# بررسیِ بینامتنیِ نگارۀ پادشاهی جمشید از شاهنامۀ بایسنقری

اکرم احمدی توانا*

**چکیده**

از آنجا که بخش عمدۀ تاریخ نقاشی ایران را کتاب‌آرایی تشکیل می‌دهد، برای ریشه‌یابی سابقۀ تصویری بسیاری از مضامین، همچون اساطیرِ ایران باستان، باید به این منابع مراجعه کرد. جمشید یکی از شهریاران مطرح اساطیری با ریشه‌های هند و ایرانی است که در شاهنامه‌های مصور بسیاری به تصویر درآمده است. مجلس پادشاهی جمشید که در شاهنامۀ بایسنقری و مکتب هرات و در عهد تیموری خلق شده، از جمله سرآمدان آثاری با این مضمون است. نقاش این نگاره ناشناس است. به این ترتیب برای شناخت ویژگی‌های نگاره به بررسی اجمالی مکتب هرات و شاهنامۀ بایسنقری پرداخته شده است. با توجه به پیوند کتاب‌آرایی با ادبیات و با استناد به مصداق مفهوم بینامتنیت در مطالعات مربوط به نقاشی ایران، تحلیل تطبیقی متن تصویری با نوشتاری روش این پژوهش در نظر گرفته شده است. این نگاره با دو رویکرد ویژگی‌های صوری و جوهری در رابطۀ بینامتنی تحلیل شده است. به این منظور جستجوی ریشه‌های این اسطوره در متون نوشتاری ناگریز می‌نماید. در نهایت از طریق تحلیل بینامتنی این نگاره می‌توان دریافت پیوند میان متن نوشتاری و تصویری در هر دو سطح مذکور به شکلی جامع نمود پیدا کرده است.

**واژگان کلیدی**

نقاشی‌ایرانی، بینامتنیت، جمشید، شاهنامۀ بایسنقری.

* کارشناس ارشد نقاشی دانشگاه الزهرا، مدرس دانشگاه فنی‌وحرفه‌ای. ۰۹۱۲۶۲۲۴۹۷۶
A_Ahmaditavana@yahoo.com

**مقدمه**

شاهنامهٔ فردوسی یکی از آثار ادبیات قدیم ایران است که وارد عالم نقاشی ایرانی شد و نسخه‌های مصور بسیاری از آن موجود است. شاهنامه از اسطوره آغاز می‌شود و با گذر از حماسه به تاریخ می‌رسد. بخش اساطیری آن عیان‌ترین شکل بقای اساطیر ایران باستان در دوران اسلامی است. بنابراین برای رهگیری تاریخ تصویرگری اساطیر ایران رجوع به نسخه‌های مصور شاهنامه منطقی می‌نماید. جمشید یکی از کهن‌ترین چهره‌های اساطیری و نمونهٔ آرمانی از یک شهریار نیکوسرشت و عادل است.

نفس کتاب‌آرایی ایرانی، به عنوان حجم عمدهٔ تاریخ نقاشی، به واسطهٔ نوع رسانه و خاستگاه فکری خود دارای پیوندهایی انکار ناشدنی با متون نوشتاری و ادبی است. از سوی دیگر بینامتنیت[1] به عنوان یکی از مفاهیم مطرح در حوزهٔ اندیشه و فرهنگ به رابطه‌ای ناگزیر میان متون قایل است. چه در فرم و چه در معنا می‌توان مفهوم بینامتنیت را در کتاب‌آرایی ایرانی به کار بست و به عنوان شیوه‌ای برای تحلیل آثار از آن سود جست. از آنجا که «نسبت هر متن با هر متن یا متونی دیگر – از هر گونه نظام نشانه‌شناسیک – را بینامتنی می‌خوانیم.» (احمدی،۱۳۸۳ : ۲۲۳) می‌توان این گونه استنباط کرد که نگارگری ایران شامل شبکه‌ای چند لایه از روابط بینامتنی است. از ایدهٔ اصلی خلق نگاره‌ها که مصورسازی یک متن ادبی مشخص است و جریان شکل‌گیری تا محل ارایهٔ اثر که میان انبوه اوراق نوشتاری کتاب است، نقاشی ارجاعات متعددی به ادبیات و البته مراجعِ آن، دارد.

این رابطه را می‌توان در دو سطح «ویژگی‌های صوری و ویژگی‌های جوهری» (سجودی،۱۳۸۳ : ۱۸۹) بررسی کرد. هر نگاره حاصل هم‌نشینی دو نظام نشانه‌ایِ نوشتاری و تصویری است. نوشته‌ها معمولاً به دو صورت نام مجالس و ابیات در جدول‌های ویژه‌ای در قاب تصویر قرار می‌گیرند. این رابطه در سطح ویژگی‌های صوری قابل بحث است. نظام سازماندهی شده در این سطح چنان است که اصطلاح بیت مصور را دکتر «فرهاد مهران» از طریق مطالعات آماری از آن استخراج کرد. «بیت مصور ارتباط بین خطاط و نگارگر را ایفا می‌کرده و به منزلهٔ نشانه‌ای برای نگارگر به شمار می‌رفته است.» (مهران، ۱۳۸۶ : ۱۰۳) تعریف آن این‌گونه است:

"نزدیک‌ترین بیت به نقش، از نظر فاصله، دقیقاً همان بیتی است که رویداد صحنه را توصیف می‌کند" (همان) سطر انقطاع نیز عنوان دیگری است که برای همین ابیات به کار رفته است.

"سطر یا سطوری از متن که بیشترین تناسب را با تصویر دارد و مستقیماً پس از یک قسمت می‌آید" (هیلن‌برند، ۱۳۸۸ : ۵). این نوشته‌ها علاوه بر کارکردِ معرفی نگاره[2]، به عنوان علایم تصویری وارد نظام نشانه‌های تصویری نیز می‌شوند. وابستگی موضوعی و ارتباط جهان‌بینی نقاشی با ادبیات نیز از ویژگی‌های جوهری است. گویی در کتاب‌آرایی‌ها همواره نقاشی در عین استقلال، ابزاری برای بیان مفاهیم ادبی بوده است. از سوی دیگر خوانش لایه‌های پنهان متنِ تصویری نیز در گرو درک متن نوشتاری و مراجع آن است. ضمناً کاربرد عناصر تجسمی در نقاشی به دلیل روایی بودن، علاوه بر خصوصیاتِ هنریِ عصرِ خود، متأثر از موضوع نیز است.

با توجه به تعدد و تنوع ترکیب نوشته و تصویر در دنیای نقاشی ایرانی، در مواردی خاص می‌توان حالت‌های متداخلی از این دو سطح را جست. "واژگانی که در شماری از نگاره‌ها تبدیل به واحدهای ساختاری تصویر شده‌اند متعلق به نظام دوم هستند"(احمدی،۱۳۸۳ : ۱۵۱). در اینجا متن نوشتاری به عنوان یک عنصر تجسمی در صفحه دیده می‌شود و مناسبات مربوط به ساماندهی عناصر بصری بر آن اعمال شده است. ترکیب‌بندی‌های ویژه‌ای که با استفاده از جدول‌های ابیات ساخته می‌شوند، از این دست‌اند.

با پذیرفتن صدق مفهوم بینامتنیت در نقاشی ایرانی می‌توان وجوه پنهان نگاره‌های نسخه‌های مصور را از منظر ادبی بازشناخت. در این نوشتار سعی بر آن است که با تأکید بر پیوند نقاشی ایرانی با ادبیات، نشانه‌های تصویری با ارجاع به متن ادبی در دو سطح ویژگی‌های صوری و جوهری ریشه‌یابی شوند. میزان وفاداری و یا سرکشی هنرمند نگارگر از سرچشمه اصلی اثر مشخص شود. با این رویکرد حتی می‌توان برخلاف باور رایج نشانه‌های ادبی را در خدمت متن تصویری مورد خوانش قرار داد.

**جمشیدِ جم در متون نوشتاری**

جمشید از جمله چهره‌های مطرح اساطیر ایران است که ریشه‌های هند و ایرانی دارد و صورت تحول یافتهٔ آن وارد شاهنامهٔ فردوسی شده است. "در شاهنامه، جمشید بزرگ‌ترین و نیرومندترین پادشاه پیشدادی است. وی پسر تهمورث است که پس از پدر به پادشاهی می‌نشیند. نمونهٔ شاه آرمانی در ایرانشهر است و دارای فرّه‌ایزدی، موبدی و شهریاری است"(عربیانی، ۱۳۸۹ : ۴۷). اما در منابع قدیمی‌تر یعنی"در اوستا و در متن‌های پهلوی جم با صفت شید به معنی درخشان و زیبا و خوب‌رمه (دارنده گله و رمه خوب) است"(قلی‌زاده، ۱۳۸۷ : ۱۷۶). باید توجه داشت که به دلیل ساختار اسطوره و تغییراتی آن در طول زمان، جمشید در حماسه تفاوت‌هایی با نمونهٔ اساطیری آن دارد. ««یم» در اوستا جفتی به نام «ییم» یا «ییمک» دارد که در حکم نخستین جفت بشر به شمار می‌رود و ظاهراً از لحاظ ریشهٔ داستان و افسانه، با «مشی» و «مشیانه» نزدیک و یکسان است. اما در شاهنامه، «گیومرث» نخستین بشر و جمشید نخستین پادشاه است و اهورامزدا، با دادن دو ابزار (نگین و عصای زرنشان) او را صاحب اقتدار گردانید» (یاحقی، ۱۳۸۸ : ۲۹۲). اهمیت جمشید در اساطیر زرتشتی تا حدی است که فرّه پیامبری پیش از زرتشت توسط اهورامزدا به او پیشنهاد می‌شود. «جمشید پیامبری را نمی‌پذیرد، هرمزد پیشنهاد می‌کند که، وضع مادی جهان را او پرورش دهد." (رضی،۱۳۷۶ : ۲۴۹) به این ترتیب می‌توان او را اسطوره‌ای مربوط به زندگی روزمره و نیازهای

دنیوی و کیفیت زندگی انسان‌ها دانست.
شاهنامه بسیاری از وجوه تمدن بشر را به جمشید نسبت داده است. "او با دیوان جنگید ... او به مردمان ساخت ابزار جنگی، نرم‌کردن آهن، تهیهٔ لباس‌های بزم و رزم، رشتن و بافتن و دوختن را آموخت. جمشید نخستین کسی است که به دانش پزشکی پی برد و در بهداشت مردم کوشید، گرمابه را به مردم سفارش کرد، طریقهٔ دستیابی به گلاب و عود و عنبر را آموزش داد. جاده‌ها را در کوه و صحرا پدید آورد. در دورهٔ او ایوان و کاخ‌ها ساخته شد و ... " (عربیانی، ۱۳۸۹ : ۴۷) تمامی این مهارت‌ها نه تنها نیازهای پایهٔ جامعهٔ بشری بودند، بلکه موجب افزایش سطح کیفی زندگی نیز شده‌اند. بزرگ‌ترین یادگار جمشید که به صورت آیین تا به امروز نیز باقی مانده، جشن نوروز است. "نخستین روز که به مظالم نشست، اورمَزد روز بود از ماه فروردین. از آن پس، آن روز را نوروز نام کردند" (یاحقی، ۱۳۸۸ : ۲۹۲).
طبقِ عنوانِ بخشِ مربوط به جمشید در شاهنامه پادشاهی او هفتصد سال به طول می‌انجامد. اما "سرانجام بر اثر خودپسندی و غرور فرّایزدی از او برگشت"(عربیانی، ۱۳۸۹ : ۴۸). این پایان نقطهٔ ویژه‌ای در تاریخ اساطیری ایران است؛ چرا که پایان حکومت عدل جمشید با آغاز حکومتِ ماردوش اتفاق افتاد. "ضحاک در زمان او بر ایران تاخت و جمشید آواره شد تا این که پس از سال‌ها او را یافتند و با اره به دونیم کردند"(یاحقی، ۱۳۸۸ : ۲۹۳). و زندگی او به دست ضحاک پایان یافت.

## نگارگری مکتب هراتِ عهد تیموری

مکتب هرات زیر چتر حمایت شاهان تیموری و با ارایهٔ صورت تازه‌ای از این حکومت شکل گرفت. شاهزادگانِ هنردوست کارگاه‌های متعددی به راه انداختند که در میان آنها کتابخانهٔ هرات و به دنبال آن مکتب هرات سرآمد شد. "بایسنقرمیرزا پس از آن که به فرمان شاهرخ حکومت هرات را به دست گرفت، کتابخانه‌ـ کارگاه بزرگ خود را در این شهر برپا کرد" (پاکباز،۱۳۸۳ : ۷۳). "در واقع شاهان پیشین، خصوصاً شاهرخ، اوضاع اقتصادی و امنیت اجتماعی را به جایگاهی رساندند که بایسنقرِ اهل فضل و هنر در این بستر مناسب به حمایت از یک مکتبِ تاریخی پرداخت. می‌توان شکل‌گیری و شکوفایی مکتب هرات را به دوران شاهرخ و بایسنقر(۸۵۰–۸۰۷ ه.ق..)" (آژند، ۱۳۸۷: ۲۵) نسبت داد.
"دیوانِ امیرخسرو دهلوی و ظفرنامه و گلستان و منطق‌الطیر و بوستانِ و خمسهٔ نظامی و خمسهٔ میرعلی‌شیر نوایی و هشت بهشتِ امیرخسرو دهلوی و شاهنامه"(همان : ۳۹۰) از نسخه‌های مصورِ این مکتب هستند. در میان گمنامی نقاشان ایرانی می‌توان نام چند تن از نقاشان را از متون تاریخی و یا گزارشی آن زمان یافت: "میرخلیل، مولانا شمس، قوام‌الدین تبریزی، مولانا علی، استاد سیف‌الدین، آقامیرک هروی، مولانا حاجی محمد نقاش، منصور، شاه‌مظفر، قاسم‌علی چهره‌گشا، محمد سیاه‌قلم و کمال‌الدین بهزاد" (همان : ۱۹۵)
مکتب هرات همچون هر حرکت هنری دیگری بر پایه یافته‌های هنری پیشین شکل گرفت اما این ویژگی را داشت که سایه‌ای پرقدرت و مستدام بر سر مکاتب هنری پس از خود بیافکند. و "بر تحولات بعدی نگارگری در دربارهای تیموریان، ترکمنان و صفویان بسیار تأثیر گذاشت" (پاکباز،۱۳۸۳ : ۷۳) مکتب هرات نمونه‌ای پالایش یافته از دستاوردهای تاریخ نگارگری ایران تا این زمان است. "نگارگر زمان بایسنقر در ادامهٔ نگارگری عهد اسکندر سلطان به یک سبک رسمی و قانونمند دست یافت"(پاکباز،۱۳۸۳: ۷۳).
نوآوری‌های تصویری مجالسی که در این مکتب خلق شدند، در مسیر تغییرات آهسته و پیوستهٔ تاریخ نگارگری ایران بارز می‌نماید. به‌طوری‌که "در کتاب‌آرایی دورهٔ تیموری می‌توان هماهنگی یکدست پیکره‌ها و صحنه‌بندی‌ها را مشاهده کرد که طراحی‌های دقیق و رنگ‌بندی‌های سنجیده آنها را متعادل و متوازن کرده است. این عناصر تصویری آشکارا با جهان واقع در تضاد است. دقت در نقش و طرح، آرایش تصنعی صحنه و فضابندی، فراتر از ناتورالیسم و پرسپکتیو سه بعدی رفته و حالت آرمانی به خود گرفته و نقاشی انتزاعی به بار آورده است. ... فرم‌ها و ترکیب‌بندی‌های ممتاز آنها همچون خصوصیات شعر این دوره فرهیخته و پرورده است و معیار بندی دربار را در مورد عناصر تصویری نشان می‌دهد" (آژند،۱۳۸۷: ۵۱).

## شاهنامهٔ بایسنقری

کتابخانهٔ موزهٔ کاخ گلستان، نسخهٔ شمارهٔ ۷۱۶
«به سفارش بایسنقرمیرزا (۸۳۷–۸۰۲ ه.ق.)» (کن‌بای، ۱۳۸۲ : ۶۰) خلق شد. و در انجامهٔ آن تاریخ «پنجم جمادی‌الاول ۸۳۳ ه.ق.» (Hillenbrand, 2010: 106) ذکر شده است. "این شاهنامه به قطع رحلی، ۳۸×۲۶ سانتی‌متر، شامل ۷۰۰ صفحه، هر صفحه ۳۱ سطر، هر سطر ۳ بیت و به قلم نستعلیق «جعفر تبریزی» (بایسنقری) است. ... بر طبق گزارش‌های روزانه، جعفر تبریزی با عنوان عرضه داشت که اکنون در مرقعی در موزهٔ توپقاپی در استانبول موجود است، نقاشان و خطاطان و تذهیب‌کاران بسیاری در پدیدآوردن این نسخهٔ نفیس مشارکت داشته‌اند، از جمله امیرخلیل، مولانا علی، مولانا شمس‌الدین و مولانا قوام‌الدین و خواجه غیاث‌الدین" (شاهکارهای نگارگری ایران،۱۳۸۴ : ۲۳۲) این نسخه "بیست و دو تصویر دارد ... و علاوه بر نفاست و زیبایی، از این نظر هم اهمیت دارد که خودِ بایسنقر مقدمه‌ای بر آن نوشته است" (پاکباز،۱۳۸۳: ۷۳).
نوآوری‌های فنی در این نسخه چنان است که "این نسخه از حیث ترکیب‌بندی و آرایش اجزا، اوج مکتب نگارگری تیموری در قرن نهم ه.ق. است" (همان). با توجه به اینکه هر اثر هنری حاصل چگونگیِ اوضاع هنری زمان خود است می‌توان محاسن این نسخه را نیز به شرایط مساعد آن عصر نسبت داد. "از نظر رنگ‌آمیزی و تناسبات اجزای گوناگون تصویر در نهایت استحکام و زیبایی رقم

شده است ... و رنگ‌آمیزی (آن) معرف تکامل فوق‌العادۀ این فن در این ادوار است" (تجویدی، ۱۳۷۵ : ۱۰۰). ویژگی‌های بیانی نگاره‌های این شاهنامه چنان است که "صرف نظر از درخشش رنگ، از لحاظ وضوح و نوع کمپوزسیون و مشخص‌بودن کنارۀ شکل آدم‌ها، با وجود حالت خشکی و غیراکسپرسیوی شگفت‌آور است"(گری،۱۳۸۴ : ۷۸). در تمامی نگاره‌های این مجلد "ظرافت تزیینی صحنه‌ها با جامگان فاخر پیکرها، کاشی‌های پرنقش و نگار، فرش‌های رنگارنگ، و ظرف‌های مجلل بارز شده است و مبنای همۀ این‌ها ظاهراً الگوی واقعی آن روزگار است. جنبه‌های اجتماعی زندگی درباری نیز مطابق با این حالت آراستگی جدید مورد تأکید قرار گرفته‌اند، گو این که قالب خشک تشریفاتی دارد" (اتینگهاوزن، ۱۳۷۹ : ۲۶۱).

پرداخت منحصر به فرد عناصر در این اثر می‌تواند به عنوان یکی از ابزارهای نسخه‌شناسی و تشخیص نگاره‌ها به کار آید (تصویر۱).

تصویر ۱. نگاره پادشاهی جمشید. مأخذ : شاهنامه بایسنقری. کتابخانه موزه کاخ گلستان. ۸۳۳ ه. ق.

Fig1 . Jamshid's Kingdom painting . Source: Baysonqor's Shahnama. Library of Golestan palace. 833 A.H. equal to 1430 C.E.

"پیکرهای بلندقامت و موقر با چهره‌های ریش‌دار، گلبوته‌های درشت و تک درختان سرسبز از عناصر شاخص در ترکیب‌بندی‌های کاملاً متعادل نگاره‌های شاهنامۀ بایسنقری به‌شمار می‌آیند" (پاکباز،۱۳۸۳ : ۷۳). یکی از راه‌های آگاهی از شرایطی نظیر معماری، لباس، ابزار و وسایل و جزییاتی نظیر این در یک زمان خاص رجوع به منابع تصویری و به طور خاص آثار نقاشی است. این آثار با همۀ امکان خیالپردازی وام‌دار واقعیت موجود زمانه‌اند. "متأسفانه از کاخ‌های عهد تیموری هیچ برجای نمانده است که بتوانیم همانندی آن‌ها را با کاخ‌های تصویر شده در نگاره‌ها تخمین بزنیم. با این حال، معماری مذهبی آن دوره و منابع ادبی ما را به این باور هدایت می‌کنند که نقاشی‌ها در واقع بناهای غیرمذهبی همان زمان را می‌نمایانند، گرچه محتملاً باز هم در شکل‌هایی زیباتر و ظریف‌تر"(اتیگهاوزن، ۱۳۷۹ : ۲۶۳).

## تحلیل نگارۀ پادشاهی جمشید

همان‌گونه که پیش‌تر آمد تحلیل این نگاره به روش بینامتنی و در دو سطح صوری و جوهری انجام گرفته است.

ـ سطح صوری : این نگاره تقریباً از میانه به دو نیمۀ بالا و پایین تقسیم شده است. بیشتر بخش بالا- به جز تک درخت و کمی از زمین- را جدولِ متنِ نوشتاریِ ابیات اشغال کرده است که در سطح ویژگی‌های صوریِ روش بینامتنی قابل بررسی است. اساساً «افزودن جدول ابیات به شکلی جسورانه و قرار دادن مقداری از متن بر روی تصویر یک الگوی پرطرفدار این عصر است» (Hillenbrand,2010: 120) این حجمِ زیاد فضایِ نوشتاریِ داخلِ قابِ تصویر که در سایر نگاره‌های شاهنامۀ بایسنقری نیز تکرار شده است، در دیگر نمونه‌های تاریخ کتاب‌آرایی کمتر دیده می‌شود و با گذشت زمان نیز از حجم آن کاسته می‌شود. این ابیات از دوران حکومت سی‌سالۀ طهمورث آغاز می‌شود و تنها چهار بیت آن مربوط به شهریاری جمشید است. این چهار بیت به تکریم طهمورث و تجلیل جانشین او می‌پردازد. جدولِ حاوی عنوانِ مجلس و همین‌طور فصل تازۀ حماسه (پادشاهی جمشید هفتصد سال بود) دقیقاً محصور در این چهار بیت قرار گرفته است. اما نکتۀ مهم در اینجا بیت پایانی صفحه است :

بر آمد بران تختِ فرّخ پدر  به رسم کَیان بر سرش تاج زر

همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، این بیت طبق نظریۀ دکتر مهران، بیت مصور نام دارد. انتخاب آن بسیار هوشمندانه بوده است. یکی آن که چنان با موضوع به تصویر درآمده هماهنگ است که می‌تواند در غیاب جدول نام نگاره عنوان آن تلقی شود و دیگر آن که نحوۀ چیدمان پیکرها به گونه‌ای است که نزدیک‌ترین عنصرِ تصویریِ مهم به آن، جمشیدِ بر تخت نشسته است.

در این مجلس سه قاب در فضای تصویر قابل معرفی است. قابِ صفحۀ کاغذ و قابِ نگاره و قابِ ابیات که البته هر یک مجزا و در عین حال در ارتباط با یکدیگر هستند. برقراری این ارتباط از طریق به نقش درآوردن درخت محقق شده است. تنها درخت نگاره در سمت راست و بالا، پشت قابِ ابیات قرار دارد. به دلیل تعریف‌نشدن

فضای آسمان در این نگاره، می‌توان گفت درخت ریشه در زمین دارد و سر در فضای پس‌زمینه ـ آسمان. اما از سوی دیگر می‌توان جدول زراندود ابیات را هم جانشین آسمان پنداشت. درست در همین بخش شکلِ هندسی و منتظم قابِ نگاره شکسته می‌شود و هر سه قاب تلویحاً با هم تلفیق می‌شوند. این تلفیق توسط درخت و دو بوتهٔ گل در کنار آن پذیرفتنی می‌نماید. درختی کاملاً سبز و زنده که می‌تواند نماد خاطرهٔ جمعی شیرین مردم ایران از سال‌های شهریاری جمشید و یا هر حاکم عادلی باشد.

ـ سطح جوهری: در این مرحله با ارجاع نشانه‌های تصویری به متن نوشتاری شاهنامه روابط بینامتنی در سطح جوهری بررسی می‌شود. آبی درخشان زمین بر روی بستری روشن از زرد اُکر (صندل) در کنار سایر رنگ‌ها، این اثر را به نگاره‌ای نورانی و مطلا بدل کرده است. و "فضایی از صلح و امنیت و آرامش را در ذهن می‌پروراند" (Hillenbrand, 2010: 112) بی‌تردید رویای هفتصد سال حکومت عدل جمشید و زندگی بی‌دغدغهٔ مردم در تصمیم‌گیری نقاشِ ناشناس این نگاره بی‌تأثیر نبوده است. و می‌تواند نشان‌دهندهٔ "مسئولیَت شاه در قبال رفاه اقتصادی مردم باشد" (Ibid) افراد و اشیا، لکه‌های رنگین و تیره‌ای بر این بستر روشن هستند که با توجه به نحوهٔ قرار گیری و شکل خود، ترکیب‌بندی اثر را نیز رقم زده‌اند. (تصویر۲)

تصویر ۲. عناصر ترکیب‌بندی نگاره. مأخذ : نگارنده.
Fig 2. Elements of painting composition. Source: author.

تصویر ۳. ترکیب‌بندی J گونه مقاله. مأخذ : نگارنده.
Fig 3. J-shaped composition. Source: author.

هنرمند نگارگر نه تنها وسیع‌ترین سطح تیره و رنگی را به جمشید و تاج و تختش اختصاص داده بلکه با قراردادن لکه‌های قرمز ـ نارنجی‌های گرم در اطراف او، موجب تمرکز رنگی هر چه بیشتر بر موضوع نگاره را فراهم آورده است.

ترکیب‌بندی J گونهٔ نگاره به نحوی است که از جمشید ـ تقریباً در میانهٔ کادر ـ آغاز می‌شود و با گذر از همهٔ شخصیت‌ها به تک درخت بالا و راست کادر می‌رسد (تصویر۳). این مسیر تلویحاً از پادشاه آغاز می‌شود و با گذر از مردانی که هنر از جمشید آموخته‌اند و به کار آبادانی زمین مشغولند، در نهایت به سبزی و برکت می‌رسد. مسیر مذکور در جهت معکوس آن با حرکت از حیات و سبزی و رسیدن به جمشید نیز می‌تواند صادق باشد.

جمشید در میان دو ملازمِ ایستاده، بر تختِ سلطنت نشسته است. حالت راحت نشستنِ جمشید و نزدیک بودنِ مردم عادی به او از غیر رسمی بودن فضا حکایت می‌کند. مرد سمت راست او پرنده‌ای را پیش آورده تا جمشید با دستِ دستکش پوشیده‌اش آن را بگیرد. پوشش دست نشان از خطرناک بودن پرنده دارد. از سوی دیگر با توجه به یک سنت رایج تیموری (نگهداری و شکارِ باز) که وارد نگارگری هم شده بود، پرندهٔ باز در برخی از آثار مربوط به شهریاران دیده می‌شود. علاوه بر این اگر فرض بر آن گذاشته شود که این

مرغ باز است و در دست جمشید رام شده و عاری از خوی شکارگری است؛ می‌توان آن را اشاره‌ای به این بیت شاهنامه نیز دانست :

«زمانه بر آسوده از داوری به فرمان او دیو و مرغ وپری»
(فردوسی،۱۳۸۶: ۴۱)

در این بیت بر مطیع‌بودن پرندگان و موجودات اساطیری به جمشید تأکید شده است. این بیت در متنِ شاهنامه درست اولین بیت پس از بیت مصور این نگاره است (احتمالاً در این نسخه در صفحۀ بعد قرار دارد.) در واقع نگارگر با این گزینش ذهن تصویری مخاطب فرضی را آماده ادامۀ داستان در صفحه بعد کرده است یا به عبارت دیگر دو متن از دو نظام نشانه‌ای متفاوت را در امتداد هم و در حال ارجاع به یکدیگر آورده است که می‌توان این رفتار هنرمندانه را تلفیق توأمان ویژگی‌های صوری و جوهری در نظر گرفت.

چهارده مرد به دور جمشید نقش شده‌اند. همگی ـ به جز چهار نفر ـ نشسته بر زمین و مشغول به کاری هستند. نزدیک‌ترین‌ها دو ملازم ایستاده‌ای هستند که از لباس فاخرشان می‌توان دریافت که دارای مناصب مهمی‌اند. یکی سرگرم پرنده و دیگری دست بر لبۀ تخت تنها ناظر آنهاست. دو مرد ایستادۀ دیگر که ظاهراً از بزرگان‌اند، در حالت اشاره‌گونۀ، گویی در حال گفتگو و نظارت بر دیگران‌اند.

پس از آنها به هشت مردی می‌رسیم که به کاری مرتبط مشغولند. یکی حالتی شبیه به دست‌زدن دارد، دو تای دیگر با ابزار کار می‌کنند و وسیله‌ای می‌سازند. وسایلی که شاید شبیه به زره و جوشن باشند. دیگری تنومند و بی‌کلاه که با وسیلۀ خاصی مشغول دمیدن به آتش کوره است. پس از آن چشم بیننده از کوره به سوی چهار مردی می‌رود که به ترتیب به کوفتن آهن گداخته و شکل‌دادن به آن مشغول هستند.

در میان دو مرد دومی که به نظر مشغولِ مراحل پایانی کار هستند دو شی روی زمین است : یکی کلاه‌خودِ اسب و دیگری ابزاری قیچی‌مانند. بعد از نفر دوم هم یک کلاه‌خود و جعبه‌ای که چند ابزار از آن بیرون زده‌اند روی زمین افتاده است. در انتهای سمت راست تصویر اولین فرد مشغول ریسندگی و مرد دوم، ایستاده و سرگرم بافندگی است. کار این مردان اشاره به آن دارد که جمشید رشتن و بافتن را به مردم آموخت.

فنون نساجی و فلزکاری از جمله مهارت‌های مهم برای بشر است که بر افزایش کیفیت زندگی تأثیر چشمگیری داشته‌اند. به همین دلیل است که در اغلب نگاره‌های مصوّر مربوط به جمشید با وجود اینکه بخش‌های خیال‌انگیزتری هم در زندگی او وجود داشته‌اند ـ مثلاً جمشید دیوان را هم رام کرد و آنها ارابۀ او را حمل می‌کردند ـ اما نگارگران در نسخه‌های متفاوت بیشتر این مهم را برای مصورسازی برگزیده‌اند. در مقایسه مجالس پادشاهی و آموزش فنون به مردمان نگاره‌هایی بسیار اندک حمل ارابۀ او توسط دیوان را نشان می‌دهند.

یکی از عناصر چشمگیر در این نگاره لب‌پنجۀ[۳] صفحه است. کاربرد لب‌پنجه در اوراق مصور نوعی محافظت و ایمنی برای نقاشی بوده است. حضور نمایان آن با رنگ و فرمی عیان نه‌تنها توجه خواننده را برای ورق‌زدن به سوی خود جلب می‌کند، بلکه در ترکیب‌بندی فرمی و رنگی نیز اهمیت دارد. لب‌پنجه دقیقاً در یک‌سوم بالای کادر است. به صورت لکه‌ای مثلثی‌شکل و تیره، چشم مخاطب را میان پیکرهای پایین و درخت بالای قاب بازی می‌دهد.

از سوی دیگر ترکیب‌بندی غیرمتمرکز این نگاره در جهت بیان تعدد و تنوع پیکرها و کارهایشان بسیار متناسب است. گویی این تنوع در ساختار بصری اشاره‌ای به شخصیت همه‌جانبه و پر کارکرد جمشید و اهمیت او برای زندگی آدمیان نیز دارد.

## نتیجه‌گیری

در سنت کتاب‌آرایی ایران نگاره‌ها در مقام متن تصویری به متن ادبی نسخه افزوده می‌شوند و این همراهی نه فقط در شکل ظاهری و ارایه، بلکه در لایه‌های زیرین اثر نیز وجود دارد. ارتباط ظاهری و جوهری باعث می‌شود اصطلاح بینامتنیت را که در اندیشۀ انتقادی معاصر به وجود آمده است، بتوانیم در خصوص نقاشی ایرانی نیز به کار بریم. و آن را به صورت روش تحقیق برای سازماندهی ساختار نوشتار در نظر گرفت.

نگارۀ پادشاهی جمشید از شاهنامۀ بایسنقری یکی از شاهکارهای هنر نقاشی ایران است که در نهایت وفاداری به متن نوشتاری به تصویر درآمده و روابط بینامتنی واضح و قابل تأکید در آن بسیار است. چگونگی ترکیب‌بندی اثر از نحوۀ چیدمان قابِ نوشتار تا گزینشِ بیتِ مصور و از سوی دیگر ارجاعات هنرمندانه در هر دو سطح در این نگاره عیان است. انتخاب ابیات داخل جدول و بیتِ مصور و همین‌طور نزدیکی پیکر جمشید به کادرِ عنوانِ نگاره در سطح صوری، ارتباط فضای بصری نقاشی با مضمون کلی اسطورۀ جمشید، ارتباط حالت و عمل پیکرها و نحوۀ ترکیب‌بندی و چیدمان عناصر با داستان نیز در سطح جوهری قرار دارند. در برخی موارد ترکیبی از ارتباط میان متون به صورت مشترک در دو سطح صوری و جوهری هنرمندانه و چند لایه ایجاد شده است. به این ترتیب می‌توان علاوه بر امکان خوانش نگارگری ایرانی به روش بینامتنی، آن را یکی از راه‌های کارآمد برای نفوذ به لایه‌های پنهان نقاشی ایرانی، خصوصاً در کتاب‌آرایی‌ها دانست.

## پی‌نوشت‌ها

۱. Intertextuality.

۲. در تمامی نقل‌قول‌ها از کاربرد واژهٔ مینیاتور پرهیز شده و به جای آن نگاره آمده است.

۳. اصطلاحِ لب‌پنجه را از استاد مهدی حسینی وام گرفته‌ام.

## فهرست منابع


- اتیگهاوزن، ریچارد و یار شاطر، احسان. ۱۳۷۹. *اوج‌های درخشان هنر ایران*. ت : رویین پاکباز و هرمز عبداللهی، تهران : آگه.
- احمدی، بابک. ۱۳۸۳. *از نشانه‌های تصویری تا متن*. تهران : نشر مرکز.
- آژند، یعقوب. ۱۳۸۷. *مکتب نگارگری هرات*. تهران : فرهنگستان هنر.
- پاکباز، رویین. ۱۳۸۳. *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*. تهران : زرین و سیمین.
- تجویدی، علی‌اکبر. ۱۳۷۵. *نگاهی به هنر نقاشی ایران*. تهران : وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- رضی، هاشم. ۱۳۷۶. *وندیداد*. تهران : فکر روز.
- سجودی، فرزان. ۱۳۸۲. *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران : قصه.
- *شاهکارهای نگارگری ایران*. ۱۳۸۴. تهران : موزه هنرهای معاصر تهران.
- عربیانی‌نیشابوری، اشرف. ۱۳۸۹. *مشاهیر شاهنامه با رویکرد نمادین*. مشهد : ترانه.
- فردوسی، ابوالقاسم. ۱۳۸۶. *شاهنامه*. به کوشش جلال خالقی مطلق. تهران : مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.
- قلی‌زاده، خسرو. ۱۳۸۷. *فرهنگ اساطیر ایران*. تهران : پارسه.
- کن‌بای،شیلا. ۱۳۸۲. *نقاشی ایرانی*. ت : مهدی حسینی. تهران : دانشگاه هنر.
- گری، بازیل. ۱۳۸۴. *نقاشی ایرانی*. شروه، عربعلی، تهران : نشر دنیای نو.
- مهران، فرهاد. ۱۳۸۶. بیت مصور. *نامهٔ بهارستان*، ۹–۸ (۱۴–۱۳): ۱۱۸–۱۰۳.
- هیلن‌برند، رابرت. ۱۳۸۸. *زبان تصویری شاهنامه*. ت : سید داود طبائی. تهران : فرهنگستان هنر.
- یاحقی، محمدجعفر. ۱۳۸۸. *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*. تهران : فرهنگ معاصر.


## Reference list


• (2011). *Masterpieces of Persian Painting*. Tehran: Tehran Museum of Contemporary Art.

• Ahmadi, B. (2004). *From Pictorial Signs to the Text*. Tehran: Nashr-e Markaz.

• Arabiany Neyshabory, A. (2010). *A Symbolical Approach to the Great Men and Women in Shahnama*. Mashhad: Taraneh.

• Azhand,Y. (2008). *Painting School of Herat*. Tehran: Farhangestan-e Honar

• Canby, Sh. (2004). *Persian Painting*. Tehran: University of Art

• Ettinghausen, R & Yarshater, E. (2000). *The Majestic Heights of Persian Art*. Translated by Pakbaz, R & Abdollahi, H. Tehran: Agah.

• Ferdowsi, A. (2007). *The Shahnameh*. Edited by Khaleghi-Motlagh. Tehran: Great Islamic Encyclopedia.

• Gholizadeh, Kh. (2008). *A Lexicon of Iranian Mythology*. Tehran: Parseh

• Gray, B. (2005). *Persian Painting*. Translated by Sherveh, A. Tehran: Nashr-e Donyay-No

• HillenBrand, R. (2009). *The Visual Language of Shahnama*. Translated by Tabaie,D. Tehran: Farhangestan-e Honar

• HillenBrand, R. (2010). Exploring a Neglected Masterpiece: The Gulistan Shahnama of Baysunghur. *Iranian Studies*, 43 (1): 97-126.

• Mehran, F. (2007-2008). Break-line verse. *Nameh- ye Baharestan*. 8-9 (13-14): 103-118.

• Pakbaz,R. (2004). *Persian Painting, Old Days to Contemporary*. Tehran: Zarrin & simin.

• Razi, H. (1997). *Vandidad*. Tehran: Fekr-e Rouz.

• Sojudi, F. (2008). *Application Semiology*. Tehran: Ghesseh.

• Tajvidi,A. (1996). *An Approach to Persian Painting*. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance

• Yahaghi,M. (2009). *Encyclopedia of the Myths and Tales*. Tehran:Farhang Moaser

# An Intertextual Study of Jamshid's Kingdom painting in Baysonqor's Shahnama

Akram Ahmadi Tavana*

## Abstract

Persian book illustration is closely and undeniably related to textual and literary works. On the other hand intertextuality, as a prominent term in cultural and reflectional extent, places an inevitable relation between texts. Intertextuality can be applied to form and meaning in Persian illustrated manuscripts and be used in analyzing the art works. Each painting is the collocational consequence of textual and visual structures. The texts are often on page, found as scene titles and verses in particular frams. This intertextual relation can be studied at visual and substantial characteristics.

Baysonqor's illustrated Shahnama was created as Baysonqor Mirza ordered in Herat school, finish date 833 A.H. The manuscript is the highlight of Teymurid painting in terms of composition and elaboration in the 9th A. H. century. Jamshid's kingdom image, the main concern of this literature, is of the outstanding works by this theme.

Jamshid, one of the greatest Persian myths, originally Indo- Iranian has found his way into Ferdowsi's Shahnama with a modified portrait. He is the mightiest Pishdadid king in Shahnama to whom quiet a few of mankind civilization aspects is attributed. He reigned for seven hundred years, in the end cut in half by Zahhak. This painting's analysis is conducted intertextually and in visual and substantial surfaces.

Visual level: this painting's verses cover Tahmourth's thirty-year era. Only four verses include Jamshid. Scene titles and the new chapter of the epic (Jamshid ruled for 700 years) content table is precisely situated in theses four verses.

Substantial level: Composition, arrangement, and coloring build a sanctuary in mind definitely inspired by the dream of Jamshid's seven hundred-year reign and his royal responsibility for the subjects' prosperous and untroubled lifestyle. Fourteen men encircle Jamshid. One of them is busy with a hawk indicating hawk training costume in Teymurid era and the birds' and mythical creatures' obedience to Jamshid. Three other standing men, poised to make conversation and observe, appear to be merchants. The other eight are busy doing something of the similar nature. These people points out Jamshid's training of how to make wrought iron, war and feast costumes and spinning and weaving. Textile and metalwork are of the mankind's remarkable skills influencing their lives drastically.

Jamshid's kingldom image in Baysonqor's Shahnama is a Persian painting masterpiece; illustrated faithfully to the text, including crystal clear immense intertextual relations. Compositional style is quite perceptible in text margin arrangement to illustrated verse choice and on the other hand artistic references in two leveles. Thus intertextual method is identified not only a mean for Persian painting interpretation but also as a reliable method of penetrating into Persian painting mystic layers book illustration in particular.

## Key words

Persian painting, intertextuality, Jamshid, Baysonqor's Shahnama

*. M.A. in Painting, Alzahra University. Lecturer at Technical and Vocational University
A_Ahmaditavana@yahoo.com