مخاطب‌شناسی *شاهنامه‌های* مصوّر (با بررسی نگاره‌های دو نسخهٔ بایسنقری و داوری)*

فاطمه ماه‌وان[۱]

دکتر محمدجعفر یاحقی[۲]

[۳]Dr. Charles Melville

جستارهای ادبی مجلهٔ علمی ـ پژوهشی، شمارهٔ ۱۸۶، پاییز ۱۳۹۳

چکیده

نگاره‌های *شاهنامه*‌ها می‌تواند در دستیابی به رویکرد مخاطبان *شاهنامه* در هر دوره راهگشا باشد. *شاهنامه* از کتاب‌هایی است که در دوره‌های تاریخی گوناگون مورد توجّه و اقبال گستردهٔ مصوّران قرار گرفته است، امّا نوع تصویرگری آن با توجّه به شرایط محیطی دستخوش تغییرات شده است. پرسش این است که مخاطبِ *شاهنامه* در هر دوره، چه تأثیری بر نوع تصویرگری آن داشته است و آیا می‌توان از طریق نگاره‌های *شاهنامه* مخاطبِ خاص آن را تخمین زد؟ در این جستار با گزینش دو نسخهٔ بایسنغری و داوری به پرسش‌های مذکور پاسخ می‌دهیم. روش ما در این پژوهش به این صورت است که نگاره‌هایِ این دو نسخه را از دو منظر موضوعی و عناصر تصویری مورد بررسی قرار داده، پس از آن به تبیین ارتباطِ میانِ نگاره‌ها و مخاطب *شاهنامه* می پردازیم. حاصل پژوهش بر ما روشن می‌سازد که نوع مخاطب بسته به این که درباری باشد یا غیر درباری، در گزینش موضوع و عناصر تصویری نقشی مؤثّر ایفا می‌کند.

کلیدواژه‌ها: *شاهنامهٔ* فردوسی، مصوّرسازی، نگارگری، نسخهٔ بایسنغری، نسخهٔ داوری، مخاطب-شناسی، هنر درباری، هنر غیردرباری.

مقدّمه

*شاهنامه*نگاری، هنری تزیینی (Decorative Art) بود که برای زینت و آرایش نسخ خطّی به کار می‌رفت. امّا امروزه برای ما، *شاهنامه*نگاری رهاوردی بیش از یک هنر تزیینی دارد. شاید ساده‌انگارانه

---

* این مقاله در قطب علمی فردوسی و شاهنامه تهیه شده است.

۱- دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد **fmahvan@yahoo.com**

۲- استاد زبان ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد **ferdows@um.ac.ir**

۳- استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کمبریج، انگلستان

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۲/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۱۲/۱۰

باشد اگر تنها کارکرد نگاره‌ها را زینت و آرایش نسخ خطی بدانیم، چرا که در طرح و رنگ نگاره‌ها الگوهای بصری *شاهنامه* نقش بسته و تصاویری از دریافتِ *شاهنامه*نگاران، افکار و باورهای حامیان *شاهنامه*نگاری، خوانش‌های مردم شاهنامه‌خوان و ... ثبت شده است.

این پژوهش قصد دارد با بررسی نگاره‌های دو نسخهٔ بایسنغری و داوری به نگرش مخاطبان *شاهنامه* در دو دورهٔ تیموری و قاجار دست یابد. به این منظور نسخهٔ بایسنغری از دورهٔ تیموری و نسخهٔ داوری از دورهٔ قاجار گزینش شده است. به منظور آشنایی بیشتر با شرایط کتاب‌آرایی در دورهٔ تیموری و قاجار، چشم اندازی از خصایص مکاتب هرات و قاجار را ذکر می‌کنیم:

مکتب هرات

تیمور با گردآوردن هنرمندان و پیشه‌وران مناطق مختلف، زمینهٔ شکل‌گیری مکتب هرات را فراهم کرد. جانشینان تیمور، از جمله بایسنغر میرزا، زمینهٔ مساعدی را برای رشد هنر فراهم کردند. به واسطهٔ توجّه و حمایت بی‌دریغ شاهرخ و ولیعهدش بایسنغر میرزا، تهیّه کتب مصوّر در هرات و در کتابخانهٔ بایسنغر میرزا رونق یافت. در کارگاه‌های درباریِ شاهرخ تیموری و بایسنغر میرزا، دستاوردهای پیشین مکتب‌های شیراز، بغداد، تبریز و نقّاشی چینی با یکدیگر تلفیق یافت و سبک رسمی هرات به وجود آمد.

مهم‌ترین نسخ مصوّر مکتب هرات عبارتند از: *شاهنامهٔ فردوسی*(معروف به *شاهنامهٔ* بایسنغری، مورّخ۸۳۳ محفوظ در موزهٔ گلستان)، *خمسهٔ* نظامی (مورّخ ۸۹۸ محفوظ در موزهٔ بریتانیای لندن)، *بوستان* سعدی (مورّخ ۸۹۳ محفوظ در کتابخانهٔ ملّی قاهره).

نگاره‌های *شاهنامهٔ* بایسنغری از شاخص‌ترین نمونه‌های مکتب هرات به شمار می‌آید.

بایسنغر میرزا به رعایت اهل فضل و هنر مشهور بود و در شکل‌گیری کتابخانهٔ هرات سهم عمده ای داشت. دولتشاه سمرقندی در مورد هنرمندان کتابخانهٔ بایسنغر میرزا می‌نویسد: «گویند که چهل کاتب خوشنویس در کتابخانهٔ او به کتابت مشغول بودندی و مولانا جعفر تبریزی سرآمد کتّاب بود» (دولتشاه سمرقندی، ۱۳۳۸: ۲٦٤). مولانا جعفر تبریزی (بایسنغری) همان کسی است که *شاهنامهٔ* بایسنغری را کتابت کرد. به نوشتهٔ عبدالرّزاق: «[مولانا جعفر تبریزی] در انواع خطوط به تخصیص و تعلیق، خواجه علی ثانی بود» (عبدالرّزاق، ۱۳۸۳: ۲٦٤). قرار گرفتن یک نفر خطّاط در صدر کتابخانهٔ سلطنتی و کارگاه هنری آن حاکی از ارجمندی و برتری خطاطی بر نقّاشی است. علاوه بر این

نمایانگر علاقه و اشتیاق بایسنغر میرزا به هنر خطّاطی است.

مکتب قاجار

هرچه ارتباط با دنیای غرب بیشتر و آسان‌تر می‌شد، گرایش فرنگی‌سازی رشد بیشتری می‌یافت و به تدریج به گرایش حاکم بر فضای هنری دوران قاجار تبدیل می‌شد. سرانجام گرایش به هنر غرب نزد هنرمندان و حامیان هنر قاجار فزونی گرفت و تا آنجا پیش رفت که پس از بازگشت کمال الملک از فرنگ و تمایل شخص پادشاه به روند غربی‌سازی، طبیعت‌گرایی غربی سال‌ها بر نقّاشی ایران حاکم شد. این در حالی بود که در همان زمان اروپا به امپرسیونیسم در هنر خویش دست یافته بود و به سبک طبیعت‌گرا توجّه نشان نمی‌داد.

نگارگری دورهٔ قاجار فاقد رونق و شکوه نگارگری عصر تیموری است. سنّت مصوّرکردن کتاب های ادبی دیر زمانی بود که از اهمیّت افتاده بود. از آخرین سفارش‌های عمدهٔ صفوی (مثلاً خمسهٔ نظامی کتابخانه پیرپونت مورگان به تاریخ ۱۰۸٦ و نقّاشی‌های محمّد زمان) به بعد، نسخهٔ معتبر و قابل توجّهی در دست نیست و تا عصر فتحعلیشاه قاجار و جانشینانش اثر هنری شاخصی خلق نشد (به استثناء *تاریخ جهانگشای نادری*، مورّخ ۱۱۷۱ هجری قمری).

شاهنامهٔ داوری شاید آخرین نسخهٔ خطّی مصوّر ایرانی باشد که حاصل یک کارِ گروهی است. این نسخه به سبک و روش نسخه‌های مصوّر کتابخانه‌های سلطنتی ـ در روزگار ایلخانان، تیموریان و صفویان با همکاری نقّاشان، خوشنویسان، صحّافان، مذهّبان و جدول‌کشان ـــ تهیّه شده و نشانه‌ای است از پایان یک دوران و مُهر اتمامی است که از به انتها رسیدن نوعی از فرهنگ، ذهنیّت و نیاز خبر می‌دهد.

در دوران تیموری و صفوی بسیاری از هنرمندان علاوه بر شغل دیوانی یعنی کار در جمع نقّاشان کتابخانه‌های شاهی که به آن‌ها اعتبار و منزلت می‌بخشید، کارگاه‌های شخصی خود را نیز حفظ کردند. از آغاز قرن یازدهم هجری قمری حمایت شاهان صفوی از نقّاشان رو به کاستی نهاد و نقّاشان کارگاه‌های شخصی بیشتری بر پا کردند و از آن پس نقّاشیِ مستقل از کتاب، اهمیّت و اقبال بیشتری پیدا کرد و دیگر در کارگاه‌ها و کتابخانه‌های بزرگ سلطنتی، کتاب‌های عمده سفارش داده نمی‌شد یا سفارش آن کمتر شده بود. بنابراین به استخدام نقّاشان هم نیاز کمتری بود و این امر سبب شد که

نقّاشان ناگزیر اثر خود را به بازارهای تازهٔ دیگری عرضه کنند و از کتابخانه‌ها و مراکز سنّتی پراکنده شوند.

مخاطب‌شناسی *شاهنامه‌های مصوّر*

مخاطب *شاهنامه* در هر دوره، چه تأثیری بر نوع تصویرگری آن داشته است؟ این پرسشی است که پاسخ گفتن به آن می‌تواند در مخاطب‌شناسی *شاهنامه* راهگشا باشد.

برای کنکاش پیرامون این پرسش، این فرضیه را مطرح می‌سازیم: از طریق نگاره‌های نسخِ مصوّرِ *شاهنامه*، می‌توان مخاطبِ خاصِ آن را تخمین زد.

منظور ما از مخاطبِ خاصِ نسخِ مصوّرِ *شاهنامه*، سفارش‌دهندهٔ نسخه یا فرد و گروهی است که نسخه برای او تولید شده است. به عنوان نمونه اگر در یک نسخهٔ مصوّرِ سفارشی، ذکری از طبقهٔ سفارش دهنده نیامده باشد (یا صفحاتی که از سفارش‌دهنده یاد کرده‌اند از نسخه افتاده باشد)، از طریق نگاره‌های آن می‌توان حدس زد که سفارش‌دهنده به چه طبقه‌ای تعلّق داشته است.

روش ما برای آزمودن فرضیهٔ مذکور به این شرح است: ابتدا دو نسخهٔ مصوّر *شاهنامه* را انتخاب می‌کنیم؛ نسخهٔ بایسنغری و نسخهٔ داوری. نسخهٔ بایسنغری که به دورهٔ تیموری تعلّق دارد از اوّلین نسخِ مصوّر *شاهنامه* است و به سفارش بایسنغر میرزا برای کتابخانه‌های شاهی به تصویر درآمده - است. نسخهٔ داوری از آخرین نسخِ مصوّر *شاهنامه* و متعلّق به دورهٔ قاجار است. این نسخه توسّط لطفعلی صورتگر و خاندان وصال به تصویر درآمده است.

پس از انتخاب این دو نسخه، نگاره‌های آن‌ها را با دو رویکرد مورد بررسی قرار می‌دهیم: رویکرد نخست به بررسی موضوعی نگاره‌ها و رویکرد دوم به بررسی عناصر تصویری نگاره‌ها اختصاص دارد. دلیل انتخاب این دو رویکرد آن است که در رویکرد اوّل، نگاره‌ها از جهت پیوند با مضامین ادبی مورد بررسی قرار می‌گیرد و در رویکرد دوم عناصر هنری نگاره‌ها بررسی می‌شود. بدین ترتیب در مخاطب-شناسیِ نگاره‌ها هر دو بعد ادبی و هنری لحاظ می‌شود. تأکید ما بر بررسی هر دو رویکرد ادبی و هنری از این جهت است که این دو رویکرد را مکمّل یکدیگر می‌دانیم؛ زیرا برخی از نانوشته‌های ادبی در نگاره نمایان می‌گردد و بعضی از نانگاشته‌های تصویری در متن بیان می‌شود.

این پژوهش در دو بخش تنظیم شده‌است: ابتدا با توجّه به رویکرد نخست یعنی موضوع نگـاره‌هـا، به بررسی ارتباط موضوعی نگاره‌ها با مخاطبان نسخه می‌پردازیم و سپس عناصر تـصویری نگـاره‌هـا و چگونگی ارتباط آن با مخاطبان نسخه را مورد بررسی قرار می‌دهیم.

۱ـ بررسی موضوعیِ نگاره‌های *شاهنامهٔ* بایسنغری و *شاهنامهٔ* داوری:

در رویکردِ موضوعی به نگاره‌ها، سوأل این است که در هر نسخه از *شاهنامه*، چـه موضـوعاتی بـرای تصویرگری انتخاب شده است؟ آیا می‌توان برای نگاره‌های هر نسخه، نوعی محوریّت موضوعی قائل شد یا این که نگاره‌ها فاقد محوریّت موضوعی بوده و از پراکندگی موضوع برخوردارند؟ در این رویکرد سعی بر آن است که ارتباط موضوعیِ نگاره‌های *شاهنامه* با مخاطبانِ آن تبیین شود.

روش ما در این بررسی به این صورت است که ضمن مشخّص کردنِ موضوع نگاره‌هـای ایـن دو نسخه، به تقسیم‌بندی آن‌ها می‌پردازیم. سپس بسامد هریک از آن‌ها را مشخّص می‌کنیم تـا دریـابیم کـه آیا می‌توان برخی از موضوعات را، از نظر بسامد، دارای تشخّص و محوریّت دانـست؟ سـپس ارتبـاطِ میانِ نوعِ موضوع و مخاطب را تبیین می‌کنیم.

بررسی نگاره‌های دو نسخهٔ بایسنغری و داوری نشان مـی‌دهـد کـه ایـن نگـاره‌هـا در چنـد دسـتهٔ موضوعی قابل تقسیم هستند. عمده‌ترین این موضوعات نبرد، بـزم شـاهانه، داسـتان عاشـقانه، مـرگ و سوگواری، شکار و موضوعات آیینی است (جدول‌های شمارهٔ ۱و۲)[۱].

جدول شمارهٔ ۱: تقسیم‌بندیِ موضوعیِ نگاره‌های *شاهنامهٔ* بایسنغری

تقسیم‌بندی موضوعی نگاره‌های *شاهنامهٔ* بایسنغری		
۱	نبرد	نبرد رستم و دیو سفید، به بند کشیدن ضحاک، کشتن سیاوش، نبرد رستم با خاقان چین، نبرد رستم و برزو، نبرد گودرز با پیران، نبرد کیخسرو و افراسیاب، کشته شدن گرگ ها به دست اسفندیار، کشته شدن ارجاسب در رویین دژ به دست اسفندیار، نبرد بهرام و ساوه شاه
۲	بزم شاهانه	پادشاهی جمشید، ملاقات فردوسی با شعرای دربار، مجلس کیکاووس، به تخت نشستن لهراسب، ملاقات رستم و اسفندیار، ملاقات یزدگرد و منذر و سپردن بهرام، بازی شطرنج بوذرجمهر و سفیر هند
۳	داستان عاشقانه	دیدار زال و رودابه، دیدار گلنار و اردشیر
٤	مرگ و سوگواری	گریستن فرامرز بر تابوت رستم
۵	شکار	بایسنغر میرزا در شکارگاه (مجلس اوّل)، بایسنغر میرزا در شکارگاه (مجلس دوم)

جدول شمارهٔ ۲: تقسیم‌بندیِ موضوعیِ نگاره‌های *شاهنامهٔ* داوری

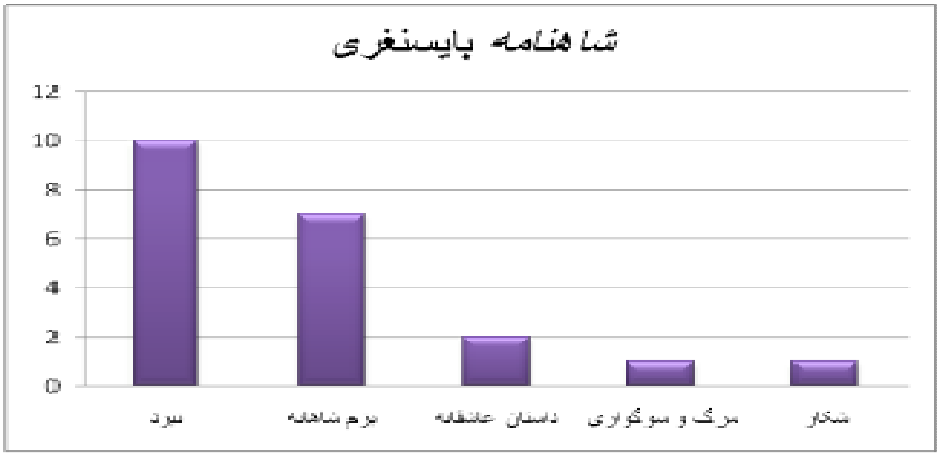
تقسیم‌بندی موضوعی نگاره‌های *شاهنامهٔ* داوری		
۱	نبرد	نبرد بهرام و ساوه شاه، نبرد رستم و دیو سپید، نبرد ایران و توران، گرفتن کیخسرو گنگ دژ را، نبرد رستم اسفندیار، نبرد رستم و اشکبوس، نبرد پرته و کهرم، نبرد زنگه و شاروان، رستم و زن جادو، اسفندیار و کشتن شیرها، اسفندیار و کشتن اژدها، رزم بیژن و هومان، نبرد فریبرز و کلباد، نبرد گیو و گروی زره، نبرد کرازه با سیامک، نبرد فروهل، کشته شدن اژدها به دست گشتاسب، کشتن سیاوش، کشته شدن اکوان دیو به دست رستم، کشته شدن سهراب، کشته شدن کورت رومی به دست بهرام چوبینه، گشودن شهر بیداد به دست رستم، گرفتار شدن خاقان چین به دست رستم، نبرد اسفندیار و گرگسار، نبرد هجیر با سپهرم، نبرد گرگین با اندریمان، نبرد اسکندر و فور هندی، نبرد نوشیروان و سپاه قیصر، نبرد خسرو پرویز و بهرام چوبینه، نبرد رستم و پیلسم، نبرد رستم فرّخزاد و سعد وقّاص، نبرد رستم و الکوس، نبرد شاپور و شاه یمن، نبرد گودرز و پیران
۲	بزم شاهانه	تاجگذاری ضحّاک، تاجگذاری فریدون، تاجگذاری جمشید، شنگل شاه و دخترش، بازآوردن سیاوش به ایران
۳	داستان عاشقانه	دیدار زال و رودابه، ازدواج زال و رودابه، گذر سیاوش از آتش
٤	مرگ و سوگواری	وفات کیکاووس، خودکشی جریره و پرستندگان
٥	شکار	بهرام در شکارگاه، بهرام و آزاده در شکارگاه، سیاوش و افراسیاب در شکارگاه
٦	موضوعات آیینی	زیارت کعبه توسّط اسکندر
۷	موضوعات متفرّقه	گازر صندوق داراب را از آب می‌گیرد

پس از تقسیمِ موضوعیِ نگاره‌ها، به تعیین بسامد هر یک از موضوعات می‌پردازیم تا میزان کاربرد هر موضوع را مشخّص کنیم. تعیین بسامد موضوعات نشان می‌دهد که در هر دو نسخه، به فراخور موضوع حماسیِ *شاهنامه*، بسامد صحنه‌های نبرد بیش از دیگر موضوعات است. در نسخهٔ بایسنغری ۱۰ نگاره از مجموع ۲۲ نگاره (معادل ٤٥ درصد) و در نسخهٔ داوری ٤٦ نگاره از مجموع ٦٨ نگاره (معادل ٦۷ درصد) به نبرد اختصاص یافته است. یعنی در هر نسخه تقریباً نیمی از نگاره‌ها به موضوع نبرد اختصاص پیدا کرده است.

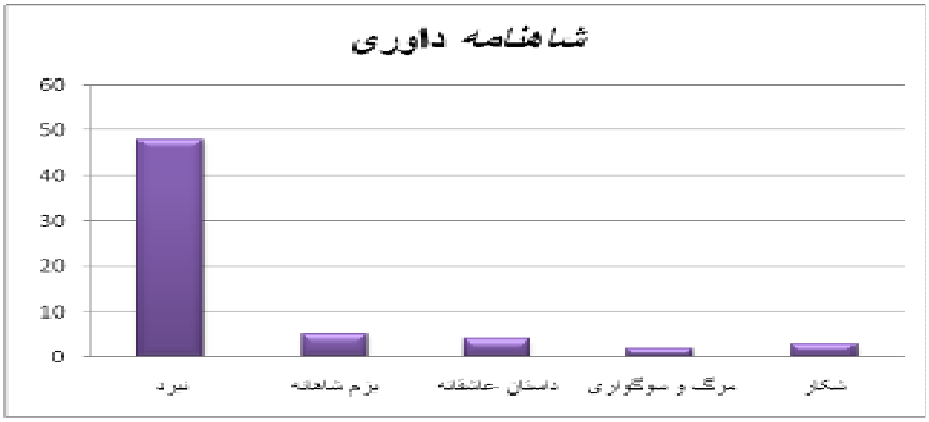
در نسخهٔ بایسنغری پس از موضوع نبرد، بزم شاهانه بیشترین بسامد را دارد و ۷ نگاره به این موضوع اختصاص یافته است که معادل ۳۱ درصد است.

سایر موضوعات در نسخهٔ بایسنغری، هر یک تنها ۱ یا ۲ نگاره را به خود اختصاص داده‌اند که میانگین هر موضوع معادل ۵ درصد می‌شود.

بنابراین در *شاهنامهٔ* بایسنغری صحنه‌های بزم شاهانه نیز دارای بسامدی قابل توجّه هستند (نمودار شماره ۱).



نمودار شماره ۱- بسامدِ موضوعیِ نگاره‌های *شاهنامهٔ* بایسنغری

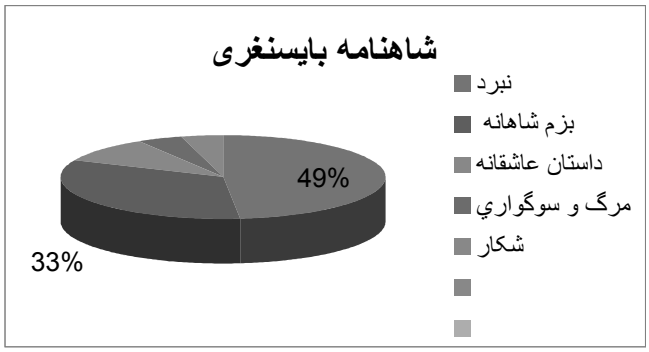


نمودار شماره ۲- بسامدِ موضوعیِ نگاره‌های *شاهنامهٔ* داوری

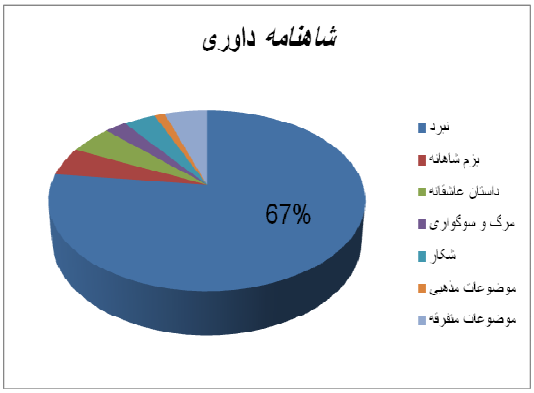
در نسخهٔ داوری ٤٦ نگاره با موضوع نبرد ترسیم شده و سایر موضوعات هر یک کمتر از ۵ نگاره را به خود اختصاص داده‌اند. به بیان دیگر ٦٧ درصد از نگاره‌ها به موضوع نبرد اختصاص یافته و سایر موضوعات فقط ۳۳ درصد را شامل شده‌اند. این بسامد نشان می‌دهد که در نسخهٔ داوری موضوع نبرد بیش از دیگر موضوعات مورد نظر نگارگر بوده است (نمودار شماره ۲).

۱-۱. تحلیل بسامدِ موضوعیِ نگاره‌های دو نسخهٔ بایسنغری و داوری:

بررسی آماری نشان داد که در نسخهٔ بایسنغری دو موضوع نبرد (٤٥٪) و بزم شاهانه (۳۱٪) دارای محوریّت است، و در نسخهٔ داوری، تنها موضوعِ نبرد (٦٧٪) محور عمده قرار می‌گیرد (نمودار شمارهٔ ۳و٤).



نمودار شمارهٔ ۳: نمودار درصدیِ موضوعاتِ نگاره‌های *شاهنامهٔ* بایسنغری



نمودار شمارهٔ ٤: نمودار درصدیِ موضوعاتِ نگاره‌های *شاهنامهٔ* داوری

حال به تحلیل این بسامدها و پاسخ به این سؤال می‌پردازیم که چرا در نگاره‌های نسخهٔ بایسنغری دو موضوع بزم شاهانه و نبرد، و در نگاره‌های نسخهٔ داوری تنها موضوع نبرد محوریّت دارد و مبنای گزینش این موضوعات برای تصویرگری چه بوده است؟

برای پاسخ گفتن به این سؤال، باید موضوعِ نگاره‌ها را با دقّت بیشتری بررسی کنیم و بکوشیم به معیارهایی که نگارگر برای گزینش موضوع در نظر داشته دست یابیم. یکی از مواردی که مخاطب را به معیارهای گزینش موضوع رهنمون می‌شود، انتخاب صحنه‌های متفاوت از یک داستان برای تصویرگری است.[۲] مثلاً از داستان رستم و اسفندیار، در نسخهٔ بایسنغری صحنهٔ دیدار رستم و اسفندیار در بزمی شاهانه به تصویر درآمده، حال آن که معمولاً نسخ دیگر (از جمله نسخهٔ داوری) رستم و اسفندیار را در صحنهٔ نبرد به تصویر کشیده‌اند.

۱ـ دیدار رستم و اسفندیار به شکل بزمی شاهانه، *شاهنامهٔ* بایسنغری

۲ـ رستم و اسفندیار در صحنهٔ رزم، *شاهنامهٔ* داوری

بدین ترتیب با گزینشی دوگانه در این دو نسخه روبه‌رو می‌شویم. برای دستیابی به دلایل این نوع گزینش، عوامل موثّر در شکل‌گیری نسخه را مورد بررسی قرار می‌دهیم و به مطالعه بر روی شرایط تولید این دو نسخه و عوامل اثرگذار بر آن می‌پردازیم تا دریابیم شرایط تولید نسخه چه تأثیری بر گزینش تصاویر داشته است.

شاهنامهٔ بایسنغری تحت حمایت دربار و به دستور بایسنغر میرزا شاهزادهٔ گورکانی تهیّه شده است. نسخهٔ بایسنغری، نقطهٔ عطفی در سنّت کتاب‌آرایی درباری است. در آن دوران نظام حکومتی ایران نوعی هنرپروری متمرکز در دربار را پدید آورده بود و شاهان و شاهزادگان مهم‌ترین سفارش دهندگان آثار هنری بودند. تأسیس کارگاه‌های کتاب‌نگاریِ درباری، تجمّع هنرمندان در مراکز

حکومتی را سبب می‌شد و به همین جهت «بهترین نگاره‌های ایرانی توسّط هنرمندانی که در خدمت دربار بودند تولید شده است. ... زمانی که شاهان و شاهزادگان ایرانی به حمایت از هنرهای تجسّمی برخاستند زبده‌ترین هنرمندان را به خدمت گرفتند و این هنرمندان نیز برای تولید آثارشان از بهترین کاغذ، درخشان‌ترین رنگ و ظریف‌ترین قلم‌موها استفاده کردند» (Canby, 1997: 24).

یکی از دلایل رویکرد نقّاشان به دربار این بود که نقّاش بر اثر تحریم مذهبی تنها می‌توانست در محیطی کار کند که با مسایل دینی در تعارض نباشد و به همین دلیل مجبور بود به خدمت حامیان هنرپرور و مقتدری همچون شاهان و سلاطین و اعیان و اشراف درآید، برای آن‌ها تک‌چهره کار کند، یا برای نسخ درباری نگاره‌هایی بسازد (Pope, 1977: 6).

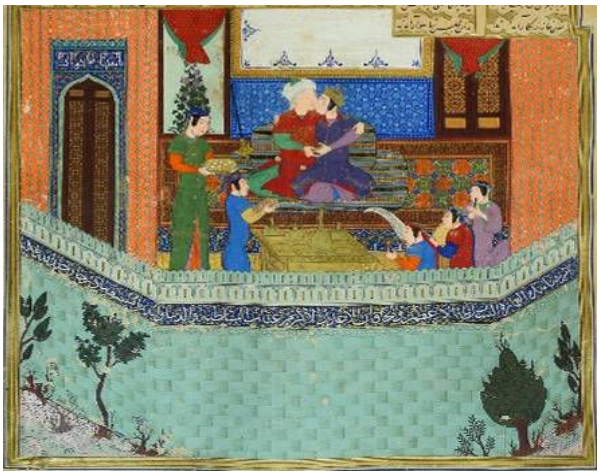
از این‌رو در تاریخ نقّاشی ایران با آثار بی‌شماری مواجه می‌شویم که در آن‌ها شاه اهمیّت محوری دارد. در صحنه‌های جلوس شاهانه در *شاهنامهٔ* بایسنغری، معمولاً ترکیب‌بندیِ تصویر به گونه‌ای است که شاهی بر سریر قدرت نشسته و بر کلّ ترکیب‌بندی مسلّط است. این شیوهٔ ترکیب‌بندی خود بیانگر اهمیّت محوری شاه در تصویر است.

هنر کتاب‌آرایی درباری، در دورهٔ تیموریان به اوج کمال خود رسید و شرایط دربار و توجّه بی‌سابقهٔ درباریان به هنر موجب پدید آمدن زمینهٔ مساعدی برای رشد هنر کتاب‌آرایی شد. به ویژه این که شاهزادهٔ تیموری، بایسنغر میرزا، خود از ذوق هنری بهره‌مند بود و *شاهنامهٔ* بایسنغری به سفارش او تهیّه شد. «دلبستگی تیموریان هند به هنر چهره‌پردازی چنان بود که اکبرشاه خود روبروی نقّاشان می‌نشست تا چهرهٔ او را نقّاشی کنند و دستور داده بود که تصاویر همهٔ بزرگان دربارش را تهیّه کنند. علاوه بر این نقّاشانی که به مصوّرسازی کتب خطّیِ کتابخانهٔ سلطنتی اشتغال داشتند، آلبوم کاملی از تصاویر شخصیّت‌های بزرگ دربار اکبر، در *اخبارنامه* که زیر نظر ابوالفضل رئیس الوزرا و دوست صمیمی شاه اداره می‌شد، فراهم آوردند. در این سالنامه‌ها رویدادهای مهم مانند لشکرکشی‌ها و محاصرهٔ دژهای دشمنان و شکار رفتن‌ها و میهمانی‌های شاهانه ثبت می‌شد و با این که در تصویر این‌گونه صحنه‌ها مشخّصات چهره‌ها با همان دقّت پرتره‌های مستقل ترسیم نمی‌شود امّا خطوط و ممیّزات چهره‌ها آن قدر روشن هست که بتوان یکایک درباریانی را که نام آن‌ها در تاریخ آمده شناسایی کرد» (عکّاشه، ۱۳۸۰: ۹٦).

بنابراین *شاهنامهٔ* بایسنغری به عنوان یک نسخهٔ درباری باید به گونه‌ای مصوّر می‌شد که مورد پسند و حمایت دربار قرارگیرد و شاه و اعمال شاهانه در آن اهمیّت محوری داشته باشد. حتّی دو نگارهٔ آغازین این نسخه تصویر بایسنغر میرزا در شکارگاه را نشان می‌دهد. در سرلوح دو صفحه‌ای آغاز نسخه، صحنهٔ شکاری تصویر شده است که بایسنغر میرزا در آن به تصویر درآمده و در پیرامون او ملازمان، خنیاگران و درباریان و سایر شکارچیان با تیر و شمشیر و کمان بر وحوش حمله‌ور شده‌اند. در تقسیم‌بندی موضوعی دیدیم که موضوع شکار در *شاهنامهٔ* بایسنغری، دو نگاره را به خود اختصاص داده است. اگرچه موضوع کلّیِ این دو نگاره شکار است، امّا مقصود نگارگر ترسیم شکار شاهانه و مطرح ساختن شخص بایسنغر میرزا بوده است. بنابراین هدف از ترسیم این دو نگاره نشان دادن اعمال شاهانه است و نگارگر موضوع شکار را به عنوانِ ابزاری برای بیان ایده‌های درباری به کار گرفته است. از مجموع بیست‌ودو تصویر *شاهنامهٔ* بایسنغری، تنها این دو نگاره دارای تذهیب و بیست نگارهٔ دیگر فاقد حاشیهٔ مذهّب است. شاید علّت این که از میان تمام مجالس، تنها این دو تصویر مذهّب شده این باشد که بایسنغر میرزا در مقام حامی این نسخه در این دو نگاره حضور داشته است.

۳ـ شکارگاه، مجلس اوّل و دوم *شاهنامهٔ* بایسنغری، مکتب هرات، ۸۳۳ ه.ق

همچنین داستان زال و رودابه، کـه دارای موضـوعی عاشـقانه اسـت، در *شـاهنامهٔ* بایـسنغری بـه شکل جشنی شاهانه به تصویر درآمده است.



٤ـ ترسیم داستان زال و رودابه به شکل بزم شاهانه در *شاهنامهٔ* بایسنغری

حتّی در آنجا که نگارگر می‌خواسته تصویری از فردوسی را در ابتدای *شـاهنامهٔ* بایـسنغری ترسـیم کند، از میان مضامین متعدّد، صحنهٔ دیدار فردوسی با شعرای درباری (فرّخی، عنـصری و عـسجدی) را برگزیده است.

٥ـ دیدار فردوسی با شعرای درباری، *شاهنامهٔ* بایسنغری

بنابراین در نسخهٔ بایسنغری، گاه موضوعات غیراشرافی نیز در بافتی درباری به تصویر در می‌آیند، مثلاً موضوع شکار که یکی از دیرینه‌ترین موضوعات نقاشی ایران است، در این نسخه تبدیل به شـکار شـاهانه

می‌شود، داستان عاشقانهٔ زال و رودابه صبغهٔ بزم درباری به خود می‌گیرد و حتّی تصویر فردوسی آنگاه جواز ورود به مجالس *شاهنامه* را می‌یابد که در کنار شاعران درباری قرار گیرد.

از این بررسی روشن می‌شود که با وجود این که *شاهنامه* یک متن حماسی است، امّا صحنه‌های بزم شاهانه در نسخهٔ بایسنغری بسامدی تقریباً همسطح با صحنه‌های رزمی دارند. بسامد بالای نگاره‌های درباری در نسخهٔ بایسنغری گواه آن است که در دورهٔ تیموری *شاهنامه* نه به عنوان یک متن حماسی، که به عنوانِ نامهٔ شاهان مورد توجه دربار بوده است.

در مقابل، *شاهنامهٔ* داوری در زمانی مصوّر شد که کارگاه‌های کتاب‌آرایی درباری از رونق افتاده بود. از آغاز قرن یازدهم هجری قمری، حمایت دربار از نقّاشان رو به کاستی نهاد و از آن زمان به بعد، دیگر در کارگاه‌ها و کتابخانه‌های بزرگ سلطنتی، کتاب‌های عمده سفارش داده نمی‌شد یا کمتر مورد سفارش قرار می‌گرفت. عدم حمایت دربار از نقّاشی سبب شد که نقّاشان ناگزیر اثر خود را به بازارهای دیگری عرضه کنند، و از کارگاه‌های کتاب‌آراییِ درباری فاصله بگیرند.

شاهنامهٔ داوری از آن دسته نسخی بود که توسّط هنرمندانی مستقل از دربار تهیّه شد. این نسخه به خامهٔ هنرمندان شیرازی آقا لطفعلی صورتگر شیرازی، محمّد داوری و برادر داوری ملقّب به فرهنگ مصوّر شده است. نسخه ٦٨ نگاره دارد و بخش عمدهٔ این نگاره‌ها، یعنی ۵۵ مجلس آن، اثر لطفعلی صورتگر است.

آقا لطفعلی شیرازی هنرمند ملازم و وابستهٔ دربار نبود و از نقّاشان مستقل به شمار می‌آمد. او گاه بر حاشیهٔ آبرنگ‌های خود حواشی و مطالبی می‌نگاشت که همان‌ها معتبرترین اسنادی است که برای شناخت احوال او در اختیار داریم. نوشته‌های او نمایانگر آن است که او از رفاه هنرمندان درباری برخوردار نبوده است. در جایی نوشته است: «برای فرزندم علی ساخته شد که زینهار گرد هنر نگردد، زیرا مایهٔ خواری و ناداری او خواهد بود» (آغداشلو، ١٣٧٦: ٤٣) و در حاشیهٔ نقّاشی یک دسته گل با طنزی تلخ نوشته است: «هو، در زمانی که هوا سرد و دستم سرد و پشتم سرد و دلم سرد بود، روز چهارشنبه ششم ماه رجب بود که کمترین لطفعلی ساخت» (همان: ۳۸). از آنچه در حاشیهٔ نقّاشی‌های او آمده می‌توان دریافت که

نقّاشی هایش را اغلب نه با پیش سفارش دربار و اشراف، بلکه برای دل خودش می‌کشیده است. از این رو قواعدِ نقاشیِ دربارپسند در این نگاره‌ها حضور ندارد، زیرا مخاطب آن دربار نیست.

از آنجا که نسخهٔ داوری تحت حمایت دربار مصوّر نشده، در آن بسامد صحنه‌های نبرد بیشتر است و به صحنه‌های جلوس شاهانه توجّه چندانی نشده است. علاوه بر این می‌توان به رشد احساسات ملّی در دورهٔ قاجار و فراهم شدن زمینه برای روی کارآمدن یک حکومت ملّی نیز اشاره کرد؛ زیرا بزم‌های شاهانه سنخیّتی با احساسات ملّی مخاطبان *شاهنامه* در دورهٔ قاجار نداشته است (ماه‌وان، ۱۳۸۹: ۱۶۳).

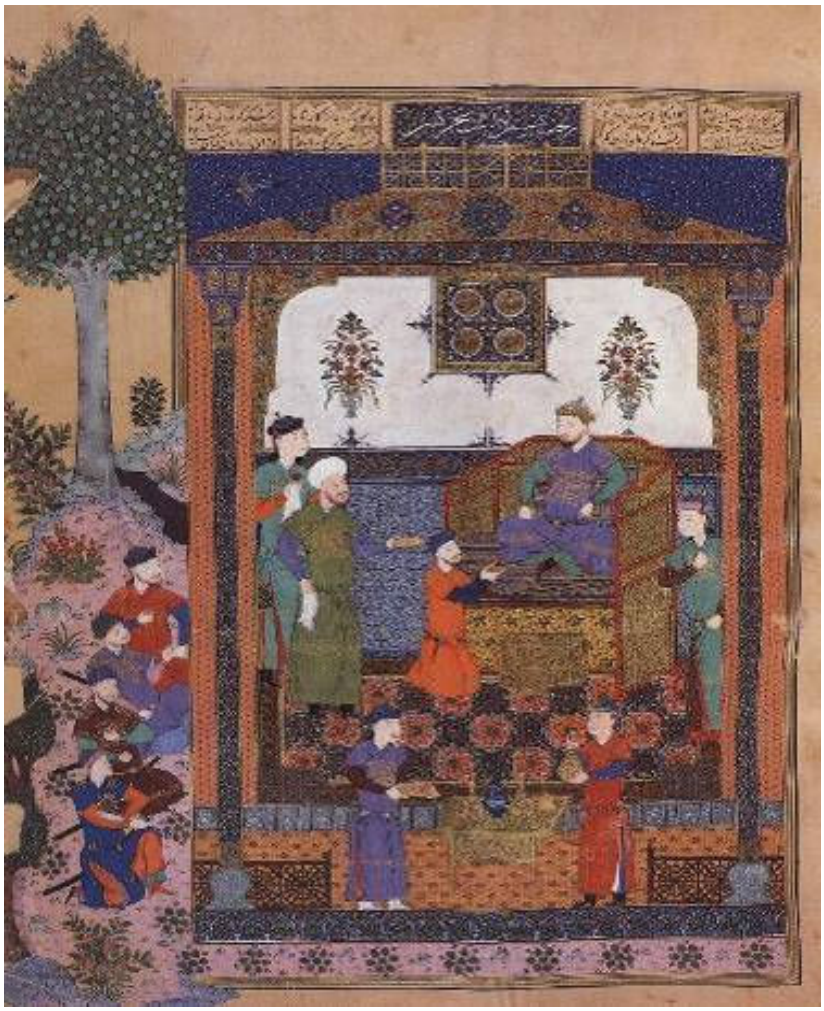
۲. بررسی عناصر تصویریِ نگاره‌های *شاهنامهٔ* بایسنغری و *شاهنامهٔ* داوری

همان طور که گفته شد، نوعِ مخاطبِ *شاهنامه* (مخاطب درباری، مخاطب مردمی) در گزینش موضوعات برای تصویرگری تأثیرگذار بوده است. حال نگاره‌ها را با رویکردی هنری بررسی می‌کنیم تا دریابیم نوع مخاطب چه تأثیری بر گزینش عناصر تصویری داشته است؟

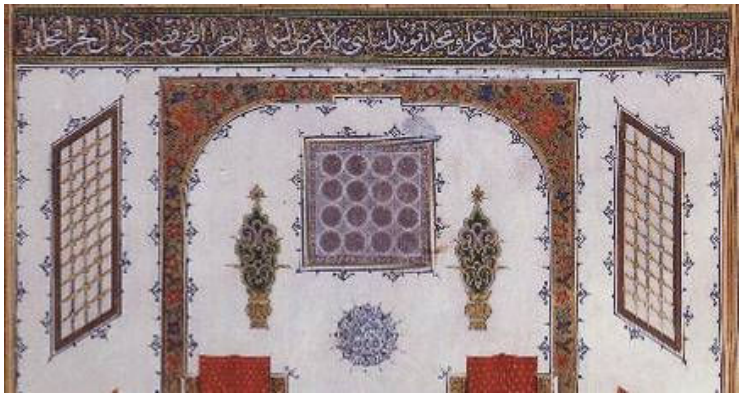
حسّ اشرافیّت در نگاره‌های نسخهٔ بایسنغری موج می‌زند. در حالی که این حس در نسخهٔ داوری، حتّی در نگاره‌های درباریِ آن چندان قوّت ندارد. سؤال این است که چه عواملی سبب می‌شود نگاره‌های *شاهنامهٔ* بایسنغری، تا این حد شکوه اشرافی داشته باشد، ولی شوکت اشرافیّت در نگاره‌های *شاهنامهٔ* داوری از قدرت چندانی برخوردار نباشد؟ البتّه مقصود این نیست که اشرافیّت در نگاره‌های *شاهنامهٔ* داوری هیچ انعکاسی پیدا نکرده بلکه با وجود کاربرد عناصر اشرافی در این نسخه، میزان اثرگذاری این حس در آن از قدرت و نفوذ زیادی برخوردار نیست.

برای رسیدن به پاسخ پرسش مذکور، عناصر تصویری نگاره‌ها را مورد بررسی قرار می‌دهیم. در این بررسی سعی کرده‌ایم که عناصر اشرافی و درباری را در نگاره‌های این دو نسخه مشخّص کنیم.

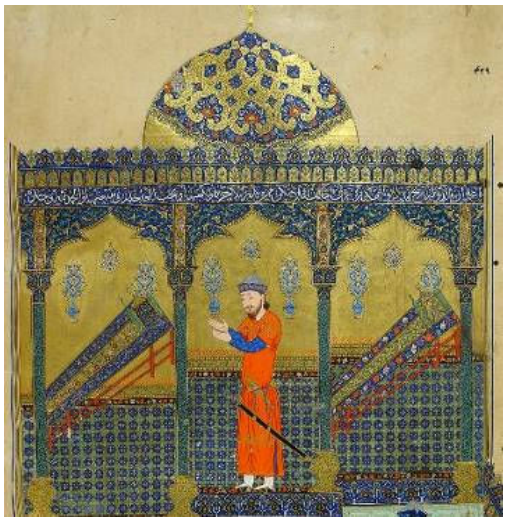
تزیینات عمارت و بَنا در تصاویر نسخهٔ بایسنغری، نوعی جلال و شکوه درباری به نگاره‌های آن می‌بخشد. در نگاره‌های این نسخه، دیوارهٔ عمارت‌ها عموماً مزیّن به نقوش تزیینی است. در تصاویر زیر، بخشی از این نقوش تزیینی مشاهده می‌شود.



۶ـ *شاهنامهٔ* بایسنغری؛ مجلس چهاردهم، بخشی از نگارهٔ به تخت نشستن لهراسب



۷ـ *شاهنامهٔ* بایسنغری؛ مجلس بیست‌ویکم، بخشی از نگارهٔ بازی شطرنجِ بوذرجمهر و سفیر هند



۸ـ *شاهنامهٔ* بایسنغری؛ مجلس هجدهم، بخشی از نگارهٔ گریستن فرامرز بر تابوت رستم

حال آن که در نسخهٔ داوری، معماری‌ها از چنین نقوش تزیینی و ظریفی برخوردار نیستند و عمارت‌ها و حتّی عمارتِ کاخ شاه، آجرنما و فاقد نقوش و تزیینات یا کم نقش ترسیم شده است. چنانچه در نگاره‌های دیدار زال و رودابه، گذر سیاوش از آتش و دیدار شنگل شاه و دخترش نمونه هایی از این عمارت‌های بی‌نقش و نگار مشاهده می‌شود.

۹ـ *شاهنامهٔ* داوری؛ مجلس هجدهم، گذر سیاوش از آتش

۱۰ـ *شاهنامهٔ* داوری؛ مجلس سیزدهم، دیدار زال و رودابه

۱۱ـ شاهنامهٔ داوری؛ مجلس پنجاه و سوم، بخشی از نگارهٔ دیدار شنگل شاه و دخترش

ظروف شاهانهٔ طلاکاری‌شده، همراه با کنده‌کاری‌های ظریف نیز نگاره‌های *شاهنامهٔ* بایسنغری را از تجمّل شاهانه آکنده می‌کند. در نگاره‌های زیر، ندیمگان قدح‌های طلایی و منقوش غذا و مرغ بریان را به محضر شاه می‌برند. بر روی میزها نیز تنگ‌های شراب منقوش به طرح‌های تزیینی نهاده شده است.

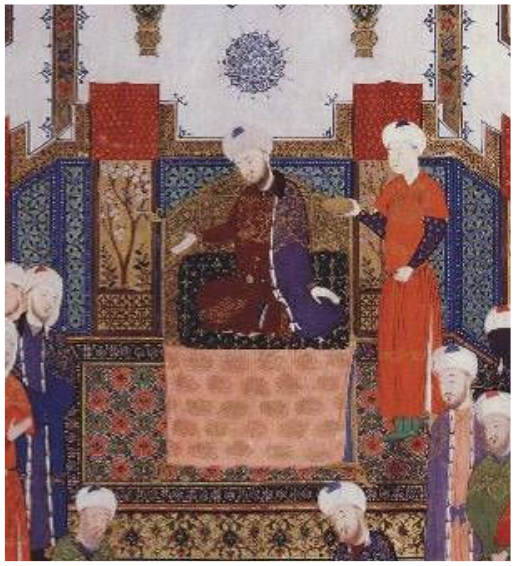
۱۲ـ *شاهنامهٔ* بایسنغری؛ مجلس چهاردهم، بخشی از نگارهٔ به تخت نشستن لهراسب

۱۳ـ *شاهنامهٔ* بایسنغری؛ مجلس هفتم، بخشی از نگارهٔ مجلس کیکاووس

۱٤ـ *شاهنامهٔ* بایسنغری؛ مجلس هفتم، بخش‌هایی از نگارهٔ مجلس کیکاووس

در نگاره‌های نسخهٔ بایسنغری، فرش‌های زیتی که زیر تخت شاه گسترده شده است نیـز جلـوه‌ای دیگر از زندگی درباری را به نمایش می‌گذارد.

۱٦ـ *شاهنامهٔ* بایسنغری؛ مجلس چهاردهم، بخشی از نگارهٔ به تخت نشستن لهراسب



۱۷ـ *شاهنامهٔ* بایسنغری؛ مجلس بیستم، بخشی از نگارهٔ ملاقات یزدگرد و منذر و سپردن بهرام

۱۸ـ *شاهنامهٔ* بایسنغری؛ مجلس هفدهم، بخشی از نگارهٔ ملاقات رستم و اسفندیار

همان طور که مشاهده می‌شود، نگارگرِ *شاهنامهٔ* بایسنغری، به جزییاتِ زندگیِ درباری (از قبیل تزیینات و نقوش روی بَنا، ظروف و فرش‌ها) توجّه داشته و آن‌ها را با دقّت در نگاره‌هایش منعکس ساخته است. امّا این نوع جزئی‌نگری به زندگی درباری، در نگاره‌های *شاهنامهٔ* داوری به چشم نمی خورد. گویا نگارگر *شاهنامهٔ* داوری، پیش‌نمونه‌های چندانی از عناصر زندگی درباری در ذهن نداشته تا آن‌ها را در نگاره‌هایش منعکس سازد. برعکس، ذهن نگارگر *شاهنامهٔ* بایسنغری از این بابت غنی بوده است؛ زیرا در دربار رفت‌وآمد داشته، عناصر زندگی درباری را به وفور مشاهده کرده و حتّی شاید در زندگی روزمرّه‌اش با آن‌ها سروکار داشته است.

امّا لطفعلی صورتگر، نگارگر *شاهنامهٔ* داوری، به شهادت یادداشت‌های خودش زندگی را در سختی می‌گذرانده و وضع معیشتی چندان مساعدی نداشته و شاید به همین دلیل تمایل نداشته که عناصر زندگی درباری و اشرافی را در نگاره‌های خویش منعکس سازد.

این امر نظیر داستان ابن رومی شاعر عرب است: «گویند یکی ابن رومی را ملامت کرد که چرا تشبیهات تو به خوبی تشبیهات ابن معتز نیست؟ گفت از سخنان او که مرا از مانندِ آن عاجز می‌دانی چیزی برخوان. مرد بیتی را که ابن معتز دربارهٔ هلال ماه سروده بود برخواند.

در آن شعر شاعر هلال را تشبیه به زورقی سیمین کرده بود که آن را از عنبر بار کرده بودند و از گرانیِ بار، قسمتی از آن به درون آب فرو رفته بود.

انظر الیه کزورق من فضه قد اثقلته حمولهً من عنبر

گفت دیگر برخوان. مرد شعری دیگر خواند که در آن شاعر آذرگون را که از باران آغشته بود به غالیه‌دانی زرّین مانند کرده بود که در آن بقایایی از غالیه باز مانده‌بود:

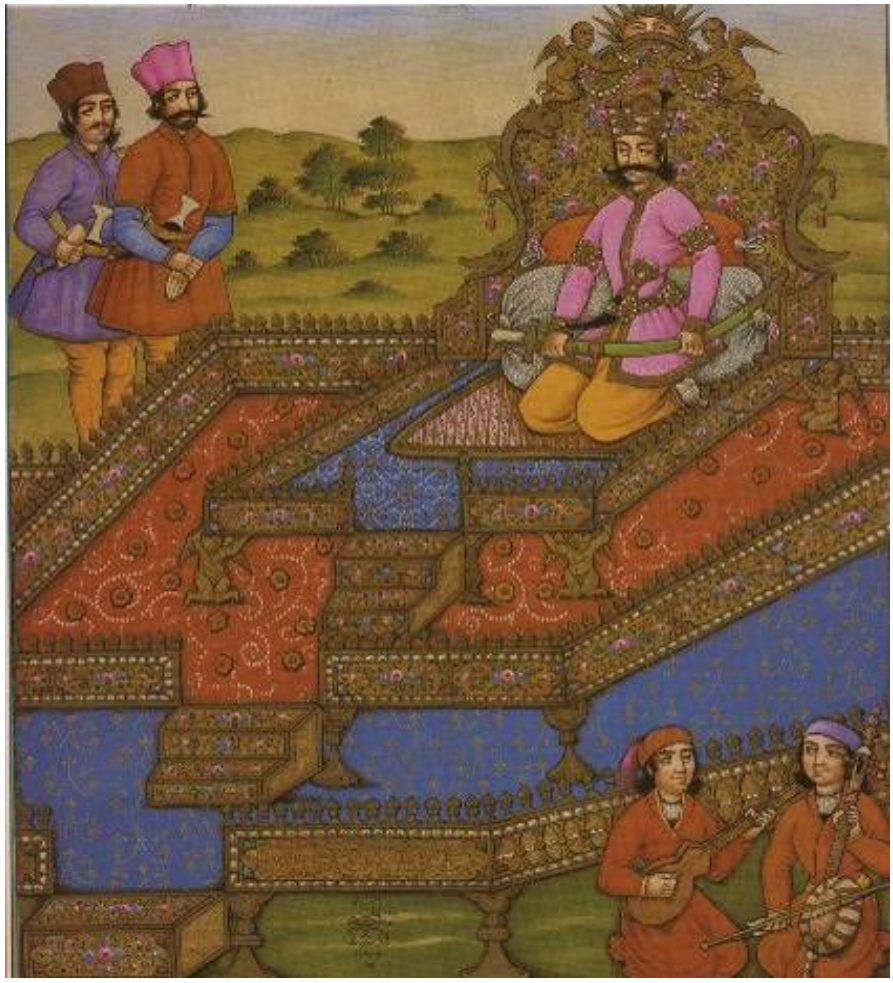
کان آذریونها غب سماء هامیه

مداهن من ذهب فیها بقایا غالیه

ابن رومی فریاد برآورد که ای امان! لایکلّف الله نفساً الّا وسعها. ابن معتز خلیفه‌زاده است اثاث خانهٔ خویش را وصف کرده است. من چه چیز دارم که وصف کنم؟» (زرّین‌کوب، ۱۳۸۲: ٤٧).

به همین جهت در نگاره‌های *شاهنامهٔ* داوری، کلیّتی از زندگی درباری را می‌یابیم و مانند نگاره های *شاهنامهٔ* بایسنغری جزییات زندگی درباری را لمس نمی‌کنیم. نگارگران *شاهنامهٔ* داوری

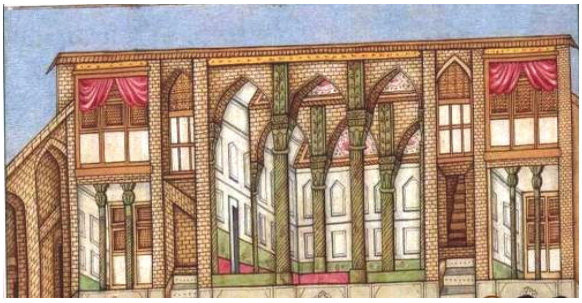
برای القای زندگی شاهانه به مخاطب از عـواملی نظیـر کـاربرد رنـگ‌هـای تنـد بهـره بـرده‌انـد. یعنـی رنگ هایی که در متبادر ساختنِ حسّ اشرافیّت به مخاطب مؤثّر است. نمونه‌هـای ایـن کـاربرد را مـی-توان در استعمال رنگ قرمز برای لباس شاه، تخت شاه و پرده‌های کاخ دید، که البتّه در تـصویر سـیاه و سفید ممکن است کاملاً مشهود نباشد.



۱۹ـ کاربرد رنگ قرمز برای تخت شاهی، *شاهنامهٔ* داوری؛ بر تخت نشستن جمشید

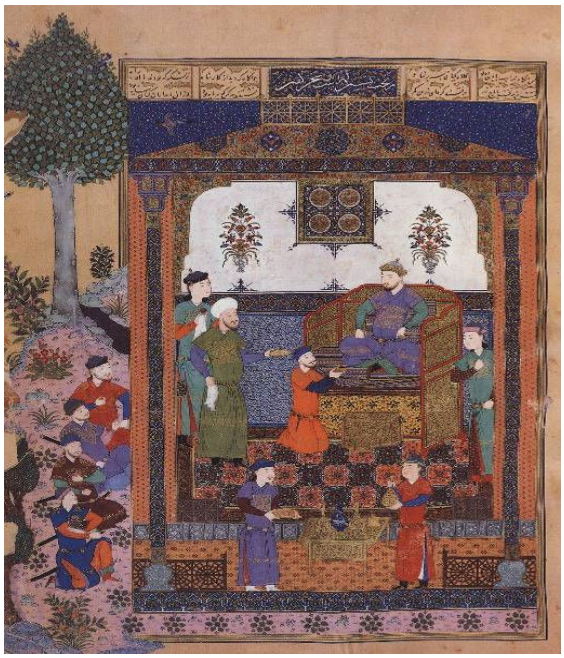
۲۰ـ کاربرد رنگ قرمز برای لباس شاه، *شاهنامهٔ* داوری؛ بخشی از نگارهٔ بر تخت نشستن ضحّاک

۲۱ـ کاربرد رنگ قرمز برای رونداز شاه، *شاهنامهٔ* داوری؛ بخشی از نگارهٔ وفات کیکاووس



۲۲ـ کابرد پرده‌های قرمز رنگ برای عمارت آجری کاخ، *شاهنامهٔ* داوری؛ مجلس پنجاه و سوم، بخشی از نگارهٔ دیدار شنگل شاه و دخترش

این امر آن گاه آشکارتر می‌شود که نگاره‌های *شاهنامهٔ* داروی را با نگاره‌های *شاهنامهٔ* بایسنغری مقایسه کنیم. همان طور که در نگارهٔ بر تخت نشستن لهراسب از *شاهنامهٔ* بایسنغری مشاهده می‌شود، نگارگر برای نشان دادن شکوه شاهانه از جزییات زندگی درباری نظیر نقوش روی دیوار، فرش زیتی و ظروف طلاکاری شده و منقوش بهره گرفته است. درحالی که در نگارهٔ بازآوردن رستم سیاوش را به ایران از *شاهنامهٔ* داوری، به جای دیواره‌های مزیّن در پشت سر شاه، دورنمایی مبهم از طبیعت و ستون‌هایی با طرحِ مارپیچیِ ساده به چشم می‌خورد. تنها حضور پرده‌های قرمزرنگ است که به پس-زمینهٔ سادهٔ این تصویر حرکت می‌بخشد. بر روی زمین نیز جای خالی فرش‌های زیتی احساس می شود. در فضای خالیِ میانهٔ تصویر، حوضی مربع شکل به تصویر درآمده که جدارهٔ آن، فاقد هر گونه تجمّل و تزیین و در نهایت سادگی ترسیم شده است. در این نقوشِ ساده و بی‌تکلّف، نشانی از زندگی درباری به چشم نمی‌خورد و تنها کاربرد رنگ قرمز در پس‌زمینه و مرکز تصویر (پرده‌های قرمزرنگِ پس‌زمینهٔ تصویر، لباس قرمز شاه و زمینهٔ قرمزرنگِ تخت شاهی در مرکز تصویر) است که به مخاطب القا می‌کند که این مکان، یک کاخ شاهانه است.



۲۳ـ *شاهنامهٔ* بایسنغری؛ مجلس چهاردهم، نگارهٔ به تخت نشستن لهراسب

۲٤ـ *شاهنامهٔ* داوری؛ مجلس دوازدهم، نگارهٔ بازآوردن رستم سیاوش را به ایران

اگر پیکرهٔ شاه و درباریان را از این دو نگاره حذف کنیم و تنها مکان کـاخ را در مرکـز توجّـه قـرار دهیم، درمی‌یابیم که نگارهٔ *شاهنامهٔ* داوری از لحاظ کاربرد عناصر اشرافی دچار فقر است، در حـالی کـه نگارهٔ *شاهنامهٔ* بایسنغری به جهت دارا بودن عناصر اشرافی بسیار غنی است. سرشار بـودن نگـاره‌هـای *شاهنامهٔ* بایسنغری از عناصر اشرافی، حاکی از سرشار بودن ذهـنِ نگـارگر از تـصاویر زنـدگی اشـرافی است، و خالی بودن نگاره‌هـای *شـاهنامهٔ* داوری از عناصـر اشـرافی، از خـالی بـودن ذهـن نگـارگر از اشرافیّت حکایت می‌کند.

نگارگر *شاهنامهٔ* داوری با دربار بیگانه بـوده، پـس *شـاهنامه* را نیـز بـرای مخاطـب غیردربـاری بـه تصویرکشیده است. از دیگرسو *شاهنامه*‌ای فاقد شکوه شاهانه نیز نمی‌توانست توجّـه مخاطـب دربـاری

را به خود جلب کند. شاید اگر دربار، نسخه‌ای از *شاهنامه* را به لطفعلی صورتگر سفارش می‌داد، او نیز برای این که دربار خریدار کالای هنری‌اش باشد، ناگزیر می‌شد با محیط‌های اشرافی و سلطنتی تعامل برقرار کند، با جزییات زندگی درباری آشنا شود و عناصر زندگی اشرافی را به ذهن بسپارد تا اثر هنری او نسخه‌ای باشد که توجّه مخاطب درباری را به خود جلب کند و او را متقاعد سازد که این نسخهٔ مصوّر اثری در خور شوکت و جلال دربار است.

و اگر مخاطب *شاهنامهٔ* بایسنغری درباری نمی‌بود، چه دلیلی وجود داشت که نگارگر جزییات زندگی سلطنتی را با این دقّت و وسواس در نگاره‌هایش منعکس سازد؟ و چه انگیزه‌ای نگارگر را ترغیب می‌کرد که از هیچ تلاشی برای نمایان ساختن زندگی درباری فروگذار نکند؟ تلاش برای جلب حمایت و جذب سفارش‌های درباری است که *شاهنامهٔ* بایسنغری را به نسخه‌ای بدل می‌کند که مخاطب درباری را مفتون و مسحور خود می‌سازد.

۳. بازتاب مخاطب در نگاره‌های *شاهنامه*

نگاره‌های *شاهنامه* بازتابی از خواست و سلیقهٔ مخاطبان آن است و رویکرد مخاطب *شاهنامه* را در هر دوره نمایان می‌سازد. نگاره‌های *شاهنامه*‌های درباری به گونه‌ای سامان می‌یابند که پاسخ‌گوی نیازها و تمایلات درباریان باشد. به همین دلیل است که اشرافیّت در برگ برگِ نگاره‌های *شاهنامهٔ* بایسنغری قابل لمس است. با مرور صفحات تاریخ و مشاهدهٔ سخت‌گیری حاکمان در چگونگی اجرای اثر هنری درمی‌یابیم که هنرمند در خلق اثر خود آزادی عمل چندانی نداشته و ناگزیر بوده از سلیقه و خواست سفارش‌دهنده تبعیّت کند. این امر در مورد هنرمندان درباری از حساسیّت بیشتری برخوردار است. هنرمندی که برای دربار کار می‌کرد، مگر می‌توانست اثری مغایر خواست و سلیقهٔ شاه تولید کند؟ آن هم در شرایطی که خلاف طبع شاه عمل کردن، به قتل هنرمند می‌انجامید؛ چنان که در کتاب *مجمل فصیحی* (۱۰۱۳/۳) می‌خوانیم: « دیدن امیر صاحب قران عمارت مسجد جامع و غضب فرمودن بر خواجه محمود داوود و محمد جلد، چه جمعی حکایت تصرّف و خرابی ایشان به عرض رسانیده بودند و نیز ایوان مدرسهٔ سرای ملک خانم را مرتفع ساخته بودند و ایوان مسجد جامع که امیر صاحب قران می‌ساخت در برابر آن پست افتاده بود. ایشان را در کان گل قتل فرمودند» (نیز رک: حبیبی، ۱۳۳۵: ۳۳).

امّا *شاهنامهٔ* داوری زمانی به تصویر درآمد که هنرمند از کنف حمایت دربار بیرون آمده بود. از دیگرسو، در دورهٔ قاجار بر اثر بی‌کفایتی و اجحاف سلاطین قاجاری نارضایتی در میان مردم بالا گرفت، رعایا سر به طغیان برداشتند و مخالفت خود را با هیأت حاکمه و سلطهٔ استبداد نشان دادند. به همین جهت مخاطب *شاهنامه* در دورهٔ قاجار کسی نیست که به تصاویر درباری رغبتی نشان دهد و به دیدن نگاره‌های اشرافی تمایل داشته باشد.

برای مخاطب *شاهنامهٔ* مصوّر در این دوره، مشاهدهٔ عناصر ملّی خوشایندتر بود و چه بسا که *شاهنامه*‌ای با تصاویر اشرافی مخاطب اصلی خود را در این دوره از دست می‌داد. دغدغهٔ مخاطبِ *شاهنامه* در دورهٔ قاجار مسائل ملّی و میهنی بود، از این‌رو بیشتر تمایل داشت *شاهنامه* را کتاب حماسه‌های ملّی قلمداد کند نه سرگذشت‌نامهٔ شاهان. به همین جهت شاهنامه‌ای با تصاویرِ بزم‌های شاهانه و عناصر اشرافی نمی‌توانست کارکرد و نقش خود را آن گونه که مخاطب انتظار داشت، ایفا کند؛ همان گونه که شاهنامه‌ای با تصاویر ملّی و میهنی نیز در دربار تیموری کارایی چندانی نداشت.

بنابراین نگاره با توجّه به انتظارات مخاطب به متن افزوده می‌شده است. پس نگارهٔ *شاهنامه*، نوع مخاطب *شاهنامه* را در خود منعکس می‌سازد. به این اعتبار، فرض ابتدای تحقیق به اثبات می‌رسد؛ یعنی از طریق نگاره‌های نسخِ مصوّرِ *شاهنامه* می‌توان مخاطبِ خاصِ آن را حدس زد. پس اگر در یک نسخهٔ مصوّرِ سفارشی، ذکری از طبقهٔ سفارش دهنده نشده باشد (یا صفحاتی که از سفارش-دهنده یادکرده‌اند از نسخه افتاده باشد)، از طریق نگاره‌های آن می‌توان تخمین زد که سفارش‌دهنده به چه طبقه‌ای تعلّق داشته است.

٤. نتیجهٔ بررسی

در این پژوهش با بررسی موضوع و عناصر تصویریِ نگاره‌هایِ دو نسخه از *شاهنامه*، در پی آن بودیم تا به تبیین ارتباطِ میانِ نگاره‌ها و مخاطب *شاهنامه* بپردازیم. حاصل پژوهش بر ما روشن ساخت که نوع مخاطب در گزینش موضوع و عناصر تصویری نقشی مؤثّر را ایفا می‌کند. به همین جهت از طریق نگاره‌های *شاهنامه* می‌توان به رویکرد مخاطبان آن در هر دوره پی برد.

نگاره‌های *شاهنامه* نه صرفاً تصاویری تزیینی برای جلوه بخشیدن به متن، بلکه اسناد و شواهدی مصوّر برای جلب نظر مخاطبان هستند که به ضرورت تأمین نظرِ مخاطبان هر دوره، آن را به متن برمی‌افزودند. نگاره طبق انتظارات مخاطب *شاهنامه* به تصویر درمی‌آمد، به همین جهت امروزه این نگاره‌ها مانند آیینه‌ای عمل می‌کنند که چهرهٔ تاریخیِ مخاطبِ *شاهنامه* را به ما بازمی‌نمایاند. نگاره‌های *شاهنامه* تصاویری صرفاً انتزاعی از شاهان و پهلوانان *شاهنامه* را به نمایش نمی‌گذارند، بلکه تصاویری حقیقی از امیال و تفکّرات مخاطبان *شاهنامه* را نشان می‌دهند. مخاطبانی که گاه از طبقهٔ حاکم جامعه بودند و در موضعی تصمیم گیرنده قرار داشتند. این مخاطبان می‌توانستند افکار عمومی را به این سمت سوق دهند که *شاهنامه* سرگذشت‌نامهٔ شاهان است. به همین دلیل آن را به‌گونه‌ای مصوّر می ساختند که صبغهٔ درباری، رنگ غالب آن باشد.

به همین جهت حکومت‌های ترک نظیر تیموریان، توجّه بیشتری به مصوّرسازی *شاهنامه* نشان می‌دادند. زیرا آنان نیاز بیشتری به تثبیت و تأیید حکومت خود داشتند و به فراست دریافته بودند که لیاقت و درایت فرهنگی می‌تواند به لیاقت و درایت سیاسی بدل شود و هنر می‌تواند جانشین آرمان نظامی گردد. به عبارت دیگر آنان آرزوی وراثت امپراطوری ایران را از طریق هنر محقّق ساختند: تاریخ ملّی ایران یعنی *شاهنامه* را به تصویر کشیدند و شوکت دربار خود را در نگاره‌های آن منعکس ساختند. حتّی گاه تصویری از خود (مانند تصویر بایسنغر در شکارگاه) را در صدر آن نشاندند تا به این طریق خود را ادامهٔ شاهان *شاهنامه* و وارثان سنّت باستانی ایران معرّفی کنند و از طریق ارتباط بخشیدن میان علایق خود با احساسات ملّی مردم به وجاهت برسند و پایه‌های حکومت خود را تحکیم بخشند. دلیل دیگر این امر هنرمند بودن شاهان تیموری است که نقاش و خطاط و ... بودند و بدیهی است که ذوق هنری ایشان در فرمان‌هایشان برای آفرینش هنری سهیم بوده است؛ اما شاهان قاجار بر خلاف این امر شیفته و خودباختهٔ فرهنگ اروپا بودند و از آن کورکورانه تقلید می‌کردند و حاصل آن شد که شیوه ای ترکیبی از هنر ایرانی و اروپایی آفریدند.

امّا در دوره‌ای که قدرت مطلقهٔ شاه افول می‌کند و احساسات ملّی در مردم بیدار می‌شود، دیگر به *شاهنامه* به دیدهٔ سرگذشت‌نامهٔ شاهان نگریسته نمی‌شود، بلکه آن را کتاب هویّت ملّی و میهنی می دانند و قهرمان آن رستم را قهرمانی مردمی به شمار می‌آورند. هم از این روست که به تصویر درآوردن نبردهای رستم را ارج می‌گذارند و به مصوّرسازی جلال و جبروت درباری وقعی نمی‌نهند. این بار نگاره‌های *شاهنامه* تصویر مخاطبان را در خود منعکس می‌سازد که *شاهنامه* را به عنوان سرگذشت‌نامهٔ شاهان نمی‌خوانند بلکه آن را کتابی می‌دانند که سند هویّت ملّی و میهنی ایشان است.

این گونه است که می‌توانیم نگاره‌های *شاهنامه* را همانند یادداشت‌هایی تاریخی که در لابه‌لای متن افزوده شده‌اند در نظر بگیریم؛ یادداشت‌هایی تصویری که چهرهٔ مخاطب *شاهنامه* در هر دوره را در خود منعکس ساخته‌اند. مخاطب *شاهنامه* اگر پادشاه باشد چهرهٔ قهرمان *شاهنامه* هم شاهوار می شود و اگر از میان مردم باشد پهلوان *شاهنامه* نیز سیمای مردمی به خود می‌پذیرد.

یادداشت‌ها

۱ـ برای مشاهدهٔ نگاره‌های نسخهٔ بایسنغری و داوری رک:

www.shahnama.caret.cam.ac.uk

ـ فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۵۰). *شاهنامه (نسخهٔ بایسنغری)*. تهران: شورای مرکز جشن‌های شاهنشاهی. چاپ اوّل.

ـ ــــــــــــــ . (۱۳۸۲). *شاهنامه (نسخهٔ داوری)*. به کوشش کمالی سروستانی. شیراز: بنیاد فارس‌شناسی با همکاری مرکز بین المللی گفتگوی تمدّن‌ها.

۲ـ پژوهش‌های آماری فرهاد مهران از صحنه‌های به تصویر درآمدهٔ *شاهنامه* نشان می‌دهد که صحنه‌های خاصّی از *شاهنامه* برای مصوّرسازی تکرار می‌شدند و برخی موضوعات در مصوّرسازی بسامد بالایی داشتند. رابرت هیلن برند در گفتار «دربارهٔ شمایل‌شناسی *شاهنامهٔ شاهی*» این امر را «برنامهٔ کلیشه‌ای مصوّرسازی *شاهنامه*» می‌خواند (به نقل از سیمپسون، ۱۳۸۸:۳٤). امّا برخی محقّقان با نام کلیشه‌سازی مخالفند و معتقدند که اگرچه برخی صحنه‌های *شاهنامه* همواره به تصویر درمی‌آمدند، هر نگارگر سعی داشت تصویری جدید از آن

صحنه خلق و به گونه‌ای آن صحنه را ترسیم کند که در نسخ پیشین به تصویر درنیامده باشد. به همین دلیل اگرچه برخی صحنه‌ها همواره تکرار می‌شدند، هر نسخهٔ مصوّر، مجموعه‌ای بی‌همتا و متفاوت با نسخ مصوّر پیشین را خلق می‌کرد (آداموا، ۱۳۸۸: ۹۷).

کتابنامه

آداموا، ادل تی. (۱۳۸۸). «*شاهنامهٔ* مصوّر ۷۳۳ هجری سن‌پترزبورگ و مکتب نقّاشی اینجو». رابرت هیلن برند (ویراستار). زبان *تصویری شاهنامه*. ترجمهٔ سیّد داوود طبایی. تهران: فرهنگستان هنر. چاپ اوّل.

آغداشلو، آیدین. (۱۳۷٦). *آقا لطفعلی صورتگر شیرازی*. جاسم غضبانپور. تهران: میراث فرهنگی.

حبیبی، عبد الحی. (۱۳۳۵). *هنر عهد تیموریان و متفرّعات آن*. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

دولتشاه سمرقندی، دولتشاه بن بختیشاه. (۱۳۳۸). *تذکرة الشّعرا*. به کوشش محمّد رمضانی. تهران: کلالهٔ خاور.

زرّین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۲). *نقد ادبی*. تهران: امیرکبیر. چاپ هفتم.

سیمپسون، مری‌ینا شریو. (۱۳۸۸). «*شاهنامه* در مقام متن و *شاهنامه* در مقام تصویر». رابرت هیلن برند (ویراستار). زبان *تصویری شاهنامه*. ترجمهٔ سیّد داوود طبایی. تهران: فرهنگستان هنر. چاپ اوّل.

عکّاشه، ثروت. (۱۳۸۰). *نگارگری اسلامی*. ترجمهٔ غلامرضا تهامی. تهران: سازمان تبلیغات اسلامی و حوزهٔ هنری.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸٦). *شاهنامه* (ج ۱–۸). به کوشش جلال خالقی مطلق. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی. چاپ اوّل.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۲). *شاهنامه (نسخهٔ داوری)*. به کوشش کمالی سروستانی. شیراز: بنیاد فارس‌شناسی با همکاری مرکز بین المللی گفتگوی تمدّن‌ها.

ـــــــــــــ . (۱۳۵۰). *شاهنامه (نسخهٔ بایسنغری)*. تهران: شورای مرکز جشن‌های شاهنشاهی. چاپ اوّل.

فصیح خوافی. (۱۳۸٦). *مجمل فصیحی*. تصحیح و تحقیق سید محسن ناجی نصرآبادی. تهران: اساطیر.

ماه‌وان، فاطمه. (۱۳۸۹). *تحلیل ادبی نگاره‌های شاهنامه*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشکدهٔ ادبیّات دانشگاه فردوسی مشهد.

Canby. Sheila. (1997) *Persian Painting*. London: British Museum Press.

Pope. Arthur Upham. (1977) *A Survey of Persian Art.* Phyllis Ackerman. Vol5. Tehran: Soroush

www.shahnama.caret.cam.ac.uk