پژوهشنامه گرافیک نقاش

بازنمایی مضمون کارزار در چند نگارهٔ رزمی از دو شاهنامهٔ قاجاری (داوری و عمادالکتاب)

چکیده

شاهنامه، منظومه‌ای حماسی است که بیش از هر اثر ادبی فارسی، به استنساخ و تصویر درآمده است. شاهنامه‌های داوری و عمادالکتاب، دو نمونه از آخرین نسخ دستنویس عصر قاجار هستند که به‌ترتیب مقارن با فرمانروایی چهارمین و پنجمین حکمرانان این سلسله، یعنی در عهد ناصری و مظفری شکل گرفته و بدون‌شک هر دو به تبعیت از متن ادبی، به تصویرنگاری داستان‌های رزمی شاهنامه پرداخته‌اند. هدف این مقاله، مطالعه دربارهٔ چگونگی بازنمایی مفهوم جدال و پیکار در دو شاهنامهٔ داوری و عمادالکتاب است که با مطالعهٔ تطبیقی، تاریخی، نیز نمونه‌گیری احتمالی طبقه‌بندی شش صحنهٔ رزم از این دو مجموعه دنبال می‌شود. بر این اساس پرسش آن است: در مجالس رزمی مصور در دو شاهنامهٔ قاجاری داوری و عمادالکتاب، بازشناسی مضمونی و تشخیص شخصیت‌های محوری، چگونه و با نظر به چه مؤلفه‌هایی امکان‌پذیر می‌گردد؟ نتیجهٔ بررسی‌ها نشان می‌دهد به‌رغم تفاوت‌های صوری درخور توجه در تصویرنگاری هر دو اثر، نمایش صحنه‌های رزم با اسلوب تقریباً ثابتی دنبال شده است تاآنجاکه یگانگی عناصر ترکیب تصویری همچون شکل، رنگ و اندازه در سپاه خودی و دشمن مانع تمایز ایشان از یکدیگر می‌شود و حتی بازشناسی شخصیت‌های محوری داستان یعنی سرکردگان سپاه نیز دشوار به نظر می‌رسد. با این حساب می‌توان ادعا کرد در این صحنه‌ها، نمایش مضمون و محتوای رزم در مقایسه با شخصی‌سازی داستان اولویت دارد و تمیز دقیق احتمالی موضوع یا شناسایی شخصیت‌ها نه‌فقط با رجوع به نگاره که با تسلط بر متن ادبی امکان‌پذیر خواهد بود.

واژگان کلیدی: قاجار، نگارگری، شاهنامهٔ داوری، شاهنامهٔ عمادالکتاب، نگاره‌های رزمی

آمنه مافی‌تبار
استادیار، گروه طراحی پارچه و لباس، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
a.mafitabar@art.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۶-۰۲-۱۴۰۰
تاریخ پذیرش: ۲۳-۰۴-۱۴۰۰

1-DOI: 10.22051/pgr.2021.36018.1107

مقدمه

شاهنامۀ فروسی، منظومۀ حماسی مشهورِ ایرانی است که در گذر تاریخ بر جغرافیای ایران، بیش از هر اثر ادبی دیگر نسخه‌برداری و تصویرپردازی شده است. ازاین‌روست که آخرین نسخۀ دست‌نویس مصور در عصر قاجار نیز شاهنامه‌ای است که به خط خوشنویس آن یعنی عمادالکتاب[1] شهرت دارد. مسلماً کلیت متن ادبی شاهنامه گواه بر آن است که افزون‌بر دیگر داستان‌های اخلاقی، عاشقانه یا... که در این بستر جان گرفته‌اند، محوریت مضمونی حول رزم‌هایی است که بین پهلوانان ایرانی و اغیار درگرفته است. بر این حساب جدال و جدل، ازجملۀ موضوعاتی است که بارها در شاهنامه‌های مصور، محل توجه بوده است. شاهنامه‌های داوری و عمادالکتاب نیز این قاعده مستثنی نیستند، چنان‌که هرچند به لحاظ سبکی تفاوت‌های بارزی را نشان می‌دهند، هر دو به سنت تصویری پیشینیان در نمایش دلاوری‌های پهلوانان ایرانی کوشیده‌اند. با این نگاه، پرسش مقالۀ پیش‌رو آن است: در مجالس رزمی مصور در دو شاهنامۀ قاجاری داوری و عمادالکتاب، بازشناسی مضمونی و تشخیص شخصیت‌های محوری، چگونه و با نظر کدام‌یک از مؤلفه‌های تصویری امکان‌پذیر است؟ هدف این پژوهش، تحلیل چگونگی بازنمایی مفهوم رزم و پیکار در دو شاهنامۀ داوری و عمادالکتاب است که از مسیر بررسی تطبیقی شش نگاره از منظر ویژگی‌های ساختار صوری امکان‌پذیر است. بدین قیاس این مقاله نشان می‌دهد که هر کدام از نسخ بحث‌شده، تا چه اندازه به نمود متمایز یک تصویر رزمی خاص به سبب شاخصه‌های تصویری ویژه و برآمده از متن ادبی پرداخته‌اند. در ضرورت انجام این مطالعه آنکه جنگ و جنگاوری، از جمله محورهای مطرح‌شده در شاهنامه است که از مسیر هنر و خاصه نگارگری کمتر به آن پرداخته شده و به‌عکس صورت مصداقی آن همچون ابزار و ادوات جنگی بیشتر بررسی شده است. از سوی دیگر به‌سبب ارزش‌های مغفول شاهنامۀ عمادالکتاب، معمولاً شاهنامۀ داوری به‌عنوان آخرین شاهنامۀ دست‌نویس قاجاری معرفی می‌شود و این مطالعه گام مؤثری در شناخت و معرفی این دو اثر مکتوب، در مقایسه با یکدیگر خواهد بود، چراکه ارزش‌های تجسمی هر اثر تصویری در قیاس با دیگری به‌صورت دقیق‌تر به تحلیل درمی‌آید؛ «پژوهشگران تطبیقی کیفی، چگونگی قرارگرفتن علل و شرایط در یک مورد را در مقابل شیوۀ تجسم آنها در موردی دیگر قرار می‌دهند تا هر موجودیت مشاهده‌شده را به‌صورت ترکیب قابل تفسیری از اجزا به‌طورکلی تحلیل کنند.» (ریگین، ۱۳۸۸: ۴۵) به این ترتیب، آنچه در پی می‌آید با نگاه مختصر به صحنه‌های رزم در ابیات شاهنامۀ فردوسی، سنت تصویرگری کتاب و خاصه شاهنامه‌نگاری قاجاری را بررسی می‌کند. آنگاه با اشارۀ کوتاه به نسخه‌شناسی شاهنامه‌های داوری و عمادالکتاب، شش مجلس رزم از این دو نسخه مطابقت داده شده و نتیجه بیان می‌شود.

پیشینۀ تحقیق

دربارۀ صحنه‌های رزمی در شاهنامه، مقالاتی در حوزۀ ادبیات فارسی تدوین شده‌اند که ازجملۀ آنها می‌توان به «نوای رزم در شاهنامه» از محمدعلی صادقیان و محمدحسین حسن‌زاده اشاره کرد که در سال (۱۳۸۷) در نشریۀ زبان و ادب به چاپ رسیده است. مقالۀ دیگر، «شبیخون در شاهنامه» است که آن نیز به همت محمدحسین حسن‌زاده در سال (۱۳۹۰) در فصل‌نامۀ کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی منتشر شد. اما در چهارچوب نظری مقالۀ پیش‌رو یعنی پژوهش هنر باید به «بررسی تطبیقی تصاویر شاهنامۀ بایسنقری با ادبیات حماسی شاهنامه» از مسعود همتی در دو فصل‌نامۀ نقش‌مایه (۱۳۸۹) و «بررسی نقوش سپرهای جنگی در نگاره‌های شاهنامۀ بایسنقری و شاه‌طماسبی» ازجواد ده‌ده‌جانی و احمد زارع در دو فصل‌نامۀ مطالعات هنر اسلامی اشاره کرد (۱۳۹۷). دربارۀ شاهنامه‌های داوری و عمادالکتاب نیز مطالب پراکنده‌ای به نگارش درآمده که هریک از این دو نسخۀ قاجاری را به‌صورت جداگانه مطالعه کرده‌اند. شاهنامۀ داوری، به‌دلیل ثبت رسمی در فهرست نسخ تاریخی، بیشتر محل توجه بوده؛ به‌طوری که پژوهش‌های انجام گرفته دربارۀ آن نه فقط در قالب مقاله که در شکل پایان‌نامه نیز ارزیابی شده است. ازجمله مقالات این حوزه، «بررسی تطبیقی شیوه‌های خوشنویسی در نسخ خطی شاهنامه‌های رشیدا و داوری» به قلم عبدالکریم عطارزاده و آمنه گلستان در دو فصل‌نامۀ مطالعات تطبیقی هنر است (۱۳۹۷) و «بررسی رقم در آثار لطفعلی صورتگر شیرازی» در پژوهش‌نامۀ گرافیک و نقاشی است (۱۳۹۷). از پایان‌نامه‌های چندی که با محوریت این موضوع، تألیف شده‌اند، باید به قدیمی‌ترین آن یعنی رسالۀ دکتری ندا بخشنده با عنوان بررسی تحلیلی نگاره‌های شاهنامۀ داوری در دانشگاه تربیت مدرس اشاره کرد که با نگاه توصیفی‌تحلیلی، بیش از هرچیز،

معرفی این شاهنامه را محور سخن قرار داده است (۱۳۸۵) اما بیشتر پژوهش‌ها، همچون مقالۀ عطارزاده و گلستان، نگاه تطبیقی را دنبال کرده و این شاهنامه را با شاهکارهای هنری اعصار پیش قیاس کرده‌اند. ازجملۀ آنها بررسی بصری تصویر زن در شاهنامۀ طهماسبی و داوری از غزاله فرتاش‌طلوع در دانشگاه هنر تهران است (۱۳۹۴). درنهایت آنکه پژوهش نزدیک‌تر به موضوع حاضر به‌دلیل دنبال‌کردن سبک و شیوۀ آقالطفعلی شیرازی[۲] در شاهنامۀ داوری، پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد لادن دانایی در دانشگاه پیام‌نور است که با عنوان مطالعۀ سبک و روش‌های کار نگارگران دورۀ قاجار با تأکید بر منتخب نگاره‌های آقالطفعلی صورتگر شیرازی در شاهنامۀ داوری در سال (۱۳۹۳) دفاع شده است. ازسوی دیگر دربارۀ شاهنامۀ عمادالکتاب نیز که به‌دلیل ثبت‌نشدن در فهرست نسخ خطی کاخ موزۀ گلستان کمتر محل توجه بوده؛ چند مقاله به همت آمنه مافی‌تبار و همکارانش به رشتۀ تحریر درآمده که می‌توان به قدیمی‌ترین آنها یعنی «مطالعۀ تطبیقی شاخصه‌های صوری نقاشی قاجار با چند نگاره از شاهنامۀ عمادالکتاب» اشاره کرد که با همراهی اشرف‌السادات موسوی‌لر در دو فصل‌نامۀ مطالعات تطبیقی هنر به نشر رسید و مقایسۀ ضمنی چند نگاره از این نسخه با سایر نمونه‌های هم‌عصر همچون شاهنامۀ داوری را بررسی کرده‌اند (۱۳۹۴). مقالۀ دیگر، «مقایسۀ انگاره‌های شهریاری در چند نگاره از شاهنامۀ عمادالکتاب از منظر رودلف آرنهایم» در هنرهای زیبا.تجسمی است (۱۳۹۷) که با همراهی فاطمه کاتب و منصور حسامی به نتیجه رسیده و همانندی صور پادشاهی در نگاره‌های این نسخه را بررسی کرده‌اند. به‌عنوان اخیرترین پژوهش نیز باید به «بازشناسی شمایل رستم در شش نگاره از شاهنامۀ عمادالکتاب در سنجۀ تطبیق نشانه‌های تصویری» در رهپویۀ هنر اشاره کرد(۱۳۹۹) که با محوریت کارکرد لباس در صورت‌بخشی به نشانه‌های تصویری مشهورترین پهلوان شاهنامه، یعنی رستم تألیف شده است. درنهایت آنکه مطالعۀ تطبیقی در دو شاهنامۀ قاجاری هم‌عصر یعنی داوری و عمادالکتاب، آن هم با ژرف‌نگری در نمونه‌های مشخص نگاره‌های رزمی، به‌عنوان محور موضوعی شاهنامه، مسئله‌ای است که پیش از این از منظر مطالعاتی پژوهشگران به دور مانده است؛ بنابراین بررسی در آن، طی یک روند دو سویه، با ایجاد شناخت بیشتر دربارۀ نگاره‌پردازی متأخر قاجار، خاصه شاهنامه‌های داوری و عمادالکتاب، عرصۀ مفهومی رزم و کارزار را در قالب تصویر و نگارگری بررسی می‌کند.

روش تحقیق

این مقاله به‌لحاظ هدف، توسعه‌ای و به جهت ماهیت، تطبیقی.تاریخی است که به تحلیل مصداقی پرداخته است. با این شیوه، گردآوری اطلاعات به‌صورت اسنادی (کتابخانه‌ای) بوده و ابزار آن، به متن‌خوانی و تصویرخوانی محدود می‌شود. جامعۀ آماری، مجالس رزمی مصور از دو شاهنامۀ داوری و عمادالکتاب است. از میان آنها شش تصویر، سه نگاره از هر نسخه به شیوۀ احتمالی طبقه‌بندی نمونه‌گیری شد، به طریقی که ساختار ترکیب‌بندی آن مبیّن بیشترین میزان همگنی با نمونۀ تصویری مقابل باشد. براین اساس نگاره‌های گزینشی از شاهنامۀ داوری به قلم آقالطفعلی صورتگر شیرازی است که به لحاظ سبک‌شناسانه شباهت بیشتری با نگاره‌پردازی‌های شاهنامۀ عمادالکتاب دارد. به جهت موضوعی نیز نگاره‌ها به مضمون نبرد تن‌به‌تن، حملۀ گروهی سپاهیان و بزنگاه یورش یا ظفر می‌پردازد تا پراکندگی آنها در شکل متناسب تعریف شود. در این مطالعۀ کیفی، متغیر ثابت، نمایش مجلس رزم و جنگ خواهد بود و متغیر وابسته، شیوۀ تجسمی پیکار است که در قالب اقسام گوناگون ویژگی‌های صوری همچون شکل، رنگ، اندازه، فضاسازی و... امکان ظهور یافته است.

مختصری بر صحنه‌های رزم در شاهنامۀ فردوسی

به تعبیر ادب‌پژوهان، شاهنامه (۴۰۰- ۳۶۷/ ۱۰۱۰- ۹۷۸)، اثر حکیم ابوالقاسم فردوسی، بی‌گزافه از حماسه‌های بزرگ بشری است که نامۀ فرهنگ و تمدن اقوام آریایی به حساب می‌آید. فردوسی، فرهنگ کهن نیاکان و گنجینۀ تمدن این مرز و بوم را در میدان رزم به نمایش درآورده است. وی روش و منش پسندیدۀ ایرانی را در پهلوان شاهنامه می‌نهد و در آوردگاه‌های گوناگون که پهلوانان ایرانی و انیرانی را در برابر یکدیگر می‌آراید، با چیره‌دستی و مهارت خاص خود، آن را چنان‌که می‌خواهد در رفتار، گفتار و کردار پهلوانان باستانی آشکار می‌کند (صادقیان و دیگران، ۱۳۸۷: ۱۹۹). به‌واقع مسئلۀ اصلی آنجاست که لازمۀ یک منظومۀ حماسی، فقط جنگ و خونریزی نیست، بلکه منظومۀ حماسی کامل، آن است که درعین توصیف پهلوانی‌ها و مردانگی‌های قوم، نمایندۀ عقاید و آرا تمدن او نیز باشد و این خاصیت در تمام منظومه‌های حماسی مهم جهان ازجمله شاهنامۀ

فردوسی موجود است. بدین قرار این ادعا وجود دارد که حماسه، تجلی‌گاه تمدن یا قسمتی از تمدن یک ملت در لحظه‌ای است که به وجود می‌آید یا در حال وجود یافتن است(صفا، ۱۳۳۳: ۹). با این وجود ارزشمندی شاهنامه در آن است که سرمشق بودن و شخصیت منحصربه‌فرد قهرمانان شاهنامه و رفتار و صورت ایشان، حکایت را عاری از صراحت و هیجان نمی‌کند تاجایی‌که به عقیدهٔ برخی کارشناسان، فردوسی سعی در بیان تناقض پیچیده در شخصیت برخی قهرمانان داشته است(پولیاکووا و دیگران، ۱۳۸۱: ۲۳) درمجموع آنکه، نبردهای شاهنامه با تمام ظرفیت‌های مفهومی و آموزنده در شکل ظاهری به انواعی چون نبرد تن‌به‌تن، شبیخون، حملهٔ گروهی سپاهیان به یکدیگر و جنگ با موجودات اهریمنی و خیالی تقسیم می‌شود که فردوسی هر کدام را با روش ویژهٔ خود، توصیف کرده است(سجادی‌فر و دیگران، ۱۳۹۶: ۱) این صحنه‌ها در گذر زمان و با شکل‌گیری اولین شاهنامه‌های مصور از اوایل سدهٔ هشتم/ پانزدهم به کارمایهٔ هنرمندان نگارگر بدل شد و جلوه‌های بصری متن ادبی را تقویت کرد. سنتی که تا دوره‌های متأخر دوام یافت و در ماندگاری شاهنامه و اقبال بیشتر مردم به آن مؤثر واقع شد.

سنت تصویرگری کتاب در عصر قاجار

«حکومت قاجار در ۱۲۱۰/ ۱۷۹۶ با روی کار آمدن آغامحمدخان پاگرفت. پس از سلطنت کوتاه‌مدت او، فتحعلی‌شاه با از میان برداشتن رقبا تاجگذاری کرد.»(رضایی، ۱۳۹۴: ۵۶۱) با تلاش‌های دومین سلطان قاجار و جانشینان بعد از وی در قالب سلسلهٔ پادشاهی هفتگانهٔ قاجار، سنت‌های هنری مشخص این عهد شکل گرفت. «با این حال، نگارگری در دورهٔ قاجار شامل مفهومی از نگارگری کهن ایران، همچون آثار دورهٔ تیموری یا اوایل صفوی نیست.» (گودرزی، ۱۳۸۴: ۸۴) چراکه نظام حکومتی ایران، هنرپروری متمرکزی در دربار پدید آورد که شاه و شاهزادگان مهم‌ترین سفارش‌دهندگان آن بودند و براساس معیارها و سلایق خود از هنر حمایت می‌کردند. در نتیجه رشد هنر، مرتبط‌بودن آن با سیاست، پیدایش سبک‌های رسمی و قراردادی و تأثیر مستقیم نظریات شاه و دربار از پیامدهای این مقوله محسوب می‌شود (پنجه‌باشی، ۱۳۹۸: ۸۲). بدین ترتیب بود که در این دوره با ورود ماشین چاپ به ایران در نیمهٔ دوم سدهٔ سیزدهم/ نوزدهم، تهیه و تولید نسخه‌های خطی، به‌تدریج رو به افول گذاشت و دو شیوهٔ چاپ سربی (حروفی) و سنگی جایگزین شیوهٔ سنتی شد(مارزلف، ۱۳۹۰: ۹). آن‌طورکه صحیح‌تر است از میان هنرهایی که در این دوره به حد اعلای خود رسیدند، می‌توان به نقاشی لاکی، مینای رنگارنگ و نقاشی رنگ‌وروغن اشاره کرد(فالک، ۱۳۹۳: ۱۷). بدین ترتیب در دورهٔ قاجار، نگارگری ایران به‌جز چند اثر که دارای چندین نقاشی جالب توجه است، کمابیش از شعر و ادب بریده می‌شود(کارگر و دیگران، ۱۳۹۰: ۱۲۸). «بهترین وجه نگارگری عصر قاجار در نقاشی لاکی و میناکاری جلوه می‌کند، اما در این بین، هنوز هم گهگاه نسخه‌های مصور زیبا خلق می‌شود که نمونه‌های واقعاً چشمگیر در بین آنها اندک است.» (رابینسون، ۱۳۷۹: ۳۶۲) در این نوع نسخه‌پردازی‌ها به تبعیت از سنت مکتب اول قاجار در عصر فتحعلی‌شاه یعنی پیکرنگاری درباری، روش‌های طبیعت‌پردازی، چکیده‌نگاری و آذین‌گری به‌صورت درخشانی با یکدیگر سازگار می‌شوند و به‌رغم اهمیت پیکر انسان، همواره شبیه‌سازی فدای میثاق‌های زیبایی استعاری و جلال و وقار ظاهری می‌شود؛ مثلاً مردان، با ریش بلند، نگاه خیره و کمر باریک به تصویر درمی‌آیند و تلاشی برای نمایش خصوصیات روانی مشهود آنها نیست(پاکباز، ۱۳۸۵: ۱۵۱). البته برخلاف باور برخی، این خصایص از جغرافیای دیگری نشئت نگرفته یا به تأثیر از سرزمین‌های اروپایی نیست. تمام این الگوها برگرفته از معیارهای زیبایی‌شناسانهٔ ادبیات ایران است که پیشینهٔ بسیار دیرین در هنرهای تصویری این سرزمین دارد و باید علت آن را در بطن ادبیات ایران جست‌وجو کرد (علی‌محمدی‌اردکانی، ۱۳۹۲: ۸۲ و ۱۳۲) پس به تبعیت از این اصل، چهرهٔ گرد، با چشمان بادامی خمار، ابروان پیوسته و کمانی با بینی باریک و دهان کوچک زیبا شناخته می‌شود و در جلوه‌های تجسمی این عهد به بروز می‌رسد(ابراهیمی ناغانی، ۱۳۸۶: ۸۵). افزون‌براین، در این نقاشی‌ها، همچنان به سبک پیکرنگاری درباری، سایه‌روشن‌کاری و تلاش در جهت به‌کار گرفتن پرسپکتیو به‌طور هم‌زمان در فضای صرفاً دوبعدی درخور تأمل است(کن‌بای، ۱۳۸۲: ۱۲۵). ترکیب‌بندی، متقارن و ایستاست؛ تلفیق نقش‌مایه‌های تزیینی و تصویری با رنگ‌گزینی محدود صورت می‌گیرد(پاکباز، ۱۳۸۵: ۱۵۱) و در بسیاری موارد، نام هر شخصیت در حاشیهٔ پیکرهٔ وی کتابت می‌شود. به‌طوری‌که مجموع این عوامل باعث می‌شود تا غالب تصویرگری کتب در بازهٔ تاریخی صد و سی سالهٔ قاجار، یادآور سنت‌های مکتب هنری دورهٔ حکومت فتحعلی‌شاه باشد.

شاهنامه‌نگاری در عصر قاجار

شاهنامهٔ فردوسی، از منظومه‌های حماسی شاخص در ادب فارسی است که بیش از هر اثر ادبی هم‌عرض، دستمایهٔ نسخه‌برداری و تصویرگری قرار گرفته است «تا بدآنجاکه ایرج افشار تعداد نسخ خطی تاریخ‌دار و بدون تاریخ شاهنامه تا سدهٔ دوازدهم/ هجدهم (پیش از عصر قاجار) را نزدیک به ششصد برآورد کرده است. البته ازآنجاکه این نسخ بیشتر به‌واسطهٔ تصویر و تزیین موردتوجه عوام و فرهیختگان قرار می‌گرفت، به صحت متن چندان توجه نمی‌شد.» (صمدی و دیگران، ۱۳۸۸: ۱۷) چنان‌که حتی تعداد صحنه‌های مصورشده از شاهنامه‌های تاریخی را بیش از ده هزار تصویر دانسته‌اند(گرابار، ۱۳۸۳: ۹۷). «در این میان، از شاهنامه‌های قاجاری مشهور می‌توان به کلاله خاور با پنجاه و دو نگاره اشاره داشت که در کتابخانهٔ مجلس نگهداری می‌شود. در موزهٔ رضا عباسی نیز چند نسخهٔ مصور از شاهنامه‌های قاجاری موجود است که ازجملهٔ آنها، نسخه‌ای با نوزده نگاره است که کتابت آن به خط نستعلیق اسماعیل شیرازی[۳] در سال ۱۲۴۳/ ۱۸۲۸ به پایان رسیده است. شاهنامهٔ مشهور به داوری نیز با شصت و هشت نگاره در این مجموعه نگهداری می‌شود. شاهنامهٔ دیگری با چهل و یک نگاره به هنرمندی آقانجفعلی شیرازی در کاخ گلستان نگهداری می‌شود.» (تقوی و دیگران، ۱۳۸۹: ۶- ۵) که به نظر می‌رسد نمونه‌ای دیگر جز شاهنامهٔ عمادالکتاب باشد که تقریباً تعداد مشابهی یعنی چهل مجلس مصور را در خود جای داده است. افزون‌بر نسخ دیگری که به‌صورت پراکنده در موزه‌ها و مجموعه‌های داخلی نگهداری می‌شود، نمونه‌های دیگر نیز در خارج از مرزهای ایران به دست آمده که بر رواج شاهنامه‌نگاری در عصر قاجار گواهی می‌دهد. به‌عنوان یک نمونه از موارد موجود «نسخهٔ ماتنادارن مربوط به سال ۱۲۴۵/ ۱۸۳۰ و به خط نسخ است که با پنجاه و شش نگاره مقارن با فرمانروایی فتحعلی‌شاه تهیه شده است.» (کریمی، ۱۳۹۷: ۱۸۱- ۱۷۹) با این حساب برخلاف باور رایج به افول کامل هنرها در عصر قاجار می‌توان مدعی بود، حداقل شاهنامه‌نگاری در این عهد همچنان ادامهٔ حیات دارد. حتی «پژوهشگران اظهار داشته‌اند که روند مصورسازی شاهنامه در اثنای تاریخ ایران تا دوران مدرن استمرار داشت و بعدها به موازات، در قالب کتاب‌های چاپ سنگی در عصر قاجار ادامه یافت.» (سیمپسون، ۱۳۸۸: ۲۳) به‌طوری‌که پس از رواج فن چاپ سنگی در ایران، تهیهٔ نخستین نسخهٔ مصور شاهنامهٔ فردوسی مشهور به نام میرزاعلی خویی، یک سال پس از به تخت نشستن ناصرالدین‌شاه در تهران آغاز شد (۱۲۶۵/ ۱۸۴۹) که البته اتمام آن دو سال به طول انجامید(صمدی و دیگران، ۱۳۸۸: ۲۳) آخرین آنها نیز به دستور حسین پاشاخان، امیربهادر جنگ، تهیه و چاپ شد. ساخت این نسخه نیز که به خط عمادالکتاب بود، میان سال‌های ۱۳۲۲ تا ۱۳۲۶/ ۱۹۱۴ تا ۱۹۱۸ به طول انجامید. به همین جهت صفحات آغازین آن به تصویر دو پادشاه قاجاری متأخر یعنی مظفرالدین‌شاه و محمدعلی‌شاه مزین شده است(حسینی‌راد و دیگران، ۱۳۸۴: ۸۰) به این ترتیب باید نتیجه‌گیری کرد دو نسخهٔ مدنظر در این مقاله یعنی داوری و عمادالکتاب هم‌زمان با انحلال تهیهٔ نسخ دست‌نویس و مقارن با نخستین گام‌های رواج چاپ سنگی در ایران به ظهور رسیدند و میراث پیشینیان را متجلی کردند.

نسخه‌شناسی شاهنامه‌های داوری و عمادالکتاب

شاهنامهٔ داوری، محفوظ در موزهٔ رضا عباسی، به خط محمد داوری[۴] است. این اثر در چهار مجلد با یک‌هزار و دویست و بیست و سه صفحه (ششصد و دوازده برگ) تنظیم شده و شصت و هشت مجلس مصور را درخود جای داده است. اولین نگارهٔ آن به رقم داوری بوده و تاریخ ۱۲۷۰/ ۱۸۵۴ بر آن ثبت شده است، اما نقاشی‌های آقالطفعلی مربوط به سال‌های پایانی کتابت این اثر مقارن با ۱۲۷۹ و ۱۲۸۰ / ۱۸۶۳ و ۱۸۶۴ است(کمالی‌سروستانی، ۱۳۸۲: ۳). به این ترتیب در این شاهنامهٔ غیرسفارشی که مقارن با فرمانروایی ناصرالدین‌شاه در شیراز نسخه‌برداری شد، سیزده مجلس مصور به هنرمندی محمد داوری و برادر او در مجلدات ابتدایی درخور توجه است و به عکس پنجاه و پنج نگارهٔ مرقوم به امضای آقالطفعلی صورتگر شیرازی در بخش‌های بعدتر قرار دارد. شایان توجه آنکه نقاشان این نسخه یعنی «آقالطفعلی و برادران داوری دو سبک کاملاً متفاوت را در تصویرگری این اثر اتخاذ کردند؛ چرا که اولی به سنن نگارگرانهٔ قاجاری وفادار است و دیگری در طبیعت‌نگاری، سایه‌پردازی و بعدنمایی به شیوهٔ غربی کوشیده است.» (موسوی‌لر و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۳۸) از این حیث است که نمونه‌گیری این مقاله بر آثار آقالطفعلی تمرکز دارد تا قیاس با نسخهٔ عمادالکتاب که وام‌دار میراث پیکرنگاری درباری است، به راه‌گشایی بیشتر منتهی شود.

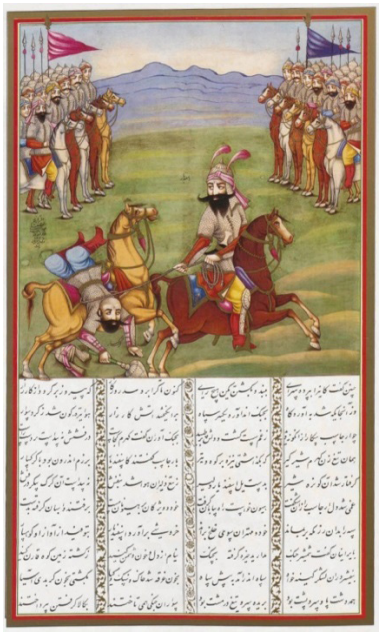
شاهنامهٔ عمادالکتاب، با قید احتمال آخرین نسخهٔ دست‌نویس مصور شاهنامه در عصر قاجار است که حدوداً سی و پنج سال پس از نسخهٔ داوری و مصادف با فرمانروایی مظفرالدین‌شاه به دستور نقیب‌الممالک[5] در ۱۳۱۶/ ۱۸۹۸ در دارالخلافهٔ تهران به استنساخ رسید. اثری که با شصت و چهار هزار بیت در ششصد و چهل برگ، معادل یک هزار و دویست و هشتاد صفحه، رونگاری و حدود چهل مجلس از آن مصور شد. به‌رغم تأخر زمانی این اثر و البته تهیهٔ آن به‌صورت سفارشی، اطلاعاتی از تصویرگر این کتاب در دست نیست، اما محمدحسین سیفی قزوینی مشهور به عمادالکتاب، خوشنویس به‌نام قاجاری عهده‌دار کتابت آن بوده است. نقاشی‌های آن نیز نشان‌دهندهٔ تأثیر سبکی از هنرهای تجسمی در دورهٔ نخست قاجار است. به هر روی، دکتر میرزا علی‌اکبرخان نفیسی مشهور به ناظم‌الاطبا[6] این اثر را پس از اتمام در ربیع‌الاول سال ۱۳۱۷/ ۱۸۹۹ خریداری و به کتابخانهٔ سلطنتی کاخ گلستان انتقال داد؛ اما به‌دلیل ثبت‌نشدن در فهرست رسمی نسخ خطی این مجموعه، از یادها مغفول ماند. به‌سبب این غفلت، شاهنامهٔ داوری، عنوان آخرین شاهنامهٔ دست‌نویس مصور را از آن خود کرد و بررسی‌های تاریخی را تحت‌الشعاع قرار داد.

مقایسهٔ شش نگارهٔ رزمی از دو شاهنامهٔ داوری و عمادالکتاب

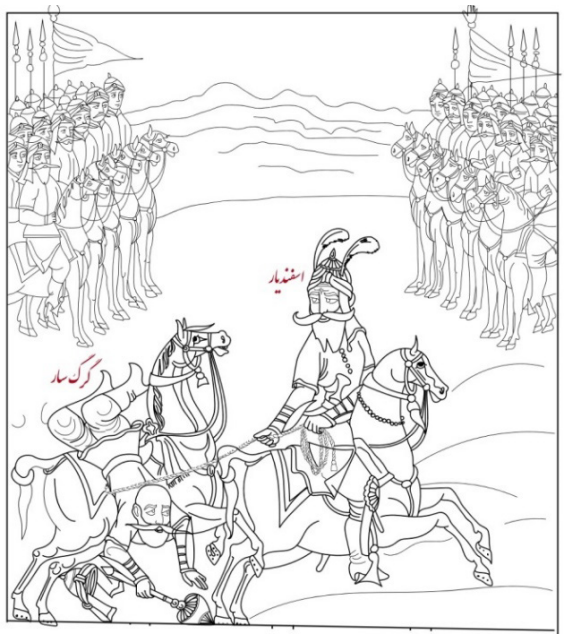
نبرد تن‌به‌تن

براساس منظومهٔ حماسی شاهنامه، اسفندیار در گذر از هفت‌خانی که رهایی خواهرانش، همای و به‌آفرید از رویین‌دژ را به دنبال دارد، گرگسار، پهلوان اسیر تورانی را با وعدهٔ آزادی در پایان راه با خود همراه می‌کند، اما گرگسار، با وجود اخلاص در همراهی و به‌گزین کردن مسیرها، امید به مرگ پهلوان ایرانی یعنی اسفندیار دارد. او در خان هفتم، مکنونات قلبی خود را آشکار می‌کند و لب به نفرین اسفندیار می‌گشاید. در نتیجهٔ این اقدام، اسفندیار با ضربهٔ هولناک به میانهٔ سر وی، دستور می‌دهد او را در آب اندازند تا خوراک ماهیان شود(فردوسی، ۱۳۸۰: ۳۳۴). این مضمون در تصویر ۱.۱، با عنوان «نبرد اسفندیار و گرگسار» به نمایش درآمده است. دربرابر، تصویر ۲.۱ با ترکیب‌بندی مشابه از شاهنامهٔ عمادالکتاب است که با قید احتمال و با استناد به متن ادبی مکتوب در این برگ، نبرد رستم با یکی از وابستگان سپاه تورانی را نشان می‌دهد که در مقام پادشاهی بوده است. در متن شاهنامهٔ عمادالکتاب، ابیات الحاقی بسیاری وجود دارد که تصویرگری بسیاری از صفحات نیز بر پایهٔ همان داستان‌ها انجام شده که در متن شاهنامه‌های معتبر امروزی نیز امکان بازیابی ندارد و تصویر ۲.۱ مصداق آن است. «به تعبیر جلال خالقی مطلق، شاهنامه‌پژوه معاصر ایرانی، شاهنامه قریب به چهل و نه هزار و پانصد و بیست و اندی بیت دارد و به پنجاه هزار نمی‌رسد؛ اما برخی از نسخه‌های شاهنامه هست که بیش از شصت هزار بیت دارد و در آن اشعاری از سعدی و گرشاسپ‌نامه هم پیدا می‌شود.» (کویر، ۲۰۱۱: ۳۹۵) به هر روی متن این نگاره، مؤید یکی از تنش‌های سرزمین ایران و توران است که رستم در کهنسالی به توطئهٔ پیران ویسه، سپهسالار افراسیاب تورانی، در برابر هومان، لهاک و فرشیدورد قرار می‌گیرد. با بررسی بیشتر در تطبیق جزئیات تصویر و متن مکتوب به نظر می‌رسد، این مجلس، نمایانگر فصلی از داستان رستم و خاقان چین باشد که رستم در برابر هر یک از سرداران لشکر دشمن، کمند از فتراک می‌گشاید، ایشان را به خم آن گرفتار می‌کند، سپس دست بسته به سپاه ایران می‌سپارد(فردوسی، ۱۳۸۰: ۲۰۰). با این حساب پادشاه فروافتاده از اسب نیز یکی از متحدان نظامی تورانیان در این جنگ (غیر از خاقان چین)[7] همچون غرچه‌شاه است که از اسب به زیر آمده و تاج از سرش فرو افتاده است.

در بررسی جزئیات بیشتر در دو نگارهٔ بحث‌شده، فارغ از سنت تسخیر (شکست کادر) در تصویر۲،۱، یگانگی ترکیب‌بندی به‌صورت شایانِ توجهی نمود پیدا می‌کند: پیکربندی خشک و رسمی لشکریان در دو سوی قاب به‌صورت قرینه و حضور شخصیت‌های اصلی داستان در میانهٔ آن که جایگاه ایشان را از سایرین مجزا می‌کند. البته به‌غیر از نمایش کوچک‌تر سپاهیان در پس‌زمینه که ناشی از ویژگی‌های نقاشی قاجار در خلق فضاهای میان دوبعدی و سه‌بعدی است، تمایزی در چهره‌پردازی و پوشش سرداران سپاه و لشکریان آشکار نیست. به‌طوری که نه تنها در شخصیت‌های اصلی که در تمام پیکره‌ها شباهت شگرفی در صورتگری، رنگ‌پردازی، اندازه و ابعاد درخور توجه است و تنها رویارویی ایشان بر مفهوم ضمنی عداوت دلالت می‌کند. در بررسی بیشتر دربارهٔ وجوه داستانی در تصویر ۱.۱ حتی رجوع به متن مکتوب نشان می‌دهد که گرگسار به تنهایی همراه سپاه اسفندیار شده است؛ پس باید هر دو سویهٔ سپاه حاضر در تصویر، متعلق به اسفندیار باشد که به رسم قرینه‌سازی نظاره‌گران در نگارگری عصر قاجار در دو سوی



تصویر ۱،۱. نبرد اسفندیار و گرگسار، شاهنامهٔ داوری، موزهٔ رضا عباسی (کمالی سروستانی، ۱۳۸۲)



تصویر ۱،۲. آنالیز خطی نبرد اسفندیار و گرگسار، شاهنامهٔ داوری، موزهٔ رضا عباسی (نگارنده)

قاب قرار گرفته‌اند، اما جزئیاتی همچون پرچم‌های قرمز و آبی در تقابل با یکدیگر در دو سوی سپاه و آرایش تقابلی منظم سپاهیان، بیش از هرچیز صف‌آرایی نظامی در هنگامهٔ شروع جنگ را یادآوری می‌کند. بدین‌طریق موضوع جنگ و رزم‌آوری از طریق چینش لشکریان، مقابلهٔ تن‌به‌تن در میانهٔ تصویر و به‌کارگیری ادواتی چون گرز، شمشیر، سپر و کمند و حتی پوشش جنگی افراد همچون کلاه‌خود و زره به‌راحتی دریافت می‌شود؛ اما در تمییز شخصیت‌های اصلی داستان راه‌گشا نیست. در تصویر ۱.۱، فارغ از نام اسفندیار و گرگسار که در کنار پیکرهٔ آنها کتابت شده است، فقط بر اساس نشانه‌های مفهومی احتمال می‌رود که سردار سپاه غالب، ایرانی باشد چراکه سنت هنری نگارگری بر پاسداشت دلاوری و فیروزی نژاد ایرانی و بازنمایی بزنگاه ظفر بنیان گرفته است؛ هرچند که در این نمونهٔ خاص، شاخصه‌های تجسمی ویژه همچون بزرگ‌نمایی دربارهٔ آن، استفاده نشده است (ر.ک. تصویر ۱،۲). نقاش این نگاره یعنی آقالطفعلی صورتگر فقط در تجسم یک ویژگی بیانی برای اسفندیار از اصل عام چهره‌پردازی عدول کرده و آن نمود ریش دو شاخ است که آن نیز به‌عنوان نشانهٔ تصویری در شناخت اسفندیار مؤثر واقع نمی‌شود، چراکه این ویژگی در تاریخ شاهنامه‌نگاری

تصویر ۲،۱. نبرد رستم و تورانیان، شاهنامهٔ عمادالکتاب، کاخ موزهٔ گلستان (نگارنده)

تصویر ۲،۲. آنالیز خطی نبرد رستم و تورانیان، شاهنامهٔ عمادالکتاب، کاخ موزهٔ گلستان (نگارنده)

با چهره‌سازی رستم پیوند دارد، بنابراین توجه به آن بیشتر احتراز از اصل داستانی را به دنبال خواهد آورد. «چند نقش‌مایه در دوره‌های مختلف همواره در شمایل رستم وجود دارد و باعث تمایز وی از سایر شخصیت‌های شاهنامه شده است. سه نمونه از اصلی‌ترین آنها مشتمل بر ببر بیان، کلاه‌خود و ریش دو شاخ است.» (شریفی، ۱۳۹۴: ۱)

با وجود این ویژگی اعلامی در مقابل و در تصویر ۲٫۱ به‌رغم سنت معمول نگارگری ایرانی، رستم نه با آرایش صورت، مثل ریش دو شاخ، پوشش جنگی ویژه، مثل مغفر دیوسر و ببربیان یا حتی بزرگ‌نمایی غیرمتعارف به شیوهٔ شرح مقامی که به‌صورت معمول یک سردار سپاه تصویر شده است، چنان‌که شاید بتوان، دشمن مقابل وی با نمود تاج پادشاهی را در مقام برجسته‌نمایی بیشتر قرار داد که البته آن نیز به شناسایی فحوای داستان یاری نمی‌رساند. با این حساب در مجموع، نبودِ شخصیت‌پردازی فردی یا تمییزگذاری مؤثر در صورت و شکل افراد، از اصلی‌ترین خصایص تصاویر بحث به شمار می‌آید (ر.ک. تصویر ۲٫۲)؛ آن‌چنان که تأثیر ترکیب عناصر تصویری در تشخیص مضمون داستان، با رویارویی سپاهیان در دو سوی قاب تصویر و هماورد دو تن در میانهٔ صحنهٔ کارزار تا آن اندازه درک‌شدنی است که درون‌مایهٔ رزم و رزم‌آوری به مخاطب منتقل شود، اما در مرتبهٔ فراتر یعنی استنباط اصل داستان و درک جزئیات دقیق‌تر صرفاً رجوع به متن ادبی، البته آن نیز تا اندازه‌ای، راه‌گشا خواهد بود (جدول ۱).

جدول ۱: مقایسهٔ نشانه‌های رزم در تصاویر ۱٫۱ و ۲٫۱ (نگارنده)

تصویر		۱٫۱: نبرد اسفندیار و گرگسار		۲٫۱: نبرد رستم و تورانیان	
شخصیت‌های اصلی داستان		اسفندیار	گرگسار	رستم	شاه متحد با تورانیان
نشانه‌های موجود در متن ادبی		پهلوان ایرانی	پهلوان تورانی	مشهورترین پهلوان ایرانی، با چهرهٔ کهن‌سال و آراسته به مغفر دیوسر، ببربیان و ریش دوفاق	----
نمود شخصیت‌های اصلی تصویر	شکل	شبیه به سایرین به انضمام ریش دوشاخ	شبیه به سایرین	شبیه به سایرین و فاقد نشانه‌های متن ادبی	تاج پادشاهی دارد.
	رنگ	شبیه به سایرین	شبیه به سایرین	شبیه به سایرین	شبیه به سایرین
	اندازه	فاقد بزرگ‌نمایی (شرح مقامی)	فاقد بزرگ‌نمایی (شرح مقامی)	فاقد بزرگ‌نمایی (شرح مقامی)	فاقد بزرگ‌نمایی (شرح مقامی)
	جهت‌مندی	رویارویی با سوی مقابل (دشمن)		رویارویی با سوی مقابل (دشمن)	
فضاسازی داستانی		پوشش نظامی سپاهیان		پوشش نظامی سپاهیان	
		آرایش منظم سپاهیان در مقابل هم		آرایش منظم سپاهیان در مقابل هم	
		به‌زیر کشیده‌شدن گرگسار از اسب توسط اسفندیار		به‌زیر کشیده‌شدن سرکردهٔ سپاه توران از اسب توسط رستم	

حملهٔ گروهی سپاهیان به یکدیگر

هرچند نمونه‌های مشابه با ترکیب تصاویر ۳٫۱ و ۴٫۱ بارها در شاهنامه‌های داوری و عمادالکتاب قابل بازیابی است، اما آنچه در این پاره به عاریت می‌آید، به‌ترتیب داستان‌های «نبرد منوچهر و تور» و «لشکرکشی شاه قیروان» را از دو نسخهٔ مذکور نشان می‌دهد. بنابر متن ادبی شاهنامه، منوچهر، یکی از درستکارترین پادشاهان پیشدادی، به کین نیای خویش یعنی ایرج با همراهی پهلوانان ایرانی چون قارن، سام نریمان و گرشاسپ بر سپاه سلم و تور می‌تازد. در فرازی از داستان با انداختن نیزه‌ای از پشت، سبب‌ساز افتادن خنجر از دست تور شده؛ او را از پای درمی‌آورد(فردوسی، ۱۳۸۰: ۲۶). در تصویر ۳٫۱ و در کشاکش میانهٔ تصویر، بنا به اشارهٔ مکتوب در نگاره، منوچهر با نیزه‌ای در دست در سوی چپ تصویر و تور با خنجر برافراشته در سوی راست قرار دارد. در مقابل این نمونه، تصویر ۴٫۱ به‌دلیل ترکیب‌بندی و ویژگی‌های صوری مشابه به قیاس آمده است. این تصویر، برگی از شاهنامهٔ عمادالکتاب با داستانی از گرشاسپ‌نامه[۸]

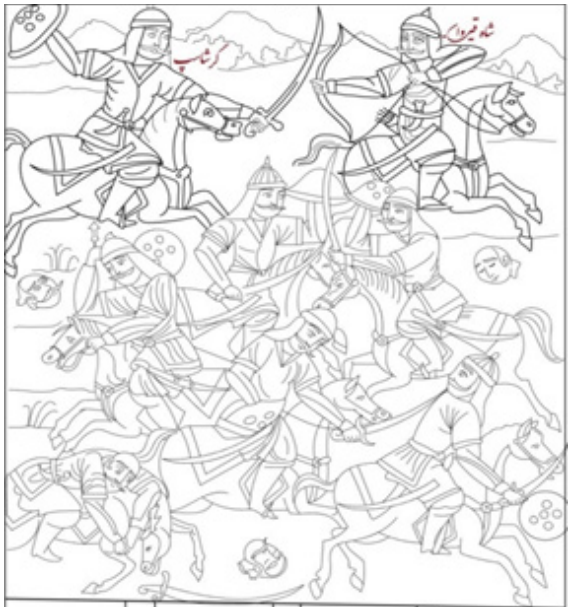
است که مطابق با اشارۀ پیش‌تر به متن شاهنامه الحاق شده است. این مجلس، لشکرکشی شاه قیروان را روایت می‌کند. در این راهبرد نظامی، گرشاسپ پهلوان، در مقابل شاه قیروان و سپاهیان او قرار می‌گیرد که به پوشش نامأنوس برای ایرانیان همچون چرم پلنگ، مهره و دندان ماهی مجهز بوده است. در این جنگ سهمگین که چند روز به‌طول می‌انجامد، خون‌های بسیار بر زمین می‌ریزد تا آنجاکه دشت، آکنده از سرهای بی‌تن می‌شود(اسدی طوسی، ۱۳۵۴: ۳۰۰).

تصویر ۳،۱. نبرد منوچهر و تور، شاهنامۀ داوری، موزۀ رضا عباسی (کمالی سروستانی، ۱۳۸۲)

تصویر ۳،۲. آنالیز خطی نبرد منوچهر و تور، شاهنامۀ داوری، موزۀ رضا عباسی (نگارنده)

در هر دو نمونۀ تصویری ۳،۱ و ۴،۱ تشخیص سرکردگان سپاه فقط به‌سبب موقعیت قرارگیری ایشان، امکان‌پذیر است: در تصویر ۳،۱، منوچهر و تور با قرارگیری در پلان اول تصویر، اندکی بزرگتر از سایر سپاهیان به نمایش درآمده‌اند. درحالی که به لحاظ صورت‌گری، پوشش رزمی، ابزار، ادوات جنگی و رنگ‌گزینی هیچ وجه برتری به سایرین یا تمایزی با یکدیگر ندارند(ر.ک. تصویر ۳،۲). حتی برای تجسم ایشان نسبت به سپاهیان همچون تصاویر ۱.۱ و ۲.۱، فضای مجزا تعریف نشده است. افزون بر این، در تطبیق با متن ادبی، سویۀ اندام منوچهر و تور در یک جانب است و فقط به سبب چرخش پیکر تور به‌سوی منوچهر، به تقابل ایشان با یکدیگر اشاره شده است و با حرکت دست تور در بهره‌گیری از خنجر به تأکید درآمده است. در قیاس سپاهیان ایشان نیز جملۀ افراد از الگوی صوری ثابت در طراحی و رنگ‌پردازی پیروی کرده‌اند، به‌طوری که یکی، مصداق دیگری است. با این حساب، مفهوم جنگ تنها به‌واسطۀ نمود صحنۀ پرتنش با شمشیرهای آخته مورد دست‌اندازی قرار می‌گیرد و تشخیص شخصیت‌های اصلی تنها به‌واسطۀ اندک بزرگ‌نمایی ایشان، آن هم به واسطۀ قرارگیری در پیش‌زمینه و نه شرح مقامی، با اشارۀ متنی فوق هر پیکره میسر می‌شود. به‌واقع شیوۀ تصویرپردازی در فرایند بازشناسی به‌صورت آشکار کارساز نیست، با این وجود در تصویر ۴،۱ به قید احتمال می‌توان متصور بود که شخصیت‌های قرارگرفته در قسمت فوقانی تصویر بر گرشاسپ و شاه قیروان دلالت دارند. این در شرایطی است که براساس متن ادبی، سپاه قیروان به ادوات جنگی نامتعارفی مجهز بوده که نقاش برای تجسم‌بخشی به آن می‌توانسته به‌عنوان ابزار شناخت استفاده کند. ازسویی تورّق شاهنامۀ عمادالکتاب نشان می‌دهد که در بسیاری از نگاره‌های این نسخه، به‌دلیل نبودِ تمایز گرشاسپ، پهلوان ایرانی در گرشاسپ‌نامه از گرشاسپ، پادشاه پیشدادی در شاهنامه، وی را حتی در داستان‌های برآمده از متن گرشاسپ‌نامۀ اسدی طوسی همچون این نگاره، با تاج پادشاهی به تصویر درآورده‌اند که این سهل‌انگاری منجر به ایجاد تمایز، از این نگاره دریغ شده است. در این تصویر، حتی پادشاه قیروان نیز نه به‌صورت شاهنشاه تاج‌دار که در قالب یک فرماندۀ نظامی به تصویر درآمده تا هر دو سرکردۀ سپاه، صورتی کاملاً همانند و غیرقابل تشخیص از یکدیگر داشته باشند (ر.ک. تصویر۴،۲). هرچند که همچون

تصویر ۴،۱. لشکرکشی شاه قیروان، شاهنامهٔ عمادالکتاب، کاخ موزهٔ گلستان (نگارنده)



تصویر ۴،۲. آنالیز خطی لشکرکشی شاه قیروان، شاهنامهٔ عمادالکتاب، کاخ موزهٔ گلستان (نگارنده)

تصویر ۳،۱ به نظر می‌رسد، پیکرهٔ سمت چپ با حالت حمله و شمشیر آخته، نیروی خودی یعنی گرشاسپ باشد. با این تعبیر، پیکرهٔ سمت راست با تداعی صورت دفاع و چرخش اندام به‌سوی مهاجم، نیروی دشمن یا همان شاه قیروان را تداعی می‌کند که کمان کشیده است پس در تصویر ۴،۱ همارویی دو دشمن در بالاترین سطح ترکیب تصویر در خور توجه است و به تبعیت از ایشان، سپاهیان در جنگی برابر در مقابله با یکدیگر هستند. سرهای بسیاری، بی‌تن روی زمین افتاده است و آمیختگی لشکریان به اندازه‌ای است که نه‌تنها بازشناسی هویت نام‌آوران جنگ که تمییز قشون خودی و بیگانه از یکدیگر کمی دشوار می‌شود (جدول ۲).

جدول ۲: مقایسهٔ نشانه‌های رزم در تصاویر ۳،۱ و ۴،۱ (نگارنده)

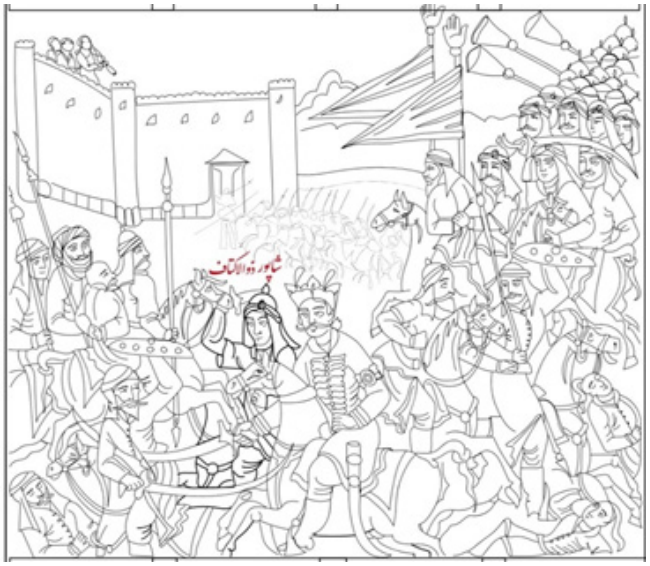
تصویر		۱.۳: نبرد منوچهر و تور		۱.۴: لشکرکشی شاه قیروان	
شخصیت‌های اصلی داستان		منوچهر	تور	گرشاسپ	شاه قیروان
نشانه‌های موجود در متن ادبی		پادشاه پیشدادی	پادشاه تورانی	پهلوان ایرانی	پادشاه قیروان آراسته به سلاح جنگی نامأنوس با فرهنگ ایرانی
نمود شخصیت‌های اصلی تصویر	شکل	شبیه به سایرین	شبیه به سایرین	شبیه به سایرین	شبیه به سایرین
	رنگ	شبیه به سایرین	شبیه به سایرین	شبیه به سایرین	شبیه به سایرین
	اندازه	فاقد بزرگ‌نمایی (شرح مقامی)	فاقد بزرگ‌نمایی (شرح مقامی)	فاقد بزرگ‌نمایی (شرح مقامی)	فاقد بزرگ‌نمایی (شرح مقامی)
	جهت‌مندی	رویارویی با سوی مقابل (دشمن)		رویارویی با سوی مقابل (دشمن)	
		قرارگیری در پیش‌زمینهٔ تصویر		قرارگیری در بالای قاب‌بندی تصویر	
فضاسازی داستانی به‌هم پیچیدگی سپاهیان در هنگامهٔ نبرد		پوشش نظامی سپاهیان		پوشش نظامی سپاهیان	
			به‌هم پیچیدگی سپاهیان در هنگامهٔ نبرد		
		سرهای افتاده بر زمین			

با این حساب در تصاویر بررسی‌شدۀ متأخر (۳٫۱ و ۴٫۱) همچون نمونه‌های متقدّم (۱٫۱ و ۲٫۱)؛ موضوع رزم‌آوری و مقابله نسبت به بازنمود شخصیت‌های کلیدی برتری داشته است. با این تفاوت که در نمونه‌های اخیر این ارزش‌گذاری تا اندازه‌ای پیش‌روی دارد که حتی فضای مجزا برای اصلی‌ترین شخصیت‌های داستانی در نظر گرفته نشده و به عوض آن تنش جنگی با برجستگی بیشتر به نمایش درآمده است. به‌طوری که سپاهیان به‌صورت منظم در برابر یکدیگر صف‌آرایی ندارند و به مواجهۀ اصلی‌ترین سرکردگان سپاه بسنده نکرده‌اند که آنها نیز در هیاهوی میدان و بازنمایی همهمۀ جنگ، نقش مهم‌تری از تقابل ایفا کرده و با حرکات سهمگین خود بر درشتی و خشونت آن افزوده‌اند.

بزنگاه یورش یا ظفر

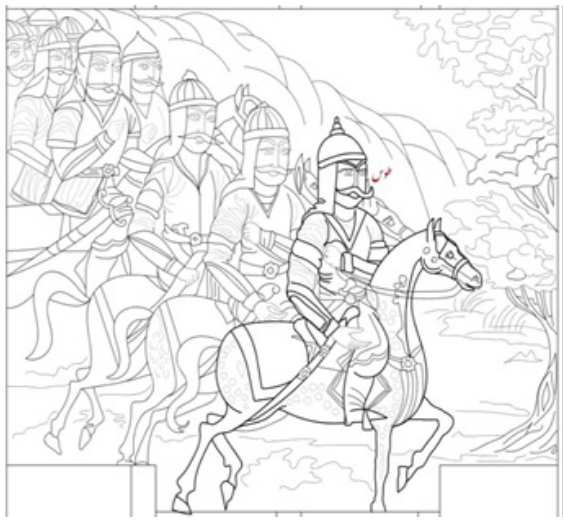
دربارۀ تصاویر ۵٫۱و ۵٫۲ می‌توان مدعی بود که حداقل به‌صورت تقریبی، تجسم یک سوی میدان رزم اولویت داشته و تمامیت تصویر را از آن خود کرده است. آن‌طور که در نمونۀ مستخرج از شاهنامۀ داوری به رقم آقالطفعلی صورتگر و با عنوان «محاصرۀ دژ طایر به دست شاپور ذوالکتاف»، محاصرۀ قلعۀ دشمن به دست شاپور دوم به قدرت به نمایش درآمده و مقاومت سنگین نیروهای دشمن در حد اشاره‌های پراکندۀ تصویری مدنظر نقاش قرار گرفته است. بنابر متن ادبی، شاپور که از کودکی به پادشاهی رسیده بود، در سن جوانی به رزم‌آوری و دلاوری شهرت گرفت پس در بیست و شش سالگی، لشکری گرد آورد و به قصد سرکوب اقوام مهاجم حرکت کرد: جوشن سیاه پوشید، دشمنان را شکست داد، دژ طایر را به محاصره درآورد و با هم‌دستی مالکه، دختر طایر آن را تصرف نمود.» (فردوسی، ۱۳۸۰: ۴۳۰) حصر و تسخیر دژ، موضوع مجلس صحنه‌آرایی شده در تصویر ۵٫۱ است. در مقابل، در تصویر ۵٫۲ از شاهنامۀ عمادالکتاب «حرکت سپاه توس در سرحد قلمروی توران‌زمین» دست‌مایۀ عمل نقاشی قرار گرفته است. مطابق با متن ادبی شاهنامه، توس پس از شکست در برابر لشکر تورانیان در جنگ کاسه‌رود از فرماندهی سپاه ایران برکنار می‌شود، اما پس از چندی به وساطت رستم، پادشاه از گناه وی درمی‌گذرد، پس وی دوباره در مقام سپهبد کارآزموده و البته میانسال، با هدف کین‌خواهی جنگ پیشین، رهسپار خاک توران می‌شود. زمانی‌که توس با سپاه مجهز خویش به رود شهد در سرحدات قلمروی ایران و توران می‌رسد، رسولی را به‌سوی پیران ویسه روانه می‌کند تا ایشان را از لشکرکشی خویش آگاه کند(پیشین: ۱۷۷). موضوعی که به یکی از نگاره‌های رزمی آخرین نسخۀ دست‌نویس قاجاری بدل شده است. به واقع در تصاویر ۵٫۱ و ۶٫۱ نه هنگامۀ نبرد که لحظات بعد و قبل از آن مصداق سخن قرار گرفته است. لحظاتی که آگین به اضطراب و دلهرۀ جنگ است و آرایش سپاه پیروزمند یا مقتدر را به نمایش می‌گذارد.

تصویر ۵٫۱. محاصرۀ دژ طایر به دست شاپور ذوالاکتاف، شاهنامۀ داوری، موزۀ رضا عباسی (کمالی سروستانی، ۱۳۸۲)



تصویر ۵٫۲. آنالیز خطی محاصرۀ دژ طایر به دست شاپور ذوالاکتاف، شاهنامۀ داوری، موزۀ رضا عباسی (نگارنده)

تصویر ۶،۱. حرکت سپاه توس در سرحد قلمروی توران‌زمین، شاهنامهٔ عمادالکتاب، کاخ موزهٔ گلستان (نگارنده)



تصویر ۶،۲. آنالیز خطی حرکت سپاه توس در سرحد قلمروی توران‌زمین، شاهنامهٔ عمادالکتاب، کاخ موزهٔ گلستان (نگارنده)

در تصویر ۵،۱، شاپور ذوالاکتاف به‌صورت جوانی، جوشن‌پوش، اما تازه بلوغ‌یافته و بدون ریش و سبیل در پیشاپیش سپاهیان در حرکت است. هرچند شاپور از نونهالی بر مسند قدرت نشست و در این زمان در مقام امارت قرار داشت، در جوار فردی تاجور به تصویر درآمده که بر اساس متن ادبی توجیهی برای حضور او وجود ندارد، این شخص شاید طایرشاه باشد که به جای نمایش به صورت مغلوب، شاپور را در ورود به قلعه همراهی می‌کند! این در شرایطی است که در سوی دیگر و در مطابقت با منبع مکتوب، مالکه در بالای قلعه در حال نظارهٔ پیروزمندی شاپور بزرگ در تصرف قلعهٔ پدرش یعنی طایر است. آنچه در این تصویر، حضور شاپور را از دیگر سپاهیان متمایز می‌کند، نه بزرگ‌نمایی در ابعاد، اندازه (شرح مقامی) یا حتی رنگ‌پردازی ویژه که کتابت نام وی در کنار پیکره است (ر.ک. تصویر ۵،۲). او تنها به‌سبب جای‌گیری در پیشاپیش سپاهیان بر دیگران برتری می‌جوید، اما با نادیده‌گرفتن نام وی، در بین دو شخصیت پیشگام در خط حملهٔ سپاه، شاید شخصیت تاج‌دار برای نمایش شاپور بزرگ مناسب‌تر است، چرا که به تعبیر شاعر، شاپور در آن برهه در بیست‌وشش سالگی و در مقام سلطنت بوده است. به لحاظ صوری نیز پادشاه مذکور با ابعاد بزرگ‌تری تصویر شده که ناشی از قرارگیری وی در پلان اول تصویر است و رنگ‌های لباس او در برابر پوشش جنگی جوان تازه بلوغ‌رسیدهٔ مجاورش که در صورتی شبیه به کسوت دیگر سپاهیان دون‌پایه با رنگ‌های بی‌فام تعریف شده با درخشندگی بیشتری نمود پیدا می‌کند. دربارهٔ مضمون داستانی نیز صرف‌نظر از نوشته‌های تصویر همچون نام مالکه، این قلعه می‌تواند هر یک از دژهای مشهور شاهنامه همچون رویین؛ بهمن، الانان یا... باشد که ممکن است هرکدام از دیگر پهلوانان شاهنامه آن را به تصرف درآورده باشد.

این مستندات، دال بر پیشی‌جستن مفهوم نسبت به مصداق در دو نسخهٔ قاجاری متأخر است. چنان‌که در تصویر ۶،۱ نیز که آن هم در قالب ترکیب‌بندی اریب ظاهر می‌شود تا بیش از پیش با موضع جنگ و اختلال هم‌سویی ایجاد کند، تمام سپاهیان در صورت مشابه به سبک هنر تصویری قاجار در پس یکدیگر قرار گرفته و صف‌آرایی کرده‌اند و به‌سبب پیروی از الگوی تصویری واحد، تمییز یکی از سایرین ممکن نیست (ر.ک. تصویر ۶،۲). آنچه در این تصویر نمود دارد بر میانسالی هیچ‌یک از پیکره‌های مصور گواهی نمی‌دهد و همه را در هیئت بالغ اما جوان به تجسم درآورده است. بر این قاعده تنها می‌توان متصور بود که توس به‌دلیل راهبری سپاه ایران در این جنگ در پیشاپیش لشکر قرار گرفته باشد. واضح آنکه دربارهٔ جزئیات داستانی جنگ پیش‌رو، نشان ویژه‌ای به نمایش درنیامده است، به‌طوری که می‌توان آن را به صف‌آرایی سپاهیان هر سرزمین تعبیر داشت که در فضایی سرسبز و در کنار نهری روان به انتظار ایستاده‌اند (جدول ۳). نتیجهٔ این طیف از تحلیل‌ها نشان می‌دهد که در نمونه‌های بررسی‌شده از کتاب‌آرایی عصر قاجار حتی در شیوهٔ نمایش یک سویهٔ سپاهیان خودی، جنگ و جنگاوری فارغ از نام و نشان تأثیرگذارترین شخصیت‌های آن، بیشتر به‌صورت یک مفهوم کلی به دست‌مایهٔ اصلی تصویرگری بدل شده است.

جدول ۳: مقایسهٔ نشانه‌های رزم در تصاویر ۵،۱ و ۶.۱ (نگارنده)			
تصویر		۵،۱. محاصرهٔ دژ طابر به دست شاپور ذوالاکتاف	۶،۱. حرکت سپاه توس در سرحد قلمروی توران‌زمین
شخصیت‌های اصلی داستان		شاپور ذوالاکتاف	
نشانه‌های موجود در متن ادبی		پادشاه جوان. با پوشش جوشن سیاه به هنگام نبرد	پهلوان ایرانی میان‌سال
نمود شخصیت‌های اصلی تصویر	شکل	شبیه به سایرین (حتی با درجهٔ اهمیت کمتر از همراهان)	شبیه به سایرین و تقریباً جوان
	رنگ	شبیه به سایرین (حتی با درجهٔ اهمیت کمتر از همراهان)	شبیه به سایرین
	اندازه	فاقد بزرگ‌نمایی (شرح مقامی)	فاقد بزرگ‌نمایی (شرح مقامی)
	جهت‌مندی	قرارگیری در پیش‌زمینهٔ تصویر و در پیشاپیش سپاه	قرارگیری در پیشاپیش سپاه
فضاسازی داستانی پوشش نظامی سپاهیان		ترکیب‌بندی اریب	ترکیب‌بندی اریب
		پوشش نظامی سپاهیان	

نتیجه‌گیری

شاهنامه‌های داوری و عمادالکتاب، دو نسخهٔ دست‌نویس متأخر قاجاری هستند که همچون هر شاهنامهٔ مصور دیگر صفحات متعددی از تصویرگری آنها به تبعیت از فحوای این منظومهٔ حماسی، به موضوعات رزمی اختصاص یافته است و از این حیث بستر مناسبی برای مطالعه دربارهٔ چگونگی بازنمایی مضمون پیکار به شمار می‌روند. در پاسخ به پرسش اصلی این پژوهش مشخص شد که در این دو نسخه به تبعیت از ویژگی‌های سبکی تصویرسازی در عصر قاجار، کلیت ترکیب‌بندی تصویر و جزئیات آن همچون صورت‌پردازی اشخاص تابع قواعد خاص آن دوره است؛ اما به‌رغم پایبندی به این اصل، بزرگ‌نمایی به شیوهٔ شرح مقامی کمتر در نمود برجستهٔ اصلی‌ترین شخصیت‌های صحنهٔ کارزار به کار آمده و حضور ایشان به واسطهٔ پوشش یا نمود رنگی ویژه تمییز پیدا نکرده است. با این حساب بیش از هر چیز فضای داستانی همچون رویارویی، نبرد سپاهیان و درهم پیچیدن آنها، شمشیرهای آخته و در حرکت، تیر و کمان‌های کشیده‌شده و حتی سرهای بریده و بر زمین افتاده، مفهوم جنگ در شکل کلی را تداعی می‌کند. با این نگاه در تصاویر نمونه‌گیری شده از شاهنامهٔ داوری، با موضوع «نبرد اسفندیار و گرگسار»، «نبرد منوچهر و تور» و «محاصرهٔ دژ طابر به دست شاپور ذوالاکتاف»، هیچ نشانهٔ تصویری برای تمایز شخصیت‌های نام‌برده به‌کار نیامده، چنان‌که منوچهر بسیار شبیه به سایرین و ازجمله سپاه دشمن همچون شخصیت پیشاپیش آنها یعنی تور به تصویر درآمده است یا دژ موصوف در داستان شاپور ذوالاکتاف نیز در پس‌زمینه، فارغ از متن مکتوب در نگاره، یادآور بسیاری از دژهای اشاره‌شده در متن شاهنامه همچون رویین و بهمن است. حتی در برخی موارد صور تصویری نامناسب همچون ریش دوشاخ برای اسفندیار یا نمایش شاپور در هیئت نوجوانی تازه بلوغ‌یافته در تشخیص ایشان دشواری بیشتر ایجاد کرده است تا جایی که نقاش با استفاده از نوشته در تصویر، به سبک دورهٔ قاجار، شناخت ایشان را تسهیل کرده است. در شاهنامهٔ عمادالکتاب نیز که آکنده از داستان‌های الحاقی است، مجالس «نبرد رستم و تورانیان»، «لشکرکشی شاه قیروان» و «حرکت سپاه توس در سر حد قلمروی توران‌زمین» ازجمله مواردی هستند که موضوع نبرد را تجسم کرده‌اند. در جلوه‌های بصری این تصاویر نیز نه تنها نمودهای متداول همچون ریش دوشاخ، مغفر دیوسر و ببربیان رستم یا ویژگی‌های صوری گرشاسپ، خصایص متفاوت شاه قیروان و البته میان‌سالی توس از ایشان دریغ شده که متن ادبی نیز به‌دلیل پایبندنبودن به اصل شاهنامه و بهره‌مندی از اضافات، کمتر راه‌گشاست، اما به‌رغم تمام این کاستی‌ها،

شیوهٔ تصویرگری در هر سه مطلب مؤید صف‌آرایی سپاه نظامی و رویارویی با دشمن است. امری که در هر شش نگاره از طریق پوشش نظامی سپاهیان، قرارگیری در زاویهٔ اریب یا تقابل ایشان در دو سوی قاب و حتی پیچش و درهم‌تنیدگی آنها با یکدیگر حاصل می‌شود. با این حساب می‌توان مدعی بود در هر دو نسخهٔ قاجاری داوری و عمادالکتاب، حداقل در برخی موارد که نمونه‌هایی از آنها در این مطالعه بررسی شد، نمایش مفهوم کلی جنگ و جنگاوری به برجسته‌نمایی شخصیت‌های داستانی و انطباق امری آن ارجحیت داشته است، به‌طوری که صحنهٔ کارزار مصور، از این ظرفیت برخوردار است که ضمن تعلق به متن ادبی خاص خود، نمودی از بسیاری از جنگ‌های منظوم در متن شاهنامه و دشواری‌های سرانجام دادن به آن باشد. امید است سایر پژوهندگان با مطالعه در میراث از یادرفته و کمتر شهرت یافتهٔ هنر ایرانی، آن هم در چهارچوب نظری خاص، به نمود ارزش‌های نهادین آنها بپردازند.

پی‌نوشت

۱. محمدحسین سیفی (۱۳۵۵- ۱۲۷۷/ ۱۹۳۶- ۱۸۶۱) در خط نستعلیق استاد بود و شیوهٔ محمدرضا کلهر را دنبال می‌کرد و البته در نقاشی آبرنگ و سیاه‌قلم نیز طبع‌آزمایی کرد (پاکباز، ۱۳۸۳: ۵۱۸).

۲. آقالطفعلی صورتگر شیرازی، نقاش و قلمدان‌نگار ایرانی (۱۲۸۱- ۱۲۲۰/ ۱۸۷۱- ۱۸۰۵) بیشتر با آبرنگ کار می‌کرد اما در نقاشی زیرلاکی و نقاشی رنگ‌روغن نیز چیره‌دست بود(همان: ۴۷۹).

۳. محمداسماعیل شیرازی از کاتبان گمنام سدهٔ سیزدهم/ نوزدهم است.

۴. محمد داوری (۱۲۸۳- ۱۲۳۸/ ۱۸۶۷- ۱۸۲۳) سومین فرزند شاعر، خوشنویس و استاد بزرگ محمدشفیع وصال شیرازی است که خوشنویسی شاهنامه مشهور به داوری را عهده‌دار بود. درضمن دوازده نگاره در این نسخه به رقم او و یکی نیز به هنرمندی برادرش است. (کمالی‌سروستانی، ۱۳۸۲: ۲).

۵. میرزا محمدعلی نقیب‌الممالک شیرازی، نقال‌باشی اواخر عهد قاجار، ریاست صنف سخنوران و نقالان را عهده‌دار بود و ادارهٔ نقابت دربار را سرپرستی می‌کرد. داستان مشهور امیر ارسلان، اثر اوست(نقیب‌الممالک، ۱۳۷۸: نه).

۶. دکتر میرزاعلی‌اکبر خان نفیسی مشهور به ناظم‌الاطبا کرمانی (۱۳۴۲- ۱۲۶۳ / ۱۹۴۲- ۱۸۴۷) پزشک، ادیب و دانشمند ایرانی اواخر عهد قاجار و مؤثر در امضای فرمان مشروطیت بود(نفیسی، ۱۳۴۳: پ).

۷. جنگ رستم با خاقان چین در نگارهٔ دیگری از همین نسخه، موضوع تصویرسازی قرار گرفته است.

۸. گرشاسپ اشاره‌شده در متن شاهنامه، پادشاه پیشداد، پسر زو است که نباید با گرشاسپ پهلوان، نیای بزرگ رستم به‌عنوان شخصیت محوری گرشاسپ‌نامهٔ اسدی طوسی اشتباه شود.

منابع

ابراهیمی ناغانی، حسین (۱۳۸۶) «جلوهٔ شکل انسان در نقاشی دورهٔ قاجار»، **گلستان هنر**، ۳ (۳)، صص ۸۸- ۸۲.

اسدی طوسی، علی‌بن‌محمد (۱۳۵۴) **گرشاسپ‌نامه**، به اهتمام حبیب یغمایی، تهران: طهوری.

بخشنده، ندا (۱۳۸۵) **بررسی تحلیلی نگاره‌های شاهنامهٔ داوری**، رسالهٔ دکتری پژوهش هنر، به راهنمایی حبیب‌اللهی، دانشکدهٔ هنر و معماری، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

پاکباز، رویین (۱۳۸۳) **دایرةالمعارف هنر**، چاپ ۴، تهران: فرهنگ معاصر.

ـــــــ(۱۳۸۵) **نقاشی ایران**، چاپ ۵، تهران: زرین و سیمین.

پنجه‌باشی، الهه (۱۳۹۸) «مطالعهٔ نقاشی میرزابابا به‌عنوان هنرمند نقاش‌باشی در دورهٔ قاجار»، **پژوهش‌نامهٔ گرافیک و نقاشی**، ۲ (۳)، صص ۸۴- ۶۳.

پولیاکووا، آ. و رحیموا، ز. ی. (۱۳۸۱) **نقاشی و ادبیات ایرانی**، ترجمهٔ زهره فیضی، تهران: فرهنگستان هنر.

تقوی، علی و رادفر، ابوالقاسم (۱۳۸۹) «تأثیر و حضور شاهنامه در برخی از هنرهای ایران»، **کهن‌نامهٔ ادب پارسی**، ۱ (۲)، صص ۱۳- ۱.

حسن‌زاده، محمدحسین (۱۳۹۰) «شبیخون در شاهنامه»، **فصل‌نامهٔ کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی**، ۱۲ (۲۲)، صص ۱۳۰ – ۱۰۵.

حسینی‌راد، عبدالمجید و خان‌سالار، زهرا (۱۳۸۴) «بررسی کتاب‌های چاپ سنگی مصور دورهٔ قاجار». **هنرهای زیبا**. (۲۳) صص ۸۶- ۷۷.

دانایی، لادن (۱۳۹۳) **مطالعهٔ سبک و روش‌های کار نگارگران دورهٔ قاجار با تأکید بر منتخب نگاره‌های آقالطفعلی صورتگر شیرازی در شاهنامهٔ داوری**، کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، به راهنمایی الیاس صفاریان، دانشکدهٔ هنر و معماری، تهران: دانشگاه پیام‌نور.

ده‌ده‌جانی، جواد و زارع ابرقویی، احمد (۱۳۹۷) «بررسی نقوش سپرهای جنگی در نگاره‌های شاهنامهٔ بایسنقری و طهماسبی»، **دو فصل‌نامهٔ مطالعات هنر اسلامی**، ۱۴ (۳۲)، صص ۱۴۵- ۱۳۲.

رابینسون، ب. و. (۱۳۷۹) «نقاشی ایرانی در دورهٔ قاجار». **اوج‌های درخشان هنر ایران**، گردآوری ریچارد اتینگهاوزن و احسان یارشاطر، ترجمهٔ هرمز عبداللهی و رویین پاکباز، تهران: آگه.

رضایی، عبدالعظیم. (۱۳۹۴) **گنجینهٔ تاریخ ایران**، جلد ۱۲، چاپ ۲، تهران: آسیم و پیکان.

ریگین، چارلز (۱۳۸۸) **روش تطبیقی فراسوی راهبردهای کمی و کیفی**، ترجمهٔ محمد فاضلی، تهران: آگاه.

سجادی‌فر، کلثوم و تجلی اردکانی، اطهر (۱۳۹۶) «شگرد فردوسی در توصیف صحنه و فضای رزم در شاهنامه»، **نهمین همایش ملی پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی**، صص ۱۷- ۱.

سیمپسون، مری‌ینا شریو (۱۳۸۸) «شاهنامه در مقام متن و شاهنامه در مقام تصویر». **زبان تصویری شاهنامه**، به کوشش رابرت هیلن برند، ترجمهٔ سیدمحمد طباطبایی، تهران: فرهنگستان هنر.

شریفی حشمت‌آباد، بهروز (۱۳۹۴) **بررسی نگاره‌های رستم از منظر شمایل‌نگاری (از دورهٔ ایلخانی تا کنون)**، کارشناسی‌ارشد نقاشی، به راهنمایی بهنام کامرانی، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، تهران: دانشگاه هنر.

شه‌کلاهی، فاطمه (۱۳۹۷) «بررسی رقم در آثار لطفعلی صورتگر شیرازی»، **پژوهش‌نامهٔ گرافیک و نقاشی**. ۱ (۱)، صص۵۰ – ۴۱.

صادقیان، محمدعلی و حسن‌زاده، محمدحسین (۱۳۸۷) «نوای رزم در شاهنامه». **نشریهٔ زبان و ادب فارسی**، دورهٔ جدید (۲۳)، صص ۲۲۱- ۱۹۹.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۳۳) **حماسه‌سرایی در ایران**، تهران: پیروز.

صمدی، هاجر و لاله‌یی، نعمت (۱۳۸۸) **تصاویر شاهنامهٔ فردوسی**، تهران: فرهنگستان هنر.

عطارزاده، عبدالکریم و گلستان، آمنه (۱۳۹۷) «بررسی تطبیقی شیوه‌های خوشنویسی در نسخ خطی شاهنامه‌های رشیدا و داوری»، **دو فصل‌نامهٔ مطالعات تطبیقی هنر**، ۸ (۱۵)، صص ۹۹- ۸۵.

علی‌محمدی اردکانی، جواد (۱۳۹۲) **همگامی ادبیات و نقاشی قاجار**، تهران: یساولی.

فالک، اس.جی. (۱۳۹۳) **شمایل‌نگاران قاجار**، ترجمهٔ علیرضا بهارلو، تهران: پیکره.

فرتاش‌طلوع، غزاله (۱۳۹۴) **بررسی بصری تصویر زن در شاهنامهٔ طهماسبی و داوری**، کارشناسی‌ارشد تصویرسازی، به راهنمایی محمدرضا دادگر، پردیس بین‌المللی فارابی، تهران: دانشگاه هنر.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۰) **شاهنامهٔ فردوسی بر اساس چاپ مسکو**، تهران: کارنامهٔ کتاب.

کارگر، محمدرضا و ساریخانی، مجید (۱۳۹۰) **کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی ایران**، تهران: سمت.

کریمی، مجید (۱۳۹۷) «معرفی نسخهٔ شاهنامهٔ قاجاری در ماتناداران»، **فصل‌نامهٔ آرشیو ملی**، ۴ (۱)، صص ۱۸۷- ۱۷۸.

کمالی سروستانی، کوروش (۱۳۸۲) **مجالس شاهنامه**، شیراز: بنیاد فارس‌شناسی.

کن‌بای، شیلا (۱۳۸۲) **نقاشی ایرانی**، ترجمهٔ مهدی حسینی، چاپ ۲، تهران: دانشگاه هنر.

کویر، محمود (۲۰۱۱) **بر بال سیمرغ: جستارهایی دربارهٔ شاهنامه**، آلمان: آیدا.

گرابار، الگ (۱۳۸۳) **مروری برنگارگری ایرانی**، ترجمهٔ مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: فرهنگستان هنر.

گودرزی، مصطفی (۱۳۸۴) **تاریخ نقاشی ایران**، تهران: سمت.

مارزلف، اولریش (۱۳۹۰) **تصویرسازی داستانی در کتاب‌های چاپ سنگی فارسی**، ترجمهٔ شهروز مهاجر، تهران: نظر.

مافی‌تبار، آمنه (۱۳۹۹) «بازشناسی شمایل رستم در شش نگاره از شاهنامهٔ عمادالکتاب در سنجهٔ تطبیق نشانه‌های تصویری»، **رهپویهٔ هنر**، ۳ (۴)، صص ۷۳- ۶۳.

مافی‌تبار، آمنه و کاتب، فاطمه و حسامی، منصور (۱۳۹۷) «مقایسهٔ انگاره‌های شهریاری در چند نگاره از شاهنامهٔ عمادالکتاب از منظر رودلف آرنهایم»، **هنرهای زیبا. تجسمی**، ۲۳ (۳)، صص ۴۰ – ۳۱.

موسوی‌لر، اشرف‌السادات و مافی‌تبار، آمنه (۱۳۹۴) «مطالعهٔ تطبیقی شاخصه‌های صوری نقاشی قاجار با چند نگاره از شاهنامهٔ عمادالکتاب»، **دو فصل‌نامهٔ مطالعات تطبیقی هنر**، ۵ (۱۰)، صص ۱۳۹- ۱۲۱.

نفیسی، علی‌اکبر (۱۳۴۳) **فرهنگ نفیسی**، جلد ۱، تهران: خیام.

نقیب‌الممالک، محمدعلی (۱۳۷۸) **امیر ارسلان**، تهران: الست فردا.

همتی وینه، مسعود (۱۳۸۹) «بررسی تطبیقی تصاویر شاهنامهٔ بایسنقری با ادبیات حماسی شاهنامه»، **دو فصل‌نامهٔ نقش‌مایه**، ۳ (۵)، صص ۷۴- ۶۷.

Refrences:

Alimohammadi Ardekani, J. (2013) ***Harmony of Qajar Literature and Painting,*** Tehran: Yassavoli. (text in Persian)

Asadi Tousi, A. (1975) ***Garshasbnameh***. Edited by H. Yaghmaei, Tehran: Tahoori Publishers. (text in Persian)

Attarzadeh, A. & Golestan, A. (2018). "A Comparative Study of Calligraphy Styles in Shahnameh Manuscripts of Rashida and Davari", ***Scientific Journal of Motaleate-e Tatbighi-e Honar***, 8 (15), Spring & Summer: 85- 99. (text in Persian)

Bakhshandeh, N. (2006). ***Analytical Study of Shahnameh Davari Illustrations***, Thesis in Art Research, Under Supervisor H. Ayatollahi, Ph.D. Faculty of Art and Architecture, Tehran: Tarbiat Modares University. (text in Persian)

Canby, Sh. (2003). ***Persian Painting***, Translated by M. Hoseyni (2nd ed), Tehran: University of Art. (text in Persian)

Dahdahjani, J. & Zare Abarghouei, A. (2018). "Studying the Motifs on Shields in Miniatures of Baysonghor and Shah Tahmasp Shahname", ***Scientific Quarterly Islamic Art***, 14 (32), Autumn & Winter, 132- 145. (text in Persian)

Danaei, L. (2015). ***Studying of Ghajar Age Painters Style with Emphasis on Mr. LotfAli Sooratgar Shirazi Chosen Painting in Epopee***, M.A. of Art Research, Under Supervisor E. Safaran, Faculty of Art and Architecture, Tehran: Payame Noor University. (text in Persian)

Ebrahimi Naghani, H. (2007). "Representation of Human Shape in Qajar Period Painting", ***Golestan-e Honar***, 3 (3), Autumn, 82- 88. (text in Persian)

Goodarzi, M. (2005). ***History of Iranian Painting from the Beginning to the Present***, Tehran: Samt Organization. (text in Persian)

Falk, S. J. (2014). ***Qajar paintings: Persian oil paintings of the 18th & 19th centuries***, Translated by A. Baharlou, Tehran: Peykareh. (text in Persian)

FartashToloue, Gh. (2016). ***Study on Image of Woman in Shahnameh (Tahmasbi and Davar)***, M.A. of Illustration, Under Supervisor M. Dadgar, Farabi International Campus, Tehran: University of Art. (text in Persian)

Ferdowsi, A. (2001). ***Shahnameh Ferdowsi Based on Moscow Edition,*** Tehran: Karnameketab. (text in Persian)

Grabar, O. (2004). ***Mostly Miniatures: An Introduction to Persian Painting***, Tehran: Iranian Academy of Arts. (text in Persian)

Hassanzadeh, M. (2011). "Warfare in Shahnameh", ***Journal of Research in Persian Language and Literature (Kavoshnameh)***, 12 (22), Spring & Summer, 105- 130. (text in Persian)

Hemmati Vineh, M. (2010). "Comparative Study on Baysanghari Shahnameh Illustrations with Epic Literature of Shahnameh", ***Quarterly Journal of Visual Arts (Naghshmayeh)***, 3 (5), Spring & Summer, 67- 74. (text in Persian)

Hoseini Rad, A. & Khansalar, Z. (2005). "A Review of Illustrated Lithographic Books of the Qajar Period", ***HONAR-HA-YE-ZIBA***, (23), Autumn, 77- 86. (text in Persian)

Kamalisarvestani, K. (2003). ***Ferdowsi Shahnameh Album***, Shiraz: Farsshenasi Foundation. (text in Persian)

Karegar, M & Sarikhani, M. (2011). ***The Illumination in Islamic civilization of Iran***, Tehran: Samt Organization. (text in Persian)

Karimi, M (2018). "Introducing the Qajar Shahnameh (Version in Matnadaran)", ***National Archives Quarterly***, 4 (1), Spring, 178- 187. (text in Persian)

Kavir, M. (2011). ***On the Wings of Simorgh: Essays about Shahnameh***, Germany: Ayda. (text in Persian)

Mafitabar, A. (2021). "A Study on the Icon of Rostam in Six Persian Paintings of Emad al-Kottab Shahnameh from Comparative Visual Signs", ***Quarterly Journal of Visual Arts (Rahpooye Honar)***, 3(4), Winter. 63- 73. (text in Persian)

Mafitabar, A. & Kateb, F. Hessami, M. (2018). "A Comparative Study in the Idea of Monarchy in Several Paintings of Imad Al Kottab's Shahnameh from Rudolf Arnheim's Point of View", ***HONAR-HA-YE-ZIBA (HONAR-HA-YE TAJASSOMI)***, 23 (3), Autumn: 31-40. (text in Persian)

Marzolf, U. (2012). ***Narrative Illustration in Persian Lithographed Book***, Translated by Sh. Mohajer, Tehran: Nazarpub. (text in Persian)

Mousavi Lar, A. & Mafitabar, A. (2016). "Comparative Study in the Painting Components of Qajar Period and Emad al-Kottab Shahnameh", ***Scientific Journal of Motaleate-e Tatbighi-e Honar***, 5 (10), Autumn & Winter, 121- 139. (text in Persian)

Naghibolmamalek, M. (1999). ***Amirasalan,*** Tehran: Alastefarad. (text in Persian)

Nafisi, A. (1964). ***Encyclopedia of Nafisi***, Vol. 1, Tehran: Khayyam. (text in Persian)

Pakbaz, R. (2004). ***Encyclopedia of Art*** (4th ed.), Tehran: Farhangmoaser. (text in Persian)

_____ (2006). ***Persian Paintings: from Ancient Times to the Present*** (5th ed.), Tehran: Zarrinosimin. (text in Persian)

Panjehbashi, E. (2020) "Studying the Role of Mirzababa in the Qajar Period as a Painter", ***Alzahra Research Journal of Graphic Arts & Painting***, 2 (3), Fall & Winter, 63- 84. (text in Persian)

Poliakova, A. & Rakhimova, Z. (2004). ***Miniatiura i Literatura Vostoka: Evoliutsiia Obraza Cheloveka***, Translated by Z. Feyzi, Tehran: Iranian Academy of Arts. (text in Persian)

Rabinson, B. W. (2000). "Persian Painting in the Qajar Period", ***Highlights of Persian Art***, Book Collecting by R. Ettinghausen & E. Yarshater, Translated by H. Abdollahi & R. Pakbaz, Tehran: Agahpub. (text in Persian)

Ragin, Ch. (2009). ***The Comparative Method: Moving Beyond Qualitative and Quantitative Strategies***, Translated by M. Fazeli, Tehran: Agahpub (text in Persian)

Rezaei, A. (2015). Treasure in Iranian History, Vol 12 (2nd ed.), Tehran: Nashrasimopeykan. (text in Persian)

Sadeghian, M. & Hassanzadeh, M. (2008). "The Song of War in Shahnameh", ***Journal of Prose Studies in Persian Literature***, (23), Spring, 199- 221. (text in Persian)

Safa, Z. (1954). ***Epic in Iran***, Tehran: Pirooz. (text in Persian)

Sajadifar, K. & Tjalli Ardekani, A. (2017). "Ferdowsi's Trick in Describing the Scene and Atmosphere of Battle in Shahnameh", ***9th National Conference on Persian Language and Literature Research***, 1- 17. (text in Persian)

Samadi, H. & Laleie, N. (2009). ***Illustrations of Ferdowsi Shahnameh***, Tehran: Iranian Academy of Arts. (text in Persian)

Shahkolahi, F. (2019). "The Study of Ragham in Lutf Ali Suratgar Shirazi's Works", ***Alzahra Research Journal of Graphic Arts & Painting,*** 1 (1), Fall & Winter, 41- 50. (text in Persian)

Simpson, M. Sh. (2009). "Shahnama as Text and Shahnama as Image: a Brief Overview of Recent Studies", ***Shahnama: The Visual Language of the Persian Book of Kings***, Collecting by R. Hillenbrand, Translated by S. M. Tabatabaei, Tehran: Iranian Academy of Arts. (text in Persian)

Sharifi Heshmatabad, B. (2015). ***A Comparative Study on Painting of Rustam from Iconography***, M.A. of Painting, Under Supervisor: B. Kamrani, Visual Arts Faculty, Tehran: University of Art. (text in Persian)

Taghavi, A. & Radfar, A. (2010). "The Effect and the Presence of Shahnameh in some of the Iranian Arts", ***Kohan-name-ye Adab-e Parsi***, 1 (2), Autumn & Winter, 1-13. (text in Persian)

Representation of Warfare in Some Epic Persian Paintings from Two Shahnameh Manuscripts of the Qajar (the Davari and the Emad ol-Kottab Versions)

Abstract:

Ferdowsi's Shahnameh is not only the most famous Persian epic poem but also the most reproduced and illustrated work of Iranian literature. The Davari and the Emad ol-Kottab versions of the Shahnameh are two of the last handwritten versions from the Qajar era, dating back to the reign of the fourth and fifth Qajar rulers, namely Naser al-Din Shah and Mozaffar al-Din Shah, respectively. The Davari Shahnameh, kept in the Reza Abbasi Museum, is calligraphed by Mohammad Davari. Spanning 1,223 pages, it comes in four volumes and contains 68 illustrated scenes. The first illustration is signed by Davari and dated 1854, whereas the illustrations by Agha Lotf-Ali date from the later years of the book's production, namely 1863 - 1864. Probably the last of Qajar-era handwritten and illustrated versions of the epic, the Emad ol-Kottab Shahnameh came roughly 35 years after the Davari version, during the reign of Mozaffar al-Din Shah. It was commissioned by Naqib ol-Mamalek and created in the capital Tehran in 1898. The version spans 64,000 verses in 1,280 pages and includes about 40 illustrated scenes. While nothing is known about the illustrator despite the book being more recent and a commissioned work, the calligraphy was done by Mirza Mohammad Hossein Seifi Qazvini, better known as Emad ol-Kottab, a renowned calligrapher of the era. The illustrations show stylistic influences from early-Qajar visual arts. After completion, the book was acquired in 1899 by Mirza Ali-Akbar Khan Nafisi, better known as Nazem al-Atebba, and transferred to the Golestan Palace Royal Library. However, it was forgotten due to not being registered in the library's official list of manuscripts. This failure at registration led the Davari version to win the title of the last illustrated handwritten Shahnameh, influencing later historical studies. Although there are morality tales and love stories in the Shahnameh, the central theme in every version of the epic is the battles between legendary Persian heroes and foreign enemies, making battle scene illustrations one of the most frequent in the illustrated versions, including the Davari and the Emad ol-Kottab. Despite their marked stylistic differences, the illustrations from both books follow an old visual tradition in representing the bravery of legendary Iranian heroes. This study aims to analyze how the theme of warfare is represented in the Davari and the Emad ol-Ketab versions of the Shahnameh, by comparing the visual elements and structure of six illustrations from the books. Through

Ameneh Mafitbar
Assistant Professor, Department of Textile and Clothing Design, Faculty of Applied Arts, University of Arts, Tehran, Iran (Corresponding Author).
a.mafitabar@art.ac.ir

Date Received: 2021-06-05
Date Accepted: 2021-07-14

1-DOI: 10.22051/pgr.2021.36018.1107

this formalist comparison, the study shows how stylistically unique each version depicts a given battle scene while remaining faithful to the source text. The significance of the study is that while warfare is the principal theme in the Shahnameh, its artistic manifestations, especially in the form of miniature illustrations, have been studied less than its material elements, such as the weaponry used in the battles. Furthermore, the true value of the Emad ol-Kottab Shahnameh has long been overshadowed by the Davari version, which is often mistakenly regarded as the last Qajar handwritten Shahnameh; therefore, this study is an influential step towards a better examination and introduction of both books. The study's approach is to compare their illustrations, as comparison of works of visual art can reveal their formal merits more accurately. The research question is: "How and based on what elements can we identify the themes and main characters in the battle scene illustrations from the Davari and the Emad ol-Kottab versions of the Shahnameh?" In terms of purpose, the research is developmental, and in terms of method, it is a comparative and historical study that analyzes a set of particular cases. The data was collected from existing text and images, and the statistical population consisted of the illustrated battle scenes from the two Shahnameh versions. Of these illustrations, three from each book were selected through stratified random sampling, and each artwork was paired with a compositionally similar one selected from the other book. The studied illustrations from the Davari Shahnameh are the work of Agha Lotf-Ali Suratgar Shirazi and are stylistically closer to those from the Emad ol-Kottab version. The artworks depict hand-to-hand combats, charging armies, and battlefield victories, making the studied set thematically diverse. In this qualitative study, the control variable was the representations of warfare, and the dependent variable was the artistic style and constituent formal elements (e.g. shapes, colors, proportions, and atmosphere) of those representations. The study found that the artworks from both books follow Qajar illustration conventions in terms of composition as well as drawing style of faces and some other elements; however, they deviate from those rules by not distinguishing the main characters by giving them distinct outfits or marking them with special colors. The actions and elements in the scenes, such as the clash and entanglement of armies, brandishing of swords, ready-to-release bows, and arrows, and even severed heads on the ground, create a generic picture of warfare. The selected illustrations from the Davari Shahnameh - titled "The Battle of Esfandiyar and Gorgsar", "The Battle of Manuchehr and Tur," and "The Siege of Castle Tayer by Shapur Zol'aktaf" - demonstrate the aforementioned qualities. The titular characters are not visually distinguished in any way: for instance, Manuchehr is depicted very much like the others, including the enemy soldiers and even his rival Tur; and Castle Tayer, placed in the background in the Shapur Zol'aktaf illustration, resembles many of the other castles in the Shahnameh, such as castles Ruyin and Bahman, and is only identifiable by the text included in the illustration. In some cases, inappropriate depiction of characters, such as Esfandiyar with a forked beard and Shapur as a just-turned-teenager boy, makes them even more difficult to recognize, insofar as the artist had to write their names in the illustration (as was common in the Qajar era) to aid their identification. In the Emad ol-Kottab Shahnameh, which features many stories later added to the original epic, the scenes of "The Battle of Rostam and the Turanians", "The Campaign of the King of Kairouan," and "The Army of Tus Moves along the Border of Turan-Zamin" are among those that depict warfare. The main characters in these illustrations are denied some of their visual features; for instance, Rostam is depicted without his characteristic forked beard, demon-head helmet, and tiger-skin war shirt, and Tus is not a middle-aged man. Moreover, the source text is only slightly helpful in identifying those characters, as it deviates from the original Shahnameh and contains additional material. Regardless of all these flaws, however, the illustrations are clear in their depiction of rival armies confronting each other. This is achieved in all six artworks by giving the soldiers appropriate uniforms, arranging them slantwise, having them clash on both sides of the page, and even making them entangled with each other. Accordingly, it can be argued that illustrations from both the Davari and the Emad ol-Kottab versions - or at least those that were explored in this study - prioritize general representation of warfare over distinguishing the main characters and depicting them as described in the source text. While they have

clear stylistic differences, both series of illustrations depict battle scenes in almost the same fashion: They use the same shapes, forms, colors, proportions, and other formal elements for the soldiers of both sides in every scene, which makes the armies indistinguishable and even hinders the recognition of the main characters, namely the army leaders. For this reason, any given battle scene illustration from the books not only depicts its related part of the story but can also fit the description of many other Shahnameh battle scenes and represent the struggles to win those wars. In the studied scenes, a general depiction of warfare is preferred to subjectivization of the story, and the subject matter or the main characters cannot be discerned from the illustrations alone and require familiarity with the content of the source text.

Keywords: Qajar, Persian Painting, Davari Shahnameh, Emad ol-Kottab Shahnameh, Epic Persian Painting