واکاوی ساختار نگاره به بند کشیدن ضحاک در شاهنامه بایسنقری و طهماسبی با تکیه‌بر نظریهٔ ولادمیر پراپ /۹۳-۱۰۷

مرگ ضحاک، شاهنامه طهماسبی، مکتب تبریز، اثر سلطان محمد، مأخذ: بی‌نام، ۱۳۷۶.

فصلنامهٔ علمی نگره

واکاوی ساختار نگاره به بند کشیدن ضحاک در شاهنامه بایسنقری و طهماسبی با تکیه‌بر نظریهٔ ولادمیر پراپ

جواد امین خندقی * محبوبه ذباح **

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۱۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۲/۲۶
صفحه ۹۳ تا ۱۰۷
نوع مقاله: پژوهشی

چکیده

از دوره ایلخانان نخستین نسخ مصور شاهنامه تولید شد و اشعار فردوسی زمینه‌ای مناسب برای تصویرسازی قرار گرفت. دو نسخه نگاره «به بند کشیدن ضحاک» در شاهنامه بایسنقری و طهماسبی که به داستان ضحاک می‌پردازند، به دلیل داشتن تغییرات در بیان بصری دارای اهمیت هستند. با توجه به مفهوم دگرگونی در دیدگاه ساختارگرایی به‌عنوان چارچوب نظری می‌توان دگرگونی‌ها را تحلیل و مقایسه کرده و سپس ژرف‌ساخت داستان را آشکار ساخت. **هدف** این پژوهش آشکار کردن ژرف‌ساخت داستان از طریق تحلیل و مقایسه دگرگونی‌های تصویرسازی دونگاره با تکیه‌بر نظریه ولادمیر پراپ است. **سوال** این پژوهش عبارت است از: نگارگران تیموری وصفوی چگونه داستان به بند کشیدن ضحاک در شاهنامه فردوسی را به تصویر کشیده‌اند؟ **روش تحقیق** توصیفی - تحلیلی و شیوهٔ گردآوری اطلاعات با استفاده از روش کتابخانه‌ای، ابزار فیش‌برداری و مشاهده صورت گرفته است. شیوهٔ تحلیل در این پژوهش، کیفی و از رویکرد ساختارگرایی با تکیه‌بر نظریه ولادمیر پراپ استفاده‌شده است. **نتایج** پژوهش نشان داد هر دونگاره در تطبیق با شاهنامه فردوسی دچار دگرگونی ساختاری هستند. در این امر، دلایلی همچون متأثر شدن از هنجارهای سیاسی، نظامی، اجتماعی و مذهبی همچون شرایط ایدئولوژیک حاکم بر زمانه و زمینه و اعتقادات شخصی پادشاهان به‌عنوان سفارش‌دهندگان و مکاتب حاکم بر نگارگری (مکتب‌هرات‌درشاهنامه‌بایسنقری‌ومکتب‌تبریزدرشاهنامه‌طهماسبی) مؤثر بوده‌اند. همچنین سبک شخصی دو نگارگر در نمایش ویژگی‌های صوری و محتوایی، سبب برداشت متفاوت از اصل داستان فردوسی شده است. این موضوع بیانگر نوعی دگرگونی ساختاری در عوامل بیرونی و درونی همانند تغییر شخصیت منفور ضحاک به شخصیتی مظلوم و قابل‌ترحم در هر دونگاره و یا حتی جانشینی شخصیت بایسنقر میرزا به‌جای شخصیت فریدون در نگاره نسخه بایسنقری و شاه‌طهماسب به‌جای شخصیت فریدون و همچنین تبدیل فضای رزم داستان به فضای بزم و خاصیت چند زمانی در نگاره نسخه طهماسبی شده است.

واژگان کلیدی

به‌بندکشیدن‌ضحاک، شاهنامه‌بایسنقری، شاهنامه‌طهماسبی، ساختارگرایی، ولادیمیرپراپ.

* استادیار گروه ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران.
Email:j.amin@ferdowsmashhad.ac.ir
** کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، موسسه آموزش عالی فردوس، شهر مشهد،استان خراسان. **(نویسنده مسئول)**
Email:mzabbah1268@gmail.com

مقدمه

پس از خلق شاهنامه، همواره بازتولید این متن ادبی که از ساختار و نظامی ثابت و قاعده‌مند برخوردار است، موردتوجه سطوح مختلف هنرمندان قرار گرفت. بااین‌حال، نسخ تولیدی در طول چند سده پس از سرایش شاهنامه، فاقد تصویرسازی (نگاره) بود. از دوره ایلخانان، نخستین نسخ مصور این اثر تولید شد و در پی آن اشعار شاهنامه زمینه‌ای برای تصویرسازی شد. بر این اساس، نگارگران در راستای خلق نگاره‌ها، از داستان‌های شاهنامه الگوبرداری کردند. این هنرمندان تلاش داشتند که در مسیر انتقال اشعار شاهنامه به نگاره‌ها، ضمن ایجاد بستری قابل‌فهم و سریع در درک داستان‌ها تا حد ممکن به ساختار اصلی و روابط درونی آن بپردازند. ثمرهٔ این جریان، پیوندی ناگسستنی میان ادبیات و نگارگری است.

داستان به بند کشیدن ضحاک توسط فریدون در شاهنامه، یکی از مواردی است که می‌تواند زمینه‌ای مناسب برای مطالعهٔ این پیوند باشد. دو نسخه نگاره «به بند کشیدن ضحاک» در شاهنامه بایسنقری و «مرگ ضحاک» در شاهنامه طهماسبی به داستان ضحاک و به بند کشیده شدنش می‌پردازند. مبتنی بر ساختارگرایی، این اثر در ترکیب میان ذهن هنرمند و مخاطبان خوانده و تفسیر می‌شود. در این رابطه دوطرفه، حضور سراینده اصلی داستان احساس می‌شود که نگارگر و مخاطب، وام‌دار اندیشهٔ بنیادین او به‌عنوان سراینده داستان هستند که ازنظر زمان و مکان و به‌تبع آن شرایط ایدئولوژیک زمانه و زمینه، قرن‌ها با شخص نگارنده فاصله‌دارند.

در این میان، واکاوی الگوی ثابت ارائه‌شده در شاهنامه فردوسی در قالب اشعار اولیه و تغییرات صورت یافته در بیان بصری آن، در دو نسخه حائز اهمیت است. مفهوم دگرگونی در دیدگاه ساختارگرایی، بر اساس نظریه ولادمیر پراپ به‌عنوان چارچوب نظری برای بررسی این دگرگونی‌ها مناسب است. مبتنی بر ساختارگرایی، هر نمایش بصری مستمر و برخوردار از توالی زمانی، دارای بن‌مایهٔ مشترک و تغییرات درگذر زمان، بنا به دلایل گوناگون است. به‌عبارت‌دیگر، اگر به‌عنوان پیش‌فرض، روایت‌های داستانی فردوسی به یک اتاق تشبیه گردد، از ساختاری واحد و نقشه‌ای ثابت برخوردار است که باید در تمامی ادوار و بعد از انتقال به نگارگری بی‌تغییر و دگرگونی باقی بماند. اگر تغییری و دگرگونی نیز وجود دارد، تنها در عوامل بیرونی و ترکیب محور مانند چیدمان و یا رنگ پردازی به‌عنوان وسایل اتاق صورت گیرد تا به اصل و ساختار داستان‌ها آسیبی وارد نشود. ازاین‌رو عوامل درونی داستان‌ها، در نسخ مختلف همواره باید ثابت بماند. بااین‌حال، داستان‌های شاهنامه در نگاره نسخ مختلف، تحت تأثیر هنجارهای سیاسی، نظامی، اجتماعی و مذهبی، مانند شرایط ایدئولوژیک حاکم بر زمانه و زمینه و اعتقادات شخصی پادشاهان به‌عنوان سفارش‌دهندگان اصلی شاهنامه و حتی علاقه و سبک شخصی نگارگران دچار تغییر شده‌اند. با تکیه‌بر نظریهٔ دگرگونی پراپ در ساختارگرایی، می‌توان نسبت به این تغییرات و علل احتمالی و در پی آن، واکاوی عملکرد نگارگران تیموری و صفوی در قالب نگاره‌های شاهنامه آگاهی یافت. عملکرد نگارگران در تصویرسازی داستان‌ها، با توجه به دریافت‌شان از داستان‌های شاهنامه، همانند ترجمه، یکی از شیوه‌های بازآفرینی است که بستگی به کیفیت دخالت و تغییر نگارگران در ایجاد دگرگونی مؤثر است.

در پی آن، عملکرد نگارگران را در نمایش مؤلفه‌های درونی (ساختار و نظام اصلی) و برونی (شخصیت‌ها، منظره‌ها و فضاها) خط روایی داستان واکاوی می‌کند.

پژوهش حاضر با**هدف** تحلیل و مقایسهٔ دگرگونی‌های تصویرسازی دونگاره، به دنبال آشکار کردن ژرف‌ساخت داستان است. **سوال** تحقیق عبارت است از: نگارگران تیموری و صفوی چگونه داستان به بند کشیدن ضحاک در شاهنامه فردوسی را به تصویر کشیده‌اند؟ **ضرورت و اهمیت** این پژوهش علاوه بر نوآوری موجود نسبت به موارد پیشینه، در این است که تکیه‌بر نظریهٔ دگرگونی پراپ می‌تواند سبب آشکار شدن ژرف‌ساخت داستان و سپس تغییرات و علل احتمالی دگرگونی‌ها شود. همچنین در پی آن، نوعی واکاوی عملکرد نگارگران تیموری و صفوی در قالب نگاره‌های شاهنامه به شمار می‌رود.

روش تحقیق

این نوشتار ازنظر شیوه اجرا، توصیفی و از نوع تحقیقات بنیادی است. گردآوری اطلاعات در این مطالعه با استفاده از روش کتابخانه‌ای، فیش‌برداری و مشاهده است. جامعه آماری شامل دونگاره «به بند کشیدن ضحاک» در شاهنامه بایسنقری و طهماسبی است که به‌صورت گزینشی و غیر تصادفی انتخاب‌شده‌اند. شیوهٔ تجزیه و تحلیل در این پژوهش، کیفی است و از رویکرد ساختارگرایی با تکیه‌بر نظریه ولادمیر پراپ استفاده می‌شود.

پیشینهٔ تحقیق

در بررسی پیشینه، منبعی که به‌طور مستقیم بر اساس مفهوم دگرگونی و تطبیق پیوند میان متن بصری و پیشامتن مکتوب به این دونگاره پرداخته باشد، یافت نشد، اما می‌توان به برخی از پژوهش‌های مرتبط دراین‌باره اشاره کرد. بهمن نامور مطلق (۱۳۸۴) در مقاله‌ای با عنوان «ضحاک در زندان طبیعت: بررسی نشانه شناختی غار – زندان در ادبیات و نگارگری» در نشریهٔ کتاب ماه هنر، شماره ۸۳ و ۸۴ با دو رویکرد نشانه‌شناسی تک‌نشانه‌ای (صرفاً تصویری) و بینامتنی و بینا رشته‌ای (کلام و تصویر) به مطالعهٔ نگارهٔ به بند کشیدن ضحاک می‌پردازد

و معانی غار و زندان در ادبیات و نگارگری را تبیین می‌کند. نرگس بیکمرادی (۱۳۸۷) نیز در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی فرم و رنگ در دونگاره به بند کشیدن ضحاک در شاهنامه بایسنقری و شاهنامه طهماسبی» در فصلنامه علمی هنر، شماره ۷۷ به بررسی و تطبیق دونگاره می‌پردازد و این‌گونه نتیجه می‌گیرد که نگاره‌های شاهنامه طهماسبی به لحاظ ترکیب‌بندی، توازن شکل‌ها، هماهنگی رنگ‌ها، جای‌گذاری پیکره‌ها و ارتباط منطقی میان آدم‌ها، در مقایسه با شاهنامه‌های شاخص پیش از خود همانند شاهنامه بایسنقری کامل‌تر است. همچنین محمدعلی بنی اسدی (۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی نگاره‌های مرتبط با داستان ضحاک در شاهنامه شاه‌طهماسبی از منظر تصویرسازی» در فصلنامه علمی نگره، شماره ۳۲ به ارزیابی وفاداری نگارگران در انتقال اندیشهٔ بنیادین متن به تصویر و ترتیب و توالی آثار در سیزده داستان مربوط به ضحاک در شاهنامه طهماسبی می‌پردازد و نتیجه می‌گیرد که تصویرگران شاهنامه طهماسبی بر این مهم دست‌یافته‌اند که هر نگاره جدا از آن‌که می‌تواند اثری مستقل به نظر بیاید، حلقه‌ای از زنجیره‌های تصویری است که متن مشخصی را بازنمایی می‌کند. همچنین استفاده از عناصر مشترک، باعث نزدیکی نگاره‌ها به هم و ایجاد تداوم و انسجام بصری به‌صورت یک روایت کامل شده است.

اشرف السادات موسوی لر و گیتا مصباح (۱۳۹۶) نیز در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل روایت در نگاره مرگ ضحاک در شاهنامه طهماسبی بر اساس الگوی کنشی گریماس» در فصلنامه علمی هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، شماره ۴۵ به تحلیل نشانه شناختی و ساختارگرایانهٔ نگاره مرگ ضحاک، به رقم سلطان محمد از شاهنامه طهماسبی می‌پردازند و نتیجه می‌گیرند که هم‌خوانی بصری و کنشی نگاره با الگوی جدید روایی است و برقراری توالی زمانی، هم‌زمانی فراگیر و هم‌زمانی توالی با تأخیر سبب تبدیل روابط زمانی به مکانی است. همچنین سیدرضا حسینی و سحر ذکاوت (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «مطالعهٔ تطبیقی رابطهٔ متن و تصویر در نگاره صحنه به دار آویختن ضحاک در شاهنامه بایسنقری، ابراهیم سلطان و طهماسبی» در فصلنامه علمی نگارینه هنر اسلامی، شماره ۱۹ به تطبیق نسبت میان متن و تصویر و وجوه افتراق و اشتراک نگاره در سه نسخه می‌پردازند و نتیجه می‌گیرند که ثنویت‌انگاری ایرانیان باستان اساس خلق نگاره‌ها است و ویژگی‌ها و عناصر به‌کاررفته و کیفیت‌های تصویری این نگاره در شاهنامه طهماسبی به متن اصلی دلالت دارد.

تفاوت و نوآوری پژوهش حاضر با موارد یادشده در این است که این پژوهش به واکاوی تصویرسازی دونگاره مرگ ضحاک با اصل داستان شاهنامه مبتنی بر دیدگاه ساختارگرایی با تکیه‌بر مفهوم دگرگونی پراپ می‌پردازد و هدف این است که عناصر اصلی روایت را که نگارگران دگرگون و تغییر داده‌اند، مطالعه و ژرف‌ساخت‌های داستان را آشکار کند.

معرفی شاهنامه بایسنقری و طهماسبی

شاهنامه بایسنقری، نسخه خطی مصور و نفیس از شاهنامه فردوسی است که به سال ۸۳۳ قمری و دورهٔ بایسنقر میرزا فرزند شاهرخ تعلق دارد. این نسخه خطی که در زمان حکومت بایسنقر در هرات و برای او تهیه و مصورسازی شده، دارای ۲۲ نگاره یا مجلس معروف به بایسنقری است که هم‌اکنون در کتابخانه کاخ گلستان نگهداری می‌شود(اشرفی، ۱۳۶۷: ۹۸-۹۹). شاهنامه طهماسبی یا هوتون نیز متعلق به سده دهم قمری و آغاز سلطنت صفویان است. ۲۵۸ نگاره شاهنامه طهماسبی علاوه بر نفیس بودن و زیبایی، ازآن‌جهت که نشان‌دهندهٔ شیوه و سبک نوین نگارگری و ابداع اسلوب‌های خاص هنرمندان این زمان در تبریز می‌باشد، دارای ارزش بسیار است(همان: ۹۸-۹۹). نگارگری و تذهیب و تجلید این نسخه توسط گروهی از بهترین نگارگران، مذهبان، صحافان و کتاب‌آرایان کتابخانه دربار صفوی زمان شاه اسماعیل یکم (سلطنت: ۸۹۲-۹۳۰ ق) در حدود سال ۹۲۷ قمری، برای اهداء به فرزند هشت‌ساله‌اش طهماسب میرزا خلق‌شده است(کنبی، ۱۳۸۷: ۸۱).

ساختارگرایی و مفهوم دگرگونی ولادمیر پراپ

تحلیل ساختارگرا تا حد زیادی محصول نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی ساختاری است، اما به میزان زیادی از شکل‌گرایی روسی اقتباس‌شده است(Broekman, 2012 and Sturrock, 2008). ساختارگرایی نظریه‌ای است که بر چند فرض فلسفی کلیدی تکیه دارد:

الف. همه ساخته‌های هنری یا متن‌ها نمودگارهای نوعی ژرف‌ساخت زیرین‌اند.

ب. همه متن‌ها مانند یک زبان با دستور زبان مخصوص به خود سامان می‌یابند.

ج. دستور زبان، مجموعه‌ای از نشانه‌ها و قراردادها است که پاسخ‌های پیش‌بینی پذیری را در انسان‌ها سبب می‌شوند (Dosse, 1997).

نشانه‌شناسی عمدتاً از کار فردینان دو سوسور، زبان‌شناس سوئیسی و یکی از بنیان‌گذاران زبان‌شناسی ساختاری مایه می‌گیرد. سوسور زبان را به‌منزلهٔ یک نظام خودبسنده طرح می‌کند که زیرمجموعهٔ حوزه وسیع‌تر نشانه‌شناسی است. در این دیدگاه، زبان‌شناسی صرفاً بخشی از علم نشانه‌شناسی است و زبان‌شناسی حوزه کاملاً مشخصی در میان انبوه داده‌های مردم شناختی را شامل می‌شود(Saussure, 1974: 16). تحلیل ساختارگرا هدفش آشکار ساختن ژرف‌ساخت‌های متون است. اساس ساختارگرایی نشانه‌شناسی و به مفهوم کلی‌تر، نظریهٔ

نشانه‌ها است. ازجمله مفاهیم کلیدی ساختارگرایی که از شکل‌گرایی روسی گرفته‌شده، مفهوم دگرگونی یا گشتار در زبان‌شناسی است. دگرگونی این امکان را فراهم می‌آورد که عناصر اصلی روایت یا داستان را که نویسندگان یا حوزه‌های فرهنگی مختلف آن را دگرگون کرده‌اند، مطالعه و تحلیل کنیم. در کار نظریه‌پردازان برجستهٔ روسی، ولادمیر پراپ که به قصه‌های عامیانه تعلق‌خاطر ویژه‌ای دارد، عناصر اصلی مانند منظره، فضا یا صحنه، شکل و شمایل، شخصیت‌ها، لباس و موقعیت اجتماعی را با استفاده از مفاهیمی همچون تقلیل، تقویت، از شکل افتادگی، وارونگی، تشدید، تضعیف یا جانشینی (دگرگونه) استفاده می‌کند؛ به‌طوری‌که می‌توان گفت قالب روایی نهایی هر داستان در مقایسه با نمونه‌های دیگر، بعد از در نظر گرفتن دگرگونی‌ها صرفاً تفاوت جزئی را نشان دهد(پراپ، ۱۳۶۹: ۱۳۹-۱۵۰). هرچند عناصر اصلی همواره حضور خواهند داشت، منظره‌ها، فضاها و شخصیت‌ها و دیگر عناصر هیچ‌گاه در روایت‌های مختلف با ترتیب یکسانی ظاهر نمی‌شوند و دگرگون می‌شوند. هدف تحلیل ساختارگرایانه، به نمودار درآوردن و مقایسه چنین دگرگونی‌ها است(رامین، ۱۳۹۹: ۵۶۶-۵۶۷). هنرها نشان داده‌اند که می‌توانند زمینهٔ تحلیلی ثمربخشی را به وجود آورند. ادبیات، سینما و نقاشی، همه به تحلیل‌های ساختاری به‌خوبی پاسخ می‌دهند(رامین، ۱۳۹۹: ۵۷۴).

داستان به بند کشیده شدن ضحاک توسط فریدون در شاهنامه فردوسی

شاهنامه فردوسی به‌عنوان حماسه‌ای منظوم از ایرانیان باستان، مجموعه از داستان‌های اسطوره‌ای را شامل می‌شود که به شرح حوادثی در سه سلسله پیشدادیان، کیانیان و ساسانیان می‌پردازد که با فتح ایران توسط اعراب و وارد شدن اسلام به پایان می‌رسد.

داستان به بند کشیدن ضحاک ماردوش، یکی از داستان‌های مهم شاهنامه است(گرگین، ۱۳۹۸: ۳۱۲). ضحاک دیو و فرزند اهریمن است. پدر ضحاک بانام مرداس، به‌عنوان پادشاه یمن، انسانی نیکوکار بود. روزی شیطان پیش ضحاک رفت و به او گفت که پدرت را بکش تا خود پادشاه کشورت شوی. ضحاک هم شیطان را پذیرفت و با کشتن پدرش، شاه یمن شد. در آن‌طرف، ایرانیان که از دست پادشاه خود (جمشید) به ستوه آمده بودند و فکر می‌کردند که ضحاک هم مانند پدرش فرد نیکوکاری است، برای راه چاره به او پناه بردند. ضحاک می‌پذیرد و با از بین بردن جمشید، پادشاه ایران می‌شود. بعدازاین ماجرا، شیطان دوباره در لباس آشپزی جوان برای فریب دوباره او، به کاخش در ایران رفته و هرروز برایش غذاهای لذیذ فراهم می‌کند. روزی ضحاک به شیطان گفت به‌پاس زحماتی که برای من می‌کشی، آرزویی کن تا آن را برآورده کنم. شیطان هم که از قبل نقشه‌های پلیدی در سر داشت گفت: آرزویی ندارم جز بوسیدن شانه‌های شما. پس از بوسه‌های شیطان، بر روی شانه‌های ضحاک، دو مار سیاه و بزرگ روییدند که ازآن‌پس شیطان ناپدید شد. پس‌ازآن ضحاک به علت روییدن این مارها، به ضحاک یا اژی دهاک ملقب شد. مارهای روییده بر شانه‌هایش، درد فراوانی را برایش به ارمغان آورده بودند و همین باعث شد تا پزشکان زیادی را به کاخ فراخواند. دوباره شیطان در قالب یک پزشک وارد قصر شد و چاره درد او را کشتن هرروزه دو جوان و دادن مغز سر آن‌ها به مارهای روییده بر شانه‌هایش بیان کرد. پس از گذشت سال‌ها، شبی ضحاک در خواب دید که چند نفر قصد جان او را کرده‌اند و دراین‌بین، جوانی دلاور او را اسیر می‌کند.

ضحاک در تفسیر خوابش، مطلع می‌شود که در آینده کودکی به نام فریدون به دنیا خواهد آمد که پادشاهی را از او خواهد گرفت. ضحاک تمام سربازانش را برای کشتن این کودک به خدمت می‌گیرد. وقتی فریدون متولد می‌شود، مادرش که نامش فرانک است، برای نجات جان فرزندش، او را به نزد گاوی به نام برمایه می‌برد. بعد از آگاهی ضحاک از محل پنهان شدنش برمایه را می‌کشد و فرانک مجبور می‌شود تا او را به کوه البرز ببرد تا از دست سربازان ضحاک نجات دهد. وقتی‌که فریدون تبدیل به جوانی برومند می‌شود، نزد مادرش می‌آید و ماجرای مرگ پدرش را می‌پرسد. فریدون از این واقعه خشمگین می‌شود و کینه ضحاک در دلش نقش می‌بندد. روزی ضحاک در قصرش برای اینکه از درد و رنجش کم کند، بزرگان شهر را دعوت می‌کند تا گواهی دهند که او پادشاه خوبی است، اما ناگهان کاوه آهنگر که آخرین فرزندش هم در چنگال ضحاک اسیر است، با فریاد وارد قصر می‌شود. ضحاک مجبور می‌شود که فرزندش را به او بازگرداند و می‌خواهد که در عوض باید کاوه امضا کند که ضحاک انسان خوبی است، اما کاوه نامه را پاره کرده و به همراه فرزندش درحالی‌که پیش‌بند چرمین خود را بر نیزه کرده است، برای فراخواندن فریدون به کوه البرز می‌روند. ادامه ماجرا در پیشامتن مکتوب به شرح زیر است:

چو بگذشت از آفریدون دو هشت
از البرز کوه اندر آمد به دشت ...
برادر دو بودش دو فرخ همال
از او هر دو آزاده مهتر به سال ...
یکی بود از ایشان کیانوش نام
دگر نام پرمایه شادکام ...
چو بگشاد لب هر دو بشتافتند
به بازار آهنگران تافتند ...
فریدون به خورشید بر برد سر
کمر تنگ بسته به کین پدر ...
برون رفت خرم به خرداد روز
به نیک اختر و فال گیتی فروز

چنین داد پاسخ فریدون که تخت
نماند به کس جاودانه نه بخت ...
سرش را بدین گرزه گاو چهر
بکوبم نه بخشایش آرم به مهر ...
بباید شما را کنون گفت راست
که آن بی‌بها اژدها فش کجاست ...
ورا کندرو خواندی به نام
به کندی زدی پیش بیداد کام ...
فریدون غم افکند و رامش گزید
شبی کرد جشنی چنان چون نزید ...
جهان‌دار ضحاک از آن گفت‌وگوی
به‌جوش آمد و زود بنهاد روی ...
سپاه فریدون چو آگه شدند
همه سوی آن راه بی‌ره شدند ...
بر آن گرزه گاو سر دست برد
بزد بر سرش ترگ بشکست خورد ...
بیامد سروش خجسته دمان
مزن گفت که او را نیامد زمان ...
دمادم برون رفت لشکر ز شهر
وز آن شهر نایافته هیچ بهر
بیامد همان گه خجسته سروش
به‌خوبی یکی راز گفتش به گوش ...
که این بسته را تا دماوند کوه
ببر همچنان تازیان بی گروه
مبر جز کسی را که نگزیدت
به هنگام سختی به بر گیردت
بیاورد ضحاک را چون نوند
به کوه دماوند کردش به بند
فرو بست دستش بر آن کوه باز
بدان تا بماند به‌سختی دراز ... (فردوسی، ۱۳۸۹: ۳۰-۳۳)

دربارهٔ «مرگ ضحاک»، برخی بر این باورند که در شاهنامه، فریدون ضحاک را نمی‌کشد، بلکه او را بنا بر پیغام سروش به‌عنوان نمایندهٔ فرمان‌برداری اورمزد (اورنگ، ۱۳۴۴: ۳۳)، به بند می‌کشد و در غاری در دماوند زندانی می‌کند (آموزگار، ۱۳۸۰: ۵۸)، اما کشته شدن او نیز مطرح‌شده است(مهین فر، ۱۳۸۴: ۱۹۴-۱۹۶). در تاریخ بلعمی، ضحاک کشته می‌شود و جمع‌بندی در باب نگارهٔ ضحاک، تصویر کشیدن مرگ و پایان او است(آژند، ۱۳۸۴: ۱۵۳).

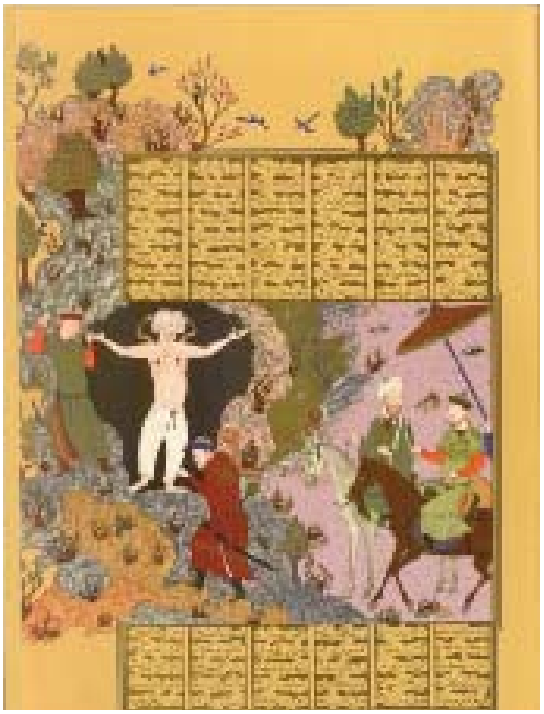
تحلیل صوری و محتوایی نگاره به بند کشیدن ضحاک در شاهنامه بایسنقری مبتنی بر اشعار فردوسی

کلیت مضمون کین‌خواهی داستان به بند کشیده شدن ضحاک، حاکی از نوعی پیوند با اندیشهٔ ایران باستان، مبنی بر ثنویت دارد. این مضمون در قالب حماسی در رابطه با دونیروی خیر (فریدون) و شر (ضحاک) حکایت می‌شود. این امر جایگاه مهمی در ساختار داستان‌های شاهنامه دارد(پرنیان و بهمنی، ۱۳۹۱: ۹۵). این مضمون بعد از تبدیل‌شدن به تصویر در شاهنامه بایسنقری، در نگاه اول در چهارچوبی مستطیل شکل ظاهرشده که همچون یک دیوار محصور تمامی ترکیب‌بندی نگاره شامل شخصیت‌ها و حوادث داستان را در قالب چند مثلث فرضی به‌وسیلهٔ رنگ‌بندی‌ها و خطوط مختلف از یکدیگر تمایز داده است. نگارگر با قرار دادن ضحاک با دست‌های گشوده درون غاری تاریک، تداعی مثلثی رو به پایین را کرده است(بیکمرادی، ۱۳۸۷: ۳). سپس با قرار دادن فریدون در فضای مثلثی شکل که نوک‌تیزش به سمت ضحاک است (تصویر ۱)، گویی همچون یک اسلحه که هر آن در حال شلیک کردن به‌سوی ضحاک است، کشمکش میان‌شان را به متن بصری انتقال داده است(تصویر ۲).

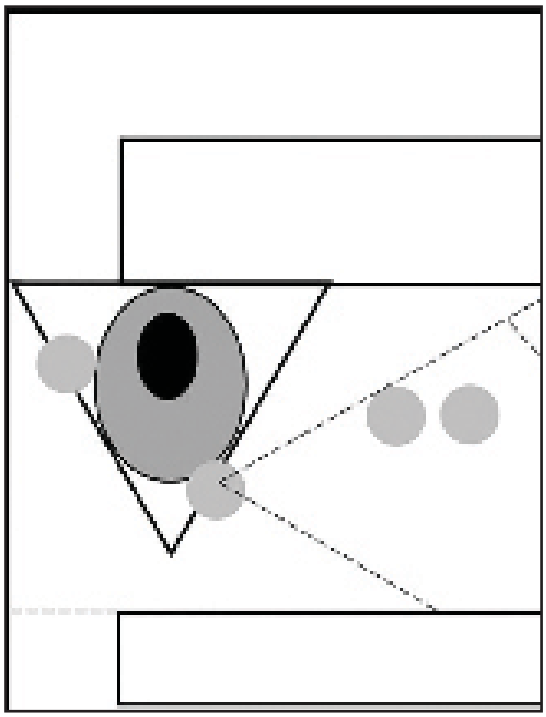
نگارگر با جدا کردن فریدون به‌وسیلهٔ سوار کردن او بر اسبی قهوه‌ای، رنگ و طراحی چتری که در بالای سرش قرار دارد، از خارج شدن نگاه تماشاگر از گوشه بالا و سمت راست تصویر جلوگیری کرده است. این ترکیب، نگاه را به پیکره مرکزی تصویر که لباسی قرمزرنگ بر تن کرده و به‌عنوان یکی از برادران فریدون در حال محکم کردن میخ‌های پای ضحاک است، هدایت می‌کند و تا دهانهٔ غاری که ضحاک در آن به بند کشیده شده، ادامه دارد تا به این‌گونه بر ناتوانی ضحاک مهر تأیید بزند. ضحاک که به دلیل قرارگیری دریکی از نقطه‌های طلایی نگاره و بدنی عریان و مو و شلواری سفید درحالی‌که دست‌های خود را گشوده، توجه بیننده را به خود جلب می‌کند. ویژگی ممتازی که او را به‌عنوان نماینده شخصیتی اهریمنی جدا کرده، تنها دو مار روییده بر شانه‌ها و بدن عریانش است؛ به‌طوری‌که با مقایسهٔ چهره او با سایر افراد حاضر و حتی فریدون، نمی‌توان شرارت را به شکل بارزی در چهره او یافت. چهره ضحاک باوجود بر عهده داشتن شخصیتی اهریمنی، در مقابل فریدون بیشتر تداعی‌کنندهٔ معصومیت و بی‌گناهی است. درصورتی‌که ضحاک از دیوان و فرزندان اهریمن است که با این اوصاف، میل به تخریب در وجود او نهفته است (مصباح، ۱۳۹۶: ۴۹) این اشعار فردوسی هم گواه بر این ماجرا است:

ز بیم سپهبد هم راستان
بر آن کار گشتند هم داستان
بر آن محضر اژدها نا گریز
گواهی نوشتند برنا و پیر (فردوسی، ۱۳۸۹: ۳۰)

نگارگر به‌وسیلهٔ شیوه عملکردش در عریان کردن بدن ضحاک و دست‌های گشوده‌اش، بر این صحنه تأکید کرده است، اما اگر مارهای روییده بر شانه‌هایش را تصویر نمی‌کرد، به دلیل همین مظلومیت در چهره، ذهن بیننده بیشتر به صحنه به صلیب کشیدن حضرت مسیح در میان حواریون هدایت می‌شد؛ اما در اصل داستان، مخاطب بعد مرور شخصیت ضحاک، نگاه منفی به او خواهد داشت.



تصویر ۱. به بند کشیدن ضحاک، شاهنامه بایسنقری، مکتب هرات، به‌احتمال‌زیاد اثر مولانا قیام الدین، مأخذ: فردوسی، ۱۳۵۰.



تصویر ۲. ترکیب‌بندی نگاره به بند کشیدن ضحاک شاهنامه بایسنقری، مأخذ: نگارندگان.

درصورتی‌که تصویر نگاره، با القای حس دلسوزی و شک، ذهن مخاطب برای لحظاتی از اصل داستان دور می‌شود. البته در این صحنه، نگارگر با تیزبینی و ذکاوتی که داشته به‌وسیلهٔ همین تمهیدات، توجه بیننده را در اولین نگاه، به نقطهٔ اوج داستان جلب کرده است.

نکتهٔ دیگر این است که مطابق ابیات زیر، فردوسی سن ضحاک را هزار سال عنوان می‌کند:

چو ضحاک شد برجهان شهریار

بر او سالیان انجمن شد هزار

سراسر زمانه بدو گشت باز

برآمد برین روزگار دراز(همان:۳۰)

اما نگارگر در طراحی خود، بدن او راست‌قامت و جوان‌تر از آن چیزی که هست، طراحی می‌کند(بنی اسدی، ۱۳۹۳: ۴). در اشعار، واژه «هزار» بیان‌گر طول عمر و در راستای نشان دادن سیر زمانی و عمق خون‌خواری و پلیدی است. علت این شیوه از طراحی آناتومی و شخصیت را می‌توان به مکتب هرات نسبت داد که در دورهٔ زندگی نقاش حاکم بوده است؛ به‌طوری‌که در این مکتب، بیشتر چهره‌ها و پیکره‌ها را به‌صورت رسمی و خشک و با خطوط بی‌پیرایه و ساده بوده است(Da adli, 2019). این عامل را می‌توان یکی از مؤلفه‌های ایدئولوژیک فرهنگی دانست که باعث شده تا میان سن ضحاک در داستان با آنچه به تصویر درآمده اختلاف باشد. باوجود اجرای روش‌های ماهرانه نگارگر در جهت ترسیم کردن چهره دقیق او، این موضوع از عدم مطابقت نوشته و تصویر تحت تأثیر عاملی نا گریز حکایت می‌کند.

همچنین نگارگر به‌وسیلهٔ دست‌های گشوده ضحاک، نگاه بیننده را در جهت دستان افقی او تا مچ دستان رو به سمت آسمانش هدایت می‌کند. گویی با این کار، کتیبه‌های بالای سرش را که حاوی اشعاری از فردوسی است، نشان می‌دهد تا مخاطب آگاه و ناآگاه را برای مطالعهٔ داستان ترغیب کند. با فارغ شدن نگاه مخاطب از مرکز داستان، چشم دوباره در مسیر سمت راست تصویر که دو سوار نشسته بر اسب و قاطر را نشان می‌دهد، هدایت می‌شود. شخص سوار بر اسب که به نشانهٔ احترام چتری بر بالای سرش نگه‌داشته شده، احتمالاً شخص فریدون است که در کنار یکی از خدمت‌گزارانش که سوار بر قاطری است، ایستاده، اما اگر بخواهیم طبق اشعار پیشامتن مکتوب این شخصیت را فریدون در نظر بگیریم، متوجه می‌شویم که نگارگر شخصیت فریدون را به‌عنوان نوادگان کیومرث درست به تصویر نکشیده است؛ زیرا کیومرث نخستین نمونه انسان در جهان‌شناسی اساطیری مزدیسنا و نخستین شاه ایران در شاهنامه است و همچنین از شخصیتی نیمه خدایی برخوردار و پیوسته با سروش که نیرویی ایزدی است،

در ارتباط بوده. همچنین در متن فردوسی در توصیف ویژگی‌های ظاهری فریدون گفته‌شده که در هنگام به بند کشیدن ضحاک کاملاً در هیئت یک مرد نظامی درآمده بوده و گرزی با سر گاو در دستان وی بوده است:

بیارید داننده آهنگران
یکی گرز فرمود باید گران
هر آن‌کس کزان پیشه بد نام جوی
به‌سوی فریدون نهادند روی
جهان‌جوی پرگار بگرفت زود
وزان گرز پیکر بدیشان نمود
نگاری نگارید بر خاک پیش
همیدون بسان سر گاومیش ...
سرش را بدین گرزه گاو چهر
بکوبم نه بخشایش آرم به مهر (فردوسی، ۱۳۸۹: ۳۳)

بنابراین طبق متن فردوسی، فرد سوار بر اسب نمی‌تواند فریدون باشد. با استناد به این موضوع که سفارش تهیهٔ شاهنامه بایسنقری به دستور شخص بایسنقر میرزا بوده است، این احتمال وجود دارد که به علت اظهار علاقه نگارگر و در جهت هم‌راستایی با میل این شاهزاده، - که حتی نام شاهنامه هم متأثر از نام او است - شخص سوار بر اسب، خود شاهزاده بایسنقر میرزا باشد که در هیئت یک پادشاه در حال تماشای داستان در میان نگاره حضور دارد. از طرفی، در میان هیچ‌یک از شخصیت‌های دیگر حاضر در نگاره، شخصیتی همگام با فریدون با توجه به پیشامتن مکتوب، به چشم نمی‌خورد. می‌توان این‌گونه گفت که نگارگر در اینجا مقام نیمه خدایی و قهرمانی شخصیت فریدون را به‌وسیلهٔ اصل جانشینی به شخصیت یک پادشاه زمینی تنزل داده است. هرچند که نگارگر با این کار قصد نشان دادن مقام والای او را داشته، با این کار خواسته با جانشینی کردن شاهزاده بایسنقر میرزا مهره‌ای به‌اندازه و هم ارزش فریدون جایگذاری کند، اما این جایگذاری به‌طور کامل نتوانسته فر ایزدی او را به نمایش بگذارد. در این زمینه، به نظر می‌رسد، نگارگر به دلیل ایجاد احساس رضایت‌مندی و جلب نظر بایسنقر میرزا از شرایط هنجارهای ایدئولوژیک سیاسی و نظامی زمانه و زمینهٔ خود متأثر شده است. همچنین شاهد آن هستیم که نگارگر در تصویرسازی سن فریدون هم تغییراتی را انجام داده است؛ زیرا طبق شاهنامه فردوسی زمانی که کاوه آهنگر برای گرفتن انتقام از ضحاک و فراخواندن او به کوه البرز می‌رود، سن فریدون شانزده سال روایت‌شده است:

چو بگذشت از آفریدون دو هشت
از البرز کوه اندر آمد به دشت (همان :۳۰)

در اینجا بازهم شاهدیم که این توصیف نه‌تنها در پیکره سوار بر اسب دیده نمی‌شود، بلکه بازهم در هیچ‌کدام از شخصیت‌های دیگر نگاره حضور ندارد. درصورتی‌که هنگام خواندن داستان، در ذهن خواننده تصویری روشن از فریدون به‌عنوان ناجی و قهرمان اصلی داستان شکل می‌گیرد، اما در تصویر مخاطب در پیدا کردن شخص فریدون، سراسر با پرسش‌های متعدد و بی‌جوابی روبه‌رو می‌شود که نشان می‌دهد عملکرد نگارگر میان داستان و تصویر فاصله انداخته است.

جهت دست‌های شخصیتی که او را به‌احتمال فریدون نامیدیم، همانند دست‌های گشوده ضحاک چشم بیننده را به غلاف شمشیر مردی که در لبهٔ پایین غار قرار دارد و با توجه به توصیفات داستان می‌تواند یکی از برادران فریدون باشد، هدایت می‌کند؛ اما او نسبت به فریدون از نظر شخصیت‌پردازی داستان از اهمیت کم‌تری برخوردار است. پس نگارگر می‌بایست طبق مؤلفه‌های نگارگری ایران، او را در نقطهٔ پایین‌تری نسبت به فریدون قرار می‌داد. به علت قرارگیری او در نقطهٔ بالای تصویر و نزدیکی به نقطهٔ اوج داستان، در نگاه اول، به‌جای فریدون اشتباه گرفته می‌شود. ضمن این‌که مطابق اشعار بالا، سن برادران فریدون از او بیشتر بوده که این موضوع به دلیل تصویر نشدن دقیق ویژگی‌های ظاهری فریدون، حتی از فریدون شانزده‌ساله - که اکنون در هیئت یک پادشاه سوار بر اسب ظاهرشده - کوچک‌تر می‌نماید. می‌توان گفت میان ترکیب‌بندی این نگاره با آنچه فردوسی بدان اشاره‌کرده، تفاوت‌های بارزی وجود دارد:

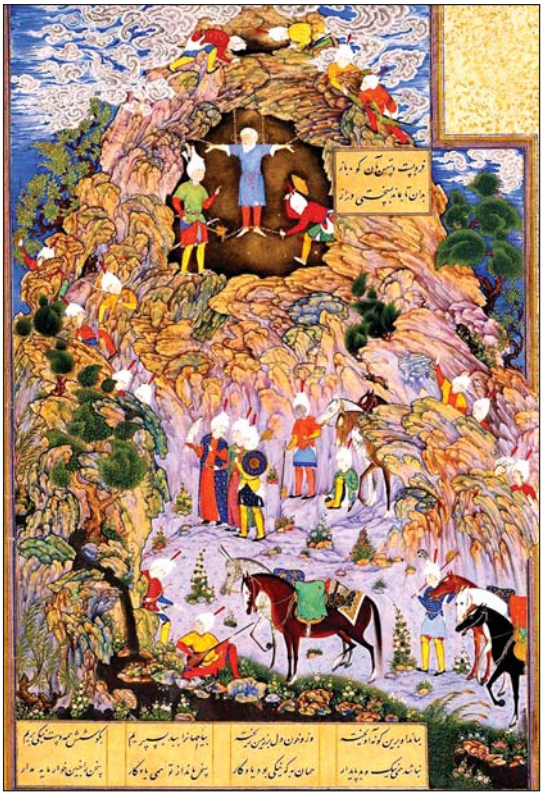
برادر دو بودش دو فرخ همال
از او هر دو آزاده مهتر به سال
برادر دو بودش کیانوش نام
دگر نام پرمایه شادکام
کیانوش و پرمایه بر دست شاه
چه کهتر برادر ورا نیک‌خواه (همان : ۳۱)

همچنین در ادامهٔ تصویر، چشم از پیکره برادر فریدون، دوباره به دست‌های ضحاک می‌رسد که گویی با جهت رو به بالایش پرندگان بالای تصویر را نیز نشان می‌دهد. دیدن پرنده‌ها نکته‌ای در پی دارد. فردوسی که صحنه به بند کشیدن ضحاک را در بلندای کوه توصیف کرده است:

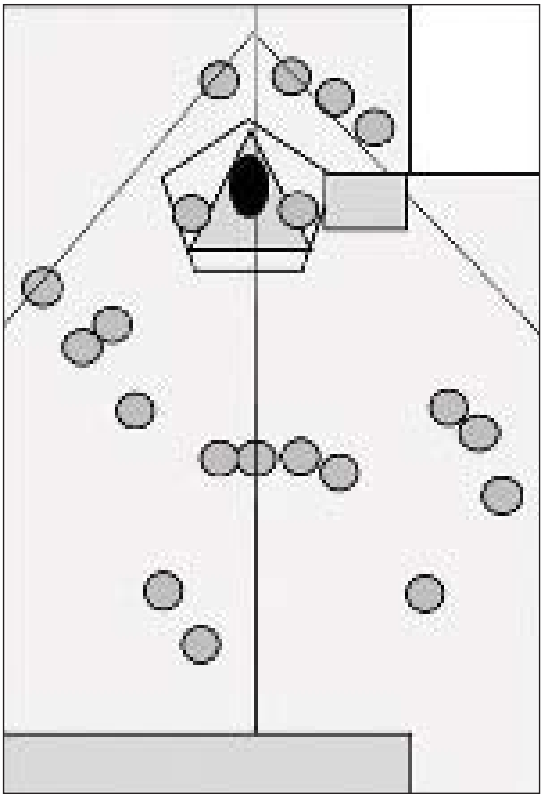
که این بسته را تا دماوند کوه
ببر همچنان تازیان بی گروه (همان :۳۳)

طبق شرایط اقلیمی این منطقه، نوک این قله در تمامی ایام سال پوشیده از برف است. درنتیجه پوشیده از درختان زیاد و پرندگان در حال پرواز بر فراز آن نبوده است. مگر این‌که پرندگان در حال پرواز، عقاب یا باز باشند که بتوانند در آن ارتفاع، باوجود کمبود اکسیژن پرواز کنند. پرندگان در حال پرواز در تصویر این‌طور نمی‌نمایانند. به نظر می‌رسد نگارگر در اینجا این بیت فردوسی را به معنای ظاهری آب‌وهوای خوب تصویر کرده است:

فریدون به خورشید بر برد سر
کمر تنگ بسته به کین پدر
برون شد به خرداد روز
به نیک‌اختر و فال گیتی فروز (همان : ۳۱)



تصویر ۳. مرگ ضحاک، شاهنامه طهماسبی، مکتب تبریز، اثر سلطان محمد، مأخذ: بی‌نام، ۱۳۷۶.



تصویر ۴. ترکیب‌بندی نگاره مرگ ضحاک شاهنامه طهماسبی، مأخذ: نگارندگان.

درحالی‌که منظور از خرداد روز در متن فردوسی، فال نیک و خوش‌یمنی آن روز است(بنی اسدی، ۱۳۹۳: ۹). نگارگر تصور خود را با تصویر کردن درختان و پرندگان در حال پرواز بر فراز قله، به نگاره انتقال داده است. به نظر می‌رسد نگارگر بیشتر کوهی را در منطقه هرات که کارگاه سلطنتی نیز در آنجا قرار داشته و مختص به همان منطقه جغرافیایی است، به تصویر کشیده است. چنین تصویری، گویای تفاوت میان تصویر و نوشته است.

نقوش روی لباس‌ها، چتر، زمین، اسب و دو کتیبه که در بالا و پایین نگاره قرار دارند و حضور درختان با برگ‌های منسجم و بوته‌ها و پرندگان آسمان و تزیینات طلایی اطراف بوته‌ها اگرچه حالتی روایی به اثر می‌بخشند، اما چنین حجم پردازش به جزئیات در قالب تزئینات نگاره در داستان وجود ندارد. ازآنجاکه تأکید بر این ویژگی‌ها در مکتب هرات نیز وجود ندارد، این تفاوت میان نوشته و تصویر، می‌تواند متأثر از ذوق و جهان‌بینی نگارگر و یا علاقه و تأکید شخص سفارش‌دهنده باشد.

نگارگر در تصویر کردن طبیعت و هماهنگی ساختار فضا و ترسیم کوه دماوند و قرار دادن ضحاک در قسمتی که القای ارتفاع کوه دماوند را نمی‌کند، به‌خوبی اوج ارتفاع این منطقه جغرافیایی را فضاسازی نکرده است؛ زیرا نوع شیوه پردازش نگارگر دربارهٔ کوه دماوند را می‌توان به هر کوه یا منطقه جغرافیایی غیر از دماوند هم اطلاق کرد. در اینجا برای جلوگیری از دگرگونی بهتر بود، نگارگر قله کوه دماوند را تا ارتفاع بالاتری از خط افق ادامه می‌داد تا به این وسیله کوه را عظیم‌تر و باصلابت بیشتری به تصویر بکشد تا به‌واسطهٔ آن در رساندن مفهوم داستان بهتر عمل می‌کرد؛ اما با توجه به ویژگی‌های حاکم بر مکتب هرات، مانند تزئین در آسمان و اهمیت قرارگیری آن در نگاره، بیشتر تحت تأثیر نقاشی دوران خود بوده است. احتمالاً تفاوت منطقه جغرافیایی یعنی شهر هرات که کارگاه سلطنتی در آن قرار داشته و شخص نگارگر و پادشاه به‌عنوان سفارش‌دهنده در آن زیست می‌کردند، یکی دیگر از مؤلفه‌هایی است که باعث بروز تفاوت میان داستان و تصویر نگاره شده است.

در بررسی نگاره، سراسر بارنگ‌های مختلفی همچون صورتی، عنابی، اکر، قرمز، گل‌بهی، طلایی، قهوه‌ای، سبز، زیتونی، بنفش، لاجوردی، خاکستری‌های فام‌دار و سیاه‌وسفید روبه‌رو می‌شویم که در جهت روایت داستان به خدمت گرفته‌شده‌اند. به‌طوری‌که رنگ قرمز در لباس

شخص عالی‌رتبه سوار بر اسب، با قرارگیری در کنار سبز مکمل‌اش جولان می‌دهد. از این قرمز، در لباس سمت چپ نگاره و پرندگان کنار غار هم به‌کاررفته است. همچنین به‌منظور نشان دادن تقابل داستان در کتیبه و تزیینات و آسمان سمت راست غار، رنگ طلایی به‌کاررفته است.

نگارگر توانسته با انتخاب رنگ تاریک درون غار و رنگ روشن محاسن ضحاک، تضاد شدیدی را القا کند که ضمن همراهی تصویر و نوشته، برای لحظه‌ای چشم بیننده را در آن صحنه متحیر کرده و به بند بکشد؛ بنابراین به‌کارگیری و استفاده این حجم از رنگ پردازی و تنوع آن‌ها در کنار یکدیگر برای ساخت این نگاره به این شکل قطعاً در ادبیات متعلق به روایت به این صورت استفاده‌نشده که تصویرگر خود را ملزم به رعایت آن بداند.

تو گفتی که بر گفت بود لاجورد
بگسترد خورشید یاقوت زرد (فردوسی، ۱۳۸۹: ۲۹)

یا

برون آورید از شبستان او
بتان سیه‌چشم خورشید رو (همان : ۳۲)

با توجه به اشعار بالا، نام رنگ‌ها در داستان بیشتر به حالت استعاری به‌کاررفته است، اما نگارگر درزمینهٔ رنگ پردازی نگاره، بیشتر به نمایش ویژگی‌های مکتب هرات همچون استفاده از رنگ‌های درخشان و مکمل و رنگ‌های متمایل به آبی و ارغوانی و صورتی لطیف و تأثیرگذاری رنگ‌های سیاه‌وسفید پرداخته است. باقی رنگ‌های به‌کاررفته در نگاره بیشتر متأثر از سلیقه نگارگر بوده است. او به علت این پایبندی از اصل داستان فاصله گرفته؛ به‌طوری‌که می‌توان در ترکیب‌بندی و طبیعت، ساختار فضا و همچنین رنگ پردازی این نگاره تغییراتی را به‌وسیلهٔ عملکرد نگارگر دید.

تحلیل صوری و محتوایی نگاره مرگ ضحاک در شاهنامه طهماسبی مبتنی بر اشعار فردوسی

به هنگام بررسی نگاره مرگ ضحاک در شاهنامه طهماسبی (تصویر ۳)، همانند نسخه بایسنقری با چهارچوبی مستطیل شکل روبه‌رو می‌شویم (تصویر ۴) که با شکستی در بخش بالایی تصویر که از مشخصه‌های مکتب تبریز است کل عناصر را در فضای مثلثی شکل در برگرفته است(بیکمرادی، ۱۳۸۷: ۳). در این نگاره هم مانند نمونه بایسنقری در نگاه اول، ضحاک با قامتی ورزیده و با دستانی باز و آویزان از غار درحالی‌که با چهار زنجیر از دیوار غاری تاریک آویزان شده خودنمایی می‌کند. درصورتی‌که در داستان، به‌جای زنجیر به‌وضوح بیان داشته که فریدون ضحاک را به‌وسیلهٔ یک کمند از چرم شیر زندانی و به بند می‌کشد:

فریدون چو بشنید نآسوده دیر
کمندی بیاراست از چرم شیر (همان: ۳۳)

همچنین نگارگر در این صحنه، برخلاف پیکره عریان ضحاک در نسخه بایسنقری، با پوشاندن دستاری سفید و جامه‌ای آبی‌رنگ بر بدن او، به همراه شلواری قرمزرنگ خواسته با کاربرد رنگ‌های مکمل توجه بیننده را به نقطهٔ اوج داستان جلب کند، اما بازهم با شیوه به بند کشیدن صلیب‌وار او و مظلومیت و قداست در چهره و محاسن سفیدش، بیشتر صحنه به صلیب کشیده شدن مسیح در میان حواریونش را به ذهن متبادر می‌کند. در این نگاره هم برای تصویر کردن ضحاک به‌عنوان نماد اهریمنی نه‌تنها شر و بدی در چهره مظلومانه او پیدا نیست، بلکه تلاش نگارگر برای به تصویر کشیدن چهره هزارساله و فرتوت ضحاک به نتیجه ننشسته و عامل جداکنندهٔ او از دیگران، تنها زنجیرهای بسته و مارهای روییده بر روی شانه‌ها و محل قرارگیری‌اش درون غار است. اگر زنجیرها و دستان گشوده و مارها نبودند، به‌واسطهٔ نوع پوشش و رنگ‌بندی آن، باعث تقلیل و دگرگون شدن شخصیت ضحاک می‌شد، سپس چشم و ذهن بیننده به‌راحتی می‌توانست او را به‌جای هرکدام از شخصیت‌های دیگر قرار دهد و برای لحظه‌ای، برای او آرزوی رهایی از بند را کند.

اکثر فضای نگاره را جشن و پای‌کوبی پرکرده است که مربوط به صحنه جشن مراسم فریدون و کندرو (وزیر ضحاک) است. این موضوع مربوط به زمانی است که فریدون وارد قصر ضحاک می‌شود. ازآنجاکه در آن زمان ضحاک برای گرفتن مشاوره و راه کمک به هند سفرکرده بوده، بنابراین وقتی‌که کندرو هم تسلیم فریدون می‌شود، دستور برپایی جشن را می‌دهد. این موضوع در داستان قبل از صحنه به بند کشیدن ضحاک به‌صورت مجزا اشاره‌شده است:

مهان پیش او خاک دادند بوس
ز درگاه برخاست آوای کوس (همان: ۳۳)

در اینجا نگارگر به‌جای تمرکز یافتن بر مفهوم داستان، توجه بیننده را به‌وسیلهٔ این وارونگی و تغییر فضای رزم به بزم به جشن و پای‌کوبی مشغول کرده و به‌وسیلهٔ این تقلیل و جانشینی از اصل موضوع دور می‌کند؛ درحالی‌که در داستان فردوسی، تمرکز بر به بند کشیدن ضحاک است. علاوه بر این، زمانی که سروش ایزدی پیام به بند کشیدن ضحاک در کوه دماوند را به فریدون ابلاغ می‌کند، تأکید دارد که تنها افراد کم و خاصی می‌توانند تو را تا کوه دماوند همراهی کنند.

بیامد همان گه خجسته سروش
به‌خوبی یکی راز گفتش به گوش
مبر جز کسی را که نگزیدت
به هنگام سختی به بر گیردت (همان: ۳۳)

در این نگاره، علاوه بر حضور شخصیت‌هایی همچون فریدون – که در مقایسه با نسخه بایسنقری به‌صورت کاملاً نمایان و همانند شاه‌طهماسب جوان، ایستاده بر دهانه

غار در حال شماتت ضحاک است- شخصیت‌های دیگری همچون گروهی از سربازان که دو نفرشان در حال بالا آمدن از کوه و دو نفر در حال سرک کشیدن به داخل غار و بستن زنجیرها به کوه و جلادی که در حال محکم کردن میخ‌های زنجیرهای پای ضحاک هستند، عده‌ای هم در حال گفت‌وگو دیده می‌شوند. همچنین خنیاگرانی حضور دارند که در کنار رود نشسته و سازی - که به‌احتمال‌زیاد تار است – در دست دارند. این روند نشان می‌دهد که نگارگر به‌جای تمرکز بر یک موضوع، از هم‌زمانی دو صحنه استفاده کرده است که از خاصیت فضاسازی چند زمانی مکتب تبریز محسوب می‌شود(Loukonin, and Ivanov: 2014). در نگاره‌های مکتب تبریز، کثرت روابط، تعدد وقایع و ساختارهای فضایی تصویر پیچیده دیده می‌شود(پاکباز، ۱۳۷۹). می‌توان گفت چند زمانی که در مکتب تبریز و در سده ده حکم‌فرما بوده، سبب خلط این دو صحنه شده و باعث گردیده به‌جای رزم توصیف‌شده در پیشامتن مکتوب، بیشتر شاهد بزم به تصویر درآمده توسط نگارگر باشیم. این موضوع یکی از مؤلفه‌های فرهنگی دوران صفوی بوده که سبب این دگرگونی شده است.

نگاره شامل بیست‌وچهار پیکره در حالت‌های متنوعی همچون نشسته، ایستاده و خم‌شده است. نگارگر با جای‌گذاری تقریباً مساوی آن‌ها در دو سوی ترکیب‌بندی قرینه، خواسته با متعادل‌سازی وزن تصویر، بر جدال دونیروی خیر و شر داستان تأکید کند. یکی دیگر از دلایل حضور انبوه جمعیت، می‌تواند نمایش ویژگی‌های مکتب تبریز در ترسیم پیکره‌ها همچون ترسیم دقیق اعضای بدن انسان و تحرک و جنبش بیشتر، به‌جای آرامش و سکون موجود در نقاشی سنتی ایران باشد (Stephenson, 1983).

بیست‌وچهار شخصیت پراکنده در فضای نگاره که همگی همچون گل‌های سفید روییده بر دامنهٔ کوه دستارهای سفیدی بر سردارند، چشم و ذهن بیننده را برای گشت‌وگذار در فضای نگاره در یک روز بهاری راهنمایی می‌کنند. به نظر می‌رسد نگارگر با پراکنده کردن این بیست‌وچهار شخصیت عمامه بر سر که نشان البسه قزلباشان و نظامیان بوده، خواسته فضای نگاره را همچون زندانی مستحکم که نگهبانان زیادی بر آن گماشته، تداعی کند تا راه فرار ضحاک را از بند غیرممکن سازد. به تصویر کشیدن عمامه‌های دوازده‌گانه، نشانهٔ شیعیان دوازده‌امامی طرفدار شیخ صفی‌الدین اردبیلی بوده است که در ابتدای دوران صفوی رواج داشت و پس از فوت شاه‌طهماسب، دیگر در تصاویر دیده نشد(بیکمرادی، ۱۳۸۷: ۹). این موضوع ریشه در اعتقادات و مذهب نگارگر و شاه‌طهماسب به‌عنوان سفارش‌دهنده داشته و ارتباطی با داستان ندارد. در اینجا بیشتر شاهد بروز ویژگی‌هایی چون مکتب نگارگری و شرایط ایدئولوژیک سیاسی و مذهبی زمانه و زمینه حاکم بر دوران نگارگر هستیم که ما را به پوشش آن زمان هدایت می‌کند. اگرچه فردوسی شاهنامه را زمانی سروده که دین اسلام بر کشور قالب بوده اما حال و هوای داستان و فضای حاکم بر شاهنامه، مربوط به ایران باستان است که با اعتقاد به دین زرتشت می‌زیستند و حتی دین اسلام و شیعه ظهور نکرده بود. می‌توان گفت که نگارگر خواسته با این اقدام و جانشینی تصویرسازی، نگاره را از گستره زمانی و مکانی رویداد فراتر ببرد. این عدم سنخیت، حاکی از شاخ و برگ‌هایی است که به اصل داستان فردوسی داده‌شده است. این موضوع نشان‌دهندهٔ یکی دیگر از مؤلفه‌های تأثیرگذار دوره صفوی بر روند تصویرسازی ایران است.

نگارگر به‌وسیلهٔ سرهای بیرون آمده از دل صخره‌های رنگین و درختان سرو کوچک و ابرهای احاطه‌شده بر فراز قله کوه و قرار دادن ضحاک درون غاری که نزدیک به قله است، توانسته در ترسیم این منطقه جغرافیایی نسبت به شاهنامه بایسنقری موفق‌تر عمل کند، اما قرارگیری این حجم از عناصر در کنار هم که هرکدام مشغول پرداختن به صحنه‌ای مستقل‌اند در کنار ایجاد فضاسازی هم‌زمانی و به‌وسیلهٔ این تقویت و تشدید رنگ‌ها و شخصیت‌ها بارها و بارها حواس بیننده را از نقطهٔ تقابل خیر و شر شخصیت‌های اصلی و اثرگذار داستان پرت می‌کند و بر حاشیه‌های داستان می‌افزاید که بیانگر نوعی تغییر و دگرگونی است.

در میان عناصر تزئینی این نگاره، می‌توان از هشت اسب در حال شیهه کشیدن، به‌ویژه اسب سفید در قسمت پایین و راست نگاره را نام برد که با جهت نگاهش ما را به دو اسب با زین و یراق شاهی هدایت می‌کند. در بخش دیگر تصویر، با ساز مرد نوازنده و سربازان کماندار به همراه مردان درباری مرکز تصویر که پرنده‌ای را در دستان خود نگه‌داشته‌اند، روبه‌رو می‌شویم. بازهم به‌جای نزدیک شدن به داستان، بیشتر نمایش ویژگی‌های مکتب تبریز همچون توجه به جزئیات و موضوعات درباری وجود دارد. همچنین در میان صخره‌ها و ابرهای پیچان، وجود اشکال انسانی و حیوانی را می‌توان تجسم کرد که گویی همگی در صف سربازان فریدون در حال هجوم آوردن به درون غار هستند. چنین توصیفاتی در داستان نیامده است. این موضوع نوعی تشدید شدگی در عناصر طبیعت را نشان می‌دهد که فردوسی بدان اشاره‌ای نکرده است.

در این اثر، به‌طورکلی رنگ‌های گرم مثل اکر، قرمز، زرد، لاجوردی، سرخ، سبز، بنفش، صورتی، قهوه‌ای و طلایی دیده می‌شود که با هم‌نشینی لباس پیکره‌ها در پس‌زمینهٔ صخره‌ها به درخشش درآمده‌اند. این موضوع بیشتر در خدمت جشن و شادمانی قرارگرفته تا این‌که به صحنه بند کشیدن ضحاک کمک کند. همچنین ضحاک با جامه‌ای آبی‌رنگ و شلوار نارنجی و شالی سرخ با قرارگیری

درزمینهٔ قهوه‌ای و اکر غار، همچون یک ستاره در دل غار تاریک به درخشش درآمده که اگرچه نگارگر با این شیوه رنگ پردازی با کنتراستی زیبا اوج داستان را به نمایش گذاشته است، اما در اینجا هم به داستان بازگشت ندارد و نشان از نوعی دگرگونی به‌وسیلهٔ تغییر و وارونگی صحنه و شکل و شمایل، شخصیت‌ها و لباس و موقعیت اجتماعی دارد.

تحلیل ساختاری دونگاره از جنبهٔ دگرگونی مبتنی بر نظریهٔ پراپ

ساختارگرایی معتقد است هر پدیده را باید به‌عنوان نظامی از اجزای مرتبط به هم بررسی کرد. مادامی‌که عناصر اصلی داستان دگرگون می‌شوند، باید بعد از در نظر گرفتن جنبهٔ دگرگونی صرفاً تفاوت جزئی را نشان دهد (رامین، ۱۳۹۹: ۵۶۶) تا به عوامل درونی داستان صدمه‌ای وارد نشود و این‌گونه ژرف‌ساخت داستان‌ها بدون دگرگونی باقی بماند. پراپ که اعتقاد بر اولویت عملکردها بر شخصیت‌های داستان دارد، به جهت جلوگیری از دگرگونی، قهرمانان را در قالب هفت نوع شخصیت تقسیم‌بندی کرده است: شخصیت خبیث، عطاکننده یا بخشنده، یاری‌گر، قهرمان دروغین، اعزام کننده، شخص مورد جست‌وجو و قهرمان دروغین(اسکولز، ۹۶:۱۳۸۰). در ادامه نیز مؤلفه‌های مهم را در قالب قواعدی چنین بیان می‌کند: تعداد کارهای شناخته‌شده اشخاص، ساختار قصه‌ها و شکل کارهایی که اشخاص انجام می‌دهند که همگی تکیه‌بر وحدت ساختاری قصه و ثبات عملکرد قهرمانان تکیه دارد(همان). بنابراین می‌توان گفت که هر دو نگارگر درروش عملکردشان در مورد تصویرسازی داستان، توانسته‌اند معنای تزلزل ضحاک و فضای کلی حاکم بر داستان بند کشیدن ضحاک را به تصاویر انتقال دهند؛ اما نگارگر در نگاره شاهنامه بایسنقری بافاصله گرفتن از توصیفات بیان‌شده در اصل داستان، با تغییر، تقلیل و وارونگی ویژگی‌های ظاهری و شخصیتی ضحاک اهریمنی، به‌وسیلهٔ عریان کردن بدن و مو و شلواری سفید در قالب پیرمردی مظلوم با چهره‌ای درمانده و بی‌گناه، به علت غلبه سبک طراحی آناتومی و شخصیتی مکتب هرات، به‌جای برانگیختن حس تنفر در خواننده، با انتقال حس شک و تردید به او این امکان را می‌دهد که شاید ضحاک قابل بخشیدن و ترحم باشد. ازاین‌رو با تقلیل و تضعیف و وارونه تصویر کردن او، باعث دگرگون شدن عملکرد شخصیت خبیث داستان شده و به تماشاگر این امکان را نمی‌دهد که به عمق رذالت و پست بودن شخصیت وی در نگاه نخست و بدون مطالعه داستان پی ببرد. همچنین دربارهٔ شخصیت‌پردازی فریدون، به‌عنوان نقطهٔ مقابل ضحاک نیز می‌توان گفت فریدون که همانند ضحاک جزء شخصیت‌های اصلی و به‌عنوان قهرمان یاری‌گر در نقطهٔ اوج داستان قرار دارد، به‌جای دیده شدن در قامت یک قهرمان نیمه الهی، با دست گرفتن گرزی گاو بر سر در هیئت یک پادشاه زمینی سوار بر اسب در گوشهٔ سمت راست و پایین تصویر که اهمیت کم‌تری نسبت به مرکز تصویر دارد، ظاهرشده است. در اینجا شخصیت قهرمان یاری‌گر با جانشین شدن شخصیت بایسنقر میرزا که می‌توان گفت مهره‌ای هم ارزش اوست، حفظ‌شده، اما عدم هم‌خوانی در سن و سال، به‌وسیلهٔ اصل جانشینی شخصیت بایسنقر میرزا که متأثر از شرایط ایدئولوژیک سیاسی عصر خود می‌باشد و نگارگر به علت اظهار علاقه و جلب‌توجه شاه، با تصویر کردن آشکارای او، به‌جای فریدون که از فر ایزدی و نیرویی الهی برخوردار است، ساختار داستان و روابط درونی آن را دگرگون کرده است.

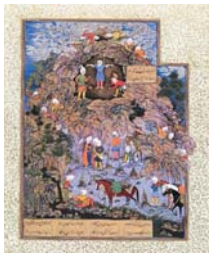
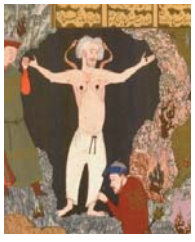
در ادامه پس از مرحلهٔ شناسایی عناصر اصلی پراپ، برخی از عناصر فرعی قصه، همچون انگیزه وقوع عملکردها و صفات قهرمانان که در ظاهر و عنوان اشخاص و اشکال و شیوه ورود آنان به قصه و محل سکونشان می‌آید (پراپ، ۱۳۶۹: ۲۴)، در نگاره نسخه بایسنقری بررسی می‌شود. در اینجا از منظر شخصیت‌پردازی، سایر شخصیت‌های نسخه بایسنقری همچون برادران فریدون به‌عنوان قهرمانان یاری‌گر که نقش فرعی‌تری نسبت به ضحاک و فریدون دارند هم با اصل داستان تفاوت‌هایی دارند. البته می‌توان گفت در این مورد با دگرگونی در ساختار داستان روبه‌رو نشده‌ایم، زیرا تفاوت جزئی را نسبت به داستان به نمایش گذاشته است.

برای نمونه نگارگر در نسخه بایسنقری، کوه دماوند را به‌وسیلهٔ تقلیل در فضا و صحنه طبیعت باعظمت مخصوص به کوه دماوند تصویر نکرده است. این موضوع باعث ایجاد اختلافاتی با اصل داستان شده است. همچنین در رنگ پردازی، شیوه رنگ‌آمیزی مکتب هرات همچون رنگ‌های درخشان و مکمل در لباس شخصیت‌های اصلی بیننده را از فضای داستان دور کرده است.

در نگاره شاهنامه طهماسبی هم شخصیت‌پردازی ضحاک همانند نسخه بایسنقری دچار تفاوت با اصل داستان است؛ زیرا شخصیت پیر و فرتوت ضحاک با تقلیل و وارونه شدن، به قامتی ورزیده و قداستی در چهره و پوشاندن جامهٔ رنگین و شاد دگرگون‌شده است. همچنین در ترسیم پیکره‌ها، تحرک و جنبش و بزم جای رزم و مبارزه لازم را وارونه کرده است. نگارگر درروند عملکرد خود نسبت به شخصیت فریدون به‌عنوان نقطهٔ مقابل ضحاک، همانند نسخه بایسنقری، با جانشین کردن شاه‌طهماسب جوان به‌جای او مهره قوی و هم‌ارزشی را جایگزین کرده است؛ اما با طراحی پیکره‌ها و شخصیت‌های دیگر و نوعی خلط و هم‌زمانی دو صحنه، باعث تقلیل و تبدیل صحنه رزم داستان، به بزم شده است که طبق نظریهٔ پراپ، تغییر وضعیت یا واقعه، عنصر اصلی و بنیادی روایت است.

این موضوع در اینجا باعث شده وضعیت رزم تعدیل‌یافته تر یا دگرگون شود. مطابق نظریهٔ پراپ، اگر انتقال را به دلیل داشتن نقشه‌ای واحد و ساختار نظام‌مند به بازی شطرنجی تشبیه کنیم که از کشوری به کشور دیگری انتقال پیداکرده، به‌منظور جلوگیری از دگرگون نشدن قاعده، اهمیت و کارکرد قهرمانان داستان همچون مهره‌های شطرنج است. در این صورت فضای کلی و قاعد بازی شطرنج (داستان) برهم نمی‌خورد. در نگاره نسخه بایسنقری، این تغییر در عواملی همچون چهره مظلومانه به‌جای چهره‌ای منفور و سپس جای‌گذاری شخصیت ضحاک درون غاری است که تداعی عظمت کوه دماوند را نمی‌کند. سپس جانشینی شخصیت مقابل او، یعنی فریدون به‌وسیلهٔ شاهزاده بایسنقر میرزا است که متأثر از شرایط ایدئولوژیک سیاسی دوران تیموری می‌باشد. با تقلیل و کاستن از سختی فضای داستان و تعدیل آن تغییرات، تغییر مهره‌های داستان بسیار زیاد است. همچنین در مورد نگاره نسخه طهماسبی هم می‌توان گفت نگارگران با پوشاندن لباس‌هایی بارنگ شاد و مکمل بر بدن ضحاک که با سایر رنگ پردازی فضای حاکم بر نگاره به علت تأثیر پذیرفتن از مکتب تبریز و ایجاد هم‌زمانی دو صحنه به‌وسیلهٔ اضافه کردن مهره‌هایی جدید، مانند شخصیت‌های در حال برگزاری جشن و پای‌کوبی، مربوط به صحنه جشن فریدون و کندرو و مربوط به صحنه قبل از به بند کشیدن ضحاک است. این موضوع رزم حاکم بر داستان را به بزم در نگاره وارونه کرده و نشان می‌دهد این انتقال با اضافه کردن مهره‌هایی جدید تنها به تغییر جنس مهره بسنده نکرده است؛ بنابراین طبق نظریهٔ دگرگونی پراپ، می‌توان گفت درروند این انتقال شاهد دگرگونی ساختاری در فضای تصویرسازی دونگاره هستیم.

جدول ۱. تطبیق تصویرسازی دونگاره به بند کشیدن ضحاک در کوه دماوند در دو شاهنامه بایسنقری و طهماسبی مبنی بر نظریهٔ پراپ، مأخذ: نگارندگان.

شخصیت‌های داستان بر اساس نظریهٔ پراپ	تصویرسازی نگاره شاهنامه بایسنقری	توضیحات	تصویرسازی نگاره شاهنامه طهماسبی	توضیحات
پیروزی یافتن بر شریر		نگارگر در تصویرسازی داستان توانسته موضوع به بند کشیده شدن ضحاک و معنای تزلزل او را به فضای کلی حاکم بر نگاره انتقال دهد. می‌توان گفت در این موضوع طبق نظریهٔ پراپ با دگرگونی در ساختار داستان روبه‌رو نشده‌ایم.		نگارگر این نسخه هم در نحوهٔ عملکردش در مورد تصویرسازی داستان توانسته معنای تزلزل ضحاک و فضای کلی حاکم بر داستان بند کشیدن ضحاک را به تصویر انتقال دهد.
نبرد در فضای باز		در فضای ترسیم‌شده غار تاریک، ضحاک همانند اصل داستان درون آن به بند کشیده شده است.		ضحاک در فضای ترسیم‌شده غار تاریک همانند نسخه بایسنقری به بند کشیده شده است.

نویسنده محترم: انتخاب تصویر در ستون نبرد در فضای باز- نبرد در فضای باز نیست باید اصلاح شود

ادامه جدول ۱.

شخصیت خبیث داستان		نگارگر در مورد تصویرسازی چهرهٔ ضحاک بافاصله گرفتن از توصیفات بیان‌شده در اصل داستان و با تغییر و تقلیل و وارونگی ویژگی‌های ظاهری و شخصیتی ضحاک اهریمنی به‌وسیلهٔ عریان کردن بدن و مو و شلواری سفید در قالب پیرمردی مظلوم با چهره‌ای درمانده و بی‌گناه، با انتقال دادن حس شک و تردید به او این امکان را می‌دهد که شاید ضحاک قابل بخشیدن و ترحم باشد.		شخصیت‌پردازی ضحاک همانند نسخهٔ بایسنقری دچار تفاوت با اصل داستان است؛ زیرا شخصیت پیر و فرتوت ضحاک با تقلیل و وارونه شدن، به قامتی ورزیده و قداستی در چهره و پوشاندن جامه رنگین و شاد دگرگون‌شده است.
قهرمان داستان		فریدون به‌عنوان قهرمان به‌جای ظاهر شدن در قامت یک قهرمان نیمه الهی، با گرزی گاو بر سر در دست، در هیئت یک پادشاه زمینی سوار بر اسب در گوشهٔ سمت راست و پایین تصویر که از اهمیت کم‌تری نسبت به مرکز تصویر برخوردار است، ظاهرشده که اگرچه در اینجا هرچند شخصیت قهرمان یاری‌گر با جانشین شدن شخصیت بایسنقر میرزا که می‌توان گفت مهره‌ای هم ارزش اوست حفظ‌شده، اما عدم همخوانی در سن و سال به‌وسیلهٔ اصل جانشینی شخصیت بایسنقر میرزا ساختار داستان و روابط درونی آن را دچار آسیب کرده است.		نگارگر در ترسیم شخصیت فریدون همانند نسخهٔ بایسنقری، با جانشین کردن شاه‌طهماسب جوان درحالی‌که عمامه‌ای مرتبط به شیعیان دوازده‌امامی دوران صفوی را بر سر دارد، به‌جای او مهره قوی و هم‌ارزشی را جایگزین کرده است. ازآنجاکه نگارگر در بروز ویژگی‌های ظاهری همچون گرز گاو بر سر و جای‌گذاری او بر لبهٔ غار هماهنگی بیشتری را با اصل داستان برقرار کرده با دگرگونی در روابط درونی داستان روبه‌رو نیستیم.
قهرمان یاری‌گر و سایر شخصیت‌های فرعی در نحوهٔ عملکرد داستان		نگارگر سن برادران فریدون را به‌عنوان قهرمان یاری‌گر و جزء شخصیت‌های فرعی داستان را کوچک از فریدون طراحی کرده است. البته می‌توان گفت در این امر با دگرگونی در ساختار داستان روبه‌رو نشده‌ایم، زیرا تفاوت جزئی را نسبت به داستان به نمایش گذاشته است.		نگارگر علاوه بر طراحی برادران فریدون با طراحی پیکره‌ها و شخصیت‌های دیگر و با نوعی خلط و هم‌زمانی دو صحنه، باعث تقلیل و تبدیل صحنه رزم داستان به بزم شده است که در اینجا باعث شده وضعیت رزم تعدیل‌یافته تر یا دگرگون شود.
طبیعت و فضاسازی به‌عنوان نقطهٔ وقوع داستان		نگارگر با تعویض و جابه‌جایی کوه دماوند با کوهی در هرات صحنه وقوع داستان را که از نظریهٔ پراپ تأثیری مهم در درک و انتقال فضاسازی داستان دارد را دگرگون و تغییر داده است.		نگارگر با نشان دادن ارتفاع و بلندی کوه دماوند و پوشاندن آسمان با ابرهای پوشیده و انبوه در رساندن فضای رزم مطابقت بیشتری دارد.

نتیجه

تحلیل چگونگی دگرگونی داستان فردوسی در تصویرسازی می‌تواند زمینهٔ فهم و تحلیل دقیق‌تر در مطالعهٔ اقتباس تصویری از متون ادبی باشد. در این پژوهش، این موضوع در قالب بررسی نسبت نوشته و تصویر در دونگاره «به بند کشیدن ضحاک» در شاهنامه بایسنقری و «مرگ ضحاک» در شاهنامه طهماسبی با تکیه‌بر نظریه ولادمیر پراپ بررسی شد. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که دونگاره در تطبیق با داستان دچار دگرگونی ساختاری هستند. در این مورد دلایلی همچون متأثر شدن از هنجارهای سیاسی، نظامی، اجتماعی و مذهبی همچون شرایط ایدئولوژیک حاکم بر زمانه و زمینه و اعتقادات شخصی پادشاهان به‌عنوان سفارش‌دهندگان و مکاتب حاکم بر نگارگری (مکتب هرات در شاهنامه بایسنقری و مکتب تبریز در شاهنامه طهماسبی) مؤثر بوده‌اند. همچنین علاقه و سبک شخصی دو نگارگر در نمایش ویژگی‌های صوری و محتوایی سبب ایجاد دریافت متفاوت از داستان شده است. این موضوع حاکی از نوعی دگرگونی ساختاری در عوامل بیرونی و حتی درونی از قبیل تغییر شخصیت منفور ضحاک به شخصیتی مظلوم و قابل‌ترحم در هر دونگاره و یا حتی جانشینی شخصیت بایسنقر میرزا به‌جای شخصیت فریدون در نگاره نسخه بایسنقری و همچنین جانشینی شاه‌طهماسب به‌جای شخصیت فریدون و تبدیل فضای رزم داستان به فضای بزم و خاصیت چند زمانی نسخه طهماسبی شده است. همچنین عدم توجه به ساختار داستان در تصویرسازی عناصر دیگر نیز دیده می‌شود. در پاسخ به پرسش اصلی این پژوهش، می‌توان گفت که نگارگران دونگاره در انتقال ویژگی‌های ساختاری و درونی داستان به تصاویر نگاره‌ها بر اساس نظریهٔ پراپ دچار دگرگونی ساختاری شده‌اند. به‌عنوان آیندهٔ این پژوهش، می‌توان این قالب را برای تحلیل نگاره‌های دیگر اقتباسی از متون استفاده کرد.

منابع و مآخذ

اسکولز، رابرت، ۱۳۸۰، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: آگاه.

اشرفی، مقدمه، ۱۳۶۷، همگامی نقاشی با ادبیات در ایران، ترجمه رویین پاکباز، تهران، نگاه.

اورنگ، مراد، ۱۳۴۴، امشاسپندان، تهران، رنگین.

آژند، یعقوب، ۱۳۸۴، سیمای سلطان محمد نقاش، تهران، فرهنگستان هنر.

آموزگار، ژاله، ۱۳۸۰، تاریخ اساطیری ایران، تهران، سمت.

بنی اسدی، محمدعلی، بررسی نگاره‌های مرتبط با داستان ضحاک در شاهنامه طهماسبی از منظر تصویرسازی، نگره، شماره ۳۲، ۱۳۹۳، ص۲۶-۴.

بیکمرادی، نرگس، بررسی تطبیقی فرم و رنگ در دونگاره به بند کشیدن ضحاک در شاهنامه بایسنقری و شاهنامه طهماسبی، هنر، شماره ۷۷، ۱۳۸۷، ص ۲۶۰-۲۴۲.

بی‌نام، ۱۳۷۶، مرقع شاهنامه طهماسبی، تهران، یساولی.

پاکباز، رویین، ۱۳۷۹، نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز، تهران، نارستان.

پراپ، ولادمیر یاکوولیویچ، ۱۳۶۹، ریخت‌شناسی قصه پریان، ترجمه مدیا کاشیگر، تهران: روز.

پرنیان، موسی، بهمنی، شهرزاد، بررسی و تحلیل نمادهای بخش اساطیری شاهنامه، متن‌شناسی ادب فارسی، شماره ۱۹، ۱۳۹۱، ص۴۶-۲۵.

حسینی، سیدرضا، ذکاوت، سحر، مطالعهٔ تطبیقی رابطه متن و تصویر در نگاره صحنه به‌دار آویختن ضحاک در شاهنامه بایسنقری، ابراهیم سلطان و طهماسبی، نگارینه هنر اسلامی، شماره ۱۹، ۱۳۹۹، ص۱۷۱-۱۵۳.

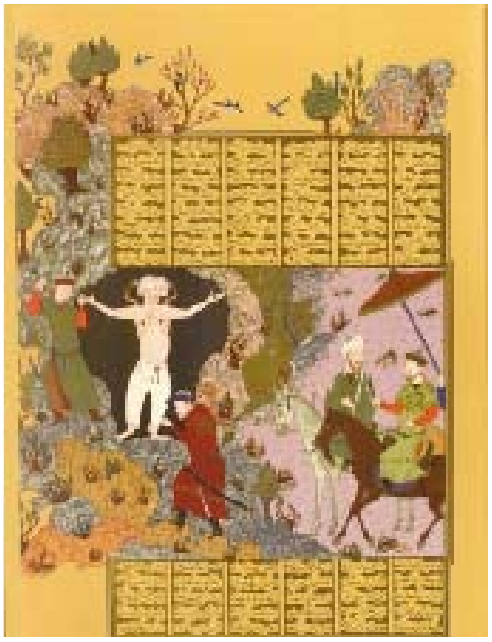
رامین، علی، ۱۳۹۹، مبانی جامعه‌شناسی هنر، تهران، نی.
فردوسی، ابوالقاسم، ۱۳۵۰، شاهنامه فردوسی (از روی نسخه خطی بایسنقری)، تهران، شورای مرکزی جشن شاهنشاهی ایران.
فردوسی، ابوالقاسم، ۱۳۸۹، شاهنامه فردوسی (بر اساس نسخه نه‌جلدی چاپ مسکو)، زیر نظر امین توکلی، تهران، نشر خانه فرهنگ و هنر گویا.
کنبی، شیلا، ۱۳۸۷، نقاشی ایرانی، ترجمه مهدی حسینی، تهران، دانشگاه هنر.
گرگین، بهرام، ۱۳۹۸، داستان‌های شاهنامه، تهران، هیرمند.
موسوی لر، اشرف السادات، مصباح، گیتا، تحلیل روایت در نگاره مرگ ضحاک بر اساس الگوی کنشی گریماس، هنرهای زیبا – هنرهای تجسمی، شماره ۴۵، ۱۳۹۰، ص۳۴-۲۳.
مهین فر، سیاره، ۱۳۸۴، اسطوره - حماسه ضحاک و فریدون، تهران، قصه.
نامور مطلق، بهمن، اسدالهی، الله شکر، ۱۳۹۳، نقد تکوینی در ادبیات و هنر، تهران، علمی و فرهنگی.
نامور مطلق، بهمن، ضحاک در زندان طبیعت: بررسی نشانه شناختی غار – زندان در ادبیات و نگارگری، کتاب ماه هنر، شماره ۸۳ و ۸۴، ۱۳۸۴، ص۲۴-۱۶.

Broekman, J. M., 2012, Structuralism: Moscow-Prague-Paris, Dordrecht, Springer Netherlands.
Da adli, Tawfiq, 2019, Esoteric Images: Decoding the Late Herat School of Painting, Leiden, Brill.
Dosse, François, 1997, History of Structuralism: The Rising Sign, 1945-1966, Minneapolis, University of Minnesota Press.
Loukonin, Vladimir, Ivanov, Anatoli, 2014, Persian Miniatures, New York, Parkstone International.
Saussure, Ferdinand de, 1974, Course in General Linguistics, trans. W. Baskin, Chicago, Open Court.
Stephenson, Mojdeh B., 1983, Persian Miniature Designs, Keene, Stemmer House.
Sturrock, John, 2008, Structuralism, New York, Wiley.

Scientific Quarterly Journal Faculty of Art Shahed University

Analysis of the Structure of Zahhak Bound on Mount Damavand in Baysunghur and Shah Tahmasp Shahnameh Based on the Theory of Vladimir Propp

Javad Amin Khandaqi, Assistant Professor of Dramatic Literature, Faculty of Art, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.
Mahboubeh Zabbah MA in Art Research, Faculty of Art, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.
Received: 2022/02/08 Accepted: 2022/05/16



After the creation of Shahnameh, the reproduction of this literary text, which has a fixed and regular structure and system, was always considered by artists of different levels. However, the production copies lacked illustrations after the Shahnameh was composed for several centuries. From the Ilkhanate period, artists produced the first illustrated copies of this work. After that, the poems as a written preface became the basis for turning into a visual text in a drawing. Accordingly, painters modeled Shahnameh's stories to create visual texts or pictures. The tale of Zahhak bound on mount Damavand in Shahnameh is one of the cases that can be the basis for studying the connection between the visual text and the written preface. Two versions of the painting, including «Binding of Zahhak» in Baysunghur Shahnameh and «Zahhak's Death» in Shah Tahmasp Shahnameh, deal with the story of Zahhak's death, and the visual texts are the written preface for it. In the meantime, it is essential to analyze the fixed pattern presented in the written introduction and the changes made in its visual expression in the two versions. The structuralist perspective's transformation concept is appropriate for this study's theoretical framework. In different versions, the visual texts of Shahnameh have changed under the influence of political, military, social, and religious norms, such as ideological conditions prevailing in the time and context and personal beliefs of kings as the main clients of Shahnameh and even personal interest and style of painters. Relying on the concept of transformation in structuralism, one can be aware of these changes and possible causes and, consequently, the analysis of the performance of Timurid and Safavid painters in the form of visual texts of Shahnameh. The version of painters in the emergence of formal and content-oriented features in the visible text according to their perception of the written foreground, like translation, is one

of the **method**s of recreating the written foreground to the visual text that depends on the extent of artists' involvement and change in the foreground. Also, combining these factors brings the mind closer to the concept of transformation in the view of structuralism. This research **aims** to analyze and compare the transformations of two images. The present study addresses the following question: how painters, based on the theory of Vladimir Propp, have depicted the story of Zahhak bound on mount Damavand in Ferdowsi's Shahnameh? Subsequently, the performance of painters in two versions in transferring the structural features of the written preamble to visual text is examined to determine the differences between the written preamble and visible text of the two versions belonging to the ninth and the tenth centuries AH (Timurid and Safavid periods) and to evaluate to what extent the narrative line of Shahnameh has been influenced by internal (main structure and system) and external (characters, landscapes, and spaces) components. Data collection in this article uses the library collection method and filing and observation tools. The analysis method in this research is qualitative, and the structuralist approach is used. This study shows that the visual texts of both images undergo a structural transformation in adaptation to the written pretext. In this regard, reasons such as being influenced by political, military, social, and religious norms such as ideological conditions governing the time and context and personal beliefs of kings as commissioners and schools of painting (Herat school in Shahnameh Baysunghur and Tabriz school in Shahnameh Shah Tahmasp) have been practical. Also, the personal interest and style of the two painters in expressing the standard and content-related features have caused a different perception of the preface. This indicates a kind of structural change in external and even internal factors, such as changing the hated character of Zahhak to an oppressed and pitiful character in both paintings and even the replacement of the character of Fereydon in the version of Baysunghur with the character of Baysunghur Mirza, and the character of Fereydon with Shah Tahmasp. Also, turning the belligerent atmosphere of the story into a written foreground to ambiance of feast and property has been mentioned in the visual text of Shah Tahmasp version for some time. Non-observance of the written pretext structure is also seen in the illustration of other elements. As a **result**, in response to the central **question** of this research, it can be said that the painters of the two paintings «Zahhak's Binding» and «Death of Zahhak» do not have absolute fidelity in conveying the structural and internal features of Shahnameh in the form of the written preamble to visual text. In the future of this research, the pattern and this format can be used to analyze other adaptations of texts.

Keywords: Zahhak Bound on Mount Damavand, Baysunghur Shahnameh, Shah Tahmasp Shahnameh, Structuralism, Vladimir Propp

References: Amouzgar, Jaleh, 2001, Mythological History of Iran, Tehran, SAMT.

Anonymous, 1997, Moraqqa Tahmasp Shahnameh, Tehran, Yesavali.

Ashrafi, Muqadamma, 1988, Painting Synchronization with Literature in Iran, trans. Royin Pakbaz, Tehran, Negah.

Azhand, Yaghoub, 2005, Sultan Muhammad Mosavar, Tehran, Iranian Academy of the Arts.

Baniasadi, Mohammad Ali, 2015, Studying the Miniatures of the Story of Zahak in Tahmasbi Shahnameh from the Point of View of Illustration, Negareh, No. 32, 4-26.

Beykmoradi, Narges, 2008, A Comparative Study of Form and Color in Two Miniatures of the Zahhak bound in Baysunghur Shahnameh and Shah Tahmasp Shahnameh, Art, No. 77, 242-260.

Broekman, J. M., 2012, Structuralism: Moscow-Prague-Paris, Dordrecht, Springer Netherlands.

Canby, Sheila, 2008, Persian Painting, trans. Mehdi Hosseini, Tehran, Tehran University of Art.
Da'adli, Tawfiq, 2019, Esoteric Images: Decoding the Late Herat School of Painting, Leiden, Brill.
Dosse, François, 1997, History of Structuralism: The Rising Sign, 1945-1966, Minneapolis, University of Minnesota Press.
Ferdowsi, Abu al-Qasim, 1971, Ferdowsi's Shahnameh (from the Baysunghur manuscript), Tehran, Central Council of the Imperial Festival of Iran.
Ferdowsi, Abulqasem, 2010, Ferdowsi's Shahnameh (based on the nine-volume edition of the Moscow edition), under the supervision of Amin Tavakoli, Tehran, Farhang and Honar Goya publishing house.
Gorgin, Bahram, 2019, Stories of Shahnameh, Tehran, Hirmand.
Loukonin, Vladimir, Ivanov, Anatoli, 2014, Persian Miniatures, New York, Parkstone International.
Mahinfar, Sayyareh, 2014, Mythology - Saga of Zahhak and Fereydoun, Tehran, Qesseh.
Mousavi Lar, Ashraf Sadat, Mesbah, Gita, 2011, Analyzing The Narrative Structure Of The Death Of Zahhak; A Persian Painting; According to Greimas's Actantial Model, Honar-ha-Ziba: Honar-ha-Tajassomi, No. 45, 23-34.
Namvar Motlagh, Bahman, 2005, Zahhak in the Prison of Nature: a Semiotic Investigation of the Cave-Prison in Literature and Painting, Ketab-e Mah-e Honar, No. 83 and 84. 16-24.
Namvar Motlagh, Bahman, 2014, Formative Criticism in Literature and Art, Tehran, Elmi Farhangi.
Orang, Morad, 1965, Amesha Spenta, Tehran, Rangin.
Pakbaz, Royin, 2000, Iranian Painting from Ancient Ttimes to Today, Tehran, Naristan.
Parnian, Moosa, Bahmani, Shahrzad, 2012, The Analysis of Mythological Symbols in Shahnameh, Textual Criticism of Persian Literature, No. 19, 25-46.
Propp, Vladimir, 1990, Morphology of the Folktale, trans. Media Kashigar, Tehran, Rooz.
Ramin, Ali, 2020, Basics of Sociology of Art, Tehran, Ney.
Saussure, Ferdinandde, 1974, Course in General Linguistics, trans. W. Baskin, Chicago, Open Court.
Scholes, Robert, 2001, Structuralism in Literature: An Introduction, trans. Farzaneh Taheri, Tehran, Agah.
Stephenson, Mojdeh B., 1983, Persian Miniature Designs, Keene, Stemmer House.
Sturrock, John, 2008, Structuralism, New York, Wiley.
Zekavat, Sahar, Hoseini, Seyed Reza, 2020, A Comparative Study of the Relationship between Text and Image in the Scene of Zahak's Hanging Illustration in the Baysonghory, Ibrahim Soltan and Shah Tahmasp's Shahnameh (The Book of Kings), Negarineh Honar Islami, No. 19, 153-171.