Vol. 7, No.2. Fall-Winter 2023: 89-103

Journal of Islamic Crafts

DOI: 10.52547/jic.7.2.279 URL: jih-tabriziau.ir

Original Paper

Comparative Study of the Musical Painting "The Feast Faridun and Kundrau" in Tahmasabi's Shahnameh with the Literary Text of Ferdowsi's Shahnameh Based on the Theory of Intertextuality

Mojgan Ghasemi
Master student, Art Research, Faculty of Art and Architecture, University of Guilan, Rasht, IRAN
Narges Zaker Jafari*
Associate Professor, Music Department, Faculty of Art and Architecture, Guilan University, Rasht, IRAN

Abstract
Ferdowsi's Shahnameh holds a prominent position in Iranian literature, inspiring artists and painters across different historical periods. Among the Safavid-era Shahnameh manuscripts, Tahmasebi's Shahnameh is particularly noteworthy, featuring scenes of banquets with male and female musicians. This research explores the intertextual influence of Tahmasebi's visual narrative on Ferdowsi's literary text, focusing on banquet and music themes. The analysis centers on the musical scene of "The Feast Faridun and Kundrau," comparing it with the literary text through the lens of intertextuality. The study is guided by two primary questions: 1- How faithful is the illustrator of Tahmasebi's Shahnameh to the literary text in visualizing the musical scene? 2- What type of intertextual relationship exists between the musical scene and the literary text? The research methodology is descriptive-analytical, relying on library-based data collection, with qualitative analysis used to interpret the findings. The results show that while the artist incorporates elements from the literary text into the visual composition, they also demonstrate personal creativity in depicting banquet scenes and musical elements, including specific instruments influenced by the Safavid era.

Keywords: Tahmasebi Shahnameh, Ferdowsi Shahnameh, Iranian Illustration, Musical Illustration, Intertextuality.

* Corresponding Author: nargeszakeri@guilan.ac.ir

1. Introduction

Musical scenes in Tahmasebi Shahnameh stand out among various depictions, showcasing both similarities and differences compared to the literary text. This study examines the illustration of "The Feast Faridun and Kundrau" to identify convergences and divergences between visual and written representations. The focus is on exploring the relationship between the two systems of representation and assessing the illustrator's adherence to or innovation upon the literary text. The article aims to explore the intertextual relationship between the musical scene in Tahmasebi Shahnameh and Ferdowsi Shahnameh, as well as the fidelity of the illustrator to the literary text in visualizing the musical scene. By employing the theory of intertextuality, this research delves into the impact of Ferdowsi Shahnameh on musical illustrations in Tahmasebi Shahnameh, highlighting the interconnectedness of image and text in Iranian illustration.

2. Materials and Methods

The research utilized a descriptive-analytical methodology with a focus on the theory of intertextuality, employing a library-based data collection approach. The study's corpus revolves around the illustration of "The Feast Faridun and Kundrau" from Tahmasebi Shahnameh, centered on the banquet theme. In this investigation, two texts from distinct semiotic systems, namely the written text (Ferdowsi Shahnameh) and the visual text (Tahmasebi Shahnameh), addressing the theme of banquet and musical scenes, have been scrutinized and analyzed. The method of analysis adopted in this article is qualitative.

3. Theoretical Foundations of the Research: Intertextuality

Genette divides transtextuality into five types: intertextuality, paratextuality, metatextuality, architextuality, and hypertextuality (Namvar Motlagh, 2007, p. 86). Intertextuality is further categorized into three types: explicit intertextuality, implicit and concealed intertextuality, and incidental intertextuality. According to the theory of hypertextuality, the relationships between texts are classified into two categories: 1- Imitation, 2- Transformation (Namvar Motlagh, 2007, p. 96). Intertextual relationships can be either intratextual or intertextual. If two texts under consideration belong to the same semiotic system, their relationship is intratextual. Conversely, if the first text pertains to one semiotic system and the second text to another, their relationship is intertextual.

4. Discussion

The illustrations in Tahmasebi Shahnameh prominently feature scenes related to banquets, with a key element being the presence of musicians. In banquet scenes, both male and female musicians can be observed playing musical instruments. In the textual semiotic system, namely Ferdowsi Shahnameh, Faridun attacks Zahhak's palace. Kundrau, instead of Zahhak, witnesses Faridun on the throne. Faridun orders Kundrau to organize a royal banquet. In the visual semiotic system, represented by the specific illustration, the individuals depicted include Faridun, attendants, courtiers, and musicians. Faridun is seated at the center of the image on Zahhak's throne, wearing the symbolic crown. Two guards stand behind Faridun's throne, and three additional guards are positioned beside the king's throne. The illustration also portrays courtiers engaged in hosting the banquet. Within the Safavid courtly hierarchy, the position of Mirshekar (Master of the Hunt) held significance (Kaempfer, 1984, p. 233). Two Mirshekars are visible in the visual representation. Notably, the illustration depicts five musicians playing instruments such as the harp, qanun, drum, tanbur, and flute. These musicians are attired in Safavid-era clothing.

5. Findings: Intertextual Relationship between Visual and Written Text

The written text present in the visual representation exhibits explicit and declared intertextuality. In the written text, Kundrau sees Faridun on the throne. In the visual representation, the illustrator depicts Faridun at the center of the image. Therefore, explicit and declared intertextuality is evident. Kundrau organizes a banquet in the visual representation. A central pattern is created in the illustration with the presence of courtiers, attendants, and others. Ferdowsi describes Faridun feasting, and the banquet utensils are portrayed in the illustration. Faridun is depicted holding a goblet, indicating explicit and declared intertextuality. Ferdowsi describes the feast with the presence of revelers, without specifying the number of musicians and the names of instruments. The presence of musicians in the visual representation is derived from the written text and can be considered a form of explicit and declared intertextuality. However, in details such as the number of musicians and musical instruments, the illustrator creatively incorporates elements inspired by prevalent instruments of his time, as Ferdowsi did not provide specific details. The difference in the types of musical instruments aligning with the historical period discussed in the literary text is a noteworthy point for discussion. The instruments depicted resemble those of the Safavid era. In the written text, Kundrau enters the palace and sees Faridun on the throne. However, in the visual representation, this scene is depicted in an outdoor setting. The sky is illustrated in a golden hue in the visual representation. In the literary text, the banquet takes place at night. Ferdowsi mentions Faridun, Kundrau, the assembly, revelers, and the master, while in the illustration, Kundrau is not easily identifiable, and additional figures like guards and Mirshekars are included. The clothing styles differ from the historical period of the literary text. Goblets and vessels are portrayed with inspiration from Safavid metalwork in the visual representation. The compatibility of musical instruments between the pictorial and literary text can also be discussed. In the pictorial text, the wind instrument is a white ney (reed flute). The number of holes on the nay flute is not clear in the image, but seven tied frets can be distinguished. The tambourine instrument in the illustration, in terms of delicacy, resembles the modern "seh-tar" (Zaker Jafari, 2017, p. 54), which is similar to instruments from the Safavid era. In the pictorial text, the drum has five cymbals and is akin to instruments from the Safavid period. The drum is not mentioned in Ferdowsi Shahnameh (Tajabbor, 2009, p. 161-194). In the above painting, the qanun (zither) has one vertical side and the opposite side is curved. The qanun instrument is not

mentioned in any of the verses of Ferdowsi Shahnameh (Tajabbor, 2009, p. 161-194). The chang (harp) in this illustration resembles Safavid-era harps. The player is a man. In the literary text, neither the gender of the musicians nor the type of instruments is mentioned, yet in the Shahnameh, chang players are women (Tajabbor, 2009, p. 169).

6. Conclusion

In line with intertextuality theory, texts are intricately connected within a network of semiotic worlds, never existing in isolation but rather drawing from pre-existing texts that may belong to different semiotic systems. When texts from distinct systems interact, their intertextual relationship becomes intersemiotic. During the Safavid period, artists, like those before them, crafted visual representations inspired by literary narratives, conveying the essence of the stories. However, in certain cases, the fidelity of visual representation to the literary text may vary. The analysis and comparison of the musical illustration "The Feast Faridun and Kundrau" from Tahmasebi Shahnameh (visual system) in comparison with Ferdowsi Shahnameh (verbal system) through the lens of intertextuality reveal the following key findings:

The illustrator of "The Feast Faridun and Kundrau" has generally adhered to Ferdowsi's Shahnameh, faithfully representing the poet's words and selecting suitable scenes for visual depiction. By including excerpts from Ferdowsi Shahnameh as inscriptions within the visual representation, the illustrator maintains a strong connection between the textual and visual elements without restricting their intertextual relationship. While drawing inspiration from the literary text, the artist also demonstrates personal creativity in certain aspects of the illustration, such as depicting Faridun on Zahhak's throne at the center of the image. The presence of attendants, courtiers, and musicians in the illustration aligns directly with the banquet ceremony described in the literary text, showcasing a clear intertextual relationship between the visual artwork and the written narrative. In conclusion, the analysis of "The Feast Faridun and Kundrau" highlights how the visual representation borrows from and is influenced by Ferdowsi's literary text, establishing a rich intertextual connection that enhances our understanding of storytelling across different mediums.

On the other hand, a more detailed examination of the illustration reveals that the visual text possesses distinct elements from the written text. Two crucial narrative elements, time and place, mentioned in the written text are not explicitly considered in the visual representation. In the visual text, the sky is depicted in a golden color, indicating the daytime celebration, while the literary text suggests the banquet taking place at night. In terms of location, the ceremony is held outdoors in nature in the visual representation, whereas the literary text mentions the feast occurring inside the palace. In the written text, Ferdowsi describes Kundrau and her conversation with Faridun, while Kundrau is not identifiable in the visual representation. The addition of individuals like Mirshakar, attendants, and the five musicians along with the types of instruments they play highlights the disparities between the visual and written texts. Ferdowsi does not directly refer to the types of instruments and the number of musicians in the banquet scene, and the Safavid-era illustrator, while adhering to the general theme in the written text, creatively incorporates the image of musicians, each playing a common instrument from the Safavid era, enriching the visual representation of this Shahnameh story. Confirmation of this is found in historical sources such as travelogues and visual materials, indicating that the illustrator of Tahmasebi Shahnameh reflected aspects of the Safavid society in the depiction, aligning with the social and cultural conditions of the Safavid era and using artistic creativity. Furthermore, the differences in the attire of the figures, the shapes of vessels, and metallic objects in the visual representation are entirely evident from the historical period of the written text (Ferdowsi Shahnameh).

Acknowledgments

This article is extracted from the master's thesis (art research) of the first author with the title "Comparative Study of the musical Painting of Tahmasabi's Shahnameh and the text of Ferdowsi's Shahnameh Based on the Theory of Intertextualite ", which was done under the supervision of the second author at the Faculty of Art and Architecture of Guilan University.

Authors' contribution

The first author performed data collection, methodology, and research. The second author (Corresponding author) was responsible for data management, conceptualization, supervising and editing.

7. References

Kaempfer, E. (1984). *Kempfer's travelogue*, translated by kikavoos Jahandari, Tehran: Kharazmi Publishing Company. [In Persian].

Namvar Motlagh, B. (2007). Tramatniyat. Study relationships of a text with other text, *Human Sciences Research Journal*, (56): 83-98. [In Persian].

Tajabbor, N. (2009). *Z the song of silk and Bang of the reed (Review of Martial Music and Bazmi of Shahnameh*), Tehran: Agah Publications. [In Persian].

Zaker Jafari, N. (2017). *Hayat instruments in the musical history of Iran from the Ilkhanian to the end of the Safavid Era*, Tehran: Mahour Publications. [In Persian].

دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی اسلامی سال هفتم • شماره ۲ • پاییز و زمستان ۱۴۰۲
صفحات: ۸۹-۱۰۳
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۴/۰۶ •• تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۰۲

مطالعهٔ تطبیقی نگارهٔ موسیقایی «ضیافت فریدون و کندرو» در شاهنامه طهماسبی با متن ادبی شاهنامه فردوسی بر مبنای نظریه بینامتنیت

مژگان قاسمی
دانشجوی کارشناسی ارشد، پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران
نرگس ذاکرجعفری *
دانشیار گروه موسیقی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران

چکیده
در ادبیات ایران، شاهنامه فردوسی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده و طی دوره‌های مختلف تاریخی بیشترین تأثیر و الهام از آن، در آثار نگارگران و نقاشان دیده شده است. در میان نسخ شاهنامه‌هایی که به فرمان شاهان صفوی تدوین گردید، شاهنامه طهماسبی از جایگاه مهمی برخوردار است. از بین نگاره‌های مختلف در شاهنامه طهماسبی، صحنه‌های بزمی با حضور نوازندگان مرد و زن قابل توجه است. در این پژوهش به مطالعه تأثیرپذیری متن تصویری شاهنامه طهماسبی از متن ادبی شاهنامه فردوسی با موضوع بزم و موسیقی پرداخته شده است. هدف از این مقاله تحلیل صحنه بزم و عناصر موسیقایی در نگاره «ضیافت فریدون و کندرو» از شاهنامه طهماسبی و مقایسه و تطبیق آن با متن ادبی (شاهنامه فردوسی) بر اساس نظریهٔ بینامتنیت است. این مقاله در تلاش است به دو پرسش اصلی پاسخ دهد: ۱- نگارگر شاهنامه طهماسبی در مصورسازی صحنه موسیقایی چگونه پایبند به متن ادبی (شاهنامه فردوسی) بوده است؟ ۲- چه نوع ارتباط بینامتنی میان صحنه موسیقایی در متن تصویری (شاهنامه طهماسبی) و متن ادبی (شاهنامه فردوسی) وجود دارد؟ روش تحقیق توصیفی ـــ تحلیلی بوده و روش گردآوری مطالب به صورت کتابخانه‌ای است. تجزیه و تحلیل کیفی است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد هنرمندِ نگارگر ضمن قرار دادن متن ادبی به صورت کتیبه در متن تصویری و تأثیرپذیری از مضامین آن، در مواردی از خلاقیت‌های شخصی برای تصویرگری صحنه بزم و عناصر موسیقایی استفاده کرده است. نگارگر در به تصویر کشیدن مجلس بزم به صورت آشکار به متن ادبی شاهنامه اشاره داشته؛ اما در برخی موارد از جمله ارائه نوع سازهای به‌کار رفته در مجلس بزم تحت‌تأثیر موسیقی و سازهای عصر صفوی بوده است.

واژگان کلیدی:
شاهنامه طهماسبی، شاهنامه فردوسی، نگارگری ایرانی، نگارهٔ موسیقایی، بینامتنیت

* مسئول مکاتبات: nargeszakeri@guilan.ac.ir

مقدمه

از ویژگی‌های نقاشی ایرانی در سده‌های پس از استقرار اسلام در این سرزمین، پیوستگی آن با ادبیات فارسی است. در نقاشی ایرانی با بهره‌جویی از مضامین متنوع ادبی، اشخاص و صحنه‌های گوناگون داستان‌ها به تصویر کشیده شده و سخن شاعر به زبان خط و رنگ مجسم شده است. در بحث همگامی ادبیات با هنر، از تأثیرات شاهنامه فردوسی بر نگارگری ایرانی نمی‌توان غافل بود. شاهنامه فردوسی، اثر برجسته‌ای است که داستان‌های آن بارها توسط نگارگران در دوره‌های مختلف و نسخه‌های متعدد تصویر شده است. بر اساس همین ویژگی شاهنامه، اثری چون شاهنامه طهماسبی در مکتب تبریز دوره صفوی مصور شده است. از جمله صحنه‌های تصویر شده از شاهنامه فردوسی در این نسخهٔ تصویری، صحنه‌های موسیقایی است. در شاهنامه، بزم و رزم، شادی و غم، جنگ و صلح در کنار یکدیگر قرار گرفته است؛ به گونه‌ای که جنگجوی شاهنامه همان‌گونه که رزم‌ساز است، بزم نیز می‌سازد. به‌طورکلی موسیقی در شاهنامه به صورتی استادانه به‌کار گرفته شده است. در میانهٔ میدان جنگ، موسیقی متناسب با رزم و در مجلس شادی و سرور، موسیقی متناسب با شادی و شور حضور دارد. موسیقی بزم شاهنامه نسبت به موسیقی رزم آن با توجه به رزمی بودن شاهنامه از بسامد پایین‌تری برخوردار است. با این‌حال سازهای بزمی و رزمی همسو با هم در جای‌جای شاهنامه حضور دارند.

با تطبیق تصاویر شاهنامه طهماسبی و متن ادبی شاهنامه فردوسی مشخص می‌شود، نمونه‌های تصویری برخلاف شباهت کلی و روایت کلی داستان و صحنه‌ها تفاوت‌هایی نیز با متن ادبی دارند. این مقاله در تلاش است به این پرسش‌ها پاسخ دهد که چه نوع ارتباط بینامتنی میان صحنه موسیقایی در متن تصویری (شاهنامه طهماسبی) و متن ادبی (شاهنامه فردوسی) وجود دارد؟ و نگارگر شاهنامه طهماسبی در مصورسازی صحنه موسیقایی چگونه پایبند به متن ادبی (شاهنامه فردوسی) بوده است؟ برای پاسخ به این پرسش‌ها، به تأثیر شاهنامه فردوسی (متن ادبی) در نگاره‌ای موسیقایی در شاهنامه طهماسبی (متن تصویری) پرداخته شده و جهت این بررسی، نظریهٔ بینامتنیت استفاده شده است. با اینکه تصویر و کلام در نگارگری ایرانی می‌توانند مستقل از هم بررسی شوند؛ اما همواره پیوند تنگاتنگی با هم داشته‌اند. از این‌رو در تطبیق دو نظام نشانه‌ای کلام و تصویر در نگارگری ایرانی می‌توان از نظریهٔ بینامتنیت بهره گرفت. با پذیرفتن مفهوم بینامتنیت در نگاره‌های ایرانی می‌توان وجوه پنهان نگاره‌ها را از منظر ادبی شناسایی کرد. در این پژوهش با تدقیق در نگاره «ضیافت فریدون و کندرو» از شاهنامه طهماسبی تلاش می‌شود نقاط اشتراک و افتراق میان دو نظام تصویری و نوشتاری جهت بیان رابطهٔ هم‌حضوری شناسایی شود و همچنین به این مسئله پرداخته شود که نگارگر تا چه حد در بازنمایی موضوع داستان، نسبت به متن نوشتاری پایبند و در چه مواردی دست به نوآوری زده است.

۱. پیشینه پژوهش

پیشینه پژوهش مرتبط با مقالهٔ حاضر در سه حوزهٔ مطالعاتی قرار می‌گیرد. پژوهش‌های مرتبط با شاهنامهٔ طهماسبی، پژوهش‌های مرتبط با مجالس بزم و سازهای موسیقی در شاهنامه و پژوهش‌های صورت گرفته در ارتباط با نظریهٔ بینامتنیت. در طی سال‌های اخیر، پژوهش‌های بسیاری بر روی نگاره‌های شاهنامه طهماسبی به لحاظ بصری و فرمی صورت پذیرفته است. پژوهش‌هایی که به نگارگری دوره صفوی و شاهنامه طهماسبی پرداخته شده به این شرح است. پاکباز در کتاب *نقاشی ایران از دیروز تا امروز*، به شناسایی و معرفی مکتب تبریز و شاهنامه طهماسبی می‌پردازد (Pakbaz, 2008). در مقالهٔ «نگاره‌های شاهنامه طهماسبی، از هاروارد تا فرهنگستان هنر» به‌طور خلاصه توضیحاتی درباره تاریخ مصورسازی، تعداد صفحات و هنرمندان تصویرگر شاهنامه طهماسبی داده شده است (Ahmadinia, 2014). مقالهٔ «بررسی تطبیقی عناصر بصری نگاره‌های دربار جمشید و دربار فریدون در شاهنامه طهماسبی با تأکید بر ترکیب‌بندی نگاره‌ها» به انتصاب کمال‌الدین بهزاد به ریاست کتابخانه سلطنتی دربار شاه اسماعیل و نقش او در شکوفایی هرچه بیشتر مکتب تبریز تمرکز دارد (Izadi & Ahmadpanah, 2016). در مقاله «بررسی رابطه جایگاه اجتماعی و انتخاب رنگ البسه در نگاره‌های دوره صفوی»، نگارنده به صورت تفکیک‌شده و در گروه‌های مختلف اجتماعی دوران صفوی، به بررسی رابطه بین جایگاه اجتماعی و انتخاب رنگ لباس در نگارگری دوره صفوی پرداخته است (Mohebbi, Hasankhani Ghavam, & Amani, 2017).

دربارهٔ حضور سازهای موسیقی در نگاره‌های دورهٔ صفوی به‌طور تخصصی پژوهش‌هایی انجام شده است. در کتاب *حیات سازها در تاریخ موسیقایی ایران*، به شناسایی و طبقه‌بندی سازها از دوره ایلخانیان تا پایان صفویه پرداخته شده است (Zaker Jafari, 2017). از پژوهش‌های مرتبط با موسیقی عصر صفوی می‌توان به مقالات «سازهای زهی در نگارگری‌های ایرانی دوره صفوی» (Rahbar, 2010)، «سازهای موسیقی دوره صفوی به روایت کمپفر و شاردن» (Rahbar, Asadi, & Gaja, 2011) و «جایگاه بانوان موسیقی‌دان در دوره صفوی، با نگاهی بر تصاویر نگارگری» (Rahbar & Asadi, 2012) اشاره کرد. در کتاب *موسیقی عصر صفوی*، به‌طور مفصل به مباحث موسیقی عصر صفوی از جنبه‌های مختلف پرداخته شده که یک فصل نیز مباحث ساز شناختی را به خود اختصاص داده است (Meysami, 2010). در مقاله «تحلیل جامعه شناختی بزم‌نگاری شاهانه در مکتب تبریز دوم بر اساس رویکرد بازتاب (مطالعه موردی: نگاره جشن سده و ضیافت عید فطر)» تلاش شده است تا به توصیف مراسم بزم در دوره صفوی با در نظر گرفتن نگاره‌های مکتب تبریز دوم و نحوه برگزاری مراسم در یک نگارهٔ خاص پرداخته شود (Houshiar, Mirmobin, & Booshehri, 2021). از پژوهش‌هایی که در ارتباط با حضور سازها و مجالس موسیقایی در شاهنامه صورت گرفته است می‌توان به این آثار اشاره کرد. در کتاب *ز آواز ابریشم و بانگ نای: بررسی رزمی و بزمی شاهنامه* به گونه‌شناسی موسیقی، انواع سازها و اصطلاحات موسیقی در شاهنامه پرداخته شده است (Tajabbor, 2009). مؤلفانِ کتاب *ساز و موسیقی*

در شاهنامه فردوسی (Saremi, & Emami, 1994) به شرح تاریخچهٔ سازها و کاربردشان در شاهنامه پرداخته‌اند. در مقاله «بررسی آیین‌ها و آلات بزم در شاهنامه»، به توصیف صحنه‌های موسیقایی و برگزاری مراسم شادی و بزم‌های باده‌خواری در داستان‌های گوناگون شاهنامه فردوسی پرداخته شده است (Sharafi, Shari'ati Far, & Eshghi Sardehi, 2021).

در ارتباط با نظریهٔ بینامتنیت مطالعات گسترده‌ای در حوزه‌های مختلف در حال انجام است. در اغلب کتاب‌هایی که به نظریه و نقد ادبی در قرن بیستم پرداخته‌اند، به بینامتنیت اشاره شده است. از آثاری که به‌طور مستقل درباره بینامتنیت نوشته شده می‌توان به کتاب *بینامتنیت* (Allen, 2001) اشاره کرد که به معرفی نظریه بینامتنیت و نظریه‌پردازان و رویکردهای آن از جمله ترامتنیت ژنت و اقسام ۵ گانه آن پرداخته است. کتاب *درآمدی بر بینامتنیت، نظریه‌ها و رویکردها* به این مطلب اشاره دارد که متن‌های نوین، وام‌دار متن‌های پیشین بوده و بر پایه آنها شکل می‌گیرند. به تعبیری دیگر متن‌های گذشته خود را در آیینه متن‌های آینده بازمی‌تابانند و هر متن وارث تمام متن‌های پیش از خود به شمار می‌آید (Namvar Motlagh, 2012). در مقالهٔ «ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها» مؤلف به دسته‌بندی بینامتنیت از دیدگاه ژنت و ارتباط میان متن‌ها بر اساس هم‌حضوری در بینامتنیت اشاره کرده است (Namvar Motlagh, 2007). در مقاله‌ای با عنوان «شاهنامه فردوسی پیش‌متن سترگ شاهنامه شاه‌طهماسب بر بنیاد نظریه ترامتنی ژنت» نویسنده تلاش کرده است جایگاه شاهنامه را به عنوان پیش‌متن شاهنامه طهماسبی، در لابه‌لای تصاویر بیان نماید (Behnam, 2009). تفاوت پژوهش حاضر با پژوهش‌های پیشین در تمرکز بر تحلیل نگاره‌ای از شاهنامه طهماسبی (متن تصویری) با موضوع بزم و صحنه موسیقایی و اثرپذیری و برگرفتگی این اثر از متن نوشتاری (شاهنامه فردوسی) است و ارائه پژوهشی متفاوت در تحلیل دو نظام متن نوشتاری و متن تصویری بر اساس رویکرد بینامتنیت است.

۲. مواد و روش‌ها

روش تحقیق به صورت توصیفی- تحلیلی با رویکرد نظریهٔ بینامتنیت انجام گرفته است. روش گردآوری اطلاعات به شیوهٔ کتابخانه‌ای است. پیکره مطالعاتی این تحقیق نگاره «ضیافت فریدون و کندرو» از شاهنامه طهماسبی با موضوع بزم است. در این بررسی دو متن از دو نظام نشانه‌ای متفاوت یعنی متن نوشتاری (شاهنامه فردوسی) و متن تصویری (شاهنامه طهماسبی) با موضوع بزم و صحنه موسیقایی، مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است. شیوه تجزیه و تحلیل آثار در این مقاله کیفی است.

۳. مبانی نظری پژوهش: نظریهٔ بینامتنیت

یکی از روابطی که می‌تواند بین دو یا چند اثر هنری برقرار باشد، رابطه «بینامتنیت» است. از نظر میخائیل باختین[۱] هر بخشی از گفتار می‌تواند به مجموعه‌ای از نشانه‌ها خواه یک گفته، شعر، نگاره و فیلم اشاره کند. بر باور وی، هر متن و اثر، متأثر از متون و آثار دیگر است (Allen, 2001, p. 37). نخستین بار ژولیا کریستوا[۲]، فیلسوف و منتقد ادبی دههٔ ۱۹۶۰ م، در ترجمهٔ میخائیل باختین از گفتگومندی، اصطلاح بینامتنیت را باب کرد. «کریستوا نظریهٔ بینامتنی را برای تمامی متون، امری اجتناب‌ناپذیر می‌داند و بینامتنیت را فضایی می‌داند که در آن انواع متون با یکدیگر در ارتباط هستند. در این خصوص گفته‌های مختلفی از دیگر متون با یکدیگر رابطهٔ برهم‌کنشی پیدا می‌کنند و همدیگر را تحت‌تأثیر قرار می‌دهند» (Kristeva, 2002, p. 44). پس از کریستوا افرادی مانند رولان بارت[۳] مطالعه دربارهٔ ارتباط یک متن با متون دیگر را پی‌گرفتند. بارت بینامتنیت خوانشی را مطرح کرد و بر این اعتقاد بود که «یک متن به‌واسطهٔ متون پیش از خود خوانش می‌شود. کریستوا مخالف کاربردی کردن بینامتن، به‌ویژه جست‌وجو برای یافتن منابع آن بود؛ زیرا این کار را هم غیرممکن می‌دانست و هم نتیجهٔ آن را شبیه نقد منابع که نقدی سنتی بود، قلمداد می‌کرد» (Namvar Motlagh, 2012, p. 224). برخلاف نظر کریستوا و بارت، برخی محققان و نظریه‌پردازان بینامتنیت کوشیدند تا از بینامتنیت به عنوان ابزار و شیوه‌ای برای مطالعهٔ روابط متن‌ها بهره ببرند. این افراد، نظریه‌پردازان نسل دوم بینامتنیت تلقی می‌شوند که به‌رغم تفاوت‌هایی با نظریه‌پردازان نسل اول، در برخی اصول و رویکردها با یکدیگر اشتراک دارند. «نسل دوم بینامتنیت که توسط پژوهشگرانی همچون لوران ژنی[۴]، میکائیل ریفاتر[۵]، ژرار ژنت[۶] تداوم یافت، نقش بسیار مهمی از توسعهٔ این رویکرد داشت؛ چنان‌که بدون نظریه‌های آنها چه‌بسا بینامتنیت هیچ‌گاه از حوزهٔ صرف‌نظری خارج نمی‌شد و به چنین ابعاد گسترده‌ای در عرصهٔ مطالعات علوم انسانی، به‌ویژه ادبیات و هنر، دست نمی‌یافت» (Namvar Motlagh, 2012, p. 224). ژرار ژنت دامنه مطالعات کریستوا را گسترش داد و کوشید روابط بین یک متن با غیر خود را به‌طور نظام‌مند بررسی کند. «ژنت اصطلاح جدید ترامتنیت را ابداع و آن را به پنج گونه تقسیم کرد که عبارت‌اند از: بینامتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، سرمتنیت و بیش‌متنیت» (Namvar Motlagh, 2007, p. 86). بر اساس تقسیم‌بندی ژنت، بینامتنیت به سه گونهٔ زیر تقسیم می‌شود: الف) بینامتنیت صریح و اعلام‌شده: این نوع بینامتنیت «بیانگر حضور آشکار یک متن در متن دیگر است. به‌عبارت روشن‌تر، در این نوع بینامتنیت، مؤلف متن دوم در نظر ندارد مرجع متن خود یعنی متن اول را پنهان کند» (Motlagh, 2007, p. 88)؛ مانند گونه‌های تضمین، استقبال، نقل‌قول، نقیصه و غیره؛ ب) بینامتنیت غیر صریح و پنهان: «بینامتنیت غیر صریح بیانگر حضور پنهان یک متن در متن دیگر است. به‌عبارت دیگر، این نوع بینامتنیت می‌کوشد تا مرجع بینامتن خود را پنهان کند» (Motlagh, 2007, p. 88)؛ مانند انواع سرقت ادبی؛ ج) بینامتنیت ضمنی: «در این نوع از بینامتنیت، مؤلف متن دوم قصد ندارد، بینامتن خود را پنهان کند؛ به همین دلیل، نشانه‌هایی می‌آورد که بتوان بینامتن را تشخیص داد و حتی مرجعش را هم شناخت؛ اما این کار صریحاً انجام نمی‌شود. در این نوع بینامتنیت مخاطبان خاصی که از متن اول آگاهی دارند متوجه بینامتن می‌شوند» (Motlagh, 2007, p. 89)؛ مانند انواع تلمیح‌ها، کنایات، اشارات و غیره.

بینامتنیت و بیش‌متنیت رابطهٔ میان دو متن هنری و ادبی را می‌کاوند. بینامتنیت بر اساس هم‌حضوری و بیش‌متنیت بر مبنای برگرفتگی خلق

می‌شود. طبق نظریهٔ بیش‌متنیت ارتباط متون با هم در دو دسته طبقه‌بندی می‌شوند: ۱- همان‌گونگی (تقلید)، ۲- تراگونگی (تغییر) (Namvar Motlagh, 2007, p. 96). تبدیل نظام نشانه‌ای متن ادبی به نظام تصویری در دستهٔ تراگونگی و گونه جایگشت قرار می‌گیرد و نوعی ترجمه و بینانشانه‌ای محسوب می‌شود. بنا به تعریفی که رومن یاکوبسن[۷] از ترجمه بینانشانه‌ای و در ارتباط با برگرفتگی ارائه می‌دهد، این ترجمه در پژوهش‌های مربوط به اقتباس جایگاه ویژه‌ای دارد. «نظریهٔ بینانشانه‌ای یاکوبسن به ترجمهٔ نشانه‌های کلامی با استفاده از سیستم نشانه شناسی غیرکلامی می‌پردازد؛ بنابراین این نظریه با دو سیستم نشانه کلامی و غیرکلامی سروکار دارد» (Lhermitt, 2005, p. 6).

روابط بینامتنی دارای دو گونه اساسی درون‌نشانه‌ای و بینانشانه‌ای است. اگر دو متن مورد مطالعه به یک نظام نشانه‌ای مثلاً کلامی و یا تصویری تعلق داشته باشند، در این صورت رابطهٔ بینامتنی آنها از نوع درون‌نشانه‌ای است. برای مثال تأثیر گلستان سعدی بر بهارستان جامی به روابط درون‌نشانه‌ای مربوط می‌شود، زیرا هر دو اثر به نظام کلامی تعلق دارند؛ اما هنگامی که اولین متن به یک نظام و دومی به نظام دیگری مربوط باشد، در این صورت رابطهٔ آنها بینامتنیت بینانشانه‌ای خواهد بود. به‌طور مثال اقتباس فیلمی از رمانی مثل تنگسیر، چون از نظام صرف کلامی به نظام فیلمی منتقل شده است، بینانشانه‌ای محسوب می شود (Namvar Motlagh, 2012, p. 261). بینامتنیت بینانشانه‌ای امکان مطالعهٔ روابط متن‌هایی از نظام‌های گوناگون نشانه‌ای (رابطه ادبیات و هنر و نیز انواع هنر با یکدیگر) را فراهم می‌کند.

٤. شاهنامه طهماسبی

شاهنامه طهماسبی از مهم‌ترین آثار نگارگری ایرانی است که به لحاظ هنری از ارزش بالایی برخوردار است. این نسخه از آن جهت که نشان‌دهندهٔ شیوه و سبک نوین نگارگری و ابداع اسلوب‌های هنرمندان تبریز دوره صفوی بوده، دارای ارزش و اهمیت خاصی است. این نسخه مانند کلکسیون قابل حملی است که می‌توان سیر تحول، رشد و تکامل نگارگری مکتب تبریز صفوی را از اوایل شکل‌گیری تا اوج کمال و پختگی آن دنبال کرد.

شاه اسماعیل صفوی بعد از به حکومت رسیدن، از هنرمندان کارگاه‌های آق‌قویونلوها حمایت کرد و پس از فتح هرات در سال ۹۱۶ ه.ق، کمال‌الدین بهزاد و سایر هنرمندان هرات را با خود به تبریز آورد (Izadi & Ahmadpanah, 2016, p. 62). بدین‌ترتیب با انتصاب کمال‌الدین بهزاد به مقام ریاست کتابخانهٔ سلطنتی به شکوفایی هرچه بیشتر مکتب تبریز کمک فراوانی کرد. «شاهنامه طهماسبی در حدود سال ۹۲۷ ه.ق به دستور شاه اسماعیل صفوی برای اهداء به فرزندش شاه‌طهماسب آغاز شد و در دورهٔ حکومت شاه طهماسب که بین سال‌های ۹۳۰ تا ۹۸۴ ه.ق بود، به اتمام رسید» (Ahmadinia, 2014, p. 41). این نسخه شامل ۲۵۸ تصویر و ۳۸۰ ورق است. از این‌رو، به عهده گرفتن آن احتیاج به گروه زیادی از نقاشان، تذهیب‌کاران، خطاطان، طلاکاران و صحافان داشت. «تمامی هنرمندان کارآمد دوره صفوی، درگیر تهیه این نسخه خطی و در بعضی موارد، دو نسل از یک خانواده در تهیه نقاشی‌ها، سهیم شدند» (Canby, 2001, p. 81). شاهنامه طهماسبی در مدت بیست سال، تکمیل شد. سرپرستی صد صفحه نخست آن بر عهده سلطان محمد، نقاش توانای عصر صفوی بود. در تذکره‌نویسی‌ها خصوصاً در مقدمهٔ مرقع بهرام میرزا، از سه هنرمند پرآوازه که بیش از سایر هنرمندان در رنگ‌آمیزی و چهره‌پردازی و مصور ساختن این نسخه دست داشتند؛ یعنی سلطان محمد، میرمصور و استاد دوست محمد از نگارگران نسل اول مکتب تبریز نام برده شده است. نقاشان دیگری نیز زیر نظر این اساتید در کار مصورسازی شاهنامه سهیم بودند که از جمله آنها می‌توان از میرزاعلی (پسر و شاگرد سلطان‌محمد)، مظفرعلی، میرسیدعلی، خواجه عبدالعزیز، خواجه عبدالصمد و شیخ محمد، از نگارگران نسل دوم مکتب تبریز صفوی که همگی از سرچشمه هنر بهزاد ریشه گرفته، نام برد (Latifian, & Shayestehfar, 2002, p. 61).

٥. صحنه‌های موسیقیِ بزمی در شاهنامه شاه طهماسبی

مجالس بزم و شادی در نگارگری را می‌توان به انواعی از جشن‌های ملی، مذهبی، سلطنتی و خانوادگی تقسیم کرد. برپایی این مجالس به همراه صحنه‌های موسیقیِ بزمی بخشی از برنامه‌های شاهان و شاهزادگان صفوی در مناسبات گوناگون بوده است و نگارگران این دوره هم تلاش داشتند تا هرچه بیشتر جلوه‌های باشکوه شاه و درباریان را به تصویر درآورند. یکی از مهم‌ترین مناسبت‌های بزم در این دوره، تاج‌گذاری پاد شاهان و جلوس بر تخت بوده و شاهنامه به عنوان یک اثر منظوم به تفصیل به این رویدادها پرداخته و این موضوع مورد توجه درباریان و نگارگران بوده است.

شاهنامه طهماسبی به عنوان یکی از آثار مصور در مکتب تبریز دوره صفوی دارای نگاره‌هایی با موضوع بزم است. ترکیب‌بندیِ مجالس بزم مانند دیگر نگاره‌های شاهنامه طهماسبی دارای تعامل میان متن نوشتاری و متن تصویری است که از ویژگی‌های نگارگری مکتب تبریز دوره صفوی بوده و هماهنگی در چیدمان عناصر و قرارگیری افراد با در نظر گرفتن به جایگاه و مقام اجتماعی آنها، سبب استحکام نگاره شده است. شکست بخشی از محدوده کادر و خارج شدن عناصر به بیرون از تصویر، نوعی کمال‌گرایی را دنبال می‌کند (Hosseini, Abdulahi Fard, & Ahmadi, 2021, p. 6). همچنین، حضور برخی از عناصر در نگاره‌ها حس شادی و هیجان را به مخاطب القاء می‌کند. در شاهنامه طهماسبی تعداد زیاد پیکره‌ها در صحنه‌های بزم نوعی هیجان و حرکت را در دید مخاطب می‌آورد و این نوع ترکیب‌بندی، نوعی پویایی و تحرک و گرمی را بازنمایی می‌کند. رنگ‌ها و طرز قرارگیری آنها در نگاره‌های بزمی در شاهنامه طهماسبی از نظام خاصی پیروی می‌کنند که منطبق با اصول جاری در مکتب نگارگری تبریز دوره صفوی و ترفندهای شخصی نگارگر است. رنگ‌ها و حتی ترکیب‌بندی‌ها در هریک از نگاره‌ها بر موضوع داستان منطبق است. نگارگر نهایت سنجیدگی را در گروه‌بندی‌ها و تنظیم سطوح رنگی، حتی توجه به ریزه‌کاری در رنگ‌ها را داشته است. هرکدام از رنگ‌ها از لحاظ معناشناسی، معنای خاص خود را دارند. به‌طور مثال، آبی لاجورد معنای الهی و آسمانی داشته و نشانه‌ای از تقدس است. رنگ طلایی نیز در فرهنگ ایرانی نشانه‌ای از خورشید و نمادی از الوهیت است. رنگ زرد را نشان ذهن و تفکر می‌دانند که نشانگر روشنی و گرما، فضیلت‌جویی و شادمانی و سرخوشی است (Tobeys Najafabadi & Fanaei, 2017, p. 102). رنگ‌های قرمز

دیده شده در تصاویر نگاره‌ها متناسب با فضای شادِ حاکم بر نگاره و همسان با موضوع داستان است؛ اما عنصر مهم در مجالس بزم در شاهنامه طهماسبی حضور نوازندگان و صحنه‌های موسیقایی در نگاره‌ها است که به موضوع بزم و حس شادی تأکید می‌ورزد. در بسیاری از نگاره‌های با موضوع بزم، نوازندگان مرد و زن در حالت نواختن آلات موسیقی در بخش پایین نگاره‌ها مشاهده می‌شوند.

٦. خوانش نگاره ضیافت فریدون و کندرو

٦-١. نظام نشانه‌ای متنی

در داستان شاهنامه، ضحاک به‌دلیل خوابی که دیده بود و بنا بر پیشگویی موبدان، از ترس این‌که فریدون جانشین او شود، تصمیم گرفت به جستجوی فریدون بپردازد و او را از بین ببرد. نام پدر فریدون آبتین و نام مادرش فرانک بود. فریدون در کودکی توسط گاو ناموری به نام بَرمایه یا پُرمایه، پرورش یافت. «سروش ایزدی در ترغیب اعمال خیر و بازداشتن او از اعمال ناسنجیده راهنمای فریدون بود» (Amoozegar, 2012, p. 58). زمانی‌که فریدون که به سن شانزده سالگی رسید، بعد از آگاهی از مرگ پدر توسط ضحاک، کینه ضحاک را به دل گرفت. «فریدون به کمک کاوه آهنگر، ضحاک را از تخت شاهی به زیر کشید و او را در کوه دماوند زندانی کرد و دختران جمشید را که به دست او اسیر بودند، آزاد کرد» (Reuben, 1967, p. 17). قبل از کشته شدن ضحاک توسط فریدون و زمانی که ضحاک خارج از قصر خویش بود، فریدون با سپاه خود به کاخ ضحاک حمله کرد. ضحاک پیش‌کاری به نام کندرو داشت که در زمان غیبت ضحاک حافظ تاج و تخت ضحاک بود. کندرو، وقتی به کاخ وارد شد و فریدون را به‌جای ضحاک بر تخت دید، پیش رفت و به ستایش فریدون پرداخت و بر تخت نشستن او را شادباش گفت.

چوکشور ز ضحاک بودی تهی — یکی مایه ور بد بسان رهی
که او داشتی گنج و تخت و سرای — شگفتی به دل سوزگی کدخدای
ورا کندرو خواندندی بنام — به کندی زدی پیش بیداد گام
به کاخ اندر آمد دوان کندرو — در ایوان یکی تاجور دید نو
نشسته به آرام در پیشگاه — چو سرو بلند از برش گرد ماه
ز یک دست سرو سهی شهرناز — به دست دگر ماه‌روی ار نواز
همه شهر یکسر پر از لشکرش — کمربستگان صف زده بر درش
نه آسیمه گشت و نه پرسید راز — نیایش کنان رفت و بردش نماز
برو آفرین کرد کای شهریار — همیشه بزی تا بود روزگار
خجسته نشست تو با فرهی — که هستی سزاوار شاهنشهی
جهان هفت کشور ترا بنده باد — سرت برتر از ابر بارنده باد

(Ferdowsi, 1996, p. 49)

در ادامه داستان، فریدون به کندرو دستور داد بزمی شاهانه ترتیب دهد. این جشن پس از تصرف کاخ و تخت شاهی ضحاک به دست فریدون، در فضای بیرون از کاخ برپا شد. آنها به شادی، پیروزی‌شان را جشن گرفتند. خدمتکاران و ملازمان، موسیقی و آشامیدنی و خوردنی‌ها را آماده کردند و کندرو نیز به‌خوبی از آنان پذیرایی کرد تا در فرصتی مناسب به ضحاک خبر دهد.

فریدونش فرمود تا رفت پیش — بکرد آشکارا همه راز خویش
بفرمود شاه دلاور بدوی — که رو آلت تخت شاهی بجوی
نبید آر و رامشگران را بخوان — بپیمای جام و بیارای خوان
کسی کاو به رامش سزای منست — به دانش همان دلزدای منست
بیار انجمن کن بر تخت من — چنان چون بود در خور بخت من
چو بشنید از او این سخن کدخدای — بکرد آنچه گفتش بدو رهنمای
می روشن آورد و رامشگران — همان در خورش باگهر مهتران
فریدون چو می خورد و رامش گزید — شبی کرد جشنی چنان چون سزید
چو شد رام گیتی دوان کندرو — برون آمد از پیش سالار نو

(Ferdowsi, 1996, p. 49)

۲-۶. نظام نشانه‌ای تصویری

۱-۲-۶ فریدون

در نگاره «ضیافت فریدون و کندرو» (شکل ۱)، فریدون بعد از تصرف کاخ ضحاک، بزمی برپا کرده است. بزم، مجلسی است که در آن، گروهی به قصد شادی و طرب گرد هم می‌آیند. «در بزم‌های شاهانه، خوان زرینی را می‌نهادند، نبید می‌آوردند، رامشگران می‌نواختند و هرکس را که درخور چنین بزمی بود به بزمگاه فرامی‌خواندند» (Houshiar, Mirmobin, & Booshehri, 2021, p. 20). در این نگاره، فریدون در مرکز تصویر، در حالی که جامی در دست دارد، بر روی تخت شاهی نشسته است. در مورد آداب نشستن پادشاه می‌توان گفت که «این نوع نحوه نشستن از سنت تصویری ایرانی حکایت می‌نماید که در بسیاری از نگاره‌های ایرانی، می‌توان مشاهده کرد» (Farid, 2012, p. 76). پادشاه عموماً در این نگاره‌ها چهارزانو نشسته و ردایی بر دوش نهاده و یک دست را به نماد اقتدار بر زانو و با دست دیگر، به فراخور موضوع داستان، به حالتی که نشان از سخن گفتن و حیرت است و یا مانند این نگاره، جامی بر دست، تصویر شده است. پیکرهٔ فریدون تقریباً در نقطه طلایی یک‌سوم کادر و بالاتر از دیگران بر تخت ضحاک نشسته و کلاه قزلباش با پرهای بلند و زیبا بر سر و جامه‌ای فاخر بر تن دارد. با مرور نگاره‌های شاهنامه طهماسبی، طیف وسیعی از قزلباشان مشاهده می‌شود که با نشان مخصوص خود که همان کلاه قزلباش است، در جای‌جای این نگاره‌ها تصویر شده‌اند. «استفاده صوفیان صفوی از این کلاه خاص، باعث شد که آنها از طرف تُرک‌ها، قزلباش نامیده شوند؛ قزلباش‌ها این نام را مایه افتخار خود می‌دانستند» (Kaempfer, 1984, p. 88). این نوع کلاه نماد شیعه و دارای دوازده تَرک بوده که سَر را می‌پوشانده است. بر طبق روایت‌های تاریخی گفته شده است «شیخ حیدر، پدر شاه اسماعیل اول مؤسس سلسله صفوی، در خواب از حضرت علی (ع) فرمان یافته بود برای پیروانش کلاهی متمایز و ارغوانی رنگ، یادبود دوازده امام شیعه طرح‌ریزی نماید» (Savery, 2001, p. 28). ضمن آنکه این کلاه در آن روزگار، نشانه وفاداری به خاندان صفوی و سرداری و بزرگی و بزرگ‌زادگی است. از سویی دیگر، گستردگی حضور قزلباشان در نگاره‌ها نشان‌دهندهٔ بازتاب قدرت و اهمیت این نیروی اجتماعی در ساختار و حکومت صفوی است. در اکثر نگاره‌های بزمی، قزلباشان شاه را در برگرفته‌اند و در بخش‌های گوناگون نگاره حضور دارند.

۲-۲-۶. محافظان

در نگاره‌های شاهنامه طهماسبی، افرادی که خنجر یا شمشیری به کمر داشتند را می‌توان نشان از وظایف آنها به عنوان محافظان و نگهبانان دربار و پادشاه دانست. با توجه به اینکه نگارگر در تصویر کردن صحنه‌های مختلف و جزئیات آن، اوضاع و شرایط دورهٔ خود را به تصویر کشیده است، محافظان نیز مشابه عصر صفوی نقش شده‌اند. کمپفر از همراهان و ملازمان پاد شاه در دوره صفوی در حین سواری‌هایش یاد کرده است که دائماً مراقب امنیت شاه و حفظ جان او بوده‌اند. «آنها در کمر خود شمشیری خمیده و در دست چوبدست یا چماقی داشتند تا هرگاه مردم راه موکبِ شاه را سد کردند، آنها را متفرق کنند» (Kaempfer, 1984, p. 232-233). شاردن در سفرنامه خود درباره محافظان در دوره صفوی نوشته است: «مردان سپاهی و درباریان، به کمر خود شمشیر می‌بندند و خنجری نیز دارند. شاهزادگانی که نژاد از پادشاهان دارند، مجازند با خود خنجر داشته باشند» (Chardin, 1995, p. 118). در نگاره «ضیافت فریدون و کندرو»، چهار محافظ در نگاره دیده می‌شود. دو محافظ، در پشت تخت فریدون پنهان شده‌اند که یکی از آنها، شمشیر در دست دارد و

شکل ۱: نگاره «ضیافت فریدون و کندرو»، شاهنامه طهماسبی، مکتب تبریز صفوی، ۹۲۵-۹۵۰ ه.ق (Nameless, 2011, p. 42)
Fig. 1: Painting of the Feast of Faridun and Kundrau, The Shahnameh of Shah Tahmasp, Tabriz Safavid School, 925-950 AH (Nameless, 2011, p. 42)

سه محافظ دیگر، در کنار تخت پادشاه نشسته‌اند که یکی از آنها چماق در دست و دیگری شمشیری در دست دارد. از نظر پوشش و لباس، هر چهار محافظ عمامه سرخ دوازده تَرک قزلباش بر سر دارند.

۶-۲-۳. خدمتگزاران

تعداد زیادی از خدمتگزاران در دربار پادشاهان حضور داشتند که در بخش‌های مختلف خدمت می‌کردند. در مراسم پذیرایی دربار صفویان و هنگام صرف غذا، هرکدام از این خدمتگزاران، وظیفهٔ خا صی برعهده دا شتند. از مهم‌ترین خدمتگزاران مربوط به مجالس بزم، ساقیان بودند. آن‌ها وظیفه دا شتند در این مرا سم شراب، مهم‌ترین آ شامیدنی در بزم را به میهمانان عر ضه دارند. در نگاره « ضیافت فریدون و کندرو»، حضور خدمتگزاران در مجلس بزم فریدون دیده می شود. خدمتگزارانی که در حالت ایستاده و یا نشسته، ظروف میوه و نو شیدنی را به سمت مقابل‌شان جهت پذیرایی پادشاه و سایر افراد در مجلس پیش می‌برند.

۶-۲-٤. میرشکاران

از مناصب درباری دیگری که می‌توان با دقت در نگاره‌های شاهنامه طهماسبی مشاهده کرد، منصب میر شکار ا ست که در دوره صفوی، «منصبی درباری» بوده ا ست (Kaempfer, 1984, p. 233). مشخصهٔ صاحب این منصب، بازی شکاری ا ست که روی د ست خود گرفته اسـت. بدین‌ترتیب که هنگامی «شـخصـیت والامقامی آهنگ رفتن به شـکار می‌کرد، یک یا دو نفر که هرکدام، باز یا شـاهین در دسـت دا شتند، وی را همراهی می‌کردند» (Chardin, 1995, p. 818). گاه میر شکاران نیز همانند محافظان شم شیر به کمر می‌بستند. در نگاره «ضـیافت فریدون و کندرو» دو میرشـکار در حالی که دو باز یا شـاهین در دسـت دارند، در سـمت چپ نگاره در حالت ایسـتاده مشـاهده می‌شود.

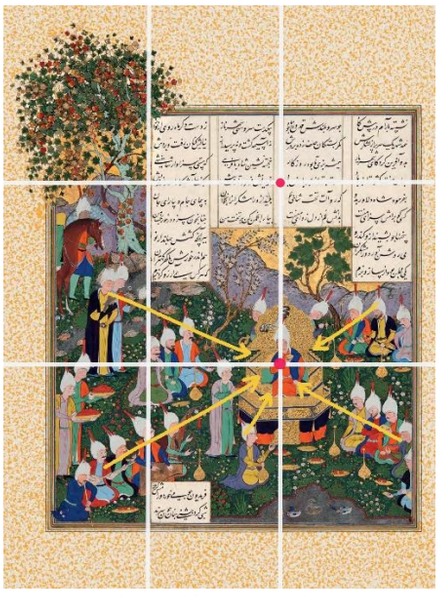
۶-۲-۵. نوازندگان

در دوره صفوی، موسیقی در بزم شاهان بخشی جدانشدنی و از هنرهای مورد توجه رایج این دوره بوده و از طرفی از مظاهر سلطنتی نیز به شمار می‌رفته است. هنرمندان نوازنده، هنر خود را در حضور پادشاه در بزم‌های شاهانه ارائه می‌دادند و عموماً مورد توجه شاهان صفوی بودند. «نوازندگان دربار که آنها را چالچی‌باشی (ارشد گروه‌های نوازندگان) می‌نامیدند در فرصت‌های مناسب به امید گرفتن چیزی و برای هنرنمایی در خانه بزرگان و دربار پادشاهان حضور داشتند» (Chardin, 1995, p. 979-980).

با مرور نگاره‌های شاهنامه طهما سبی، در برخی صحنه‌های مربوط به دربار پاد شاهان افرادی ح ضور دارند که به صورت تکی یا گروهی، م شغول نواختن سازهای مختلف هستند. مطابق با ا شعار شاهنامه فردو سی نیز، وجود سازهای مختلف و نواختن آنها در محیط‌های درباری مر سوم بوده ا ست. در دوره صفوی، نوازندگان در ردیف‌هایی در مقابل شاه و در پایین مجلس می‌ن شستند و می‌نواختند. این نحوه قرارگیری نوازندگان سبب می شد تا نواختن سازها به گونه‌ای نبا شد که برای حا ضران در ضیافت مزاحمتی ایجاد کند. چنانچه دلاواله در این ارتباط نو شته ا ست: «در طی مدتی که ما در مجلس نشسته بودیم، نوازندگان م شغول ساز زدن و خواندن بودند، ولی این کار بسیار به آهستگی انجام می‌گرفت؛ به‌طوری‌که صدای آنان برای ما که م شغول صحبت‌های مختلف بودیم، ناراحتی ایجاد نمی کرد» (Delavalle, 2002, p. 178). در میان نگاره‌های شاهنامه طهما سبی، نگاره‌هایی که نوازندگان را در بزم‌های کاخ یا شکارگاه‌های شاهی با حضور پادشاه به تصویر می‌کشند، رسمی‌ترین پوشش رامشگران درباری را نمایش می‌دهد. در این نگاره‌ها نوازنده‌ها مانند دیگر خدمه، لباس ر سمی در برمی‌کردند. در نگاره « ضیافت فریدون و کندرو»، پنج نوازنده مرد، در حال نواختن سازهای چنگ، قانون، دایره، تنبور و نی هستند که در سمت چپِ پایین مجلس نشسته‌اند. این نوازندگان، همانند خدمهٔ دیگر دربار، کلاه قزلباش و لباس مخصوص دوره صفوی بر تن دارند.

۶-۲-۶. ترکیب‌بندی نگاره

در نگاره «ضیافت فریدون و کندرو»، فریدون در مرکز نگاره بر تخت ضحاک نشسته است و تقریباً در نقطه طلایی یک‌سوم کادر و بالاتر از دیگران قرار دارد. درباریان، محافظان و خدمتکاران به نسبت جایگاه و اهمیت رتبه خویش، بر اساس سلسله‌مراتب خود نسبت به پادشاه در دو طرف تخت و پشـت سـر فریدون در حالت ایسـتاده و یا نشسـته صـف کشـیده‌اند و نوازندگان در بخش پایین نگاره قرار دارند. در ترکیب‌بندی این نگاره از یک الگوی مرکزی استفاده شده است. جهت قرارگیری پیکره‌ها به گونه‌ای است که حرکت چشم به مرکز نگاره (تصـویر فریدون) کشـیده می‌شـود. در واقع نگارگر با اسـتفاده از این ترکیب‌بندی، کمال قهرمان (فریدون) را در این روایت ترسـیم کرده ا ست. وجود رنگ‌ها و فضای دلنشین خبر از پیروزی و شادکامی می‌دهند. در این نگاره، متن و تصویر به صورت تعاملی در کنار یکدیگر قرار گرفته ا ست. یک سوم از قسمت بالایی کادر جدول را متن نو شتاری ا شعارِ فردو سی اِشغال کرده و کتیبهٔ کوچکی نیز در بخش پایین نگاره قرار دارد. نگارگر مکتب تبریز، خود را محدود به کادر نکرده و با حرکاتی آزادانه و شکستن خطوط با فضای اطراف تصویر ارتباطی پویا برقرار کرده است. تصویر درخت بزرگ در سمت چپ جدولِ نوشتار، باعث ایستایی شده و بر تمرکز مخاطب افزوده است (شکل ۲).



شکل ۲: ترکیب‌بندی با الگوی مرکزی در ترسیم فضای جشن در نگاره «ضیافت فریدون و کندرو» (Nameless, 2011, p. 42)
Fig. 2: The Composition of the Circle Shape in the Drawing of the Space in the Painting of the Feast of Faridun and Kundrau (Nameless, 2011, p. 42)

۷. رابطهٔ بینامتنی متن تصویری و متن نوشتاری

بر اساس نظریه بینامتنیت، متن‌ها همواره میراث‌دار متن‌های پیشین خود بوده و متن خود را بر پایهٔ متن‌های مشابهی که از گذشته‌های دور و نزدیک وجود داشته، بنا کرده است. حضور پررنگ شاهنامه فردوسی در نگاره‌های شاهنامه طهماسبی با صحنه‌هایی جذاب از وقایع حماسی، اسطوره‌ای و تاریخی شاهنامه، علاوه‌بر برقراری ارتباط بینامتنی میان نقاشی و شعر، به‌خوبی عناصر کلامی به نشانه‌های تصویری تبدیل شده است. بر اساس روایت شاهنامه فردوسی، فریدون پس از تصرف کاخ ضحاک، به جای او بر تخت نشسته است. در متن تصویری (شاهنامه طهماسبی)، نگارگر با در نظر گرفتن متن ادبی شاهنامه به کلام شاعر پایبند بوده و مناسب‌ترین صحنه را برای این داستان انتخاب و به تصویر کشیده است. در ترکیب‌بندی، نگارگر با در نظر گرفتن به ویژگی‌های نگارگری مکتب تبریز دوره صفوی، بخشی از متن تصویری را به کتیبه‌ای اشعار فردوسی اختصاص داده است. در حقیقت متن نوشتاری در متن تصویر حضور دارد. از این‌رو بینامتنیت، صریح و اعلام شده است. نکته دیگر درباره متن نوشتاری در این نگاره این است که محل قرار گرفتن کتیبه در القای مفهوم مورد نظر به بیننده بسیار مؤثر بوده است. در متن تصویری (ضیافت فریدون و کندرو)، نگارگر بیت کلیدی متن نوشتاری (شاهنامه فردوسی) را که به شادی فریدون پس از فتح کاخ ضحاک تأکید دارد، در پایین صفحه و جدا از سایر ابیات آورده است و بدین‌و سیله توانسته، توجه مخاطب را به اهمیت معنی این بیت فردوسی جلب کند.

در متن نوشتاریِ شاهنامه، کندرو پس از وارد شدن به کاخ، فریدون را می‌بیند که همانند پادشاهی با شکوه بر تخت ضحاک نشسته است.

خجسته نشست تو با فرهی — که هستی سزاوار شاهنشهی (Ferdowsi, 1996, p. 49)

در متن تصویری در نگاره «ضیافت فریدون و کندرو»، نگارگر با در نظر گرفتن به کلام شاعر، فریدون را همانند پادشاهان در مرکز و یک‌سوم طلایی کادر به تصویر کشیده است. فریدون کلاه پادشاهی (کلاه قزلباش) و لباس فاخر بر تن دارد؛ بنابراین نگارگر بینامتنیت صریح و اعلام شده را بازنمایی کرده است.

در ادامهٔ داستانِ شاهنامه فردوسی، فریدون به کندرو دستور می‌دهد، خبر پیروزی او را اعلام کرده و بزمی را با حضور رامشگران برپا کند و سفره‌ای از خوراکی‌ها و آشامیدنی‌ها بگستراند و گروهی از همه افراد در اطراف او جمع شوند. فردوسی در ابیات شعر خود، واژه انجمن (گروه) را به‌کار برده است.

نبید آر و رامشگران را بخوان — بپیمای جام و بیارای خوان (Ferdowsi, 1996, p. 49)
بیار انجمن کن بر تخت من — چنان چون بود در خور بخت من (Ferdowsi, 1996, p. 49)

در متن تصویری (شاهنامه طهماسبی)، نگارگر با قرار دادن فریدون در مرکز تصویر و با به تصویر کشیدن گروهی از درباریان، خدمتگزاران، میرشکاران و نوازندگان در اطراف تختِ فریدون، ترکیب‌بندی با الگوی مرکزی را ایجاد کرده است. تصویر اشیا و وسایل پذیرایی مانند کوزه فلزی (ابریق) و ظروف میوه از دیگر عناصری است که نگارگر با در نظر گرفتن متن نوشتاری، به تصویر کشیده است. در داستان‌های گوناگون شاهنامه فردوسی از بزم‌های باده‌خواری، فراوان سخن به میان آمده است. «در بهاران به هنگامی که شهریار و یا پهلوانی به نخچیر می‌پردازد و گورخری می‌افکند، بزم باده فراهم آورده، دمی به شادی و رامش می‌گذراند و گاه پیش از رفتن به پهنهٔ کارزار و نبرد با دشمن و گاه پس از فتح و پیروزی دست به ساغر می سایند و

همیشه در این گونه بزم‌ها، گل، سنبل، چنگ و عود در کار می‌بود و رامشگران به رامشگری می‌پرداختند» (Sharafi, Shari'ati Far, & Eshghi Sardehi, 2021, p. 28). در داستان ضیافت فریدون، در متن نوشتاری، فردوسی فریدون را شادمان به سبب پیروزی در این رویداد، در حال می‌گساری در جشن، توصیف می‌کند.

فریدون چو می خورد و رامش گزید　　شبی کرد جشنی چنان چون سزید (Ferdowsi, 1996, p. 49)

در متن تصویری، نگارگر به تأثیر از متن نوشتاری، فریدون را در حالی که جامی در دست دارد، به تصویر کشیده و بینامتنیت صریح و اعلام شده را بازنمایی کرده است. در متن نوشتاری، فردوسی ضیافت فریدون را با حضور رامشگران، بدون اشاره به تعداد نوازندگان و ذکر اسامی آلات موسیقی، در این صحنه توصیف کرده است.

می روشن آورد و رامشگران　　همان در خورش باگهر مهتران (Ferdowsi, 1996, p. 49)

در نگاره «ضیافت فریدون و کندرو» نگارگر با نگاه کلی به متن داستان، تصویر پنج نوازنده را در حال نواختن آلات موسیقی در بخش پایین نگاره در ردیف‌هایی و در حالت نشسته، مقابل شاه به تصویر کشیده که بازتاب کلی در توصیف فردوسی از عنوان رامشگران در ابیات شاهنامه است (شکل ۳). به‌طور کلی می‌توان گفت، حضور نوازندگان در متن تصویری از متن نوشتاری برگرفته شده و به‌نوعی بینامتنیت صریح و اعلام شده است ولی نگارگر در تصویر کردن جزئیات مانند تعداد نوازندگان و نوع آلات موسیقی، از ذهن خلاق و همچنین آلات موسیقی رایج در زمانهٔ خود بهره برده است؛ چراکه در ابیات شاهنامه فردوسی به نوع آلات موسیقی و تعداد رامشگران اشاره‌ای نشده است.

با مطالعهٔ دقیق صحنهٔ موسیقایی نگاره می‌توان دریافت متن تصویری دارای عناصری متفاوت از متن نوشتاری است. نگارگر دورهٔ صفوی با تأثیر از شرایط فرهنگی ـــ اجتماعی زمانه خود، به تصویر سازی صحنه موسیقیِ بزمی از داستان شاهنامه فردوسی پرداخته است. در این نگاره، صحنه‌ای از همنوازی پنج ساز موسیقایی تصویر شده که در میان صحنه‌های همنوازی در نگارگری ایرانی بسیار جالب‌توجه است؛ چراکه تعداد نوازندگان در صحنه‌های همنوازی نگاره‌های ایرانی اغلب دو، سه و یا نهایتاً چهار ساز است (Zaker Jafari, 2019). از این نظر که این نگاره همنوازی پنج نوازنده را تصویر کرده، نگاره‌ای منحصر به فرد به شمار می‌آید. تفاوت در نوع آلات موسیقی، در متن تصویری با سازهای دوره تاریخی در متن ادبیِ شاهنامه نیز قابل بحث است. سازهایی که در این نگاره به تصویر درآمده‌اند (از چپ به راست) شامل سازهای نی، ساز خانوادهٔ تنبور، دایره، قانون و چنگ است که از سازهای رایج در دوره صفوی هستند (شکل ۴). در حقیقت، نگارگر با استفاده از خلاقیت هنری و تأثیرپذیری از شرایط فرهنگی و هنری زمانه خود، به تصویرسازی صحنه بزم پرداخته است. در حالی که در متن ادبیِ شاهنامه نامی از اسامی سازها برای این صحنهٔ بزم بیان نشده است. از سویی دیگر، از میان سازهای تصویر شده در این نگاره، نام سازهای «قانون» و «دایره» در هیچ‌یک از ابیات شاهنامه فردوسی ذکر نشده است. فردوسی از سازهای «تنبور»، «چنگ» و «نی» در ابیات دیگر نام برده است ولی نام سازهای «قانون» و «دایره» در ابیات شاهنامه حضور ندارد (Tajabbor, 2009, pp. 161-194). نکتهٔ قابل تأمل دیگر این است که چنگ در شاهنامه، سازی زنانه است و نوازندگان چنگ در شاهنامه فردوسی همیشه زنان هستند (Tajabbor, 2009, p.169)، در حالی که در نگارهٔ فوق همه نوازندگان و از جمله نوازندهٔ ساز چنگ، مرد هستند.

شکل ۳: نوازندگان در حال نواختن در مقابل فریدون در مراسم بزم (Nameless, 2011, p. 42)
Fig.3: Musicians Playing in Front of Faridun in the Bazm Ceremony (Nameless, 2011, p. 42)

تفاوت در عناصر مهم روایی زمان و مکان که در متن نوشتاری آمده، در متن تصویری لحاظ نشده است. در متن نوشتاری، کندرو با شنیدن تصرف کاخ تو سط فریدون، وارد کاخ شده و فریدون را بر تخت می‌بیند؛ اما در متن ت صویری، فریدون ن شسته بر تخت ضحاک و در ف ضای بیرون کاخ و در طبیعت به تصویر کشیده شده است.

به کاخ اندر آمد دوان کندرو　　در ایوان یکی تاجور دید نو (Ferdowsi, 1996, p. 49)

در نگاره « ضیافت فریدون و کندرو»، آ سمان نگاره به رنگ طلایی ا ست که به زمان برگزاری ج شن در روز ا شاره دارد. در حالی که در متن ادبی شاهنامه به برگزاری بزم در شبانگاه و داخل کاخ اشاره دارد.

فریدون چو می خورد و رامش گزید　　شبی کرد جشنی چنان چون سزید (Ferdowsi, 1996, p. 49)

یکی دیگر از تفاوت‌های متن نوشتاری با متن تصویری، حضور افراد و اشخاص دارای منصب است. در متن نوشتاری، فردوسی تنها عبارت فریدون، کندرو، انجمن، رامشگر و مهتر را در صحنه بزم عنوان کرده است؛ اما در متن تصویری شخص کندرو قابل شناسایی در میان افراد نبوده و علاوه‌بر فریدون، مهتران و رامشگران، اشخاص دیگری مانند محافظان و میرشکاران و خدمتگزاران به متن تصویری اضافه شده است.

نوع پو شش پیکره‌ها در مرا سم بزم در نگاره «ضیافت فریدون و کندرو» از نظر تاریخی و فرهنگی متفاوت با دوره زمانی متن ادبی شاهنامه ا ست و این مو ضوع حاکی از آن ا ست که هنرمند ع صر صفوی در تر سیم نگاره بازتابی از واقعیات جامعهٔ خود را منعکس کرده ا ست. در متون و سفرنامه‌های سیاحان اروپایی اشارات متعددی به انواع قطعات پوشاک در دوره صفوی شده است. این نمونه‌ها عبارت‌اند از پیراهن، قَبا، عَبا، شلوار و انواع پوشش سَر. قَبا جامه‌ای جلو باز ا ست که در اغلب مواقع یک لبه قَبا بیشتر در جهت را ست و روی لبه چپ قرار دارد و با یک یا دو دکمه در کنار بسته می شود. بدین‌گونه یقه قَبا به صورت عدد هفت یا دارای یقهٔ برگشته است. با توجه به نگاره‌های باقی‌مانده از دوره صفوی دو نوع قَبا معمول بوده است. «قبای جلو باز با آ ستین‌های بلند که از طریق شال بسته می شود و یقهٔ آن در جلو سینه برگردان و مورب ا ست. نوع دیگر، قبای جلو باز با آ ستین کوتاه که به‌وا سطهٔ دکمه‌هایی از زیر گلو و جلو سینه بسته می شود» (Gheybi, 2012, p. 423). «عَبا در دوره صفوی به صورت شنل آ ستین‌دار کوتاه یا بلند رواج یافت» (Gheybi, 2012, p. 429). پوشش شلوار در میانهٔ عصر صفوی رایج شد و معمولاً بلندی آن تا قوزک پا بود. در نگاره «ضیافت فریدون و کندرو»، تن‌پوش پیکره‌ها در این نگاره، «قَبا» و پوشش «عَبا» تشکیل داده است. از نظر پوشش سَر، همه افراد در این نگاره عمامه دوازده تَرک قزلباش بر سر دارند. جایگاه و نوع پوشش نوازندگان نیز مطابق با دوره تاریخی متن تصویریِ شاهنامه طهماسبی یعنی عصر صفوی است. نوازندگان درباری، همانند خدمهٔ دیگر دربار، لباس و کلاه‌های میله‌دار (قزلباش) بر تن دارند.

در شاهنامه فردوسی در وصف مراسم شادی و بزم، تنها عبارات جام و باده‌خواری به‌کار برده شده است. نگارگر در توصیف این نوشتار، تصویر کلی از ف ضای ج شن و بزم با تعدادی ظروف فلزی به همراه ظرف انار را به ت صویر ک شیده ا ست. بر ا ساس باورهای ا ساطیری و عامیانه، «انار سمبل باروری، باززایی و جاودانگی ا ست. هرجا که زندگی ا ست، اَنار نیز جایی برای خود باز کرده و همراهی او با آدمی از ابتدای خلقت تا بازگ شت به منزل ابدی، گویای نوعی قداست است تا حدی که گاه آن را به مقام الوهیت نیز می‌رساند» (Adelzadeh, & Pashaei Fakhri, 2014, p. 372). این ظروف فلزی در نگاره‌های دوره صفوی، کاربردهای متفاوت دا شته، گاه زینت‌بخش صحنه‌های درونی کاخ‌ها بوده و گاهی در صحنه‌های بیرونی و در طبیعت در مقابل پاد شاهان و درباریان قرار می‌گرفته و یا در دست خدمتکاران دیده می‌شده است. در این نگاره، تُنگ با گردن بلند استوانه‌ای، باریک و رنگ طلایی و دارای نقوش ا سلیمی دیده می شود که کاربرد ا صلی آن نگهداری آب یا شراب بوده ا ست. نگارگر این ظروف را با الهام از ویژگی‌های فلزکاری دوره صفوی به تصویر کشیده است.

شکل ۴: نوازندگان در مجلس بزم (چنگ، قانون، دایره، تنبور و نی)، بزرگ‌نمایی شکل ۱ (Nameless, 2011, p. 42)
Fig. 4: Musicians in Assembly Bazm (Harp, Qanun, Circle, Tambor and Reed) (Nameless, 2011, p. 42)

۱-۷. تطبیق سازهای موسیقایی در متن تصویری و متن ادبی

۱-۱-۷. نی (نای)

در نگاره‌های مربوط به مجالس بزم در شاهنامه طهماسبی، از بین سازهای بادی، اغلب انواع نی تصویر شده که توسط مردان و گاه زنان نواخته می‌شده است. انواع نی تقریباً در تمامی مجالس حضور پررنگی داشته و علاوه‌بر مجالس بزم در موسیقی خانقاهی و مجالس آیینی نیز نواخته می‌شده است. «از انواع نی در این دورهٔ تاریخی می‌توان به نای سیاه (نای زبانه‌دار) و نای سفید (بدون زبانه) اشاره کرد» (Zaker Jafari, 2017, p. 108). در نگاره «ضیافت فریدون و کندرو»، ساز نی از نوع نای سفید (بدون زبانه) است. نوازنده، ساز نی را به‌طور مستقیم روبروی خود گرفته است. تعداد سوراخ‌های نی در تصویر مشخص نیست ولی تعداد هفت بند قابل تشخیص است.

۲-۱-۷. ساز همتای تنبور

لوت‌های دسته‌بلند یا خانوادهٔ تنبور از مهم‌ترین سازهای متداول در عصر صفوی بوده و انواع مختلفی را در برمی‌گرفته است (Maysami, 2010, p. 167). این خانواده از سازهای زهی دارای کاسه‌ای یک قسمتی و نیمه‌گلابی شکل، صفحه‌ای چوبی، دسته‌ای بلند و سرپنجه‌ای مستقیم است. در نگاره‌های صفوی، کاسهٔ طنینی در اندازه‌های متفاوت تصویر شده است. در منابع تصویری، زه‌های متعدد و متنوعی (بین دو تا شش) برای این ساز ترسیم شده و معمول‌ترین تعداد دو، سه و شش زه است. «این ساز که در نگاره‌های دوره صفوی فراوان‌تر از دوره‌های پیشین به چشم می‌خورد، از نظر ظرافت کاسه و دسته شباهت بسیاری به «سِه‌تار» امروزی دارد و با داشتن سه سیم در اغلب نگاره‌ها و همچنین نواخته شدن بدون مضراب، پیوند بیشتری با سِه‌تار می‌یابد» (Zaker Jafari, 2017, p. 54). در نگاره «ضیافت فریدون و کندور»، این نوع ساز با دسته بسیار بلند، کاسه کوچک بیضی شکل مشابه سازهای دوره صفوی به تصویر کشیده شده است. تعداد زه‌های این ساز مشخص و واضح نیست. فردوسی در شاهنامه، تنها در دو جای ویژه از تنبور نام می‌برد؛ یکی در هفت‌خوان رستم و دیگری در هفت‌خوان اسفندیار که هر دو داستان ارتباطی با موقعیت بزم ندارد (Tajabbor, 2009, p. 164).

۳-۱-۷. دایره

ساز دایره تقریباً در اغلب مجالس بزمی در نگاره‌ها حضور دارد. در نگاره‌ها دایره مهم‌ترین و تنها سازی است که در موقعیت‌های بزمی نقش ساز کوبه‌ای را ایفا می‌کند. دف و دایره، پوست‌صداهایی یک‌طرفه (یک‌طرف باز) هستند که در اندازه‌های مختلف در نگاره‌ها به تصویر کشیده شده‌اند. «دف و دایره (زنگی) در گذشته برای پشتیبانی از ساز و حفظ وزن از مجالس عیش و طرب تا محافل اهل ذوق و عرفان نواخته می‌شد» (Mashhun, 2009, p. 635). فیگوئروآ درباره دف و دایره در عصر صفویه می‌گوید: «دف یا دایره که آلت موسیقی بسیار معمولی ایران است، شکل آردبیزهای[۸] اسپانیایی‌ها است، جز اینکه بسیار بزرگ‌ترند و دایره چوبین اطراف آنها چندان پهن نیست» (Figueroa, 1984, p. 85-86). تفاوت دایره‌ها در نگاره‌ها، در اندازه، داشتن یا نداشتن سِنجَک و یا تعداد سنجک‌هاست. «در اغلب نگاره‌ها دایره‌ها پنج سنجک دارند» (Zaker Jafari, 2017, p. 126). در نگاره «ضیافت فریدون و کندرو»، ساز دایره دارای پنج سنجک است و مشابه دایره‌های دوره صفوی است. ساز دایره در هیچ‌یک از ابیات شاهنامه فردوسی ذکر نشده است (Tajabbor, 2009, pp. 161-194).

٤-۱-۷. قانون

قانون سازی است که سطح و کاسه آن جعبه‌ای مثلثی شکل و فاقد دسته و دستان بوده است. بر این ساز هفتاد و دو زه، غالباً از جنس مفتول برنج، در بیست و چهار گروه سه‌تایی می‌بسته‌اند و هر سه زه به صورت هم صدا کوک می شدند (Maraghi, 1987, p. 103). در نگارگری‌های دوره صفوی، قانون اغلب به شکل ذوزنقه قائم‌الزاویه ترسیم شده که ضلع مورّب آن انحنا دارد و مستقیم نیست و گوشی‌ها بر روی همین ضلع منحنی قرار دارند. در برخی تصاویر تزییناتی بر روی صفحه ساز دیده می شود. در برخی تصاویر موجود در نگاره‌ها تعداد زه‌ها و گوشی‌ها قابل تشخیص نیستند. «به‌طور کلی در مورد تعداد زه‌های این ساز نیز توافقی در نگاره‌ها وجود ندارد و می‌توان احتمال داد تعداد زه‌های قانون در نگارگری‌ها واقع‌گرایانه ترسیم نشده‌اند» (Zaker Jafari, 2017, p. 103). تقریباً در تمامی نگاره‌ها، نوازندگان قانون در حالت نشسته ترسیم شده‌اند و ساز را بر روی دو پای خود قرار داده و بر زه‌ها زخمه می‌زنند. در نگاره «ضیافت فریدون و کندرو»، ساز قانون دارای یک ضلع قائمه بوده و ضلع مقابل آن منحنی است. گوشی‌ها در ضلع منحنی قرار گرفته‌اند و تعداد زه‌ها و گوشی‌ها قابل تشخیص نیست. ساز قانون در هیچ‌یک از ابیات شاهنامه فردوسی ذکر نشده است (Tajabbor, 2009, pp. 161-194).

۵-۱-۷. چنگ

شاردن در سفرنامه‌اش از ساز چنگ در مجالس بزم دربار و بزرگان دوره صفوی نام برده است (Chardin, 1995, p. 978). این ساز سابقه تاریخی و باستانی در ایران داشته و در اواخر دوران تیموری و همچنین در دربار تبریز و قزوین دوره صفوی رایج بوده است. «در رسالات موسیقی سلطان محمد چنگی به عنوان یکی از معروف‌ترین نوازندگان دربار شاه طهماسب اول نام برده شده است» (Maysami, 2010, p. 177). «فراوان‌ترین چنگ در نگاره‌ها، چنگ سرخمیده‌ای است که در ضلع عمودی، حجم کاسه‌اش از پایین به بالا کم می‌شود» (Zaker Jafari, 2017, p. 90). در نگارگری‌های شاهنامه طهماسبی، این ساز به شکل مثلث قائم‌الزاویه دارای سرخمیده‌ای است که جعبه

طنینی آن در ضلع عمودی و گوشی‌ها در ضلع افقی قرار دارد. «وجه اشتراک همه انواع چنگ ایرانی موجود در نگاره‌ها که به «چنگ دوره اسلامی» مشهورند، در این است که در تمام این نمونه‌ها کاسه طنینی در ضلع عمودی ساز قرار دارد» (Zaker Jafari, 2017, p. 90). در این آثار جعبه طنینی ساز چنگ در زیر بغل نوازنده قرار گرفته است. بدنه ساز چنگ به رنگ قهوه‌ای همراه با تزئینات اسلیمی، گل یا اشکال انتزاعی است. «جدار داخلی کاسه به رنگ قهوه‌ای روشن است که نشانهٔ متفاوت بودن جنس آن با صفحه کاسه است. به احتمال قوی، نگارگران با این شیوه می‌خوا ستند به متفاوت بودن جنس جدار داخلی کا سه تأکید کنند و آن را که از جنس پو ست بوده، با رنگی متفاوت تر سیم کرده‌اند» (Zaker Jafari, 2017, p. 91). ساز چنگ در نگاره « ضیافت فریدون و کندرو»، م شابه چنگ‌های دوره صفوی بوده و توسط نوازنده مرد نواخته می شود. در متن ادبیِ شاهنامه فردوسی از جنسیت نوازندگان و نوع آلات موسیقی در این بزم سخنی به میان نیامده است؛ اما در ابیات دیگر شاهنامه، نوازندگان چنگ، از زنان هستند (Tajabbor, 2009, p. 169). همان‌طور که ملاحظه می‌شود نگارگر عصر صفوی، هر پنج نوازندهٔ این نگاره را از مردان تصویر کرده است.

جدول ۱: تطبیق صحنهٔ بزم در متن تصویری با متن ادبی بر مبنای نظریه بینامتنیت

Tab. 1: Comparison the Musical Scene of Visual Text with Literary Text Based on the Theory of Intertexuality

متن نوشتاری (شاهنامه فردوسی)	متن تصویری (شاهنامه طهماسبی)	نوع بینامتنیت		
		صریح و اعلام‌شده	غیرصریح و پنهان	ضمنی
اشعار شاهنامه فردوسی	کتیبه متن نوشتاری در بالا و پایین نگاره	✓	–	–
«خجسته نشست تو با فرهی»	نشستن فریدون بر تخت و تشابه او به پادشاهان	✓	–	–
«نبید آر و رامشگران را بخوان»	نگاره نوازندگان در حال نواختن ساز در پایین نگاره	✓	–	–
«بپیمای جام و بیارای خوان»	نگاره خدمتگزاران در حال پذیرایی از درباریان	✓	–	–
«بیار انجمن کن بر تخت من»	ترکیب‌بندی با الگوی مرکزی از درباریان در اطراف تخت فریدون		–	✓
«فریدون چو می خورد و رامش گزید»	وجود جام در دستان فریدون	✓	–	–
«شبی کرد جشنی چنان چون سزید»	مجلس بزم با حضور نوازندگان و درباریان	–	–	✓

جدول ۲: تفاوت بینانشانه‌ای نظام کلامی (شاهنامه فردوسی) و نظام تصویری (نگاره ضیافت فریدون و کندرو)

Tab. 2: The Difference between the Textual Ssystem (Shahnameh of Ferdowsi) and the Visual System (the Feast of Faridun and Kundrau)

موضوع	نظام کلامی (شاهنامه فردوسی)	نظام تصویری (نگاره ضیافت فریدون و کندرو)
ترکیب‌بندی	به کاخ اندر آمد دوان کندرو	برپایی جشن در فضای بیرون از کاخ و در طبیعت
	شبی کرد جشنی چنان چون سزید	رنگ طلایی آسمان و نشان برگزاری جشن در روز
عناصر انسانی	به کاخ اندر آمد دوان کندرو	عدم شناسایی کندرو در مجلس بزم فریدون
	عدم اشاره به عنوان و حضور افراد در داستان	حضور خدمتکاران، میرشکاران و محافظان در مراسم بزم
پوشش و لباس	—	تأثیر و برگرفتگی پوشش پیکره‌ها (کلاه قزلباش، عبا و قبا و غیره) از پوشش نگاره‌های مکتب تبریز دوره صفوی
عناصر موسیقایی	عدم اشاره به اسامی آلات موسیقی در صحنه بزم و تعداد نوازندگان	تشابه و برگرفتگی آلات موسیقایی (چنگ، قانون، تنبور، دایره و نی) از لحاظ نوع و ساختار با سازهای دوره صفوی
ظروف فلزی (جام، تنگ و غیره)	بپیمای جام و بیارای خوان	تشابه ظروف (جام و تنگ و غیره) از نظر فرم، شکل ظاهری و نقوش با ظروف فلزی دوره صفوی

نتیجه‌گیری

بر اساس نظریه بینامتنیت، متن‌ها هیچ‌گاه به‌طور مستقل خلق نمی‌شوند، بلکه همواره در شبکه‌ای از جهان نشانه‌ای شکل می‌گیرند. هیچ متنی بدون پیش‌متن نیست و این دو متن می‌توانند از دو نظام نشانه‌ای متفاوت باشند. اگر دو متن مورد مطالعه به دو نظام نشانه‌ای متفاوت تعلق داشته باشند رابطهٔ بینامتنی آنها، بینانشانه‌ای خواهد بود. در دوره صفوی همانند دوره‌های پیشین، نگارگران در آثار هنری با خلق متن تصویری از روایت‌های ادبی، ایده مرکزی داستان را بازگو می‌کرده‌اند؛ اما به نظر می‌رسد، نگارگر در بعضی موارد، همهٔ واژه‌های متن ادبی را به‌طور دقیق در متن تصویری بازنمایی نکرده است. در این پژوهش، تحلیل و تطبیق نگاره موسیقایی «ضیافت فریدون و کندرو» از شاهنامه طهماسبی (نظام تصویری) با متن ادبیِ شاهنامه فردوسی (نظام کلامی) از منظر بینامتنیت (جدول ۱) و (جدول ۲)، حاکی از موارد زیر است.

از منظر کلی، نگارگر در نگاره « ضیافت فریدون و کندرو»، با در نظر گرفتنِ متن ادبی شاهنامه به کلام شاعر پایبند بوده و مناسب‌ترین صحنه را برای این داستان انتخاب و به تصویر کشیده است. نگارگر، با قرار دادن چند بیت از متن ادبیِ شاهنامه فردوسی در متن تصویری به صورت کتیبه، به ارتباط صریح و آشکار دو متن نوشتاری و تصویری اکتفا نکرده است. با بررسی اصول روایی در متن نوشتاری و تطبیق آن با متن تصویری می‌توان دریافت هنرمند نگارگر ضمن قرار دادن متن ادبی به صورت کتیبه در متن تصویری و تأثیرپذیری از مضامین آن در بازنماییِ صحنه بزم، در مواردی از خلاقیت‌های شخصی برای تصویرگری استفاده کرده است. نگارگر در این نگاره، با به تصویر کشیدن فریدون بر تخت ضحاک در مرکز تصویر، به صورت واضح و آشکار به متن ادبیِ شاهنامه فردوسی اشاره کرده است. حضور خدمتگزاران در حال پذیرایی از فریدون، درباریان و نوازندگان در حال نواختن آلات موسیقی در پایین نگاره، به‌طور مستقیم به بازنمایی مراسم بزم بر طبق داستانِ متن ادبی پرداخته شده است؛ بنابراین با تحلیل متن تصویری این نگاره می‌توان گفت، برگرفتگی و تأثیر آن از متن ادبی شاهنامه فردوسی در مضمون کلی نگاره قابل مشاهده بوده و نگاره با متن ادبی خود رابطه بینامتنی داشته است.

از سوی دیگر، با مطالعهٔ دقیق‌تر نگاره می‌توان دریافت متن تصویری دارای عناصری متفاوت از متن نوشتاری است. دو عنصر مهم روایی زمان و مکان که در متن نوشتاری آمده، در متن تصویری لحاظ نشده است. در متن تصویری، آسمان نگاره به رنگ طلایی است که به زمان برگزاری جشن در روز اشاره دارد؛ در حالی که متن ادبی حاکی از برگزاری جشن در شبانگاه است. از نظر مکان، مراسم در فضای بیرون کاخ و در طبیعت برگزار شده در صورتی که در متن ادبی از برگزاری بزم در درون کاخ اشاره شده است. در متن نوشتاری، فردوسی به توصیف کندرو و گفتگوی او با فریدون پرداخته است. در حالی که کندرو در متن تصویری قابل شناسایی نیست. افزودن افرادی مانند میرشکار، خدمتگزار و پنج نوازنده و نوع سازهای آنها از تفاوت‌های متن تصویری با متن نوشتاری است. فردوسی در اشعار خود اشاره مستقیمی به نوع سازها و تعداد نوازندگان در صحنه بزم نکرده است و نگارگر دوره صفوی ضمن پایبندی به مضمون کلی در عبارت رامشگر در متن نوشتاری، با تأثیر از شرایط فرهنگی ـــ اجتماعی زمانه (دوره صفوی) و بهره‌گیری از خلاقیت هنری خود، با افزودن تصویر نوازندگان که هرکدام در حال نواختن یک نوع ساز از سازهای رایج عصر صفوی هستند، به تصویر سازی این داستان از شاهنامه فردوسی پرداخته است. تأیید این موضوع، طبق منابع تاریخی مانند سفرنامه‌ها و منابع تصویری حاکی از آنست که نگارگر شاهنامه طهماسبی در تر سیم نگاره، بازتابی از واقعیات جامعه دورهٔ صفوی را منعکس کرده است. همچنین تفاوت در نوع پوشش پیکره‌ها، شکل ظروف و اشیاء فلزی در متن تصویری از نظر تاریخی با دوره زمانی متن نوشتاری (شاهنامه فردوسی) کاملاً مشهود است.

سپاسگزاری

این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد (پژوهش هنر) نویسندهٔ اول با عنوان «تطبیق نگاره‌های موسیقایی شاهنامه طهماسبی و متن شاهنامه فردوسی با رویکرد بینامتنیت» است که با راهنمایی نویسندهٔ دوم در دانشکده هنر و معماری دانشگاه گیلان انجام شده است.

مشارکت نویسندگان

نویسنده اول، بخش گردآوری اطلاعات، روش‌شناسی و تحقیق را انجام داده است. نویسندهٔ دوم (نویسنده مسؤل)، بخش مدیریت داده‌ها، مفهوم‌سازی، نظارت و ویرایش را بر عهده داشته است.

پی نوشت

1. Mikhail Bakhtin
2. Julia Kristeva
3. Roland Barthes
4. Laurent Jenny
5. Michael Riffaterre
6. Gerard Genette
7. Roman Jakobson
8. Ardbiz

References

Adelzadeh, P., & Pashaei Fakhri, K. (2014). "Review of Pomegranates in Mythology and its Reflection in Persian Literature", Specialized Quarterly Journal of Persian Poetry and Prose Stylology (Bahar Adab), 27: 368-372. [In Persian].

عادل‌زاده، پروانه. پاشایی‌فخری، کامران. (۱۳۹۴). بررسی اَنار در اساطیر و بازتاب آن در ادب فارسی»، فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، شماره ۲۷: ۳۶۸-۳۷۲.

Ahmadinia, M. J. (2014). Tahmasebi's Shahnameh Images: From Harvard to the Academy of Arts. Book Review Journal, Year, 1(1, 2): 54-37. [In Persian].

احمدی‌نیا، محمدجواد. (۱۳۹۳). نگاره‌های شاهنامه: از هاروارد تا فرهنگستان هنر، فصلنامه نقد کتاب، ۱ (۱ و ۲): ۳۷-۵۶.

Allen, G. (2001). Intertextuality, translated by Payam Yazdanjo, Tehran: Sokhan Publications. [In Persian].

آلن، گراهام. (۱۳۸۰). بینامتنیت، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: انتشارات سخن.

Amoozegar, J. (2012). Mythological History of Iran, Tehran: samt Publications. [In Persian].

آموزگار، ژاله. (۱۳۹۱). تاریخ اساطیری ایران، تهران: انتشارات سمت.

Behnam, M. (2009). "Shahnameh of Ferdowsi, the text of Shahnameh of Shah Tahmasb (based on Genette's theory of transtextuality)", Book of the Month of Literature, 33: 30-32. [In Persian].

بهنام، مینا. (۱۳۸۸). شاهنامه فردوسی پیش‌متن سترگ شاهنامه شاه طهماسب (بر بنیاد نظریهٔ ترامتنی ژنت)، کتاب ماه ادبیات، شماره ۳۳: ۳۰-۳۲.

Canby, Sh. (2001). Iranian Painting, translated by Mahnaz Shayestehfar, Tehran: Institute of Islamic Art Studies. [In Persian].

کن‌بای، شیلا. (۱۳۸۰). نگارگری ایرانی، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: مؤسسه مطالعات هنراسلامی.

Chardin, J. (1995). Chardin's travel book, translated by eghbal Yaghmayi, Volume 2 and 3, Tehran: Moasses Publications. [In Persian].

شاردن، ژان. (۱۳۷۴). سفرنامه شاردن، ترجمه اقبال یغمایی، جلد ۲ و ۳، تهران: انتشارات مؤسس.

Delavalle, P. (2002). Travelogue of Delavalle, translated by Shojauddin Shafa, Tehran: Scientific and Cultural Publications. [In Persian].

دلاواله، پیترو. (۱۳۸۱). سفرنامه پیترو دلاواله، ترجمه شجاع‌الدین شفا، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

Farid, A. (2012). "Examination of the Century Celebration painting (by Sultan Mohammad)", Book of the Month of Art, 166: 120-125. [In Persian].

فرید، امیر. (۱۳۹۱). بررسی نگاره جشن سده (اثرسلطان محمد)، کتاب ماه هنر، شماره ۱۶۶: ۱۲۰-۱۲۵.

Ferdowsi Toosi, A. M. B. H. (1996). Shahnameh, edited by Saeed Hamidian, Volume 7, Tehran: Ghatreh Publications. [In Persian].

فردوسی طوسی، ابوالقاسم منصوربن حسن. (۱۳۷۵). شاهنامه، به کوشش سعید حمیدیان، جلد ۷، تهران: انتشارات قطره.

Figueroa, D. G. D. (1984). Travelogue, translated by Gholamreza Samii, Tehran: New Publishing. [In Persian].

فیگوئروآ، دن گارسیا دسیلو. (۱۳۶۳). سفرنامه، ترجمه غلامرضا سمیعی، تهران: نشر نو.

Gheybi, M. (2012). Eight thousand years of Iranian clothing history, Tehran: Hirmand Publication. [In Persian].

غیبی، مهرآسا. (۱۳۹۱). هشت هزار سال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی، تهران: انتشارت هیرمند.

Hosseini, Z., Abdulahi Fard, A., & Ahmadi, Y. (2021). A comparative study of Banquet paintings of Baisanghari Shahnameh and Tahmasabi Shahnameh.National Conference on A rchitecture, Civil Engineering,Urban Development and Horizons of Islamic Art in the Second Step Statement of the Revolution Tabriz Islamic Art University. [In Persian].

حسینی، زینب. عبدالهی‌فرد، ابوالفضل. احمدی، یسنا. (۱۴۰۰). «مطالعه تطبیقی نگاره‌های بزمی شاهنامه بایسنقری و شاهنامه طهماسبی». کنفرانس ملی معماری، عمران، شهرسازی و افق‌های هنر اسلامی در بیانیه گام دوم انقلاب: ۱-۹.

Houshiar, M., Mirmobin, R., & Booshehri, L. (2021). Sociological Analysis of Paintings of Royal Gatherings of Festivity in Tabriz II School according to Reflection Approach (Case Study: "Sadeh Festival" and "Feast of Breaking the Fast"). Kimiya-ye-Honar, 10(40):17-32. [In Persian].

هوشیار، مهران. میرمبین، رضا. بوشهری، لیلا. (۱۴۰۰). «تحلیل جامعه‌شناختی بزم‌نگاری شاهانه در مکتب تبریز دوم بر اساس رویکرد بازتاب (مطالعه موردی: نگاره جشن سدهٔ و ضیافت عیدفطر)». فصلنامه کیمیای هنر. شماره ۱۰ (۴۰): ۱۷-۳۲.

Izadi, A., & Ahmadpanah, S. A. (2016). A Comparative Study of Visual Elements of "Jamshid's Court" and" Fereydoun's Court" Paintings in Tahmasbi Shahnameh with Emphasis on Compositions of the Paintings. Negareh Journal, 11(38):60-78. [In Persian].

ایزدی، عباس. احمدپناه، سیدابوتراب. (۱۳۹۵). بررسی تطبیقی عناصر بصری نگاره‌های «دربار جمشید» و «دربار فریدون» در شاهنامهٔ طهماسبی با تأکید بر ترکیب‌بندی نگاره‌ها، فصلنامه علمی و پژوهشی نگره، ۱۱ (۳۸): ۶۰-۷۸.

Kaempfer, E. (1984). Kempfer's travelogue, translated by kikavoos Jahandari, Tehran: Kharazmi Publishing Company. [In Persian].

کمپفر، انگلبرت. (۱۳۶۳). سفرنامه کمپفر، ترجمه کیکاوس جهانداری، تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی.

Kristeva, J. (2002). Words, conversations and novels. Towards Postmodernism: Poststructuralism in Literary Studies, edited and translated by Payam Yazdanjo, Volume 2, Tehran: Center Publications. [In Persian].

کریستوا، ژولیا. (۱۳۸۱). کلام، مکالمه و رمان. بسوی پسامدرن: پساساختارگرایی در مطالعات ادبی، تدوین و ترجمه پیام یزدانجو، جلد ۲، تهران: انتشارات مرکز.

Latifian, N., & Shayestehfar, M. (2002). Study of characteristics and comparative study of Iranian paintings in the Timurid and Safavid eras (two Shahnamehs of Baysanghari-Shah Tahmasebi). Teacher of Art, 2, 55-66. [In Persian].

لطیفیان، نارملا. مهناز، شایسته‌فر. (۲۰۰۲). بررسی ویژگیها و مطالعه تطبیقی نگاره های ایرانی در دوران تیموری و صفوی (دو شاهنامه بایسنقری- شاه طهماسبی)»، مدرس هنر، دوره۱(۲): ۵۵-۶۶.

Maraghi, A. GH. (1987). Maqasid al-Lahan, by Taghi Binesh, Tehran: Ministry of Culture and Higher Education and Institute of Cultural Studies and Research. [In Persian].

مراغی، عبدالقادر. (۱۳۶۶). مقاصدالالحان، به اهتمام تقی بینش، تهران: وزارت فرهنگ و آموزش عالی و مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

Mashhun, H. (2009). History of Iranian Music, Tehran: New Publishing House. [In Persian].

مشحون، حسن. (۱۳۸۸). تاریخ موسیقی ایران، تهران: فرهنگ نشر نو.

Meysami, H. (2010). Safavid era music. Tehran: Art Academy. [In Persian].

میثمی، حسین. (۱۳۸۹). موسیقی عصر صفوی. تهران: فرهنگستان هنر.

Mohebbi, B., Hasankhani Ghavam, F., & Amani, M. (2017). Investigating the relationship between social status and clothing color selection in Safavid period paintings, Islamic Industrial Arts, 3(1):127-139. [In Persian].

محبی، بهزاد. حسنخانی‌قوام، فریدون. امانی، مریم. (۱۳۹۷). بررسی رابطه جایگاه اجتماعی و انتخاب رنگ البسه در نگاره‌های دوره صفویه، فصلنامه هنرهای صناعی اسلامی، شماره۳ (۱): ۱۲۷-۱۳۹.

Namvar Motlagh, B. (2007). Tramatniyat. Study relationships of a text with other text, Human Sciences Research Journal, (56): 83-98. [In Persian].

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۸۶). «ترامتنیت، مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها». پژوهشنامه علوم انسانی. شماره۵۶: ۹۸-۸۳.

Namvar motlagh, B. (2012). An introduction to intertextuality (theories and applications). Tehran: Sokhan Publications. [In Persian].

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۱). درآمدی بر بینامتنیت (نظریه‌ها و کاربردها). تهران: انتشارات سخن.

Pakbaz, R. (2008). Iranian painting from ancient times to today. Tehran: Zarrin and Simin. [In Persian].

پاکباز، رویین. (۱۳۸۷). نقاشی ایران از دیروز تا امروز، تهران: انتشارات زرین و سیمین.

Rahbar, I. (2010). "The Chordophones in Safavid Miniature", Mahour Music Quarterly, 13th year, autumn, No. 49: 129-97. [In Persian].

رهبر، ایلناز. (۱۳۸۹). سازهای زهی در نگارگری ایرانی دوره صفوی، فصلنامه موسیقی ماهور، سال سیزدهم، پاییز، شماره ۴۹: ۹۷-۱۲۹.

Rahbar, I., Asadi, H., & Gaja, R. (2011). Musical Instruments of the Safavid Period according to Kaempfer and Chardin. Honar--Ha-Ye-Ziba: Honar-Ha-Ye-Namayeshi Va Mosighi, 2(41):23-32. [In Persian].

رهبر، ایلناز. اسعدی، هومان. گاژا، رامون. (۱۳۸۹). سازهای موسیقی دوره صفوی به روایت شاردن و کمپفر (مقایسه تطبیقی در بخش سازشناختی از سفرنامه کمپفر و شاردن). نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی. شماره۲ (۴۱): ۲۳-۳۲.

Rahbar, I., & Asadi, H. (2012). Female Musicians of the Safavid Period in Persian Miniatures. Dramatic Art and Music, 2(4):115-132. [In Persian].

رهبر، ایلناز. اسعدی، هومان. (۱۳۹۱). جایگاه بانوان موسیقیدان در دوره صفوی با نگاهی بر تصاویر نگارگری، نامه هنرهای نمایشی و موسیقی، سال دوم، شماره ۲(۴): ۱۱۵-۱۳۲.

Saremi, K., & Emami, F. (1994). Instruments and music in Shahnameh of Ferdowsi, V 8, Tehran: pishro Publications. [In Persian].

صارمی، کتایون. امامی، فریدون. (۱۳۷۳). ساز و موسیقی در شاهنامه فردوسی، جلد۸، تهران: انتشارات پیشرو.

Savery, R. (2001). Safavid era Iran, translated by Kambiz Azizi, Tehran: Center Publications. [In Persian].

سیوری، راجر. (۱۳۸۰). ایران عصر صفوی، ترجمه کامبیز عزیزی، تهران: انتشارات مرکز.

Sharafi, F., Shari'ati Far, S. A. A., & Eshghi Sardehi, A. (2021). Studying the Banquet Instruments and Ceremonies in the Shahnameh. Baharestan Sokhan Journal, 18(52):25-42. [In Persian].

شرفی، فاطمه. شریعتی‌فر، سیدعلی اکبر. عشقی‌سردهی، علی. (۱۴۰۰). بررسی آیین‌ها و آلات بزم در شاهنامه، دوفصلنامه بهارستان سخن، شماره۱۸ (۵۲): ۲۵-۴۲.

Tajabbor, N. (2009). Z the song of silk and Bang of the reed (Review of Martial Music and Bazmi of Shahnameh), Tehran: Agah Publications. [In Persian].

تجبّر، نیما. (۱۳۸۸). ز آواز ابریشم و بانگ نی (بررسی موسیقی رزمی و بزمی شاهنامه)، تهران: انتشارات آگاه.

Tobeys Najafabadi, E., & Fanaei, Z. (2017). The Analysis of the Use of Color in Miraj Nameh (Mir haydar) Based on the Position of Color in Quran. Islamic Art Studies, 13(28), 98-119. [In Persian].

توبیهای نجف‌آبادی، الهه. فنایی، زهرا. (۲۰۱۷). تحلیل کاربرد رنگ در نگاره های معراج نامه میرحیدر بر مبنای جایگاه رنگ در قرآن مجید و احادیث، مطالعات هنر اسلامی، ۱۳ (۲۸): ۹۸-۱۱۹.

Zaker Jafari, N. (2017). Hayat instruments in the musical history of Iran from the Ilkhanian to the end of the Safavid Era, Tehran: Mahour Publications. [In Persian].

ذاکر جعفری، نرگس. (۱۳۹۶). حیات سازها در تاریخ موسیقایی ایران از دوره ایلخانیان تا پایان صفوی، تهران: انتشارات ماهور.

Zaker Jafari, N. (2019). History of Music ensemble and instrumental accompaniment in the Islamic era of Iran until the Qajar. Honar--Ha-Ye-Ziba: Honar-Ha-Ye-Namayeshi Va Mosighi, 2(24): 5-16. [In Persian].

ذاکر جعفری، نرگس. (۱۳۹۸). پیشینه همنوازی و چگونگی همنشینی سازها در تاریخ موسیقی ایران (دوره اسلامی تا پیش از عصر قاجار)، نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی، ۲ (۲۴): ۵-۱۶.

Lhermitte, C. (2005). A Jakobsnian approach to film adaptation of Hugo's Les Misérables. Nebula, 2(1):97-107.

Nameless. (2011). The Shahnameh of Shah Tahmasp: The Persian Book of King, Introduction by Sheila R. Canby, Metropolitan Museum of Art, Yale University Press.

Reuben. L. (1967). The Epic of king. Lonlon: The Royal Instituto of Publication of Tehran.