نامهٔ بهارستان: سال هشتم و نهم، ۸۷ ـ ۱۳۸۶، دفتر ۱۳ـ۱۴: ۱۰۳ ـ ۱۱۸

بیت مصوِّر:
پیوند متن و نقش در نسخه‌های شاهنَامه

فرهاد مهران*

(نوشاتل ـ سویس)

چکیده: در این مقاله بیت مصور به بیتی گفته می‌شود که مضمون آن بیشترین ارتباط را با نقش یا صحنهٔ تصویر شده در متن دارد. این بیت را غالباً بلافاصله پیش از نقش یا در جای متمایز دیگری در صفحهٔ مصور می‌توان یافت و جای معهود آن در بالای گوشهٔ چپ قاب نقش است. گاهی نیز با مکان معهود خود اندکی فاصله دارد.

بیت مصور نقش ارتباط بین خطاط و نگارگر را ایفا می‌کرده و به منزلهٔ نشانه‌ای برای نگارگر به شمار می‌رفته است. قرار دادن این بیت در مکانی خاص و نزدیک به نقش درواقع نشانه‌ای از سوی خطاط به نگارگر بوده تا دقیقاً صحنهٔ وصف شده در بیت را در فضای پیش‌بینی شده به تصویر درآورد.

در این مقاله رابطهٔ بین متن و نقش در دو شاهنامهٔ قرن هشتم ق، معروف به شاهنامه‌های کوچک اول و دوم، که تنها تعداد کمی از برگ‌های جدا شدهٔ آنها در دسترس است، مورد بررسی قرار گرفته و نمونه‌هایی از تک بیت مصور و ابیات مصور چندگانه و همچنین بیت مصور در جای خویش و بیت مصور جابه جا شده ارائه شده است.

این بررسی نشان می‌دهد که جای قرار گرفتن تصویر و همچنین شکل و قطع آن در صفحه کاملاً تصادفی بوده است و همهٔ تصاویر شاهنامه از یک طرح ثابت و نمادین پیروی نمی‌کنند. برخی از تصویرها کم‌ارتفاع و برخی بسیار بلندترند و پاره‌ای پهنای کمتری دارند. همچنین تصویرهای چهاربر و تصویرهای پله‌دار، و نگاشتن ابیات به شیوهٔ چلیپا و مورب در پایین صفحه و حتی حذف ابیات نه چندان مهم ناشی از تلاش خطاط برای قرار دادن بیت مصور درست پیش از نقش و در جایی ممتاز و چشمگیر بوده است.

کلید واژه: بیت مصور؛ نقش؛ تصویر؛ رابطهٔ متن و نقش؛ خطاط؛ نگارگر؛ شاهنامهٔ کوچک اول؛ شاهنامهٔ کوچک دوم؛ شکل تصویر؛ قطع تصویر؛ قاب تصویر؛ تصویرهای چهاربر؛ تصویرهای پله‌دار؛ شاهنامه‌های مصور.

* دکترای آمار؛ استاد بازنشستهٔ دانشگاه نوشاتلِ سوئیس.

✓ از دوست عزیزم آقای دکتر احمد مدنی که در تحریر فارسی و آماده‌سازی مقاله به من یاری رساندند بسیار سپاسگزارم. ـ ف. م.

از نخستین دهه‌های سدهٔ هشتم‌ق و در طی قرون متمادی، نقاشی ایرانی اساساً عبارت بوده است از برگ مصوری از نسخهٔ خطی یک اثر ادبی و بخصوص دیوان شعر. مصورکردن صفحات نسخه‌های خطی، علاوه برجنبهٔ تزیینی، جنبهٔ توصیفی مهمی نیز داشته است. به‌همین دلیل، ویژگی ثابت یک نقاشی کهن ایرانی ارتباط مستقیم متن و نقش و نزدیکی عینی شرح یک رویداد با صحنهٔ تصویری آن است.

بر اساس شمارشی تخمینی که در گزارش جداگانه‌ای شرح داده شده، شاهنامهٔ فردوسی را می‌توان پرنقش‌ترین اثر ادبی ایران دانست. بررسی شمار بسیاری از برگ‌های مصور در نسخه‌های خطی شاهنامه از ادوار مختلف زمانی نشان می‌دهد که در بیشتر موارد نزدیک‌ترین بیت به‌نقش، از نظر فاصله، دقیقاً همان بیتی است که رویداد صحنه را توصیف می‌کند. نظر به اهمیت این بیت، عنوان خاصی به آن داده و آن را «بیت مصوّر» نامیده ایم.[1]

به‌نظر می‌رسد که در سده‌های میانهٔ هجری که هنوز الگویی جهت تقلید و تقیّد در پیش روی هنرمند وجود نداشته، بیت مصوِّر نقش ارتباط بین خطاط و نگارگر را ایفا می‌کرده

[1] از همسرم فتان، بابت پیشنهاد اصطلاح نوین و ابداعی Break-line verse، و از حجت توسلی بابت پیشنهاد واژهٔ «بیت مصوِّر»، به‌عنوان معادل فارسی آن، سپاسگزارم. همچنین از شروه سیمپسون و جری کلینتون فقید، بابت رهنمودهای ارزشمندشان و همچنین از بابت آنکه مجموعهٔ تقریباً کاملی از تمام تصاویر موجود از شاهنامهٔ کوچک اول را در اختیارم گذاشتند، سپاسگزارم. همچنین مایلم از چارلز ملویل و ریچارد هیلن‌براند (کمک ویراستاران طرح پژوهشی کمبریج ـ ادینبرو دربارهٔ شاهنامه) از بابت تشویق‌ها و پشتیبانی‌های مداومشان تشکر کنم.

تصاویر الکترونیکی شاهنامهٔ کوچک اول در بانک اطلاعاتی نسخ و تصاویر شاهنامهٔ کمبریج ـ ادینبرو محفوظ است. این اطلاعات که در لوح فشرده‌ای از تصاویر شاهنامه در قرن هشتم به‌کوشش Peter Batke فراهم آمده است، در صورت درخواست، در دسترس علاقه‌مندان خواهد بود.

و به‌منزلهٔ نشانه‌ای برای نگارگر به‌شمار می‌رفته است تا با دریافت مضمون آن فقط صحنهٔ وصف شده در بیت را در فضای مورد نظر در صفحه نقاشی کند.

شاهد وجود چنین ارتباطی بین خطاط و نگارگر و در نتیجه بین متن و نقش از این مشاهده به‌دست می‌آید که تصاویر مشابه در نسخه‌های مختلف شاهنامه، دقیقاً همان بیت مصوِّر مربوط به موضوع را دارند و تصاویری که با صحنه‌های موردنظر خود اندکی تفاوت دارند، ابیات مصوری دارند که به‌همان شکل اندکی از موضوع صحنه فاصله گرفته‌اند.

شاهد دیگری بر ارتباط بین بیت مصوِّر و نقش، شکل و قطع خاص برخی از تصاویر است. در بسیاری از موارد به‌نظر می‌رسد که شکل نامنظم و نامتعارف قاب این نقاشی‌ها ناشی از تلاش خطاط برای قرار دادن بیت حساس مصوِّر، درست پیش از نقش بوده باشد.

شواهد دیگری که در این زمینه ارائه شده مبتنی بر تجارب و تمهیداتی است که در سده‌های اخیر و در برخی از نسخه‌های شاهنامه توسط خوشنویسان به‌کار گرفته شده و عبارت از نوشتن ابیات به‌شکل مورّب یا چلیپا درست در صفحه‌ای است که پیش از یک نقش معین قرار دارد. هنگامی‌که شیوهٔ افقی و متداول در نوشتن ابیات متن جای کمی در پایین صفحه برای تصویر باقی می‌گذاشته، خطاط برای پرکردن فضای ناخواسته ابیات را به‌شکل مورّب می‌نوشته است تا نقش مورد نظر بتواند در جای کافی و در بالای صفحهٔ بعد نقاشی شود.

همچنین در برخی از نسخه‌های خطی تعدادی از ابیات نه چندان مهم به‌طور اخص از قسمت پایین صفحه حذف شده است تا ظاهراً زودتر به‌بیت مصوِّر برسند و در نتیجه جای بیشتری برای تصویر، نسبت به آنچه در غیر این‌صورت حاصل می‌شد، درنظر گرفته شود.[۲]

در این مقاله، نقش «بیت مصوّر» را در محدودهٔ دو شاهنامهٔ قرن هشتم ق معروف به شاهنامه‌های کوچک اول و دوم بررسی کرده‌ایم. این دو نسخهٔ خطی از شاهنامه با برگ‌های پراکنده، سبک و صفحه‌آرایی بسیار مشابهی دارند و به‌دلیل قطع کوچک صفحاتشان، «شاهنامه‌های کوچک» نامیده شده‌اند.[۳] زمانی در گذشته، برگ‌های این دو نسخه را برکنده و از هم جداکرده‌اند و در حال حاضر تنها تعداد کمی از برگ‌های جداشدهٔ آنها در دسترس است.[۴]

تاریخ و محل کتابت، نام کاتبان و همچنین اوضاع و احوالی که منجر به‌پدید آمدن این دو نسخه شده دانسته نیست. اما، شروه سیمپسون[5] بر مبنای تحلیل دقیق برگ‌های مصور موجود و مقایسهٔ مجالس آنها با نسخه‌های خطی همعصر آنها که تاریخ کتابت دارند، این دو نسخه را به‌بغداد منتسب دانسته و تاریخ کتابت آنها را چهار دهه پس از حملهٔ مغول به ایران، در حدود سال ۷۰۰ق برآورد کرده است.[۶]

دلیل استفاده از شاهنامه‌های کوچک اول و دوم در این مقاله و استناد به آنها آن است که در آغاز قرن هشتم ق، هنوز دوره‌های تثبیت شده‌ای از شیوه‌ها و سبک‌های نقاشی وجود نداشته است. بنابراین، منطقاً می‌توان چنین فرض کرد که در نخستین کوشش‌ها برای مصور کردن شاهنامه، نحوهٔ ارتباط و تعامل بین خوشنویس و نگارگر، اهمیتی بیشتر از قرون بعدی داشته و بیت مصوِّر به مثابهٔ نشانه و علامتی از سوی خطاط برای نگارگر، قطعاً متضمن معنای بسیار دقیق‌تری می‌بوده است.

از آنجا که شاهنامهٔ کوچک اول به‌طور کامل مورد بررسی قرار گرفته و ارتباط بین متن و نقش در آن به‌خوبی شناخته شده است، می‌تواند برای فرضیاتی که در این مقاله مطرح خواهد شد مبنایی قانع کننده باشد.

همچنین، نظر به‌اینکه برگ‌های شاهنامهٔ کوچک اول پراکنده بوده و احتمالاً بعضی از برگ‌های مفقود شده حاوی تصاویری نیز بوده است، موضوع این مقاله می‌تواند زمینهٔ بکری برای نشان دادن اهمیت و کارایی بیت مصوِّر برای سنجش و بررسی محل قرار گرفتن نقش در میان متن ارائه کند و در نتیجه نقشی در بازسازی این نسخهٔ خطی به‌شکل اصلی آن داشته باشد.

---

۲ در مطالعه و بررسی مناسبات بین متن ابیات و نقش در بسیاری از نسخه‌های خطی شاهنامه، متوجه این نکته شدم که حذف کردن برخی از ابیات یا اضافه کردن ابیاتی به متن به‌نحوی چشمگیر در جاهایی از متن بیشتر دیده می‌شود که به نقش نزدیک‌تر بوده است. اگر صحّت این مشاهده تأیید شود، حاکی از این واقعیت است که سنت حذف کردن یا افزودن ابیات با تصویر نقاشی شده ارتباط داشته است. شاید این حذف‌ها و اضافات که توسط نقال یا خطاط صورت می‌گرفته، به منظور برجسته جلوه دادن و بزرگنمایی صحنه ای بوده است که می‌بایست توسط نقاش در فضای مورد نظر به تصویر کشیده شود.

۳ تشابه این دو نسخه با یکدیگر آنچنان است که فقط با عناوین شماره‌گذاری شده توسط ارنست گرو به از یکدیگر متمایز می‌شوند. ارنست گرو به نخستین کسی بود که موجودیت دوگانهٔ این نسخه‌ها را تشخیص داد. ابعاد قطع این شاهنامه‌های کوچک فقط ۱۵۹ × ۱۲۷ مم است.

۴ این برگ‌های پراکنده در موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی مختلف جهان نگه‌داری می‌شوند و فقط چهار برگ از آنها (دو برگ از شاهنامهٔ کوچک اول و دو برگ از شاهنامهٔ کوچک دوم) در موزهٔ رضا عباسی در تهران وجود دارد.

5 Marianna Shreve Simpson, *The illustration of an epic. The earliest Shahnama manuscripts*. New York & London, 1979.

۶ شاهنامهٔ کوچک سومی نیز به نام «فریر» وجود دارد که در سبک و صفحه‌آرایی با دو شاهنامهٔ اول و دوم قدری متفاوت اما از نظر اندازه با آنها یکسان است. بسیاری از برگهای جداشدهٔ این شاهنامه، در حال حاضر در «گالری هنر فریر» (Freer Gallery of Art) در شهر واشنگتن نگه‌داری می‌شود.

بیت مصوِّر

در برگ مصوری از یک نسخهٔ‌خطی شاهنامه، «بیت مصوّر» به آن بیت یا ابیاتی گفته می‌شود که مضمون آنها بیشترین ارتباط را با نقش یا صحنهٔ تصویر شده داشته باشد. بیت مصوِّر را غالباً بلافاصله پیش از نقش یا در جای متمایز دیگری در همان صفحه می‌توان یافت.

شناسایی بیت مصوِّر متضمن خواندن دقیق ابیات متن اطراف نقش و تطبیق دادن داستان با عوامل اصلی سازندهٔ تصویر است. اما در عمل، شخص می‌تواند فقط با خواندن بیتی که درست پیش از نقش قرار گرفته، بیت مصوِّر را شناسایی کند و آنگاه این بیت خاص را برای اثبات وجود کلمه یا مضمونی که رویداد اصلی تصویر را توصیف کرده باشد مورد مداقّه قرار دهد.

به‌عنوان مثال، در یکی از مجالس شاهنامهٔ کوچک اول[۷]، جایی که هوشنگ به‌هنگام انداختن سنگ به‌طرف اژدها آتش راکشف می‌کند، بیتی که در بالای گوشهٔ چپ مجلس قرار گرفته، همان بیت مصوِّر است زیرا اشاره به‌سنگ آتشزنه می‌کند.

نشد مار کشته [ولیکن ز راز] ازآن طبع سنگ آمد آتش فراز*

همانند آن، در مجلس دیگری که صحنهٔ به بند کشیده شدن ضحاک را به صخره‌های کوه و در مقابل فریدون نشان می‌دهد، بیتی که درست پیش از این مجلس واقع شده همان «بیت مصوِّر» است. زیرا عبارت «فرو بست دستش» در آن وجود دارد:

فرو بست دستش بدان کوه باز بدان تا بماند بسختی دراز*

اگر بیت مصوِّر مستقیماً پیش از نقش مربوط به آن قرار نگرفته باشد، آن‌را می‌توان اغلب در جای دیگری نزدیک به قاب تصویر پیدا کرد.

در برخی از موارد، موضوع رویداد و صحنه‌ای که به تصویر درآمده به‌طور روشن و بدون ابهام وامدار یک تک بیت مصوِّر نیست، بلکه مُلهم از گروهی از ابیات مصوِّری است که همه نزدیک نقاشی واقع شده‌اند.

به این دلایل، لازم است که بین یک تک بیت مصوِّر و ابیات مصوِّر چندگانه و همچنین بین بیت مصوِّر درجای خویش و بیت مصوِّر جابه‌جا شده تفاوت قائل شویم. نمونه‌ای از هریک در پی می‌آوریم.

ت ۱: نهادن جشن‌سده. شاهنامهٔ کوچک اول، سدهٔ ۸ق، کتابخانهٔ چستربیتی، دابلین، ایرلند، ms104.2v.

[۷] به‌استثنای چند مورد که شمارهٔ برگ‌ها در آنها مشخص بوده و سیپمسون در اثر خود با عنوان *Illustration of an epic* از آنها نام برده است، شمارهٔ برگ‌ها در این مقاله براساس تخمین و مبتنی برجای ابیات مصوِّر است.

ت ۲: گرفتاری ضحاک بر دست فریدون. شاهنامهٔ اول، سدهٔ ۸ق، کتابخانهٔ چستربیتی، دابلین، ایرلند، ms104.3.

تک بیت مصوِّر

برگی که از شاهنامهٔ کوچک اول جدا شده و در موزهٔ هنر مترو پولیتن نیویورک محفوظ است (ش ۳ ـ شمارهٔ ضمیمه ۷، ۷۴، ۶۹)، نمونه‌ای از یک تک بیت مصوِّر را درجای همیشگی خویش ارائه می‌دهد. این مجلس «جنگ رستم و دیو سفید» را نشان می‌دهد و این صحنه‌ای است که در همهٔ دوران‌ها بیش از هر مجلس دیگری در نسخه‌های شاهنامه به‌تصویر آمده[۸] و حاکی از آن است که رستم در خوان هفتم خود دیو سفید را برای نجات جان کی‌کاووس، پادشاه ایران، می‌کشد.

در این مجلس دیو سفید بر کف غار افتاده و رستم در حالی دیده می‌شود که خنجر خود را در قلب او فرو برده است. در زمینهٔ تصویر که تا حدودی در پشت صخره‌های کوهستان هفت کوه از نظر پنهان است، اولاد، راهنمای مازندرانی رستم، به‌درخت بسته شده و رخش از او مراقبت می‌کند.

مشخصهٔ کلیدی این صحنه لحظه‌ای است که رستم خنجر خود را در سینهٔ دیو سفید فرو می‌برد و بیت مصوِّری که گویای این لحظه است دقیقاً در بالای گوشهٔ سمت چپ و درست پیش از این مجلس قرار گرفته است.

فرو برد خنجر دلش بردرید جگرش از تن تیره بیرون کشید*

ت ۳

بررسی بیش از یک‌صد برگ مصور از جنگ رستم و دیو سفید که در مدت بیش از چهار قرن، یعنی از آغاز قرن هشتم تا پایان قرن یازدهم‌ق، کشیده شده[۹] نشان می‌دهد که مضمونی که در چهل برگ، برای مجلس انتخاب شده همان لحظهٔ فرو بردن خنجر در سینهٔ دیو سفید است و بیتی نیز که بدون فاصله پیش از تصویر قرار گرفته دقیقاً همین بیت بسیار مهم است.

اگرچه جای معهود این بیت مصوِّر در بیشتر موارد، بالای گوشهٔ چپ قاب نقش و بلافاصله پیش از آن است، در بسیاری از موارد دیگر، دقیقاً همین بیت مصوِّر را می‌بینیم که نه در جای گفته شده که در جایی نزدیک به‌تصویر واقع شده و کمتر از سه یا چهار بیت با مکان معهود فاصله دارد. اما، مواردی که بیت مصوِّر مناسب بیش از سه یا چهار بیت از محل همیشگی خود فاصله گرفته باشد بسیار نادر و انگشت شمار است.

---

۸ نک: به مقالهٔ فرهاد مهران با عنوان:
"Frequency distribution of illustrated Scenes in Persian manuscripts", *Studies* 2/iv (Presses Academiques Neuchatel. October 1998), 351-79.

۹ مقالهٔ منتشر نشده از فرهاد مهران با عنوان: "Rustam and the White Div: Images from over four centuries", unpublished collection of images (2005).

ت ۳: رفتن رستم به جنگ دیو سپید، شاهنامهٔ اول، سدهٔ ۸ق، موزه هنر متروپلیتن، نیویورک، 69.74.7.

مجالس دیگری از جنگ رستم با دیو سفید که به‌طور نمونه توصیف کنندهٔ صحنه‌ای از اوائل جنگ و بریدن دست و پای دیو سفید است، بیت مصوّر دیگری معطوف به این لحظه دارد. این بیت مصوّر نیز اغلب در جای همیشگی و گاهی با فاصله‌ای اندک از مکان معهود قرار گرفته است.

بررسی برگ‌های مصور شاهنامه نشان می‌دهد که هنگامی که بیت مصوّر در مکان مخصوص خود دیده نمی‌شود، غالباً از محل اصلی خود فقط کمی دور شده است. نمونه‌ای از این حالت در شکل آمده است. این مجلس که جنگ دوم بین «افراسیاب و نوذر» را نشان می‌دهد[10]، از اهمیت خاصی برخوردار است و نشان‌دهندهٔ صحنه‌ای از نخستین حملهٔ تورانیان به ایرانیان است.[11] در این مجلس، نوذر سوار بر اسب خویش در حال پیکاری بی امان با افراسیاب است و این دو، نیزه‌های خود را به تن یکدیگر فرو می‌کوبند. رویداد اصلی این مجلس درگیری نیزه‌هاست که با این بیت مصوّر توصیف شده است.

ت ۴

چنان نیزه بر نیزه آویختند سنان یک بدیگر برآمیختند*

این بیت اگرچه دقیقاً بالای نقش واقع شده، اما در مکان معهود خود یعنی بلافاصله پیش از تصویر قرار نگرفته و با اندکی جابه‌جایی، آن‌را در مکانی می‌یابیم که فقط به‌اندازهٔ یک بیت از جای مورد انتظار دورتر است.

ت ۴: جنگ دوم نوذر و اسفندیار. شاهنامهٔ اول، سدهٔ ۸ق، کتابخانهٔ چستربیتی، دابلین، ایرلند، ms104.7.

10 Chester Beatty Library, Dublin, ms. 104. 7.

۱۱ دربارهٔ بحثی پیرامون اهمیت این وقایع نک: به مقالهٔ عباس امانت در کتابی که مقالهٔ حاضر نیز مأخوذ از آن است.

ت ۵: اسکندر در بارگاه قیدافه. شاهنامهٔ اول، سده ۸ق، کتابخانهٔ چستربیتی، دابلین، ایرلند، ms104.46r.

در مورد بیت مصوِّر جابه‌جا شده‌ای که در مکان همیشگی خود قرار ندارد، ظن قوی برآن است که خطاط هنگام رسیدن به بیت مذکور هنوز جایی برای نوشتن یک یا دو بیت دیگر در اختیار داشته است. اما با در نظر گرفتن شهرت وخصوصیت مضمون آن بیت و اطمینان از آشنایی نگارگر با رخدادی که می‌بایست نقاشی شود، فضا را خالی نگذاشته و آن یکی دو بیت دیگر را نیز از پس آن نوشته است.

ابیات مصوِّر چندگانه

در ابیات مربوط به توصیف شکار یا پیکار، غالباً لحظاتی از یک رویداد حساس را می‌توان برای تصویر کشیدن برگزید و مشخص کرد. اما در ابیاتی که به‌نقل گفت‌وگوهای قهرمانان داستان اختصاص یافته یا مثلاً حاکی از باریابی به‌حضور پادشاه است، هیچ لحظه‌ای به‌تنهایی و به‌طور عام بیان کنندهٔ حادثه‌ای مشخص نیست و آن‌قدر اهمیت ندارد که تصویر کردنش آن‌را از دیگر نقاشی‌ها متمایز سازد.

صحنه‌هایی از این دست که فقط حاکی از حضور یا گفت‌وگوی قهرمانان داستان است، در میان نقوش شاهنامه دیده می‌شود، اما موضوع به‌تصویر درآمده در این نقاشی‌ها فقط وامدار توصیفات ذکر شده در یک تک بیت مصوِّر نیست و بنابراین اغلب نمی‌توان آن‌را فقط در یک تک بیت مصوِّر خلاصه کرد. در این موارد، معمولاً گستره‌ای از ابیات مصوِّر وجود دارد که با صحنه‌ای که در نقاشی به‌تصویر درآمده سازگار و هماهنگ است. اما، حتی در همین موارد نیز اهمیت تک بیت مصوِّر و جای معهود آن‌را نباید از نظر دور داشت.

تصویر بالا دربارهٔ «اسکندر و قیدافه» نمونه‌ای از همین مورد است.[۱۲] این مجلس، قیدافه ملکهٔ اندلس را نشان می‌دهد که ظاهراً به اسکندر که با هویتی ساختگی به دربار او آمده است اندرز می‌دهد. بخشی از ابیات داستان که به‌شرح گفت‌وگوی بین قیدافه و اسکندر اختصاص یافته است، حدود پنجاه و چند بیت را شامل می‌شود که شماری از آنها را می‌توان به‌عنوان بیت مصوِّری که با تصویر صحنه سازگاری دارد در نظر گرفت. اما، مهیج‌ترین لحظه در این گفت‌وگو زمانی است که قیدافه با نشان‌دادن پرده‌ای نقاشی شده از چهرهٔ اسکندر به‌خود وی حیلهٔ او را بر ملا می‌کند. بیتی که با این صحنه همخوانی و مطابقت دارد چنین است:

که گر هیچ جنبش بدی در نگار که بودی جز اسکندر شهریار*

ت۵

اما این بیت را به‌هر حال نمی‌توان بیت مصوِّری شمرد که با صحنهٔ نقاشی شده مرتبط باشد. زیرا اولاً این بیت کمی دورتر از تصویر در ستون‌های میانی صفحه و در ششمین ردیف بالای نقش قرار گرفته است و ثانیاً مضمون بیت اشاره‌ای تلویحی به دیدن یک پردهٔ نقاشی از اسکندر دارد و چنین چیزی در تصویر صحنه دیده نمی‌شود.

12 Chester Beatty Library, Dublin, ms 104. 46r.

در تصویری از این صحنه که در شکل ۵ نشان داده شده چنین می‌نماید که اسکندر مشغول گفت‌وگو یا شاید اعتراض و ستیزه‌جویی است و قیدافه فقط گوش می‌دهد. بنابراین، به‌نظر می‌رسد که این صحنه پس از افشای هویت جعلی اسکندر اتفاق افتاده باشد؛ وگرنه در تصویر هیچ نشانهٔ روشنی که نشان‌دهندهٔ زمان خاصی از گفت‌وگوی آنان باشد وجود ندارد.

از آنجا که درمیان ابیات متن این صفحه هیچ بیت مشخصی را نمی‌توان متمایز کرد که بیشترین ارتباط را با نقش داشته باشد و نیز از آنجا که در چنین حالتی ابیات متعددی می‌توانند توصیف کنندهٔ صحنه باشند، مناسب و منطقی است که بیت مصوِّر را در اینجا همان بیتی در نظر بگیریم که بلافاصله پیش از تصویر قرار گرفته است. آن بیت چنین است:

کجـــا آورد دانش تـــو بهـــا چو آیی چنین در دم اژدهـــا*

این بیت در واقع به‌شرح لحظه‌ای پرداخته که قیدافه در برابر اسکندر که به‌چنین سهولتی در دام او افتاده است قدرت نمایی می‌کند و خردمندی او را به‌سخره می‌گیرد.

کارکرد بیت مصوِّر: نشانه‌ای از خطاط به نگارگر

در برگ‌های مصور شاهنامه، نزدیکی ابیات مصوِّر به تصاویر مربوط به آنها امری شگفت‌آور نیست. اما، این واقعیت که بیت مصوِّر این‌چنین به‌کرّات در یک مکان دقیق و بلافاصله پیش از نقش قرار گرفته است غیر منتظره می‌نماید. اگر مکان قرار گرفتن بیت مصوِّر در صفحه امری واقعاً تصادفی بود، مشاهدهٔ بیش از چهل بیت مصوِّر دربارهٔ رستم و دیو سفید که در یک‌صد نسخهٔ خطی شاهنامه درهمان جای معهود و همیشگی خود قرار گرفته‌اند، امری کاملاً غیر محتمل می‌نمود. احتمال وقوع چنین امری را عملاً می‌توان با استفاده از حساب احتمالات تعیین کرد و در این‌صورت، حتی در شرایطی با محدودیت کمتر، این احتمال از چهار یا پنج درصد فراتر نخواهد رفت.[۱۳]

بنابراین باید پذیرفت که جایگاه بیت مصوِّر در صفحه برحسب اتفاق نبوده و مکان قرار گرفتن آن در ارتباط با نقش، مطمئناً قراردادی و از پیش تعیین شده است.

نشانه‌هایی دال بر آن وجود دارد که قرار دادن بیت مصوِّر در مکانی خاص و نزدیک به نقش در واقع نشانه‌ای از سوی خطاط به‌نگارگر بوده تا دقیقاً صحنهٔ وصف شده در بیت را در فضایی که در زیر بیت پیش بینی شده است، به‌تصویر درآورد.

شواهد قانع کننده‌ای از قبیل مشاهدهٔ برگ‌های مصور نیمه تمام و همچنین پوشیده شدن جوهر قلم کاتب با رنگدانه‌های قلم نقاش حاکی از آن است که نگارش ابیات متن پیش از نقاشی تصاویر صورت می‌گرفته است.[۱۴] بدین ترتیب که خطاط پس از نگارش قسمتی از ابیات متن فضای سفیدی را در زیر صفحه یا در میان ابیات خالی می‌گذاشته است تا بعد توسط نگارگر نقاشی شود.

براین اساس، می‌توان موقعیت نگارگری را در قرن هشتم‌ق در نظر گرفت که به‌کار مصور کردن برگ‌هایی از شاهنامه می‌پرداخته و پس از اتمام کار کتابت یک صفحه، با فضایی سفید و نانوشته در صفحه رو به رو می‌شده است. در این حالت منطقاً می‌توان چنین تصور کرد که در صورتی‌که رهنمود خاصی به‌وی داده نشده بود، نگارگر با توجه به‌دانسته‌های کافی یا اندکی که دربارهٔ شاهنامه و داستان‌هایش داشته بایست در مضمون ابیات نوشته شده در بالا یا اطراف فضای خالی در پی انتخاب صحنه‌ای باشد تا آن را به تصویر درآورد.

در این شرایط، روشن است که ابیاتی که در اطراف فضای سفید قرار گرفته یا بیتی که به‌طور اخص در گوشهٔ چپ محل تصویر و درست پیش از فضای سفید واقع شده است اهمیت و برجستگی بیشتری از سایر ابیات خواهد داشت. بنابراین، باید پذیرفتنی باشد که هنرمند نگارگر، در صورت تردید و به‌حکم سنتی رایج و تثبیت شده، مضمون بیتی را که در گوشهٔ چپ و درست پیش از تصویر واقع شده است دقیقاً مشخص کنندهٔ صحنه‌ای بشناسد که می‌بایست نقاشی شود. به نمونه‌ای در این باره توجه کنید.

تصویر ۶ دربارهٔ «بهرام گور و شیران»، بهرام را نشان می‌دهد که در حال پیکار با دو شیر است[۱۵] تا با ربودن تاج کیانی از میان آنان پادشاه ایران شود. در میان صحنه، بهرام گور را می‌بینیم که با گرز خویش در حال کوبیدن بر سرِ شیر مهاجمی است که زنجیری از گردنش آویخته و در طرف چپ، شیر دیگری

---

۱۳ احتمال اینکه بیش از چهل بیت مصوَّر در یک‌صد نسخهٔ خطی، کاملاً برحسب تصادف، در جای درست خود واقع شده باشند از چهار یا پنج درصد تجاوز نمی‌کند. در این محاسبه، چنین فرض شده است که هر نسخهٔ خطی، شش یا چهار ستون در صفحه داشته و بیت مصوِّر درست در بالا یا در زیر نقش، و به عبارت دیگر، در شش یا چهار مکان ممکن قرار گرفته باشد. اگر مکان‌های بیشتری را برای بیت مصوِّر (مثلاً در محدودهٔ دو سطر بالا تر یا پایین‌تر از نقش) در نظر بگیریم، در آن احتمال وقوع چنین امری، حتی باز هم تقلیل پیدا خواهد کرد و فقط به یک‌صدم درصد خواهد رسید.

14 *Stuart Cary Welch*, A King's Book of Kings, *The Shah-Nameh of Shah Tahmasp*, (New York, 1972), p. 19.

15 Nelson-Atkins Museum of Art, 46, 41.

که از پای درآمده از پشت به‌خاک افتاده است. در پس‌زمینهٔ تصویر تختی قرار دارد با تاجی شاهوار که انتظار شاه پیروز را می‌کشد. موبد و تنی چند از همراهان نیز با بهت و شگفتی ناظر این مصاف هستند. در طرف راست، خسروشاه دیده می‌شود که هم از آغاز به‌علت پیری از جنگ با شیران خودداری کرده بود. بیت توصیف‌کنندهٔ این صحنه در بالای گوشهٔ چپ و درست پیش از تصویر است:

بر دیگر آمد بزد بر سرش فروریخت با دیده خو[ن بر برش]*

ت۶

بیت بعدی در طرف راست و درست زیر همین تصویر چنین است:

جهاندار بنشست بر تخت عاج بسر بر نهاد آن دلفروز تاج*

ت۷

اگر نقاش برای تجسّم صحنه، از این بیت اخیر که در زیر تصویر آمده است استفاده کرده بود، نقاشی بایست هر دو شیر را کشته و بر خاک افتاده و بهرام را نیز در حال گذاشتن تاج بر سر خود نشان می‌داد. و اگر چنین منظره‌ای دیده نمی‌شود، گواه براین است که بیتی که برای تجسّم موضوع صحنه به‌کار گرفته شده نه بیت واقع در زیر تصویر بلکه بیت پیش از آن است که درست در بالای نقش قرار دارد.

مشاهدهٔ نظایر این مورد که با بسیاری از نمونه‌های دیگر تأیید شده نشان می‌دهد که بیت بالای تصویر غالباً و به‌مراتب بیش از بیت زیر تصویر برای نقاشی مورد استفاده قرار گرفته است.

ابیات مصوِّر همانند

در نسخه‌های خطی متفاوت، با مشاهده و مقایسهٔ نقاشی‌های مشابهی که نشان‌دهندهٔ واقعه‌ای مشابه است، نقش علامت دهندهٔ بیت مصوِّر با وضوح بیشتری آشکار می‌شود. در این موارد، معمولاً انتظار می‌رود که: اولاً، ابیات مصوِّر آن نقوش نیز یا عیناً مانند یکدیگر باشند یا مضمونی بسیار نزدیک به هم داشته باشند. ثانیاً، این ابیات مصوِّر در گوشهٔ چپ و بالای آن تصویر قرار گرفته باشند. از سوی دیگر و در مورد نقاشی‌هایی که واقعهٔ اصلی مصور شده در آنها اندکی با یکدیگر متفاوت است، انتظار غالب این است که ابیات مصوِّر آنها نیز به همان ترتیب در فاصله‌ای کم و اندکی دورتر از تصویر قرار گرفته باشند.

در اینجا با استفاده از برخی صحنه‌ها که در نسخه‌خطی شاهنامه‌های کوچک اول و دوم به‌تصویر درآمده، نکات ذکر شده را مورد سنجش قرار می‌دهیم.

در تصویر ۷ و ۸ صحنه‌هایی از «گرفتن رخش توسط رستم» نشان داده شده است. شکل ۷ به شاهنامهٔ کوچک اول[16]، و شکل ۸ به شاهنامهٔ کوچک دوم[17] تعلق دارد. در هر دو مجلس، رستم در لحظه‌ای دیده می‌شود که در میان گلهٔ اسب‌هایی که به‌سرعت می‌گریزند به‌طرف اسبی کمند انداخته و گله‌بان با چهره‌ای خشمناک در حال نزدیک شدن به رستم است.*

ت۷-۸

ت ۶: تاج برگرفتن بهرام از میان شیران. شاهنامهٔ اول، سدهٔ ۸ق، کتابخانهٔ شهر کانساس، 46/41.

16 Chester Beatty Library, Dublin, ms 104. 8.
17 McGill University Library, Montreal, 1977, 3.

ت ۷: گرفتن رستم زال رخش را. شاهنامهٔ اول، سدهٔ ۸ق، کتابخانهٔ چستربیتی، دابلین، ایرلند، ms104.8.

در هر دو شکل و با ساختار و ترکیبی تقریباً همانند، رستم در حال به‌دام انداختن رخش با کمند کیانی است. در طرف راست هر دو نقاشی، اسب‌هایی به سرعت در حال گریزند و چوپان در طرف چپ و مقابل رستم با چوبدستی خویش درحال پرخاش و اعتراض است. یک یا چند نفر نیز در عقب صحنه و از پشت رستم این ماجرا را نظاره می‌کنند. در تصویر مربوط به شاهنامهٔ کوچک اول، اسبی که احتمالاً باید مادر رخش باشد در حال چرخش است تا رخش را از اسارت برهاند و این خصوصیتی است که در تصویر شاهنامه‌کوچک دوم وجود ندارد.

همان‌طور که انتظار می‌رود در هر دو مجلس، در بالای گوشهٔ چپ و درست پیش از تصویر دقیقاً همان بیتی را می‌توان یافت که توصیف‌کننده دقیق لحظه‌ای است که در تصویر دیده می‌شود. این بیت مصوِّر در هر دو مورد چنین است:

کمند کیانی همی داد خم که آن کره را باز گیرد ز رم* ت۷-۸

وجود بسیاری دیگر از ابیات مصوِّر همانند را در کنار تصاویر مشابه می‌توان در سایر مجالس مشابه نیز در هر دو شاهنامهٔ‌کوچک اول و دوم محقق کرد. این مجالس مشابه که ابیات مصوِّر یکسان و همانندی نیز دارند عبارت‌اند از: «رستم افراسیاب را از روی زین بلند می‌کند»، «رستم و دیو سفید»، «اکوان دیو رستم را به دریا می‌اندازد»، «اسفندیار گرگسار را می‌کشد»، «اسفندیار و زن جادو»، «رستم پیکان دو شاخه را به چشمان اسفندیار پرتاب می‌کند»، و «اردشیر سرب مذاب به گلوی کرم می‌ریزد».

در همهٔ این مجالس، بیت مصوِّر همانند را در بالای گوشهٔ چپ و پیش از تصویر مورد نظر یا فقط یکی دو بیت دورتر از تصویر می‌توان یافت.

ت ۸: گرفتن رستم زال رخش را. شاهنامهٔ دوم، سده ۸ق، کتابخانهٔ دانشگاه مک گیل، مونترال، کانادا، 1977/3.

ت ۹: بهرام گور در منزل براهام یهود. شاهنامهٔ اول، سدهٔ ۸ق، کتابخانهٔ چستربیتی، دابلین، ایرلند، ms 104.55.

ابیات مصوِّر ناهمانند

در دو تصویر ۹ و ۱۰ قسمت‌هایی از داستان «بهرام درخانهٔ براهام یهودی» در دو نسخهٔ خطی مذکور شاهنامه به نمایش درآمده است. تصویر ۹ در شاهنامهٔ کوچک اول، بهرام گور را شب هنگام در خانهٔ براهام نشان می‌دهد که با تکیه به زین اسب خود استراحت می‌کند و در سوی دیگر براهام از خوردنی‌ها و نوشیدنی‌ها بهره می‌برد.[18]

تصویر ۱۰ در شاهنامهٔ کوچک دوم[19]، نشان‌دهندهٔ صحنه‌ای از صبح فردای آن‌شب است. در این مجلس، براهام که در سمت راست تصویر دیده می‌شود، به‌بهرام گور می‌فرماید تا، همان‌گونه که شب پیش به‌هنگام درخواست سرپناهی در منزل او قول داده است، پیش از ترک آنجا کف خانه را از آلودگی‌های اسبش پاک کند.

اگرچه این صحنه در شاهنامه‌های کوچک اول و دوم هر دو به‌یک رویداد یکسان اشاره می‌کنند و به‌هر دو عنوان «بهرام گور در خانهٔ براهام یهودی» داده شده است، باز این دو تصویر آشکارا همسان نیستند. بنابراین، شگفت‌آور نیست اگر ابیات مصوِّر آنها نیز متفاوت باشد.

در شاهنامهٔ کوچک اول، مضمون بیت مصوِّر اشاره به‌شب هنگام و زمانی دارد که براهام مشغول نوشیدن است و بهرام در حال استراحت به او می‌گوید:

ت۹ **گر از جام یابی سرانجام نیک خنک میگسار و می و جام نیک** *

اما بیت مصوِّر در شاهنامهٔ دوم کوچک، دربارهٔ صحنه‌ای است که صبح فردا اتفاق افتاده و بهرام با دستار خود اصطبل را پاکیزه می‌کند:

ت۱۰ **یکی خوب دستار بودش حریر بموزه درون پر ز مشک و عبیر** *

ت ۱۰: بهرام گور در منزل براهام یهود. شاهنامهٔ دوم، سده ۸ق، موزهٔ بروکلین نیویورک، L. 63/9/76.

18 Chester Beatty Library, Dublin, ms 104. 55.

19 Brooklyn Museum, New York, L. 63. 9.76.

نمونه‌های دیگری را در همین زمینه می‌توان از شاهنامه‌های کوچک اول و دوم شاهد آورد. در این دو شاهنامه مجالس دیگری وجود دارد که متضمن رویدادهایی تقریباً مشابه‌اند و ابیات مصوّر آنها نیز گرچه با یکدیگر اندکی تفاوت دارند، به هرحال درست پیش از هر مجلس قرار گرفته‌اند. این مجالسِ تقریباً مشابه، با ابیات مصوّر اندکی متفاوت، عبارتند از: «خوش آمد گویی سام به‌پسرش»، «آورده‌شدن زال توسط سیمرغ»، «رستم و رخش»، «زخم خوردن از اسفندیار»، «به دنبال سرپناه در کوهستان‌ها»، و «بیژن گراز‌های وحشی را شکار می‌کند».

بیت مصوّر و چهارچوب تصویر

طرح ثابت و نمونه‌وار نقاشی‌های شاهنامهٔ کوچک اول تصویری است راست گوشه و مستطیلی شکل که به‌پهنای شش ستون از ابیات در میان قاب صفحه گسترده شده و بلندی آن فضایی به‌اندازهٔ ۱۰ یا ۱۱ سطر از ابیات را فراگرفته است. با این حال به‌نظر می‌رسد که جای قرار گرفتن تصویر و همچنین دامنهٔ گسترش آن در صفحه کاملاً تصادفی باشد. زیرا همهٔ تصاویر شاهنامه از این طرح ثابت و نمادین پیروی نمی‌کنند. برخی از تصاویر بسیار بلندترند و پاره‌ای از آنها پهنای بسیار کمتری دارند؛ بدین ترتیب موقعیت تصویر در صفحه، یعنی تعداد سطورِ قبل از تصویر از صفر تا ۲۲ سطر می‌باشد. یعنی از زیر چارچوب یا قاب بالای صفحه شروع شود و به‌اندازهٔ هر تعداد از ابیات تا پایین صفحه ادامه یابد.

شمار اندکی از نقاشی‌ها قابی چارگوش دارند و در بیشتر موارد در پهنای چهار ستون در مرکز صفحه گسترده شده‌اند. در شاهنامهٔ کوچک اول، بعضی از تصاویر در گوشهٔ بالا (گ 170rA و 300v) و برخی در وسط صفحه (گ 308r، 249r، 218r، 204r، 196v، 109r) قرار گرفته‌اند و حتی در چند مورد، تصاویر در عرضِ تعدادی فرد از ستون‌ها، مثلاً پنج ستون، گسترده شده و نمایی نامتقارن به‌تصویر بخشیده‌اند.

دلیلی که برای وجود این تنوع و گوناگونی در اینجا به‌نظر می‌رسد، تمایل خطاط به‌قرار دادن بیت مصوّر در جایی ممتاز و چشمگیر نسبت به تصویر است. در این مورد توضیحاتی در پی خواهد آمد.

تصاویر کم ارتفاع

تصویر ۱۱ صحنهٔ «گرفتار شدن کاموس در کمند رستم» را نشان می‌دهد.[۲۰] این مجلس با داشتن ارتفاعی برابر فقط هفت سطر از ابیات، کوتاه‌ترین تصویر در میان تمامی برگ‌های مصور از شاهنامهٔ کوچک اول است و با قرار گرفتن ۲۲ سطر از متن در بالای آن، تصویر کاملاً به‌پایین صفحه رانده شده است. ابیات متن این برگ داستان رستم و کاموس را روایت می‌کنند و تصویر لحظه‌ای را نشان می‌دهد که رستم کمند را به کمرگاه کاموس انداخته و با تاخت کردن رخش در جهت مخالف او را به زیر کشیده است. این صحنه دقیقاً از مضمون این بیت مصوّر برگرفته شده است:

بران اندر آورد و کردش دوال عقابی شد آن رخش با پر و بال*

روشن است که خطاط درهنگام نوشتن ابیات این صفحه بسیار دیر و زمانی به این بیت مصوّر نشانگر رسیده که در سطر بیست و دوم بوده و از این‌رو به‌ناچار فقط فضای سفیدی را به‌اندازهٔ هفت بیت در پایین صفحه برای کشیدن تصویر خالی گذاشته است. اگر کمی زودتر از این و مثلاً در سطر هجدهم یا نوزدهم به‌بیت مصوّر می‌رسید، در آن صورت بلندی تصویر، مانند اکثر دیگر تصاویر شاهنامهٔ کوچک اول، قطعاً دربرگیرندهٔ فضایی بیشتر، در حدود ۱۰ یا ۱۱ سطر از ابیات می‌شد.

ت ۱۱: گرفتار شدن کاموس در کمند رستم، شاهنامهٔ اول، سدهٔ ۸ق، کتابخانهٔ چستربیتی، دابلین، ایرلند، ms104.22.

20 Chester Beatty Library, Dublin, ms 104. 22.

تصاویر کم عرض

از تمهیدات دیگر خطاط برای هماهنگی تصویر با ابیات مصوِّری که در قسمت پایین صفحه واقع می‌شوند، کم‌کردن پهنای تصویر است تا وی بتواند نوشتن ابیات متن را در ستون اضافه‌ای که به این ترتیب ساخته می‌شود ادامه دهد.

نمونه‌ای از این نوع تمهید در ت ۱۲ «بهرام کرگ را می‌کشد» دیده می‌شود.[۲۱] این تصویر بهرام گور را سوار بر اسب در شکارگاه نشان می‌دهد در حالی که زوبین خود را به طرف کرگ مهاجمی هدف گرفته است. از پهنای تصویر در طرف راست به‌اندازهٔ یک ستون کاسته شده و اجازه داده است که متن ابیات تا پایین صفحه ادامه یابد.

یافتن دلیلی برای شکل نامتعارف این تصویر در گرو شناسایی و تعیین مکان بیت مصوِّر در این صفحه است. از آنجا که این تصویر دقیقاً نشان‌دهندهٔ لحظه‌ای است که بهرام گور پیکان تیر خود را به طرف سر کرگ نشانه رفته است، بیت مصوِّر آن نیز باید چنین باشد:

کمان را بزه کرد مرد جوان تو گفتی همی خوار گیرد روان*

اما به‌جای آنکه این بیت را در جای معهود خود در بالای گوشهٔ چپ تصویر بیابیم، آن را در سومین و چهارمین سطر در تک ستون مجاور تصویر می‌بینیم. دلیل جا به‌جایی این بیت مصوِّر را می‌توان چنین تبیین کرد که هنگامی که خطاط در حال نوشتن ابیات متن به پایین صفحه رسیده بوده، متوجه شده که به‌بیت مصوِّر نزدیک شده است. بنابراین، به‌جای اینکه به‌کار نوشتن ابیات در شش سطر باقی ماندهٔ دیگر ادامه دهد و درنتیجه ارتفاع تصویر را فشرده و کوتاه کند، تصمیم گرفته است که با کم‌کردن پهنای تصویر متنی یک ستونی بازکند تا بتواند بیت مصوِّر را در آن بنویسد و در نتیجه بیت مذکور را در کنار تصویر قرار دهد.

باید افزود که در این نسخهٔ شاهنامه، و در پاره‌ای موارد خاص، خالی گذاشتن جایی برای یک تصویر کم‌عرض در پایین صفحه نه به‌منظور قرار دادن بیت مصوِّر در نزدیکی تصویر، که از جهت پیش‌بینی فضایی در صفحه برای نقاشی یک تصویر دیگر بوده است.[۲۲]

اما، بعدها و در نسخه‌های خطی مربوط به قرون نهم و دهم ق باز هم خطاطان تمهیدهای دیگری برای مربوط کردن بیت مصوِّر با تصویر به‌کار برده‌اند. خوشنویسان این دوران با نگاشتن ابیات به‌شیوهٔ چلیپا و مورّب نوشتن سطور در واقع فضای پایین صفحه را چنان پر می‌کردند که بیت مصوِّری که قاعدةً بایست در پایین صفحه قرار گیرد به‌بالای صفحهٔ دیگر، یعنی جایی که فضایی بکر برای کشیدن تصویر در اندازهٔ دلخواه فراهم بود، منتقل می‌شد. همچنین، روش دیگری که خوشنویس برای بازکردن جای بیشتر برای تصویر به کار می‌برد آن بود که تعدادی از ابیات فردوسی را به‌سادگی حذف کند.

ت ۱۲

ت ۱۲: کشتن بهرام گور کرگ را در هندوستان. شاهنامهٔ اول، سدهٔ ۸ق. کتابخانهٔ چستربیتی، دابلین، ایرلند، ms104.60.

21 Chester Beatty Library, Dublin, ms 104. 60.

۲۲ این نسخهٔ خطی، مجلس کم عرض دیگری نیز دارد که در بالای صفحه واقع شده و اسفندیار را در خوان اول او نشان می‌دهد (Chester Beatty Library, Dublin, ms l40. 34r). در پایین صفحه و درست در زیر این مجلس، صفحه از میان و در جهت عمودی به دو بخش تقسیم شده است. در یک نیمه، نوشتن ابیات متن ادامه یافته و نیمهٔ دیگر سفید و خالی باقی مانده است. این نیمهٔ خالی، همانطور که در نسخهٔ محفوظ در مونیخ دیده می‌شود (Praetorius Inv. Nr. 77-11-278, Munich)، احتمالاً برای مجلس بعدی یعنی خوان دوم اسفندیار در نظر گرفته شده بوده است. در این مورد خاص، باید گفت که سفید گذاشتن جایی برای یک نقش کم عرض در پایین این صفحه به‌منظور قرار دادن بیت مصوِّر در نزدیکی تصویر نبوده بلکه از جهت پیش‌بینی فضایی در صفحه برای نقاشی یک تصویر دیگر بوده است.

ت ۱۳: منزل اول و منزل دوم رستم. شاهنامهٔ اول، سدهٔ ۸ق، موزهٔ هنر متروپلیتن، نیویورک، 69.74.9v.

تصاویر چهاربر

مقصود از تصویر «چهاربر» تصویری است که از هر چهار طرف با ابیات متن احاطه شده یا سه طرف آن محاط با متن و طرف دیگر آن در پایین یا بالای صفحه قرار گرفته باشد. بنابراین، یک تصویر چهاربر لزوماً مربع در اصطلاح هندسی آن نیست.

تصاویر چهاربر در یک دستنویس شش ستونی ممکن است پهنایی به‌اندازهٔ چهار یا پنج ستون داشته باشند و این بستگی به‌ابیات نوشته شده دارد که از سه یا هرچهار طرف، تصویر را احاطه کرده. گفتنی است که ارتفاع تصاویر چهاربر در شاهنامهٔ کوچک اول از ۹ سطر تجاوز نمی‌کند.

کارایی چهاربر کردن تصاویر در ایجاد فضای نسبی بیشتر برای نوشتن ابیات بیشتری در صفحه و همچنین ایجاد گزینه‌های مکانی سه یا چهارگانه در اطراف تصویر برای قراردادن بیت مصوّر است و این بیش ازآن چیزی است که یک تصویر مستطیل نمونه‌وار که تمامی پهنای صفحه را می‌پوشاند می‌تواند عرضه کند. زیرا بیت مصوّر مربوط به‌یک تصویر چهاربر لازم نیست حتماً در بالای گوشهٔ چپ تصویر قرار بگیرد بلکه می‌توان آن‌را در هر طرفی از نقاشی قرار داد.

از آنجا که بیت مصوّر قاعدةً باید نزدیکترین بیت به تصویر باشد، زمانی که دو نقاشی در یک صفحه وجود دارد، تصاویر به‌صورت چهاربر ظاهر می‌شوند. همچنین در صفحاتی که تنها یک نقاشی وجود دارد و جا برای قرار دادن بیت مصوّر در نزدیکی آن کم یا تنگیاب است تصویر به صورت چهاربر و در پایین صفحه واقع می‌شود.

این فرضیه را می‌توان با تصاویر چهاربر موجود در شاهنامهٔ کوچک اول به‌محک زد. در میان ۱۱۵ نقاشی موجود که منسوب به این نسخهٔ خطی است، شش تصویر چهاربر وجود دارد که در پنج مورد، از هر چهار طرف (گ 207r، 70r، 52r، 39vB، 39vA)، و در یک مورد (گ 211r) از سه طرف با متن احاطه شده است.

در تصویر ۱۳ که نشان‌دهندهٔ برگی از شاهنامهٔ محفوظ در موزهٔ هنر متروپولیتن نیویورک (ش 69.74.9v) است، دو تصویر چهاربر دیده می‌شود. این دو مجلس که نشان‌دهندهٔ دو واقعهٔ «جنگ رستم با شیر» و «رستم رخش را می‌شوید»* است، گویای صحنه‌هایی از اولین و دومین خوان از خوان‌های هفتگانهٔ رستم است.

بیت مصوّر مربوط به‌اولین مجلس را در مکان معهود خود، در بالای گوشهٔ سمت چپ تصویر، می‌یابیم:

ت ۱۳

ت۱۳ **همی زدش بر خاک تا پاره کرد ددی را بدان چاره بیچاره کرد***

اما، بیت مصوِّر مجلس دوم زیر گوشهٔ سمت راست تصویر قرار گرفته است:

ت۱۳ **تهمتن بشستش بدان آب پاک بکردار خورشید شد تابناک***

در این شاهنامه، همچنین دو مجلس چهاربر دیگر نیز هریک به تنهایی و در صفحاتی جداگانه کشیده شده‌اند. یک تصویر (گ 71v) اعدام سرخه، پسر افراسیاب را نشان می‌دهد و در تصویر دیگر (گ 206v) بابک، ساسان چوپان را فرا می خواند. هر دو مجلس، چنانکه انتظار می‌رود، در پایین صفحه و به‌شکل چهاربر درآمده‌اند تا جایی برای ابیات مصوِّر آنها تدارک دیده شود.

بخشی از پنجمین و ششمین تصویر چهاربر، منقوش در دو برگ مصور از این نسخهٔ خطی محفوظ در موزهٔ هنر مترو پولیتن نیویورک، بریده شده (گ 53v و 211r) و احتمالاً در هر دو برگ، در بالای تصاویر بریده شده، نقش دیگری نیز وجود داشته است.

تصاویر پله‌دار

در تصویر ۱۴ شکلی دیده می‌شود[۲۳] که مستطیل کاملی نیست و یکی از اضلاعش را خطی شکسته و پله دار تشکیل می‌دهد.

گونه‌های متفاوتی از تصویر با قاب‌های پله‌دار را می‌توان در شاهنامه‌ها مشاهده کرد؛ برخی از آنان به‌طور خفیف و بعضی به‌طور چشمگیر پله خورده‌اند. مجلس «استقبال اسکندر از دخترکید، پادشاه هند» در تصویر ۱۴ (گ 196v)، نمونه‌ای از این نوع تصاویر پله‌دار خفیف در شاهنامهٔ کوچک اول است. پله‌ای که در قاب این نقش ایجاد شده به‌اندازهٔ یک بیت ارتفاع و یک بیت پهنا دارد و بیت مصوِّر در مکان معهود خود، در بالای گوشهٔ چپ تصویر و درست پس از پله و در امتداد آن قرار گرفته است. این بیت لحظه‌ای را توصیف می‌کند که اسکندر با تحسین و شگفتی شاهد ورود دختر کید بر اورنگ سلطنتی است:

سکندر نگه کرد بالای اوی

ت۱۴ **همان موی و روی وسراپای اوی***

ت۱۴: مجلس استقبال اسکندر از دخترکید پادشاه هند. شاهنامهٔ اول، سدهٔ ۸ق. کتابخانهٔ چستربیتی، دابلین، ایرلند، ms104.44.

23 Chester Beatty Library, Dublin, ms 104. 44.

اگرچه شاید قصد این بوده که تصویر در مستطیلی به‌ارتفاع ده بیت و مطابق با میانگین ارتفاع سایر تصاویر مستطیلی شکل موجود در شاهنامهٔ کوچک اول کشیده شود، اما تصور غالب بر این است که این پله برای جا دادن بیت مصوّر و تطبیق آن با نقش طراحی شده و هنگامی که خطاط به این بیت مصوّر مهم نزدیک شده، تصمیم گرفته است که تصویر را به‌اندازهٔ یک بیت و به‌منظور تخصیص جایی برای آن پله‌دار کند. چه در غیر این‌صورت، بیت مذکور به‌صفحهٔ بعد منتقل می‌شد.

از سایر تصاویری که در این نسخهٔ خطی به‌اندازهٔ یک بیت پله خورده‌اند، می‌توان به برگ‌های 249r و 170r و 308r اشاره کرد.

در تضاد با قاب تصاویری که فقط یکی دو پلهٔ کوچک دارند و غالباً می‌توان وجود پله‌ها را در ارتباط با مکان بیت مصوّر توجیه کرد، به نظر می‌رسد که طراحی قاب تصاویری که پله‌های چشمگیر یا چندگانه دارند بیش از آنکه تعیین‌کنندهٔ محل استقرار بیت مصوّر باشد تابع موضوع و رویداد صحنه‌ای است که به‌تصویر کشیده شده است.

یک نمونه از قاب تصویری با پله‌های چندگانه در شاهنامهٔ کوچک اول را می‌توان در شکل ۱۵ با موضوع «مالکه به‌دام عشق شاپور ذوالاکتاف می‌افتد» مشاهده کرد.[۲۴]

در این صحنه، سپاهیان شاپور ذوالاکتاف در حال ورود به دژ طایر، پادشاه غسانیان، دیده می‌شوند و مالکه دختر طایر به اتفاق محافظ خویش از فراز دژ به این منظره می‌نگرد. مادر مالکه که دختر نرسی پادشاه ایران بود، در گذشته‌ای دور به‌دست طایر اسیر شده و مالکه که در واقع با شاپور همخون و هم‌خانواده است، به‌دام عشق شاپور گرفتار می‌شود. وی پیامی برای شاپور می‌فرستد و می‌گوید که اگر او خواستار وی باشد، دژ و مالکه هر دو از آن شاپور خواهند بود. بیت مصوّری که این صحنه را توصیف می‌کند چنین است:

بزرگست و خون نهان منست جهان خوانمش کو جهان منست*

در این مجلس، اگرچه بیت مصوّر در بالاترین مکان، در گوشهٔ راست و درست در امتداد بالاترین پله قرار گرفته است، به‌روشنی پیداست که طراحی قاب و چارچوب این نقاشی برای جا دادن بیت مصوّر در مکان مناسب نبوده و تابع شکل و ابعاد دژ بوده است. همین صحنه در شاهنامهٔ کوچک دوم به‌همین ترتیب و در قالب و چارچوبی با پله‌های چندگانه ترسیم شده است.[۲۵]

کاربردهای دیگر بیت مصوّر

بیت مصوّر کاربردهای عملی و مفید دیگری نیز دارد. از آن‌جمله و در میان مجموعه‌ای از نسخ خطی، بیت مصوّر می‌تواند در تنظیم و طبقه‌بندی مجالس شاهنامه برحسب مطابقت آن با جریان روایت داستان مورد استفاده قرار گیرد و در نتیجه امکان دیگری را برای شناسایی سریع صحنه‌های همسان یا مشابه در نسخه خطی متفاوت فراهم سازد.

کاربرد دیگر بیت مصوّر برآورد شمار کل مجالس اصیل موجود در نسخه‌ای خطی است که در حال حاضر ناقص و پراکنده است. بیت مصوّر همچنین می‌تواند با ارائهٔ اطلاعاتی عینی و واقعی جهت شماره‌گذاری دقیق برگ‌های پاره و جدا شده از نسخه‌های خطی مفید واقع شود.

سایر کاربردهای بیت مصوّر بهره‌گیری از آن در تحلیل آماریِ نسبت درصد، اسلوب نقاشی مجالس، تاریخ‌گذاری نسخه‌های خطی و به‌طور کلی سنجش کمیت ارتباط بین متن ابیات و نقوش در نسخ خطی شاهنامه‌های مصور است.

24 Chester Beaty Library, Dublin, ms 104. 54.

25 Marianna Shreve Simpson, “The pattern of early Shahnama illustration”, in *Studia Artium Orientalis et Occidentalis 1, Problems in the relation between text and illustration* (Osaka, 1982), 43-53.

ت ۱۵: افتادن مالکه در بر دام عشق شاپور ذوالاکتاف. شاهنامهٔ اول، سدهٔ ۸ق، کتابخانهٔ چستربیتی، دابلین، ایرلند، ms104.54.

Nameh-ye Baharestan: vols. 8-9, 2007-2008, ser. nos. 13-14

The break-line verse: Link between text and image in early *Shāhnāmeh* manuscripts

Dr. Farhad MEHRAN

(Former Associate Prof. at University of Neuchatel)

The purpose of this article is to study the relationship between text and image in early illustrated manuscripts of the *Shāhnāmeh*. An examination of all existing folios of two dispersed *Shāhnāmeh* manuscripts attributed to the fourteenth century (AD) indicates that in most cases the verse closest to the image is precisely the verse that best describes the central scene in the picture. Given the importance of this verse, it has been given a special name, that is, "the break-line verse."

Evidence seems to indicate that calligraphers may have used break-line verses as signals to communicate with painters about the exact scene to be illustrated in the space provided on the page.

It is further argued that in many instances the irregular and odd-shape frames seen in many *Shāhnāmeh* paintings may have resulted from the efforts of calligraphers and painters to place the "break-line verse" in an appropriate location with respect to the image.

The two particular fourteenth century *Shāhnāmeh* manuscripts, generally known as First and Second Small *Shāhnāmehs*, were selected for this study because in the early 14th century illustrated cycles of *Shāhnāmeh* had not yet stabilized; thus the relationship between images and "break-line verses" in manuscripts of that period may be assumed to be the result of efforts at communication between the calligrapher and the painter rather than anything else.