بهرام گور در حال شکار، شاهنامهٔ بزرگ، موزه هنر دانشگاه هاروارد، ماخذ: کاماروف و کاربونی، ۲۰۰۲: ۱۵۶

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نگره

بررسی عناصر نامتعارف در نگاره‌های شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی*

اصغر جوانی* رضا افهمی** سیدمحمد مهرنیا***

تاریخ دریافت مقاله : ۹۵/۸/۲۰
تاریخ پذیرش مقاله : ۹۶/۳/٤

چکیده

شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی سرآغاز جنبش عظیم نگارگری ایرانی است. با وجود این، این شاهنامه تغییرات متعددی را در طول زمان داشته که شناسایی آنها محققان را قادر می‌سازد تا از تفاسیر نادرست در زمینهٔ این اثر و تاریخ هنر ایران ممانعت به عمل آورند. در همین راستا، پژوهش حاضر، به منظور شناسایی آسیب‌های وارد بر پیکرهٔ این شاهنامه در ادوار مختلف مرمت و فروش آن، به بررسی مجموعه برگه‌های برجای‌مانده پرداخته و ضمن شرح آسیب‌های وارد و تغییرات آن به شیوه توصیفی- تحلیلی و نیز تطبیق بین عناصر نگارگری و با اتکا به منابع کتابخانه‌ای و مطالعه بر روی نگاره‌ها، نوع و حجم این تغییرات را مشخص سازند. سئوال اصلی در خصوص چیستی و چرائی وجود برخی عناصر غیرمتعارف و نامأنوس در تعدادی نگاره‌های این شاهنامه است. با توجه به داده‌های تحقیق و تجزیه و تحلیل نمونه‌هایی از آثار مذکور، نتایج نشانگر آنست که آسیب‌های وارده بر اثر مرمت و بازپیرایی شامل تغیر حواشی، افزودن عناصر نامتناسب به تصاویر، سبک نقاشی‌ها در مرمت دورهٔ قاجار و آسیب‌های مربوط به جداسازی و از هم گسیختن ساختار نقاشی‌ها و صفحات و تکمیل ناصحیح نگاره‌ها به دورهٔ دموت تعلق دارد.

واژگان کلیدی

شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی، شاهنامه‌نگاری، نگارگری ایرانی، مرمت، آسیب‌شناسی

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه دکتری سید محمد مهرنیا با عنوان «**تأثیر گفتمان قدرت در شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی، با تاکید بر آراء میشل فوکو**» در دانشگاه اصفهان است.

** دانشیار دانشگاه هنر اصفهان، دانشکده هنرهای تجسمی، شهر اصفهان، استان اصفهان. Email: a_javaniart@yahoo.com
*** دانشیار دانشگاه تربیت مدرس، دانشکدهٔ هنر دانشگاه تربیت مدرس، شهر تهران، استان تهران Email: reza.afhami@gmail.com
**** دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه هنر اصفهان، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، شهر اصفهان، استان اصفهان. (نویسنده مسئول) Email: smmehrnia@yahoo.com

مقدمه

شاهنامهٔبزرگ ایلخانی از قدیمی‌ترین نسخه‌های مصوّر شناخته‌شده و موجود در میان شاهنامه‌هاست. این شاهنامه به‌دستور سلطان ابوسعید و در حدفاصل سال‌های ۷۳۱ تا ۷۳۶ هـ.ق. به نگارش درآمده‌است. این شاهنامه حدوداً ۱۲۰ تصویر داشته، که ۵۸ تصویر باقی مانده از آن در اختیار بیست گالری، مجموعه‌های شخصی و موزه قرار دارد و از سرنوشت دیگر نگاره‌ها اطلاعی در دست نیست. با مرگ ابوسعید، بعنوان آخرین پادشاه ایلخانی و سفارش‌دهندهٔ این شاهنامه، اثر نیز ناتمام ماند و تا اواخر دورهٔ قاجاریه در جریان دست‌به‌دست شدن‌های مختلف، آسیب‌های فراوانی به آن وارد آمد که موجب تغییراتی در کیفیت بصری برخی نگاره‌های آن شد. اساسی‌ترین این تغییرات شامل سرقت تصاویر، تخریب شاهنامه در اثر مرمت، اضافه کردن تصاویر مفقود، و در نهایت تخریب و جداسازی صفحات آن به‌دست یک دلال آثار هنری به نام ژرژ دموت[1] عنوان شده‌است. در این میان، وجود برخی عناصر ناشناخته و نامفهوم در نگاره‌های این شاهنامه، شبهاتی دربارهٔاصیل بودن آن و شناسایی بخش‌های اصیل آن و همچنین سبک هنری اختصاصی این دوره ایجاد نموده‌است. پژوهش حاضر درصدد است تا با بررسی صفحات قابل دسترس این شاهنامه به رفع برخی شبهات در این زمینه بپردازد و همچنین دلایل و دوره تغییرات مزبور را مشخص سازد. از این رو، هدف پژوهش تعیین آسیب‌های وارده و دورهٔاین تغییرات است تا ضمن مشخص نمودن بخش‌های اصیل نگاره‌های مورد بحث به عنوان ابزاری برای پژوهش در زمینهٔدیگر نگاره‌های این کتاب مورد استفاده قرار گیرد. قابل توجه است که، در صورت عدم تفکیک و شناسایی این عناصر، این عناصر به‌عنوان یک باور نادرست از مؤلفه‌های نگارگری و نیز کیفیت بصری نگارگری ایرانی بدل خواهند شد که این خود اهمیت و ضرورت پرداخت به این مسئله را روشن می‌نماید. درخور توضیح است که به زعم بسیاری از مورخان هنر، بدان جهت که شاهنامهٔبزرگ ایلخانی نقطه عطف و سرآغازی برای اعتلای نگارگری در دوره‌های آتی به واسطه آشنایی نگارگران با آثار و نگاره‌های شرق دور و به خصوص نگاره‌های چینی است و خود شاهنامه از نظر آنها سبکی تلفیقی دارد، تطبیق و شناخت عناصر نامتعارف موجود در نگاره‌های این شاهنامه اهمیت این مسئله را دوچندان می‌نماید.

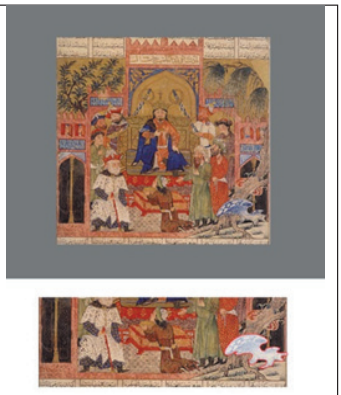
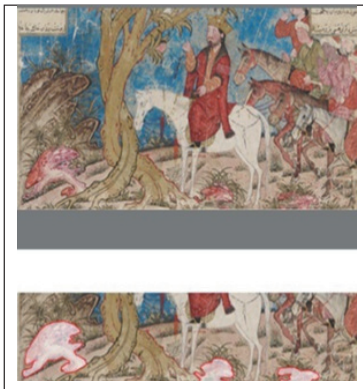
روش تحقیق

روش تحقیق در این مقاله، با توجه به ماهیت تحقیق، توصیفی- تحلیلی و تطبیق عناصر موجود در نگاره‌ها با دیگر تصاویر شاهنامه و آثار ادوار گوناگون بوده و شناسایی عناصر و فضای نامتعارف در نگاره‌های شاهنامهٔبزرگ با شیوهٔتطبیق درونی و بیرونی انجام می‌پذیرد. در شیوهٔتطبیق درونی به شناسایی بخش‌هایی از نگاره‌های شاهنامه خواهیم پرداخت که با بخش دیگر هم‌خوانی ندارند و در تطبیق بیرونی نیز به عناصری اشاره خواهیم داشت که به احتمالی دورهٔتغییرات را با توجه به تغییرات سبک روشن می‌سازند. شایان ذکر است که منظور از شناسایی عناصر نامتعارف و فضای غیرمعمولْ معرفی خصایلی است که در نگارگری مطرح نبوده و صرفاً در جهت پر نمودن فضای نقاشی و یا ترمیم شتابزده به نگاره‌های شاهنامهٔبزرگ تحمیل شده است. روش گردآوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای و شامل داده‌های موجود در اسناد است. در این مقاله از میان ۱۸ تصویر آسیب‌دیده همهٔآنها به عنوان نمونه مورد بررسی شده‌اند و از هر نمونه آسیب یک یا چند نمونه در متن به تفصیل شرح داده شده‌اند.

پیشینهٔ تحقیق

شاهنامهٔبزرگ ایلخانی موضوع تحقیق بسیاری از محققان هنر و خصوصاً مورخان نگارگری ایرانی است. این شاهنامه همواره از دو جنبهٔاساسی مهم تلقی شده‌است. یک جنبه پژوهش در ارتباط با محتوای تجسمی نگاره‌ها است تا مبانی هنر نگارگری که به‌اذعان محققان و تاریخ‌نگاران هنر این اثر آغازگر و نقطه عطفی برای آن بوده است مشخص گردد؛ جنبهٔدیگر شبهاتی است که در اثر تخریب و دستکاری در نگاره‌های این شاهنامه بوجود آمده است. «برای اولین بار الگ گرابار و شیلا بلر طی بررسی مبتکرانه‌ای که روی نسخه انجام دادند مشاهده کردند که برخی برگ‌های شاهنامه پاره شده، چسب خورده و با قطعی نامتعارف حاشیه گذاری مجدد گردیده‌است»(بلوم، ۱۳۸۸:۴۷). هیلن براند نیز، با برشمردن برخی خصوصیات نگارگری در دورهٔایلخانی، به عدم توجه به تمامیت شاهکارهای قدیمی در دورهٔقاجار، به بازسازی این اثر در دورهٔقاجار با سبکی بسیار متفاوت و مطابق پسند آن دوره اشاره داشته است(هیلن برند، ۱۳۸۸: ۹). همچنین رابینسون در کتاب بررسی نقاشی ایرانی به سیر تحول و تخریب این شاهنامه اشاره کرده(رابینسون، ۱۳۷۹) و سیمپسون[2] به نحوهٔاضمحلال برخی صفحات این شاهنامه در نتیجهٔدست به دست شدن آن و در نهایت به فرجام این شاهنامه در اواخر دورهٔقاجاریه پرداخته است(سیمپسون، ۱۳۸۸: ۱۷– ۳۴). اما آنچه موضوع مقاله حاضر را بعنوان یک کار پژوهشی متمایز می‌نماید چیستی و چرایی این تغییرات و نشانه‌های عینی آنها بر صفحات و همچنین دوره‌بندی تغییرات پدیدار شدن عناصر غیرمتعارف در نگاره‌های این دوره است. شایان ذکر است که این تاریخ‌گذاری و شناسایی جزیی عناصر برای اولین بار در پژوهش حاضر مورد مطالعه و واکاوی

1.Georges Demotte
2.Marianna Shreve Simppson

		
تصویر ۱ الف- پادشاهی زاو پسر طهماسب، شاهنامهٔبزرگ، مجموعه لور (هیلن براند، ۲۰۰۲: ۱۸۶)	تصویر ۱ب- جنگ اردشیر با اردوان، شاهنامهٔبزرگ، انستیتو هنرهای دیترویت، میشیگان (www.dia.org, 1396/01/10)	تصویر۱ج- اسکندر در مقابل درخت سخنگو، شاهنامهٔبزرگ ، نگارخانهٔفریر، واشنگتن (www.wikipedia.org,1395/12/11)

جدول ۱. افزودن لکه‌های رنگی قارچی شکل به تصاویرماخذ: نگارندگان

قرار گرفته است.

شاهنامهٔبزرگ ایلخانی

شاهنامهٔبزرگ ایلخانی مشهور به شاهنامهٔدموت سرسلسله و آغازگرِ انسجامی در نگارگری ایرانی و اوج پیشرفت نقاشی در عهد ایلخانی است. «این شاهنامه را غیاث الدین فرزند رشیدالدین و وزیر ابوسعید در سال ۷۳۰هـق. / ۱۳۲۸م. سفارش داد. اما اکنون صفحات چندانی از آن در دست نیست. شاهنامهٔبزرگ به گمانی در ابتدا ۱۲۰ تصویر داشته است، اما اکنون ۶۰ ورق و ۵۸ تصویر برجای مانده که بیشتر آن مصور و فقط تعداد کمی متن بدون تصویر بوده و دارای اندازه‌ای به ابعاد ۴۰ در ۲۹ سانتی‌متر می‌باشد»(بلر و بلوم،۱۳۸۱: ۶۲). انجام آن را به کتابخانه- کارگاه دربار در این دوره نسبت می‌دهند که «متأثر از نمونه‌های فرهنگستان سلطنتی چین بوده که در زمان مغول و احتمالاً در دوران حکومت غازان خان تأسیس شده بود و همزمان با جامع‌التواریخ، کتاب شاهنامه که محبوب‌ترین متن در بین متون ترکی – مغولی و نیز ایرانی بود، مدون شد» (سودآور،۱۳۸۰: ۳۶). بنابراین «این اثر علاوه بر خصوصیات نگارگری ایرانی وارث عناصر و برخی خصوصیات نگاره‌های چینی نیز می‌باشد. تصاویر این کتاب کار چند نقاش ایرانی و از شاهکارهای بزرگ دنیا محسوب می‌شود»(دیماند،۱۳۳۶:۵۱).

«پژوهشگران، زمان آغاز به کار این کتاب را سال ۷۳۰ هـق./ ۱۳۲۹ م. و تاریخ اتمام آن را سالهای متفاوتی همچون ۷۳۶، ۷۴۰، ۷۵۰ و ۷۵۵ هـق. (۱۳۳۵ تا ۱۳۵۴ م.) ذکر کرده‌اند»(پاکباز،۱۳۸۳ :۶۰). نگارش شاهنامه پس از جامع التواریخ - که به قول خواجه رشیدالدین همانگونه که مغولها مقرر کرده بودند، وظیفه‌اش این بود که آنها را در مرکز تاریخ قرار دهد (فضل‌الله همدانی،ج۲، ۱۳۶۲: ۲۹). مورد توجه قرار گرفته و با اهدافی مشابه، «به منظور قرار دادن مغولان در متن تاریخی – حماسی و همانند کردن آنها با شاهان باستانی ایران انجام پذیرفت. این «شاهنامه شامل مجموعه‌ای از حماسه‌ها و داستانهای قهرمانان و پهلوانان افسانه‌ای ایران بوده و طبیعتاً از آن نظر انتخاب شد که موضوع آن موافق میل مغولان بود: صحنه‌های نبرد، مناظر شکار و داستانهای تخیلی و افسانه‌ای، قسمت‌هایی از شاهنامه با موضوع میگساری سبب شادی و مسرت مغولان می‌شد»(سودآور،۱۳۸۰: ۳۶). «چرخهٔنقاشی‌های شاهنامهٔبزرگ پیرامون چهار موضوع مرگ و سوگواری، مشروعیت، فرومایگی و ضعف انسان و الهام ایزدی است»(گرابار و بلر،۱۹۸۰:۳۷). «انتخاب صحنه‌های غیرمتعارف در شاهنامه، داستان‌هایش را به طرز ظریفی با وضع موجود دوره ایلخان مرتبط ساخته است. در این شاهنامه بر مشروعیت سلطنت تأکید شده است و عامهٔمردم در تعباند. به طور یقین، کیفیت نگاره‌ها و تأثیر پایداری که به جا می‌گذارند، بازتابی است از اعتماد به نفس عمیق ایلخانان در زمان فروپاشی قریب الوقعشان»(کن بای،۱۳۸۲: ۳۶). این شاهنامهٔمصور «ساختار بنیادین نگارگری ایران را در سده‌های هشتم تا دهم هجری دربر دارد: تنظیم بسیار حساب شده، ترکیبات بدیع، رنگهای درخشان، ظرافت در خط و طرح و توان بیان درون از طریق حالت، حرکت و نگاه از خصوصیات

این اثر است»(همان، ۳۶). سه اثر مهم دورهٔ ایلخانی «منافع الحیوان» ، «جامع التواریخ» و«شاهنامهٔبزرگ ایلخانی» در این تطور مؤثر بوده‌اند که در مورد آخر تلفیق سنت‌های رایج نقّاشی ایرانی با قالب‌های جدید نقاشی بصورت گونه‌ای خاص از نگارگری بروز پیدا کرد. در سه نمونهٔیادشده، «گرچه عناصر چینی بوضوح و بشکل سطحی در استفاده از عناصر حیوانی، گیاهی و طبیعت، طراحی البسه و پوشاک و نیز نوع طراحی چهره‌ها محسوس است، در آخرین اثر این دوره یعنی شاهنامهٔبزرگ ایلخانی به مراتب بیشتر بوده و پرداخت و چگونگی استفاده از این عناصر تصویری وام‌گرفته در اثر مذکور کاملاً مشهود است. البته نفوذ و تأثیر عناصر چینی را می‌توان با ذکر مواردی که به طور مشخص وارد نگارگری ایرانی شده‌اند این چنین برشمرد: ابرهای موّاج، درختان با تنهٔبسیار پیچیده و گره‌دار، صخره‌های نوک‌تیز، دشتهای بریده»(بینیون،۱۳۸۳: ۱۰۰). همچنین «دقت در ترسیم جزییات اشیاء و اجزای طبیعت مانند برگها و تنه و خم درختان و نیز استفاده از تصویر اسب‌های مغولی با جثّه‌های کوچک در این دوره رایج شده است» (شراتو و دیگران،۱۳۷۶: ۱۸). «این فرآیند نشانگر قدرت ایرانیان در ترکیب عناصر محلی با عناصر وارده از فرهنگی بیگانه در استفادهٔبجا و مؤثر از فرهنگ تصویری دیگر می‌باشد»(بینیون،۱۳۸۳: ۲۳).

در این دوره «تمایل به شبیه‌سازی، نقطهٔعطفی در تقلید از شکل طبیعی جانوران و گیاهان در نگارگری است. نگارگران ایرانی با توجه به آثار همتایان چینی‌شان به ترسیم نقوش حیوانی نظیر مرغابی و پرندگان در حال پرواز در آسمان و طراحی انعطاف‌پذیر از حیوانات پرداخته و به خلق جانداران در دو شکل واقع‌گرایانه و خیالی نظیر اژدها، دیو و سیمرغ مبادرت ورزیدند. تصویر دقیق، طبیعی و چگونگی زاویهٔنگاه سبک چینی به گیاهان، در نگاره‌های این دوره مشخص است. در عین حال همچون سایر ادوار نگارگری ایرانی، در نگاره‌های این دوره شاهد بازنمایی صرف طبیعت نیستیم»(همان ،۳۰). تمایزاتی نیز میان این اثر و نقاشی چینی وجود دارد و «آن عبارت است از منطق پر کردن صفحه که ویژهٔنقاشی ایرانی است، به این معنی که عناصر بکاررفته در نگاره‌ها، در یک پیوند تعاملی با یکدیگر تمام گوشه و کناره‌های نقاشی را در برگرفته، چنان‌که بندرت فضای خالی‌ایی در آن یافت می‌شود»(پاپادوپولو،۱۳۶۲: ۱۰۲). همچنین در کنار عناصر واردهٔمذکور «عنصرِ حرکت نیز به شکلی وارد نقاشی ایران شد و به عناصرِ تصویری جان بخشید»(حسن،۱۳۸۴ :۶۰). اما ترکیب‌بندی کلی آثار نشانگر هویت ایرانی نگاره‌هاست که با ترکیب بندی‌ها پیچیده، رنگهای شاد و درختان و فضاهای نمایشی و با محوریت انسانی نقاشی شده‌اند.

سیر تخریب شاهنامه در ادوار مختلف

در مورد عدم اتمام شاهنامهٔبزرگ ایلخانی برخی از محققان احتمالاتی را داده‌اند(بلوم، ۱۳۸۸: ۴۵)، با این وجود دربارهٔآن نمی‌توان نظر قطعی داد. «گویا این اثر پس از سقوط ایلخانیان در کتابخانه‌ای در تبریز نگهداری می‌شده و حتی در دورهٔصفویه با انتقال پایتخت از تبریز به قزوین و اصفهان این شاهنامه در تبریز مانده است. به تشخیص ابوالعلاء سودآور برخی از نقاشیهای مرقع یعقوب بیگ در استانبول از شاهنامهٔبزرگ ایلخانی آمده است، بنابراین این نسخه می‌بایست طی دورهٔسلطنت سلطان یعقوب آق قویونلو(حک ۸۸۳ – ۸۹۶ ه.ق) در تبریز بوده باشد تا توانسته باشند بخش‌هایی از آن را جدا کنند.»(همان:۴۵). با توجه به مرقع یعقوب‌بیگ در برگ ۸/الف نگاره‌ای مربوط به زال و بهمن است که فضا تحت تأثیر سبک ایلخانی است. ناهمواریهای موجود در این تصویر از رنگهای خفیفی تشکیل شده و پس‌زمینه‌ها طلائی رنگاند. برگ ۱۱۸/الف که ازدواج سه پسر فریدون را به تصویر کشیده همانند نگاره‌های شاهنامهٔبزرگ یک صحنهٔبارگاه را در بالا نشان می‌دهد که صحنه‌های مشابه آن را می‌توان در نگاره‌های جامع‌التواریخ رشیدی مشاهده نمود و صحنه‌هایی که در عرض گسترش یافته و شباهت زیادی به شاهنامهٔبزرگ دارند(افضلی،۱۳۸۹: ۲۱- ۲۰). برخی آنها را نگاره‌هایی به تأسی از شاهنامهٔبزرگ و به احتمال زیاد متعلق به ۷۷۰ – ۷۵۰ هـ.ق می‌دانند(آتاسوی، ۱۹۶۷: ۶۳ – ۶۷). اما سودآور نگاره‌های مزبور را به شاهنامهٔبزرگ ایلخانی منتسب دانسته و ویژگی‌های بصری جدید و طمع مصورسازان کتب را عاملی برای انتقال برخی از این نسخ از شاهنامه به مرقع می‌داند و این عمل را به کتابدار الغ بیگ منسوب می‌سازد(سودآور،۱۹۹۲: ۱۷). به هر روی حتی اگر این قطعات نیز جدا شده باشند، امروزه در زمرهٔمجموعه صفحات مورد بحث نوشتار حاضر و آسیب‌شناسی آن از منظر افزودن عناصر به شاهنامه قرار نمی‌گیرند، اما در صورت اثبات صحت ادعای مزبور، باید اولین دورهٔتاریخی تخریب شاهنامه را به دورهٔمزبور منتقل ساخت. «گویا این اثر پس از سقوط ایلخانیان در کتابخانه‌ای در تبریز نگهداری می‌شده و حتی در دورهٔصفویه با انتقال پایتخت از تبریز به قزوین و اصفهان این شاهنامه در تبریز مانده است»(بلوم،۱۳۸۸: ۴۵). در مورد تاریخی که در این دوره بر شاهنامه گذشته نیز چیز زیادی روشن نیست. اما در نهایت این شاهنامه در دورهٔحکومت ناصرالدین شاه(۱۲۴۷-۱۳۱۳هـ.ق/ ۱۸۹۶- ۱۸۴۸ م.) به کتابخانهٔوی وارد و در اختیار مرمتگران شاهی قرار گرفت. «آنها نیز با تکمیل برخی نگاره‌ها و نیز اضافه نمودن برخی نگاره‌های مفقود هویت جدیدی را به شاهنامه بخشیدند و شاهنامه را به دو جلد تبدیل نمودند»(رابینسون،۱۷:۱۳۷۹). «اما شیلا

بهرام گور در حال شکار، شاهنامهٔ بزرگ، موزه هنر دانشگاه هاروارد (کاماروف و کاربونی، ۲۰۰۲: ۱۵۶)	نمونه‌ای از ابرهای موجود در نگاره‌های شاهنامهٔ بزرگ

جدول ۲: فرم نامتعارف ابرهای سایه‌دار (نگارندگان)

بلر عقیده دارد که به دلیل تعدد صفحات نسخهٔایلخانی(بین ۲۸۰ تا ۳۰۰ برگ) این نسخه خود دو مجلد بوده است و بر اساس عکسی از آنتوان سوروگوویین[1] در قرن نوزدهم (موجود در نگارخانهٔفریر و سکلر موسسهٔاسمیتسونین[2]) بیان می‌کند که «نسخهٔناتمام و آسیب‌دیدهٔایلخانی به کتابخانهٔناصرالدین شاه قاجار(حک ۱۲۶۵-۱۳۱۴ه.ق) در تهران وارد شده و در آنجا تحت مرمت قرار گرفته است»(سودآور،۱۹۹۲: ۵۱). در جریان این مرمت بایست «دهها برگ برای تکمیل متن رونویسی و حدود ۳۰۰ برگ حاشیه‌گذاری شده باشد تا مشتی صفحهٔپوسیده با تصاویر کهنه به کتابی درخور عرضه تبدیل شوند. بعضی از صفحات نیز می‌بایست با افزودن سطوری به متن به‌دقت مرمت می‌شد» (همان، ۵۷). «این اثر پس از مرمت تحویل کتابخانهٔشاهی شد. اما، در دورهٔحکومت محمدعلی شاه قاجار(۱۲۸۵ – ۱۲۸۸هـق/ ۱۹۰۹ – ۱۹۰۷م.) و در زمانی که وی از لحاظ مالی در مضیقه بود، این نسخهٔنفیس را به جای هزینهٔلباس و عطر به زنان خود هدیه می‌کند»(رابینسون،۱۳۷۹: ۱۷) و در نهایت، «ژرژ دموت در اوایل قرن بیستم نسخه را خریده و این کتاب صحافی‌شده را با جدا کردن صفحاتی که هر دو رویشان نقاشی شده بود به صورت مشتی نگاره برای فروش درآورد»(بلوم،۱۳۸۸: ۵۱).

برای این کار، «دموت فردی را مأمور کرد تا صفحاتی تقلبی برای این نگاره‌ها پیدا نماید و با استفاده از نوعی کاغذ روسی قدیمی که نزدیک‌ترین نوع کاغذی بود که دموت توانست در پاریس قرن بیستم برای ایجاد و شباهت با کاغذ اصیل ایرانی متعلق به سدهٔهشتم بود پیدا کند»(همان: ۵۱) این دلال بلژیکی، برای فروش بیشتر، آنها را به صورت ورقه‌هایی با قابلیت فروش مجزا به حراج گذاشت. از این رو، قطعات پراکندهٔآن به نام شاهنامه دموت مشهور شد. «کافی است فقط نامهای متغیر یا عناوینی را که به این نسخه داده‌اند در نظر بگیریم تا دریابیم که چطور زمانی این شاهنامه را که مجموعه‌ای از نقاشی‌های بعضاً بسیار جالب و یگانه برای یک کتاب حماسی ایران می‌دانستند، اکنون تنها برای سهولت به نام دموت شناخته می‌شود» (سیمپسون،۱۳۸۸: ۲۶).

در مجموع به عقیدهٔشیلا بلر سیر آغاز و فرجام شاهنامهٔبزرگ بر سه دورهٔمهم در تاریخ این نسخه تمرکز دارد: اولین دوره: طراحی و اجرای اولیهٔنسخه در عهد ایلخانیان در قرن هشتم هجری، دومین دوره: ترمیم نسخه در عهد قاجار پس از سال۱۲۴۸هـق./ ۱۸۳۲م. و در نهایت: تکه تکه شدن آن بدست ژرژ دموت در اوایل قرن بیستم؛ که دو تحول اخیر از لحاظ هدف کاملاً با یکدیگر متضاد بودند. قاجارها کوشیدند با مرمت این نسخه، آن را قابل استفاده سازند، در صورتی که دموت نسخه را تکه تکه کرد تا از فروش آن بیشترین سود را به دست آورد (بلر،۱۳۸۸: ۸۷). اما پیامدهای بعدی و ناگوار دموت به اینجا ختم نشد و جدا از تخریب و دستکاری این شاهنامه، وی موجب مفقود و ناپدید شدن بسیاری از نگاره‌ها شد، به نوعی که بعد از حراج اوراق این شاهنامه بسیاری از تصاویر بعلت راهیابی به مجموعه‌های خصوصی هیچگاه به نمایش در نیامده است.

آسیب‌شناسی تصویری نگاره‌های شاهنامهٔبزرگ

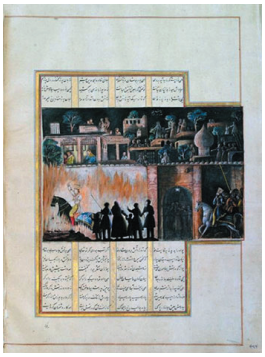
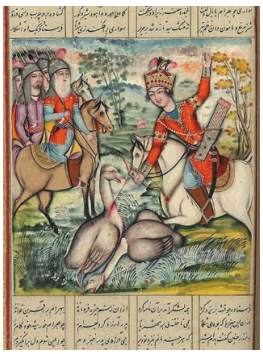
همانگونه که اشاره شد، عمده تحولاتی که موجب گردید تا نگاره‌های شاهنامهٔبزرگ ایلخانی دستخوش تحولات اساسی گردد، در دورهٔقاجاریه اتفاق افتاده و به دو بخش عمده دوران قاجار و دموت قابل تقسیم است. در بخش ابتدایی به مجموعه تغییرات بصری خواهیم پرداخت که در هر یک از این دوره‌ها رخ داده است. همانگونه که در روش‌شناسی نیز بیان شد، یکی از راه‌های شناسایی این عناصر مقایسهٔآن با دیگر عناصر اصیل شاهنامه و مقایسه با آثار دوران قاجار به منظور شناسایی تغییرات این دوره و شناسایی تغییرات رخ داده توسط دموت خواهد بود.

مرمت در کتابخانه دربار قاجار

الف: ترسیم عناصر شبیه قارچ

شاهنامهٔایلخانی همانگونه که پیش از این آمد به سایه‌پردازی ملایم و خطوط ظریف قلمگیری مشهور

1.Antonine Sevreguin
2.Freer and Sackler Gallery of the Smthsonian Institution

		
تصویر ۳الف – بر تخت نشستن بهرام بهرامیان، شاهنامهٔ بزرگ، کتابخانهٔ چستربیتی، دوبلین، (کاماروف و کاربونی ۲۰۰۲: ۲۰۸)	تصویر ۳ب – گذر سیاوش از آتش، شاهنامه داوری، دوره قاجار ,www.tebyan.net) (۱۰/۰۱/۱۳۹۶	تصویر۳ج– بهرام در شکارگاه، شاهنامه داوری، دوره قاجار ,www.tebyan.net) (۱۰/۰۱/۱۳۹۶

جدول ۳: تغییر تصاویر (نگارندگان)

است. اما در برخی از تصاویر بر جای مانده با عناصری قارچ‌گونه مواجه‌ایم که هم تناسبی با موضوع و ترکیب‌بندی کلی تصویر نداشته و هم سایه‌روشن آنها و فرم کلی نامتعین آنها تناسبی با عرف نگارگری ایران در ادوار گذشته ندارد. به نظر می‌رسد که نگارگران دوران قاجار به جای تقلید رنگ‌های اصلی و ترمیم تصاویر، سعی در آن داشته‌اند تا صرفاً به منظور پوشش دادن فضاهای خالی و یا تخریب‌شده فضا را با این عناصر پر کنند. اما نکتهٔحائز اهمیت در این زمینه، عدم تلاش آنها برای تجانس رنگی این بخش‌ها با سایر بخش‌های تصویر است. از آنجا که این امر را نمی‌توان به قصد آنها به منظور پیروی از اصول مرمت مدرن مبنی بر حفظ اصل و ایجاد تمایز میان آن و بخش مرمت‌شده قلمداد کرد، آن را باید در زمره آسیب‌های وارده به این اثر دانست. جدول ۱ سه نمونه از این آثار را نشان می‌دهد.

ب: افزودن ابرهای سایه‌دار

دستکاری و تغییر در عناصر نگاره‌ها احتمالاً با هدف بهتر ساختن آثار در جریان مرمت ناشیانهٔدر زمره دیگر آسیب‌هاست. فضای نگاره‌های جدول ۲ به وضوح ترسیم ابرهای ترکیب شده با هم، دارای حالت سه بعدی و سایه‌دار متداول در دوره قاجاری را یادآوری می‌کند که اولاً با اصل نگاره‌ها که غالباً زمینه‌هایی ساده دارند در تقابل است و هم با شیوه ترکیب‌بندی عمومی و رنگ که در مورد ابرها در نگارگری ایران وجود دارد. ابرهای رایج در دیگر نگاره‌های شاهنامهٔبزرگ با شیوهٔتخت و دوبعدی رنگ آمیزی شده‌اند، اما نقّاش و مرمتگر کتابخانه شاهی سعی نموده برای جبران فضای ناشی از تخریب نگاره که در برخی موارد نیز صدق نمی‌کند و بیشتر هدف وی زیباسازی را به ذهن متبادر می‌سازد، با رنگ‌های آبی یا صورتی یا فرم های دارای سایه خاکستری سعی در پر کردن فضا خالی نگاره‌ها کرده است. با توجه به ایرانی بودن این عناصر، می‌توان به احتمال زیاد آنها را متعلق به دوران قاجار دانست.

ج: تغییر و افزودن نگاره‌ها

نگاره « بر تخت نشستن بهرام بهرامیان» (تصویر ۳الف) از دیگر نگاره‌های بحث‌برانگیز موجود در مجموعهٔشاهنامهٔبزرگ ایلخانی است. در جریان این جداسازی، هنگام جدا کردن و دو تکه کردن شاهنامه این تصویر چنان دچار صدمه گردیده که مرمتگر را وادار کرده تا به نگارش مجدد آن پرداخته و صفحات را مجدداً شماره‌گذاری کند. از این رو، نگاره «بر تخت نشستن بهرام بهرامیان»، که تقریباً بطور کامل به سبک چهره‌های قاجاری با گونه‌هایی گلگون و ابروانی پرپشت از نو کشیده شده است»(بلوم،۱۳۸۸: ۵۱). اریک شرویدر[1] حتی معتقد است که شاید این اثر را هنرمندانی چون محمد زمان در سدهٔیازدهم هجری کار کرده باشند(شرویدر، ۱۳۷۷: ۴۸). اما نکته قابل توجهی که در گفتار این دو محقق به آن اشاره نشده این است که این اثر با نگاره‌های کتبی مانند هزار و یک شب که سبک کامل کتاب‌آرایی قاجار را نشان می‌دهد متمایز است. در حقیقت در این نگاره، به نظر می‌رسد که کلیت صحنه از روی نسخهٔاصل اقتباس شده باشد چون تمامی ویژگی‌های مرکزگرایی صحنه‌های درباری و خلوت بودن تعداد افراد درون نگاره‌های ایلخانی را داراست. اما در پرداخت، انتخاب و

1.Eric Schroeder

تصویر۴ الف. بهرام گور در حال شکار، شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی، دانشگاه هاروارد، موزه هنر فوگ (کاماروف و کاربونی، ۲۰۰۲: ۱۵۶)

تصویر۴ب- فرامرز در تعقیب کابلی ها، شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی، موزه لوور (www.louvre.fr,1395/11/10)

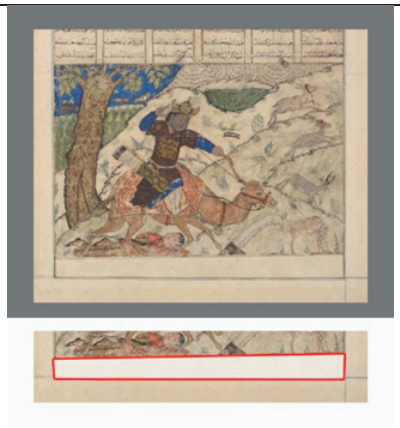
جدول ۴: برش تصاویر (نگارندگان)

سایه‌گذاری رنگ و نمایش چین‌وچروک لباس‌ها، افزودن گلدان گل و آویختن پرده‌ها، تمامی اثر قاجاری است. با وجود این، تلاشی برای تغییر لباس و هماهنگ‌سازی آن با دورهٔقاجار دیده نمی‌شود. بنابراین، می‌توان گفت که کلیت این اثر از بعد تعلق ساختار ترکیب‌بندی به دورهٔایلخانی قابل بررسی است، اما از دیگر ابعاد بصری نمی‌توان آن را مورد استناد قرار داد.

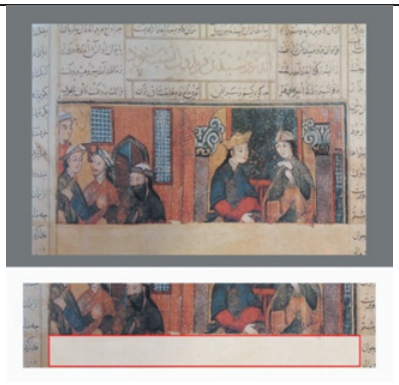
تخریب و دستکاری به‌دست ژرژ دموت

الف: برش اوراق نگاره‌ها

در تعدادی از نگاره‌هایی که توسط ژرژ دموت مورد دستکاری صورت گرفته، بیشترین آسیب ناشی از اثرات شکاف بین ورقه و الصاق آن بر روی صفحه جدید است. علت اصلی این نوع کولاژ ناقص از آنجا ناشی می‌شود که «مرمتگر دموت، برای برش و جداسازی تصاویر نقاشی شده بر روی یک ورقه، باید کاغذهای حاشیه‌ای را که مانع از تماس نگاره‌ها با هم می‌شد جدا نموده و در جریان این جداسازی ورق‌هایی را که هر دو روی آنها نقاشی داشته را برش طولی داده بود. از آنجا که این اوراق در اصل بسیار پرداخت کاری شده بودند و این پرداخت کاری نسوج درونی کاغذ را تضعیف کرده بود، در برخی موارد منجر به پاره شدن بخش‌هایی از



تصویر۵الف. بهرام گور و آزاده، شاهنامهٔ بزرگ، دانشگاه هاروراد، موزه هنر فوگ، مأخذ: (www.harvardartmuseums.org,1395/10/09)



تصویر۵ب. فریدون از دودمان خود می پرسد، شاهنامهٔ بزرگ، مجموعه تاریخ و هنر تراست (سودآور، ۱۳۸۰: ۴۲)

جدول ۵. برش تصاویر (نگارندگان)

جدول ۶. آسیب‌های وارده بر ۱۸ نگاره شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی، ماخذ: نگارندگان.

	۱	۲	۳	۴	۵	۶
نام نگاره	اسکندر مقابل درخت سخنگو	پادشاهی زاو پسر طهماسب	جنگ اردشیر با اردوان	بهرام گور در حال شکار	بر تخت نشستن بهرام بهرامیان	فریدون دودمان از خود می‌پرسد
نگاره						
آسیب						
دوره						
ردیف	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
نام نگاره	بهرام گور و آزاده	بردن ضحاک به کوه دماوند توسط فریدون	گرفتن فریدون ضحاک را	مهران شاهزاده چینی را انتخاب می کند	فرامرز در تعقیب کابلی ها	بهرام گور در حال شکار
نگاره						
آسیب						
دوره						
ردیف	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸
نام نگاره	کشتن سلم و تور ایرج را	اسکندر به نزدیک کوه اسرافیل می‌رسد	فریدون پسران خود را می آزماید	اردشیر و خانوتش کاسه زهر انداختن	اسفندیار به نزد گشتاسب می‌رود	آمدن انوشیروان نزد بزرگمهر
نگاره						
آسیب						
دوره						

آثار نیز شده است»(بلر،۱۳۸۸: ۸۸). این اقدام صدمات بسیاری را به پیکر نقاشی‌ها وارد ساخت و مرمتگر در این فرآیند به‌منظور اصلاح و منظم نمودن کار اقدام به ایجاد برش‌هایی صاف کرد تا گوشه‌های نامنظم کادرها را منظم سازد (جدول۴).

ب: برش تصاویر و تغییر ساختار صفحه

بخشی از فرآیند کار دموت برش تصاویر و الطاق آنها بر روی صفحات گوناگون بوده که هم باعث برهم ریختن ساختار صفحات شده و هم منجر به بریده شدن بخشی از نگاره‌هایی که در پشت هم قرار گرفته بودند شده است. همچنین احتمالاً در دوباره‌چسبانی اثر به یکدیگر بخش‌هایی از نگاره‌ها جدا شده و نگاره‌ها کوچک‌تر شده‌اند و در زمان الصاق در مکان جدید منجر به ایجاد فضاهای خالی و ناقص شدن نگاره‌ها شده‌است (جدول ۵).

ج: ترمیم نادرست و شتابزدهٔ موقعیت‌های تخریب شده

در نگارهٔ«آمدن انوشیروان نزد بزرگمهر» (تصویر ۱) مرمتگر جهت ترمیم بخش‌های تخریب‌شدهٔ بخش پایینی اثر، تنهٔ پایینی درخت را به عناصر گیاهی آراسته و یا با مخدوش کردن رنگ سعی در ترمیم این قسمت از نگاره کرده است. پوشش مخدوش بخش‌هایی از نرده، به‌همراه درهم‌تنیدگی و محو رنگها، نشان‌دهندهٔ شتابزدگی مرمتگر و دستکاری این بخش از نگاره است. به نظر می‌رسد این نوع مرمت شتابزده و مخرب که تعجیل در احیای نگاره را به همراه دارد توسط ژرژ دموت انجام شده باشد.

تصویر ۱. آمدن انوشیروان نزد بزرگمهر، شاهنامهٔ بزرگ، نگارخانهٔ فریر واشنگتن دی.سی، ماخذ: هیلن برند، ۲۰۰۲: ۱۱۹

نتیجه

شاهنامهٔ ایلخانی، به عنوان اثری ارزشمند برای پژوهش، حاوی نشانه‌هایی از تغییر است که می‌تواند در بررسی این اثر ارزشمند و شناسایی سیر تاریخ هنر ایران گمراه کننده باشد. علاوه بر احتمال انتقال برخی از صفحات این اثر به مرقع یعقوب بیگ، عمده تغییرات و آسیب‌های واردشده طی دورهٔقاجار و همچنین در اوایل قرن بیستم توسط ژرژ دموت روی داده است. در تغییرات روی‌داده در دورهٔناصری، می‌توان به افزودن عناصری با رنگ‌های متجانس و با فرم‌های قارچ‌گونه به بدنهٔبرخی از نگاره‌ها اشاره کرد که سبک و ترکیب‌بندی برخی از نگاره‌ها را به صورت جزیی تغییر داده است. همچنین نگاره‌ها با حفظ ترکیب ایلخانی، اما با پرداخت قاجاری موجب شده تا تنها ترکیب‌بندی کلی اثر از بعد شناسایی تاریخی حاوی اهمیت باشد. همچنین مجموعه‌ای از دخل و تصرف‌های هنری در اثر مانند ابرهای دارای پیچش‌های نادرست و سایه‌دار و رنگ‌های نامتعارف به دلیل عدم آشنایی مرمتگران و احتمالاً به منظور غنی‌تر ساختن آثار به زعم آنها رخ داده است. در دورهٔدموت نیز می‌توان از آسیب‌های ناشی از جداسازی نگاره‌ها از کتاب و تبدیل آنها به قطعاتی مجزا برای فروش و تغییر برگه‌های شاهنامه با

جایگزین کردن یک برگهٔقدیمی روسی برای نصب این آثار بر روی آن نام برد که در جریان آن به دلیل آسیب دیدن برخی از نگاره‌ها برش‌هایی در آنها پدید آمده است. در برخی از موارد نیز به‌منظور حفظ صفحات دارای دو نگاره، به منظور حفظ هر دو نگاره، بخش‌هایی از یک نگاره برش زده شده است که ساختار تناسبات و برخی از عناصر آن را از میان برده است. در مواردی نیز مرمت‌های ناصحیح و شتابزده به اثر آسیب زده است. از این رو، پژوهش‌گران باید ضمن دقت به زمان تغییر نگاره و به تناسب آسیب‌های وارده تلاش خود را بر شناسایی نقاط اصیل این اثر معطوف ساخته و با اتکا به آن به بررسی تاریخی یا هنری اثر مزبور اقدام کنند.

منابع و مآخذ

افضلی، مهدی. ۱۳۸۹. بررسی مکتب هنری آل جلایر در نگاره‌های موجود در مُرقع یعقوب‌بیک، مزدک‌نامه، تهران: اساطیر.

بلر، شیلا ، بلوم، جاناتان. ۱۳۸۱. هنر و ومعماری اسلامی. ترجمهٔیعقوب آژند. تهران: سمت.

بلر، شیلا. ۱۳۸۸. «بازنویسی سرگذشت شاهنامهٔبزرگ ایلخانی»، ترجمهٔسید داود طبایی، زبان تصویری شاهنامه، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر : ۹۳- ٦٥.

بلوم، جاناتان. ۱۳۸۸. «شاهنامهٔبزرگ ایلخانی در دورهٔقاجار»، ترجمهٔسید داود طبایی، زبان تصویری شاهنامه، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر : ٦٥- ٤٥.

بینیون، لارنس، و دیگران. ۱۳۸۳. سیر تاریخ نقاشی ایرانی. ترجمهٔمحمد ایران‌منش. تهران: امیرکبیر.

پاپادوپولو،الکساندر. ۱۳٦۲. «جادوی رنگ در مینیاتور»، فصلنامهٔهنر، شمارهٔ ٤: ۱۰۳-۸٦.

پاکباز،روئین. ۱۳۸۳. نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز. تهران: زرین وسیمین.

حاتم، غلامعلی. ۱۳۷٦. نگارگری ایرانی، شاهنامه‌نگاری، مجموعه سخنرانی‌های دومین کنفرانس نگارگری ایرانی اسلامی، تهران: موزهٔهنرهای معاصر.

دیماند، موریس اسون. ۱۳۳٦. راهنمای صنایع اسلامی. عبدالله فریار. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

رابینسون.ب.و. ۱۳۷۹. بررسی نقاشی ایرانی. به کوشش شهریار عدل. تهران: طوس.

سیمپسون، مرینا شریر. ۱۳۸۸. «شاهنامه در مقام متن و شاهنامه در مقام تصویر»، ترجمهٔسید داود طبایی، زبان تصویری شاهنامه، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر: ٤٥- ۱۷.

سودآور، ابوالعلاء. ۱۳۸۰. هنر دربارهای ایران. ناهید محمد شمیرانی. تهران: فرهنگستان هنر.

شراتو، امبرتو، گروبه، ارنست. ۱۳۷٦. هنر ایلخانی و تیموری. ترجمهٔیعقوب آژند. تهران: مولی.

شرویدر،اریک. ۱۳۷۷. سرآمدان نقاشی ایرانی، احمد موسی و شمس الدین، از مجموعهٔدوازده رخ، ترجمهٔیعقوب آژند،تهران: مولی.

فضل الله همدانی، خواجه رشید الدین. ۱۳٦۲. جامع التواریخ، ج ۲. به کوشش بهمن کریمی. تهران: اقبال.

کن بای، شیلا. ۱۳۸۲. نقاشی ایرانی. ترجمهٔمهدی حسینی. تهران: انتشارات دانشگاه هنر.

محمد حسن، زکی. ۱۳۲۰. تاریخ نقاشی در ایران. ترجمهٔابوالقاسم سحاب. تهران: اقبال.

محمد حسن، زکی. ۱۳۸٤. چین و هنرهای اسلامی. ترجمهٔغلامرضا تهامی. تهران: فرهنگستان هنر

هیلن‌برند، رابرت. ۱۳۸۸. «چشم‌اندازهای جدید در تصویرنگاری شاهنامه»، ترجمهٔسید داود طبایی، زبان تصویری شاهنامه. تهران: فرهنگستان هنر: ۱۷ -۱.

Atasoy, Nurhan. 1967. Topkapı Sarayı Müzesi Kitapilgindaki, Istanbul: University of Istanbul

Grabar, O. and Blair, S. 1980. Epic Image and Contemporary History, the Illustration

of the Great Shahnama, Chicago: University of Chicago press.
Hillenbrand, R. 2002. The Art of Book in Ilkhanid Iran, in linda Kamaroff and Stefano Carboni. The legacy of Ghangiz khan, New York: Metropolitan Museum of Art.
Kamaroff, L, Carboni, S. 2002.Legacy of Genghis Khan, New York: Metropolitan Museum of Art.
Soudavar, A. 1992. Art of Persian courts, New York: Rizzoli.