

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



بررسی عناصر نامتعارف در نگاره‌های شاهنامه بزرگ ایلخانی*

اصغر جوانی** رضا فهمی*** سید محمد مهرنیا****

تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۸/۲۰

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۶/۳/۴

چکیده

شاهنامه 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 زمینه این اثر و تاریخ هنر ایران ممانعت به عمل آورند. در همین راستا، پژوهش حاضر، به منظور شناسایی آسیب‌های وارد بر پیکره این شاهنامه در ادوار مختلف مرمت و فروش آن، به بررسی مجموعه برگه‌های برجای مانده 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. سؤال اصلی در خصوص چیستی و چرایی 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 تغییر حواشی، افزودن عناصر نامتناسب به تصاویر، سبک نقاشی‌ها در مرمت دوره قاجار و آسیب‌های مربوط به جداسازی و از هم گسیختن ساختار نقاشی‌ها و صفحات و تکمیل ناصحیح نگاره‌ها به دوره دموت تعلق دارد.

واژگان کلیدی

شاهنامه بزرگ ایلخانی، شاهنامه نگاری، نگارگری ایرانی، مرمت، آسیب‌شناسی.

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه دکتری نویسنده سوم با عنوان «تأثیر گفتمان قدرت در شاهنامه بزرگ ایلخانی، با تاکید بر آراء میشل فوکو» در دانشگاه هنر اصفهان است.

** دانشجویار دانشگاه هنر اصفهان، دانشکده هنرهای تجسمی، شهر اصفهان، استان اصفهان. Email: a_javaniart@yahoo.com

*** دانشجویار دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس، شهر تهران، استان تهران. Email: reza.afhami@gmail.com

**** دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه هنر اصفهان، دانشکده هنرهای تجسمی، شهر اصفهان، استان اصفهان. (نویسنده مسئول)

Email: smmehrnai@yahoo.com

مقدمه

شاهنامه بزرگ با شیوه تطبیق درونی و بیرونی انجام می‌پذیرد. در شیوه تطبیق 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 دوره تغییرات را با توجه به تغییرات سبک روشن می‌سازند. شایان ذکر است که منظور از شناسایی عناصر نامتعارف و فضای غیرمعمول معرفی خصایلی است که در نگارگری مطرح نبوده و صرفاً در جهت پر نمودن فضای نقاشی و یا ترمیم شتابزده به نگاره‌های شاهنامه بزرگ تحمیل شده است. روش گردآوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای و شامل داده‌های موجود در اسناد است. در این مقاله از میان ۱۸ تصویر آسیب دیده همه آن‌ها به عنوان نمونه مورد بررسی شده‌اند و از هر نمونه آسیب دیده یک یا چند نمونه در متن به تفصیل شرح داده شده‌اند.

پیشینه تحقیق

شاهنامه بزرگ ایلخانی موضوع تحقیق بسیاری از محققان هنر و خصوصاً مورخان نگارگری ایرانی است. این شاهنامه همواره از دو جنبه اساسی مهم تلقی شده است. یک جنبه پژوهش در ارتباط با محتوای تجسمی نگاره‌ها است تا مبانی هنر نگارگری که به‌انداز محققان و تاریخ‌نگاران هنر این اثر آغازگر و نقطه عطفی برای آن بوده است مشخص گردد؛ جنبه دیگر 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 گردیده است» (بلوم، ۱۳۸۸: ۴۷). هیلن براند نیز، با برشمردن برخی خصوصیات نگارگری در دوره ایلخانی، به عدم توجه به تمامیت شاهکارهای قدیمی در دوره قاجار، به بازسازی این اثر در دوره قاجار با سبکی بسیار متفاوت و مطابق پسند آن دوره اشاره داشته است (هیلن براند، ۱۳۸۸: ۹). همچنین رابینسون در کتاب بررسی نقاشی ایرانی به سیر تحول و تخریب این شاهنامه اشاره کرده (رابینسون، ۱۳۷۹) و سیمپسون^۲ به نحوه اضمحلال برخی صفحات این شاهنامه در نتیجه دست به دست شدن آن و در نهایت به فرجام این شاهنامه در اواخر دوره قاجاریه 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 غیرمتمعارف در نگاره‌های این دوره است. شایان ذکر است که این تاریخ‌گذاری و شناسایی جزئی عناصر برای اولین بار در پژوهش حاضر مورد مطالعه و واکاوی قرار گرفته است.

شاهنامه بزرگ ایلخانی از قدیمی‌ترین نسخه‌های مصور شناخته شده و موجود در میان شاهنامه‌هاست. این شاهنامه به دستور سلطان ابوسعید و در حد فاصل سال‌های ۷۳۱ تا ۷۳۶ ه.ق. به نگارش درآمده است. 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 سفارش‌دهنده این شاهنامه، اثر نیز ناتمام ماند و تا اواخر دوره 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 به دست یک دلال آثار هنری به نام ژرژ دموت^۱ عنوان شده است. در این میان، وجود برخی عناصر ناشناخته و نامفهوم در نگاره‌های این شاهنامه، شبهاتی درباره اصل بودن آن و شناسایی بخش‌های اصل آن و همچنین سبک هنری اختصاصی این دوره ایجاد نموده است. 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 دوره این تغییرات است تا ضمن مشخص نمودن بخش‌های اصل نگاره‌های مورد بحث به عنوان ابزاری برای پژوهش در زمینه دیگر نگاره‌های این کتاب مورد استفاده قرار گیرد. قابل توجه است که، در صورت عدم تفکیک و شناسایی این عناصر، این عناصر به عنوان 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 شاهنامه بزرگ 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

جدول ۱. افزودن لکه‌های رنگی قارچی شکل به تصاویر، مأخذ: نگارندگان.

<p>تصویر ا.ج. اسکندر در مقابل درخت سخنگو، شاهنامه‌بزرگ، نگارخانه فریر، واشنگتن، مأخذ: www.wikipedia.org</p>	<p>تصویر اب. جنگ اردشیر با اردوان، شاهنامه‌بزرگ، انستیتو هنرهای دیترویت، میشیگان، مأخذ: www.dia.org</p>	<p>تصویر الف. پادشاهی زاو پسر طهماسب، شاهنامه‌بزرگ، مجموعه لور، مأخذ: هیلن براند، ۲۰۰۲: ۱۸۶</p>

که مغولها مقرر کرده بودند، وظیفه‌اش این بود که آن‌ها را در مرکز تاریخ قرار دهد (فضل‌الله همدانی، ج ۲، 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 میگزساری سبب شادی و مسرت مغولان می‌شد» (سودآور، ۱۳۸۰: ۳۶). «چرخه‌نقاشی‌های شاهنامه‌بزرگ 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 عامه مردم 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 الوقعیشان» (کن بای، ۱۳۸۲: ۳۶). این شاهنامه‌مصور «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 دوره ایلخانی «منافع الحيوان»، «جامع التواریخ» و «شاهنامه‌بزرگ

شاهنامه‌بزرگ ایلخانی

شاهنامه‌بزرگ ایلخانی مشهور به شاهنامه‌دموت سرسلسله و آغازگر انسجامی در نگارگری ایرانی و اوج پیشرفت نقاشی در عهد ایلخانی است. «این شاهنامه را غیاث الدین فرزند رشیدالدین و وزیر ابوسعید در سال ۷۳۰ه.ق. / ۱۳۲۸م. سفارش داد. اما اکنون صفحات چندانی از آن در دست نیست. شاهنامه‌بزرگ 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» (دیمان، ۱۳۳۶: ۵۱).

«پژوهشگران، زمان آغاز به کار این کتاب را سال ۷۳۰ ه.ق. / ۱۳۲۹ م. و تاریخ اتمام آن را سالهای متفاوتی همچون ۷۳۶، ۷۴۰، ۷۵۰ و ۷۵۵ ه.ق. (۱۳۳۵ تا ۱۳۵۴ م.) ذکر کرده‌اند» (پاکباز، ۱۳۸۳: ۶۰). نگارش شاهنامه پس از جامع التواریخ - که به قول خواجه رشیدالدین همانگونه

ایلخانی» در این تطور مؤثر بوده‌اند که در مورد آخر تلفیق سنت‌های رایج نقاشی ایرانی با قالب‌های جدید نقاشی بصورت گونه‌ای خاص از نگارگری بروز پیدا کرد. در سه نمونه یادشده، «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 شاهنامه بزرگ ایلخانی به مراتب بیشتر بوده و پرداخت و چگونگی استفاده از این عناصر تصویری و ام‌گرفته 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 موج، درختان با تنه بسیار پیچیده و گره‌دار، صخره‌های نوک‌تیز، دشتهای بریده» (بینیون، ۱۳۸۳: ۱۰۰). همچنین «دقت در ترسیم جزئیات اشیاء و اجزای طبیعت مانند برگها و تنه و خم درختان و نیز استفاده از تصویر اسب‌های مغولی با جثه‌های 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 استفاده بجا و مؤثر از فرهنگ تصویری دیگر می‌باشد» (بینیون، ۱۳۸۳: ۲۳).

در این دوره «تمایل به شبیه‌سازی، نقطه‌عطفی 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 زاویه‌نگاه 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 منطبق کردن صفحه که ویژه نقاشی ایرانی است، به این معنی که عناصر بکاررفته در نگاره‌ها، در یک پیوند تعاملی با یکدیگر تمام گوشه و کناره‌های نقاشی را در بر گرفته، چنان‌که بندرت فضای خالی‌ایی در آن یافت می‌شود» (پاپادوپولو، ۱۳۶۲: ۱۰۲). همچنین در کنار عناصر وارده مذکور «عنصر حرکت نیز به شکلی وارد نقاشی ایران شد و به عناصر 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 شاهنامه بزرگ ایلخانی برخی از

محققان احتمالاتی را داده‌اند (بلوم، ۱۳۸۸: ۴۵)، با این وجود درباره آن نمی‌توان نظر قطعی داد. «گویا این اثر پس از سقوط ایلخانیان در کتابخانه‌ای در تبریز نگهداری می‌شده و حتی در دوره صفویه 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 شاهنامه بزرگ ایلخانی آمده است، بنابراین این نسخه می‌بایست طی دوره سلطنت 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 یعقوب بیگ 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 شاهنامه بزرگ یک صحنه بارگاه را در بالا نشان می‌دهد که صحنه‌های مشابه آن را می‌توان در نگاره‌های جامع التواریخ رشیدی مشاهده نمود و صحنه‌هایی که در عرض گسترش یافته و شباهت زیادی به شاهنامه بزرگ دارند (افضلی، ۱۳۸۹: ۲۱ - ۲۰). برخی آن‌ها را نگاره‌هایی به تاسی از شاهنامه بزرگ و به احتمال زیاد متعلق به ۷۷۰ - ۷۵۰ ه.ق می‌دانند (آتاسوی، ۱۹۶۷: ۶۳ - ۶۷). اما سودآور نگاره‌های مزبور را به شاهنامه بزرگ 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 زمره مجموعه 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 دوره تاریخی تخریب شاهنامه را به دوره مزبور منتقل ساخت. «گویا این اثر پس از سقوط ایلخانیان در کتابخانه‌ای در تبریز نگهداری می‌شده و حتی در دوره صفویه 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 دوره حکومت ناصرالدین شاه (۱۲۴۷-۱۳۱۳ ه.ق / ۱۸۹۶-۱۸۴۸ م.) به کتابخانه وی 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، ۱۳۷۹: ۱۷). «اما شبیلا بلر عقیده دارد که به دلیل تعدد صفحات نسخه ایلخانی (بین ۲۸۰ تا ۳۰۰ برگ) این نسخه خود دو

جدول ۲. فرم نامتعارف ابرهای سایه‌دار، مأخذ: همان.

				
				
نمونه‌ای از ابرهای موجود در نگاره‌های شاهنامه بزرگ، مأخذ: نگارنگان			بهرام گور در حال شکار، شاهنامه بزرگ، موزه هنر دانشگاه هاروارد، مأخذ: کاماروف و کاربونی، ۲۰۰۲: ۱۵۶	

شاهنامه بزرگ بر سه دوره مهم در تاریخ این نسخه تمرکز دارد: اولین دوره: طراحی و اجرای اولیه نسخه در عهد ایلخانیان در قرن هشتم هجری، دومین دوره: ترمیم نسخه در عهد قاجار پس از سال ۱۲۴۸ ه.ق / ۱۸۳۲ م. و در نهایت: تکه تکه شدن آن بدست زرتژ 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 شاهنامه بزرگ
همانگونه که اشاره شد، عمده تحولاتی که موجب گردید تا نگاره‌های شاهنامه بزرگ ایلخانی دستخوش تحولات اساسی گردد، در دوره قاجاریه 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 مقایسه آن 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

شاهنامه ایلخانی همانگونه که پیش از این آمد به سایه‌پردازی ملایم و خطوط ظریف قلمگیری مشهور است. اما در برخی از تصاویر بر جای مانده با عناصری قارچ‌گونه مواجه‌ایم که هم تناسبی با موضوع و

مجلد بوده است و بر اساس عکسی از آنتوان سوروگویی^۱ در قرن نوزدهم (موجود در نگارخانه فریر و سکلر موسسه اسمیتسونین^۲) بیان می‌کند که «نسخه ناتمام و آسیب‌دیده ایلخانی به کتابخانه ناصرالدین شاه قاجار (حک ۱۲۶۵-۱۳۱۴ ه.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 صفحه پوسیده با تصاویر کهنه به کتابی درخور عرضه تبدیل شوند. بعضی از صفحات نیز می‌بایست با افزودن سطوری به متن به دقت مرمت می‌شد» (همان، ۵۷). «این اثر پس از مرمت تحویل کتابخانه شاهی شد. اما، در دوره حکومت محمدعلی شاه قاجار (۱۲۸۵ - ۱۲۸۸ ه.ق / ۱۹۰۹-۱۹۰۷ م.) و در زمانی که وی از لحاظ مالی در مضیقه بود، این نسخه نفیس را به جای هزینه لباس و عطر به زنان خود هدیه می‌کند» (رابینسون، ۱۳۷۹: ۱۷) و در نهایت، «زرتژ دموت در اوایل قرن بیستم نسخه را خریده و این کتاب صحافی شده 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 سده هشتم 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 پراکنده آن به نام شاهنامه دموت مشهور شد. «کافی است فقط نام‌های متغیر یا عنوانی 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 عقیده شیلا بلر سیر آغاز و فرجام

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

		
<p>تصویر ۳ج. بهرام در شکارگاه، شاهنامه داوری، دوره قاجار، مأخذ: همان</p>	<p>تصویر ۳ب. گذر سیاوش از آتش، شاهنامه داوری، دوره قاجار، مأخذ: www.tebyan.net</p>	<p>تصویر ۳الف. بر تخت نشستن بهرام بهرامیان، شاهنامه بزرگ، کتابخانه چستریتی، دوپلین، مأخذ: همان: ۲۰۸</p>

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 بحث برانگیز موجود در مجموعه شاهنامه بزرگ 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 شرویدرا حتی معتقد است که شاید این اثر را هنرمندانی چون محمد زمان در سده یازدهم 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 نسخه‌اصل اقتباس شده باشد چون تمامی ویژگی‌های مرکزگرایی صحنه‌های درباری و خلوت بودن تعداد افراد درون نگاره‌های ایلخانی را داراست. اما در پرداخت، انتخاب و سایه‌گذاری رنگ و نمایش چین و چروک لباس‌ها، افزودن گلدان گل و آویختن پرده‌ها، تمامی اثر قاجاری است. با وجود این، تلاشی برای تغییر لباس و هماهنگ‌سازی آن با دوره قاجار دیده نمی‌شود. بنابراین، می‌توان گفت که کلیت

ترکیب‌بندی کلی تصویر نداشته و هم سایه‌روشن آن‌ها و فرم کلی نامتعیین 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 نکته‌حائز 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 ناشیانه در 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 شاهنامه بزرگ با شیوه تخت و دو بعدی رنگ آمیزی شده‌اند، اما نقاش 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 فرم‌های دارای سایه خاکستری سعی

جدول ۴. برش تصاویر: همان.

<p>تصویر ۴ب. فرامرز در تعقیب کابلی ها، شاهنامه بزرگ ایلخانی، موزه لوور، مأخذ: www.louvre.fr</p>	<p>تصویر ۴ف. بهرام گور در حال شکار، شاهنامه بزرگ ایلخانی، دانشگاه هاروارد، موزه هنر فوگ، مأخذ: کاماروف و کاربونی، ۲۰۰۲: ۱۵۶</p>

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 آثار نیز شده است» (بلر، ۱۳۸۸: ۸۸). این اقدام صدمات بسیاری را به پیکر نقاشی‌ها وارد ساخت و مرمترگر در این فرآیند به منظور اصلاح و منظم نمودن کار اقدام به ایجاد برش‌هایی صاف کرد تا گوشه‌های نامنظم کادرها را منظم سازد (جدول ۴).

این اثر از بعد تعلق ساختار ترکیب‌بندی به دوره ایلخانی قابل بررسی است، اما از دیگر ابعاد بصری نمی‌توان آن را مورد استناد قرار داد.

تخریب و دستکاری به دست ژرژ دموت الف. برش اوراق نگاره‌ها

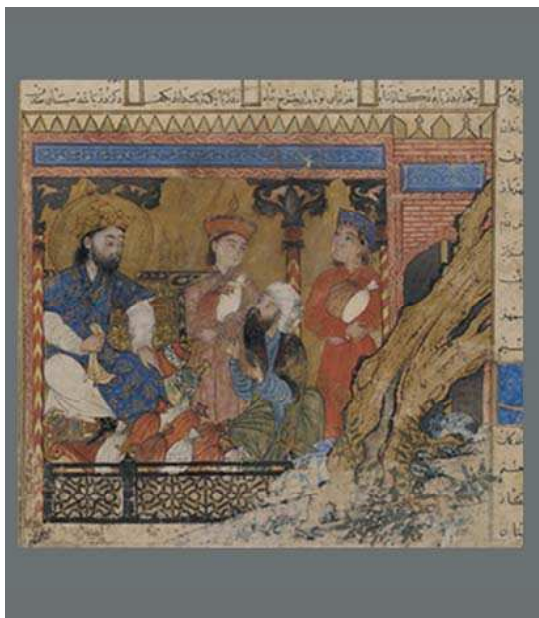
در تعدادی از نگاره‌هایی که توسط ژرژ دموت مورد دستکاری صورت گرفته، بیشترین آسیب ناشی از اثرات شکاف بین ورقه و الصاق آن بر روی صفحه جدید است. علت اصلی این نوع کولاژ ناقص از آنجا ناشی می‌شود که «مرمترگر دموت، برای برش و جداسازی تصاویر نقاشی

جدول ۵. برش تصاویر، مأخذ: همان.

<p>تصویر ۵ب. فریدون از دودمان خود می‌پرسد، شاهنامه بزرگ، مجموعه تاریخ و هنر تراست مأخذ: سودآور، ۱۳۸۰: ۴۲</p>	<p>تصویر ۵ف. بهرام گور و آزاده، شاهنامه بزرگ، دانشگاه هاروارد، موزه هنر فوگ، مأخذ: www.harvardartmuseums.org</p>

جدول ۶. آسیب‌های وارده بر ۱۸ نگاره شاهنامه بزرگ ایلخانی، مأخذ: همان.

دوره	آسیب	نگاره	نام نگاره	ردیف	دوره	آسیب	نگاره	نام نگاره	ردیف
دموت، اوایل قرن بیستم	برش نگاره		بهرام گور و آزاده	۷	نگارخانه ناصرالدین شاه	افزافه کردن عنصر قارچ گونه		اسکندر مقابل درخت سختگو	۱
	برش نگاره		بردن ضحاک به کوه دماوند توسط فریدون	۸				پادشاهی زاو پسر طهماسب	۲
	برش نگاره		گرفتن فریدون ضحاک را	۹				جنگ اردشیر با اردوان	۳
	برش نگاره		مهران سیتاد شاهزاده چینی را انتخاب می کند	۱۰		ابریسپادار		بهرام گور در حال شکار	۴
	برش نگاره		فرامرز در تعقیب کابلی‌ها	۱۱		تغییر نگاره		بر تخت نشستن بهرام بهرامیان	۵
	برش نگاره		بهرام گور در حال شکار	۱۲		دموت، اوایل قرن بیستم	برش نگاره		فریدون از دودمان خود می پرسد



تصویر ۱. آمدن انوشیروان نزد بزرگمهر، شاهنامه بزرگ، نگارخانه فریر واشنگتن دی.سی، مأخذ: هیلن برن، ۲۰۰۲: ۱۱۹

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 شده است (جدول ۵).

ج. ترمیم نادرست و شتابزده موقعیت‌های تخریب شده در نگاره «آمدن انوشیروان نزد بزرگمهر» (تصویر ۱) مرمتگر جهت ترمیم بخش‌های تخریب‌شده بخش پایینی اثر، تنه 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 زرده، به‌همراه درهم‌تنیدگی و محو رنگها، نشان‌دهنده شتابزدگی مرمتگر و دستکاری این بخش از نگاره است. به نظر می‌رسد این نوع مرمت شتابزده و مخرب که تعجیل در احیای نگاره را

ردیف	نام نگاره	نگاره	آسیب	دوره
۱۳	کشتن سلم و تور ایرج را		برش نگاره	دموت، اوایل قرن بیستم
۱۴	اسکندر به نزدیک کوه اسرافیل می‌رسد		برش نگاره	
۱۵	فریدون پسران خود را می‌آزماید		برش نگاره	
۱۶	اردشیر و خاتونش کاسه زهر انداختن		برش نگاره	
۱۷	اسفندیار به نزد گشتاسب می‌رود		برش نگاره	
۱۸	آمدن انوشیروان نزد بزرگمهر		ترمیم نادرست	

نتیجه

شاهنامه 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 وارد شده طی دوره قاجار و همچنین در اوایل قرن بیستم توسط ژرژ دموت روی داده است. در تغییرات روی داده در دوره ناصری، می‌توان به افزودن عناصری با رنگ‌های متجانس و با فرم‌های قارچ‌گونه به بدنه برخی از نگاره‌ها اشاره کرد که سبک و ترکیب‌بندی برخی از نگاره‌ها را به صورت جزئی 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 پیش‌های 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 دوره دموت 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 برگه قدیمی 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 به منظور حفظ صفحات دارای دو نگاره، به منظور حفظ هر دو نگاره، بخش‌هایی از یک نگاره برش زده شده است که ساختار تناسب 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 مرقع یعقوب بیگ*، مزدک‌نامه، تهران: اساطیر.
- بلر، شیلا، بلوم، جاناتان. ۱۳۸۱. *هنر و معماری اسلامی*. ترجمه یعقوب آژند. تهران: سمت.
- بلر، شیلا. ۱۳۸۸. «*بازنویسی سرگذشت شاهنامه بزرگ ایلخانی*»، ترجمه سید داود طبایی، زبان تصویری شاهنامه، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر: ۹۳-۶۵.
- بلوم، جاناتان. ۱۳۸۸. «*شاهنامه بزرگ ایلخانی در دوره قاجار*»، ترجمه سید داود طبایی، زبان تصویری شاهنامه، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر: ۶۵-۴۵.
- بینیون، لارنس، و دیگران. ۱۳۸۳. *سیر تاریخ نقاشی ایرانی*. ترجمه محمد ایران‌منش. تهران: امیرکبیر.
- پاپادوپولو، الکساندر. ۱۳۶۲. «*جادوی رنگ در مینیاتور*»، فصلنامه هنر، شماره ۴: ۱۰۳-۸۶.
- پاکباز، روئین. ۱۳۸۳. *نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز*. تهران: زرین و سیمین.
- حاتم، غلامعلی. ۱۳۷۶. *نگارگری ایرانی، شاهنامه‌نگاری*، مجموعه سخنرانی‌های دومین کنفرانس نگارگری ایرانی اسلامی، تهران: موزه هنرهای معاصر.
- دیماند، موریس اسون. ۱۳۳۶. *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*»، ترجمه سید داود طبایی، زبان تصویری شاهنامه، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر: ۴۵-۱۷.
- سودآور، ابوالعلاء. ۱۳۸۰. *هنر در بارهای ایران*. ناهید محمد شمیرانی. تهران: فرهنگستان هنر.



- شراتو، امیرتو، گرویه، ارنست. ۱۳۷۶. *هنر ایلخانی و تیموری*. ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی.
- شرویدر، اریک. ۱۳۷۷. *سرآمدان نقاشی ایرانی*، احمد موسی و شمس الدین، از مجموعه دوازده رخ، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.
- فضل الله همدانی، خواجه رشید الدین. ۱۳۶۲. *جامع التواریخ*، ج ۲. به کوشش بهمن کریمی. تهران: اقبال.
- کن بای، شیلا. ۱۳۸۲. *نقاشی ایرانی*. ترجمه مهدی حسینی. تهران: انتشارات دانشگاه هنر.
- محمد حسن، زکی. ۱۳۲۰. *تاریخ نقاشی در ایران*. ترجمه ابوالقاسم سحاب. تهران: اقبال.
- محمد حسن، زکی. ۱۳۸۴. *چین و هنرهای اسلامی*. ترجمه غلامرضا تهامی. تهران: فرهنگستان هنر
- هیلن برند، رابرت. ۱۳۸۸. «چشم‌اندازهای جدید در تصویرنگاری شاهنامه»، ترجمه سید 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.

A Study of Unusual Elements in the Paintings of the Great Ilkhanid Shahnameh

Asghar Javani, Associate Professor in Faculty of Visual Arts, Isfahan Art University, Isfahan Province, Iran.

Reza Afhami, Associate Professor in Faculty of Art, Tarbiat Modarress University, Tehran, Iran.

Seyed Mohammad Mehrnia, PhD student in Art Research, Faculty of Visual Arts, Isfahan Art University, Isfahan Province, Iran.

Recieved: 2016/11/10 Accepted: 2017/5/25



Great Ilkhanid Shahnameh is the beginning of a great movement of Iranian painting. However, the Shahnameh has seen several changes over time and identifying these changes will enable researchers to prevent incorrect interpretations on this work and the history of Iranian art. In this regard, to identify the damages on the body of the Shahnameh, caused by its repair and sell at different times, this study has reviewed the remaining pages and provided the explanation of damages and changes, using descriptive-analytical method as well as the comparison of painting elements, based on library resources and the study of paintings to additionally determine the type and volume of these changes. The main question is with regard to the qualities and causes of the presence of some unusual and unfamiliar elements in several images of the Shahnameh. According to the research data and analysis of the above mentioned examples, results show that the damages inflicted during the restoration and repair, include changing the margins, adding heterogeneous elements to images. Style of the paintings in Qajar era restoration and damages of unbinding and disruption of the structure of paintings and pages, and the improper completion of paintings belong to George Demottes' period.

Keywords: Great Ilkhanid Shahnameh, Writing the Shahnameh, Iranian Painting, Restoration, Pathology.