دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۰۷/۱۷
پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۱۰/۳۰

مقایسه تطبیقی آیین سوگواری در سه نگاره از شاهنامه دموت با تک نگارهٔ شاهنامه بایسنقری

اعظم بهلول* پیوند توفیقی رویا علیخانی*****

چکیده

با نگاهی به آداب و رسوم رایج در ایران، می‌توان دریافت که سوگواری همراه با مراسم عزاداری، همواره در کنار جشن‌ها و سرور ایرانیان بوده و نزد آنها از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده است. این آیین که ریشه در سنن کهن این سرزمین دارد، در متون متعددی، موضوع حکایات و روایات قرار گرفته است. شاهنامه فردوسی، از جمله متونی است که روایات سوگ در آن بیان شده و در برخی از نسخ مصور آن، نگاره‌هایی با همین مضمون مصور شده‌اند. بنابراین، هدف از این پژوهش، دست‌یابی و مطابقت شیوه تصویرگری مجالس سوگ در نگاره‌های منتخب شاهنامه دموت و شاهنامه بایسنقری در دوره ایلخانی و تیموری است و با توجه به این پرسش که؛ بر اساس شیوه تصویرگری نگاره‌های مرتبط با آیین سوگواری، چه تفاوت و شباهت‌هایی بین مراسم سوگواری در دوره ایلخانی و دوره تیموری وجود دارند؟ در آن، نگاره‌های منتخب شاهنامه دموت و شاهنامه بایسنقری از لحاظ ترکیب‌بندی، شخصیت‌پردازی و تنالیته‌های رنگی، مورد تحلیل قرار گرفته‌اند. این پژوهش، به‌شیوه تحلیلی- توصیفی بر پایه تطبیق داده‌ها انجام گرفته است و نتایج به‌دست آمده از آن، نشانگر این هستند که آیین سوگواری در نگاره‌های منتخب از شاهنامه دموت و بایسنقری، در فضایی کاملاً متفاوت تصویر شده است؛ زیرا در دوره ایلخانی و تیموری، در بیان موضوع سوگ، از شیوه‌های متفاوتی استفاده شده که ریشه در فرهنگ و عقاید حاکم بر هر دوره دارند. بنابراین، در نگاره‌های منتخب از شاهنامه دموت و بایسنقری، تنها در موضوع سوگ، وجه اشتراک وجود داشته و در مواردی مانند ترکیب‌بندی، رنگ‌گذاری و حالات چهره و حرکات سوگواران، شباهت و اشتراکی در آنها دیده نمی‌شود.

پرتال جامع علوم انسانی

کلیدواژه‌ها: آیین سوگواری، نگارگری، شاهنامه دموت، شاهنامه بایسنقری

* مربی، دانشکده هنر، دانشگاه شهرکرد (نویسنده مسئول). maryambohlool2004@gmail.cim
** مربی، دانشکده هنر، دانشگاه شهرکرد.
*** دانش‌آموخته کارشناسی، دانشکده هنر، دانشگاه شهرکرد.

مقدمه

سوگواری همراه با مراسم خاص عزاداری، از دیرباز در کنار جشن‌ها و شادی‌ها همراه بشر بوده و در هر دوره تاریخی، عقاید و تفکرات حاکم بر جامعه، تأثیراتی را در شیوه اجرای این مراسم داشته‌اند. این آیین نزد ایرانیان نیز از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده و ریشه در آداب و سنن کهن این سرزمین دارد؛ به‌گونه‌ای که روایات و حکایات متعددی را می‌توان با موضوع سوگ، در نسخ قدیمی یافت که در دوره‌های مختلف تاریخی به‌تصویر درآمده‌اند. از مهم‌ترین کتبی که روایات سوگ در آن دیده می‌شود، شاهنامه است. در شاهنامه که روایتگر این آیین‌ها و مراسم است، چند داستان در رابطه با سوگواری بیان شده که در برخی از نسخه‌های مصور آن، روایات پیرامون سوگواری مصور شده‌اند.

تا کنون پیرامون نگارگری، پژوهش‌های متعددی صورت گرفته‌اند که نتایج آنها در قالب کتاب و مقاله منتشر شده، اما بیشتر جنبه تاریخی داشته‌اند. بنابراین با توجه به این‌که نگاره‌های هر دوره، تا حدودی نمایشگر فرهنگ و روابط اجتماعی حاکم بر آن دوره تاریخی بوده و به‌نحوی آیین‌ها و شیوه‌های اجرای آنها را به‌تصویر کشیده‌اند، ضرورت دارد تا روابط اجتماعی و آیین‌های مرتبط با آن در نگاره‌های ایرانی، مورد بررسی و پژوهش قرار گیرند تا بتوان از طریق زبان تصویر، بخشی از رسوم و آیین‌های اجتماعی تصویرشده در نگاره‌های ایرانی را مستند کرده و به‌عنوان مرجع، مورد استفاده قرار داد. بر این اساس، چون آیین سوگواری و شیوه‌های تصویرگری آن، موضوعی بوده که کمتر به آن پرداخته شده است، هدف از پژوهش حاضر، بررسی و تحلیل شیوه تصویرگری مجالس و روایات سوگ در نگاره‌های منتخب از شاهنامه دموت در دوره ایلخانی و شاهنامه بایسنقری در دوره تیموری و میزان تأثیرگذاری جایگاه شخص متوفی در نحوه اجرای این نگاره‌ها است و در آن سعی خواهد شد تا با مطالعه تطبیقی آیین سوگواری در نگاره‌های منتخب این دو دوره، پاسخی برای سؤالات زیر ارائه شود.

۱. آیین‌های سوگواری در دوره ایلخانی و تیموری به چه نحو انجام می‌شده‌اند؟ و آیا تصویرگری و فضاسازی مجالس سوگ در نگاره‌های این دو شاهنامه، متأثر از این آیین‌ها بوده است؟

۲. در نگاره‌های شاهنامه دموت در دوره ایلخانی و شاهنامه بایسنقری در دوره تیموری، خصوصیات فردی و جایگاه اجتماعی شخص متوفی تا چه اندازه در تصویرگری مجالس سوگ، تأثیرگذار بوده‌اند؟

۳. نقاط اشتراک و افتراق تصویرگری آیین سوگ در دو شاهنامه مذکور کدام هستند؟

پیشینه تحقیق

تحقیقات زیادی در زمینه نگارگری انجام گرفته و کتاب‌ها و مقالات زیادی در این زمینه به چاپ رسیده‌اند؛ از جمله کتاب "مروری بر نگارگری ایرانی" از اولگ گرابر[۱] (۱۳۹۰)، "نقاشی ایرانی" بازیل گری[۲] (۱۳۸۳) و دیگر کتاب‌ها؛ اما آن‌چه در این کتاب‌ها و تحقیقات مورد توجه واقع شده، بررسی تاریخی نگارگری ایران است؛ به‌عنوان مثال، شیلا کن بای[۳] در "نقاشی ایرانی" (۱۳۷۸)، به بررسی تاریخ نگارگری ایران بین سال‌های ۷۰۰ تا ۱۳۱۸ ه.ق. پرداخته است. البته در مواردی، علاوه بر بررسی تاریخ و جایگاه نقاشی ایرانی در موزه‌های بین‌المللی جهان، مضامین اصلی نگارگری و نقاشی ایرانی و یا حتی مواد و مصالح به‌کار گرفته‌شده در نگارگری، مورد بحث و بررسی قرار گرفته‌اند و کمتر به موضوعاتی چون آیین سوگ و شیوه‌های تصویرگری آنها در نقاشی ایرانی توجه شده است و تنها می‌توان به موارد معدودی اشاره کرد؛ از جمله اولگ گرابر در کتاب "مروری بر نگارگری ایرانی"، اشاره‌ای کوتاه به مرگ و سوگواری دارد. پورخالقی و حق‌پرست (۱۳۸۹) هم در مقاله‌ای با عنوان "بررسی تطبیقی آیین‌های سوگواری در شاهنامه و بازمانده‌های تاریخی- مذهبی در آن در ایران باستان"، به بررسی ریشه‌های آیین‌های سوگواری در ایران باستان و تأثیرات آنها بر روایات شاهنامه پرداخته‌اند. خامنایی و خزایی (۱۳۸۹) هم در مقاله "تحلیل ساختار بصری در سه اثر با موضوع مشترک سوگ"، با رویکردی ساختارگرایانه به بررسی ساختار و رابطه متن و تصویر در سه دوره تاریخی در ایران پرداخته و معتقد هستند که آیین سوگواری در نگاره‌ها از لحاظ ساختاری، مطابق با اسلوب و شیوه‌های کتاب‌آرایی زمان خود تصویر شده است.

بنابراین، روابط اجتماعی و آیین‌های مرتبط با آن در نگاره‌های ایرانی، از جمله موضوعاتی بوده که نیازمند بررسی و پژوهش بیشتر هستند تا بتوان از طریق زبان تصویر، بخشی از رسوم و آیین‌های اجتماعی تصویرشده در نگاره‌های ایرانی را مستند نمود. بدین ترتیب، آن‌چه در این پژوهش حائز اهمیت است و کمتر مورد توجه واقع شده، شیوه تصویرگری آیین سوگواری در نقاشی ایرانی است و سعی خواهد شد تا در نگاره‌های منتخب از شاهنامه دموت (دوره ایلخانی) و شاهنامه بایسنقری (دوره تیموری)، میزان تأثیرگذاری جایگاه فرد متوفی در شیوه تصویرگری آیین سوگواری نیز مورد بررسی قرار گیرد. قابل‌ذکر است که در این بررسی، تمرکز و هدف اصلی، بر تطبیق شیوه تصویرگری نگاره‌های موجود با مفهوم سوگ در این دو شاهنامه بوده است و نه

تطبیق قواعد نگارگری دو عصر ایلخانی و تیموری. هم‌چنین، تعدد نگاره‌های سوگ در شاهنامه دموت در مقایسه با تک نگاره شاهنامه بایسنقری، حاصل انتخاب نگارندگان نبوده و صرفاً بر اساس مدارک موجود در دو کتاب مذکور است.

روش تحقیق

بنا بر موضوع این پژوهش، روش تحلیلی- توصیفی بر پایهٔ تطبیق داده‌ها برای دست‌یابی به هدف و پاسخ به سؤالات مورد نظر، انتخاب شده است. هدف از تحقیق، بررسی و تحلیل شیوه تصویرگری مجالس و روایات سوگ در نگاره‌های شاهنامه دموت از دوره ایلخانی و شاهنامه بایسنقری از دوره تیموری و میزان تأثیرگذاری جایگاه شخص متوفی در نحوه اجرای این نگاره‌ها است. گردآوری اطلاعات، با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و پایگاه‌های مجازی موزه‌ها انجام گرفته است. جامعه آماری مطالعه‌شده برای تحلیل آیین سوگواری در نگاره‌ها عبارتند از:

۱. نگاره آوردن تابوت رستم. شاهنامه دموت (۷۳۱-۷۳۷) ه.ق. موزه هنرهای زیبای بستون. دوره ایلخانی
۲. نگاره آوردن تابوت اسفندیار. شاهنامه دموت (۷۳۷-۷۳۱) ه.ق. موزه متروپلیتن نیویورک. دوره ایلخانی
۳. نگاره زاری در مرگ اسکندر. شاهنامه دموت (۷۳۷-۷۳۱) ه.ق. دوره ایلخانی
۴. نگاره سوگواری فرامرز بر تابوت پدرش رستم و عمویش زواره. شاهنامه بایسنقری (۸۳۳) ه.ق. کاخ‌موزه گلستان. دوره تیموری

سوگ و آیین‌های سوگواری در ایران

دهخدا در لغت‌نامه، "سوگ" را مصیبت، غم و ماتم بر خلاف سور معنی کرده است. هم‌چنین، سوگنامه را نامه‌ای که در آن اوصاف ماتم و مرثیه نوشته باشد، آورده است (۱۳۷۷، ج ۸: ۲۲۵).

در ادبیات ملل مختلف و به‌خصوص ادبیات فارسی، از دیرباز تا کنون، موضوع سوگنامه‌ها و سوگواری بر عزیزان و پهلوانان از دست رفته، مورد توجه بوده است. رکن‌الدین همایون فرخ در کتاب "هشت هزار سال شعر ایرانی" می‌نویسد: یادگار زریران، کهن‌ترین سوگنامه ایرانی بوده که برای ما به‌یادگار مانده است. این سوگنامه، ۵۰۰ سال پیش از میلاد نوشته شده است (محمدی و قایینی، ۱۳۸۴: ۱۵۱). از مهم‌ترین سوگنامه‌ها در ادبیات فارسی، می‌توان به سوگ سیاوش[۴]، سوگ ایرج، سوگ سهراب، سوگ اسفندیار، سوگ اسکندر و مرگ لیلی اشاره کرد.

در بین این سوگنامه‌ها، خاطره سیاوش و ایرج که هر دو به ناروا به قتل رسیده‌اند، بیشتر مورد توجه ایرانیان بوده و از آیین‌های سوگواری آنها شواهد بیشتری در دست است؛ از جمله در تاریخ بخارا آمده: و وی (افراسیاب) داماد خود را بکشت که سیاوش نام داشت ... و اهل بخارا بر کشتن سیاوش سرودهای عجیب است و مطربان، آن سرودها را کین سیاوش گویند و محمد بن جعفر گوید که تاریخ سه هزار سال است (نرشخی، ۱۳۵۱: ۱۹ و ۲۰). «هم‌چنین بنا بر روایت‌های تاریخی، مردم ماءورالنهر تا نخستین سده‌های اسلامی، هر ساله در مراسم یادمان سیاوش ..... شبیه او را می‌ساختند و در محملی[۵] می‌گذاشتند و بر سر زنان و سینه‌کوبان در شهر می‌گرداندند» (بلوکباشی، ۱۳۸۰: ۱۳). دیوارنگاره‌ای در شهر سغدی، پنج کند سمرقند، شاهد بر این امر است؛ تصویری که مجلس سوگواری بر سیاوش را نمایش می‌دهد و قدمت آن به ۳ قرن پیش از میلاد برمی‌گردد. در این تصویر، مردان و زنان گریبان دریده‌اند و بر سر و سینه خود می‌زنند. یک عماری[۶] بر دوش چند نفر است. اطراف عماری باز بوده و سیاوش یا شبیه سیاوش در آن خفته است (بیضایی، ۱۳۸۵: ۳۲-۳۰). شواهد فراوانی وجود دارند که در ایران پس از اسلام، عمدهٔ مراسم عزاداری به‌ویژه سوگ آیین‌های غیررسمی، تحت تأثیر آیین سوگ سیاوش بوده و آثار آن تا امروز باقی مانده است (حصوری، ۱۳۸۰: ۸۷).

پس از اسلام، دین مردم ایران تغییر کرد، اما بسیاری از تصورات آیین و اجتماع کهن که در اعماق ناخودآگاه آنها رسوب کرده بود، بر جای ماند؛ از جمله، سوگواری بر مردگان، یکی از رسم‌های همگانی دیلمیان بوده و در کتاب احسن‌القصص آمده است: ...در دهم محرم این سال (نیمه دوم سده چهارم)، معزالدوله دیلمی به مردم دستور داد که برای امام حسین (ع) دکان‌های خود را ببندند و بازارها را تعطیل کنند و خرید و فروش نکنند و نوحه بخوانند و جامه‌های خشن و سیاه بپوشند و زنان، موی پریشان و روی سیاه کرده و جامه، چاک زده، نوحه بنوازند و در شهر بگردند و سیلی به صورت بزنند و مردم چنین کردند.... دیلمیان شیعی به آیین خود بر شهید کربلا عزاداری می‌کردند (مسکوب، ۱۳۵۰: ۸۴ و ۸۵).

آیین‌های سوگواری در دو دوره ایلخانی، تیموری

مغولان را در حالت چمپاتمه و با هدایای فراوان به‌خاک می‌سپردند. در تاریخ وصاف در باب فوت هلاکو آمده است «به آیین مغول، دخمه ساختند و جواهر وافر بر آنجا ریختند و چند دختر فروزان هم‌خوابه گردانیدند تا از وحشت ظلمت و دهشت وحدت و حریق عذاب مصون ماند» (وصاف‌الحضره

شیرازی، ۱۳۳۸: ۵۲). هم‌چنین، قرار دادن محل تدفین در کنار درخت در میان ایشان رایج بود، چنان‌که دربارهٔ چنگیز آمده است «او روزی در شکارگاه درختی تنها دیده بود و گفته که این مدفن من باشد. او را آنجا دفن کردند و آن موضع را قروق ساختند» (خوافی، ۱۳۸۶: ۷۸۰).

غازان‌خان پس از تشرف به اسلام، سنت دیرینهٔ مغول را که بر پایهٔ دین آنان استوار بود، ترک کرد. وی پس از مرگ، در آرامگاه خود طبق سنت اسلامی به‌خاک سپرده شد. پس از او، این سنت با اولجایتو (۷۱۶-۶۷۶ ق.) و ابوسعید (۷۳۶-۷۰۵ ق.) ادامه یافت و ایشان را در مقابری در سلطانیه، که از پیش برای خود ساخته بودند، به‌خاک سپردند.

از نحوهٔ سوگواری مردم عادی، آگاهی چندانی در دست نیست، اما برخی گزارش‌ها دربارهٔ تدفین بزرگان و خوانین به جای مانده‌اند؛ برای مثال، در مراسم تشییع جنازهٔ غازان‌خان آمده است «مراکب جنایب را دنبال چون کاکل ترکان پست ببریدند و زین‌ها واژگونه نهادند و پیلان را چون فیل شطرنج گوش بشکافتند. رایت دولتی هم‌چون شکل درختان در آب نگونسار ساختند. کوس‌ها از الم و ناله واحزنا و واسلطانا مکرر می‌گفت. ماه‌رویان چون شب سیاه پوشیدند. پس از تقدیم مراسم تجهیز و تکفین، تمامت ارکان سلطنت و سایر ملوک و حکام اطراف با جامهٔ سوگواری در صحبت نعش او روان شدند. مرقد او را به تبریز رسانیدند و در گنبد خاص دفن کردند» (وصاف‌الحضره شیرازی، ۱۳۳۸: ۴۵۸). بریدن یال اسب، نشانه‌ای از بی‌سوار ماندن و به‌گونه‌ای یتیم شدن اسب بدون صاحب خویش است. در واقع، با این نماد، اسب نیز نوعی مرگ را هم‌زمان با سوار خویش تجربه می‌کند (پورخالقی و همکار، ۱۳۸۹: ۶۳).

شرف‌الدین علی یزدی در کتاب "ظفرنامه تیموری" که شرح کاملی بر حوادث و مناسک دوره تیموری است، مرگ تیمور-بنیان‌گذار سلسله تیموری- و مراسم سوگواری بر آن را به‌طور کامل شرح می‌دهد. طبق توصیف متن، در مراسم عزاداری به تلاوت قرآن می‌پرداختند. شاهزادگان، تاج شاهی از سر برمی‌داشتند. زنان، روی خود را چنگ می‌زدند. امیران، لباس‌های خود را پاره کرده و گریه و زاری بسیار می‌کردند، لباس‌های سیاه می‌پوشیدند و در وصف از دست رفته، شعر ترجیح می‌سرودند (یزدی، ۱۳۸۷، ج ۱: ۸۵۴).

آیین سوگ در شاهنامهٔ فردوسی

بیشترین اطلاعاتی که از آیین‌ها و مراسم به‌دست ما رسیده، از طریق متون و ادبیات است. فردوسی در اثر جاودانه خود؛ شاهنامه، به شرحی دقیق از این مراسم و مناسک پرداخته است؛ برای مثال در شاهنامه، بی‌تابی در گریستن، کندن و خراشیدن صورت، دریدن جامه، خاک بر سر و تن ریختن، انتخاب رنگ‌های تیره در سوگواری، بریدن یال و دم اسب، رفتن به خانه درگذشته جهت تسلیت، سوزاندن باغ و پرده‌سرا و کاخ، بخشیدن اموال و وسایل شخصی درگذشته به نیازمندان، سوگواری لشگریان، مدت‌زمان سوگواری، زنار خونین بر کمر بستن، درز گرفتن تابوت به‌وسیله قیر و غیره، از رسومی هستند که بسیار در قسمت‌های مختلف شاهنامه توصیف شده‌اند.

آن‌چه در شاهنامه در رویارویی با پدیدهٔ مرگ قهرمانان و شخصیت‌های مثبت وقوع می‌یابد، آمیزه‌ای از مراسم پرشکوه و همراه با سوگواری‌های سخت است، اما در مورد مرگ یا به‌قتل رسیدن شخصیت‌های منفی- که معمولاً تورانیان هستند- از شرح و گستردگی چگونگی مراسم سوگ یا تدفین خودداری شده است؛ چنان‌که در مرگ سیامک، ایرج، سهراب، سیاوش، فرود، زریر، اسفندیار و اسکندر، آیین سوگ به‌تفصیل ذکر شده و در بعضی موارد نیز به‌عنوان نمونه؛ هنگام مرگ منوچهر، نوذر، کیقباد، یزدگرد، گشتاسب، بهرام، بهرام گور و پیروز، به‌اجمال به مرگ قهرمان اشاره کرده و به بیت یا گزارش کوتاهی بسنده کرده و گذشته است.

کتاب‌آرایی و نگارگری دوره ایلخانی و تیموری

یورش مغولان در قرن هفتم هجری، موجب شد سنت‌های هنری و فرهنگی ایران وارد مرحله تازه‌ای شوند و نقاشی ایرانی در عهد ایلخانی و دوره تیموری، مراحل گوناگونی را طی کند.

در دوره ایلخانی، تبریز به‌عنوان مرکز حکومت ایلخانان، محل ظهور مکتبی نوین در نگارگری شد که با نام مکتب تبریز از آن یاد می‌شود. منافع‌الحیوان (۶۹۵ ه.ق.)، جوامع‌التواریخ رشیدی (۷۱۴ ه.ق.) و شاهنامه دموت (۷۳۷-۷۳۱ ه.ق.) را می‌توان به‌عنوان معتبرترین نسخ بر جای مانده از این دوره نام برد. در این دوره، هنر نگارگری تحت تأثیر القائات هنر شرق دور بود و هنرمندان این دوره، رابطه نزدیکی با استادان دوره‌های سونگ و یوان چین برقرار نمودند (پوپ، ۱۳۸۹: ۴۸). این امر سبب شد تا در نگاره‌های این دوره، چندین شیوه در کنار هم قرار گیرند؛ به‌نحوی که منظره‌پردازی‌ها با فضاهای اریپ و شکل‌های مبهم که حاکی از چین‌خوردگی زمین و سطوح مختلف فضا هستند، در آنها مشاهده شوند (گرابر، ۱۳۹۰: ۶۷). نگارگری این دوره علاوه بر تأثیر هنر شرق دور، از هنر بیزانس هم تأثیراتی پذیرفته است؛ به‌نحوی که آرایش پیکره‌های انسانی در دسته‌های دو، سه و چهار نفری به‌منظور متمایز ساختن فضاهای اصلی تصویر، در

قاب‌بندی‌های سه بخشی، را می‌توان از جمله این تأثیرات دانست (گرابر ۱۳۹۰: ۶۹).

پس از حمله تیمور و ویرانی‌هایی که در ایران از خود بر جای نهاد، شاهان تیموری که فرهنگ مغولی داشتند، در پی آن شدند تا به‌یاری فرهنگ و سنن ایرانی، به قدرت خود در ایران مشروعیت بخشند و کوشیدند با توجه به هنرهای نقاشی و خوشنویسی، شعر و موسیقی، جایگاه متفاوتی را در میان هنرمندان و سایر اقشار جامعه برای خود فراهم سازند؛ بنابراین دوره تیموری، زمینه‌ساز بازگشت و تولد دوباره شیوه‌های نقاشی ایرانی بوده و فضایی شاعرانه در نگاره‌های این دوره مشاهده شده است. هرات، از مراکز مهم هنری دوره تیموری بود که محلی برای تجمع بسیاری از هنرمندان و صنعتگران شد. در کارگاه‌های هنری این شهر، هنرمندان چیره‌دستی چون کمال‌الدین بهزاد[۷] پرورش یافتند. کلیله و دمنه (۸۹۴ ه.ق.)، خمسه نظامی (۸۹۹ ه.ق.) و شاهنامه دموت (۸۳۳ ه.ق.) جملگی از نسخ مصور این دوره هستند.

نگاهی به دو شاهنامه دموت و بایسنقری

می‌توان شاهنامه دموت (شاهنامه بزرگ ایلخانی) و شاهنامه بایسنقری را از جمله بزرگ‌ترین شاهکارهای هنری ایران دانست. با وجود این‌که موضوع و متن اصلی این دو نسخه، حماسه بزرگ و باارزش حکیم ابوالقاسم فردوسی است، اما به‌دلیل شرایط خاص اجتماعی، سیاسی و عقیدتی، تفاوت‌های قابل‌تأملی در نحوه به‌تصویر کشیدن این دو اثر، قابل‌مشاهده هستند.

شاهنامه دموت در سال ۷۳۷-۷۳۱ ه.ق. برای سلطان اویس، یکی از شاهزادگان آل جلایر نوشته شد و نقاشی‌های آن توسط استاد شمس‌الدین، شاگرد احمد موسی، کار شده‌اند. از این مجموعه، تا کنون ۵۸ نگاره شناسایی شده که نشانگر سبک خاص نقاشی ایران در دورهٔ ایلخانیان است (خزایی، ۱۳۶۸: ۱۷). در این شاهنامه، نگاره‌ها با رنگ‌های گرم و تند و به‌صورت مهیج و اغراق‌شده، تصویر شده‌اند؛ به‌نحوی که سعی دارند هر آن‌چه در داستان گفته شده، به‌صورت نمایشی به بیننده خود القا کنند و به‌نوعی بازگوی تصویری داستان هستند. در تصاویر این کتاب، اعمال سلیقه حکام مغول و تأثیرات هنر وارداتی چین و بیزانس در فضاسازی و نیز گاهی در نمایش چین و شکن لباس‌ها، مشاهده می‌شوند.

شاهنامه بایسنقری به‌دستور بایسنقر میرزا در کتابخانه سلطنتی هرات، کتاب‌آرایی شده است. کتابت آن را مولانا جعفر تبریزی (بایسنقر) با خط نستعلیق در پنجم جمادی‌الاول ۸۳۳ ه.ق. انجام داده است و در نگارگری آن، میرخلیل مصور و مولانا علی تبریزی دست داشته‌اند (حسینی، ۱۳۹۲: ۳۷-۳۰). شاهنامه بایسنقری را می‌توان تبلور هویت ایرانی و جدایی از دستاوردهای هنر چین و بیزانس دانست. عدم رغبت هنرمندان ایرانی به تقلید از طبیعت، تأکید بر مفاهیم ذهنی و نمادین، چکیده‌نگاری، نقش‌مایه‌های تزئینی، تعریف جهان واقعی با نشانه‌های انتزاعی، سنت فضاسازی مفهومی و رویکرد واقع‌گرایانه نگارگر، از ویژگی‌های خاص این اثر هستند.

با کمی دقت در نگاره‌های این دو نسخه، می‌توان به‌روشنی دریافت که فضای حاکم در نگاره‌های این دو اثر، تفاوت‌هایی در ارائه رنگ، ترکیب‌بندی و شخصیت‌پردازی با هم دارند. این تفاوت‌ها، در نوع نگاه نگارگر به موضوع نگاره و نحوه ارائه اثر در کل دو نسخه، قابل‌مشاهده هستند؛ اما آن‌چه در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفته، مجالس سوگ در دو نسخه است.

نگاره «آوردن تابوت اسفندیار» شاهنامه دموت

این نگاره، تصویر حزن‌انگیزی از سوگواری مردم در مرگ اسفندیار است[۸] (تصویر ۱).

ترکیب‌بندی: نگاره آوردن تابوت اسفندیار، نمایی از یک دشت صاف و بدون درخت بوده که در کادری مستطیل‌شکل و افقی، در دو پلان تصویر شده است؛ پلان اول که بیشترین فضای تصویر را در بر می‌گیرد و عناصر بیشتر در آن جای دارند، صحنه سوگواری عزاداران بر تابوت اسفندیار است، اما پلان دوم شامل آسمان، ابرهای در هم تنیده‌شده و سه پرنده در حال پرواز (می‌توان نمادی از روح متوفی دانست) بوده که نسبت به پلان اول، بخش کوچکی را در بر گرفته است.

در پلان اول، عناصر اصلی تصویر، بر اساس تناسبات طلایی ترسیم شده‌اند؛ به‌نحوی که تابوت اسفندیار، شخصیت اصلی روایت، در مرکز نگاره و اسب بدون سوار وی (که نمادی از مرگ اسفندیار محسوب می‌شود) در $\frac{1}{3}$ سمت چپ دیده

تصویر ۱. نگاره آوردن تابوت اسفندیار، موزه متروپلیتن نیویورک(URL: 1)

می‌شود. ترکیب‌بندی به‌کارگرفته در این نگاره، ترکیب‌بندی اسپیرال است و در آن سعی شده تا تمام عناصر تصویر به‌ویژه پیکره‌ها، به‌گونه‌ای قرار گیرند که نگاه بیننده تنها بر تابوت اسفندیار متمرکز نشده و در کل نگاره گردش کند. از این‌رو، در بالا و پایین تابوت اسفندیار، سوگواران در حالی که پیکر بی‌جان وی را همراهی می‌کنند، با حالات مختلفی که حاکی از ناله و شیون ایشان است، تصویر شده‌اند.

ترکیب رنگی: در رنگ‌بندی نگاره، حضور رنگ‌های تیره و روشن در کنار یکدیگر، هم در آسمان و هم در صحنه دشت قابل‌مشاهده است. آسمان به‌رنگ آبی تیره در کنار ابرهای روشن (با قلم‌گیری‌های نارنجی و سبز) و زمینه کرم‌رنگ و روشن دشت در کنار اسب بی‌سوار و سیاه‌رنگ اسفندیار. این هم‌نشینی رنگ‌های تیره و روشن در پیکره سوگوارانی که با طیفی از جامه‌های روشن (با قلم‌گیری‌های نارنجی، سبز، بنفش و قهوه‌ای) و موهای تیره و پریشان مشکی تصویر شده‌اند، هم دیده می‌شود که نوعی هماهنگی و گردش رنگ‌های تیره و روشن را در کل نگاره ایجاد کرده است. از سوی دیگر، رنگ کرم‌قهوه‌ای دشت که القاکننده خاک است و لباس‌های روشن سوگواران، فضایی ماتم‌زده و حزن‌انگیز را تداعی می‌کنند؛ که می‌توان آنها را نمادی از مرگ و اندوه حاصل از آن دانست.

حالات پیکره‌ها: در نگاره مذکور، ۳۵ پیکره تصویر شده‌اند که پیکر بی‌جان اسفندیار درون تابوت، در مرکز و در ابعادی بزرگ‌تر از سایر پیکرها دیده می‌شود. دیگر پیکره‌ها که دسته سوگواران را تشکیل می‌دهند، در بالا و پایین تابوت، همه نالان و مویه‌کنان در حالت‌های مختلف (گروهی بر سینه می‌کوبند، عده‌ای دو دست بالا برده و گریبان چاک می‌دهند)، همگی بدون دستار و با موهای باز و پریشان، در حال حرکت به‌دنبال پیکر اسفندیار دیده می‌شوند. حالت چهره این سوگواران، جز سه پیکره، همگی نیم‌رخ و نالان ترسیم شده‌اند؛ اما این سه پیکره، یکی پشت به تصویر، رو به‌سوی تابوت اسفندیار و دیگری بر خلاف پیکره اول پشت به تابوت، رو به بیننده دارد، پیکر سوم هم در حالی که افسار اسب بی‌سوار اسفندیار را در دست گرفته و بیرون از کادر تصویر شده، تنها پیکره‌ای بوده که رو به داخل و نظاره‌گر دسته سوگواران است.

نگاره « آوردن تابوت رستم و زواره» شاهنامه دموت

نگاره مذکور، صحنه تشییع پیکر رستم و برادر او زواره را به‌تصویر کشیده است[۹] (تصویر ۲).

ترکیب‌بندی: نگاره آوردن تابوت رستم و زواره همانند نگاره تشییع اسفندیار، نمایی از یک دشت خشک و بی‌درخت بوده که در کادری مستطیل‌شکل، اما در یک پلان تصویر شده است. در این نگاره بر اساس تناسبات طلایی، تابوت رستم و زواره (به‌عنوان شخصیت اصلی) به‌موازات هم و در مرکز نگاره ترسیم شده و توسط مردم سوگوار در حال حمل است. در بالای سمت راست نگاره، فیل عظیم‌الجثه‌ای مشاهده می‌شود که رخش، اسب باوفای رستم را حمل می‌کند. در سمت چپ، در جلو دسته تشییع‌کننده، سه نفر در حالی که بیرق‌های عزا در دست دارند، در حرکت هستند. نحوه چیدمان پیکره‌ها و جهت حرکت بیرق‌ها به داخل نگاره، موجب چرخش نگاه در کل تصویر می‌شود. ترکیب‌بندی این نگاره هم مانند نگاره آوردن تابوت اسفندیار، به‌صورت اسپیرال است که حرکت آن از سمت چپ نگاره (پیکر اسب) شروع شده و به تابوت‌ها ختم می‌شود.

حالات پیکره‌ها: در نگاره مذکور، ۲۰ پیکره مشاهده می‌شوند که مانند نگاره قبل، پیکر رستم و زواره (شخصیت اصلی داستان) در مرکز ترسیم شده است. سایر پیکره‌ها، در دو سمت راست و چپ تصویر قرار گرفته‌اند و تک پیکره‌ای که در زیر تابوت رستم تصویر شده است، این دو گروه را به‌هم مرتبط می‌کند. این پیکره، در واقع نمادی بر سنگین‌وزن بودن و پهلوانی رستم است. بیشتر پیکره‌های این نگاره در حال حمل تابوت‌ها هستند و در آنها کمتر حرکاتی چون گریبان چاک دادن و بر سر و سینه کوبیدن دیده می‌شود. ولی اغلب آنها بدون دستار و با چهره‌هایی غم‌زده و اندوه‌بار تصویر شده‌اند.

نگاره «زاری بر مرگ اسکندر» شاهنامه دموت

این نگاره، یکی از پرکارترین و شلوغ‌ترین نگاره‌های شاهنامه بزرگ ایلخانی محسوب می‌شود و تصویری از مرگ اسکندر است[۱۰] (تصویر ۳).

ترکیب‌بندی: نگاره زاری بر مرگ اسکندر، در فضای داخلی یک قصر، در اتاقی سلطنتی و در یک پلان به‌تصویر کشیده شده است که می‌توان گفت، تصویر پرتزئین و شلوغی به‌شمار می‌آید. ترکیب‌بندی به‌کار گرفته‌شده در این نگاره همانند

تصویر ۲. نگاره آوردن تابوت رستم و زواره، موزه هنرهای زیبای بستون (گرابر، ۱۳۹۰: ۱۴۰)

دو نگاره قبل از شاهنامه دموت، ترکیب‌بندی اسپیرال است. مهم‌ترین قسمت نگاره، مرکز تصویر؛ یعنی محل قرارگیری تابوت اسکندر (شخصیت اصلی روایت) بوده که توسط پیکره اسکندر پر شده و این کار چنان با دقت انجام گرفته است که سایر قسمت‌ها و عناصر موجود در تصویر تا حدی از مرکزیت آن کاسته و باعث چرخش و تکاپو در تصویر می‌شوند. وجود مستطیل ساختمان به‌همراه مستطیل تختی که تابوت اسکندر بر آن قرار داده شده، به کار، ثبات و استحکام می‌بخشد؛ اما در مقابل، چیدمان پیکره‌ها و فرم مثلثی‌شکل پرده که در بالای اتاق تعبیه شده است، این سکون و استحکام را شکسته و به کار، انرژی و تکاپو می‌بخشد. فضایی که تابوت اسکندر در آن قرار گرفته و هم‌چنین تزئینات و اشیای به‌کاررفته در آن، تصویر بسیار دقیقی از چگونگی مقابر سلطنتی ایلخانی را تداعی می‌کند؛ از جمله، ترنجی‌های جناغی‌شکلی که در تزئین دیوار دیده می‌شوند، نمونه‌ای از نقش‌مایه‌های شناخته‌شده مقبره اولجایتو هستند (بلر، ۱۳۸۷: ۳۵). پرده‌های گران‌قیمت با نقوش تزئینی، قندیل‌های آویزان در دو قسمت تصویر و شمعدان‌های روشن که از عناصر تزئینی تصویر به‌حساب می‌آیند، همگی بر این امر تأکید دارند و شکوه و عظمت اسکندر را یادآور می‌شوند. نکته جالب توجه در خصوص شمعدان‌ها این است که خود شمعدان‌ها از دید روبرو کشیده شده ولی سینی زیر آنها از زاویه بالا طراحی شده است.

ترکیب رنگی: در این نگاره، رنگ غالب کار، رنگ نارنجی بوده که سمبلی از دلهره و اضطراب است. استفاده از رنگ‌های گرم، بر شدت احساساتی‌گری تصویر افزوده و شدت اندوه و مصیبت اثر را افزایش داده است. از سوی دیگر، حضور رنگ آبی که رنگ مکمل و متضاد این رنگ است و رنگ‌های قهوه‌ای که در سرتاسر این اثر پراکنده شده‌اند، برای ایجاد تأکید و تمرکز در تصویر استفاده شده است؛ زیرا از لحاظ روان‌شناسی، رنگ قهوه‌ای موجب می‌شود تا خصلت شورانگیز رنگ‌مایه‌های قرمز نارنجی، کاهش یافته و ملایم‌تر شود (لوشر، ۱۳۷۳: ۹۵).

حالات پیکره‌ها: در این نگاره هم، پیکر اسکندر (شخصیت اصلی داستان) در مرکز ترسیم شده است. سایر پیکره‌ها در پیش‌زمینه قرار می‌گیرند، لیکن در جهات مختلف و اغلب به‌سوی داخل پراکنده‌اند؛ به‌طوری که پشت آنان به‌طرف بیننده است (مقدم اشرفی، ۱۳۶۷: ۳۳). بنابراین آن‌چه در نگاره قابل‌تأمل بوده، اغراق در بیان حالات اشخاص است؛ مادر اسکندر که در حال لابه و گریه با دو دست به سر خود می‌کوبد و موهای خود را پریشان نموده، پشت به تصویر ترسیم شده است. همان‌طور که ذکر شد، پس از تشرف ایلخانان به دین اسلام، نوع پوشش تغییر یافت و برای زنان که تا قبل از آن بی‌حجاب بودند، پوششی چون چادر معمول شد. در سوی دیگر تابوت، شخص ریش‌دار پشت تابوت دیده می‌شود که ارسطو، معلم اسکندر است؛ وی با چشمانی غمگین و گردن و سر خم‌شده در حال بروز احساسات، تصویر شده و نوع دیگری از پوشاک متداول این زمان بر تن دارد که قبایی با آستین‌های گشاد و بلند و یقه‌دار است. دور تا دور اسکندر، پیکره‌های افراد مختلف دیده می‌شوند که از ملازمان و همراهان و دوستداران او بوده‌اند. چهره‌ها همگی محزون طراحی شده و هر یک به‌صورتی متفاوت در حال عزاداری هستند؛ یکی در حال چاک دادن لباس خود است، دیگری در حال زدن بر سر خود و یکی در حال لابه و فریاد.

نگاره «زاری فرامرز بر جسد رستم و زواره» شاهنامه بایسنقری

نگاره مذکور، تصویری از به‌سوگ نشستن فرامرز در مرگ رستم و زواره است (تصویر ۴).

ترکیب‌بندی: نگاره زاری فرامرز بر جسد رستم و زواره، در سه پلان که شامل فضای داخلی و خارجی یک عمارت می‌شود، به‌تصویر درآمده و نگارگر، نمای بیرونی و درونی ساختمان را هم‌زمان به‌تصویر کشیده است. در پلان اول، بیرون بنا، نیم‌تنه یک اسب و یک مرد که به‌وسیله در ورودی بنا قطع شده‌اند، یک پل که به‌سمت بیرون کادر هدایت شده است، درختان، سنگ‌ها و پرندگانی که دو طرف در ورودی به‌صورت جفت پرواز می‌کنند و یک رودخانه به‌تصویر کشیده شده‌اند. پلان دوم که حیاط بنا و قسمتی از پشت دیوار را شامل می‌شود، دو گروه از افراد که در دو طرف حیاط به گفتگو ایستاده‌اند و دو درخت همسان و دو پرنده در حال پرواز را نشان می‌دهد. در پلان آخر که داخل بنا را شامل می‌شود، دو تابوت تزئین‌شده

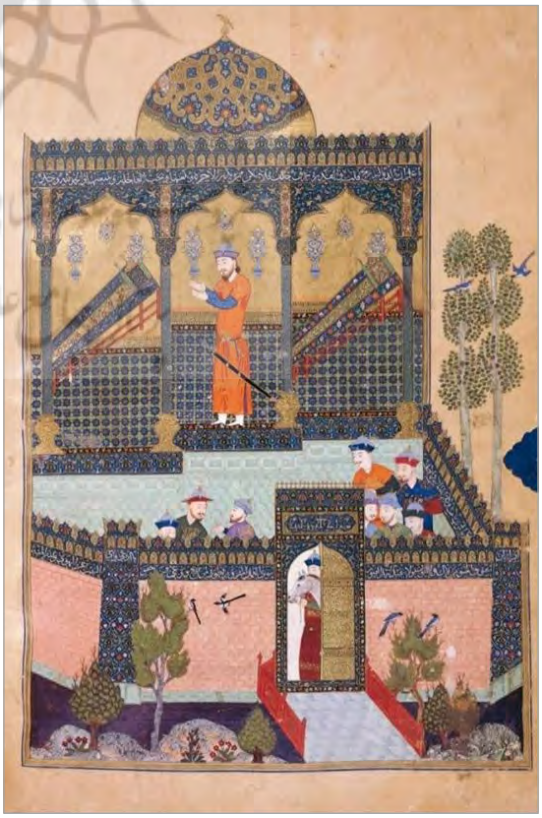
تصویر ۳. نگاره زاری بر مرگ اسکندر (حسینی، ۱۳۹۲: ۲۶۷)

با نقوش هندسی و ختایی مشاهده می‌شوند که یکی در سمت راست و دیگری در سمت چپ تصویر قرار دارد و در وسط، میان تابوت‌ها فرامرز دیده می‌شود که در حال دعا و نیایش است. بنای نگاره، مملو از تزئینات اسلامی اعم از کاشی‌کاری، کاشی معرق با نقوش هندسی و اسلیمی و خط کوفی است. شکست و گسترش تصویر، به‌سمت بالا و عمودی است که با بسط و گسترش و فراتر رفتن تصویر از محدوده آن، به‌نوعی ارتباط میان فضای داخلی و خارجی نگاره و ارتباط میان عالم خیال و درون نگاره با جهان خارج برقرار شده است.

ترکیب‌بندی این نگاره، خلوت بوده و تأکید خاصی بر محیط و ساختمان شده است. نگاره‌های انسانی، تفاوت آشکاری (در چهره‌نگاری، قد و قامت و لباس) با نمونه‌های موجود در شاهنامه دموت دارند. این شیوه از ترکیب‌بندی، واقع‌گرایی و ریزبینی در نمایش جزئیات پیرامون، البته از دستاوردهای کمال‌الدین بهزاد؛ نگارگر صاحب‌نام دوره تیموری بوده که نگارگر این تصویر نیز از روش بهزاد بهره گرفته است.

بهزاد در تجسم محیط و زندگی و کار مردم، تیزبینی بسیار از خود نشان می‌داد؛ با این حال، وی هیچ‌گاه برداشت معنوی از مضمون داستان را فدای توصیف وقایع عادی نمی‌کرد (پاکباز، ۱۳۸۷: ۸۴). در نگاره‌های بهزاد، ارتباطی آرمانی میان اجزای اثر مشاهده می‌شود. مناظر، ساختمان‌ها و پیکره‌های انسانی در ارتباط با هم قرار دارند و ترکیب آنها در مقایسه با آثار ماقبل بهزاد از لحاظ فضا، هندسه و توازن و تعادل، کامل‌تر هستند. بهزاد، ساختار نگاره‌ها را از پایین با ایجاد تصور عمق، ترسیم کرده و این فضا را تا بالا در چند نما بسط داده و کامل کرده است. او، مناظر را در دو نمای دور و نزدیک به‌تصویر کشیده و اجرای مختلف ساختمان را در تصویر قرار داده است (اشرفی، ۱۳۸۸: ۲۹-۲۷).

چنین ترکیب‌بندی را می‌توان در فضاسازی نگاره‌ای منسوب به بهزاد با عنوان «خاک‌سپاری» از نسخه منطق‌الطیر عطار (۸۲۹ ه.ق.) مشاهده کرد (تصویر ۵). این نگاره، نمایی از گورستان است که حکایت «سوگواری پسر بر پدر» را در دو بخش به‌تصویر کشیده که دیوار گورستان آنها را از هم مجزا می‌کند. در پایین نگاره، بیرون گورستان، مراسم سوگواری است و افرادی در حال حمل تابوت هستند و در جلوی ایشان، پسر متوفی گریان از مرگ پدر، در حرکت است. بالاتر در پشت دیوار گورستان، گورکنان در حال آماده کردن قبر بوده‌اند و رودی از بالا به‌سمت پایین در جریان بوده که در کنار آن،



تصویر ۴. نگاره زاری فرامرز بر جسد رستم و زواره(رجبی، ۱۳۸۴: ۴۴)

تصویر ۵. نگاره خاک‌سپاری، منطق‌الطیر، موزه متروپلیتن(اشرفی، ۱۳۸۸: ۱۴۸)

درخت چناری کهن‌سال، خشک و بی‌برگ در قالبی نمادین از کادر خارج شده است. در واقع، بهزاد در این نگاره کوشیده تا با نمایش صحنهٔ تدفین و در کنار نمادهای تصویری چون درخت کهن‌سال، قفس خالی، پرندگان و ماری که در حال خزیدن به‌سوی دانه و تخم پرندگان است، تصویری حزن‌انگیز و عرفانی از مرگ را در ذهن بیننده تداعی کند؛ رویکردی که در نگارهٔ «زاری فرامرز بر جسد رستم و زواره» در شاهنامه بایسنقری هم دیده می‌شود.

ترکیب رنگی: در این نگاره، رنگ‌ها در نهایت غنا، درخشندگی و خلوص به‌کار رفته‌اند، اما تعداد رنگ‌ها محدود، ترکیبات رنگی کمتر و رنگ‌ها خاموش هستند و اغلب طلایی، نقره‌ای، لاجوردی، و خاکستری‌های رنگی و فام‌دار در سطوح وسیع و رنگ‌های پرمایه و خالص در سطوح کوچک و نقش‌های ریز در میان نقوش تزئینی، به‌کار رفته‌اند. قطعات رنگ گرم و سرد، تیره و روشن و مکمل و متضاد، در شبکه موزون خطوط، به‌هم بافته شده و در کل، چون منظومه‌ای زیبا و شادی‌بخش جلوه می‌نمایند. این شیوه رنگ‌بندی، در سایر نگاره‌های شاهنامه بایسنقری و دوره تیموری؛ از جمله نگارهٔ «خاک‌سپاری» بهزاد در نسخه منطق‌الطیر هم، به‌کار رفته و در آنها هم یک نوع بهره‌گیری معنایی از ترکیبات رنگی شده است و در عین حضور ترکیبات متنوع از رنگ‌های درخشان، در کنار هم حالتی موزون و یک‌دست دارند (پاکباز، ۱۳۸۷: ۷۵).

حالات پیکره‌ها: در نگاره «زاری فرامرز بر جسد رستم و زواره»، پیکره‌ها تا حدودی خشک و رسمی و کم‌حالت هستند و خبری از مرگ زمینی و حزن و اندوه بی‌شمار نیست، خود فرامرز نیز در حالت دعا و نیایش به‌تصویر درآمده است، نه در حالت عزاداری و این امر را می‌توان برگرفته از عرفان و تصوف حاکم بر جامعه آن زمان ایران دانست[۱۱]. صحنه نگاره، بسیار آرام بوده و هیچ نشانه آشکاری از غم و سوگواری در رفتار و چهره‌های اشخاص مشاهده نمی‌شود، اما تصویر سرشار از نمادهای ریز و متفکرانه از مرگ است؛ از جمله این‌که مغولان، جنوب و سمت چپ را جزء متبرک‌ترین جهات می‌دانستند و برای بیان مفهوم مرگ در فرهنگ خود، از این جهات استفاده می‌کردند؛ از این‌رو در این نگاره، جهت نگاه هفت نفر از ده نفر حاضر، اسب و پرندگان، به‌سمت چپ تصویر است. هم‌چنین در پلان اول، وجود پل و پرندگان در حال پرواز را می‌توان نمادی از مرگ و عبور از این جهان دانست. اسب و سواری که به‌وسیله لنگه در پوشیده شده‌اند هم، یکی دیگر از نمادهای مرگ و برگرفته از آیین مغولی است. بریدن یال اسب، نشانی از بی‌سوار ماندن و به‌گونه‌ای یتیم شدن اسب بدون صاحب خویش بوده که در فرهنگ سوگ شاهنامه نیز به آن اشاره شده است و نوعی از مراسم عزاداری مغولان نیز محسوب می‌شود. عناصر جفت‌شده در این نگاره زیاد به‌چشم می‌خورند؛ یک جفت تابوت، درختان جفت‌شده و همسان و پرندگانی که به‌صورت جفت پرواز می‌کنند، که این شاید نشانه‌ای از مرگ دو پهلوان ایرانی باشد.

تحلیل نگاره‌ها

در سه نگاره منتخب از شاهنامه دموت (تشییع پیکر اسفندیار، آوردن تابوت رستم و زواره و زاری بر مرگ اسکندر)، تقریباً قواعد و اصول مشابهی در ترکیب‌بندی، رنگ‌گذاری و چیدمان و حالات افراد در کادر دیده می‌شوند و هر سه نگاره، در یک پلان به‌تصویر کشیده شده‌اند و مهم‌ترین قسمت، مرکز تصویر؛ یعنی محل قرارگیری تابوت شخص متوفی (اسفندیار، رستم و اسکندر) بوده و جایگاه اجتماعی آنها، چه رستم به‌عنوان پهلوان باستانی و چه اسکندر در جایگاه شخصیتی تاریخی، تأثیری در شیوه تصویرگری این سه نگاره نداشته است. در مقابل، نگاره منتخب از شاهنامه بایسنقری (زاری فرامرز بر جسد رستم و زواره) در سه پلان که شامل فضای داخلی و خارجی یک عمارت بوده، بسیار خلوت‌تر از نگاره‌های شاهنامه دموت، به‌تصویر درآمده است و در آن، نقوش ایرانی استریلیزه‌شده گیاهی و هندسی و هم‌چنین خط کوفی، جایگزین تزئینات بی‌شمار ایلخانی و چینی شده‌اند. در این نگاره، با این‌که تابوت‌های رستم و زواره و پیکر فرامرز در نیمه بالایی تصویر قرار دارند، اما از جایگاه ویژه‌ای نسبت به سایر افراد برخوردار نیستند و نمی‌توان بخش خاصی از نگاره را حائز اهمیت بیشتری دانست و کل نگاره، دارای اهمیت یکسانی است.

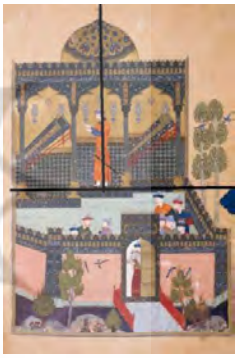
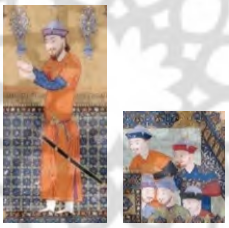
ترکیب‌بندی اسپیرال نگاره شاهنامه دموت (تشییع پیکر اسفندیار، آوردن تابوت رستم و زواره و زاری بر مرگ اسکندر)، در جهت افقی گسترش یافته و حالتی زمینی و مادی را تداعی کرده است و حضور رنگ‌های گرم با محوریت رنگ‌های نارنجی در نگاره، شور و هیجان را در فضا القا می‌کند، اما در نگاره زاری فرامرز بر جسد رستم و زواره از شاهنامه بایسنقری، نوعی ترکیب‌بندی دو بخشی و تا حدودی متقارن دیده می‌شود که در جهت عمودی گسترده شده و نگارگر توانسته است با اعمال این عمل، فضای بیرونی و داخلی بنا را به‌هم متصل کند و نوعی تصویر معنوی و آسمانی را به‌وجود آورد. رنگ‌های به‌کار گرفته‌شده در آن، ترکیبی از رنگ‌های سرد و خنثی، با محدودیت رنگی هستند و نگارگر با به‌کارگیری رنگ‌های مکمل در کنار هم، حالتی خنثی به اثر داده است. در نگاره‌های شاهنامه دموت (تشییع پیکر اسفندیار، آوردن تابوت رستم و

زواره و زاری بر مرگ اسکندر)، نشانه‌های مرگ زمینی و آداب و رسوم ایلخانی بیشتر دیده می‌شوند؛ به‌گونه‌ای که در چهره بیشتر افراد این نگاره‌ها می‌توان حزن و اندوه و سوگواری را مشاهده کرد که این غم و اندوه، نشان‌دهنده باور مرگ و تمام شدن زندگی انسان است؛ پریشان کردن مو، گریستن، بر سر زدن و جامه چاک کردن نیز نمونه‌هایی از فرهنگ سوگواری بیان‌شده در شاهنامه هستند. در مقابل، در نگاره زاری فرامرز بر جسد رستم و زواره از شاهنامه بایسنقری، نشانه‌های مرگ و سوگواری به‌شیوه‌ای نمادین و رمزگونه آمده‌اند و صحنه بسیار آرام است و هیچ نشانه آشکاری از غم و سوگواری در آن مشاهده نمی‌شود و همه پیکره‌ها آراسته و با متانت نقش شده‌اند و فرامرز نیز در حالت دعا و نیایش به‌تصویر درآمده است که این امر را می‌توان برگرفته از گرایش‌های عرفانی حاکم بر جامعه آن زمان ایران دانست (جدول ۱).

جدول ۱. بررسی و مطابقت نگاره‌ها

عنوان نگاره	نسخه	ترکیب‌بندی اثر	حالات پیکرها	لباس سوگ	رنگ نگاره‌ها	محل قرارگیری تابوت در تصویر
زاری بر مرگ اسکندر	شاهنامه دموت، دوره ایلخانی ۷۳۱-۷۳۷ ه.ق.	اسپیرال مهم‌ترین قسمت تصویر، در مرکز جا گرفته است و تجمع پیکره‌ها در اطراف تابوت نگاره آوردن تابوت رستم و زواره، موزه هنرهای زیبای بستون (گرابر، ۱۳۹۰: ۱۴۰)	متعدد و برهنه‌پا، چهره‌ها بیانگر حالات عاطفی (بخشی از تصویر ۲)	لباس‌های رایج در عهد ایلخانی به‌صورت چاک زده شده و نامرتب	–	مرکز تصویر
آوردن تابوت رستم و زواره	شاهنامه دموت، دوره ایلخانی ۷۳۱-۷۳۷ ه.ق.	اسپیرال مهم‌ترین قسمت تصویر، در مرکز جا گرفته است و تجمع پیکره‌ها در اطراف تابوت نگاره آوردن تابوت اسفندیار، موزه متروپلیتن (URL: 1)	متعدد و به‌هم فشرده، اغراق در چهره‌ها و بیان حالات عاطفی (بخشی از تصویر ۱)	لباس‌های رایج در عهد ایلخانی به‌صورت چاک زده شده و نامرتب	ترکیبی از رنگ‌های گرم	مرکز تصویر

ادامه جدول ۱. بررسی و مطابقت نگاره‌ها

عنوان نگاره	نسخه	ترکیب‌بندی اثر	حالات پیکرها	لباس سوگ	رنگ نگاره‌ها	محل قرارگیری تابوت در تصویر
زاری بر مرگ اسکندر	شاهنامه دموت، دوره ایلخانی ۷۱۰ه.ق.	اسپیرال مهم‌ترین قسمت تصویر، در مرکز جا گرفته است و تجمع پیکره‌ها نگاره زاری بر مرگ اسکندر (حسینی، ۱۳۹۲: ۲۶۷)	متعدد و به‌هم فشرده، اغراق در چهره‌ها و بیان حالات عاطفی (بخشی از تصویر ۳)	لباس‌های رایج در عهد ایلخانی به‌صورت چاک زده شده و نامرتب	ترکیبی از رنگ‌های گرم با محوریت رنگ قهوه‌ای و قرمز	مرکز تصویر
زاری فرامرز بر جسد رستم و زواره	شاهنامه بایسنقری، دوره تیموری ۸۲۹ه.ق.	دو بخشی و در بالای تصویر متقارن  نگاره زاری فرامرز بر جسد رستم و زواره (رجبی، ۱۳۸۴: ۴۴)	خشک و رسمی معدود و نمادین، چهره‌ها آرام و دور از غم و اندوه  (بخشی از تصویر ۴)	لباس‌های رایج در عهد تیموری به‌صورت آراسته و یک‌دست	ترکیبی از رنگ‌های سرد با محوریت رنگ سبز و آبی	نیمه بالایی تصویر

(نگارندگان)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه‌گیری

در بررسی ساختار نگاره‌های انتخاب‌شده با مضمون مشترک سوگواری از شاهنامه دموت و شاهنامه بایسنقری، می‌توان به این نتیجه رسید که در آنها از شیوه‌های خاصی برای بیان اندوه در تصاویری با مضمون سوگ استفاده شده است؛ شیوه‌هایی که وابسته به شرایط فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و تفکرات هنرمندان و حامیان آنها در دوره ایلخانی و تیموری بوده‌اند. از این‌رو در شاهنامه دموت و شاهنامه بایسنقری، نگاره‌های منتخب در موضوع سوگ مشترک هستند، ولی عناصر مشترک در بین آنها کمتر دیده می‌شوند؛ به‌گونه‌ای که در روایت "آوردن تابوت رستم" که در هر دو شاهنامه مصور شده، فضایی کاملاً متفاوت حاکم است و در مواردی مانند ترکیب‌بندی، رنگ‌گذاری و حالات چهره و حرکات سوگواران، هیچ نوع شباهت و اشتراکی در آنها دیده نمی‌شود. به‌طور کلی، نتایج به‌دست آمده نشان می‌دهند:

- در شاهنامه دموت که در دوره ایلخانی کتابت شده، به‌دلیل نفوذ عقاید حکام مغولی در نسخه‌آرایی و نگارگری، نوعی هیجان، شور و اضطراب در آثار دیده می‌شود و از شیوه بصری برای بیان موضوع استفاده شده و نگاره‌ها

بدون توجه به عالم روح، در یک پلان تصویر شده و نمادگرایی در آنها محدود است. اما شاهنامه بایسنقری که در دوره تیموری کتابت شده، در بیان موضوع سوگ، بیشتر از شیوه‌های مفهومی استفاده کرده است و در نگاره منتخب، با بهره جستن از فرم‌های ساده و نقش‌مایه‌های قراردادی، نوعی نمادگرایی در آن دیده می‌شود. در این نگاره، برای نمایش عالم معنوی و پیوند میان عالم ملکوت با عالم ماده، از فضایی چند پلانی استفاده شده است؛ فضایی که هم ناپیوسته است و هم یکپارچه.

- نگاره‌های مرتبط با آیین سوگواری در هر شاهنامه، به‌ویژه در شاهنامه دموت، با قواعد و اصول مشابهی مصور شده‌اند و جایگاه اجتماعی شخص متوفی (چه رستم به‌عنوان پهلوان باستانی و چه اسکندر در جایگاه شخصیتی تاریخی)، در شیوه تصویرگری مجالس سوگ در شاهنامه دموت تأثیری نداشته و شخص متوفی به‌عنوان شخصیت اصلی داستان، به‌طور معمول در مرکز، تصویر شده است. در شاهنامه بایسنقری هم، تابوت رستم نسبت به سایر افراد در نگاره، از جایگاه ویژه‌ای برخوردار نیست و در کنار فرامرز و تابوت زواره در بالای نگاره مشاهده می‌شود.
- در نگاره‌های منتخب شاهنامه دموت، رنگ‌های گرم با محوریت رنگ‌های نارنجی در نگاره، شور و هیجان را در فضا القا می‌کنند، اما رنگ‌های به‌کار گرفته‌شده در شاهنامه بایسنقری، ترکیبی از رنگ‌های سرد و خنثی، با محدودیت رنگی هستند و نگارگر با به‌کارگیری رنگ‌های مکمل در کنار هم، حالتی خنثی به اثر داده است.
- در نگاره‌های شاهنامه دموت (تشییع پیکر اسفندیار، آوردن تابوت رستم و زواره و زاری بر مرگ اسکندر)، نشانه‌های مرگ زمینی و آداب و رسوم ایلخانی بیشتر دیده می‌شوند؛ در مقابل، در نگاره شاهنامه بایسنقری، نشانه‌های مرگ و سوگواری به‌شیوه‌ای نمادین و رمزگونه آمده‌اند که این امر را می‌توان برگرفته از گرایش‌های عرفانی حاکم بر جامعه آن زمان ایران دانست.

این پژوهش و نتایج حاصل از آن، تنها بخش کوچکی از مباحث وسیع و گسترده‌ای است که می‌توان در حوزه تصویر پیرامون موضوع سوگ و آیین‌های مرتبط با آن انجام داد و این بحث می‌تواند در سایر نسخ، دیوارنگاره‌ها و تابلوهای نقاشی در دیگر دوره‌های تاریخی، در سطح ملی یا بین‌المللی، مورد پژوهش و بررسی قرار گیرد و بر مبنای آن، مطالعات تطبیقی صورت پذیرند.

پی‌نوشت

1. Oleg Grabar
2. Bazel Gary
3. Sheila Canby

۴. سوگ سیاوش، مهم‌ترین سوگ در فرهنگ و ادبیات فارسی محسوب می‌شود و پیشینه‌ای کهن دارد. برای کسب اطلاعات بیشتر ر.ک به شاهرخ مسکوب. (۱۳۵۰). سوگ سیاوش. تهران: انتشارات خوارزمی.

۵. [جمع: محامل] آن‌چه در آن، کسی یا چیزی را حمل کنند.

۶. مترادف محمل، تخت روان.

۷. کمال‌الدین بهزاد هراتی، از مشهورترین و بانفوذترین نقاشان دربار سلطان حسین بود که از کودکی تحت سرپرستی «میرک نقاش» رشد کرد و با نبوغ خود توانست هنر نگارگری را متحول کند. برای کسب اطلاعات بیشتر ر.ک به شیلا کن بای. (۱۳۷۸). نقاشی ایرانی. ترجمه مهدی حسینی، تهران: انتشارات دانشگاه هنر.

۸. به‌روایت فردوسی، اسفندیار، پهلوان شجاع، رویین‌تن و پاسدار دین زرتشت، به‌تحریک پدر خود گشتاسب‌شاه، پادشاه ایران (جهت دوری از تاج و تخت) به سیستان رفت تا رستم را به‌جرم نپذیرفتن دین بهی (آیین زرتشت) دستگیر و به بلخ آورد تا گشتاسب تخت شاهی را به وی دهد، اما سرانجام رفتن او، نبرد با رستم و کشته شدن اسفندیار در اثر اصابت تیر زهرآلود به چشمان او بود (الهی قمشه‌ای، ۱۳۸۶: ۳۸۶).

۹. به‌روایت شاهنامه، به‌فرمان زال، فرامرز پسر رستم به کین‌خواهی پدر خود، به کابل رهسپار شده و پیکر بی‌جان آن دو را در تابوت نهاده است و به بوستان رستم در زابل فرستاد و آن‌گاه در زابل به سوگ نشستند (همان: ۴۱۲).

۱۰. به‌روایت فردوسی، اسکندر پس از رسیدن به بابل، در آنجا بیمار شده و درگذشته است و ارسطو، فیلسوف نامدار و استاد وی، بر سر جسم بی‌جان او حاضر شده و تابوت او را به شهر اسکندریه می‌برد و به‌خاک می‌سپرد (همان: ۴۲۶).

۱۱. در دوره تیموری، فرقه‌های عرفانی و تصوف بسیاری از اهل تسنن و تشیع در ایران رواج داشته که مورد ارادت و توجه امیران

تیموری؛ چون شاهرخ، ابوسعید و سلطان حسین بایقرا بودند؛ از جمله این فرقه‌ها می‌توان به فرقه "نقشبندیه" اشاره کرد که خواجه بهاءالدین نقشبند بنا نهاد و در دوره تیموری مورد توجه قرار گرفت و گسترش فراوانی یافت. بنابراین گرایش‌ها و اندیشه‌های عرفانی این عصر، بر هنر دوره تیموری؛ از جمله نگارگری، تأثیرگذار بودند. این امر، در برخی از نگاره‌های این دوره که مناسک این فرقه را مصور کرده‌اند، مشهود است. برای کسب اطلاعات بیشتر ر.ک به سید صادق گوهریان. (۱۳۸۰). شرح اصطلاحات تصوف. ج ۱ و ۲، تهران: انتشارات زوار/ تیتوس بورکهارت. (۱۳۷۴). درآمدی بر آیین تصوف. ترجمه یعقوب آژند، تهران: انتشارات مولی/ رسول معرک نژادی. سماع درویشان در آیینه تصوف. فصلنامه خیال، (۲۱ و ۲۲)، فرهنگستان هنر.

منابع و مآخذ

- اشرفی، م.م. (۱۳۸۸). **از بهزاد تا رضا عباسی: سیر تکاملی مینیاتور در سدهٔ دهم تا اوایل یازدهم هجری**. چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.
- الهی قمشه‌ای، حسین. (۱۳۹۳). **شاهنامه فردوسی**. چاپ هشتم، تهران: محمد.
- بلر، شیلا. (۱۳۸۷). **هنر و معماری اسلامی**. ترجمه یعقوب آژند، چاپ هفتم، تهران: سمت.
- بلوکباشی، علی. (۱۳۸۰). **نخل گردانی**. چاپ سوم، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- بیضایی، بهرام. (۱۳۸۵). **نمایش در ایران**. چاپ سوم، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- پاکباز، رویین. (۱۳۸۷). **نقاشی ایران از دیرباز تا کنون**. چاپ چهارم، تهران: زرین و سیمین.
- پوپ، آرتور اپهام. (۱۳۸۹). **سیر و صور نقاشی ایرانی**. ترجمه یعقوب آژند، چاپ ششم، تهران: مولی.
- پورخالقی چترودی، مهدخت و حق‌پرست، لیلا. (۱۳۸۹). بررسی تطبیقی آیین‌های سوگ در شاهنامه و بازمانده‌های تاریخی- مذهبی سوگواری در ایران باستان. **ادب و زبان ادبیات علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان**، (۲۷)، ۸۶-۸۳.
- نرشخی، محمد بن جعفر. (۱۳۵۱). **تاریخ بخارا**. ترجمه ابونصر محمد نصر قبادی، چاپ دوم، تهران: چاپ مرس رضوی.
- حسینی، محمود. (۱۳۹۲). **شاهنامه بزرگ ایلخانی (دموت)**. چاپ اول، تهران: عطار.
- حصوری، علی. (۱۳۸۰). **سیاوشان**. چاپ چهارم، تهران: چشمه.
- خامنایی، مهسا و خزایی، محمد. (۱۳۸۹). تحلیل ساختار بصری در سه اثر منتخب با موضوع مشترک سوگ. **نگره**، (۱۵)، ۸۱-۶۹.
- خزایی، محمد. (۱۳۶۸). **کیمیایی نقش**. چاپ دوم، تهران: سپهر.
- خوافی، فصیح. (۱۳۸۶). **مجمل فصیحی**. تصحیح محسن ناجی نصرآبادی، چاپ هفتم، تهران: اساطیر.
- دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۷). **لغت‌نامه و فرهنگ فارسی**. چاپ اول، تهران: دانشگاه تهران.
- رجبی، محمدعلی. (۱۳۸۴). **شاهکارهای نگارگری ایران**. ترجمه کلود کرباسی، ماری پرهیزگار و پیام پریشان‌زاده، چاپ دوم، تهران: موزه هنرهای معاصر تهران.
- کن بای، شیلا. (۱۳۷۸). **نقاشی ایرانی**. ترجمه مهدی حسینی، چاپ اول، تهران: دانشگاه هنر.
- گرابر، اولگ. (۱۳۹۰). **مروری بر نگارگری ایرانی**. ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.
- گری، بازیل. (۱۳۸۳). **نقاشی ایرانی**. ترجمه عربعلی شروه، چاپ چهارم، تهران: نو.
- لوشر، ماکس. (۱۳۷۳). **روان‌شناسی رنگ‌ها**. ترجمه ویدا ابی‌زاده، چاپ سوم، تهران: درسا.
- مسکوب، شاهرخ. (۱۳۵۰). **سوگ سیاوش**. چاپ اول، تهران: خوارزمی.
- مقدم اشرفی، م. (۱۳۶۷). **هم‌گامی نقاشی با ادبیات در ایران (از سده ششم تا یازدهم ه.ق.)**. چاپ اول، تهران: نگاه.
- محمدی، محمد هادی و قایینی، زهره. (۱۳۸۴). **تاریخ ادبیات کودکان ایران (ادبیات شفاهی و دوران باستان)**. چاپ پنجم، تهران: چیستا.
- وصاف‌الحضره شیرازی، فضل‌الله. (۱۳۳۸). **تاریخ وصاف‌الحضره در احوال سلاطین مغول**. چاپ اول، تهران: رشیدیه.
- یزدی، شرف‌الدین علی. (۱۳۸۷). **ظفرنامه تیموری**. تحقیق و ویراستاری عبدالحسین نوایی و سعید میر محمدصادق، چاپ دوم، تهران: مجلس شورای اسلامی و کتابخانه مجلس.
- URL 1 :https//:www.metmuseum.org/art/collection/serch?#islamic (access date: 2018/05/29).

Received: 2017/10/09
Accepted: 2019/01/20

A Comparative Study of the Mourning Rituals in Three Illustrations of Demot Shahnameh and Single Illustrations of Baysonghori Shahnameh

Azam Bohlool* Peyvand Tofighy ** Roya Alikhani***

Abstract

Looking at the common customs in Iran, it can be understood that mourning ceremonies have been among important rituals for the Iranians. Such rituals that are rooted in Iranian traditions have been certain topics for various texts and anecdotes. Shahnameh of Ferdowsi is one of these works that has narrated these rituals and in some of the illustrated copies of this, there are illustrations with the same theme. The present study, therefore, aims to investigate and compare the way the mourning rituals are illustrated in selected illustrations in Baysonghori Shahnameh and Demot Shahnameh in Ilkhani and Timurid eras. And according to the question, what is the difference between the ritual of mourning during the Ilkhanid and Timurid periods based on the illustration of the images associated with the mourning ritual? Selected illustrations in Baysonghori Shahnameh and Demot Shahnameh are analyzed in terms of their composition, characterization and color tones. This research has been conducted by utilizing descriptive-analytical method based on data comparison. The results of this study indicate that during the Ilkhanid and Timurid eras, different themes have been used to express the subject of mourning and elegy that are rooted in the culture and beliefs of each Period. The mourning rituals in the selected illustrations are depicted in a totally different manner in Demot Shahnameh and Baysonghori Shahnameh, and they have similarities only in the subject of grief. In other areas, such as the composition, coloring and faces and the movements of the mourners, no similarities can be seen in them.

Keywords: Mourning ritual, Miniature, Demot Shahnameh, Baysonghori Shahnameh

* Instructor, Facualty of Art , Sharekord University, Iran.
** Instructor, Facualty of Art , Sharekord University, Iran.
*** B.A., Facualty of Art , Sharekord University, Iran.