مقالهٔ پژوهشی
10.30508/fhja.2023.1986454.1150

تحلیل نگاره دیدار اردشیر و گلنار شاهنامه بایسنقری و تهماسبی

(با تکیه‌بر جنبه دگرگونی مبنی بر دیدگاه ساختارگرایی)

محبوبه ذباح*[1]
۱. دانشجوی کارشناسی ارشد رشته پژوهش هنر، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران
mzabbah1268@gmail.com

مصطفی لعل شاطری**[2]
۲. استادیار گروه باستان‌شناسی و تاریخ، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران.
mostafa.shateri@yahoo.com / mailto:mostafa.lalshateri@neyshabur.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۹/۱۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۱۱/۰۷
صفحه ۲۵-۱۰

چکیده

بیان مسئله: در دورهٔ ایلخانان، نخستین نسخ مصور شاهنامه تولید شد و اشعار فردوسی، زمینه‌ای مناسب برای تصویرسازی قرار گرفت. موضوع نگارهٔ «اردشیر و گلنار» در شاهنامهٔ بایسنقری و تهماسبی، الهام گرفته از اشعار فردوسی است که در هر دو نسخه یکسان است؛ اما نگاره‌ها تفاوت‌هایی دارند که به دلیل داشتن تغییرات در بیان بصری حائز اهمیت هستند.

هدف پژوهش: پژوهش حاضر باهدف تحلیل و مقایسه دگرگونی‌های تصویرسازی نگاره‌ها می‌خواهد ژرف-ساخت داستان را آشکار کند.

سؤال پژوهش: نگارگران با تکیه بر مفهوم دگرگونی، چگونه داستان اردشیر و گلنار را به تصویر کشیده‌اند؟

روش پژوهش: این پژوهش از نوع پژوهش‌های توصیفی - تحلیلی است. گردآوری اطلاعات، با استفاده از روش کتابخانه‌ای و ابزار فیش‌برداری و مشاهده صورت می‌گیرد. شیوهٔ تحلیل در این پژوهش، کیفی است و از رویکرد ساختارگرایی با تکیه بر نظریه ساختارگرایی استفاده می‌شود.

نتیجه‌گیری: نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که هر دو نگاره در تطبیق با شاهنامه فردوسی دچار دگرگونی ساختاری هستند. در این امر، دلایلی همچون متأثر شدن از هنجارهای سیاسی، نظامی، اجتماعی و مذهبی همچون شرایط ایدئولوژیک حاکم بر زمانه و زمینه و اعتقادات شخصی پادشاهان به‌عنوان سفارش‌دهندگان و مکاتب حاکم بر نگارگری (مکتب هرات در شاهنامه بایسنقری و مکتب تبریز در شاهنامه تهماسبی) مؤثر بوده‌اند. همچنین سبک شخصی دو نگارگر در بروز ویژگی‌های صوری و محتوایی، سبب ایجاد دریافت متفاوت از اصل داستان فردوسی شده است. این امر حاکی از نوعی دگرگونی ساختاری در عوامل بیرونی و درونی از قبیل حذف صحنه اوج داستان و تقلیل زیبایی گلنار و اردشیر به‌وسیله جانشین‌سازی چهره‌های مغولی دوران تیموری در نسخه بایسنقری است. اضافه شدن شخصیت شاه‌تهماسب و آیه قرآن بر کاخ نگاره سبب دگرگونی ساختاری بیرونی در نسخه تهماسبی شده است.

واژگان کلیدی: دیدار اردشیر و گلنار، شاهنامه بایسنقری، شاهنامه تهماسبی، ساختارگرایی، دگرگونی

Article Research Original
10.30508/fhja.2023.1986454.1150

An Analysis of the Illustration of the Encounter Between Ardeshir and Golnar in the Baysonghori and Tahmasbi Shahnamehs

A Structuralist Approach to the Concept of Transformation

Mahbubeh Zabbah*[1]
1. M.A. student in Art Studies, Ferdows Higher Education Institute, Mashhad, Iran.
Dr. Mostafa La'l Shateri**[2]
2. Assistant Professor, Department of Archeology and History, Faculty of Literature and Humanities, University of Neyshabur, Neyshabur, Iran.

Received: 30/11/2024
Accepted: 26/01/2025
Page 11-25

Abstract

Problem Statement: Following the creation of Ferdowsi's Shahnameh, this monumental literary work—with its consistent structure and codified system—has consistently attracted the attention of artists across various periods. Despite its literary importance, illustrated versions of the Shahnameh did not appear immediately. For centuries after its composition, the Shahnameh circulated in manuscript form without visual representations. It was only during the Ilkhanid era that the first illustrated versions began to emerge, marking a turning point that allowed Ferdowsi's poetry to serve as fertile ground for visual interpretation and illustration in subsequent versions of the manuscript.

From this point forward, illustrators began to model their visual creations on *Shahnameh*'s epic tales. These artists strove not only to make the narratives more accessible and easily understandable through imagery but also to maintain fidelity to the core structure and inner relationships embedded within the original poetic form. The outcome of this endeavor is a profound and enduring bond between Persian literature and Persian miniature painting.

One particular episode—the romantic and intimate encounter between Ardeshir and Golnar—stands out as a compelling case for investigating this connection. In this regard, two miniature paintings titled "The Encounter of Ardeshir and Golnar," from the Baysonghori and Tahmasbi manuscripts of the *Shahnameh*, serve as primary visual interpretations of this narrative. These illustrations, although derived from the same textual origin, diverge in visual composition and symbolic representation, shaped by both the artists' creative minds and the socio-political climates in which they were created. In these illustrated manuscripts, a dynamic, reciprocal relationship unfolds: between the poet (Ferdowsi), the illustrator (as an interpreter and visual translator), and the audience (as viewers and readers). Although these illustrations are separated by centuries from Ferdowsi himself in both time and cultural context, they remain indebted to his foundational poetic vision.

This study seeks to explore the stable narrative pattern presented in Ferdowsi's *Shahnameh* and the visual transformations observed in the two aforementioned versions. The concept of *transformation* in structuralist theory is employed as a theoretical framework to analyze how these shifts manifest in visual language. According to structuralist thought, any visual representation that unfolds sequentially in time and carries narrative content

possesses a core structure that may be subject to transformation due to various internal or external influences.

If we assume that Ferdowsi's narrative functions like a room—composed of a specific structure and a fixed layout—then, from a structuralist perspective, the integrity of this structure should remain unchanged across periods and through different artistic interpretations. Alterations, if present, should occur only in external, composition-based elements such as the arrangement of figures or color palettes, akin to moving the furniture within the room rather than altering its foundational walls. Thus, internal elements of the narrative—characters, events, themes—should remain constant.

However, historical reality tells a different story. As *Shahnameh's* tales were illustrated across different dynasties, these visual renderings were influenced by political, religious, and social norms. Ideological contexts of the time, the personal beliefs of commissioning patrons—often monarchs—and the unique stylistic preferences of individual illustrators all played pivotal roles in shaping the final images. The act of illustration in this context becomes akin to translation: a form of creative reproduction that relies on the illustrator's interpretive choices and level of transformative involvement.

Research Objective: The first illustrated *Shahnamehs* appeared during the Ilkhanid era, marking the beginning of a long tradition of visual engagement with Ferdowsi's poetry. The subject of this study, the depiction of "The Encounter Between Ardeshir and Golnar," appears in both the Baysonghori and Tahmasbi *Shahnamehs*. While inspired by the same verses, the two miniatures diverge in their visual language and expression, reflecting notable changes that warrant scholarly investigation.

This research aims to analyze and compare the transformative shifts in the illustration of this narrative, to uncover its deep structure.

Research Question: How did the illustrators of the Baysonghori and Tahmasbi *Shahnamehs*, through the lens of transformation, visually reinterpret the narrative of Ardeshir and Golnar?

Research Methodology: Methodologically, this paper is descriptive in execution and falls within the category of fundamental research. Data collection is conducted through library research, note-taking, and visual observation. The statistical population consists of two miniatures, "The Encounter of Ardeshir and Golnar," selected purposefully and non-randomly from the Baysonghori and Tahmasbi *Shahnamehs*.

The analytical approach is qualitative, drawing on a structuralist framework centered on the concept of transformation. The research investigates how internal and external elements of the narrative change visual representation.

Research Findings: The findings suggest that both illustrations exhibit internal and external transformations in the original poetic narrative. These shifts include omission, addition, expansion, displacement, reduction, and substitution. Various factors—such as prevailing political, military, social, and religious norms; the ideological orientations of commissioning patrons; and the governing aesthetic principles of the Herat (Baysonghori) and Tabriz (Tahmasbi) schools—have significantly influenced these visual transformations.

Furthermore, the personal styles and aesthetic preferences of the two illustrators shaped the visual form and interpretative content of the scenes, resulting in distinct receptions of the same narrative. For example, the omission of the climactic moment—when Ardeshir and Golnar become lovers—and the mutual gaze between Ardeshir and the servant girl Golnar constitutes a fundamental internal transformation. This omission distorts the characters' identities, the narrative setting, and the thematic substance, to the extent that it risks confusing this story with other romantic episodes in the *Shahnameh*, such as that of Zal and Rudabeh.

Additionally, the substitution of Timurid-era Mongol facial features for the characters of Ardeshir and Golnar in the Baysonghori miniature, while not undermining the narrative's essence, constitutes an external transformation. Similarly, in the Tahmasbi version, the addition of Shah Tahmasp's figure and Qur'anic inscriptions above the palace contributes to structural changes in the visual context, reflecting Safavid religious ideologies.

Ultimately, in response to the central research question, the study concludes that while the illustrators of the Tahmasbi version remained

more faithful to the narrative structure, both versions demonstrate structural transformations influenced by internal and external factors.

Conclusion and Future Implications: The investigation highlights the complexity and interpretive richness of illustrating classical Persian texts. The theoretical framework of structuralism, particularly the concept of transformation, proves effective in identifying and analyzing the shifts that occur when literary narratives are adapted into visual form. This model can be extended to examine other illustrated texts derived from scholarly sources, offering new insights into the interplay between literature and visual culture in Persian art history.

Keywords: Ardeshir and Golnar, Baysonghori Shahnameh, Tahmasbi Shahnameh, Structuralism, Transformation

References

Ahmadinia, M. J. (2013). *Tahmasbi's Shahnameh illustrations: From Harvard to Art Academy*. Book Review, (1–2), 37–54.

Ansari Yekta, M., & Ahmadi Payam, R. (2013). A comparative study of the clothing of women depicted in Shahnameh Baisangri and Tahmasabi. *Women in Culture and Art*, 6(6), 531–551.

Deh Deh Jani, J., & Zaree Abarqaui, A. (2017). Examining the motifs of war shields in the paintings of Shahnameh Baisanghari and Tahmasbi. *Islamic Art Studies*, 14(32), 13–145.

Ferdowsi, A. (2010). *Ferdowsi's Shahnameh (based on the Moscow edition)* (A. Tavakoli, Ed.). Tehran: Goya Culture and Art Publishing House. (Original work published ca. 1010)

Golkaram, Sh. (2010). *Examining the image of women in Baisanqari Shahnameh and Tahmasabi Shahnameh* (Master's thesis, Al-Zahra University).

Hassanvand, M. K., & Akhundi, Sh. (2012). Investigation of the evolution of face painting in Iranian painting until the end of the Safavid period. *Negareh*, 7(24), 14–36.

Khorasani, H., Osehi Joibari, R., & Parsaei, H. (2021). Analyzing the highlighting of women's traits and personality from Ferdowsi's point of view and its reflection in Baisanghari's Shahnameh. *Islamic Art Studies*, 18(42), 235–295.

Latifian, N. (2012). *Investigating the comparative characteristics of Iranian paintings in the Timurid and Safavid periods* (Master's thesis, Tarbiat Modares University).

Mahwan, F. (2016). *Shahnameh writing: Passing from text to image*. Tehran.

Mehrabi, B. (2009). Baisanqari Shahnameh, a masterpiece of Iranian painting history. *Knowledge of Restoration and Cultural Heritage*, 4, 91–98.

Moqbli, A. (2007). The evolution of imagination in Shahnameh writing in a selection of three great Ilkhanid Shahnamehs. *Art Guide*, 2(4), 5–17.

Najafpour, M. (2003). Examining the characteristics of Baisanghari Shahnameh. *Monthly Book of History and Geography*, (93), 66–67.

Pakbaz, R. (2004). *Iranian painting from ancient times to today*. Tehran: Nashr Zarrin & Simin.

Pournamdarian, T., & Hashemi, R. (2010). Analyzing the story of Malkut based on a structuralist approach. *Adab Persian Journal*, 1(6), 18–38.

Sim, S. (2019). *Structuralism and poststructuralism* (A. Ramin, Trans.). In *Basics of Sociology of Art*. Tehran: Nashrani.

Tahmasp. (n.d.). *New York: Malcom Varon*.

Welch, S. C. (1976). *A King's Book of Kings: The Shah-nameh of Shah Tahmasp*. New York: George Braziller.

Yazdan Panah, M., & Soltani, S. H. (2009). Studying the painting school of the Safavid period using the paintings of the Shahnameh of Shah Tahmasb. *Mah Honar*, (143), 68–77.

Yazidi, A., Khazaei, M., & Pourmand, H. A. (2016). Representation of Qazalbash in the paintings of Tahmasabi's Shahnameh. *Fine Arts*, 22(4), 43–52.

Zamani, M. (2016). *Shahnameh stories*. Tehran: Fanus Danesh.

Zarin Ayl, M., & Kargar Jahormi, V. (2011). Iranian painting during the Timurid period (the golden age of Iranian painting). *New History*, (4), 143–17

مقدمه و بیان مسئله

پس از خلق شاهنامه، همواره بازتولید این متن ادبی که از ساختار و نظامی ثابت و قاعده‌مند برخوردار است، موردتوجه سطوح مختلف هنرمندان قرار گرفت. بااین‌حال، نسخ تولیدی در طول چند قرن پس از سرایش شاهنامه، فاقد تصویرسازی (نگاره) بود. از دوره ایلخانان، نخستین نسخ مصور این اثر تولید شد و در پی آن، اشعار شاهنامه، زمینه‌ای برای تصویرسازی نسخ مختلف شاهنامه شد. بر این اساس، نگارگران در راستای خلق نگاره‌ها از داستان‌های شاهنامه الگوبرداری کردند. این هنرمندان تلاش داشتند که در مسیر انتقال اشعار شاهنامه به نگاره‌ها، ضمن ایجاد بستری قابل‌فهم و سریع در درک داستان‌ها، تا حد ممکن به ساختار اصلی و روابط درونی آن بپردازند.که ثمرهٔ این جریان پیوندی ناگسستنی میان ادبیات و نگارگری است.داستان دیدار اردشیر و گلنار در شاهنامه یکی از مواردی است که می‌تواند زمینه‌ای مناسب برای مطالعهٔ این پیوند باشد. دو نسخه نگاره «دیدار اردشیر و گلنار» در شاهنامه بایسنقری و تهماسبی که به شرح ماجرای عاشقانه و هم‌بالین شده اردشیر و گلنار می‌پردازد، در ترکیب میان ذهن هنرمند و مخاطبان خوانده و تفسیر می‌شوند. در این رابطه دوطرفه، حضور سراینده اصلی داستان احساس می‌شود که نگارگر و مخاطب، وام‌دار اندیشهٔ بنیادین او به‌عنوان سرایندهٔ داستان هستند، که به لحاظ زمانی و مکانی و به‌تبع آن، ازلحاظ شرایط ایدئولوژیک زمانه و زمینه، قرن‌ها با شخص نگارنده فاصله‌دارند.

در این میان، واکاوی الگوی ثابتِ ارائه‌شده در شاهنامه فردوسی در قالب اشعار اولیه و تغییرات صورت یافته در بیان بصری آن در دو نسخه حائر اهمیت است و مفهوم دگرگونی در دیدگاه ساختارگرایی به‌عنوان چارچوب نظری برای بررسی این دگرگونی‌ها مناسب است. مبتنی بر ساختارگرایی، هر نمایش بصری مستمر و برخوردار از توالی زمانی، دارای بن‌مایهٔ مشترک و تغییرات درگذر زمان، بنا به دلایل گوناگون است. به‌عبارت‌دیگر ، اگر به‌عنوان پیش‌فرض، روایت‌های داستانی فردوسی به یک اتاق تشبیه گردد، از ساختاری واحد و نقشه‌ای ثابت برخوردار است که باید در تمامی ادوار و بعد از انتقال به نگارگری بی‌تغییر و دگرگونی باقی بماند و اگر تغییری و دگرگونی نیز وجود دارد، تنها در عوامل بیرونی و ترکیب‌محور مانند چیدمان و یا رنگ‌پردازی به‌عنوان وسایل اتاق صورت گیرد، تا به اصل و ساختار داستان‌ها آسیبی وارد نشود. بدین‌سان عوامل درونی داستان‌ها، در نسخِ مختلف همواره باید ثابت بماند. با این حال، داستان‌های شاهنامه در نگاره‌های نسخ مختلف تحت تأثیر هنجارهای سیاسی، نظامی، اجتماعی و مذهبی مانند شرایط ایدئولوژیک حاکم بر زمانه و زمینه و اعتقادات شخصی پادشاهان به‌عنوان سفارش‌دهندگان اصلی شاهنامه و حتی علاقه و سبک شخصی نگارگران دچار تغییر شده‌اند. عملکرد نگارگران در تصویرسازی داستان‌ها با توجه به دریافتشان از داستان‌های شاهنامه همانند ترجمه، یکی از شیوه‌های بازآفرینی است که بستگی به کیفیت دخالت و تغییر نگارگران در ایجاد دگرگونی مؤثر است.

پژوهش حاضر باهدف تحلیل و مقایسه دگرگونی‌های تصویرسازی دو نگاره می‌خواهد ژرف‌ساخت داستان را آشکار کند. ازاین‌رو به طرح این پرسش می‌پردازد که نگارگران تیموری و صفوی با تکیه بر نظریه دگرگونی، چگونه داستان عاشقانه اردشیر و گلنار را به تصویر کشیده‌اند؟ همچنین این پژوهش، عملکرد نگارگران را در بروز دگرگونی‌ها شامل مؤلفه‌های درونی (ساختار و نظام اصلی) و برونی (شخصیت‌ها، منظره‌ها و فضاها) خطِ روایی داستان واکاوی می‌کند.

روش تحقیق

این نوشتار ازلحاظ شیوه اجرا، توصیفی و از نوع تحقیقات بنیادی است. گردآوری اطلاعات در این نوشتار با استفاده از روش کتابخانه‌ای و ابزار فیش‌برداری و مشاهده است. جامعه آماری شامل دو نگاره «دیدار اردشیر و گلنار » در شاهنامه بایسنقری و تهماسبی می‌شود که به‌صورت گزینشی و غیر تصادفی انتخاب‌شده‌اند. شیوهٔ تجزیه‌وتحلیل در این پژوهش، کیفی است و از رویکرد ساختارگرایی با تکیه بر مفهوم دگرگونی استفاده می‌شود.

پیشینه تحقیق

در بررسی پیشینه، منبعی که به‌طور مستقیم بر اساس مفهوم دگرگونی و تطبیق پیوند میان تصویرسازی و اشعار داستان به این دو نگاره پرداخته باشد، یافت نشد، اما می‌توان به برخی از پژوهش‌های مرتبط دراین‌باره اشاره کرد.

لطیفیان، (۱۳۸۱)، در پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی ویژگی‌های تطبیقی نگاره‌های ایرانی در دوران تیموری و صفوی»، در پی مسئله بررسی سیر تحول نگارگری ایران و جایگاه و نمود شاهنامه‌های بایسنقری و تهماسبی از منظر زمینه‌های تاریخی، اجتماعی و فرهنگی در دوره تیموریان به این نتیجه رسیده است که این دو شاهنامه باوجود تفاوت‌های از قبیل سبک و شیوه و شاید اندازه به لحاظ ارتباط تنگاتنگ با شعر و ادب پارسی است.

نجف پور، (۱۳۸۲)، در مقاله‌ای با عنوان « بررسی ویژگی‌های شاهنامه بایسنقری»، در پی مسئله بررسی ویژگی‌های هنری و زیبا شناسانه شاهنامه بایسنقری به این نتیجه رسیده است که شاهنامه طهماسبی غنی‌تر از شاهنامه بایسنقری است، ولی شکوهمندی و درخشندگی شاهنامه بایسنقری را ندارد.

یزدان پناه، (۱۳۸۹)، در مقاله‌ای با عنوان « بررسی مکتب نگارگری دوره صفوی با استفاده از نگاره‌های شاهنامه تهماسبی»، در پی این مسئله که شاهنامه تهماسبی تحت چه شرایطی مصور شده است؟ به این نتیجه رسیده است که در دوره تاریخی شاهنامه تهماسبی تنوع بسیاری در رنگ‌ها و جانوران، گیاهان، صخره‌ها و گاه در معماری بناها دیده می‌شود که نشان‌دهنده هماهنگی بالای این عناصر می‌باشد.

زرین ایل، (۱۳۹۱)، در مقاله‌ای با عنوان «نگارگری ایران در دوران تیموری (عصر طلایی نگارگری ایران)»، در پی مسئله: بررسی تحولات هنر و اجمال مکاتب در دوره تیموری به این نتیجه رسیده است که شاهان تیموری هنردوست بوده‌اند و به‌این‌علت هنرمندان تحت حمایت و تشویق آن‌ها توانستند کتاب‌آرایی و مخصوصاً نگارگری را به کمال پیشرفت خود برسانند. انصاری، (۱۳۹۳)، در مقاله‌ای با عنوان «پوشش زنان تصویر شده در شاهنامه بایسنقری و تهماسبی»، در پی این مسئله که پوشش زنان تصویر شده در دو شاهنامه از چه وجوهی قابل انطباق است به این نتیجه رسیده است که پوشاک زنان در نگاره‌های هر دو شاهنامه شاخص‌هایی جهت تعیین جایگاه اجتماعی زنان و لزوم حجاب را برمی‌تابد. ماه وان، (۱۳۹۶)، در کتابی با عنوان «شاهنامه نگاری گذر از متن به تصویر»، در پی این مسئله که چگونه نگاره‌ها می‌توانند متن ادبی را پویا و گویا نگاه‌دارند؟ به این نتیجه رسیده است که تنوع و ظرفیت صحنه‌ها و گوناگونی و تناوب کردارها و حوادث شاهنامه یکی از عوامل مهم استقبال از هنر نگارگری بوده است. و ارتباط موضوعی شاهنامه با ملیت و جهان‌بینی خاص ایرانی که مبتنی بر نظام شاهی و محوریت رأس حکومت بوده است.

تفاوت و نوآوری پژوهش حاضر در این امر است که این پژوهش به واکاوی تصویرسازی دو نگاره دیدار اردشیر و گلنار با اصل داستان شاهنامه مبتنی بر دیدگاه ساختارگرایی با تکیه بر مفهوم دگرگونی می‌پردازد تا عناصر اصلی روایت را که نگارگران دگرگونه و تغییر داده‌اند را مطالعه و ژرف‌ساخت داستان را آشکار کند.

معرفی شاهنامه بایسنقری و تهماسبی

شاهنامه بایسنقری، نسخه خطی مصور و نفیسی محسوب می‌شود که دارای ۲۲ نگاره (فاقدِ رقمِ نگارگر) در مکتب هرات است. نگاره‌های این شاهنامه فاقد رقم و نقش‌آفرینان آن را باید در میان نگارگران دربار بایسنقر میرزا جست‌وجو کرد که عبارت بودند از سید احمد نقاش، علی مصور، خلیل مصور، ولی‌الله، سیمی نیشابوری، مولانا شهاب، سیف‌الدین، غیاث‌الدین و کمال مذهب (مهرابی، ۱۳۸۸، ۹۴). شاهنامه بایسنقری در کتابخانه سلطنتی سابق در موزه کاخ گلستان نگهداری می‌شود. این کتاب به‌فرمان بایسنقرمیرزا که شاهزاده‌ای باذوق و هنرپرور و ادب‌دوست بود، در هرات ساخته شد.(ده جانی و ابرقویی، ۱۳۹۷، ۱۳۵).

شمار بیت‌های این شاهنامه از ۵۸ هزار بیت، بیشتر است(گل‌کرم، ۱۳۸۹، ۲۹). پیکره‌های بلند قامت و موقر با چهره‌های ریش‌دار و گل‌وبوته‌های درشت و تک‌درختان سرسبز، از عناصر شاخص در ترکیب‌بندی کاملا متعادل نگاره‌های شاهنامه بایسنقری است(پاک‌باز، ۱۳۸۳، ۷۳). نگاره‌های شاهنامه بایسنقری به انعکاس سبک زیبای درباری، ترکیب‌بندی‌های مستحکم و هویت ویژه ایرانی می‌پردازد. استفاده از نورپردازی مرکزی، رنگ‌های تخت، چند ساحتی بودن، لایه‌بندی و عدم محدودیت به زمان و مکان از دیگر ویژگی‌های آن است.(مقبلی، ۱۳۸۶، ۸).

شاهنامه طهماسبی (معروف به هوتون) یکی از نسخ عظیم و پرنگاره است که کتابت، نگارگری، تذهیب و تجلید آن بر عهده گروهی از بهترین هنرمندان کتابخانه سلطنتی شاه اسماعیل (۹۳۰-۸۶۶ ق.) و سپس شاه‌تهماسب (۹۸۴-۹۱۹ق.) که خود نگارگری توانا بود، تولید شد. این شاهنامه که نماینده مکتب تبریز است، در اصل دارای ۲۵۸ نگاره بوده و نگارگرانی همچون میرمصور، سلطان محمد، آقامیرک، دوست‌محمد، میرزا علی، میر سید علی، مظفر علی، عبدالصمد و ده‌ها هنرمند دیگر که غالباً شاگرد کمال‌الدین بهزاد، در تولیدی نگاره‌های آن مشارکت داشتند (احمدی نیا، ۱۳۹۳، ۴۱- ۴۲). کتاب‌آرایی این شاهنامه یک حرکت سیاسی و در جهت افزایش حس ملی‌گرایی و پشتیبانی از فرهنگ ایرانی بود. شاهنامه تهماسبی خود نمونه بارزی از هدیه نسخ مصور از جانب پادشاهان ایرانی برای پیشکش به پادشاهان عثمانی است که به این وسیله ارادت خود را به سلاطین عثمانی ثابت کرده و مانع از لشکرکشی‌های متعدد به ایران می‌شدند این شاهنامه مدت سه قرن در کتابخانه سلطان عثمانی نگهداری می‌شد. در پایان قرن ۱۹ میلادی وارد مجموعه روچیلدهای پاریس گردید. در سال ۱۹۵۰ میلادی آرتور هاتن، آن را از نوه بارون روچیلد خرید و شاهنامه تهماسبی در محافل هنری اروپا به شاهنامه هاتن یا هوتون تغییر نام داد. او برای رهایی از بدهی مالیاتی، ۷۸ صفحه از این شاهنامه را به موزه متروپولیتن هدیه کرد(ده جانی و ابرقویی، ۱۳۷۹، ۱۳۶). این شاهنامه که خلق آن تقریباً ۲۰ سال طول کشید، نمود پیشرفته‌ترین سبک نگارگری است که با تلفیق خصوصیات مکتب ترکمانان و سبک هنرمندان محلی تبریز با سنت‌های مکتب هرات متأخر شکل گرفت. (مقبلی، ۱۳۸۶، ۸). نگاره‌های این شاهنامه در زمان سلطنت شاه اسماعیل اول به دست جمعی از نگارگران مکتب تبریز، خلف و پس از مرگ وی، تحت حمایت شاه‌تهماسب اول ادامه یافت. بنابراین می‌توان این نسخه را هنری درباری در نظر گرفت که با حمایت مستقیم پادشاهان صفوی تصویرسازی شد.(ایزدی و همکاران، ۱۳۹۶: ۴۵).

ساختارگرایی و مفهوم دگرگونی

ساختارگرایی نام و نشان گروهی از متفکران فرانسوی در دهه‌های ۱۹۵۰ و۱۹۶۰ بود که تحت تأثیر نظریه زبان فردینان دو سوسور، مفاهیم زبان‌شناسی ساختاری را در مطالعه پدیده‌های اجتماعی و فرهنگی به کاربردند. ساختارگرایی از بُعدِ زیباشناسی، نظریه‌ای محسوب می‌شود که بر چند فرض فلسفی کلیدی تکیه دارد:۱- تمامی ساخته‌های هنری (متن‌های نهایی) نمودگارهای نوعی ژرف‌ساخت زیرین هستند. ۲-تمامی متن‌ها مانند یک زبان با دستور زبان (گرامر) مخصوص به خودسامان می‌یابند. ۳- گرامر یک زبان، مجموعه‌ای از نشانه‌ها و قراردادها است که پاسخ‌های پیش‌بینی‌پذیری را در انسان‌ها سبب می‌شوند. هدف تحلیل ساختارگرا، آشکارسازی ژرف‌ساخت‌های متون است. اساس ساختارگرایی، نشانه‌شناسی (علم نشانه‌ها) و به مفهوم کلی‌تر، نظریهٔ نشانه‌ها است. تحلیل ساختارگرا تا حد زیادی محصول نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی ساختاری است، اما به میزان معتنابهی از فرمالیسم روسی و نظریهٔ مردم‌شناختی مایه می‌گیرد. (سیم، ۱۳۸۸، ۵۷). چیزی که در ساختارگرایی مهم است، ارتباط اجزا در کل نظام است و همان‌طور که از نامش پیدا است، به ساختارها و قوانینی که بر ساختارها حاکم است می‌پردازد. به عبارتی محرکه آن را بایستی در مباحث زبان شناسی جست‌وجو کرد که از مطالعه زبان به‌سوی مطالعه نقاشی و سایر حوزه‌های فرهنگی و سایر رشته‌های هنری گام برداشت تا بتواند علمی‌ترین و دقیق‌ترین مبنا را در این زمینه فراهم نماید. به‌طورکلی ساختارگرایی بر دو قطب زبان شعری و روایت شناسی تکیه دارد. ازآنجاکه این پژوهش به تحلیل نقاشی ایرانی می‌پردازد، شناخت زبان به حیطه کار ما ارتباط پیدا نمی‌کند و از پرداختن به آن صرف‌نظر می‌شود و به قطب دیگر ساختارگرایی یعنی روایت شناسی که عمده تلاش و دستاوردهای ساختارگرایان وامدار اندیشه‌های آنان بود می‌پردازد. (پورنامداریان و هاشمی، ۱۳۹۰، ۱۸). ازجمله مفاهیم کلیدی ساختارگرایی که از فرمالیسم روسی گرفته‌شده،

مفهوم دگرگونی (گشتار) است. دگرگونی این امکان را به وجود می‌آورد که عناصر اصلی روایت‌ها را -که هنرمندان یا حوزه‌های فرهنگی مختلف آن را دگرگون کرده‌اند- مطالعه و تحلیل کنیم. به‌عنوان نمونه، در کار نظریه‌پرداز برجستهٔ روسی، ولادیمیر پراپ که به قصه‌های عامیانه تعلق‌خاطر ویژه‌ای دارد، این عناصر اصلی مانند منظره، فضا (صحنه)، شکل و شمایل، شخصیت‌ها، لباس و موقعیت اجتماعی -با استفاده از واژگان پراپ- با تقلیل، کاهش، تقویت، افزایش و از شکل افتادگی، وارونگی، تشدید، تضعیف یا جانشینی دگرگونه می‌شوند، به‌نحوی‌که می‌توان بیان داشت قالب روایی نهایی هر قصهٔ عامیانه در مقایسه با نمونه‌های دیگر این سنخ ادبی (بعد از در نظر گرفتن دگرگونی‌ها) صرفاً تفاوتی جزئی را نشان می‌دهد.(سیم، ۱۳۸۸، ۵۸). تا به عوامل درونی داستان صدمه‌ای وارد نشود و این‌گونه ژرف‌ساخت داستان‌ها بدون دگرگونی باقی بماند ازآنجاکه نظریه دگرگونی پراپ تکیه بر وحدت ساختاری قصه و ثبات عملکرد قهرمانان تکیه دارد و ما تحلیل تفضیلی خود را از همان بحث روایت شناسی ساختاری و تطبیق آن با فرم نگاره‌ها در نقاشی ایرانی از منظر نظریه دگرگونی آغاز می‌کنیم.

مضمون داستان اردشیر و گلنار به زبان ساده در شاهنامه

در زمان حکومت اردوان اشکانی، بابک که اصل و نسبش به بهمن شاه می‌رسید در استخر پارس حکومت می‌کرد. ازقضا ساسان نبیره بهمن در سرزمین بابک چوپانی می‌کرد. بابک شبی در خواب دید که ساسان با شمشیری در دست، درحالی‌که سوار بر فیلی است همه او را ستایش می‌کنند. خواب‌گزاران گفتند: بدان از این فرد پسری به دنیا خواهد آمد که به فرمانروایی می‌رسد. بابک با شنیدن این حرف دستور داد تا ساسان به دربار آمد. ساسان امان خواست و گفت: من نبیره بهمن شاه هستم. بابک با شنیدن این حرف گریه کرد. سپس لباسی شاهانه بر او پوشید و کاخی برایش ساخت و دخترش را به عقد او درآورد. پس از مدتی دختر بابک پسری به دنیا آورد که نامش را اردشیر گذاشتند. سال‌ها گذشت، تا اینکه اردشیر تبدیل به پهلوانی رزم‌آور شد. وقتی خبر دلاوری اردشیر به اردوان رسید، نامه‌ای به بابک نوشت و به او گفت اردشیر را نزد من بفرست. بابک که خوشحال شده بود اردشیر را به نزد اردوان فرستاد و اردوان هم مانند پسر خود او را پرورش داد.

روزی اردوان همراه چهار پسرش به شکارگاه رفته بودند که گورخری را دیدند. اردشیر با تیری گورخر را زد. اردوان به‌طرف گورخر رفت و بعد از تحسین شکارکننده آن پرسید، چه کسی این گورخر را شکار کرده است؟ اردشیر گفت من! اما یکی از پسران اردوان گفت: من این گورخر را شکار کرده‌ام. اردشیر وقتی چنین دید، گفت: دروغ گفتن گناه بزرگی است. اردوان از این حرف خشمگین شد و به حمایت از پسرش پرداخت. سپس به اردشیر دستور داد به اسطبل اسب‌ها برود و همان‌جا بماند. اردشیر فوراً نامه‌ای به پدربزرگش نوشت و ماجرا برای او شرح داد. بابک در جواب او نوشت که فرمان‌بردار اردوان باش و از او عذرخواهی کن.

ازقضا اردوان در قصرش کنیزی به نام گلنار داشت که به او علاقه فراوانی داشت به‌طوری‌که روزش را با دیدن او آغاز می‌کرد. روزی گلنار درحالی‌که در بالای قصر اردوان در حال تماشا بود، اردشیر را دید که بر بالای اسب و در حال گذر از کنار قصر بود. گلنار از نام و رسم این پهلوان پرسید و دل‌بسته و عاشق اردشیر شد. گلنار درحالی‌که برای دیدن اردشیر بی‌تاب بود، شبانه با موهای خود کمندی ساخت و با جسارت از قصر پایین آمد و به بالین اردشیر درآمد. اردشیر با دیدن زیبایی چهره گلنار تعجب‌زده و شیدای او شد. آن‌ها در آن شب با یکدیگر هم‌بالین شدند. در ادامه سرنوشت چنین رقم خورد که مدتی بعد بابک از دنیا رفت و پارس را به پسر بزرگش بهمن سپرد و دستور داد تا با سپاهیانش به آنجا برود. اردوان هم چند ستاره‌شناس را به دربارش خواند تا بخت و طالعش را مشخص کنند. سه روز بعد ستاره‌شناسان و طالع‌بینان گفتند به‌زودی دلاوری از پیش بزرگی فرار می‌کند و به پادشاهی می‌رسد. وقتی گلنار حرف‌های پیشگویان را شنید فوراً به اردشیر خبر داد. اردشیر از گلنار خواست تا با او فرار کند. هنگامی‌که خبر به اردوان رسید به دنبالشان رفت اما نتوانست آن‌ها را بگیرد. وقتی اردشیر به نزدیک پارس رسید با کمک بزرگان و حامیان پدربزرگش با جمع‌آوری سپاهی به نبرد با بهمن رفتند و حکومت ساسانی را به وجود آوردند (زمانی، ۱۳۹۶، ۱۳۵-۱۳۳).

تصویر (۱). داستان عاشقانه اردشیر ساسانی و گلنار، شاهنامه بایسنقری، مکتب هرات مأخذ: (فردوسی، ۱۳۸۹: ۳۶۱)

Figure 1. The romantic tale of Ardashir Sassanid and Golnar, Baysonghori Shahnameh, Herat School

Source: Ferdowsi, 2010, p. 361

تطبیق تصویرسازی داستان اردشیر و گلنار در شاهنامه بایسنقری و تهماسبی با اشعار فردوسی

به هنگام روبرویی و ملاقات با نگاره دیدار اردشیر ساسانی با گلنار شاهنامه بایسنقری، با پیرابندی مستطیل شکل روبرو می‌شویم که با ترکیب‌بندی غیر قرینه و با استفاده از درهم آمیختن فضای معماری و طبیعت حوادث داستان پیشامتن را در برگرفته است. این نگاره که همچون پیشامتن روایتگر عشق میان اردشیر مؤسس سلسله ساسانی و گلنار کنیز است، نگارگر به‌جای تصویر کردن شخصیت‌های داستان در درون قصر اردشیر، آن‌ها را در بالای قصر اردوان تصویرسازی کرده است. تصویرا.

در این نگاره ۶ شخصیت به چشم می‌خورد. در نگاه اول و در یکی از نقاط طلایی تصویر حضور پیکره‌ای سوار بر اسب دیده می‌شود که با چهره‌ای شاهانه و درباری خودنمایی می‌کند. این پیکره که بر روی اسبی شاهانه با رونداز صورتی و زین و یراق شاهی است، در حالی دیده می‌شود که لباسی سبزرنگ با روپوشی قرمز و شاهانه به همراه کلاهی مخصوص بر سر دارد و توسط کنیزی که روبروی اسبش استاده در حال پذیرایی است. این شخصیت که از شأن اجتماعی بالاتری نسبت به سایر شخصیت‌های نگاره برخوردار است، طبق پیشامتن اردشیر ساسانی است.

یکی کاخ بود اردوان را بلند
به کاخ اندرون بنده‌ای ارجمند
که گلنار بود نام آن ماهروی
نگاری پر از گوهر و رنگ و بوی
چنان بد که روزی برآمد به بام
دلش گشت زآن خرمی شادکام
(فردوسی،۱۳۸۹، ۴۴۰).

نگارگر در طراحی شخصیت اردشیر تلاش کرده تا این شخصیت را مطابق با پیشامتن تجسم ببخشد. در ادامه در سمت چپ تصویر و در پشت اسب اردشیر، پیکره درباری دیگری دیده می‌شود که با لباسی سبزرنگ و آستین‌های آبی به همراه کلاهی درباری، طبق پیشامتن یکی از ملازمان و همراهان اردشیر است.

جهت نگاه این پیکره در مسیری مستقیم چشم بیننده را به ۳ پیکره‌ای جلب می‌کند که دو نفر از آن‌ها کنیزکانی در حال پذیرایی با لباس‌های سورمه‌ای و قرمز هستند. این دو پیکره که در حال حمل جام شراب و ظرفی از شیرینی هستند، در حال پذیرایی از اردشیر هستند. این دو شخصیت مطابق با پیشامتن تصویرسازی شده‌اند.

در سمت راست نگاره و کمی دورتر از کنیزکان شخصیت دیگری دیده می‌شود که او نیز با لباسی نارنجی‌رنگ و درباری درحالی‌که عمامه‌ای سفید بر سر دارد، در حال خوش‌آمد گویی از اردشیر است. این شخصیت که در جلوی کاخی ایستاده که گلنار در بالای آن ایستاده، به‌هیچ‌عنوان در پیشامتن بدان اشاره نشده است. این شخصیت در نحوه پوشش هم نمی‌تواند تداعی غلام گلنار و یا حتی حضور ملازم اردشیر را داشته باشد، احتمالاً شخص بایسنقر میرزاست که نگارگر سعی کرده به دلیل ایجاد احساس رضایت‌مندی و جلب نظر بایسنقر میرزا از هنجارهای ایدئولوژیک سیاسی و نظامی زمانه و زمینه خود بهره ببرد. لذا با طراحی واضح و آشکار او اقدام به تصویرسازی شخصیت بایسنقر میرزا کرده است.

در ادامه با حضور گلنار در بالای قصر که در یک‌سوم بالای کادر و در یکی از نقاط طلایی درحالی‌که از پنجره طبقه دوم کاخی که نیمی از فضای تصویر را پوشانده، متوجه می‌شویم که نگارگر با این اقدام صحنه‌ای را مربوط به قبل از صحنه دیدار اردشیر و گلنار انتخاب کرده است. نگاره صحنه‌ای را نشان می‌دهد که این عشق هنوز به‌صورت

پنهانی و توسط گلنار از روی قصر اردوان شکل می‌گیرد. درحالی‌که مضمون اصلی دیدار اردشیر و گلنار رابطه‌ای دوطرفه و در داخل قصر اردشیر اتفاق می‌افتد. نگارگر با جابه‌جایی این دو صحنه باعث شده تا تشخیص موضوع داستان از روی تصویرسازی نگاره برای خواننده آگاه و ناآگاه با شک و تردید همراه شود و با صحنه‌ها و داستان‌هایی مشابه عاشقانه دیگر همچون زال و رودابه اشتباه گرفته شود، درصورتی‌که نقطه اوج داستان در پیشامتن حاوی اشعار زیر است.

نگه کرد خندان‌لب اردشیر
جوان در دل ماه شد جایگیر
همی بود تا روز تاریک شد
همانا به شب روز نزدیک شد
کمندی بر آن کنگره بربست
گره زد بر او چند و ببسود دست
به گستاخی از باره آمد فرود
همی داد نیکی دهش را درود
بیامد خرامان بر اردشیر
پر از گوهر و بوی مشک و عبیر
ز بالین دیبا سرش برگرفت
چو بیدار شد تنگ در برگرفت
(همان:۴۳۹).

در نگاره چهره و لباس‌های گلنار و اردشیر و تمام شخصیت‌های داستان، مانند چهره‌های مغولی و پوشش دوران تیموری با پوشیدن لایه‌های مختلف و رنگارنگ لباس روی یکدیگر تصویر شده است. همچنین سرپوش‌های زنان به‌صورت چندلایه و درخور فرهنگ رایج عصر تیموری است. درصورتی‌که پیشامتن در مورد زیبایی چهره گلنار به‌عنوان یکی از دو شخصیت تأثیرگذار داستان توصیفات مخصوص خود را دارد. در داستان‌های شاهنامه زن زیبا زنی است« سپید روی و دارای چشمانی سیاه و درشت با ابروانی کمانی و گونه و لبانی سرخ، قدی بلند و گیسوانی بلند»(خراسانی و همکاران، ۱۴۰۰، ۲۴۷-۲۴۶).

که گلنار بود نام آن ماهروی
نگاری پر از گوهر و رنگ و بوی
(فردوسی،۱۳۸۹،۴۳۹).

در شعر بالا و کل پیشامتن اساساً واژه موی و روی، گوهر و رنگ و بوی و ماه روی، زیاد به‌کاررفته است. بدون شک اگر در پیشامتن بر زیبایی گلنار تأکید نمی‌شد، از جذابیت داستان هم کم می‌شد. پس در این داستان هم، در نگاه اول، زیبایی گلنار مطرح است، اما نگارگر ضمن طراحی چهره‌ای مغولی برای گلنار، حتی چهره او را همسان با سایر کنیزان طراحی کرده، به‌طوری‌که می‌توان چهره او را با سایر کنیزان جابه‌جا کرد. چهره گلنار و نحوه برخورد نگارگر با زیبایی او نکته دیگری را نیز در بردارد، « از سده نهم و دهم هجری، با گسترش حامیان هنری در سطوح مختلف جامعه و بالا رفتن سطح زیبایی شناسی حامیان و هنرمندان، مضامین جدید و مختلفی در عرصه نگارگری ظاهر شد. سلیقه حامیان به هنرمندان این اجازه را داد تا سنت‌های قراردادی گذشته را بشکنند و به کشف توانمندی‌های خود بپردازند.»(حسن وند و آخوندی،۱۳۹۱،۱۶). این دیدگاه باعث شد تا میان زیبایی شناسی پیشامتن و نگارگران این نگاره اختلاف، و باعث دید خاص به موضوع زیبایی شود. در این نگاره و در قالب مکتب هرات زیبایی گلنار با ابروهای پیوندی و دهانی کوچک تصویر شده است.

همچنین کاشی‌کاری‌های پرنقش‌ونگار و فرش‌های رنگارنگ و ظرف‌های مجلل، به همراه لباس‌های گلنار کنیز و سایر کنیزان ضمن آنکه هم‌شأن لباس‌های اردشیر به‌عنوان یک شاهزاده تصویر شده، باعث شده تا ظرافت تزئینی صحنه‌ها با جامگان فاخر پیکره‌ها و کاشی‌های پرنقش‌ونگار و فرش‌ها و ظرف‌های مجلل به‌جای هماهنگی با پیشامتن بیشتر مطابق الگوی آن روزگار، و جنبه اجتماعی زندگی درباری نیز مطابق بااین‌حالت، حالتی خشک و تشریفاتی به نگاره بدهد.»(احمدی توانا،۱۳۹۳،۵۰). این درحالی است که در دوره ساسانیان و وقوع داستان در پیشامتن هنوز کاشی‌کاری رایج نبوده و داستان اشاره دقیقی به این جزئیات نکرده است.

با چرخش در فضاسازی نگاره و دیدن کنگره‌های کاخی که گلنار در بالای آن قرار دارد، نوشته‌ای با خط ثلث دیده می‌شود که نوشته« امرنا هذه العماره السلطان العظم بایسنقرمیرزا خان خلده الله» این نوشته که بنای کاخ را به بایسنقر میرزا نسبت می‌دهد نشان می‌دهد که شخصی به نام بایسنقرمیرزا در دوره سرایش شاهنامه وجود خارجی نداشته و نگارگر برای کسب رضایت شاه و نام بردن واضح و آشکار اسم او در تصویرسازی نگاره، تحت تأثیر شرایط ایدئولوژیکی سیاسی و فرهنگی دوران خود عمل کرده است. درواقع ازآنجاکه هنرمندان در آن دوره برای کارگاه‌های سلطنتی کار می‌کردند و هنوز استقلال پیدا نکرده بودند راه

گریزی برای آن‌ها نبوده است.

در سایر طبیعت‌پردازی نگاره، نگارگر با ترسیم درختان پر شکوفه و گل‌وبوته‌های فراوان که بر روی تپه‌های پس‌زمینه تا تاج درخت چنار ادامه می‌یابد، به‌وسیله پرندگان نشسته بر روی درخت و در حال پرواز نگاه را به آسمانی هدایت می‌کند که به علت رهایی بخشی که از ویژگی‌های مکتب هرات هم هست، پیوند می‌زند. در پیشامتن در مورد فضاسازی طبیعت به‌عنوان حوادث حاشیه‌ای داستان سخنی به میان نیامده و در اینجا بازهم شاهد بروز ویژگی مکتب نقاشی هرات هستیم که نگارگر از آن در جهت بهتر جلوه دادن داستان استفاده کرده است.

تصویر شماره (۲). داستان اردشیر و گلنار، شاهنامه طهماسبی، مکتب تبریز (welch, 1976: 69)

Figure 2. The story of Ardashir and Golnar, Tahmasbi Shahnameh, Tabriz School

Source: Welch, 1976, p. 69

به هنگام ملاقات و دیدار با نگاره دیدار اردشیر و گلنار شاهنامه تهماسبی، همانند نسخه بایسنقری با کادری مستطیل شکل روبرو می‌شویم که با ترکیب‌بندی غیر قرینه و با غلبه فضای معماری بر طبیعت برخلاف نسخه بایسنقری حوادث داستان را در برگرفته است. در این نگاره که نیمی از فضای آن را معماری داخلی ساختمان در برگرفته، به دلیل حضور شب، آسمان جای خود را به کتیبه‌هایی از اشعار پیشامتن داده است و بدین‌وسیله از خارج شدن نگاه بیننده از پیرابند جلوگیری کرده است. تصویر۲،

در این نگاره حضور ۵ شخصیت دیده می‌شود. در سمت راست این نگاره و در نگاه اول حضور دو پیکره در مرکز تصویر که به دلیل تصویر شدن واقعه‌ای غیرمعمول در نگارگری و نشان‌دهنده هم‌بستر شدن یک مرد و زن است، توجه را به خود جلب می‌کند. این دو پیکره که در داخل یک قصر با نقوش هندسی فراوان، بر روی فرش‌های رنگارنگ، در زیر سقفی به رنگ قرمز درحالی‌که بر بالشتی با گل‌های طلایی بر زمینه مشکی هم‌بستر شده‌اند، پتویی به رنگ آبی با نقوش طلایی را بر روی خود کشیده‌اند. این دو پیکره که تنها صورت‌هایشان از زیر پتو نمایان است کلاه و روسری سفیدرنگی را بر سردارند. این دو شخصیت طبق پیشامتن اردشیر ساسانی و گلنار کنیز هستند.

که گلنار بود نام آن ماهروی
نگاری پر از گوهر و رنگ و بوی
چنان بد که روزی برآمد به بام
دلش گشت زآن خرمی شادکام
نگه کرد خندان‌لب اردشیر
جوان در دل ماه شد جایگیر
همی بود تا روز تاریک شد
همانا به شب روز نزدیک شد
کمندی بر آن کنگره بربست
گره زد بر او چند و ببسود دست
به گستاخی از باره آمد فرود
همی داد نیکی دهش را درود
بیامد خرامان بر اردشیر
پر از گوهر و بوی مشک و عبیر
بالین دیبا سرش برگرفت
چو بیدار شد تنگ در برگرفت
(فردوسی، ۱۳۸۹، ۴۴۰۹).

در صحنه فوق که نشان می‌دهد خوشنویس و نگارگر در مقایسه با نسخه بایسنقری نقطه عطف پیشامتن و صحنه دیدار دوطرفه اردشیر و گلنار و هم‌بالین شدنشان را انتخاب کرده‌اند، با تصویر کردن صحنه‌ای غیرمعمول باعث ترغیب نگاه بیننده برای بررسی سایر ترکیب‌بندی نگاره شده است. در ادامه با دنبال کردن جهت نگاه اردشیر و گلنار، به دو ظرف پرشده از انار سرخ می‌رسیم که با قرارگیری در نواری حاوی نقوش هندسی به بیننده

این فرصت را می‌دهد تا از صحنه قبل فاصله گرفته و وارد اتاق کناری شود. در اتاق کنار حضور سه پیکره دیده می‌شود. این سه پیکره که در اتاقی کاشی‌کاری شده به همراه ظرف‌های پرنقش‌ونگار حضور دارند، یکی از آن‌ها که در سمت پایین و چپ نگاره حضور دارد روسری سفید و لباسی مشکی با گل‌های طلایی پوشیده است. در بالای نگاره هم دو کنیز درحالی‌که بر پنجره اتاق تکیه زده و در حال نگهبانی هستند، آن‌ها هم روسری و لباس‌هایی به رنگ نارنجی و سورمه‌ای بر تن دارند. این سه کنیز که گویی به علت نگهبانی طولانی خوابشان برده، کنیزان گلنار هستند که مواظب‌اند تا کسی از ورود گلنار به قصر اردشیر خبردار نشود. این کنیزان نه‌تنها در شیوه لباس پوشیدن چندلایه و روسری‌های چندلایه دوران صفوی مطابقتی با لباس دوره ساسانی ندارند، بلکه در اصل داستان هم در مورد حضورشان هیچ اشاره‌ای نشده است. به نظر می‌رسد حضور این شخصیت‌ها بیشتر به جهت افزایش حالات روایی نگاره تحت تأثیر مکتب تبریز باشد، که در آن تعدد شخصیت‌ها و پیکره‌ها بجای فضای سکون و خلوت نقاشی سنتی ایران استفاده می‌شده است. همچنین ممکن است تحت تأثیر ذوق و سلیقه شخصی نگارگر به تصویرسازی داستان افزوده‌شده باشند.

با دقت به چهره کنیزان و سپس مقایسه آن با چهره گلنار می‌توان به این نکته پی برد که چهره گلنار باوجود تأکید پیشامتن به زیبایی گلنار به‌عنوان نقطه عطف و تأثیر گزار داستان، نگارگر در چهره‌پردازی همانند چهره کنیزان برخورد کرده است. به‌طوری‌که می‌توان به‌جای چهره مغولی گلنار چهره هرکدام از کنیزان دیگر را جایگزین کرد. درصورتی‌که پیشامتن در مورد زیایی گلنار چنین سخن می‌گوید:

که گلنار بود نام آن ماهروی
نگاری پر از گوهر و رنگ و بوی
(همان:۴۴۰).

چهره گلنار و نحوه برخورد نگارگر با زیبایی او نکته دیگری را نیز در بردارد، « از سده نهم و دهم هجری، با گسترش حامیان هنری در سطوح مختلف جامعه و بالا رفتن سطح زیبایی شناسی حامیان و هنرمندان، مضامین جدید و مختلفی در عرصه نگارگری ظاهر شد. سلیقه حامیان به هنرمندان این اجازه را داد تا سنت‌های قراردادی گذشته را بشکنند و به کشف توانمندی‌های خود بپردازند.» (حسن‌وند و آخوندی، ۱۳۹۱، ۱۶). این دیدگاه باعث شد تا میان زیبایی شناسی پیشامتن و نگارگران این نگاره اختلاف و باعث دید خاص به موضوع زیبایی شود.

بعد از چرخش چشم در میان ترکیب‌بندی نگاره در مسیر دو کنیز ایستاده و در حال نگهبانی در کنار پنجره، به دو کتیبه آذین بسته در فضای معماری جلب می‌شود که در آن شعرهایی با خط کوفی بنایی دیده می‌شود که خط رایج دوران تیموری در تزیین بناها بوده و سپس به دوره صفوی انتقال‌یافته و در دوران وقوع داستان در دوره اشکانی مطرح نبوده است. شیوه معماری و حضور کنگره‌های قصر که بیشتر با معماری دوران صفوی مطابقت دارد، چشم را متوجه آسمانی می‌کند که به‌وسیله دو درخت پر شکوفه و ابرهای پیچان که از مشخصه‌های طبیعت انبوه تبریز است آذین بسته‌شده است. نگارگر ضمن اجرای طبیعت‌پردازی و شیوه معماری صفوی سعی کرده با طراحی آسمانی که با رنگ لاجوردی تداعی شب را می‌کند، مطابق با اشعار پیشامتن حرکت کند.

همی بود تا روز تاریک شد
همانا به شب روز نزدیک شد
کمندی بر آن کنگره بربست
گره زد بر او چند و ببسود دست
(فردوسی،۱۳۸۹،۴۴۰).

تحلیل تصویرسازی دو نسخه با تکیه‌بر جنبه دگرگونی مبنی بر دیدگاه ساختارگرایی

تحلیل چگونگی دگرگونی داستان فردوسی در تصویرسازی می‌تواند زمینهٔ فهم و تحلیل دقیق‌تر در مطالعهٔ اقتباس تصویری از متون ادبی باشد. در این پژوهش، این امر در قالب بررسی نسبت نوشته و تصویر در دو نگاره از شاهنامه بایسنقری و تهماسبی با تکیه بر مفهوم دگرگونی و با توجه به ریخت‌شناسی پراپ که اعتقاد به اولویت عملکردها بر شخصیت‌های داستان دارد بررسی می‌شود. ولادمیر پراپ که بیشتر به قصه‌های عامیانه تعلق‌خاطر دارد، به جهت جلوگیری از دگرگونی کار خویش را در قالب قواعدی چنین بیان می‌کند: ۱. تعداد کارهای شناخته‌شدهٔ اشخاص، ۲. ساختار قصه‌ها ۳. شکل کارهایی که اشخاص انجام می‌دهند. این عناصر اصلی به همراه منظره، فضا یا صحنه، شکل و شمایل، شخصیت‌ها، لباس و موقعیت اجتماعی، با استفاده از واژگان پراپ با تقلیل، تقویت،

ازشکل‌افتادگی، وارونگی و تشدید یا افزایش، کاهش یا تقلیل و یا جانشینی درگذر زمان و یا به هنگام انتقال از بستری به بستری دیگر همچون انتقال یک داستان به تصویرسازی در قالب نگارگری و بنا به دلایل گوناگون دچار دگرگونی درونی (ساختار داستان) و برونی (منظره، فضاسازی و نحوهٔ پوشش) می‌شوند. همهٔ این عناصر که بر وحدت ساختاری قصه و ثبات عملکرد قهرمانان تکیه دارند، بعد از انتقال به تصویرسازی نگاره‌ها باید تفاوت جزئی را نشان دهند تا به ساختار اصلی قصه آسیبی وارد نشود. طبق مؤلفه‌های دگرگونی پراپ، می‌توان گفت هر دو نگارگر در نحوهٔ عملکردشان در مورد تصویرسازی داستان، توانسته‌اند به مضمون اصلی داستان وفادار باشند. اما در این میان چند نکته حائز اهمیت وجود دارد که باعث ایجاد دگرگونی شده است. به‌عنوان نمونه در نسخه بایسنقری نگارگر به‌جای انتخاب نقطه عطف داستان و انتخاب صحنه‌ای که اردشیر و گلنار در بالین یکدیگر را دیدار می‌کنند، دست به‌گزینش صحنه‌ای از داستان زده که هنوز این عشق یک‌طرفه و به‌صورت پنهانی از سوی گلنار ایستاده بر بالای کاخ صورت گرفته و مربوط به صحنه قبل از دیدار اردشیر و گلنار است. نگارگر با این اقدام و حذف صحنه مهم داستان که نبودن کتیبه‌ای حاوی اشعار در ترکیب‌بندی نگاره نیز بر آن دامن زده باعث شده تا این نگاره با سایر داستان‌های عاشقانه همچون دیدار زال و رودابه اشتباه گرفته شود. همچنین اقدام فوق از این بابت که ساختار و اصل داستان را دچار آسیب کرده طبق مفهوم دگرگونی، که تحت تأثیر حذف صحنه اوج داستان به وجود آمده دگرگونی در عوامل درونی داستان محسوب می‌شود. درواقع اقدام فوق ماهیت داستان را دچار تغییر و دگرگونی کرده است.

همچنین نگارگر زیبایی گلنار، به‌عنوان قهرمان گسیل کننده و کسی که بعدها شرایط فرار اردشیر را برای بنا کردن حکومت ساسانی فراهم می‌کند را با چهره مغولی دوران تیموری جانشین کرده است و اردشیر به‌عنوان قهرمان اصلی، مطابق با چهره‌های درباری دوران تیموری تصویرسازی شده است. چهره کنیزان هم مطابق با چهره اردشیر و گلنار تصویرسازی شده است. با دقت به چهره کنیزان و سپس مقایسه آن با چهره گلنار می‌توان به این نکته پی برد که چهره گلنار باوجود تأکید اصل داستان به زیبایی گلنار به‌عنوان نقطه عطف و تأثیر گزار داستان، نگارگر در چهره‌پردازی او همانند چهره کنیزان برخورد کرده است، به‌طوری‌که می‌توان به‌جای چهره مغولی گلنار چهره هرکدام از کنیزان دیگر را جایگزین کرد. این اقدام نگارگر که در پی تأثیرات زیبایی‌شناسی سده نهم و دهم هجری و با گسترش حامیان هنری در سطوح مختلف جامعه و بالا رفتن سطح زیبایی شناسی حامیان و هنرمندان به وجود آمد، باعث شده تا سلیقه حامیان به هنرمندان این اجازه را بدهد تا سنت‌های قراردادی گذشته را بشکنند و به کشف توانمندی‌های خود بپردازند، این اقدام ازآنجاکه ساختار داستان را دچار آسیب نکرده طبق مفهوم دگرگونی، نوعی جانشین‌سازی است که حذف و اضافه باهم صورت گرفته است. درواقع نگارگر قصد حذف و اضافه کردن هیچ‌کدام را نداشته بلکه این اقدام را هم‌زمان انجام داده تا تصویرسازی نگاره را از گستره زمانی و مکانی فراتر ببرد. این دگرگونی، دگرگونی در عوامل بیرونی محسوب می‌شود. فضاسازی آسمان نگاره مطابق با پیشامتن نشان‌دهنده اتفاق افتادن داستان در شب است . اما خط ثلث کنگره‌های کاخ و معماری مربوط به دوره تیموری است.

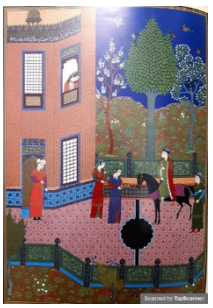
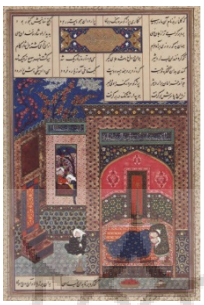
در مقابل در نسخه تهماسبی، نگارگر مطابق با پیشامتن نقطه اوج داستان و هم‌بالین شدن اردشیر و گلنار را تصویرسازی کرده است. چهره گلنار همانند نسخه بایسنقری ویژگی‌های زیبا شناسانه اشعار را ندارد، اما نگارگر در مورد تصویرسازی گلنار اگرچه با دگرگونی درونی روبرو نشده اما نحوه پوشش او مطابق با پوشش دوره صفوی و تقلیل زیبایی او، به‌طوری‌که همسان با سایر چهره‌ها و کنیزان طراحی‌شده، با نوعی دگرگونی بیرونی روبرو هستیم که بیشتر جنبه اصلاحی و بروز شدگی و نوین ساختن نگاره را دارد.

در مورد تقویت تصویرسازی ملازمان اردشیر و کنیزان حاضر در نگاره تهماسبی، چهره‌ای درباری که احتمالاً شخص شاه‌تهماسب است اضافه‌شده است. این چهره درباری، به‌نوعی با اضافه کردن مهره‌ای جدید و درباری که در درب ورودی کاخ گلنار در حال خوش‌آمد گویی است، طبق مؤلفه‌های دگرگونی با تصویر کردن شاه‌تهماسب اقدام به‌نوعی دگرگونی کرده است، به‌طوری‌که این اقدام به دلیل پیروی از شرایط ایدئولوژیک سیاسی تحت نظر شاه، نوعی تحمیل به تصویرسازی نگاره محسوب می‌شود که نگارگر از این طریق ضمن جلب‌توجه نظر شاه باعث بروز شدگی تصویرسازی نگاره شده است.. این دگرگونی طبق

نظریه ساختارگرایی نوعی دگرگونی بیرونی است، زیرا به اصل داستان آسیبی وارد نکرده است، اما در اشعار به دلیل رابطه مخفیانه اشاره‌ای به حضور کنیزان گلنار نشده است. آسمان نگاره مطابق با پیشامتن شب را نشان می‌دهد، اما خط کوفی بنایی بر روی معماری ساختمان مربوط به دوره صفوی است. درمجموع می‌توان گفت نگارگران نسخه تهماسبی در تصویرسازی نگاره با توجه به اشعار فردوسی از دگرگونی کمتر و وفاداری بیشتری برخوردار بوده‌اند. (جدول ۱).

جدول۱، تطبیق تصویرسازی نگاره داستان عاشقانه اردشیر ساسانی و گلنار (شاهنامه بایسنقری) با نگاره داستان اردشیر و گلنار (شاهنامه طهماسبی) از منظر دگرگونی (مأخذ: نگارنده).

Table 1. A comparative analysis of the illustration of the romantic story of Ardashir Sassanid and Golnar (Baysonghori Shahnameh) and the illustration of the story of Ardashir and Golnar (Tahmasbi Shahnameh) from the perspective of transformation, Source: Author

تصویرسازی نگاره بایسنقری	توضیحات	تصویرسازی نگاره طهماسبی	توضیحات
	نگارگر صحنه‌ای قبل از دیدار دوطرفه اردشیر و گلنار را تصویرسازی کرده است.		نگارگر مطابق با پیشامتن نقطه اوج داستان و هم‌بالین شدن اردشیر و گلنار را تصویرسازی کرده است.
	نگارگر زیبایی گلنار را با چهره مغولی دوران تیموری جانشین کرده است.		چهره گلنار همانند نسخه بایسنقری ویژگی‌های زیبا شناسانه پیشامتن را ندارد.
	اردشیر مطابق با چهره‌های درباری تصویرسازی شده و در میان کنیزان، که در پیشامتن به آن‌ها اشاره‌ای نشده، چهره‌ای درباری که احتمالاً شخص بایسنقر میرزاست اضافه‌شده است.		در پیشامتن به دلیل رابطه مخفیانه اشاره‌ای به حضور کنیزان گلنار نشده
	فضاسازی آسمان نگاره مطابق با پیشامتن نشان‌دهنده اتفاق افتادن داستان در شب است . اما خط ثلث کنگره‌های کاخ و معماری مربوط به دوره تیموری است.		آسمان نگاره مطابق با پیشامتن شب را نشان می‌دهد اما کوفی بنایی و معماری مربوط به دوره صفوی است.

نتیجه‌گیری

یافته‌های این پژوهش حاکی از آن است که هر دو نگاره در تطبیق با اشعار شاهنامه دچار دگرگونی‌های درونی و بیرونی تحت تأثیر مؤلفه‌هایی همچون حذف، اضافه، گسترش، جابه‌جایی، کاهش و تقلیل و جانشین‌سازی، در ساختار داستان هستند.. در این امر، دلایلی همچون متأثر شدن از هنجارهای سیاسی، نظامی، اجتماعی و مذهبی همچون شرایط ایدئولوژیک حاکم بر زمانه و زمینه و اعتقادات شخصی پادشاهان به‌عنوان سفارش‌دهندگان و مکاتب حاکم بر نگارگری (مکتب هرات در شاهنامه بایسنقری و مکتب تبریز در شاهنامه تهماسبی) مؤثر بوده‌اند. همچنین علاقه و سبک شخصی دو نگارگر در بروز ویژگی‌های فرمی و محتوایی، سبب ایجاد دریافت متفاوت از داستان شده است. این دگرگونی شامل حذف صحنه اوج داستان (هم‌بالین شدن اردشیر و گلنار) و دیدار دوطرفه اردشیر ساسانی و گلنار کنیز است. این حذف که باعث شده ساختار اصلی داستان با سایر داستان‌های عاشقانه شاهنامه همچون دیدار زال و رودابه اشتباه گرفته شود نوعی دگرگونی درونی محسوب می‌شود زیرا هویت اشخاص و موقعیت و موضوع داستان را دچار دگرگونی کرده است. همچنین تقلیل زیبایی گلنار و اردشیر به‌وسیله جانشین‌سازی چهره‌های مغولی دوران تیموری در نسخه بایسنقری به‌این‌علت که ماهیت داستان را دچار آسیب نکرده، سبب دگرگونی بیرونی شده است. اضافه شدن شخصیت شاه‌طهماسب و آیه قرآن بر کاخ نگاره سبب دگرگونی ساختاری بیرونی در نسخه تهماسبی شده است. درنتیجه، در پاسخ به پرسش اصلی این پژوهش، می‌توان گفت که اگرچه نگارگران نسخه تهماسبی وفاداری بیشتری به داستان داشته‌اند، اما نگارگران دو نگاره در انتقال ویژگی‌های ساختاری و درونی داستان به تصویرسازی نگاره‌ها دچار دگرگونی ساختاری تحت تأثیر مؤلفه‌های درونی و برونی شده‌اند. به‌عنوان آیندهٔ این پژوهش، می‌توان این قالب را برای تحلیل نگاره‌های دیگر اقتباسی از متون استفاده کرد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ

احمدی نیا، محمدجواد (۱۳۹۳). نگاره‌های شاهنامه تهماسبی: از هاروارد تا فرهنگستان هنر، *نقد کتاب*، (۱-۲)، ۵۴-۳۷.

انصاری یکتا، مریم و احمدی پیام، رضوان (۱۳۹۳). بررسی تطبیقی پوشش زنان تصویر شده در شاهنامه بایسنقری و تهماسبی، *زن در فرهنگ و هنر*، دوره ششم (۶)، ۵۳۱-۵۵۱ .

ایزدی، عباس؛ خزایی، محمد وپورمند، حسنعلی (۱۳۹۶). بازنمایی قزلباش‌ها در نگاره‌های شاهنامه تهماسبی، *هنرهای زیبا*، دوره بیست و دوم(۴)، ۴۳-۵۲.

پاک‌باز،رویین (۱۳۸۳). *نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز*، تهران: نشر زرین و سیمین.

پور نامداریان،تقی و هاشمی، رقیه (۱۳۹۰). تحلیل داستان ملکوت با تکیه بر رویکرد ساختارگرایانه. *نشریه ادب فارسی*، دوره اول(۶)، ۱۸-۳۸.

حسنوند، محمدکاظم و آخوندی، شهلا (۱۳۹۱). بررسی سیر تحول چهره‌نگاری در نگارگری ایران تا انتهای دوره صفوی، *نگره*، دوره هفتم (۲۴)، ۱۴-۳۶.

خراسانی، هادی؛ فرصتی جویباری، رضا و حسین پارسایی (۱۴۰۰). واکاوی برجسته‌سازی صفات و شخصیت زن از نگاه فردوسی و انعکاس آن در شاهنامه بایسنقری، *مطالعات هنر اسلامی*، دوره هجدهم(۴۲)، ۲۹۵-۲۳۵.

ده جانی، جواد و زارع ابرقویی، احمد (۱۳۹۷). بررسی نقوش سپرهای جنگی در نگاره‌های شاهنامه بایسنقری و تهماسبی. *مطالعات هنر اسلامی*، دوره چهاردهم(۳۲)، ۱۳-۱۴۵.

زرین ایل، مهدی و کارگر جهرمی، وحید (۱۳۹۱). نگارگری ایران در دوران تیموری (عصر طلایی نگارگری ایران)، *تاریخ نو*، (۴)، ۱۴۳-۱۷۷.

زمانی، مرتضی (۱۳۹۶). *داستان‌های شاهنامه*، تهران: فانوس دانش.

سیم، استوارت (۱۳۹۹). *ساختارگرایی و پساساختارگرایی*. ترجمه: علی رامین، مبانی جامعه‌شناسی هنر، تهران: نشر نی.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۹). *شاهنامه فردوسی (بر اساس نسخه چاپ مسکو)*. زیر نظر امین توکلی، تهران: نشر خانه فرهنگ و هنر گویا.

گل کرم،شهره (۱۳۸۹). *بررسی تصویر زن در شاهنامه بایسنقری و شاهنامه تهماسبی*. کارشناسی ارشد، دانشگاه الزهرا، زهرا پاکزاد.

لطیفیان، نارملا (۱۳۸۱). *بررسی ویژگی‌های تطبیقی نگاره‌های ایرانی در دوران تیموری و صفوی*. کارشناسی ارشد، تهران: تربیت مدرس تهران، مهناز شایسته فر.

ماه وان، فاطمه (۱۳۹۶). *شاهنامه نگاری گذر از متن به تصویر*، تهران: معین.

مقبلی، آناهیتا (۱۳۸۶). تحول تخیل در شاهنامه نگاری در منتخبی از سه شاهنامه بزرگ ایلخانی. *رهپویه هنر*، دوره دوم(۴)، ۵ - ۱۷.

مهرابی، بهنام (۱۳۸۸). شاهنامهٔ بایسنقری شاهکار تاریخ نگارگری ایران. *دانش مرمت و میراث فرهنگی*، دوره (۴)، ۹۸-۹۱.

نجف پور، مجید. (۱۳۸۲). بررسی ویژگی‌های شاهنامه بایسنقری. *کتاب ماه تاریخ و جغرافیا*، (۹۳)، ۶۶ - ۶۷.

یزدان پناه، مریم و سلطانی، سید حسن (۱۳۸۹). بررسی مکتب نگارگری دوره صفوی با استفاده از نگاره‌های شاهنامه شاه‌تهماسب، *ماه هنر*، (۱۴۳)، ۶۸-۷۷.

منابع و مآخذ انگلیسی

Welch, S. c (1976). A King's Book of Kings: The Shah-nameh of Shah Tahmasp. New York: Malcom Varon.

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).