تطبیق عنصر نوشتار و تصویر در شاهنامه بایسنقری کاخ موزه گلستان با تکیه بر رویکرد بینامتنیت*

محمدعلی بیدختی[۱]، مهلا نخعی[۲]، نصرالله تسلیمی[۳]

۱- استادیار گروه صنایع‌دستی دانشکده هنر، دانشگاه بیرجند (نویسنده مسئول)

۲- کارشناسی‌ارشد صنایع‌دستی، دانشگاه علم و هنر یزد

۳- استادیار دانشگاه علم و هنر یزد

چکیده

شاهنامه بایسنقری یکی از زیباترین و ارزشمندترین متون مصوری است که در ارتباط با شاهنامه فردوسی خلق شده است. نظریه بیامتنیت نظریه‌ای است که در چند دهه گذشته، ساختار و روش نگرش به متون را با تمرکز بر ارتباطات آن‌ها با یکدیگر دگرگون ساخته و ژرفا و قدرت بخشیده است. در این پژوهش که از نوع توصیفی و تحلیلی است با تکیه بر رویکرد بینامتنیت به قرائت تصاویر منتخبی از شاهنامه بایسنقری به عنوان بیش متن و تطبیق و سنجش ارتباط آن‌ها با اشعار مرتبط هریک در سروده فردوسی به عنوان پیش متن پرداخته شده است. در پایان با تحلیل کیفی تعامل تصاویر و متن اشعار، سعی شده‌است میزان و نوع تطابق و تفاوت‌ها و مهم‌ترین علل آن‌ها مطرح گردد. در بررسی انجام شده به ویژگی‌های تصویری، مانند طراحی و رنگ و ساختار، به جزییات و عناصر و پدیده‌های موجود در تصویر و نوع صحنه‌پردازی و به فضای کلی نگاره و تأثیر نهایی آن از منظر مخاطب توجه شده است. نتایج حاصل‌شده هرچند گویای درجه بالایی از تلاش سفارش‌دهندگان درباری و نگارگران برای وفاداری به سروده‌های فردوسی است اما در پاره‌ای از جزییات و صحنه‌پردازی‌ها، دخالت‌ها و تغییر و تبدیل‌هایی قابل‌مشاهده است که ریشه عمده آن به تلاش خلاقانه هنرمندان و پیروی از میثاق‌های سبک نگارگری تیموری و گرایش شاهانه حاکمان به فضاسازی‌های مجلل و پر زینت و چشم‌نواز بازمی‌گردد.

واژه‌های کلیدی: نگارگری ایرانی، فردوسی، دوره تیموری، شاهنامه بایسنقری، بینامتنیت.

1. Email: mabidokhti@birjand.ac.ir

*(تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۱۰/۱۰ - تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۱۲/۱۳)

مقدمه

یکی از نامورترین و شناخته‌شده‌ترین شاهنامه‌ها در بین نسخه‌های مصور و آراسته موجود در کتابخانه‌ها و موزه‌های جهان، شاهنامه بایسنقری است. این نسخه برخلاف نسخ دیگر قربانی مالکان نشده و برگ‌های آن در کنار هم حفظ شده است. شاهنامه بایسنقری به شماره ۷۱۶ در کتابخانه کاخ موزه گلستان ثبت و در سال ۱۳۵۰ خورشیدی به گونه چاپ لوحی در تهران منتشرشده است. بر پایه شواهد موجود، نسخه کنونی «شاهنامه بایسنقری» را امیرنظام گروسی، از رجال ایرانی (۱۲۳۷ - ۱۳۱۷ هـ ق) به کتابخانه هدیه کرده‌است و بیش از ۱۱۰ سال است که در کتابخانه کاخ موزه گلستان نگهداری می‌شود و در برخی از نمایشگاه‌های مهم جهانی نمایش داده شده است.

در این پژوهش جهت شناخت هرچه بیشتر ویژگی‌های نگاره‌های شاهنامه بایسنقری متعلق به مکتب هرات و رابطه آن‌ها با اشعار شاهنامه فردوسی به بررسی شاهنامه بایسنقری با روش بینامتنیت پرداخته شده است. «بینامتنیت (Inter-textuality) مبتنی بر این اندیشه است که متن، نظامی بسته، مستقل و خود بسنده نیست؛ بلکه پیوندی دوسویه و تنگاتنگ با سایر متون دارد. حتی می‌توان گفت در یک متن مشخص هم مکالمه‌ای مستمر میان آن متن و متونی که بیرون از آن متن وجود دارند، جریان دارد. این متون ممکن است ادبی یا غیر ادبی باشند، هم عصر همان متن باشند یا به سده‌های پیشین تعلق داشته باشند. در واقع، کریستوا معتقد است «هیچ متنی "آزاد" از متون دیگر نیست.» (مکاریک، ۷۲:۱۳۸۸). بر مبنای نظریه بینامتنی، متون همواره میراث‌دار متن‌های پیش از خود هستند و متن خود را بر پایه متن‌های مشابهی که از گذشته‌های دور و نزدیک وجود داشته است، بنا می‌کنند و در این پایه‌گذاری متن و آفرینش اثر، چه به لحاظ طرز تفکر و منطق گفتاری سازنده اثر، تحت تأثیر متن‌های پیش از خود می‌باشند و حضورشان به تمامی متن‌های اولیه بستگی دارد. بر این اساس می‌توان گفت هر متنی حافظ سنت و میراث فرهنگی – هنری پیشیان محسوب می‌شود.

در این پژوهش با توجه به پیوند کتاب‌آرایی با ادبیات و با استناد به مصداق مفهوم بینامتنیت در مطالعات مربوط به نقاشی ایران، تحلیلی تطبیقی با رویکرد بینامتنی بین متن نوشتار شاهنامه فردوسی به عنوان متن اولیه یا پیش متن و متن شاهنامه بایسنقری با نگاره‌های افزوده به آن به عنوان متن ثانویه یا بیش متن و با درنظر گرفتن ۱۲ نگاره از ۲۲ نگاره انجام شده است تا نحوه پیوند و ارتباط میان متن نوشتاری و تصویری مشخص شود.

این پژوهش در پی اثبات این مطلب است که در ۱۲ نگاره شاهنامه بایسنقری، آفرینش متن ادبی و شعر، مقدم بر متن هنری نقاشی رخ داده‌است و هنرمند نگارگر ضمن پیش متن قرار دادن متن، در مواردی از خلاقیت‌های شخصی و داده‌های زمانی (مانند طرح لباس پیکره‌ها، یا شکل معماری و...) برای تصویرگری استفاده کرده‌است. ضمن آن‌که در یک رابطه متقابل و تودرتویی، ابیاتی از شاهنامه مطابق با روایت در نگاره درج شده است. برای تحلیل نگاره‌ها، ابتدا اشاره‌ای کوتاه به متن روایی شده و سپس صحنه‌هایی مصور از این اشعار بررسی و تلاش شده است که با خوانش متن و تصویر به نشانه‌های تصویری و معرفی ویژگی‌های مکتب هرات در ۱۲ نگاره شاهنامه بایسنقری موجود در موزه کاخ گلستان پرداخته شود.

در همین راستا پرسش‌های اصلی پژوهش از این قرار است که:

۱- میزان تطابق اشعار شاهنامه فردوسی و نگاره‌های شاهنامه بایسنقری چه مقدار است؟

۲- چه تغییراتی در تصویرسازی نگاره‌های شاهنامه بایسنقری نسبت به شاهنامه فردوسی وجود دارد؟

پیشینه تحقیق

هر چند تاکنون تحقیق جامعی که شامل نگاره‌های متعددی از شاهنامه بایسنقری باشد با رویکرد بینامتنیت (Intertextu-ality) انجام نشده‌است، اما مقالات و پژوهش‌هایی در زمینه مطالعه شاهنامه‌های مصور یا شاهنامه بایسنقری و یا معرفی روش بینامتنیت در عرصه تصویرگری و نگارگری انجام شده است که مهم‌ترین آن‌ها به شرح زیر است:

اکرم احمدی توانا (۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی بینامتنی نگاره پادشاهی جمشید از شاهنامه بایسنقری» به مطالعه مجلس پادشاهی جمشید در شاهنامه بایسنقری پرداخته‌است. نویسنده در این مقاله سعی کرده‌است با روش

بینامتنیت به بیان ویژگی‌های تصویری مکتب هرات دوره تیموری و هم‌چنین جستجوی ریشه‌های اسطوره در متون نوشتاری در شاهنامه بپردازد.

مینا بهنام (۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان «شاهنامه فردوسی پیش متن سترگ شاهنامه شاه طهماسب بر بنیاد نظریه ترامتنی ژنت» تلاش کرده‌است جایگاه شاهنامه را به عنوان پیش متن شاهنامه طهماسبی، در لابه‌لای تصاویر بیان نماید.

منیژه کنگرانی (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان «فردوسی در آیینه‌نگارگری ایرانی» به بررسی جایگاه و شخصیت فردوسی در نگارگری ایرانی پرداخته‌است. نویسنده در این مقاله در پی یاسخ به این پرسش اصلی است که فردوسی چه جایگاهی را در هنر ایرانی به خود اختصاص داده‌است؟ چه جنبه یا جنبه‌هایی از شخصیت این شاعر پارسی‌گوی مورد توجه نگارگران قرار گرفته و چگونه به آن وجوه پرداخته شده است؟ بر این اساس نویسنده ضمن تدقیق در نگارگری ایرانی، نگاره‌هایی را که شخصیت فردوسی در آن‌ها تصویر شده انتخاب و تلاش کرده‌است تا ضمن خوانش میان دو متن نوشتاری و تصویری، ویژگی‌های شخصیت فردوسی را معرفی نماید.

بهمن نامور مطلق (۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان «از تحلیل بینامتنی تا تحلیل بیناگفتمانی» به بررسی رابطه میان تحلیل بینامتنی و تحلیل گفتمانی و نیز عناصر مشترک و متفاوت میان آن‌ها می‌پردازد. نویسنده برای این منظور نخست به نکات و اصطلاحات مشترکی هم‌چون تحلیل و بیان و سپس به تفاوت‌هایی هم‌چون متن و گفتمان پرداخته است.

بهمن نامور مطلق، (۱۳۹۰)، در کتابی با عنوان *درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها* به این مطلب اشاره دارد کهدر گذر تاریخ همواره متن‌ها در ارتباطی زنجیره‌ای با یکدیگر خلق می‌شوند و متن‌های نوین، وامدار متن‌های پیشین هستند و بر پایه آن‌ها شکل می‌گیرند. به تعبیری دیگر، متن‌های گذشته، خود را در آیینه متن‌های آینده باز می‌تابانند و هر متن وارث تمام متن‌های پیش‌از خود به شمار می‌آید؛ اما تا پیش از پیدایی نگرش بینامتنیت در قرن بیستم که به این موضوع پرداخت، چنین رویکردی هیچ‌گاه نظر محققان را جلب نکرد و حوزه مطالعاتی مستقلی را به خود اختصاص نداد. بر این اساس ظهور نظریه بینامتنیت کشفی بزرگ در حوزه ادبیات و هنر است و امروزه بسیاری از پژوهشگران از آن به عنوان روشی تحقیقی، به‌ویژه در حوزه مطالعات تطبیقی بهره می‌برند.

فرزانه سلیمانی (۱۳۹۴)، در مقاله‌ای با عنوان مطالعه تطبیقی مقرنس‌های ایران با نمونه‌های دیگرکشورهای اسلامی در نظام نشانه‌ای بینامتن «ژنتی» هدف مقاله را خوانش تطبیقی بین نمونه مقرنس‌های ایران با برخی از نمونه‌های مقرنس‌کشورهای اسلامی دانسته‌است. وی نمونه‌های متنوعی از مقرنس‌های ایران و سایر کشورهای اسلامی را انتخاب و مطالعه نموده و اطلاعات جمع‌آوری شده را بر اساس مبانی نظری با رویکرد بینامتنیت و استفاده از روش تحقیق توصیفی با رهیافت (تحلیلی- تطبیقی)، بررسی کرده‌است. رهیافت تطبیق وی نیز بیشتر بر اساس روش بیش متنیت ژنتی بوده است.

پریسا خطیب اقدامی (۱۳۹۰)، در پایان‌نامه خود با عنوان مطالعه بینامتنی غزلیات شمس از منظر نقاشی مدرن ایران (با تاکید بر ۱۰ اثر از آثار شمس فرهنگستان) هدف از این تحقیق را این طور بیان می‌کند: هدف از نگارش این پایان نامه تبیین رابطه بینامتنی بین دو گونه هنر یا دو نظام نشانه‌ای است؛ که شامل غزلیات شمس (اسطوره متن) از دنیای ادبیات و نقاشی‌های معاصر از وادی هنرهای تجسمی می‌باشند؛ که براساس دیدگاه ژرار ژنت به روش توصیفی و تحلیلی مورد بررسی قرار گرفته‌است. جامعه آماری شامل ده اثر انتخابی از نقاشی‌های برگزیده کتاب شمس فرهنگستان است که از آثارشاخص نقاشان معاصر ایران محسوب می‌شود.

تاکنون نگاره‌های شاهنامه بایسنقری با رویکرد تطبیقی بینامتنیت، مورد تحلیل قرار نگرفته و تنها پژوهش‌های معدودی درباره شناخت عناصر بصری نگاره‌های این کتاب صورت پذیرفته است.

مهناز شایسته‌فر و نارملا لطیفیان (۱۳۸۱)، در مقاله‌ای با عنوان «بررسی ویژگی‌ها و مطالعه تطبیقی نگاره‌های ایرانی در دوران تیموری و صفوی (دو شاهنامه بایسنقری - شاه طهماسبی)» جهت مقایسه وجوه افتراق و اشتراک عناصر هنری در نگاره‌های دو شاهنامه بایسنقری و شاه طهماسبی، با شناخت مختصری از زمینه‌های تاریخی، اجتماعی و فرهنگی ایران در دوران تیموریان و صفویان به بررسی سیر تحول

نگارگری ایران و جایگاه و نمود شاهنامه در هنر نگارگری این دو دوره پرداخته‌اند.

نرگس بیکمرادی (۱۳۸۷) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی فرم و رنگ در دو نگاره به بند کشیدن ضحاک در شاهنامه بایسنقری و شاهنامه شاه طهماسبی» با تطبیق عناصر بصری دو نگاره مذکور، ویژگی‌های صوری مکاتب هرات و صفوی را بیان نموده است.

مصطفی ندرلو (۱۳۸۵) در مقاله‌ای با عنوان «تفکر خلاق در هنر و طراحی گرافیک ایرانی (سده نهم هـق)؛ بررسی صفحه آرایی برگ‌هایی از کتاب شاهنامه بایسنقری» به این نتیجه کلی اشاره می‌کند که بررسی شیوه صفحه‌آرایی و تصویرسازی نسخه شاهنامه بایسنقری و هم‌چنین شیوه طراحی ایرانی که در این کتاب و نسخه‌های خطی به اجرا در آمده، راهنمایی است برای آینده که نه تنها برای نسخه‌برداری کارآمد است؛ بلکه با شناخت روح و تفکری که موجب خلق چنین آثاری شده است می‌توان راه تازه‌ای را برای طراحی گرافیک امروز ایران ترسیم نمود.

مبانی نظری

نشانه‌شناسی سوسوری یکی از خاستگاه‌های اولیه نظریه بینامتنیت (Intertextuality) بوده‌است. هر کلمه‌ای که مؤلف به کار می‌گیرد، هر جمله، هر بند، یا کل متنی که می‌آفریند، ریشه در نظام زبانی دارد که خود برآمده از آن بوده و از این رو معنای خود را بر اساس همین نظام کسب می‌کند. این گونه نگرش به زبان توسط بارت مطرح شده‌است و نظریه‌پردازان هم عصر او آن را نگرشی بینامتنی نامیده‌اند (آلن، ۱۳۸۵: ۲۹ و ۲۴) گرچه بارت از بزرگترین نظریه‌پردازان در زمینه بینامتنیت محسوب می‌شود اما دیدگاه وی در این عرصه دارای نارسایی‌هایی بود که برخی جنبه کلی دارند و برخی دیگر به طور خاص به بینامتنیت مربوط می‌شوند. از ضعف‌هایی که برای آرای بارت می‌توان در نظر گرفت یکی بی توجهی به مؤلف و حتی مرگ آن و دیگری بررسی بینامتن به طور کلی و نادیده گرفتن انواع آن می‌باشند. هم‌چنین وی به انواع متن‌ها از لحاظ میان متنی توجه نمی‌کند چنانکه باختین و ژنت به ان توجه کرده‌اند (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۱۰).

احتمالاً نخستین بار، ژولیا کریستوا در دهه ۱۹۶۰ در ترجمه تعبیر میخائیل باختین از «منطق گفت‌وگویی» که او آن را در دهه ۱۹۳۰ ابداع کرده بود، اصطلاح «بینامتنیت» را به کار برد. البته این بدان معنا نیست که او برای نخستین بار چنین مفهومی را ارائه کرده‌است. صفوی می‌نویسد که اصطلاح «مناسبات بینامتنی» را نخستین‌بار صورت گرایان روس، به ویژه اشکلوفسکی در مقاله«هنر به مثابه تمهید»، متأثر از منطق مکالمه یا منطق گفت‌وگویی باختین مطرح کردند (ساسانی، ۱۳۸۳: ۱۷۳).

امروزه موضوع بینامتنیت در رشته زبان‌شناسی و تحلیل متون ادبی کارکردهای بی‌شماری دارد و از عرصه ادبیات به هنر و پژوهش‌های مرتبط به هنرهای تجسمی و نقاشی و مطالعات میان رشته‌ای رسیده‌است. در گذشته مفهوم بینامتنیت بیشتر در زمینه ادبیات کاربرد داشته است؛ یعنی وقتی صحبت از متن به میان می‌آمد، متن ادبی برای انسان مفهوم پیدا می‌کرد؛ اما امروزه متن به هر اثر هنری که معنای مستقلی را ابراز کند اطلاق می‌شود و بنابراین زمینه مطالعات بینامتنی در همه زمینه‌های هنری نیز امکان‌پذیر شده است و «بینامتنیت به عنوان یک اصطلاح، منحصر به مباحث هنرهای ادبی نبوده است. این اصطلاح در مباحث سینما، نقاشی، موسیقی، معماری، عکاسی و در واقع همه تولیدات فرهنگی و هنری مطرح می‌شود (آلن، ۱۳۸۵:۲۴۷).

«بینامتنیت شیوه خوانش نوینی را مطرح می‌کند که خطیت متن را از بین می‌برد. هر ارجاع بینامتنی مجالی برای حضور یک بدیل است، خواننده یا به خوانش خود ادامه داده، آن ارجاع را تنها به عنوان جزئی نظیر دیگر اجزا در نظر می‌گیرد و یا این‌که به متن مأخذ مراجعه کرده، درگیر گونه‌ای یادکرد فکری می‌شود که در آن ارجاع بینامتنی، هم‌چون عنصری جایگزینانه نمود می‌یابد که از ساختاری فراموش شده اخذ و جانشین شده، اما در واقع، این بدیل تنها برای تحلیل‌گر مطرح است. این دو فرایند در واقع به صورت همزمان در خوانش بینامتنی- و در گفتمانی- به عمل در می‌آیند که متن را به همراه انشعاباتی که رفته‌رفته در فضای معنایی گسترش می‌یابند مورد مطالعه قرار می‌دهد» (آلن، ۱۳۸۵:۱۶۴). البته ممکن است که ارجاعات بینامتنی به صورت واضح و آشکار

نباشند و مؤلف از طریق اصطلاحات و کنایات مطالبی را از متن مرجع برگرفته باشد که بر پایه دانش و اطلاعات خواننده از مطالبی که در متن مرجع وجود دارد بتواند اینگونه ارجاعات را تشخیص دهد. «بینامتنیت بر این اصل استوار شده است که متن‌های گوناگونی در شکل گیری متن نوین نقش دارند و می‌توان حضور برخی از آن‌ها را حس کرد» (نامورمطلق، ۱۰:۱۳۸۶)؛ یعنی یک متن به صورت تنها و مستقل وجود ندارد و همواره با متن‌های قبل از خود مرتبط است؛ بنابراین در می‌یابیم که بر اساس بینامتنیت تک‌معنایی و خوانش یک‌جانبه متن، معنای خود را از دست می‌دهد و یک متن به صورت زنجیروار با متون قبل از خود متصل می‌گردد و تعبیرهای گوناگون پیدا می‌کند.

کریستوا و بارت نگرش نوینی را نسبت به متن ارائه نمودند که بر پایه آن هر متنی دارای روابط میان متنی است و بر اساس همین نوع روابط امکان تولید پیدا می‌کند؛ بنابراین متن همواره دارای ردپایی از متن‌های دیگر می‌باشد و همواره در یک روابط میان متنی است که متن نوین خلق می‌شود (نامور مطلق، ۷۸:۱۳۸۸). با توجه به موارد ذکر شده می‌توان گفت خوانش یک متن در ارتباط با متن‌های پیشین خود است و در حقیقت هیچ متنی کاملاً زاییده ذهن خالق نیست؛ بلکه به طور خودآگاه یا ناخودآگاه متأثر از متون قبلی خود می‌باشد.

متن یک واحد کمابیش مستقل است. وقتی مجموعه نشانه‌ها و جمله‌ها با همدیگر در یک نظام همنشینی معنای کمابیش مستقلی را تولید می‌کنند؛ در آن صورت می گوییم این یک متن است. متن اجزای متفاوتی دارد. یک متن را متن‌های دیگر احاطه کرده‌اند. انواع متن عبارتند از متن زبانی (حروف، آوا) و متن هنری (خط، نقطه، رنگ). برای این‌که مطالعه ما از مطالعه درونی خارج شود و این قابلیت را داشته باشد که کلیت یک متن را بررسی کند، باید از لایه‌های درونی متن به لایه‌های مطالعاتی متنی وارد شویم (نامور مطلق، ۱۳۸۸). مطالعات میان‌متنی به ما این امکان را می‌دهد که رابطه هر متن با متن‌های پیشین و پسین خود را پیدا کنیم و بینامتن‌هایی که باعث شکل‌گیری متون جدید می‌شوند را نیز بررسی نماییم.

بینامتنیت با ارتباط و تعامل میان متن‌ها به صورت آگاهانه و یا ناآگاهانه نخستین بار توسط ژولیا کریستوا مطرح شد و سپس در سایر حوزه‌های نقد ادبی و هنری مورد توجه قرار گرفت. در بینامتنیت تداوم و یا دگرگونی میراث گذشته و ابداعات و نوآوری‌های روز، در روابط و ساختار پنهان یک متن مورد بررسی قرار می‌گیرد، لذا عامل مهمی در درک و دریافت متن و مهم‌تر از آن، شناخت هویت و فرهنگ جامعه است (کنگرانی، ۱۳:۱۳۸۵)؛ یعنی ما با استفاده از قواعد بینامتنیت می‌توانیم ساختار یک متن را از جنبه‌های گوناگون مورد مطالعه قرار دهیم و عواملی را که در به‌وجود آمدن متن مؤثر بوده‌اند شناسایی کنیم و به گونه‌ای فرآیند شکل‌گیری یک اثر را ترسیم نماییم. در این راستا می‌توان بینامتنیت در آثار نقاشی شده در شاهنامه بایسنقری را با توجه به شاهنامه فردوسی این‌گونه توصیف کرد که همه این نگاره‌ها دارای ویژگی عمده هستند؛ زیرا یک متن اولیه به نقاشان پیشنهاد شده که ساختار ادبی آن اشعار فردوسی بوده‌است؛ به عبارت دیگر تجلی یا نمود متن شعری فردوسی از ورای متن نقاشی شده انتظار می‌رفته‌است؛ پس ذهنیت و ایده هنرمند می‌بایستی با توجه کامل به متن شاهنامه شکل گرفته باشد. در این گروه از نقاشی‌ها یک متن سفارشی وجود خواهد داشت که هنرمند آگاهانه سعی در تکوین آن از طریق تبدیل مفاهیم از متن ادبی به عناصر بصری و مفاهیم و نشانه‌های تجسمی داشته است.

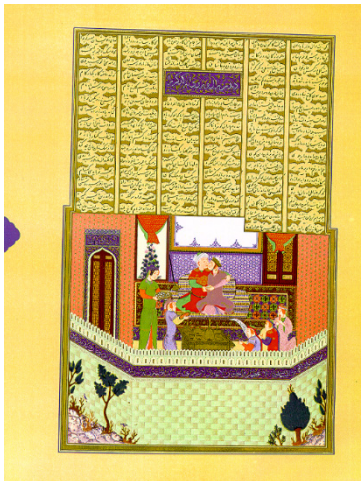
روش تحقیق

شاهنامه بایسنقری به قطع رحلی است در مکتب هرات و ۷۰۰ صفحه دارد. هر صفحه شامل ۳۱ سطر و هر سطر ۳ بیت به قلم نستعلیق و با کتابت خفی جعفر بایسنقری است. این نسخه نفیس در سال ۸۳۳ هـ‍ق روی کاغذ خانبالغ نخودی کتابت شده‌است. نسخه شاهنامه بایسنقری با ۲۲ نگاره آراسته شده است.

جامعه آماری ۱۲ نگاره از ۲۲ نگاره شاهنامه بایسنقری محفوظ در موزه کاخ گلستان انجام گرفته‌است که از فضای اینترنت تهیه و جمع‌آوری شده‌است. نوع تحقیق توصیفی تحلیلی بوده و اطلاعات اولیه به صورت کتابخانه‌ای گردآوری شده و در تحلیل‌ها از روش تحلیل کیفی و تطبیقی با رویکرد بینامتنیت بهره گرفته شده‌است. با تکیه بر روش تحلیل

بینامتنی، شاهنامه فردوسی پیش‌متن شاهنامه بایسنقری به عنوان یک بیش‌متن در نظر گرفته شده که در خلق نهایی افزونه‌های تصویری به صورت نگاره به آن افزوده شده و از رهگذار تبدیل آن به یک اثر با دو نظام نشانه‌ای نوشتاری و تصویری آن را دچار تغییر و تحول کرده‌است. از سوی دیگر خوانش صحیح نگاره‌ها با توجه عمیق و دقیق به متن اصلی کتاب فردوسی ممکن می‌باشد. به این ترتیب می‌توان گفت مطالعه انجام شده از جهاتی بینازمانی و بینانشانه‌ای نیز به شمار می‌رود که در پژوهش حاضر بیشتر تکیه بر مطالعه ابعاد ارتباطات بینامتنی بوده‌است. در تحلیل، هدف اصلی شناسایی، میزان و نوع و ریشه تغییرات بیش‌متن نهایی یعنی شاهنامه بایسنقری نسبت به متن اصلی بوده است.

جدول ۱: نگاره‌های بررسی‌شده (www.mehriran.ir).



تصویر ۱: زال و رودابه

تصویر ۲: دیدار فردوسی با شعرای دربار

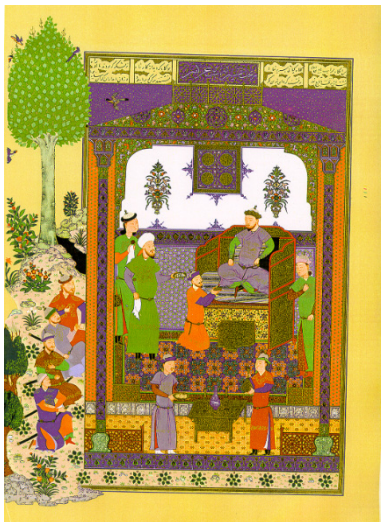
تصویر ۳: نبرد رستم و دیو سپید

تصویر ۴: به بند کشیدن ضحاک در کوه دماوند

تصویر ۵: نبرد رستم و دیو سپید

تصویر ۶: نبرد گودرز با پیران

تصویر ۷: کشته شدن گرگ‌ها به دست اسفندیار

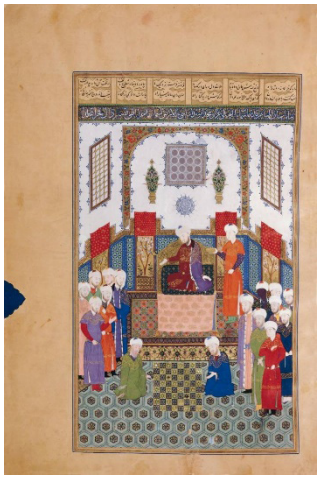


تصویر ۸: برتخت نشستن لهراسب

تصویر ۹: ملاقات رستم و اسفندیار

تصویر ۱۰: پادشاهی جمشید

تصویر ۱۱: مجلس کیکاووس



تصویر ۱۲: بازی شطرنج بوذرجمهر و سفیر هند

نگارگری دوره تیموری

در دوره تیموری نگارگری ایرانی به اوج ترقّی رسید. در این دوره نه تنها الگوهای نقاشی چین که از عصر مغول وارد ایران شده‌بود، مورد جذب و اقتباس قرار گرفت؛ بلکه در مسیر تکامل، سرانجام استقلالی را نمایان ساخت که منعکس کننده روح هنری ایرانیان بود. به همین سبب است که می‌توان از «سبک دوره تیموری» نام برد و عصر تیموری را «دوره طلایی هنر نقاشی ایران» دانست.

مکتب نقاشی جلایری از هر جهت پیشقدم شیوه‌ای است که در دوران تیموریان رونق یافت. هر چه در نقاشی‌های دوران اخیر مشاهده می‌کنیم، اصل و منشأ آن را در آثاری که به جنید نقاش نسبت داده شده است، باز می‌یابیم. در این آثار، تصویر انسانی تابع نقش منظره و طبیعت است و مناظر نشان دهنده عشق وافر هنرمند به عالم خلقت می‌باشد. به طور کلی در نقاشی‌های استاد جنید، تجلّی خورنق و عنایت خداوند و ظهور لطیف او در مخلوق مشهود می‌گردد؛ در حالی‌که در مکتب جلایری (بغداد و تبریز) به ریزه‌کاری و نمایش طبیعت و منظره اهمیت بیشتری داده می‌شد و عواملی چون درختان و کوه‌ها و آسمان و ... بخش بزرگی از تصویر را اشغال می‌کرد؛ در مقابل در مکتب شیراز به تصویر انسان و حیوانات اهمیت بیشتری داده می‌شود (تجویدی، ۱۱۶:۱۳۵۲).

از سال‌های قبل میان شیراز و مراکز هنری دیگر ارتباط برقرار بود و می‌توان حدس زد که در جریان تبادل تجربیات، رنگ‌های درخشان نقاشی‌های شیراز بر کار نگارگران تبریز و بغداد تأثیرگذاشت و متقابلاً دستاورد فضاسازی فراخ از تبریز و بغداد به شیراز رسید. مشخصات ویژه نگارگری عهد مظفریان عبارت بودند از: تپه‌های گرد، افق رفیع و بلند، زمین پوشیده از بوته‌ها، پیکرهای لاغر با سر بزرگ و چهره‌ی سه رخ ریش‌دار و طراحی ظریف و گه‌گاه خام‌دستانه. در واقع، بین نگاره‌های دوره آل اینجو و سبک نگاره‌های این دوره نمی‌توان شباهت زیادی را متصور شد (رابینسن، ۱۱:۱۳۷۶).

«در ادامه، تیمور به هر تیره و طایفه‌ای که بگذشت، خلاصه آنان را به سمرقند گرد آورد و در آن شهر از اهل هر هنری شگرف و دانای هر صنعتی، عجیب آن را که بر دیگران برتر و استادتر بود فراهم آورد» (ابن عربشاه، ۳۱۴:۱۳۷۳). «... و از اصناف هنرمندان و پیشه‌کاران هر که در قسمی از اقسام مشهور و معروف بود همه را خانه‌کوچ به سمرقند فرستادند ...» (یزدی، ۱۳۳۶: ج ۱، ۲۹۰). ولی با این وجود، هیچ‌گونه کتاب خطّی وجود ندارد که بتوان به مکتب سمرقند این دوره نسبت داد.

شاهرخ پسر تیمور بیش از تمام پادشاهان ایران به هنر و هنرمندان توجه داشته و آن‌ها را مورد نوازش قرار داده است. به همین جهت در دوره او هنر نقاشی مرحله اقتباس و فرا گرفتن فنون اجنبی را پیمود و به دوره جوانی خود رسید و سپس توانست آن‌چه را از دیگران گرفته بود در خود جذب نماید. در صورت‌ها و اشکالی که در اواخر قرن هشتم هجری کشیده

شده‌اند، می‌توان مهم‌ترین ویژگی‌های تزیینات سبک‌های فنی مرسوم را دید. همین ویژگی‌ها در قرن بعد به بزرگ‌ترین ممیزات نقاشی مکتب هرات تبدیل شد. مهم‌ترین خصلت‌های این مکتب، چشم‌اندازهای زیبای گل‌ها و گلزارها در بهار، کوه و تپه‌هایی به شکل اسفنج و استفاده از رنگ‌های درخشان و روشنی بود که هیچ‌گاه خروج از رنگی به دیگری، وحدت و استقلال آن‌ها را متزلزل نمی‌ساخت.

علاوه بر این، نقاشان این دوره توانستند میان اشخاص و ساختمان‌ها یا سایر مناظری را که می‌کشند، نسبت‌های معقول و مقبولی قائل شوند. به‌ویژه مینیاتورهای مکتب هرات از حیث سبک، بسیار به یکدیگر شباهت دارند و به طور تقریبی همه آن‌ها کوه‌هایی را در فواصل معین، همراه با سبزه‌ای که زمین را پوشانده و افقی بلند و رنگ‌هایی جدید نشان می‌دهند. عصر طلایی مینیاتورسازی در دوره تیموریان و در هرات به دست هنرمندان این دوره آغاز شد. امروزه در بسیاری از موزه‌های جهان آثاری بی‌مانند از دوره تیموریان وجود دارد؛ آثاری که از لحاظ زیبایی و رنگ‌آمیزی و دقت در جزئیات بی‌نظیرند (زکی، ۱۰۰:۱۳۶۳/ دیماند، ۵۳:۱۳۳۶).

سه پسر شاهرخ به نام‌های بایسنقر، ابراهیم‌سلطان و الغ بیگ نیز به ترتیب کارگاه‌های خود را در هرات، شیراز و سمرقند برپا کردند. ولی پیش از این‌ها، نواده دیگر تیمور به نام اسکندر سلطان بن عمر شیخ، برجسته‌ترین هنرمندان زمان را در شیراز گرد آورد و به یاری آنان بود که گام نخست در تحول کتاب نگاری عهد تیمور برداشته شد (پاکباز، ۷۱:۱۳۸۷). نگارگران اسکندر سلطان چندین جنگ متشکل از متون فارسی و عربی را برای او تصویر کردند. سبک نگارگری این نسخه‌ها نمایانگر نخستین امتزاج ممتازترین شیوه‌های به‌کاررفته در نقاشی درباری جلایریان با ضوابط نسخه‌پردازی معمول در نگارگری دربار مظفری است؛ توأم با عناصر و جزئیاتی که به نظر می‌رسد بازتابی از سنّت نگارگری آسیای میانه بوده‌اند؛ هم‌چون طرز جامه‌پوشی و نحوه ثابتی در بازنمایی علایم چهره، هیکل‌های فرشتگان و جزئیات منظره‌سازی و جای‌گیری اجزای آن (پاکباز، ۷۲:۱۳۸۷). ویژگی‌های صوری سبک شیراز در دوره حکومت اسکندرسلطان را می‌توان چنین برشمرد: صخره‌های اسفنجی در حاشیه افق رفیع، آسمان آبی یا طلایی درخشان و یا لاجوردی و پر ستاره، ابرهای پیچان و دنباله‌دار، پیکرهای باریک‌اندام در جامگان رنگین، زمین مفروش از گلبوته‌های گوناگون و منظم، درختان دارای برگ‌های فشرده و یکنواخت، جویبارهای نقره‌ای پرپیچ و خم و بناهای آراسته با کاشی‌های منقوش (رابینسن، ۲۰:۱۳۷۶/ پاکباز، ۷۲:۱۳۸۷). برخی از این ویژگی‌ها مانند نحوه شکل‌بندی آسمان و صخره‌ها و درختان، بعداً در نقاشی هرات زمان بایسنقر نیز جلوه‌گر خواهند شد (همان:۷۲).

شراتو ویژگی‌های مکتب شیراز عهد سلطان‌ابراهیم را این‌گونه بیان می‌کند: استفاده از رنگ‌های روشن و شاداب و سرزنده، ترکیب‌بندی‌های ساده و حاوی چند پیکره که تا حدودی تصنعی‌اند و چهره‌هایشان مات و یخ زده‌است، دهان‌ها کوچک، دماغ‌ها باریک و چشم‌ها الماسی‌شکل و سرها بیضوی و کشیده هستند؛ و مردان دارای سبیل‌ها و ریش‌های نوک‌تیزند (شراتو و گروبه، ۴۸:۱۳۷۶).

شاهنامه بایسنقری

در دوره تیموری، شاهنامه بارها مصور می‌شود. نظام زیبایی‌شناسی متکاملی که در سیر تحول نگارگری ایران- و در دوره شکوفایی آن، با استفاده از تطبیق متقارن عناصر، تقسیم متناسب سطوح، تنظیم هندسی نقوش، تلفیق موزون خط‌ها و ترکیب متعادل رنگ، علاوه بر پدیدار ساختن وحدت مضمونی و بصری در نسخ خطی فارسی، سبب پیوند درونی بین اجزای مختلف کتاب از جلد و سرلوح تا صفحات متن و تصویر می‌شود. در تداوم این امر هنر کتاب‌آرایی و مصورسازی شاهنامه در نمونه‌ای از نفیس‌ترین و با شکوه‌ترین نسخه خطی تاریخ نگارگری ایران یعنی شاهنامه بایسنقری جلوه‌گر می‌شود.

این نسخه ۲۲ تصویر دارد و اکنون در کتابخانه گلستانِ تهران نگهداری می‌شود. نقاش یا نقاشان این شاهنامه مشخص نیستند؛ ولی می دانیم که جعفر تبریزی آن را کتابت کرده و قوام‌الدین جلدش را ساخته‌است. نسخه شاهنامه بایسنقری، علاوه بر نفاست و زیبایی، از این نظر هم اهمیت دارد که خود بایسنقر مقدمه‌ای بر آن نوشته که به مقدمه بایسنقر معروف است. پیکرهای بلندقامت و موقّر با چهره‌های ریش‌دار، گلبوته‌های درشت و تک‌درختان سرسبز از عناصر شاخص در

ترکیب‌بندی‌های کاملاً متعادل نگاره‌های شاهنامه بایسنقری، به شمار می‌آیند. گاه، شالوده ترکیب‌بندی، متشکّل از عناصر افقی و مورب است. اجتناب از قرینه‌سازی محض به نگارگر امکان می‌دهد که صحنه‌های شکار و کارزار را پر جنبش و مجالس بزم و ضیافت را ساکن و آرام مجسم کند. صحنه‌های درباری به سبب تأکید خاص بر نقوش رنگارنگ جامگان، کاشی‌ها و فرش‌ها از ظرافت تزیینی بیشتری برخوردار شده‌اند. نگارگر نهایت سنجیدگی را در گروه‌بندی پیکرها، تنظیم سطوح رنگی و ریزه‌کاری‌های معماری و منظره طبیعی به کار می‌برد و نیز به مدد رنگ‌بندی دقیق و حساب شده می‌کوشد فضای تصویری را فراخ و عمیق نشان دهد. با این همه، کار او به سبب وسواس زیاد در متعادل کردن عناصر تصویری، گاه بی‌روح به نظر می‌آید.

بررسی نگاره‌ها

در این تحقیق برای بررسی نگاره‌های منتخب به این صورت عمل شده است که ابتدا اشعار مرتبط با موضوع هر نگاره که در بسیاری از موارد بخشی از ترکیب خود نگاره نیز بوده‌اند آورده شده‌است؛ سپس محتوا و معنای روایی اشعار به نثر روان در آمده است. در مرحله بعد ساختار کلی تصویر و عناصر بصری و پدیده‌های موجود در آن مورد، به دقت مورد بررسی قرار گرفته است. در پایان و مبتنی بر اطلاعات به دست آمده در مورد محتوای اشعار و ویژگی‌های بصری و بازنمایانه هر نگاره، مقایسه و تحلیل ارتباط بینامتنی شعر و نگاره انجام شده است. قاعدتاً چون در این گزارش نمی‌توان همه موارد بررسی شده را ذکر کرد، برای روشن‌شدن نحوه مطالعه تطبیقی و بین متنی انجام شده، دو نمونه به صورت خلاصه آورده می‌شود و در ادامه توصیفی از مهم‌ترین نکات مشاهده شده در تطبیق نوشتار و مجموعه نگاره‌ها آورده خواهد شد:

نمونه ۱) تصویر ۱: دیدار زال و رودابه

محتوای شعر: داستان زال و رودابه از شنیدنی‌ترین داستان‌های شاهنامه‌است. مضمون این داستان عشقی است که نادیده هر دو طرف را گرفتار می‌کند. داستان از این جا شروع می‌شود که زال پس از آن‌که پدرش پادشاهی زابل را به او می‌سپارد، برای سرکشی، به شهرها و کشورهای مطیع زابل می‌رود تا به کابل می‌رسد. پس از آشنایی با مهراب که پادشاه کابل و از نبیرگان آژی‌دهاک (ضحاک) بوده، به گونه‌ای شگفت شیفته و دلباخته دختر مهراب می‌شود. از آن سو هم رودابه، دختر مهراب با شنیدن ویژگی‌های زال از زبان پدرش، هنگامی که با سیندخت سخن می‌گفت، شیفته و دلباخته زال می‌شود. با میانجی‌شدن غلام زال و چند کنیز از سوی رودابه، شرایط برای دیدار این دو فراهم می‌شود و زال با ندیمه‌ها قرار می‌گذارد تا شب هنگام به دیدار رودابه برود. چون شب فرامی‌رسد رودابه در کاخی آراسته، پذیرای زال می‌شود. هنگام رسیدن زال، رودابه بر بام کاخ منتظر اوست و گیسوی بلند خود را از بام کاخ آویزان می‌کند تا زال از آن کمندی بسازد و به فراز بام آید. زال بر گیسوی رودابه بوسه می‌زند و می‌گوید: «هرگز مباد که من گیسوی مشک‌بوی تو را کمند سازم» و با طنابی بر بام کاخ می‌رود

تصویر ۱ جدول: دیدار زال و رودابه (www.mehriran.ir).

ساختار کلی تصویر و عناصر بصری

در این نگاره، زال و رودابه در مرکز تصویر، جهت تأکید

بیشتر، تصویرسازی شده است و پیکره‌ها در ترکیبی مثلث‌وار قرار گرفته‌اند و در رأس مثلث، پیکره زال و رودابه قرار دارد که درشت‌تر از سایر پیکره‌ها ترسیم شده و حاکی از تأکید نگارگر به اصل داستان است. در ضلع سمت راست مثلث، سه رامشگر با سازهایی چون چنگ، دف و نی در دست در حال نواختن هستند و در ضلع سمت چپ دو خدمتکار ایستاده و در حالی که سینی به دست دارند مشاهده می‌شوند. این تصویر نیمی از صفحه را دربرگرفته و بر بالای، در یک مستطیل منقوش لاجوردی با خط سفیداب‌رنگ، کتیبه‌ای زیبا را مجسم می‌کند: «دیدن زال و رودابه یکدیگر را». در این نگاره سعی هنرمند بر این بوده که از پرسپکتیو (عمق‌نمایی) جهت جداسازی فضای داخل بنا از فضای خارج استفاده کند. بازی با سطوح و کنتراست سطح در دیوارها و فضاهای داخلی به خوبی مشهود است. هم‌چنین مطابق با اصول رنگ‌پردازی نگارگری ایرانی، از همنشینی رنگ‌های گرم و سرد استفاده شده است. خطوط افقی در تصویر، شامل دیوار سبز کنگره دار که گرداگردِ عمارت کشیده شده و آجرهای مستطیل شکلِ آن به گونه‌ای متوازی، بدنه‌اش را پوشانیده و زیر کنگره، روی باریکه‌ی لاجوردی‌رنگ دور تا دور خانه، به خط ثلث سفیداب رنگ نوشته شده‌است: «امر ببناء هذه العماره، السلطان الاعظم والخاقان الاعدل الاکرم غیاث‌السلطنه و الدین بایسنغر بهادرخان خلدالله ملکه»؛ و هم‌چنین فرشی که با نقوش هندسی و رنگ‌های نارنجی و سبز در زیر پای زال و رودابه قرار دارد و دیواری که در پشت سر آن‌هاست از دیگرخطوط افقی تصویر می‌باشد. خطوط عمودی تصویر شامل دیوارها و درهایی است که با ظرافت، کاشیکاری و نجاری شده‌اند و شامل پیکره‌های نشسته و ایستاده است. استفاده از رنگ‌های مکمل قرمز و سبز در لباس زال، به جهت جلب بیشتر نگاه بیننده به شخصیت اصلی بوده‌است. پرده‌های شنگرفیِ زری‌دوزی شده نیم باز که از بالای درها آویزان است، هماهنگی رنگ‌ها و تناسب آن‌ها با بزم وصال، حالت شادمانی ویژه‌ای به آن داده است. دسته گل زیبایی هم که در درگاهیِ سفید رنگ مجلس گذاشته شده بر شکوه آن می‌افزاید.

ارتباط بینامتنی شعر و نگاره

با توجه به متن شعر فردوسی و تطبیق آن با عناصر بصری به کار رفته در نگاره، می‌توان گفت که نگارگر بیشتر به کلیت شعر و پایان ماجرا توجه داشته و این بیت که:

فرود آمد از بام کاخ بلند/ به دست اندرون دست شاخ بلند

نگارگر دیوار کاخ را که دارای کنگره است تصویرسازی کرده‌است؛ هر چند بلندی آن چندان که در شاهنامه ذکر شده نمایانده نمی‌شود. عناصر کلیشه‌ای دوره، به‌ویژه در نوع تصویرسازی کاخ و تزیینات آن، نقوش هندسی و کتیبه‌ها مشهود است. این نمایش کاخ به شیوه تیموری با افزودن کتیبه لاجوردی که در آن بر ساخت بنا به امر امیر تیموری تأکید شده‌است، جلوه‌گاهی جالب از ارتباط میان متنی دو اثر تصویری و ادبی از دو دوره مختلف است و از سویی دیگر نمایانگر گرایش سفارش‌دهندگان و خالقان شاهنامه طهماسبی به ذکر و تقویت شوکت و قدرت شاهانه خاندان حاکم. هم‌چنین هنرمند برای نشان دادن شادی، گروه نوازندگان را در سمت راست تصویر و در سمت چپ گروه ملازمان را که در دست طبق‌هایی دارند و در شعر فردوسی نیز به آن‌ها اشاره شده، تصویر کرده‌است؛ هر چند توصیف‌های شعر، به مجلسی خرم‌تر و دلپذیرتر رهنمون است.

نمونه ۲) تصویر ۷: کشته‌شدن گرگ‌ها به دست اسفندیار

متن کتیبه که در بالای تصویر نوشته شده‌است به شرح زیر می‌باشد:

بدیدند گرگان بر و یال اوی/ میان یلی چنگ و گوپال اوی
ز هامون سوی او نهادند روی/ دو پیل سرافراز و دو جنگجوی
کمان را به زه کرد مرد دلیر/ بغرید بر سان غرنده شیر
بر آهرمنان تیرباران گرفت/ به تندی کمان سواران گرفت
ز پیکان پولاد گشتند سست/ نیامد یکی پیش او تن درست
نگه کرد روشن‌دل اسفندیار/ بدید آنک دد سست برگشت کار
یکی تیغ زهر آبگون برکشید/ عنان را گران کرد و سر درکشید
سراسر به شمشیرشان کرد چاک/ گل انگیخت از خون ایشان ز خاک

محتوای شعر: بزرگ‌ترین تصمیم اسفندیار گذر از هفت خان و گرفتن دژ رویین بوده است که بنایی مستحکم و آسیب ناپذیر بود و خواهرانش در این دژ زندانی بودند و راه رسیدن به این دژ سرشار از خطرها و موانع گوناگون است. پیروز شدن و گذشتن از این سختی‌ها، هفت‌خان اسفندیار را می‌سازند. شعر حکایت از خوان اول از هفت خوان اسفندیار و رویارویی او با دو گرگ نر و کشتن آن‌ها دارد.

تصویر ۷ جدول: کشتن گرگ‌ها به دست اسفندیار (www.mehriran.ir).

ساختار کلی تصویر و عناصر بصری

کادر در این تصویر بسته می‌باشد و شعر در بالای تصویر قرار دارد و اسب در حال تاخت می‌باشد. در این نگاره اسفندیار با اسبش تقریباً در مرکز نگاره تصویرسازی شده است و حرکت اریب دو گرگ تیر خورده از پایین به سمت بالا بر قدرت اسفندیار تأکید بیشتری می‌کند. قرار دادن بوته‌ها و درختچه‌های سبز در سمت چپ تصویر در امتداد یکدیگر تا بالای سر اسفندیار و کوه‌ها در بالای تصویر اشاره به عنصر بصری حرکت دارد که نگارگر به خوبی توانسته است آن را نشان دهد. در این تصویر اندام گرگ‌ها با اسب اسفندیار تقریباً یکسان است و تأکید بر قدرت آن‌ها دارد. رنگ مشکی اسب اسفندیار به نسبت رنگ‌های آرام‌تر توجه را به مرکز تصویر جلب می‌کند.

خطوط عمودی تصویر شامل درختچه‌ها و بوته‌ها است و بیشتر در تصویر از خطوط اریب استفاده شده‌است تا هیجان و انرژی داستان به خوبی انتقال داده شود. استفاده از رنگ مشکی برای اسب بر روی زمینه روشن تأکیدی بر عظمت نقش اسفندیار در این تصویر است.

مقایسه و تحلیل ارتباط بینامتنی شعر و نگاره

هامون در شعر به معنی دشت است و نشان از این دارد که دو گرگ وحشی در دشتی به اسفندیار حمله‌ور شده‌اند. نگارگر نیز سعی دارد با ترسیم فضایی باز و بدون سنگلاخ دشتی پهناور را به تصویر بکشد. فردوسی، در شعر به صورت اغراق‌آمیزی هیبت گرگ‌ها را هم‌چون دو پیل جنگجو توصیف کرده است و در تصویر، این دو گرگ وحشی با هیکل‌هایی درشت، همراه با دندان‌هایی تیز و بلند و شاخی بر سر یکی از آن‌ها که نشانه‌ای از برجستگی‌شان می‌باشد ترسیم شده‌اند. در ادامه‌ی شعر، اسفندیار به سمت گرگ‌ها بارانی از تیر روانه می‌کند که نگارگر فقط با نشان دادن گرگ‌ها که تیرهایی در بدن آن‌ها فرو رفته وخون از آن سرازیر است، به این موضوع اشاره کرده است؛ و درپایان که قسمت اصلی و اوج هیجان داستان می‌باشد، اسفندیار شمشیر خود را بیرون آورده و آن را بالای سر گرفته تا کار گرگ‌های نیمه جان را تمام کند و این دقیقاً بیتی است که نگارگر آن را ترسیم کرده است:

یکی تیغ زهرآبگون برکشید/ عنان را گران کرد و سر درکشید

اسفندیار سعی در متوقف‌کردن اسب دارد تا بتواند شمشیر خود را بر سر یکی از گرگ‌ها فرود آورد. گویی نگارگر سعی در به تصویر کشیدن ابیات آخر و اصلی ماجرا داشته است.

به این ترتیب پس از بررسی دقیق نگاره فوق مشخص می‌شود که از ۴ جنبه: مضمون، ساختار کلی و عناصر به تصویر در آمده و نهایتاً تأثیر نهایی هم راستا با محتویات اشعار مرتبط

بوده و درجه بالایی از تطبیق نوشتار و متن قابل تأیید است.

به عنوان نمونه‌ای دیگر از نگاره‌ای که از ابعاد فوق تطابق کمتری با محتوا و تأثیرات اشعار دارد، می‌توان به نگاره نبرد گودرز و پیران اشاره نمود که هرچند از حیث نمایش عناصری مانند نیزه و سلاح و کوه و ... تطابق کاملی با اشعار مشاهده می‌شود، اما از حیث بیان مضمون نبرد یا تنظیم ساختار و ترکیب بندی و در نتیجه انعکاس فضای نبرد، تطابق و موافقت کمتری با اشعار به چشم می‌خورد. از جالب‌ترین نکات و مواردی که در این زمینه در بررسی نگاره‌های مختلف دیده شد می‌توان موارد زیر را ذکر نمود:

ـ **نگاره دیدار فردوسی و شعرا**: اضافه‌نمودن خلاقانه جوی آب که خط فاصل فردوسی و شعرا شده‌است، برای کمک به بیان ملموس محتوا و مضمون اشعار؛ در حالی که در اشعار ذکر مستقیمی از جوی آب نشده‌است.

ـ **نگاره نبرد رستم و دیو سپید**: سعی در نمایش بیابان و گیاهان خشک در فضای اطراف غاری که دیو سپید در آن قرار دارد، هم‌نوا با مضمون واقعه؛ در حالی که در اشعار از این ویژگی سخنی به میان نیامده است.

ـ **نگاره به بندکشیدن ضحاک**: دقت زیاد در نمایش دقیق و منطبق با اشعار نحوه به بند کشیدن ضحاک در غار.

ـ **نگاره کشتن سیاوش به دست گروی**: نمایش سیاوش به صورت عادی و شبیه دیگران؛ در حالی که در شاهنامه او پهلوانی بزرگ و با هیکلی چون شیر ژیان توصیف شده است. ترسیم بیابان بی‌آب و علف در صحنه کشتن سیاوش، هم جهت با مضمون و فضای کلی غمناک واقعه. دقت در ترسیم عناصر و نمایش نحوه قتل سیاوش منطبق با اشعار فردوسی.

ـ **نگاره نبرد گودرز با پیران**: دقت در نمایش عناصری چون کوه و سپر و شمشیر و زره که در اشعار آمده است.

ـ **نگاره بر تخت نشستن لهراسب**: نمایش باشکوه و تزیینات کاخ و مجلس منطبق با مضمون صحنه با تکیه بر شیوه ویژه نمایش کاخ‌ها در نگارگری تیموری.

ـ **نگاره ملاقات رستم و اسفندیار**: نمایش قرینه و مساوی افراد و عناصر در صحنه و ملاقات در فضای باز طبیعت مطابق با مضمون اشعار و نه ذکر مستقیم آن‌ها.

ـ **نگاره پادشاهی جمشید**: تلاش برای نمایش دقیق توانایی‌ها و اعمالی که در اشعار در مورد جمشید در طول دوران طولانی پادشاهی‌اش نسبت داده شده‌است؛ مانند آغارگری حرف و صنایع گوناگون؛ مانند پوشاک و ساخت ابزار جنگی و غیره و فرمانبرداری دیو و مرغ و پری از وی.

ـ **نگاره مجلس کیکاووس**: ترسیم خلاقانه فضا به صورت بسیار سرسبز و رنگارنگ همانند مازندران؛ در حالی که صحنه مربوطه در مازندران اتفاق نیفتاده است بلکه در اشعار فردوسی گفته می‌شود که شاه به یاد آن منطقه افتاده است.

ـ **نگاره بازی شطرنج بوذرجمهر و سفیر هند**: تعیین تعداد موبدان حاضر در صحنه و نوع معماری بنا؛ در حالی که در اشعار به ان اشاره نشده است.

هم‌چنین تغییر و تبدیل رنگ زمین از سبز به خشک و یا خاکی و تیره به روشن با توجه به مضمون اشعار؛ در حالی که در اشعار فردوسی به چنین ویژگی‌هایی مستقیماً اشاره نشده است.

با توجه به جدول زیر که میزان تقریبی نگاره‌ها را با متن شاهنامه نشان می‌دهد می‌توان به میزان تأثیرپذیری متن بر نگاره دست یافت (جدول ۱).

در پایان، جمع‌بندی بررسی میزان نسبی تطبیق نگاره‌ها با اشعار در جدول شماره ۱ ارائه می‌شود:

جدول ۲: میزان تقریبی تطبیق نگاره‌ها و اشعار (مأخذ: نگارندگان).

شماره	عنوان نگاره	مضمون	ساختار	عناصر	تأثیر کلی
۱	دیدار زال و رودابه	کم	متوسط	متوسط	کم
۲	دیدار فردوسی با شعرا	زیاد	زیاد	متوسط	زیاد
۳	نبرد رستم و دیو سپید	زیاد	زیاد	زیاد	متوسط
۴	به بند کشیدن ضحاک	زیاد	زیاد	زیاد	زیاد

۵	کشتن سیاوش به‌دست گروی	متوسط	زیاد	متوسط	متوسط
۶	نبرد گودرز با پیران	متوسط	متوسط	زیاد	متوسط
۷	کشته‌شدن گرگ‌ها به‌دست اسفندیار	متوسط	زیاد	زیاد	زیاد
۸	بر تخت نشستن لهراسب	زیاد	زیاد	زیاد	زیاد
۹	ملاقات رستم و اسفندیار	متوسط	زیاد	زیاد	زیاد
۱۰	پادشاهی جمشید	زیاد	زیاد	زیاد	زیاد
۱۱	مجلس کیکاووس	زیاد	زیاد	متوسط	زیاد
۱۲	بازی شطرنج بوذرجمهر و سفیرهند	زیاد	زیاد	زیاد	زیاد

۵ – تجزیه و تحلیل

با بررسی بینامتنی نگاره‌های شاهنامه بایسنقری، می‌توان به این نتیجه اشاره کرد که نگاره‌های این اثر یکی از شاهکارهای هنر نقاشی ایران است که با وفاداری به متن نوشتاری به تصویر درآمده و روابط بینامتنی واضح و قابل تأکید در آن‌ها بسیار است. با شناختی از دلایل مصوّرسازی کتاب شاهنامه در دوره تیموری، به طور کلّی می‌توان به این موضوع نیز اشاره کرد که در سنّت کتاب‌آرایی ایران، نگاره‌ها در جایگاه متن تصویری به متن ادبی نسخه افزوده می‌شدند و این همراهی نه فقط در شکل ظاهری، بلکه در لایه‌های زیرین اثر نیز وجود دارد. ارتباط ظاهری و جوهری اصطلاح بینامتنیت که در اندیشه انتقادی معاصر به وجود آمده‌است، می‌تواند در خصوص نقاشی ایرانی نیز به کار رود و آن را به صورت روشی برای شناخت ساختار متن و تصویر در نظر گرفت. خالقان نگاره‌ها در ابعاد مختلفی وفاداری به متن پیشین و اصلی را نشان داده‌اند که می‌توان به این موارد اشاره نمود: انتخاب اشعار و صحنه‌های مربوط به اوج ماجراهای روایت شده، طراحی ساختار و ترکیب‌بندی همسو با مضامین و معانی اشعار، تلاش در نمایش عناصر و وسایل و جزییات؛ هر چند این تلاش نسبی است و در موارد نسبتاً زیادی بدون کاستی و یا تفاوت‌ها نیست. تأثیرگذاری نهایی نگاره‌ها؛ هرچند همسو با اشعار است؛ اما در موارد نه چندان کمی، از فضای حماسی و پرجوش و خروش خلق شده توسط فردوسی دور و به گونه‌ای فضای تغزلی و دلکش، به عطر و بوی طبیعت آشنا و زیبا و رنگارنگ سبک تیموری نزدیک می‌شود.

همچنین با بررسی بینامتنی نگاره‌های شاهنامه در نسخه بایسنقری می‌توان به این مطلب اشاره کرد که در موارد زیادی موضوعات غیر درباری در بافت و ترکیبی درباری به تصویر در می‌آیند؛ مثلاً موضوع شکار که یکی از دیرینه‌ترین موضوعات نقاشی ایران است، در این نسخه تبدیل به شکار شاهانه می‌شود تا قدرت و عظمت شاهانه به بهترین وجه به جلوه درآید. البته این روش را می‌توان تداوم سنتی در هنر ایران دانست که از پادشاهان کیانی آغاز شده‌است.

این گرایش از ابتدای نسخه بایسنقری ظاهر است: در سرلوح دوصفحه‌ای آغاز نسخه، صحنه شکاری تصویر شده است که بایسنغرمیرزا در آن به تصویر درآمده و در پیرامون او ملازمان، خنیاگران و درباریان و سایر شکارچیان با تیر و شمشیر و کمان به حیوانات حمله‌ور شده‌اند (تصویر ۱).

تصویر ۱: بایسنقر میرزا و ملازمان در شکار (www.mehriran.ir).

اگرچه موضوع کلی این دو نگاره شکار است، اما مقصود نگارگر ترسیم شکار شاهانه و مطرح ساختن شخص بایسنقر میرزا بوده‌است؛ 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 گرفته‌است. هم‌چنین است که داستان عاشقانه زال و رودابه نیز حالت بزم درباری به خود می‌گیرد و یا تصویر فردوسی، تنها در کنار شاعران درباری است که به تصویر در می‌آید.

جنبه دیگری که شایسته توجه است مربوط به آغاز فرایند خلق؛ یعنی نوع انتخاب صحنه‌هاست؛ با وجود این که شاهنامه یک متن حماسی است، اما صحنه‌های بزم شاهانه نیز در نسخه بایسنقری بسامدی تقریباً همسطح با صحنه‌های رزمی دارند. بسامد بالای نگاره‌های درباری در نسخه بایسنقری گواه آن است که در دوره تیموری، شاهنامه نه به عنوان یک متن حماسی؛ بلکه به عنوانِ نامه شاهان مورد توجه دربار بوده‌است.

تزیینات عمارت و بنا در تصاویر نسخه بایسنقری، نوعی جلال و شکوه درباری به نگاره‌های آن می‌بخشد. در نگاره‌های این نسخه، دیواره عمارت‌ها عموماً مزین به نقوش تزیینی است. ظروف شاهانه طلاکاری شده، همراه با کنده‌کاری‌های ظریف که بیشتر آن‌ها در متن شعر فردوسی توصیف نشده‌اند نیز نگاره‌های شاهنامه بایسنقری را از تجمل شاهانه آکنده می‌کند. بر روی میزها نیز تنگ‌های شراب منقوش به طرح‌های تزیینی نهاده شده‌است. در نگاره‌های نسخه بایسنقری، فرش‌های زینتی که زیر تخت شاه گسترده شده‌است نیز جلوه‌ای دیگر از زندگی درباری را به نمایش می‌گذارد که با الهام از سنت و فرهنگ درباری آن زمان است و نقاش بدون توجه به شعر آن را منعکس ساخته‌است. در واقع ذهن نگارگر شاهنامه بایسنقری از این بابت غنی بوده زیرا در دربار رفت وآمد داشته، عناصر زندگی درباری را به وفور مشاهده کرده و حتّی شاید در زندگی روزمرّه‌اش با آن‌ها سروکار داشته‌است. تلاش برای جلب حمایت و جذب سفارش‌های درباری است که شاهنامه بایسنقری را به نسخه‌ای بدل می‌کند که مخاطب درباری را مفتون و مسحور خود می‌سازد. در واقع عنصر فرهنگ و سنت درباری است که تأثیر شعر فردوسی را بر نگارگر کمرنگ‌تر کرده و بیشتر فضا و محیط زندگی و علاقه سفارش‌دهنده که همان درباریان بودند بر نوع تصویرسازی نگارگر تأثیر مستقیم گذاشته است. 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 آفرینش‌های هنری سهیم بوده است.

نتیجه‌گیری

با توجه به اطلاعات و تحلیل ارائه شده، در پاسخ به پرسش نخست پژوهش که میزان تطابق اشعار شاهنامه فردوسی و نگاره‌های شاهنامه بایسنقری چه مقدار است، می‌توان با توجه به نتایج منعکس شده در جدول ۱ اعلام کرد که در هر ۴ جنبه مضمون و ساختار و عناصر و تأثیرگذاری نهایی، به‌طور میانگین درجه هماهنگی بیش از حد متوسط و در اکثر موارد زیادی مشاهده می‌شود.

در پاسخ به پرسش دوم که چه تغییراتی در تصویرسازی نگاره‌های شاهنامه بایسنقری نسبت به شاهنامه فردوسی وجود دارد، باید اعلام داشت که تغییرات اعمال شده از متن اشعار تا نگاره‌ها، به شکل‌های مختلفی از تحولات بیش‌متنی انجام شده است: گاه با حذف یا اضافه کردن عناصر طبیعی یا انسانی و اشیا به صحنه‌ها، یا با تغییر ویژگی‌هایی چون رنگ و اندازه و نسبت پدیده‌ها و انجام اغراق و یا عکس آن با هدف نزدیک‌شدن بیشتر به مضمون و یا تأثیرگذاری‌های معطوف به متن پیشین. از علل و ریشه‌های این تغییرات می‌توان به پیروی از اسلوب‌های هنری نگارگری دوره تیموری و یا تأثیرپذیری از هدف تقویت حکومت شاهانه و گرایش به نمایش تجملات و فضاهای شاهانه و همچنین خلاقیت‌های ذوقی و هنری نگارگران اشاره کرد.

هم‌چنین می‌توان گفت که بهره‌گیری از روش تحلیل بینامتنی، علاوه بر امکان خوانش عمیق‌تر نگارگری ایرانی، راهی برای نفوذ لایه‌های پنهان نقاشی ایرانی و شناسایی عمیق و دقیق ویژگی‌ها و معانی متون در پیوند با دیگر متون تصویری و نوشتاری پیشین خواهدبود.

فهرست منابع

- آلن، گراهام. (۱۳۸۵). *بینامتنیت*. مترجم: پیمان یزدان‌جو. تهران: نشر مرکز.
- ابن عربشاه. (۱۳۷۳). *زندگی شگفت‌آور تیمور*، مترجم: محمد علی نجاتی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

• احمدی‌توانا، اکرم. (۱۳۹۳). «بررسی بینامتنی نگاره پادشاهی جمشید از شاهنامه بایسنقری»، *ماهنامه باغ نظر*، دوره ۱۱، شماره ۸۲، صص ۵۴-۴۷.

• بهنام، مینا. (۱۳۸۸). «شاهنامه فردوسی پیش متن سترگ شاهنامه شاه طهماسب بر بنیاد نظریه تزامتنی ژنت»، *کتاب ماه ادبیات*، سال سوم ، شماره ۲۳ ، صص ۳۳-۳۰.

• بیک‌مرادی، نرگس. (۱۳۸۷). «بررسی تطبیقی فرم و رنگ در دو نگاره به بند کشیدن ضحاک در شاهنامه بایسنقری و شاهنامه شاه طهماسبی....»، *فصلنامه هنر*، شماره ۷۷، صص ۲۶۰-۲۴۲ .

• پاکباز، رویین. (۱۳۸۷). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*. تهران: زرین و سیمین.

• تجویدی، اکبر. (۱۳۵۲). *نگاهی به هنر نقاشی ایران*. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

• خطیب اقدامی، پریسا. (۱۳۹۰). مطالعه بینامتنی غزلیات شمس از منظر نقاشی مدرن ایران، رشته پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا، تهران.

• دیماند، س.م. (۱۳۳۶). *راهنمای صنایع اسلامی*، مترجم: عبدالله فریار. تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

• رابینسن، ب و. (۱۳۷۶). *هنر نگارگری ایران*. مترجم: یعقوب آژند. تهران: انتشارات مولی.

• زکی، محمدحسن. (۱۳۶۳). *تاریخ نقاشی در ایران*. مترجم: ابوالقاسم سحاب. تهران: انتشارات سحاب.

• ساسانی، فرهاد. (۱۳۸۳). «پیشینه و پسینه بینامتنیت»، *نشریه نقد و هنر*، تهران، شماره پنجم و ششم، صص ۱۹۲-۱۶۹.

• سلیمانی، فرزانه. (۱۳۹۴). «مطالعه تحلیلی تطبیقی مقرنس‌های ایران با نمونه‌های دیگر کشورهای اسلامی در نظام نشانه‌های بینامتنی ژنتی»، *دو فصلنامه هنر اسلامی*، شماره ۲۲، سال یازدهم، صفحات ۱۲۸-۱۰۷.

• شایسته‌فر مهناز؛ لطیفیان، نارملا. (۱۳۸۱). «بررسی ویژگی‌ها و مطالعه تطبیقی نگاره‌های ایرانی در دوران تیموری و صفوی (دوشاهنامه بایسنقری- شاه طهماسبی)»، *مدرس هنر*، دوره اول، شماره ۲، صص ۶۶-۵۵.

• شراتو، امبرتو؛ گروبه، ارنست. (۱۳۷۶). *هنر ایلخانی و تیموری*. مترجم: یعقوب آژند. تهران: انتشارات مولی.

• کنگرانی، منیژه. (۱۳۸۵). مجموعه مقالات دومین و سومین هم اندیشی هنر تطبیقی. تهران: موسسه.

• ـــــــــــــ (۱۳۹۰). فردوسی در آیینه نگارگری ایرانی، *کیمیای هنر* ، دوره ۱، شماره ۱، صص ۸۳-۷۲.

• مکاریک، ایرنا رما. (۱۳۸۸). *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*. مترجم: مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: نشر آگه.

• نامورمطلق، بهمن. (۱۳۸۶). سخنرانی علمی در تاریخ ۱۶ اردیبهشت ۱۳۸۶. تهران.

• ـــــــــــــ (۱۳۸۸). «از تحلیل بینامتنی تا تحلیل بیناگفتمانی»، *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*، شماره ۱۲، صص ۹۴-۷۳.

• ـــــــــــــ (۱۳۹۰). *درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها*. تهران: نشر سخن.

• ـــــــــــــ (۱۳۸۶). «تأملی بر نظریه بینامتنیت رولان بارت: امپراطوری نشانه‌ها»، روزنامه ایران، شماره ۳۷۶، ۲۲/۷/۱۳۷۶، ص ۱۰.

• ندرلو، مصطفی. (۱۳۸۵). «تفکر خلاق در هنر و طراحی گرافیک ایرانی(سده نهم هـ-ق) بررسی صفحه‌آرایی برگ‌هایی از کتاب شاهنامه بایسنقری»، *مجله کتاب ماه هنر*، شماره ۱۰۱ و ۱۰۲، صفحات ۱۵-۶۴ .

• یزدی، شرف‌الدین. (۱۳۳۶). *ظفرنامه*. به تصحیح محمد عباسی. تهران: انتشارات شرکت‌های سهامی چاپ رنگین.

Comparision the Text and Illustrations in the Bāysonḡorī Shahname (Version of the Golestan Palace Museum) According to Intertextuality Theory*

Mohammad Ali Bidokhti[1], Mahla Nakhaye[2], Nasrollah Taslimi[3]

1-Assistant Professor, Department of Handicrafts, University of Birjand, (Corresponding Author)

2- Master of Arts in Crafts, University Science and Art of Yazd

3- Assistant Professor University of Science and Art of Yazd

Abstract

Bāysonḡorī Shahnameh is one of the best illustrated books based on Ferdowsi's Shahnameh. In last decades, Intertextuality theory has changed as well as strengthened the reading method of texts through focusing on the relations between them. In this descriptive and analytical research, relations between selected illustrations from Bāysonḡorī's Shahnameh as avant-texts and their related poems in Ferdowsi's Shahnameh as hypo-texts has been investigated. Finally, by qualitative analysis, the degree of accordance or differences between the texts and illustration has been evaluated. This evaluation is based on characteristics of visual parameters like design, color and also subjects, which is depicted. Results show that there is much accordance between poems and illustrations beside the little differences originated by artistic creation or Timurid painting method conventions and royal tendency to luxurious and decorative atmospheres and characteristics.

Key words: Iranian Painting, Ferdowsi's Shahnameh, Timurid Period, Bāysonḡorī Shahnameh, Intertextuality.

1. Email: mabidokhti@birjand.ac.ir

*(**Date Received:** 2018/12/31 - **Date Accepted:** 2019/03/04)