاهنامهٔ شاه طهماسبی بر مبنای الگوی پراپ» به بررسی روایت گذر سیاوش در آتش در متن شاهنامه فردوسی و نگاره شاهنامه طهماسبی بر پایه الگوی پراپ پرداخته‌اند. همچنین، سلیمانی کوشکی، طاهری و صابر (۱۳۹۸)، در اثر «تحلیل روایت‌شناختی نگارهٔ «بر تخت نشستن اسکندر» در شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی برپایهٔ الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر» به بررسی نگاره بر تخت نشستن اسکندر و مطالعه روایت‌شناسی آن بر اساس نشانه‌های تصویری می‌پردازند. همچنین، در کتاب‌ها و مقاله‌های مختلف، در پیوند با نگارگری شاهنامه طهماسبی، مطالب گوناگونی بیان شده‌است. از پژوهش‌هایی که در خارج ایران انجام گرفته‌است، می‌توان به کتاب شاهنامه شاه طهماسب یا کتاب پادشاهان پادشاه اثر استوارت کری ولش جونیور (۱۹۲۸-۲۰۰۸) اشاره کرد. در این کتاب، دربرگیرندهٔ صفحاتی از نسخه خطی اسلامی قرن شانزدهم بوده که جزئیات تاریخ اوایل ایران را شامل می‌شود و مشتمل بر نگارگری‌های نقاشان برجسته صفوی است. همچنین، در مقاله‌هایی نگاره‌های شاهنامه طهماسبی مورد بررسی قرار گرفته‌است. مقاله احمدی نیا (۱۳۹۳)، با عنوان «نگاره‌های شاهنامه طهماسبی: از هاروارد تا فرهنگستان هنر» به نسخه‌های برگردان‌های شاهنامه طهماسبی اشاره دارد و به بررسی چهار نمونه از نسخه برگردان‌های این شاهنامه و به ویژه به شکلی گسترده به نگارگری این نسخه‌ها می‌پردازد. همچنین، شاهنامه طهماسبی از جنبهٔ ارزش بصری رنگی نیز تحلیل شده‌است که از جمله این مطالعات می‌توان به مقاله شاد قزوینی (۱۳۸۲) با عنوان «بررسی پالت رنگ در پنج نگاره از نگاره‌های شاهنامه شاه طهماسب» اشاره کرد. در این مقاله، غنای رنگ، فرم و ترکیب‌بندی نگاره‌های شاهنامه طهماسبی تحلیل شده‌است. ولی، آنچه پژوهش حاضر را از پژوهش‌های دیگر متمایز می‌کند، بررسی روایت ادبی و تصویری یک نگاره از شاهنامه طهماسبی و متن شاهنامه فردوسی است. با توجه به کاربرد فراوان نقشمایه اسب در بیشتر نگاره‌های این شاهنامه، این نوشتار بر آن است به کشف و شناسایی شیوه روایت بصری نقشمایه اسب در نگاره به بند کشیدن ضحاک بپردازد.

روش انجام پژوهش

ماهیت این پژوهش از نوع بنیادی است که از روش توصیفی-تحلیلی بهره برده‌است و به بررسی نقش اسب در نگاره ضحاک ماردوش در شاهنامه طهماسبی می‌پردازد. هدف پژوهش، شناخت و تحلیل تصویری و چگونگی ارتباط آن‌ها با متن روایی در شاهنامه فردوسی است. افزون بر این، در بستر مقصد، نگاره‌های با همین عنوان در شاهنامه شاه طهماسبی در نظر گرفته شده‌است. در نهایت، تطبیق و مقایسه آنها در دو رسانهٔ متفاوت ادبیات و نقاشی ایرانی انجام می‌گیرد.

روایت و روایت شناسی

«انسان برای ثبت و انتقال تفکرات و اطلاعات خویش از ویژگی‌های تصویری نیز بهره برده است. این ابداع همچون یک رسانه جهت انتقال اندیشه ذهنی فردی به فرد دیگر به کار برده می‌شود» (ربیع‌زاده و جعفری دهکردی، ۱۳۹۹: ۷۹). شاید بتوان گفت داستان[۶] قدیمی‌ترین، رایج‌ترین و پرمخاطب‌ترین نوع ادبی در میان ملت‌های جهان است و بی‌گمان شباهت‌های اساسی در ساختار انواع داستان در جهان می‌توان یافت. پیشینهٔ بحث درباره نقد داستان به زمان ارسطو باز می‌گردد که با هدف تشخیص سره از ناسره به کار گرفته می‌شد؛ ولی در مطالعات جدید، به ویژه از دید مکتب‌های صورتگرایی[۷] و ساختگرایی[۸]، بحث دربارهٔ ساختارهای زبانیِ متن و تحلیل بنیادهای معنوی آن است. صورتگرایی روسی یکی از مکتب‌های نقد ادبی مبتنی بر علم زبانشناسی[۹] است که بر مکتب ساختگرایی تأثیرات مهمی داشته‌است. این مکتب در آغاز قرن بیستم میلادی در روسیه پدید آمد. به این ترتیب، صورتگرایان سرنوشت مطالعات ادبی را تغییر دادند (محمدی و بهرامی پور، ۱۳۹۰:۱۴۴). می‌توان گفت که همه ساختگرایان معروف قرن بیستم تحت تأثیر صورتگرایی روسیه و انجمن زبانشناسان پراگ مانند رومن یاکوبسن[۱۰]، رنه ولک[۱۱] و دیگران هستند. نظریه‌ها و بررسی‌های ساختگرایان همچنین از نوشته‌های فردینان دوسوسور[۱۲]؛ زبان‌شناس و نشانه‌شناس سوئیسی تأثیر پذیرفت. به طور کلی، می‌توان گفت که ساختگرایی یک شیوه و روش است و سخن آن، این است که هر جزء یا پدیده در ارتباط با یک کل بررسی می‌شود؛ یعنی هر پدیده، جزئی از یک ساختار کلی است. به این ترتیب، ساختگرایی بین مبحث‌های سنتی ادبیات و یافته‌های جدید زبانشناسی، همبستگی به وجود آورده‌است (همان، ۱۴۵).

به این ترتیب، روایت‌شناسی، علمی جدید و نتیجه انقلاب ساختارگرایی در پهنهٔ داستان است. احتمالاً نخستین گام در تعریفی حداقل‌گرا از روایت چنین است: توالی از پیش انگاشتهٔ رخدادهایی که غیر تصادفی به هم پیوسته شده‌اند. این تعریف روایت

را توالیِ رخدادها معرفی می‌کند و ارتباطی غیرِ تصادفیِ و هدفمند را لازمه این توالی می‌داند. اصولاً روایت‌شناسی با ساختار بنیادین درونمایه داستان‌ها کار چندانی ندارد، بلکه بر ساختار روایت که شیوه نقل داستان‌ها از طریق روایت است، متمرکز می‌شود (برتنس، ۱۳۸۷: ۸۶). می‌توان روایت را در ساده‌ترین و عام‌ترین بیان، متنی دانست که قصه‌گویی (راوی) دارد و روایت‌شناسی شعب‌های از رویکرد علمی نسبتاً نوینی است که دغدغهٔ اصلی‌اش شناسایی عناصر ساختاری و حالت‌های مختلف ترکیب این عناصر در روایت، شگردهای پی‌درپی روایت و همچنین، تحلیل انواع گفتمان در روایت است. تلاش برای توصیف ساختارهای روایی پایه، از زمان ارسطو آغاز شده‌است.

ولی، روایت فقط در حوزه قصه و ادبیات داستانی مطرح نمی‌شود، بلکه حوزه روایت‌ها بسیار گسترده‌تر است (فلاح و افشاری، ۵۲:۱۳۹۵). رولان بارت[۱۳] در مقاله کلاسیک خود در زمینه «تحلیل ساختار روایت‌ها» روایت‌ها را پدیده‌ای می‌داند که در اسطوره، افسانه، داستان، قصه، رمان، حماسه، تراژدی، نمایش درام، کمدی، نقاشی، سینما، اقلام خبری، مکالمه‌ها و موارد مشابه به چشم می‌خورد و معتقد است که این طیف تقریباً نامحدود صورت‌های روایت را می‌توان در هر دوره، مکان و یا جامعه‌ای جستجو کرد. روایت با تاریخ انسان آغاز می‌شود و در هیچ نقطه‌ای مردمی بدون آن نبوده‌اند (Barthes, 1977: 79).

در این بین، نظریه‌هایی که درباره روایت‌شناسی مطرح شده‌است را می‌توان به روایت‌های تصویری نیز تعمیم داد. مشاهده روایت تصویری بیشتر شامل پردازش بصری است، در حالی که روایت خواندن شامل پردازش کلامی است. با این وجود، روایت‌های شنیداری و دیداری می‌توانند بخشی از ساختار روایت‌های گفتاری شفاهی را به اشتراک بگذارند و هر دو رسانه ساختارهای درک را از طریق مدل‌سازی موقعیت و علامت‌گذاری مرزهای رویداد به اشتراک می‌گذارند. پژوهشگران پیشرو در این زمینه ساختار روایت را مربوط به حوزه ادبیات دانسته‌اند. ولی، در روایت‌شناسی در حوزه‌های تصویری اصطلاحی به نام نقاشی روایی وجود دارد که نقاشی است داستانی را بیان می‌کند و تصویر به دنباله‌ای از رویدادها اشاره می‌کند. نقاشی روایی اغلب، تصویرهایی از مذهب، اسطوره‌ها، تاریخ، ادبیات یا زندگی روزمره را به تصویر می‌کشد. بنابراین، نقاشی روایی درباره سبک نقاشی نیست، بلکه محتوای تصویر است. نقاشی‌های روایی دربرگیرندهٔ عناصری از روایات بصری هستند و با هر چیزی که به عنوان ساختارها یا شکل‌هایی در دنیای طبیعی وجود دارند، قابل تشخیص هستند. در این بین، می‌توان نگاره ضحاک ماردوش را نقاشی روایی دانست که مشتمل بر عناصری از جنس روایات بصری است که در فرایند دگرگونی معنایی به وسیلهٔ عناصر فعال و پاسخگو، به شناسایی نشانه‌های روایت تصویری در تبدیل متن داستان به صورت تصویری می‌پردازد.

نگاره ضحاک ماردوش از منظر روایت بصری در شاهنامه

از گذشته تا امروز ادبیات فارسی و هنر ایرانی پیوند عمیقی با یکدیگر داشته‌اند؛ زیرا «هنرور و سخنور مسلمان هر دو همواره بر اساس بینشی یگانه و ذهنیتی مشابه دست به آفرینش زده‌اند» (لطیفیان و شایسته‌فر، ۱۳۸۱: ۶۱). در این میان، شاهنامه یکی از شاخص‌ترین آثار ادبی و فرهنگی، و نگارش و مصورسازی آن از رسالت‌های مهم هنرمندان هر زمان بوده‌است. شاهنامه مجموعه‌ای از داستان‌های اساطیری با شخصیت‌های شگفت‌انگیز است که بخشی از آن به داستان ضحاک ماردوش اختصاص یافته است.

مشهورترین روایت پایانِ کار ضحاک در سنت حماسی اساطیری ایران به بندَ کشیده شدنِ او در غاری در دماوند است که در شاهنامه و بسیاریِ دیگر از منابع آمده است. داستان ضحاک در درون داستان جمشید گفته می‌شود که این خود بر ساختار تودرتوی روایت دلالت دارد؛ ضحاک، حاکم عرب‌نژاد و ستمگر، پسر مرداس نیکنام بود که بر سرزمین تازیان حکومت می‌کرد. او در خواب، سه جوان جنگی از نسل پادشاهان را دید که کوچک‌ترین آن‌ها، با گرزی گاو مانند، بر سر او کوفت و کشان‌کشان او را به سوی کوه دماوند برد و در آن جا به زنجیر کشید. او ترسان بیدار شد و از موبدان خواست تا خوابش را تعبیر کنند. آن‌ها گفتند: نوجوانی بر تخت تو می‌نشیند و تو را به بند خواهد کشید (حبیبی و همکاران، ۱۲۲:۱۳۹۵). فریدون به دنیا آمد و پدرش توسط ضحاک کشته شد. مادر فریدون، به همراه فرزند به چمن‌زاری گریخت و او را به نگهبان چمن‌زار سپرد. او سه سال از شیر گاو برمایه خورد و پس از آن، از ترس دستیابی ضحاک به وی، مادر او را به هندوستان برد و به دست عابدی سپرد. فریدون، سیزده ساله شد و از البرزکوه پایین آمد. فریدون، کینه ضحاک را در دل گرفت. ظلم و ستم ضحاک، سببِ قیام کاوه آهنگر شد و او همراه مردم، علیه ضحاکَ در میدان شهر گرد آمدند و نزد فریدون رفتند. فریدون برای

نابودکـردن ظلـم ضحـاک، بـه مـردم پیوسـت و کاخ او را تسـخیر نمـود و بـر تخـت نشسـت. ضحـاک بـه دماونـد کـوه گریخـت. فریـدون او را پیداکـرد و بـه بنـد کشـید و در کـوه دماونـد او را زندانـی کـرد تـا عبرتـی ابـدی بـرای دیگـر ظالمـان باشـد (همـان، ۱۲۳).

بیاورد ضحاک را چون نوند
به کوه دماوند کردش ببند
به کوه اندرون تنگ جایش گزید
نگه کرد غاری بنش ناپدید
بیاورد مسمارهای گران
به جایی که مغزش نبود اندران
فرو بست دستش بر آن کوه باز
بدان تا بماند به سختی دراز
ببستش بران گونه آویخته
وزو خون دل بر زمین ریخته
(فردوسی، ۱۳۹۱ : ۴۶).

شاهنامه طهماسبی

شـاهنامه شـاه طهماسـبی یکـی از نسـخه‌های نوشته‌شـده در قـرن دهـم هجـری از شـاهنامه فردوسـی اسـت. ایـن اثـر در کتابخانـه سـلطنتی تبریـز در دوره صفـوی آفریـده شـد و تصویرگـری آن از دوره شـاه اسـماعیل اول آغـاز و تـا دوره شـاه طهماسـب ادامـه پیـدا کـرد. ایـن اثـر دارای ۲۵۸ نـگاره اسـت. معـرّف سـبک نگارگـری نویـن ایـن عصـر در مکتـب تبریـز اسـت و نگاره‌هـای آن بـه وسـیلهٔ هنرمندانـی چـون سـلطان محمـد، میرمصـور، دوسـت محمـد، آقامیـرک، میرزاعلـی، مظفـر علـی، میـر سـیدعلی، خواجـه عبدالعزیـز، خواجـه عبدالصمـد، شـیخ محمـد و قدیمـی بـه تصویـر کشـیده شده‌اسـت (شـاطری و طجـری، ۱۳۹۵: ۴۷-۴۸).

نسـخهٔ مصـوری از شـاهنامهٔ فردوسـی وجـود دارد کـه کار خوشنویسـی و مصورسـازی آن در عصـر سـلطنت شـاه اسـماعیل بـه سـال ۹۳۰ ق بـرای فرزندش شـاه طهماسـب آغـاز گردیـد و حـدوداً در سـال (۹۴۴ ه. ق/ ۱۵۳۵ م)، در زمـان خـود شـاه طهماسـب بـه پایـان رسیده‌اسـت. ایـن نسـخه را شـاه طهماسـب بـه مناسـبت بـر تخـت نشسـتن سـلطان سـلیم دوم (حـک ۹۷۴ ه. ق/ ۱۵۶۶ م) بـه وی اهـدا نمـود. ایـن شـاهنامه تـا قـرن ۱۹ بـه مـدت سـه قـرن در اختیـار دولـت عثمانـی بـود و در سـال ۱۹۰۳ م در نمایشـگاه هنـر اسـلامی مـوزهٔ هنرهـای تزئینـی پاریـس دیـده شـد و بعدهـا در سـال ۱۹۱۰ م در نمایشـگاه هنـر اسـلامی مونیـخ، ۱۹۱۲ م در پاریـس و۱۹۳۱ م در لنـدن حضـور یافـت (محمـدزاده، ۱۳۹۴: ۳۳).

روایت‌هـای ایـن شـاهنامه حماسـی، نبـرد بیـن خوبـی و بـدی اسـت و نگارگـر نیـز، کوشـیده هـم پـای بـا مضمـون، بـه بازنمایـی و تصویرسـازی خیـر و شـر بپـردازد. از ایـن رو، ایـن اثـر ضمـن مصورسـازیِ متـن شـاهنامه، منبعـی ارزشـمند در خوانـشِ نـگاه هنرمنـدان در شـیوه نگارگـری دوره مکتـب تبریـزِ دوم عصـر صفـوی بـه شـمار می‌آیـد کـه تلاقـی دیـدگاه شَـاعر و نگارگـر را در دو وجـه حماسـی و هنـری و حساسـیت نگارگـران در نمایـش داسـتان‌های شـاهنامه را نشـان می‌دهـد. ولـی مسـئله مهمـی کـه مطـرح می‌شـود، ایـن اسـت کـه هـر نگارگـر کوشـیده تـا از زاویـه دیـد خـود، رخدادهـا و داسـتان‌های شـاهنامه را بـه تصویـر بکشـد کـه ایـن امـر منجـر بـه بیـان بصـری گوناگـون و تـا انـدازه‌ای متفـاوتِ سـاختار ترکیب‌بنـدی و تصویرسـازی نقشـمایه‌ها در نگاره‌هـای شـاهنامه طهماسـبی شده‌اسـت. در واقـع، در هـر نـگاره، هنرمنـد شـیوهٔ نگـرش خـود را بـه موضوعـی مشـخص بـه تصویـر کشـیده و چینـش مجموعـه پیام‌هـای تصویـری توسـط هنرمنـد، منجـر بـه ایجـاد ارتباطـی ویـژه و سـاختار بصـری محسـوس در نگاره‌هـا شده‌اسـت. بـه تعبیـری دیگـر، بـه نظـر می‌رسـد نگارگـر کوشـیده از دریچـه ذهـن خـود، نقشـمایه‌ها را بـه صورتـی انتزاعـی و شـیوه‌های مجـرد در فضـای نگاره‌هـا از طریـق چیدمـان ادراک‌شـده شـخصی خـود از طبیعـت، در عیـنِ پیونـد و ارتبـاط ذهیـت خـود از روایـت داسـتانی شـاهنامَه، معنـا و مفاهیـم روایـت شـاهنامه را مصـور سـازد. بـه ایـن صـورت کـه هـر نگارگـر بـا شـیوه‌های بیـان تصویـری متفـاوت بـه انتقـال معنـا و بیـان مفاهیـم ذهنـی خـود پرداختـه اسـت. بنابرایـن، ایـن وجـه تمایـزات و تفاوت‌هـا در نگاره‌هـا کامـلاً آشـکار اسـت.

تحلیل نگاره ضحاک ماردوش

در نـگاره « ضحـاک مـاردوش[۱۴]» منسـوب بـه سـلطان محمـد و میـر سـید علـی[۱۵]، فریـدون بـه همـراه یکـی از سـپاهیان در درون غـاری بـه تصویـر کشـیده شـده کـه در آن دسـت و پـای ضحـاک بـا میخ‌هـای سـخت بـه غـار بسـته شـده‌اند. ایـن نـگاره در نیمـه اول سـده ۱۱ ه.ق. بـا مـواد و تکنیـک آبرنـگ مـات، طـلا و جوهـر روی کاغـذ کشـیده شده‌اسـت کـه در مـوزه آقاخـان در تورنتـو بـا شـماره دسترسـی AKM۱۵۵ نگهـداری می‌شـود. «در ایـن نـگاره سـلطان محمـد تأثیـرات تصویـری مکتـب هـرات، شـیراز و تبریـز را کـه در اواسـط دهـه ۱۵۳۰ م. رخ داده بـود را ترکیـب کرده‌اسـت (Dickson & Welch , 1981: 271). تصویـر (۱) « بـه نظـر می‌رسـد سـلطان محمـد در ایـن نـگاره سـبک خـود را تغییـر داده و جهشـی در مکتـب نقاشـی دربـار صفویـه سـده یازدهـم هجـری قمـری ایجـاد کـرده اسـت. ایـن نـگاره چهره‌هـای بی‌تناسـبی را نشـان می‌دهـد کـه در میـان صخره‌هـا پنهـان شـده‌اند و در برخـی مـوارد، مقیـاس

چهره‌ها افزایش یافته‌است. نوع خطوط فرضی که نگارگر از آن بهره برده است، خطوط فرضی منحنی[16] و زاویه‌دار[17] است و بیانگر پیام احساسی اثر هنری است که همان حس همدردی در به بند کشیدن ضحاک را نشان می‌دهد. تصویر (۲)

تصویر ۱: ضحاک ماردوش، از شاهنامه، (کتاب پادشاهان) شاه طهماسب، موزه آقاخان، تورنتو، (منبع: کریم اُف، ۱۳۸۵: ۱۰).

تصویر ۲: مطالعه ترکیب بندی کاربرد نقش مایه اسب، نگاره ضحاک ماردوش، (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۱).

ویژگی همزمانی در این اثر بسیار پر اهمیت است؛ برای نمونه، صحنه درون غار، صحنه‌های مختلفی از همراهان که هر یک یا در حال بالا رفتن از کوه، یا در حال نگاه کردن از قله به درون کوه و یا در حال نوازندگی و شادی هستند. این ویژگی همزمانی بسیار هنرمندانه به کار رفته و ترکیب بسیاری از صحنه‌های مختلف در قالب یک اثر کامل، نقطه عطف و باعث موفقیت اثر بوده‌است. در این نگاره از ترکیب عناصر بصری در کادر شکسته و عناصر بیرون زده از آن استفاده شده‌است و ویژگی‌های پیروی از متن و همزمانی آشکار است. به نظر می‌رسد که تصویرسازی حالت به زنجیرکشیدن ضحاک و نیز فریدون با گرز گاوسر به دست، پای‌بندی شدیدی به محتوای اشعار شاهنامه دارد. اشعار به‌کاررفته در این نگاره گزیده‌ای از تمام اشعار این صحنه از داستان ضحاک است و کاتب با توجه به اصل کلی داستان که همان ثنویت‌پنداری است، پیروزی خیر بر شر را مورد توجه قرار داده و اشعار را بر این اساس انتخاب و در نگاره کتابت کرده‌است (حسینی و همکاران، ۱۳۹۹:۱۶۳).

از جنبهٔ بصری، ترکیب‌بندی این نگاره یک بیضی بلند را تشکیل می‌دهد. همچنین این‌که هنرمند در این نگاره کوشیده تا ترکیب‌بندی پویا[18] به وجود آورد که هم جذاب‌تر و خلاقانه‌تر از ترکیب‌بندی صرفا متقارن هست و هم اینکه، هنرمند با گذشتن از محدوده خطوط ساده افقی و عمودی سعی در معطوف کردن ذهن بیننده به کل تصویر را دارد و نگارگر با به کارگیری آگاهانه از رنگ تیره در دهانه

غـار، بـر روی شـخصیت‌های اصلـی داسـتان یعنـی فریـدون و ضحـاک تأکیـد ویـژه‌ای دارد.
اصل‌هـای کیفـی حاکـم بـر تصویـر روایـی صحنـه بـه دار آویختـن ضحـاک در نـگاره شـاهنامه طهماسـبی بـه ایـن ترتیـب ارائـه شده‌اسـت:
-نـوع خطـوط فرضـی کـه نگارگـر از آن بهـره بـرده اسـت، خطـوط فرضـی منحنـی و زاویـه‌دار اسـت.
-سـهم هـر تصویـر در پیشـبرد روایـت بـا توجـه بـه فـراز و فـرود داسـتان بـا انـدازه‌ای متفـاوت انجـام پذیرفتـه و نـوع پیشـامد، حتـی شـکل قـاب را نیـز تحـت تأثیـر قـرار داده‌اسـت. بهره‌گیـری هنرمنـدان از فضـای مشخص‌شـده -کـه گاه بـه واسـطه حجـم نوشـته فرصـت اندکـی برایشـان باقـی نهاده‌اسـت، بسـیار سـتایش برانگیـز اسـت. بایـد بـه ایـن نکتـه اشـاره کـرد کـه بـه نظـر می‌رسـد، نگارگـران ایرانـی بـا در نظرگرفتـن هـر دو سـویه اصـول کیفـی و روایـت متـن اصلـی اثـر بـه تصویرسـازی بصـری روایـت ضحـاک مـاردوش پرداخته‌انـد.
-همچنیـن «روایـت فردوسـی از جنـگ بیـن خیـر و شـر کـه بعـد از سـال‌های طولانـی حکمرانـی شـر بـر جهـان، در نهایـت خیـر پیـروز می‌شـود و همیـن کـه سـروش خجسـته دسـت فریـدون را در کشـتن ضحـاک بـاز نمی‌گـذارد و مانـع او می‌شـود، نشـان از قدرتـی حاکـم بـر هـر دو سـوی ایـن منازعـه دارد» (حسـینی و همـکاران، ۱۶۵:۱۳۹۹) و ایـن موضـوع در اشـعار شـاهنامه دیـده می‌شـود.
بـه ایـن ترتیـب در نـگاره ضحـاک مـاردوش، هنرمنـد بـا اسـتفاده از بُعـد تصویری برای نشـان دادن چندین پیشـامد بـه صـورت همزمـان در ایـن تصویـر از ترکیب‌بنـدی پویـا بهـره بـرده اسـت کـه منجـر بـه تعامـل و درگیـری هـر تصویـر در دنبالـه‌روی از خـط سـیر ایـن روایـت شـده اسـت. همچنیـن، کاربـرد نمادیـن مفهـوم خیـر و شـر در توالـی روایـت ایـن داسـتان گنجانـده شده‌اسـت و بـه طـور کلـی، می‌تـوان عناصـر بصـری ایـن نـگاره را بـه دو عنصـر فعـال و پاسـخگو دسـته‌بندی کـرد. در تعریـف ایـن دو عنصـر می‌تـوان چنیـن گفـت کـه عامـل یـا عنصـر فعـال، عنصـری در روایـت بصـری بـه شـمار می‌آیـد کـه عاملـی فعال‌کننـده در ارتبـاط و کُنـش بیـن دیگـر عناصـر بصـری داسـتان اسـت و عنصـر پاسـخگو، دریافت‌کننـده ایـن تأثیـر و عاملیـت اسـت. در ایـن نـگاره در ارتبـاط بـا اجـزای حـوادث روایـی، اسـب عنصـری فعـال بـه شـمار می‌آیـد، زیـرا در هـر صحنـه از روایـت داسـتان بـه تصویـر کشـیده شده‌اسـت و بـه پیشـامدهای تصویـر معنـا و مفهـوم ویـژه‌ای بخشـیده اسـت. در ایـن بیـن، عناصـر بصـری دیگـر را می‌تـوان پذیرنـده ایـن عاملیـت دانسـت کـه در نتیجـه نـوع ترکیب‌بنـدی و ارتبـاط بیـن عناصـر بصـری، بـه ایـن عاملیـت پاسـخ ویـژه‌ای داده‌انـد.

در ادامـه، بـه بررسـی نقـش فعـال اسـب و ارتبـاط آن بـا دیگـر عناصـر بصـری بیشـتر پرداختـه شـده اسـت.

نقش فعال اسب در نگاره ضحاک ماردوش

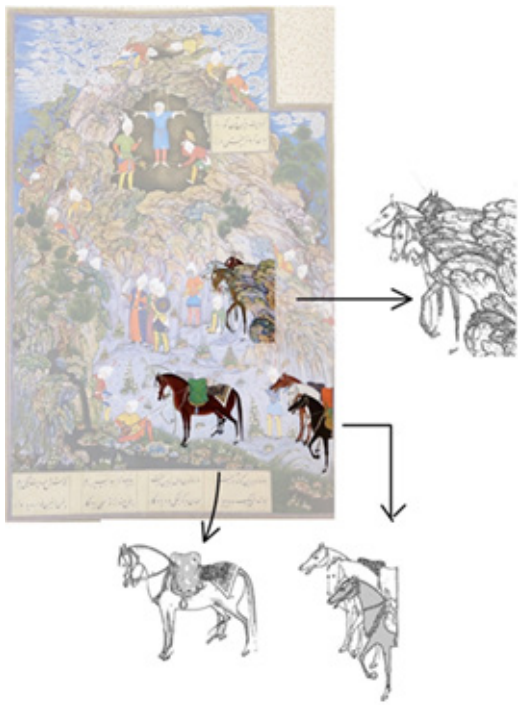
در بررسـی کلـی، آنچـه بیـش از پیـش توجـه نگارگـران شـاهنامه طهماسـبی قـرار گرفتـه اسـت، کاربـرد فـراوان نقشـمایه اسـب در بسـیاری از نگاره‌هاسـت کـه بـه صـورت موتیـف در نگاره‌هـا تکـرار شـده و بـه نوعـی سـهم فراوانـی را در بیـان تصویـری مسـیر داسـتانی شـاهنامه داشته‌اسـت. نگارگـران در ترسـیم رخدادهـای داسـتانی شـاهنامه از ایـن نقشـمایه بـه تعـداد فـراوان در ترکیب‌بنـدی و سـاختار فضـای اصلـی و مرکـزی نگاره‌هـا بهـره برده‌انـد.
در نـگاره ضحـاک مـاردوش، هشـت نقـش مایـه اسـب در تصویـر دیـده می‌شـود. در ایـن نـگاره، بـه نظـر می‌رسـد کـه فقـط دو اسـبی کـه در پاییـن بـه صـورت کامـل دیـده می‌شـود، در مرکـز توجـه نگارگـر قـرار گرفتـه و بقیـه اسـب‌ها از آن جـا کـه بـه صـورت نیمـه ترسـیم شـده‌اند و در پشـت عناصـر دیگـر پنهـان گشـته‌اند، کـم اهمیـت جلـوه داده شـده‌اند. همچنیـن، ایـن دو نقشـمایه اسـب بـه صـورت کشـیده و بـا ظرافـت بسـیاری ترسـیم شـده اسـت. قلـم محیطـی پیرامـون نقشـمایه اسـب بـا خطوطی مـورب و منحنـی کشـیده شـده و در کنـار خطـوط اصلـی و واقعـی نمایـان شده‌اسـت. اسـب‌های بـدون سـوارکار همـراه زیـن و افسـار بـا کشـیدگی اغراق‌آمیـز همـراه بـا دمـی بلنـد و در حـال حرکـت در جایـگاه خـود کـه نشـان‌دهنده بیقـراری اسـب اسـت. در ترکیـب رنگ‌بنـدی نیـز، اسـب کُهَـر[۱۹]، اَبـرَش[۲۰]، بـور[۲۱]، اشـقَر[۲۲]، خِنـگ [۲۳]و شَـبرنگ[۲۴] دیـده می‌شـود. اسـتفاده از رنـگ سـفید در اسـب میانـی در سـمت راسـت نـگاره و ادامـه آن در کلاه پیکره‌هـا حرکـت چشـم را در نـگاره بـه سـمت بـالا و بـه سـوی غـار هدایـت می‌کنـد. از سـوی دیگـر، جهـت حرکـت دسته‌سـاز خنیاگـر و چوب‌دسـت پیکـره میـان دسـته‌های اسـب، نـگاه را بـه سـمت پیکره‌هـای سـمت راسـت هدایـت می‌کنـد کـه بـه روشـنی بـا اشـاره دسـت مخاطـب را بـه سـوی غـار و صحنـه‌ای کـه در آن رخ می‌دهـد، رهنمـون می‌شـود (موسـوی لـر و مصبـاح، ۲۶:۱۳۹۰). ایـن ترکیـب رنگـی خـاص بـرای حفـظ تعادل در چرخـش چشـم بیننـده در دریافـت مفاهیـم داسـتانی نـگاره ایجـاد شده‌اسـت و عامـل فعـال اسـب نـه تنهـا در ترکیب‌بنـدی بـر عناصـر بصـری دیگـر تأثیرگـذار اسـت، بلکـه در رنگ‌بنـدی نیـز ایـن عاملیـت را بـه اجـرا در مـی‌آورد.
بـه ایـن ترتیـب، نشـان دادن انسـجام و قـدرت عناصـری چـون نقشـمایه اسـب، بـه حفـظ تعـادل و ارتبـاط بیـن صحنه‌هـای مصورشـده نـگاره کمـک کـرده اسـت.

حاشیه‌های تمیز و بدون عناصر مزاحم و پیوستگی عناصر ترکیب‌بندی نیز در این نگاره در ایجاد ترکیبی پویا مؤثر بوده‌است. همچنین، توجه به تفکیک‌پذیری قابل تشخیص اسب از پس‌زمینه هم این هماهنگی را بیشتر کرده‌است. با این حال، قرار گرفتن اسب‌ها در قاب مثلثی که بر یکی از نوک‌های خود ایستاده، حالت ناپایدار و سستی را نشان می‌دهد. گویی نمایانگر اعتراض به در بند کردن ضحاک است. در این نگاره که ارتباط نقشمایه اسب با متن شاهنامه همراه با معانی اسطوره‌ای و نمادین تقابل خیر و شر است، به این صورت نشان داده شده‌است که نقطه مقابل ضحاک که مفهومی از پلیدی است، اسب، نمادی از پاکی و الهی بودن قرار گرفته‌است. جدول (۱)

همچنین، حالت حرکت نقشمایه اسب در بلند کردن پای عقب آشکار است و کاربرد خط مورب در پای اسب با قدرتی بیش از همه خط‌ها، منجر به القاء احساس حرکت به بیننده می‌شود. خط

جدول ۱: بررسی نقش اسب در نگاره ضحاک ماردوش، از شاهنامه طهماسبی. (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۱).

تعداد اسب	نوع خطوط	رنگ بندی	ارتباط نقش مایه اسب با متن شاهنامه	حالت ترسیم
۸	مورب و منحنی	اسب کُهَر، اَبرَش، بور، اشقَر، خِنگ و شَبرنگ	همراه با معانی اسطوره‌ای و نمادین تقابل خیر و شر	پاهای در حال جنبش و پوزه‌های باز و در حال شیهه کشیدن



تصویر ۳: مطالعه نقش‌مایه اسب، نگاره ضحاک ماردوش، (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۱).

فرضی ضحاک و نقشمایه اسب جهتی عمودی دارد، به صورتی که خطوط عمودی قطع مستطیلی نگاره را تقویت می‌کنند و ضحاک را از فشرده شدن یا عدم تعادل نجات می‌دهند. تصویر (۳)

در این جا، نقشمایه اسب به عنوان عاملی فعال در نظر گرفته می‌شود که به پویایی و حرکت عناصر بصری داستان کمک کرده‌است و اجزای درون تصویر در ارتباط با نقشمایه اسب، نقش پذیرنده و بیان‌کننده این تأثیرات را دارند. بنابراین، در فرآیند دریافت مفاهیم و معناها داستان به بند کشیدن ضحاک، تصاویر منفرد از چندین صحنه ترسیم شده، تنها بیانگر دلالت‌های معنای صرف و یا تداعی‌کننده مفاهیم هستند که در این بین نگارگر با ترسیم نقش مشترک اسب در فضاهای تصویری متفاوت این نگاره سعی در ایجاد ارتباط معنای به صورت داستانگویی یا روایت‌شناختی داشته‌است. به این صورت که اسب به عنوان عنصری فعال در همه صحنه‌های داستان ضحاک ماردوش به منجر به ایجاد مفاهیم جدیدی در بستر دلالت‌های معنایی در یک لحظه می‌شود.

بحث و بررسی

همان گونه که روشن است، برای درک کامل دلالت‌های معنایی نه تنها نیاز به عنصر بُعد مکان است بلکه، بُعد زمان نیز در این فرایند دریافت مفاهیم دخالت دارد. به این ترتیب، نمی‌توان تصویر را فقط در غالب بُعد مکانی تفسیر کرد. زیرا تصویر ممکن است شامل داستان یا رخداد و نقش‌هایی باشد که با یکدیگر مرتبط هستند. این جاست که اشکال زمانی دخالت میکنند و در دریافت مفاهیم و معنا از تصویر نیازمند سیر زمانی لحظه‌ای است. در این صورت، ادراک روایی همواره در حال برانگیخته شدن برای رویارویی با تصاویر، حتی ساکن‌ترین و بی‌حادثه‌ترین صحنه‌ها هم ممکن است این زمینه را ایجاد کند.

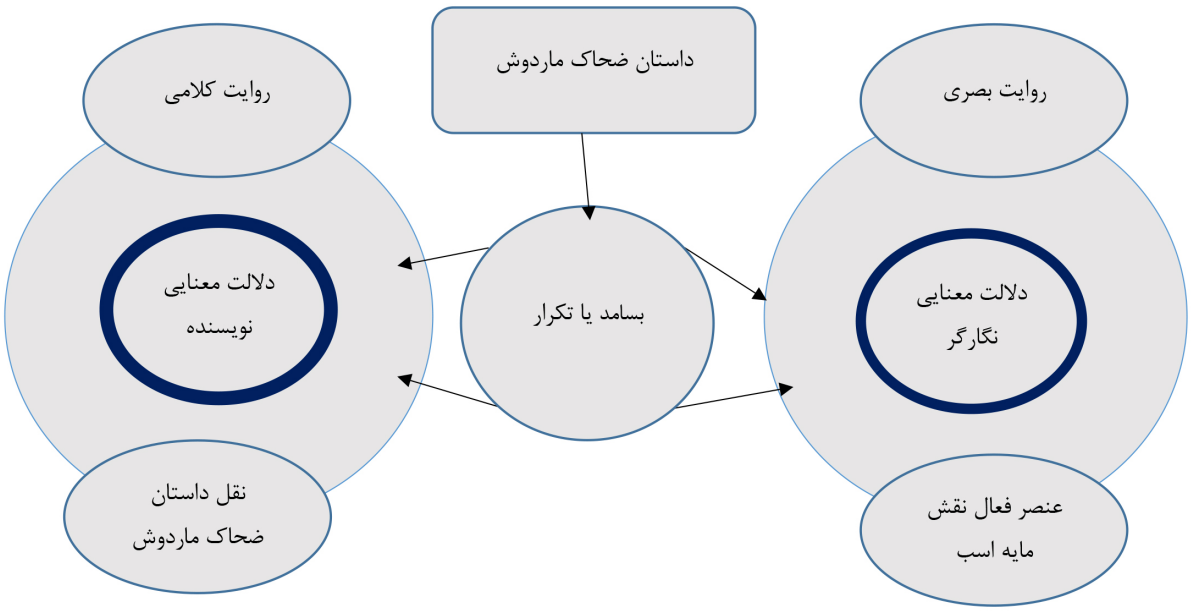
در این نوشتار، در دریافت دلالت‌های معنایی در نقاشی یا تصاویر روایی به دو عامل فعال و پاسخگو اشاره شد. می‌توان چنین بیان کرد که در خط سیر داستانی نقاشی روایی، عنصری وجود دارد که منجر به برقراری ارتباط بین چندین صحنه در تصویر می‌شود و عناصر بصری را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. این عنصر، عامل فعال تعریف شد که اغلب پُرتکرارترین نقش در تصویر به شمار می‌آید و به نوعی بَسامَد یا تکرار یک تصویر انگاشته می‌شود و برابر «تعداد رخداد یک رویداد تکراری» در «واحد زمان» تعریف می‌شود (Webster Dictionary, 2016).

این همان مفهومی است که ژرار ژنت۲۵ در مبحث روایت‌شناسی مورد بحث و بررسی قرار داده‌است که بیانگر مفهوم تداوم یا استمرار رخدادهای داستان است. بر مبنای دیدگاه ژرار ژنت در تفکیک بین یک رویداد و روایت آن، چندین احتمال وجود دارد. نخست اینکه، رویدادی ممکن است یک بار رخ دهد و یک بار روایت شود (به صورت منفرد). یا اینکه یک رویداد می‌تواند بارها رخ دهد و یک بار (در یک تکرار) روایت شود. در احتمال دیگر، یک رویداد میتواند یک بار رخ دهد و بارها روایت شود (به صورت تکراری). در نهایت، یک رویداد می‌تواند بارها رخ دهد و بارها (چندین تکرار) روایت شود (Genette, 1997: 114).

ولی، در بحث نقاشی روایی، این بسامد یا تکرار در غالب نقشمایه‌ها پدیدار می‌شود که در مطالعه روایت‌پردازانه نگاره ضحاک ماردوش، همان نقشمایه اسب است که نقش فعالی در بیان ارتباط بین عناصر بصری داستان داشته باشد. به این صورت که داستان به بندکشیدن ضحاک یک بار رخ داده ولی در یک لحظه در چشم بیننده در حال تکرار روایت است. این تکرار به صورت نمادین و ضمنی در غالب تجسم نقشمایه اسب در جای جای نگاره نشان داده شده‌است. به این ترتیب، نقشمایه اسب نقشی فعال در تکرار روایت بصری در یک لحظه را بر عهده دارد که پیوسته به وسیلهٔ هنرمند مصور شده‌است.

در مقابل، نقش‌های دیگر بصری در این نگاره، قاب‌هایی هستند که به وسیلهٔ ترکیب‌بندی و رنگ‌بندی خاص نقشمایه اسب به یکدیگر مرتبط شده‌اند و در این جا، نقش پاسخگو را دارند. به این ترتیب، در بررسی دلالت‌های معنایی نگاره ضحاک ماردوش باید به این نکته اشاره کرد که با توجه به تحلیل ترکیب‌بندی، رنگ‌بندی و شناخت ارتباط بین عناصر فعال و پاسخگو، می‌توان خطهای فرضی این روابط در پیوستن با جریان کلی روایت این داستان را شرح داد. در فرآیند استخراج لایه‌های روایت داستانی شاهنامه در این نگاره می‌توان به دو مؤلفه فعال و پاسخگو، در این نگاره توجه کرد. تصویر(۴)

به این ترتیب، نقش مایه ضحاک در بالای تصویر نگاره و نشانه‌ای از هسته اصلی داستان را می‌توان به عنوان متغییر ثابتی فرض کرد که در چند جهت با عناصر بصری دیگر ارتباط برقرار کرده‌است. در ترسیم بردارهای فرضی این ارتباطات در تصویر (۲) مشخص شد که فریدون به عنوان پاسخگو در کنار تصویر ضحاک دیده می‌شود. بنابراین، عوامل پاسخگو در این نگاره را می‌توان به چند دسته



تصویر ۴: فرآیند استخراج لایه های روایت داستانی شاهنامه به صورت کلامی و تصویری (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۱)

گروه‌بندی کرد.

اولین، عامل پاسخگو اصلی که خود ضحاک است که متغیر اصلی و ثابت داستان در نظر گرفته می‌شود. بنابراین، نگارگر برای تأکید این نقش، آن را در بالای نگاره ترسیم کرده است. دومین عامل پاسخگو، فریدون است که در حال دربند کردن ضحاک به همراه یکی از همراهان خود است. در این نگاره عوامل فعال و پاسخگو به ترتیب درجه اهمیت در تصاویر پراکنده شده‌اند. عوامل پاسخگو فرعی که در این نگاره دیده می‌شود، گروهی از همراهان پراکنده هستند که در شور و مشورت این اتفاق قرار گرفته‌اند. ولی عاملی که منجر به پیوستن عناصر پاسخگوی داستان شده‌است و نقش زنده و جاری را بر عهده دارد، نقشمایه اسب است. نقشمایه اسب نیز به عنوان عامل فعال در خط سیر داستانی این روایت معرفی شده‌است که با همهٔ عناصر بصری دیگر ارتباط برقرار کرده‌است.

نتیجه‌گیری

نگاره ضحاک ماردوش از جنبهٔ روایت‌شناسی، ابعاد متفاوتی با متن کل این داستان در شاهنامه فردوسی دارد. به این ترتیب که در تحلیل روایت‌شناسی نگاره ضحاک ماردوش، دو عامل فعال و پاسخگو شناسایی شد که همزمان با روایت داستان، این عناصر که جزئی از خط سیر داستان ضحاک ماردوش هستند با متغیر ثابت بیان بصری داستان که نقشمایه اسب است، ارتباط تنگاتنگی برقرار کرده‌اند. به این صورت که در خوانش بصری اجزای ترکیب‌بندی نگاره از دید نگارگر، ضحاک هسته اصلی نگاره در بالای نگاره ترسیم شده‌است، به گونه‌ای که بر نقشمایه‌های دیگر چیرگی دارد. نقشمایه اسب نیز به عنوان عامل فعال در خط سیر داستانی این روایت معرفی شده است که در مطالعه ترکیب‌بندی و رنگ‌بندی این نقشمایه، با عناصر پاسخگو که همان صحنه‌های داستان هستند، ارتباط برقرار کرده‌است. بنابراین، نقشمایه‌های انسانی در این نگاره جزئی از عناصر پاسخگو معرفی شده‌اند.

همچنین، نگارگر حوادثی را ترسیم کرده‌است که در جریان ترتیب زمانی به صورت تکرار در یک لحظه رخ می‌دهد. بنابراین، در جریان نقل بصری داستان، این همزمانی در توالی رخدادهای انجام‌گرفته، دیده می‌شود. به بیان دیگر، نگارگر کوشیده از طریق انتقال آنی حوادث داستان، مرزهای توالی حوادث داستان را درهم شکند. افزون بر این، در تحلیل نگاره ضحاک ماردوش، ارتباط بین عناصر پاسخگو در بررسی گفتمان‌های روایی و چگونگی روایت داستان به صورت ترکیب‌بندی‌های بیضی بلند و ترکیب‌بندی پویا مورد توجه قرار گرفته‌است که از محدوده خطوط ساده افقی و عمودی عبور کرده و ذهن بیننده را به کل تصویر سوق دهد. بنابراین، نگارگر از طریق تکرار نقشمایه اسب در تصویر نگاره، سعی در سرعت بخشیدن به رویداد اصلی داستان

یـا همـان کارکردهـای اصلـی (هسـته‌ای) در یـک لحظـه بـا دفعه‌هـای پی‌درپـی داشته‌اسـت. بـه ایـن ترتیـب، هنرمنـد دفعه‌هـای بیـان رویـداد چنـد پیش‌آمـد در رویـداد کلـی داسـتان را بـه وسـیلۀ دلالـت معنایـی بصـری تحـت کنتـرل خـود در آورده اسـت.در نهایـت، در اسـتخراج لایه‌هـای روایـت داسـتانی شـاهنامه بـه صـورت تصویـری، افـزون بـر عناصـر بصـری بازنمودشـده داسـتان، بـه نـوع عناصـر تعاملـی در قالـب دو عامـل فعـال و پاسـخگو هـم توجـه شده‌اسـت.

پی نوشت

1-Narratology

2-Vladimir Propp

۳-Heteroglossia؛ باختیـن هتروگلوسـیا را اینگونـه تعریـف می‌کنـد: «گفتـار دیگـری بـه زبـان دیگـری کـه در خدمـت بیـان مقاصـد مؤلـف اسـت امـا بـه شـیوه‌ای شکسته‌شـده» (۱۹۳۴). باختین روایـت مسـتقیم نویسـنده را به‌جـای گفت‌وگـوی بیـن شـخصیت‌ها، محـل اصلـی ایـن درگیـری می‌دانـد.

4-Mikhail Bakhtin

5-The Dialogic Imagination: Four Essays

6-story

7-formalism

8-structuralism

9-linguistics

10-Roman Jakobson

11-René Wellek

12-Ferdinand de Saussure

13-Roland Barthes

14-Faridun Takes Zahhak in Bonds

15-Attributed to Soltan Mohammad and Mir Sayyid Ali

16-Curved Hypothetical Lines

17-Angular Hypothetical Lines

18-Dynamic Compositio

۱۹- کُهَر: اسبی با رنگ سرخ مایل به سیاهی (قهوه ای) است.

۲۰- اَبـرَش : واژه‌ای تـازی و بـه معنـی «اسـبی اسـت کـه تـن او لکه‌هـای سـرخ دارد» (دائـرۀ المعـارف بـزرگ اسـلامی، ۱۳۶۷: ۴۸۱)

۲۱- بور: اسب سرخ و قهوه ایی. پوینده

۲۲- اشقَر : به اسب سرخ رنگ گفته می‌شود.

۲۳- خِنگ: اسب سفید

۲۴- شبرنگ: اسب تمام سیاه

25-Gerard Genette

منابع

- احمدی نیا، محمدجواد (۱۳۹۳). «نگاره‌های شاهنامه طهماسبی: از هاروارد تا فرهنگستان هنر»، ***نقد کتاب هنر***،۱(۲)، ۳۷-۵۴.
- برتنس، هانس (۱۳۸۷). ***مبانی نظریۀ ادبی***، ترجمۀ محمدرضا ابوالقاسمی (چاپ دوم)، تهران: ماهی.
- حبیبی، علی اصغر؛ مالکی جبلی، فاطمه؛ بهارلو، امیر (۱۳۹۵). «روایت شناسی تطبیقی داستان «فریدون و ضحاک» و «موسی و فرعون»»، ***ادبیات تطبیقی***، ۸(۱۴)، ۱۱۸-۱۳۸. Doi: 10.22103/JCL.2016.1487
- حسینی شعار، سیده الهه؛ رضایی، صدیقه؛ شهسواری، غلامرضا (۱۳۹۸). «جلوه‌های ادبیات پایداری در داستان کاوه و ضحاک شاهنامه»، ***فصلنامه علمی مطالعات دفاع مقدس***، ۵ (۱)، ۹-۳۱. Doi: 20.1001.1.25883674.1398.5.1.1.3
- ربیع زاده، سمیرا و جعفری دهکردی، ناهید (۱۳۹۹). «نشانه‌شناسی تصویری سه نگاره از نبرد رستم با سهراب در شاهنامه طهماسبی»، ***پژوهشنامه گرافیک و نقاشی***، ۳(۵)، ۷۷- ۹۰. Doi: 10.22051/PGR.2021.33136.1086
- سلیمانی ،کوشکی؛ طاهری صدرالدین؛ صابر، زینب (۱۳۹۸). «تحلیل روایت شناختی نگارۀ« بر تخت نشستن اسکندر» در شاهنامۀ بزرگ ایلخانی برپایۀ الگوی نشانه شناسی اجتماعی تصویر»، ***روایت شناسی***، ۲ (۶)، ۲۶۱- ۲۹۲.
- شاد قزوینی، پریسا (۱۳۸۲). «بررسی پالت رنگ در پنج نگاره از نگاره‌های شاهنامه شاه طهماسب»، ***جلوه هنر***، ۳(۲۳)، ۲۳- ۱۴.
- شاطری، میترا؛ احمد طجری، پروانه. (۱۳۹۵). «مطالعه تأثیرپذیری نگاره‌های شاهنامه طهماسبی از تغییر مذهب در دوره صفوی»، ***نگره***، ۴۲، ۴۷-۶۱.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۸). ***شاهنامۀ فردوسی***، بر اساس چاپ مسکو، مشهد: سخن گستر.
- فلاح، غلامعلی؛ افشاری، نرجس.(۱۳۹۵). «تحلیل داستان «رستم و سهراب» بر اساس نظریه ی روایت شناسی کلود برمون»، ***پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت***، ۵(۱)، ۵۱- ۷۱. Doi: 10.22059/JLCR.2016.59104
- کریم اُف، کریم (۱۳۸۵). ***سلطان محمد و مکتب او (مکتب تبریز)***، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- لطیفیان، نارملا؛ شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۱). «بررسی ویژگی‌ها و مطالعه تطبیقی نگاره‌های ایرانی در دوران تیموری و صفوی (دو شاهنامه بایسنقری- شاه طهماسبی)»، ***مدرس هنر***، ۲(۱)، ۶۶ -۵۵.
- محمدزاده، مهدی؛ ظاهر، عادل (۱۳۹۴). «تأثیر شاهنامه طهماسبی در سنت شاهنامه نگاری عثمانی»، ***نگره***، ۱۰(۳۴)، ۲۳-۳۵ Doi: 10.22070/NEGAREH.2015.210
- محمدی، علی؛ بهرامی‌پور، نوشین (۱۳۹۰). «تحلیل داستان رستم و سهراب بر اساس نظریه‌های روایت شناسی»، ***ادب پژوهی***، ۵(۱۵)،۱۴۱-۱۶۸. Doi: 20.1001.1.17358027.1390.5.15.4.7
- مقنی‌پور، مجیدرضا؛ چراغی نظر، اکبر (۱۳۹۹). «تحلیل روایت شناختی نگارۀ «گذر سیاوش از آتش» از شاهنامۀ شاه طهماسبی بر مبنای

الگـوی پـراپ»، ***پژوهش‌هـای ادبیـات تطبیقـی***، ۸ (۳)، ۱۵۴-۱۸۵.
● موسـوی لـر، اشـرف السـادات؛ مصبـاح، گیتـا (۱۳۹۰). «تحلیـل سـاختار روایـت در نـگاره «مـرگ ضحـاک» بـر اسـاس الگـوی کنشـی گریمـاس»، ***نشـریه هنرهـای زیبـا- هنرهـای تجسـمی***، ۳(۴۵)، ۲۳-۳۴. Doi: 20.1001.1.22286039.1390.3.45.3.0

References

● Ahmadinia, M. (2013). "Tahmasabi's Shahnameh Pantings: From Harvard to Farhangestan-e-Honar", ***A Quarterly Book Review***, 1(2), 54-37, (Text in Persian).

● Barthes, R. (1997). ***Introduction to the Structural Analysis of Narratives, in Image, Music, Taste, Essays Selected and Translated by Stephen Heath***, London: Fontana.

● Bertens, H. (2008). ***Literary Theory the Basics,*** Translated by Mohammad Reza Abul Qasimi, (2nd ed), Tehran: Mahi, (Text in Persian).

● Dickson, M. B., Welch, S. C. (1981). ***The Houghton Shahnameh***, 2 vols. Cambridge, MA: Harvard University Press.

● Fallah, Gh., Afshari, N. (2016). "Analysis of "Rustam and Sohrab" Tragedy on the Basis of Bremond's Narrative Theory", ***Journal of Literary Criticism and Rhetoric***, 5(1), 51-71, Doi: 10.22059/JLCR.2016.59104 (Text in Persian).

● Ferdowsi, A. (1999). ***Ferdowsi's Shahnameh, Based on the Moscow Edition***, Mashhad: SokhonGostar, (Text in Persian).

● Genette, G. (1997). ***Paratexts: Thresholds of Interpretation***. Cambridge: Cambridge University Press.

● Habibi, A. A., Maleki Jabali, F., Baharlu, A. (2016). "Comparative Anecdote of "Feraydoon and Zihak" and "Moses and Pharaoh"", ***The Journal of Comparative Literature***, 8(14), 118-138, Doi: 10.22103/JCL.2016.1487 (Text in Persian).

● Hosseini Shoar, S. E., Rezaie, S., Shahsavari, Gh. R. (2019). "Effects of Sustainability Literature in the Story of Kaveh and Zahak Shahnameh", ***Holy Defense Studies***, 5(1), 9-31, Doi: 20.1001.1.25883674.1398.5.1.1.3 (Text in Persian).

● Karimov, K. (2006). ***Sultan Muhammad and His School (School of Tabriz)***. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance, (Text in Persian).

● Latifian, N., Shayestehfar, M. (2002). "Investigating the Characteristics and Comparative Study of Iranian Paintings in the Timurid and Safavid Eras (Two Shahnameh Baysangri-Shahtahmasbi) ", ***The Modares of Art***, 2(1). 55-66, (Text in Persian).

● Merriam-Webster (2016). ***The Merriam-Webster Dictionary.*** USA: Merriam-Webster.

● Moghnipour, M & Cheraghi Nazar, A. (2019). "The Narrative Analysis of the Painting of "Siavash Passage of Fire" from Shah Tahmasebi's Shahnameh, Based on Prop's Pattern", ***Comparative Literature Researches,*** 8 (3), 154-185, (Text in Persian).

● Mohammadi, A. & Bahrami Poor, N. (2011). "Analysis of Rostam and Sohrāb in the Light of the Theories on Narrative", ***Adabpazhuhi***, 5(15), 141-168, Doi: 20.1001.1.17358027.1390.5.15.4.7 (Text in Persian).

● Mohammad-zadeh, M., Zaher, A. (2015). "Tahmasebi Shahnameh Impact in the Tradition of Ottoman Shahnameh journalism", ***Negareh***, 10(34), 23-35, Doi: 10.22070/NEGAREH.2015.210, (Text in Persian).

● Mousavi Lar, A. S., Mesbah, G. (2011). "Analyzing The Narrative Structure Of "The Death Of Zahhak"; A Persian Painting; According to Greimas's Actantial Model", ***Honar-Ha-Ye-Ziba Honar-Ha-Ye Tajassomi***, 3(45), 23-34 , Doi: 20.1001.1.22286039.1390.3.45.3.0 (Text in Persian).

● Rabizadeh, S., Jafari Dehkirdi, N. (2021). "Visual Semiotics of three Paintings of Rostam's Battle with Sohrab in Shahnameh of Shah Tahmasp", ***Journals of Graphic Arts & Painting***, 3(5), 77-90, Doi: 10.22051/PGR.2021.33136.1086 (Text in Persian).

● Shad Qazvini, P. (2003). "An Examination of the Color palette in Five Paintings from Shah Tahmasab's Shahnameh", ***Glory of Art***, 3(23), 14-23, (Text in Persian).

● Shateri, M. & Ahmadtajari, P. (2016). "Study of the Influence of the Safavid Era Religion Conversion on the Paintings of Shahnameh of Shah Tahmasp", ***Negareh***, 42, 47- 61, (Text in Persian).

● Solaymani, M., Tahery, S., Saber, Z. (2019). "A Narrative Survey on the Folio of "Alexander on the Throne" in The Great Ilkhanid Shahnama, based on Semiotics Social Pattern of Image, "Iskander's Sitting on the Throne" in Ilkhani's Great Shahnameh based on the Model of Social Semiotics of the Image", ***Narrative Studies***, 6(2), 261-292, (Text in Persian).

Journal of Graphic Arts and Painting Research

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

The Narratological Analysis of the Horse Motif in the Painting of "Zahhak: The Legend of the Serpent King"

Abstract:

The nature of narratology in the field of picture, since it has a distinctive appearance compared to other visual areas of the narrative, is clearly different from other fields. The difference between a pictorial narrative, such as a painting or a miniature, and literary or cinematic narratives is in the momentary nature of its presentation. In such a way that there is no time sequence in their narrative. In a general definition, narratology is the study of narrative and narrative structure, as well as the methods that affect human perception when faced with it. The origin of narratology goes back to Aristotle's theories about the science of speech. Nevertheless, it is accepted that modern narratology was initiated by the Russian formalists, especially Vladimir Propp and Mikhail Bakhtin's theories of heteroglossia, dialogism, and chronology, first introduced in his book; The Dialogic Imagination: Four Essays (1975). In general, the narrative has been proposed as a description of two separate events, and theorists have been discussing the form and context of narratology for a long time.

Meanwhile, Tahmasbi Shahnameh is one of the most well-known collections of narrative paintings in Iranian culture and art, which has a strong link with the classical literature of Iran and expresses the stories and events of the Shahnameh in the form of pictorial narration.Tahmasabi Shahnameh illustrations are one of the examples of visual reading of the Shahnameh narration in the form of pictures. In this research, it identifies the path of transformation between pictorial text and literary text of Shahnameh through the narratological

Elaheh Panjeh Bashi
Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Arts, Alzahra University,Tehran, Iran ,Corresponding Author.
e.panjehbashi@alzahra.ac.ir

Negar Najibi
MA., Department of Painting, Faculty of Arts, AlZahra University, Tehran, Iran.
negar.najibi@gmail.com

Date Received: 2022-08-25
Date Accepted: 2023-01-10

1-DOI:10.22051/PGR.2023.41458.1157

analysis of one of Tahmasbi Shahnameh miniatures titled "Zahhak: The legend of the Serpent King", and since one of the most used motifs in this illustration is the horse, therefore, this article emphasizes on this motif. In this article, taking into account that the essence of narrative studies is in the field of imagery, which is different from other visual fields of narrative, an attempt has been made to analyze and examine the image of Zahhak Mardosh, emphasizing the role of the horse motif.

Zahak Mardosh's painting of Tahmasabi Shahnameh, which belongs to the Safavid period, is one of the examples of visual expression and narrative painting. Due to the abundant use of the role of the horse in this painting, the role of the horse has been emphasized in the analysis of its visual narrative. In this picture, which refers to the tying of "Zahhak" in a cave, it represents the story of "Zahhak: The legend of the Serpent King" in Ferdowsi's Shahnameh from the perspective of visual media. The fact that a story can be told in different media is one of the basic claims of narratology, and in this article, he tries to analyze the visual narrative of this picture by examining two active and responsive elements in this picture.

In general, visual narration originates from the assumption that individual images are capable of evoking stories or implying meaning, but for storytelling in the strict narratological sense, a specific path must be determined, which can be achieved by creating semantic bases from two factors: the active and responsive. Therefore, in order to find semantic implications during the analysis of the narrative of visual expression, attention should be paid to this issue. So far, the studies on the visual format of narratives have been limited to studies on the structural composition and coloring and the relationship between the components of the visual elements of the image, and less attention has been paid to the concepts of the semantic implications of the images based on the theories of narrative theory. Considering the few studies in this field, the necessity of research in this case requires that more attention should be paid to the discussion in this field.

In this way, the purpose of this article is to study the narrative role of the horse in the painting of "Zahhak: The legend of the Serpent King" by using visual cognitive narrative analysis to identify the two elements of the active and responsive parts and to identify the signs of the pictorial narrative and to find the visual semantic implications of the text of this story in this painting. This article is focused on the different way of expressing the visual meaning of this painting with the literary text of Shahnameh.

It should be noted that since one of the most widely used motifs in this painting is the motif of a horse, the motif of a horse is considered one of the important visual elements in relation to the semantic implications in the narration of this story.

The nature of this research is of a basic type that has used the descriptive-analytical research method and examines the role of the horse in the painting of "Zahhak: The Legend of Serpent King" in the Tahmasbi Shahnameh. The aim of the research is to identify and analyse images and how they relate to the narrative text in Ferdowsi's Shahnameh. In addition, in the context of the destination, a picture with the same title is considered in the Shahnameh of Shah Tahmasab. Finally, they are compared in two different mediums of Iranian literature and painting.

The research questions are: To what extent are the signs of the pictorial narration of the Miniature of "Zahhak: The Legend of the Serpent King" in Tamasabi Shahnameh compatible with the expressive signs of the Shahnameh? How has the meaning transformation in the process of transforming the text of this narration into a picture in the miniature of "Zahhak: The Legend of the Serpent King"?

In this way, in the first part of this article, the analysis of the visual narration of the story of "Zahhak: The Legend of the Serpent King" is discussed, and then, the perception of semantic implications from the visual media in this image is examined. In the other part, the structural analysis of the narrative is done, in order to analyze this image, hypothetical lines have been drawn in connection with visual elements and the relationship between these elements has been identified. In this way, two active and responsive parts were defined and the position of each element in these two parts was determined. Therefore, the layers of Shahnameh narrative in this painting are extracted based on two components: active and responsive part.

In this way, in the narrative analysis of "Zahhak: The legend of the Serpent King", two active and responsive factors were identified, which are simultaneously with the narration of the story, these elements, which are parts of the trajectory of "Zahhak: The legend of the Serpent King", with the constant variable of the visual expression of the story, which is the role of the horse. They have established a close relationship. In such a way that in the visual reading of the components of the composition of the picture from the painter's point of view, the main core of the picture is drawn on top of the picture, in a way that dominates the role of other elements. The role of horse motif has also been introduced as an active factor in the story line of this narrative, which in the study of composition and colouring of this motif role, has connected with the responsive elements which are the scenes of the story. Therefore, the role of human elements has been introduced in this picture as a part of the responsive elements.

The results show that in the representation of hypothetical vectors in the illustration of "Zahhak: The Legend of the Serpent King", this miniature is divided into two active and responsive parts, which connect the components of the picture horizontally, vertically or diagonally. Therefore, the horse motif as an active factor gives shape to the components in the image. In the end, in extracting the layers of Shahnameh's narrative in pictorial form, in addition to the represented visual elements of the story, attention has also been paid to the type of interactive elements in the form of two active and responsive agents.

Keywords: Narratology, Miniature, The Horse Motif, Tahmasabi Shahnameh, The Safavid Period.