الگوی نگارگری متقدم شاهنامه

درج شده در «مسائلی در نسبت بین متن و نگاره»

دکتر علی شاپوران

آنچه خواهید خواند ترجمهٔ مقالهٔ مهمّ ماریانا شریو سیمپسون است که در قالب جلد نخست ***مطالعات هنری شرق و غرب*** *(Studia Artium Orientalis et Occidentalis) صفحه‌های ۴۳ تا ۵۳ به چاپ رسیده است. مطالعات این محقق چندان که باید در کشور ما مورد توجّه واقع نشده است. گفتنی است جز برخی موارد که تغییری در ترجمه ضرورت داشت، برخی نکات در مقاله هست که نیاز به توضیحی دارد (لااقل برای خوانندهٔ فارسی) یا از عدم دقت برکنار نیست. مترجم به برخی از این نکات اشاره کرده است، ولی تفصیل این نکات و موارد مشابه را به زمانی دیگر واگذار می‌کند.*[1]

در ادبیات فارسی کتاب‌های داستانی فراوانی در طول دوران شکوفایی نقاشی ایرانی از قرن ۷ تا ۱۱ هجری (۱۳ تا ۱۷ میلادی) نقش حاملان نگاره‌ها را بازی کرده‌اند. در بین این کتاب‌ها، ***شاهنامه*** همان جایگاهی را به خود اختصاص داده است که اشعار هومر در ادبیات دوران باستان اروپا و کتاب مقدس در متون قرون وسطی. این یعنی ***شاهنامه*** در تمام آثار ادبی ایرانی و اسلامی بیش از همه تصویرپردازی شده است و صدها نسخهٔ مصور کامل و نمونه‌هایی از نسخ ناقص آن امروز در دست است(۱). با این حال همچون بسیاری آثار کلاسیک دیگرِ قرون میانه، از جمله بسیاری آثار ادبیات غرب، تاریخچهٔ تصویرپردازی ***شاهنامه*** به اسنادی بسیار متأخرتر از تاریخچهٔ ادبی آن مستند است. بین اتمام سرایش حماسه بر دست شاعر شهیر، فردوسی و نخستین دستنوشته‌های مصوّر شناخته‌شده تقریباً سه قرن کامل فاصله هست: از سال ۴۰۰ هجری (۱۰۱۰ میلادی) تا حدود ۷۰۰ هجری (۱۳۰۰ میلادی)(۲).

۱. این مقاله عمدهٔ مطالب و بسیاری از فرضیاتی را بازگو می‌کند که نخست در رسالهٔ دکترای من، «تصویرگری یک حماسه: نخستین دستنوشته‌های ***شاهنامه***» (نیویورک و لندن، ۱۹۷۹) طرح شده‌است (مترجم این کتاب را نیز در دست ترجمه دارد).

این فاصلهٔ طولانی بین بروز کلامی و تصویری حماسهٔ ملی ایرانیان طبیعتاً مشکلاتی را در ادراک و روش بررسی پدید می‌آورد که مشابه آن در متون غربی مکرراً رخ داده است. فضل تقدم تاریخی در توجه به *شاهنامه* از آن مطالعاتی است که به نُسَخِ نگارگری‌شده پرداخته‌اند. نُسَخ *شاهنامه* کی و چگونه تبدیل به گونهٔ ادبی‌یی دارای نگاره شد؟ و روند انتقال و تحول هنری متعاقب این تبدیل چه بوده است؟ آیا عواملی اساسی یا یک سری عوامل، از قبیل حامیان هنر، شرایط اقتصادی، یا حتی عادات و روش‌های استنساخ متن، در کار بوده است که احتمالاً بر شکل‌گیری قاعده‌ها و تداوم تصویرگری *شاهنامه* اثری ماندگار بگذارد؟ و آیا چنین عواملی، اعمّ از عوامل فنی یا فرهنگی، شیوه‌های نگارگری‌یی پدید آورده‌اند که چنان به جغرافی (محل تنظیم نسخه) یا ترتیب تاریخی مرتبط باشد که مثلاً افتراق طرح تصویرپردازی یک دستنوشتهٔ *شاهنامه* که در شیراز ۱۳۳۰ میلادی تهیه شده از آنِ نسخه‌ای همعصر با آن که در تبریز نگارگری شده ممکن باشد، یا بتوان نسخه‌ای از اوایل قرن هشتم هجری را بر مبنای نگاره‌هایش از نسخه‌ای متعلق به اوایل قرن دهم تمییز داد؟ این حقیقت که در محتوای مدرسی و آموزشیِ مربوط به حماسهٔ ملی ایران به منزلهٔ یک پدیدهٔ هنری، موارد طرح این مطالب عمومی النّادر کالمعدوم است احتمالاً ناشی از سنت فاضلانه‌ای است که رویکرد «بررسی یکجای هنر اسلامیِ کتاب‌آرایی» را نشان خبرگی می‌داند. امّا اخیراً توجه محققان دارد از تاریخچهٔ «نقاشی» ممالک اسلامی به تاریخچهٔ «نگارگری نسخه‌ها»ی ممالک اسلامی معطوف می‌شود و همزمان دارند توجه دیگران را به ارتباط «داستان در متن» با «داستان در نگاره‌ها» در فرهنگ‌های مختلف ممالک اسلامی جلب می‌کنند(۳). عمدهٔ این نحو تحقیق از روش پژوهش کتاب وایتزمن، «تصویرپردازی در طومارها و نسخه‌ها» متأثّر است و بر این فرضیه بنا شده که «قاعده این است که تصاویر موجود در کتاب‌ها در تصاویر موجود در کتاب‌های پیشین ریشه دارند و نتیجتاً می‌توان طرحی از تحولات رونویسی‌های نُسخ مصور تهیه کرد و عاقبت می‌توان به urschriften (مادرنسخه) مصور دست یافت»(۴). تناوب تصویرگری‌ها مشخصاً در برخی متون عالم اسلام ممکن است بر مبنای همین الگو بسط یافته باشد؛ منتها چنانکه این مقاله خواهد کوشید اثبات کند، آنچه در *شاهنامه* دیده می‌شود، واضحاً جز این است. به نظر می‌رسد شیوهٔ تصویرپردازی *شاهنامه* در اوایل قرن ۸ هجری (۱۴ میلادی) با اسلوب پیش از آن و نیز با رویکرد استنساخی که قاعدتاً ادامهٔ عادی آن اسلوب می‌بود تفاوت زیادی دارد.

کهن‌ترین نسخه‌های مصور *شاهنامه* که فعلاً دست‌یاب هستند، از دوره‌ای بازمانده‌اند که سلسلهٔ ایلخانان مغول حاکم ایران بوده‌اند. دو دسته از شاهنامه‌های ایلخانی پایهٔ بررسی ماست. دستهٔ نخست شامل سه نسخهٔ ناقص و پراکنده است که به دلیل اندازهٔ صفحاتشان عموماً «شاهنامه‌های کوچک» خوانده می‌شوند (تصاویر ۵ـ۱). بخش عمدهٔ یکی از این نُسخ در گالری هنر فری‌یر است و معمولاً شاهنامهٔ کوچک فری‌یر می‌خوانندش. دو نسخهٔ دیگر ـ که کتابت و سبکشان چندان شبیه است که به‌سادگی ممکن است با هم خلط شوند و فقط با عناوین و اعداد متمایز می‌شوند ـ شاهنامهٔ کوچک اوّل و دوم نام گرفته‌اند. هرچند در هیچ یک از این سه نسخه بین‌الدّفتین مدرکی متنی اعمّ

از سرلوحه یا انجامه باقی نمانده، شواهدی هست که باعث می‌شود بتوان این نسخه‌ها را به بغداد و حدود ۷۰۰ هـ (۱۳۰۰ مـ) منتسب کرد(۵). پس این سه نسخهٔ کوچک نخستین نسل تاریخی موجود را در دستنوشته‌های مصور *شاهنامه* تشکیل می‌دهند. حدود سی سال (یا یک نسل تاریخی) بعد، هنرمندان شیراز، پایتخت حکومت محلّی اینجوی[1]، دو نسخهٔ مصور دیگر از اثر فردوسی پدید آوردند (تصاویر ۱۰ـ۶). این دو نسخهٔ خاص برخلاف شاهنامه‌های کوچک تقریباً[2] دست‌نخورده مانده‌اند و هردو انجامه دارند و بین تهیه‌شان دو سالی[3] فاصله هست: نسخهٔ متقدم‌تر در سال ۷۳۱ هـ (۱۳۳۰ یا ۱۳۳۱ مـ) تکمیل شده و حال در موزهٔ توپقاپوسرای استانبول محفوظ است (به شمارهٔ خزینهٔ ۱۴۷۹) (۶) و دیگری مورّخ ۷۳۳ هـ (۱۳۳۳ مـ) است و در کتابخانهٔ عمومی دولتی لنینگراد [سابق، سن‌پترزبورگ] (به شمارهٔ دورن ۳۲۹) است(۷).

هر چند سه شاهنامهٔ کوچک فقط به شکل صفحات متفرق و ناقص بازمانده‌اند آن‌قدر از صفحاتشان در دست هست که بتوان با مرتب کردن و چیدن آنها به دنبال هم تجسمی از شکل اصلی نسخه‌ها و نگاره‌های آنها را بازسازی کرد(۸). جالب‌توجه‌ترین ویژگی این هر سه نسخه تعداد بسیار زیاد نگاره‌های آنهاست. مثلاً شاهنامهٔ کوچک اول که در اصل حدود ۳۳۰ برگ داشته دست‌کم ۱۱۴ نگاره و نسخهٔ شاهنامهٔ فری‌یر با تقریباً ۲۵۸ برگ لااقل ۱۰۶ نگاره داشته است.

علاوه بر آن نگاره‌ها در طول تمام متن بین اشعار متناظر به آنها کاملاً یکنواخت توزیع شده است. اگرچه آمدن تعداد مشخصی تصویر در صفحات به هیچ وجه الزامی و بیرون از ارادهٔ نسخه‌پردازان نیست، دست‌کم پس از هر دو یا سه برگ متن در هر نسخه یک تصویر هست. نگاره‌های برخی قطعات داستان‌ها حتی از این هم بیشتر است؛ یعنی گاهی در هر برگ یک یا حتی دو نگاره هست. با این حال تعداد بالای نگاره‌ها در چنین بخش‌هایی به این معنی نیست که در سایر بخش‌های حماسه نگاره‌های کمی داریم. توزیع یکنواخت صفحات دارای نگاره ما را مطمئن می‌کند که حتی داستان‌های مربوط به پهلوانان درجه دوم *شاهنامه* هم از نگاره‌ها نصیبی تقریباً یکسان دارند و اینکه تمام حیطهٔ *شاهنامه* مصور است.

این تصاویر چه مربوط به نبردها باشد و چه شکار، میان‌پرده‌های عاشقانه یا رهایی معجزه‌آسای پهلوانان، تمام نگاره‌ها در هر سه نسخهٔ شاهنامه‌های کوچک ارتباط نزدیکی با متن *شاهنامه* دارند. این ارتباط هم به محل قرارگیری نگاره راجع است و هم به پیکره‌بندی: تمام تصاویر درست در میانهٔ ابیاتی قرار دارند که ماجرایشان را به نقش درآورده‌اند و همگی در بازنمایی شخصیت‌ها، صحنه‌ها و داستان، به نزدیکترین مصرع‌های متن وفادارند. آزمایش فنّی برگ‌های نسخه‌ها اثبات کرده است

۱. «اینجوی» در متن نیست، ولی با توجه به اهمیت سبک نگارگری این دو نسخه در شناخت مکتب تصویرپردازی اینجوی اضافه شد.

۲. «تقریباً» در متن نیست، ولی چون صفحات معدودی از نسخهٔ ۷۳۱ و صفحات بیشتری از نسخهٔ ۷۳۳ افتاده و مفقود است افزوده شد.

۳. در متن بر مبنای سال میلادی «سه سال» آمده است.

تصویر۱

که استنساخ متن شاهنامه‌های کوچک مقدم بر این تصاویر بوده است؛ بنابراین از این قرابت متن و تصویر می‌فهمیم که مصرع‌های پیرامون هر نگاره هستند که دیکته می‌کنند که هم «چه» ماجرایی باید در فلان محلّ خاص نقاشی شود و هم آن ماجرا «چگونه» به تصویر درآید.

مثال ذیل هم نزدیکی متن و تصویر را آشکار می‌کند و هم اختصاصی بودن این همبستگی را در هریک از سه دستنوشتهٔ شاهنامهٔ کوچک نشان می‌دهد:

شاهنامهٔ کوچک اول حاوی نگاره‌ای است از شاپور که دژ دشمنش، طایر غسّانی[1]، را در حصار گرفته است (تصویر ۱). ماجرا در شعر از دو خط بالای حاشیهٔ فوقانی نگاره آغاز می‌شود و در ستون‌های جانبی نگاره ادامه می‌یابد.[2] متن متناظر نگاره روایت می‌کند که چگونه روزی در حین محاصره شاپور برنشست و پیش دژ طایر ظاهر شد. مالکه دختر طایر از فراز دیوار دژ لشکر ایران و شاپور را دید و به عشق او گرفتار شد. امیرزادهٔ اسیرِ عشق سپس دایهٔ خود را نزد شاپور فرستاد و به او پیشنهاد کرد که در گرفتن حصار و ایوان پدر بدکردار کمکش کند(۹).

تمام نکات مهم مذکور در متن، وفادارانه در نگارهٔ همراه آن تصویر شده است. دژ خشتی کنگره‌دار طایر زمینهٔ تصویر پلکانی را پر می‌کند. در همان حال که سپاه ایران پای دیوار از مقابل دژ می‌گذرند، مالکه و دایه‌اش از یک پنجرهٔ جانبی می‌نگرند. شاپور را از آنجا که بر فیلی سپید سوار است، با یک نگاه می‌توان در جایگاه رهبر لشکر مهاجم بازشناخت.

بررسی یک نمونهٔ دیگر درجهٔ وابستگی نگارهٔ نقش‌شده در دستنوشته را به عبارات کتابت‌شده

۱. در متن طایر را پادشاه «یمن» خوانده‌اند!

۲. نسخه در شش ستون نوشته شده و نگاره چهار ستون میانی را پر کرده است. در دو ستون جانبی دو مصرع یک بیت آمده است.

تصویر ۲

بیشتر نشان می‌دهد. هر یک از نسخ حاوی نگاره‌ای است از نبرد گشتاسپ با موجودی شاخدار و افسانه‌ای به نام کَرگ[۱] ـ که در وصف فردوسی موجودی است دارای چنگال‌هایی همانند شیر[۲] (۴) و یک «سُرو چون گوزنان به پیش اندرون». در این داستان پهلوان به سوی بیشهٔ[۳] جایگاه کرگ اسب می‌راند و بر او تیرباران می‌گیرد. ددِ خشمگین و خسته از تیر که «دلیریش با درد پیوسته شد»ه است به گشتاسپ حمله می‌برد و با سُروی خود از خایه تا ناف اسپ گشتاسپ را برمی‌درد. جهانجوی پیاده شمشیر از نیام برمی‌کشد و بر میان سر کرگ می‌زند، چنانکه پشت و یال و بر جانور را به دو نیم می‌کند(۱۰).

شاهنامهٔ کوچک اول این داستان را همان‌گونه که در چهار سطرِ بالای تصویر نوشته شده است به دقت و صحت به تصویر می‌کشد: گشتاسپ ایستاده و آماده است که کار جانور شاخدار را تمام کند و در همان حال اسپ بی‌نوایش به سر درآمده و مرده است (تصویر۲). این پیکره‌نگاری عیناً در شاهنامهٔ کوچک دوم هم هست، ولی شاهنامهٔ فری‌یر صحنه را کاملاً متفاوت برگزار می‌کند: کرگ به شیری می‌ماند، ولی از آن شاخ برجسته در میان پیشانی او خبری نیست. علاوه بر آن، گشتاسپ در آن حال که جانور را به دو نیم می‌کند، همچنان سوار بر اسب است (تصویر ۳).

---

۱. ظاهراً و بر اساس قوافیِ «سترگ و بزرگ»، فردوسی خود این کلمه را «گُرگ» خوانده و نوشته است، ولی در نگاره‌ها همان «کَرگ» است که از جهاتی (مثلاً شاخ بر پوزه‌اش) به کرگ واقعی (کرگدن) می‌ماند.

۲. البته فردوسی کرگ/گرگ را بیشتر به اژدها تشبیه کرده (ازجمله در استعاره) و ظاهراً یگانه جایی که صحبت از «شیر» است تشبیه سلب آورده: «همی‌کند روی زمین را به چنگ / نه بر گونهٔ شیر و چنگ(؟) پلنگ». ضبط هردو نسخه‌های موضوع متن نیز «نه بر گونهٔ...» است و این ضبط به «ابر گونهٔ شیر» ساده شده است. با این حال عبارت متن را حفظ کردیم (نگر. *شاهنامه* به تصحیح خالقی مطلق، جلد۵، صفحهٔ ۳۰)

۳. در متن «کوهسار» آمده، ولی در *شاهنامه* «بیشهٔ فاسقون» است و بس.

تصویر ۳

تصویر ۴

اما به‌رغم این اختلافات، این نگاره نیز در پیکره‌نگاری به ابیات نزدیک به خود همان‌قدر وفادار است که نگارهٔ قرینش در شاهنامهٔ کوچک اول! تفاوت بازنمایی صحنه در دو نگاره را با این حقیقت ساده باید توضیح داد که شاهنامهٔ فری‌یر در ابیات مهم حملهٔ کرگ به گشتاسپ و بردریدن اسپ او افتادگی دارد. بنابراین نه متن ***شاهنامه*** در کل، بلکه متن شاهنامهٔ موجود در هر نسخه است که نقش منبع پیکره‌نگاری‌ها و جزء بصری نسخه را ایفا می‌کند. در نتیجه هرجا متن تغییر کرده باشد، نگاره‌ها هم متفاوت می‌شود.

مورد نگاره‌های گشتاسپ به یک جنبهٔ مهم دیگر در شاهنامه‌های کوچک می‌انجامد؛ به این معنی که هر نسخه حاوی رشته تصاویر خاص خود است. اگرچه این طرح‌های منفرد اغلب بازنمایی داستان‌های یکسانی را شامل می‌شوند، الزاماً صحنه‌های یکسانی از قصه را در این داستان‌ها نمایش نمی‌دهند(۱۱)؛ مثلاً شاهنامه‌های کوچک اول و دوم هر دو رخدادی جذاب را از زندگانی بهرام گور، پادشاه ساسانی به تصویر کشیده‌اند، آنجا که ناشناس به خانهٔ فردی[1] براهام نام می‌رسد و از او سپنج و جای خواب می‌خواهد. براهام پُرسیم و زَر ولی بی‌بر با ترش‌رویی پادشاه را به خانه راه می‌دهد بدین شرط که از او خورش نخواهد و سرگین و افگندنی‌های اسپش را خود پاک کند(۱۲). شاهنامهٔ کوچک اول بهرام گور را تصویر می‌کند، در حالی که شب را گرسنه می‌گذراند و به خورجین اسپش تکیه داده است و در همان حال براهام جهود در حجره‌ای دیگر خوان نهاده و به خرمی نان و مَی می‌خورد (تصویر ۴). سحرگاه تا پادشاه پیمان دیشب خود را کاملاً به جای نیاورده براهام رهایش نمی‌کند که برود. این صحنه را در شاهنامهٔ کوچک دوم مصور کرده‌اند و در آن بهرام گور در حالی که براهام نظاره‌اش می‌کند به خشم سرگین اسپش را می‌روبد و در دستار حریر خود می‌ریزد (تصویر ۵).

در شاهنامهٔ کوچک اول و شاهنامهٔ فری‌یر گاه نقطهٔ یکسانی در داستان‌های مشترک ثبت شده است و گاه نه، از جمله داستان عشق زال و رودابه(۱۳). در شاهنامهٔ فری‌یر زال جوان را به تصویر

۱. در متن آمده «ناشناس سفر می‌کند و به خانهٔ تاجری می‌رسد» که در ***شاهنامه*** از آن «سفر و تاجر» خبر نیست؛ برعکس «جهود» بودن براهام در متن نیامده است.

تصویر ۵

کشیده‌اند که در زیر ایوان دلارامش ایستاده است و در همان حال رودابه گیسوان بلند خود را به زیر فروهشته تا چون کمندی عمل کند و زال از آن بالا رود. شاهنامهٔ کوچک اول فقط متن این لحظه را بدون تصویر در بر دارد و در عوض لحظهٔ مهم بعدی را که حدود سی بیت بعد روایت می‌شود مصور کرده است؛ یعنی زمانی را که زال با موفقیت از باروی کاخ بالا رفته و در خانهٔ رودابه به او پیوسته است.

به‌وضوح این نسخه‌های سه‌گانهٔ شاهنامه‌های کوچک کپی‌های یکسان و نسخ المثنای یکدیگر نیستند. در واقع هیچ دو تای این نسخ شباهتشان به هم بیش از شباهتشان به نسخهٔ سوم نیست و مرتبهٔ شباهت و تفاوت هر سه نسخه با هم تقریباً یکسان است؛ منتها در برخی مواضع نسخه‌ها کاملاً همپوشانی دقیقی دارند و صحنه‌های مشخص یکسانی را با ترکیب‌بندی بسیار مشابهی به تصویر کشیده‌اند. در این نمونه‌های خاص، شاهنامه‌های کوچک اول و دوم مشخصاً سخت مطابقت دارند، حتی اگرچه نسبت خویشاوندی نگاره‌های مشترک در مجموع بیشتر شبیه دوقلوهای دوتخمکی است تا دوقلوهای همسان؛ چون این‌گونه نیست که تمام جزئیات با سبکی دقیقاً همسان در چنین تصاویری تکرار شده باشد. گاه شکل و قالب و قطع تصاویر همسان متفاوت است و در موارد دیگری گویی یکی تصویر دیگری است در آینه(۱۵).

در پرتو هویت و تفرد قابل اثبات دستور کار تصویرسازی این سه نسخه، چنین تصاویر دوقلویی اهمیت مضاعفی می‌یابد. آیا ممکن است نگاره‌های شاهنامه‌های کوچک از تصاویر یک مأخذ مشترک منشأ گرفته باشند؛ یعنی الگویی با احتمالاً دویست تصویر یا بیشتر که نگاره‌های هر نسخه با فواصل مقرر، از آن انتخاب شده باشد؟ هرچه باشد، دستنوشته‌های شاهنامه‌های کوچک حدود سه قرن پس از اتمام سرایش ***شاهنامه*** پدید آمده‌اند و منطقی است که فرض کنیم که سنتی در تصویرپردازی ***شاهنامه*** مدت‌ها پیش از دورهٔ مغول در کار بوده باشد. برای بررسی احتمال وجود مادرنسخه‌ای

تصویر۶

تصویری برای هر سه دستنوشتهٔ شاهنامهٔ کوچک بررسی عصر «پیشاتاریخی»[1] بازنمایی شاهنامه الزامی است، به‌خصوص اواخر قرن ۶ هـ (۱۲مـ) و اوایل قرن ۷ هـ (۱۳مـ) که دست‌کم یک نمونه از تصویرپردازی متوالی حماسه از آن دوره قابل ارائه است، گیرم نه در قالب دستنوشته.

این رشته تصویر روایی بر یک جام سفالین با تزیینات میناکاری یافت شده و در گالری هنر فریر نگهداری می‌شود (تصویر ۶). چون اسلوبِ شکلیِ گویا و جاندار آن مانند صدها شیء میناکاریِ دیگر شباهت انکارناپذیری به برخی نگاره‌های خاص جهان عرب و خاور نزدیک در قرن ۷ هـ (۱۳ مـ) دارد، گالری فریر مدت‌هاست این جام را شاهدی بر نگارگری ایرانی قرون ۶ و ۷ هـ (۱۲ و ۱۳ مـ) ـ که حال از آن نمونه‌ای باقی نمانده ـ گرفته است. علاوه بر آن چون پیکره‌بندی موجود بر این جام روایت قصهٔ عاشقانهٔ بیژن و منیژه، پهلوان ایرانی و شاهدخت تورانی، شناخته شده است، عموماً چنین فرض کرده‌اند که اولاً صحنه‌های میناکاری‌شده مستقیماً از ***شاهنامه*** ـ که در آن فردوسی همین داستان را در حدود ۱۳۰۰ بیت سروده است ـ نشأت گرفته است و ثانیاً این تصاویر نشان از یک روال جاافتاده و حاصل ممارست در تصویرپردازی ***شاهنامه*** در دوره‌های پیش از ایلخانیان است(۱۶) حق این است که بگوییم هم در بافت نقاشی ایرانی و هم در زمینهٔ مصورسازی ***شاهنامه***، جام فریر به‌طور سنتی جایگاهی مورد اتفاق، همانند قدح مگارایی (میغاری)[2] داشته است.

پیکره‌نگاری جام مینایی در نمای کلی خود قرین روایت ***شاهنامه*** از داستان است: با بسیج راه بیژن به عزم شکار و ماجرای عاشقانهٔ او با شاهدختی از پادشاهی دشمن، توران آغاز می‌شود و ادامه می‌یابد تا زندانی شدنش در چاه و عاقبت نجاتش بر دست پهلوان بزرگ، رستم(۱۷). لیکن شهرت جام را به‌منزلهٔ برگردان روایت ***شاهنامه*** از دستنوشته‌ای دوبعدی به شیئی سه‌بعدی می‌توان از جهات و در زمینه‌های ادبی، پیکرنگاری و ترکیب‌بندی زیر سؤال برد(۱۸). نخست اینکه چنین

۱. یعنی دورانی که از آن نسخه‌ای در دست نیست.

۲. قدح میغاری (مگارایی، مگاریَن) یا Megarian Bowl کاسه‌هایی است از دورهٔ هلنیستیک یونان که نمونه‌های آن از آتن و قُرِنطوس (کورینت) و جاهای دیگر به دست آمده و دربارهٔ تصویرپردازی روی آنها ـ که شاهد و نمونه‌ای از نقاشی و حکاکی آن دوران و زمان‌های بعد دانسته‌اند ـ بحث مفصل شده است.

نیست که بتوان تک‌تک صحنه‌ها یا تک‌تک شخصیت‌های موجود بر این جام را به‌راحتی به متن شعر فردوسی، حتی به متن محفوظ در نسخهٔ نویافتهٔ مورّخ ۶۱۴ هـ (۱۲۱۷ مـ) فلورانس ـ که دقیقاً همعصر جام است(۱۹)ـ هم، ربط داد.[۱] برخی از مغایرت‌ها جزئی هستند، ولی مجموع آنها پایهٔ فرض سنتی‌یی را که طبق آن این جام متن داستان بیژن و منیژه‌ای را به تصویر کشیده که در حماسهٔ ملّی ایرانیان روایت شده است، سست می‌کند.

دیدگاه دومی که متفقاً در کنار فرض پیشین وجود دارد این است که امکان دارد ***شاهنامه*** یگانه منبع ادبی در دسترس برای پیکرنگاری جام مینایی نبوده باشد. فردوسی خود اعلام می‌کند که شعرش از داستانی کهن و منثور از بیژن و منیژه مُلهَم و مقتبَس است که یار مهربانش برای او از دفتر پهلوی برخوانده است(۲۰). علاوه بر روایت پهلوی‌یی که فردوسی بدان اشاره کرده، دو شعر دیگر از همین ماجرا می‌شناسیم. هر دو روایت قرین گزارش ***شاهنامه*** هستند هرچند باز با آن (و در نتیجه توسّعاً با اصل پهلوی آن) تفاوت‌هایی دارند. هر دو روایت به گویش کردی هستند و تازه در قرن ۱۱ هـ (۱۷ مـ) سروده شده‌اند، ولی این اشعار ممکن است ریشه در روایات شفاهی‌یی داشته باشد و محتمل است اصل این روایات به نقل‌هایی از زبان فارسی برگردد(۲۱). در هر صورت تعداد جالب‌توجهی از ماجراهای پهلوانان[۲] که هر یک به زندگی و حوادث ایام یک پهلوان اختصاص داشته است در ایران قرون میانه، گاه مقدم بر اثر عظیم فردوسی و گاه به تقلید از آن تصنیف شده است. (۲۲) بنابراین کاملاً محتمل است که در زمانی که جام فری‌یر را به مینا می‌آراسته‌اند بیش از یک «بیژن‌نامه» در قالب مکتوب یا نقل شفاهی رواج داشته بوده باشد. اینکه جام فقط صحنه‌های یک داستان پهلوانی را، چنانکه در یک منظومه یا حکایت آمده، در بر دارد و نه توالی حکایات تعدادی پهلوان را چنانکه در ***شاهنامه*** می‌آیند، این احتمال را که نقوش آن تجسم حکایت مأخذی جز ***شاهنامه*** باشد بیشتر می‌کند.[۳]

و درنهایت، چند پدیدهٔ نامعمول که در پیکره‌نگاری و ترکیب‌بندی روی این جام به چشم می‌خورد ارتباط مفروض بین بنیاد تصویری آن را با نگارگری دستنوشته‌ها در همان عصر تضعیف می‌کند: یکی از نکات غریب مربوط به شیوه‌ای است که در پیش بردن داستان بر مبنای توالی زمانی به کار برده‌اند. مثلاً در نقش محاکمهٔ بیژن، پهلوان ایرانی را دو بار کشیده‌اند؛ نخست آن‌گاه که پیش تخت شاه تورانش آورده‌اند و بعد آنجا که به بند و زندان[۴] می‌برند (نقش ۶). تسلسل و توالی تکرار

۱. این تصور نویسنده که تصاویر یگانه جام بازمانده از آغاز قرن هفتم باید به متن یگانه نسخه‌ای که از آن دوران به دست ما رسیده نزدیک باشد، غریب است. بر ضدّ چنین الزامی می‌توان دلایل بسیار اقامه کرد که جای آن نوشته‌ای دیگر خواهد بود.

2. Chansons de Geste.

۳. داوری دربارهٔ این استدلال را به خواننده سپردیم.

۴. در شاهنامه «زندان» نیست، ولی روی جام هم نیست و احتمالاً الزامات ترجمه و اختصار باعث گزینش این لغت بوده است.

تصویر ۷

شخصیت اصلی داستان در صحنه‌ای منفرد ممکن است شیوه‌ای منطقی در داستان‌گویی به نظر برسد، ولی اتفاقاً در نقاشی قرون میانهٔ عالم اسلام اصلاً بارز و معمول نیست. شیوهٔ وابستهٔ دیگری که بر این جام دیده می‌شود و همچون مورد پیشین خلاف عادت است این است که در نقش واحدی کنش‌هایی بازنمایی می‌شوند که در داستان بدون واسطه در پی هم آمده‌اند، مانند صحنهٔ بسیج راه بیژن برای نخچیر به همراه گرگین[1] و متعاقب آن کشتن بیژن گرازی وحشی را که هر دو تصویر شده‌اند (نقش۲). اگر آهنگ تصاویر نسخه‌ای مکتوب از بیژن و منیژه پیرو همین منوال بوده باشد، آنگاه واقعاً هر نقطه‌ای از داستان می‌باید تصویرپردازی شده باشد. این یعنی کتابی با صدها و صدها نگاره و قطعاً کثرت نگاره‌های هیچ دستنوشتهٔ بازمانده از قرون میانه در ممالک اسلامی چنین نیست.

نکتهٔ بعدی آرایش و جانمایی متمایز این جام است که در آن صحنه‌های کوچکی در قاب‌های افقی متوالی چیده شده و در سه ردیف بر روی هم سوار شده‌اند. این قالب در نقاشی‌های هیچ دستنوشتهٔ موجود از خاور نزدیک نظیری ندارد جز برخی نگاره‌های صفحات آغازین کتاب‌ها که صحنه‌های داستانی نیستند. البته این امکان هرگز منتفی نیست که این تغییر جسورانه در آرایش معمول تصویرپردازی در دستنوشته‌ها، ناشی از الزامات مربوط به شکل و ابعاد جام باشد که ایجاب کرده است تصاویر منفرد نسخه‌ها را به شکل ردیفی از تصاویر متوالی گرد آورند. به عبارت دیگر

۱. در متن «یک همراه» آمده است.

صنعتگر مسؤول جام شاید تصاویر را از یک رونوشت مصور متن برگزیده باشد و در رشته‌های متوالی چون دانه‌های تسبیح به نخ کشیده باشد، درست مانند هنرمندی که تصاویر سِفر پیدایش را چنانکه در نسخهٔ انجیل کاتن آمده است[1] در گنبد کلیسای جامع سن مارکو به تصویر کشیده است. البته نقاش ایرانی ناچار بوده است تصاویر را از چند دستنوشتهٔ مختلف اقتباس کند ـ که هریک پیکره‌نگاری خاص خود را داشته است ـ تا به دورهٔ تصاویری چنین انبوه دست یابد و سپس با در هم آمیختن تصاویر مختلف از نسخه‌های متفاوت در قالب تصاویر متوالی به ترکیب‌بندی یکپارچه‌ای برسد و عاقبت آنها را در قاب‌های افقی در توالی رشته‌ای به دنبال هم بیاورد و به هم ربط دهد. این روند برای تزیین یک جام سفالی کوچک خیلی پیچ‌درپیچ و دشوار به نظر می‌رسد. معقول‌تر است که تصدیق کنیم صنعتگر واقعاً از روی دستنوشته‌ها نقش نزده است.

در مجموع جام فری‌یر بر شکوفایی گستردهٔ نگارگری کتاب‌ها در قرن‌های ۶ و ۷ هـ (۱۲ و ۱۳ مـ) و به‌خصوص بر روالی کاملاً پیشرفته در تصویرپردازی شاهنامهٔ فردوسی در آن زمان، مدرک موثقی نیست. علاوه بر آن، از روی این جام نمی‌توان پیش‌الگوی گمشدهٔ نخستین نسل از تصاویر ***شاهنامه*** را بازآفرید. نکتهٔ اخیر با در نظر گرفتن اینکه الگوی این جام هیچ تأثیر قابل تشخیصی بر دستنوشته‌های شاهنامه‌های کوچک نگذاشته است محتمل‌تر می‌شود. هر یک از این سه نسخه حاوی صحنه‌ای است که روی جام فری‌یر نیز دیده می‌شود، ولی ترکیب‌بندی‌های متفاوت و پیکره‌نگاری نامتجانس بین نُسخ و جام ظاهراً احتمال هرگونه اقتباس مستقیمی را منتفی می‌کند. به احتمال اقوی، دلیل تصویرپردازی متراکم‌تر برخی بخش‌های خاص حماسه در این نسخه‌ها مجموعه تصاویر پهلوانی دیگری بوده است که قابل قیاس با رشته‌تصاویر بیژن و منیژه بوده‌اند، یا شاید در پس پردهٔ تصاویر اصطلاحاً دوقلوی چنین مجموعه‌هایی چنین چیزی به‌منزلهٔ الگو وجود داشته باشد. هرچند نمی‌توان احتمال تصویرپردازی حماسهٔ فردوسی را در دوران پیش از مغول کاملاً نفی کرد؛ تنها نمونهٔ تصاویر زنجیره‌ای موجود از آن عصر قادر به ارائهٔ برهان قاطع و شایسته‌ای نیست بر اینکه شاهنامه‌های کوچک در تصویرپردازی ممکن بوده الگویی در قالب کتاب داشته باشند که مجموعه‌های منحصربه‌فرد تصاویر روایی خود را از آن اقتباس یا تقلید کرده باشند.

پس شاهنامه‌های کوچک چگونه به‌عنوان رونوشت‌هایی مصور از حماسهٔ ملّی ایران به وجود آمدند؟ محتوای مکتوب این سه دستنوشته سرنخی مهم در حل این مسأله به دست می‌دهد. درست مثل طرح تصویرپردازی، متن این نُسخ نیز، تفاوت و واگرایی قابل ملاحظه‌ای از خود نشان می‌دهد؛ این تفاوت، هم بین هریک از این نسخ با دو نسخهٔ دیگر وجود دارد و هم بین این نسخ و کهن‌ترین رونوشت‌های ***شاهنامه*** که از قرن ۷ هـ (۱۳ مـ) بازمانده است (۲۳). اگر بخواهیم با دید متن‌شناختی

۱. انجیل کاتن نسخه‌ای است از سِفر پیدایش، از قرن ۴ یا ۵ میلادی با نگاره‌های فراوان که بخش اعظمش در آتش‌سوزی‌یی در قرن هجدهم از بین رفته است. این نسخه در شکل نخستینش بیش از ۳۰۰ نقاشی داشته است.

بگوییم بسیاری از گوناگونی‌ها، مثلاً لغات مصحّف و مصرع‌های پس‌وپیش‌شده، نسبتاً جزئی هستند؛ ولی موارد دیگری، از جمله افزودگی و افتادگی صدها و صدها بیت ـ چنانکه در داستان گشتاسپ پیشتر نشان دادیم ـ عمده‌ترند؛ و تازه تفاوت‌های دیگری در متن هست که از آن هم عمده‌تر و آشکارتر و از حیث متن‌شناسی بنیادی است؛ مثلاً در شاهنامهٔ کوچک اول در داستان بهرام گور یک قطعه که خود داستانی کامل است به متن افزوده شده است. این قطعه در شاهنامهٔ کوچک دوم و شاهنامهٔ فری‌یر دیده نمی‌شود.

این اختلافات ممکن است فی‌نفسه به نظر ناراحت‌کننده برسند؛ به‌خصوص که چنین مکرّر و مداوم در نسخه‌هایی ظاهر می‌شوند که منشأ یکسانی دارند؛ ولی در زمینهٔ گسترده‌ترِ تاریخچهٔ متن ***شاهنامه*** چنین اختلافاتی کاملاً معمول است. حقیقت است که متن ***شاهنامه*** چنان جنبهٔ قدسی نداشته که کسی در آن دست نبَرَد. چنانکه پیش‌تر هم گفته شد، دیگر شعرای پارسی‌گوی قرون میانه مداوماً و مکرّراً از ***شاهنامه*** تقلید کرده‌اند و گاه برخی داستان‌های ***شاهنامه*** را ادامه داده‌اند و گاه داستان‌های جدیدی دربارهٔ برخی قهرمان‌های فرعی‌تر شاهنامه سروده‌اند. علاوه بر اینکه ***شاهنامه*** به ذات خود، به دلیل زبان قراردادی و شدیداً قاعده‌مند و نیز میزان بالای تکرار در صور خیال و توصیفات خود اثری است قابل تقلید، این حماسه همواره اثری ادبی بوده است که بیشتر نقّالی می‌شده است. اینکه جامعهٔ ایران در زمان ما نیز همچنان طبق سنت این سبک قصه‌گویی را تحسین می‌کند گواهی است بر این پدیده(۲۴).

بنابراین ***شاهنامه*** ـکه احتمالاً به هر دو شکل مکتوب و شفاهی نقل و منتشر می‌شد(۲۵)ـ نسل‌هایی متوالی از شاعران حماسی و معرکه‌گیران و نقش‌آفرینان حماسی را پدید آورد و ابیات سرودهٔ این افراد رفته‌رفته در دل متن اصلی سرودهٔ فردوسی جای گرفت. بنابراین در همان حال که سبک و محتوای شاهنامه ضامن محبوبیت عامّش می‌شد، محبوبیتش خود دگرگونی و تأثیرپذیری آن را در پی داشت؛ تا آنجا که حتی امروزه کسی نمی‌تواند به دقت بر ابیاتی انگشت نهد و آنها را قطعاً سرودهٔ فردوسی بداند(۲۶). به عبارت دیگر حماسهٔ ملّی ایران همچون یک محصول ادبی جاندار و تحول‌یابنده عمل کرده است.

وقتی متن اثر ذاتاً چنین بی‌ثبات، نامتجانس و ناهمگن است اصلاً آیا می‌توان قطعات الحاقی و بعدها سروده شده را بازشناخت و متن اصلی ***شاهنامه*** را تصفیه کرد و بازساخت؟ تحقیقات اخیر تاریخ‌دانان ادبی پاسخ منفی می‌دهد[1] و این پاسخ بر این مبنا استوار است که اساساً تصور دستنوشته‌ای که تحریر اولیه یا نسخهٔ اصلی خاصی از یک متن غیردینی را وفادارانه استنساخ کرده باشد، با نظام ادبی ایران کهن سازگار نیست(۲۷).

جنبهٔ معماوار اینجاست که براساس کهن‌ترین نسخهٔ شناخته‌شدهٔ ***شاهنامه***، نه می‌توان شجرةالنّسب

۱. به این پاسخ منفی باز می‌توان پاسخ منفی داد و جلال خالقی مطلق و مصطفی جیحونی در دو تصحیحشان و نفر نخست در مقالاتش در عمل چنین کرده‌اند و البته همچنان جای پژوهش بسیار هست.

تصویر ۸

متن نُسَخ را تعیین کرد و نه می‌توان طرحی از الگوبرداری‌های تصویری رسم کرد.[۱] این ممکن است گوشزد کند که در استنساخ و تصویرپردازی شاهنامه‌های کوچک از روش‌های بدیل نسخه‌پردازی، یعنی روش‌هایی جز رسم معمول استکتاب نسخه‌ها ـ که بر قالب مادرنسخه تکیه می‌کند ـ تبعیّت شده است.

گام نخست در پدید آوردن هر سه دستنوشته شامل نگارش متن حماسه بوده است، اما ابیات شاهنامه در این اثر ممکن است نه با رؤیت و کتابت بلکه به شیوهٔ «امالی» پیاده شده باشد. نسخه‌برداری متون به این شیوه در آغاز قرن هشتم در ایران هیچ نامعمول نبوده است. خواجه رشیدالدین فضل‌اللّه، وزیر محتشم ایلخانی، در الحاقیهٔ وقف‌نامهٔ معروف ربع رشیدی مورخ ۷۰۹ الی ۷۱۳ هجری (۱۳۱۰ تا ۱۳۱۳ میلادی) به تفصیل و دقّت معین می‌کند که مصنّفات نه‌گانهٔ او باید چگونه به درس گفته و منتشر شود. دو دسته «متعلّم»، هر دسته شامل پنج نفر، باید این آثار را به املا بنویسند و از هر «کتابی یک نسخهٔ عربی مدرّس بر پنج متعلّم املا کند و یک نسخهٔ پارسی معید بر پنج متعلّم [و هریک از آن متعلّمان نسخه‌ای که نویسد ملک او باشد[۲]]». رشیدالدّین حتی

۱. مترجم معتقد است که از قضا می‌توان چنین کرد و امیدوار است این را در مقاله‌ای نشان دهد.

۲. بنگرید به *وقفنامهٔ ربع رشیدی*، چاپ حروفی از روی نسخهٔ اصل، به کوشش مجتبی مینوی و ایرج افشار (با همکاری عبدالعلی کارنگ در تصحیح قسمت مربوط به آذربایجان)، چاپ انجمن آثار ملّی، ۲۵۳۶ (۱۳۵۶)، صفحهٔ ۲۴۱ (که عبارات داخل گیومه از آنجا نقل شد).

شرط می‌کند که مشق باید روزانه مقدار «پانصد کلمه تقریباً» باشد. این‌چنین فرایندی نه صرفاً مشق طلّاب، که برنامهٔ رسمی تحریر بوده است و در دو نسخه از آثار رشیدالدّین دیده می‌شود که کاتبان نامشان را با صفت «رشیدخانی» آورده‌اند که معنی «کاتب آثار رشیدالدّین» می‌دهد[1] (۲۸).

اگر استنساخ به شیوهٔ املا برای متون مَدرَسی همان عصر مقبول بوده و حتی خود نویسنده مستقیماً بدان شیوه توصیه کرده است؛ آن هم نویسنده‌ای که می‌دانیم مسلماً وسواس و دغدغهٔ روایی و جاودانگی آثار خود را داشته است، آنگاه می‌توان گفت ظاهراً دلیلی ندارد که نُسَخ شاهنامه در اوایل دورهٔ ایلخانی به همین شیوه پدید نیامده باشد. در حقیقت شعر فردوسی به دلیل ذات قرائت‌پذیر حکایات حماسی که صور خیال قراردادی و عبارات آشنا دارند بیشتر با چنین روندی متناسب بوده است و ساده است تصور کنیم در حین املاء و تحریر چنین متن بلندی در غیاب هرگونه مقابله و نظارت نویسنده، املاکننده‌ای زیاده مشتاق یا کاتبی بسیار خسته یا حتی هردو در کنار هم، ممکن است شروع کنند به آراستن داستان‌های فردوسی با ابیاتی که به طیب خاطر و بی‌اراده می‌سرایند، یا قطعات توصیفی بلند را فشرده کنند، یا داستان‌هایی به‌کل جدید به روایات الحاق کنند، یا ترتیب چند داستان و نیز ترتیب ابیات منفرد را تغییر دهند و خلاصه کارشان به گوناگونی و تنوع بی‌مانندی بینجامد که مشخصهٔ دستنوشته‌های شاهنامهٔ کوچک است.[2]

نبودن هرگونه الگو(ها)یی هم ممکن است در گوناگونی محتوای تصویری شاهنامه‌های کوچک دخیل بوده باشد، به‌خصوص اگر این احتمال را در نظر بگیریم که کاتب و تصویرپرداز هر دستنوشته شخصی واحد بوده باشد. در وقایع‌نگاری‌های تاریخی در وصف تعدادی نه چندان معدود از هنرمندان ممالک اسلامی گفته‌اند که در خوشنویسی و نقاشی و تذهیب مهارت یکسانی داشته‌اند(۲۹). برای تاریخ و سنّت کتاب‌پردازی اوایل عصر ایلخانی این حقیقت مخصوصاً مهم است که یحی بن محمود الواسطی اظهار می‌کند که خود نسخهٔ اینک مشهور مقامات [حریری] موسوم به «مقامات شفر» را در ۶۳۴ هـ (۱۲۳۷ مـ) هم کتابت و هم نگارگری کرده‌است؛ یعنی فقط حدود ۶۰ سال پیش از تنظیم نُسَخ شاهنامهٔ کوچک.

اگر هنرمندان ایلخانی نقش دوگانهٔ «کاتب ـ نگارگر» را ایفا می‌کرده‌اند، پس محتمل است که در تصمیمات «پیش از تولید» دربارهٔ طرح و نقشه و قطع و ترکیب نسخه هم دخیل بوده باشند. یک تصمیم آغازین که دربارهٔ شاهنامه‌های کوچک گرفته‌اند، این بوده است که نُسَخ تکمیل‌شده تصاویر بسیار زیادی داشته باشد؛ یعنی تقریباً یک نگاره در هر سی صفحه؛ بنابراین هنگامی که روند تولید هریک از نسخه‌های این حماسه آغاز می‌شد، طرح نگاره‌های آن نیز پیشاپیش و در حین تقریر و استنساخ در دست انجام بود.

برای افزودن نگاره‌ها به یک نسخهٔ شاهنامهٔ کوچک برنامهٔ زیر پیشنهاد می‌شود: پس از اینکه

۱. مترجم در اطلاق این معنی هیچ اطمینان ندارد.

۲. مترجم امکان بداهه‌سرایی ابیات و به‌خصوص قطعات الحاقی را در حین املا محل تردید فراوان می‌داند.

تصویر ۹

کاتب/تصویرپرداز نسخه دو برگ کامل را می‌نوشت و آماده بود که به برگ سوم برود، کم‌کم قطعاتی را که مشخصاً برای تصویرپردازی مناسب بود با دقّت بیشتری می‌شنید. وقتی «شاهنامه‌خوان» لغات خاصی را می‌خواند که کاتب چنین به خاطر می‌آورد یا تشخیص می‌داد که پیش‌درآمد یک سری رخداد یا چرخهٔ داستانی یا لحظهٔ اساسی یک قصه یا صرفاً یک داستان هیجان‌انگیز هستند، کاتب فضایی را برای یک نگاره خالی نگه می‌داشت. اگر سیر تحولات وقایع تندتر بود یا داستان در ضمن قطعات کوتاه مجزا پیش می‌رفت، ممکن بود کاتب تعداد فضاهای خالی را بیشتر کند، ولی در مجموع به تصمیم اولیه در توزیع یکنواخت نگاره‌ها در تمام متن وفادار می‌ماند.

وقتی استنساخ متن و جدول‌بندی فضاهای خالی نگاره‌ها خاتمه می‌یافت، کاتب برای پر کردن آن فضاهای خالی نقش تصویرپرداز می‌پذیرفت و به ابتدای دستنوشته بازمی‌گشت. او ابیات پیش و پس از هر فضای تصویر را می‌خواند تا حافظه‌اش را نونوار کند. هنرمند اغلب در تشخیص صحنهٔ نگاره مشکلی نداشت، چرا که نزدیک‌ترین ابیاتِ متن لحظهٔ مشخصی را توصیف کرده بودند. در سایر اوقات نیز او از بین چند لحظهٔ مناسب حق انتخاب داشت. به طور معمول همان صحنه‌ای برگزیده می‌شد که بلافاصله بالای سطح مستطیل یا در سمت راست سطح مربع در نظرگرفته برای تصویر قرار داشت.[۱]

کاتب/تصویرپردازان هر سه نسخهٔ شاهنامهٔ کوچک از همین روند یکسان پیروی کرده‌اند و زمینهٔ فرهنگی و هنری کارشان مشترک بوده است، با این حال هریک به حاصل منحصربه‌فرد خودشان رسیده‌اند.

علت اختلاف نُسَخ درنهایت بسیار ساده است: کاتب/تصویرپردازها هرچند در انتخاب موضوع و طراحی ترکیب‌بندی هر نگاره از روندی متداوم و پیوسته پیروی می‌کرده‌اند، به برنامه‌ای از پیش طراحی شده برای تصویرپردازی شاهنامه ملتزم نبوده‌اند. ایشان موضوع دقیق و چیدمان دقیق هر نگاره‌ای را که درنهایت می‌کشیدند، از پیش در ذهن نداشته‌اند و همچنان که پیش رفته‌اند دست به انتخاب زده‌اند. دستور کار آنها یک الگوی خلاقانه بوده است و نه طریقه‌ای ماشینی و غیرفکری. درک ضرورت چنین

۱. منظور از مستطیل نگاره‌ای است که تمام عرض صفحه را در بر گرفته است و مربع کادری است که دو ستون جانبی را اشغال نکرده است. البته مصرع‌های ابیات جانبی در دو سوی تصویر می‌آید و نه یک سمت آن.

الگویی نیز همین‌قدر ساده است: هر کاتب/تصویرپرداز نخستین بار بود که با وظیفهٔ تصویرپردازی شاهنامهٔ فردوسی روبه‌رو می‌شد. هریک از ایشان به مهارت‌های کتابتی و هنریِ کاملاً پرورش‌یافته‌ای، شامل خزانه‌ای از ترکیب‌بندی‌های هنری و بلاغی و حافظه‌ای سرشار از تصاویر داستانی مانند تصاویر روی جام فری‌یر، و ادراکی سرشار از قدرت تخیل مجهز بود که وارد کار می‌شد؛ درحالی که در تصویرپردازی متنی چنین طولانی و متنوع، پیش‌تر تجربهٔ کمی داشت (اگر اصلاً تجربه‌ای در کار می‌بود). تا حدود سال ۷۰۰ هـ (۱۳۰۰ مـ) هیچ رشته تصاویر حماسی مقدم یا از پیش مقررشده‌ای تنظیم نشده است.

در غیاب گذشتهٔ تصویری، شاهنامه‌های کوچک رهاورد تصویری خود را طبق الگویی استاندارد و در عین حال منعطف به ارث گذاشتند. اما آیا این الگو قرار بود بعد از آن نسخه‌ها هم ادامه یابد؟ دستنوشته‌های شاهنامهٔ نسل دوم پاسخی آماده برای این پرسش ارائه می‌دهد(۳۱).

همانند شاهنامه‌های کوچک، در دو نسخهٔ نقاشی‌شده در شیراز به سال‌های ۷۳۱ و ۷۳۳ رابطه‌ای نزدیک بین تصویر و متن بارز است. تمام نگاره‌های این دو نسخه در میانهٔ داستان‌های تصویرشده واقع است. معمولاً لحظه‌ای را به تصویر می‌کشند که در ابیات بلافاصله پیش از کادر تصویر یا در جانبین آن روایت شده است؛ علاوه بر آن جز چند مورد، پیکره‌بندی تصاویر نُسخ ۷۳۱ و ۷۳۳ مستقیماً از نزدیک‌ترین ابیات منتج می‌شود؛ درست مانند شاهنامه‌های کوچک.

از سوی دیگر این دستنوشته‌های شیرازی در قیاس با هریک از نسخه‌های [مصور] مقدم بر خود، تصاویرشان به طرز جالب‌توجهی کمتر است. نسخهٔ ۷۳۱ چنانکه امروز باقی مانده ۹۲ تصویر داستانی دارد که باید دسته‌ای شامل ۶ صفحهٔ مصور بیرون‌کشیده از نسخه را به آن افزود و به رقم ۹۸ نگاره در اصل نسخه رسید، ولی باز هم این عدد بیشینه کاملاً کمتر از حداقل تعداد نقاشی‌هایی است که در بازسازی نُسخ ناقص شاهنامهٔ کوچک ـ که اوراقشان گسیخته و متفرق است ـ به آن می‌رسیم؛ و نسخهٔ ۷۳۳ حتی وارد این رقابت هم نمی‌شود، چراکه فقط ۵۰ تصویر مرتبط با متن دارد.[۱]

نگاره‌های هر دو نسخهٔ شیراز علاوه بر اینکه تعدادشان کمتر است، خیلی کمتر از نُسخ همتای آنها در حدود سال ۷۰۰ هـ یکنواخت پخش شده‌اند. درواقع آهنگ ظاهر شدن تصاویر در نُسخ ۷۳۱ و ۷۳۳ کاملاً پیش‌بینی‌ناپذیر است. گاهی در هفت یا هشت برگ یا حتی بیشتر یک نگاره هم نیست و بلافاصله پس از آنها توالی صفحات مصور با فواصل نزدیک را شاهدیم(۳۲). اینکه دستنوشته‌های شیراز بدون برنامهٔ قاعده‌مند توزیع تصاویرند، صرفاً ناشی از این نیست که تصاویر کمتری جهت توزیع در دست داشته‌اند. حتی دستور کار تصویرپردازی نسخهٔ ۷۳۳ را می‌شد طوری طراحی کرد که جز کوتاه‌ترین داستان‌ها، هر داستان از نگاره‌ها نصیبی بَرَد. بلکه خصیصهٔ ویژهٔ هر دو اثر شیراز ظاهراً نشان‌دهندهٔ توزیعی است جز آنکه برای شاهنامه‌های کوچک به کار رفته است.

۱. محققانی حدود دو دهه پس از نوشته شدن این مقاله، تعداد نگاره‌های نسخهٔ ۷۳۳ را بسیار بیشتر (و حتی تا ۲۰۰ نگاره) می‌دانند و اگر حق با ایشان باشد این مطلب هم نیاز به بازبینی دارد. تفصیل را ازجمله نگر. «*زبان تصویری شاهنامه*، رابرت هیلن براند و دیگران، ترجمهٔ داود طبایی، نشر فرهنگستان هنر، ۱۳۸۸».

تصویر ۱۰

آیا ممکن است این طرز شامل استفاده از پیش الگو بوده باشد؟ یعنی آیا در نسل تاریخی دوم نسخه‌ها، با ترک الگوی پیشین تصویرپردازی به نفع تکیه به منابع بصری (از آن نوع که نسل تاریخی نخست ارائه می‌دهد) روبه‌رو هستیم؟ اگر نُسخ ۷۳۱ و ۷۳۳ از الگوی پیشین منشعب شده باشند نسبت به ظاهر ضدونقیض مجاورت متن و تصویر از یک سو و تعداد کم تصاویر و یکدست نبودن توزیع آنها از سوی دیگر ممکن است نتایج فرعی اسلوبی باشد که در آن برخی تصاویر همچنان که در چارچوب اصلی خود در متن قرار داشته‌اند، از منبعی با تعداد تصاویر بیشتر انتخاب و اقتباس می‌شده‌اند.

چنانکه معلوم است، منبع تصویری این دو نسخه، اگر هم بازمانده باشد، شاهنامه‌های کوچک (چه یکی از آنها و چه همه با هم) نیست، چرا که نُسخ شیراز تصاویر و صحنه‌های حماسی متعددی دارند که در این نُسَخ کهن‌تر به نمایش درنیامده است. علاوه بر آن حتی وقتی داستانی از یک نسل تاریخی نسخه‌ها به نسل بعد منتقل شده است، اغلب لحظهٔ داستانی متفاوتی در آن داستان بر نگاره ظاهر می‌شود؛ چنانکه در داستان رهّام، وقتی دست [بازور] جادو را می‌افگند می‌بینیم. نسخهٔ ۷۳۱ رهّام را در حال قطع دست جادوگر به تصویر کشیده است، درحالی که در شاهنامهٔ کوچک اول او را در حالی شاهدیم که عضو قطع‌شده را به دست گرفته و بالا آورده است (تصویر ۷) (۳۳).

نسخ ۷۳۱ و ۷۳۳ هویت تصویری خاص خود را دارند؛ نه فقط در نسبت با شاهنامه‌های کوچک، بلکه ضمناً در قیاس با یکدیگر. بر این نکته باید پای فشرد، چراکه تأخر تاریخی و تعداد کمتر نگاره‌های نسخهٔ ۷۳۳ ممکن است شخص را ظنین کند که این نسخه صورتی مختصر و مفیدشده از نسخهٔ ۷۳۱ است (!)[1]، امّا اینجا نیز، چنانکه بازنمایی داستان گذر سیاوش از آتش نشان می‌دهد، در یک داستان مشترک اغلب دو لحظهٔ متوالی داستانی به تصویر درآمده‌اند (شکل ۸ و ۹). علاوه بر آن ترتیب داستان‌ها در دو دستنوشته متفاوت است و این تمایز به‌خصوص در داستان دوازده رخ جالب‌توجه است(۳۴).

بنابراین به نظر می‌رسد که الگوی متقدم تصویرپردازی *شاهنامه* در نسل تاریخی دوم نسخه‌ها ادامه یافته و به دو رشتهٔ متمایز دیگر از تصاویر *شاهنامه* منتج شده است. اما علاوه بر آنچه پیش‌تر برشمردیم، تفاوتی بسیار ویژه و آشکار بین حاصل نسل تاریخی نخست و دوم *شاهنامه* هست: گرچه نگاره‌های شیراز پیکره‌بندی خود را از نزدیک‌ترین ابیات برمی‌گیرند، اغلب تغییر کوچکی در جزئیات اساسی داستان می‌دهند؛ همان جزئیاتی که در تصاویر شاهنامه‌های کوچک همیشه با دقت و وضوح فراوان به نقش درمی‌آیند. انگار به‌منزلهٔ جبران قلّت تصاویر و بی‌دقتی آنهاست که ترکیب‌بندی در دستنوشته‌های ۷۳۱ و ۷۳۳ اغلب به طرزی مفرط ابتکاری است: قالب‌بندی‌های نامعمول، تقسیم تصویر به دو بخش و جزئیات پرکار در نمایش معماری در محیط صحنه‌ها چنانکه در این دو نسخه هست در شاهنامه‌های کوچک نظیر ندارد (تصویر ۱۰).

در پرتو ذات و شخصیت تصویری کلی دستنوشته‌ها آنچه این ترکیب‌بندی‌ها احیاناً ممکن است نمایان کنند، تغییر در نحوهٔ برخورد با *شاهنامه* است، هم به منزلهٔ حماسهٔ ملّی ایران و هم چون گونه‌ای هنری. برخلاف اینکه شاهنامه‌های کوچک به تصویرگری صحنه‌های حماسی معین متمایل‌اند، شاهنامه‌های شیراز گویی به آفرینش طرح‌ها و تدابیر جدید تصویری اهمیت بیشتری می‌دهند. این طرز برخورد متفاوت با متن فردوسی را می‌توان با دو عامل وابسته به هم توضیح داد که هر دو خارج از روند تهیهٔ خود دستنوشته‌ها هستند، با این حال در این روند بسیار مهم‌اند. این عوامل عبارت‌اند از محیط فرهنگی و کارکرد اجتماعی.

شاهنامه‌های کوچک احتمالاً در بغداد پدید آمده‌اند که زمانی پایتخت خلافت مقتدر عباسی و مرکز فرهنگی عالم عربی‌ـ اسلامی، از جمله هنر نقاشی دستنوشته‌های عربی بود(۳۵). اگرچه شهر در حین استیلای مغول در سال ۶۵۶ هـ (۱۲۵۸ مـ) به خسارات فرهنگی و اقتصادی سختی تن داده بود، تا انتهای قرن هفتم هـ (سیزدهم مـ) عمدهٔ نیروی حیات فکری خود را بازیافته بود(۳۶).

۱. منهای نکتهٔ پی‌نوشت پیشین، این هم هست که اصولاً نسخه‌ها را از روی نُسَخی این همه معاصرشان نمی‌نوشته‌اند یا دست‌کم سندی بر این موضوع نداریم، ولی در عوض استنساخ نُسخ از روی نسخه‌هایی با ۴۰ تا ۱۰۰ سال و بیشتر فاصلهٔ زمانی شواهد فراوان دارد. منظور نویسنده احتمالاً تأثیر هنرمندان معاصر و پیروی از قواعد مکتب هنری یکسان است.

نوسازی فرهنگی و آموزشی بغداد تا حد زیادی ناشی از ورود گروههای قومی و نژادی جدید از قبیل فاتحان مغول و به‌خصوص صاحب‌منصبان کشوری ایرانی بود که حال این شهر را اداره می‌کردند و کلان‌شهر عراق [عرب] را به دایرهٔ تأثیر و نفوذ فرهنگ ایرانی درمی‌آوردند. این تازه‌واردان طبیعتاً میراث فرهنگی و ادبی خاص خود را به همراه آوردند، ازجمله بی‌شک سنت ارجمندی همچون شاهنامهٔ فردوسی را. مدرکی بر اینکه حماسهٔ ملی همچنان نزد فضلای اوایل دورهٔ ایلخانی بسیار ارجمند و محترم بود، ابیات فراوانی از شاهنامه است که در همه جای وقایع‌نگاری تاریخی علاءالدین عطاملک جوینی [*تاریخ جهانگشا*] پراکنده است. جوینی نخستین حاکم ایرانی بغداد در زمان ایلخان‌ها بود(۳۷). نحوهٔ بهره‌گیری جوینی از *شاهنامه* نشان می‌دهد که در این حماسه حضور ذهن داشته است، ولی بسیاری از ساکنان بغداد پس از فتح توسط مغولان، اعمّ از اعراب، ترک‌ها، مغول‌ها و حتی ایرانیان جوان‌تر، از ادبیّت حماسی چنین بهره‌ای نداشتند. این مخاطبان احتمالاً به ارائه‌ای رسمی‌تر و ساختارمندتر از داستان‌های *شاهنامه* و قهرمانان حماسه نیاز داشتند و این دقیقاً همان نیاز آموزشی‌یی است که شاهنامه‌های کوچک می‌توانسته‌اند برآورند.[1] نگاره‌های با روح و دارای تفصیلات شاهنامه‌های کوچک که در فواصل منظم مکرراً در طول نسخه‌ها آمده‌اند، به زنده کردن و راه انداختن متن کمک می‌کردند و به یاد آوردن داستان‌هایی که به تصویر کشیده بودند راحت‌تر می‌شد. چشم‌انداز آموزش شاهنامه یا آموختن چیزی دربارهٔ *شاهنامه* با این دستنوشته‌های سرشار از تصویر قطعاً برای مدرسان به طرزی قابل ملاحظه خوشایندتر می‌نمود. حتی امروزه هم علاقهٔ فوری به یک متن از تصاویر مجاور آن جرقه می‌خورد و آدمی می‌تواند به خوبی تجسم کند که احتوای شاهنامه‌های کوچک بر تصاویر دقیقاً همین تأثیر را در بغداد حوالی سال ۷۰۰ هـ (۱۳۰۰ مـ) داشته است. بی‌پرده بگوییم که شاهنامه‌های کوچک ممکن بوده است حاملان مؤثر شکلی لطیف از پروپاگاندا و القای فرهنگی باشند.

در سوی دیگر، در شیراز دههٔ ۷۳۰ هـ (۱۳۳۰ مـ) لازم نبود که به شاهنامه‌دوستی چنین فعالانه ترغیب کنند. به دلایلی شیراز از حملهٔ مغول به خاور نزدیک نسبتاً مصون ماند و جمعیت بومی ایرانی و حاکمان بومی ایرانی خود را ـ که در این عصر از خاندان اینجو بودند[2] ـ حفظ کرد (۳۸). علاوه بر آن شیراز چند سده پایتخت ایالت فارس بود و هستهٔ مرکزی امپراتوری پارسی هخامنشی و سرچشمهٔ زبان اصلی و مادر ایران، فارسی، هم بود. در طول قرن ۷ و ۸ هـ (۱۳ و ۱۴ مـ) این منطقه و علی‌الخصوص شیراز قلب حیات ادبی ایران بود که محلّ زندگی بسیاری شعرا، مورّخان و ناقدانی بود که اگر بخواهیم مشهورترین ایشان را نام ببریم می‌توانیم به سعدی، حافظ، وصّاف‌الحضرة

۱. این فرضیه در صورتی درست است که نسخه‌ها متعلق به «شخص» خاصی نبوده باشند و/ یا در دسترس عموم بوده باشند. احتمالاً تأثیرات مدنظر نویسنده به شخص صاحب نسخه (که در این مورد، احتمالاً مقامی بلندپایه بوده) مربوط بوده است.

۲. خواننده توجه دارد که «این عصر» یعنی زمان تنظیم دو نسخهٔ ۷۳۱ و ۷۳۳ است و نه «عصر ایلخانان»

و شمس قیس رازی اشاره کنیم. درنتیجه شیراز محیطی فراهم کرد که در آن فرهنگ سنّتی ایران هم تداوم یافت و هم شکوفا شد؛ حتّی در زمانی که همه جا تغییرات بنیادین سیاسی و اجتماعی کرد(۳۹). حامیان مالی هنر و آثار ادبی در پایتخت فارس ـ که در بینشان حاکم اینجوی، ابواسحاق، آشکارا پیداست(۴۰)ـ با تمام آثار بزرگ کهن ایران کاملاً آشنا بوده‌اند؛ به‌خصوص با *شاهنامه* که به وقایع تاریخی‌یی می‌پردازد که در واقع در آن منطقه روی داده بوده است.[۱]

بنابراین پدیدآورندگان شاهنامه‌های ۷۳۱ و ۷۳۳ در قیاس با همالان ایشان در بغداد در متنِ «دستور کار»ی با شعور حماسی بسیار بالاتر فعالیت کرده‌اند. ایشان می‌توانستند دست به انتخاب بزنند و به جای تهیهٔ معرّف‌های تصویری برای حماسهٔ ملّی ایران در تمام متن، قریحهٔ بازنمایی تصویری خود را وقف محبوب‌ترین داستان‌ها و حوادث کنند. ضمناً ایشان در زمانی مشغول به کار بودند که به لطف تلاش‌های وزیر اوایل عهد ایلخانی، رشیدالدّین فضل‌الله[۲] و کارگاههای هنری او در تبریز(۴۱)، هنر تصویرپردازی دستنوشته‌های ایرانی به‌طور عام و تصویرگری روایی به‌طور خاص فوق‌العاده سرعت گرفته و به کمال رسیده‌بود. با در دست بودن چنین تجربهٔ هنریِ حاصل چند دهه برای الهام گرفتن و پیروی در نقش‌زنی، تصویرپردازان شیراز می‌توانستند در نگاره‌های شاهنامه‌هایشان با اعتماد به‌نفس بیشتری ترکیب‌بندی‌ها را بسط و تنوع دهند و جزئیات مفصل را تلخیص کنند و در همان حال همچنان از دستور کار کلی برقرار شده در آغاز قرن پیروی کرده باشند.

بنابراین طرح تصویری شاهنامه‌های ۷۳۱ و ۷۳۳ حتی به‌رغم محتوای خلاصه‌ترشان، با همان وضوحی حامل تسلسل و حرکت حماسهٔ ملی ایران است که شاهنامه‌های کوچک ـ که جامعیت بصری بیشتری دارند. الگوی تصویرپردازی‌یی که در تمام این نُسخ یافت می‌شود (که قالبی چهارگوش بر زمینهٔ متن حماسه است و نه پیش‌الگوهای تصویری در صفحات مجزا) در طول دو نسل تاریخی پایدار ماند، دقیقاً چون با اوضاع تاریخی و اجتماعی متفاوت بغداد سال ۷۰۰ هـ و شیراز سال ۷۳۰ هـ قابلیت انطباق داشت، همچنان که با احتیاجات مسلکی گروههای متمایز علاقه‌مند به *شاهنامه* سازگار بود. انعطاف‌پذیری ذاتی این الگو شرح می‌دهد که چرا برای تصویرپردازی حماسه در عهد ایلخانی چنین مداوم به آن تکیه کرده‌اند و احتمالاً چرا آن را برای دیگر متون حاوی حکایاتی نیز به کار گرفته‌اند که در همان زمان تازه تصویرپردازی می‌شده‌اند، از جمله *جامع‌التّواریخ* رشیدالدّین فضل‌الله و کتاب *سمک عیّار* صدقـة بن ابی‌القاسم شیرازی(۴۲).

*توضیح: ارجاعات داخل پرانتز (از ۱ تا ۴۲) مربوط به منابع اصل مقاله است که نزد مجله محفوظ

۱. البتّه خوانندگان آن زمان محل وقوع بسیاری از ماجراها را (به تبعیت از روایت *شاهنامه*) در فارس نمی‌پنداشته‌اند.

۲. خواجه رشیدالدّین البته در نیمهٔ دوم حکومت ایلخانان وزیر بوده است. تقسیم‌بندی نویسنده ناظر به نُسَخ خطّی بازمانده از عصر ایلخانی است که آثار دوران خواجه را از نیمهٔ نخست و آثار دوران ابوسعید را متعلق به نیمهٔ دوم می‌داند.