DOI: https://doi.org/10.22067/jls.v52i2.80284

پیوند و گسست متن و نگاره در *شاهنامه بایسنغری*

الهام رجبی نیازآبادی [۱]
دکتر فرزانه فرخ فر [۲]
دکتر آرش اکبری مفاخر [۳]

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۰۴، بهار ۱۳۹۸

چکیده

شاهنامه بایسنغری، اثر ممتاز و برجسته مکتب نگارگری هرات تیموری در عصر شاهرخ تیموری است که به سفارش بایسنغرمیرزا، فرزند هنردوست شاهرخ و با دعوت از هنرمندان بزرگ آن روزگار خلق گردید. این اثر از دو جنبه متن و نگاره حائز اهمیت است؛ چرا که متن آن توسط گروهی از *شاهنامه*شناسان بزرگ فراهم آمده و نگاره‌های آن توسط نام‌آوران مکتب نگارگری هرات به تصویر کشیده شده است و این فرضیه را در ذهن متبادر می‌سازد که احتمالاً ارتباط تنگاتنگی بین متن و تصویر در این شاهنامه وجود داشته باشد. همین نکته اساس این پژوهش را شکل می‌دهد. هدف از این پژوهش، بررسی پیوند و گسست بین متن *شاهنامه بایسنغری* و نگاره‌های آن می‌باشد. پرسش این است: نگارگران *شاهنامه بایسنغری* تا چه اندازه به متن ادبی شاهنامه در ترسیم نگاره‌های آن وابسته بوده‌اند؟ این پژوهش با بهره‌گیری از روش تحلیلی-تطبیقی و استفاده از منابع کتابخانه‌ای-اسنادی به بیان موضوع می‌پردازد. نتایج تحقیق مبیّن آن است که نگارگران *شاهنامه بایسنغری*، از آموخته‌های خود در تصویرگری بهره‌برده و الگوهای از پیش‌آموخته را به تصویر کشیده‌اند؛ از این‌رو توجه چندانی به متن کتاب نداشته و خود را موظف به خوانش متن ندانسته‌اند؛ بنابراین در این نسخه ارتباط چندانی بین متن و نگاره‌ها وجود ندارد.

کلیدواژه‌ها: مکتب نگارگری هرات، *شاهنامه بایسنغری*، پیوند متن و نگاره.

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه نیشابور (نویسنده مسئول) rajabi208@gmail.com
۲. استادیار پژوهش هنر دانشکده هنر دانشگاه نیشابور farrokhfar@neyshabur.ac.ir
۳. دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد mafakher2001@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۲/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۲۹

مقدمه

دوران حکومت شـــاهرخ تیموری، عصـــر درخشـــش و ثبات فرهنگ و هنر ایران به‌شـــمار می‌رود. بایســـنغرمیرزا، فرزند هنرمند و هنردوســـت شـــاهرخ تیموری، با تأســـیس کتابخانه ســـلطنتی در هرات، هنرمندان بزرگی را گرد خود جمع نمود و شـــاهکارهای بی‌نظیری در آن مکان به رشـــته تحریر درآمد. از آثار ممتاز به‌جا مانده از آن روزگار، *شـــاهنامه بایســـنغری* اســـت. بایســـنغرمیرزا گروهی از زبده‌ترین شـــاهنامه‌شـــناســـان و ادبای بزرگ آن دوره را به تألیف این اثر گمارد و مســـئولیت مصورسازی آن را به بزرگان و نام‌آوران مکتب نگارگری هرات ســـپرد. از این‌رو به نظر می‌رســـد با وجود تیمی حاذق و آگاه به متن ادبی *شـــاهنامه*، پیوند بین متن و نگاره در این نســـخه بیش از دیگر نســـخ مشابه آن، وجود داشته باشـــد. اهمیت این پژوهش از آن جا ناشـــی می‌شـــود که می‌توان اطلاعات جدید و دقیقی درباره پیوند کار نگارگر با متن *شـــاهنامه* به دســـت آورد. دســـتآورد این پژوهش ارائه طرحی با موضـــوع پیوند و گســـســـت متن و نگاره در *شـــاهنامه بایســـنغری* اســـت. این پژوهش در پی پاســـخ بدین پرســـش است: نگارگر *شـــاهنامه بایســـنغری* تا چه اندازه به متن ادبی اثر در ترســـیم نگاره‌های آن وابسته بوده است؟ به نظر می‌رســـد با توجه به آنکه متن *شـــاهنامه بایســـنغری* توســـط گروهی از *شـــاهنامه*‌شـــناسان زبده عصر تیموری فراهم شـــده، احتمالاً در نگارگری آن نیز دقت بیشـــتری شـــده و هنرمندان به متن ادبی شـــاهنامه وفادار بوده‌اند.

پیشینه تحقیق

در ارتباط با *شـــاهنامه بایســـنغری* و بررســـی تصـــاویر، کتابت، تذهیب و تجلید آن پژوهش‌های مختلفی انجام شـــده اســـت؛ به عنوان مثال می‌توان از مقالات رومر نام برد. رومر، این نســـخه از *شاهنامه* را پایه و منبع اصـــلی *شـــاهنامه*‌های بعدی می‌داند و آن را با بیش از ۵۸ هزار بیت، مفصـــل‌ترین نمونه *شـــاهنامه* معرفی می‌کنـد کـه در کنار تصـــاویر واقع‌گرایانه از صـــحنه‌های افســـانه‌ای اســـتفاده نموده اســـت (Romer,1989). در جلد دوم دانشـــنامه جهان اســـلام که حاوی مقالات مختلفی درباره تاریخ هنر ایران اســـت، درباره *شاهنامه بایسنغری* و تصاویر مختلف آن و عناصر مختلف هنری موجود در آن به تفصیل بیان شـــده اســـت(برومند، ۱۳۸٦). این دو منبع را به همراه منابعی مانند *شـــاهنامه بایســـنغری* (Gray, 1971)، نامورنامه (شـــریف‌زاده، ۱۳۷۰)، ارتباط نگاره و متن در ســـاخت معنا (ماه‌وان، ۱۳۹۳) و بررسی

بینامتنی نگاره پادشاهی جمشید در *شاهنامه بایسنغری* (توانا، ۱۳۹۳)، می‌توان جزء منابع مرتبط نام برد که تا حدی به ارتباط متن و نگاره‌های این نسخه پرداخته‌اند، لیکن در خصوص پاسخ به مساله پژوهش حاضر منابع کاملی نیستند. از این حیث، این نوشتار به طور تخصصی به موضوع پیوند و گسست متن و نگاره در *شاهنامه بایسنغری* پرداخته و دارای نوآوری است.

روش تحقیق و جامعه بررسی: این پژوهش به روش: تحلیلی-تطبیقی و شیوه گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای-اسنادی تنظیم شده است. مطالعه موردی شامل هفت نگاره نخستین *شاهنامه بایسنغری* است که از جمله شاهکارهای این نسخه به حساب می‌آیند و قابلیت سنجش ارتباط متن و تصویر را دارا هستند.

- مکتب نگارگری هرات، عصر شاهرخ تیموری

مکتب نگارگری هرات در سه مرحله به تکامل رسید: الف)سال‌های ۸۰۷-۷۸۰ه.ق مقارن با سال‌های فتوحات تیمور، شکل‌گیری مکتب هرات و شکوفایی آن در دوره جانشینان تیمور، ب)سال‌های ۸۵۰-۸۰۷ه.ق مقارن با سلطنت شاهرخ فرزند تیمور، که در این دوره کتابت‌خانه و صورت‌خانه کتابخانه سلطنتی شکل گرفت و شماری از هنرمندان به تولید آثار هنری پرداختند و ج) سال‌های۹۱۳-۸۵۰ه.ق که ثبات و آرامش نسبی و رونق اقتصادی فراهم شده بود و شکوفایی و همچنین افول ناگهانی مکتب هرات اتفاق افتاد(آژند، ۱۳۸٦: ۱۹و ۱۸؛ راکسبرا و رازپوش، ۱۳۸۳: ۸۳۰-۸۳٤). اهمیت مکتب هرات تیموری به جهت آن است که سبک نقاشی این مکتب، ایرانی است و در آن نفوذ بیگانگان کم شده است. این مکتب کمال سبک نقاشی ایرانی است و آن را می‌توان کامل‌ترین مکتب مینیاتورسازی ایرانی دانست (نوری،۱۳۸۵: ۳٦٦-۳٦۷). وابستگی نگاره‌ها به متن و تصویرسازی دقیق آنچه که به رشته تحریر درآمده، یگانگی بین متن و تصاویر را نگاره‌ها در ذهن خود داشته تا بر اساس آن اشکال معینی بر صفحات ترسیم سازد. این وابستگی نه فقط در چگونگی تنظیم تصاویر، بلکه در این است که تنها رویدادها، اشخاص و ویژگی‌های بیان شده در همان قطعه از متن، در تصاویر آن انعکاس یافته‌اند(آداموا، ۱۳۸۳: ۳۸).

– نسخه شاهنامه بایسنغری

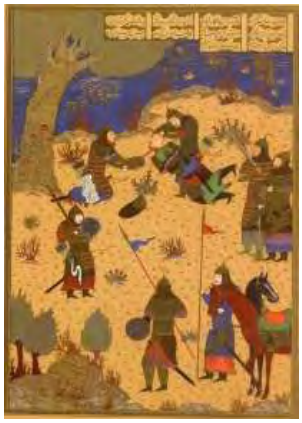
شاهنامه بایسنغری، نسخه کهن نگاره‌دار *شاهنامه* فردوسی در سال ۸۳۳ ه.ق است. این کتاب نفیس، ۲۲ نگاره به سبک هرات دارد و به سفارش شاهزاده بایسنغرمیرزا تهیه شده است. این *شاهنامه* به قطع رحلی است و ٦۹۰ صفحه دارد. هر صفحه در برگیرنده ٦ ستون، ۳۱سطر و هر سطر ۳ بیت به قلم نستعلیق و با کتابت خفی جعفربایسنغری و روی کاغذ خانبالغ نخودی کتابت شده است (بیانی، ۱۳٦۳: ۳-۱). کشیدن تصاویر این نسخه را مولاناعلی، مولانا قیام‌الدین(قوام‌الدین) و مولانا خلیل(امیرخلیل) به عهده‌داشتند. خوشنویس و سرپرست کارگاه آن زمان جعفرتبریزی آن را کتابت‌کرده و قوام‌الدین جلد آن را ساخته‌است(نوری، ۱۳۸۵: ۲۰۵). تصاویر *شاهنامه*بایسنغری نشان‌دهنده سبک رسمی آن دوره است که تأثیرات هنرشرق را در خود درونی کرده و به صورت یکپارچه درآمده‌است (مرادخانی،۱۳۹۰: ۱۰). این نسخه بی‌همتای مکتب هرات تیموری، به دلیل حساسیت خالقانش در تدوین متن ادبی و در ترسیم نگاره‌های باکیفیت، بستر مناسبی را جهت سنجش ویژگی‌های کیفی ادب و هنر عصر شاهرخ در اختیار می‌گذارند. همگامی متن و تصویر یکی از مهم‌ترین این موارد است که در این پژوهش به آن پرداخته می‌شود.

– مطالعه تطبیقی متن و نگاره در *شاهنامه بایسنغری*

در این پژوهش هفت نگاره نخست شاهنامه بایسنغری که یک سوم این نسخه را تشکیل می‌دهند و توسط نگارگران برجسته مکتب هرات اجرا شده و کیفیت تصویری ممتازی را به نمایش می‌گذارند، بررسی می‌شوند. این نگاره‌ها به ترتیب حضورشان در نسخه عبارتند از: «فریدون و ضحاک»، «زال و رودابه»، «کشته شدن سیاوش»، «رستم و دیو سفید»، پادشاهی جمشید»، «رستم و خاقان چین» و «رستم و برزو» (تصاویر ۱ تا ۷).

تصویر ۱.
ضحاک‌وفریدون(فردوسی، ۱۳۵۰: ٤١)

تصویر۲. زال و رودابه(همان: ٦٢)



تصویر ۳. کشته شدن سیاوش (همان: ١٦٣)

تصویر ٤. رستم و دیو سفید (همان:١٠١)

تصویر ٥. پادشاهی جمشید (همان:٣٢)

تصویر ٦. رستم و خاقان چین (همان: ٢١٩)

تصویر ۷. رستم و برزو (همان: ۲۵۷)

در این نگاره‌ها، هر تصـویر از چند جنبه مهم بررسـی می‌شـود. تنوع و تعدد شـخصـیت‌پردازی‌ها، حالات عاطفی، جامگان، سـتوران، صـحنه نگاره، منظره‌پردازی، چهره‌نگاری، پیکرنگاری، رنگ و اجرا مهمترین این موارد هسـتند که در هر بخش بین مضـمون و نگاره قیاس می‌شـود. در این بخش ابیات مرتبط با هر نگاره خوانش می‌گردد و مصـرع به مصـرع هر بیت با نگاره مورد نظر تطبیق داده می‌شود. هدف پاسـخ به این پرسـش است که آیا نگارگر در کشیدن تصویر مورد نظر، از این ابیات و توصیفات در کار خود اسـتفاده نموده اسـت یا خیر؟ این امکان نیز بررسـی می‌شـود که شـاید نگارگر تنها از یک عبارت یا یک واژه الهام گرفته و آن را مصـور کرده باشد. هم‌چنین در این بخش، اصالت ابیات بررسی شـده و صـحت و یا عدم صـحت آنها معلوم می‌گردد که این ابیات در *شاهنامه* فردوسی وجود دارد یا اینکه تنها در نسـخه *بایسـنغری*، کاتب این ابیات را اضافه نموده است. ملاک بررسی صحت این ابیات، *شـاهنامه* فردوسـی چاپ دکتر جلال‌خالقی‌مطلق (فردوسـی، ۱۳٦٦: ج۱) و همچنین *شـاهنامه* فردوسی چاپ مول(فردوسـی، ۱۳۵۳: ج۱) اسـت که از معتبرترین تصـحیح‌های شـاهنامه هسـتند. در عین حال مبنای اصـلی سـنجش متن در تمام تحلیل‌ها، متن اصـیل و دسـتنویس نسـخه *شـاهنامه بایسـنغری* (فردوسـی، ۱۳۵۰) بوده اسـت. در مجموع در تمـام بخش‌های تحلیل، رابط بین متن و نگاره مدنظر است.

– مطالعه تطبیقی متن و تصویر در نگاره‌های شاهنامه بایسنغری

نگاره اول: داستان به بندکشیدن ضحاک توسط فریدون (فردوسی، ۱۳۵۰: ٤۰ و ٤۱) (تصویر ۱)

در تحلیل متن با نگاره بندکشـیدن ضـحاک توسـط فریدون، ارتباط قابل توجهی بین متن و نگاره دیده می‌شـود. در متن اشـاره به کسـی اسـت که در کنار فریدون سـوار بر قاطر است. در بیت: *«بیاورد ضـحاک را چون نوند/ به کوه دماوند کردش به بند»* نیز به بند کشیدن ضحاک را بیان کرده است که در تصـویر کاملاً مشـهود می‌باشـد. در این نگاره، ضـحاک در محلی که شبیه به دهانه غار کوچکی در کوه اسـت، به بند کشـیده شـده اسـت که می‌توان آن را با ابیات مطابقت داد. اندام او به جز سـر، توسـط میخ‌های بلند از قسـمت دسـت و تن میخ‌کوب شـده که با بیت مزبور مطابقت دارد. بیت بعدی نیز به این مورد می‌پردازد که ضـحاک با دسـتان باز به کوه، بسـته شده تا برای مدتی طولانی سختی بکشد. به نظر می‌رسـد تمامی موارد در نگاره به تصـویر کشـیده شـده و هم‌خوانی بین این ابیات و نگاره وجود

دارد اما ابیاتِ بعد از تصـویر، بیشـتر حالت نصـیحت‌گونه دارند؛ مطابق بیتی که ضـحاک را خون‌آلود توصـیف کرده اما در نگاره هیچ اثری از خون‌آلود بودن بدن ضـحاک مشـاهده نمی‌شـود. در ابیات بعد نیز به سـرنوشـت ضحاک و پاک شدن نام او از زمین و نصیحت درباره نیکی و پایداری آن در جهان و نابودی شـر و بدی اشـاره می‌نماید[٤]. کادر نگاره در تمام اضـلاع به غیر از ضـلع پایین، شـکسته شده و تصـاویر از کادر خارج شده‌اند. خروج تصویر از کادر نگاره، به توصیف دقیقتر موضوع و چرخش دید بیننـده کمـک کرده اسـت. وجود دو کـادر کتیبه حجیم و بزرگ در بالا و پایین نگاره، ضـمن ایجاد سـاختاری منسـجم، باعث ارتباط بیشـتر داسـتان با روایت متنی شـده اسـت. در این نگاره شش پیکره انسـانی ترسـیم شده است. شامل: فریدون، ضحاک، مرد همراه فریدون، دو سرباز که مشغول میخ‌کوبی ضـحاک هسـتند و نفر آخر که چتر فریدون را گرفته است و تنها دست او دیده می‌شود. اشخاص مهم نگاره که فریدون و ضـحاک می‌باشـند در کناره کادر قرار گرفته‌اند و در محدوده نقاط طلایی نیسـتند؛ لیکن حرکت آرام و با اطمینان فریدون از سـمت راسـت به مرکز نگاره و همچنین تلاقی حرکت بدن و دیدگان ضـحاک به سـوی او، نقطه تاکیدی بر اهمیت و جایگاه فریدون در نگاره اسـت. فریدون سوار بر اسـبی قهوه‌ای رنگ اسـت و همراه او، سـوار بر قاطر، با جثه‌ای کوچک‌تر و رنگ‌بندی سـاده‌تر از فریـدون، در کنار او قرار دارد. این فرد کلاه عمامه‌ای شـکل به سـر دارد. مشـابه چنین عمامه‌ای در نگـاره‌های دوره صـفوی و در تصـاویر افراد مذهبی آن دوره وجود دارد؛ این مورد علاوه بر شـکل ظاهری او (ریش بلند و قاطری که روی آن سـوار شـده)، این نکته را در ذهن مطرح می‌نماید که وی، یک شـخصـیت مذهبی اسـت. در ابیات این نسـخه و در منابع و کتب دوره‌های قبل هیچ اشـاره‌ای به چنین شـخصـیتی نشـده اسـت؛ اما به نظر می‌رسـد شـخصـیت این فرد خارج از متن، مصـور شده و احتمالاً، سـوژه‌ای وابسـته به یک سنت روایی است. در سمت چپِ تصویر و در سیاهی غار، ضحاک با موهای سـفید آشـفته و بلند، بدنی برهنه و شـلواری سـفید و مارهایی بر دوش اسـیر شده و دو سرباز یکی در بالا و دیگری در پایین، در حال کوبیدن میخ به دسـت و پای او هسـتند. بالای سـر فریدون چتری قرار دارد که در دسـت خادمی اسـت که سر و اندام آن ترسیم نشده است. چتر یکی از نمادهای شـاهی اسـت که نشـان قدرت پادشـاه بوده و پهلوانان سـعی در ربودن آن به نشـانه شـکسـت پادشاه داشـته‌اند؛ همانطور که تاج پادشـاه را می‌ربودند (اکبری مفاخر،۱۳۹۵: ٥٤ و ۲۲۹). به همین جهت در این نگاره تنها سـایبان و دسـته آن در سمت راست دیده می‌شود که بر بالای سر فریدون، به عنوان شاه

ایران، گرفته شـده و اعلام کننده این موضوع است که از این پس شاه ایران کسی جز فریدون نمی‌باشد. در پیکره‌های حیوانی، اسـب فریدون و قاطر مرد همراه فریدون در محدوده نقاط طلایی‌اند. اسب نشان از نجابت سـوارکار خود دارد و قاطر نشـان می‌دهد مرد سـوار روی آن یک فرد مذهبی مهم اسـت. فردی که کنار فریدون روی قاطر نشـسـته، سری بزرگتر از بدن دارد و پاهای او بسیار کوچک می‌باشد؛ بـه نظر می‌رسـد نگـارگر بـه این طریق خواسـته بر عقلانیت این فرد تاکید کند. برخلاف آن، دو نفر سـربازی که مشـغول به بند کشـیدن ضحاک هستند سرهایی کوچک دارند. حالت پیکرها ثابت و ایستا نیسـت. مطابق متن که بیانگر لحظه به بند کشـیدن ضـحاک با میخ‌های بزرگ اسـت، نقاش نیز همین لحظه را به تصـویر کشـیده است. فریدون کلاه (تاج) شاهانه به سر دارد که این کلاه، بیانگر کلاه بایسنغر اسـت. در چهره فریدون می‌توان حس پیروزی و غرور را به عنوان یک پادشـاه دید که با به دسـت گرفتن تازیانه در دسـت راسـت، حس شاهی بیشتر تداعی می‌شود. ضحاک نیز بیشتر چهره‌ای غمگین دارد تا اینکه ظالمی تندخو و یک فرد رام شـده توسط اهریمن. می‌توان این حالت را در دو مار کوچک بر دوش ضـحاک نیز مشـاهده نمود که نشـانی از مارهای بزرگ و خطرناک نیسـتند (Grey, 1971: 72). مرد مذهبی همراه فریدون، گویی مشـغول صـحبت و شـاید پند دادن به فریدون می‌باشـد بدون اینکه به ضـحاک نگاه کند. به جز سـربازی که در بالای کوه مشغول میخ زدن بر دستان ضحاک است و فاقد ریش و سـبیل اسـت، همه پیکرها دارای ریش و سـبیل هسـتند؛ گرچه ریش مرد مذهبی کنار فریدون از بقیه بلندتر اسـت و تفاوت او از لحاظ جایگاه دینی با بقیه افراد نشـان داده شـده اسـت. از آنجا که داسـتان در کوهسـتان و در کنار دهانه غار رخ می‌دهد، نگارگر نیز در کشـیدن درختان از سرو کوهی اسـتفاده نموده اسـت که با منطقه مورد نظر مطابقت داشـته باشـد. نگارگر در این تصـویر برای تسـلط بیشـتر بر ماجرا از زاویه دید روبرو استفاده کرده است. لیکن زاویه دید برای سوژه‌های اصلی از پایین به بالاسـت؛ چرا که اهمیت و بزرگی این موضوع را به مخاطب القا می‌نماید. این نگاره کتیبه‌هایی که شـامل ابیات مربوط به نگاره هسـتند، هم در بالا و هم در پایین قاب دارد به تعبیری که تصویر را به آغوش خود کشـیده اسـت. این موضـوع بیان کننده همراهی و تسلسل بین خط و نقش می‌باشد که به یک هدف واحد منتهی می‌شـود (فرید، ۱۳۸۹: ۷۷و۸۰). مضـمونِ ابیات بالا، بیان داستان و چگونگی به بند کشـیدن ضـحاک اسـت که رابطه‌ای مسـتقیم با تصـویر دارد. اما ابیات پایین بطور مستقیم ربطی به تصـویر ندارد و تنها بیان نصـیحت و عاقبت خوبی و بدی اسـت. در جامگان فریدون و همراه او از

رنگ سبز استفاده شده است. این رنگ با پوشش مرد مذهبی همراه فریدون، نیز مطابقت دارد و حالت روحانی او را تشدید کرده است. پوشش سفید ضحاک با شخصیت اهریمنی او کاملاً تناقض دارد. نگارگر با این کار خواسته سیاهی دهانه غار برای مخاطب مشهود باشد و همچنین بر لحظه مرگ ضحاک تاکید نماید. رنگ سبز، رنگ غالب این نگاره است که هم در درخت و بخشی از زمینه کنار غار و هم در لباس پیکرها استفاده شده؛ این رنگ گویی تداعی آرامش پس از جنگ است و با موضوع هماهنگ است. در ترکیب بندی اثر، نگارگر از تمام فضای قاب استفاده نموده و حتی از محدوده کادر نیز خارج شده است. عناصر نگاره بزرگ ترسیم شده و همگی در فضای بین دو کتیبه جای گرفته‌اند. با وجود تک ساحتی بودن فضا، پیکره‌ها همه یک اندازه‌اند و نگارگر تنها با تغییر محل ایستادن افراد و بالا و پایین بودن آنها نسبت به هم و روی هم قراردادن اسب‌ها در تصویر ایجاد عمق نموده است. ضمن اینکه مخاطب باید توجه خود را به چند موضوع در تصویر معطوف نماید. محدوده مکانی و زمانی نگاره نیز مشخص است و داستان تنها با یک موضوع و در یک مکان مشخص نقاشی شده و از لحاظ زمانی نیز یک زمان معین است. در ترکیب‌بندی حرکت ناقصی از اسپیرال (مارپیچ) وجود دارد. اگر ضحاک را مرکز این مارپیچ فرض نماییم، نفر دوم آن سرباز کنار او و سپس سرباز مقابل ضحاک، نفر بعدی سوارکار کنار فریدون و در نهایت خود فریدون روی این مارپیچ قرار می‌گیرد.

نگاره دوم: دیدار زال و رودابه (فردوسی، ۱۳۵۰: ٦٢ و ٦٣) (تصویر ۲)

ابیات قبل تصویر به لحظه دیدار زال و رودابه در پایین دیوار کاخ می‌پردازد که چگونه زال از دیوار بالا رفته و خود را به رودابه می‌رساند و هر دو وارد اتاق رودابه می‌شوند. تصویر، لحظه درآغوش گرفتن دو عاشق را نشان می‌دهد، درحالی‌که ندیمه‌ها در حال نواختن و پذیرایی از آنها می‌باشند. در ابیات بعدِ تصویر، بین نگاره و برخی ابیات ارتباطی تنگاتنگ و دقیق وجود دارد اما توصیف فردوسی از سر و موی زال و رودابه در تصویر مشاهده نمی‌شود. بنابر اشعار رودابه جواهراتی از جمله دستبند(یاره)، گردن‌بند(طوق) و گوشواره دارد، اما در تصویر رودابه تنها گوشواره‌ای در گوش دارد. موهای رودابه در توصیف فردوسی مجعد و پرپیچ و خم است در حالی که در تصویر این موارد دیده نمی‌شود. زال در توصیف فردوسی تاجی از یاقوت سرخ بر سر دارد اما در نگاره زال کلاهی بر سر نهاده و دستاری

بر روی آن بسته است. در مصرع: «*همی بود و بوس و کنار و نبید*» که زمینه بوسیدن و کنار (= آغوش) و میگساری فراهم است، نگارگر نیز در نهایت دقت و زیبایی این مصرع را به تصویر کشیده است. نگاره شامل هفت پیکره انسانی و دو پیکره حیوانی است که در سمت چپ و پایین تصویر بر روی شاخه‌های خشک بوته‌ها نشسته‌اند. سوژه‌های اصلی داستان و حتی آن پنج ندیمه که در دیدار دو دلداده نقش مهمی ایفا کرده‌اند، همگی در محدوده نقاط طلایی قرار دارند و به نوعی اهمیت همه آنها در این ماجرا معلوم شده که در این مجلس همه حلقه‌وار کنار هم حضور دارند. این نگاره از دو بخش تشکیل شده است. بخش داخل کاخ که فضای اتاق رودابه را نشان می‌دهد که موضوع اصلی داستان در همین مکان رخ می‌دهد و دوم فضای خارج کاخ که با یک دیوار ذوزنقه‌ای شکل درجلوی تصویر از فضای داخلی مجزا شده است. نگارگر یک قصر تیموری را با دیوارهای کاشی‌کاری شده که هیچ نقاشی روی آنها وجود ندارد ترسیم کرده است. دیوارهای کاشی به رنگ قرمز(شنگرف)، نارنجی و آجرهای دیوارهای خارجی قصر که با رنگ‌آمیزی نسخ ابتدایی بایسنغری (۸۰٦–۸۰۷ق.) مطابقت دارد. در قسمت بالا و سمت چپ بنا، با قلم سفید و به خط رقاع نوشته شده: «*ساختن بنا از سوی بایسنغر و والدش داده شده است (امر ببنا هذه العماره السلطان الاعظم و الخاقان الاعدل و الاکرام غیاث السلطنه و الدنیا والد بایسنغر بهادرخان خلد الله ملکه)*» (شریف‌زاده، ۱۳۷۰، ۱۵). در این نگاره می‌توان یک ترکیب مارپیچ را دید که مرکز آن رودابه و در لایه‌های آخر پرنده‌ها روی آن قرار می‌گیرند. این نگاره نیز ترکیب‌بندی ساده دارد و سوژه‌های اصلی در محدوده نقاط طلایی قابل رویت می‌باشند.

نگاره سوم: کشته شدن سیاوش (فردوسی، ۱۳۵۰: ۱٦٤ – ۱٦۲) (تصویر ۳)

مصرع «*زگرسیوز آن خنجر آبگون*» اشاره به نوع خنجر گرسیوز دارد. همان طور که در تصویر دیده می‌شود این شخصیت خنجر براق و صیقلی دارد و با مصرع موردنظر همخوانی دارد. همان‌طور که در در بیت بعد «*پیاده همی برد مویش کشان*» مشاهده می‌کنیم، در تصویر گروی موهای سیاوش را در دست گرفته است. مصرع «*بیفکند پیل ژیان را به خاک*» بیان کننده این است که سیاوش را به خاک انداخته و در تصویر نیز به زمین افتادن سیاوش کاملاً مشهود است. در بیت: «*یکی تشت بنهاد زرین گروی/ بپیچید چون گوسپندانش روی*» حاوی این معناست که گروی زره تشتی زرین بنهاد. فعل

«*بنهاد*» بیانگر آن است که گروی تشت را برزمین گذاشته است اما در تصویر تشت در دستان گروی زره است که با ابیات هم‌خوانی ندارد. در این صورت نگارگر فعل «*بگرفت*» را به تصویر کشیده نه «*بنهاد*». مصرع دوم دقیقاً با تصویر مطابقت دارد و گروی سر سیاوش را به سوی بیننده پیچانده است. در مصرع اول بیت بعد «*جدا کرد از آن سرو سیمین سرش*» اشاره دارد به اینکه سر سیاوش از بدنش جدا شده؛ اما در تصویر لحظه بریده شدن سر را می‌بینیم و سر بطور کامل جدا نشده است. در مصرع دوم «*همی رفت در تشت خون از برش*» کاملاً با تصویر همخوانی دارد. در تصویر خون از گلوی سیاوش به درون تشت می‌ریزد. در ابیات قبل تصویر تقریباً همه ابیات با تصویر همخوانی دارد. در ابیات بعد تصویر لحظه بعد از مرگ سیاوش را بیان می‌کند. در بیت دوم «*که مر یکدیگر را ندیدند روی*» اشاره به سربازانی دارد که به علت گرد و خاکی که بلند شده و در بیت «*یکی باد با تیره گردی سیاه/برآمد که پوشید خورشید و ماه*» کاملاً این موضوع را روشن نموده، سربازان یکدیگر را ندیدند. از طرفی به نظر می‌رسد نگارگر تمایلی به این نکته نداشته که سربازان لحظه بریده شدن سر سیاوش را ببینند. از این رو سربازان رویشان را از دیدن صحنه برگردانده‌اند، همچنین اسب‌ها سرشان را برگردانده و بسیار غمگین و ناراحت هستند. تصویر به گونه‌ای تداعی می‌شود که بیننده اشک را در چشمان اسب‌ها می‌بیند. در ابیات بعد اشاره به ماجرای بردن سر سوی افراسیاب و انداختن آن روی زمین دارد و لحظاتی که در تصویر هیچ‌یک ترسیم نشده است. این نگاره شامل ۸ پیکره انسانی، دو اسب و ٦ پرنده است که دو پرنده نشسته و بقیه در حال پرواز هستند. شخصیت‌های اصلی در بالای صفحه و در محدوده نقاط طلایی هستند، به خصوص کرسیوز و گروی که روی نقاط طلایی واقع شدند. شکل قرارگیری پیکره سیاوش که کاملاً ناایستا است و حالت نیم‌خیز گروی و حالت کرسیوز که بر پشت سیاوش سوار است بر این جلب توجه می‌افزاید. به نظر می‌رسد نگارگر از بالای یک بلندی در حال نظاره این صحنه است و تسلط کامل به همه عناصر صفحه دارد. این نگاره ترکیب ساده‌ای دارد و کاملاً در میان نوار حاشیه و قاب بدون وجود هیچ شکستگی در خارج کادر احاطه شده است. کتیبه موجود در بالای صفحه ماجرای داستان را بیان کرده و با تصویر مطابقت دارد. داستان در مکان و زمانی مشخص رخ داده است. پیکرها کاملاً روی یک دایره قرار دارند و گرد هم آمده‌اند. حتی می‌توان برای این تصویر ترکیبی مارپیچ در نظر گرفت که کلاهخود سیاوش که بر زمین افتاده است می‌تواند مرکز آن باشد. فضای تنفس وجود دارد و سوژه‌ها در نقاط طلایی و مرکز توجه‌اند. با توجه به

همـاهنگی و مطـابقت زیاد این نگاره با ابیات قبل تصـــویر به نظر می‌رســـد که نگارگر با اطلاع از این داسـتان، تصـویر را کشیده است. متن و نگاره همخوانی نزدیک با هم دارند و در نهایت فضای تراژدی داسـتان که در اشـعار بعد و قبل تصـویر توصـیف شـده را می‌توان در تصویر این نگاره نیز حس نمود چرا که این تصویر یکی از مهم‌ترین نگاره‌های این نسخه است.

نگاره چهارم: رستم و دیو سفید (فردوسی، ۱۳۵۰: ۱۰۰ و ۱۰۱) (تصویر ٤)

اولین بیت قبل تصـویر، به غاری تیره و تاریک اشـاره می‌کند که در تصـویر نیز ترسیم شده است. بیت بعد و در توصـیف دیو سـفید، او را «*شـبه روی*» و «شـیر روی» وصـف نموده اسـت. این توصـیف، تصـویری گویا و روشـن از اهریمن در اندیشـه‌های ایرانی اسـت اما در تصویر، دیو سپید بیشتر هیبت انسـانی دارد و نه موی سیاه و نه صورتی شبیه شیر دارد. در این مورد متن و نگاره هماهنگ نیستند. در مصـرع دوم همین بیت که دیو را بسـیار قوی هیکل و بزرگ جثه بیان کرده، در تصویر هیکل او نسبت به رسـتم بزرگ‌تر اسـت. ضـمن این که خود رستم بسیار قوی‌هیکل و بزرگ جثه است، می‌توان گفت که هیبت دیو بسـیار عظیم اسـت و در این مورد بین این مصرع و تصویر هماهنگی وجود دارد. مصرع اول بیت بعد دیو را به کوهی سـیاه تشـبیه نموده اسـت. چرا که پوسـت دیو را سیاه وصف کرده که به سـمت رسـتم می‌رود اما در تصویر دیو کاملاً سفید است. در بیت «*به نیروی رستم ز بالای او/ بینداخت یـک ران و یـک پـای او*» اشـــاره به رســـتم دارد که بر روی دیو قرار گرفته و یک پا و ران او را قطع می‌نماید. تصـویر نیز این مورد را مطابق این بیت به نمایش گذاشـته اسـت. در مصرع «*چو پیل سرافراز و شـیر دژم*»، رسـتم را به پیل و دیو را به شـیر تشبیه کرده است. شیر نشان اهریمنی است و غلبه رستم را بر دیو بیان می‌کند که به وضـوح دیده می‌شـود. مصـرع: «*همی گل شـد از خون سراسر زمین*» بیان کننده این مطلب اسـت که از خونریزی زیاد پای دیو، خاک زمین به گل تبدیل شـد و خیس گردید اما در تصـــویر هیچ نشـــانی از خونریزی نیســـت و حتی قســـمت بریده شـــده پای دیو هیچ خونی دیده نمی‌شـود و تنها گوشـت بدن او مشـاهده می‌گردد. تنها روی سـینه دیو خون کمی قابل دیدن اسـت. مصـرع: «*فرو برد خنجر دلش بر درید*» اشـاره به خنجری دارد که رستم با آن سینه دیو را می‌شکافد در حالی که او را به زمین افکنده اســـت. تصـــویر نیز کاملاً این مطلب را نشـــان می‌دهد و با متن مطابقت دارد. اما در مصـرع: «*جگرش از تن تیره بیرون کشـید*» دوباره اشـاره به تیرگی پوسـت دیو شده و این

تناقض دوباره مشـهود اسـت. در ابیات مورد بحث هیچ نشـانی از شاخ‌دار بودن دیو وجود ندارد اما در تصـویر، رسـتم شـاخ دیو را در دست دارد و نگارگر خود، این شاخ را بدون توجه به متن اضافه کرده اسـت. مصـرع‌های بعد تصـویر نیز بیشتر به صحبت‌های اولاد و رستم می‌پردازد و اتفاقات بعد از کشته شـدن دیو و لحظه‌ای که رسـتم جگر دیو را به اولاد می‌دهد: «*به اولاد داد آن کشـیده جگر*» را بیان می‌کند. اما در تصـویر لحظه نبرد رستم و دیو کشیده شده در حالی که اولاد مطابق متن در هیبت انسانی به درخت بسـته اسـت. نگاره دارای سـه پیکره انسانی، یک اسب و شش پرنده است. پیکرها به ترتیب اهمیت در مرکز تصـویر رستم، دیو سفید و در سمت راست، پیکره اولاد که به درخت بسته شده است می‌باشـد. رسـتم کلاهخود جنگی خود را به سـر دارد که یک کلاهخودی معمولی اسـت و چکمه به پا دارد. در این نگاره، لباس رسـتم بیشـتر شـبیه پوسـت ببر (معادل واژه ببر بیان) و راه‌راه اسـت و هیچ شـباهتی با ببر بیان رسـتم در شاهنامه ندارد. پیکره اسب که همان رخش رستم است در پشت تپه دیده می‌شـود، به رنگ سـرخ زعفرانی اسـت. فردوسی چندین بار در شاهنامه رخش رستم را رخشنده معنا کرده اسـت. بنابر آنچه بیان شـد، رنگ رخش در این نگاره با توصـیفات گفته شده در *شاهنامه* مطابقت دارد و حتی خال‌های سـرخ اسـب نیز مشـهود است. صحنه اصلی داستان و نبرد رستم و دیو گرچه تا حدی در محدوده دو نقطه طلایی پایین صـفحه قرار گرفته اسـت اما بیشـترین فضـای نگاره و مرکز صـحنه اختصـاص داده شـده اسـت به عناطر طبیعت. بطوری‌که رخش که از اهمیت کمتری در این صـحنه برخوردار اسـت، در مرکز و کاملاً در محدوده نقطه طلایی است. چهره اولاد و دیو انسانی است. در نگاه رسـتم و حالت ابروهای او خشـم و کینه وجود دارد و نگاه دیو کاملاً پریشـان و درمانده است. اولاد در پشـت غار قرار گرفته و قادر به تماشـای نبرد نیسـت. او و رخش به یکدیگر چشم دوخته‌اند. اولاد چهره آرام و رخش چهره‌ای شـاد دارد که شـاید می‌تواند دلیل آن باشـد که اولاد اسـیر اسـت و صـاحبش رستم پیروز میدان است. چهره‌ها بن‌مایه مغولی دارد و این چهره‌ها در نگاره‌های دیگر کتاب تکرار شـده اسـت. این نگاره دو پلان دارد. پلان اول که در پشـت غار، اولاد به درخت بسـته شـده و رخش که به او می‌نگرد. این فضـا بسیار آرام و ایستا است. چرا که حتی پرندگان نیز کاملاً بدون تحرک و روی صـخره‌ها نشـسته‌اند. پلان دوم که جلوتر است، کاملاً برعکس می‌باشد. صحنه درون غار و نبرد رسـتم و دیو که کاملاً پویا اسـت و بخش مهم و اصلی نگاره محسوب می‌شود. رستم در سیاهی غار بر سـینه دیو نشـسـته اسـت در حالی که پای دیو قطع شـده، سینه‌اش را با خنجر می‌شکافد. لباس رستم،

لباس مخصوص او (ببربیان) با کلاهخودی طلایی است. اطراف آنها صخره و کوه‌های اسفنجی با درختان سرو کوهی و پرندگان و کبک‌هایی در میان صخره‌ها تصویر شده است و در سمت راست، اولاد با لباسی ساده و سربندی آبی به درخت بسته شده است که در کنار رخش قرار گرفته است. این نگاره یکی از موفقیت‌آمیزترین ترکیب‌های این نسخه است. نقاش حس عالی از مقیاس و منظره‌پردازی داشته است. درخت بزرگی که اولاد به آن بسته شده فقط از طریق بودن مقیاس‌های مختلف در تصویر می‌تواند پذیرفته شود و به عنوان رابطی با جهان انسان‌هاست. قطع کردن خط اصلی درخت در بالا و بر خلاف خطوط افقی به نظر می‌رسد مانند نقاشی‌های دیگر ایرانی تخیلی باشد (Gray, 1971, 78). زاویه دید نگاره را می‌توان از پایین به بالا در نظر گرفت. با روی هم قرار گرفتن صخره‌ها، درختان و قرارگیری رخش پشت صخره و رستم روی دیو نگارگر ایجاد بعد و عمق‌نمایی کرده است. کادر در سمت راست صفحه کاملاً شکسته است و تصویر به بیرون محدوده کشیده شده‌است. فضای داستان در یک زمان و مکان مشخص رخ می‌دهد. کتیبه‌ی بالای تصویر با نگاره مرتبط است اما ابیات کتیبه‌ی پایین درباره حوادث بعد از کشته شدن دیو است و ارتباطی با تصویر ندارد. سوژه‌های اصلی نیز در جایگاهی که باید باشند و در مرکز و محدوده نقاط طلایی قرار، نگرفته‌اند. نگارگر در بسیاری از بخش‌ها مطابق متن عمل نکرده اما در پاره‌ای موارد، تا حدودی از داستان با اطلاع بوده (همچون در قطع شدن یک پای دیو، قرار گرفتن آنها در غار و کشته شدن دیو با خنجر رستم).

نگاره پنجم: پادشاهی جمشید(فردوسی، ۱۳۵۰: ۳۲) (تصویر ۵)

ابیات قبل نگاره از دوران حکومت سی ساله تهمورث آغاز شده و تنها چهار بیت آن مربوط به شهریاری جمشید است. اما نکته مهم در بیت پایانی صفحه است: «*برآمد بر آن تخت فرخ پدر/ به رسم کیان بر سرش تاج زر*» انتخاب این بیت بسیار هوشمندانه است و چنان با موضوع نگاره هماهنگ است که می‌تواند در غیاب نام نگاره، عنوان آن تلقی شود. چیدمان پیکره‌ها نیز به گونه‌ای است که نزدیک‌ترین عنصر تصویری مهم آن، جمشید بر تخت نشسته است. از سوی دیگر با توجه به یک سنت تیموری (نگه‌داری پرنده باز) که وارد نگارگری هم شده، در برخی از آثار مربوط به شهریاران دیده می‌شود و اگر فرض را بر این بدانیم که این مرغ باز است که در دست جمشید رام

شـده اسـت می‌توان آن را اشاره‌ای به این بیت دانست «*زمانه بر آسود از داوری/ به فرمان او دیو و مرغ و پری*» که بر مطیع شـدن پرندگان و موجودات اسـاطیری توسط جمشید تأکید دارد. در صفحه بعد از نگاره و در سـطر سـوم، سـتون سـوم در بیت «*به فرّ کیی نرم کرد آهنا/ چو خود و زره کرد و چون جوشـنا*» اشـاره مستقیم به آهنگری دارد که در نگاره کاملاً مشهود است. در ابیات اشاره به ساختن ابزار جنگی مانند کلاهخود، زره و جوشـن شـده است و در تصویر نیز این آلات جنگی دیده می‌شود. اما در بقیه ابیات هیچ اشـاره‌ای به تصـویر و عناصر موجود در آن نشده است. در بیت آخر «*دگر پنجه اندیشه جامه کرد/ که پوشـند هنگام شـادی و درد*» نیز اشـاره به حرفه خیاطی شده که در سمت راست تصویر ریسـندگی و بافندگی را به وضـوح مشـاهده می‌کنیم. این نگاره شامل پانزده پیکره انسانی و یک پیکره حیوانی پرنده باز (شـاهین) اسـت. مهم‌ترین فرد تصـویر جمشـید اسـت که لباسی سبز برتن دارد و بر روی تخـت نشـسـته و فردی که تعلیم‌دهنده پرنده باز و سـپس یکی از درباریان کنار تخت شـاه ایسـتاده‌اند. دیگر افرادی که در اطراف دیده می‌شـوند شـامل آهنگران، خدمه، خیاطان، ریسـندگان و بافندگان هسـتند. ابیات بالای صـفحه بخشـی از فضای آسمان را اشغال کرده و صفحه را به دو قسمت تقسـیم نموده اسـت. بطوری‌که تجمع افراد در قسـمت پایین و مرکز صـفحه می‌باشـد. اگر فضایی که افراد در آن حضـور دارند را مسـتطیل طلایی در نظر بگیریم، یک عده روی نقاط طلایی‌اند و بقیه افراد به اطراف کشـیده شـده‌اند. تحرک و پویایی پیکره‌ها کاملاً محسوس است و شاه نیز کاملاً بر روی تخت خودنمایی می‌کند و در وهله اول چشـم مخاطب را به خود جذب می‌نماید. شـیوه چیدمان پیکرها و عناصـر اصـلی داسـتان شبیه حرف J می‌باشد. ترکیب‌بندی J گونه نگاره به نحوی است که از جمشید آغاز شـده و با گذر از همه شـخصـیت‌ها و مردانی که هنر از جمشید آموخته‌اند و به کار آبادانی زمین خویش مشـغولند عبور کرده و به تک درخت بالا و راسـت کادر که نشـان سـرسـبزی و برکت است، می‌رسـد. منظره نشـان‌دهنده فضای طبیعی و بیان کننده این است که جمشید در کنار مردمان و با اقشار مختلف در ارتباط بوده اسـت و خود را مجزا از بقیه نمی‌داند. نقاش از زاویه بالا به پایین، به منظره نگاه می‌کنـد و تسـلط کامل بر همه اجزای تصـویر و روایت‌های موجود بر این نگاره دارد. نگارگر با این زاویه دید به مخاطب مردم‌داری و فروتنی شـخصـیت شاه که عاری از هرگونه غرور و استبداد است را القاء می‌کند. اغلب کتیبه‌هایی که در قسـمت بالای نگاره‌ها در این نسخه ترسیم شده‌اند، دارای کتیبه‌های بلند و انباشـته از متن هسـتند که اتصـال بخش کتیبه به تصـویر با عنصر بصری ثانویه‌ای صورت گرفته

است (فرید، ۱۳۸۹، ٧٦). در این نگاره کتیبه لاجوردی منقوش بالای تصویر دارد که به خط سفیداب رنگ، نوشته است «پادشاهی جمشید هفتصد سال بود» (برومند، ١٣٨٦، ٢٠٤). نگارگر نه تنها وسیع‌ترین سطح تیره و رنگی را به جمشید و تاج و تختش اختصاص داده بلکه با قرار دادن لکه‌های قرمز و نارنجی‌های گرم در اطراف او، موجب تمرکز رنگی بیشتر بر موضوع اصلی را فراهم کرده است. کادر بیرونی تصویر شکستگی ندارد و نگاره توسط کتیبه بالا کامل شده است. این در حالی است که این ابیات ارتباطی به تصویر ندارند و تنها در بیت آخر این کتیبه ارتباط با این نگاره وجود دارد. ترکیب‌بندیِ نگاره، ساده، غیرقرینه و پویاست و روایت متن فارغ از ترکیب‌بندی‌های چند ساحتی، تنها در یک زمان و مکان اتفاق می‌افتد. نگارگر از کل فضا استفاده نموده اما موضوع اصلی را در پلان پایین و تا حدی مرکز بکار برده است.

نگاره ششم: رستم و خاقان چین (فردوسی، ۱۳۵۰: ۲۲۰ – ۲۱۸) (تصویر ٦)

اولین بیتِ ماقبلِ نگاره: «*همه دشت مردست و پیل [و] سپاه/ چو خاقان که با تاج و گنجست و گاه*» بیانگر دشتی است که میدان جنگ شده، مملو از سربازان و فیل‌ها و خاقان که با تاج و تخت وگنج توصیف شده است. در نگاره نیز، دشت وسیعی که سربازان زیادی در آن حضور دارند و خاقان با تاج وتخت دیده می‌شود اما نکته‌ای که با متن هم‌خوانی ندارد وجود تعداد زیادی فیل است که در تصویر تنها یک فیل که متعلق به خاقان است مشهود می‌باشد. در مصرع «*بزد نعره آن گه از پشت رخش*» اشاره به سوار بودن رستم بر رخش دارد که نگاره نیز رستم را نشان می‌دهد که بر رخش سوار است و لباس جنگی خود، ببربیان، را به تن کرده و کلاهخودش را برسر دارد. در مصرع بعد: «*تنی زورمند و به بازو کمند*» اشاره به زورمندی رستم و کمندی که به بازویش پیچیده دارد که نگاره نیز حاکی از همین مطلب است. نگاره لحظه‌ای را نشان می‌دهد که رستم کمند را از بازویش باز کرده و به سمت خاقان رها نموده است. در ادامه: «*چو خاقان چینی کمند مرا/ چو شیر ژیان دست‌بند مرا*» اشاره به رجزخوانی‌های رستم برای گرفتار نمودن خاقان می‌کند که او را در کمند رستم که همانند شیرخشمگین است، اسیر خواهد. در این ابیات از القاب «*شیر اوژن*» و «*شیر ژیان*» استفاده شده که لقب رستم می‌باشند «*چو آمد به نزدیک پیل سپید/ شد آن شاه چین از روان ناامید*» در این بیت لحظه نزدیک شدن رستم به خاقان را بیان می‌کند که او به فیل سفید نزدیک شد و خاقان در آن لحظه بسیار

مأیوس و ناامید گردید. در ادامه و در بیت بعد: «*بینداخت آن تاب داده کمند/ که کردی سر آن سواران به بند*» و «*چو از دست رستم رها شد کمند/ سر شهریار اندر آمد به بند*» لحظه کمند انداختن رستم و گرفتار شدن سر خاقان به داخل کمند را بازگو می‌نماید. در این‌جا تفاوت فاحشی وجود دارد و آن افتادن کمند به دور سر خاقان است که در شعر بیان شده است اما در تصویر کمند به دور سینه و زیر دستان خاقان افتاده است. در بیت آخر قبل تصویر: «*ز فیل اندر آورد و زد بر زمین/ ببستند بازوی خاقان چین*» خاقان از پشت فیل به زمین می‌افتد و رستم بازوهای او را بسته و خاقان را اسیر می‌نماید که تصویر تنها لحظه سقوط خاقان را از پشت فیل نشان می‌دهد در حالی که تاج از سرش به زمین می‌افتد. در ابیات بعدِ نگاره، اشاره به پایان جنگ و چگونه بردن خاقان توسط رستم و هم‌چنین توصیف دشت که پر ازکشته‌های جنگ است، شده که هیچ‌کدام از توصیفات در تصویر وجود ندارد و بطور کلی ابیات بعد تصویر با نگاره موردنظر ارتباطی ندارند. این نگاره حاوی تعداد بسیار زیادی از پیکره انسانی است. تصویر، ۹٤ پیکره انسانی دارد که تنها دو پیکره مهم در وسط صفحه قرار دارد که رستم و خاقان می‌باشد. بقیه، سربازان دو لشکر ایران و توران هستند. رستم در سمت راست تصویر، سوار بر رخش معروف قهوه‌ای (بور) رنگ خود که ببربیانش را به تن کرده است و خاقان که در سمت چپ تصویر، در حال افتادن از پشت فیل سفید است و تاجش بر زمین افتاده، دیده می‌شوند. سربازان دو سپاه کاملاً از هم مجزا هستند و در دوطرف جداگانه ایستاده‌اند بدون این که درگیری بین آنها وجود داشته باشد. اگر به نقاط طلایی نگاه کنیم، سوژه‌های اصلی داستان کاملاً در محدوده این نقاط و در مرکز صحنه می‌باشند و با وجود شلوغی صحنه، چشم مخاطب را در نگاه اول متوجه خود می‌سازند. به خصوص که رنگ سفید فیل و کمندی که دو سوژه اصلی را به هم وصل می‌کند، باعث تأکید بیشتر می‌شود. فرم چهره پیکرها مشابه است و همه چهره مغولی دارند. فرم ریش و سبیل در دو سپاه با هم متفاوت است. سپاه خاقان ریش‌های بلند و پرپشت‌تری نسبت به ایرانیان دارند. رستم چهره‌ای نسبتاً رضایت‌مند بخاطر اسیر کردن خاقان دارد و در چهره خاقان یاس و ناامیدی دیده می‌شود. از میان اسب‌ها تنها رخش حالت تهاجمی دارد و بقیه آرام هستند. در این نگاره سپاه ایران با پرچم سفید با سیمرغ قرمز و تورانیان پرچم‌های قرمز با نقش اژدهای طلایی مشخص شده‌اند. پرچم نشان خانوادگی پهلوانان و شاهان است. این پرچم نیز می‌تواند نشانی از رستم باشد گرچه رنگ آن سفید است و بنا بر روایت شاهنامه تا به حال سفید نبوده است و حتی نقش سیمرغ که آن نیز می‌تواند

نشـان رسـتم باشـد چراکه طبق مطالب ذکر شده سیمرغ می‌توانسته نماد نگهبان خاندان رستم باشد، اما این پرچم درفش کاویانی اسـت. گرچه این پرچم با نقش سیمرغ قبلاً برای رستم استفاده نشده و پرچم او را با نماد اژدها می‌دانسـتند اما این نماد را در این نگاره در سـپاه توران می‌بینیم. زاویه نگاه نگارگر از بالا به سـمت پایین اسـت که بر تمام حوادث رخ داده تسلط داشته باشد و احاطه بر کل فضا پیدا نماید و هم‌چنین بخاطر شـلوغی صـحنه و وجود کثیری از سـربازان، بتواند همه را ببیند و در قاب مورد نظر جای دهد. وجود کادر کامل و بدون هیچ شـکسـتگی و پر شـدن قاب تصـویر با انبوهی از پیکرها در نگاره دیده می‌شـود. زمان و مکان تصـویر یکی اسـت. صـفحه بسـیار شلوغ است اما فضای تنفس نیز وجود دارد. ترکیب‌بندی سـاده است و نگارگر به نقاط طلایی توجه داشته و سوژه‌های اصلی را در این نقاط قرار داده است.

نگاره هفتم: رستم و برزو(فردوسی، ۱۳۵۰: ۲۵۷ و ۲۵٦) (تصویر ۷)

در ابیات قبل تصـویر درباره شـروع جنگ میان رستم و برزو و چگونگی آن توضیح داده شده است که برزو و رسـتم کمربند یکدیگر را گرفته و نبردی تن به تن داشـته‌اند، در حالی که روی اسب قرار دارند کـه حریف را از روی زین بردارند و به زمین بکوبند: «*گرفتند از آن پس دوال کمر/ همی زور کردند بر یکدگر*» چون هر دو پهلوان بسـیار قوی هسـتند، کمربند هر دو باز شـده اسـت که در بیت «*زنیروی بازوی هردو سـوار/ نبدشـان دوال کمر پایدار*» اشـاره به همین موضوع دارد. در مصرع: «*گسسته شد از هر دو بند کمر*» اشـاره مسـتقیم به باز شـدن کمربند آنها شـده اما در تصـویر کمربند هر دو سوژه بسته اسـت و یک تناقض آشـکار مشـاهده می‌شـود. پس از آن رستم و برزو طبق بیت «*نهادند بر دسته گرز دسـت/ چو شـیران آشـفته با پیل مسـت*» بسـیار خشـمگین با هم پیکار کردند و هر دو گرز به دست می‌جنگیدند. رسـتم در سـمت چپ تصـویر ببر بیان خود را به تن دارد اما در مصـراع‌های قبل مانند: «*برت را بپوشـان بـه ببر بیان*» و «*بگفت این و پوشـید ببر بیان*» و صـحنه‌ای که او آماده رزم با برزو می‌شـود، او پهلوانی اسـت که در میدان نبرد لباسـی از پوست پلنگ برتن دارد و «*پلنگینه‌پوش*» خوانده شـده اسـت «*پلنگینه‌پوش اسـت اندر نبرد*». نگارگر بر پایه پیشـینه نگارگری و توجه به لفظ ببر بیان، رسـتم را در پوسـت ببر کشـیده است در حالی که لباس رستم در شاهنامه از پوست پلنگ است نه ببر. ضـمن اینکه در دو نگاره «رسـتم و دیو سـفید» و «جنگ رسـتم و خاقان» نیز این اشـتباه تکرار شده و

لباس رستم را با پوست ببر کشیده است. این موضوع بیان کننده این مطلب است که نگارگر بدون توجه به ابیات و بدون خوانش آنها این تصاویر را کشیده است. در بیت: «*بزد گرز بر تارک پور زال/ درآمد سر گرز بر کتف و یال*» اشاره به فرود آمدن گرز برزو به بدن رستم کرده اما در نگاره این چنین نیست و گرز برزو با سپر رستم برخورد می‌کند. در صحنه توصیف رستم توسط افراسیاب، گرز او گاوسر وصف شده است: «*یکی گرز گاوپیکر به دست*» و گرزی که برزو به دست می‌گیرد را تنها با صفت سنگین بودن عنوان نموده است: «*گرفت یکی گرز سنگین به دست*». در تصویر گرز هر دو پهلوان شبیه هم است و نشانی از گاوسر بودن گرز رستم نیست. در کتاب برزونامه گرز برزو را نیز گاوسر توصیف شده است: «*یکی گرز گاوپیکر به دست*» (کوسج، ۱۳۸۷، ٦١، بیت ۱۱). اما در نگاره، گرز برزو گاوسر نیست. رخش، اسب رستم نیز که در شاهنامه به رنگ سرخ و یا قهوه‌ای توصیف شده، در انگاره رنگ بسیار روشن دارد و متمایل به رنگ کرم یا نخودی است اما در نگاره‌های دیگر این نسخه رخش رنگی تیره دارد. در این نگاره رنگ اسب برزو بیشتر شباهت به رخش دارد تا اسب رستم. در یک بیت داستان اشاره به رنگ قهوه‌ای یا سرخ اسب برزوشده «*کمندی به فتراک گلگون ببست*» که در اینجا منظور از گلگون اسب برزو است. لباس سربازان دو سپاه نیز مشابه یکدیگر است. اما در نگاره‌هایی چون مرگ سیاوش لباس سپاه توران به این شکل است و در نگاره رستم و خاقان، سپاه ایران لباس خال‌دار به تن دارند و این گوناگونی در کشیدن لباس به نظر می‌رسد دلیل بر سلیقه نقاش باشد و این که از اصل داستان و جزئیات آن آگاه نبوده است. نگاره دقیقاً این بیت را نشان می‌دهد: «*بیازید بازوی، برزو دلیر/ سپر بر سر آورد رستم چو شیر*» که گرز بر سپر رستم کشیده و رستم سپرش را بالا آورده و گرز برزو بر آن می‌خورد. در ادامه می‌خوانیم که سپر رستم توان مقاومت ندارد، گرز برزو از سپر می‌گذرد و بر سر رستم فرود می‌آید. سپس ضربه نهایی بر شانه رستم وارد می‌شود که در پی آن رستم ناتوان شده و همانند یک مرده توصیف شده است. در اثر این ضربه دست رستم از کار می‌افتد و رستم با چاره‌گری میدان نبرد را ترک می‌کند. اما تصویر چیز دیگری را به بیننده القاء می‌کند. ظاهراً نگارگر نخواسته است شکست پهلوان ملی و برجسته ایران را به نمایش بگذارد. از نگاره می‌توان این‌گونه برداشت کرد که برزو گرزی به سوی رستم می‌کشد، رستم با توانایی سپر خود را بالای سر گرفته و می‌خواهد ضربه برزو را دفع نماید و در عین حال که به راحتی ضربه او را دفع کرده، گرز خود را آماده کرده و آماده حمله به برزو است. دو قاب در بالا و پایین کادر قرار دارند که

ابیات در آنها نوشته شده و نگاره را احاطه کرده‌اند. این نگاره شامل ده پیکره انسانی، ده اسب و سه پرنده است. پیکره‌ها به ترتیب اهمیت در وسط صفحه وسمت چپ رستم با لباس جنگی معروف خود، ببربیان که سوار بر اسبی است که رنگ روشن دارد و سپس مقابل او در سمت راست و وسط برزو با پوشش جنگی ساده که او نیز سوار بر اسب قرمز خود است دیده می‌شوند. بقیه پیکره‌ها در پشت سر آنها سربازان دو سپاه می‌باشند که همگی سوار بر اسب هستند. همه پیکره‌ها چکمه و کلاه‌خود مشابه دارند و تنها نزدیک‌ترین سرباز به قاب و به مخاطب در سمت چپ چکمه آبی تیره پوشیده است. فرم چهره رستم و سربازان کاملاً مشابه است. حتی در فرم لباس و کلاه‌خود. تنها نقش لباس رستم با بقیه پیکره‌ها متفاوت است. چهره برزو فاقد ریش و سبیل است که نشان از جوان بودن او دارد. ضمن آن که نقش لباس او و فرم کلاه‌خودش با بقیه فرق دارد. هر دو گرزی به دست دارند که در شاهنامه از آن به عنوان یک اسلحه با برد کوتاه از ان یاد شده که در دوره تیموری رواج داشته است. چهره دو قهرمان عاری از هرگونه خشم و کینه نسبت به یکدیگر است. سربازان در حالی که سلاح‌های خود مانند نیزه‌هایشان را آماده در دست دارند تماشاگر این صحنه هستند. این نگاره تنها یک پلان دارد و آن صحنه جنگ بین رستم و برزو است که در مرکز این پلان دو سوژه اصلی داستان یعنی رستم و برزو دیده می‌شود. بیشترین فضای اختصاص داده شده، فضای دشت است که به وسیله تپه‌هایی اسفنجی شکل از آسمان جدا شده و برای قرار گرفتن سوژه‌ها است که این ماجرا در آن اتفاق می‌افتد. در داستان نیز به فضای دشت اشاره شده و با اصل داستان ارتباط دارد. فضای کادر با کتیبه‌ها محصور شده و هیچ شکستگی در کادر وجود ندارد. ابیات بالا در ارتباط با تصویر و ابیات پایین رویدادهای بعد از این حادثه را شرح می‌دهند. از کل فضای موجود ماهرانه استفاده شده است. فضای داستان در یک مکان و در یک زمان رخ داده است. با اینکه در دو سمت سربازان صفحه را به دوقسمت تقسیم کرده‌اند و دو سوژه اصلی در مرکز قرار دارند اما احساس خفگی و شلوغی بیش از حد ایجاد نشده است و نگارگر از ساده‌ترین ترکیب‌بندی استفاده نموده است و در چیدمان سوژه‌ها به نقاط طلایی توجه داشته و آنها را در مرکز قرار داده است. به نظر می‌رسد نگارگر تا حدی از داستان با اطلاع بوده چرا که در بعضی جزئیات مثل رنگ اسب برزو مطابق داستان عمل کرده است. با این وجود نگارگر اطلاع و آگاهی کاملی از داستان و جزئیات آن نداشته و در نکات مهمی چون لباس رستم و رنگ اسب رستم (رخش) کاملاً متناقض با اصل داستان در ابیات عمل کرده است.

جمع‌بندی داده‌ها

در تحلیل یافته‌های تطبیق متن و نگاره‌های منتخب نسخه *شاهنامه بایسنغری* برخی نکات حائز اهمیت هستند. اغلب شخصیت‌ها بالاخص شخصیت‌های اصلی داستان مطابق متن ترسیم شده‌اند اما تفاوت‌های بارزی در نمایش شخصیت‌های فرعی وجود دارد. در چهره‌پردازی‌ها، نوع جامگان و ستوران ارتباط کمتری بین متن و نگاره دیده می‌شود و هنرمند گاه مواردی را نقش بسته است که در متن هیچ نشانی از آن وجود ندارد. در برخی نگاره‌ها همچون کشته شدن سیاوش (تصویر ۳) و رستم و دیو سفید (تصویر ٤)، نمایش صحنه و منظره‌پردازی‌ها، تابع متن است لیکن در دیگر نگاره‌ها اختلافات در گزینش عناصر و چیدمان صحنه بسیار است. در همه نگاره‌ها از زاویه دید تلفیقی استفاده شده و همگی در زاویه دید روبرو که قدرت بیشتری را در نمایش صحنه می‌دهد، مشترک هستند. علاوه بر آن زاویه دید چهار نگاره از بالا و سه نگاره از پایین می‌باشد. در همه نگاره‌ها مناظر خیالی و طبیعی مشهود هستند که جزء لاینفک نقاشی ایرانی بوده است. چهره‌ها در همه نگاره‌ها مغولی و قراردادی است و در اکثر آنها نمایش مقام و سن وسال مشهود است. بجز در دو نگاره سیاوش و رستم و دیو که مقام افراد معین نیست. پیکرنگاری‌ها قراردادی است و ارتباطی با متن ندارد. تناسبات حیوانی نیز در همه وجود دارد اما در تناسبات انسانی تنها در نگاره رستم و دیو رعایت شده است. نمایش حالت هیجانی نیز تنها در دو نگاره «زال و رودابه» و «رستم و دیو» دیده می‌شود. در همه نگاره‌ها، وجود ارتباط بین عناصر داستان و توجه به فضای تنفس دیده می‌شود. در اغلب صحنه‌ها ترکیب در مرکز صحنه وبا تاکید بر سوژه اصلی است(جدول ۱).

جدول ۱. مطالعه تطبیقی متن و نگاره در نگاره‌های شاهنامه بایسنغری

نوع ویژگی	ارتباط تصویر با متن						
	نگاره ۱	نگاره ۲	نگاره ۳	نگاره ٤	نگاره ۵	نگاره ٦	نگاره ۷
شخصیت‌ها	فریدون ✓ ضحاک ✓ مرد دینی ✗	زال ✓ رودابه ✓ خادمان ✓ نوازندگان ✓	سیاوش ✓ کرسیوز ✓ گروی ✓	رستم ✓ دیو سفید ✓ اولاد ✓	جمشید ✓ درباریان ✗ پیشه‌وران ✓ پرنده (باز) ✓	رستم ✓ خاقان ✓ سربازان ✓	رستم ✓ برزو ✓ سربازان ✗

نوع ویژگی	ارتباط تصویر با متن						
	نگاره ۱	نگاره ۲	نگاره ۳	نگاره ٤	نگاره ٥	نگاره ٦	نگاره ۷
	سربازان ✗		سربازان ✓				
حالات عاطفی	فریدون ✗ ضحاک ✗ مرد دینی ✗ سربازان ✗	زال ✗ رودابه ✗ خادمان ✗ نوازندگان ✗	سیاوش ✗ کرسیوز ✗ گروی ✗ سربازان ✗	رستم ✗ دیو سفید ✗ اولاد ✓	جمشید ✗ درباریان ✗ پیشه‌وران ✗ پرنده (باز) ✗	رستم ✗ خاقان ✗ سربازان ✗	رستم ✗ برزو ✗ سربازان ✗
جامگان	لباس فریدون ✗ لباس ضحاک ✗ لباس مرد دینی ✗ لباس سربازان ✗	لباس زال ✗ کلاه زال ✗ کمربند زال ✓ لباس رودابه ✗ تاج رودابه ✗ گوشوارهرودابه ✓ موی سر رودابه ✓	لباس سیاوش ✗ کلاهخود سیاوش ✗ لباس کرسیوز ✗ لباس گروی ✗ لباس سربازان ✗	لباس رستم ✗ کلاهخود رستم ✗ گرز رستم ✗ لباس دیو ✗ رنگ پوست دیو ✗ شاخ دیو ✗ لباس اولاد ✗	لباس جمشید ✗ لباس درباریان ✗ لباس پیشه‌وران ✗	لباس رستم ✗ کلاهخود رستم ✗ کمند رستم ✓ لباس خاقان ✗ کلاهخود خاقان ✓ کجاوه خاقان ✓ لباس سربازان ✗	لباس رستم ✗ کلاهخود رستم ✗ گرز رستم ✗ کمربند رستم ✓ لباس برزو ✗ کلاهخود برزو ✗ گرز برزو ✗ کمربند برزو ✓ لباس سربازان ✗

نوع ویژگی	ارتباط تصویر با متن						
	نگاره ۱	نگاره ۲	نگاره ۳	نگاره ٤	نگاره ٥	نگاره ٦	نگاره ۷
ستوران	اسب فریدون ✗ استر مرد دینی ✗	———	رنگ اسب‌ها✗	رنگ اسب رستم✗	———	فیل سفید✓ اسب رستم✗ اسب سربازان✗	رنگ اسب رستم✗ رنگ اسب برزو✓ اسب‌های سربازان ✗
صحنه نگاره	چتر ✗ میخ ✓ چکش ✗ کوه ✓ غار ✓ زمان رویداد ✓	نواختن ساز ✓ پذیرایی ✓ می نوشیدن آغوش کشیدن✓ بوسیدن ✓ کاخ ✓ زمان رویداد ✗	دشت✓ خنجر✓ طشت بریدن گلوی سیاوش ✓ زمان رویداد✓	غار(مکان رویداد) ✓ درگیری رستم و دیو✓ بستن اولاد به درخت✓ زمان رویداد✓	تخت شاهی✓ آهنگری✓ خیاطی ✓ ریسندگی✗ دشت✗ زمان رویداد✗	دشت✓ کمندانداز ی رستم✓ افتادن خاقان✓ صف‌آرایی سربازان✓ زمان رویداد✓	دشت✓ لحظه حمله برزو✓ زمان رویداد✗
منظره-پردازی	زاویه دید تلفیقی از پایین و روبرو، خیالی و طبیعی	زاویه دید تلفیقی بالا و روبرو، خیالی و طبیعی	زاویه دید تلفیقی از بالا و روبرو، خیالی و طبیعی	زاویه دید از پایین و روبرو، خیالی و طبیعی	زاویه دید از بالا و روبرو، خیالی و طبیعی	زاویه دید از بالا و روبرو، خیالی و طبیعی.	افق رفیع، زاویه دید تلفیقی از پایین و روبرو، خیالی.

نوع ویژگی	ارتباط تصویر با متن						
	نگاره ۱	نگاره ۲	نگاره ۳	نگاره ٤	نگاره ٥	نگاره ٦	نگاره ۷
چهره-پردازی	مغولی، قراردادی ، نمایش حالت عاطفی، نمایش مقام و سن و سال	مغولی، قراردادی، نمایش مقام و سن و سال، نمایش حالت عاطفی	قراردادی، مغولی، عدم نمایش مقام و سن و سال، نمایش حالت عاطفی در سیاوش	مغولی، قراردادی، عدم نمایش حالت عاطفی، عدم نمایش مقام، نمایش سن و سال	مغولی، قراردادی، نمایش مقام و سن و سال، عدم نمایش حالت عاطفی	مغولی، قراردادی، نمایش مقام و سن و سال، عدم نمایش حالت عاطفی	مغولی، قراردادی، عدم نمایش حالت عاطفی، نمایش مقام و سن و سال
پیکرنگاری	قراردادی ، عدم تناسب انسانی، وجود تناسب حیوانی، عدم وجود حالت هیجانی	قراردادی، عدم تناسب انسانی، نمایش حالت عاطفی	قراردادی، عدم تناسب انسانی، وجود تناسب حیوانی، عدم نمایش حالت هیجانی	قراردادی، وجود تناسب انسانی و حیوانی، نمایش حالت هیجانی	قراردادی، عدم تناسب انسانی، عدم نمایش حالت هیجانی	قراردادی، عدم تناسب انسانی، وجود تناسب حیوانی، عدم وجود حالت هیجانی	قراردادی ، عدم نمایش حالت هیجانی، عدم تناسب انسانی، وجود تناسب حیوانی
رنگ	تخت و بدون سایه- روشن،	تخت و بدون سایه روشن، کیفیت بسیار خوب، نمایش	تخت و بدون سایه روشن،	تخت و بدون سایه روشن،	تخت و بدون سایه روشن، کیفیت بسیار خوب، برتری	تخت و بدون سایه روشن، کیفیت	برتری رنگ گرم، تخت و

نوع ویژگی	ارتباط تصویر با متن						
	نگاره ۱	نگاره ۲	نگاره ۳	نگاره ٤	نگاره ٥	نگاره ٦	نگاره ۷
	کیفیت بسیار خوب، برتری رنگ سبز و رنگ-های خنثی	رنگ گرم و سرد، برتری رنگ‌های مکمل و گرم	کیفیت بسیار خوب، برتری رنگ طلایی و کرم	کیفیت بسیار خوب، برتری رنگ مکمل و خنثی	رنگ‌های مکمل (سبز و نارنجی)	بسیار خوب، برتری رنگ‌های گرم و رنگ بنفش.	بدون سایه روشن، کیفیت بسیار خوب
اجرا	کیفیت خوب خط و اجرا، استفاده از خطوط دورگیری ، توجه به جزئیات، تزئینی و تمایل به واقع-گرایی	کیفیت خوب خط و اجرا، استفاده از خطوط دورگیری، توجه به جزئیات، تزئینی و تمایل به واقع‌گرایی	کیفیت خوب خط و اجرا، استفاده از خطوط دورگیری، توجه به جزئیات، تزئینی و متمایل به واقع‌گرایی	کیفیت خوب خط و اجرا، استفاده از خطوط دورگیری، توجه به جزئیات، تزئینی و متمایل به واقع‌گرایی .	کیفیت خوب خط و اجرا، استفاده از خطوط دورگیری، توجه به جزئیات، تزئینی و تمایل به واقع‌گرایی	کیفیت خوب خط و اجرا، استفاده از خطوط دورگیری، توجه به جزئیات، تزئینی، تمایل به واقع‌گرایی.	کیفیت خوب خط و اجرا، استفاده از خطوط دورگیری ، توجه به جزئیات، تزئینی، تمایل به واقع گرایی

(نگارندگان)

به طور کلی می‌توان بیان داشت نگارگران *شاهنامه بایسنغری* برای ترسیم نگاره‌ها از شیوه خاص خود استفاده کرده و در بسیاری از موضوعات، به متن ادبی توجهی نداشته، بلکه سعی کرده‌اند از شیوه مرسوم نگارگری و یا سنت شفاهی که سینه به سینه نقل شده و به آنها رسیده، استفاده نمایند. بنابراین، برای تصویرسازی ضرورتی به خواندن متن شاهنامه بایسنغری نمی‌دیدند و به آن توجه کافی نداشته

اند. به همین دلیل می‌توان گفت که در بسیاری از نگاره‌ها تصویر مورد نظر با ابیات مربوط به آن نگاره هماهنگ نیست.

بررسی پیشینه تصویری نگاره‌های *شاهنامه بایسنغری*: نگارگران شاهنامه بایسنغری در به تصویر کشیدن صحنه‌های «فریدون و ضحاک»، «زال و رودابه»، «داستان سیاوش»، «رستم و دیو سفید» و «پادشاهی جمشید»» وابستگی‌های تصویری به نگارگران پیش از خود داشته و آنچه را از استادان خود آموختند ترسیم کرده‌اند. در مواردی این وابستگی‌ها بطور کامل بوده است. چون پیشینه این نگاره‌ها نیز در اصل خود همین نگاره‌ها و داستان‌ها بوده است که در نسخ قبل از شاهنامه بایسنغری به تصویر کشیده شده و نگارگر بطور مستقیم از تصاویر نسخه‌های پیشین الهام گرفته و تنها در پاره‌ای از جزئیات، نگاره را تغییر داده است. به‌صراحت می‌توان گفت تصویر را چه از لحاظ محتوایی و چه ویژگی بصری کپی‌برداری کرده است. بطور نمونه نگاره «فریدون و ضحاک» و «زال و رودابه» برگرفته از مجموعه نسخ استانبول و «رستم و دیو سفید» و «پادشاهی جمشید» برگرفته از شاهنامه ابراهیم سلطان (مکتب شیراز تیموری) می‌باشد. تنها مهارت استاد در کشیدن این نگاره‌ها و دقت زیاد در جزئیات، اضافه کردن عناصر تزئینی و رنگ‌آمیزی عالی نگاره‌ها را می‌توان مختص استاد نقاش دانست. در نگاره «رستم و برزو»، اصل داستان در شاهنامه وجود ندارد و برگرفته از کتاب برزونامه می‌باشد. کاتب نسخه بایسنغری از ابیات کتاب برزونامه استفاده نموده و این ابیات را به شاهنامه اضافه نموده است. بنابراین درکشیدن نگاره آن نیز چون نقاش نگاره‌ای را در رابطه با این داستان پیدا نکرده است، سعی نموده از عناصر نگاره‌های مشابه این صحنه که در نسخ دیگر مانند شاهنامه بزرگ ایلخانی (دموت) وجود داشته استفاده نماید و در کشیدن عناصر داستان از آنها کمک بگیرد. گرچه نگارگر در کشیدن کل داستان مجبور به خواندن ابیات بوده است، اما در برخی عناصر اصلی مانند رنگ اسب رستم، دقت کافی را نداشته و می‌توان گفت که نگارگر به دلیل نداشتن اطلاعات کافی از داستان، هماهنگ با متن در کشیدن نگاره، کار نکرده است. در داستان «رستم و خاقان چین» نیز گرچه نگارگر پیشینه تصویری خاصی از این داستان نداشته است اما سعی نموده که ابیات مرتبط با این ماجرا را خوانش نماید و حتی‌المقدور مطابق داستان به ترسیم نگاره بپردازد. گرچه در کشیدن برخی عناصر داستان نیز از نسخ دیگر مانند شاهنامه دموت و شاهنامه ابراهیم سلطان با موضوعات مشابه مانند موضوعات صحنه رزم و حتی در کشیدن برخی عناصر داستان مانند فیل و یا نقش پرچم‌ها از

صـحنه‌های مشـابه اسـتفاده نموده اسـت. اما سـوژه‌ها و نکات اصـلی داستان را به خوبی ترسیم کرده اسـت. بررسی‌ها نشانگر این مهم هستند که نگاره فریدون و ضحاک در نسخه *شاهنامه بایسنغری* نمونه کپی شـده‌ای از نگاره‌ای با همان مضـمون در *شاهنامه* مکتب تبریز اواخر قرن هشتم هجری موجود در کتابخانه توپقاپی اسـتانبول (H.2153) می‌باشـد (تصـویر ۸). گرچه ترکیب کمی با نگاره استانبول فرق دارد اما الگوی اصـلی این صحنه مشابه است؛ به خصوص در ترکیب‌بندی الگو، حرکات و تقسیم‌بندی پیکرها. در بخش‌های صـخره‌ای هر دو نگاره پوشـیده شـده با گیاهان هستند که بعدها به الگوی اصلی اضـافه شـده است. احتمالاً زمانی که نگاره در آلبوم بوده است. این نسخه الگویی برای نسخه بایسنغری اسـت. اما این نگاره از دیدگاه سیمز «مربوط به مکتب شیراز و دوره جلایری به تاریخ ۷۷۰ق. می‌باشد» (Sims, 1992: 52).

تصویر ۸. فریدون و ضحاک، *شاهنامه* مکتب تبریز
(Atasoy,1971: plate14)

تصویر ۹. دیدار زال و رودابه، *شاهنامه* مکتب تبریز (ibid: plate11)

تصویر ۱۰. کشته شدن سیاوش
(Abdullaeva-Melville, 2008, 91)

نگاره زال و رودابه نیز نمونه کپی شـده از مجموعه (H.2153) کتابخانه توپقاپی اسـت (تصویر ۹). این نگـاره‌هـا، تنهـا در برخی جزئیـات بـا هم تفـاوت دارند؛ همچون تعداد ندیمه‌ها و نوازنده. نوازنده نسـخه توپقاپی تنها یک نفر اسـت که چنگ می‌نوازد و سـاز او به وضـوح دیده می‌شـود اما در نسخه بایسـنغری به این وضـوح نیسـت. فضـای معماری و دیوارها کاملاً مشـابه اسـت و در تزئینات کمی متفاوت هسـتند. پیکره‌ها و لباس‌ها کاملاً شـبیه اسـت. تنها در فضـای بیرون در نسخه استانبول درخت

کشـیده نشـده و نقاش تنها از بوته‌های خشک استفاده کرده است. در فضای داخلی نیز میز حاوی جام و پیاله‌ها وضـوح بیشـتری نسـبت به نسخه بایسنغری دارند. نگاره کشتن سیاوش در نسخ قبلی همانند نسـخه ابراهیم سـلطان (تصـویر ۱۰) نیز مشـاهده می‌شود که در آن خبری از این فضای پر از جزئیات نیسـت. بطوری که تنها در آن ما سـه شـخصـیت اصـلی داسـتان یعنی سـیاوش، کرسـیوز و گروی را می‌بینیم که در فضایی بیابان شکل و عاری از هرگونه گیاه و پرنده هستند (جدول ۲).

جدول۲. پیشینه نگاره‌های نسخه *شاهنامه بایسنغری*

اصلی- فرعی[11]	شاهنامه مورد اقتباس	تاریخ	مکتب	میزان همسانی	توضیحات
اصلی	شاهنامه فردوسی کتابخانه توپقاپی سرای(H.2153)	حدود ۷۷۰ ه.	تبریز جلایری	زیاد- در تصویر و موضوع	کپی‌برداری است
اصلی	ابراهیم سلطان کتابخانه بادلیان (Add.176)	۸۲۸ -۸۲٤ ه.	شیراز تیموری	متوسط	مشابه در موضوع و در حالت سوژه‌ها

(نگارندگان)

نتیجه

با اسـتناد به یافته‌های پژوهش می‌توان بیان داشـت که نگارگران نسـخه شـاهنامه بایسنغری برای ترسیم نگاره‌ها از شـیوه خاص خود اسـتفاده نموده‌اند و در بسـیاری از موضوعات سعی کرده‌اند که از اساتید خود و یا دانشـی که از قبل درباره داسـتان نگاره‌ها داشتند، استفاده نمایند. همچنین از شیوه تصویرگری نسـخ پیشـین الهام بگیرند. بنابراین، برای تصـویرسازی نیازی به خواندن متن شاهنامه بایسنغری نداشته و بـه این امر توجـه نکرده‌نـد. درنهایت به پرسـش پژوهش حاضـر که «نگارگر تا چه اندازه به متن شـاهنامه بایسـنقری در ترسیم نگاره‌ها وابسته بوده است؟»، چنین پاسخ داده می‌شود که ارتباط بین متن و ابیات شـاهنامه بایسـنغری با نگاره‌های آن بسـیار کم اسـت و نگارگر وابسـتگی زیادی به ابیات در کشـیدن تصـاویر نداشـته و در برخی موارد کاملاً مسـتقل عمل کرده اسـت. فرضیه مطرح شده در این پژوهش که نگارگر در کشـیدن تصاویر به ابیات دقت کافی داشته و از مضامین و شخصیت‌های خارج

متن کمتر اســتفاده کرده، رد می‌شــود؛ چرا که شــخصــیت‌های خارج از متن زیادی در نگاره‌ها دیده می‌شــود. اما این فرضــیه که نگارگر در کشــیدن برخی نگاره‌ها حداقل یکبار ابیات همان صــفحه را خوانده اســت، تا حدودی درســت است. چرا که برخی داستان‌ها به دلیل نداشتن پیشینه تصویری مانند «رســتم و خاقان» و یا مرتبط نبودن موضــوع نگاره با شــاهنامه مانند «رستم و برزو»، نگارگر به خوانش ابیــات موردنظر اقدام کرده اســت. این پژوهش از آن نظر اهمیت دارد که به بررســی بخش مهمی از نگاره‌های این شــاهنامه چه از نظر محتوایی و چه بصــری، پرداخته اســت و تفاوت آن را با دیگر نسخ در دوره‌های مختلف مشخص می‌نماید.

پی‌نوشت‌ها

۱- اسب تیزرو.

۲- برای مطالعه نک: خالقی مطلق *شاهنامه* فردوسی، ۱۳٦٦، ج۱: ۸۵-۸٤، بیت ٤۷۵.

۳- برای مطالعه نک: فردوسی، ۱۳٦٦: ۸۵، بیت٤۸۵.

٤- این بیت در *شاهنامه* فردوسی خالقی دیده نمی‌شود.

۵- این ابیات را نک: (خالقی مطلق، ج۱: بیت ۵۳۰-۵۲۵، ۲۰۰-۱۹۹؛ *شاهنامه* مول، ج۱: بیت ٦٦۵-٦۵۵، ۱۳٤).

٦-این ابیات در *شاهنامه* خالقی مشاهده نمی‌شود.

۷- این ابیات در *شاهنامه* خالقی مشاهده نمی‌شود.

۸- این ابیات در *شاهنامه* خالقی مشاهده نمی‌شود.

۹- این ابیات در *شاهنامه* خالقی مشاهده نمی‌شود.

۱۰- برای مطالعه بیشتر نک: (خالقی، ج۱: بیت ٥٤۰-۵۳۰، ۲۰۰؛ *شاهنامه* مول، ج۱: بیت ٦۷۵-٦٦۵، ۱۳٤).

۱۱- منظور از اصلی: ارتباط داشتن مستقیم نگاره‌های موجود در نسخ قبل که از لحاظ موضوع کاملاً مشابه با نگاره مورد پژوهش است و از آن‌ها نگارگر در کشیدن نگاره خود استفاده نموده است و اگر تنها در پاره‌ای جزییات بصری بهم شبیه باشند، ارتباط آنها فرعی است.

کتابنامه

اکبری‌مفاخر، آرش. (۱۳۹۵). *رزمنامه کنیزک*. چاپ اول. تهران: مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی.

آداموا- گیوزالیان. (۱۳۸۳). *نگاره‌های شاهنامه*. مترجم: زهره فیضی. فرهنگستان هنر.

آژند، یعقوب. (۱۳۸٦).«کتابت‌خانه و صورت‌خانه در مکتب هرات». *مجله گلستان هنر*. ش۱۰. ۲۳-۱۸.

آژند، یعقوب. (۱۳۸۷). *مکتب نگارگری هرات*. چاپ اول. تهران: نشر فرهنگستان هنر.

بیانی، مهدی. (۱۳٦۳). *احوال و آثار خوشنویسان*. تهران: نشر دانشگاه تهران.

توانا، اکرم. (۱۳۹۳). «بررسی بینامتنی نگاره پادشاهی جمشید از شاهنامه بایسنغری». باغ نظر. ش۲۸. ٤۷-٥٤.

خالقی مطلق، جلال. (۱۳۹٥). *زنان در شاهنامه*. چاپ اول. تهران: نشر مروارید.

راکسبرا د. ج. و رازپوش، شهناز. (۱۳۸۳). *تیموریان*. چاپ اول. ج ۸ . تهران. دانشنامه جهان اسلام.

سودآور، ابوالعلاء. (۱۳۸۳). *فرّه ایزدی*. تهران: نشر میرک.

شریف‌زاده، عبدالمجید. (۱۳۷۰). *نامورنامه*. چاپ اول. نشر معاونت پژوهش با همکاری اداره کل موزه‌های تهران.

فردوسی. (۱۳٥۰). *شاهنامه نسخه بایسنغری*. تهران: شورای مرکزی جشن شاهنشاهی ایران.

فردوسی. (۱۳٥۳). *شاهنامه*. چاپ مول. چاپ دوم. تهران: نشر فرانکلین.

فردوسی. (۱۳٦٦). *شاهنامه*. تصحیح جلال خالقی‌مطلق. ج۱. نیویورک: نشر Bibliotheca persica.

ماه‌وان، فاطمه. (۱۳۹۳). «ارتباط نگاره و متن در ساحت معنا». *شاهنامه و مطالعات هنری*- مجموعه مقالات همایش فردوسی دانشگاه فردوسی مشهد. ۳۱۷-۲۹٥.

مرادخانی، حجت‌الله و سجودی، فرزان. (۱۳۹۰). «تطبیق نشانه‌شناختی نگاره‌های شاهنامه بایسنغری با نقاشی‌های مکاتب سونگ و یوان چین». *فصلنامه هنرهای تجسمی نقش‌مایه*. سال چهارم(۹). ۷-۱٤.

نوری، نظام‌الدین. (۱۳۸٥). *فرهنگ و هنر و ادبیات ایران و جهان*. چاپ سوم. نشر زهره.

Atasoy, Nurhan. (1970). *Four Istanbul Albums and Some fragments from 14th shahnamehs*. Vol.8, University of Michigan: Freer Gallery of Art, 19-48.

Gray, Basil. (1971). *Baysonghori Shahnameh*, Tehran: commemoration of the Celebration of the 2500th anniversary of the founding of the Persian Empire by Cyrus the Great.

Romer, H.R. (1989). *Baysongor*, Iranica, Vol. IV, P 6-9

Sims, Eleanor. (1992). *The illustrated Manuscripts of Shahnama*,Vol. 22, 43-68.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی