تفسیر شمایل شناسانهٔ نگارهٔ
«بهرام گور و آزاده درشکارگاه»
در شاهنامه‌های آل اینجو (۷۲۵-
۷۵۸ه‍.ق) بر مبنای آرای پانوفسکی

بهرام گور، آزاده را لگد مال
می‌کند، شاهنامه بزرگ ایلخانی،
۱۳۳۰ / ۷۳۰ق، مأخذ:
www.google.com

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نگره

تفسیر شمایل‌شناسانهٔ نگارهٔ «بهرام گور و آزاده در شکارگاه» در شاهنامه‌های آل اینجو (۷۲۵- ۷۵۸ه.ق) بر مبنای آرای پانوفسکی*

معصومه عباچی** اصغر فهیمی‌فر***

تاریخ دریافت مقاله : ۹۵/٤/۲۰
تاریخ پذیرش مقاله : ۹٦/۱/۲٦

چکیده

در نیمهٔ اول قرن هشتم ه.ق در شاهنامه‌های مصور شیراز با بازنمایی خاصی از نگارهٔ «بهرام گور و آزاده در شکارگاه» مواجهیم که در دو شاهنامهٔ «کاما ی سلجوقی، و شاهنامهٔ ۸۳۳ ه.ق تیموری، دیده نمی‌شود و آن نقشمایهٔ «آزادهٔ در حال مرگ» در شاهنامه‌های ۷۳۱، ۷۳۳ و ۷۵۳ ه.ق اینجو است. تاکنون، به ارتباط بستر فکری، سیاسی و اجتماعی زمانهٔ ایلخانیان بر نقشمایهٔ آزاده مُرده در نگاره‌های اینجو پرداخته نشده، از این‌رو پژوهش حاضر می‌کوشد با تکیه بر رویکرد پانوفسکی و با روش توصیفی، تحلیلی به تفسیری متفاوت از صحنهٔ مذکور در شاهنامه‌های اینجو دست یابد و به این پرسش‌ها پاسخ دهد، که چرا نقشمایهٔ «کنیزک و بهرام سوار بر شتر» در دورهٔ اینجو استمرار نیافت و به جای آن «بهرام و کنیزک مرده» تصویر شد؟ و آیا رابطه و نسبتی میان ویژگی‌های ایزد باستانی بهرام با شخصیت واقعی سلاطین ایلخانی و اینجو وجود دارد که منجر به تحول نقشمایهٔ مذکور شده است؟ از اهداف این پژوهش، یافتن رابطه میان نقشمایهٔ «کنیزک مرده» در شاهنامه‌های اینجو و «اندیشه‌های دربار اینجو و تغییرات تفکر ایرانی» است و نیز بررسی نسبت میان ایزد باستانی بهرام و سلاطین دربار اینجو و ایلخانی. نتایج این تحقیق حاکی است، بن‌مایهٔ کنیزک مُرده در شاهنامه‌های اینجو، بر اساس اعتقادات، فرهنگ و زمینه‌های اجتماعی جامعهٔ ایلخانی، و آل اینجو که تباری مغولی داشتند، شکل گرفته است. شواهدی تاریخی بیانگر وجود «وجه تنبیهی» ابوسعید ایلخانی و رفتار خشن او در تبریز، مبنی بر تنبیه کونجاک خاتون، بدلیل همراهی با شوهرش در جنگ علیه سلطان مذکور است. این زن، چون «کنیزک بهرام گور»، به دستور ابوسعید به وسیلهٔ لگد چارپایان، کشته شد و به نظر می‌رسد نقاشان اینجو نیز از این صحنهٔ متعلق به شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی، در سه شاهنامهٔ اینجو الگوبرداری کردند. همچنین گویا نقاش با تصریح بر جنبهٔ حماسی داستان، سعی دارد با تاکید صرف بر کنش بهرام، شخصیت بهرام ساسانی را در حالی که به هیات شاه زمانه (ابوسعید و شاهان اینجو) درآمده، به ایزد بهرام نزدیک نماید و بدین ترتیب بیشترین اهتمام را در جهت تأکید بر معنای اسطورهٔ باستانی ایران به کار گیرد.

واژگان کلیدی

بهرام، آزاده، شاهنامه‌های مکتب شیراز، اینجو، ایکونولوژی.

*این مقاله برگرفته از پایان نامهٔ دکتری نویسندهٔ اول با عنوان باعنوان «**تحول زیبایی‌شناختی مکتب نگارگری شیراز در دورهٔ ترکمان** (۸۱۰- ۹۰۶ق)» به راهنمایی نویسندهٔ دوم و مشاورهٔ نویسندهٔ سوم در دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس است.

**دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس و عضو هیأت علمی دانشگاه شهید باهنر کرمان، شهر کرمان، استان کرمان
Email:mahastiabachi@yahoo.com

***دانشیار و معاون پژوهشی دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس. شهر تهران، استان تهران. (نویسندهٔ مسئول).
Email:fahimifar@modares.ac.ir

مقدمه

بهرام پنجم ساسانی (۴۲۰- ۴۴۰ م.) یا بهرام گور، یکی از چهره‌های بسیار محبوب در ادبیات باستان است، که به طور آگاهانه‌ای از الگوی باستانی یعنی ایزد بهرام، اخذ شده و طی چندین مرحله دگردیسی به چهره‌ای تاریخی- انسانی بدل می‌شود. او یکی از پادشاهان مشهور ساسانی و فرزند یزدگرد اول (۳۳۹- ۴۲۰ م.) است. بهرام گور عاشق شکار است و دشمن جانوران وحشی و درنده‌ای، که برای قهرمان، نشان نیروهای بد و اهریمنی است، که می‌بایست با آن‌ها بجنگد و نابودشان کند.

ایزد بهرام یا ورثرغنه، نیز وجودی انتزاعی است و تجسمی از نیروی پیروزی. بر اساس نظرپژوهشگران، این ایزدِ زردشتی همچون تیشتر، خدای باران، به شکل انسان، گاو نر و اسب پدیدار می‌شود. در ضمن این ایزد، در اساطیر ایرانی، اژدهاکش نیز هست. به نظر می‌رسد در سه نگاره با مضمون «بهرام گور و آزاده در شکارگاه» متعلق به دورهٔ اینجو در شیراز، و یک نگاره با همین مضمون از شاهنامهٔ ایلخانی -که به عنوان یکی از شواهد اثبات فرضیهٔ نویسنده در بخش تفسیر ارایه می‌شود- تلاش نگارگر دربار اینجو بر این بوده که با الگوبرداری از نقشمایهٔ بهرام و آزاده در زیر لگدهای شترِ نگارهٔ ایلخانی، شخصیت شاه زمانه را به شخصیت ایزدِ بهرام نزدیک نماید و با تأکید بر قدرت شاه، به او مشروعیت و قدرت بخشد.

در نیمهٔ اول قرن هشتم ه.ق مقارن با عصر ایلخانان در ایران چندین شاهنامه در کارگاه‌های سلطنتی اینجویان در شیراز مصور می‌شود، که در آن‌ها با بازنمایی خاصی از نگارهٔ «بهرام گور و آزاده در شکارگاه» مواجهیم که در دو شاهنامهٔ قبل و بعد از این دوره دیده نمی‌شود. شاهنامه‌های ۷۳۱، ۷۳۳ و ۷۵۳ ه.ق اینجو این صحنه را به گونه‌ای تصویر کرده‌اند، که آزاده در حال مرگ در زیر لگدهای شتر بهرام، افتاده بر زمین نقش شده است؛ در حالی‌که در شاهنامهٔ «کاما»ی سلجوقی متعلق به اوایل سدهٔ هفتم هجری، و شاهنامهٔ ۸۳۳ ه.ق تیموری، آزاده همراه بهرام، سوار بر شتر، دیده می‌شود. فرضیهٔ قابل طرح این است که احتمالاً بین بستر فرهنگی، سیاسی و اعتقادی حاکم بر عصر ایلخانی و اینجو، با عدم استمرار نقشمایهٔ «آزاده و بهرام سوار بر شتر » و دگرگونی بنیادینِ آن به «آزادهٔ مُردهَ»، ارتباطی وجود دارد. همچنین به نظرمی‌رسد بر اساس کنش بهرام گور مبنی بر فایق آمدن بر«بدکنشی آزاده» و مجازات او، میان این شخصیت و ایزد بهرام که او نیز بر «بد کنشی آدمیان» پیروز می‌شود، نسبت و رابطه‌ای وجود دارد و این رابطه در کشتن شاهزادهٔ ایلخانی، کونجاک خاتون بوسیلهٔ ابوسعید ایلخانی در نگارهٔ شاهنامهٔ ایلخانی نیز دیده می‌شود.

اهداف مقالهٔ حاضر جستجوی رابطه‌ای بین بن‌مایهٔ کنیزک مرده و زمینه‌های فکری، سیاسی و فرهنگی دوره اینجویان (که مغولی تبار بودند)، و نیز بررسی نسبت میان سلاطین اینجو (و ایلخانی) با ایزد باستانی بهرام در شاهنامه‌های مصور این دوره است. پرسش‌هایی که این پژوهش بدان‌ها پاسخ می‌دهد عبارتند از:

۱. چرا نقشمایهٔ «کنیزک و بهرام سوار بر شتر» در دورهٔ اینجو استمرار نیافت؟ به عبارتی دیگر چه عاملی سبب شد، که نقشمایهٔ «کنیزک مُرده» در این دوره اهمیت پیدا کند و جانشین نقشمایهٔ «کنیزک و بهرام شترسوار» شود؟

۲. آیا رابطه و نسبتی میان ویژگی‌های ایزد باستانی بهرام با شخصیت واقعی سلاطین ایلخانی و اینجو وجود دارد، که منجر به تحول نقشمایهٔ مذکور (یعنی تغییر و تبدیل نقشمایهٔ کنیزک سوار بر شتر به کنیزک مرده و نقش بر زمین) شده باشد؟

روش تحقیق

روش تحقیق در این پژوهش توصیفی، تحلیلی، با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و اینترنت است. تحلیل اسنادی بر سه نگاره با مضمون «بهرام گور و آزاده در شکارگاه» از شاهنامه‌های اینجو بر اساس رویکرد پانوفسکی در سه مرحلهٔ پیش‌ایکونوگرافی، ایکونوگرافی و ایکونولوژی با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی خواهد بود.

در مرحلهٔ پیشا ایکونوگرافی، اثر هنری بر اساس عناصر بصری همچون رنگ، شکل، ترکیب‌بندی و غیره مورد بررسی قرار می گیرد. در این‌جا تنها به توصیف دنیای ساختارها و نقشمایه‌ها پرداخته می‌شود و دستیابی به موضوع اولیه یا طبیعی تصویر، از مهمترین اهداف این مرحله است(Panofsky,1955:33). در تحلیل شمایل‌نگارانه یا ایکونوگرافی، اثر هنری از جنبهٔ معانی قراردادی مورد بررسی قرار می‌گیرد و محقق می‌کوشد تا معانی ثانویه مستتر در نقشمایه‌های تصویر را شناسایی کند. در این مرحله پژوهشگر به دنبال نزدیک شدن به نیت مؤلف با استفاده از جنبهٔ روایی اثر است، لذا منابع با واسطه و بی‌واسطهٔ ادبی و غیره، که از سوی هنرمند به کارگرفته شده بررسی می‌شود. شناسایی تصاویر، داستان‌ها و تمثیل‌ها به معنای دقیق کلمه در حوزهٔ تحلیل شمایل‌نگاری قرار دارد. در واقع زمانی که در مورد مسئله موضوع در برابر فرم صحبت می‌کنیم، اساساً به دنبال معنای ثانویه یا قراردادی هستیم (Panofsky, 1972: 6). در مرحلهٔ سوم خوانش تصویری پانوفسکی، که تفسیری شمایل‌شناسانه یا ایکونولوژیک است، محقق فراتر از تحلیل و با هدف دستیابی به معانی عمیق اثر، با درکنار هم قراردادن داده‌های منابع مختلف به تفسیر اثر هنری می‌پردازد و زمینه‌های تاریخی، اجتماعی و غیره

تصویر۱.بهرام‌گوروشکارغزال،شاهنامه۷۳۱ه.ق،شیراز،مأخذ: www.google.com

تصویر۲. بهرام گور وآزاده درشکارگاه،شاهنامه فردوسی ۷۳۳ ه. ق،شیراز.مأخذ:آداموا،گیوزالیان،۱۳۸۶:۱۸۷۹.

تصویر ۳. طرح استلیزه شدهٔ تصویر۲: بهرام گوروآزاده درشکارگاه. مأخذ: نگارندگان.

تصویر٤،بخشی‌ازنگارهٔبهرام‌گوروآزاده‌به‌صورت‌رنگی،شاهنامهٔ ۷۳۳ه.ق.مأخذ:بهدانی،مهرپویا،۱۳۹۰:۱۳.

مرتبط با اثر را با دقت بررسی می‌کند. بر اساس نظر این مورّخ تاریخ هنرِ مکتب واربورگ، برای پی بردن به معنای درونی اثر هنری باید به جستجو در معانی درونی موجود در مدارک و شواهد مرتبط با اثر از قبیل مدارک سیاسی، ادبیات، شعر، مذهب، فلسفه و نیز گرایش‌ها و زمینه‌های اجتماعی دوره یا کشور مورد تحقیق بپردازیم (Panofsky, 1972: 16).

از نگارهٔ شاهنامهٔ «کاما» و شاهنامه‌ای ۸۳۳ ه.ق تیموری و نیز نگارهٔ ایلخانی با همین مضمون، به‌عنوان بخشی از شواهدِ فرضیهٔ این مقاله بهره گرفته می‌شود. برای تحلیل ایکونوگرافی و دستیابی به معنای قراردادی، از متون مورخانی چون ثعالبی و ابن فقیه، متعلق به قرون اوایل اسلامی، شعر فردوسی، بشقاب فلزی متعلق به دورهٔ ساسانی در سدهٔ ٥ و ٦ میلادی و دو سفالینهٔ منقوش سلجوقی با موضوع مذکور (بر اساس اصالت این آثار به دوره‌های مذکور)، به‌منظور ابزار انتقال نقشمایه‌ها، قواعد و قراردادهای تصویری از دوران ساسانی به شاهنامه‌های کاما و اینجو استفاده می‌شود، ضمن آن که باید اشاره نمود در روش پانوفسکی، ابزار انتقال و مطالعهٔ آن‌ها برای کشف تحولات نقشمایه‌ها نقش مهمی را داراست.

برای شروع بحث ابتدا به توصیف پیشاشمایل‌نگارانهٔ نگارهٔ «بهرام گور و آزاده در شگارگاه» در سه شاهنامه از شاهنامه‌های اینجو و دو شاهنامهٔ سلجوقی و تیموری پرداخته می‌شود. سپس به تحلیل شمایل‌نگارنه و تفسیر شمایل‌شناسانهٔ صحنهٔ مذکور بر اساس رویکرد پانوفسکی در شاهنامه‌های اینجو می‌پردازیم و در پایان نیز حاصل کلام ارایه می‌گردد.

پیشینهٔ تحقیق

از جمله مقالات مرتبط با موضوع این پژوهش، مقالهٔ اتینگهاوزن (۱۹۷۹) با عنوان «مشکلات شناسایی صحنهٔ بهرام گور» است، که در نشریهٔ مطالعات ایران‌شناسی بریتانیا به چاپ رسیده است. دومین مقاله از آوینوآم شالم (۱۳۸٦) است، که در مورد شناسایی پارچه‌ای زربفت در موزهٔ دیوتسیزن سن‌آفرا در آواکسبورگ و تفسیری از نقوش این پارچه با مضمون «بهرام گور» است. سومین مقاله به حوزهٔ تاریخ تعلق دارد با عنوان «داستان بهرام‌گور و آزاده و نکاتی در تصحیح متن شاهنامه» از خطیبی (۱۳۸۰). ایشان متون معتبری از قرون گذشته و دورهٔ کهن ارایه می‌نماید که در مبحث ایکونوگرافی بسیار کارگشا خواهد بود. مقاله بعدی مقالهٔ نیکخواه (۱۳۹۱) است تحت عنوان «واکاوی رازهای تداوم هزار ساله تصویر بهرام گور و آزاده»، که به مسألهٔ کسب

تصویر ۵. بهرام گور و آزاده در شکارگاه، شاهنامه ۷۵۳ ه. ق، شیراز، اندازه صفحه: ۲۱/۱×۲۹،۲سانتیمتر. مأخذ: www.metmuseum.org

تصویر٦. صحنهٔ شکار خسرو دوم (۵۹۰-۶۲۸ م.). طاق بستان. مأخذ: www.orientarch.uni-halle.de

مشروعیت سیاسی بهرام گور از طریق این نقشمایه بر آثاری چون سینی‌ها و... می‌پردازد.

یکی از مقالات مرتبط با موضوع پژوهش، مقالهٔ بهدانی و مهرپویا (۱۳۹۱)، با عنوان «بررسی تصویر بهرام گور در هنر ایران از دوره ساسانی تا پایان دوره قاجار» است، که در مجلهٔ نگره به چاپ رسیده و به تطبیق داستان بهرام گور و کنیزک او در شاهنامهٔ فردوسی و خمسهٔ نظامی می‌پردازد. بخشی دیگر از این مقاله به نمادهای ایزد بهرام و حضور او در آثار ایران از ساسانی تا قاجار اشاره دارد. در ضمن، در طی سیر تداوم نقشمایهٔ بهرام گور از دورهٔ باستان، دو نگاره از نگاره‌های اینجو ، که مرتبط با این مقاله است، نیز توصیف می‌شود.

آخرین پژوهش، مقالهٔ مجید آزادبخت و محمود طاووسی است با موضوع «استمرار نقشمایه‌های ظروف سیمین دورهٔ ساسانی برنقوش سفالینه‌های دورهٔ سامانی نیشابور»، در مجلهٔ نگره به سال ۱۳۹۱، که در بخشی از آن به مضمون باستانی و مورد علاقهٔ شکار در دورهٔ اشکانی و ساسانی و انعکاس آن بر روی آثار فلزی برجای مانده از دوران ساسانی و تداوم موضوع شکار شاهان دورهٔ باستان بر بشقاب‌ها و کاسه‌های سفالین منقوش دورهٔ سامانی پرداخته است. باید یادآور شد که تاکنون در خصوص «شمایل‌شناسی و تفسیر نگارهٔ بهرام گور و نقشمایهٔ آزادهٔ مرده در زیر لگدهای شتر در شاهنامه‌های مصور دورهٔ اینجو» مقاله‌ای ارایه نشده است.

نگارهٔ «بهرام گور و آزاده در شگارگاه» در سه شاهنامه‌ی اینجو و شاهنامهٔ سلجوقی و تیموریِ شیراز

توصیف اولیهٔ سه نگاره از شاهنامه‌های اینجو

در تصاویر ۱تا ۵، مردی سوار بر شتر در مرکز کادر دیده می‌شود، در حالی‌که کمان خود را با قدرت کشیده و آن را به سمت آهویی نشانه رفته است. همچنین پیکرهٔ زنی در زیر لگدهای شتر در پایین تصویر مشاهده می‌شود. حالت پیکرهٔ زن و مرد در هر سه تصویر یکسان است. حالت مرد مطابق است با قراردادهای کهن: بسیار مصمّم، چهره‌ای سه‌رخ، بالاتنه از روبرو و پاها از نیمرخ، که دقیقاً همانند گونهٔ تاریخی آن است (تصویر٦) (این نمونهٔ تاریخی بخشی است از صحنهٔ شکار خسرو دوم (۵۹۰- ٦۲۸ م) در طاق بستان). زن بدون نیم‌تاج، با چهره‌ای سه‌رخ و بدنی نیمرخ در حال جان سپردن، با ساز چنگی به رنگ سفید در کنار خود (البته در ۲ نگاره). حالت شتر نیز در این تصاویر مشابه است: بسیار خشمگین، با نگاهی نافذ و مستقیم به جلو در حالی که پاهای خود را سخت بر زمین و پیکرهٔ بیجان زن می‌کوبد. مرد تاجی بر سر و جامه‌ای زربفت و فاخر بر تن دارد. در نگارهٔ شاهنامهٔ ۷۳۱ و ۷۳۳ ه. ق این تاج به شکل گل نیلوفر است.

فضای حاکم بر ترکیب‌بندی در هر سه نگارهٔ اینجو، تخت و دوبعدی و عناصر تصویر فاقد حجم‌اند و در فضایی تنگ و فشرده، افقی و کتیبه‌وار، یادآور آثار یادمانی و دیوارنگاره‌های ایران باستان‌اند. برخی از اجزای تصویر، نظیر تاج، کمان، پای آهوی تیرخورده و نیز پای و دست آزاده در این نگاره‌ها از لبهٔ کادر خارج شده، که این امر بر فضای تنگ و باریک تصویر، دلالت و تأکید بیشتر می‌نماید. همچنین اثری از خط افق، آسمان و نیز پرسپکتیو مشاهده نمی‌شود. با توجه به بزرگ بودن همهٔ عناصرِ ترکیب، قرار گرفتن پیکره‌های انسانی در اولین لایهٔ ترکیب‌بندی، در پیش زمینه، نشان از تأکید نگارگر بر انسان دارد، نه طبیعت. با وجود نقشمایه‌های اصلی این مضمون، یعنی بهرام، کنیزک و شتر در مرکز کادر افقی بخصوص در نگارهٔ شاهنامهٔ ۷۳۱ . ۷۵۳ق، حسی از تقارن، سادگی و صلابت و استحکام به بیننده منتقل می‌شود[1].

طراحی از زیر لایه‌های رنگ مشخص است[2] و نمود واضحی دارد و خطوط طرح بسیار بیانگر و تا حدی خشن، پر تحرک و پویاست. این نوع از طراحی، که خود را از زیر رنگ‌های رقیق می‌نمایاند و بر نمایش خطوط آزاد و شورانگیز طرح تأکید دارد، متعلق به مکتب یک شیراز

۱. باید اشاره نمود که تحلیل ساختاری نمونه‌های ارایه شده این تحقیق از سه شاهنامهٔ ۷۳۱، ۷۳۳ و ۷۵۳ ه.ق مکتب شیراز اینجو، در بخشی از رساله نویسندهٔ اول، با روش چارلزجانسن انجام گرفت و این نتیجه حاصل شد که طراحی صحنه‌ها منوط به هندسهٔ مبنایی و انطباق با آن است. مربع شاخص در اکثر نگاره‌های شاهنامه‌های اینجو به گونه‌ای از سوی نقاش ترسیم شده تا دو ضلع عمودی آن بر ستون‌های متن نوشتاری مماس باشد و این عمل که به نظر نویسنده، انجام آن بسیار هدفمند به نظر می‌رسد منجر به در هم‌تنیدگی متن و تصویر و نهایتاً وحدت و انسجام کل تصویر می‌شود. همچنین مربع شاخص از یک طرف یا هر دو طرف کادر به اندازهٔ قطر مربع (یعنی رادیکال ۲) گسترش یافته است. در ضمن این الگو و هندسهٔ پنهان در نگارهٔ بهرام گور و آزادهٔ شاهنامهٔ سلجوقی، کاما (تصویر ۱۱ و ۱۲) نیز دیده می‌شود.

۲. آیت‌اللهی از سبک اینجو به «شیراز یک» نام می‌برد (آیت‌اللهی، ۱۳۸٦: ۳۸).

تصاویر۷و۸. بخشهایی از تصویر۵، متعلق به شاهنامهٔ ۷۵۳ق شیراز، که در آن‌ها طراحی از زیر لایه‌های آبرنگی، مشخص است.

تصویر۹. بهرام گور و کنیزک در شکارگاه، شاهنامهٔ کاما، اوایل قرن ۷ق. (مأخذ: معرفی نسخه‌های شاهنامهٔ فردوسی، ۱۳۶۹:۱۶).

و دورهٔ اینجو است (تصاویر ۷و ۸).به نظر می‌رسد در اواخر دورهٔ اینجو، در بخشهایی از تصویر به شدت شاهد واقعگرایی در طراحی و احساس حجم و بُعد در برخی از اجزای نگاره، نظیر آهوی سمت چپ تصویر۵ و ۸ هستیم و واقع‌گرایی در برخی عناصرِ نگاره‌های شاهنامهٔ ۷۵۳ق اینجو، از مهمترین تحولات زیبایی‌شناختی است که در اواخر این دورهٔ تاریخی اتفاق می‌افتد.

رنگ‌ها نیز کاملاً بیانی و شاد بوده و بیشتر گرم‌اند. رنگ قرمز موجود در پس‌زمینهٔ نگاره‌ها متأثر از سنت دیوارنگاره‌های بودایی[1] است. از رنگ طلایی نیز به مقدار زیاد در جامه‌های زربفت بهرام و آزاده استفاده شده است (تصویر۷)، که دلالت بر ثروت و شکوه دربار اینجو دارد. همچنین از این رنگ به صورت رقیق و ته رنگ در رنگ‌آمیزی درختان و نیز کوه‌ها استفاده شده است. مقداری از آبی پروس و سبز ساپ‌گرین نیز برای رنگ‌آمیزی قسمتهایی از کوه‌ها به کار رفته، اما در نهایت حاکمیت رنگی با رنگمایه‌های نارنجی، قرمز و طلایی است.

نگارهٔ « بهرام گور و آزاده در شکارگاه» در شاهنامهٔ سلجوقی و تیموری شیراز

یکی از کهن‌ترین شاهنامه‌های مصور جهان شاهنامهٔ «کاما»[2] یا «دستور»[3] است. این نسخه در اوایل قرن ۷ ه. ق، یعنی پیش از حملهٔ مغول به ایران کتابت شده و در تصاویر آن از نفوذ نقاشی مغولی اثری دیده نمی‌شود (غروی، ۱۳۵۲: ٤١). یکی از ٤٥ نگارهٔ این شاهنامه به موضوع بهرام و کنیزکش آزاده می‌پردازد. متأسفانه تصویری که از این صحنهٔ شاهنامه در ایران موجود است، تک‌رنگ بوده و در برخی بخش‌ها - مثل دو آهوی سمت چپ کادر، هاله‌های پیرامون سرِ کماندار و زن چنگ‌نواز، سر و قسمتهایی از پاهای شترِ و تپه‌ها و تیر رها شده از کمان- بسیار رنگ پریده است (تصویر ۹)، به همین دلیل طرح استلیزه شدهٔ این نگاره در اینجا ارایه شده است (تصویر ۱۰).

همان‌طور که در تصویر ۱۰ مشاهده می‌شود همچون سایر نگاره‌های اینجو (تصاویر۲ تا ٥)، مضمون اصلی داستان در بخش میانی تصویر و در داخل «مربع مادر» یا «مربع زاینده» قرار گرفته است. این مربع منطبق بر ستون عمودی متن بوده، و شخصیت اصلی این نگاره، یعنی بهرام، بر امتداد فرضی ستون میانی جای گرفته است.

نگارهٔ بعدی با این مضمون متعلق به شاهنامهٔ ابراهیم سلطان، پسر شاهرخ تیموری، است. این نسخه در شیراز و در حدود سال ۸۳۳ ه.ق برای این سلطان کتابت و مصور شده است (تصویر۱۱ و ۱۲).

در دو نگارهٔ سلجوقی و تیموری، صحنهٔ شکار، صیاد کمان‌دار، آهوی تیر خورده و شتر از نقوش مشترک با نگاره‌های اینجوست. تنها نقشمایه‌ای که دچار تغییر بنیادین شده است، زن چنگ‌نواز است که در دو صحنهٔ اخیر، در کنار مرد صیاد و در حال نواختن چنگ دیده می‌شود، نه همچون نگاره‌های اینجو، نقش بر زمین.

در نگارهٔ شاهنامهٔ ابراهیم سلطان شاهد پرداختی ظریف و صیقلی در اجزای نگاره و گسترش فضا در جهت عمودی و نمایان شدن خط افق و آسمان طلایی رنگ، خروج ترکیب بندی از کادر نگاره و کوچک شدن پیکره‌ها و قرار گرفتن آن‌ها در میان‌زمینه هستیم که تمامی این تأثیرات برگرفته از نقاشان آل جلایر و هرات در دربار این شاهزادهٔ تیموری در شیراز است. در ضمن رنگ‌ها در این نگاره متنوع‌تر و واقعی و ذاتی‌اند و نه همچون نگاره‌های اینجو، بیانی، غیر واقعی و بسیار درخشان، خالص و گرم. طراحی نیز از زیرِ رنگ، دیده نمی‌شود و حاکمیت با فرم‌های منحنی و نرم و ظریف است و نه با خطوط خشن و زمخت و درعین حال پرشورِ نگاره‌های اینجو. همچنین در این نگاره بدلیل گسترش فضا از بالا و کنارهٔ سمت راست کادر، شاهد ترکیب پویاتری هستیم. سرِ آهوی زخمی، نوک ساز کنیزک

۱. باید اشاره نمود، که پس‌زمینه‌های دیوارنگاره‌های سغدی در آسیای میانه نیز که که دارای چنین رنگ قرمزی است، متأثر از نگاره‌ها و دیوار نگاره‌های بودایی بوده‌است.

۲. این شاهنامه در موسسهٔ شرق شناسی «کاما» در بمبئی نگهداری می‌شود.

۳. شاهنامهٔ مذکور متعلق به شخصی بنام «فیروزپشتونچی دستوربلسارا» بوده‌است.

تصویر ۱۰. نمایش مربع شاخص در مرکز قاب و انطباق نقشمایه‌های اصلی تصویر بر خطوط رهنمای عمودی در نگارهٔ کاما

و نوک درخت بلند سمت چپ کادر مثلثی نامتعادل را به طور فرضی ایجاد می‌کنند، که هر لحظه امکان افتادنش انتظار می‌رود.

تحلیل شمایل‌نگارنهٔ صحنهٔ «بهرام گور و کنیزک رومی در شکارگاه» در شاهنامه‌های اینجو:

هر هنرشناس و تاریخ‌دان هنر اسلامی، بدون هیچ شکّ و ابهامی، صحنه را یکی از صحنه‌های مربوط به بهرام پنجم ساسانی- که در فاصلهٔ ۴۲۰-۴۳۸ میلادی حکومت می‌کرد- باز می‌شناسد. کنیزک چنگ‌نواز، صحنهٔ شکار، شتر و صیاد کمان‌دار همگی از نشانه‌های تصویری هستند که به بازشناسی موضوع کمک می‌کنند.

در روایت فردوسی آمده که روزی بهرام با کنیزک خود آزاده، به قصد شکار سوار بر «هیون[1]»که زین آن به پارچهٔ «دیبا» آذین شده بود، «بی‌انجمن[2]» راهی شکارگاه می‌شوند. بهرام دو جفت آهو می‌بیند و از کنیزک رومی و زیبای خود می پرسد:

کدام آهو افگند آزاده خواهی بتیر
که ماده جوان است و همتاش پیر (فردوسی، ۱۳۷٤: ۵۵۹).

آزاده در پاسخ می‌گوید، که مردان واقعی با آهو جنگ نمی‌نمایند:

چنین گفت آزاده ای شیرمرد
بآهو[3] نجویند مردان نبرد (همان منبع).

سپس «دلارام» از او می‌خواهد که آهوی ماده را نر سازد و آهوی نر را ماده. سپس با مهره‌ای به آهوی دیگر بزند تا آهو سر بر دوش بگذارد و برای خاراندن جای مهره، پایش را به کنار گوش بیاورد و بهرام سر و پای و گوش آهو را به یک تیر به هم بدوزد. بهرام با تیری دوپیکان هردو شاخ از آهوی نر برمی گیرد و دو تیر به جای شاخ بر سر آهوی ماده می نشاند. سپس شتر را به سوی جفت دیگر می‌راند و سر و پای و گوشش را یک‌جا می‌دوزد. در این لحظه آزاده، گریان به بهرام می‌گویدکه این رسم مردانگی نیست و تو دیوانه هستی.

بدو گفت چونست ای ماه‌روی
روان کرد آزاده از دیده جوی
ابا شاه گفت این نه مردانگیست
نه مردی ترا خوی دیوانگیست (همان منبع).

بهرام خشمگین می‌شود و او را بر زمین می‌افکند و شتر را بر او می‌راند:

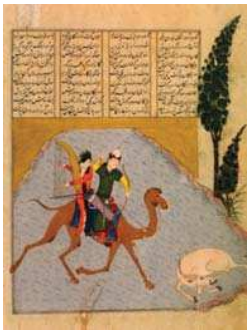
بزد دست بهرام و او را ز زین
نگونسار برزد بروی زمین
هیون از بر ماه چهره براند
برو دست و چنگش بخون درنشاند
چنین گفت کای بیخرد چنگزن
چه بایدست چندین بما برشکن (همان منبع).

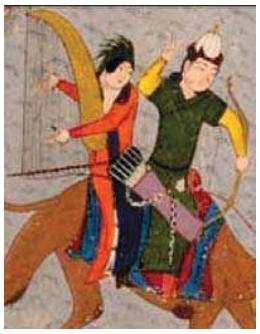
درباره سرنوشت آزاده (مرگ یا زنده بودن او) در شاهنامه‌های منظوم اختلاف‌نظر است، ولی در سه شاهنامهٔ مصور اینجو و نیز شاهنامهٔ سلجوقی، ابیات پایانی موجود در متن نوشتاری، صریحاً به مرگ کنیزک اشاره دارند:

اگر کند بودی کشاد برم
ازین زخم ننگی شدی گوهرم
چو از زیر پای هیون در بمرد
بنخجیر از آنپس کنیزک نبرد (همان منبع).

اما در شاهنامهٔ ابراهیم سلطان، ۷ بیت پایانی روایت فردوسی و به عبارتی اوج داستان (بدو گفت چونست ای ماه روی...)در صفحهٔ بعد، استنساخ شده است و نقاش نیز فضایی کاملاً ظریف، شاعرانه و تغزلی را با بهره‌گیری

۱ . شتری تندرو و بزرگ
۲ . بی همراه
۳. در نسخهٔ شاهنامهٔ منثور ۱۳۷٤ که اشعار آن در این مقاله استفاده شده، بنا به رسم‌الخط به کار رفته در آن، بسیار مشاهده می‌شود که دو کلمه به یکدیگر الحاق شده‌اند.





تصویر ۱۱ و ۱۲. بهرام گور و کنیزک در شکارگاه، شاهنامهٔ ابراهیم سلطان، شیراز ۱۴۳۰م/۸۳۳ ه. ق، کتابخانهٔ بودلیان، اکسفورد، مأخذ: www.slv.vic.gov.au/

از رنگ‌های ملایم ارایه نموده است.

از آن‌جایی‌که از طریق متون کهن، تصاویر، تمثیل‌ها و داستان‌ها که متضمن دلالت‌های ضمنی مرتبط با موضوع مورد نظر است، می‌توان به رمزگان آثار دست یافت (عبدی، ۱۳۹۰: ٥٤) از این‌رو به ارایهٔ متون کهن ادبی از پایان این داستان –که بیشترین ارتباط را با این تحقیق دارد– و روایات متفاوتی که از آن در منابع عربی و فارسی شده، و سپس به ارایهٔ آثاری از این موضوع در دوران ساسانی و سلجوقی می‌پردازیم:

۱.در عیون الخبار از ابن قتیبهٔ دینوری (وفات: ۲۷٦ه. ق) داستانی از بهرام گور آمده که پایان آن مانند روایت فردوسی است: «پس بهرام کنیزک را به زمین افکند و بدو گفت: تو بر من سخت گرفتی و خواستی ناتوانی مرا آشکار کنی». در این روایت از سرنوشت کنیزک سخنی به میان نمی‌آید.

۲.در البلدان از ابن فقیه همدانی (تألیف: ۲۹۰ ه.ق) آمده: «در نیم فرسنگی قصر بهرام گور در همدان [...] گور آهو (ناووس الظبیه) واقع است. نامگذاری این گور بدان سبب بود که روزی بهرام با کنیزک محبوب خود به قصد شکار بر روی این تپه فرود آمد. به کنیزک گفت چیزی بخواه تا برآورده کنم و کنیزک از او خواست تا آهوی نر را ماده و ماده را نر کند و با تیری سمش را به گوشش بدوزد. بهرام با خود گفت اگر چنین نکنم نزد پادشاهان و مردمان دیگر سرافکنده می‌شوم و می‌گویند کنیزکی از او کاری خواست که از عهده‌اش بر نیامد. پس خواستهٔ کنیزک را برآورده کرد، ولی در پایان کار، او را کشت و همراه آن آهو در یک گور دفن کرد و سنگی به نشانه بر گور او نهاد و بر آن شرح ماجرا را چنین نگاشت که کنیزک را بدان سبب کشتم که می‌خواست مرا رسوا کند و ناتوانم جلوه دهد».

۳.در غرر اخبار ملوک‌الفرس و سیرهم، از ابو منصور ثعالبی (تألیفِ پیش از ٤١٢ ه. ق) داستان بهرام و آزادوار، همچون روایت فردوسی است، اما در بخش پایانی: «آزادوار گفت: دست مریزاد سرورم، اینک تنها مانده است که دست و پای این ماده آهو را به هم بدوزی. بهرام از افزون‌خواهی او به خشم آمد و تیری برسر ماده آهو افکند... سپس دخترک را به زیر پای شتر افکند و به او ناسزا گفت و افزود که تو با این افزون خواهی می‌خواستی مرا سرافکنده کنی. دخترک زیر پای شتر پایمال شد و تا زمانی دراز بهبود نیافت. برخی گفته‌اند دختر با افتادن و پایمال شدن جان سپرد. چون منذر از این رویداد آگاه شد، فرمان داد که چهرهٔ وی و دختر رامشگر و ماده شتر و آهوان و چگونگی داستان را بر دیوار بزمگاه خُوَرنَق بنگارند» (خطیبی، ۱۳۸۰: ۱۷-۱۸).

همان‌طور که ملاحظه می‌شود دو متنی که در آن‌ها از روایت تاریخی بهرام پنجم ساسانی و کنیزک او سخن گفته، کتب عیون الاخبار و البلدان است، که متعلق به قرون اولیه اسلامی و قبل از دوران فردوسی (۳۲۵- ٤١٦ه. ق) است. در این دو متن، دلیل بهرام گور از بر زمین افکندن کنیزکش، پی بردن به راز خواستهٔ اهریمنی و شیطانی او یعنی «ناتوان» جلوه دادن بهرام بین همگان است. در متن سوم از ثعالبی نیز که تقریباً همزمان با شاهنامهٔ فردوسی است، هدف آزاده از خواسته‌اش، «سرافکندگی بهرام» و به نوعی «ناتوان جلوه دادن» اوست، از این رو بهرام او را به دلیل «افزون‌خواهی» و نیز نقشهٔ شیطانی‌اش مجازات می‌کند.

کهن‌ترین تصویر بهرام گور را روی بشقاب سیمین کنده‌کاری شدهٔ سدهٔ پنجم و ششم میلادی، در موزهٔ متروپولیتن نیویورک می‌توان دید. این تصویر، شاه را سوار بر اسب، از نیم رخ و در حال خیزش نشان می‌دهد. او کمانش را تا آخر می‌تاباند و تیر را از بیخ گوش رها می‌کند (تصویر ۱۳) (بهدانی، مهرپویا، ۱۳۹۰: ۷ و ۹). «سوگلی که مانند نقش‌های هنر مصر فراعنه کوچک‌تر کشیده شده، تیر به دست فرمانروا می‌دهد که دو شاخ گوزنی نر را از بُن می‌برد تا به گوزن ماده تبدیلش کند و دو تیر بر سر گوزنی ماده می‌نشاند تا به گوزن نر تبدیلش کند. مرکبش که شتری آماده باروری است، مانند مرکب خسرو دوم تجسم دیگری از خدا-بهرام است» (بری، ۱۳۹٤: ١٦٥). در واقع شتر یکی از نمادهای[1] ایزد بهرام، یکی از ایزدان زردشتی است. تصویر شاه تقریباً در مرکز این سینی گرد، در نیمهٔ بالایی تصویر شده است. کمانِ فرمانروا، تیر و تیردان، تاج او و نوارهای در حال اهتزازِ آن، منگوله‌های تزیینی زین و برگ شتر، جامهٔ سلطنتی شاه، حالت خشک و رسمی او، کنیزکی بسیار نحیف و کوچک که تأکیدی بر فاصلهٔ طبقاتی او و شاه است و دو جفت آهو که همزمان از سوی شاه زخمی شده‌اند، در ترکیبی متوازن، فضای دایره‌ای را پر می‌کنند، همه و همه دلالت‌های ضمنی‌اند بر قدرت، مشروعیت، شکوه و جلال و سرعت عمل شاهی که در مرکز جهان است. این صحنه

۱. نماد، یک شی، یک گیاه، یک حیوان، و یا یک علامت است که معنای عمیق‌تری از آنچه دیده می‌شود، دارد (Van Straten, 1994: 45). نماد، چیزی است که به جای چیز دیگری به کار می‌رود و نشانهٔ آن است یا بر آن دلالت دارد.

تصویر۱۳. بشقاب زراندود، قرن ۵ و ٦ میلادی، موزه متروپولیتن، مأخذ: Harper, 1978 ,48

کاملاً منطبق بر روایت فردوسی است.

بسیاری از عناصر تصویری ایکونیک نامبرده در بشقاب ساسانی، با دو سفالینهٔ زرین فام سلجوقی (تصاویر ١٤ و ١٥)، نگارهٔ سلجوقی، نگاره‌های اینجو و نگارهٔ شاهنامهٔ ابراهیم سلطان، مشترک است. کمان نشانهٔ قدرت است. مبنای این نماد مفهوم کشش است. بسیار شبیه قدرت حیات و نیروی معنوی است (سرلو، ١٣٨٨: ٦٣٠). تیر درخشش قدرت متعالی را می‌نماید. همچنین نشانهٔ پرتو خورشید نیز بوده است (همان منبع: ٢٤٣). تاج نماد بلندپایه بودن و نشانهٔ آشکار موفقیت است. تاج فلزی، نیم‌تاج و تاج‌هایی که شعاع‌های نورانی دارند نماد نور و تنویر اندیشه‌های معنوی به شمار می‌روند (همان: ٢٤٦). در هر سه نگارهٔ اینجو تاج بهرام به رنگ طلایی و از طلاست. ولی مهمترین تفاوت نگاره‌های اینجو با سایر گونه‌های تاریخی آن در نقشمایه «آزاده» است.

در اولین سفالینهٔ منقوش سلجوقی (تصویر ١٤)، دو حالت ضمنی از کنیزک (کنیزک بر تَرک شتر و کنیزک نقش بر زمین) هر دو در یک صحنه نقش شده است و نوعی ابهام را در سرنوشت پایانی کنیزک، که به نظر می‌رسد متأثر از متن ادبی و یا روایت‌های متعدد نقل شده از این داستان باشد، نشان می‌دهد. از آنجایی‌که اصلی‌ترین نقشمایه‌های این دو سفال سلجوقی (تصاویر ١٤ و ١٥)، یعنی مرد صیاد، کنیزک سوار بر شتر و آهوی زخمی تصویر شده‌اند، بنابراین مضمون همانِ مضمون دورهٔ باستان است، که در قرون اسلامی مجدداً احیا شده و در این مسیر، استحاله یا تغییر جزیی نیز یافته است، بدین‌گونه که در این دو سفالینه، شاهد تغییر جزیی تاج و فرم و طرح جامهٔ بهرام ساسانی به عمامه و جامه با طرح و نقش سلجوقی هستیم. زن اسب‌سوار و مردی که در پس‌زمینهٔ این دو سفال جای گرفتند، در حکم تحریفات تجسمی هستند که در تولید انبوه آثار دیده می‌شوند[1].

باید به این مهم اشاره کرد، که در نگاره‌های شاهنامه‌های اینجو (تصاویر ١تا ٥) شاهد حضور عوامل و عناصر تصویریی هستیم که نقشی بسزا در «بیانِ» حماسی تصویر دارد. عناصر ترکیب‌بندی در فضایی کاملاً فشرده به گونه‌ای در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند که بر مرکز کادر و بر کنش مرد کمان‌دار و عملِ مرکب او که همانا لگد زدن به کنیزک است دلالت و تاکید دارند. رنگهای گرم قرمز و سرخ و نارنجی به کار رفته در پس‌زمینه، به وقوع اتفاقی مهم و خونین اشاره دارند و بر عمق ماجرا می‌افزایند. آیت‌اللهی معتقد است در آثار مکتب شیراز یک «مرزبندی خطوط به کمک بیان احساس و ایفای نقش رنگ‌ها می‌آید» (آیت‌اللهی، ١٣٨٦: ٣٨). این خطوط زنده و پویا که رنگها از مرز آن‌ها تعدّی کرده و منجر به کیفیتی نقاشانه در آثار این دوره شده، بر جنبهٔ خشونت موضوع و انتقال حس نوستالژیک آن به بیننده تأکید کرده و بسیار تأثیرگذار است.

۱. برای اطلاعات بیشتر رک به: (شالم، ١٣٨٨: ٢٣١).

تصویر ۱۴. بهرام‌گور و آزاده در حال شکار، سفالینه سلجوقی، کاشان، سدهٔ ۶ و ۷ ه.ق ،مأخذ: بهدانی، مهرپویا، ۱۳۹۰: ۱۱

تفسیر شمایل‌شناسانهٔ صحنهٔ« بهرام گور و کنیزک رومی در شکارگاه» در شاهنامه‌های اینجو

معانی ثانوی یا قراردادی، کنش شخص فاعل را که حامل دلالت بیانی ضمنی است، در بر می‌گیرد و هدف آن ورود به دنیای رمزگان اثر است (عبدی، ۱۳۹۱: ٤٤- ٤٥). بنابر این برای کشف رمز نگاره‌های اینجو در به تصویر کشیدن «کنیزک مُرده» باید در این مرحله از رویکرد پانوفسکی که بر تفسیر استوار است، بر کنش شخص فاعل یعنی «بهرام» متمرکز شویم.

از نظر هارپر صحنه‌های شکار منقوش بر ظروف نقره جنبهٔ نظامی و جنگاوری داشته است. شکارچی اغلب مسلح به شمشیر، تیردان، خنجر و کمان دیده شده و ملبس به لباس کامل شکار است. این تصاویر اشاره به شاهی جنگجو دارد و منعکس کنندهٔ زندگی شاهی و تعلیمات شاهان و درباریان آن دوره بوده است (Harper, 1978: 26). در اندیشهٔ سیاسی ایران باستان فرّهٔ ایزدی به شاهی تعلق می‌گرفت که دارای شجاعت، حکمت و عدالت باشد و تنها در این صورت بود که حکومت او مشروعیت می‌یافت. به نظر می‌رسد نگارهٔ مورد نظر در این تحقیق نیز بر وجه قدرت شاه تأکید دارد و آن را در تاب کمان کشیده و کنشی که صرف بازنمایی آن می‌شود، نمایان می‌سازد، همانند گونه‌های تاریخی آن در صحنهٔ شکار خسرو دوم (۵۹۰- ٦۲۸) در نقش برجستهٔ ساسانی (تصویر٦) و یا در بشقاب سیمین زراندود شده در موزهٔ متروپولیتن (تصویر۱۳). استمرار این مضمون و نیز حالت قراردادی شاه را همچنان در دورهٔ اسلامی، در نقوش کاشی‌ها و سفالینه‌های زرین‌فام و نیز نگاره‌ای از شاهنامهٔ سلجوقی و نیز نگاره‌هایی از اینجو شاهدیم. این «ادا» یا «حرکت» شاه در شکار، نشانه یا دلیل ضمنی است بر شجاعت و قدرت او و فره و نیروی خدادادی او و در نتیجه مشروعیت سیاسی او؛ ولی در دورهٔ بعد از ایلخانی و اینجو، یعنی در دورهٔ تیموری در شیراز با انقطاع موقتی و تغییر این حالت قراردادی و رسمی شاه در کمان‌اندازی -که تا قبل از آن معمول بود- مواجه می‌شویم. به نظر می‌رسد در نگارهٔ تیموری (تصاویر ۱۱ و ۱۲)، بیشتر بر وجه تغزلی داستان از سوی نقاش دربار تأکید شده تا نمایش قدرت و هیبت شاه. دلالت‌های ضمنی این امر را می‌توان در نوع پرداخت صیقلی و لطیف اجزای نگاره و نیز در عدم وجود کنیزک نقش بر زمین در تصویر مشاهده نمود.

اما آیا اقدام به کشتن کنیزک می‌تواند دلیل بر روحیهٔ انتقام و تنبیه‌گری شاه زمانه در مقابل رفتاری ناشایست از سوی کنیزکش باشد؟ و آیا ارتباطی میان بستر فرهنگی و سیاسی دورهٔ مغول با بازنمایی نقش «آزادهٔ مرده» در نگاره‌های اینجو می‌تواند وجود داشته باشد؟

از ابتدای سلسلهٔ ایلخانی که باحکومت اوکتای قاآن در ٦۲۵ ه. ق آغاز می‌شود و سپس روی کار آمدن منگوقاآن در ٦٤۸ ه.ق، هلاگوخان به سال ٦۵۱، اباقا و سپس احمد تکودار (٦۸۱-٦۸۳ق) که پسران هولاگو بودند و بعد ارغون، پسر اباقا و... الجایتو (۷۰۳-۷۱٦ق) و پس از او سلطان ابوسعید (۷۱٦ – ۷۳٦ه.ق)- تمامی حکامی که برای حکومت شیراز منصوب می‌شدند از وابستگان دربار ایلخانی[1] و یا افرادی بودند که با تمامی سیاست‌ها و اصول فرهنگی مغولان آشنا بوده و آن‌ها را به کار می‌بستند (برای اطلاعات بیشتر نک: خوب‌نظر، ۱۳۸۰ : ۳۱۲-۳۳۸). شواهد تاریخی نشان می‌دهند سیاست سلجوقیان و اتابکان در مقابل مخالفان خود بخشش بود نه چون مغولان، انتقام‌جویی و خونریزی؛ چنان‌که عدالت می‌نویسد: «تمایل معمول در عصر پیش از مغول مبنی بر مصالحه و بخشش دشمنان، دست‌کم در بار اول، جای خود را به انتقام‌جویی‌های افراطی دوران پس از مغول داد که در واقع بر فرهنگ و الگوی یاسایی[2] استوار بود» (عدالت، ۱۳۸۹: ۲۵۱).

ابن اثیر که بزرگترین مورخ هم عصر چنگیزخان در دنیای اسلام محسوب می‌شود و در طی حملهٔ اول مغول در عراق به دور از شهرهای مورد هجوم زندگی می‌کرده است می‌نویسد: «حتی دجّال[3]، کسانی را که مطیع او گردند، امان می‌دهد و فقط کسانی را که در برابر او پایداری کنند، نابود می‌سازد. ولی اینان به هیچکس رحم نکردند و زنان و کودکان را کشتند.» (ابن اثیر، ۱۳۵۳، ج ۱۲: ۱۹۰(بنا به قول جوینی، شیوهٔ وحشیانه مغولها کشتار هر جنبنده‌ای از آدمیزاد گرفته تا حیوانات از قبیل سگ و گربه و بپاکردن مجالس جشن پس از کشتار جمعی بوده است. عدالت می‌نویسد: «همگی این اعمال برای انتقام‌جویی ولی در کمال خونسردی انجام می‌گرفته است» (عدالت، ۱۳۸۹: ۲۳٦).

۱ . به عنوان مثال دختر غیاث‌الدین محمد، وزیر سلطان ابوسعید ایلخانی با پسر محمود اینجو حاکم شیراز - که او هم از سوی سلطان ابوسعید انتخاب شده بود- ازدواج کرد (آژند، ۱۳۸۷: ٤۰) و بدین ترتیب روابط تنگاتنگی میان دو دربار مغول و اینجو برقرار بود.

۲ . بر اساس این قانون یا الگوی مغولی، مردمان شهرهای مورد هجوم واقع شده از سوی مغولان، یا باید کاملاً تسلیم می‌شدند و خراج و مالیات پرداخت می‌کردند و یا مغولان برای انتقام از کسانی که در مقابل آنها ایستادگی می‌کردند، اموال آنان را غارت و همگی را به فجیع‌ترین وضع می‌کشتند

۳. فرد دروغگویی که به سبب گفته‌های خود، مردمی را به دور خود جمع‌می‌کند.

تصویر ۱۵. بهرام گوروآزاده درحال شکار،سفالینهٔ‌دوره‌سلجوقی.
مأخذ: https://scontent.cdninstagram.com

تصویر۱۶. بهرام گور، آزاده را لگدمال می‌کند، شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی،۱۳۳۰/ ۷۳۰ق. مأخذ: www.google.com

به نظر می‌رسد نقاشان دربار اینجو در شیراز با تأثیرپذیری از صحنهٔ «بهرام گور و آزاده در شکارگاه» شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی (دموت)، از آن الگوبرداری نموده‌اند. در واقع، نگارهٔ ایلخانی (تصویر ۱۶)، با توجه به اتفاقی واقعی که در دورهٔ ابوسعید در دربار تبریز افتاده بود، در این شاهنامه به سال ۷۳۰ق تصویر شد و به گونه‌ای از مستندسازی تاریخی بدل گردید و اینجویان نیز، که در ارتباط با مرکز حکومتی تبریز بودند و تأثیرات اندکی از نگاره‌های ایلخانی اخذ کرده بودند، از نقشمایهٔ بهرام و آزاده نقش بر زمین تأثیر پذیرفتند و آزاده را مانند ایشان زیر لگدهای شتر تصویر کردند.

ماجرای تاریخی از این قرار است که ظاهراً کونجاک خاتون، دختر احمد تکودار و همسر ایرنجین (دایی الجایتو)، بدلیل شجاعتی که به همراه شوهرش در جنگ نشان داد، خشم ابوسعید (پسر الجایتو) را برانگیخت. شیرازی ابوسعید را چنین توصیف می‌کند: «آن سگ‌سیرت سگ‌سار او را لباس از تن به در آوردند و سنگ زدند و با راندن حیوانات و چارپایان لگدمال کردند» (شیرازی، ۱۳۷۲: ٦٤٥). رفتار خشن ابوسعید، با شاهزادهٔ چنگیزی، کونجاک، ظاهراً برای شاعر و تاریخ نویس هم‌عصر، مستوفی، چنان ترسناک بود که او تصمیم گرفت آن را در نقل قولش اصلاح کرده و اظهار دارد که وی در جنگ کشته شده است (مستوفی قزوینی، ۱۳۸۷: ۷۲۸). نگارهٔ ذیل از شاهنامهٔ ابوسعیدنامه، بهرام‌گور را در حالی که به هیئت شاه ایلخانی، ابوسعید، درآمده و تیر از کمانش رها شده و به آهو اصابت کرده، تصویر نموده است.

به نظر هیلن براند همانندی زیادی بین این واقعهٔ تاریخی در عهد ایلخانی بین کونجاک، شاهزادهٔ مغولی و آزاده، کنیزک بهرام ساسانی وجود دارد و هردو زیر لگدهای چارپایان کشته شدند (حسنی، ۱۳۹۲).

شواهد تاریخی که در بالا ارایه شد نشان می‌دهد با توجه به روحیه و اخلاق و فرهنگ سلاطین سلجوقی، مخالفان شاه برای اولین مرتبه بخشیده می‌شدند، اما نمونه‌ای که ازتاریخ ایلخانی (کونجاک خاتون و مرگش) ارایه شد، مبین آن است که شاه ایلخانی به‌شدت با فردی که به دشمنی با او می‌پرداخت، برخورد می‌کرد. پس به احتمال زیاد، با تغییر فرهنگ، اخلاق و بستر فکری و سیاسی دوران مغول، ما شاهد تغییر و استحاله در نقشمایهٔ «آزادهٔ سوار بر شتر» به «آزادهٔ مرده» هستیم.

میرچا الیاده[۱] نشان داده که: «گرایش اسطوره شناسی جهانی عبارت است از تبدیل پیچیدگی چندگانهٔ بازیگران تاریخ به بزرگ نمونه‌های کردار قهرمانانه که به کمک افسانه‌ها جنبهٔ تقدس به خود می‌گیرند. فردوسی و بعد از آن نظامی، از رهگذر تصویرهای گوناگون خود، از چهره خدای کهن ایرانی که زیر نقاب بهرام گور پنهان شده است، پرده برمی‌دارند» (بری، ۱۳۹٤: ۷۷) بهرام گور در پایان دورهٔ اسطوره‌ای ایران ظهور می‌کند و ویژگی ایزدان را به خود می‌گیرد. او بیش از همه،کمالات ورثرغنه، خدای پیروزی را متجلی می‌کند. از نظر مایکل بری، بهرام گور «تنها یک شاه زمینی نیست، بلکه قهرمانی به مفهوم سنتی حماسه‌ها؛ یعنی، اغلب یک نیمه خدا، یا در هرحال تجلی یک اصل الهی فعال با چهرهٔ انسان فانی شکوهمند است» (همان منبع). این شخصیت تاریخی بدلیل دلاوری‌هایش در نبرد با هون‌ها و شکست آنان –در مرزهای شرقی ایران در سال ٤۲۷ میلادی– در ادبیات ایران دارای تقدس می‌شود (همان منبع: ۷۲). از سوی دیگر بهرام یکی از مهم‌ترین ایزدان زرتشتی است که در اسطوره‌شناسی به عنوان فرشتهٔ پیروزی و نصرت از وی یاد می‌شود. نام

۱. الیاده، اسطوره را همچون یونگ و فروید به فرایندی ناخودگاه تقلیل نمی‌دهد. در نظر او «اسطوره، پدیده‌ای عالم‌گیر و کلی است که بانی ساختاری واقعی و یا نوعی ساختار واقعیت و روشنگر وجود و فعالیت موجودات فوق طبیعی و الگویی دستوری برای سلوک آدمی است (ریپس، ۱۳۸۱: ۱۱۸).

او در اوستا به صورت ورثرغن آمده و تحول یافته واژهٔ ورترهن یا کشندهٔ اژدها است (بهدانی، مهرپویا، ۱۳۹۰: ۵). در حقیقت او «به اصل مطلق نیرویی بدل می‌شود که بر بدی پیروز می‌گردد. او بزرگ فرشتهٔ جنگجو، زادهٔ آتش است» (بری، ۱۳۹٤: ۹۲). نمادهای دهگانهٔ این ایزد نشان از «قدرت، مردانگی و چابکی» (همان) او دارند.

در سرودی در یشت ۱٤ اوستا، این خدا ده تجسم و هیـات دارد. او ایزدی است که به شکل تندباد، گاو نری زرین‌گوش و زرین شاخ، اسب سفید با ساز و برگ زرین، شتر بارکش تیز دندان، که بر زمین پای می‌کوبد و به پیش می‌تازد، گراز وحشی تیز دندان و خشمگین و زورمند که به یک تک می‌کُشد، جوانی در سن آرمانی پانزده سالهٔ بدون ریش، پرندهٔ تیز پروازی که شاید کلاغ باشد، نر بُزِ جنگی، قوچ دشتی و مردی که شمشیر زرین تیغه دارد (هینلز، ۱۳۸۹: ۸۳). مایکل بری چهرهٔ دوم بهرام را در هنر ایرانی، «جنگجوی بزرگسال، ریشو و همواره مسلح» معرفی می‌کند (بری، ۱۳۹٤: ۹۲).

ایزد بهرام بزرگترین اژدهاکش ایرانی نیز هست که با ایندرا[۱] خدای طوفان و رعدِ هندی قابل مقایسه است، به طوری‌که لقب ایندرا، بهرام [۲]به معنای کشندهٔ دیوِ ورتره یا ورتیره[۳] است (بهار، ۱۳۷٦: ۹٦)، با این تفاوت که «بهرام بر بدکنشی آدمیان و دیوان، غالب و نادرستان و بدکاران را گرفتار کیفر می‌سازد. در توانمندی، او نیرومندترین، در پیروزی، پیروزمندترین و در شکوه و فره او بشکوهترین است» (هینلز، ۱۳۹۸۹: ۸۳).

الیاده بر کیفیت بنیادین نمادها اصرار می‌ورزد و بر معانی گوناگون و همزمان آن‌ها تأکید دارد (سرلو، ۱۳۸۸: ۷۸). بنابراین برای نقشمایهٔ نمادین «آزادهٔ مرده» شاید معانی متعددی را بتوان قایل شد. در این مقاله سعی شد به یکی از تفاسیر شخصی در ارتباط با این نقشمایهٔ آیکونیک، که از سوی نویسنده تنها در دورهٔ ایلخانی و اینجو، در نگارهٔ تبریز و سه نگارهٔ اینجو دیده شد، پرداخته شود. با توجه به این‌که در شاهنامه‌های اینجو به تبع شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی، بر اساس متن شعر نظامی، تأکید صِرف بهرام بر کشتن کنیزک است، کنیزکی که بجای فرمانبرداری، «گستاخی» می‌کند و در صدد «ناجوانمرد» و «ناتوان» جلوه دادن سَرور خود است؛ آنگونه که کونجاک خاتون در معاضدت با ابوسعید درآمد، به نظر می‌رسد تغییر الگوی «کنیزک سوار بر شتر» به «کنیزک مرده» در نگاره‌های اینجو، تغییر و دگردیسی آگاهانه و سیاستمدارانه‌ای برخاسته از بستر فرهنگی، سیاسی و اعتقادی ایلخانان و اینجویان مبنی بر مجازات سخت برای کسانی است که در مقابل شاه قرار می‌گیرند، در حالی‌که در دورهٔ سلجوقی، فرد خاطی برای اولین بار بخشیده می‌شد. بدین ترتیب فرضیهٔ این مقاله اثبات می‌شود.

شاه اینجو، بسان شاه ایلخانی همچون ایزد بهرام، شاهی جنگجو و پیروز است که بر «بدکنشی» آدمیان غلبه می‌کند؛ و اینگونه است که بر اساس نظریه میرچا الیاده، شاه زمانه از خود چهره‌ای منطبق بر اساطیر ملی و شخصیت تاریخی چون بهرام ساسانی می‌سازد.

نتیجه

در این پژوهش سعی شد این فرضیه‌ها اثبات شود که بین بستر فرهنگی، سیاسی و اعتقادی حاکم بر عصر ایلخانی و اینجو، با عدمِ استمرار نقشمایهٔ «آزاده و بهرام سوار بر شتر » و دگرگونی بنیادینِ آن به «آزادهٔ مُرده» از یک سو، و از سَوی دیگر میان ویژگی‌های ایزد بأستانی بهرام با شخصیت واقعی سلاطین ایلخانی و اینجو نسبت و رابطه‌ای وجود دارد، که منجر به تحول نقشمایهٔ مذکور شده است.

نتایج تحقیق حاکی از این است که تغییر و دگرگونی‌ای که در بستر سیاسی، فرهنگی و اجتماعی حاکم بر ایران با هجوم مغولان ایجاد شد، سبب گردید هنرمندان اینجو به تأثیرپذیری از ایلخانان، به تغییر و استحالهٔ بن‌مایهٔ«آزادهٔ سوار بر هیون» و دگرگونی آن به «آزاده مُرده» در نگارهٔ «بهرام گور و آزاده در شکارگاه» بپردازند. اصلی‌ترین نقشمایه‌های این تحقیق در شاهنامه‌های اینجو، یعنی مرد صیاد، کنیزک و آهوی زخمی، برگرفته از مضمونی کهن از دورهٔ باستان است، اما در قرون اولیهٔ اسلامی مجدداً احیا شده و ضمن تحول و دگردیسی به حیات خود ادامه داده است. ما در نگاره‌های اینجو و ایلخانی این تحقیق، شاهد استحالهٔ بهرام پنجم ساسانی در کسوت و هیأت شاهان اینجو و مغول هستیم. مضمون این چهار نگاره، ضمن اینکه اشاره بر واقعه‌ایی تاریخی از دورهٔ ایلخانی و کشته شدن یکی از خاتون‌ها و شاهزادگان ایلخانی از سوی سلطان ابوسعید دارد و آن را شرح می‌دهد، در لایه‌های پنهان خود نیز، پرده از روابط انسانی، فرهنگ، اخلاق و

۱. Indira: خدای طوفان و رعد بزرگترین دشمن ورتره، خدای طبقه جنگاوران هند و ایرانی و خدای نبرد است (ایمانی، طاووسی، ۱۳۹۰: ۲٦).

۲. Wahram. و هرام یا بهرام به معنای پیروزی است (بهار، ۱۳۷٦: ۷۸).

۲. Vortra: نام اژدهای مخوفی است که تمام آب‌های جهان را یکجا نوشیده، بطوریکه خشکسالی و قحطی زمین را فراگرفته و در حقیقت اهریمن قحطی و خشکسالی است (ایمانی، طاووسی، ۱۳۹۰: ۲٦).

روش حکومت و سیاست حکام این دوره، که همگی اصالتی مغولی داشتند، برمی‌دارد. در این نظام فکری و فرهنگی و سیاسی، که در ضمن، سلاطین اینجو نیز می‌بایست از آن پیروی می‌کردند، سزای کسی که علیه شاه برمی‌خاست، مرگ بود.

شواهد تاریخی بیانگر وجود «وجه تنبیهی» ابوسعید ایلخانی و رفتار خشن او در تبریز، مبنی بر تنبیه کونجاک خاتون، بدلیل همراهی او با شوهرش در جنگ علیه شاه مذکور است. این زن، چون «کنیزک بهرام گور»، به دستور ابوسعید به وسیلهٔ لگد چارپایان، کشته شد و این در حالی است که در نگاره‌های دوره‌های تاریخی پس از مغول در هیچ‌یک از شاهنامه‌های مصور، نقش آزادهٔ لگد شده بوسیلهٔ شتر و چارپایان، از سوی نویسنده یافت نشد.

از سوی دیگر به نظر می‌رسد شاه اینجو و ایلخانی همچون ایزد بهرام، شاهی جنگجو و پیروز است که بر «بدکنشی» آدمیان غلبه می‌کند و بدین ترتیب به نظر می‌رسد رابطه و نسبتی میان ویژگی‌های خدای باستانی بهرام (ورثرغنه) با شخصیت واقعی ابوسعید (و شاهان اینجو) در سه نگارهٔ اینجو و یک نگارهٔ ایلخانی را می‌توان ردّگیری نموده و حدس زد. به عبارتی دیگر رمز نقشمایهٔ «آزادهٔ مرده» از سوی نقاشان دربار در این چهار نگاره، بر «نمایش قدرتِ شاهی» است؛ شاهی که همچون ایزد باستانی بهرام، بر رفتار و کنشِ بد آزاده فائق می‌آید و بدین ترتیب، مقام یک شاه زمینی تا سطح یک ایزد باستانی ارتقا می‌یابد و مشروعیت می‌یابد، اما در نگاره‌های شاهنامهٔ کامای سلجوقی و نیز سایر نگاره‌های باقیمانده از این مضمون در مکتب شیراز پس از اینجو، وجودِ نقشمایهٔ «آزادهٔ سوار بر شتر»، تأکید بر وجه تغزلی و عاشقانهٔ این مضمون از سوی نگارگر دارد.

منابع و مآخذ

آداموا، ا. ت، گیوزالیان، ل. ت. ۱۳۸۶. نگاره‌های شاهنامه. ترجمهٔ زهره فیضی. تهران: فرهنگستان هنر.

آژند، یعقوب. ۱۳۸۷. مکتب نگارگری شیراز. تهران: فرهنگستان هنر.

آیت‌اللهی، حبیب‌الله. ۱۳۸۶. «ترکیب‌بندی افقی در نگارگری مکتب شیراز». آینهٔ خیال. شمارهٔ ۵: ۳۹-۳۸.

ابن اثیر، عزالدین علی. ۱۳۵۳. تاریخ کامل اسلام. ترجمهٔ ابوالقاسم حالت. تهران: شرکت چاپ و انتشارات کتب ایران.

ایمانی، الهه. طاووسی، محمود. ۱۳۹۰. «بررسی تطبیقی بین ادهاکشان ایران و هند در اسطوره‌ها»، نشریه مطالعات تطبیقی هنر، شمارهٔ دوم، ۲۸-۱۷.

بری، مایکل. ۱۳۹۴. تفسیر مایکل بری بر هفت پیکر نظامی. ترجمهٔ جلال علوی نیا. چاپ دوم. نشر نی: تهران.

بهار، مهرداد. ۱۳۷۶. پژوهشی در اساطیر ایران. تهران: نشر آگه.

بهدانی، مجید. مهرپویا، حسین. ۱۳۹۰. «بررسی تصویر بهرام گور در هنر ایران از دوره ساسانی تا پایان دوره قاجار». فصلنامه نگره، شمارهٔ ۱۹، ۱۹۵-.

معرفی نسخه‌های شاهنامه فردوسی. ۱۳۶۹. تهران: مؤسسهٔ مطالعات تحقیقات فرهنگی.

خطیبی، ابوالفضل. ۱۳۸۰. «داستان بهرام گور و آزاده و نکاتی در تصحیح متن شاهنامه»، نشر دانش، شمارهٔ ۱۰۲، ۲۱-۱۵.

حسنی، محمد رضا. ۱۳۹۲. «تحولات نقاشی ایرانی در عهد ایلخانان «مطالعهٔ موردی: شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی»». پایان‌نامهٔ دکتری پژوهش هنر. دانشکدهٔ هنر و معماری. دانشگاه تربیت مدرس.

خوب‌نظر، حسن. ۱۳۸۰. تاریخ شیراز. تهران: سخن.

ری‌یس، ژولین. ۱۳۸۱. «تاریخ ادیان، پدیدارشناسی، هرمونوتیک: نگاهی به آثار میرچا الیاده»، ترجمه جلال ستاری، در اسطوره و رمز در اندیشهٔ میرچا الیاده، تهران: مرکز، ۱۲۱-۱۰۵.

زرین کوب، عبدالحسین. ۱۳۷۴. پیرگنجه در جست وجوی ناکجاآباد. چاپ دوم. تهران: سخن.
سرلو، خوان ادوارد. ۱۳۸۸. فرهنگ نمادها، ترجمهٔ مهرانگیز اوحدی. تهران: دستان.
شالم، آوینوآم. ۱۳۸۶. «نقش زربفت بهرام گور: تکه ابریشم محفوظ در موزهٔ دیوتسیزن سن‌آفرا در آواکسبورگ و شیوه‌های تفسیر یک مضمون متداول»، ترجمهٔ سید داود طبایی، در زبان تصویری شاهنامه، تهران:فرهنگستان‌هنر.
شیرازی، عبدالله. ۱۳۵۷. تاریخ وصاف الخضره. مصصح: عبدالمحمد آیتی. تهران: نشر بنیاد.
عبدی، ناهید. ۱۳۹۰. درآمدی بر آیکونولوژی: نظریه‌ها و کاربردها. تهران: سخن.
عدالت، عباس. ۱۳۸۹. «فرضیهٔ فاجعه زدگی: تأثیر پایدار فاجعهٔ مغول در تاریخ سیاسی، اجتماعی و علمی ایران»، نشریهٔ بخارا، شمارهٔ ۷۷ و ۷۸، ۲۶۲-۲۲۷.
فردوسی، ابوالقاسم. ۱۳۷۴. شاهنامه فردوسی. به تصحیح ژول مُل. تهران: بهزاد.
عمید، حسن. ۱۳۶۳. فرهنگ فارسی عمید. تهران: امیر کبیر.
غروی، مهدی. ۱۳۵۲. «قدیمی‌ترین شاهنامهٔ مصور جهان، شاهنامهٔ فیروز پشتونجی دستور بلسارا معروف به شاهنامه موسسه کاما بمبئی، متعلق به اوایل قرن هفتم»، مجلهٔ هنر و مردم، شمارهٔ ۱۳۵، ۴۴-۴۱.
مستوفی قزوینی، زین‌الدین ابن حمدالله. ۱۳۸۷. ظفرنامه. مصحح: مهدی مداینی و دیگران. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
نیکخواه، هانیه. ۱۳۹۱. «واکاوی رازهای تداوم هزار ساله تصویر بهرام گور و آزاده». نامه هنرهای تجسمی و کاربردی. شمارهٔ ۹، ۳۵-۱۹.
هینلز، جان راسل. ۱۳۸۹. شناخت اساطیر ایران. ترجمهٔ باجلان فرخی. چاپ سوم، تهران: اساطیر.

Harper, P. O. 1978. The Royal Hunter, New York, Asia Society in association with J. Witherhill.
Panofsky, Erwin. 1972. Studies in iconology (humanistic themes in the art of the renaissance. Icon Editions, New York.
Panofsky, Erwin. 1955. Meaning in the Visual Arts, Dobleday Anchor Books, New York.
Van Straten, Roelof. 1994. An Introduction to Iconography, tr. P. de Man, London, Taylor & Francis.
www.metmuseum.org
www.slvvic.gov.aw
www.orientatch.uni-halle.de
www.scontent.cdninstacyam.com
www.google.com

Iconological Interpretation of the Illustration of «Bahramthe Gur and Azadeh in the Hunting Ground» in Three Shahnamehs of the Injuid Dynasty (725- 758 Hejira), Based on Panofsky's Approch

Masoumeh Abachi,Ph.D student in Art Research atTarbiatModares University, Tehran, Iran (Faculty Member at Shahid BahonarUniversity of Kerman). Kerman, Iran.
Asghar Fahimifar (CorrespondingAuthor), Associate Professor at Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
Recieved: 2016/7/10 Accepted: 2017/4/15

In the first half of the eighth century AH, in three illustrated Shahnamehs of Shiraz from the Injuid time, we are faced with a particular representation of «Bahramthe Gur and Azadeh in the hunting ground» which is differentfrom the Seljuk «comma» Shahnameh, and the 833 AH Shahnameh of the Timurid period. This difference is the depictionof «DyingAzadeh» in Shahnamehsof the 731, 733 and 753 AH in Shiraz; while in the Seljuk and Timurid Shahnamehs in Shiraz, we see Bahram and his slave girl, Azadeh, riding a camel.

Until now, no research has examined the relationship between intellectual, political and social contexts of the Ilkhanid period with the motif of the dead Azadeh in the Injuid illustrations, thus this research, which is based on Panofsky's approach, tries to achieve a different interpretation of the scene in the njuid Shahnamehs with a descriptive-analytical method, and to answer these questions: why the motif of «the slave girl and Bahram riding a camel» did not continue in the Injuid period, and instead of that the motif of «Bahram and the dead slave girl» was painted? And is there a relationship between the characteristics of the ancient Bahram god with the actual characters of the Injuid and Ilkhanid kings, which has led to the transformation of the motif?

This study aims to find out a relationship between the motif of «the dead slave girl» and «the ideas of the Injuid court and the changes in the Iranian thought», as well as to study the relationship between the ancient Bahram god and rulers of the Injuid and Ilkhanid courts. The results suggest that the motif of «the dead slave girl» in three Injuid Shahnamehs,is rooted in the beliefs and attitudes, culture and social contexts of the Ilkhanid society, and the Injuids with Mongolorigin. Historical evidences indicate the existence of «punitive way» of Abu Said Ilkhani and his violent behavior in Tabriz, to punish Kvnjak Khatun, because she had accompanied her husband in the war against the Sultan. This woman, like «the slave girl of Bahramthe Gur»,was killed under animals' hoofs by the order of Abu Said, and it seems that the injuidpainters have reproduced this scene of the Great Ilkhanid Shahnameh in the three Injuid Shahnamehs.It also seems that the painter tries to approximate the character of the Sassanid Bahram– embodied as the contemporaneous king (Abu Said and the Injuid kings) - to the Bahram god, by emphasizing solely on Bahram's action, and thus he exercises the utmost efforts to underscore the meaning of the ancient myth of Iran.

Keywords: Bahram, Azadeh, Shahnamehs of the Shiraz School, Injuid, Iconology.