مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی
نوع مقاله: پژوهشی
سال دوم، شماره دوم، پیاپی ۴، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، صص ۲۲-۱
DOI: 10.22077/islah.2022.5696.1157

# مطالعهٔ تطبیقی داستان رزم کیخسرو و افراسیاب در نگاره‌های *شاهنامهٔ* بایسنغری و طهماسبی با رویکرد ساختارگرایانه ولادمیر پراپ

غلامحسین رحیم زاده[۱]
محبوبه ذباح[۲]
علی ذباح[۳]

## چکیده

در دورهٔ ایلخانان، نخستین نسخ مصور شاهنامه تولید شد و اشعار فردوسی، زمینه‌ای مناسب برای تصویرسازی قرار گرفت. موضوع نگارهٔ «نبرد کیخسرو با افراسیاب» در شاهنامهٔ بایسنغری و طهماسبی، الهام‌گرفته از اشعار فردوسی است که در هر دو نسخه یکسان است؛ اما نگاره‌ها تفاوت‌هایی دارند که به دلیل داشتن تغییرات در بیان بصری حائز اهمیت هستند. پژوهش حاضر با هدف تحلیل و مقایسه دگرگونی‌های تصویرسازی نگاره‌ها می‌خواهد ژرف‌ساخت داستان را آشکار کند؛ از این‌رو به این پرسش می‌پردازد که نگارگران شاهنامهٔ بایسنغری و طهماسبی، چگونه داستان نبرد کیخسرو با افراسیاب را به تصویر کشیده‌اند؟ شیوهٔ تحلیل در این پژوهش، بین‌رشته‌ای است و از رویکرد ساختارگرایی با تکیه بر نظریهٔ ولادمیر پراپ برای تحلیل متن و تصویر استفاده می‌شود. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که هر دو نگاره در تطبیق با شاهنامهٔ فردوسی دچار دگرگونی ساختاری هستند. در این امر، دلایلی مانند متأثرشدن 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 مؤثر بوده‌اند. همچنین سبک شخصی نگارگران در بروز ویژگی‌های تصویرسازی، سبب ایجاد دریافت متفاوت از داستان فردوسی شده است. این امر حاکی از نوعی دگرگونی ساختاری در عوامل بیرونی و درونی، از قبیل حذف شخصیت رستم، توس و سپس جانشینی شخصیت بایسنغرمیرزا به جای کیخسرو به‌عنوان قهرمان در نسخهٔ بایسنغری و جانشینی شاه‌طهماسب به‌جای کیخسرو در نگارهٔ نسخهٔ طهماسبی است.

**واژه‌های کلیدی**: نبرد کیخسرو با افراسیاب، شاهنامهٔ بایسنغری، شاهنامهٔ طهماسبی، ساختارگرایی، ولادمیر پراپ، بین‌رشته‌ای

[۱] دانشجوی کارشناسی ارشد معماری، گروه معماری، دانشگاه آزاد، کاشمر، ایران hrahimzade1365@gmail.com
[۲] دانش‌آموخته کارشناسی ارشد، گروه پژوهش هنر، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران (نویسنده مسئول) mzabbah1268@gmail.com
[۳] دانش‌آموخته کارشناسی ارشد، گروه نقاشی، دانشکده هنر، یزد، ایران a.zabah@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۷/۲۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۰۲

**مقدمه**

پس از خلق شاهنامه، همواره بازتولید این متن ادبی که از ساختار و نظامی ثابت و قاعده‌مند برخوردار است، مورد توجه سطوح مختلف هنرمندان قرار گرفت. با این حال، نسخ تولیدی که تا کنون به دست ما رسیده است، نشان می‌دهد در دورهٔ ایلخانان، نخستین نسخ مصور این اثر، تولید شده و در پی آن، محتوای اشعار شاهنامه، زمینه‌ای مناسب برای تصویرسازی نسخ مختلف شاهنامه قرار گرفته است. بر این اساس، نگارگران برای خلق نگاره‌ها، از داستان‌های شاهنامه الگوبرداری کرده‌اند. این هنرمندان کوشیدند در مسیر انتقال اشعار شاهنامه به نگاره‌ها، ضمن ایجاد بستری قابل فهم و سریع در درک داستان‌ها، تا حد ممکن به ساختار اصلی و روابط درونی آن بپردازند که ثمرهٔ این جریان، پیوندی ناگسستنی میان ادبیات و نگارگری است.

داستان نبرد کیخسرو با افراسیاب در شاهنامه یکی از مواردی است که می‌تواند زمینه‌ای مناسب برای مطالعهٔ این پیوند باشد. دو نگارهٔ «نبرد کیخسرو با افراسیاب» در شاهنامهٔ بایسنغری و طهماسبی که به شرح دلاوری‌های کیخسرو و رستم می‌پردازند، در ترکیب میان ذهن هنرمند و مخاطبان، خوانده و تفسیر می‌شوند. در این رابطهٔ دوطرفه، حضور سرایندهٔ اصلی داستان احساس می‌شود و نگارگر و مخاطب، وامدار اندیشهٔ بنیادین او به‌عنوان سرایندهٔ داستان هستند که به لحاظ زمانی و مکانی و به تبع آن، از لحاظ شرایط ایدئولوژیک زمانه و زمینه، قرن‌ها با شخص نگارنده فاصله دارند.

در این میان، واکاوی الگوی ثابتِ ارائه‌شده در شاهنامهٔ فردوسی در قالب اشعار اولیه و تغییرات صورت‌یافته در بیان بصری آن، در دو نسخه حائر اهمیت است و مفهوم دگرگونی در دیدگاه ساختارگرایی بر اساس نظریهٔ ولادمیر پراپ به‌عنوان چهارچوب نظری برای بررسی این دگرگونی‌ها مناسب است. مبتنی بر ساختارگرایی، هر نمایش بصری مستمر و برخوردار از توالی زمانی، دارای بن‌مایهٔ مشترک و تغییراتی در گذر زمان، بنا به دلایل گوناگون است؛ به‌عبارتی دیگر اگر به‌عنوان پیش‌فرض، روایت‌های داستانی فردوسی به یک اتاق تشبیه شود، از ساختاری واحد و نقشه‌ای ثابت برخوردار است که باید در تمامی ادوار و بعد از انتقال به نگارگری، بی‌تغییر و دگرگونی باقی بماند و اگر دگرگونی و تغییری نیز وجود دارد، تنها در عوامل بیرونی و ترکیب‌محور، مانند چیدمان و یا رنگ‌پردازی به‌عنوان وسایل اتاق می‌تواند صورت گیرد تا به اصل و ساختار داستان‌ها آسیبی وارد نشود. بدین‌سان عوامل درونی داستان‌ها، در نسخِ مختلف همواره باید ثابت بماند. با این حال، داستان‌های شاهنامه در نگاره‌های نسَخ 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. 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 موثر است.

**هدف پژوهش**

پژوهش حاضر با هدف تحلیل و مقایسهٔ دگرگونی‌های تصویرسازی دو نگاره می‌خواهد ژرف‌ساخت داستان را آشکار کند؛ از این‌رو به طرح این پرسش می‌پردازد که نگارگران تیموری و صفوی با تکیه بر نظریهٔ پراپ، چگونه داستان نبرد کیخسرو با افراسیاب را به تصویر کشیده‌اند و در پی آن، عملکرد نگارگران را در بروز مؤلفه‌های درونی (ساختار و نظام اصلی) و برونی (شخصیت‌ها، منظره‌ها و فضاها) خطِ روایی داستان واکاوی می‌کند.

**پیشینهٔ پژوهش**

در بررسی پیشینه، منبعی که به‌طور مستقیم بر اساس مفهوم دگرگونی و تطبیق پیوند میان متن بصری و پیشامتن مکتوب به این دو نگاره پرداخته باشد، یافت نشد؛ اما می‌توان به برخی از پژوهش‌های مرتبط در این‌باره اشاره کرد. نجف‌پور (۱۳۸۲) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی ویژگی‌های شاهنامهٔ بایسنغری»، در پی بررسی ویژگی‌های هنری و زیباشناسانهٔ شاهنامهٔ بایسنغری، از طریق مقایسهٔ تصاویر شاهنامهٔ بایسنغری با تصاویری از شاهنامه‌های متعلق به قرن هشتم و به احتمال زیاد منسوب به جلایریان که در استانبول نگهداری می‌شود، به همراه شاهنامهٔ معروف به شاه‌طهماسب صفوی در مورخ (۹۸۴ـ۹۳۰)، به این نتیجه رسیده است که شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی غنی‌تر از شاهنامهٔ بایسنغری است؛ ولی شکوهمندی و درخشندگی شاهنامهٔ بایسنغری را ندارد. یزدان‌پناه و سلطانی (۱۳۸۹) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی مکتب نگارگری دورهٔ صفوی با استفاده از نگاره‌های شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی»، در پی این پرسش که شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی تحت چه شرایطی مصور شده، به این نتیجه رسیده‌اند که در دورهٔ تاریخی شاهنامهٔ طهماسبی، تنوع بسیاری در رنگ‌ها، جانوران، گیاهان، صخره‌ها و گاه معماری بناها دیده می‌شود که نشان‌دهندهٔ هماهنگی بالای این عناصر است. زرین‌ایل و کارگر جهرمی (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «نگارگری ایران در دوران تیموری (عصر طلایی نگارگری ایران)»، در بررسی تحولات هنر و اجمال مکاتب در دورهٔ تیموری به این نتیجه رسیده‌اند که شاهان تیموری هنردوست

بوده‌اند و به این علت هنرمندان تحت حمایت و تشویق آن‌ها توانستند کتاب‌آرایی و مخصوصاً نگارگری را به کمال پیشرفت خود برسانند. انصاری یکتا و احمدی پیام (۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان «پوشش زنان تصویرشده در شاهنامهٔ بایسنغری و طهماسبی»، در پاسخ به این پرسش که پوشش زنان تصویرشده در دو شاهنامه از چه وجوهی قابل انطباق است، به این نتیجه رسیده‌اند که پوشاک زنان در نگاره‌های هر دو شاهنامه شاخص‌هایی جهت تعیین جایگاه اجتماعی زنان و لزوم حجاب را برمی‌تابد. لطیفیان (۱۳۸۱) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی ویژگی‌های تطبیقی نگاره‌های ایرانی در دوران تیموری و صفوی»، در بررسی سیر تحول نگارگری ایران و جایگاه و نمود شاهنامه‌های بایسنغری و طهماسبی از منظر زمینه‌های تاریخی، اجتماعی و فرهنگی در دورهٔ تیموریان به این نتیجه رسیده است که این دو شاهنامه با وجود تفاوت‌هایی ازقبیل سبک و شیوه و شاید اندازه، به لحاظ ارتباط، تنگاتنگ با شعر و ادب پارسی است. ماه‌وان (۱۳۹۶)، در کتاب شاهنامه‌نگاری، گذر از متن به تصویر، در پی این پرسش که چگونه نگاره‌ها می‌توانند متن ادبی را پویا و گویا نگاه دارند، به این نتیجه رسیده است که ارتباط موضوعی شاهنامه با ملیت و جهان‌بینی خاص ایرانی مبتنی بر نظام شاهی و محوریت رأس حکومت بوده است و نهاد قدرت بر تصویرگری شاهنامهٔ بایسنغری موثر بوده است. فرضی و فاریابی (۱۳۹۲)، در مقاله‌ای با عنوان «ریخت‌شناسی هفت‌خوان رستم از شاهنامهٔ فردوسی بر اساس نظریهٔ ولادمیر پراپ»، در بررسی و تحلیل ساختاری داستان هفت‌خوان رستم بر اساس الگوی پراپ، به این نتیجه رسیده است که هفت‌خوان رستم تا حدود زیادی دارای ویژگی‌های قصه‌های عامیانه است و الگوی ساختاری موافق با الگوی پراپ در آن دیده می‌شود.

تفاوت و نوآوری پژوهش حاضر در این امر است که این پژوهش به واکاوی تصویرسازی دو نگارهٔ نبرد کیخسرو با افراسیاب با اصل داستان شاهنامه، مبتنی بر دیدگاه ساختارگرایی با تکیه بر مفهوم دگرگونی ولادمیر پراپ می‌پردازد تا عناصر اصلی روایت را که نگارگران دگرگون کرده‌اند و تغییر داده‌اند، مطالعه و ژرف‌ساخت‌های داستان را آشکار کند.

**روش تحقیق و محدوده پژوهش**

روش تحقیق این نوشتار بین‌رشته‌ای از نوع ادبیات و نگارگری است. محدوده پژوهش شامل دو نگارهٔ «نبرد کیخسرو با فراسیاب» در شاهنامهٔ بایسنغری و طهماسبی است که به صورت گزینشی و غیرتصادفی انتخاب شده‌اند. شیوهٔ تجزیه‌وتحلیل در این پژوهش، تطبیقی است و از رویکرد ساختارگرایی با تکیه بر نظریهٔ ولادمیر پراپ استفاده شده است.

**معرفی *شاهنامهٔ* بایسنغری و طهماسبی**

شاهنامهٔ بایسنغری، نسخهٔ خطی مصور و نفیسی محسوب می‌شود که در ۸۳۳ ق. و در هرات برای بایسنغر (۸۳۷ـ۸۰۲ ق.) تهیه و مصورسازی شد. این نسخه به قطع رحلی (۲۶cm×38cm) و شامل ۷۰۰ صفحه است و هر صفحه دارای ۳۱ سطر و هر سطر شامل سه بیت است که به قلم نستعلیق از سوی جعفر بایسنغری (جعفر تبریزی) بر کاغذ خانبالغ نخودی کتابت شده است. این اثر با یک شمسهٔ مذهب، حاوی کتیبه‌ای به قلم رقاع بر زمینهٔ زرین، شامل نام و القاب بایسنغر آغاز می‌شود. صفحات دوم و سوم، دربردارند، تصویر شکارگاه است و بر دو صفحهٔ مذهب به نقش ترنج، نام و القاب بایسنغر قابل مشاهده است. این نسخه دارای ۲۲ نگاره (فاقدِ رقمِ نگارگر) در مکتب هرات و برخوردار از جلد چرمی ضربی طلاپوش با دو حاشیهٔ روغَنی در بیرون و سخت معرق طلایی بر زمینهٔ لاجورد در داخل است. نگاره‌های این شاهنامه از لحاظ دقت در طراحی، روشنی ترکیب، سلیقه در صحنه‌آرایی و بهره‌گیری از رنگ‌های جذاب و چشم‌نواز در سطح عالی هنری قرار دارد؛ از این‌رو می‌توان بیان داشت که تاکنون نسخه‌ای که از جهت بیان مفهوم صریح داستان‌ها و مهارت در اجرای آن با این نسخه برابری کند، یافت نشده است. نگاره‌های این شاهنامه فاقد رقم است و نقش‌آفرینان آن را باید در میان نگارگران دربار بایسنغرمیرزا جست‌وجو کرد که عبارت‌اند از: سیداحمد نقاش، علی مصور، خلیل مصور، ولی‌الله، سیمی نیشابوری، مولانا شهاب، سیف‌الدین، غیاث‌الدین و کمال مذهب؛ همچنین، پیکره‌های بلندقامت و موقر با چهره‌های ریش‌دار و گلبوته‌های درشت و تک‌درختان سرسبز، از عناصر شاخص در ترکیب‌بندی کاملاً متعادل نگاره‌های شاهنامهٔ بایسنغری است (پاکباز ۱۳۸۳: ۷۳).

شاهنامهٔ طهماسبی (معروف به هوتون) یکی از نسخ عظیم و پرنگاره است که کتابت، نگارگری، تذهیب و تجلید آن به دست گروهی از بهترین هنرمندان کتابخانهٔ سلطنتی شاه‌اسماعیل (۹۳۰ـ۸۶۶ ق.) و سپس شاه‌طهماسب (۹۸۴ـ۹۱۹ ق.) که خود نگارگری توانا بود، تولید شد. این شاهنامه که نمایندهٔ مکتب تبریز و نشان‌دهندهٔ شیوه و سبک نوین نگارگری و ابداع اسلوب‌های خاص هنرمندان این زمان است، در اصل دارای ۲۵۸ نگاره است و زمان آغاز و پایان تولید این اثر دقیقاً مشخص نیست؛ اما در بالای یکی از صفحات مصور آن، تاریخ ۹۳۴ ق. مشاهده می‌شود. این اثر دارای ۱۰۰۶ صفحه در ابعاد ۳۱cm×47cm است و طی سی سال، نگارگرانی همچون میرمصور، سلطان‌محمد، آقامیرک، دوست‌محمد، میرزاعلی، میرسیدعلی، مظفرعلی، عبدالصمد و ده‌ها هنرمند دیگر که غالباً شاگرد کمال‌الدین بهزاد و یا متأثر از او بودند، در تولید نگاره‌های آن مشارکت داشتند (Canby 2013: 329-331). کتاب‌آرایی

این شاهنامه یک حرکت سیاسی و در جهت افزایش حس ملی‌گرایی و پشتیبانی از فرهنگ ایرانی بود. شاهنامهٔ طهماسبی، خود نمونهٔ بارزی از هدیهٔ نسخ مصور از جانب پادشاهان ایرانی برای پیشکش به پادشاهان عثمانی است که به این وسیله، ارادت خود را به سلاطین عثمانی ثابت می‌کردند و مانع از لشکرکشی‌های متعدد به ایران می‌شدند. این شاهنامه مدت سه قرن در کتابخانهٔ سلطان عثمانی نگهداری می‌شد و در پایان قرن ۱۹ میلادی، وارد مجموعه روچیلدهای پاریس شد. در سال ۱۹۵۰ میلادی آرتور هاتن، آن را از نوه بارون روچیلد خرید و شاهنامهٔ طهماسبی در محافل هنری اروپا به شاهنامهٔ هاتن یا هوتون تغییر نام داد. او برای رهایی از بدهی مالیاتی، ۷۸ صفحه از این شاهنامه را به موزه متروپولیتن هدیه کرد (ده‌دهجانی و زارع ابرقویی ۱۳۹۷: ۱۳۶).

## ساختارگرایی و مفهوم دگرگونی ولادمیر پراپ

ساختارگرایی نام و نشان گروهی از متفکران فرانسوی در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ بود که تحت تأثیر نظریهٔ زبان فردینان دو سوسور، مفاهیم زبان‌شناسی ساختاری را در مطالعهٔ پدیده‌های اجتماعی و فرهنگی به کار بردند. ساختارگرایی از بُعدِ زیباشناسی، نظریه‌ای محسوب می‌شود که بر چند فرض فلسفی کلیدی تکیه دارد: ۱. تمامی ساخته‌های هنری (متن‌های نهایی)، نمودگارهای نوعی ژرف‌ساخت زیرین هستند؛ ۲. تمامی متن‌ها مانند یک زبان با دستور زبان (گرامر) مخصوص به خود سامان می‌یابند؛ ۳. گرامر یک زبان، مجموعه‌ای از نشانه‌ها و قراردادهاست که پاسخ‌های پیش‌بینی‌پذیری را در انسان‌ها سبب می‌شوند. هدف تحلیل ساختارگرا، آشکارسازی ژرف‌ساخت‌های متون است. اساس ساختارگرایی، نشانه‌شناسی (علم نشانه‌ها) و به مفهوم کلی‌تر، نظریهٔ نشانه‌هاست. تحلیل ساختارگرا تا حد زیادی محصول نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی ساختاری است؛ اما به میزان قابل توجهی از فرمالیسم روسی و نظریهٔ مردم‌شناختی مایه می‌گیرد (سیم ۱۳۸۸: ۵۷). چیزی که در ساختارگرایی مهم است، ارتباط اجزا در کل نظام است و همان‌طور که از نامش پیداست، به ساختارها و قوانینی که بر ساختارها حاکم است می‌پردازد؛ به عبارتی محرکهٔ آن را بایستی در مباحث زبان‌شناسی جست‌وجو کرد که از مطالعهٔ زبان به سوی مطالعهٔ نقاشی و سایر حوزه‌های فرهنگی و سایر رشته‌های هنری گام برداشت تا بتواند علمی‌ترین و دقیق‌ترین مبنا را در این زمینه فراهم نماید. به‌طور کلی ساختارگرایی بر دو قطب زبان شعری و روایت‌شناسی تکیه دارد. از آنجاکه این پژوهش به تحلیل نقاشی ایرانی می‌پردازد، شناخت زبان به حیطهٔ کار ما ارتباط پیدا نمی‌کند و از پرداختن به آن صرف‌نظر می‌شود و به قطب دیگر ساختارگرایی یعنی روایت‌شناسی

کـه عمـدهٔ تـلاش و دسـتاوردهای سـاختارگرایان وامـدار اندیشـه‌های آنـان بـود می‌پـردازد (پورنامداریـان و هاشـمی ۱۳۹۰: ۱۸). ازجملـه مفاهیـم کلیـدی سـاختارگرایی کـه از فرمالیسـم روسـی گرفتـه شـده، مفهـوم دگرگونـی (گشـتار) اسـت. دگرگونـی ایـن امـکان را بـه وجـود مـی‌آورد کـه عناصـر اصلـی روایت‌هـا را ـ کـه هنرمنـدان یـا حوزه‌هـای فرهنگـی مختلـف آن را دگرگـون کرده‌انـد ـ مطالعـه و تحلیـل کنیـم؛ به‌عنـوان نمونـه، در کار نظریه‌پـرداز برجسـتهٔ روسـی، ولادیمیـر پـراپ کـه بـه قصه‌هـای عامیانـه تعلق‌خاطـر ویـژه‌ای دارد، ایـن عناصـر اصلـی ماننـد منظـره، فضـا (صحنـه)، شـکل و شـمایل، شـخصیت‌ها، لبـاس و موقعیـت اجتماعـی ـ بـا اسـتفاده از واژگان پـراپ ـ بـا تقلیـل، کاهـش، تقویـت، افزایـش و از شـکل‌افتادگی، وارونگـی، تشـدید، تضعیـف یـا جانشـینی دگرگونـه می‌شـوند، به‌نحوی‌کـه می‌تـوان بیـان داشـت کـه قالـب روایـی نهایـی هـر قصـهٔ عامیانـه در مقایسـه بـا نمونه‌هـای دیگـر ایـن سـنخ ادبـی (بعـد از درنظرگرفتـن دگرگونی‌هـا) صرفـاً تفاوتـی جزئـی را نشـان می‌دهـد (سـیم ۱۳۸۸: ۵۸) تـا بـه عوامـل درونـی داسـتان صدمـه‌ای وارد نشـود و این‌گونـه ژرف‌سـاخت داسـتان‌ها بـدون دگرگونـی باقـی بمانـد. از آنجاکـه نظریـهٔ دگرگونـی پـراپ بـر وحـدت سـاختاری قصـه و ثبـات عملکـرد قهرمانـان تکیـه دارد، مـا تحلیـل تفضیلـی خـود را از همـان بحـث روایت‌شناسـی سـاختاری و تطبیـق آن بـا فـرم نگاره‌هـا در نقاشـی ایرانـی از منظـر نظریـهٔ دگرگونـی ولادمیـر پـراپ آغـاز می‌کنیـم.

**مضمون داستان رزم کیخسرو و افراسیاب**

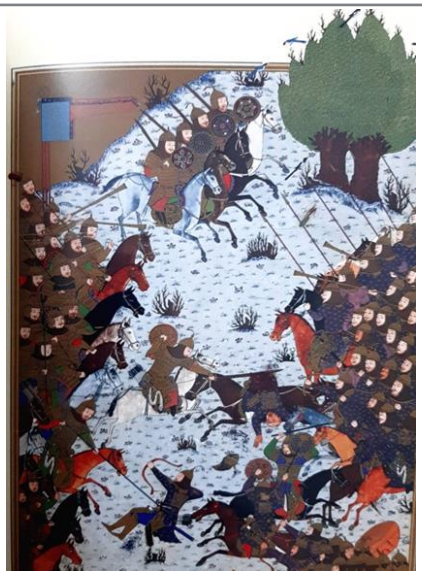
کیخسـرو بعـد از نبردهـای پی‌درپـی و خسـته‌کننده بـا تورانیـان، بـار دیگـر سـپاه زیـادی را فراهـم کـرد و از رسـتم، گـودرز و تـوس خواسـت پیشـرو سـپاه باشـند. او قسـمت راسـت سـپاه را بـه رسـتم و قسـمت چـپ آن را بـه گـودرز سـپرد و دسـتور داد بـر پشـت پنجـاه فیـل صندوق‌هـای بزرگـی قـرار بدهنـد و هـزار نفـر را درون هـر یـک جـای دهنـد. از طـرف دیگـر وقتـی افراسـیاب از کشته‌شـدن پیـران و آماده‌کـردن سـپاه از سـوی کیخسـرو باخبـر شـد، قسـم خـورد انتقـام شکسـت خـود را از ایرانیـان بگیـرد؛ پـس بـار دیگـر بـه آماده‌سـازی سـپاه پرداخـت. مدتـی گذشـت. سـپاهیان ایـران رهسـپار میـدان جنـگ شـدند. بـه نزدیکـی رود جیحـون رسـیدند. افراسـیاب هـم بـا سـپاهی بـه جنـگ بـا آنـان رفـت. نبـرد سـختی درگرفـت و سـه روز طـول کشـید. در روز چهـارم بـه دسـتور افراسـیاب، شـیده نـزد کیخسـرو رفـت و بـه او گفـت یـا دسـت از جنـگ بـردارد یـا بـا او بـه نبـرد تن‌به‌تـن بپـردازد. کیخسـرو جـواب داد: تـا وقتـی کـه انتقـام سـیاوش را نگیـرم، دسـت از جنـگ برنمـی‌دارم. پـس بـه نبـرد تن‌به‌تـن بـا او پرداخـت و او را کشـت.

وقتـی خبـر کشته‌شـدن شـیده بـه افراسـیاب رسـید، خشـمگین شـد و فریـاد زد: بایـد بـه سـپاهیان ایـران حملـه کنیـم. نبـرد بیـن دو سـپاه آغـاز شـد. در ایـن نبـرد بـاز هـم

ایرانیان توانستند بسیاری از سپاهیان توران را بکشند. گرسیوز پیش افراسیاب رفت و از او خواست سپاه را عقب براند. افراسیاب نپذیرفت و گفت خود به جنگ با کیخسرو می‌رود؛ اما پهلوانان افراسیاب صلاح ندیدند. پس سه پهلوان تورانی را به نبرد با کیخسرو فرستادند. کیخسرو هم هر سه پهلوان تورانی را کشت. افراسیاب که چنین دید، روز بعد با باقی‌ماندهٔ سپاهش فرار کرد و به قلعه‌ای پناه برد و به فراهم‌کردن سپاه پرداخت. کیخسرو با سپاهیانش قلعه را محاصره کرد. روز بعد کیخسرو دور قلعه را گشت تا بتواند به قلعه نفوذ کند. سپس به گستهم و گودرز سپرد تا در اطراف قلعه خندقی بکنند و فرمان داد تا با ۲۰۰ منجنیق قلعه را به آتش ببندند. مدتی بعد قلعه فروریخت و ایرانیان به تورانیان حمله‌ور شدند؛ اما افراسیاب بار دیگر پنهانی با ۲۰۰ نفر گریخت. کیخسرو سپاهی را به جستجوی افراسیاب فرستاد؛ اما این‌بار افراسیاب که به چین فرار کرده بود با کمک فغفور چین به جنگ با کیخسرو آمد. دو سپاه تا نزدیکی شب به نبرد پرداختند. کیخسرو پیش دلاوران ایران رفت و گفت: افراسیاب امروز به‌خوبی جنگ نکرد و گمان می‌کنم امشب به ما شبیخون بزنند. پس دستور داد خندقی بر سر راه تورانیان بکنند و سپاهی را به فرماندهی توس به کوه و بعد، سپاهی را به فرماندهی رستم به دشت راهی کرد تا اگر تورانیان شبیخون زدند، به کمک آن‌ها بیایند. طبق پیش‌بینی کیخسرو، افراسیاب شبیخون زد و در تاریکی شب به سپاه ایران حمله‌ور شد؛ اما باز هم تعداد زیادی از سپاه تورانیان کشته شدند. وقتی خبر شکست افراسیاب به فغفور رسید، از کیخسرو پوزش خواست و هدایایی نزد او فرستاد (زمانی ۱۳۹۶: ۸۷ـ۸۶).

**واکاوی متون بصری مشترک *شاهنامهٔ* بایسنغری و طهماسبی در تطبیق با اشعار *شاهنامه***

داستان نبرد کیخسرو و افراسیاب در پیشامتن دارای صحنه‌های گوناگونی است که به صورت متوالی و در نبردهای مختلفی در طول سال‌های طولانی به وقوع پیوسته است. بعد از دقت در تصویرسازی نگارهٔ شاهنامهٔ بایسنغری، متوجه می‌شویم که نگارگر در اولین اقدام خود ابتدا پیرابندی مستطیل‌شکل را انتخاب کرده که به‌وسیلهٔ دو درخت سروِ روییده در گوشهٔ سمت راست و بالای تصویر برش خورده است. در تصویر شمارهٔ ۱، گویی این دو درخت از بیم و ترس این نبرد، به فضای بیرون هجوم برده‌اند؛ سپس با دیدن دو لشکر بزرگ که در قالب صف‌هایی از سربازان منظم و در دو گروه مجزا در سمت راست و چپ نگارهٔ آماده نبرد هستند، متوجه می‌شویم نگارگرِ این نسخه احتمالاً صحنه‌ای را مربوط به جنگ تن‌به‌تن کیخسرو با یکی از فرماندهان سپاه افراسیاب به نام شیده، انتخاب کرده است. نگارگر سعی کرده با انتخاب دو سپاهِ قرارگرفته روبه‌روی هم و سپس قراردادن آن‌ها در قالب دو



تصویر ۱. رزم کیخسرو با افراسیاب، *شاهنامهٔ* بایسنغری، مکتب هرات (*شاهنامهٔ* بایسنغری، ۱۳۵۰: ۲۳۵)

مثلت نوک‌تیز که رأس آن‌ها به‌عنوان نقطهٔ درگیری و برخورد در مرکز نگاره قرار گرفته است، همانند پیشامتن، با تداعی دو اسلحه که روبه‌روی هم در حال شلیک هستند، معنای جنگ و درگیری داستان را به تصویرسازی نگاره انتقال دهد. با دقت به مثلث سمت چپ نگاره و سپس حرکت چشم از قاعده به سمت رأس این مثلث که یک سرباز جنگی پرقدرت، در حال شکافتن کمر پهلوان سپاه مقابل است، متوجه می‌شویم که احتمالاً این سرباز شخص کیخسرو است که مطابق ویژگی‌های توصیف‌شدهٔ پیشامتن، در حال غلبه بر شیده است:

چو آگاه شد خسرو از رای اوی — وز آن زور و آن برز بالای اوی
یکی تیغ تیز از میان برکشید — سراسر دل نامور بردرید

(فردوسی ۱۳۵۰: ۳۳۳)

صحنهٔ فوق نکته‌ای را در بر دارد؛ اگرچه نگارگر کوشیده است مطابق با اشعار پیشامتن، شخصیت کیخسرو را به تصویر بکشد؛ اما نگارگر شخصیت کیخسرو را مانند سربازی معمولی یا نهایتاً فرماندهٔ سپاه تصویر کرده است. درواقع کیخسرو به‌عنوان پادشاه ایران و شخص اول مملکت، در نحوهٔ پوشش، شامل زره، سپر، نیزه، شمشیر و حتی کلاهخود، تفاوت شایانی با دیگر سربازان گروه خود ندارد. صحنهٔ فوق برای خوانندهٔ ناآگاه و حتی آگاه از داستان، بیشتر سربازی را تداعی می‌کند که در جلوی صف، پیشتاز و شروع‌کنندهٔ جنگ است؛ همچنین دربارهٔ نحوهٔ نبرد کیخسرو و شیده در پیشامتن، به‌وضوح بیان شده که شیده با حیله و نیرنگ و برای

به‌دست‌آوردن شانس بیشتر برای پیروزی، از کیخسرو خواسته است تا از اسب پیاده شود و سپس به جنگ بپردازند:

پیاده چو از دور دیدش پشنگ　　فرود آمد از باره جنگی‌پلنگ

(فردوسی ۱۳۵۰: ۳۳۳)

در تصویرسازی نگاره، برخلاف پیشامتن، کیخسرو، سوار بر اسب به نبرد با شیده می‌پردازد.

در ادامه، اشعار پیشامتن در مورد سایر فرماندهانِ سپاه کیخسرو و قهرمانانِ حاضر در این جنگ بیان می‌کند که کیخسرو از رستم و گودرز و توس خواسته است که پیشرو سپاه باشند:

زیک دست رستم برآمد ز دشت　　ز گرد سواران هوا تیره گشت

ز دست دگر گیو گودرز و توس　　به پیش‌اندرون نالهٔ بوق و کوس

(فردوسی ۱۳۵۰: ۳۳۳)

اشعار فوق بیان می‌کند که کیخسرو قسمت راست سپاه را به رستم و قسمت چپ را به گودرز، گیو و توس سپرده بود. نگارگر همان‌طورکه شخصیت کیخسرو را مانند یک سرباز معمولی طراحی کرده، در مورد سایر فرماندهان هم اقدام خاصی انجام نداده است که بتوان آن‌ها را نیز از سایر سربازان تمایز داد.

نکتهٔ حائز اهمیت دیگر در این میان، این است که بیننده شاید این مسئله که گودز، گیو و توس ویژگی خاصی نداشته باشند را بپذیرد؛ اما قطعاً این موضوع را نمی‌پذیرد که نگارگر شخصیت رستم را به‌عنوان بزرگ‌ترین و شناخته‌شده‌ترین پهلوان شاهنامه و کسی که در اکثر جنگ‌ها با لباس مخصوص خود؛ یعنی ببر بیان حاضر می‌شود، همانند سایر سربازان طراحی کرده است؛ به‌طوری‌که اگر سرباز حمله‌ورشدهٔ دیگرِ تصویر را که در سمت پایین لشکر در حال فروبردن نیزه به شکم سرباز مقابلِ است، رستم بدانیم، باز هم نگارگر با عدم تصویرسازی دقیق او در مطابقت با پیشامتن، گویی این مهرهٔ مهم را همچون کیخسرو، توس و گودرز در لابه‌لای پیکره‌های سربازان، گم یا حذف کرده است.

همچنین چهره‌های مغولی و یکدست کیخسرو و یارانش با اسبان مرتبِ ایستاده در جلوی لشکر، به جای نشان‌دادن زجر و سختی حاصل از نبردی سخت در یکی از بزرگ‌ترین جنگ‌های شاهنامه، بیشتر نشان‌دهندهٔ چهره‌های بی‌حالت و در حال تجربه‌ای روزمره هستند که با توصیفات پیشامتن هماهنگی ندارد. علت این عدم هماهنگی را می‌توان به قاعدهٔ کلی نگارگری و مکتب هراتی نسبت داد که در

دورهٔ زندگی نگارگر بر نقاشی ایرانی حکمفرما بوده است؛ به‌طوری‌که اغلب، بیشتر چهره‌ها و پیکره‌ها به‌صورت رسمی و خشک و با خطوط بی‌پیرایه و ساده بوده است. این عامل را می‌توان یکی از مؤلفه‌های ایدئولوژیک فرهنگی متأثر از مکتب نگارگری دانست که باعث شده است تا احساس نمایش داده نشود و میان چهرهٔ کیخسرو و سربازان داستان با آنچه به تصویر درآمده است، اختلاف باشد.

در میان سایر فضاسازی‌های جنگ و در میان لشکر کیخسرو، پرچم یا درفشی دیده می‌شود که احتمالاً همان درفش اژدهانشان رستم است. این درفش که در اکثر جنگ‌ها، نشانهٔ حضور رستم و لشکر ایران در میدان جنگ است، به این علت که بر روی درفش، نقشی طلایی تصویر شده است که واضح نیست تصویر اژدهاست، باعث شده است تا با عدم تصویر دقیق این درفش میان پیشامتن و تصویرسازی تفاوت ایجاد شود.

در ادامه زمانی که چشم بیننده پس از جست‌وجو در مسیر قرارگیری سربازان کیخسرو، از قاعدهٔ این مثلث فارغ می‌شود، در مسیر دست‌های درازشدهٔ کیخسرو که در حال ضربه‌زدن با شمشیر است، به نوک مثلث متساوی‌الساقین روبه‌رو منتقل می‌شود. این لشکر که با وجود صف‌های مرتبِ ایستاده و نیزه‌های در حال آماده‌باش، انسجام بیشتری نسبت به لشکر کیخسرو دارند، نوک مغلوب‌شده و شکستهٔ آن توسط سربازی که طبق روایت پیشامتن باید شخصیتی به نام شیده باشد که توسط کیخسرو کمرش شکافته شده و در حال فروافتادن از اسب است، به‌خوبی نشان می‌دهد که مطابق پیشامتن، برندهٔ این نبرد، کیخسرو است. نگارگر با این اقدام شایسته، به‌خوبی برتری ایرانیان را بر تورانیان نشان داده است؛ اما شیده همانند کیخسرو، به جای نبرد در حالت پیاده، به تبعیت از تصویرسازی کیخسرو و به جهت آهنگ مناسب تصویر، سوار بر اسب است. همچنین شیده که در مقدمهٔ لشکر در حال مغلوب‌شدن است، به‌عنوان فرماندهٔ سپاه افراسیاب در شیوهٔ پوشش و سایر ابزارآلات جنگی، همچون کیخسرو تفاوت بارزی با بقیهٔ سربازانش ندارد؛ این خود یکی دیگر از دلایل عدم مطابقت پیشامتن با متن نهایی نگارهٔ نسخهٔ بایسنغری است.

در ادامه، حرکت چشم از مسیر نوک‌تیز مثلث سمت راست، به قاعدهٔ این مثلث نزدیک می‌شود. در قاعدهٔ این مثلث، سربازان افراسیاب در صف‌های منظم و موازی یکدیگر قرار گرفته‌اند. در این صحنه اگرچه نگارگر کوشیده است تا لباس سربازان تورانی را مطابق با پوشش خود و متفاوت با سپاه کیخسرو نشان دهد و بدین‌سان با نپوشیدن زره برای سربازان افراسیاب، برتری سربازان کیخسرو را با زره مجهز نشان دهد؛ اما چهره‌های مغولی آن‌ها هم ضمن تبعیت از مکتب هرات، همسان با چهره‌های بی‌حالت سربازان کیخسرو است.

در سایر ساختار و فضاسازی‌های طبیعت، کوهی به رنگ روشن قرار دارد که با حجم وسیع خود بیشتر نقش پس‌زمینهٔ اثر را ایفا می‌کند. نگارگر کوشیده است با انتخاب کوهی روشن با پوشش گیاهی اندک، ضمن همراهی با محل وقوع داستان که منطقه‌ای در تاجیکستان کنونی را شامل می‌شود، به عناصر داستان اجازه و فرصت بیشتری بدهد تا به‌خوبی به درخشش درآیند.

در مورد نحوهٔ ترسیم آسمان می‌توان گفت نگارگر با انتخاب رنگ طلایی آسمان که با لباس سربازان کیخسرو هماهنگ شده است، با قراردهی قسمت وسیع‌تر آن در بالای سرِ لشکر ایرانی، ضمن هم‌راستایی با خاصیت رهایی‌بخش آسمان و اهمیت قرارگیریِ آن در مکتب هرات، به بیننده یادآور می‌شود که برندهٔ این میدان، کیخسرو است؛ اما آسمان محدود بالای سر سربازان افراسیاب که قسمت اعظم آن به‌وسیلهٔ دو سرو بزرگ پوشیده شده، راه نجات را بر افراسیاب و یارانش بسته است.

در سرتاسر نگاره رنگ‌هایی همچون انواع قهوه‌ای، اکر، بنفش، آبی، سبز و مشکی استفاده شده که متناسب با فضای گرم و خشک مکتب هرات و فضای خشونت‌آمیز داستان قرار گرفته است. در ادامه، پرندگان تصویر که همگی در اطراف درخت سرو بزرگی که مابین دو لشکر قرار گرفته است تجمع کرده‌اند، اگرچه حالتی روایی به داستان داده‌اند؛ اما بسیار آرام و تداعی‌کنندهٔ یک منظرهٔ عادی هستند که میدان نبرد نه‌تنها آن‌ها را نترسانده است؛ بلکه به‌راحتی روی زمین و در جلوی

تصویر ۲. کشته‌شدن افراسیاب به دست کیخسرو، *شاهنامهٔ* طهماسبی، مکتب تبریز (Canby 2011: 194)

اسبانِ در حال یورش نشسته‌اند.

در تصویرسازی داستان نبرد کیخسرو و افراسیاب نسخهٔ طهماسبی، نگارگر با انتخاب کادری مستطیل‌شکل که یک‌سوم قسمت بالای آن را اشعاری از پیشامتن پر کرده است، در مقایسه با نسخهٔ بایسنغری، بیننده را راحت‌تر متوجه موضوع داستان می‌کند. در تصویر شمارهٔ ۲، اشعار بالای نگاره، نشان‌دهندهٔ رزم کیخسرو و افراسیاب در شب و بعد از واقعهٔ نبرد تن‌به‌تنِ افراسیاب و شیدهٔ نسخهٔ بایسنغری است.

نگارگر با طراحی آسمانی با رنگ لاجوردی سعی کرده است در همین ابتدا وفاداری خود را در مورد زمان وقوع داستان در شب به نمایش بگذارد:

گمانم که امشب شبیخون کند ز دل درد دیرینه بیرون کند

(فردوسی ۱۳۵۰: ۳۳۳)

در ادامه در ترکیب‌بندی نگارهٔ طهماسبی، همانند نسخهٔ بایسنغری، دو گروه از سپاهیانی دیده می‌شوند که در سمت راست و چپ تصویر در حال مبارزه و جنگ هستند. در میان سپاهیان این دو گروه هم می‌توان مثلث‌های فرضی را متصور شد که در خدمت فضای کشمکش و نبرد داستان قرار گرفته‌اند. در این نسخه سپاه ایران در سمت راست نگاره قرار گرفته است و برخلاف نسخهٔ بایسنغری، به دلیل حضور شخصیت رستم که با ببر بیانش ظاهر شده است، به‌خوبی و با کوچک‌ترین تأملی به بیننده می‌نمایاند که کدام گروه، لشکر کیخسرو و کدام گروه، لشکر افراسیاب است. مشخص است نگارگر در زمینهٔ ترسیم شخصیت رستم به‌عنوان یکی از پهلوانان حاضر در این جنگ، به پیشامتن وفادار بوده است. نگارگر در تصویرسازی حالت چهرهٔ رستم، سپرِ قرارگرفته در دست چپ، نحوهٔ لباس، حالات بدن و سپس جداکردن رنگ اسب او به نشانهٔ رخش، نسبت به پیشامتن و نسخهٔ بایسنغری دقیق‌تر عمل کرده است.

در میان سایر شخصیت‌های سپاه کیخسرو و در قسمت بالای نگاره، دو پیکرهٔ نیمه‌پنهان در پشت کوه دیده می‌شود که یکی از آن‌ها در حالی که درفش رستم را در دست دارد، با چهره‌ای متفاوت و با لباسی اشرافی، سوار بر اسبی سفید و متفاوت با بقیهٔ اسبان نگاره تصویر شده است. از آنجاکه حضور این شخصیت درباری در پیشامتن وجود ندارد، احتمالاً این شخص شاه‌طهماسب باشد که نگارگر به دلیل ابراز علاقه به شخص شاه که سفارش‌دهندهٔ شاهنامه بوده و کارگاه سلطنتی نیز زیر نظر او اداره می‌شده است، با اضافه‌کردن واضح و آشکار او به‌وسیلهٔ حمایت هنر از سیاست، ضمن افزایش مقبولیت شاه در نزد عموم، مطابق با شرایط ایدئولوژیک سیاسی و فرهنگی دوران خود عمل کرده است. در ادامه با دقت در درفش رستم که در دستان شخص بایسنغرمیرزاست، متوجه می‌شویم نگارگر نه‌تنها در ترسیم چهرهٔ

رستم دقت لازم را به عمل آورده است؛ بلکه با طراحی دو اژدها بر روی دستهٔ درفش و قراردادن اسلیمی‌های دهن‌اژدری به‌عنوان نماد اژدها، به‌خوبی ویژگی‌های درفش رستم را که معروف است حاوی نقش اژدها بوده، به نمایش گذاشته است.

با دقت در سایر سربازان لشکر کیخسرو و سپس جستجوی چشم بیننده به دنبال شخصیت‌هایی چون کیخسرو و توس، متوجه می‌شویم در میان شخصیت‌های سپاه کیخسرو چهره‌ای وجود دارد که با لباسی متفاوت شامل زرهی سیاه‌رنگ در کنار آستین‌های اکر به درخشش درآمده است. این چهره که با سبیل‌های مخصوص، سوار بر اسبی کاملاً مجهز، با زین و یراق شاهی است، در زمینهٔ ابزارآلات جنگی، چون شمشیر اشرافی و سپر جنگی مخصوص به طبقهٔ اشراف، افسار اسبش را در دست دارد و با غروری شاهانه یکی از دست‌های خود را هم به کمرش زده است، طبق پیشامتن باید کیخسرو باشد. این توصیفات نشان می‌دهد که نگارگرِ این نسخه در تصویرسازیِ کیخسرو، مطابق شخصیت شاهِ پیشامتن نسبت به تصویرسازی سربازگونهٔ کیخسرو نسخهٔ بایسنغری موفق‌تر عمل کرده است.

در مورد تصویرسازی شخصیت توس، اگرچه نگارگر در زمینهٔ نوع پوشش و یا ابزارآلات جنگی متفاوت همانند دو چهرهٔ کیخسرو و رستم عمل نکرده است؛ اما با قراردادن او در قسمت پایین کادر و سوارکردن او بر اسبی به رنگ قهوه‌ای یکدست و با پیشتازکردن او در جلو سربازان، کوشیده است بین شخصیت او و سایر سربازان تمایز قائل شود؛ سپس با چرخیدن چشم در میان سربازان کیخسرو که شامل ۱۳ پیکره هستند، متوجه می‌شویم نگارگر با ایجاد تفاوت در رنگ پوست و نوع پوشش و سپس آرایش چهره‌ها و قراردادن سبیل و ریش‌های متفاوت و سپس حالات چهره‌های راضی و خشنود نسبت به چهره‌های بی‌حالت نسخهٔ بایسنغری و مکتب هرات، وفاداری بیشتری به پیشامتن داشته است.

در ادامه چشم بیننده بعد از مطالعهٔ دقیق لشکر کیخسرو از مسیر انتقال دو مثلث به‌وسیلهٔ اسب رستم به مثلث روبه‌رویی لشکر افراسیاب منتقل می‌شود. در نوک مثلث لشکر افراسیاب، پیکره‌ای نشسته بر اسبی سیاه دیده می‌شود. این پیکره که شمشیر و سپر خود را به نشانهٔ حمله بالا برده است؛ درحالی‌که با زره جنگی و سپر مخصوص حاضر شده، احتمالاً فغفور چین است که کیخسرو بعد از شکست قبلی برای مجهزکردن دوبارهٔ سپاهش از او کمک خواسته است. نگارگر با جداکردن او از سایر سربازانِ افراسیاب و سپس قراردادن او در جایی که در حال نبرد با رستم است، در متمایزساختن شخصیت او نسبت به سایر سربازان افراسیاب کوشیده است.

چشم بیننده بعد از تماشای فغفور چین، حضور افراسیاب به‌عنوان شروع‌کنندهٔ جنگ و دشمن دیرینهٔ ایران را طلب می‌کند. در میان دو شخصیت بالای

کادر کـه همچـون دو شـخصیت روبه‌رویـی لشـکر ایـران در پشـت کـوه قـرار دارنـد چهـرهٔ پیرمـردی دیـده می‌شـود کـه بـا ریـش و سـبیل سـفید به‌خوبـی بـا ویژگی‌هـای سـنی افراسـیاب به‌عنـوان پدربـزرگ سـیاوش و پادشـاه تـوران هماهنگـی دارد. نگارگـر بـا قـراردادن او در پشـت کـوه و دورسـاختن او از صحنـهٔ نبـرد، به‌خوبـی تـرس او از ایـن جنـگ و سـپس موضـوع پناه‌بـردن و کمک‌خواسـتن از فغفـور چیـن را بـه نمایـش گذاشـته اسـت. در میـان سـایر سـربازان نـگاره و در قسـمت پاییـن کادر و درسـت در مقابـل تـوس، سـرباز زره‌پوشـی دیـده می‌شـود کـه بـا اسـبی پوشـش‌یافته به‌وسـیلهٔ زره، در حـال انداختـن تیـر از کمـان اسـت. احتمـالاً ایـن سـرباز یکـی از فرماندهـان سـپاه فغفـور چیـن اسـت.

در ادامـه چشـم بیننـده بعـد از دقـت در نحـوهٔ آرایـش و چهره‌آرایـی و حتـی نحـوهٔ پوشـش و لبـاس ۶ سـرباز حاضـر در لشـکر افراسـیاب و سـپس مقابلـهٔ آن‌هـا بـا لشـکر پیـروز ایـران، متوجـه می‌شـود نگارگـر در زمینـهٔ ترسـیم حـالات چهـرهٔ آن‌هـا کـه بـه نـژاد چیـن هـم نسـبت دارنـد، اقـدام خاصـی انجـام نـداده اسـت تـا بـا سـربازان کیخسـرو کـه از نـژاد آریایـی هسـتند، تفاوتـی داشـته باشـند؛ همچنیـن حـالات چهـرهٔ آنـان اغلـب نشـان‌دهندهٔ سـختی و رنـج از نبـردی بـزرگ کـه در آن شکسـت می‌خورنـد، نیسـت.

در میـان ابـزارآلات جنگـی سـپاه افراسـیاب هـم، پرچـم و درفشـی دیـده می‌شـود کـه هماننـد درفـش رسـتم نقشـی از اژدهـا دارد. از آنجاکـه اژدهـا به‌عنـوان نمـادی از برکـت در چیـن اسـتفاده می‌شـود، نگارگـر بـا قـراردادن ایـن پرچـم در دسـت سـربازی کـه روبـه‌روی شـخصیت بایسـنغرمیرزا قـرار دارد و به‌وسـیلهٔ قراردهـی او در کنـار یـک سـرباز در حـال شـیپورزدن، ضمـن ایجـاد ترکیب‌بنـدی متقـارن و وفـادار بـه پیشـامتن، آهنـگ بهتـری را در سرتاسـر نـگاره بـه اجـرا درآورده اسـت.

حالـت اسـب‌های در حـال شیهه‌کشـیدن از تـرس جنـگ هـم نسـبت بـه نسـخهٔ بایسـنغری دقیق‌تـر تصویرسـازی شـده اسـت. در سـایر فضاسـازی‌های طبیعـت همچـون نسـخهٔ بایسـنغری، در پس‌زمینـه کوهـی دیـده می‌شـود کـه نشـان می‌دهـد نگارگـر خواسـته اسـت بـا پوشـش گیاهـی انـدک و رنگ‌آمیـزی روشـن عناصـر مختلـف، هـر دو سـپاه را بـه درخشـش درآورد. از آنجاکـه از ویژگی‌هـای طبیعت‌سـازی مکتـب تبریـز، طبیعـت انبـوه و سرسـبز بـا صخره‌هـای انبـوه و ابرهـای پیچـان اسـت، می‌تـوان گفـت نگارگـر بـه جهـت ایـن وفـاداری در زمینـهٔ طراحـی طبیعـت، تحـت تأثیـر آن قـرار نگرفتـه اسـت.

**واکاوی تصویرسازی دو نسخه بر اساس نظریهٔ دگرگونی ولادمیر پراپ**

بـا تکیـه بـر ریخت‌شناسـی پـراپ کـه اعتقـاد بـه اولویـت عملکردهـا بـر شـخصیت‌های داسـتان دارد، بـه جهـت جلوگیـری از دگرگونـی، قهرمانـان در قالـب هفـت نـوع شـخصیت تقسـیم‌بندی شـده‌اند: ۱. شـخصیت خبیـث، ۲. قهرمـان، ۳. یاریگـر، ۴.

قهرمان دروغین، ۵. اعزام‌کننده و ۶. شخص مورد جستجو. او در ادامه کار خویش را در قالب قواعدی چنین بیان می‌کند: ۱. تعداد کارهای شناخته‌شدهٔ اشخاص، ۲. ساختار قصه‌ها و ۳. شکل کارهایی که اشخاص انجام می‌دهند (اسکولز ۱۳۸۰: ۶۷). این عناصر اصلی به همراه منظره، فضا یا صحنه، شکل و شمایل، شخصیت‌ها، لباس و موقعیت اجتماعی، با استفاده از واژگان پراپ با تقلیل، تقویت، ازشکل‌افتادگی، وارونگی و تشدید یا افزایش، کاهش یا تقلیل و یا جانشینی در گذر زمان و یا به هنگام انتقال از بستری به بستری دیگر همچون انتقال یک داستان به تصویرسازی در قالب نگارگری و بنا به دلایل گوناگون دچار دگرگونی درونی (ساختار داستان) و برونی (منظره، فضاسازی و نحوهٔ پوشش) می‌شوند. همهٔ این عناصر که بر وحدت ساختاری قصه و ثبات عملکرد قهرمانان تکیه دارند، بعد از انتقال به تصویرسازی نگاره‌ها باید تفاوت جزیی را نشان دهند تا به ساختار اصلی قصه آسیبی وارد نشود. طبق مؤلفه‌های دگرگونی پراپ، می‌توان گفت هر دو نگارگر در نحوهٔ عملکردشان در مورد تصویرسازی داستان، توانسته‌اند معنای رزم و کشمکش فضای داستان در پیشامتن را به ترکیب‌بندی مثلث‌گونهٔ دو نگاره انتقال دهند؛ اما نگارگر نسخهٔ بایسنغری به جای نشان‌دادن مبارزهٔ تن‌به‌تن کیخسرو به‌عنوان قهرمان داستان و شیده به‌عنوان شخصیت خبیث داستان در حالتی پیاده و در مطابقت با پیشامتن با سوارکردن دو مبارز به‌وسیلهٔ کاهش و تقلیل موقعیت سخت، با نوعی دگرگونی روبه‌رو شده است که این دگرگونی از ویژگی‌های ظاهری قهرمان داستان (کیخسرو) که در هیبت یک سوار با ویژگی‌های پُرزرق‌وبرق و در حد یک پادشاه بوده، کاسته است.

نگارگر با تصویرکردن شخصیت کیخسرو و نحوهٔ لباس‌پوشیدن و آرایش جنگی، همچون زره و شمشیر و سپر مخصوص به‌عنوان پادشاه ایران، بدون درنظرگرفتن هیچ تمایزی باعث شده است تداعی یک سرباز معمولی را داشته باشد که به‌وسیلهٔ تقلیل و تضعیف شخصیت، با نوعی حذف و سپس جای‌گذاری لباس او با سربازی معمولی طبق نظریهٔ پراپ، باعث دگرگونی در عوامل بیرونی شده است. اگر این سرباز در نوک مثلث و در حال حمله نبود، خواننده آگاه و ناآگاه از داستان در نگاه اول نمی‌توانست به‌راحتی او (قهرمان) را از سایرین تمایز دهد. در نقطهٔ مقابل کیخسرو، نگارگر در مورد تصویرسازی و انتقال شخصیت شیده به‌عنوان شخصیت خبیث داستان که نقش قهرمان دروغین را نیز بر دوش می‌کشد، با نشان‌دادن مبارزهٔ او در حالی که سوار بر اسب است، باعث شده است شخصیت ریاکار و فریبکار او در داستان که سعی می‌کند با پیاده‌کردن کیخسرو بتواند راحت‌تر بر او غلبه کند حذف شود؛ به‌طوری‌که با این دگرگونی، او همچون یک آزاده در حال نبرد است. همچنین شیده در نحوهٔ پوشش و لباس، همچون کیخسرو هم‌راستا با بقیهٔ سربازانش

تصویر شده است و چهره‌های آنان به‌عنوان سربازانی تورانی، تفاوت زیادی با لشکر ایرانی و آریاتبار ندارد. تصویرسازی همسان او در نحوهٔ پوشش و آرایش جنگی همچون کیخسرو، باعث شده است تمایزی با قهرمان داستان نداشته باشد.

نگارگر با حذف شخصیت‌های مهمی همچون رستم، گودرز و توس به‌عنوان فرماندهان پیشرو سپاه کیخسرو و قهرمانان یاریگر که در داستان به‌وضوح به اسامی و عملکرد آن‌ها اشاره شده، مهره‌های مهمی از پیشامتن را حذف کرده است که با نوعی تغییر بنیادین در عوامل ترکیب محور داستان روبه‌رو هستیم. درواقع حذف شخصیت مهمی همچون رستم با لباس ببر بیان و درفش مخصوص اژدهانشانش که نمادی از ایرانیان را به دوش می‌کشند، نشان می‌دهد با نوعی تغییر در عوامل درونی و مهره‌های مهم داستان مواجه هستیم؛ به‌طوری‌که طبق نظریهٔ پراپ، شکل کارهایی که اشخاص انجام می‌دهند، همگی بر وحدت ساختاری قصه و ثبات عملکرد قهرمانان تکیه دارد و در این صحنه ممکن است ساختار داستان با سایر داستان‌های جنگی شاهنامه اشتباه گرفته شود؛ بنابراین نوعی دگرگونی درونی محسوب می‌شود.

نگارگر در زمینهٔ ترسیم چهره‌های لشکر کیخسرو، مطابق چهره‌های مغولی و بی‌حالت مکتب هرات برخورد کرده و باعث شده است به جای چهره‌های خشمگین و در حال نبرد، به‌وسیلهٔ تقلیل و ازشکل‌افتادگی، با چهره‌هایی بی‌حالت و در حال تجربه‌ای روزمره مواجه باشیم که باعث شده به علت تأثیرپذیری از مکتب نگارگری، چهره‌های آنان وارونه و دگرگون شوند.

در مورد طبیعت و فضاسازی نگاره، همچون کوه و آسمان و نحوهٔ رنگ‌پردازی می‌توان گفت نگارگر با جایگزین‌کردن طبیعت و ساختار فضای مکتب هرات، به‌خوبی توانسته است با فضای طبیعت توصیف‌شدهٔ داستان، هماهنگی برقرار کند.

در مقابل در نسخهٔ طهماسبی، نگارگر با تصویرکردن آشکار و واضح کیخسرو به‌عنوان قهرمان داستان، با لباس و زره و ابزاآلات جنگی و اسب مخصوص با زین و یراق شاهی و رستم به‌عنوان قهرمان یاریگر، با زرهی از ببر بیان بر تنش و درفش او که با نشان اژدها در میدان نبرد ملموس است، باعث شده است در نشان‌دادن قهرمان داستان و قهرمان یاریگر، به‌عنوان یکی از کلیدی‌ترین عناصر داستان طبق نظریهٔ پراپ، با دگرگونی روبه‌رو نشویم.

نگارگر با تصویرکردن شخصیت شاه‌طهماسب و جانشین‌سازی او با یکی از سربازان جنگی باعث شده ضمن متأثرشدن از شرایط ایدئولوژیک سیاسی و نظامی عصر خود، به علت اظهار علاقه و جلب توجه شاه که زمان و حوصلهٔ کافی برای بررسی تمام کتاب و نگاره‌ها را نداشته است، با تصویرکردن آشکارای او اقدام به

نوعی تحمیل در تصویرسازی نگاره کند. از آنجاکه این شخصیت در قالب هیچ‌کدام از شخصیت‌های قهرمانانهٔ داستان وجود خارجی ندارد، این تغییرات و دگرگونی، ژرف‌ساخت داستان و ساختار اصلی داستان را دچار آسیب نکرده و حتی باعث به‌روزشدن داستان و بالاتربردن آن از گسترهٔ زمانی و مکانی مخصوص به اثر شده و نوعی دگرگونی در عوامل بیرونی است.

اگرچه نگارگران این نسخه در زمینهٔ طراحی حالات چهرهٔ لشکر کیخسرو و ترسیم حالات پهلوانی قهرمانان نسبت به نسخهٔ بایسنغری بهتر عمل کرده‌اند و با دگرگونی درونی روبه‌رو نیستیم؛ اما چهره‌های لشکر افراسیاب به‌عنوان چهره‌های مغلوب پیشامتن در حالت رضایت و خشنودی تصویر شده‌اند؛ به‌طوری‌که از روی حالات چهرهٔ آنان، به‌راحتی نمی‌توان پی برد که برندهٔ این نبرد کدام گروه است. همچنین در این صحنه افراسیاب برای کمک، به فغفور چین پناه برده است و در اینجا فغفور چین نقش قهرمان گسیل‌کننده را برای لشکر افراسیاب بر عهده دارد؛ بنابراین بیشتر لشکر او را باید چینیان تشکیل می‌دادند؛ اما در اینجا چهره‌پردازی آنان هیچ فرقی با لشکر ایرانیان ندارد. این اقدام نگارگر به جهت آهنگ مناسب است که بیشتر جنبهٔ اصلاحی دارد و با نوعی دگرگونی در عوامل بیرونی روبه‌رو هستیم.

سایر فضاسازی‌های نگاره، همچون وقوع جنگ در شب به‌وسیلهٔ آسمان لاجوردی، با وفاداری کامل به پیشامتن تصویرسازی شده است. درمجموع می‌توان گفت نگارگران نسخهٔ طهماسبی در تصویرسازی نگاره، به‌عنوان متن نهایی، با توجه به پیشامتن و با توجه به نظریهٔ دگرگونی ولادمیر پراپ، از دگرگونی کمتر و وفاداری بیشتری برخوردار بوده‌اند.

**نتیجه**

این پژوهش نشان می‌دهد که دو نگاره در تطبیق با داستان دچار دگرگونی ساختاری هستند. در این امر دلایلی همچون متأثرشدن از هنجارهای سیاسی، نظامی، همچون شرایط ایدئولوژیک حاکم بر زمانه و زمینه و اعتقادات شخصی پادشاهان به‌عنوان سفارش‌دهندگان و مکاتب حاکم بر نگارگری (مکتب هرات در شاهنامهٔ بایسنغری و مکتب تبریز در شاهنامهٔ طهماسبی) مؤثر بوده‌اند. همچنین علاقه و سبک شخصی دو نگارگر در بروز ویژگی‌های فرمی و محتوایی، سبب ایجاد دریافت متفاوت از داستان شده است. این امر حاکی از نوعی دگرگونی ساختاری در عوامل بیرونی و حتی درونی، ازقبیل کاهش شخصیت کیخسرو به‌عنوان قهرمان داستان، به‌وسیلهٔ نوع پوشش و همسان‌سازی او با سایر سربازان معمولی داستان و افزایش شخصیت شیده به‌وسیلهٔ نحوهٔ مبارزه به‌عنوان شخصیت خبیث داستان و حذف شخصیت‌هایی

همچـون رسـتم، گـودرز و تـوس به‌عنـوان قهرمانـان یاریگـر از سـاختار داسـتان در نـگارهٔ نسـخهٔ بایسـنغری و یـا حتـی اضافه‌شـدن شـخصیت شاه‌طهماسـب در نـگارهٔ نسـخهٔ طهماسـبی اسـت. همچنیـن عـدم رعایـت سـاختاری داسـتان در تصویرسـازی عناصـر دیگـر نیـز دیـده می‌شـود؛ درنتیجـه در پاسـخ بـه پرسـش اصلـی ایـن پژوهـش، می‌تـوان گفـت نگارگـرانِ دو نـگاره در انتقـال ویژگی‌هـای سـاختاری و درونـی داسـتان بـه تصاویـر نگاره‌هـا بـر اسـاس نظریـهٔ ولادمیـر پـراپ دچـار دگرگونـی سـاختاری شـده‌اند. به‌عنـوان آینـدهٔ ایـن پژوهـش، می‌تـوان ایـن قالـب را بـرای تحلیـل نگاره‌هـای دیگـر اقتباسـی از متـون اسـتفاده کـرد.

* ایـن مقالـه برگرفتـه از پایـان نامـه ارشـد/ رسـاله دکتـری تحصیـلات تکمیلـی نویسـندگان مقالـه نیسـت.

ایـن مقالـه از حمایـت مالـی هیـچ نهـاد یـا مرکـز آموزشـی و یـا طـرح پژوهشـی مصـوب اسـتفاده نکـرده اسـت.

**منابع**


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

انصاری یکتا، مریم؛ احمدی پیام، رضوان (۱۳۹۳). «بررسی تطبیقی پوشش زنان تصویرشده در شاهنامهٔ بایسنقری و طهماسبی.» زن در فرهنگ و هنر. دورهٔ ششم، شمارهٔ ۶. صص ۵۵۱ ـ۵۳۱ .

پاکباز، رویین (۱۳۸۳). *نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز*. تهران: زرین وسیمین.

پورنامداریان، تقی؛ هاشمی، رقیه (۱۳۹۰). «تحلیل داستان ملکوت با تکیه بر رویکرد ساختارگرایانه.» ادب فارسی. دورهٔ اول، شمارهٔ ۶. صص۳۸ـ۱۷.

ده‌ده‌جانی، جواد؛ زارع ابرقویی، احمد (۱۳۹۷). «بررسی نقوش سپرهای جنگی در نگاره‌های شاهنامهٔ بایسنقری و طهماسبی.» مطالعات هنر اسلامی. دورهٔ چهاردهم، شمارهٔ ۳۲. صص ۱۴۵ـ۱۳۲.

زرین‌ایل، مهدی؛ کارگر جهرمی، وحید (۱۳۹۱). «نگارگری ایران در دوران تیموری.» تاریخ نو. دورهٔ اول، شمارهٔ ۴. صص ۱۷۷–۱۴۳.

زمانی، مرتضی (۱۳۹۶). *داستان‌های شاهنامه*. تهران: فانوس دانش.

سیم، استوارت (۱۳۸۸). *ساختارگرایی و پساساختارگرایی*. ترجمهٔ بابک محقق. تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۵۰). *شاهنامهٔ فردوسی (از روی نسخهٔ خطی بایسنقری؛ محل نگهداری: کتابخانهٔ سلطنتی)*. تهران: از طرف شورای مرکزی جشن شاهنشاهی ایران.

فرضی، حمیدرضا؛ فخیمی فاریابی، فرناز (۱۳۹۲). ریخت شناسی«هفت خوان رستم از شاهنامه فردوسی.» براساس نظریه ولادمیر پراپ. پژوهشنامه ادب حماسی.دوره نهم، شماره ۱۶. صص ۷۵–۶۳.

لطیفیان، نارملا (۱۳۸۱). «بررسی ویژگی‌های تطبیقی نگاره‌های ایرانی در دوران تیموری و صفوی.» پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشکدهٔ هنر، دانشگاه تربیت مدرس.

ماه‌وان، فاطمه (۱۳۹۶). *شاهنامه‌نگاری، گذر از متن به تصویر*. تهران: معین.

نجف‌پور، مجید (۱۳۸۲). «بررسی ویژگی‌های شاهنامهٔ بایسنقری.» کتاب ماه تاریخ و جغرافیا. شمارهٔ ۹۳. صص ۶۷ـ ۶۶.

یزدان‌پناه، مریم؛ سلطانی، سیدحسن (۱۳۸۹). «*بررسی مکتب نگارگری دورهٔ صفوی با استفاده از نگاره‌های شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی*.» کتاب ماه هنر. شمارهٔ ۹۳. صص ۶۸_۷۷.

Canby, Sheila (2013). "Illuminating Shah Tahmasp's Shahnameh." In Robert Hillenbrand (Ed.), *Ferdowsi, the Mongols and the History of Iran: Art, Literature and Culture from Early Islam to Qajar Persia* (329-333). New York: I. B. Tauris.

# A Comparative Study of Keykhosrow's Battle with Afrasiab in Bisonghori's and Tahmasbi's Shahnamehs' *Illustrations* based on Vladimir Propp's Structuralist Approach

**Gholamhossein Rahimzadeh**[1]
**Mahbobe Zabbah**[2]
**Ali Zabbah**[3]

**Abstract**
The first illustrated *Shahnameh* was produced in the era of the Ilkhans. Even though the subject of the illustrations of "Keykhosrow's battle with Afrasiab" in Bisonghori's and Tahmasabi's Shahnamehs is inspired by Ferdowsi's poems which remain the same in both editions, illustrations are different and the changes in visual expressions are the reasons for their importance. The current research aims to do a comparative analysis of these transformations in order to reveal the underlying structure of the narrative. Therefore, the paper tries to find out how the illustrators have depicted the battle. To do so, the paper draws on a interdisciplinary research method and Vladimir Propp's structuralist approach. The results show that both illustrations have undergone structural transformations in comparison with Ferdowsi's *Shahnameh*. Reasons for these transformations include, the influence of political, military, social and religious norms, the dominant ideological context, the personal beliefs of the kings as the main clients of these works and also schools governing painting (Herat school in *Bisonghori's Shahnameh* and Tabriz school in *Tahmasbi's Shahnameh*). Moreover, the personal styles of the two illustrators have caused a different perception of the original narrative in regard to the form and the content. Such differences indicate a kind of structural transformation in external and internal factors, such as the removal of the characters of Rostam and Keykhosrow, substitution of the character of Bisonghor Mirza for the protagonist in the Bisonghory edition, and the substitution of Shah Tahmasb for the character of Keykhosrow in the Tahmasbi edition.
**Keywords**: Keykhosrow's battle with Afrasiab, Bisonghori's Shahnameh, Tahmasbi's Shahnameh, structuralism, Vladimir Propp, interdisciplinarity

[1] Graduated M.A. Student of Architecture, Department of Architecture, Azad University, Kashmar, Iran hrahimzade1365@gmail.com
[2] M.A. Student of Architecture, Department of Art, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran (corresponding author) mzabbah1268@gmail.com
[3] M.A. Student of Painting, Department of Painting, University of Art, Yazd Iranzabah@yahoo.com