مقاله پژوهشی
Research Article

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۵۱-۶۹)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

مقایسه نگاره‌های خاوران‌نامه کاخ گلستان با بازتصویرگری آن در دوره معاصر (با تأکید بر چهارمین جشنواره هنرهای تجسمی ۱۳۸۷)

چکیده

توجه به وحدتی پایدار در محتوای دینی و عرفانی موضوعات هنر اسلامی، موجب توجه مخاطبان در دهه‌های اخیر شده‌است. به این معنا که روحی مشترک با استحاله از الگوهای مذهبی در نمودهای گوناگون پدیدار شده‌اند. این پژوهش با مطالعات اسنادی، تصاویر بازنگری‌شده از نگاره‌های خاوران‌نامه کاخ‌موزه گلستان به شماره ۷۰۷۵ در تصویرسازی‌های معاصر را بررسی می‌کند. ارزیابی تأثیر تصویرسازی‌های معاصر از نسخه مصور خاوران‌نامه کاخ گلستان هدف این پژوهش است و این پرسش مطرح می‌شود که تصویرساز چه عناصری از نگاره‌های خاوران‌نامه را وام گرفته و از تکنیک‌هایی در اثر خود بهره برده‌است؟ بر این اساس، از نسخه مصور کاخ‌موزه گلستان و تصویرسازی معاصر، شانزده اثر از هشت موضوع، به شیوه توصیفی–تحلیلی با رویکرد تطبیقی و رهیافتی نظری، بر مبنای فرایند توصیف، تفسیر و تبیین واکاوی می‌شوند. گفتنی است هنرهای تجسمی و نگارگری‌های شیعی حماسی همزمان، برخوردار از فضای فرهنگی و اجتماعی زمان خود و سنت‌های هنری پیش از خود هستند. نوآوری و تطبیق عناصر با گرایش‌های فکری معاصر هنرمندان دو دوره، در آثارشان موج می‌زند. نگاره‌های خاوران‌نامه در شیوه اجرا، در مقایسه با تصویرسازی‌های معاصر، واقع‌گراتر هستند؛ آن‌چه موضوع را از یک اثر رئالیستی متفاوت می‌کند، وفاداری به متن است. تصویرسازی‌های معاصر تا اندازهٔ بسیاری وابسته به اصل نگاره‌ها هستند، ولی در آن‌ها، تجربیات هنری معاصر، به‌روزرسانی و گرایش‌های فکری هویداست. در هر دو طیف، توجه انسان به کالبد آرمانی انسانی و مسائل عقیدتی جامعه‌شان پیداست. ولی تصویرسازی‌ها، به‌جای جنبه شجاعانه و دلاورانه حضرت در جنگ،

ناهید جعفری دهکردی
دکتری پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان. اصفهان. ایران.
jafari.nahid20@gmail.com

سمیرا ربیع زاده هفشجانی
دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد. تهران. ایران، نویسنده مسئول.
s.rabizadeh29@gmail.com

تاریخ دریافت: ۲۱-۰۹-۱۴۰۲
تاریخ پذیرش: ۲۸-۱۱-۱۴۰۲
1-DOI: 10.22051/PGR.2024.45867.1227

بر جنبه اخلاقی و اندرزگویانه شخصیت ایشان، تأکید دارند.

کلیدواژه‌ها: سبک نگارگری ترکمانان، نسخه مصور خاوران‌نامه، تصویرسازی معاصر، حضرت علی (ع).

مقدمه

در کنار حماسه‌های قهرمانی گوناگونی که با الهام از شاهکار سترگ فردوسی شکل گرفته یا مستقل از آن آفریده شده‌اند، حماسه‌های مذهبی، درخور توجه‌اند. از این‌رو به اندازه کافی به آن‌ها توجه نشده و بسیاری از آن‌ها در سایه مانده‌اند. علت‌های عمده را می‌توان در این‌ها نکته‌ها یافت: ۱) بسیاری از آن‌ها، متن‌هایی خام‌دستانه دارند و توسط اشخاصی مؤمن و متقی، ولی بدون آشنایی با رموز ادبی شعر فارسی نگاشته شده‌اند. ۲) هنرمندان آن‌ها برخلاف حماسه‌های شاهانه و قهرمانانه، اغلب فاقد حامی مالدار و نیرومند بوده‌اند. ۳) رویاپردازی در حماسه مذهبی، چندان پسندیده و مطلوب نیست و با تاریخ رسمی مذهبی تناقض دارد. از این‌رو، این نکته می‌تواند منتقدین خشمگینی را در دایره مؤمنان آگاه و فقها بیابد. برخی از آثار حماسی مذهبی، بخت آن را داشتند که هنرمندان قابلی را جذب نمایند تا آن‌ها را به جامهٔ هنر آراید. خاوران‌نامه در این شمار بود.

تصویرسازی موضوعات دینی در تاریخ هنر ایران، پیشینه‌ای بس دراز دارد و می‌توان آن را تا نخستین نمودهای تمدن در گوشه و کنار تمدن ایران ردیابی کرد. هنرمندان به این نکته توجه داشتند که هنر، می‌تواند محمل خوبی برای انتقال پیام مذهبی و اثرگذاری آن بر مخاطب باشد (کپس، ۱۳۹۲: ۱۱). یک تصویر می‌تواند فراتر از متن با مخاطب خود ارتباط برقرار کند و بین بیننده و شخصیت‌ها و احساسات آنان، ارتباط برقرار سازد (جعفری دهکردی و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۹۶). در آثار تصویرسازی چهارمین جشنواره هنرهای تجسمی جوان که به مدت ۱۶ روز (۱۴-۳۰ آبان‌ماه) در تاریخ ۱۳۸۷ش. برگزار گردید، موضوع‌های مذهبی مرتبط با نسخه ادبی خاوران‌نامه که برگرفته از رشادت‌های امام اول شیعیان است دیده می‌شود. پژوهش حاضر، آثار دو مجموعه (نگارگری و تصویرسازی) را کاویده و بر این عقیده استوار است که بین هنر تصویرسازی معاصر و نگاره‌های یادشده، ریسمانی ظریف است که هر دو را در راستای یک خط واحد از هنر نقاشی ایرانی [به‌معنای فراگیر آن] می‌نشاند. گفتنی است هنرمندان کنونی و دیروزی، گرچه در اسلوب‌ها، شیوه‌ها، باورها و مواد اولیه به هم‌نوعان پیشین خود متفاوت‌اند، ولی هنوز بر یک رویه و روال هستند و اصولی را می‌توان دریافت که می‌توان از زاویه آن‌ها گفت: هنوز هم درب بر همان پاشنه می‌چرخد!

هدف از این پژوهش ارزیابی تأثر تصویرسازی‌های معاصر از نسخه مصور خاوران‌نامه کاخ گلستان و سبک و تجارب به‌کارگرفته‌شده در آن است؛ نگارندگان می‌کوشند به این پرسش‌ها پاسخ دهند. نخست اینکه، تصویرساز چه عناصری را از نگاره‌های خاوران‌نامه وام گرفته و آن‌ها را با چه تکنیک‌هایی در اثر خود به نمایش گذاشته‌است؟ دوم آنکه، وجوه اشتراک و افتراق این آثار هنرهای تجسمی معاصر و نگارگری سبک ترکمانان شیراز در موضوع واحد چیست؟

بر این اساس تصاویر در دو طیف متفاوت هنری در جهت ارائه مفاهیم مورد واکاوی قرار می‌گیرند تا با پرداختن به ویژگی نگاره‌ها با توجه به ارزش‌های فرهنگی هر دو جامعه، بتوان پیش‌زمینه و بافت فرهنگی را در آثار با ویژگی‌های تجسمی هویدا ساخت.

پیشینه پژوهش

بر مبنای مطالعات پیشین تاکنون پژوهشی با موضوع مقاله پیش رو انجام نپذیرفته‌است. اما پژوهش‌هایی که مرتبط با نسخه خاوران‌نامه کاخ گلستان بوده از این قرارند:

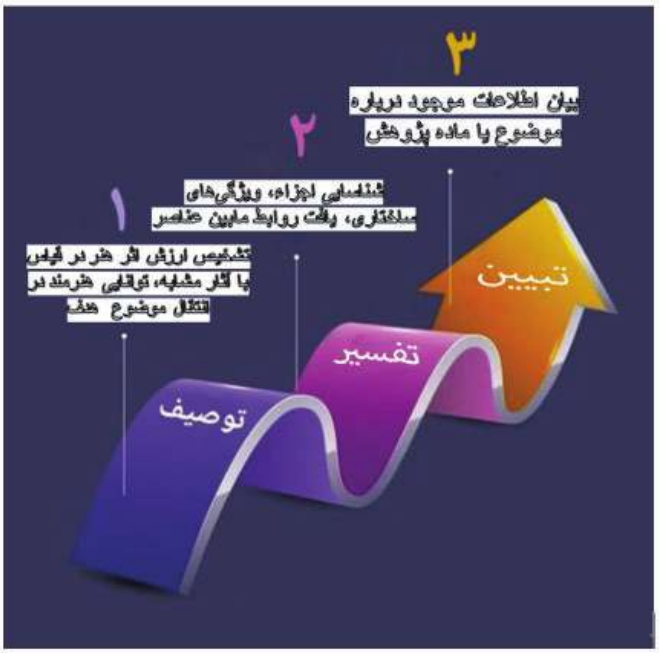
بوذری (۱۳۸۳) در مقاله «بررسی و تحلیل نگاره‌های خاوران‌نامه» به ویژگی‌های تصویری نقاشی‌های این نسخه مصور می‌پردازد. رضی‌زاده (۱۳۸۴)، در اثر «در شیوه و مکتب نگاره‌های خاوران‌نامه» از نظر تاریخی نگاره‌های این نسخه را تحلیل می‌کند و نظریه یکی از پژوهشگران را که نسخه خاوران‌نامه را به مکتب هرات نسبت داده بود رد کرده و آن را متعلق به سبک ترکمانان شیراز می‌داند. شریعت و زینلی (۱۳۸۸)، در مقاله «جلوه‌های حماسی، ملی و مذهبی در نگاره‌های خاوران‌نامه مکتب شیراز» و بهنام‌فر (۱۳۸۸) در اثر «شاهنامه و خاوران‌نامه دو جلوه از هویت ملی ایرانیان»، بر این باورند که تصاویر خاوران‌نامه از جنبهٔ مضامین حماسی در ابعاد اسطوره‌ای و تاریخی و همچنین مضامین ملی و مذهبی برگرفته از شاهنامه فردوسی است. شادقزوینی و دادی (۱۳۹۰)، در مقاله «بررسی تطبیقی حرکت در نگاره‌هایی از نسخه خاوران‌نامه (۸۸۱ ه.ق) از مکتب شیراز با نسخه خمسه طهماسبی (۹۴۵ - ۹۴۹ ه. ق)

از مکتب تبریز» بیان می‌کنند که اگرچه عنصر حرکت در نگاره‌های هر دو نسخه خطی وجود دارد ولی دارای تفاوت‌های ساختاری است و اینکه نقش سفارش‌دهندگان و حامیان هنری بر تفاوت نگاه هنرمند در خلق آثار این دوران یکی از عوامل مهم تأثیرگذار بوده‌است. کلاته صالحی (۱۳۹۳)، در اثر «بررسی نسخه نگاره خاوران‌نامه محفوظ در موزه گلستان تهران در مکتب نگارگری شیراز» پرداخته‌است. دستاورد پژوهش وی پی‌بردن به این نکته است که خاوران‌نامه در فضایی ظهور کرد که پیش از آن، شاهنامه‌های نفیسی مصور شده و سنت‌هایی را در زمینه نگارگری در شیراز پایه‌ریزی کرده بودند. تحلیل الگوها و نمودهای تصویری که موجب برانگیختگی دینی مخاطبان و هنرمندان از سنت‌های تصویری ماقبل خود شده نوآوری پژوهش حاضر است.

روش انجام پژوهش

این پژوهش از نظر هدف رهیافتی بنیادی دارد و از جنبهٔ ماهیت، توصیفی- تحلیلی است. روش گردآوری اطلاعات اسنادی و ابزار گردآوری مطالب برگه شناسه است. نگارندگان از بین نقاشی‌های نسخه خاوران‌نامه کاخ‌موزه گلستان به شماره ۷۰۷۵، هشت نگاره و از آثار هنرهای تجسمی معاصر برگرفته از مجموعه تصویرسازی‌های چهارمین جشنواره هنرهای تجسمی آبان ۱۳۸۷ش، هشت تصویر به صورت هدفمند با موضوع واحد انتخاب کرده‌اند. نگارندگان می‌کوشند با رویکرد تطبیقی و روش کیفی، آثار مورد نظر را تجزیه و تحلیل کنند. فرایند پژوهش حاضر نیز مبتنی بر سه مرحله توصیف، تفسیر و تبیین است (شکل ۱).

در مرحله توصیف، اطلاعات موجود درباره نگاره یا تصویر بیان می‌شود؛ به‌گونه‌ای که خواننده بتواند از میان متن، کار را مجسم کند (سپهر، ۱۳۹۶: ۱۲۸). اطلاعاتی که بتواند پاسخگوی پرسش‌هایی پیرامون چیستی موضوع باشد و ما را به سوی کیفیات رهنمون سازد که معنای اثر را بازگو می‌کنند (دارابی و حسینی، ۱۳۹۴: ۴۰). در این مرحله جلوگیری از ورود قضاوت به ادراک زیباشناسی ممکن نیست، یا دست کم نمی‌توان بر تحلیل کیفی که در نخستین رویارویی با اثر رخ می‌دهد، فائق آمد (Anderson, ۱۹۹۱: ۲۰۵) در مرحله دوم که تفسیر نامیده می‌شود، به شناسایی اجزاء سازنده اثر، بررسی ویژگی‌های ساختاری، موضوعی، محتوایی و سرانجام به روابط مابین عناصر می‌پردازیم (مقبلی، ۱۳۹۷: ۵۳). بخش آخر که تبیین نام دارد برآمده از دو مرحله پیشین است. ارج و برازندگی اثر هنر در قیاس با آثار مشابه خود، توانایی و هنر خودِ هنرمند در انتقال موضوع و هدف خود و یا قدرت او در برانگیختگی ذهنی مخاطب؛ در این مرحله بدون قضاوت شخصی تشخیص داده می‌شود (دارابی و حسینی، ۱۳۹۴ :۴۱). تبیین به‌عنوان یک شالوده‌ای در محور اجتماعی، به بازتولید زمینه‌ای یک متن با توجه با تغییر دانش زمینه‌ای می‌پردازد.



شکل ۱: فرایند پژوهش در جستار حاضر (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

مبانی نظری پژوهش

معرفی نسخه مصور خاوران‌نامه کاخ گلستان

خاوران‌نامه، یکی از حماسه‌های مذهبی فارسی بوده که در آن به جنبه‌های مافوق انسانی پرداخته شده‌است و به‌واسطه آیین شیعه، پیوندهای استوار با جهان‌بینی بیشتر ایرانیان دارد. رشد سریع ادبیات حماسی مذهبی در کنار ادبیات حماسی ملی، چنین القا می‌کند که این رگه از ادبیات فارسی، روگردانی ایرانیان را از فرهنگ باستانی خود می‌نمایاند؛ ولی این دیدگاه مخالفینی دارد و به دلایلی معتبر رد شده‌است[1] (بهنام‌فر، ۱۳۸۸: ۱۷۸). خاوران‌نامه توسط شمس‌الدین محمد بن حسام‌الدین معروف به ابْنِ‌حُسام قُهِسْتانی، یا خوسفی، (متولد ۷۸۹، متوفی ۸۳۷ ق)، از شاعران معروف شیعی قرن نهم ق. نوشته شده‌است (آیتی، ۱۳۲۷: ۲۵۱-۲۵۲؛ دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۷۴، ج ۳، ۳۵۶-۳۵۷). ابن‌حسام با چشم‌داشتی به حماسه‌های ملی و قدرت رویاپردازی در انتقال مفاهیم به مخاطبین عام، می‌کوشد قهرمانان اسلامی را در شمار قهرمانان ملی، ولی با صبغه مذهبی درآورد (احمدی بیرجندی، ۱۳۷۸: ۳۳). صفا حماسه‌پژوه ادبیات فارسی با اشاره به محتوای آثاری از این دست، آن‌ها را «حماسه عامیانه دین» می‌نامد (صفا، ۱۳۸۷، ج۱: ۶۵). نسخه کاخ‌موزه گلستان به شماره ۷۰۷۵ ، دارای ۵۴۶ ورق از جنس ختایی به اندازه ۲۷,۵ × ۳۸,۳ سانتی‌متر (انواری، ۱۳۸۱: ۶)؛ ۲۹۰ صفحه نظم و ۱۵۵ نگاره[2] است؛ صفحات منظوم خاوران‌نامه در ۴ ستون در هر صفحه تنظیم شده‌اند که در هر ستون ۲۶ مصرع کتابت شده‌است. «از تاریخ برخی نگاره‌ها چنین برمی‌آید که نسخه مذکور در سال‌های ۸۸۱ تا ۸۹۲ ق. نگاشته و نگاریده شده» (ابن حسام، ۱۳۸۱: ۳۰). صفحه مطلع نسخه، شمسه‌ای مُذهب دارد و در نام کتاب با عنوان «خاورنامه»، در مرکز آن به خط ثلث و رنگ سفیداب نقش بسته‌است. صفحه‌های دوم و سوم دارای جدول‌کشی و آرایه‌های هنری هستند؛ جلد جدول‌دار آن نیز از جنس تیماج مشکی مایل به قهوه‌ای است (انواری، ۱۳۸۱: ۶). تصاویر از سنت‌های نگارگری اساطیری پیروی می‌کنند و نام «فرهاد» که نقاش آن‌هاست، بر برخی نگاره‌ها دیده می‌شود (رضی‌زاده، ۱۳۸۴: ۵۸-۵۹). خط متن نسخه، بر اسلوب خط نسخ هنرمندی‌شده در شیراز است (ابن حسام، ۱۳۸۱: ۳۰). تصاویر نسخه، شاخصه‌های کامل مکتب شیراز را در خود دارند (پاکباز، ۱۳۹۲: ۷۷). مکتب شیراز به تصویرگری پیکره‌های فربه و نامتناسب، کاربرد رنگ‌های روشن درخشان و روشن، ابرهای چینی، گل‌های آتشین و نمایش احساسات و عواطف شناخته می‌شود (کنبی، ۱۳۹۱: ۷۲-۷۳).

چهارمین جشنواره هنرهای تجسمی جوان ۱۳۸۷

چهارمین جشنواره هنرهای تجسمی جوان ۱۴ تا ۳۰ آبان ماه ۱۳۸۷ش. در حوزه هنری تهران برگزار شد. این مجموعه با مدیریت مرتضی اسدی انجام پذیرفت و هنرمندان بسیاری در عرصه‌های فرهنگی و هنری فعالیت‌های تجسمی خود را به نمایش گذاشتند. در این جشنواره آثاری در رشته‌های پوستر، کاریکاتور، خوشنویسی و تصویرسازی ارائه شد.

یافته‌ها

انطباق نگاره‌های خاوران‌نامه با تصویرسازی‌های معاصر

تردیدی نیست که هنرهای معاصر ایران، تحت تأثیر کلان هنر نگارگری سنتی هستند. این نکته در هنرهای مذهبی معاصر، بیشتر نمایان است؛ چرا که هنر مذهبی، با احتیاط گام برمی‌دارد، پیشتاز سنت‌شکنی نیست و از تأثیر هنرهای غربی، تا اندازهٔ بسیاری پرهیز می‌کند. از این رو، جای آن است که بخشی از هنر مذهبی معاصر، با هنر نگارگری در برهه، مکتب، هنرمند یا نسخه خاصی، باهم سنجیده شوند. آثار ارائه شده در جشنواره هنرهای تجسمی سال ۱۳۸۷ش در مقایسه با نگاره‌های خاوران‌نامه نسخه کاخ‌موزه گلستان، می‌توانند مورد مناسبی برای این ارزیابی باشد. البته در این بررسی باید در نظر داشت که جدای از ویژگی‌های زمانی، تکوین و پیشرفت مواد اولیه و تکنیک‌های هنری، تعدد و تفرق هنرمندان نیز بایستی در نظر گرفته شود؛ چه اینکه، سلیقه‌های شخصی و تفاوت اندیشه‌ها در این آثار، قابل پیمایش هستند.

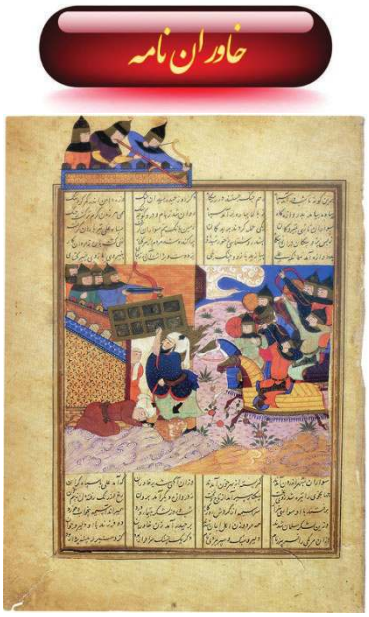
گشوده‌شدن خیبر به دست حضرت علی(ع).

توصیف و تفسیر ویژگی‌های بصری نگاره خاوران‌نامه: در تصویر (۲) نگاره و متن، در درون و بروج جداول، درهم امتزاج یافته‌اند. امیر(ع) در مرکز تصویر قرار دارد و کالبد مبارک ایشان در مقایسه با دیگران، ستبر و سترگ است. بالای سر او کنگره‌های دژ خیبر، صفی از مدافعان دیده می‌شود و در پشت سر

حضرت نیز، تیزتازان سپاه اسلام که خود و اسبانشان پوشیده از زره و جنگ‌افزارند، در حال تاخت به سوی دژی هستند که سردار سپاه اسلام، آن را بر بالای سر خود گرفته و فتح الفتوح بزرگ را گشاده‌است. در این نگاره، حضرت تفاوت چندانی با دیگر مؤمنان ندارد و هنری واقع‌گرا است. جز اینکه جایگاه حضرت در طلایه سپاه، حرکت شجاعانه و گردانه وی در کندن درب دژ و فراز بردن آن به آسمان در میان انبوه مدافعان دژ و هاله‌نورانی شعله‌ور بر گرد سرش، او را متمایز از دیگران می‌سازد. در دستان حضرت، دژ خیبر دیده می‌شود که آن را فراز برده‌است که یکی از خیبری‌ها بر پیش پای وی افتاده‌است. رنگ آبی در این نگاره، چشمگیرتر است و جامه حضرت نیز به آن رنگ ولی با طیفی سیرتر دیده می‌شود. حتی بخش‌های از آسمان نیز رنگی نیلگون دارد. ولی تفاوت بزرگ رنگ جامه حضرت با دیگران، در گل‌ها یا ستارگان آن است. به نظر می‌آید که ستارگان راه شیری در برابر پرتو بامدادی، سودای ایستادگی دارند ولی یکایک از دیده نهان می‌شوند و جای خود را به آفتاب جهان‌تاب می‌سپارند. در مورد نقش رنگ آبی در فرهنگ اسلامی، می‌توان به همین بسنده کرد که کاشی‌کاری‌های بناهای مذهبی (مساجد، تکایا، امامزاده‌ها و مانند آن)، به همین رنگ بودند و آیه‌ها، دعاها، نقوش اسلامی و گره‌چینی، کارکرد روانی خود را از همین رنگ می‌گرفتند. نمونه بارز آن را می‌توان در ورودی مسجد امام اصفهان دید؛ که آن هم از جنبهٔ تبارشناختی می‌تواند با دروازه ایشتار بابِل (محفوظ در موزه پرگامون برلین) پیوند یابد. رنگ ردای حضرت و رنگ خشن دروازه شکسته دژ دشمنان، گویا خبر از جایگزینی دروازه‌های آسمان با دروازه تباهی و تیرگی دارد.

توصیف و تفسیر ویژگی‌ها نگاره در تصویرسازی: در تصویر (۳)، ویژگی‌های آرمان‌گرایی جسمانی به سبک معاصر دیده می‌شود؛ حضرت در اوج جوانی است؛ اندام او کشیده و قد او چون سرو بلند است. رنگ جامه‌اش آبی روشن است و این رنگ در عمامه‌اش هم دیده می‌شود که با چین و شکن‌هایی که دارد، به دریایی مواج مانند است. سر ایشان، در هاله‌ای از نوری به شکل ترنج قرار دارد؛ و این هاله نور در راستای قامت حضرت به سمت بالا کشیده شده‌است. در دستان حضرت، تیره دروازه دژ خیبر دیده می‌شود که کاملاً متفاوت از رنگ کالبد مطهر ایشان است و آن را نقشی منفی می‌بخشد. زیر پای حضرت، صحنه نبرد مجاهدان با خیبریان درگرفته است. مجاهدان، سوار بر اسبان رهوار و نژاده، به قلب دشمنی می‌تازند که گویا همگی رونوشت یگانه‌ای از دیو سپید مازندران هستند. گویا حضرت علی (ع) جدای از ماجرای جنگ و بدون اتکا به صفوف مجاهدان، وظیفه‌ای آسمانی را انجام داده و جنگ بر روی زمین در جریان است و با مشاهده دو طرف می‌توان پیروزی حتمی مسلمانان را دریافت.

تبیین محتوایی عناصر بصری: قرارگیری دوسوی جبهه، بر مبنای یک مفهوم اسلامی است که در آن، انسان‌ها از دیدگاه اعتقادی به اصحاب یمین (راست، درستکاران) و اصحاب شِمال (چپ، کافران) گروه‌بندی می‌شود. مفهوم یادشده، در قرآن کریم (سوره‌های واقعه، حاقه، انشقاق، مدثر، اسراء و بلد) تفسیر و در کتاب‌ها اشاره شده‌است (طباطبایی، ۱۳۷۸، ج۲: ۲۴۴، ۲۴۵). هنرمندان هر دو اثر، از یک رنگ برای ترسیم پوشاک حضرت استفاده کرده‌اند؛ برخلاف آن‌چه که واقع‌گرایی را مشخصه بارز دوران کنونی می‌دانند، ولی حداقل در مقایسه این دو اثر هنر، همه‌گرایی این اظهار آشکار می‌شود و ما محق هستیم واقع‌گرایی یا خیال‌گرایی را متأثر از خصیصه‌های زمان خود بشناسیم؛ ولی باید آن‌ها را ثابت و پایدار در طول زمان و گرایش فکری نوع انسان به هر دوی آن‌ها دانست. از دیگر سو، هر دو اثر هنری، وام‌داری خود از گرایش‌های اجتماعی زمان خود را به‌ویژه در طراحی کالبد انسانی (آرمانی) نشان می‌دهند. چنان‌که از نگاره‌های آن دوره بر می‌آید، در عصر نگارش خاوران‌نامه، بر تنومندی شخص تأکید می‌شد و در دورهٔ کنونی، بر کشیدگی اندام؛ و این دو گرایش، در هر دو اثر هنری دیده می‌شود. هنرمند معاصر خود را مجاز می‌داند که در شیوه‌های هنری سنتی، قوه ابتکارش را به نمایش بگذارد. برای نمونه، هاله دور سر حضرت و نقش ترنج (گل نیلوفر)، هر دو الگوی هنری قدیمی هستند ولی هاله به‌شکل نقش ترنج (گل نیلوفر)، یا ابتکاری است و یا چندان شناخته‌شده و معمول نیست؛ ولی هنرمند آن را در آثارش به کار برده‌است.



تصویر ۲: نگاره «گشوده‌شدن خیبر به دست حضرت علی (ع)» (ابن‌حسام، ۱۳۸۱: ۶۱).

تصویر ۳: (اثر نسترن میرمحمد صادق، چهارمین جشنواره هنرهای تجسمی، ۱۳۸۸ : ۵۷).

نبرد میان ابوالمحجن و پادشاه

توصیف و تفسیر ویژگی‌های بصری نگاره خاوران‌نامه: ابوالمحجن در داستان خاوران‌نامه، شخصیتی بود که به همراه سعد وقاص مأموریت داشت تا به خاورزمین سفر کند و مأموریتی مذهبی انجام دهد. سرانجام به یاری حضرت، خاوران یا خاورزمین، مسخر سپاهیان اسلام می‌شود. در تصویر (۴)، ابوالمحجن به بالین شاه دشمنان آمده و قصد کشتن او را دارد. نگاره، در میان متن شاعرانه چهارستونی گنجانده شده و محصور جدول است. تصویر مورد سخن که در آن، شبیخون ابوالمحجن بر فراز شاهی شرقی را نشان می‌دهد، معرف یک سراسرای با جزئیات اشرافی آن است. شاهی در ایوان خفته و در آن، فرش‌ها، تختخواب، پرده‌ها و نقوش هندسی دیوار دیده می‌شوند. هنرمند خواسته است هر آن‌چه را که دیده، فرو گذار نکند؛ این است که شاه غنوده در ایوان را، با تاج زرین نشان داده‌است! ابوالمحجن و ملازمان شاه هم (که گویا یکی از آن‌ها همسر یا کنیزک اوست) همه با لباس مصور شده‌اند.

توصیف و تفسیر ویژگی‌ها نگاره در تصویرسازی: تصویر (۵) نیز مرتبط با موضوع شماره پیشتر است. این تصویر، شباهت بسیار زیادی با آن دارد و بسیار رمانتیک است. غیر واقع‌گرایی در این تصویر، فزون‌تر از تصویر پیشین نیز هست. چرا که در این‌جا، ابوالمحجن با رفتاری متکلفانه، گویا در حال انجام یک نقش تئاتر کلاسیک است. برای نشان‌دادن قامت بلند قهرمان - که باید گویای رشادت، چالاکی و گُردی اوست- حتی قامت وی خم نشده‌است تا فاصله خنجر با شاه نگون‌بخت کمتر شود. بر خلاف نگاره مرتبط، در این نگاره از طیف رنگ روشن بسیار بهره گرفته شده و صحنه با بیرون از کاخ مرتبط شده‌است. در هر صورت، شباهت‌ها بیشتر از تفاوت‌ها هستند و تصویرگر، از الگوهای هنریِ ذهنی یا تجارب مربوطه سود نگرفته‌است.

توصیف آراستگی کاخ شرقی در شعر ابن حسام مورد توجه بوده و نگارگر در کار خود، چشمی بدان داشته است:

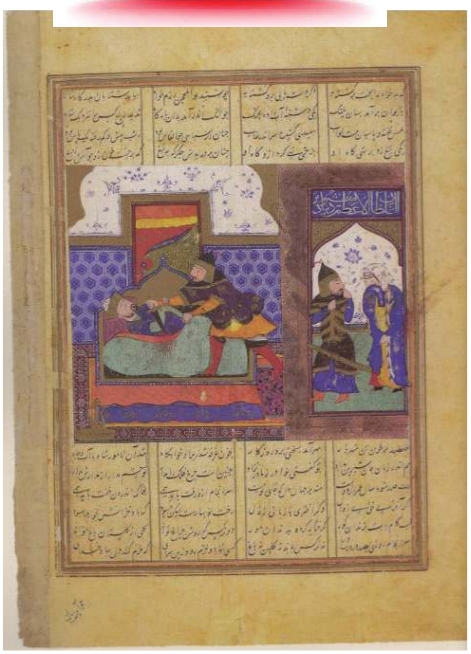
ز دیبا و دینار و خز و حریر
همان مفرش و فرش و تاج و سریر

ز شمشیر و گرز و کلاه و کمر
ز تیر و کمان و کمند و سپر
(خوسفی، ۱۳۸۲: ۱۱۱).

تبیین محتوایی عناصر بصری: با بررسی ویژگی‌های بصری هر دو تصویر، موضوعی که بیشتر برای مخاطب امروزی ممکن است ناپسند آیند و حتی نفس عمل نیز مورد پرسش است: اینکه کدام معیار اخلاقی بر می‌تابد که کسی را شبیخون زد و

چنیـن کشـت؟! هنرمنـد در همـه مـوارد اغـراق کـرده و حتـی رنگ‌هـا را بـا شـدت بـالا نشـان داده‌اسـت. او بـا مخاطب‌هایـی روبـه‌رو بـود کـه می‌خواسـتند تصویرهـای نمایانگـر حقیقـت مقدسـین نباشـند؛ تصاویـر وظیفـه

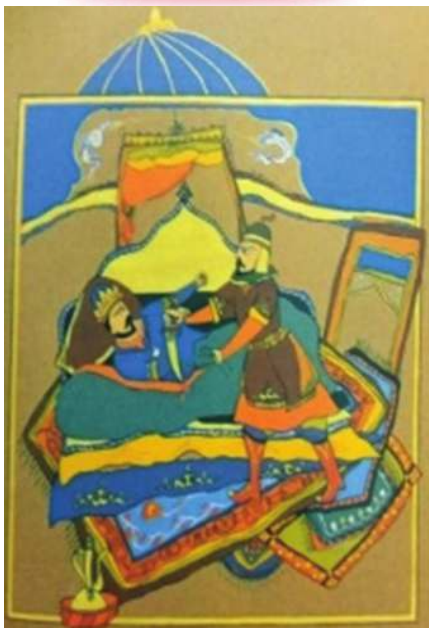
خاوران نامه



تصویر ۴: (ابن حسام، ۱۳۸۱: ۴۱)

داشـتند آن‌هـا را بـه آن سـطح از برانگیختگـی برسـانند کـه در تجربـه دینـی و خلسـه و خلجـان روحـی یـاری رسـاند و حـس قرابـت بـا روح ازلـی مقـدس را در خـود بیابنـد.

معاصر



تصویر ۵: (اثر راضیه فعال چهارمین جشنواره هنرهای تجسمی، ۱۳۸۸: ۵۲)

شکستن میل از چاه توسط حضرت علی (ع)

توصیـف و تفسـیر ویژگی‌هـای بصـری نـگاره خاوران‌نامـه: تصویـر (۶)، نـگاره‌ای از خاوران‌نامـه را نشـان می‌دهـد کـه حضـرت علـی (ع) در مقـام قهرمانـی اسـاطیری، میـل یـا سـتون بـزرگ چـاه را بـر می‌شـکند. چاه‌هـا و چشـمه‌ها، یکـی از بخش‌هـای کهن‌الگویـی باسـتانی بوده‌انـد. در درون چاه‌هـا و لـب چشـمه‌ها، موجـودات یـا افسـون‌های منفـی پیوسـته سـکونت داشـتند و مترصـد میهمـان یـا طعمـه نگون‌بختـی بودنـد کـه بـرای آشـامیدن جرعـه آب بـه آن‌جـا درآیـد. خوسـفی در ایـن معنـی، چشـمه را بـه لـب یـار تشـبیه کـرده و گویـد:

لبت منبع چشمه آب نوش
خضر بر کنار لبت آب نوش (خوسفی، ۱۳۸۲: ۶۲)

و عطـار، مشـابه ایـن تشـبیه را آورده و زلـف یـار را بـه چاهـی تاریـک تشـبیه می‌کنـد کـه خضـر نبـی از آن آب حیـات نوشـید:

به تاریکی زلف او فرو رفت
به دست آورد از آب خضر، چاهی
(عطار نیشابوری، ۱۳۶۳: ۶۸۴

حضـرت بـا آرامـش کامـل و بـا یـک دسـت، در حـال برکنـدن یـک سـتون اسـت. تماشـاگران جنگ‌جـو، صف‌بسـته و آزمـون قهرمـان را بـه نظاره‌انـد. مـورد جالـب در آن‌هـا تنـوع رنـگ پوشـاک اسـت کـه آن‌هـا را بـه جامه‌هـای مراسـم آیینـی ماننـد می‌کنـد. اصـل شـفاف‌بینی در نگارگـری ایرانـی، در تصویرگـری درون چـاه آشـکارا دیـده می‌شـود. ابرهـای اسـلیمی و چشـم‌های بادامـی کـه یـادگار دوران پـس از مکتـب تبریـز اول اسـت، نیـز در این‌نـگاره دیـده می‌شـود.

توصیف و تفسیر ویژگی‌ها نگاره در تصویرسازی

تصویرسازی منطبق با این نگاره (تصویر ۷)، تفاوت بسیار با این نگاره دارد. تصویرسازی، نه با عکس، که با شیوه کلاژ ایجاد شده‌است. حضرت، ستونی شگرف را از بیخ کنده و در حال انتقال آن است. نماد چاه، با رنگ آبی مشخص شده که از پی ستون در حال جوشیدن است و خود چاه مشخص نیست. این‌جا نیز در دو سو، صف‌های تماشاچیان به‌صورت نمادگرایانه، شبیه به گروه همخوانان یا سرایندگان (گروه کُر) در نمایش‌های تراژیک به نظاره‌اند. جامه حضرت در کمال سادگی و به رنگ سپید روشن است. دست‌ها و صورت ایشان نیز به صورت معناگرایانه، سپید هستند. ولی این مورد، در پاهای ایشان رعایت نشده‌است. جدای از این ستون، سه ستون دیگر نیز در تصویر دیده می‌شوند که می‌توانند نشان از خان‌های دشوار آینده برای قهرمان باشند.

تبیین محتوایی عناصر بصری: هنرمند توانسته است بدون تقلید و تکیه بر تصویر دیگری در این موضوع، به‌صورت ساده، موضوع را به مخاطب خود انتقال دهد. در تصویر معاصر هاله نوری برای امیرالمومنین (ع) لحاظ نکرده ولی پرسپکتیو مقامی را سرلوحه کار خود قرار داده‌است. این در حالی است که در نگاره حضرت با لباسی سبز و هاله نور گرداگر سرش درون گودالی تیره و تار نقاشی شده‌است. با وجود اینکه ملاک زیبایی‌شناسی مبتنی بر کشیدگی قامت، در دوره معاصر مرسوم است و نقاشی اندام فربه حاصل سبک نقشی ترکمانان شیراز بود؛ ولی در هر دو اثر ستون‌ها بلندیی قامت و پیکر امیر (ع) نسبت به میل بلندتر است.

نبرد دُلدُل و شیر

توصیف و تفسیر ویژگی‌های بصری نگاره خاوران‌نامه: تصویر (۸)، نگاره چیرگی دلدلِ بر شیر ژیان را نشان می‌دهد. شیر را معمولاً سرور حیوانات نشان می‌دهند و در منابعی چون

تصویر ۶: (ابن حسام، ۱۳۸۱ : ۶۵)

تصویر ۷: (اثر الهام السادات قائم مقامی، چهارمین جشنواره هنرهای تجسمی، ۱۳۸۸، ۵۴)

کلیلـه و دمنـه و افسـانه‌های ازوپ، امثـال و حکـم و داسـتان‌های فولکلوریـک، فـراوان از آن تـوان دیـد. در ادبیـات مذهبـی اسـلامی نیـز، امیـر (ع) بـا لقـب اسـدالله و اسدالرسـول (ابـن شهرآشـوب ۱۳۷۹: ۲۵۹). بـا عبـارت اسـدالله الغالـب الکـرار نامیـده شـده‌اند.

بدان کوه شد شیر کشورگشا
سر کوه را کرد در زیر پای

(خوسفی، ۱۳۸۲: ۱۲۰).

سـراینده تازیان‌نامـه (خلاصـه خاوران‌نامـه)، دلـدل را بـه شـیر تشـبیه می‌کنـد:

چو چشم علی بر نبی فتاد
فرود آمد از دلدل شیرزاد
(خوسفی، ۱۳۸۲: ۳۱۳)

و البتـه خـود ابـن حسـام نیـز علـی (ع) را بـا همیـن عنـوان توصیـف می‌کنـد:

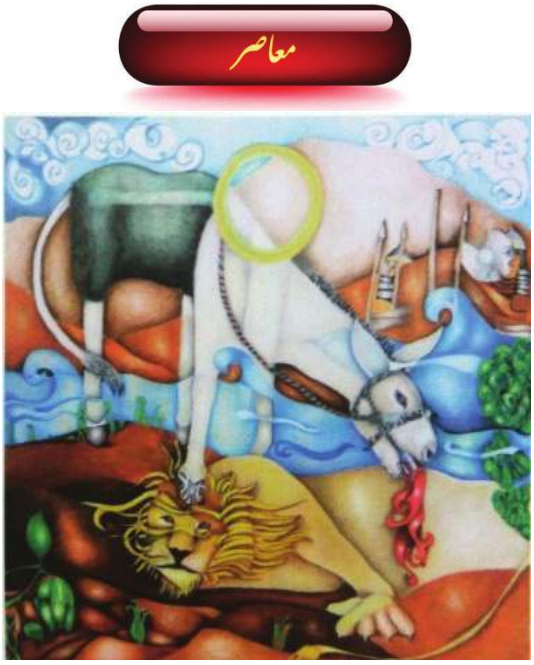
بلرزید در بیشه غران هژبر
تو گفتی که رعد اندر آمد به ابر
(خوسفی، ۱۳۸۲: ۹۸).

دلـدل هـم اسـب ویـژه آن حضـرت شـناخته می‌شـود و در ردیـف بُـراق، خـر بلعـم، سـگ اصحـاب کهـف، گـرگ یوسـف و امثـال آن‌هـا، پیوسـته بـا نیکـی یـاد شـده‌اند. حیوانـات و انسـان‌ها، یـار و یـاور هـم در همـه جنگ‌هـای تاریـخ بوده‌انـد (جعفـری دهکـردی، ۱۳۹۶: ۸۳-۸۴). اسـب‌ها از ایـن نظـر ممتـاز بودنـد و گاهـی رفتـار انسـانی و قهرمانـی بـه آن‌هـا نسـبت داده می‌شـد (واحـد دوسـت، ۱۳۸۶: ۲۰۰). دلـدل در ایـن تصویـر، بـر شـیر بیشـه‌زار تاختـه و آن را سـرکوب کرده‌اسـت. ایـن امـر، خـلاف کهن‌الگـوی باسـتانی شـرقی بـود کـه در آن، شـیر را در حـال شـکار گـور، گـوزن، آهـو یـا امثـال آن بـه تصویـر می‌کشـیدند و نمونه‌هـای فراوانـی از آن در هنـر میانـرودان باسـتان، هخامنشـی و پـس از آن می‌تـوان دیـد. در این‌جـا بـا یـک سنت‌شـکنی، گفتـه می‌شـود کـه دوره حکومـت سـلطان‌ها بـه پایـان رسیده‌اسـت و البتـه، بـا متـن داسـتان پیونـد دارد کـه در آن، شـاه شـرق شکسـت می‌خـورد و سـپاهیان اسـلام پیـروز می‌شـوند. برخـلاف دیگـر جنـگاوران، حضـرت علـی (ع) در این‌جـا دارای لبـاس رزم نیسـت و بلکـه جامـه ایشـان، بـه هیأتـی فاخـر دیـده می‌شـود و شـیر در میـان ایشـان و دلـدل در حـال کشـتن اسـت. ناظـران بـر فـراز بلنـدی، بـا شـگفتی داسـتان را می‌بیننـد و در حـال گفت‌وگـو در چگونگـی ایـن امـر غریـب هسـتند. در میانـهٔ تصویـر، دو سـرو نـاز دیـده می‌شـوند کـه البتـه بهتـر می‌بـود به‌جـای آن‌هـا از گونـه سـرو کوهـی اسـتفاده می‌شـد. ولـی گویـا نقـاش متوجـه نشـده کـه سـروهای مابیـن اشـخاص و سـانحه، بایسـتی بسـیار بزرگ‌تـر از ایـن می‌بودنـد.

توصیـف و تفسـیر ویژگی‌هـا نـگاره در تصویرسـازی: تصویرسـازی ایـن روایـت (تصویـر ۹)، بسـیار آشـکار و روشـن از موضـوع را ارائـه می‌دهـد؛ کـه شـباهت بسـیار بـا آثـار هنـری طبقـه سـنی نوجوانـان دارد؛ از ایـن نظـر کـه می‌کوشـد عناصـر داسـتانی در آن‌هـا بـه صـورت مشـخص، جـدا و متفـاوت از هـم بیـان شـوند ولـی همچنـان، آثـار نگارگـری دوره‌هـای پیشـین در آن‌هـا دیـده می‌شـود. بـا ایـن وجـود، چنـد نکتـه وجـود دارنـد کـه بایـد بـه آن‌هـا توجـه می‌شـد: بیـن اعضـاء بـدن اسـب، تناسـبی وجـود نـدارد. سـر اسـب، بـه نـژاد دیگـری از همـان گونـه تعلـق دارد و ظرافـت لازم در آن دیـده نمی‌شـود و دیگـر اینکـه، چـون نـژاد شـیر ایرانـی منقـرض شده‌اسـت، هنرمنـدان امـروزی، آن‌هـا را بـر اسـاس شـکل و صـورت شـیرهای اروپایـی نقاشـی می‌کننـد؛ در حالی‌کـه شـیرهای ایرانـی دارای یـال کوتاه‌تـر و تُنک‌تـری بودنـد و نمونـه آن‌هـا را می‌تـوان در نگاره‌هـا، تصویرسـازی‌های جانورشناسـی و سـنگ‌نگاره‌ای باسـتانی دیـد. اسـتفاده از رنگ‌هـای روشـن، نمادگرایـی در رنـگ اسـب، همگونـی رنـگ و شـکل ابرهـا بـا آب‌هـا و مـوج آن و قرارگیـری تنـه اسـب در امتـداد کوه‌هـا، ویژگی‌هـای برتـر ایـن اثـر هسـتند. ولـی غیبـت حضـرت در اثـر، بـه چشـم می‌آیـد.

تبییـن محتوایـی عناصـر بصـری: در روایات حماسـی و افسـانه‌های کهنـی کـه متضمـن ماجـرای قهرمـان و حوادثـی فـرا روی اوسـت، اسـب پـر کاربردتریـن نمادینـه جانـوری اسـت کـه ماننـد همـهٔ عناصـر غیـر انسـانی جهـان اسـاطیر، صاحـب هویتـی انسـانی شده‌اسـت (قائمـی و یاحقـی، ۱۳۸۸: ۱۰). به‌گونـه‌ای کـه اسـب از ارزشـی بنیادیـن برخـوردار اسـت. از سـویه کـردار همچـون انسـان رفتـار می‌کنـد، زبـان صاحـب خویـش را مـی فهمـد، بـا پهلوانـان ارتبـاط نزدیـک دارد و در مواقـع بحرانـی آن‌هـا را یـاری می‌کنـد (واحـد دوسـت و ربیعـی، ۱۳۸۶: ۲۰۰). حتـی در ایـن داسـتان‌های خاوران‌نامـه نیـز ارتبـاط بیـن حضـرت و دُلـدُل به‌صـورت دوسـویه

تصویر ۸: نگاره نبرد «دُلدُل و شیر» (ابن حسام، ۱۳۸۱: ۱۰۶)



تصویر ۹: (اثر نجوا عرفانی، چهارمین جشنواره هنرهای تجسمی، ۱۳۸۸: ۵۱)

بوده‌است، مهرورزی امیر(ع) نسبت به اسبی که در همهٔ میدان‌های جنگ با اوست همواره در برخی از تصاویر نمایش داده شده‌است. در این تصویرها، به قدرت شگفت‌انگیز اسب تأکید دارد، که آن را به‌گونه‌ای نشان داده که مهار شده‌است و کوچکترین نشانی از ناتوانی در آن دیده نمی‌شود و به‌راحتی بر شیر غلبه کرده‌است. در نگاره خاوران‌نامه ویژگی رنگ‌ها متناسب با رنگ‌های ایرانی به کار رفته‌اند؛ ولی در اثر تصویرسازی‌شده از رنگ‌های درخشان و متناسب با اثر در خلق چنین تصویری استفاده شده‌است. در نگاره پرداختن به جزئیات تک تک عناصر، از دلدل و تزئینات زین، شیر، حضرت علی (ع)، ناظران که پوشش لباسی آن‌ها کاملاً شخص است و حتی طبیعت مدنظر بوده ولی در اثر تصویرسازی شده کلیت اثر با همان شاخصه‌های تصویرسازی، اجرا شده‌است.

نبرد حضرت علی(ع) با موجودات افسانه‌ای (دیوها).

توصیف و تفسیر ویژگی‌های بصری نگاره خاوران‌نامه: تصویر (۱۰)، صحنه‌ای غریب از نبرد افسانه‌ای قهرمان با موجودات زیرزمینی است. احتمال دارد که وجود موجودات گزندرسان افسانه‌ای در درون زمین، در ادامه فرهنگ‌های باستانی باشند؛ که در این‌جا به سیمای اساطیری قهرمان مذهبی اسلام افزوده شده‌است. چه اینکه ارجاع دنیای ممزوج، مترادف و ماورایی دیگر به درون زمین را، باید در آیین اولیه میانرودان باستان و دنیای هادس یونانی‌ها جست. در این تصویر، حضرت به جنگ با موجودات افسانه‌ای رفته و آن‌ها را طعمه شمشیر بّران خود می‌کند. تصاویری از این گونه، در چند جای دیگر خاوران‌نامه و در احسن الکبار[۳] نیز دیده می‌شوند. آتشی مقدس و آسمانی که نماد هاله است، بر سر ایشان شعله می‌کشد و آتش خشم یا آتش زمینی دیگری نیز از شمشیر ایشان در حال زبانه‌کشیدن است. دو نیروی مقدس آسمانی و زمینی، موجودات ضد انسانی را آماج خود گرفته‌اند. رزم‌آوران در جامه‌های رنگارنگ، به حیرت و شگفتی ایستاده و انگشت به دهان می‌گزند. این شمشیر، چنان‌که هنرمند اشاره کرده، نماد خشم اسلام بر علیه دشمنان بود. عطار در وصف شمشیر حضرت گوید:

بت شکن بر پشتی دوش رسول
گشته اندر کعبه آن صاحب قبول

در ضمیرش بود مکنونات غیب
زان برآوردی ید بیضا ز جیب

گر ید بیضا نبودیش آشکار
کی گرفتی ذوالفقار آنجا قرار
(عطار نیشابوری، ۱۳۷۶، ۲۵۳۶: ۲۶)

در نـگاره سـقوط قلعـه خیبـر، دیدیـم کـه قلعـه بـزرگ یـا نماینـده‌ای از سـوی او، بـه حالـت نالـه و زاری، در برابـر حضـرت بـه خـاک افتـاده و امـان می‌طلبـد. در ایـن نـگاره نیـز شـخصی کـه گویـا بـزرگ یـا واسـط آن‌هـا اسـت، بـه حـال زاری و پریشـانی از قهرمـان مقـدس، امـان می‌خواهـد و در نـزد وی بـه زاری افتاده‌اسـت. چنیـن صحنـه‌ای یـادآور شکسـت و تسـلیم دیـوان در برابـر سـلیمان، پادشـاه - پیامبـر یهودیـان اسـت. ابن‌حسـام گویـد:

که این تحفه ایدر، سلیمان نهاد
ندانم که او را کجا برد باد!

کجا شد سلیمان که دیو و پری
نهادیش گردن به فرمانبری
(خوسفی، ۱۳۸۲: ۱۹۴)

البتـه بایـد در نظـر داشـت کـه انتقـال از دیـوان بـه خـدای یگانـه، مرحلـه‌ای تکوینـی و تاریخـی در پیشـینه فکـری انسـان اسـت. چراکـه در گذشـته، دیـوان به‌عنـوان مظاهـر نیروهـای طبیعـت و عهـده‌دار سرنوشـت انسـان بودنـد و سـپس بـه مظاهـر شـرک و پلیـدی دگردیسـی یافتنـد (یاحقـی، ۱۳۹۴: ۳۷۱). ولـی از آن‌جـا کـه همـهٔ داسـتان در بیـن جهـان اسـاطیری و جهان تاریخـی آویزان اسـت، روایتگـر خـود را ملـزم می‌دانـد کـه ماجـرای دیـوان را تمام‌شـده بِهلَـد و بـه ماجراهـای قهرمانـی دیگـر بپـردازد. ابـن حسـام در توصیـف گسـتردگی سـپاه دیـوان، چنیـن گویـد:

همه دشت شد پر سر و یال و دیو
بر و سینه و سفت و چنگال دیو

بیفکند چندان ز دیوان گروه
که از کشته هر سو تلی شد چو کوه
(خوسفی، ۱۳۸۲: ۱۱۳)

توضیـح و تفسـیر ویژگی‌هـای نـگاره در تصویرسـازی: تصویرسـازی انجام‌شـده بـرای ایـن موضـوع (تصویـر ۱۱)، بسـیار نوآورانـه و بدیـع اسـت. حضـرت، سـوار بـر اسـبی بـال‌دار اسـت و کالبـد ایشـان و اسبشـان، آمیختـه بـه نـوری آبـی رنـگ اسـت. همـاورد حضـرت به‌عنـوان مظاهـر پلیـدی، نـه موجـودات زیرزمینـی یـا موجوداتـی بـا اعضـاء و جـوارح غریـب، بلکـه گویـا روح خشـمگین طبیعـت اسـت کـه شهسـوار دلاور، بـه قلـب حادثـه شتافته‌اسـت. ایـن موجـود، همـان طبیعتـی اسـت کـه آکنـده از عـوارض طبیعـی ماننـد کـوه ابـر، بـاد و آتـش اسـت و در این‌جـا بـه شـکل یـک روح طغیان‌گـر، بـدون هیـچ حـب و بغـض، راه را بـر قهرمـان مسـدود کرده‌اسـت.

تبییـن محتوایـی عناصـر بصـری: در بازنگریـی اثـر تصویرسازی‌شـده، چنیـن صحنه‌هایـی در داسـتان‌های اسـاطیری بسـیار دیـده می‌شـود؛ آن‌جـا کـه یکـی از مظاهـر طبیعـت، گرهـی بـر گـره ماجـرا و خانـی بـر

تصویر ۱۰: (ابن حسام، ۱۳۸۱: ۶۴)

تصویر ۱۱: (اثر نجوا عرفانی، چهارمین جشنواره هنرهای تجسمی، ۱۳۸۸: ۵۲).

خـان دلاور می‌افزایـد و البتـه کـه سـرانجام، طبیعـت پرخاش‌جـو، بـه انقیـاد طبیعـت درآمـده و بـه روزگار کنونـی می‌افتـد کـه انسـان متوجـه می‌شـود در مهـار طبیعـت، سـنگ‌دلی بسـیار کـرده و رامـگاه و آرامـگاه خـود را در آسـتانه نابـودی افکنده‌اسـت.

نبرد حضرت علی (ع) با اژدها.

توصیـف و تفسـیر ویژگی‌هـای بصـری نـگاره خاوران‌نامـه: تصویـر (۱۲)، نـگاره سـتیز حضـرت بـا اژدهـا را نشـان می‌دهـد. اژدهـای مهیبـی، دچـار تـرس شـده و واکنشـی خشـم‌آلود ولـی خواهش‌گرانـه دارد. حضـرت، همچـون دیگـر نگاره‌هـا، اطـواری آرام و بـا طمأنینـه دارد و حتـی یـال و کوپـال جنگجویـان محتاط را هـم در بـر نـدارد. چهـره حضـرت، جـز از نقـش اسـاطیری وی و هالـه سرشـان، فاقـد هرگونـه مشـخصه دیگـری اسـت. همـه فضاهـای خالـی نـگاره از خطـوط هندسـی آکنـده شـده‌اند. داسـتان نبـرد قهرمـان بـا موجـودات اهریمنـی و مظاهـر شـر و پلیـدی در درون چـاه [یـا غـار]، کهن‌الگویـی بسـیار شـناخته اسـت و در این‌جـا و همچنیـن در احسـن‌الکبار، در چهـره اسـطوره‌ای حضـرت علـی (ع) نمایـان شده‌اسـت. در حماسـه شـاهنامه، از نبـرد رسـتم و کیخسـرو دیوبنـد بـا دیـوان در درون غـار سـخن مـی‌رود:

تهمتن به نیروی جان‌آفرین
بکوشید بسیار با درد و کین

بزد دست و برداشتش نره شیر
به گردن برآورد و افگند زیر

فرو برد خنجر دلش بردرید
جگرش از تن تیره بیرون کشید

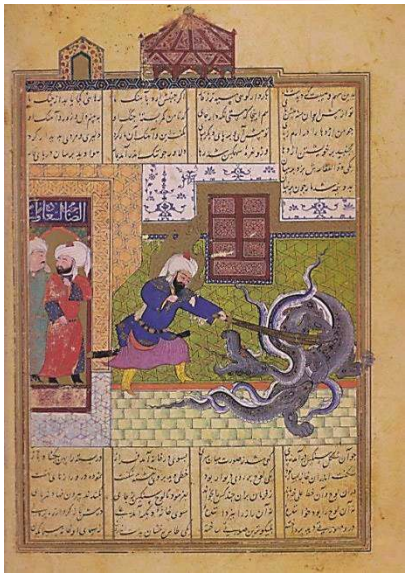
همه غار یکسر پر از کشته بود
جهان همچو دریای خون گشته بود
(فردوسی، ۱۳۷۶: ۱۰۸)

جـدای از ایـن حماسـه شـیعی، در فرهنـگ اسـلامی از چاهـی بـه نـام «وَیـل» سـخن مـی‌رود کـه در آن، کافـران بـه مـدت چهـل سـال سـقوط می‌کننـد (حاکـم نیشـابوری، ۱۴۱۱: ۵۵۱). احتمـال دارد بیـن واژه شـیطان و چـاه در زبـان عربـی، ارتباطـی وجـود داشـته باشـد؛ چـرا کـه واژه «شـطون» در عربـی، به‌معنـای «چـاه ژرف» اسـت. در عربسـتان جاهلـی، چاهـی بـرای بـت هبـل وجود داشـت کـه پیشـکش‌هایی را نصیبـش می‌سـاختند و در ایـران نیـز، چاه‌هـای رازآمیـز فـراوان بودنـد و ایـن نکتـه، توجـه جهانگـردان فرنگـی را در گذشـته جلـب می‌کـرد (Masse, ۱۹۳۸: ۲۳۶-۲۳۷). الگـوی نقاشـی اژدهـا در نگاره‌هـای ایرانـی، معمـولاً از دوره تأثیـر هنـر چینـی در دوره ایلخانیـان بازمانـده و نمونـه آن را می‌تـوان در معبـد متـروک بودائیـان در داش‌کَسَـن سـلطانیه زنجـان، بـر روی یـک سـنگ کنده‌کاری‌شـده دیـد. گویـا فـرم اژدهـا در هنـر ایرانـی، فـرم ثابـت و پذیرفتـه‌ای شـده بـود کـه ابتـکار و رویاپـردازی در آن امکان‌پذیـر نبـود. نبـرد قهرمـان بـا اژدهـا، جـزء جدایی‌ناپذیـر از داسـتان‌های قهرمانـی بـود کـه در حماسـه‌های ملـی ایرانـی همیشـه دیـده می‌شـد و البتـه در دیگـر فرهنگ‌هـا هـم مشـابه آن بـه فراوانـی دیـده می‌شـود (سـرکاراتی، ۱۳۷۸: ۴۴). ایـن رویارویـی، نـه فقـط بـرای نشـان‌دادن نیـروی فـراوان قهرمـان، بلکـه نمائـی از پیـروزی نیروهـای خیـر بـر شـر بـود.

توصیـف و تفسـیر ویژگی‌هـا نـگاره در تصویرسـازی: تصویـر (۱۳)، نبـرد حضـرت بـا اژدهـا را نشـان می‌دهـد. نگارگـران شـاهنامه نیـز بـرای ایـن موضـوع، هنرنمایـی کرده‌انـد و می‌تـوان نـگاره مـورد بررسـی و نـگاره همگـون آن در احسـن‌الکبار یـا فالنامـه طهماسـبی را بـا نگاره‌هایـی از موضـوع شـاهنامه، مـورد بررسـی قـرار داد (بـرای نمونـه نـگاه کنیـد بـه حسـنی، ۱۳۸۵: ۱۵۱). چنیـن صحنـه‌ای بـرای خواننـده آثـار کلاسـیک، غریـب نمی‌نمایـد: چنان‌کـه هماننـد آن را در داسـتان یونانـی اودیسـه می‌تـوان دیـد کـه اودیسـه (قهرمـان داسـتان)، بـه درون غـاری مـی‌رود و غـول شـروری بـه نـام سـیکلوپ را در آن‌جـا می‌کشـد. فولکلـور و ادبیـات بسـیاری از ملت‌هـا، آکنـده از داسـتان‌هایی دربـاره چاه‌هـا و مغاک‌هایـی اهریمنـی اسـت. یکـی از آخریـن نمونه‌هـای آن را می‌تـوان در بخـش سـوم از سـه‌گانه سـینمایی «کلبـه وحشـت»[۴] بـا نـام جداگانـه «ارتـش تاریکـی»[۵] دیـد کـه در آن، موجـودی اهریمنـی در بـن سـردابه و مغاکـی می‌زیـد و قهرمـان داسـتان بـا آن می‌سـتیزد. هالـه، برقـع و زره حضـرت، مطابـق الگوهـای شـمایل‌نگاری دوره قاجـار اسـت و از همـه مهم‌تـر تفـاوت بسـیار مهـم در فـرم غالـب اژدهاسـت کـه تأثیـر هنـر ژوراسـیکی قـرن بیسـتمی را می‌تـوان در آن دیـد. ولـی الگـوی نگارگـری دلـدل در آن، همچنـان پابرجاسـت.

تبییـن محتوایـی عناصـر بصـری: نگارگـر بـا انتخـاب دو رنـگ در پوشـش حضـرت علـی(ع) جنبـه الهـی و برتـری

خاوران نامه



تصویر ۱۲: (ابن‌حسام، ۱۳۸۱: ۹۸)

آن حضرت را نسبت به دیگران نشان می‌دهد. نگارگر برای جدانمودن بیکر حضرت علی(ع) از دیگران افزون بر رعایت پرسپکتیو مقامی از هاله مخروطی شکل نیز استفاده نموده‌است، ولی تصویرساز بین چهره‌نگاری امیرالمومنین و دیگران تفاوت گذاشته و چهره حضرت را با روبنده‌ای سفید پوشانیده و هاله نور مدور پیرامون سر ایشان دیده می‌شود. در بررسی عناصر تصویری پویایی هنر پیکره‌نگاری مذهبی و به‌روزآیی آن با هنر و فرهنگ معاصر، چندان چشمگیر نیست و آثاری از این‌گونه که پیش‌رو داریم، بسیار نیستند. تردیدی نیست که این امر می‌تواند در جذب مخاطبینی از نسل جوان، مؤثر باشد. چنین عملکردی سبب شده تا تصویرساز آن موضوع را با مهارت‌های تکنیکی بازنمایی کند.

نبرد حضرت علی(ع) در دربار شاه خاور

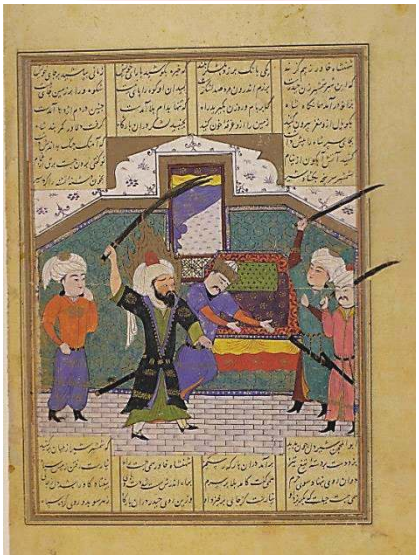
توصیف و تفسیر ویژگی‌های بصری نگاره خاوران‌نامه: تصویر (۱۴)، نگاره نبرد حضرت در دربار شاه خاور را نشان می‌دهد. پیشتر درباره الگوی واقعی صحنه سقوط کاخ قباد و مطابقت آن با سقوط تیسفون یا استانبول، سخن گفته شد. حضرت علی در این صحنه ذوالفقار دودَم خود را بالا

معاصر

تصویر ۱۳: (اثر شهاب شفیعی مقدم، چهارمین جشنواره هنرهای تجسمی، ۱۳۸۸: ۴۹).

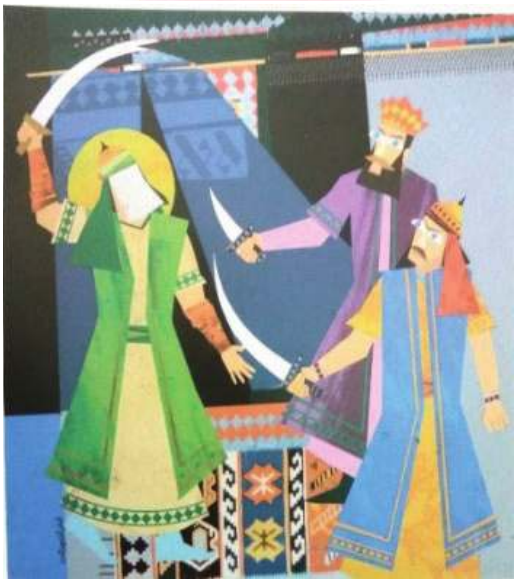
برده و در برابر ایشان، محافظان و ملازمان نگون‌بخت کاخ دیده می‌شوند که هنوز خیال ایستادگی دارند. پوشاک حضرت، به احتمال زیاد از پوشاک دراویش و صومه‌نشینان دوره تیموری گرفته شده‌است. همچنین، نعلین حضرت در برابر چکمه دیگران را باید به این نکته افزود به احتمال بالا، چنین سبک‌هایی به‌طور آگاهانه برای جلب توجه حامی هنرمند انجام می‌شده‌است. توجه‌نکردن به نمایش احساسات در چهره انسان‌ها، در بیشتر نگاره‌های ایرانی دیده می‌شود و هیچ هنرمندی در مقام آن بر نمی‌آمد که خط پایانی بر این سیر بیفکند. رنگ سبز در ردای حضرت، نشانگر تعقل، تفکر، آسایش و آرامش خردمندانه است (آیت‌الهی، ۱۳۸۴ :۱۵۷). دیگر نکته قابل توجه در نگاره، آزمون دورنما است که خطوط موازی متمرکز به سوی درب پشت صحنه آن را نشان می‌دهد. ویژگی قابل توجهی در نگارگری گذشته دیده می‌شود که نگاره‌های خاوران‌نامه نیز به‌طور کامل از آن پیروی می‌کنند. در نگاره‌ها، شخصیت‌ها همانند بازیگران یک نمایش بزرگ انگاشته می‌شدند. همانی مفهومی که سده‌ها پس از آن، هنگام گشایش نمایش‌خانه شکسپیر به سال ۱۵۹۹ م. سر داده شد و جهان را به مثابه یک نمایش‌خانه بزرگ و انسان‌ها را بازیگران آن می‌انگاشت (Marjorie and Garber, ۲۰۰۸: ۲۵۲).[۶]

خاوران نامه



تصویر ۱۴: (ابن‌حسام، ۱۳۸۱: ۱۰۴).

معاصر



تصویر ۱۵: (شهاب شفیعی مقدم، چهارمین جشنواره هنرهای تجسمی، ۱۳۸۸ : ۴۸).

توصیف و تفسیر ویژگی‌ها نگاره در تصویرسازی: تصویرسازی موضوع مورد سخن (تصویر ۱۵)، شباهت بسیار به نگاره خاوران‌نامه دارد و گرایش‌های فکری روزگار معاصر در آن راه یافته‌است. حضرت در ردایی سبزرنگ است که رنگ قبیله بنی‌هاشم و سپس مسلمانان شد و در حال حاضر، در پرچم بیشتر کشورهای اسلامی دیده می‌شود. شاهی که در برابر ایشان ایستاده، هیأت کامل شاهان هخامنشی را دارد و این نکته، حتی در ریش پیراسته وی، تاج هخامنشی و رنگ پوشاک او دیده می‌شود. رنگ بنفش که در درفش کاویانی دیده می‌شد. فردوسی در توصیف درفش کاویانی گوید:

فرو هِشت ازو سرخ و زرد و بَنفش
همی خواندْش، کاویانی
دَرَفش (رضایی دشت ارژنه، ۱۳۹۲: ۶)

دیگر کس حاضر در تصویر، بی‌شباهت به پوشاک ایرانیان باستان نیست و اسباب زیر پای آن‌ها هم، همانند صنایع دستی و بومی‌بافت‌های معاصر ایران است. در طرح‌های پرده کاخ پادشاه، واژه عبری ۲۸[۷] (به‌معنای شتاب و عجله: حییم، ۱۳۴۴: ۲۶) به‌شکلی معکوس دیده می‌شود و روشن نیست که آیا هنرمند، این واژه را خودآگاهانه و در ارتباط با برخی ادعاها مبنی بر نفوذ یهودیان در دربار هخامنشیان (لوی، ۱۳۳۴: ، ۲۹۶، ۳۶۵) نگاشته یا اینکه این امر، اتفاق محض است.

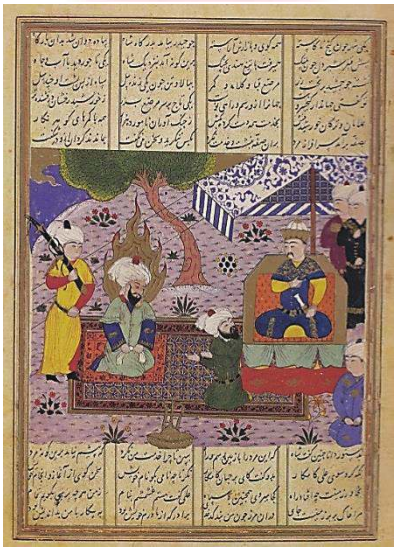
تبیین محتوایی عناصر بصری: از جمله داستان‌های خاوران‌نامه نبرد حضرت علی (ع) با اژدها بوده که این داستان یادآور پهلوانان ایرانی با اژدها است. مسئله پهلوان و کشتن اژدها، یک انگاره کهن اساطیری است، که نه تنها در افسانه‌های هند و اروپایی و سامی، بلکه در اسطوره‌شناسی اقوام ابتدایی تقریباً سراسر جهان با چندین سیمای مختلف جلوه‌گری می‌کند. هرگاه بخواهیم اصطلاح‌های یونگی به‌کار ببریم، کشتن اژدها یک کهن‌الگو یا نمودگار باستانی بوده که منشا آن روان ناخودآگاه دسته‌جمعی مردم است. اثر تصویرسازی‌شده بیشتر با رویکردی از ویژگی‌های نقاشی ایران باستان نمایش داده شده‌است.

دیدار امیر مومنان (ع) با شاه خاورزمین

توصیف و تفسیر ویژگی‌های بصری نگاره خاوران‌نامه: دیدار حضرت با شاه خاورزمین، برای

جلب وی و وابستگانش به دین اسلام انجام می‌گیرد. با توجه به این جمله حِکَمی که «الناس علی دین ملوکهم»؛ (در تصویر ۱۶)، شاه با حالت تبختر و غرور، بر اریکه خود نشسته و در برابرش، علی [شاه مردان] نشسته با حالت خضوع و فروتنی و به شیوه درویشان، اسلام را بر او عرضه می‌دارد. حضرت

خاوران نامه



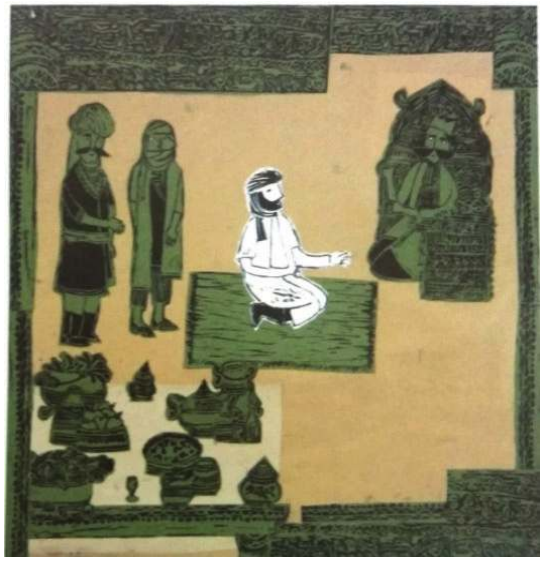
تصویر ۱۶: (ابن‌حسام، ۱۳۸۱: ۷۲).

پرستارانش، سپیدچهره‌اند و حضرت همانند اعراب شبه‌جزیره، چهره‌ای سبزه دارد.

توصیف و تفسیر ویژگی‌ها نگاره در تصویرسازی: در تصویر (۱۷)، که با تکنیک چاپ دستی اجرا است. همه عناصر زنده و بی‌جان در این نگاره، به طیفی از رنگ یک‌دست تیره هستند و تنها حضرت به رنگ سپید محض دیده می‌شود. سجایای بی‌همتای اخلاقی ایشان، در این عنصر هم به‌خوبی دیده می‌شود. نازپروردگی شاه و بهره‌مندی او از تمام مصارف انسانی، در این تصویر نمایان است.

تبیین محتوایی عناصر بصری: در اثر تصویر سازی، گویای همان نکته در نگاره است که نتیجه درخواست حضرت را نشان می‌دهد: او گوشش بدهکار حرف‌های از این نوع نیست؛ چنان‌که در ماجرای نامه پیامبر اسلام به پادشاهان و امپراتوران زمان و یا دعوت حسین بن علی از خلیفه اموی مشخص شد همگی زمینه جنگ را فراهم آوردند. باز به نشانه گوشه‌نشینی و قناعت، بر تکه‌ای جاجیم نشسته و قوس تنه درخت به سوی ایشان، گویا عامدانه و به نشانه احترام طبیعت در برابر اوست. بین ایشان، شخصی ایستاده که گویا نقش مترجم را بر عهده دارد. رنگ چهره اشخاص نیز احتمالاً آگاهانه نقاشی شده‌است. شاه و همه همراهان و

معاصر



تصویر ۱۷: (نرگس دلاوری، چهارمین جشنواره هنرهای تجسمی، ۱۳۸۸: ۴۴).

هم بازگشت به همان «زندگی به‌مثابه اجرای نقش خود در نمایش» است. قهرمان مقدس، وظیفه خود در ابلاغ پیام الهی را انجام می‌دهد؛ هرچند می‌داند که خواست او در دل طرف مقابل کارگر نخواهد شد. تمام ویژگی‌های مطرح‌شده از ایمان و برتری حضرت علی (ع) در سرزمین خاور پس از روبه‌رو شدن با

حوادث بسیار در میدان جنگ که همگی در مورد نبرد میان خیر و شر بودند. تصویرساز نیز می‌کوشد تا این نیروی شگفت‌انگیز شخصیت اصلی را در میان اهل خاور و مردان سپاه در تصویر مشخص کند و با توجه به مضمون ملی و مذهبی این‌گونه تصویر را اجرا کرده‌است. هر چند پرداختن به جزئیات در اثر ۱۶ کمتر مورد نظر تصویرساز است ولی همه توجه افراد و چرخش و بررسی عناصر تصویر، به سمت رنگ سفید به‌کاربرده‌شده در مرکز کادر گرایش پیدا می‌کنند. درحالی‌که در نگاره (۱۶)، نقاش در بالای سر ایشان هاله تقدس را با رنگ طلایی نشان داده‌است و ایشان با لباس سبز روشنی که بر تن

دارد برروی سجاده‌ای در مرکز تصویر نشسته‌است. افزون بر این تنوع رنگی و جزئیات در پرداختن به چهره‌ها و عناصر به‌کاربرده‌شده متناسب با نقاشی ایرانی است؛ ولی در اثر (۱۷) نیز هرچند بر اساس تکنیک چاپ، هنرمند نتوانسته جزئیات بسیاری از نقش و رنگ را نشان دهد؛ ولی به مرکزیت قرار گرفتن پیکر نشسته حضرت بر روی سجاده تأکید کرده‌است؛ پیکری سفیدرنگ که نشان از ساده‌زیستی این شخصیت دارد.

نتیجه‌گیری

خاوران‌نامه برآیند یک گرایش هنری در میان ادیبان و هنرمندان مذهبی است که تصور می‌کردند حق سخن و هنر در مورد حماسه اسلامی ادا نشده‌است؛ و البته این نمونه تنها مورد از نوع خود نیست. در نگاره‌های خاوران‌نامه کاخ گلستان، واقع‌گرایی تا اندازهٔ زیادی وجود دارد و تفاوت بارز حضرت با دیگران، در هاله ایشان است. در دیگر موارد، جامه آراسته ایشان، رنگ معنادار پوشاک، پرهیز از آلات دفاعی جنگی (که نشان احتیاط است)، بی‌توجهی به تماشای حاضرین و وضعیت جنگی میدان نبرد، خضوع و فروتنی و جدیت در بیشتر نگاره‌ها دیده می‌شود. کانونیت و تمرکز هنرمند بر خود پیکر حضرت، در برخی موارد موجب غفلت هنرمند از دیگر عناصر تصویری از نظر اصول هنری و حتی قوانین فیزیکی شده‌است. کهن‌الگوها و وام‌داری متن و هنر به محیط خارج از خود، بسیار دیده می‌شوند و هم در خود متن (اشعار ابن‌حسام) و هم در خود هنر (نگاره‌های فرهاد)، مشخص است که هدف، جلب مخاطب عام و اظهار وجود در آوردگاه نمود گوهر خود در برابر رقیبان غیر مذهبی است؛ و البته از این نظر، نباید توانایی‌های آن‌ها را کم‌ارج و بی‌بها شمرد. اگر از این بُعد بنگریم که نگاره‌های خاوران‌نامه در راستای رقابت و نمایش با نگارگری حماسی زمان خود بودند، می‌توان تصویرسازی معاصر از آن صحنه‌ها را در همان راستا برشمرد و گفت که هنرمندان خواسته‌اند به تراز هنر خاوران‌نامه، از زاویه‌ای دیگر دست یابند. نکته مهم اینکه هنرمندان معاصر، به احتمال قریب به یقین به خود این نگاره‌ها یا حداقل به نگاره‌های مشابه این موضوعات در چند نسخه مصور دیگر نظر داشته‌اند. این نکته سبب شده هنرمندان تا اندازهٔ زیادی از نوآوری و رویاپردازی و درانداختن طرحی نو و سقف‌شکافی فلک دوری کنند. با این حال، نوآوری، تکنیک‌های گوناگون و تطبیق عناصر با گرایش‌های فکری معاصر، در آن‌ها موج می‌زند. به این معنا که تصویرسازی‌های مورد سخن، همچون نگاره‌های خاوران‌نامه، معلول زمان خود هستند. دیگر تغییر در آن‌ها، تأکید بر چهره عطوفت‌آمیز قهرمان اسلام، به‌جای چهره متهورانه و جنگاورانه ایشان، به پیروی از گرایشی در هنر شمایل‌نگاری بوده، که از زمان قاجار پا گرفته‌است. همین نکته را می‌توان در پیروی نگاره‌ها از اصول شمایل‌نگاری (به‌ویژه در شکل هاله‌ها و سکوت و سکون شمایل) دید.

پی‌نوشت

۱. نام شاهی که در خاوران‌نامه حاکم خاورزمین [ایران] است و در مقابل سپاه عرب مسلمان شکست می‌خورد، قباد است (بینا تملی، ۱۳۹۴: ۴۰۳). نگارندگان احتمال می‌دهند که برگزیدن این نام، ممکن است بازمانده خاطره برخورد خشماگین قباد اول ساسانی با مزدکیان (کریستنسن، ۱۳۱۰: ۶۱۱) باشد که در مورد نقش آن‌ها در تاریخ صدر اسلام، اظهارنظرهایی می‌شود. گفته می‌شود سلمان فارسی، پیوندی با آیین مزدکی داشته (جاوید انوری، ۱۳۹۳: ۳۴) و حتی بیشتر آموزه‌های مزدک، در روح اصلاحات حکومت اسلامی، اثرگذار بوده است (دریایی، ۱۳۸۳: ۱۶۹).

۲. ۱ برگ در موزه رضا عباسی تهران و ۴۰ برگ دیگر در موزه‌های بیرون از کشور نگهداری می‌شود.

۳. نسخه مصور احسن‌الکبار در دوره شاه‌طهماسب تدوین شده‌است و با شماره ۲۲۵۸، در کتابخانه کاخ گلستان قرار دارد.

4. Evil Dead III
5. Army of Darkness
6. All the world's a stage; And all the men and women merely players
7. Ats

منابع

- قرآن کریم (۱۳۷۵). ترجمه مهدی الهی‌قمشه‌ای، تهران: اسوه.
- ابـن حسـام، محمـد بـن حسـام الدیـن (۱۳۸۱). ***خاوران‌نامـه/ ابن‌حسـام خوسـفی‌بیرجندی؛ نگاره‌هـا و تذهیب‌هـای فرهـاد نقـاش***، تهـران: وزارت فرهنـگ و ارشـاد اسـلامی.
- ابن شهرآشوب، محمد بن علی (۱۳۷۹). ***مناقب آل ابی‌طالب***، جلد ۳، قم: ذوی القربی.
- احمـدی بیرجنـدی، احمـد (۱۳۶۹). «دیدگاه‌هـای اخلاقـی و اجتماعـی محمـد ابـن حسـام در منظومـۀ خاوران‌نامـه». ***خراسـان‌پژوهی***. مرکـز خراسـان شناسـی، ۲۳(۳-۴)، ۴۱۴-۴۱۵.
- ابن ازرق - ابن سیرین (۱۳۷۴). ***دایره المعارف بزرگ اسلامی***، جلد ۳، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.
- انواری، مسعود (۱۳۸۱). ***خاوران‌نامه ابن‌حسام خوسفی بیرجندی***، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- آیت‌الهی، حبیب الله (۱۳۸۴). ***مبانی نظری هنرهای تجسمی***، تهران: سمت.
- آیتی، محمد حسین (۱۳۲۷). ***بهارستان: در تاریخ و تراجم رجال قاینات و قهستان***، تهران: شرکت سهامی چاپ.
- بهنام‌فر، محمد (۱۳۸۸). «شاهنامه و خاوران‌نامه دو جلوه از هویت ملی ایرانیان». ***پاژ***، ۷، ۱۷۷- ۱۹۰.
- بوذری، علی (۱۳۸۳). «بررسی و تحلیل نگاره‌های خاوران‌نامه». ***هنرنامه***، ۲۴، ۱۱-۲۱.
- بینـا تملـی، مریـم (۱۳۹۴). نقـش حضـرت علـی (ع) در خاوران‌نامـه. ***مجموعـه مقاله‌هـای همایـش بین‌المللـی ترویـج زبـان و ادب فارسـی***، ارائـه شـده در دهمیـن همایـش بین‌المللـی انجمـن ترویـج زبـان و ادب فارسـی ایـران، دانشـگاه محقـق اردبیلـی، ۴-۶ شـهریور ۱۳۹۴.
- پاکباز، روئین (۱۳۹۲). ***نقاشی ایرانی از دیرباز تاکنون***، تهران: زرین و سیمین.
- جاوید انوری، احمد (۱۳۹۳). سلمان فارسی و خاورشناسان. ***نیستان ادیان و مذاهب***، ۴، ۳۱-۴۰.
- جعفری دهکردی، ناهید (۱۳۹۶). ***از سمند رزم تا اسبان جان: اسب در اندیشه و هنر ایرانی از عصر باستان تا صفویه***، تهران: مرندیز.
- جعفـری دهکـردی، ناهیـد؛ فرجـی، سـارا؛ تـرک‌زاده، ابراهیـم (۱۳۹۸)، مقایسـه تطبیقـی متـن و نـگاره در شـاهنامه صفـوی W۶۰۲ والتـرز. مطالعـه مـوردی «درآوردن رسـتم، بیـژن را از چـاه»، ***مطالعـات ادبیـات تطبیقـی***، ۴۹، ۱۹۵- ۲۱۷.
- چهارمین جشنواره هنرهای تجسمی (۱۳۸۸). ***تصویرسازی، پوستر، کاریکاتور و خوشنویسی***، تهران: سوره‌مهر.
- حیکم نیشابوری، محمد بن عبد الله (۱۴۱۱). ***المستدرک علی الصحیحین***. جلد ۲، بیروت: دار الکتب العلمیه.
- حسـنی، غلامرضـا (۱۳۸۵). ***بررسـی و تحلیـل ویژگی‌هـای سـاختاری و تصویـری هفـت خـان رسـتم در نگاره‌هـای سـنتی ایـران***، گـرگان: مؤسسـه فرهنگـی و انتشـاراتی مختومقلـی فراغـی.
- حییم، سلیمان (۱۳۴۴). ***فرهنگ عبری – فارسی***، اسرائیل: برادران القانیان.
- خوسفی بیرجندی، محمدبن حسام‌الدین (۱۳۶۶). ***دیوان خوسفی***، تهران: اداره کل حج و اوقاف و امور خیریه استان خراسان.
- خوسفی، ابن حسام (۱۳۸۲). ***تازیان‌نامه پارسی: خلاصه خاوران‌نامه***، تصحیح حمیدالله مرادی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- دارابی، هلیا؛ حسینی، مهدی (۱۳۹۴). «معرفی الگوهایی برای آموزش دانشگاهی نقد هنر تجسمی»، ***مطالعات تطبیقی هنر***، ۵ (۱۰)، ۳۵-۵۰.
- دریایی، تورج (۱۳۸۳). ***شاهنشاهی ساسانی***، ترجمه مرتضی ثاقب‌فر، تهران: ققنوس.
- رضایی دشت ارژنه، محمود (۱۳۹۲). جایگاه درفش کاویانی در شاهنامه فردوسی. ***متن‌پژوهی ادبی***، ۵۵، ۵-۲۰.
- رضی‌زاده، راضیه (۱۳۸۴). در شیوه و مکتب نگاره‌های خاوران‌نامه، ***گلستان هنر***، ۱ (۲)، ۵۸- ۶۹.
- سپهر، مسعود (۱۳۹۶). ***تجزیه و تحلیل آثار گرافیک***، تهران: فاطمی.
- سرکاراتی، بهمن (۱۳۷۸). ***سایه‌های شکارشده: گزیده مقالات فارسی***، تهران: قطره.
- شـادقزوینی، پریسـا و دانـا دادی (۱۳۹۰). بررسـی تطبیقـی حرکـت در نگاره‌هایـی از نسـخه خاوران‌نامـه (۸۸۱ ه.ق) از مکتـب شـیراز بـا نسـخه خمسـه طهماسـبی (۹۴۵ - ۹۴۹ ه. ق) از مکتـب تبریـز، ***فصلنامـه مطالعـات هنرهـای تجسـمی***، ۱۰(۱)، ۱-۲۲.
- شریعت، زهرا؛ زینلی، لیلا (۱۳۸۸). جلوه‌های حماسی، ملی و مذهبی در نگاره‌های خاوران‌نامه مکتب شیراز، ***مطالعات هنر اسلامی***، ۱۰، ۴۳-۵۸.
- صفا، ذبیح الله (۱۳۸۷)، ***حماسه‌سرایی در ایران: از قدیمی‌ترین عهد تاریخی تا قرن چهاردهم هجری***، جلد ۱، تهران: امیرکبیر.
- طباطبایـی، محمدحسـین (۱۳۷۸). ***المیـزان فـی تفسـیر القـرآن***. ترجمـه سـیرمحمدباقر موسـوی همدانـی، قـم: بنیـاد علمـی فکـری علامـه طباطبایـی، مرکـز نشـر فرهنگـی رجـاء.
- عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۷۶). ***دیوان***، به اهتمام و تصحیح تقی تفضلی و محمدبن ابراهیم عطار، تهران: علمی و فرهنگی.
- عطار نیشابوری، فریدالدین محمد (۱۳۵۶). ***منطق الطیر (مقامات الطیور)***، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۶). ***بهین‌نامه باستان: خلاصه شاهنامه فردوسی***، مشهد: آستان قدس رضوی.
- قائمـی، فـرزاد و محمدجعفـر یاحقـی (۱۳۸۸). اسـب پرکابردتریـن نمادینـه جانـوری در شـاهنامه و نقـش آن در تکامـل کهـن الگـوی قهرمـان، ***زبـان و ادب پارسـی***، ۱۳ (۴۲)، ۹-۲۶.
- کلاتـه صالحـی، میتـرا (۱۳۹۳). چیدمـان گرافیـک: بررسـی نسـخه نـگاره خاوران‌نامـه محفـوظ در مـوزه گلسـتان تهـران در مکتـب نگارگـری شـیراز، ***چیدمـان***، ۳ (۷)، ۷۰-۷۵.

- کپس، جئورگی (۱۳۹۲). ***زبان تصویر***، ترجمه فیروزه مهاجر، تهران: سروش.
- کریستنسن، آرتور؛ فلسفی، نصرالله (۱۳۱۰). سلطنت قباد و ظهور مزدک، ترجمه نصرالله فلسفی. ***مجله شرق***، فروردین، ۴، ۶۱۱-۶۱۸.
- کنبی، شیلا (۱۳۹۱). ***نقاشی ایرانی***، ترجمه مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر.
- لوی، حبیب (۱۳۳۴). ***تاریخ یهود ایران***، جلد ۱، تهران: کتابفروشی یهودا بروخیم.
- مقبلی، آناهیتا (۱۳۹۷). ***تجزیه و تحلیل و نقد آثار نقاشی***، تهران: دانشگاه پیام‌نور.
- واحد دوست، مهوش؛ فاطمه ربیعی (۱۳۸۶). عواطف حیوانی در شاهنامه، ***مطالعات ایرانی دانشکده ادبیات و علوم انسانی***، ۱۲، ۱۹۷-۲۱۴.
- یاحقی، محمد جعفر (۱۳۹۴). ***فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی***، تهران: فرهنگ معاصر.

References

- ***The Holy Qur'an***. (1996). Translated by Mehdi Elahi Qomshaei, Tehran: Osveh (Text in Arabic & Persian).
- Ahmadi Birjandi, A., (1993). Moral and social perspectives of Mohammad Ibn Hosam, Khosfi. ***Khorasan Research***, (2nd ed), 33-47 (Text in Persian).
- Anderson, T., (1991). The Content of Art Criticism. ***Art Education***.44 (1): 162-205.
- Anvari, M., (2002). ***Khavaran Nameh of Ibn Hosam Khosfi Birjandi***, Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance (Text in Persian).
- Attar Nishabori, F., (1976). ***Manṭeq al-ṭayr (Al Tayyur authorities)***, Corrected by Sadeq Ghoharin, Tehran: Translation and publishing company (Text in Persian).
- Attar Nishabori,F., (1983). ***Divan***, Corrected by Taqi Tafzali, Tehran: Elmi and Farhangi (Text in Persian).
- Ayati, M., (1948). ***Baharestan in the history and translations of Rizal Qaynat and Qahestan***, Tehran (Text in Persian).
- Ayatollahi, H., (2005). ***Theoretical foundations of visual arts***, Tehran: Samt (Text in Persian).
- Behnamfar, M., (2009). Shahnameh and Khavarannameh two manifestations of Iranian national identity,***Pazh***, 7: 177-190 (Text in Persian).
- Bina Tamali, M., (2015). The role of Hazrat Ali in Khavarannameh, ***10th International Conference for the Promotion of Persian Language and Literature***, Persian Language and Literature Promotion Association of Iran, Mohaghegh Ardabili University (Text in Persian).
- Bouzari, A., (2004).Review and analysis of Khavarannameh paintings, ***Honarnameh***, 24:11-21 (Text in Persian).
- Canby. Sh., (2012). ***Persian Painting***, Translated by Mehdi hosseini, Tehran: Art university (Text in Persian).
- Christensen, A,. (1931) ***The reign of Qabad and the emergence of Mazdak***, translated by Nasrallah Philosopher (2). Magazine Sharq Farvardin, 8: 611-618 (Text in Persian).
- Darabi, H., Hosseini, M., (2015). Introducing Models of Teaching for Visual Art Criticism Courses, ***Criticism of visual art***, 7: 35-50 (Text in Persian).
- Daryaee, T., (2004). ***The Sasanian Empire***, Translated by Morteza Saghebfar, Tehran: Qoqnus. (Text in Persian).
- Ferdowsi, A., (1997). ***Bihin Nama Bastan(a Summary of Shahnama)***, Corrected by Mohammad Jafar Yahaghi, Mashhad: Astan-e Qods Razavi, (Text in Persian).
- Ghaemi, F., Yahaghi, M., (2009). Horse animal symbol frequent in Shahnameh and its role in the evolution of the archetype of hero, Persian language and literature, 42, 9-26 (Text in Persian).
- Hakim Nishapuri, M., (1990). ***Al-Mustadrak ala al-Sahihayn***, Beirut :Dar Al-Kotob Al Ilmiyyah (Text in Persian).
- Hasani, Gh., (2006). ***Investigation and analysis of the structural and visual features of Haft Khan-e Rostam in traditional paintings***, Gorgan: Islamic Azad University (Text in Persian).
- Hayemm, S., (1965). ***Hebrew Persian Dictionary***, Israel: Reserved by Elghanayan bros (Text in Persian).
- Ibn Ḥussam, M., (2002). ***Khavaran Nameh (Golestan Palace)***, Painter Farhad Shirazi, Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance (Text in Persian).
- Ibn Shahr Ashub, M., (2000). ***Managheb Al Abi Taleb*** (Virtues of Abi Taleb's Family), Qom: Allameh (Text in Persian).
- Jafari Dehkordi, N., (2016). ***From Samand Razm to Esban Jan, "Horse in Iranian thought and art from ancient times to Safavid era"***, Tehran: Marandiz (Text in Persian).
- Jafari Dehkordi, N., (2018). Comparative Study of Text and Pictures of Walters's Shahnameh (W602),

Journal of Comparative Literature Studies Jiroft, 49: 195-217 (Text in Persian).
• Javid Anvari, A., (2013). Salman Farsi and Orientalists, ***Nayestan Adian and Madhab***, 4: 31-40 (Text in Persian).
• Kalate Salehi, M., (2013). Graphic Layout: Examining the copy of Mahfouz's Khavarannameh in the Golestan Museum of Tehran at Shiraz Painting School, ***Chidman Magazine***. 7: 70-75 (Text in Persian).
• Kazemi Rad, M. (2023). The Conflict between Good and Evil in Three Samples of Paintings of Khavarannameh. ***Painting Graphic Research***, 5(9), 146-155. (Text in Persian).
• Kepes, Gyorgy. (2013). ***The Language of Vision***, Translated by Firuze Mohajer, Tehran: Soroush (Text in Persian).
• Khousfi Birjandi, M., (1987). Divan Khusfi, General Department of Hajj and Endowments and Charitable Affairs of Khorasan Province, Mashhad (Text in Persian).
• Khousfi Birjandi, M., (2003). ***Parsi Taziannameh*** (summary of Khavarannameh), Tehran: University Publication Center. (Text in Persian).
• Levy, H., (1955). ***Comprehensive History of the Jews of Iran***, Tehran: Yehuda Brokhim bookstore (Text in Persian).
• Marjorie, BG., (2008). ***Profiling Shakespeare***. First Published. New Yourk: Routledge
• Masse, H., (1938). ***Croyances et Coutumes persanes***, suivies de contes et chansons populaires. Vol. 1. Paris.
• Moqbali, A., (2017). ***Analysis and criticism of paintings***, Tehran: Payam Noor University (Text in Persian).
• Pakbaz, R., (2012). ***Iranian painting from long ago until now***, Tehran: Zarin and Simin (Text in Persian).
• Razizadeh, R., (2005). In the style and school of paintings of Khavarannameh, ***Golestan_e_Honar***, 2, 58-69 (Text in Persian).
• Rezaee Dasht Arjaneh, M., (2013).The Status of Kaviani Flag in Shahnameh of Ferdowsi, ***Literary Text Research***, No 55, 5-20 (Text in Persian).
• Safa, Z., (2008). ***Epic Poetry in Iran***, Tehran: Amir kabir (Text in Persian).
• Sarkarati, B., (2008). ***Hunted Shadows***, Tehran: Ghatreh (Text in Persian).
• Sepehr, M., (2016). ***Analysis of graphic works***, Tehran: Fatemi (Text in Persian).
• Shad Qazvini, p., Dadi, D., (2014). A comparative study of movement in illustrations from the Khavarannameh version (881 AH) from the Shiraz school with the Khamseh Tahmasabi version (945-949 AH) from the Tabriz school, ***Visual arts studies***, 10, 1-22 (Text in Persian).
• Tabatabai, M., (2018). ***Al-Mizan an Exegesis of The Quran***, Translated by Sayed Mohamad Bagher Mousavi, Qom: Islamic Publications (Text in Persian).
• Vahad Dost, M., (2016), Animal Emotions in the Shahnameh, ***Iranian Studies of the Faculty of Literature and Human Sciences***, 12, 197-214 (Text in Persian).
• Yahaghi, M., (2014). Culture of Mythology and Stories in Persian Literature, Tehran: Contemporary Culture
• Youth art, 4th Visual Art Festival. (2009). ***Illustration,Poster,Cartoon,Calligraphy***, Tehran: surehmehr. (Text in Persian).

Research Article

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

Comparing the Pictures of Khavaran Nameh of Golestan Palace with its Reimagining in the Contemporary Period (with emphasis on the 4th visual arts festival 2017)

Abstract:

Along with various heroic epics that were inspired by Ferdowsi's masterpiece or created independently of it, religious epics deserve attention. Therefore, not enough attention has been paid to them and many of them have remained in the shadows. The main reasons can be found in these points: 1) Many of them have crude texts and were written by religious and pious people, but without familiarity with the literary codes of Persian poetry. 2) Unlike royal and heroic epics, their artists often lacked wealthy and powerful patrons. 3) Dreaming in the religious epic is not very acceptable and desirable and contradicts the official religious history. Therefore, this point can find angry critics in the circle of knowledgeable believers and jurists. Some religious epic works were lucky enough to attract talented artists to decorate them as art. Khavaran Nameh was in this issue and was painted many times, only one of which is kept in the collection of Golestan Palace Museum under number 7075.

The depiction of religious subjects in the history of Iranian art has a long history and can be traced back to the first manifestations of civilization in the corners of Iranian civilization. Artists paid attention to the fact that art can be a good vehicle for conveying religious messages and influencing the audience. An image can communicate with its audience beyond the text and establish a connection between the viewer and their characters and feelings. In the visual works of the 4th Youth Visual Arts Festival, which was held for 16 days (November 14-30) in 1387 Shamsi, religious themes related to the literary version of Khavaran Nameh, which is derived from the wisdom of the First Shiite Imam, can be seen. The current research has explored the works of two collections (painting and illustration) and is based on the opinion that between the art of contemporary illustration and the above-mentioned paintings, there is a delicate thread that

jafari.nahid20@gmail.com

Nahid Jafari Dehkirdi, PhD of Art Research, Faculty of Advanced Studies in Arts and Entrepreneurship, Isfahan University of Art. Isfahan. Iran.
jafari.nahid20@gmail.com

s.rabizadeh29@gmail.com

Samira Rabizadeh Hafshejani, PhD Student of Art Research, Faculty of Art, Shahed university, Tehran, Iran, Corresponding Author.
s.rabizadeh29@gmail.com

Date Received: 2023-12-12
Date Accepted: 2024-02-17

1- DOI: 10.22051/PGR.2024.45867.1227

brings both of them in line with a single line of Iranian painting art (in its comprehensive sense). It should be said that the artists of today and yesterday, although they are different in their styles, ways, beliefs and raw materials from their previous counterparts, but they are still on the same approach and routine and principles can be found that it can be said from their perspective: the door still turns on the same hinge!

The purpose of this research is to evaluate the influence of contemporary illustrations from the illustrated version of Khavaran Nameh of Golestan Palace and the style and experiences used in it; The authors try to answer the following questions.

1- What elements did the illustrator borrow from Khavaran Nameh paintings and with what techniques did he display them in his work?

2- What are the similarities and differences between these works of contemporary visual arts and Shiraz Turkmen style painting with the same subject?

Based on this, images in two different artistic spectrums are analyzed in order to present concepts, so that by addressing the characteristics of the images according to the cultural values of both societies, the background and cultural context can be made evident in the works with visual characteristics.

This research has a fundamental approach in terms of goal and is descriptive-analytical in nature. The method of collecting documentary information and the tool of collecting information is the note sheet. The authors have purposefully selected eight images with a single theme among the paintings of the Golestan Palace Museum's Khavaran Nameh edition numbered 7075, eight paintings, and from the works of contemporary visual arts taken from the collection of illustrations of the 4th Visual Arts Festival in November 2017, and they are trying to use a comparative approach and qualitative method to analyse the intended works. The current research process is based on three stages of description, interpretation and explanation.

In the description stage, the available information about the picture or image is expressed; in such a way that the reader can imagine the work through the text. Information that can answer questions about the subject and guide us to the qualities that tell the meaning of the work. At this stage, it is not possible to prevent the entry of judgment into aesthetic perception, or at least it is not possible to overcome the qualitative analysis that occurs in the first encounter with the work. In the second stage, which is called interpretation, we identify the components of the work, examine the structural, thematic, and content characteristics, and finally, the relationships between the elements. The last part, which is called explanation, is the result of the previous two stages. The dignity and elegance of the work of art in comparison with similar works, the ability and art of the artist in conveying his subject and purpose, or his power in stimulating the mind of the audience is recognized without personal judgment, at this stage. Explanation, as a foundation in the social axis, deals with the contextual reproduction of a text by changing the contextual knowledge.

The results show that Khavaran Nameh is the result of an artistic trend among writers and religious artists who thought that the right of speech and art about the Islamic epic had not been fulfilled; and of course, this example is not the only one of its kind. In the paintings of Khavaran Nameh of Golestan Palace, realism exists to a great extent and the obvious difference between Hazrat and others is in his aura. In other cases, his ornate clothes, the meaningful colour of his clothes, avoiding war defense tools (which is a sign of caution), ignoring the spectators and the war situation of the battlefield, submission, humility and seriousness can be seen in most of the pictures.

The focus of the artist on the body of the Holy Prophet, in some cases, has caused the artist to neglect other visual elements in terms of artistic principles and even physical laws. Archetypes and indebtedness of text and art to the external environment are seen a lot, and both in the text itself (Ibn Hussam's poems) and in the art itself (Farhad's paintings), it

is clear that the goal is to attract the general audience and express its existence and value against non-religious rivals; and of course, from this point of view, their abilities should not be underestimated. If we look at it from this point of view that Khavaran Nameh paintings were in line with the competition and show with the epic paintings of their time, we can count the contemporary depiction of those scenes in the same direction and say that the artists wanted to reach the level of Khavaran Nameh art from another angle. The important point is that the contemporary artists, almost certainly, have considered these pictures themselves or at least similar pictures of these subjects in some other illustrated versions. This point has caused artists to avoid innovation and dreaming to a great extent, and putting in a new design and breaking the ceiling of the sky. However, innovation, multiple techniques and matching elements with contemporary intellectual trends, are abundant in them. This means that the illustrations in question, like the pictures of Khavaran Nameh, are a result of their time. Another change in them is the emphasis on the compassionate face of the Islamic hero, instead of his bold and warlike face, following a trend in the art of iconography, which has started since the Qajar era. The same point can be seen in the adherence of the paintings to the principles of iconography (especially in the form of halos and the silence and stillness of the icon).

Keywords: Turkman Painting Style, Illustrated Manuscript of Khavaran Nameh, Contemporary Illustration, Hazrat Ali (A.S.).